



**YENİ TÜRK
EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI**
Modern Turkish Literature Researches

**Yıl : 9 Sayı: 17
Ocak - Haziran 2017**

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/ 9:17

Sunuş

- 1-19 Emel Aras**
Bir Arınma Biçimi Olarak Kendi Eserini Yok Etmek: "Mai ve Siyah" ve "Usta ile Margarita"
- 20-31 Selçuk Atay**
Metafordan Üslûba Yalnız Bir Roman: Aynadaki Yalan
- 32-39 Yunus Balcı**
Tanpınar Romancılığında Trajik İroni
- 40-64 Sinan Bakır**
Modern Türk Şiirinde Anlatımcı Teknik
- 65-87 Pınar Dağ**
Yer Demir Gök Bakır ve Ölmez Otu Romanlarındaki Mitik Ögeleri Kahramanın Yolculuğu Bağlamında Okuma Denemesi
- 88-104 Ahmet Evis**
Lucien Goldmann'ın Edebiyat/Roman Sosyolojisi Anlayışı Bağlamında Matmazel Noraliya'nın Koltuğu Romanının İncelenmesi
- 105-116 Cafer Gariper**
Rubai Bağlamında Şiir ve Felsefe
- 117-131 Bilgin Güngör**
Her Şey Tanpınar'a Karşı: Murat Koç'un *Her Şey Bana Karşı* Romanına Genel Bir Bakış
- 132-150 Emine Candan İri**
Vasıf Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* Oyunu Üzerine Epik Tiyatro Bağlamında Bir İnceleme
- 151-163 Betül Hastaoğlu Özbek**
Namık Kemal'in Romanlarında Romantik Doğa Algısı
- 164-184 Ahmet Sarıgül**
Sosyal Değişimler Kuşağında Değişmeyenler Gerçeği ve Cengiz Aytmatov Estetiği -1- (Türküler)
- 185-206 Cafer Şen**
Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Aşkın Halleri/Fenomenolojisi (Görüngüsü) Üzerine Bir İnceleme
- 207-215 Ebru Vural Arslan**
Yaşar Kemal'in Ortadirek Adlı Romanında Kozmik Ağaç İmgesi: Ziyaret Cevizi
- 216-308 İbrahim Şahin**
Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Suad'ın Mektubu" Başlıklı Müsveddeleri
- 309-311 Sinan Bakır**
Peyâm-ı Edebî'de Edebî Tenkit

Değerli okuyucular,

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 17. sayısıyla karşınızdadır. Her sayıda yeni yazarları/araştırmacıları bünyesine katma arzusuyla hareket eden dergimiz, 18. sayıda farklı makalelerin yanında *değer* dosyasıyla sizinle buluşma arzusundadır. Yılın ikinci yarısında daha güçlü ve donanımlı bir sayıda buluşmak dileğiyle...

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (01-19)

BİR ARINMA BİÇİMİ OLARAK KENDİ ESERİNİ YOK ETMEK:
“MAİ VE SİYAH” VE “USTA İLE MARGARİTA”¹

Emel ARAS²

Öz

Edebiyatımızın önde gelen isimlerinden Halit Ziya Uşaklıgil'in "Mai ve Siyah" adlı eseri ana karakter Ahmet Cemil üzerinden çizilen yazar profiline odaklanır. Rus yazar Mihail Bulgakov ise daha karmaşık bir kurgu yapısıyla "Usta ile Margarita" adlı eserinde "Usta" olarak nitelendirdiği ana karakterin yazar profili ve çevresini değerlendirir. Her iki eserde de ana karakterler yayımlatamadıkları eserlerini yakarak yok etme yoluna giderler. Bu durumun temel nedeni kendileri açısından hayatın gidişatının değişeceğine yönelik dürtüleridir. Kendi eserini yok ederek bir çeşit arınma yaşayan karakterler, geçmişlerinden ve geçmişlerinin getirdiği sıkıntılardan kurtularak hayattaki konumlarının değişeceğini düşünürler. Buradan hareketle, her iki eserin ana karakterinin niçin böyle bir yolu seçmiş olabileceği üzerine odaklanan çalışmamız, yazarlık kurumunun toplumla ve özellikle hâkim edebi gelenek ile kurduğu/kuramadığı ilişkiler üzerinden ilerleyecek; gerçeklik algısının yazar ve çevresi açısından taşıdığı anlamlar üzerinde duracaktır. Özellikle edebi geleneğin, yazarlık kurumu üzerindeki etkisi çalışmamızın odak noktasını oluşturacaktır. Sanatsal üretimi gölgeleyen baskı ortamının ortaya çıkış süreçlerindeki benzerlik ve farklılıklara dikkat çekilecektir.

"Katharsis/Arınma" kavramının ele alınan eserler düşünüldüğünde oturduğu bağlamın değerlendirileceği bu çalışmada, iki ayrı ülkede, iki ayrı edebi geleneğin gölgesi altında görülen benzer durumların yazar ve entelektüel çevre üzerine odaklanması önemlidir. Eleştirel düzey noktasında farklılıklar görülse de özellikle, sanatçı hassasiyeti noktasında yaşanan ikilikler her iki eserde de temel gerilim unsurunu oluşturmaktadır.

¹ Bu makale, "2. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu"nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

² Araştırma Görevlisi, Düzce Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü



"Usta" karakteri "Ahmet Cemil" karakterinden daha çetin bir ortamda eser vermek durumunda kalmış olmasına rağmen; her iki karakterin mizaçları da benzerlik göstermektedir. Bu bağlamda, karakterlerin kendi üretim süreçlerinde yaşadıkları ve yaşananların onları benzer bir sonuca götürmesi çalışmamızın odak noktasını oluşturacaktır. Yazarların kendi üretimlerinden vazgeçerek, eserlerini yakmaları teması üzerine kurulacak olan çalışmamız, yazarlık kurumunun iflası noktasına gelen süreç üzerinden ilerleyecektir.

Anahtar Kelimeler: Mai ve Siyah, Usta İle Margarita, Yazarlık, Edebi Gelenek, Arınma.

DESTROYING HIS OWN WORK AS A WAY OF CATHARSIS: "MAİ VE SİYAH" AND "MASTER AND MARGARİTA"

Abstract

"Mai ve Siyah" which is the work of Halit Ziya Uşaklıgil, who is one of the most important writers of our literature, concentrates on the writer profile, executed by Ahmet Cemil. Russian writer Mihail Bulgakov evaluates the character "Usta" and his environment by using a more complicated fiction structure. In both of the books, the main characters choose destroying their own works which they can't publish. The main cause of this is the drive of changing their way of lives in favor of them. The characters, who feel a kind of catharsis by destroying their works, consider that the position of their lives can change, if they get rid of their past and the bothers which come with the past. From this point of view, this essay, which focuses on the reasons why the writers choose such a way, will proceed on the relational/nonrelational situation between authorship institution and society, especially the dominant literary tradition. We try to put emphasis on the means of reality perception for the author and his environment. In this study, especially the literary traditon effect on the author instution will be our focal point. It will be drawn attention to the similarities and differences which emerge from the process of the occurence of impression atmosphere which embowers artistic production.

When we think that the context which sets on the concept of "catharsis", this is important for this study to see the same situation in the shade of two different country and literary tradition. Although it can be seen some differences on the degree of criticism, especially the dichotomies of the artistic sensibility is seen as the main tension factor.

Although, the character of "Usta" writes in a harder atmosphere than Ahmet Cemil, their characters show resemblances. In this context, the focus point will be the experiences which they lived in production process and the same conclusion which they reached. This essay set on

the theme of destroying their own works by giving up their own productions. It will evaluate the process of the failure of authorship institution.

Keywords: Mai ve Siyah, Master and Margarita, Authorship, Literary Tradition, Catharsis.

Giriş

Tüm sanat alanlarının bir biçimde toplumla ve toplumu oluşturan bireylerin fikirleriyle kurduğu ilişki yadsınamaz. Bu bağlamda, edebi üretimde bulunan şair ve yazarların ve onların ortaya koyduğu edebi yaklaşımların da toplumla ve ideolojilerle kurduğu ilişki açıktır. Daha genel anlamda düşünecek olursak ideolojiyi toplumsal süreçlerin her kademesinde kendini hissettiren bir kavram olarak değerlendirmek yanlış olmaz. İdeolojinin yaşamın pragmatik yönünü önceleyen ve varoluşunu sürdürebilmek için kendi anti tezini üretme zorunluluğuna dayanan ilkesel duruşu ise sanat camiasında yaşanan görüş ayrılıklarını daha keskin bir noktaya sürükler. Bu bağlamda, iki ayrı ülkede aynı dönemde yaşamış olan Halit Ziya Uşaklıgil ve Mihail Bulgakov'un yazarlık edimine ve edebi yaklaşımlarına yönelik düşünceleri, söz konusu dönemde hâkim olan edebi gelenek içerisindeki yeri/yersizliği bağlamında değerlendirilecektir. Dolayısıyla, bu çalışmanın temel hareket noktası söz konusu eserleri karşılaştırmalı olarak ele alarak, sanatın bireysel yönü ve bu bireyselliğin edebiyat kanonu içerisindeki yerini tartışmaktır. Söz konusu çalışmada ele alınacak olan "katharsis" kavramı da edebi geleneğin dışında kalan/karşısında duran yazarların son kertede yaşadıkları umutsuzluk nedeniyle içinde buldukları ruh halinden kurtulma arzusunun bir sonucu olarak karşımıza çıkar.

Servet-i Fünun Dönemi'nin roman alanında en önemli temsilcilerinden olan Halit Ziya Uşaklıgil, Ahmet Cemil üzerinden dönemin sanatçı portresine dair ipuçları verirken, Ahmet Cemil'in gidişatının dönem koşullarını yansıttığı da söylenebilir. Ahmet Cemil, içine kapanık, kendi halinde bir yazar profili çizerken sakin ilerleyen sürecin sonu kendi eserini yok etmesi ile keskin bir biçimde sona erer. Bu sarsıcı son özellikle entelektüel dünyanın gerçeklik ile çarpıştığı nokta açısından önem arz etmektedir. "Usta ile Margarita" adlı eser ise örtük anlatımının altında özellikle 1900'lerin başındaki Moskova edebiyat çevresine önemli eleştiriler yapar. Söz konusu eleştiriler, eserin kurgusal yapısının gölgesinde kalsa da öne çıkan söylemler üzerinden Bulgakov'un hâkim edebiyat çevreleri düşünüldüğünde Usta'yı konumlandığı yere dikkat çekmek yerinde olacaktır.

1. Yöntem

Söz konusu eserler karşılaştırmalı olarak ele alınmadan evvel, edebiyatın yönlendirici unsuru olan edebi geleneği anlamak açısından "ideoloji" kavramını değerlendirmek yerinde olacaktır. Zira ideoloji, ilgili çalışma bağlamında, bir insanın ya da toplumsal bir grubun zihninde egemen olan fikirler bütünü olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, Louis Althusser'in Cabanet, Destutt de Tracy ve arkadaşları ile Marx'ın tanımları üzerinden ulaştığı tanım önem arz etmektedir.

Bir Arınma Biçimi Olarak Kendi Eserini Yok Etmek: "Mai ve Siyah" ve "Usta ile Margarita"

"İdeoloji teriminin Cabanet, Destutt de Tracy ve arkadaşları tarafından yaratıldığı bilinir, onlara göre ideolojinin konusu (genetik) fikirler teorisiydi. Elli yıl sonra Marx bu terimi yeniden kullandığında, *Gençlik Eserleri*'nde bile ona bambaşka bir anlam verdi. Böylece ideoloji, bir insanın ya da toplumsal bir grubun zihninde egemen olan fikirler, temsiller sistemi oldu" (Althusser 2014: 64).

Bir insanın ya da toplumsal grubun zihninde hâkim olan fikirler ve temsiller sistemi elbette birey ve toplum arasındaki karşılıklı ilişki ilkesinden beslenir. İdeolojiler arasında görülen ayrımlar da birey ve toplum ilişkisi bağlamında "güç" olgusuna sahip olma amacını da beraberinde getirir; dolayısıyla gücün varlığı ideolojilerin birbiri üzerinde üstünlük kurma amacını doğurur. Bu üstünlük ilişkisinde galip olan ideoloji, diğer tüm fikirlerin üzerinde yer alır ve baskıcı bir unsur durumuna dönüşür. Bu durumun birçok açıdan sakıncalı olduğu ortadadır; fakat özellikle, sanatsal üretim noktasında "tektipleştirme" tehlikesini de beraberinde getirir. Oysa sanatçı, evrenin "üstün us"undan payını almış ve sıradan insandan farklı bir biçimde hem eserini hem de kendini değerlendirebilen bir konumdadır:

"Bu nedenle, bizim sanat bilgimiz bir sanıdır çünkü biz bilen bir varlık olarak sanat komedyasının biricik yaratıcısı ve gözlemcisi durumunda, sonsuz üstün usu ortaya koyan bu varlıkla bir olmadığımız gibi özdeş de değiliz. Sanatçıya özgü yaratıcılığın eylemi içinde üstün us evrenin bu özgün sanatçısıyla karışıp kaynaşmıştır, sanatın sonsuz varlığı konusunda yalnız üstün usun bilgisi bulunmaktadır, çünkü ancak o böyle bir durumdadır. Bu durum, şaşılabilir nitelikte korkunç bir masal görüntüsüne benzer. Bu masal, gözlerini çevirir, kendi kendine bakar. İşte üstün us, ancak, burada bir öznedir, konudur, ozandır, oyuncu ve oyunu gözlemleyendir" (Nietzsche 2011: 40).

Böylesine bir ayrıcalık atfedilen sanatçının karşılaştığı en önemli sorunlardan biri anlaşılabilir değildir. Bu durum da yazarların kendi kendilerini ve eserlerini sorgulamalarına ve toplumdaki soyutlanmalarına neden olur. Söz konusu eserlerde ortaya koyulan yazar profillerinin "katharsis" kavramıyla ilişkisi de bu noktada ortaya çıkar. Hem Ahmet Cemil hem de Usta karakteri hâkim edebi geleneğin/ideolojinin dışında kalırlar ve tamamen edebiyattan uzaklaşmak üzere eserlerini yok etmek yoluna giderler. Bu durumun temel nedeni de sanatın ve edebiyatın ön koşulu olan bireysellik ilkesinin hâkim edebi geleneğin baskısı nedeniyle ötelenmesidir.

Aristoteles'in ortaya koyduğu "katharsis" fikri kökenini tragedya türünden alır. Buna göre tragedyanın amacı korku ve acıma duygularını içeren eylemlerin taklit edilmesidir. (bkz. Aristoteles 2010: 36). Bu şekilde seyirci üzerinde bir arınma hissi oluşur ve rahatlama sağlanır. Fakat söz konusu eserde bu korku ve acıma duygusu yazarın kendi kendisine karşı hissettiği ve kurtulma arzusu duyduğu bir durumu imler. Dolayısıyla, sahnede olan da seyirci de nesneleştirilmiş bir özne haline gelen sanatçının kendisidir.

Hâkim edebi geleneğe/ideolojiye yönelik eleştiriler, şahsi edebiyat algısı ve bunun ötelenmesi ile katharsis kavramına odaklanan bu çalışma söz konusu eserlerin iç içe geçmiş bir yorumunu ortaya koymayı amaçladığından, eserlerin olay örgüsünden ziyade ilgili kavram ve sorunlar çerçevesinde anlatı şekillendirilecektir.

Her iki eserde görülen ortak durumlara odaklanan çalışmamız, "karşılaştırma" ilkesinden hareket edecek ve bu nedenle, söz konusu eserler ele alınırken karşılaştırmalı edebiyat verilerinden yararlanılacaktır. Zira, Prof. Dr. Gürsel Aytaç'ın da belirttiği gibi "Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin görevi, işlevi farklı dillerde yazılmış iki eseri, konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, nedenleri üzerine yorum getirmektir" (Aytaç 2003: 7).

2. Bulgular ve Yorum

Ele alınan eserlerin roman türünde olması özellikle "Mai ve Siyah" eseri bağlamında düşünüldüğünde ilk kez bu noktada edebi geleneğe/ideolojiye karşı durma eğilimini açığa çıkarır. Bu karşı çıkış Ahmet Cemil'in hikâyesini anlatmak isteyen Halit Ziya Uşaklıgil'in ortaya koyduğu bir itirazdır. O döneme kadar Divan Edebiyatı'nın etkisiyle ortaya çıkan şiir türünün tahakkümüne karşı bir roman karakterinin dünyasını merkeze alarak oluşturulan bu roman, kendi hikâyesinin kahramanı olamayan Ahmet Cemil için de sembolik bir öneme sahiptir. Çünkü roman, Divan Edebiyatı'nın üst-kültüre yönelik yaklaşımlarının aksine orta sınıfın sesidir ve temsil ettiği sınıfın edebi edimleri hor görülmüştür: "Roman orta sınıfın en önemli keşiflerinden biridir. Yazarı da okuru da orta sınıftandı. Bu yüzden romanın bir özelliği de temsil ettiği sınıf gereği diğer edebi türlerden aşağı görülmüş olmasıdır" (Antakyalıoğlu 2013: 28).

Yazar düzeyinde tür düzleminde görülen bu ilk itirazdan sonra Ahmet Cemil'in yaşadığı çevreyi ve hayattan beklentilerini anlamaya çalışmak üzere esere genel bir perspektiften bakmak gerekmektedir. "Mai ve Siyah" romanı ana karakter Ahmet Cemil'in hayatı üzerinden kurgulanmıştır. Ahmet Cemil'in kendi ruh ve zihin dünyasına odaklanmadan evvel eser, bir akşam yemeğinde Mir'at-ı Şuûn gazetesinin yazar ve yöneticilerinin bir araya geldiği sahne ile başlar. Bu sahnede, Hüseyin Nazmi, Raci, Ali Şekip, Ahmet Şevki ve gazetenin imtiyaz sahibi Hüseyin Baha Efendi yer alır.

Ahmet Cemil yazar olma ideali olan bir gençtir. On dokuz yaşına kadar mutlu bir hayat yaşayan Ahmet Cemil, babasının vefatıyla birlikte annesi ve kız kardeşi ile birlikte geçim derdine düşer. Ardından, Mülkiye'de sürdürdüğü eğitimini ihmal ederek çeşitli işlerde çalışır; son olarak Mir'at-ı Şuûn gazetesinde hikâye çevirilerine başlar. Ahmet Cemil yaşam kavgası sürerken dahi sanattan ve sanatsal bakış açısından kopamaz. Bedenen içinde bulunduğu hayat ile ruh ve zihni ile var olduğu hayat bambaşkadır. Ahmet Cemil, arzuladığı sanat anlayışını Lamartine, Musset gibi isimlerle özdeşleştirerek ortaya koyar. Arzuladığı sanat anlayışının temsilcileri bu isimlerken hayat onu "Hırsızın Kızı" gibi edebi değeri düşük bir eseri tefrika edilmek üzere çevirecek duruma düşürür. Ahmet Cemil'in "gerçeklik" ile çarpıştığı ilk nokta burasıdır. Ardından onun sanat anlayışına, dil kullanımına ve hayal dünyasına yönelik dışarıdan gelen eleştiriler ve kendini hayatta bir biçimde konumlandırılmama durumu eserin birçok noktasında görülür. Temel sorunlar çerçevesinde yeri geldikçe Ahmet Cemil'in hikâyesinin detaylarına değinilecektir.

Görüldüğü üzere "Mai ve Siyah" realist bir bakış açısı benimserken, "Usta ile Margarita" büyümlü gerçekçilik unsurlarını bünyesinde taşıması nedeniyle ironik ve çok anlamlı olma özelliğini de beraberinde getirir. Eser, Usta ile Margarita, Moskova entelektüel çevresi, Şeytan Woland ve arkadaşları, şair Ivan, yazar Usta ve onun sevgilisi Margarita'nın içinde bulunduğu gerçek ve gerçeküstü öğeleri bir arada bulandıran iç içe geçmiş anlatılardan oluşur. "Mai ve Siyah" gibi

roman türünde bir eser olan "Usta ile Margarita" açısından dönem koşullarında roman türünde bir eser vermek isteyen Usta'nın karşı çıkışı romanının içeriği ile ilişkidir. Usta, Hz. İsa döneminde Kudüs Valisi olan Pontius Pilatus üzerine bir roman yazar; fakat dönemin entelektüel çevresi bu eseri benimsemez; çünkü dönem koşullarında Hz. İsa'nın dönemini anlatan bir eserin yeri yoktur. Bu eserden haberdar olan Şeytan Woland Moskova'ya gelir ve ardından Moskova'da tuhaf olaylar yaşanır.

Bu durum eserin ilk sahnesinden itibaren kendini göstermeye başlar. "Usta ile Margarita"nın ilk sahnesinde Patriarşya Göleti kıyısında Moskova'nın en büyük edebiyat kuruluşlarından olan MASSOLIT'in kurucusu Mihail Aleksandroviç Berlioz ve daha çok Biezdomni adıyla tanınan şair İvan Nikolayeviç Ponirev yer alır. Bu ikili bir bankta otururken tuhaf olarak nitelendirilebilecek birtakım özellikleri olan bir yabancı önlerinden geçer. Bu kişi şeytanın ta kendisi, Woland'dır.

Woland, Moskova'ya geldiği andan itibaren Berlioz'un tramvayın altında kalarak ölmesi, Varyete Tiyatrosu'nda gerçekleştirilen gösteride bir sunucunun başının yerinden çıkarılıp tekrar yerine konması gibi birçok gerçeküstü olay yaşanır. Tüm bu olaylar yaşanırken Usta akıl hastanesindedir. Usta da Ahmet Cemil gibi edebi geleneğin dışında kalmış ve sonunda akıl hastanesine kapatılmıştır. Şair İvan ile Usta da bu akıl hastanesinde tanışır. Usta özelinde birkaç karakter tarafından edebiyat dünyasına getirilen eleştiriler çalışmamızın gidişatı açısından önem arz etmektedir.

Eserlerin, bahsedilen bağlam çerçevesinde değerlendirilmesi düşünülürken, temel problemlerin alt başlıklar halinde tasnif edilmesi uygun görülmüştür. Söz konusu alt başlıklar Usta ve Ahmet Cemil karakterlerinin karşı karşıya kaldıkları olumsuz durumlar, edebi geleneğe yönelik eleştirileri ve bu bağlamda ortaya çıkan diğer unsurları kapsamı düşünülerek; "Dilde ve Üslupta Yenilik", "Hayal-Hakikat İkilemi", "Edebi Gelenek İçinde Bireyselliğin Yeri", "Sanatçı Duyarlılığı", "Anlaşılamama Sorunu, Vazgeçiş ve Yıkım Süreci" ve "Var Olmak İçin Yok Olmak/Arınma" şeklinde belirlenmiştir.

2.1. Dilde ve üslupta yenilik

Dil ve üslup kullanımı her sanatçının kendi yönelimleri doğrultusunda şekil alır. Dolayısıyla, sanat yapıtı için tek bir çeşit dil ya da üslup kullanımı söz konusu değildir. Sanatçı, dil ve üslup kullanımında ortaya koyduğu tavır üzerine sanatını inşa eder. Bu bağlamda, Susan Sontag'ın biçem üzerine yaptığı değerlendirme önem arz etmektedir: "Biçem, sanat yapıtındaki karar ilkesi, sanatçının isteminin imzasıdır. İnsan istemi de sonsuz sayıda tavır içine girebileceğinden, sanat yapıtları için sınırsız sayıda olası biçem söz konusudur" (Sontag 2013: 39).

Bu değerlendirme, sanatçının dil kullanımı dolayısıyla ortaya koyduğu biçemin doğasındaki çeşitliliğine işaret eder. Bu noktaya dikkat çekilmesinin nedeni, her iki eserin ana karakterlerinin dil ve üslup bağlamında ortaya koyduğu yeniliklerin anlamlı bir çaba olduğuna yönelik iddiadır. Ahmet Cemil, kendi zihin dünyasında oluşan imajları ifade ediş biçimiyle edebiyat dünyasının dışında kalırken, Usta da içerik açısından takındığı farklı tutum nedeniyle aynı yazgıyı paylaşır.

Ahmet Cemil'in en önemli sorunu, zihninde tasarladığı ve aşkla okuduğu eserler ile çeviri yaparken ele aldığı eserler arasında görülen edebi değer farkıdır. Bu durum, anlatının pek çok anında Ahmet Cemil'in yaşadığı ve arzuladığı hayat arasındaki çelişkiler bağlamında da ortaya

çıkar. Çoğunlukla Ahmet Cemil tarafından açıkça dile getirilen eleştiri ve özlemler ise genellikle Divan Edebiyatı geleneği ile ilişkilidir. Divan Edebiyatı geleneğinin ortaya koyduğu şiir anlayışına özellikle imgesel düzeyde karşı çıkan Ahmet Cemil, kendi sanat anlayışının ipuçlarını "baran-ı elmas" ifadeleri ile ortaya koyar. Mir'ât-ı Şuûn gazetesinin yazarlarından olan Raci ise geleneksel edebiyat anlayışının temsilcisi konumundadır ve Ahmet Cemil ile yaşadıkları çatışmanın alt metninde Klasik Edebiyat geleneği ve Modern Edebiyat anlayışı arasındaki çatışma bulunmaktadır. Ahmet Cemil Divan Edebiyatı geleneğine yönelik eleştirilerini birçok noktada dile getirir:

"Lisanı camit [*cansız*] bir kütle haline getirmişler. Bakîler, Nedimler, o deha perisinin nâsiyelerine [*alınlarına*] ilahi bir nur [*aydınlık*] koyduğu adamlar, bu lisandan, bu camit kütlede ne çıkarabileceklerinde mütehayyir kalmışlar [*şaşıp kalmışlar*]; lisanı -üstünü örten tezeyyün ve tasannu [*süslenme ve aşırı sanat yapma*] yükünün altında zayıf, sarı, artık görülmeyecek belki yok denebilecek bir hale gelen ruhu- Veysîlerin, Nergisîlerin eline vermişler; o güzel Türkçeye muamma [*bilmece*] söyletmişler. Bunu inkâr etmek [*yadsımak*] mümkün değil... Dört yüz sene emekle üzerine yığılan bu kof şeyler işte nihayet [*en sonunda*] zaman ile yavaş yavaş sıyrılıp savruldu" (Uşaklıgil 2015: 22).

Bu eleştirinin ardından Ahmet Cemil nasıl bir dil istediğini dile getirir. Dilin "insan"ın çeşitli durumlarını ve yönlerini tüm canlılığıyla aktarabilecek biçimde kullanılması gerektiğini belirtir:

"İşte bir lisan istiyoruz ki onda o nağmeler, o renkler, o derinlikler olsun. Fırtınalarla gürlesin, dalgalarla yuvarlansın, rüzgârlarla sarsılsın; sonra müteverrim [*veremli*] bir kızın yatağı kenarına düşsün ağlasın, bir çocuğun beşiğine eğilsin gülsün, bir gencin ümitle parlayan nazarına saklansın. Bir lisan... Oh! Saçma söylüyorum, zannedeceksiniz, bir lisan ki sanki tamamıyla bir insan olsun" (Uşaklıgil 2015: 23).

Ahmet Cemil kendi eserini ortaya koymaya karar verdikten sonra çalışmalarına Batı Edebiyatı okumaları yaparak başlar. Bu noktada Lamartine'i, Hugo'yu, Musset'yi, Parnasyenleri, Sembolistleri, Dekadanları, Prudhamme'ı, Coppe'yi Haraucourt'u, Sylvestre'i, Mendes'i, Verlaine'i ve diğer önemli eserleri okur. (Uşaklıgil 2015: 174).

Tüm bu şair ve yazarları okurken Ahmet Cemil anlatının kurulumu açısından kelime seçiminden, şekle, sanata, kısacası metin işçiliğine odaklanarak kendi zihin dünyasını meşgul eden fikirleri ifade etme noktasında dilin yetersizliğine değinir:

"Bunlardan sonra sanat erbabının [*sanatçıların*] kelimeye, üsluba [*biçeme*], şekle, sanata verdikleri ehemmiyeti gördükçe; o her biri birer elmas gibi işlenmiş, iki mısraı [*dizesi*] için günlerce çalışılmış bedialarla ülfet ettikçe [*eserlerle içli dışlı oldukça*] yapmak istediği şeyin ne müşkül [*zor*] olduğunu anlıyordu. Eser pek ağır ilerliyordu. Haftalarca mütalaadan, tetkikten, tefekkürden [*düşünmeden ve incelemeden*] sonra ancak yirmi kadar mısra vücuda getirebiliyordu... Ah! İşi gazel yazmaya dökmüş olsa, şiiri herkes gibi telakki etse [*algılasa*]

Bir Arınma Biçimi Olarak Kendi Eserini Yok Etmek: "Mai ve Siyah" ve "Usta ile Margarita"

bu yirmi mısradan yirmi gazel icat ederdi [*ortaya kordu*]! Bir aralık lehçeyi [*Osmanlı Türkçesi'ni*] dar buldu. Yeni fikirler için yeni kelimeler lazım olduğuna musır idi [*ısrarlıydı*]. "Eski kelime altında fikirlerin tazeliği görülemez. Dikkat nazarından [*Gözden*] kaçır." derdi. Lügat kitaplarına [*Sözlüklere*] sarıldı, sahifeleri çevirdikçe öyle şeyler buldu ki hayret etti. Bunlar ne için kamus [*sözlük*] köşelerinde unutulmuş? Ne güzel şeyler keşfetti [*buldu*]!" (Uşaklıgil 2015: 176).

Ahmet Cemil'in eserini oluşturma sürecinde ortaya koyduğu titiz çalışmanın ardından, dönemin edebiyat çevrelerine eserini sunmak üzere okumaya hazırlanır. Ahmet Cemil'in eserini okumasından evvel, giriş konuşmasını yapan Hüseyin Nazmi'nin odak noktası Ahmet Cemil'in eserinde ortaya koyduğu yeni üslup anlayışıdır: "Arkadaşım için meziyet midir, nakise midir [*üstün nitelik midir, eksiklik midir*], bilmem, eserin başlıca hassası [*özelliği*] yeniliği, mümkün olabildiği kadar görülmemiş, tanılmamış edasıdır" (Uşaklıgil 2015: 256).

Bu bağlamda, Usta'nın kendi içinde bulunduğu edebiyat çevresi için getirdiği yeniliğin daha ziyade içerik ile ilgili olduğu söylenebilir. Usta eserini tamamlayıp bir yazı işleri müdürüne gönderdikten sonraki süreci anlatırken özellikle eserinin Pontius Pilatus hakkında olmasından kaynaklanan eleştiriler aldığını belirtir; çünkü 1900'lerin başında dönemin edebiyat çevreleri düşünüldüğünde Hz. İsa'nın yaşadığı dönemdeki Kudüs Valisi üzerine roman yazmak anlaşılabilir bir şey gibi görülmemektedir. Usta, eserini tamamlayıp yazı işleri müdürüne sunduktan sonra yaşadıklarını şu şekilde anlatır:

"Söyledim ya size: müdür, yazı işleri müdürü! Romanımı okuduktan sonra, yanağımda koca bir et beni varmış gibi baktı yüzüme, sonra bakışlarını odanın köşesine kaydırıp, bir yandan da şaşkın şaşkın gülüyordu. Ortada bir neden yokken kâğıtları buruşturup, homurdanıyordu. Bana kalırsa, hiç anlamı olmayan sorular sordu: Romanın kendisiyle hiç ilgilenmeden, nereden çıktığımı, kim olduğumu, ne kadar zamandır yazdığımı, neden hiç adımın duyulmadığını! Bütün bunlara, yine bana, çok aptalca gelen bir soru daha ekledi: Böylesine garip bir konu üzerine roman yazma fikrini kafama kim sokmuştu? Artık başıma ağrılar girdiğinden kitabımı yayımlayıp yayımlamayacağını kesin olarak öğrenmek istedim. Olduğu yerde kıvranmaya, çekine çekine bir şeyler söylemeye başladı. Sonunda, bu sorunu tek başına çözmeye yetkisinin olmadığını, kitabımı yazışlarının öteki üyeleri olan eleştirmen Latunski ve Ariman ile yazar Mstislav Lavroviç'e göstermesi gerektiğini söyledi. İki hafta sonra uğramamı istedi. İki hafta sonra yanına gittim, devamlı yalan söylemekten gözleri şaşı olmuş bir genç kız beni karşıladı" (Bulgakov 2012: 231).

Usta, hikâyesini sürdürürken romanını yazı işleri müdüründe geri aldığı anı anlatırken, kendisinin tüm bir yaşamını adadığı eserin bir başkasının elinde dönüştüğü hâle inanamaz. Bu değersizlik hissi şu sözlerle dile getirilir: "'Olabilir," diye onun sözünü kesti konuk. "Yağ lekeleriyle dolmuş, paçavraya dönmüş romanımı ondan geri aldım" (Bulgakov 2012: 231).

Oysa, Usta sevgilisi Margarita'nın gözleri ve romanın ilk sayfasına döktüğü gül yaprakları ile sanatçı duygulanımını en yoğun biçimde ortaya koyar. Bir başkasının pis ellerinde günlerce bekleyen ve özensizce karıştırılan yapraklar, Usta'nın var oluş sebebidir. (Bulgakov 2012: 232).

Usta'nın yaşadığı sarsıntı duygusal boyut ile sınırlı kalmaz. Reel boyutta ortaya çıkan bir diğer sorun ise "intihal" sorunudur. Usta'nın eserinin beğenilmemesine rağmen, bir başka yazı işleri müdürünün eline geçtiği ve o müdürün de Usta'nın eserinden parçaları yayımladığı anlaşılır. Bu durum, elbette Bulgakov'un ironik ve eleştirel söylemine de yansır ve Bulgakov'un eleştirilerinin odağına yerleştiği dönemin Rus edebiyat çevrelerinin içinde bulunduğu durumu da açıkça ortaya koyar: "İvan ise karmakarışık sözlerden kendisine "Usta" diyen adamın romanından çalınmış kocaman bir parçanın, başka bir yazı işleri müdürü tarafından yayımlandığını anladı" (Bulgakov 2012: 232).

Edebiyatın ana malzemesi olan dil ve onun kullanım biçimleri vasıtasıyla ortaya çıkan üslubun bireysel yönünün ortaya çıkardığı özgünlük fikrinin ötelenmesi de böylelikle yeni dil ve üslup kullanım biçimlerinin kökten reddedilişiyle kendini gösterir. Oysa, sanat tam da bu yenilik/yeni yönelimler vasıtasıyla kendini var eden ve yüzyıllara meydan okuyan bir edimler sisteminin adıdır. Bu nedenle, gerek Usta'nın gerekse Ahmet Cemil'in yaptığı radikal çıkışlar, sanatın özünün bir yansıması olarak anlamlı ve gereklidir.

2.2. Hayal-Hakikat İkilemi

Sanatçının dünya ve dolayısıyla gerçeklik ile kurduğu ilişki genellikle zayıftır. Zira sanatsal üretim, aykırı bir duruşun neticesi olarak öncelikle bedensel bir karşı çıkışın sonucunda ortaya çıkar. Gerçekliğin sınırlılığından kaçan sanatçı, kendi hayal dünyasında kendi kurduğu zihni gerçekliğin efendisidir ve hiçbir efendiye boyun eğmek zorunda değildir. Bu zihni özgürlüğün verdiği enginlik hissi, giderek sanatçıyı gerçeklikten koparır ve gerçeklikle uyumsuzluk derecesini arttırır.

Ahmet Cemil her ne kadar çevresiyle bağlantısı kuvvetli bir yazar profili ortaya koymasa da gerçek hayattan tam manasıyla kopmuş da değildir. Bu bağlamda Ahmet Cemil'in kaynağını gerçek hayattan alan en önemli hayallerinden biri de Hüseyin Nazmi'nin devasa kütüphanelerine sahip olmasıdır. Bir yanda arzuladığı kitaplara kolaylıkla ulaşabilen Hüseyin Nazmi, diğer yanda elindeki kitaplara dahi vakit ayıramayacak kadar çalışan, hayat mücadelesi veren bir Ahmet Cemil profili ortaya çıkar. (Uşaklıgil 2012: 72)

Eserin her noktasında görülen bu gerçeklik ve hayal ikiliği Ahmet Cemil'in kendi eserini sobaya atarak yok etmesinin itici unsurlarındandır. Bu gerilim, ideolojik, ekonomik ve geleneksel baskıların insanları gerçeklerden uzaklaştırarak hayallere sığınmasından kaynaklanır.

Bu nokta Ahmet Cemil'in hayal ve hakikat arasında yaşadığı yersizlik duygusunun bir benzerinin görülmesi açısından önemlidir. Ahmet Cemil, gerçek hayatla bağ kuramadığını anladığı an bunun nedeni olarak eserini görür ve onu yok etmekle hayalden gerçeğe-her ne kadar yavan bir gerçek olsa da- doğru ilerlediğini düşünür. Usta ise romanını yazıp bitirdikten sonra romanıyla hayata karıştığını, onu bir vesile haline getirdiğini söyler ve işte o zaman hayatının sona erdiğini ifade ederken, hayal dünyasından çıkıp gerçeklikle karşı karşıya kalışını ima ettiği düşünülebilir: "Roman, ağustos ayında bitti; kimsenin tanımadığı bir daktilocu kadına verildi ve beş kopyası çıkarıldı. Sonunda gizli barınaktan çıkıp yeniden hayata karışma çağı geliverdi. Usta başını eğerek mırıldandı: "Ellerimde tuttuğum romanımla hayata karıştım ve işte o zaman hayatım sona erdi." (Bulgakov 2012: 230).

Usta, edebiyat dünyasına girerken karşılaştığı duvarın sarsıcı etkisiyle eserini bitirip çoğalttırdığı andan itibaren aslında hem kendi dünyasından olmuş hem de edebiyat dünyasının acımasız yüzüyle karşı karşıya kalmıştır: "Edebiyat dünyasına ilk kez giriyordum. Ama şimdi her şey bitmiş, sonum gelmişken edebiyat dünyasını dehşetle hatırlıyorum! Ne korkunç bir darbe yedim, ah! Beni öldürdü!" (Bulgakov 2012: 230, 231).

Dolayısıyla, hayal dünyasının verdiği özgürlük duygusu ve gerçekliğin sınırlılığı hayal ve hakikat ikililiğinin temel gerilim unsuru olarak düşünülebilir. Her iki yazarın da eserleriyle gerçek dünyaya karışmak istemelerinin kati bir reddedilişle karşılaşılması hayal ve hakikat arasında sıkışmışlığa ve dolayısıyla da çaresizliğe neden olmuştur.

2.3. Edebi Gelenek İçinde Bireyselliğin Yeri

Edebi gelenek ya da hâkim ideolojinin tahakkümü sanatçı ve yazarlar açısından baş edilmesi zor bir durum olarak değerlendirilebilir. Zira sanatçı, evrenin çeşitli biçimlerde üzerine yansıdığı bir levhadır. Bu levhanın alacağı şekil elbette içinde sanatçıdan ve onun bakış açılarından izler taşıyacak; belki de tamamıyla ona özgü ve bir başkası için anlaşılabilir/duyumsanamaz olacaktır. Böyle bir ihtimalin varlığı da sanatın atılım yapabilmesinin önünü açan en önemli husustur.

Edebi geleneğin yazarın bireyselliği üzerindeki baskıcı yönü "Mai ve Siyah"ta gazete yazarlarından Raci'nin tutumuyla ete kemiğe bürünür. Ahmet Cemil'in kaleme aldıkları, eserin anti-kahramanı olarak nitelendirilebileceğimiz Raci tarafından acımasızca eleştirilir. Ahmet Cemil'in dil kullanımında görülen yenilikler, geleneksel edebiyat anlayışının dışındadır ve Raci de bu anlayışın sesi niteliğindedir.

Bir gün, Hüseyin Nazmi gazetede müsveddeleri temizlerken Ahmet Cemil'in kaleme aldığı Ezhâr-ı Şebab [*Gençlik Çiçekleri*] adlı şiir hakkında Raci'nin kaleme aldığı bir eleştiri yazısına rastlar. Bu yazıda Ahmet Cemil, mir-i belahet-semir [*aptallık dolu zat*], şair-i zülûf-dâr-ı garâib-nisâr [*gariplikler saçan şair*], bu herzevekil pozuna-misil [*maymun gibi saçma sapan konuşan*] olarak nitelendirilir. Bunun sebebi ise Ahmet Cemil'in kullandığı "tâbiş-i lertzende [*titrek parlamış*].., "kisve-i müşemmes [*güneşli elbise*]", "pervaz-ı nigâh-ı emelin [*arzulu bakışın uçuşunun*]" gibi alışılmamış, şiir geleneği açısından yeni ifadeler kullanmasıdır. (Uşaklıgil 2015: 124).

Usta ile Margarita'da ise bu bireysellik problemi öncelikle İvan ve Usta'nın karşılaştığı ilk anda ortaya çıkar. Bu noktada yine Bulgakov ironik ve eleştirel üslubu vasıtasıyla karakterleri üzerinden Moskova edebiyat çevresini eleştirir. Buna göre, İvan akıl hastanesinde Usta ile karşılaşır ve onunla sohbet etmeye başlar; fakat bu diyalog ilginç bir girişe sahne olur. İvan, şiirleri hakkında olumsuz fikirler ortaya koyan bu yabancıya niçin şiirlerini beğenmediğini sorunca Usta, İvan'ın hiçbir şiirini okumadığını söyler. Ama o dönemin diğer şairlerinin şiirlerini okuduğunu belirtir ve İvan'ı da aynı grup içerisinde değerlendirir. Sonunda da İvan'ı kötü şiir yazdığına ikna eder. (Bulgakov 2012, s. 218).

Burada karşımıza Bulgakov'un ironik üslubu çıkar. Hiçbir şiirini okumadığı bir şair hakkında konuşabilme yetkisini kendinde bulan Usta, bir an için şairin bireyselliğini onun hakkında fikir sahibi olmaksızın ötelere ve onu, hâkim edebî geleneğin içinde bulunan şairler gibi değerlendirir. İvan'ın da bu fikre karşı çıkmaksızın bir daha şiir yazmayacağına söz vermesi, edebî geleneğin sanatçının bireysel edimleri üzerinde kurduğu baskının göstergesidir.

“Sanatın şahsiliği” noktasında önem arz eden bir diğer durum ise Şeytan Woland'ın adamları Behennot ve Korovyev'in eserin son sahnelerine yaklaşılırken Yazarlar Evi'ne girmek istemeleriyle ortaya çıkar. Bu isteklerinin geri çevrilmesi ve bunun üzerine geçen diyaloglar da Bulgakov'un yazarlığın kurumsallaştırılarak, tekelleşmesine yönelik getirdiği eleştirileri açığa çıkarır. Korovyev, heyecanlı bir biçimde Yazarlar Evi'ne girmeye hazırlanırken orada birçok üstün yeteneğin yetiştiğini söyler. Behennot'un cevabı ise ilginçtir: "Limonlukta yetiştirilen ananaslar gibi". (Bulgakov 2012: 514).

Behennot'un bu sözleri içinden çıkılan yer/toplum ile uyumsuzluk içinde olunan bir duruma işaret eder. Yazarlar Evi'nde bulunan yazarlar, belli bir biçimde yetiştirilmiş ve kullanıma hazır hale getirilmiş inorganik, pasif bir canlı olarak konumlandırılır. Yazar olmak isteyen veya olduğu düşünülen herkes Yazarlar Evi'nde bulunur.

Behennot ve Korovyev, Yazarlar Evi'nin lokantasına girmek isteyince kendilerinden yazarlık kartı istenmesi üzerine yaşanan durumun ironisini açığa çıkarmak adına Dostoyevski örneği ile giriş yapılı:

"Dostoyevski'nin yazar olduğuna inanmak için kendisinden kimlik kartı mı istemeniz gerekirdi? Hiçbir kimlik kartı gerekmezsiniz rastgele bir eserinden beş yaprak alın, karşınızdaki adamın yazar olduğunu hemen anlarsınız. Hem, onun bir kimlik kartı edindiğini de hiç sanmıyorum! Sen ne dersin?" diye sordu Korovyev Behennot'a" (Bulgakov 2012: 516).

Ardından, girişte görevli olan kadın Korovyev'in Dostoyevski olmadığını belirtir. Bunun üzerine Korovyev alaycı bir tavır takınır. Kadının Dostoyevski'nin öldüğüne yönelik söylemine karşı verilen yanıt ise sanatçının var oluşunun fiziksel alan ile sınırlı olamayacağına yönelik vurgusuyla eserin en önemli sahnelerinden biri niteliğindedir: "Hah hah ha! Kim bilir, kim bilir?" diye söylendi Korovyev. Şimdiden, kendine güveninin azaldığı ortaya koyan bir sesle, "Dostoyevski öldü," dedi kadın. "Protesto ediyorum!" diye ateşli bir sesle haykırdı Behennot. "Dostoyevski ölümsüzdür!" (Bulgakov 2012: 516, 517)

Dostoyevski üzerinden verilen bu örnek aslında yazarlığın kurumsallaşamayacağına, sanatın bireysel bir edim olduğuna yönelik göndermeler barındırır. Dostoyevski'nin yazar olduğunun bir "yazar kartı" ile kanıtlanacağı fikri, edebiyat dünyasındaki hayal yoksunluğunu ve makineleşme durumunu da açıkça gözler önüne serer.

Bu durum, Raci'nin Ahmet Cemil'in eserlerine yönelik getirdiği eleştirilerde görüldüğü gibi belli bir sistemin/fikir birliğinin altına gizlenerek her türlü yeniliğe ve sanatın bireyselliğine karşı durulduğunun göstergesidir. Oysa yazar, yazdıklarıyla "yazar" olma unvanını kazanır; dolayısıyla kimin yazar olup kimin olmadığı kurumlar vasıtasıyla sistematik bir biçimde belirlenemez.

2.4. Sanatçı Duyarlılığı

Sanatçı, elbette duygulanım ve duygularını ifade etme noktasında toplumda birkaç adım öne çıkan insandır. Dolayısıyla, onun hayata karşı tutumu, değerleri, etrafını ve kendini tanıma biçimi onun kendini ifade etme biçimlerine de yansır.

Ahmet Cemil'in anlatının akışı içerisine serpiştirilmiş hayalleri, onun Batı sanatına olan ilgisi ve kendi duygu dünyasının kökenlerinin anlaşılması açısından önem arz etmektedir. Ahmet Cemil, bir sanatçı olarak imgelerin, metaforların dünyasında yaşamaktadır:

"O vakit aklına geldi. Waldteufel'in bu meşhur valsini [*dans müziğini*] ne vakit dinlese bütün hayali inkişaf ederdi [*ortaya çıkardı*]. Onun ismini kendine mahsus şive ile [*söyleyişle*] tercüme etmişti: Bârân-ı elmas [*elmas yağmuru*]! Ne güzel, ne hülyalar [*hayaller*] getiren, nasıl rüya âlemleri açan bir isim.." (Uşaklıgil 2015: 34).

Edebiyata, özellikle şiire olan ilgisi Mülkiye yıllarında, Hüseyin Nazmi ile tanışmasıyla birlikte artar. Şiir ile uzun yıllar ilgilenmesi Servet-i Fünun'un hastalıklı, karamsar ruh halini yansıtması açısından önem arz etmektedir:

"Onda şiir ile uzun iştiğal [*uğraş*] mariz bir hassasiyet husule getirmişti [*hastalıklı bir duygusallık oluşturmuştu*]. Öyle bir hassasiyet ki onunla malul [*ona yakalanmış*] olanları başkaları için, anlaşılmaz, makuliyetine [*akla uygunluğuna*] kati [*kesin*] hüküm verilemez; hareketlerinde, fikirlerinde, duygularında bir büyüklük olduğuna kanaat edilir de isabetini teslimine [*doğruluğunu söylemeye*] cesaret edilemez muammalar [*bilinmezler*] haline getirir. Öyle bir hassasiyet ki bir gün hayatı bütün çirkinlikleriyle, aç kalmış ailelerden, öksüz genç kızlardan, beynini bir kurşun parçasıyla dağıtan meyuslardan [*ümitsizlerden*], avuç açan beyaz saçlı adamlardan, çocuklarını kilise kapılarına bırakan valdelerden [*annelerden*], bir şarap şişesinin yanında insanlıktan çıkmaya çalışan bedbahtlardan [*mutusuzlardan*], bütün o çirkinliklerden mürekkep [*oluşmuş*] gösterir; insana "Kaç! Bu hayattan kaç!.." der" (Uşaklıgil 2015: 65, 66).

Bu hassasiyet ve karamsarlık öyle bir noktaya ulaşır ki yalnızlaşma duygusu yaşamın her anında özlenen bir durum haline dönüşür. Ahmet Cemil de bu bağlamda sessizliğin hayatındaki yerinden söz ederken *haz ettiği tek şeyin sükût olduğunu* ifade eder. (Uşaklıgil 2015: 67).

Sanatçının bu tip bir itkiyle hareket etmesinin nedeni, içinde bulunduğu durumdan kurtulma arzusu olarak değerlendirilebilir. Sontag, sanatçının susma eğilimini bu "kurtulma" arzusu ile ilişkilendirerek şu ifadeleri kullanır:

"Susma çağrılarının arkasında, algısal ve ekinsele açıdan tertemiz bir zemin bulma isteği yatar. Sonra, en yüreklendirici, en hırslı çeşitlemelerinde susmanın savunulması da, tümünden

kurtuluş için mitsel bir tasarıyı dile getirir. Öngörülen, sanatçının kendi kendisinden, sanatın tek bir sanat yapıtından, sanatın tarihten, tinin maddeden, zihnin algısal ve zihinsel sınırlarından kurtulmasıdır” (Sontag 2013: 57)

Ahmet Cemil’de görülen bu kurtulma arzusu özellikle anlaşılama sorunuyla ilişkilidir. Ahmet Cemil’in seslendiği pencereden bakılınca daha sakin bir dünya tasavvuru ortaya çıkar. Zira Ahmet Cemil’in anlatıları gerçekten uzak, sakin bir hayal dünyasından kopup gelen ifadelerden oluşur. Dönem halkı açısından ise dünya daha debdebeli bir yerdir. Bu nedenle Ahmet Cemil, “Mâkes-i Zaman [*Zamanın Aynası*]” adlı gazetenin her gün kapış kapış satılmasının nedenini halkın aşağılamalara, taşlamalara uğrayanlara acımak yerine gülmek istemesi olarak görür. Ona göre halk, kitlesel olarak hareket eder ve gerçeklerden kaçınmak için gülünecek, eğlenilecek olayların peşinden gider. (Uşaklıgil 2015: 126).

Sanatçı duyarlılığı noktasında, Ahmet Cemil ve Usta’nın eserlerini yaratma süreçlerinde platonik ya da karşılıklı olarak duyulan aşk itici bir unsur olmuştur. Özellikle Margarita’nın, Usta’ya duyduğu aşkın yanı sıra ona verdiği desteği Usta’nın söylemlerinde de açıkça görmek mümkündür. Oysa Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi’nin kardeşi Lamia’ya duyduğu aşkı dahi dile getirememiş ve en büyük yaralardan biri de bu olmuştur. Ahmet Cemil, eserini tamamlamasının ardından Lamia’ya açılmayı düşünürken; eserinden ve dolayısıyla buna bağlı tüm hayallerinden vazgeçmiştir. Dolayısıyla, her iki eserde de aşkın olumlu ve olumsuz anlamda sanatsal üretime dahil olduğu görülmektedir.

2.5. Anlaşılama Sorunu, Vazgeçiş ve Yıkım Süreci

Ahmet Cemil’in yıkım sürecine girmesi öncelikle kardeşi İkbâl’in mutsuz evliliği ve bu evliliğin sonuçları ile başlar. Ahmet Cemil’in kardeşi İkbâl ile gazetenin sahibi Tevfik Efendi’nin oğlu Vehbi Bey evlenir. Tevfik Efendi’nin ölümü üzerine gazetenin başına geçen Vehbi Bey ile İkbâl’in ilişkisi bozulur. İkbâl Hanım, Vehbi Bey’den şiddet görür ve çocuğunu düşürür. İkbâl’in ölümüyle sonuçlanan bu süreç, Ahmet Cemil’in gerçekliğe tutunabildiği birkaç daldan birinin kopması anlamına gelmiş ve yıkım sürecini gerçek anlamda başlatan ilk önemli adım olmuştur. Her ne kadar toparlanma isteği de taşısı bu istek onun hayata tutunabilmesini sağlayacak kadar güçlü değildir:

“Kendi kendisine: “Ah! Hulyalarım [*Hayallerim*] !...” diyordu. Şimdi İkbâl, matbaa, eseri, eniştesi ve bütün bu yaralar hepsi birden kanamaya başlamıştı. Bir aralık yine kendi kendisine kuvvet verir, bir muvaffak olmak azmiyle ayağa kalkar, zihninden cesaretini kırarak geçen fikirleri kovmak istiyormuşçasına silkinerek: “Niçin fütur getirmeli [*bezmeli*] ? Bir hasudun [*kindarın*] hükmüne bir hayatın esas gayesini feda edecek kadar zaaf [*zayıflık*] sahibi miyim?” derdi” (Uşaklıgil 2015: 310, 311).

İkbâl’in dışında, Lamia’ya duyduğu aşk, Ahmet Cemil’in annesi ve eseri onu hayata bağlayan diğer unsurlardır. Ahmet Cemil’in kız kardeşi İkbâl’in ölümü, en yakın arkadaşı Hüseyin

Nazmi'nin yurtdışında bir göreve tayin edilmesi ve Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lamia'nın bir başkası ile evleneceğini duyması ile Ahmet Cemil'in yaşamla kurduğu tüm bağlar kopar. Dolayısıyla artık ne eserinin ne de bir başka şeyin önemi kalmamıştır. Ahmet Cemil'i fiziksel olarak dünyaya bağlayan tek kişi annesidir. Hayalleriyle olan bağı çoktan kopmuştur.

"Okumak?.. Artık bunların hepsinden nefret ediyordu. O şairler, o sevgili kitaplar, bunlar bütün yaşanmış yahut yaşamaktan yorulmamış adamların sahte şiirleri, sahte felsefeleriydi. Bütün şiir ve felsefe işte şu dakikada onun bu melal ve yeisinde muhtevi idi [*onun bu acı ve ümitsizliğindeydi*]" (Uşaklıgil 2015: 370).

Tüm bu yaşanan durumlar ve Usta'nın yazdığı eserin kanonun dışında kalması nedeniyle yaşadığı anlaşılama sorunu, Usta'yı da Ahmet Cemil ile aynı sona doğru sürükler. Usta da bin bir zahmetle ortaya koyduğu eserinden böylelikle vazgeçer. Bu vazgeçme arzusu da yine eserin yakılarak yok edilmesi sonucuna ulaşır.

"Sobada ateş homurdanıyor, yağmur camları kırbaçlıyordu. İşte son olay bu sırada geldi başıma. Çekmecelerden birinden romanımın kalın kopyalarını, elle yazdığım müsveddeyi çıkardım ve hepsini yakmaya koyuldum. Çok zor bir işti bu, yazı dolu defter çok zor alev alıyordu. Defterleri yırtmaya uğraşırken tırnaklarımı kırdım, sonra sobanın başına geçtim, teker teker hepsini odunların arasına sokup yaprakları demir parçasıyla karıştırdım. Ara sıra kül çabalarımı alt ederek alevleri boğuyordum, ama ben de hemen külle boğuşuyordum; devamlı ayak diremesine rağmen roman yenik düşüyordu. Aşına olduğum sözler gözlerimin önündeydi. Bir sarı renk, bıkıp usanmadan sayfalara saldırıyor, ama sözcükler gene de silinmiyordu. Kâğıt kapkara kesildiğinde görünmez oluyordu bu sözcükler. O zaman, elimde demir, çılgın gibi sayfaların işini bitiriyordum" (Bulgakov 2012: 237).

Oysa, Margarita Usta'nın bu yoldaki en önemli destekleyicisidir. Usta'nın yazdıklarını heyecanla okur. Usta'nın yaşadığı bu krizden çıkması için de elinden geleni yapar. Ona, Usta ismini veren de Margarita'dır. Bu isim kaynağını Margarita'nın Usta'nın romanına verdiği değerden almaktadır. Margarita'nın Usta'ya olan aşkı ve onun sanatına verdiği değer öyle bir noktadadır ki Usta için Şeytan Woland ile anlaşma yoluna dahi gider. Fakat Usta'nın '*Bu romandan nefret ediyorum,*' dedim. '*Korkuyorum da. Hastayım. Korkuyorum.*' (Bulgakov 2012: 238) ifadeleri yaşanan sarsıntının derinliğini gözler önüne serer.

Usta'nın romanından nefret ettiğini ve ardından korktuğunu söylemesi, bu çalışmada temel unsurlardan biri olarak tasarlanan "arınma" fikrini de destekler durumdadır. Zira, Aristoteles, katharsis (arınma) kavramından söz ederken, "korku ve acıma" duygularından arınmayı kast etmektedir. Usta, kendine korku ve acı veren eserini yakarak arınabileceği dürtüsüyle hareket eder.

Woland, Usta'nın sobaya attığı müsveddeleri incelemek istediğinde eserini yaktığını belirten Usta'ya müsveddelerin yanmayacağını söyleyen Woland'ın talimatıyla Korovyev, Usta'nın müsveddelerini bulmaya çalışır. Bu sırada Usta, yazılanların yok olmasıyla birlikte onları yazanın da yok olacağını belirtir: "Korovyev'in yaptıklarının mükemmelliğinden etkilenen Usta, "Doğru söylediniz," dedi. "Kâğıtlar yok olunca insanın kendisi de yok olur. Kâğıtlarım

bulunmadığına göre ben de yokum demektir.” “Özür dilerim!” diye bağırdı Korovyev. “Ama bu tam bir halüsinasyon. İşte kâğıtlarınız.” (Bulgakov 2012: 435).

Usta'nın yok olma arzusu Korovyev'in müsveddeleri uzatmasıyla kesintiye uğrar; fakat bu arzu, yaşam ile bağ kuramamanın verdiği psikolojik ağırlıktan kaynaklanmaktadır. Usta da Ahmet Cemil ile benzer bir karar alarak bir daha yazmayacağını belirtir. Ahmet Cemil'in her şeyin kaynağını hayalleri olarak görmesi gibi Usta da tüm kötü olayların yazdığı roman yüzünden yaşandığını dile getirir. Usta'nın korkuları ve bir köşeye çekilerek dünyadan elini eteğini çekme arzusu da tüm bu yıkım sürecinin bir sonucudur.

“Ne düşüm kaldı ne de esinim,” diye cevap verdi Usta. “Çevremde kimse beni ilgilendirmiyor, ondan başka.” Elini yeniden Margarita'nın başına koydu. “Beni kırdılar. Her şey canımı sıkıyor, bodrum katına dönmek istiyorum.”

“Ya romanınız, ya Pilatus?”

“O romandan da artık nefret ediyorum,” dedi Usta. “Onun yüzünden başıma gelmeyen kalmadı.”(Bulgakov 2012: 436, 437).

Her iki yazarın yıkım süreci de anlaşılama sorunuyla ortaya çıkar. Kendi zihin ve duygu dünyalarından kopan eserlerin ve dolayısıyla ifade biçimlerinin başkaları için bir anlam taşımaması en önemli sorundur. Gerçeklikle yüzleşme noktasında yaşanan bu gerginlikten kurtulmanın tek yolu, eserlerin ve dolayısıyla onları gerçeklikten koparan her şeyin yok edilmesiyle mümkün görülmektedir.

2.6. Var Olmak İçin Yok Etmek/Arınma

Aristoteles ile birlikte ortaya çıkan “katharsis” fikri, tragedya türüne ait bir özellik gibi düşünülse de bu durum giderek birçok sanat dalında hakim bir unsur haline gelmiştir. Zira, Ernst Fischer'in Aristoteles'in söz konusu kavramından yola çıkarak ortaya koyduğu üzere sanat, gerçek yaşamla kurulan bağın askıya alınması vasıtasıyla bir çeşit tutsaklık oluşturarak haz verme amacını taşır.

“Gerilim vardır, karşılıklı çatışma vardır sanatın özünde; sanatın yoğun ve gerçek bir yaşantıdan doğması yetmez, ayrıca *kurulması*, nesnellik kazanarak bir biçim alması gerekir. Bir ustalığın sonucudur sanatın özgürce boy atıp gelişmesi. Çoğu zaman yanlış anlaşılan Aristoteles'e göre duyguları arıtmaktı sanatın görevi; korkuyu ve acıyı yenmek, böylece de kendini Orestes ya da Oidipus ile bir gören seyircinin bu benzeşmeden kurtularak alınyazısının rastgele düzeninin üstüne çıkmasını sağlamaktı. Hayatla olan bağlar bir süre için bir yana bırakılıyordu. Çünkü sanatın insanı kendine bağlayışı gerçekliğin insanı kendine bağlayışından başkadır. İşte tragedyalardan bile alınan tad, “eğlence”nin özü olan tad, bu geçici tutsaklığa dayanır” (Fischer 2010: 11, 12).

Bu bağlamda ortaya çıkan “geçici tutsaklık” fikri ve daha önce bahsettiğimiz “kurtulma” arzusu çalışmamız açısından dikkat çekilmesi gereken noktalardır. Söz konusu, “geçici tutsaklık” durumu, “katharsis”in yaşandığı ana özgüdür ve kişiyi gerçek hayatın içinden çekip alarak,

sanatsal olanın içinde konumlanmaya ve onun dolayısıyla arınmaya davet eder. Ahmet Cemil ve Usta açısından ise bu durum, eserlerini yakıp yok ettikleri ana özgüdür. Her iki yazar da eserleri yaktıkları anda tüm dünyalarının değişeceğini düşünerek hareket ederler. Oysa durum, Fischer'in de belirttiği bir süre için geçerli olan "geçici tutsaklık" durumuyla benzerlik gösterir.

Elbette, her iki yazarı da aynı sona götüren bir süreç ve itici unsurlar bulunmaktadır. Ahmet Cemil'i kendi eserini yok etmeye götüren süreç her ne kadar çevresiyle edebi anlayışı bağlamında uyuşamaması ve anlaşılabilmesi olsa da hayatın zorlu ve hakiki yönünü kaldıracak gücünün olmayışı da bu kriz anını tetikler. Fakat yine de kendi eserini yok etme anı Ahmet Cemil için bu temel faktörleri barındıran bir sürecin sonucudur ve "geçici tutsaklık" fikrini de içinde barındırır:

"Artık duman azalıyor, ateş kâğıtların arasından kayarak, geçtiği yerde külden esmer kümecikler bırakarak aşağıda, köşelerde daha yakacak şeyler arıyordu. O zaman iki eliyle defteri ortasından ayırdı, evvela bir kağıt kopardı, bunu soktu, kâğıt bir müddet kızgın küllerin üzerinde tereddüt ediyor gibi durdu, sonra yer yer sarardı, birdenbire duyulmuş bir acı ile kıvrandı. Daha sonra o sarı kıvrıntılardan bir ateş dalgası geçti, kâğıdın her tarafından bir küçük alev çıktı. Ahmet Cemil acı bir hande [gülüş] ile bakıyor, şimdi esmer bir kül tabakası şeklinde duran bu kâğıdın üzerinde bir beyazlıkla beliren yazılara bakıyordu. Bir iki satırını okudu, "Ah!ne yalan şeyler!.. Ah! Sahte şiirler!..." diyordu" (Uşaklıgil 2015: 383).

Ahmet Cemil'in hayallerine veda edip gerçeğe döndüğü bu an beraberinde geçmişten bugüne yaşanan değişim ve dönüşümü de getirir. Yaşadığı süreçte yalnız kalışı ve hayatla, annesi, kızkardeşi, Hüseyin Nazmi ve Lamia vasıtasıyla bağlantı kurmaya çalışırken; geriye yalnızca annesinin kalması Ahmet Cemil'in direncinin düşmesinin temel sebeplerindendir. Zira sanatçı yaşama farklı bir gözden baksa da yaşamın temel itici unsurları olan sevgi ve paylaşım gibi olgulardan da uzak kalmamalıdır. Sanatsal üretimin verdiği haz, Ahmet Cemil'in yaşam heyecanını tetiklemiş; fakat tek başına yeterli olmamıştır.

"Artık hayatında yalnız bir hakikat kalmıştı. Hulyasız; üryan, sefil [çıplak, zavallı] bir hakikat... Beş sene evvel hayata uzun kumral saçları ile, ümitle münevver [parlak] gözleriyle giren Ahmet Cemil'in yerinde şimdi yanakları çökmüş, dudakları hayatının matem acısı ile tekallüs etmiş [kasılmış] harap bir vücut [beden]..." (Uşaklıgil 2015: 384, 385)

Usta için ise eserini fiziksel olarak yok ettiği andan itibaren gelişen süreç daha fantastiktir. Usta'nın eserinden haberdar olan eserin başkışisi Pontius Pilatus bir aracı göndererek Woland'dan Usta'yı yanına getirmesini ister. Bunun üzerine Vali Pontius Pilatus'un isteği yerine getirilir. Kurtarılan Usta ve Margarita'nın evi yakılır; bu esnada Usta'nın eserinin kurtarılan kopyası da yanar, zaten eser Usta'nın ezberindedir. O da Ahmet Cemil gibi geçmiş hayatından kurtulduğuna vurgu yapar: "Şimdiden, az sonra başlayacak yolculuğun sarhoşluğuna kapılmış olan Usta, bir rafın üzerindeki kitabı masaya attı, sayfalarını alevler içindeki masa örtüsüne

bastırdı, kitap da neşeyle tutuştu. "Yan, yan, geçmiş hayat!" "Yanın, eskinin acıları!" diye bağırdı Margarita" (Bulgakov 2012: 541).

Usta'nın, eserini yakması ve yeni bir hayata başlaması Ahmet Cemil'in gerçeklik karşısındaki umutsuzluğundan ziyade yaşam arzusunun artmasıyla ilişkilidir. Fakat bu arzu, fantastik bir yaşamın kapılarının açılmasıyla tetiklenmiştir. Son sahnede, Usta, Margarita, Woland ve beraberindekiler ile havalanarak yeni yaşamlarına doğru ilerlerler. Artık hepsi Usta'nın romanının ana kahramanı olan Pontius Pilatus'la aynı anın ve mekânın içindedirler. Usta, Woland'ın telkiniyle romanının son sözlerini söyler:

"Kurtuldun! Özgür! Seni bekliyor!"

Tepeler, Usta'nın sesini gök gürültüsüne dönüştürdüler ve bu gök gürültüsü tepelerin sonu oldu. Cehennemi kayalık duvarlar yıkıldı. Yalnız, taş koltuğun bulunduğu düzlük ayakta kaldı. Duvarların devrildiği kara uçurumun dibinde, pırl pırl putların tepeden baktığı uçsuz bucaksız bir kent aydınlandı. Binlerce ay boyunca, akıl almaz bir bollukla üreyen bitkilerle kaplı bir bahçenin üstündeydi bu heykeller. Bahçenin eteğine kadar, Vali'nin ne zamandır beklediği ay ışığından yol uzanıyordu. Bu yola ilk atılan sivri kulaklı köpek oldu. Kan kırmızı astarlı beyaz palto giymiş adam koltuğundan kalktı, çatlak bir sesle boğuk çığlıklar attı. Gülüyor muydu, yoksa ağlıyor muydu, anlamak mümkün değildi. Attığı çığlıkların anlamı da kestirilemiyordu. Yalnız, sadık bekçisinin ardından, büyük bir canlılıkla ay yolunda yürüdü" (Bulgakov 2015: 554, 555).

Usta'nın nihai olarak eserini tamamlamış olması ve yanında kendine inanan birkaç insanın bulunması Usta'nın Ahmet Cemil'den ayrıldığı en önemli noktadır. Ahmet Cemil'in etrafında, annesi dışında değer verdiği kimsenin kalmayışı ve anlaşılama sorununun sona ermemiş olması Usta'ya nazaran Ahmet Cemil'in daha sarsıcı bir son yaşamasına neden olur. Bu bağlamda, "Usta ile Margarita"nın içinde barındırdığı fantastik unsurların özellikle eserin yanmasıyla birlikte, yeni bir hayata başlama fikri noktasında öne çıkması önemlidir. Zira, sanatçı açısından böyle bir durumdan çıkmanın alternatif yollarının bulunması, gerçeklik düzleminden ziyade gerçeküstücülüğün sınırsızlığı içinde mümkündür.

Sonuç

Edebiyat da içinden çıktığı toplumun bir yansıması olarak bireylerin ve toplumsal grupların fikirleri doğrultusunda şekil alır. Bu bağlamda "Usta ile Margarita" ve "Mai ve Siyah"ta da bu durum, baskın fikirler ve bastırılmış/öteleştirilmiş fikirler olarak diyalektik bir varoluş içerisinde görülmüştür. Gerek "Ahmet Cemil" gerekse "Usta" karakterlerinin dönemleri açısından üslup ve içerik anlamında ortaya koyduğu yeniliklerin nasıl alımlandığı ve ne tür tepkilerle karşılaştığı ortak paydalar ışığında ele alınmıştır. Söz konusu nedenler dolayısıyla ortaya çıkan ötekileştirilme durumu çalışmanın akışı içerisinde alıntılarla desteklenerek ortaya konulmuştur. Her iki yazarın yazar profilinin benzerliği üzerine odaklanan çalışmamız, özellikle yazarlığın, dolayısıyla sanatın kurumsallaştırılmasına/tekelleştirilmesine karşı yazarın ve sanatçının bireysel edimlerinin sanat camiası açısından taşıdığı değere odaklanmıştır.

Her iki yazarın da eserlerini yok ederek geçmişlerinden kurtulma arzularıyla sonuçlanan hikâyelerinin böylesi bir sürece doğru ilerleyişini daha iyi anlamak üzere çalışmamız, "Dilde ve Üslupta Yenilik", "Hayal-Hakikat İkilemi", "Edebi Gelenek İçinde Bireyselliğin Yeri", "Sanatçı Duyarlılığı" "Anlaşılamama Sorunu, Vazgeçiş ve Yıkım Süreci" ve "Var Olmak İçin Yok Olmak/Arınma" alt başlıklarıyla detaylandırılmaya çalışılmıştır. Buna göre, "Usta" ve "Ahmet Cemil" in dil ve üslup anlayışında ortaya koyduğu yenilikler nedeniyle edebi geleneğin dışında kalmaları her iki eserin de temel problemidir. Bu noktada ise sanatçının hayal dünyası ve dış dünyada yer alan hakikat olgusu arasındaki çatışmaya doğru giden bir süreç ortaya çıkarmıştır. Bu süreç de özellikle, sanatın bireyselliği ve sanatta hakim olan yaklaşımlar arasında görülen uyumsuzlukların neden olduğu gerilim unsurunu öne çıkarmıştır. Bu unsurun bilhassa sanatçı açısından önemli bir sorun haline geldiği görülmüştür. Zira sanatçı, hayal dünyasına ait olmak isterken bir yönüyle sürekli olarak başkaları tarafından dayatılan bir hakikat dünyasına çekilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda her iki karakterin de yaşadığı bu ikilemin içinden çıkılmaz bir duruma dönüşürken, anlaşılama sorununu da beraberinde getirdiği görülmüştür. Ardından takip eden süreçte ise söz konusu eserlerde de görüldüğü gibi yazarların eserlerini yakarak yok etme yoluna gitmeleri hayal ve gerçeklik arasında yaşanan bu ikilemin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. "Mai ve Siyah" eserinin taşıdığı realist bakış açısı nedeniyle eser, Ahmet Cemil'in eserini yakmasından sonra geçmişle kurduğu tüm bağlardan azade, annesiyle birlikte yeni bir yaşam kurma yoluna girmesiyle son bulur. Oysa, büyümlü gerçekçilik anlayışı açısından birçok önemli özelliğe sahip olan "Usta ile Margarita"nın sonunda, Woland ve beraberindekiler ile Usta, Margarita uçarak yeni bir yaşama doğru ilerlerler. Nereye gittiklerine, ne olacağına dair hiçbir şey bilinmez.

Tüm bu veriler doğrultusunda ele alınan eserler, Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi'nin temel yaklaşımı ışığında ele alınmış ve eserlerde görülen ortak noktalara odaklanmıştır. Eserlerin kurgularında görülen farklılıklar ve toplumsal yapıdan kaynaklanan farklı dinamikler, ilgili çalışmanın araştırma alanının dışında bırakılmıştır.

Kaynakça

- Althusser, Louis. (2014). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Antakyalıoğlu, Zekiye. (2013). *Roman Kuramına Giriş* (1. baskı). İstanbul: Ayrıntı.
- Aristoteles. (2010). *Poetika*. İsmail Tunali(Çev.). İstanbul: Remzi.
- Aytaç, Gürsel. (2003). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say.
- Bulgakov, Mihail. (2012). *Usta ile Margarita*. Aydın Emeç (Çev.). İstanbul: Can.
- Fischer, Ernst. (2010). *Sanatın Gerekliliği*. Cevat Çapan(Çev.). İstanbul: Payel.
- Habermas, Jürgen. (2001). *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*. Mustafa Tüzel (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Nietzsche, Friedrich. (2011). *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. İsmail Zeki Eyuboğlu (Çev.). İstanbul: Say.

Emel ARAS

Sontag, Susan. (2013). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*. Y. Salman, M. Gürsoy Sökmen(Haz.). İstanbul: Metis.

Uşaklıgil, Halit. (2015). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür.

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (20-31)

METAFORDAN ÜSLÛBA YALNIZ BİR ROMAN: AYNADAKİ YALAN*

Selçuk ATAY†

Öz

İnsanlar yaşadıkları hayatın içerisinde kendilerini başkalarının gördüğü biçimde göremezler. Sanatkârane bir duyarlılığa sahip insanların başarabileceği bu bakış tarzı, onları, “sıradan”lıklarından kurtardığı gibi üsluplarını da çok farklı bir yere oturtur. Ancak bu görüş/düşünüş tarzı pek çok sarsıntıyı ve ruhi bunalımı da beraberinde getirecektir. Bu sarsıntı/bunalımın hayal kırıklığını üsluba taşıması ise mukadderdir.

Necip Fazıl Kısakürek’in “Aynadaki Yalan” isimli romanı, daha başlığından itibaren, yukarıda bahsettiğimiz kendine/içeride bakışı irdeleyen bir yapı arz etmektedir. Rene Girard’ın ifadesiyle romantik bir yalanın içerisinde romana dair bir hakikat yakalanmaya çalışılmaktadır. Romanda, zihni ve kalbiyle bilinmeyen bir kâinat olan yazarın ruhi yolculuğu çok farklı bir “kurmaca”nın kapılarını aralamaktadır. Yazıda kahramanın bu ontolojik görüntüsü Hartmann’ın değindiği varlık basamaklarında ifadesini bulan yanlarıyla görülmeye çalışılacaktır. Bu anlam değerleri üçüncü basamağı da içine alan ve bu basamağa katkısı büyük olan psikanalitik süreç unutulmadan çözümlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl, Metin İncelemesi, Ontoloji, Psikanalitik Çözümleme, Kendilik Bilinci.

* Bu makale IV. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi’nde sunulan fakat yayımlanmayan tebliğden hareketle yazılmıştır.

† Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi.



A LONELY NOVEL FROM METHAPHOR TO ITS STYLE: AYNADAKİ YALAN

Abstract

Human beings cannot perceive themselves in their lives as the others do them. That point of view, just those who are artistically sensitive are able to acquire, not only prevent them from banality but also let them get a different style. However this kind of opinion will bring about a variety of psychlogical disabilities. The disappointment of this disabilities is providential.

The novel called “Aynadaki Yalan” by Necip Fazıl Kısakürek incorporate the analysis of the self point from the very beginning to the end. according to Rene Girard, within a romantic lie, a reality about the novel is being tried to be caught. In the novel a mental journey of the writer, who is an obscure universe together with his own mind and heart, and the style used inside the journey open the door of an extraordinary fiction. In the notification, it is aimed to analyse those sense values as well as evaluate the writing style of the writer at this point.

Keywords: Necip Fazıl, Textual Analysis, Ontology, Textual Analysis, Style, psychoanalytic Analysis, Self-Awareness.

Giriş

İnsan, insan olmasının yegâne farklılığı olarak varlığı üzerinde düşünebilecek; bir başka deyişle varlığını fark edip kendini evrende bir yere oturabileceği tek canlıdır. Şüphesiz bu fark ediş, kendisinin diğer canlılardan bir varlık olarak da ayrılmasına fayda sağlamayacaktır. Kendisinin ontolojik olarak görüngüsünün farkına varabilmek, bu görüngüyü evrendeki yerine koyabilmek ise kendisine verilen “nimet”leri kullanabilmek açısından tek yoldur. Bunları düşünmeyen veya önemsemeyen bir birey elbette ki ontolojik olarak varlığını sorgulamayacaktır. İnsan, Kant’ın “aşkınlık” (transcendence) dediği bu varoluşu anlamak için elbette bir düşünce serüveninden geçmek zorundadır. “Dünyada olmak” ile “dünya içinde var olmak” sözleri bu aşkınlık halinin iki kutbunu temsil eder. Elbette burada bir aşkınlık ve bir de içkinlik bulunduğu söylenebilir. Bu durum bir çelişki olarak karşımızda duruyor gibi görünebilir. Ancak görüngünün iki ucu varlığı bütünlemesi bakımından bir çelişkinlik olduğu doğrudan söylenemez. “Dünyada olmak”, bir varlık halinde yaşayıp gitmek; elbette bir insan için tek gaye olamaz. Uhrevi olsun olmasın bütün dinlerde insanın varlığının bir gayesi olduğu vurgulanmıştır. Bu gayenin, dinin öğretilerine göre değişmesi ise gayenin varlığına tesir etmez.

Yukarıda bahsettiğimiz düşünceler bir sanatkâr duyarlılığına sahip insanlarda en çarpıcı ve açık biçimde kendini göstermektedir. Sanatkârların diğer insanlardan ayrılan yönleri bunu

düşünebilmekten ziyade anlatabilecek bir dil becerisine sahip olmalarındadır. Şüphesiz varlıklarını sorgulayan ve evrendeki yerini arayan insanlar dünyada herhangi bir varlık gibi yaşayıp giden insanlara göre farklı bir yerdedir. Bununla beraber bu düşünsel serüvenlerini anlatmayı başaranlar ve geldikleri/oldukları yeri gösterebilenler çok ayrı bir yerde durmaktadırlar. Bir şair olarak dile farklı bir pencereden bakabilen Necip Fazıl Kısakürek, *Aynadaki Yalan*[#] adlı romanıyla bu serüveni okuyucuya sunmuştur. İnsanın anlam arayışına ve bu arayışın önemine dikkat çeken İbrahim Tüzer, “dünyaya doğmak” ve “dünya içine doğmak” kavramları üzerinden meseleye yaklaşır. Bu iki kavram arasında “temelli” farklılıkların olduğunu belirten Tüzer ontolojik alandaki güvenliğin de bu varoluşun anlam arayışında olduğunu kaydeder. (Tüzer, 2010:1501-1502). Roman bu açıdan bakıldığında varoluşçuların arayışlarını göstermekte, Naci'nin kişiliğinde bir anlam arayışına girişmektedir.

Ahmet Özpays'ın verdiği bilgiye göre Yeni İstanbul gazetesinde 17 Aralık 1979-13 Mart 1980 yıllarında tefrika edildikten sonra kitaplaştırılan (Özpays, 2005:446), ancak elimizdeki kitabın künyesindeki bilgiye göre ilk basılış tarihi 1968 olan roman daha başlığundan itibaren varoluşsal bir problemi ele almaktadır. Bahsedilen bu problem, varlığının ve benliğinin ne olduğunu sorgulayan insanın kendisini anlamlandırma çabasıdır. Üçüncü varlık tabakası olan psikik tabakayı incelerken psikanalitik bir bakış açısıyla esere yaklaşıldığında, insanın maddi ve manevi dünyasıyla birlikte var oluşunu (daha doğrusu bir oluşunu) her iki dünyanın iç içe geçmiş görüntüsü ve bu birlikteliğin birbirlerini nasıl etkilediği çok açık bir şekilde görülmektedir.

Mehmet Rifat'ın anlatımıyla bir edebi eser sıradan okura, naif okura ve örnek okura hitap edebilecek üç anlatım biçimiyle aynı anda ilerlemektedir (Rifat, 2011:70-73). Romanın sıradan okur için söylediği çok açıktır. Öncelikle sıradan okur, romanı okuduğunda onun tezli bir roman olduğunu söyleyecek ve ardından Naci'nin tasavvuf yolunda ilerleyişini okuduğunu belirtecektir. Naif okur ise Naci'nin tasavvuf yolundaki mertebelerini heyecanla takip edecek, romanın sonunda onun bir mürit mi yoksa bir meczup mu olduğunu merak edecektir. Bu iki okur için romanda epey malzeme bulmak mümkündür. Ancak yazarın anlatıcısı yoluyla kurguladığı metnin boşluklarını dolduracak, metinde alt anlamları görmek isteyecek bir örnek okur için metnin bu kadar açık olduğunu söylemek mümkün değildir. Varoluşsal bir problemin psikanalitik bir bakış açısıyla semptomlarının incelenmesi bu yüzden önem arz etmektedir. Bir taraftan ontolojik bir bakış açısı ile eser incelenmekte, diğer taraftan bu ontolojik tabakalardan yalnız insandan görünen üçüncü tabakayı açıklamakta psikanalitik kuramın yöntemine başvurulmaktadır.

[#]Alıntılar kaynakçada künyesini verdiğimiz kitaptan yapılmış olup bundan sonra dipnot şeklinde gösterilmeyecek, yalnızca sayfa numarası verilmekle yetinilecektir.

Yazar ustaca kurguladığı kişileri ve bu kişiler arasında cereyan eden görünenin ardındaki ilişkileri göstermek bakımından oldukça ketumdur. Onun bu ketumluğu bir taraftan şairliği ile ilişkilendirilebilir. Özpay'a göre *Çile* adlı şiirin kurgusal hali olan *Aynadaki Yalan* (Özpay, 2005:448) bu tespitle şiirin anlam alanına yaklaşmış olur. Bu yönüyle yazar, otobiyografik mahiyetteki *Kafa Kaçıldı* dışarıda bırakılırsa, yazdığı tek romanı *Aynadaki Yalan* ile yukarıda bahsedilen hususiyetleri başkahraman Naci'nin farklı görüntüleriyle bizlere sunmaktadır.

Kadınların Kıskaçında Bir Adam: Felsefe Asistanı Naci

Psikanalizin edebi metne “sistematik olarak uygulanması” sayesinde edebi metni hem kavramaya hem de keşfetmeye yönelik adımlar atılabileceğini belirten Peter Brooks, psikanalizin edebiyat eleştirmenlerince doğru algılandığında “kısır bir biçimcilik”ten çok varoluşsal değerimizin “simgesel ve kurgusal haritasını çizmeye” yarayan bir disiplin olduğunu belirtir. (Brooks, 2014: 56-57) Bu ifade bize varoluşun ontolojik boyutu ile psikanalizin ne kadar iç içe olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bununla birlikte Brooks psikanalizin, edebî metnin aydınlatılmasında üstleneceği rolü şu cümlelerle izah eder:

“Psikanaliz, edebî analiz için rasgele seçilmiş bir arametinin değildir; ısrarlı ve talepkâr bir niteliği vardır. Bir alandan ötekine sınırları çizmek, zihnin düş görmemizi, arzulamamızı, yorumlamamızı, dolayısıyla da kendimizi insan özneler olarak kurmamızı sağlayan kurmacaları nasıl inşa ettiğine ve gerçeği nasıl yeniden formüle ettiğine dair anlayışımızı hem doğrular, hem de karmaşıktır.” (Brooks, 2014: 57)

Peter Brooks'un işaret ettiği yerden romana bakıldığında *Aynadaki Yalan*'ın bir “blûcin dedikleri” pantolonun tarifiyle başlaması daha da önemli hale gelir. Romanın önemli kadın kahramanlarından biri olan Mine'nin üzerindeki bu pantolon, anlatıcının bize ifşa ettiği kadarıyla “vücudu kapamaya değil de hayal ötesi açmaya, çıplaklıktan daha ileri yorumlamaya yarayan kılıf”tır. Bu kılıf, daha romanın ilk satırlarında sunulmakla ön-hazzın kapısı aralanmış olur. Brooks'a göre ön-haz “edebî metinlerin okunması açısından kesinlikle merkezi bir öneme sahip”tir ve bu ön-haz bir nevi teşhircilikle beraber gelir (2014:43). “Blûcin”in anlatıldığı satırların hemen devamında Mine'nin bu teşhirciliğini şu cümlelerle görürüz: “Şu Mine Hanım'a da bakın!.. Hem bacaklarının dizden yukarı kısmını alabildiğine açar, hem de üzerine birtakım mürekkep lekeleri, toz toprak sürülmesine aldırılmaz. Bu, vücudun güven noktalarını görmemek midir, inadına göstermek midir?” (s. 5-6)

Ön-hazzın metnin başlangıcında okuyucuyu karşılaması, Mine'nin vücut hatlarıyla bir nesne olarak okuyucuya sunulması şaşırtıcı olarak gelse de bahsedilen ön-haz, striptiz ile gelişme

gösterecek, Naci ise erkekliğine yapılan bu davetkâr hareketleri daima reddederek yoluna devam edecektir. Hatta belki bu karşı koymalarıyla, onun dâhil olduğu “tasavvuf” yoluyla ifade edilirse, mertebelerinde ilerleme gösterecektir.

Ön-hazzın alıntılanan kısım ile verilmesiyle “haz” daha da belirgin hale getirilir ve Mine, “inadına göstermek” şeklinde ifade edilen düşüncesini daha açık bir şekilde ortaya koymaya devam eder. Karanlık bir odada perdenin arkasına geçip soyunmaya başlayan Mine hakkında anlatıcının ilk tepkisi; “Vay!.. Perdenin arkasında bir ışık patlaması... Projektör yanmış gibi... Kafalar, kadınlı erkekli perdeye dönük... Perdede bir karaltı... Mine... Hızla soyunuyor. Denizde boğulmak üzere birini kurtarmak için soyunan bir insan bile öteberisini bu kadar üzerinden çıkarıp atamaz.” (s. 6) şeklindedir. Anlatıcının buradaki üslubunda cümlelerin kısaldığını ve kesik kesik geldiğini, ünlemle duygularının ifadeye çalıştığı görülmektedir. Bu ise ön-hazzın, dolaylı yoldan yapılan bir striptizden açık bir şekilde yapılan striptize geçmekle, haz durumuna geçtiğini gösterir.

Lacancı bir okumayla “hiçbir şeyden nasıl bir şey çık” tığını gösteren Slavoj Žižek’in “boşluk” üzerine söyledikleri burada hatırlanmalıdır. Žižek’e göre “arzunun pozitif içeriğinin büyüleyici varlığı belli bir boşluğu doldurmaktan başka bir şey yapmaz.” (2010:22) Dolayısıyla perdenin ardında oluş aslında zihinde oluşturulacak bir görüntüden çok daha öte görüntünün bıraktığı boşlukların zihin tarafından arzunun nesnesi olarak dolduruluyor olmasıdır.

Hazzı tetikleyen bu boşluk Lacan’a göre “zevk” değildir: “Haz, bilinç ya da ön bilinç figürüdür, ama daima enerjinin hissedilişidir; oysa zevk (...) bilinçdışı figürdür ve asla doğrudan doğruya hissedilemez” (Nasio, 2007:51). “Enerji”nin, ortaya nasıl çıktığını Mine’nin anlatıldığı, alıntılanan satırlarda açıkça görünmektedir. Aynı paragrafın devamında Mine, yaptığı striptize devam ederek bu gerilimi artırmaya çalışır: “İşte perdede anadan doğma bir vücut silueti... Ellerini havaya kaldırmış, omuzları arkaya doğru, beli bükük, göğsü önde, dizleri ileride ve topukları geride... Kıvrılıyor, kıvrılıyor.” (s. 6)

Anlatıcının yine kesik ifadelerle ve hâlâ bilinç boyutunda anlattığını gösteren bu ifadeler (yukarıdan aşağıya kadar tüm “silueti” anlatması bunu gösterir) hazzı devam ettirmekle görevli ifadelerdir. Bunların hâlâ haz olduğu, yani bilinçte gerçekleştiği ve zevke gidemediği, “hazzın düşük gerileme denk” olmasından anlaşılmaktadır. (Nasio, 2007:53) Zira “zevk azami gerilime denk”tir ve bu durum Naci’de hâlâ görülmemektedir. Eğer gerilim yükselmiş ve striptiz, hazzı zevk boyutuna taşımış olsaydı Naci “karanlıkta yılan gibi süzülüp kaç”amayacaktı. (s. 7)

Mine, “canını dişine takarak” yaptığı “baskın”la ikinci kez Naci ile birlikte okuyucu karşısına çıkar. Naci’yi “sevdiği”ni açık bir şekilde burada söyleyen Mine, Naci’nin yine kaçmasına şahit olacaktır. Naci’nin bu ikinci kaçışında ilk seferdeki gibi maddi bir uzaklaşma bulunmaz. Yanlarına annesini

davet ederek konuşmayı bitiren Naci, Mine'yi reddetme nedenlerini de bu bölümde sıralar. Mine'yi reddetmesindeki sebeplerinin başında onun kadınlık sırrında görülür: "Sevdiğini söylerken erkeği tarafından çökertilmek isteyen bir dişi arslan bile olamıyorsun!.. Avını yere yıkmak ve kanını emmek isteyen erkekle dişi arası bir sırtlan, ancak... Arkadaş kalalım Mine!.." (s. 64)

Görüldüğü üzere tasavvuf yoluna adımını atmak üzere olan Naci, bu yolun öğretileri açısından reddedişini temellendirmemektedir. Yukarıda belirttiğimiz gibi Naci, "çelişkiler kumkuması" Mine ile olan münasebetinde daima bilinç düzeyinde kalmaktadır. Oysaki "bilinçdışının çalışması zevki içerir ve zevk, bilinçdışı çalıştığı zaman ortaya çıkan enerjidir." (Nasio, 2007:42) Dolayısıyla Naci'de, Mine özelinde düşündüğümüzde, bahsedilen anlamda bir "zevk" hiçbir zaman ortaya çıkmamıştır.

Naci'nin bilinç düzeyinde yaşadığı hazzı annesini çağırarak bitirmesi Lacan'ın "cinsel ilişki yoktur" önermesini Nasio'nun ödip kompleksiyle beraber açıklamasında izahını bulur. Buna göre yaşanan bu kompleks öteki kadınları dışlar. "Bu durumda anneye dönüş ensest ilişkinin imkânsızlığına götürür" (Nasio, 2007:37). Anne arketipine ileride değineceğimiz için burada yalnızca Mine ile olan münasebetteki yerine değiniyoruz. Mine, anneye takdim edilirken kullanılan sözler ise Naci'nin Hatçe ile olan münasebetini göstermesi bakımından da önemlidir: "Sana son derece garibine gidecek bir zamane kızını takdim edeceğim." (s. 65)

Mine romanın ilerleyen bölümlerinde bir "ölüm listesi" münasebetiyle, yeniden yazmaya koyulduğu "doçentlik tezi üzerinde boğulurcasına çırpı"nan Naci ile tekrar bir araya gelir. Buna göre komünizm faaliyetlerinden dolayı tutuklanan Mine'nin evinde yapılan aramada bir ölüm listesi ele geçirilmiştir. Bu listenin en başında ise Naci vardır. Naci, savcılık sorgusundan sonra "dizginleri sonuna kadar boş bırakmış", "Amerikan kolejlerinde okumuş" bir kız olan Mine'nin tutukevinde ziyaretine gider. Amacı bu listeyi izah etmesini istemektir. Ancak Mine yine aynı şekilde davranınca Naci bu sefer de gardiyayı çağırarak konuşmaya son verecektir.

Naci'nin ifadesiyle "kadınlık sezisinden haberi" olmayan Mine defalarca reddedilmenin ardından karşımıza son kez Naci'nin muharrirliği döneminde çıkar. Naci'nin bir kitapçıda yaptığı sohbetlere katılan Mine, sohbetin bitiminde konuşmak üzere Naci'yi bir lokale götürür. "Bir nezle mendili olmaya bile layık gör"ülmeyen Mine, Naci'yi elde etmek için ondan aradığı kadının "kadınlık sırrı"nı öğretmesini ister. Naci ise "erkeklikten çık"ıp "hoca" olmamayı, "cazibeyi boz"mamayı tercih eder. Dördüncü ve son reddediliş Mine'nin önceden kararını vermiş olduğu anlaşılacak şekilde, ölümle sonuçlanacaktır. Mine kendisiyle birlikte Naci'yi de öldürmek ister. Aracına bir şekilde binmeye ikna ettiği Naci'yi, kendisiyle beraber denizin derin sularına atar. Ancak kendisi ölürken Naci kurtulacaktır. Cinselliği öznenin (Naci'nin) alanında eksiklik yoluyla kuran Mine,

gideremediği bu eksikliği ölümlle tamamlamaya çalışmıştır. Lacan'ın deyişle bu ölüm, ölümsüzlüğe kapı açmıştır. Mine, cinsel dürtüsüyle “kısmi ölüm dürtüsü”nü birleştirmiş olmaktadır (Lacan, 2013:217).

“Kendini damla damla vermeyi bilmek ve testiye asla boşaltmamak sanatı”na sahip olan Belmâ, “testiyi dopdolmuş sunan” Mine'ye göre Naci'nin zihnini daha fazla meşgul eden ikinci kadın olarak romanda karşımıza çıkar. “Nereye gitse ve ne söylese Belmâ'yı beraberinde taşıyan Naci, onu fethetme yolunda “her tedbir”e başvuran, bu haliyle ise kendinden “iğren”en, kendi kendisine “sefil görün”en bir haldedir. Mine ile olan ilişkisinde daima haz halinde kaldığını ve bunu bilinçte yaşadığını söylediğimiz Naci, Belmâ ile olan münasebetinde “arzu” ile bir aradadır.

Belmâ, önceleri, Mine'nin yaptığı tarzda striptiz içeren bir ifade tarzı ile okuyucuya sunulmaz. Belmâ'nın anlatıldığı satırlar striptizin değil “striptizci metnin” ifadesidir. Freud'un “fetişizm” kavramıyla açıklanabilecek olan bu durum Brooks'a göre “ayrıntılara ve aksesuarlara atfedilen yoğun ilgi”nin ifadesidir ve “anahtar bir kavram olarak” değer verilmelidir (2014:42-43). Brooks'un Freud'dan alıntılacağı kısım, Naci'nin Belmâ'nın ayaklarına odaklanmasını bu açıdan önemli kılar: “Böylece ayak ya da ayakkabı bir fetiş -ya da onun bir kısmı- olarak yeğlenişini meraklı oğlanın kadının cinsel organlarına aşağıdan, bacaklarından yukarı doğru bakış koşullarına borçludur” (Brooks, 2014:42). “Güzelim ayaklarımı açıkta tuta”n Belmâ hemen daima Naci için bu “gözlerin içine sokmayı bildiği en güzel yeri” olan ayaklarda ifadesini bulur.

Naci'nin annesinin kendisini Hatçe ile evlendirmek istemesine karşın itiraz etmemesindeki temel anlam ise yukarıda bahsettiğimiz fetiş arzuya takılı kalan Naci'nin “yıldırım çarpması” ile karşılaştığı anlamını bulur. Hatçe, “son derece şahsiyetli”, “açık” alınlı, “vezinli” burunlu, “kıpkırmızı, hafifçe kalın” dudaklı; ancak Belmâ'da olduğu gibi “çıplak ayak bilekleri”yle fetiş durumu bir arzuya, hatta belki “zevk”e çevirebilecek yapıdadır. Yukarıda haz ile zevk arasında belirttiğimiz farkı tekrar hatırlayarak söyleyecek olursak Naci, kendisine asıl zevki sağlayacak olanın farkındadır. Ancak bunu reddedişi Belmâ'da duyduğunu söylediğimiz “arzu”yu durdurmamak içindir.

Elizabeth Wright, *Lacan ve Postfeminizm* adlı küçük kitabında Lacan'ın “kadın yoktur” (Lafemme n'existe pas) sözünü onun bilinçdışında kadının bir göstereni olmadığı şeklinde yorumlar. Bu sebeple kadın “maske aldatmacasına başvurmak zorundadır.” Bu maske ise erkeğin yalnızca “fantezilerine cevap veren fiziksel bir yapı”dır. (Wright, 2002:61) Bu açıklama Naci'nin, Belmâ'nın karşısında “erkekliğinin kilitlen”mesine sebep olmasını çok açık bir şekilde izah etmektedir. “Kendisini o kadar istet”en Belmâ, “verilemez ve alınmaz” hale gelir ve Naci'nin zihninde gösterenini kaybeder. Bir başka deyişle Naci, zihninde var olan “nesne a” hiçbir kadına uymadığı için Belmâ'yı istemez.

Belmâ, Naci'nin geçirdiği ruhi "bunalım" ve "ıstırap"lardan sonra Avrupa'da verdiği konferansta karşımıza son kez çıkar. Belmâ; Naci'nin konferansı bitmeden salondan ayrılmış, Naci'nin oteldeki odasına gitmiştir. Naci odasına geldiğinde Belmâ'yı banyoda "anadan doğma çıplak" olarak görür. Belmâ banyodan çıkar çıkmaz "sana geldim" dese de Naci'nin cevabı açıktır: "geç kaldın!" Belmâ bornozun içinden "göğsünü faş edercesine" bir hareket yapsa da Naci, romanın başında Mine'nin yaptığı striptizden kaçtığı gibi Belma'dan kaçır ve odadan çıkar. Onun Belmâ'yı reddetmesinin temel nedeni bu "geç kaldın!" ifadesinde saklıdır. Belmâ Naci'nin zihnindeki görüntüsünden farklılaşmış ve adeta Mine'nin kişiliğine bürünmüştür. Yaptıkları da Mine'ninkiyle aynıleşince Naci, Mine'ye karşı hissettiklerinin aynını Belmâ'ya karşı hisseder ve tıpkı Mine'yi reddettiği gibi onu da reddeder. Naci'nin "üzerinden bornozu at"mış olan Belmâ'ya "garsoniyerinize koşunuz" sözü Freud'un kuşkusu ile izah edilebilir. Freud'a göre "seçici olmayan bir sevgi, nesnesine hakaret ederek değerinin bir kısmını yitirir" (2011:60). "Âşkılarının" kapısında "nöbet beklediği" Belmâ, Naci için değerini yitirmeye başlamıştır.

Naci'nin hayatında gördüğümüz bir diğer kadın figürü annesidir. Hayatının pek çok aşamasında oğlunun yanında olan, Naci'nin kendisine kayıtsız şartsız teslim olduğu anne, Jung'un *Dört Arketip*'inde belirttiği gibi romanda da "üç önemli özelliği" ile karşımızda durmaktadır. Jung'a göre "Bakıp büyüten" ve "besleyen", "arzu dolu duygusal" olan ve "yeraltına özgü karanlığı" ile annenin "sayısız tezahürü vardır: Kişisel anne, ata ve bilge kadın, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın, kurtuluş arzusunun hedefi, kilise (biz bunu romanın bağlamında "cami" olarak düşünebiliriz), üniversite..." (Jung, 2005:21-23) Asla tam olma iddiasında olmayan rastgele seçtiğimiz bu "tezahürler" romanda Naci'nin anne arketipi ile ne kadar örülü olduğunu okuyucuya göstermektedir. Naci hem öz annesi, hem de ilişki içinde olduğu kadınların arasında daima "öksüzlüğü"nü vurgular. Kayınbabası Hüsmen Ağa ise ona yol gösteren, ancak oldukça silik bir karakterdir.

Ödip kompleksi bütün kadınları dışlama şeklinde bir semptomla ortaya çıkabilir. Jung'a göre "anne kompleksi denen bu kompleksin temelini" ise anne arketipi oluşturmaktadır. Bu kompleks kız ya da erkekte çeşitli şekillerde kendisini gösterebilir. Bu çeşitli görüntülerden ikisinin "donjuanizm" ve "iktidarsızlık" olduğunu belirten Jung, donjuanizm için "bilinçdışı olarak her kadında" annenin aranması olduğunu söyler. Annenin açık ya da örtük bir biçimde oğlunun erkekliğini ima ettiğini, oğulda bu kompleksinin "eril güçlerin zedelenmesine yol açtığını" ifade etmektedir. Naci'nin Mine ve Belma'yı reddetmesindeki temel neden de, Hatçe'yi annesiyle özdeşleştirip kabul etmesindeki neden de burada aranmalıdır.

Varlık Sebebini Sorgulayan Adam: Muharrir Naci

Hartmann ve Heidegger'in ontoloji görüşlerindeki temel farklılıkları göz önünde bulundurarak merkeze insan alındığında, onu dört bir yandan tehdit edilen, fırlatılmış ve korkan insanla karşılarız. Bunun yanında tabiatı merkeze aldığımızda, insanı, tabiatın içinde ve onun bir parçası olarak görürüz. (Mengüşoğlu, 1976:224-25) Hartmann varlık düzeninde alttan üste doğru sıralanan dört basamak saymaktadır. Hançerlioğlu bu basamakları şöyle sıralar: Özdeksel varlık basamağı, örgensel varlık basamağı, ruhsal varlık basamağı, tinsel varlık basamağı (1993:137). Bu varlık basamakları hiç şüphesiz kendisini sanat eserlerinde de gösterecektir. Tüm bu varlık basamaklarının bir bütün olduğuna dikkat çeken İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi* adlı eserinde ontolojik bir inceleme için şu uyarıda bulunur: "Sanat eseri, tabii haydi haydi edebiyat eseri, ontik tabakaların oluşturduğu bir bütündür. Bu bütünü çözümleyecek bir metodun da her şeyden önce bu bütünlük karakterini dikkate alması gerekir. Çünkü, bütünlük karakterini kaybeden bir edebiyat eseri, varlığını kaybetmiş demektir" (Tunalı, 2014:113). Romanın kahramanı Naci ve Naci'nin bütünlüğü kaybedilmeden bakıldığında Tunalı'nın dikkat çektiği hataya düşülmeden Naci'nin ontolojik durumu kavranılmış olur.

Hartmann varlık basamaklarının aşağıdan yukarıya doğru birbirlerini içerdiğini ve birbirlerini şart koştuklarını söyler. Ontolojinin "bir fenomen olarak hazır bulduğu" bu tabakalanma problemini kavramak için yalnızca görüneye bakmanın yeterli olduğunu savunur. (Mengüşoğlu, 1976:218) Romanda Naci'nin bu sayılan basamakların hepsinde teker teker görüntüsünü görmek mümkündür. İlk basamak olan özdeksel basamak madde ve cismin basamağını temsil eder ve sayılan basamakların en yalınıdır. Tunalı'nın inorganik tabaka olarak ifade ettiği bu tabaka "bütün evreni kuşatmış" durumdadır (Tunalı, 2014:27). Naci askere gitmeden önceki yaşamıyla bohem bir varlık olarak bu basamakta durur. Yazdığı "Ruhçu ve maddeci yönlerden Batı felsefesi" adlı doçentlik çalışması bu basamağın sembolüdür. Romana adını veren "ayna", Naci'nin bu devresinde varlık basamağına uygun olarak sadece onun maddi yönüne vurgu yapar. (s. 33)

Örgensel, diğer bir ifadeyle, organik varlık tabakası; maddi tabakayı içine alan, "ona dayan"an tabakadır (Mengüşoğlu, 1976:219). Maddi/fizik hayata bağlı olan organik hayatın görüntüsü Naci'nin yaşamında askerliği ve sonrasında netleşir. Hüsmen Ağa ile yaptığı sohbetler, onu maddenin üstüne taşır; ancak Belmâ ve Mine ile olan ilişkisi onu hâlâ maddeye bağlı tutmaktadır. "Şüphe" ve "vehim" içinde olan Naci, belki de üstteki varlık tabakalarına dair "hemen hiçbir şey bilmediği" için bu tabakada ayna şu şekilde karşımıza çıkar: "Ayol, aynanın karşısına geçip şu her gün eskittiğin suratına bakacağın gün ne zaman gelecek?" (s. 87) Görüldüğü gibi burada organik tabaka ortaya çıkmış, fakat maddi tabakayla iç içe görüntü vermiştir.

“Kendinden kurtul ve ol” tavsiyesini alan Naci henüz bu tavsiyenin götüreceği anlamın farkında değildir. Hatçe ile ölüm döşeğinde evlendikten sonra “Ruhçu ve Maddeci Yönlerden Batı Felsefesi” başlıklı tezini sobada yakması ile üçüncü varlık tabakası olan psişik varlık tabakasına adımını atmış olur. Batı’yı “karbon olmaya mahkum bir dünya” olarak gören Naci, Artık yazacağı yeni tezin adı “İslâm Tasavvufu ve İnsanlığın Beklediği Nizam”dır. Bu evrede “idrak acısı” çekmeye başlayan Naci’nin yanındaki şahıs “imam”dır. “İç oluş”unun “kelimelere dök”ülmeye başladığı dönemde ayna karşımıza bu sefer “nefs aynası” olarak çıkar. Bu nefis aynasında kendini izlerken şeytanın dumandan silüetiyle olan sohbeti bu tabakanın göstereni olur.

Tunalı’nın ifadesiyle Hegel’e gelinceye kadar gözden kaçırılmış olan geist varlık tabakası Nicolai Hartmann tarafından geliştirilmiştir (2014:29). Hartmann’ın temellendirdiği tinsel/geist varlık basamağı, Naci’nin “istiğfarlarımdan istiğfar ederim” diye ifade ettiği, Avrupa’daki konferansı verip Belma’yı da oraya “gömdü”ğü tarihten sonra başlar. Belma’dan da kaçtığı bu dönemde Naci bir rüya görür. Bu rüyayı Hüsmen Ağa da görmüştür. Hüsmen Ağa’nın “vakit geldi gibi geliyor bana” sözünde netleşen bu tabakanın varlığını Naci, “kendimden” “kurtulmuşum” diyerek Hüsmen Ağa’yı doğrular. Hafız adlı yarı meczup birini bulana kadar cami cami gezer, tetkik eden nazarlarla etrafını ve kişileri anlamaya çalışır. En sonunda herkesin meczup dediği Hafız’ı bulur. Ne kadar yakın durmaya çalışsa da Hafız Naci’yi kendisine yaklaştırmamaktadır. Bir gün Hafız’ı takip ederek ulaştığı bir mekânda aradığı tüm sorulara cevap bulur. İlk kez “Belma’yı fethetme yolunda” karşımıza çıkan ve tamamen maddi görüntüyü seyretmeye yarayan ayna sonuncu kez burada karşımıza çıkar. Yine tam da Naci’nin bulunduğu varlık tabakasına uygun bir haldedir:

“Sanki ayakları topraktan kesilmiş ve madde âlemiyle beş hassesi arasında temas kalmamıştır. Kendisini bir adam aynasında görüyor ve o aynada birini kovalamak istiyor. Fakat mümkün mü? Aynanın içinde yol almak, mesafeler güya ayrıyken kabil mi?..

(...)

- Yalan, bu dünya yalan... Aynadaki yalan...

- Yalan ama, bir gerçeğin yalanı... Aynada gördüğün her şey o da, hiçbiri o değil...

- Gerçeği olmayan yalan olabilir mi?.. Doğru olmalı ki, yalan, kendisine sahte bir vücut bulsun.

- Doğrusu olmayan yalan olamaz. ‘Var’ın arkasından ‘hiç’ gelmez.

- Sen aynada yol almaya ne bakıyorsun! Devir o yol vermez sahtekârı da ardında gizlediği gerçeğe ulaş!

(...)

- Şimdi, haydi git, o yalana dön, sırtını aynalara ver ve onların içinde yol almaya kalkanlara haykır: Başlarınızı aynaya çarpmayınız; Alnınızdan yaralanırsınız!

- Senin işin bu; aynaya tutulanlara yol göstermek...” (s. 217-218)

Romanda dikkati çeken bir başka husus yukarıda belirtilen tabakaların Naci zaviyesinden görüntüsünde daralan bir şahıs kadrosunun dikkat çektiğidir. İsmail Tunalı varlık tabakalarını değerlendirirken hepsinin bir bütün olduğunu, ancak bununla beraber piramidal bir yapı arz ettiklerini belirtir. “Yani tabanı çok daha geniş, ama yukarıya doğru yükseldikçe, yayılma alanı azalan, küçülen ve darlaşan bir yapı.” (2014:27) Tunalı’nın varlık tabakaları ile ilgili olarak bu söyledikleri Naci’nin hayatında da aynıyla vücut bulur. Naci romanın başında gerek sivil yaşantısı gerekse askerliği dolayısıyla oldukça kalabalık bir çevreye sahiptir. Ardından Hatçe’nin ölümüyle başlayan süreçle birlikte gitgide yalnızlaştığını görürüz. Romanın son bölümünde, bizce son varlık tabakasına dair görüntüsünün ortaya çıktığı yerde, ise tamamen yalnız kalmış, piramidal yapının en üstüne çıkmıştır.

Sonuç

İlk örneklerini Aristo’nun gösterdiği ontoloji Heidegger’in “geist” tabakayı fark etmesiyle zenginleşmiş ve Nicolai Hartmann’la çok farklı bir boyut kazanmıştır. Ontoloji, özünde bütün kâinatı kapsıyor olsa da psişik (ruhi) tabakanın yalnızca insanda var olmasıyla aslında insanı konu alan ve onu anlamaya çalışan felsefi düşünce sistemidir. Üstelik edebiyatta ve sanatın diğer şubelerinde bu algılama ve anlamlandırma çabasını devam ettirmeye çalışan bir felsefi disiplin oluşu önemini bir kat daha artırmaktadır.

Bu yazıda çoğu kez şairliği, tiyatro yazarlığı veya siyasi fikirleri gibi cephelerden tanıdığımız Necip Fazıl Kısakürek’in, diğer romanı Kafa Kâğıdı’ndan üslup, kurgu, teknik vs. gibi pek çok hususiyetler açısından farklı olan ve bu haliyle “yalnız” olan eseri *Aynadaki Yalan*, bahsedilen felsefi disiplinin sanat eserine ve insana baktığı pencereden bakılarak incelenmeye çalışılmıştır. Buradaki bakış açısı varlık tabakalarının üçüncüsü olarak ortaya çıkan psişik (ruhî) varlık tabakanın incelenmesinde psikanilitik incelemenin çalışmanın içine dahil edilmesi gerekliliği ile zenginleşmiştir. Yazıda romanın kahramanı Naci’nin önce ruhî durumu açıklığa kavuşturulmuştur. Bu bölümün ayrı bir başlıkla incelenmesinin bir diğer sebebi, ontolojik varlık tabakalarının üçüncüsüne denk gelen bu tabakanın yalnızca insana mahsus özellik göstermesindedir. Hemen ardından gelen bölümde ise Naci’nin varlık tabakalarıyla olan irtibatı sırasıyla gösterilmiştir. Dikkat edilmesi gereken nokta sanat eserinin bir varlık olarak ontoloji ile münasebetinden ziyade, eserin kahramanı ve fiktif bir kişi olan Naci’nin ontolojik varlığının incelenmiş olduğudur.

Kaynakça

- Brooks, Peter (2014). *Psikanaliz ve Hikâye Anlatıcılığı*. Hivren Demir Atay-Hakan Atay (Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Freud, Sigmund (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Haluk Barışcan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Hançerlioğlu, Orhan (1993). *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar, c.7*. İstanbul: Remzi.
- Jung, Carl Gustav (2005). *Dört Arketip*. Zehra Aksu Yılmaz (Çev.). İstanbul: Metis.
- Kısakürek, Necip Fazıl (2010). *Aynadaki Yalan*. İstanbul: Büyük Doğu.
- Lacan, Jacques (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. Nilüfer Erdem (Çev.). İstanbul: Metis.
- Mengüşoğlu, Takiyyettin (1976). *Fenomenoloji ve Nicolai Hartmann*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi.
- Nasio, J. D. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. Özge Erşen-Murat Erşen (Çev.). Ankara: İmge.
- Özpay, Ahmet (2005). "Necip Fazıl'ın Romancılığı Üzerine", *Necip Fazıl Kısakürek Özel Sayısı*, Ankara: Hece, S.97, s. 446-453.
- Rifat, Mehmet (2011). *Metnin Sesi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Tunalı, İsmail (2014). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Tüzer, İbrahim (2010). "Oğuz Atay'dan 'Babama Mektup' Ya da Bir Yazarın Ölen Babasıyla/Kendisiyle Hesaplaşması", *Turkish Studies -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, 5/4, s. 1499-1515.
- Wright, Elizabeth (2002). *Lacan ve Postfeminizm*. Ebru Kılıç (Çev.). İstanbul: Everest.
- Žižek, Slavoj (2010). *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (32-39)

TRAGIC IRONY ON TANPINAR'S NOVELIZATION*

Yunus BALCI¹

Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) is a prominent name in the 20th century Turkish literature with his academic and artistic identity. His interest from positive sciences to social sciences, his curiosity to many branches of art such as music, art, etc and especially to literature and and his feature of following all kinds of innovations belonging to the age in these fields show themselves in his artwork.

An important feature emerging in art and literature from the second half of the 20th century is the tragic and ironic appearance of the general depression of the age. In this article, the relationship between these two concepts related to especially, Peace and Clocks Adjustment Institute, Ahmet Hamdi Tanpınar's novels, how they reflected to the other important novels of the age and how they are discussed in these two novels in more detailed.

Key words: A. H. Tanpınar, Huzur, Clock Adjustment Institute, tragic, ironic

TANPINAR ROMANCILIĞINDA TRAJİK İRONİ

Öz

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) 20. yüzyıl Türk edebiyatı içerisinde gerek akademik ve gerek sanatkar kimliğiyle ön plana çıkan bir isimdir. Pozitif bilimlerden sosyal bilimlere kadar pek alana olan ilgisi; edebiyat başta olmak üzere müzik, resim vb. sanat dallarına olan merakı ve bu alanlardaki çağa ait her türlü yeniliği takip etme özelliği, eserlerinde de kendisini gösterir.

20.yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren sanat ve edebiyat eserlerinde ortaya çıkan önemli

¹ Prof. Dr., Pamukkale Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü



bir özellik ise çağın genel bunalımına bağlı, trajik ve ironik görünümdür. Bu yazıda özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü romanları bağlamında bu iki kavramın birbiriyle bağlantısı, dönemin önemli diğer romanlarına nasıl yansıdığı ve daha detaylı olarak söz konusu bu iki romanda nasıl ele alındığı tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: A. H. Tanpınar, Huzur, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, trajik, ironik

The tragic existence of men is a matter that especially 20th century Europe has begun to debate in the field of thought as a more serious problem than the previous centuries. The tragic irony has been shaped with "the existential conflict between the aspiration of a final meeting and the power of mental enthusiasm which motivates man to seek the truth and the discovery of the fact that there is no truth to be found."² With deepening of the clash between endlessness and absolute, paradox results in irony. "Irony is a meaningful form of the doubt that the life is basically meaningless."³ So, 20th Century's European literature shows an ironic landscape with the expression of Frye as well as being tragic⁴. Because this creative initiative is the culprit of 'silence assassination'⁵. Because the art of being absurd in life makes a paradox at the same time, and irony arises from here⁶. In fact, the tragic existential irony with a rather ancient history in western culture is that even though the human being is mortal, they say yes to the life of this world as if they were immortal. For this reason, the tragic irony

is sometimes called as the irony of fate. All of them are the product of the crisis in the philosophical, political, social, psychological framework that emerged before and after World War I, and in the process of going to World War II and it becomes a rich material in the hands of the famous novelists of the time. Some writers such as Franz Kafka, James Joyce, Woolf, Robert Musil, Camus, and Sartre, who were also thinkers at the same time, point to this contradictory side of human existence in their novels in the Latin expression of *Complexio Oppositorum*.

Ahmet Hamdi Tanpınar, one of the leading writers of the 20th century Turkish novel which follows his own agenda and comprehends universal problems with the problems of the countries he lived in, also holds an important place in this subject. As many close friends and colleagues around him have stated, the ironic feeling of him is as important as the tragic feelings. It is impossible for Tanpınar to reflect this form of perception on his poetry and novels since he

* It has been revised for its English version.

² Charles Glicksberg(2006), "Ironic View in Modern Literature", (Cited by: Yunus BALCI), **Searching-Human Sciences Investigations**, No:15, p.23.

³ A.g.e., p.30.

⁴ Northrop Frye(1963), in **Myth and Symbol**, University of Nebraska Pres, Nebraska p.11.

⁵ Charles Glicksberg, a.g.e., p.30.

⁶ Charles Glicksberg, a.g.y.

is a writer who transmits the things he experienced, read and saw in an aesthetic frame. Actually, it is possible to see the unity of these opposites in the tragic-ironic context when we put *Peace*⁷ on one side and *Clocks Adjustment Institute*⁸ on the other side. Considering that the "tragic sense of poetry and life" is dominant to one and "kind and deep irony" is dominant to another and in fact, both novels touch the same point, we can see that how strong is his perception based on tragic irony as in Western contemporaries.

The modernist background in the European novel that originated in the *Peace* and *Clocks Adjustment Institute* – we can understand¹ that Tanpınar has read them for many times from his various writings- is nourished by the psychological and philosophical collapse of man⁹ after World War I and the disappearance of believing in mind. This collapse is the result of the opposite situation that the individual has emerged of nihilist meaning that has been discovered on not having a final meaning which is now slowly begun to be accepted. That is to say, the existence of a person is meaningless, but this is the person himself. The tragic ironic landscape in which this perception resides comes across in the form of situations in which the individual of the novel is led astray by idleness, laughter, play, irony or some sort of anarchism by eliminating the mind. This sharp breakthrough created by the universal depression brings together a heroic anti-hero, a sense of character from romance to unheard. In other words, it inclines from the character who pursues high ideals to the ideal destructor, and from there to the man who is objectless, hollowed out and whose existence is uncertain.

In all these modernist works, the dark comedy, irony and the passive and ironic rebellion of the resistance against the tragedy caused by the exhaustion of the promise of progressive modernization begins to prevail. The collapses in places in these works and behind them, that are inevitable and a passive reaction in a sense actually find itself in Camus's Sisyphos Legend. Sisyphos, whom the gods punished by bringing a rock to the top of a this mountain, does the same work every day, even if he know that this rock will roll down again. Camus here gives a complete example of a man of tragic-ironic context in the age. The fact that "Love your fate; maybe yours is the best" expressed by Nietzsche in his example of rock sculptor old man example means that Sisyphos likes his own destiny and is peaceful on this path. When man begins to think about his own tragic reality, he becomes himself. But this has also an ironic appearance. Here the "yes" of the individual who says all the punishment and the suffering yes is actually in a bigger "no". The fact that the hero has returned from the world to himself, and that he discovered himself due to the fact that he is the existence itself even if it is nonsense and the inevitable ending that he finds

⁷ This press is based in this notification. **Peace**, Interpreter 1001 Main Pieces, no date, Istanbul.

⁸ This press is based in this notification. **Clocks Adjustment Institute**, Dergâh Press, İstanbul 1992.

⁹ İnci Enginün-Zeynep Kerman(2008), **Privately with Tanpınar in the Light of Diaries**, Dergâh Press, İstanbul, p.129, 140.

here is the irony of fate. The complexio opposite form of tragic irony or irony of destiny encourages some modernist novel heroes to intensify their attention to their lives and to exhibit their own painstaking realities to the foreground day by day and hour by hour.

There is no doubt that this modernization has an effect on the reification of modernization, that is to say, to objectize, to objectify and to mechanize. For modernist novelists, who oppose a human understanding of chronological phenomena and turn their backs on classical realism, hours that have become images of chronological plane in particular are a serious obsession. As well as Woolf's Mrs. Dalloway,¹⁰ in *Orlando and the Waves*, in *Women in Love* by Lawrence, in the *Portrait of the Artist as a Young Man* by Joyce as well as his *Ulysses*, *Under the Surveillance of Western Eyes*, in *Nostromo*, *Lord Jim* and *Secret Agent* by Conrad, in *The Great Gatsby* by Fitzgerald and in *Time and Anger* by Faulkner, hours takes a significant place.¹¹

From all these angles, it is seen that there is a deep connection between the *Peace and Institute of Clocks Adjustment*. The hours of the *Clock Adjustment Institute* and a shattered day corresponding to the disintegrating individual of *Peace* constitute the top and bottom of the same perception. There are hours, minutes and days at the top but undeniable minds and memories at the bottom. Therefore, in a great deal of modernist novels in 20th century have been given special importance for hours, minutes and days, and the novels that a day is told about have been noted. The greatest example of this is accepted as *Ulysses*, but beforehand, the novel named *From Nine-to Nine* by Leo Perutz pressed in German in 1918 narrates a day of Stanislaus Demba, a poor student, in Vienna. In *Ulysses*, published in 1922, Joyce deals with the day of June 16, 1904 in Dublin, that was had been named as *Hours* previously. Woolf narrates a day of Septimus and Mrs. Dalloway in Paris, first in the novel *Mrs Dalloway*, whose name is *Hours*. Again, Malcolm Lovry, a British modernist writer who also committed suicide as Woolf, describes a day of an alcoholic British consul in a small city of Mexico in his novel *Under the Volcano*, written in 1947. Besides being published after *Peace*, there is a daily train journey between Paris and Rome in the *Change of Butor*. In all of these, in using time as a preliminary object, there is the effect of a perspective opened by the existentialist philosophy that Nietzsche and other followers of philosophers love their agony and being aware of this as well as Bergsonian understanding, a new sense of time that does not depend on the the order of events, but the anachronistic order of phenomena, and the escape from the time of mind to consciousness and subconscious flattening. Besides new important being published after *Peace*, there is a daily train journey between Paris and Rome in the *Change of Butor*. In all of these, the

¹⁰ It is a striking point that Dalloway named this novel as **Hours** previously.

¹¹ Randall Stevenson(1992), **Modernist Fiction: An Introduction**, University Press of Kentucky-USA, p.83-87.

preliminary planning of the time, with a perspective that Nietzsche and other followers of philosophers love and be aware of the existentialist philosophy that led to the thought of existentialist thought, is not a new sense of time, Bergsonian understanding, not the order of events, but the anachronistic order of phenomena, , There is also the effect of escaping consciousness and subconscious flattening.

On the other hand, *Unqualified Man*, written by Robert Musil between 1930-32 who is again among the important modernist novelists giving this broken and dropped human profile of the age and *Trip to the End of Night* written by Louis-Ferdinand Celine in 1932, *Nausea* by Sartre in 1938, *Foreigner* by Camus in 1942 are the different faces of the same tragic-ironic context. For example, Ulrich who is the unqualified of the *Unqualified Man* is a reversed mirror like Hayri Irdal. In *Trip to the End of the Night*, Ferdinand Bardamu, the main character, in his character, and in *Nausea*, Antoine Roquentin in his character and in the *Foreigner*, writers with Meursault reflect the individual who is crushed, creeped, drifting, and madness under the collapse that develops in the course of World War II. after World War I.

When we return to the *Peace* and *The Institute of Clocks Adjustment*, all of them shows us that Tanpınar is a writer who has not read all of these things, but has a profound understanding of his age. Considering in terms of the agony of the people of 20th century and desperate quests about its individual, social and universal origins, and when we think together with the novels we talk about, Tanpınar can not be judged only in the frame of Turkey, but in the same universal collapse as the above mentioned novels. This piece in *Peace* is one of the typical examples of this:

"Only human beings are solid and the absolute time is separated into two and this small night light inside us separates life and death from each other because we have our own magical rhyme with these bright lights, fluttering, simple things and our thought is coming and going between these two poles we created like a clock balance-wheel. Mankind, this prisoner of time was a wretched trying to get out of it. He was trying to watch him from the outside, where he would be lost in it, where it would be with everything in the wide and endless river. It was a suffering machine for her. A pushing, we are on the verge of death; everything is over. If we broke the whole of the zero and we are willing to accept to be piece, we have to accept it. But the speed spontaneously leads us to the other extreme; we are in the midst of life, we are full of it, we are the toy of our speed again; but this time the scales were absolutely leaning towards death. All agonies would have risen with their own reigns (...) But man did not stay with it, he was inventing the luck from the beginning, with this great, unchanging necessity. He was creating other deaths because he was alive. In truth, these were always the children of existence fantasy. Because the real death was not suffering, it was salvation; I leave all of them, I'm into eternity. I

was the great pearl itself that is shining in the place where the mind ended; not a piece of it. I'm a large water daffodil that is bright in it and shining from within itself where there is no light in the border of the mind. But no, instead of saying this, he says this, 'I think, therefore I am. I hear, therefore I am, I fight, therefore I'm. I am a fool, I'm, I am!' (H., p. 61-62).

In fact Bergson, Bachelard and Proust-like quest on the upper level is seen to have a deep perspective on Sartre and Camus. The decline of Camus and Sartre of the Bergson-Bachelard-Proust supporter individual who wants to stand up from being an individual to being a universal entity, from the beginning to the end in *Peace* is resulted from almost the same universal suffering as the above-mentioned novel heroes. We encounter the imaginary sense formed by the fact that the deaths in individual sense at the beginning of the novel is getting to be universal, Mumtaz begins to lose his mental health towards the end of the novel and has fallen in the middle and has broken his medicine bottle, in all the fictitious characters who experienced almost the same collapse above. It is possible to say that the universal collapse of an entire humanity of the state of "They collapse, never mind"¹², which expresses the view of mankind that emerged in the novels we are talking about, is the national framework image.

Existentialism and intuitive thoughts are brought in confrontation in the presence of the characters in *Peace*, while Mumtaz wants to be fixed in the animations he regards as eternal love between his two extremes and his instrument. But the dilemma Mumtaz has and which contains actually these two opposites within itself, synchronic and diachronic existence from the individuality to universal, a search for exit with a sense of personality are the search of protagonists of the age that we all talk about¹³. But this is a desperate search. On the other hand, the ironic background view of this tragic perception automatically creates a human destiny position. In that case there is no escape now, no more solutions of the mind. The death of the hero in Mumtaz's personality is revived in Hayri İrdal this time as a reflection of a shift from "hero" to "anti hero" and from there to "unhero" as in the novels we are talking about. The victory is your destruction; at this point there is no meaning of existence of a mind that can not produce a solution, and the result is nonsense and thus the final image emerged by the *Peace* is actually the dominant landscape of Clocks Adjustment Institute. So now the mind is out of order; irrationality is everywhere. In fact, the "desperate love" leitmotiv loaded into Mahur Beste in the novel *Peace* carries tragic irony from the beginning. Again in response to the idea of eternity in the nature of love in Tanpınar's conception¹⁴, the idea of desperate destiny that Tanpınar

¹² This expression has been used by the existentialists in the sense of that the men are abandoned by the God.

¹³ This expression is mostly used for modernist fictitious characters.

¹⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar(2000), "About Love", **As I live**, Dergah Press, İstanbul, p.132.

releases again creates an ironic contradiction and at the same time serves the destiny of the tragedy and thus feeds the complex oppositism in the novel. A different inner and outer contradiction is created by having no peace in the novel although the name of the novel is Peace.

The fact that it is never found in return for the peace of the name of the name creates a separate inner and outer tezd. The social tragic, background novel created by the conjuncture of a mosque image inherited from the synagogue with the secular character with the holy centered temporal perception of the institute transformed into Kafkaesque¹⁵ image that is "referring to silly and schizophrenic organization with labyrinthine bureaucratic and totalitarian meandering, methods".

On the other hand, this extraordinary character formation forming a direction of this couple develops a strong ironic image on the same complex opposite situation this time when the secrets of Seyit Lütfullah, Abduselam Bey and Aristidi have been emptied out of the other side and the secular members are also emptied by Halit Ayarcı and Hayri İrdal. Thus, the double-headed view, which is both tragic and ironic in the same context can be argued that Tanpınar puts the social tragic irony which is unique to us in addition to the universal individual perception in the European novel. In addition, it seems that the Clocks Adjustment Institute is strong in common with modernist novelists around the clock. But Tanpınar also loaded a social meaning to all these things besides the individual meaning.

In addition, in the novel Peace, the author is a reaction to the same chronological discipline in which Mümtaz has split a day in his mind, and the mind of man based on the perceptions images the concept of time. Mümtaz meets two colleagues in Eminönü at about 5 pm and he heard that one of them, Nuran would married to Fahir from whom she was divorced before and the first part ends here. In the 2nd and 3rd episodes, their relationship with Nuran whom he had met and loved in a May morning on the island ferry a year ago. This relationship, which ends in Suat's suicide in the house where Mumtaz and Nuran planned to sit together after marriage, includes one-year period. Returning to the 4th division, it was still twenty past five.

In other words, past one year is compressed into a 20-minute actual time. This can be read as the continuous fragmentation of the moment and the step-by-step approach of destruction from the dominant existentialist perspective, just as it can be read in Bergsonian perspective as being fed by the past continuously. From this point of view, the fact that the Clock Adjustment Institute is organized as memories of Hayri İrdal, who is around 60 years old, and the fact that there are very few sentences in the current time point to a post-demolition era where the mind is

¹⁵ Michael Löwy(2008), **Franz Kafka –Insubmissive Dreamer**, (Cited by: Işık Ergüden), Versus Book, İstanbul, p.122.

completely eliminated.

One of the points that constitutes the main tragic irony is the establishment around the father issue. That Abdüsselam Bey is an abandoned father, the illness of Hayri İrdal diagnosed by Dr. Ramiz is a "father problem", the invention of an epistemic father in the past called Ahmet Zamani for a real-time, non-existent clock sensation only produces a rich content in this sense. Moreover, in terms of the opening of the clock-loving society in different parts of the world includes an ironic landscape in view in terms of universalization of absurd, at the point of being forgotten of staircase between the floors in the new building of the institute and the fact that all the officers are now assigned to the institution's permanent liquidation committee after the institute is closed also has a tragic view indirectly sent to the social realism at the point of continuation of the absurd.

As a result, in Tanpınar's novelty, that follow moderns as well as modernist novelists very closely and by comprehending all kinds of creator and founder practice from science to philosophy, art and life in the background of them together with the world and the country in which he lived and turned it to his own practice, although country's problems apparently are given together with the individual's problems in a time-wise perspective, actually the atmosphere determining all of them is the spirit of the age beginning to perceive his own existence and meaning over absence and meaningless.

References

- Enginün, İnci; Zeynep Kerman (2008). *Privately with Tanpınar in the Light of Diaries*. İstanbul: Dergâh.
- Frye, Northrop(1963). *in Myth and Symbol*, Nebraska: University of Nebraska Pres.
- Glicksberg, Charles(2006). "Ironic View in Modern Literature. (Cited by: Yunus BALCI), Searching-Human Sciences Investigations, No:15.
- Löwy, Michael(2008). *Franz Kafka – Insubmissive Dreamer*. (Cited by: Işık Ergüden), İstanbul: Versus Book.
- Stevenson, Randall(1992). *Modernist Fiction: An Introduction*. USA: University Press of Kentucky.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi(1992). *Clocks Adjustment Institute*. İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi(2000). "About Love", As I live. İstanbul: Dergâh.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (no date). *Peace*. Interpreter 1001 Main Pieces, İstanbul.

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (40-64)

MODERN TÜRK ŞİİRİNDE ANLATIMCI TEKNİK

Sinan BAKIR¹

Öz

Tanzimat'tan bugüne Türk şiirinin tarihi dönemlerine bakıldığında her dönemin kendi içinde çeşitli arayışlara, yeniliklere açık olduğu, yeni anlatım yolları/teknikleri keşfetme yolunda ciddi mesai harcadığı görülür. Bunun doğal sonucu olarak da birbirinden oldukça farklı - bazen de karşıt- teknikler ortaya çıkmış; duyguların, düşüncelerin ve olayların aktarılmasında dilin ve anlatımın olanakları geliştirilmiştir. Tekniklerin tarihi seyir içerisindeki ağırlıklarına bakıldığında Türk şiirinin ana damarının imge merkezli şiirde yoğunlaştığı söylenebilir; buna rağmen "anlatımcı teknik" de yadsınamayacak bir yoğunlukta kullanılmış, bu teknikte anlatmaya dayalı türlerin unsurlarından (olay, anlatıcı, zaman, mekân, çatışma vd.) yararlanılmıştır. Bu makalenin amacı bu gerçeklikten hareketle anlatımcı tekniğin imkânlarını sorgulamak, tekniğin farklı şairler tarafından kullanılış biçimini ortaya koymaktır. Seçilen örneklerin amaca hizmet etmesi için Cumhuriyet'ten bugüne her dönemi temsil gücü olan şiirler üzerinde durulmuştur. Bu şiirlerin çoğu zaman bir olay örgüsü ile anlatıcı sese sahip olduğu görülmüştür. Anlatımcı teknikle üretilen şiirlerde olaylar aktarılırken düzyazının mantıki cümle yapısından uzak durulmuş, çağrışım yüklü dizelerle çoğu kez şiirsel unsurlar öncelenmiştir. Gözlemci, ilahi ya da kahraman anlatıcıların ve bakış açılarının tercih edildiği bu şiirlerde; dil, cümle kuruluşu, yer yer özgün imgelere ve ifadelere yer verilmiş, çağrışım ve somutlamaya dayalı dolaylı aktarım ile olayların sunulmuş tarzı anlatımcı şiiri diğer türlerden kesin çizgilerle ayırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Modern Türk Şiiri, anlatımcı teknik, olay, anlatıcı.

¹ Marmara Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi



NARRATIVE TECHNIQUE IN MODERN TURKISH POETRY

Abstract

Considering the historical periods of Turkish poetry from Tanzimat Reform Era to today, it is seen that each period conceived various pursuits and novelties in itself and worked substantially on discovering new expressing ways/ techniques. As a natural consequence of this, techniques that are fairly different from – and sometimes against- each other emerged, facilities of language and expression in transmitting emotions, ideas and events were developed. Given the severity of the techniques in the historical course, it can be said that Turkish poetry's main line is intensified on image-centered poem; however "narrative technique" was also used in an undeniable density, the elements of narrative-based genres (Event, narrator, time, space, conflict etc.) were benefited from in this technique. The aim of this article is to question facilities of narrative techniques considering this fact, to present usage styles of the technique by different poets. For the chosen examples to serve the purpose, poems that have the power to represent each period from the Republic Era to today are studied. It is seen that these poems mostly have a story built on an event with narrative voice. In poems created with narrative technique, stayed distant from the logical sentence structure of prose while narration the events, mostly aesthetic values are prioritized with verses full of connotation. In these poems in which observer, divine or heroic narrators and points of views are preferred; including language, sentence organization and sometimes original imagery and expressions, presentation style of events with indirect transfer based on association and concretization distinguish narrative technique with exact lines from other genres. Stories narrated with poem language became a means in poem formation.

Keywords: Modern Turkish poetry, narrative technique, event, narrator.

Giriş

Anlatımcı Teknik

Anlatım; destan, mesnevi, masal, halk hikâyesi, hikâye ve roman gibi türlere özgüdür. Belirli bir anlatıcıya ihtiyaç duyulan bu türlerin odağında bir "olay" vardır. Olay örgüsünün anlatıcılar aracılığıyla aktarılması ise "anlatım"ı zorunlu kılar. "Anlatıcı" ve "olay örgüsü" bu türlerin vazgeçilmez ana unsurlarıdır. Şiir tekniği olarak "anlatımcı şiir" kavramının doğuşu da bu iki

unsura (anlatıcı ve olay örgüsü) dayandırılmaktadır.² Ancak olay örgüsü ya da izlek okura sunulurken dil, anlatım ve teknik farklılaşsa dahi bu türler dışında kalan diğer edebî türlerin de okuyucusuna bir şeyler anlattığı söylenebilir. Coşku ve heyecana karşılık gelen şiir de bir şeyler anlatır kuşkusuz. Buna rağmen şiirin varoluş sebebi herhangi bir olaya dayanmaz; bu yüzden de anlatmak, şiir türüne özgü bir kavram değildir. Estetik hazzın ve güzelliğin biçimsel ve izleksel bir bütünlük içinde verildiği şiir türü “(...) anlatmak yerine duyurmayı, çağrışım yaratmayı tercih eder” (Sümer 2010: 17). Bu yüzden de manzum hikâyeler dışarda tutulduğunda gerçek şiirin, tahkiye üslubundan uzak tutulmaya çalışıldığı görülür. Modern zamanlar, türleri kesin çizgilerle ayırmanın imkânsızlaştığı bir döneme işaret eder. Artık roman, türlerin tümünden yararlandığı gibi hikâye de şiirsel unsurlardan beslenmeye başlar; aynı şekilde şiir de hikâyeye ait unsurları kendi potasında eritir. Sait Faik’in hikâyelerinde şiirsel ifadelerin bulunması, Orhan Veli’nin şiirlerinde ise tahkiyeye ait unsurların var olması türlerin geçişkenliğinden ve birbirini beslemesinden kaynaklanır. Yaşar Kemal’in şiirsel betimlemeleri de bu bağlamda hatırlanabilir. Modern zamanlarla birlikte anlatım olanaklarındaki gelişmeler roman ve hikâye gibi türlerin çehresini bütünüyle değiştirdiği gibi şiir de bu gelişmelere kayıtsız kalmamıştır. Yüzyıllar boyu kuralcı bir anlayışa mahkûm bırakılan şiir, modern dönemle birlikte özgürleşir ve diğer türlerle olan ilişkisi daha da yoğunlaşır. Türk şiir vadisine bakıldığında bu türe özgürlükçü bir anlayışın egemen olduğu yılların Cumhuriyet dönemine sarktığı anlaşılır. İlk kıvılcımlar öncesine ait olmakla birlikte farklı tekniklerle vücut bulmuş şiirlerin varlığı Cumhuriyet yıllarına rastlar. Sembolist ve sürrealist etkiler yoğunlaşır, sonraki süreçte serbest nazım egemenliğini ilan eder. Artık şiir arayışında farklı teknikler, anlatım yolları aranır. İmgeci, anlatımcı tekniklerle metafizik, görsel gibi anlayışların ortaya çıkışı da bu arayışların bir sonucudur. 1950’li yıllardan itibaren Türk şiirinin ana gövdesini imgeci şiir oluşturmakla birlikte anlatımcı şiirin de azımsanmayacak kadar geniş bir alanda temsil imkânı bulduğunu söylemek mümkündür.

“Anlatımcı şiir başı sonu belli kısa bir hikâyesi olan, olay örgüsüne, neden-sonuç ilişkisine, olay kahramanlarının veya olayın geçtiği yerin tasvirine de yer veren şiirdir” (Asiltürk 2013: 190). Yerli ve yabancı araştırmacıların bu türe ilişkin açıklamalarını irdeleyen Mehmet Sümer anlatımcı şiirle ilgili şu sonuca varır: “(...) anlatımcı şiir, bütünlüklü bir hikâye veya hikâye parçaları içeren ve bu içeriği zaman, kişi, mekân, anlatıcı gibi anlatıya özgü unsurlar dâhilinde, şiir için fazla görülebilecek bir yoğunlukta fiil kullanarak anlatan şiirdir” (Sümer 2010: 28).

² Bâki Asiltürk *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı* adlı incelemesinde dönem şiirinde görülen güçlü bir damarın “anlatımcı şiir” olduğunu belirtir, bu teknikle eser veren birçok şairi ele alır. Bkz. Bâki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, s. 190-208. Mehmet Sümer, *Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik* adlı yüksek lisans tezinde konuyu yerli ve yabancı araştırmacıların görüşleri doğrultusunda geniş bir biçimde tartışmaya açar. Anlatımcı şiirin tarihi gelişimini ve onu geleneksel tahkiyeden ayıran yönlerini de irdeleyen Sümer’in bu çalışması kapsamlı bir araştırmanın ürünüdür. “Anlatımcı Şiir” söz dizisiyle kavramlaştırılan bu teknik hakkında geniş bilgi için bkz. s. 17-43.

Anlatımcı şiire dair görüş bildiren araştırmacıların çoğu bu tekniğin düzyazıya özgü kimi unsurları içine aldığına ve hikâye anlattığına vurgu yapar. Taşdığı özellikler ve diğer türlerle olan ilişkileri nedeniyle bu teknik çoğu zaman manzum hikâyeye karıştırılır. Oysaki belirli bir hikâyeye aktaran anlatımcı şiir, manzum hikâyeden birçok açıdan ayrılır. “Epik şiir geleneğinden gelen öykü-şiir, hem şiir hem de öykü olarak okunabilen / yorumlanabilen bir şiir tarzıdır. Öykü-şiir, manzum hikâyeye değildir. İçinde belirli bir kişinin (ya da kişilerin) hikâyesini barındırdığı için bu tür şiirlerde öykü değeri vardır. Öykü, bu tarz şiirlerde sadece bir konu ya da şiirsel malzeme olarak yer alır. Şair bu konuyu / malzemeyi şiire dönüştürmüştür” (Sağlık, akt. Asiltürk 2013: 190). Behçet Necatigil “Şiirimizde Hikâyeye” başlıklı yazısında “şiir-hikâyeye” kavramıyla manzum hikâyeyi kastetmediğini, hikâyeye barındıran şiirde öne çıkanın yine şiirin unsurları olduğunu belirtir. Ona göre bu tür şiirler didaktizimden uzaktır. Hayattan beslenen bir hikâyeyi şair şiirine konu edebilir. Önemli olan, şairin şiirine konu ettiği hikâyeyi işlerken şiir dışı basitliklere kaçmaması, ölçüsüzce davranıp yüzeyde kalmaması, duygu ve düşünce derinliğini sağlamasıdır. Tanzimat döneminde “şiir-hikâyeye”nin Abdülhak Hamit Tarhan’da görüldüğünü, Servet-i Fünûn döneminde ise bu türün Tefik Fikret’le büyük bir aşama kaydettiğini söyleyen Necatigil, Mehmet Akif Ersoy ve Mehmet Emin Yurdakul’un “şiir-hikâyeye”den ziyade manzum hikâyeye yazdıklarını belirtir. Behçet Necatigil’e göre “şiir-hikâyeye”, günümüzde iki şekilde ortaya çıkar: “Ya doğrudan doğruya boşluksuz, kesiksiz olayların sırasını bozmadan, bir hayatı olduğu gibi vermek şeklinde (...) ya da yaşanan bir duygunun dekorunu yer yer vererek, yaratılan psikolojik havadaki dramatik öğelerin varlığını belli ederekten” (Necatigil 1999: 196). Mehmet Güneş, *Servet-i Fünûn’dan Cumhuriyet’e Türk Edebiyatında Manzum Hikâyeye* adlı eserinde manzum hikâyeye hakkında ayrıntılı bilgiler verir. Bu türün “şiir-hikâyeye”den ayrılan yönlerine de değinen Güneş, Behçet Necatigil’in ilgili yazısına atıfta bulunarak “şiir-hikâyeye”yi ayrı bir kategoride incelemek yerine onun manzum hikâyeden ayrılan yönlerine değinmenin yeterli olacağını ileri sürer: “Nesirle yazılan hikâyeler, kendi aralarında olay ve durum hikâyeleri olarak ayrılması gibi manzum hikâyelerde de Necatigil’in ‘şiir-hikâyeye’ olarak adlandırılmasını teklif ettiği örneklerin; duygu yoğunluğunun, şiirsel unsurların ve romantik duyuş tarzının diğer örneklerle göre daha çok öne çıktığı metinler olduğu görülür. Bu örnekleri ayrı bir kategoride değerlendirmek yerine aralarındaki ifade, anlatım ve üslûp farklılıklarının vurgulanması daha doğru olacaktır” (Güneş 2016: 17). “Şiir-hikâyeye” kategorisine giren örneklerde, hikâyenin unsurlarından kaynaklı nedenlerle ağırlıklı olarak anlatımcı teknik kullanılır. Anlatımcı şiirin, anlatmaya dayalı türlerin vazgeçilmez unsurları olan olay, kişi, zaman ve mekânı barındırdığını söylemek mümkündür. Dahası bu tür şiirlerde bir anlatıcının varlığı da şarttır. Bütün bu etkilenmelere rağmen bu unsurların roman ve hikâyeye gibi türlerdeki kullanımıyla anlatımcı şiirdeki kullanımı oldukça farklıdır. Bu farklılık bu türlerin kendilerine özgü dili, tekniği ve üslubundan kaynaklanır. Belirli bir olay üzerine inşa edilmesine rağmen anlatımcı şiirin dili,

anlatmaya dayalı türlerin dilinden ayrılır. Şiirsel unsurlar ön plandadır. Öyle ki bu tür şiirler zaman içinde değişim ve dönüşüme uğramış; nihayetinde 1950'li yıllarda İkinci Yeni hareketiyle birlikte yeni bir tarza bürünmüştür. Anlatımcı tekniğin şiirsel gücü bu dönemde artmıştır. İkinci Yeni şairlerinin kendi anlayışlarını öykünün tam zıttı olarak açıklamalarına rağmen anlatımcı teknikle şiirlerini meydana getirmeleri ilginçtir. İkinci Yeni şiirine yönelik eleştiriler karşısında üye şairlerden İlhan Berk bu şiirin özelliklerini sıralarken neyden kaçınmak gerektiğine de vurgu yapar: "İkinci Yeni, öyküye hele yakalanabilir öyküye tam karşıttır denilebilir. (...) İkinci Yeni'nin en önemli ilkelerinden biri de soyut bir şiir dili anlayışıdır. Bunu konuşma diline karşı bir dil anlayışı diye de tarif edebiliriz" (Narlı 2015: 138). Mehmet Sümer ise *Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik* adlı çalışmasında hem Turgut Uyar'ın hem de diğer şairlerin şiirlerini anlatımcı teknik üzerine inşa ettiklerini belirtir. Ancak bu anlatımcılığın tahkiyeye dayalı diğer türlerin anlatımından farklı olduğunu, değişim ve dönüşümün bu şairlerin şiirlerinde belirleyici olduğunu da ilave eder: "(...) İkinci Yeni şairleri, şiir dilini değiştirdikleri, şiirin nesirle arasına geniş mesafe koydukları ve bu şekilde şiiri nesir düzeninden kurtardıkları için tahkiyeyi de dönüştürmüş ve yeni bir biçimde anlatımcı tekniğe önceki kuşaklardan çok daha fazla başvurmuşlardır" (Sümer 2010: 27). Bu yüzden de İkinci Yeni şairlerinin yıkmaya çalıştıkları anlayışı bir nevi farklı bir biçimde tekrar inşa ettiklerini söylemek isabetli olacaktır. Günümüzde de varlığını baskın bir biçimde sürdüren bu teknik, gerek anlatıcının varlığını zorunlu kılması gerekse de olay, zaman, mekân, kişiler ve çatışma gibi diğer unsurları içine alması bakımından şiirin diğer tekniklerinden ayrılır.

Modern Türk Edebiyatında Anlatımcı Şiir

Anlatımcı şiirde olaylar bir anlatıcı tarafından nakledilir. Ancak bu anlatıcının imkânları, dili ve kullandığı araçlar roman ve hikâye gibi türlerin malzemelerinden ve anlatıcısından farklıdır. Her şeyden önce anlatımcı şiir, isminden de anlaşıldığı gibi şiirdir; bu yüzden de şiirsel unsurlar ön planda olmalıdır. Bu tekniğin belirli bir olay çevresinde vücut bulması ve hareket ile zaman bildiren fiilleri yoğun olarak kullanması, belirli bir mekânda oluşan olaya ve bu olayın kahramanlarına yer vermesi onu sözü edilen anlatmaya dayalı türlere yaklaştırır. Oysaki anlatımcı şiir, kuru bir tahkiyeye dayanmaz. Uzak ve yakın çağrışımlar, ses ve sözcük tekrarları, dilin yer yer imgeler üzerine kurulması, alışılmamış bağdaştırmalarla anlatımın ilginç hâle getirilmesi, dilin değişim ve dönüşüme uğraması anlatımcı şiirin özgün bir teknik olarak değerlendirilmesine yol açar. İkinci Yeni şiiriyle birlikte anlatımcı şiir önemli bir aşama kaydeder. 1980'li yıllarda oluşan yeni kuşağın şiir anlayışının merkezinde imgeci şiirle birlikte anlatımcı şiirin yer aldığı da unutulmamalıdır. Bu iki anlayışın birbirinden farklı olduğu açıktır;

ancak her iki anlayışın da yer yer birbirinden beslendiği de muhakkaktır. Bu bağlamda Tuğrul Tanyol'un "İhanet Perisinin Soğuk Sarayı" başlıklı şiiri hatırlanabilir. Oldukça ürpertici ve müphem bir hava barındıran şiir, sıradışı bir olay üzerine kuruludur:

ayaklarını soğuk suya değdiriyor
suyun içinden kendisine bakan kendisini seviyor
hızla koştuğu kayalıklardan
bir martı uçuyor
içine doğan yoldan bir atlı ona yaklaşıyor
atın soluğunu yanaklarında duyuyor
yanaklarından göğüs uçlarına düşen bir ter damlasında
atın koştuğu bütün kıtalardaki nal izlerini görüyor
ve karnının gerilen derisinde
bitmek tükenmek bilmeyen tamtamların uğultusunu

(Tanyol 2016: 229)

İmgeci ve lirik şiirin önemli ismi Tanyol, bu örnekte okurun karşısına bambaşka bir teknikle çıkar ve ona sıradışı bir olayı (hikâye) anlatır. Şiirde kullanılan fiiller, dizelere cümle havası verir; ancak bu cümleler, roman ve hikâyede kullanılan cümlelerden anlam, mantık, anlatım, çağrışım ve amaç yönüyle ayrılır. Metindeki şiirsel unsurlar ile dilin kullanılışı ve anlam katmanı geniş çağrışımlar okuru hikâyeden ziyade şiire götürür. Metinde on altı fiilin kullanılması anlatılan olay nedeniyle. Bu fiillerin zaman ve şahıs öğelerini barındırması ve hareket bildirmesi önemlidir. Anlatımcı şiirin bir olayı ele alırken başvurduğu fiiller bu şiirin de çekim merkezi olur. "Değdirmek, uçmak, yaklaşmak, fırlatmak, oynamak ve dikmek" gibi olayı görselleştiren hareket fiillerinin sıklıkla kullanılması anlatıcının olayı anlatmak kadar göstermek istemesinden kaynaklanır. Şiir; belirli bir olay, mekân ve kişiler üzerine kuruludur. Şiirin masalsı anlatımı ve masal unsurlarını barındırması zamanı belirsiz kılmıştır. Görselliğin ön plana alındığı şiirde anlatıcı, olayı dıştan gözlemler ve herhangi bir müdahalede bulunmadan "İhanet perisinin soğuk sarayı"nda olup bitenleri sıralar. Kendi dışındaki her şeye karşı ilgisiz kalan saray perisi kendine tapmaktadır. Bu tapma, kendi varlığını yüceltip ölümsüzleştirirken başkalarının acı çekişine ve yok oluşuna neden olur. Anlatıcı, bunu vurgulamak istercesine saray perisinin kendi bedenine yönelik eylemleriyle şiiri başlatır. Sudaki yansımasına aşık olan saray perisi, kendi dışındaki hiçbir varlığa tahammül edemez. Kendini izlemekten alınan haz, bireysel eylemlerle devam eder. Şiir boyunca saray perisinin yalnız olduğu görülür. Bu tercih, kendine layık ve denk bir varlığın bulunmayışından kaynaklıdır. Saray perisinin yurdunda tutsak olmuş birçok erkek ise İhanet sarayının o kalın duvarlarını aşamaz, uğruna kimliklerini/varlıklarını yitirdikleri periye ulaşmadan taş dönuşüp bu duvarın ebedi bekçileri/kölesi olurlar:

o tutsak ruhların ormanında
kaç ağaç kurtuluş olabilirdi?
dalların keskin uçlarında
kurusun diye güneşe doğru kalpler
ve serçelerin dik gagalarıyla
oyup çıkardıkları boşluklarda
olmayan gözleriyle geçmişe bakan nice adam
şimdi ihanet perisinin soğuk sarayını bekliyor

(Tanyol 2016: 229)

Onların arayışı beyhude bir çabadan ibarettir. Saray perisinin kendi güzelliğinden ve bedeninden başka bir şey gördüğü yoktur. Şiir boyunca varlığını kutsayan ve erişilmez oluşuyla her şeye hükmeden saray perisi, uğruna türlü acılara katlanan aşıklarına eziyet etmekten zevk alır; bazen de “sevgi halkası” fırlatarak kölelerini iyice baştan çıkarır, onların dünyayla ilgisini keser. Bu yüzden ihanetle örülmüş kalın duvarların aldatılmış tutsakları/köleleri ebediyen bekçi kalmaya mecbur bırakılır:

ayaklarının değdiği soğuk sulardan
bir sevgi halkası yaratıp ötelere fırlatıyor
ve o halkalara yakalanan erkeklerin
gözlerini kör eden ışıktan bir ejder şekilleniyor
beklemek için o tutsak ruhları

(Tanyol 2016: 229)

Saray perisi güzelliğini ve kutsal sevgi duygusunu kullanarak aşıklarını peşinde sürüklemiş, aldananlar nihayetinde akıldan ve algıdan yoksun bırakılarak ihanetle örülmüş duvarın koruyucusu/kölesi hâline getirilmiştir. Dengini aramanın ancak bulamamanın yarattığı olumsuz duygu, perinin/kadının aşıklarını kandırması, onları emeli doğrultusunda hiçleştirilmesi ve ihanetle/aldatmayla yükselen duvarının halkasına acımasızca eklemesiyle son bulur. Artık onlar, saray perisinin gönüllü hizmetkârlarıdır; hem varoluşlarını hem de yok oluşlarını ulaştıkları istedikleri periye adamışlardır:

o ayaklarına bir değip bir değmeyen sularla oynuyor
o suyun dağılan berraklığındaki gülüşüne bakıyor
kış yaraların üstüne buzdan saraylar dikeyliyor
ve yara buzun içinde sonsuza dek kanıyor,
ihanet perisinin soğuk sarayında
kadın adını buluyor

ve erkek taşa dönüşüyor

(Tanyol 2016: 229)

Şiir, saray perisi ile onun tutsağı/kölesi olmuş erkekleri konu alır. Ancak şiirde anlatılanların simgesel karşılıkları vardır. Modern zamanlar ile bu zamanın modern insanları çok çarpıcı buluşlar ve özgün ifadelerle anlatılmıştır. “Kendine aşık olma ve ötekine bilinçli olarak acı çekirme motifini ele almasıyla mitolojideki Narkissos hikâyesinden yararlanan şair bu hikâyeyi modern zamanlara taşıyarak ihanetin ördüğü kalın ve yüksek duvarlarla meydana getirilen sarayın yani aldatılmanın soğukluğunu ortaya koyar. Kadınların erkekleri istedikleri biçimde dönüştürme, kendi istedikleri gibi biri haline getirme çabasının bu soğukluğa, yabancılaşmaya yol açısında oynadığı rol, şiirin bir başka anlam katmanıdır” (Asiltürk 2013: 119). Ulaşılamayan aşk ve bu aşkın merkezinde yer alan “sevgili” imajı düşünüldüğünde klasik edebiyat geleneğindeki aşk anlayışına da göndermede bulunulduğu anlaşılır. Kaldı ki şiir, bir “saray istiaresi” olarak da yorumlanabilir. Tuğrul Tanyol, anlatıcı aracılığıyla bir olayı aktarmasına rağmen şiirin gizli bir dili olduğundan hareketle, anlatımcı tekniğin özgün bir şiir yaratımında nasıl kullanılabileceğinin de en başarılı örneklerinden birini verir. Şiir, her ne kadar farklı da olsa ürpertici yolculuğu, barındırdığı müphem hava ve masalsı anlatımı dolayısıyla “Mehlika Sultan”ı hatırlattığı açıktır. Yahya Kemal’in masal unsurları üzerine inşa ettiği ve olağanüstü bir atmosferde geçen olayların konu alındığı “Mehlika Sultan” şiiri de anlatımcı tekniğe uygundur. Şiirin müphem ve masalsı bir havası vardır. Farklı okumalara açık, masal motifleri üzerinden sağlanan çağrışımsal zenginlik, anlam katmanı derin yapı ile estetik değerlerin sanat kaygısıyla bir araya getirilişi şiirin dikkat çeken ilk özelliklerindedir.³ Şair, masal unsurlarını bilinçli bir şekilde kullanmış ve ana kahramanlardan olan yedi genci sonu olmayan bir yolculuğa çıkarmıştır. Rüyalarında gördükleri ay yüzlü -Mehlika Sultan’a- âşık olan yedi genç, rüyalarını süsleyen bu masal kahramanını aramak ve bulmak için Kaf Dağı’na gider. “Yedi gencin ‘kara sevdalı âşık’lar olduğunu söyleyen şair anlatıcı, yolculuğa çıkış nedenlerini -anlatı metinlerinde olduğu gibi- geriye dönüş tekniğiyle açıklar” (Güneş 2014: 52). Anlatıcı, arayış içinde olan bu yedi gencin hikâyesini aktarırken zaman zaman kendi yorumlarını da şiire ekler:

Bu emel gurbetinin yoktur ucu;
Dâimâ yollar uzar, kalb üzülür;
Ömrü oldukça yürür her yolcu,
Varmadan menzile bir yerde ölür.

(Beyatlı 2016: 70)

³ Mehmet Güneş “ ‘Mehlika Sultan’dan ‘Masal’a Yedi Doğulu Gencin Batı’yla İmtihanı” başlıklı makalesinde “Mehlika Sultan” şiirini farklı okumalarla ele alır. Bkz. *Künye* dergisi, 2014, S. 4, s. 52-53.

Anlatıcının bu şiirde anlattığı bütün olaylara vâkıf olduğu, zaman ve mekân üstü bir konumda yedi gencin yolculuklarını, bu yolculuk süresince karşılaştıkları güçlükleri ve hazin sonlarını her şeyi bilen bir pencereden naklettiği görülür. Şiirde aşkın ulaşılmaz bir duygu olduğu, bu duyguya çıkan yolların da bitmez tükenmez zorluklar barındırdığı masal unsurları üzerinden verilir. Masalarda ana kahramanların önlerine çıkan bütün engelleri aşması ve olayların mutlu sonla bitmesi gibi özellikler ise bu şiirde görülmez. Şiirde anlatımcı teknik ile olay merkezli bir tür olan masalın unsurlarından yararlanılmış olması saf şiirin peşinde bir ömür harcayan Yahya Kemal'in şiir anlayışıyla çelişmez. Şairin şiir tekniğine ve saf şiir anlayışına uygun bir metin olan "Mehlika Sultan"da olay örgüsü, kahramanlar, mekân ve diğer bütün unsurlar ideal aşkın güzelliği ile söyleyiş zenginliğinin şiiriyete dönüşümü için birer araç olur. Şiirde yükselen de duygu ve söyleyiş güzelliğidir.

Şiirlerinde masal unsurlarını kullanan bir şair de Sezai Karakoç'tur. "Masal" şiiri bu bağlamda ele alınabilecek en önemli örneklerdendir. Masal unsurları üzerine inşa edilmiş şiir, modern zamanların Batı dünyasına getirdiği sert eleştirilerle dikkati çeker. "Masal", Doğu-Batı çatışması ekseninde yoğun bir ideoloji ile yüklüdür. Şiir, yüzyıllar boyu süren bu çatışmanın hikâyesini temsili kahramanlar ve semboller üzerinden aktarır. "İhanet Perisinin Soğuk Sarayı" ve "Mehlika Sultan" şiirlerinde hayali olan mekânlar bu şiirde yerini dünyevî mekânlara (Batı coğrafyası) bırakır. İlk iki şiirde saf şiirin dışına çıkmayan ve masal unsurlarını müphem bir atmosfer yaratma gayesiyle kullanan şairlerin aksine Sezai Karakoç, bu şiirde estetik değerlerden çok içeriği/düşünceyi/ideolojiyi belirginleştirir. Şair, şiirin ismiyle bu tavrını en başta belirginleştirir ve "masal" kelimesini "boşa harcanan çaba, beyhude" vb. anlamlarda kullanır. Şair anlatıcıya göre Doğu'nun Batı'yla bütünleşmesi bir masaldan ibarettir. Şiir dil, anlatım, teknik, anlatıcının konumu, olay zinciri, kahramanlar, mekân ve çatışma gibi açılardan anlatımcı şiire uygundur. Doğulu babanın yedi oğlu vardır. Şiirde hem baba hem de oğulları temsil ettikleri değerlerle yansıtılır. Şiirin olay örgüsü babanın oğullarını Batı dünyasıyla ilişki kurması, bu kültürü anlaması/öğrenmesi için sırayla Batı'ya göndermesi ve bu oğulların orada yaşadıkları trajedilerdir. Bu aynı zamanda dönüşü olmayan bir yola girişin de başlangıcı olur. Giden oğullar bir daha dönemezler. Kendi kimliklerini/benliklerini muhafaza etmek isteyenler türlü işkencelere maruz bırakılıp yok edilir. Millî ve manevî kimliğini/kültürünü unutup asimile olan oğullar ise kendi değerlerine yabancılaşarak Batı'nın boyunduruğu altına girer, "mankurtlaş"ıp kişisizleşirler. Batı yolculuğuna çıkan ilk altı oğulun akıbeti kötü sonlarla biter. Bazıları öldürülür, bazıları ise Batı'nın eğlence ve zevk dünyasına kapılarak geçmişini, ait olduğu değerleri unuttur. Şair anlatıcı, okura/dinleyiciye baba ve onun yedi oğlunun hikâyesini hem kendi hem de asıl kahramanın (en küçük oğul) bakış açısıyla aktarır:

Doğuda bir baba vardı
Batı gelmeden önce
Onun oğulları batıya vardı
Birinci oğul batı kapılarında
Büyük törenlerle karşılandı
Sonra onuruna büyük şölen verdiler
Söylevler söylediler babanın onuruna
Gece olup kuştüyü yastıklar arasında
Oğul masmavi şafağın rüyasında
Bir karaltı yavaşça tüy gibi daldı içeri
Öldürdüler onu ve gömdüler kimsenin bilmediği bir yere
Baba bunu havanın ansızın kabaran gözyaşından anladı
Öcünü alsın diye kardeşini yolladı

(Karakoç 2015: 409)

Anlatıcının şairle özdeşleştiği şiirde Karakoç, Batı kültürünü/düşüncesini kötileyici tavrıyla yer yer açıktan tarafını belli eder:

Fakat batının büyüğü ağır bastı
İş çoktu kardeşlerini aramaya vakit bulamadı
Sonra büsbütün unuttu onları
Şef oldu buyruğunda birçok kişi
Kravat bağlamasını öğrendi geceleri
Gün geldi mağazası oldu onu parmakla gösterdiler
Patron oldu ama hâlâ uşaktı
Ruhunda uşaklık yuva yapmıştı çünkü

(Karakoç 2015: 410)

Böylece Batı'ya yollanan kahramanlardan bir türlü haber alınmaz. Babanın doğaüstü hislerle oğullarının öldüğünü ya da yoldan çıktığını anlaması ise uzun sürmez. Kurtuluşu müjdeleyecek, aslını/özünü yitirmeden dönecek oğulun yolu, korku ve umut içinde beklenir; ancak bu bekleyiş bir türlü mutlu sonla noktalanmaz. Masallarda görülen kötülüğü def etme, halkı korkunç bir canavardan ya da kötü bir olaydan kurtarma yolunda gösterilen çaba bu şiirde de görülür. İlk altı oğul çıktıkları yoldan dönemezler. Batı'nın büyüğü dünyası onların aklını başından alır, bazen de bu dünya bir kuyu gibi onları kendi karanlığı içinde eritir, görünmez kılar. Değiştirme/dönüştürme, kimliksizleştirme, tarih ve kültür bilincini yok etme, köleleştirme ve bütün bunlara gösterilen tepki şiirin ana konusudur. Masallarda halkı kurtaracak kahramanın

yaşca en küçük oluşu bu şiire de sirayet eder. Doğu halklarını uyandıracak, kötülüğü ifşa edecek oğul, kardeşlerin sonuncusu olur. “Masal kahramanlarının en küçüğünü andıran âkil ve bilge kişilikli yedinci oğul, hem babasının mücadelesini devam ettirmek hem de altı kardeşini yutan Batı uygarlığından hesap sormak için yolculuğa çıkar. Onun bu eylemi sürekli yok edildiğine kanaat edilen Şark/İslam medeniyetinin, bu kanıların aksine daima canlı ve diri kaldığını hissettirini sembolize eder” (Güneş 2014: 55). Doğu’nun kahramanı olan yedinci oğulun büyümesi ise tıpkı masallardaki gibi hızlı olacaktır. Hikâyenin kahramanı fiziken olmasa da fikren Batı’nın Doğu’yu kendi medeniyeti içinde değiştirme/eritme/yok etme anlayışına son verecektir:

Yedinci oğul büyümüşü baka baka ağaçlara
Baharın yazın güzün kışın sırrına ermişti ağaçlarda
Bir alınyazısı gibiydi kuruyan yapraklar onda
Bir de o talihini denemek istedi
Bir şafak vakti Batıya erdi

(Karakoç 2015: 412)

Şairin, şiirin son bölümünde Doğu’nun özlediği/beklediği kahramana sözü bırakması, yaşananları ilk elden aktararak çatışmanın taraflarını yüz yüze getirmesi verilmek istenen mesajın etkisini artırmaya dönüktür. Her türlü hile ve işkenceye direnen kurtarıcı kahraman, ilahi gücün yardımıyla kimliğini/özünü kaybetmeden amacına ulaşır. “Masal” şiirinde şairin ideolojiyi keskin bir cepheleşme ve çatışma ekseninde belirginleştirmesi estetik değerleri gölgelese de şiir, tekniği ve anlatımı yönüyle önemlidir. Konuşma dilindeki rahatlık, şiirin masalsı özelliğinden gelir. Masallarda belirginleşen iyilerin kazanması, kötülerin kaybetmesi ve kıssadan hisse geleneği de yoğun ideolojik bakışla birlikte yansıtılmıştır.

Modern Türk şiirinin kurucularından Orhan Veli’nin şiirlerinde de anlatımcı teknik, birçok şiirin üretiminde rol oynar. “İstanbul Türküsü”, “Kitabe-i Seng-i Mezar”, “Aşkın Resmi Geçidi” ve “Macera” gibi şiirler anlatımcı bir teknikle kaleme alınır. “Macera” şiirinde şair anlatıcı merkezdedir. Kendi hayatından kesitler sunan anlatıcı, küçüklüğünden başlayarak gençlik dönemine kadarki yaşamını ve bu yaşamın zorluklarını aşama aşama aktarır:

Küçüktüm, küçüktüm,
Oltayı attım denize;
Bir üşüşüverdi balıklar,
Denizi gördüm.

Bir uçurtma yaptım, telli duvaklı;

Kuyruğu ebemkuşağı renginde;
Bir salıverdim gökyüzüne;
Gökyüzünü gördüm.

Büyüdüm, işsiz kaldım, aç kaldım;
Para kazanmak gerekti;
Girdim insanların içine,
İnsanları gördüm.

Ne yârdan geçerim, ne serden;
Ne denizlerden, ne gökyüzünden ama...
Bırakmıyor son gördüğüm,
Bırakmıyor geçim derdi.

Oymuş, diyorum, zavallı şairin
Görüp göreceği.

(Kanık, 2014: 139)

Şiirde konuşan öznenin biteviye bir anlatımla kendini ve yaşamını naklettiği görülür. Şiirsel unsurlar ıskalanmadan kurgu, anlatımcı dille oluşturulmuştur. “Kitabe-i Sengi Mezar”da ise şair, sıradan insanın sıradanlıklar içinde geçen ve ölümle noktalanmış hayatını yarattığı Süleyman Efendi karakteri üzerinden verir. Hayatı anlatılan bu sefer “küçük insan”dır. Bu özellik Garip Hareketi’nin genel eğilimiyle de uyumludur. “Garipçilerin ilk evredeki şiirlerinde en çok işledikleri tema, hareketin poetik yapısındaki toplumcu yönelime de uygun olarak, ‘sıradan insanların yaşayışı’dır” (Sazyek 2016: 198). Şair anlatıcının “küçük insan”ların hayatına tanıklık etmesi ve sade bir anlatımla bu hayatın ayrıntılarına inmesi diğer şiirlerinde de görülür. Süleyman Efendilerin günlük hayatta dikkate alınmayan, varlıkları reddedilen, ötelenen, görmezden gelinen hikâyelerini nakleden anlatıcının sosyo-ekonomik konumu da anlattığı insanların gerçekliğine uygundur:

Mesele falan değildi öyle,
To be or not to be kendisi için;
Bir akşam uyudu;
Uyanmayıverdi.
Aldılar, götürdüler.
Yıkandı, namazı kılındı, gömüldü.
Duysalar öldüğünü alacaklılar
Haklarını helal ederler elbet.

Alacağına gelince..
Alacağı yoktu zaten rahmetlinin.
III
Tüfeğini deppoya koydular,
Esvabını başkasına verdiler.
Artık ne torbasında ekmek kırıntısı,
Ne matarasında dudaklarının izi;
Öyle bir ruzigâr ki,
Kendi gitti,
İsmi bile kalmadı yadigâr.
Yalnız şu beyit kaldı,
Kahve ocağında, el yazısıyla:
"Ölüm Allah'ın emri,
"Ayrılık olmasaydı."

(Kanık 2014: 46-47)

Anlatımcı tekniğin önemli bir örneği de Faruk Nafiz Çamlıbel'in "Ali" başlıklı şiiridir. Şiir, bütünüyle belirgin bir olay örgüsü üzerine kurgulanırken bu olayın ana kahramanları ile mekânı da belirgindir. Olay, hâkim bir konumda olan anlatıcı ses tarafından nakledilir. Bu anlatıcı, tanrısal bir konumda olayı anlatırken yer yer gözlemci, çoğu zaman ise yorumlayıcı bir yönetime başvurur:

Namluya dayanır yola dalarsın
Duruşun bakışın yaman be Ali
Boşuna tetiği ne kurcalarsın
Var daha ateşe zaman be Ali

Yıllanmış bir çınar pusuluk yerin
Neredeyse gelecek beklediklerin
Var iki atımlık canı kederin
Desene işleri duman be Ali

(Çamlıbel 2013: 182)

Olayın ana kahramanı Ali'dir. Olay basit bir aldatılma üzerine kurulu görünse de şairin arka planda sevginin gücünü beklenmedik bir sonla verdiğini söylemek mümkündür. Ormanda pusu kuran Ali, kendisini bir çobanla aldatan eşini ve aşığını bekler. Elindeki silahla her ikisini de öldürmeyi planlar. Anlatıcı, şiir boyunca Ali'nin içinde bulunduğu psikolojik duruma dikkat

çekerek işlenecek olan cinayetin gerekçelerini sıralar. Cinayetin işlenmesi gerektiğini düşünen sadece Ali değil, aksine Ali'den ziyade anlatıcının bizzat kendisidir. Anlatıcı, olayın kahramanını övmekte, cinayeti işlemesi için onu âdeta teşvik etmektedir:

O'nu sen büyüt de söğüt boyunca

Kendini ellere versin o gonca

Sözüne kanmadın bunu duyunca

Gönlündü gözünü yuman be Ali

Geldiler beklenen çiftler ormana

Duruyor iki genç ne hoş yanyana

Bir kurşun kadına bir de çobana

Çınlasın yıllarca orman be Ali

(Çamlıbel 2013: 182)

Ancak olay, anlatıcının da beklemediği bir biçimde sonlanır. Eşinin çobanla olan aşkına şahit olan Ali, sevgiye açtır. Eşine derin bir sevgiyle bağlıdır. Oysaki eşi, kendisini değil, çobanı sevmektedir. Sevginin somutlaşmış hâlini bu iki çiftte gören Ali, bu kutsal duygu adına sevgililere kıyamaz ve silahın namlusunu kendisine çevirir:

Görünce uzanmış yar kucağına

Boynunu dolamış zülfü bağına

Kurşunu kahpeye atacağına

Kendine çevirdin aman be Ali

(Çamlıbel 2013: 182)

Ali'yi öldüren kuşkusuz sevgisizliktir. Sevgi, çobanla kadının kurtuluşu olurken, Ali'nin ise sonu olur. Ali'nin intiharı anlatıcıyı şaşırtır. Bu sona anlam veremeyen anlatıcı, Ali'ye tepki gösterir. Faruk Nafiz Çamlıbel, bu şiiri büyük bir ustalıkla kurgulamıştır. Tanrısal bir konumda olan anlatıcının olayın sonunu tahmin edemeyişi hem onda hem de okurda şok etkisi yaratır. Anlatıcının bu özelliği bir kusur olarak algılanmamalı, şairin bilinçli bir tercihi olarak kabul edilmelidir.

Behçet Necatigil'in "Gizli Sevda" şiiri anlatımcı tekniğin bütün unsurlarını ihtiva eder. Günlük konuşma diliyle oluşturulan şiirin anlatıcısı olaylara tanıklık eden yan karakterlerden biridir. Aşk teması, aşıkların her ikisini de tanıyan ortak karakter (anlatıcı) tarafından somutlaştırılır. Yedi yıl önce yaşanmış bir sevdanın kıvılcımları rastlantısal bir biçimde tekrar alevlenir. Anlatıcı,

arkadaşının sevgilisine olan rastlantısını ve konuşmalarını ona aktarır. Kadın evlenmiş, çocuk sahibi olmuştur; buna rağmen eski (gizli) sevdasını içinden atamamış, bunun mahcupluğundan kurtulamamıştır. Şiirde (rastladım, sevindi, konuştuk, evlenmiş, olmuş, sordu, dedim, değişmedi, anlıyordu, seviyormuş, söyledi) gibi zaman bildiren fiillerin yoğunluğu dikkati çeker. Bu özellik, anlatıcının sonu ayrılıkla biten bir aşk hikâyesi anlatmasından kaynaklanır:

Hani bir sevgilin vardı
Yedi sekiz sene önce,
Dün yolda rastladım
Sevindi beni görünce.

Sokakta ayaküstü
Konuştuk ordan burdan,
Evlenmiş, çocukları olmuş
Bir kız, bir oğlan.

Seni sordu
Hiç değişmedi, dedim,
Bildiğin gibi...
Anlıyordu.

Mesutmuş, kocasını seviyormuş,
Kendilerininmiş evleri..
Bir suçlu gibi ezik,
Sana selâm söyledi.

(Necatigil 2014: 99)

Anlatımcı şiirin özgün örneklerini veren bir şair de Attilâ İlhan'dır. Attilâ İlhan şiiri, gücünü yaratıcı imgelemlerden alır kuşkusuz. Bu yüzden de şair, anlatımcı tekniği kullanırken imgesel anlatıma yaslanmaktan da geri durmaz. Bunun en çarpıcı örneği "Cinayet Saati"dir. "Yeni şiirimizin özgün örneklerinden biri olan Cinayet Saati, büyük bir karamsarlık içinde ölümü, intiharı düşünen sarhoş bir insanın zihninde oluşan bir imgeyi aktarmaktadır" (Aksan 2004: 115). Yer yer özgün imgelerle örülmüş şiirde öne çıkan ise "olay"dır. Olay, tanık/gözlemci konumunda bulunan -sarhoş ve neredeyse kendinden geçmiş- anlatıcının ağzından nakledilir, her şey onun bakış açısıyla yansıtılır. "Cinayet Saati", anlatımcı tekniğin imge şiiriyle nasıl iç içe geçtiğine, dil, anlatım, bağdaştırma, imgelem yapısıyla nesir dilinden nasıl uzaklaştığına ve şiirsel unsurlar üzerine inşa edildiğine örnek gösterilebilecek en çağdaş şiirlerden biridir:

haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi
demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu
dört bıçak çekip vurdular dört kişi
yemyeşil bir ay gökte dağılıyordu

deli cafer ismail tayfur ve şaşı
maktulün onbeş yıllık arkadaşı
üçü kamarot öteki aşçıbaşı
dört bıçak çekip vurdular dört kişi

cinayeti kör bir kayıkçı gördü
ben gördüm kulaklarım gördü
vapur kudurdu kuduz gibi böğürdü
hiç biriniz orada yoktunuz

(İlhan 2016: 30)

Olay örgüsünün ana konusu olan cinayet Haliç'te işlenir. Vapurda bulunan dört kişi, on beş yıllık arkadaşlarını bir gece vaktinde bıçaklayarak öldürür. Olaya şahitlik eden ise anlatıcı öznedir. Cinayet, onun üzerine yıkılır. Sarhoş olan anlatıcı özne, cinayetten duyduğu üzüntünün etkisiyle karmaşık duygular içinde âdeta sayıklar; gerçekleri yer yer isyancı ve öfkeli bir dille haykırır. Cinayet olayını/anını bütün aşamalarıyla aktarmasına rağmen anlatıcı öznenin kör ve sarhoş oluşu tanıklığını imkânsız kılar. Anlatmaya dayalı türlerin bütün unsurlarını bu şiirde bulmak mümkündür. "Cinayet Saati", belirli bir olay örgüsü etrafında şekillenirken bu olayın ana karakterleri, zamanı, mekânı, çatışma unsurları ve anlatıcısı da belirgindir. Şiirdeki bütün unsurlar kurgulanmış bir cinayetin oluşum aşamalarını çok çarpıcı bir biçimde yansıtmak için metne girer. Şairin, sözü sıradışı bir anlatıcıya emanet etmesi ve bu anlatıcının gerçeküstü anlatımı, çarpıcı ifadeleri, özgün imgeleri, olayı hem anlatmak hem de canlandırmak için seçtiği sözcükleri sinematografi ve ses özelliğiyle öne çıkarması ve şiirin dize kuruluşuyla dizeler arasındaki bağlantıları ustaca veriş bu metni nesirden ziyade gerçek şiire yaklaştırır. Şiir, birçok açıdan üzerinde durulmaya değer orijinal özellikler barındırır. Attila İlhan'ın "Belâ Çiçeği", "Üçüncü Şahsın Şiiri", "Pia" ve "Beni Bir Kere Dövdüler" gibi birçok şiirinde olay, kişi, zaman, mekân ve anlatıcı unsurlarına rastlanır. Anlatımcı teknik kullanılmasına rağmen bu şiirlerin hiçbiri nesir diline yaklaşmaz. Şiirin dili, sözcük seçimi, ses unsurları, dize kuruluşu, şairane anlatım, sanatlar arası ilişkilerin yansıtılma biçimi bu metinlerin bütünüyle şiirsel unsurlar üzerine kurulduğu, diğer malzemelerin (olay, kişi, zaman, mekân ve anlatıcı) metnin üretiminde birer araca dönüştüğünü gösterir. Attilâ İlhan şiirinde görülen anlatımcı teknik, benzer şekilde İkinci Yeni şairlerin şiirlerinde de kullanılır. Şiiri öyküden uzaklaştırmak isteyen İkinci Yeni'nin

öncü isimlerinin öykünün unsurlarını yeni bir şekle sokarak kullandıkları görülür. Türk şiirine katı bir imge anlayışı yerleştiren hareket olmasına rağmen bu topluluğun temsilcileri olan Turgut Uyar, Cemal Süreya, Edip Cansever, İlhan Berk, Sezai Karakoç ve Ülkü Tamer gibi şairler, aynı zamanda anlatımcı şiirin örneklerini de vermişlerdir. Mehmet Sümer'in *Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik* çalışmasında değindiği gibi bu hareketin şairlerinde geleneksel tahkiyeye dayanan anlatımdan ziyade çeşitli imajlarla süslenmiş, şiirsel unsurların ön plana çıkarıldığı anlatımcı anlayış benimsenmiştir. Birçok şiirin belirgin bir olay örgüsü çevresinde vücut bulması, hareketin paradoksal tarafı olarak algılanmamalıdır.

Şiirlerini belirli bir olay örgüsü üzerine kuran şairlerin başında Turgut Uyar gelir. Uyar, öykünün unsurlarından yoğun bir şekilde yararlanmakla birlikte şiirini bütünüyle tahkiye üslubuna da teslim etmez. Hatta şairin nesir dilini yıkmak, tahkiyeyi değiştirip dönüştürmek istediği görülür. Ona göre roman ve öykü türleri gibi şiir de hayattan el alan bir olay anlatabilir. Şiirsel unsurları incelemek şartıyla şairin bu tercihi şiirin hayatla olan bağına da güçlendirecektir. (Daha fazla bilgi için bkz. Sümer 2010: 67-79). Şiirin de bir öykü anlatabileceğini savunan Uyar, bu yönelimin şiiri besleyeceğini, onu geliştirip hakiki bir sanat eserine dönüştüreceğini vurgular:

Hayatla bağına koparmamış her şiirin, iyi kötü, gizli açık bir öyküsü vardır. En azından, ozanını şiir yazmaya iteleyeni bir öykü. Ozanı şiir yazmaya ilkin, yaşamasından çıkardığı yahut yaşamasını etkileyeni bir öykü iteler. Çok zaman bu öyküdür gizliden şiiri besleyen, geliştiren, bütünleyen, ozanın diyeceğine, şiire yön veren. Bizim hemen bütün güzel şiirlerimiz bir öyküden, kimi zaman kısacık, anlık, kimi zaman büyük derin bir öyküden çıkıp gelmişlerdir. Cahit Külebi "Tokat'a Doğru", İlhan Berk "Buruk Çay", Cemal Süreya "Dalga", Attilâ İlhan "Pia" ile hep bir öyküden çıkarlar (Uyar, akt. Sümer 2010: 74).

Bu görüşlerine uygun örnekler veren Turgut Uyar, hayattan beslenen bir öyküyü şiirin odağına alırken bu öyküyü şiirsel unsurlarla besler. Öyle ki anlatılanlar kadar yaratılan şiirsel dil, anlatım ve teknik de öne çıkar. Bireysel duyguların ötelenmediği bu tür şiirlerde şiirsel yaratımın aşamaları da ihmal edilmez. Şiirdeki olay merkezli öykü, şairi anlatımcı tekniğe zorlar; bununla birlikte dikkatle incelendiğinde Uyar'ın şiir dilinin nesir dilindeki cümle mantığına uymadığı görülecektir. Turgut Uyar'ın "Kıştan Kalan Soğukluk" şiiri bu bağlamda değerlendirilebilir; şiir bütünüyle olay örgüsü etrafında şekillenir. Anlatıcı özne şairin kendisidir ve karşısındaki muhatabı da sevgilisidir. Sevgiliye yaşanmış gerçek bir hikâyeye aktaran şair, konuşma havasında ancak gücünü yine şiirsel buluşlardan alan bir üslubu benimser. Anlatım, ön plandadır:

yine de kötü bir kış geçirmedik sanıyorum
altın düştü örneğin
karlar beyaz yağdı, direndi uzun zaman

geleceğin sevgisi bir aklık olarak başladı
sevgilim senin ellerin bir keçi sever kadar taze
sevgilim kolera yavaşladı
üstelik birkaç kez de aya gidildi
gelindi bile
...
bir tarihte bir dağ yamacında
onikibinsekizyüzelliüç kişi öldü
yamaç yeşildi çünkü bir bahara başlıyodu
ölenlerin bir kısmı, tüfeksiz, onların bir kısmı
tüfek müfek bir yana donsuz gömleksizdi
sayı bilmezlerdi toptandılar
böylece bir yerlerde toplandılar
yüreklere uzun bi süre atmadı
aslında
çoğu da insan olduğundan yüreksizdi
bir sürü alan ve ova bir sürü ağaçaltı ve orman
ölmemeye bir sürü bahane
örneğin suyu görünce hemen ayaklarını soktular
çünkü gölgeli bir su her zaman
bitmemiş bir yapıda her zaman
çünkü sonu buysa
ölmek elbette gereksizdi
bilirim hoşuna gitmiştir bu ilkel türkü
ilkelliği bütün bir yaz ve kış yaşanan

(Uyar 2017: 73-74)

Şiirin anlatıya ait bütün unsurları barındırdığı söylenebilir. Anlatıcı, muhatabıyla -sevgiliyle- konuşmakta, ona yaşanmış bir olayı anlatmakta ve bu olayı yorumlamaktadır. “Geyikli Gece” şiiri de bu doğrultuda ele alınabilir. Diğer örneklerden de anlaşılabilceği gibi Turgut Uyar şiirinin karakteristik özelliklerinden biri anlatmayı/konuşmayı seven bir anlatıcının sesi ve bakış açısıyla olayların aktarılmasında yatar. Aynı kuşağa mensup diğer bir şair Edip Cansever’in de birçok şiirinde bu anlayışa yaslandığı görülür. “Masa da Masaymış Ha...” ve “Mendilimde Kan Sesleri” bu teknikte yazılmış en iyi bilinen örneklerdendir. “Masa da Masaymış Ha...” şiiri “masa” metaforu etrafında şekillenirken bu metaforun çok katmanlı bir dünyayı temsil ettiği açıktır. Hayatın taşıyıcısı ve sürdürücüsü olan “masa”, somut ve soyut bütün nesne ve duygulara ev sahipliği yapar. Şiirin ana kahramanları “masa”yla birlikte bu masaya bir yaşam bırakan “adam”dır. Anlatıcı, bu şiirde hem gözlemci hem de hâkim bir konumda bulunmakta,

gözlemlerini yansıtırken şiirine konu ettiği “adam”ın iç dünyasına da nüfûz etmektedir. Şiir, somutlaştırma tekniği üzerine kuruludur:

Adam yaşama sevinci içinde
Masaya anahtarlarını koydu
Bakır kâseye çiçekleri koydu
Sütünü yumurtasını koydu
Pencereden gelen ışığı koydu
Bisiklet sesini çırık sesini
Ekmeğin havanın yumuşaklığını koydu
Adam masaya
Aklında olup bitenleri koydu
Ne yapmak istiyordu hayatta
İşte onu koydu
Kimi seviyordu kimi sevmiyordu
Adam masaya onları da koydu
Üç kere üç dokuz ederdi
Adam koydu masaya dokuzu
Pencere yanındaydı gökyüzü yanında
Uzandı masaya sonsuzu koydu
Bir bira içmek istiyordu kaç gündür
Masaya biranın dökülüşünü koydu
Uykusunu koydu uyanıklığını koydu
Tokluğunu açlığını koydu.
Masa da masaymış ha
Bana mısın demedi bu kadar yüke
Bir iki sallandı durdu
Adam ha babam koyuyordu.

(Cansever 2017: 52)

2000’ler şiirinin önemli isimlerinden biri olan Nilay Özer’in *Zamana Dağılan Nar* adlı kitabında anlatımcı tekniğin örneklerine rastlanır. Şiirini sıklıkla alışılmamış bağdaştırmalar -kimi zaman da fantastik bağdaştırmalar- üzerine kuran şairin ilk kitabında farklı tekniklerden güç alan bir tarzı benimsediği görülür. Şairin bu tekniği kullanışı ustacadır. Olaylar, görsel imgelerle somutlaştırılırken bir yandan da tekniğin diğer unsurları olan zaman, mekân ve kişiler de canlı bir şekilde görünür hâle getirilir. Nilay Özer şiirinde görülen biçim kaygısı bu tarz örneklerde de kendini gösterir. “Yoksul Yokuşu” şiiri böyle bir kaygı ve teknikle meydana getirilir. Şiir, anlatıcının konumu yönüyle de üzerinde durulmayı gerektirir. İlk dönem şiirlerinde yoksulluğu

yaşanılan hayatın bir gerçeği olarak işleyen şair, bu şiirinde aynı konuyu çocukluğunun tanıklığına yaslanarak işler. Şiirde iki zaman diliminden söz etmek mümkündür: Olay zamanı ve hikâye etme zamanı. Olaylar olgun bir sese sahip anlatıcı kahraman ve onun bakış açısıyla aktarılır. Anlatıcı, yaşamışlığa ve gözleme dayandırdığı olayları anlatırken kimi zaman tespitlerde ve yorumlamalarda da bulunur. Şiir bir tespitle başlar, gözleme devam eder ve yaşamışlıklarla son bulur:

yoksulların çocukluk fotoğrafı az olur
hiç olmaz belki de avuntunun bez bebeği
misketler yuvarlanır yokuş aşağı
her şey masallar kadar yakinken gerçeğe
sabahları umuda yoran babalar
akşamları yarı bunak ve kambur
yokuşu sırtlanıp da gelirler eve

(Özer 1999: 55)

Şiirin ilk bendinde, anlatılanların merkezi konumundaki mekânlar sefil ve kötü görüntüleriyle yoksul insanların ruhundan izler taşır. Şair, daha ilk bentte yoksulluğu bütün çirkin yüzüyle görünür kılar. Bunu yaparken de mekân ve kişilerin görüntüsünden yararlanır. Yollar, evler ve insanlar yoksulluğun biçimlendirdiği bir görüntüyle şiire girer. İkinci bentte yoksulluğun coğrafyası olan mekânlar daha da genişler. Bu bölümde anlatıcı kahramanın hatıraları devreye girmeye başlar. Çocukluk oyunu üzerinden kız ve erkek çocukların konumuna vurgu yapılır. Anlatılanların etkisi ölümler üzerinden daha da artırılır. Tıpkı yokuş gibi bu mekânın canlıları ve ölümleri de kamburdur; bu kamburluk, yoksulluklarını âdeta örtmeye çalışmaktadır:

çok yokuşlu semtlerde yaşadık hep
derimiz de bahtımız da abanozgillerden
beştaş'tan biri yuvarlanır dörttaş'a
kız oyunu der çekilir erkekler
eğilir topaçlar ve gazoz kapakları
ölüler de yoksulluğun payandasıymış gibi
eğik yatar mezarda yokuş aşağı

(Özer 1999: 55)

Şiirin son bendinde anlatıcı, çocuklukta yaşadığı bir olayı aktarır. Hatırasında kalan yoksul mahalleleri ve insanları şiir boyunca resmetmeye çalışan anlatıcı kahraman, son bentte birdenbire bu yoksul yokuşunda yaşadığı trajik bir kazaya göndermede bulunur:

ama gülümsemiştim bu yokuşa ben bir kez

ancak ilkokula başlarken çektiğim
ödünç yakalıklı fotoğrafımda
kuş ayaklı bir sevinçtim yokuş yukarı
bir kamyon freninden koptu yokuş aşağı
altında ben okulda fotoğrafım
avuntunun bez bebeği hiç olmadı sanırım

(Özer 1999: 55)

Görüldüğü gibi anlatıcı kahraman, geçmişte yaşanmışlıkları aktarırken kuru bir anlatım yolunu benimsememiştir. Yer yer imgelere rastlansa da şiirin genelinde okura bir şeyler anlatan anlatıcının varlığı ön plandadır. Şiirdeki anlatıcı özne, anlattığı her şeye ya tanıklık eden ya da olayı bizzat yaşayan kişidir. Anlatıcı, hikâye etme zamanından geriye dönüş tekniği aracılığıyla zamanda yolculuk yapar, olay zamanına gider. Anlatmaya dayalı anlatıların vazgeçilmez unsurları olan olay, kişi, zaman, mekân ve anlatıcının bu şiirde belirgin bir biçimde kullanıldığını söylemek mümkündür.

2000'li yılların bir diğer önemli şairi Cenk Gündoğdu, *Issız* kitabında anlatımcı şiirin özgün örneklerini verir. *Issız* kitabı ana teması savaş olan şiirlerden oluşur. Şair evrensel bir konuyu merkeze alarak destansı bir eser vücuda getirir. "Güzel Uçurum" hariç diğer bütün şiirler, yok olmakta olan bir dünyaya yakılmış ağıtlardır. Bu yüzden de "*Issız*'ın matrisi 'ölüm'dür desek yanlış olmayız. Savaş, vuruşma, çarpışma, mektup, yalnızlık, ıssızlık, aşk ve ayrılık.. Hepsi de 'ölüm'de düğümleniyor ya da bunların hepsi 'ölüm' kördüğümünde buluşuyor. Mektubunu okuyamadan ölmüş bir asker, oğlunu kanlı mintanıyla hatırlayan anne, kırmızıya boyanan harita, budanmış takvimler, radyo konuşmaları... Ve hepsinin şemsiyesi olan ölüm" (Asiltürk, 2016: 366). Bu ölümün trajik yanı ise amaçsızlığından kaynaklanır. Cepheye zorla gönderilen ve ölümden başka seçenek bırakılmayan çocuk yaştaki askerlerin anlam veremedikleri bir savaşın kurbanı/figüranı olması, geçmişleriyle birlikte geleceklerinin de ellerinden alınması, yok edilen hayaller, hayatlar üzerinden acımasız savaş sahnelerinin tek gerçeklikleri hâline getirilmesi ve parçalanan bedenleri gibi iç dünyalarının da doğrudan yansıtılması bu ölümleri ve yaşananları trajik/sarsıcı kılar. Kitabın başında epigraf olarak verilen "harbi gören bir aynaydım/ kör oldum" dizeleri okuru dehşet verici bir savaş ortamında kendini bulacağına işaret eder. "Ayna" metaforu üzerinden yaşananlar görselleştirilirken savaşın doğurduğu trajediler yüzünden çekilen acılar ise "kör olmak" söz dizisiyle aktarılır. Gözün ağlamaktan dolayı kör olması için insanı/insanlığı yok eden büyük bir felaketin gerçekleşmesi gerekir. İşte gerçekleşen bu felaketin adı "savaş"tır:

bir zaman gibi geçerken, orada

oturan yeminli asker sözleri...

savaşta konuştu keder gibi
bir haritadan
kireç gibi annelerin ağırlı yalnızlığından
gövdesi kayıp bir arkadaştan
yan yatmış üzüntüden
ve oradan oraya uçuşan harita çantasından

(Gündoğdu 2014: 11)

Şair, yeni topraklar elde etmek, haritaları değiştirmek için sudan sebeplerle çıkarılan savaşlara isyan ederken bu savaşların askerlerin bedeninde ve iç dünyasında yarattığı tahribatı da son derece canlı sahnelerle verir. Gündoğdu, bunu yaparken de ilginç bir teknik kullanır. Kullanılan tekniğin başarılı olması şairin yeteneğine bağlıdır kuşkusuz. İmgeyle yoğrulmuş bir anlatımcı tekniğin kullanıldığı “bütün haritalar kırmızıdır”da konuşan özne, bir askerdir. Olaylar hem onun hem de diğer askerlerin gözünden aktarılır. Olayları ağırlıklı olarak gözlemci bakış açısıyla sahneleyen asker özne, her askerin vuruluşunda/son anlarında sözü ona emanet eder. Böylece çoklu bakış açısı oluşturulur; anlatıların etkileyciliği ve inandırıcılığı da bu teknikle artırılmış olur. Farklı coğrafyalara ait bu insanları bir araya getiren “savaş”tır. Askerler ölmek üzereyken ait oldukları yörenin diliyle duygularını aktarır. Bu bir bakıma dünyayla kurdukları son bağlantıdır. Bu diyalogların, gerçekliği ve içtenliği artırdığı muhakkaktır. Şairin asıl amacı ölmek üzere olan askerlerin iç dünyasını yansıtmak, savaşın tahribatını ortaya koymaktır. Savaşın yıkıcılığı sadece bedenleri yok etmekle kalmaz; duyguları, düşünceleri, hayalleri, yaşamı ve tabiatı da yok eder. Niçin savaştıklarını dahi bilmeyen emir erleri/askerler, bedenlerini kurşunlara, bombalara siper ederken yaşama olan tutkularını da duygulu bir dille aktarır:

*sessizdi, üç kez bacağını yokladı
yokluğa alışmak için
daha çok ağladı içinden
bir uzun yürümek düşündü
çarşıları, sokakları, alıp yanına koymak
sonra boyumkısaldı yorgunum dedi
onu bir daha kimse görmedi*

-bunu saymıyorum, bunu saymıyorum
bir daha yaşamak istiyorum, tanrım güneşsiz dağım

*koyundan çıkardığı solgun bir fotoğraf
ve ihlamur kokusunu anlattı önce
elindeki listeyle ölüsünü aradığını*

-biraz uyusam belki her şey düzelir
ha şimdi bizum oralara yağmur deymişdur
yaprak yağmura doymuştur
üsteluk insan yağmura da söz geçiremeyi

keşke hiç büyümeyeydüm da görmeyeydüm ha bu karaltiyi
(Gündoğdu 2014: 19-20)

Savaşın yarattığı tahribatın, farklı coğrafyalara, kültürlere ait askerler tarafından duygu yüklü bir dille aktarılması, cephenin ve cephe gerisinin yoğun bir biçimde odağa alınması savaşın ve ölümün amaçsızlığını belirginleştirir. Bütün askerlerde görülen ortak duygu yaşama isteğidir ve hemen hepsi de niçin öldüklerine anlam veremez. Savaş, onlara ve sevdiklerine acıdan başka bir şey getirmemiştir. Savaşın iç yüzünü, yıkıcılığını ve sonuçlarını somut bir olay, dil ve dramatik sahneler üzerinden aktaran Gündoğdu, seslendiği kitlenin/toplumun, savaşta son nefesini veren askerlerin travmasını anlaması için savaş psikolojisini birçok yönüyle şiirinin odağına alır. Okur bir yandan gerçekçi, canlı sahneler, patlamalar ve parçalanmalarla gerilirken/savaş atmosferine sokulurken diğer taraftan duygusal bir varlık olduğu gerçeğinden hareketle kendisi gibi hayalleri, umutları ve yaşama arzusu olan askerlerin sesine son defa tanık olur. Bu duygusal ve içten ses, toplum ve dünyayla kurulan son bağlantıdır. Bu acıların bir daha yaşanmaması için haykıran bu ölümlü ses, savaş gerçeğini bütün çıplaklığı ve acımasızlığıyla okurun yüzüne çarpar.

Sonuç

Türk edebiyatının tarihi devirlerine bakıldığında anlatmaya dayalı türlerin yapı unsurlarının şiir türüne de sirayet ettiği, bu tür aracılığıyla çeşitli hikâyelerin aktarıldığı görülür. Kadim bir geçmişe sahip Türk edebiyatı ve hikâye dinlemeyi seven Türk/Doğu insanı düşünüldüğünde türlerin niçin ısrarla çeşitli hikâyeler aktardıkları daha iyi anlaşılabilir. Batı tesirinde gelişen Türk edebiyatında bu defa modern biçimler içinde yeni hikâyeler anlatılmaya devam edilir. Bu durum kimi zaman nazım dilinin nesre yaklaşmasına zemin hazırlar ve türler arasındaki geçişkenliği de kolaylaştırır. Çağdaş dönemle birlikte şiir dilinde ve tekniğinde görülen köklü değişimler şiirin “hikâye anlatma” geleneğini yok etmez. Ancak çağdaş dönemle birlikte hikâye

anlatmanın şiir türü için taşıdığı anlam ve işlev değişip dönüşür. Bu dönüşümün izlerine modern şiirin hazırlayıcılarından Tevfik Fikret ya da Yahya Kemal'de rastlamak mümkündür. Cumhuriyet'ten 1950'li yıllara gelindiğinde ise anlatılan olay (hikâye) artık şiirsel unsurlardan başka bir şey değildir.

Anlatımcı tekniğin modern Türk şiirinde asıl etkili olduğu yıllar Cumhuriyet'ten sonrasına rastlar. İncelemeye konu olan şairler vd. bu tekniğin imkânlarından hareketle bir yandan okurun dikkatini çekecek bir hikâye aktarmakta diğer taraftan ise bu hikâyenin aktarımında estetik değerleri ön plana almaktadır. İkinci Yeni ile birlikte bu özellik tekrardan değişime uğramakta artık hikâye sadece esas şiire ulaşmada bir yardımcı unsur, şiirsel malzeme hâline gelmektedir. İkinci Yeni şairlerinin hikâyeden uzaklaşmak istemelerine rağmen hikâyeye ve anlatımcı tekniğe yaslanmaları paradoksal tarafları olarak düşünülmemelidir. Bu hareketin Türk şiirine imgeci anlayışı yerleştirdiği açıktır. Bu şairler anlatımcı tekniği imgelerle örülü dizeler üzerinden kullanır.

Anlatımcı tekniğin, şiiri düzyazı diline kaydırıldığı ve hikâye dilini şiire egemen kıldığı yanılgısına düşmemek gerekir. Manzum hikâyede metnin en önemli unsurları hâline getirilen olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman ve mekân anlatımcı teknikte şiiriyeti doğuran unsurların önüne geçmez. Saf (halis) şiirde karar kılan ve estetik değerleri her şeyin önüne alan en katı, biçimci şairlerde dahi bu tekniğin kullanıldığı ve çeşitli hikâyeler anlattığı düşünüldüğünde bu tekniğin şiirin imkânlarını, şiirselliğini artırdığını söylemek isabetli olacaktır. Cümle kuruluşu, mantık, anlatım, ritim, sözcüklerin ses ve çağrışımsal değeri, çok katmanlı derin yapı anlatımcı tekniği düzyazının türlerinden ayırmış, asıl şiire ulaşmada bir yol olarak yoğun bir biçimde kullanılmasını sağlamıştır. 1980 Kuşağı'nın imgeci şairlerinde de bu tekniğin kullanılması ve günümüzde de etkinliğini yoğun bir biçimde sürdürmesi aynı zamanda şiirsel yaratımdaki önemini muhafaza ettiğininin de göstergesidir.

Kaynakça

Aksan, Doğan (2004). *Cumhuriyet Döneminden Bugüne Örneklerle Şiir Çözümlemeleri*. Ankara: Bilgi.

Asiltürk, Bâki (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi.

Asiltürk, Bâki (2016), "2000 Kuşağı", *2000'ler Şiiri Antolojisi* (Haz. Cenk Gündoğdu), İstanbul: Kırmızı Kedi.

Beyatlı, Yahya Kemal (2016). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Cansever, Edip (2017). *Sonrası Kalır I*. İstanbul: Yapı Kredi.

Çamlıbel, Faruk Nafiz (2013). *Han Duvarları*, İstanbul: Yapı Kredi.

Gündoğdu, Cenk (2012). *Issız*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

Güneş, Mehmet (2014). “ ‘Mehlika Sultan’dan ‘Masal’a Yedi Doğulu Gencin Batı’yla İmtihanı”.
Künye dergisi, 4: 52-56

Güneş, Mehmet (2016). *Servet-i Fünûn’dan Cumhuriyet’e Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*.
Ankara: Hece.

İlhan, Attilâ (2016). *Sisler Bulvarı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Kanık, Orhan Veli (2014). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

Karakoç, Sezai (2015). *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş.

Narlı, Mehmet (2015). *Şiir Burcu*. Ankara: Akçağ.

Necatigil, Behçet (1999). *Düzyazılar II*. İstanbul: Yapı Kredi.

Necatigil, Behçet (2014). *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi.

Özer, Nilay (1999). *Zamana Dağılan Nar*. İstanbul: Hera Kitaplığı.

Sazyek, Hakan (2016). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Akçağ.

Sümer, Mehmet (2010), *Turgut Uyar Şiirinde Anlatımcı Teknik*. (Yüksek Lisans Tezi)

Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Tanyol, Tuğrul (2016). *Toplu Şiirler (1971-2015)*. İstanbul: Yapı Kredi.

Uyar, Turgut (2017). *Göğe Bakma Durağı*. İstanbul: Yapı Kredi.

YER DEMİR GÖK BAKIR VE ÖLMEZ OTU ROMANLARINDAKİ MİTİK ÖGELERİ
KAHRAMANIN YOLCULUĞU BAĞLAMINDA OKUMA DENEMESİ

Pınar DAĞ¹

Öz

Kadim kültürlerin anlatıları olarak adlandırılan, sosyal ve kültürel dokuların izlerini taşıyan, insanlığa ait deneyimlerle ilintili olan ve kolektif bilinçdışında varlığını sürdürmeleriyle dikkat çeken mitler, modern dönemde sanat yapıtlarında yapı ögesi, kurgu ögesi, estetik öge ve simge olarak yer alabilmektedir. Türk yazınının dikkat çeken yazarlarından olan Yaşar Kemal de yapıtlarında mitik öğelerden yararlanmışır. Dağın Öte Yüzü üçlemesindeki Yer Demir Gök Bakır adlı romanında, mitik bilincin mit üretim sürecini gözler önüne sererek kurtarıcı uman halkın kolektif bilinçdışında bulunan arketiplerle kahraman oluşturmasını konu edinirken Ölmez Otu romanında mit yıkımını ve buna neden olan etmenleri ortaya koymaktadır. Bu makalede, sözü edilen romanlar Joseph Campbell'ın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu adlı yapıtında kahraman mitosu için belirlediği aşamalara uygun olarak ve mit yıkım sürecini de kapsayacak biçimde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yaşar Kemal, Yer Demir Gök Bakır, Ölmez Otu, Mitoloji, Kahramanlık mitosu, Roman.

THE READING STUDY OF THE MYTHIC ELEMENTS WITHIN THE CONTEXT OF THE
QUEST OF THE HERO IN THE NOVELS, IRON EARTH COPPER SKY
AND THE UNDYING GRASS

Abstract

Named as the narratives of archaic societies, having the traces of social and cultural characteristics, being related to the humanistic experiences, the myths that are remarkable with

¹ Okutman, Süleyman Demirel Üniversitesi, Eğirdir Meslek Yüksek Okulu.



the survival of its existence in collective unconscious have taken parts as a product, fictional product, aesthetical product, and a symbol in art. Yasar Kemal, one of the conspicuous writers in the Turkish literature, benefited from the mythic factors, too. While in the novel Iron Earth, Copper Sky in the trilogy The Wind from The Plain he, displaying the mythical conscious' process of the myth producing, mentions that the people hoping a savior to come creates a hero with the archetypes in the collective unconscious, in the novel The Undying Grass he demonstrates the myth destroying, and the factors causing to this. In the research, the mentioned novels is searched in an appropriate way to the stages for the hero mythos, and is analyzed by involving the process of the myth destroying in the work The Hero with a Thousand Faces by Joseph Campbell.

Keywords: Yaşar Kemal, Iron Earth Copper Sky, The Undying Grass, Myth, The Myth of Heroism, Novel.

Giriş

İlk yaşamsal ürünler olan mitler arkaik toplumlarda, insan varlığını ortaya koyan ve anlama kavuşturan, yaşamın gerçekliğini ve bu gerçekliğin yaşama aktarılma biçimini göstererek pratik katkılar sağlayan ve bu nedenle doğruluklarına inanılan anlatılar olarak görünüm kazanmıştır. İnsanlığın en eski deneyimlerinin ürünü olan bu anlatılar, evrenin yaratılışı ve doğa olaylarını açıklama, doğayı kontrol altında tutma, bir gerçekliğin oluşumu ve yaşama aktarılma biçimi gibi sorunsallara *kolektif bilinçdışının muhtevasını oluşturan arketiplerle*² yanıt verir. Mitler, kültürel yapıların ürettiği insanlık durumlarına ilişkin verileri barındırırken insanı sınırlarını aşmaya, yükseltmeye ve yüceltmeye özendirir. Sosyolojik kuralları yerleştirmeye hizmet eden, günümüze değin gelirken ahlaksal değerlerin, sosyolojik düzenin ve büyüsel inancın geriye dönük prototipini vererek kendisine özgü bir işlevi yerine getiren, doğal geleneği kültürel sürekliliğe, yaşlılıkla gençlik arasındaki bağları, geçmişe göre insanlığın tutumuna bağlı kılan (Malinowski 1998: 102) mitler, böylelikle insanın bilme ve inanma gereksinimini karşılar. Bilinmeyen bir şey

² Jung'a göre kişinin deneyimleri *kişisel bilinçdışında* yer alırken, evrensel insanlık deneyimleri *kolektif bilinçdışında* bulunur. Kolektif bilinçdışı, insanda doğuştan bulunan ve geçmişe ait izlerin taşıyıcısı olan bölümdür. Kişinin yaşam sınırlarını ve deneyimlerini aşan, bütün insanlığa ait, simgelerin kendiliğinden üretildiği birey ötesi bir alandır (Jung 2006: 154-155). Dolayısıyla insan, bireysel yaşantısının dışında yüzyıllara yayılan kolektif bir ruhun temsilcisi, kurbanı ve savunucusu durumundadır. Varlığının bir parçası yüzyıllardır yaşamaya devam etmektedir ve yaşama dair bütün gerçeklik bu parçaya aittir. Bu bağlamda insanlığa ait en köklü ve etkin mirasın kolektif bilinçdışında bulunduğu açıktır. Her yeni nesil, bir öncekinden bu mirası almakta ve bir sonrakine devretmektedir. İnsanlığın ortak psikolojik mirası, aynı zamanda kişiliğin alt yapısını oluşturur. İnsan, milyonlarca yıllık bir gelişimin ürünü olan zihinsel tarihinden ayıramaz çünkü bu uzun tarihin kalıntılarıyla var olur. Geçmişteki yaşantıların kalıntıları ise kolektif bilinçdışının imajları olan arketipler -mitolojik imgeler- olarak belirir. *Arketipler*, insanların evrensel deneyimlerinin, duygu, düşünce ve davranış kalıplarının sembolik bir hâlde ifade bulmasıdır (Fordham 1999: 30).

insanı korkuturken bilgiye egemen olmak korkuyla başa çıkabilme gücünü sağlar. İnsanı mit üretmeye iten bu bilme isteğidir.

Mitler, özünü insanın bizzat kendisinden aldığı ve insanlığa ait bütün varoluşsal sancuları içinde barındırdığı için yazınsal ya da görsel ürünlerde de çeşitli boyutlarda varlık bulur. Bilinci çocukluğun sınırlarında dolaşan insanlara yaşamsal deneyimler sunan mitlerin, arkaik dönemden günümüze kadarki serüveninde taşıdığı anlamın değişikliklere uğradığı ortadadır. İnsana özgü düşünceleri, inançları, yaşamsal bilgileri kapsayan mit, somut olmayan gerçekliği belleğinde tasarlayan, kullandığı argümanlarla onu görünür duruma dönüştüren sanatçı için önemli bir öge durumundadır. Sanatçı, bilinçdışından yükselen sesleri sanat aracılığıyla biçime kavuştururken seslendiği kitlenin de bilinçdışını harekete geçirmiş olur. Kolektif bilinçdışının yansıması olan arketipler ve onları oluşturan mitler bu nedenle yüzyıllar içerisinde sanata da kaynaklık etmiştir. İnsanın evreni değiştirme, dönüştürme ve kendisini özne olarak belirginleştirerek erkini kurma savaşımı sanatta da devam eder. Bu nedenle mitler; masal, destan ve efsane gibi geleneksel anlatı türleri içerisinde varlığını devam ettirirken, modern dönemde sanatçı için gereksinim olarak ortaya çıkar. Böylelikle sanat yapıtı, erken dönemden bugüne kadar olan süreçte insanlığın durumlarını alır, insanın değişmeyen yönlerini yakalayarak ortaya koyar ve insana insan gerçekliğini sunmasıyla güç kazanır. Öteki yazınsal türlerde olduğu gibi romanda da mitlerin kullanıldığını söylemek olanaklıdır.

"Edebî yönden ele alındığında mit üretimi hem zihinsel hem de ruhsal bir süreçtir. İnanç katmanıyla birlikte olgunlaşan mit üretme sürecinde insan, yaratıcı faaliyetin içerisinden sembolik dile, alegorik ve metaforik sistemlere ve onların imkânlarına ulaşmış olur. Sembolik dilin sınırlarını yoklayarak, kendisini, evreni, içinde yaşadığı dünyayı anlamlandırmaya çalışan insan, muhayyilesini işin içine katarak aslında bir sanat eseri üretir. Kendisinden güçlü, üst varlıklar üreterek fantastiğin de alanına geçerek yarattığı mitolojik kahramanlarla kendisini özdeşleştirir. Modern dünyanın romancısının yaptığı da bundan farklı değildir. O, gerçekte var olmayan fakat gerçekten beslenen yeni ve hayali bir dünyayı dilin imkânlarıyla yaratır. Mitolojinin tanrıları, kahramanları, olağanüstü varlıkları insanın yeryüzündeki yazgısını sembolik düzlemde yaşarlar. Mitlerde insanın ruhundan (psychesinden) bedenine ve tüm yönleriyle yaşantısına kadar her şey mevcuttur. Evrenin ve insanın yaratılış öyküsünde, mitolojik kahramanların maceralarında bu sebeple bireysel gelişim öyküleri dile getirilir. Kimi kez kişinin kendi mitiyle kolektif bilincin ürettiği mit yahut mitleri birleştirmesi söz konusu olur." (Gariyer ve Küçükcoşkun 2012: 35).

Mitlerin arkaik toplumlardan bugüne kadar, insanın değişmeyen yönlerine açıklamalar getiren, kolektif bilinçdışına açık ya da kapalı göndermelerde bulunan hazır objeler olması, sanatçının kurmaca metni oluştururken mitlerden yararlanması sonucunu doğurmuştur. Mitin kültürel bir

güç olan ve inancı ifade eden yapısının yanı sıra zamanla şiir, roman ve trajedinin kaynağını oluşturması, modern dönemde yapının derin ya da yüzey yapısında metinlerarasılık bağlamında kullanılması değişimin ve dönüşümün kanıtı niteliğindedir. Modern dönemde yazınsal yapıların anlamını oluşturan yapının, mit ve semboller (Wellek vd. 1982: 258) ve bunların metindeki kullanımı olduğu söylenebilir. Modern dönemde mitle; yazında yapı ögesi, kurgu ögesi, estetik öge, sembol ve metinlerarasılık şeklinde karşılaşılabilir. Yazınsal yapıtı oluşturan sanatçının, ortak belleğin ürünleri olan mitleri kullanımı, insanlarla ve içinde yaşadığı toplumla uzlaşma, birleşme, onlara kolay ve nitelikli ulaşabilme amacına hizmet eder. Erken döneme ait ilk üretimler olan ve insanla ilgili değişmeyen kaygı, korku ve istekleri dile getiren mite başvurarak sanatçı köklerinden beslenmiş, kolektif bilinçdışının arketiplerini ve insanın değişmeyen yönlerini yakalamış, böylelikle de her döneme ulaşmış olur. Çünkü " (...) köklerinden beslenmek isteyen sanatkar için mite/mitolojiye dönüş, modern dünyada bir ihtiyaç olarak belirir. Ruhun bu arayışı bir bütünleşme eğilimi sayılabilir. İlkel yönüne dönüş yapan insanoğlu, bu yönelişle aslında ilk örneğe uzanmış olur. Mitojen/mitolojik atalarının mitlerinde kişi, kendi kökenini bulur. İnsanın soyuluş serüveni, insanın birey oluş öyküsünde bireysel düzeyde tekrarlanmaktadır." (Gariper ve Küçükcoşkun 2009: 29).

Mitlerde bir öyküden söz edilir, bu öykülerin kahramanı doğaüstü özelliklerle donatılmıştır. İnsanın doğaya egemen olma amacına hizmet eden bu durum sonucunda doğaüstü özelliklere sahip olan varlıkların başarısı ile bir gerçeklik yaşama geçirilir, bir varoluş anlatılır. Olup bitmiş bir olay, bir varoluş doğaüstü özelliklere sahip varlıklar tarafından gerçekleştirilir (Eliade 1993: 16). Mitlerde anlatıların bir bölümü iç içe geçmiş durumda bulunmasına karşın *kozmogoni* (evrenin oluşumu), *teogoni* (tanrıların ve tanrısal varlıkların, kutsal ruhların kökeni), *antropogoni* (ilk insanın yaratılışı ve soyların türeyişi), *eskatoloji* (evrenle beraber insanın gelecekteki durumu ve sonu), *kahramanlık mitleri ve tarihsel mitler* ve *ritüel mitleri* olarak sınıflandırılabilir.

Mitik bilince sahip insan, yaşam sırasındaki güçlükler karşısında kurtarıcısı olacak kahramanlar tasarlamıştır. Bu süreçte mitik bilincin üretimi olan arketipler aracılığıyla yaptığı ya da yapacağı şeyin daha önce başkası tarafından yapıldığı güvencesini edinmiştir. İnsanlar kolektif bilinçdışındaki arketiplerle ilintili biçimde kahraman mitosunu oluşturur. Kahramanlık mitosunda toplumu sıkıntıdan kurtaran ve davranışlara model oluşturan bir bireyden söz edilir. Kahraman, anne karnından doğumuna, çocukluğundan erginliğe ve olgunluğa kadarki süreçte olağanüstülüklerle dolu mitik bir serüvene çıkar. Aynı arketipsel modeli içeren serüvende kahramanın izlediği çekirdek yol Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı yapıtında *monomit* biçiminde adlandırılmış ve kahramanın mitik serüveninin aşamaları *ayrılma-*

erginlenme-dönüş olarak belirlenmiştir. Bu aşamaların alt başlıkları da bulunmaktadır. *Monomitin* aşamaları (kültürlerarası kahramanın mitik serüveni) alt başlıklarıyla beraber şöyle gösterilebilir (Campbell 2010: 48-49):

Ayrılma/ Yola Çıkma	Erginlenme	Dönüş
<p><i>Serüvene Çağrı</i></p> <p><i>ya da</i></p> <p><i>kahraman seçilmesinin işaretleri</i></p>	<p><i>Sınavlar Yolu</i></p> <p><i>ya da</i></p> <p><i>tanrıların tehlikeli yönü</i></p>	<p><i>Dönüşün Reddedilişi</i></p> <p><i>ya da</i></p> <p><i>inkar edilen dünya</i></p>
<p><i>Çağrının Reddedilişi</i></p> <p><i>ya da</i></p> <p><i>Tanrıdan kaçma budalılığı</i></p>	<p><i>Tanrıçayla Karşılaşma</i></p> <p><i>ya da</i></p> <p><i>çocukluk mutluluğunun yeniden elde edilmesi</i></p>	<p><i>Büyülü Kaçış</i></p> <p><i>ya da</i></p> <p><i>Prometheus'un kaçışı</i></p>
<p><i>Doğaüstü Yardım</i></p> <p><i>ya da</i></p> <p><i>kendisi için uygun maceraları üstlenmiş olana gelen beklenmedik yardım</i></p>	<p><i>Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın</i></p>	<p><i>Dışarıdan Gelen Kurtuluş</i></p>
<p><i>İlk Eşiğin Aşılması</i></p>	<p><i>Babanın Gönlünü Alma</i></p>	<p><i>Dönüş Eşiğinin Aşılması</i></p> <p><i>ya da</i></p> <p><i>sıradan dünyaya dönüş</i></p>
<p><i>Balınanın Karnı</i></p> <p><i>ya da</i></p>	<p><i>Tanrılaştırma</i></p>	<p><i>İki Dünyanın Ustası</i></p>

<i>gecenin diyarına geçiş</i>		
	<i>Nihai Ödül</i>	<i>Yaşama Özgürlüğü</i> <i>ya da</i> <i>nihai ödülün doğası ve işlevi</i>

Bu bölümlerde kahramanın serüvenindeki aşamalar özetle şu biçimdedir: Öncelikle kahraman serüvene çeşitli yollarla çağrılır. Bu çağrıya yanıt verirse, aşması gereken bir eşik vardır. Bu sırada kahraman birtakım güçlerle ve güçlüklerle karşılaşır, onlarla da savaşmak durumundadır. Bu aşamada kahramanın yüceltiildiği, tanrılaştırıldığı görülür. Kahraman bu savaşı kazanırsa onu bir ödül beklemektedir ve bu ödülü onu bekleyen insanlara götürmelidir. Bu süreçte eşiği tekrar aşmak durumundadır. Kahraman eşiği aşarak güvenli ve istekli bir dönüş yaptıktan sonra insanlar tarafından ilgisizlikle veya yanlış anlaşılma ile karşılaşılabilir. Geri dönen kahraman kimi zaman tanınır, kimi zaman da öyle değişir ki halk onu tanıyamaz veya onun aynı kişi olduğuna inanmaz. Ancak öldükten sonra halk tarafından kabul görür, ardından ağıtlar yakılır. (Campbell 2010: 48-49).

Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* adlı yapıtında, edebiyatın salt tek bir türünün değil, tüm türlerinin mitlerden, özellikle de *kahramanın hayatı mitinden* çıktığını ileri sürer (Segal 2012: 110). Türk edebiyatında da bu belirlemeye uygun yapıtların yer aldığı görülmektedir. Bu yazıda modern Türk edebiyatının öne çıkan yazarlarından biri olan Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* adlı üçlemesi içerisinde yer bulan *Yer Demir Gök Bakır* ve devamı niteliğindeki *Ölmez Otu* romanları, kahramanın mitleştirilme ve mit yıkımı sürecini sunması bakımından, Joseph Campbell'ın arketipsel kahramanın mitik serüveni olarak belirlediği başlıklar çerçevesinde incelenmiştir.

Yer Demir Gök Bakır ve Ölmez Otu Romanlarında Monomitin Görünümü

Dağın Öte Yüzü üçlemesi *Ortadirek* (1960), *Yer Demir Gök Bakır*³ (1963) ve *Ölmez Otu*⁴ (1968) adlarını taşıyan üç romandan oluşur. Üçleme, fakirliğin beraberinde getirdiği sıkıntılardan söz ederken köylünün korkularından kurtulmak için ürettikleri mite sığınmalarını konu edinir.

³ Çalışma içinde "YDGB" biçiminde kısaltılan bu romanla ilgili alıntılarda şu baskıdan yararlanılmıştır: Yaşar Kemal, *Yer Demir Gök Bakır*, Güven Yayınevi, İstanbul 1964.

⁴ Çalışma içinde "ÖO" biçiminde kısaltılan bu romanla ilgili alıntılarda şu baskıdan yararlanılmıştır: Yaşar Kemal, *Ölmez Otu*, Ant Yayınları, İstanbul 1969.

Ortadirek'te Yalak köylülerinin geçimlerini sağlamak için pamuk toplamak amacıyla Çukurova'ya inişlerine ve bu iniş sırasında yaşanan sıkıntılara yer verilir. Muhtar Sefer, rüşvet alarak verimsiz tarla sahipleriyle anlaşır ve köylüyü bu pamuk tarlalarına bağımlı kılar. Köylülerden biri olan Taşbaş tarafından bu durum tepkiyle karşılanır. Köylüler ise Taşbaş'ı dinleyerek karşı güç oluşturmak yerine Sefer'in dediklerini yapar. Sonuçta köylüler, Adil Efendi'ye daha fazla borçlanarak köylerine dönmek durumunda kalır. *Yer Demir Gök Bakır*, Çukurova'dan dönen ve borçlarını ödeyecek olanağı yakalayamayan köylülerin, borçlu oldukları Adil Efendi'ye karşı büyük bir korkuya kapılmaları ve bu korkudan kurtulmak için Taşbaş'ı mitleştirmelerini konu edinir. Üçlemenin son romanı *Ölmez Otu*'nda ise Çukurova'ya tekrar giden köylülerin pamuktan istedikleri geliri elde etmeleri, buna bağlı olarak Taşbaş'ın mit yıkım sürecinde ölümü kendisine yer bulur.

Ayrılma ya da Yola Çıkış

Deneyimlerine bağlı olarak insanlar, yaşantılarında herhangi bir olaya ya da kişiye mitik anlam yükleyebilir. Bu süreçte insanın doğayı kontrol altına almak istemesi, hem doğayla uyum sağlama ve birleşme hem de isteklerine ulaşabilme amacına hizmet eder. Bu anlamda mit üretimi, mitik bilinç tarafından sağlanır. İnsanların kolektif bilinçdışından hareketle ürettiği kahramanın yolculuğu, *serüvene çağrı* ile başlar. Bunun için öncelikle, kahramanı çıkacağı serüvene çağırarak bazı nedenler gereklidir. *Yer Demir Gök Bakır* romanında, mit üretimini sağlayan etmen korkudur. Bu korku, çocuğundan gencine ve yaşlısına kadar tüm köylüde kendisini duyumsatır. Adil Efendi'ye borcunu ödeyemeyip göreneği bozduğunu düşünen köylü, mallarına el konulacağından ve aç kalacaklarından korkmaktadır. Buhrana dönüşen Adil Efendi korkusu, Taşbaş için serüvenin habercisi niteliğindedir. Taşbaş'ın mitik yolculuğunda, *serüvene çağrı ya da kahraman seçilmesinin işaretleri*, halkın ona korkuyla karışık saygı beslemesiyle başlar. Bir korkudan kurtulmak isteyen halk, başka bir korku üreterek Taşbaş'ın kahraman mitosuna dönüşümünü başlatır:

"Köylüler ne söylesen söyleyin, Taşbaş'a hak veriyorlar. Öfkeleniyorlar, canını almak istiyorlar. Onu boğmayı, öldürmeyi içlerinden geçiriyorlar... Ama... Taşbaş da şimdi köyde bir ürküntü, bir korku." (YDGB, s. 168).

"Kutsal bir yaratıktan ürker gibi ürüyorlar artık ondan. O ağzını açar açmaz, sanki bütün dedikleri olacakmış, oluyormuşçasına köylüyü irkiliyor." (YDGB, s. 168).

"Hiçbir zaman, hiç bir kişi Taşbaş'a dokunamayacak. Sanki ona yaklaşan tutuşup kül olacak. Ellerini kaldırsalar elleri tutmayacak, ona doğru yürüseler bacakları çekmeyecek. Dokunan

değil, kötülük etmeyi düşünen değil, onun sözünün üstüne söz koyan bile beterin betereine uğrayacak." (YDGB, s. 168).

Taşbaş, köy ve köylünün geleceğiyle ilgili kehanetler ileri sürer ve bu durum, insanların Taşbaş'a korku ve saygının yanı sıra öfke de duymasına neden olmaktadır. Taşbaş'ın kehanetlerine inanan genç âşıklar Hüsne ve Recep'in kaçmak için çıktıkları yolda donarak ölmeleriyle kendisini anımsatan zorlu doğa koşulları Adil Efendi korkusuna eklendiğinde halkın bilincinde Taşbaş, öfke duyulsa da karşı konulamayacak, korkulacak ve saygı duyulacak bir kişiliğe bürünmüş olur. Köylünün içerisinde bulunduğu zorlu koşullar, Taşbaş'ın mitleştirilmesine zemin hazırlayan ana etmenler olarak değerlendirilmeye açıktır. Buna katkı sağlayanlardan biri, peri padişahının sarayında yaşadığı düşünülen Vurgun Ahmet'tir. Vurgun Ahmet, Taşbaş'ın evine gireceği sırada evin eşğinde, kutsal bir yere girermişçesine kimi ritüeller yerine getirir.

"Şimdi Taşbaş'a gidiyordu. Ağır, ağır, saygılı bir yürüyüşü vardı. Eve gelince bir an saygıyla kapıda durdu, sonra usul usul üç kere kapıyı öptü. Kapıyı Taşbaş'ın oğlu açtı. Vurgun içeriye girdi. Vardı, evin ortadireğini de üç kere öptü." (YDGB, s. 183).

Peri padişahının iç güveyisi olarak anılan Vurgun Ahmet, evden çıkarken de aynı ritüeli tekrarlar. Vurgun Ahmet'in, evin eşğini üç defa öpmesi *merkez simgeciliği*⁵ bağlamında değerlendirildiğinde, Taşbaş'ın evinin merkezi simgelediği, kutsallaştığı ve böylelikle Taşbaş'ın yüce bir varlığa dönüştürüldüğü söylenebilir. Bunun yanında Vurgun Ahmet'in, Taşbaş'ın ortaya attığı kehanetleri dile getirerek koruyucu ve kurtarıcı olarak Taşbaş'ı işaret etmesi köylünün dikkatini çeker.

"Bu köye bahar inmeyecek. Ekinler bitmeyecek. Avratları kısır kalacak. Bu köyü seller, zelzeleler alıp götürececek. Lânetler, yılanlar yağacak. Bu köy şimdiye kadar ölüp yitmediyse, eey Taşbaşoğlu, senin yüzünden, senin yüzün suyu hürmetine!" (YDGB, s. 184).

⁵ Mitik bilinçte dünya mikroevren olarak algılanır ve mekân tasarımı topluluğun değerler sistemine göre şekillenir. Kozmik mekânın dışında bu mekânın çevresinde oluşmuş ve mitleşerek kutsallık yüklenen mekânlar vardır. Kutsal olmayandan soyutlanmış mekân; gök, yer ve yer altının birleştiği kutsal yer olarak *merkez simgeciliğini* oluşturur. Merkez, kutsal olanın yani mutlak gerçekliğin bulunduğu yerdir. Merkez simgeciliğinde kutsal olarak nitelenen dağ, yeri ve göğü birleştirerek dünyanın merkezini oluşturur. Diğer nesnelere merkeze olan bağlantısıyla anlam kazanırlar. Bazen başkent, tapınak veya bir inşaa, kutsal mekân olarak merkezi oluşturur ve kutsal dağın yerini tutar. Böylelikle gök ve yer kutsal kentle ve tapınakla özdeşleşerek dünyanın eksenini (axis mundi) oluşturur. İnşaa edilen her yapıda kozmogoni örnek olarak alınır. Merkeze ulaşmak erginlenmeye denk olarak görülür. Bunun yanı sıra kutsal olmayan bir yer daha sonra kutsallık kazanabilir. Bu anlamda insan tarafından kutsal zaman ve mekânın belirlenerek kutsalın üretiminin sağlandığı söylenebilir. Kutsal mekânlar aracılığıyla kutsal zamanlarda yerine getirilecek ritüellerle arketipsel zamana ve mekâna dönülür; böylelikle birey, toplum ve evren yenilenmiş olur (Eliade 1994: 26).

Vurgun Ahmet'in saygıyla gerçekleştirdiği ritüeller ve dile getirdikleri nedeniyle Taşbaş'ın değeri artar. Halk, evini gözlemeye, dediklerini dinlemeye, onu takip etmeye başlar. Taşbaş'ın; köylüyü sıkıntılarından, korkularından ve göreneği bozdukları için başlarına gelecek felaketlerden kurtaran kişi olacağına inanılır. Halk, Taşbaş'ı ermiş olarak nitelermeye ve ona birtakım özellikler yüklemeye başlar.

Mit üretiminde eğilim genellikle kahraman olarak belirlenen kişiye sıra dışı güçler bağışlamak yönünde olmuştur. Kahramanın yaşamının tamamı mucizeler geçidi olarak algılanır, yansıtılır ve insanlar tarafından buna inanılır. Bu durumun insanlara aktarımında, halkın arasından birtakım özellikleriyle ön plana çıkmış kişilerin söyledikleri etkili olur (Campbell 2010: 348). Bu nedenle, peri padişahının iç güveyisi olarak nitelenen Vurgun Ahmet'in sözlerinden sonra mitos oluşumu hızlanır. Köylülerden biri olan Zalaca'nın, Taşbaş'la ilgili gördüğü düş ve bu düşü yarıda keserek devamını köylüye anlatmaması, merak ögesini ön plana çıkarır. Köylü, düşün devamını eklemelerde bulunarak tamamlar ve kolektif bilinçdışında yer tutan destansı kahramanlarla ilgili anlatmaları Taşbaş için dillendirmeye başlar. Bu süreçte Taşbaş'a olağanüstü kimi özellikler de yüklenir. Böylece Taşbaş ermiş olarak nitelenmeye ve yüceltilerek mitleştirilmeye başlanır. Taşbaş'la ilgili olarak anlatılanların bir bölümü şöyledir:

- Molla Ahmed'le ilgili olduğu bilinen bir öykü, Çarıksız Murat ve Kel Aşık tarafından Taşbaş'a ait bir yaşantıymış gibi anlatılır. Buna göre, oldukça değerli bir soya sahip olan dağların ermişleri Taşbaşlar buradaki bütün canlılara hükmetmektedir. Taşbaş'ın dedelerinden biri, dağda bedeninin baş bölümü canlı, alt bölümü taşa kesmiş bir adamla karşılaşır. Sevdiğine âşık olan bir büyücü tarafından taşa döndürüldüğünden söz eden adam, Taşbaş'tan yardım ister. Taşbaş, elini uzatarak cennetten bir nar çubuğu koparır, toprağa kapanarak dua eder ve duanın bitiminde nar çubuğuyla taşlaşmış bedene üç kere vurarak onu insan biçimine getirir fakat sonra adamın başı taşlaşır. Taşbaş, bu adamın kurtulması ve kendi başının taş olması için dua ettiğinde duası kabul olur. Taşbaş kutsal olduğu için, bedenine hayvanlar yaklaşmamaktadır. Bir zaman sonra taşlaşan bedeninde, avucunun ortasında, iki gül açar. Bu güller onu kurtaracak olan güllerdir. Bedeni taşlaştığı için durumun farkında olmayan Memet'e bir karkuş yardım eder. Başının üstüne konar ve gözlerini gagalamaya başlar. Memet, sağ elini başına götürürken elinin değdiği yer canlanır. Sonra iki eliyle başını tutar ve tamamen canlanır. (YDGB, s. 197-199).

Anlatılanları dinleyen yaşlı bir kişi, bunun Molla Ahmed'e ait olduğunu söylese de itibar görmez. Anlatılanlarla Taşbaş'ın köklü bir aileye bağlı olduğu vurgulanarak soyunun yüceltildiği ve ermişliğin soylarında geçmişten beri var olduğunun ifade edildiği anlaşılmaktadır. Böylelikle Taşbaş'a karşı inandırıcılık sağlanırken kolektif bilinçdışındaki arketiplere de seslenilmiş olur.

Nitekim Taşbaş, insanlığın ortak deneyimini yansıtan bu arketiplerden *yaşlı bilge adam*⁶ arketipini anımsatmaktadır. Taşbaş adının oluşumuyla ilgili olarak anlatılan öykü, Anadolu efsanelerinde sıkça karşılaşılan *taş kesilme motifi* üzerine kurulmuştur. Efsanelerde *şekil değiştirme*, üstün bir güç tarafından cezalandırılma veya felaketten kurtarılma gibi durumlar için, bulunulan durumdan farklı bir duruma getirilmedir (Sakaoğlu 1980: 29). Buradaki şekil değiştirme taş kesilme biçimindedir. Bir kişinin, bedeninin baş bölümü dışında kalan yerleri taşlaşır. Masallarda olduğu gibi öyküde de taşa dönüştürme işi büyücü tarafından yapılır. *Yaşlı bilge adam* arketipinin özelliklerini taşıyan Taşbaş, bilgece ve kahramanca kurtarıcılık görevi üstlenir. Elini uzatır ve cennetten nar çubuğu alır. Nar; ruhun ölmezliğini, verimliliği, bolluğu, üretkenliği, yeniden doğuşu, yaşamı simgelemesi bakımından önemlidir. Ayrıca, Türkiye'de derlenen masalarda halk, yaşamda karşılaştığı zorlukları yenmede narı yardımcı olacak olağanüstü bir iksir gibi görür (Cerrahoğlu 2012: 650). Yere kapanarak dua eden Taşbaş, nar çubuğuyla üç kere toprağa vurarak taşlaşmış bedeni canlandırır. Mevsimin bahar olduğunun vurgulanması, yaşamın yenilenmesini simgeleyen nar çubuğunun gerçek yaşam olarak nitelenen cennetten alınması, nar çubuğuyla üretimin simgesi olan toprağa vurulması ve yine toprağa kapanarak dua edilmesi, yenilenmenin sağlanması için gerçekleştirilen bir ritüeli andırmaktadır. Ettiği dua sonucunda Taşbaş'ın taşlaşan bedeni mitik bir kuş olan karakuşun yardımıyla canlanır. Karakuş, Er Töştük Destanı'nda Er Töştük'ün yaralarını iyileştiren kuştur [https://tr.wikipedia.org/wiki/Karakuş_(mitoloji), 6.11.2015]. Benzer biçimde karakuş, Taşbaş'a yardımcı olur. Taşbaş, kara kuşun yardımıyla avucunun içindeki güllerin farkına varır ve dokunduğu yer canlanır.

• Lokman Hekim, ölümsüzlüğün çaresini ararken çiçeklerden bunu öğrenerek kâğıda yazan, fakat sonra Ceyhan Irmağı üzerindeki Misus Köprüsü'nden nehre düşürerek kaybeden kahramandır (Öztürk 2009: 654). Romanda bu anlatım, Taşbaş'a uyarlanarak anlatılır. Öykü, romanda iki biçimde geçmektedir. İlki şöyledir:

Bir gezgin olan Taşbaş Lokman; bitkiler, ağaçlar ve doğadaki varlıklarla konuşur. Sızının ve yelin çaresini ararken, en çok gezdiği yer olan Toroslar'da yorgun düşer ve uyuyakalır. Büyük bir gürültüyle uyandığında gökyüzünü kartalların kapladığını görür. Kartallar çevredeki yeşil bir gölün içine girip çıkmaktadır. Lokman Taşbaş, gölün yanına gider. Göl onunla konuşur, suyuna girildiğinde ve kartalların bıraktığı tüylerindeki yağ sürüldüğünde sızının kalmayacağını söyler. Böylelikle halkın, 'Kartal Çimek' dediği yele ve sızıya iyi gelen suyu Taşbaş bulmuş olur.

⁶ Mitolojide, masalarda, dinî inanışlarda ve rüyalarda karşılaşılan *yaşlı bilge adam* arketipinde zekâ, bilgi ve üstün sezgi gücü gibi ayrıcalıklı nitelikler toplanmış bulunmaktadır. *Yaşlı bilge adam* ortak insanlık tecrübesini temsil eder. Kral, veli, kahraman, doktor, büyücü, öğretmen ya da kurtarıcı olarak görülür. Bilgedir, kahramandır (Fordham 1999: 75).

Sonraları ölüme çare arayan Lokman Taşbaş, önce Erciyes'e gider. Erciyes'in doruğunda açan bir çiçek vardır. Bu çiçeğin kokusunu alan bir kimse yaşamı boyunca hastalanmaz, mutlu yaşar. Bu çiçeğin en önemli özelliği ölüme çare olmasıdır. Fakat etrafını evren sarmıştır ve çiçeğin bekçiliğini yapmaktadır. Yirmi dört saatte yalnızca bir an uyur. Lokman Taşbaş, yıllarca bekleyerek evrenin uyuduğu anı bulup çiçeğe dokunan tek kişi olur. Fakat oradan ayrılırken evren onu görür ve ölüm büyüsünü bozar (YDGB, s. 201-203).

Sözü edilen ölümsüzlük çiçeğinin ilksel örneği *hayat ağacı*dır. *Hayat ağacı*, ölüleri diriltir, hastaları iyileştiren ya da gençleştiren ağaçtır (Eliade 2014: 290). Benzer biçimde ölümsüzlük çiçeği de ölüme çare olacak ve yenilenmeyi sağlayacaktır. Lokman Hekim'in ölümsüzlük çiçeğine ulaşmasını engelleyen varlık ise evren olarak adlandırılmıştır. Evren ya da evran; büyük yılan, canavar olarak ağızlarda karşılaşılan bir sözcüktür (Komisyon 2009: 1813). Öyküdeki ölümsüzlük çiçeği ve evren imajı, *hayat ağacı* ve koruyucularını anımsatmaktadır. "Hayat Ağacı'nın ve ölümsüzlüğün peşindeki ilksel insan (ya da kahraman), bu ağacı koruyan veya insanın ağacın meyvesini yemesini engelleyen yılan ya da canavar" (Eliade 2014: 287) örüntüsündeki birlikteliğin anlamı belirgindir: Ölümsüzlük, güçlüklerle elde edilir ve ulaşılması güç bir yerde olan (çok yüksek bir dağın zirvesinde, dünyanın sonunda, karanlıklar ülkesinde vb.) *hayat ağacı*nda bulunmaktadır; bir yılan veya canavar bu ağacı korumaktadır ve ilksel kahraman, bu ağaca ulaşmak için canavarı veya yılanı yenmek durumundadır. Canavarla mücadelenin diğer anlamı ise erginlenmedir (Eliade 2014: 287-288). Böylelikle ilk öyküyle Taşbaş'ın soyu yüceltilirken, anlatılan ikinci öyküyle de soyunun sınanmasından ve erginlenmesinden söz edilmiş olur. Sümer ve Akad mitolojisinde adı geçen Gılgamış'ın ölümsüzlüğe kavuşma isteği ve bunu arayışı, ölümsüzlüğe ulaşmada en büyük rakip olan yılanın veya canavarın varlığı ve koruyuculuğu aynı erginlenmenin evrelerini ortaya koyar (Eliade 2014: 288). Gılgamış'ın çabası gibi Lokman Taşbaş da bir çaba verecektir, fakat sonuç olarak ölümsüzlük çiçeğine ulaşması yılan tarafından engellenecektir.

Romanda kahramanın ölümsüzlüğü arayışıyla ilgili bir anlatım daha yer almaktadır: Buna göre Lokman Taşbaş, bütün dünyayı gezer fakat bir türlü aradığı çiçeği bulamaz. Toroslar'a çıktığı bir gün çınarın dibinden ses geldiğini fark eder. Sonra bir ışık patlar ve bu ışıkla her yer aydınlanır. Aydınlıkların içinden gelen ses, ölüme çare olduğunu söylemektedir. Defterine bunu yazan Lokman Taşbaş, Misis Köprüsü'nde halka, ölüme çare bulduğunu söyler. Bunu okuyacakken bir ak kanat, deftere vurur ve defter Ceyhan Irmağı'na düşer (YDGB, s. 203-204). Adana'da anlatılan Lokman Hekim efsanelerinin biri bununla benzerlik taşımaktadır. Efsane şöyledir: Lokman Hekim, inanışa göre bütün hekimlerin pîridir. Her otun özelliklerini bilir ve ilaç yaparak insanların hastalıklarına çözümler bulur. Çukurova'ya gelen Lokman Hekim, buranın bereketine hayran kalarak Misis'e yerleşir. Burada yaşayan halk, bütün hastaları iyileştiren Lokman

Hekim'den ölüme çare bulmasını diler. Lokman Hekim, Çukurova'yı gezerek bütün bitkileri inceler ve yorularak bir çınarın gölgesinde uykuya dalar. Uykusu sırasında duyduğu ses ona aradığı çarenin kendisinde olduğunu fısıldar. Lokman Hekim kalkar ve bitkiyi koparır. Bunun üzerine Tanrı, Cebrail'e Lokman Hekim'i engellemesi için emir verir. Bir insan kılığında Misis Köprüsü'ne gelen Cebrail, Lokman Hekim'in elinden kitabı alarak Ceyhan Nehri'ne atar [<http://turkoloji.cu.edu.tr/ÇUKUROVA/makaleler/32.php>, 6.11.2015]. Taşbaş'la ilgili dillendirilen öyküde defteri köprüden atarak ölümsüzlüğün bulunmasına engel olan ak kanat, efsanede insan kılığına giren Cebrail'e yapılan gönderme olarak göze çarpmaktadır.

• Taşbaş'ın dedeleriyle ilgili anlatılan üçüncü öyküde Kazdağları'nda yaşayan Sarı Kız ile Toroslar'da yaşayan Taşbaş Mehmet'in efsanevi aşkı anlatılır. Öykü şöyledir:

Geyiklerin ermişi olan Ulu Taşbaş'a bir gün bir kuş yaklaşır. Kuşun güzelliğinden etkilenen Taşbaş, tüylerini okşarken içinde saç teli olan altın kutu bulur. Kutudaki saç telinin Sarı Kız'a ait olduğunu anlar ve Sarı Kız'a ulaşmak için yola koyulur. Taşbaş'ın ululuğu bu yolculuğunda da kendisini gösterir. Geyik sürüleri, yıldızlar, akarsular, ağaçlar ve Toros Dağı Taşbaş'la beraber yol almaktadır. İki sevgili, Antalya'daki Yanartaş'ta buluşurlar. Sarı Kız, Kazdağı'ndan bir avuç toprak alıp Toros Dağı'na serper ve bereket için dua eder. Ayrıca Kazdağı'ndan getirdiği ceviz fidanını Çukurova yoluna dikerek insanlara yardım etmesini, Hızır'ın yetişemediği yerde yetişmesini diler. Ceviz zamanla büyür ve sıkıntıya düşen insanlar, ağacın yanına gelerek ondan yardım isterler, ceviz de onlara yardım eder (YDGB, s. 229-231).

Öyküye konu olan Kazdağı, Yunan mitolojisinde İda adıyla geçmektedir. Bu dağ, güzellik yarışmasının yapıldığı ve Afrodite'in rakiplerini yenerek güzellik kraliçesi seçtiği yerdir. Ayrıca Zeus'un ara sıra gelerek konakladığı ve çobanlık eden Ganymedes'in kaçırıldığı yer olarak da bilinir (Duymaz 2001: 89). Anadolu'nun Türkleşmesinden sonra bu bölgeye yerleştirilen Tahtacı Türkmenleri, kaynağını Türk mitolojisi ve İslam inançlarından alan Sarıkız efsanesini korumuştur. Halk arasında çeşitli varyantları bulunan efsanede ortak noktalardan biri Sarı Kız adıdır ve bu adın verilme nedeni saçlarının sarılığıdır (Duymaz 2001: 94). Romanda anlatılan Sarıkız'ın saçı da sarıdır.

"Sarı Kız, adı da üstünde, sarı altın, saçları bir su gibi omuzlarından akarak, Kazdağında dolaşmış." (YDGB, s. 229).

Ayrıca Sarı Kız'dan 'kızoğlan kız' olarak söz edilir. (YDGB, s. 229). Bütün olarak değerlendirildiğinde Sarı Kız'ın değinilen kimi özellikleri nedeniyle Altay Türklerinin inanışında yer tutan dağ iyelerini anımsattığı söylenebilir. Altay Türklerinin inanışına göre dağ iyeleri genellikle kadın görünümündedir. Hiç evlenmemiş bir kızdan türemiş olan Albas,

kumsal yerlerde veya kayalarda bulunur. Altay Türklerinin anlatmalarında dile getirilen Albas ruhu, şaman dualarında ise Sarıkız olarak geçmektedir. Bu dualarda Sarıkız olarak betimlenen Al Ruh, Orta Asya Türklerinin mitolojik inançlarında sarı saçlı güzel kadına dönüşmüştür. Özellikle Özbeklerde ve Türkmenlerde, Umay Ana'nın yerini uzun, sarışın dalgalı saçları olan Sarı Ene tutar. Bu mitik varlık ise Anadolu'da, Alevi-Tahtacı topluluğu içinde Sarıkız kültüne çevrilmiştir (Aydemir 2013: 63). Abdülkadir İnan da aynı görüşü ileri sürmektedir. Buna göre, tarihten önceki devirlerde koruyucu bir ruh olan, şaman dualarında adı geçen, Kazak, Kırgız ve Başkurlarda sarı kız suretinde görülen ruh kültü ile Anadolu Türklerinin Sarı Kız efsanesi ilgili olabilir (İnan 1986: 172).

Sarı Kız'ın âşık olduğu Taşbaş ise, geyiklerle yaşayan biri olarak tanıtılmıştır. Taşbaş, geyik sürüleriyle beraber yıldızların da arkasına dizildiği olağanüstü bir insan olarak betimlenir. Yunan mitolojisinde Khimaira (Erhat 2014: 175) olarak geçen Yanartaş'ta buluşan iki sevgili, insanlara yardımcı olmak amacındadır. Sarı Kız, yaşadığı Kazdağı'ndan toprak alır ve Çukurova'ya bereket getirmesi için serper. Bu bölüm, kadın ile tarım arasındaki dayanışma ve toprağın bereketiyle kadınların yaratıcı gücü arasındaki mistik bağın görünümü olarak değerlendirilmeye açık görünmektedir. Taşbaş ve Sarı Kız, bereket ritüelini ceviz ağacı dikerek tamamlar. Ceviz ağacı ise zamanla yardım istenen bir ziyaret ağacına dönüşecektir.

Mitos ve algı, tümüyle birbiri içinde gelişir ve birbiriyle doğrudan somut bir birlik oluşturur. Mitik bilinç, nedenler arar. Bu nedenler mantıksal değil gizemci nedenlerdir. Böyle topluluklarda sezgiyle ya da deneyimlerle beliren ve biçimlenen bir bilgi dağarcığı vardır. Bundan dolayı mitik bilincin baskın olduğu topluluklarda, varlık ve nesnelere aynı anda hem tekil hem çoğul olabildikleri, maddî ve zihinsel bir varlık gibi görünebilecekleri düşünülür. Varoluşa ilişkin açıklamaya gereksinim duyulduğunda sezgiye dayanan mistik yön ön plana çıkar. Yaşantıya ait herhangi bir olay veya bir kişi mitik anlam kazanabilir. Mitik bilincin etkin olduğu insanların davranışları gözlemlendiğinde nesnelere ve eylemlerin değer kazanmasının, onları aşan bir gerçekliğe katıldıklarında ve bir arketipi taklit ya da tekrar ettiklerinde mümkün olabileceği anlaşılmaktadır. Mitik bilincin mit üretme sürecini gözler önüne seren romanda köylü, Taşbaş'ın soyu, yakın çevresi, gönül ilişkileri ve yaptığı yardımları kapsayan yakıştırma anlatmalardan sonra, yarattığı mite sıkı sıkıya bağlanmaya başlar. Taşbaş ise halk tarafından yakıştırılan ermişlikten hoşnut değildir ve köylüye iyi bir insan olmadığını örnekseyecek cümleler kurarak serüvene yapılan *çağrışı reddeder*. Bu bölüm, Campbell'ın işaret ettiği biçimde *çağrışının reddedilişi ya da tanrıdan kaçma budalalığı* olarak değerlendirilebilir.

"Ah, inanmıyorsunuz ki, ah inanmıyorsunuz ki ben ermiş değilim. Çok mendebur, çok rezil, dört kitaptan koğulmuş bir mendeburum. Seferin dediği gibi, türlü türlü hayvanlarla cima

ettim, hırsızlık yaptım, kızların ırzına geçtim. Böyle bir adamdan ermiş olur mu?" (YDGB, s. 307).

Fakat tüm söylemlerine karşın halk ona inanmamaktadır.

"Bunların hepsi yalan. Sen Allahın ışığı kadar temizsin. Ak paksın, kurban olduğum." (YDGB, s. 307).

Taşbaş'ın Dönüşümü

Kahramanlık mitosuna göre yapılan okumada kahramanın, yola çıktıktan sonra aşması gereken bir *eşik* bulunmaktadır. Bu ilk eşiği aştıktan sonra kahraman, sınavlardan geçmek üzere bir düş dünyasında ilerler (Campbell 2010: 113). *Yer Demir Gök Bakır* romanında aşılması gereken *eşik*, muhtar Sefer'dir. Taşbaş'la ilgili dillendirilenlere karşı yalanlar uydurarak halk arasında yayar. Fakat halk, tüm söylenenleri reddederek yakıştırmaları sürdürür. Sonrasında Taşbaş, muhtar Sefer tarafından jandarmaya şikâyet edilir ve halkın tepkisine rağmen yüzbaşının karşısına çıkarılır. Yüzbaşı tarafından iyi biri olduğuna inanılarak özgür bırakılır ve böylelikle ilk *eşiği* geçer. Muhtar Sefer'e karşı güç oluşturmaya çalışan ve çeşitli sıkıntılar yaşayan Taşbaş için bu süreç *erginlenme* olarak değerlendirilebilir. Halk, Taşbaş'la ilgili anlatmalara devam etmektedir. Köylülerden Memidik, Periler Mağarası'nda Taşbaş'ın, yedi top ışığın önünde beyaz elbiseli ve bedeni yeşil biçimde ışıklar saçarak geldiğini anlatır.

"Bir de baktım ki, karartı tam önümde. Gene eski durduğu yerde durur. Ne göreyim, bir baktım ki, önümdeki kim? Yüzüne bakamazsın, öyle güzel. Kim? Taşbaş Efendimiz. Yaaa. Taşbaşoğlu Efendimiz. Arkasında yedi top ışığı, yedi küheylân at gibi. Tüm bedeni de yeşile kesmiş. Her yandan da, yerden gökten de ışıklar yağar." (YDGB, s. 256-257).

Memidik yardım isteyeceği sırada Taşbaş ışıklar içinde kaybolur ve Tekeç Dağı'nın başı sallanır. (YDGB, s. 257). Memidik'in anlatmasında Taşbaş, Hızır'a yüklenen kimi özellikleri barındırmaktadır. Hızır'ın en belirgin özelliği insanlara yardımcı olmasıdır (Ögel 1995: 93). Bunun yanı sıra yeşil renkle anılır (Beydili 2005: 240). Bu anlatmadan sonra halkın, Taşbaş'ın ermiş olduğuna yönelik inancı açık biçimde ortaya çıkar. Köylü, Taşbaş'tan çeşitli tedaviler gerçekleştirmesini umar. Bunun ilk adımı, kızı kötürüm olan bir kadının, çocuğunu Taşbaş'a tedavi için getirmesidir. Sonraları farklı köylerden de tedavi amaçlı gelenler olur. Çünkü halk, Taşbaş'ın nefesinin ve ellerinin hastaları ve sakatları iyi ettiğine inanır. Tüm bunlar yaşanırken Adil Efendi'nin Taşbaş'tan korktuğu ve köylünün borcunu yok sayacağı anlatılmaya başlanır. Bu durum, köylünün bunalıma dönüşen korkuyu, üretmiş olduğu mitle yok ettiğini göstermesi

bakımından dikkate değerdir. Halk arasında dile getirilen, Taşbaş'ın Adil Efendi'nin evine ak güvercin kılığında gittiği yönündedir.

"Bir gece bir ak güvercin donuna girmiş Taşbaş Efendimiz, varmış Adilin penceresine konmuş. Adil pencereyi açmış ki, ne görsün, orada bir ak güvercin durup durur, gözlerinden de ateş saçar." (YDGB, s. 285).

Don değiştirme⁷ motifinin yer aldığı anlatmada Taşbaş, köylü adına Adil'le konuşur. Adil, onun bakımından korkar ve köylü borç sıkıntısından kurtulur (YDGB, s. 286). Böylelikle tüm süreçleriyle gözlenebilen mit üretiminin ulaştığı noktada Taşbaş, köylünün en büyük korkusunu ortadan kaldıracak yetkinliği edinmiş görünmektedir. Adil Efendi korkusunu bir süre savan köylü, Taşbaş'la ilgili mitik üretime devam eder. Bunlardan biri ak elbiseli, yeşil sarıklı kırk ermişin kutsal, görünmez bir ateş yakması ve Taşbaş'a hizmet eden ak elbiseli kızlardır.

"Üç gün, üç gece evinin önünde ateşler yanar durur. Yalımları altın olan kutsal ateşler. Biz görmez, biz bilmezmişiz meğer. Oldum olası, anasından doğduğundan bu yana Kutsal Taşbaş Efendimizin kutsal evlerinin önünde, hiç sönmeden, kutsal ateşler yanar dururmuş. Bu ateşi kim yakarmış? Kırk tane ak elbiseli, yeşil sarıklı ermiş yakarmış. Bu ateşler yanarken, yaaa, yanarken, şu ulu bozkırdan, bozkırın ummanından... onun evine... Onun evine kimler mi gelirmiş? Her gece bozkırdan, bozkırın karlarından, baharından, çiçeğinden kimler mi çıkarmış? Kimler mi Taşbaş Efendimizin hizmetine gelirmiş? Ak libaslar giyinmiş, ak badem çiçekleri gibi tepeden tırnağa çiçek açmış binlerce... Binlerce kızıoğlan kız... Gelirler Taşbaş Efendimizin kapısına. Gelirler evinin önüne, gelirler kutsal ateşin yöresine, sabahlara kadar uçuşarak oynarlarmış. Onlar oynarlarken, ak badem çiçekleri gibi açmış binlerce ergen oğlan da... gelirler... uçuşan kızlara sarılırlarmış." (YDGB, s. 301-302).

Köylünün Taşbaş ile ilgili ürettiği mitlerden biri de cennete yolculuk yapmasıdır.

"Bir gece, Taşbaş Efendimizin canı Cenneti çekmiş. Sen misin canı Cenneti çeken? Gözlerini açmış bakmış ki, karşısında uzun kanatlı, üç tane kızıoğlan kız. Tutuvermişler elinden, yum gözünü Taşbaş Efendimiz, demişler. Az sonra da aç gözünü Taşbaş Efendimiz, demişler. Gözünü açmış bakmış ki, ne görsün! Taşbaş Efendimiz diyormuş ki, karısı, öz bir karısı söyledi, bu cennetten hiç çıkasım gelmedi diyormuş." (YDGB, s. 302).

Taşbaş'ın bu yolculuğu bir *esrime* olarak düşünülebilir. *Esime*, ruhun hiçbir zarar görmeden bedeni terk ederek uzak yerlere yolculuk yapabilmesi, yer altına ve göğe çıkabilmesidir (Korkmaz 2008: 64). Bu yolculuk bir *esime* olarak değerlendirildiğinde Taşbaş, sırta erip

⁷Don değiştirme kahramanların ağaç, bitki, kuş gibi şekillere girmesi bütün kavimlerin masallarında rastlanan bir motiftir. (Ögel 1995: 133).

kutsallık kazanan ve yardımcı ruhları yanına alarak yolculuk eden bir şamanı anımsatır. Taşbaş, cenneti şöyle betimler:

"Gecesi bile gündüz gibi. Her bir yeri ışık içinde. Yağ, bal, süt akar ovalarından. Kenan diyarından üste. Bir de akar suyu var, hep şarap olarktan akar. İnsanı, içince esrük yapar. Bir de dalları hep meyve dolu ağaçlar. Bir de hep bahar olurmuş, kışı yazı yok. Taşbaş Efendimiz demiş ki, oradan hiç çıkasım gelmedi." (YDGB, s. 302)

Taşbaş'ın cennet betimlemesinde, inançların mitik üretimle süslenmesi söz konusudur. Cennetin; sular içerisinde, içinden yağ, bal ve sütler akan, ağaçları meyve dolu ve yeşil, mevsim olarak sürekli baharın yaşandığı bir yer olarak söylenmesi, Yalak köylüsünün istediği ve beklediği ütopyik yaşamı yansıtmaktadır.

Mitik bilincin ürettiği mekân algısında bir bölge, yer, bitki, dağ, taş, evren, güneş, ay vb.; kutsalın görünümü olabilir. *Hiyerofani* denilen bu durum herhangi bir nesnede de belirebilir. "Kutsal mekân düşüncesi, mekâna bir sınır çizerek, onu çevresindeki kutsal olmayan mekândan soyutlayarak kutsamış olan ilkel hiyerofaninin yinelenmesi düşüncesi üzerine kurulur." (Eliade 2014: 356). *Hiyerofani* birçok toplumda; kozmik, mikrokozmos, bilgi ağacı, hayat ağacı biçiminde algılanan bir ağaçta görünüm kazanabilir. *Merkez simgeçiliğinin* önemli unsuru olan; gök, yer ve yer altı arasında bağlantı kurduğuna inanılan *kozmetik ağaç*, romanda ziyaret cevizi adını alır ve Taşbaş'ın evini her gece ziyaret etiğine inanılır.

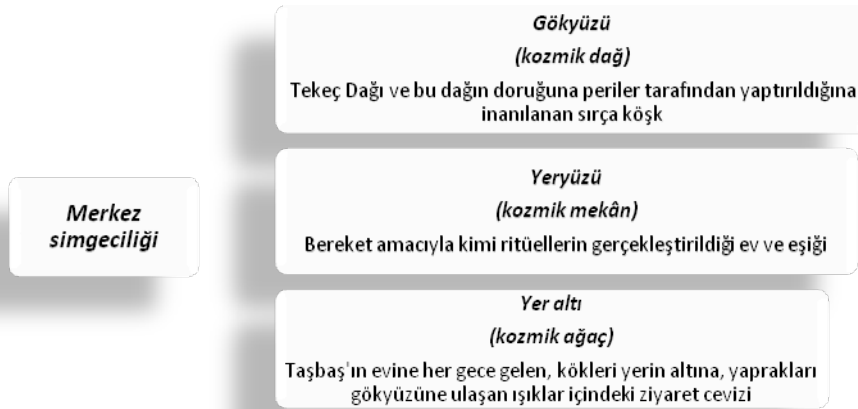
"Bir gece, hani o ulu ceviz var ya, işte o, tüm ışık olmuş. Hani Sarıkızın Kazdağından getirip diktiği ceviz. O gece göz gözü görmüyormuş. İşte öylesine silme bir karanlık varmış. Kar da usuldan atıştırıyormuş. Günbatı yönünde çat diye bir şey çatlamış. Dağ ortadan yarılr gibi bir çatırtı. Evlerden dışarıya uğrayıp çatırtıdan yana bakmışlar ki, bir ulu ağaç, ışıktan ulu ağaç karanlığı oyarak süzülüp gelir. Süzülmüş, süzülmüş, sonra da varmış Taşbaş Efendimizin evi üstünde durmuş. Bir süre orada, öylecene süzülmüş kalmış. Orada, öylecene dervişler gibi döner dururmuş. O sırada, Taşbaş Efendimizin evi üstünde salınıp dururken, köylüler de, Kırklar da, bakire bozkır kızları da Allah Allah diye dönerek uçarak dualar ederlermiş. Bu gürültüyü patırtıyı duyan Taşbaş Efendimiz dışarı çıkmış. Önce bir duvar gibi karanlık, şak diye, yüzüne vurmuş. Sonra başını kaldırmış bakmış ki, ne görsün, tepesinde bir ulu ağaç, kökleri, dalları, gövdesi, yapraklarıyla ışığa kesmiş, dervişler örneği evin az üstünde dönüp durur." (YDGB, s. 302-303)

Sonra bu ağaç, Taşbaş'a saygıda bulunup Tekeç Dağı'na doğru gider (YDGB, s. 302-303). Perilerin, bölgede bulunan Tekeç Dağı'nın tepesine Taşbaş'ın oturması için sırcadan bir saray yaptığı kulaktan kulağa anlatılır.

"Tekeç dağının tam doruğuna perilerin saray yapıp da, hem de sırcadan bir saray yapıp da, gel otur Efendimiz dediği, Kırkların, ermişlerin başı kim? Kim olacak, Taşbaş Sultanımız." (YDGB, s. 304).

Köylü, dağın doruğunda periler tarafından evinin inşa edildiğini düşünerek Taşbaş'ı âdeta tanrılaştırır. Bu durum, gökle yer arasında bağlantıyı sağlayan mitsel imgelerden olan kozmik dağ aklı getirir. *Kozmik dağ* yer altı, yeryüzü ve göğü birleştirir, gökle yer arasındaki bağlantıyı sağlar, dünyanın merkezini oluşturur. Aynı zamanda gökyüzünü ayakta tutan bir *axis mundi*dir (Eliade 2014 : 326-327).

Romanda gökle yeri birleştiren *kozmik dağ Tekeç Dağı*; gök, yeryüzü ve yer altını birleştiren *kozmik ağaç* Taşbaş'ın evine her gece ışıklar içinde gelen *ziyaret cevizi* ve bütün bunların ortasındaki *kozmik mekân Taşbaş'ın evi ve eşiği* olarak belirir. Bu durumu şöyle göstermek mümkündür:



Taşbaş'ın evi ve evin eşiği kutsal olmayan öteki yerlerden soyutlanarak *kozmik mekâna* dönüşür. Burası gök, yer ve yer altının birleştiği mekân olarak *merkez simgeciliğini* oluşturur. Böylelikle halk tarafından kutsalın üretimi sağlanmış olur. Kutsal olarak görülen bu mekânda gerçekleştirilecek ritüellerle arketipsel zaman ve mekâna dönülerek yenilenme gerçekleşir. Bu nedenle köylü, bolluk getirmesi amacıyla Taşbaş'ın evininin eşiğinden toprak alır ve tarlalarına serper. Sonuç olarak Taşbaş'ın canlılığın, yaşamın ve bolluğun simgesi durumunu aldığını söylemek olanaklıdır.

Köylü, kolektif bilinç dışında bulunan öğelerle Taşbaş'a kerametler yükler ve Taşbaş mitleşir. Sonra halk, kendi yarattığı mitem yardım dilemeye başlar. Tüm söylenenler ve Meryemce'den duyduğu çeşitli sağaltma yöntemleriyle hastaların bir bölümünün iyileşmesi Taşbaş'ın zihnini kurcalamaya başlar. Kendi kendisine ermiş olup olmayacağını sorgular.

"Adı güzel Muhammedin yürüdüğü topraklar çayır çimen, çiçek açar. Üstünde her zaman ak bir bulut yürür, o bulutun gölgesi altında gider nereye giderse, adı güzel... Öyleyse bir ermişin evinin üstünde, o da geceleri, neden ışık yağmasın? Ulu ceviz neden gelmesin evine?" (YDGB, s. 364).

Bu düşüncelerden sonra Taşbaş'la, evini izlerken karşılaşılır. Her gece evini ziyaret ettiği söylenen ışıklar içindeki ceviz ağacını bekler. Bu bekleme süresince ermiş olduğuna kimi zaman inanır, kimi zaman bunu *reddeder*.

Sınavlar Yolu/ Eşiğin Aşılması

Taşbaş, romanın sonuna doğru muhtar Sefer'in şikâyetiyle tekrar tutuklanır. Jandarmalarla yüzbaşının yanına gitmek üzere çıktığı yolculuk, Taşbaş'ın atlatması gereken *ikinci eşiktir*. Büyük bir kar fırtınasının yaşandığı gün yola çıkan Taşbaş ve jandarmalar, bir mağarada konaklar. *Ölmez Otu* romanından bilgi edinebildiğimiz bu bölümlerde Taşbaş, jandarmalar uykudayken tüm tehlikeleri göze alarak kaçar. *Eşiğin aşılması* olarak değerlendirilebilecek olan bu bölümde mağaranın, *balinanın karnını* simgelediği düşünülebilir.

Köylünün yarattığı miti yine kendisinin yıkmasının anlatıldığı *Ölmez Otu* romanında, Taşbaş'ın ortadan kaybolduğunu duyan köylü, onun Kırklar Mağarası'nda olduğunu ve Kırklara karıştığını düşünür.

"Taşbaş kardaş belki de erişmiştir. Belki de şimdi kırklar mağarasında Kırk ölümsüzün içindedir. Belki de başında güneş gibi balkıyan ışıktan bir taç. Belki de şimdiye kadar sakalı ağarmış, uzamıştır. Işık gibi göğsüne yağıyordur sakalı." (ÖO, s. 152-153).

"Ben gördüm Taşbaş Efendimizi. Kırklar dağında. Serin, ohh, çok serin. Ne işi var bu sineğin bu sıcaklığın, bu mucuğun içinde? Gelmem, dedi bana. Ama Çukurovayı serinletirim. İsterseniz yağmur da gönderirim." (ÖO, s. 75)

Halkın içinden kimileri ise Taşbaş'ın, bir top ışık olup göğe çıktığını söyler.

"Diyorlar ki Kırklar meclisine gitmiş. Mümkünü yok olmaz. Taşbaş bir top ışık olmuş da göğe ağmış." (ÖO, s. 96)

Ortadan kaybolan Taşbaş ile ilgili, Memidik de yedi top ışığı arkasına alarak gittiğini söyler.

"Taşbaşoğlu ölmedi, diye var gücüyle bağırdı. Düş değil, gerçek. Düş değil, düş değil. Onu ben gördüm. Arkasında yedi dağ gibi yedi top ışık, onu yürür gider gördüm. Arkasındaki ışıklar kaynaşıp durur, onu güler gördüm." (ÖO, s. 13)

Taşbaş'ın jandarmalardan kurtuluşu *Ölmez Otu* romanında anlatılır. Taşbaş, jandarmalardan kaçtığı geceyi bir ölüm gecesi olarak anımsar. Buyuklar Mağarası'na ulaşmaya çalışan Taşbaş, mağaranın önünde düşer. Tam bu sırada bir köpek mağaraya girer. Mağarada Ese isimli bir çoban bulunmaktadır. Köpek, durmadan Ese'yi çekiştirir. Ese, mağaradan çıktığında mağaranın kapısında yere serilmiş bir adam görür, adamı mağaranın içine alır. Ese, bulduğu bu adamı bir zaman sonra anımsayarak Taşbaş olduğunu anlar (ÖO, s. 271- 273). Joseph Campbell, kahramanın aşması gereken eşiklerde *beklenmedik doğaüstü yardımların* (Campbell 2010: 48) olabileceğinden söz eder. Romanda, Taşbaş'a aşması gereken bu eşikte yardımcı olan bir köpek ve çobandır. Çoban Ese daha sonra, bu köpeğin Kıtmir olduğunu söyler (ÖO, s. 273).

Çoban tarafından Yerlicik köyüne getirilen Taşbaş'a, burada da saygı duyulur ve ermişliğine inanılır. Halk, onunla ilgili mitik üretimlere devam eder. Köylülerden biri kaybolan eşeğini aramaya çıktığında bir ışık dağına koşmakta olan binlerce yalımdan kurt görür. Işık dağının dibinde zümrüt yeşili bir adam beklemektedir. Bu kişi Taşbaş'tır. Taşbaş, yalımdan kurtların çobanı olmuştur (ÖO, s. 274).

Yalak köylülerinin Çukurova serüveni ise öncekilerden farklıdır. Çukurova'ya pamuk toplamak için giden halk, ürünün çok olduğunu görür ve bunu Taşbaş'a bağlar.

"Köylüler gelmiş tarlayı görmüşler ki, ne görsünler, tarladan bereket taşmış. Her bir koza yumruk kadar. Üstelik de tarla tam bin dönüm. Bu tarladan Taşbaşoğlunun eli geçmiş." (ÖO, s. 108)

Bu sırada, Taşbaş'ın durumu Yalak'ta yaşadıklarının aynısıdır. Hastalar kuyruk oluşturmaya başlamıştır. Taşbaş ise köylülerine ve köyüne karşı büyük bir özlem duymaktadır. Hem yüzbaşının onu tekrar yakalayacağı korkusu hem de duymuş olduğu özlem nedeniyle Taşbaş, Yerlicik köyünden kaçar.

Dönüş

Joseph Campbell, kahramanın mitik serüveninde, kahraman döndükten sonra değişimi nedeniyle kimi zaman halk tarafından tanınamayacağını veya onun aynı kişi olduğuna inanılmayacağını, yalnızca öldükten sonra halk tarafından kabul göreceğini, ardından ağıtlar yakılacağını belirtir (Campbell 2010: 49). Taşbaş için durum bundan farklı olmayacaktır. Yerlicik köyünden kaçtıktan sonra bir ağanın yanında çalışmaya başlayan Taşbaş, özlem duygusuna dayanamaz ve köylüye ulaşmak için yola çıkar. Köylüler Çukurova'da pamuk toplamakla meşguldür ve romandaki her kahramanın ayrı ayrı sorunları vardır. Taşbaş'ı, köylüler tanımaz

ve onun Taşbaş olduğuna inanmaz. Taşbaş, eşinin yanına gider fakat eşi de ona yaklaşmaz. Köylülerden kimileri Taşbaş'la dalga geçer. Köylüyü bütün süreçlerde yönlendiren şey korkudur. Önce Taşbaş'ı evliya yapar, sonra ondan korkar ve evliliğiyle dalga geçer. Bunun yanı sıra köylünün, Çukurova'da bereketli bir dönem yaşaması ve sıkıntılarını büyük ölçüde çözmesi nedeniyle artık bir mite ihtiyacı kalmamıştır. Bu nedenle roman boyunca kendisini hissettiren mit yıkımı, Taşbaş'ın ölümüyle gerçekleşir. Köylülerce aşığılanan, dalga geçilen Taşbaş bir sabah ırmakta boğulmuş durumda eşi tarafından bulunur (ÖO, s. 412-413). Taşbaş'ı, dönüşünden sonra gören ve ona inanmayarak dalga geçen halk, ölümüyle onun Taşbaş olduğunu âdeta tekrar anımsar. Ölümünden sonra Taşbaş, köylülerce tekrar yüceltilmiştir. Halk, onun gömülme biçimi konusunda tartışır:

"Bu ölüyü yıkamak istemez, çünkü sudan çıktı. dedi bilgece. Bilgece kuruldu, iki elini göğsüne bastırdı. 'Bu ölü kefen istemez, üstünde giyitleri var. Bizde de kefen yok. Duasını ben yapar, namazını şimdi, şurada kılarız. Türbesini de şu karşı tepede yaparız. Zaten Taşbaşoğlu mezarında duracak değil. Bu gece Kırklar dağına çekilir gider. Bu ölü hiç bir şey istemez." (ÖO, s. 416)

Taşbaş'ın ölümünün ardından, eşi ve Kel Âşık ağıtlar yakar:

"Akar suların akması durdu, diyordu. Kılıçla kesilmiş gibi kirp diye kesildi durdu, diyordu. Akar sular akmaz oldu dondu, diyordu. Çeşmeler, pınarlar akmadı. Yeller esmedi o anda, yaprak kıpırdamadı, kuş uçmadı, kanatları kıpırdamadı, otlar büyümedi, çiçekler açmadı, denizler, göller dalgalanmadı. Işıklar akmadı. Işıklar da durdu. Gece gitmedi, gece gelmedi. Karanlıklar da durdu. Yıldızlar akmadı, çalkalanmadı, balkımadı. Yıldızları da durdu. Ormanlar hışırdamadı, karıncalar yürümedi, insanların yürekleri de atmadı o anda. Yeryüzünde ne varsa, gökyüzünde ne varsa durdu. Hiçbir şey kıpırdamadı. Tomurcuklar çatlamadı, ateşler yanmadı, dağlar uyanmadı, buğu tütmedi. Taşbaşoğlu Efendimiz öldüğü an, tatlı canını verdiği an, evren saygısından sustu, hiçbir şey yerinden kıpırdamadı. Çıt da çıkmadı." (ÖO., s. 418)

Yer Demir Gök Bakır romanıyla mitik düzleme taşınan Taşbaş, *Ölmez Otu* romanında mit yıkım sürecinin sonunda ölür. Bilindiği gibi ölüp tekrar dirilen tanrı inancı, özellikle Ön Asya ve Mısır'daki eski kültürlerde bulunur. Adonis, Attis, Osiris, Tammuz tanrılarının işlevleri, bereketi sağlamaktır ve öyküleri de temelde aynıdır. Bu kültürlerin bereket ayinlerinde, tanrının yerini alan rahip-kral önce ölür, sonra dirilirdi. Ölümü yasla karşılanırken dirilmesi büyük bir mutlulukla karşılanırdı. Bu ayinlerin de doğayı etkileyeceğine inanılırdı. Bu ayinlerle amaçlanan, kışın öldüğü düşünülen yaşamı ve doğayı yeniden canlandırmaktır. Köylüler tarafından ermiş hâline getirilen Taşbaş, ölüp dirilen tanrı figürüne benzemektedir. Çukurova'da bereketli bir dönem

geçiren köylünün artık ermişe ihtiyacı kalmamıştır. Taşbaş döndüğünde gördükleri perişan durumu ile yarattıkları Taşbaş'ı birbirine yakıştıramazlar. Onunla dalga geçerler. Taşbaş'ın ölümüyle ise tekrar yüceltirler. Ölümünden sonra Taşbaş'a, köylü tarafından yeniden değer verilir. Böylelikle Taşbaş, ölüp dirilmekle bitkisel yaşamı etkileyen eski bereket tanrılarını çağrıştıran bir figür hâlini alır (Moran 1996: 111- 112).

Sonuç

Mit üretimine neden olan etkenler ve mit üretim sürecinin işlendiği *Yer Demir Gök Bakır* romanında, mitik bilince sahip insanların durumlar karşısındaki tutumuyla, çocuk bilincinin birleşip bütünleşerek kesişmesi söz konusudur. Köyde geçen olaylarda insanları mit üretimine yönelten güç, korkudur. Yaşantı içerisinde sıkıştırılmışlığından kurtulmak isteyen köylü, içlerinden birine üstün güçler yükleyerek onu mitleştirir. Kurtarıcı güç olarak tasarladığı kahramandan çeşitli beklentiler içine girer. Bir zaman sonra halk anlatmalarını onunla birleştirir. Kolektif bilinç dışında bulunan arketiplerle insanların mit üretme arzusu bir araya gelir. Bu bağlamda kahramanlık mitosunun aşamalarını (*ayrılma-erginlenme-dönüş*) yakalamak mümkündür. Kurtarıcı bekleyen insanlar, kendilerini arındırarak mutluluğa ulaştıracak bir kahramana sahip olmuş olur. İnsanlar tarafından mitleştirilen kahraman ise bir zaman sonra, kendisini sorgulamaya, güçlerini kanıtlamaya ve buna inandırmaya çalışır. *Ölmez Otu*'nda mit yıkım süreci kendisine yer bulur. Korkularından kurtulmuş, bolluğa kavuşmuş birçok yönden rahatlamış olan halk, mite ihtiyacı kalmadığında mitleştirdiği varlığı ortadan kaldırır. Onu farklı bir boyuta taşır. İnsanın üstün güç tasarımını veren yapıt, mit yıkımı sürecini anlatmasıyla öne çıkar ve kahramanlık mitosuna bağlamında değerlendirildiğinde *dönüş* sonrası yaşananları vermesi bakımından değer taşır.

Kaynakça

- Aydemir, Adem (2013). "Sarıköz Efsanesindeki Sarıköz ve Eski Türk İnançlarındaki Albız Üzerine, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 8/6. Spring. 61-67.
- Beydili, Celal (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Eren Ercan (Çev.). Ankara: Yurt Kitap.
- Campbell, Joseph (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Kabcacı.

- Cerrahoğlu, Münir (2012). "Mitolojilerde ve Türkiye'de Derlenen Masallarda Narın Yeri". *Turkish Studies- International Periodical For The Languages and History of Turkish or Turkic*. Volume 7/1 Winter. 643-651.
- Dağ, Pınar (2016). *Türk Romanında Mitin Görünümleri (1961-1970)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Duymaz, Ali (2001). "Kaz Dağı ve Sarıkız Efsaneleri Üzerine Bir Değerlendirme". *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. Sayı 5. Mayıs. 88-102.
- Eliade, Mircea (2014). *Dinler Tarihine Giriş*. Lale Arslan Özcan (Çev.). İstanbul: Kabalıcı.
- Eliade, Mircea (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. Ümit Altuğ (Çev.). Ankara: İmge.
- Eliade, Mircea (1993). *Mitlerin Özellikleri*. Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Om Kuram.
- Erhat, Azra (2014). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Fordham, Frieda (1999). *Jung Psikolojisi*. Aslan Yalçınar (Çev.). İstanbul: Say.
- Gariper, Cafer ve Küçükcoşkun, Yasemin (2009). *Dionizyak Coşkunun İhtişam ve Sefaleti-Yakup Kadri'nin Nur Baba Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Gariper, Cafer ve Küçükcoşkun, Yasemin (2012). "Mit ve Roman Üzerine Kısa Bir Bakış". *Bizim Külliye*. 51. Sayı. 34-39.
- [https://tr.wikipedia.org/wiki/Karakuş_\(mitoloji\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Karakuş_(mitoloji)) (erişim tarihi: 6.11.2015).
- İnan, Abdülkadir (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Jung, Carl Gustav (2006). *Analitik Psikoloji*. Ender Gürol (Çev.). İstanbul: Payel.
- Komisyon. (2009). "Evrans". *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*, Cilt III. (3. Baskı). Ankara: TDK.
- Korkmaz, Esat (2008). *Eski Türk İnançları ve Şamanizm Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Anahtar.
- Malinowski, Bronislaw (1998). *İlkel Toplum*. Hüseyin Portakal (Çev.). Ankara: Öteki.
- Moran, Berna (1996). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim.
- Ögel, Bahaeddin (1995). *Türk Mitolojisi Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar II. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Pınar DAĞ

Öztürk, Özhan (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*, Ankara: Phoenix.

Sakaoğlu, Saim (1980). *Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi.

Segal, Robert A. (2012). *Mit. Nursu Öрге* (Çev.). Ankara: Dost.

Şenesen, Refiye. "Şahmeran, Lokman Hekim ve Adana Efsaneleri", <http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/makaleler/32.php>. (Erişim Tarihi: 06. 11. 2015).

Wellek, René ve Warren, A. (1982). *Yazın Kuramı*. Yurdanur Salman-Suat Karantay (Çev.). İstanbul: Altın Kitap.

Yaşar Kemal (1964). *Yer Demir Gök Bakır*. İstanbul: Güven.

Yaşar Kemal (1969). *Ölmez Otu*. İstanbul: Ant.

YENİ TÜRK EDEBİYATI

ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (88-104)

LUCIEN GOLDMANN'IN EDEBİYAT/ROMAN SOSYOLOJİSİ ANLAYIŞI BAĞLAMINDA MATMAZEL NORALİYA'NIN KOLTUĞU ROMANININ İNCELENMESİ

Ahmet EVİS¹

Öz

Peyami Safa'nın romanlarının genellikle mistik bir yapı etrafında kaleme alınmış olması, eserlerinin daha çok varoluşçu bir şekilde incelenmesine sebep olmuştur. Çalışma, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda, mistizme zemin hazırlayan toplumsal etkenleri ve bireysel yaşantıları sosyolojik bağlamda tespit edip anlamlandırmak amacıyla düzenlenmiştir. Lucien Goldmann'ın roman sosyolojisi anlayışı çerçevesinde yapılan incelemede öncelikle genel hatlarıyla edebiyat/roman sosyolojisine değinilmiş; ardından toplum-birey, yazar-eser ve eser-yapı arasındaki ilişkiye dikkat çekilmiştir. Yazar-eser bağlamında tespitler yapılırken dönemin Türkiye'sinde hâkim olan ve yazarı etkileyen felsefi/edebî düşünceler/akımlar göz önüne alınmıştır.

Yapılan incelemede toplumsal tabakalaşma, fikrî açıdan farklı insan tiplerinin mevcudiyeti, maddî sıkıntılar ve kültürel çatışmalar Roman/edebiyat sosyolojisinin sınırları çerçevesinde belirlenmeye çalışılmıştır. Safa'nın hayatından ve deneyimlerinden izler taşıyan Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanı bu yönüyle de Goldmann'ın incelemesine uygunluk göstermektedir.

Anahtar Sözcükler: Peyami Safa, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Roman/Edebiyat Sosyolojisi, Lucien Goldmann.

¹ Dr., Mustafa Kemal Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.



**ANALYSING OF MATMAZEL NORALİYA'NIN KOLTUĞU IN THE CONTEXT OF LUCIEN
GOLDMANN'S LITERATURE/NOVEL SOCIOLOGY UNDERSTANDING**

Abstract

Generally having been written out around a mystical structure has caused Peyami Safa's novels to be examined in amore existentialist way. This study, on Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, has been reformed to identify and give meaning to the social factors and individual lives that lay groundwork for mysticism on the sociological context. On the research which has been done on the frame of Lucien Goldmann's novel-sociology understanding, firstly it has been touched on literature-novel sociology in general terms, and then it was drawn attention to the relationship between society-individual, writer-production and production-structure. The philosophical/literary philosophies/trends which are judges in Turkey and influence the writer were taken into consideration while making determinations in the context of writer-production.

In this study, social stratification, the existence of different types of people intellectual, financial problems and cultural conflicts have been tried to be determined within the boundaries of sociology of novel/literature. The novel, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, bearing traces of Safa's life and experiences, is consistent with Goldmann's examination from this aspect as well.

Key Words: Peyami Safa, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Sociology of Novel/Literature, Lucien Goldmann.

Giriş

Peyami Safa'nın dünya görüşü ekseninde kaleme aldığı ve diğer eserleriyle tematik yönden benzerlik gösteren Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanında, tabakalaşmış halk içerisinde değerlerinden uzaklaşan ve toplumsal yapının da etkisiyle bunalımlar yaşayan bireyin dönüşüm sürecine metafiziksel bir yaklaşım söz konusudur. Ne var ki eserdeki metafiziksel unsurlar ve psikolojik ögeler tamamen soyut çerçevede işlenmemiştir. Romandaki hemen her unsur belli bir gerçeklik taşımaktadır. Dönemin Türkiye'si ile roman unsurları sosyolojik anlamda paralellik gösterir. Özellikle toplumdaki yoksulluk, fikrî ve sınıfsal ayrılıklar, bunlardan en belirginleridir. Bu açıdan bakıldığında eserdeki sosyolojik ögelerin azımsanmayacak ölçüde olduğu anlaşılmaktadır. Edebiyat/roman sosyolojisi bağlamında bu unsurların tespiti ve eserin incelemesine geçmeden önce edebiyat sosyolojisinin sınırlılıkları ile çözüm noktalarına kısaca değinmekte fayda vardır:

“İnsanı her cephesiyle ele alan edebiyat ile insanı ‘topluluk’ olarak değerlendiren sosyolojinin kesişme noktası, ‘insanın hayatı’dır. Her iki alan da insanın hayatını nasıl geçirdiği, hayatını yaşarken bir insanın başka bir insanla nasıl ve ne şekilde bir ilişki geliştirdiği, ilişkinin nasıl bir sonuç doğurduğu gibi hususlar üzerinde –kendi metotları çerçevesinde- durmaktadır. Bu ortak nokta edebiyat ile sosyolojiyi ‘Edebiyat Sosyolojisi’ çatısı altında buluşturmuştur” (Sağlık 2012: 312).

Bireyin ruhsal bölünmüşlüğüne ve buna bağlı olarak benlik arayışının altında yatan sebepleri eserdeki toplumsal yapı ve dönemin şartlarıyla ilişkilendirerek açıklamak mümkün ve gereklidir. Bu noktadan itibaren edebiyat sosyolojisinin işlevselliğini göstermesi söz konusu olmaktadır. Edebiyat sosyolojisinin birey, toplum, yazar, okuyucu, dönemin siyasi ve ekonomik yapısı gibi öğeleri göz önünde bulundurması, eserdeki olayların ve kişilerin değişiminin hatta varoluşçu yaklaşımın sebebinin açıklanmasında yol gösterici olduğuna dikkat çekmek gerekir. Çünkü “Oldukça sembolik ve sürrealist tarzda olan edebi eserler, en kapalı alegori, en gerçek-dışı bir tabiat tasviri bile doğru bir şekilde incelendiğinde bize o devrin toplumu hakkında bir şeyler söyleyecektir” (Şan 2004: 93).

Edebiyat sosyolojisinin eleştiri aldığı esas nokta, eserin gerçek dışı (kurmaca) olması bir diğer ifade ile sosyal gerçeklik taşınamamasıdır. Ancak edebiyat ve sosyolojinin birbirinden beslendiği gerçeği ve her ikisinin de çıkış noktasının bireyle, dolayısıyla halkla ilişkili olması edebiyatın sosyolojik boyutunun varlığına işaret etmektedir. Diğer birçok edebî türlerde olduğu gibi romanın da merkezinde insan yer alır. Dolayısıyla “roman, toplumsal gerçekliği insanlarda somutlanarak yansıtır” (Naci 1990: 270).

İncelemede dikkate alınacak yöntem, Lucien Goldmann’ın oluşumsal yapısalılık metodudur. “Günümüzde de Goldmann’ın yöntemi, edebiyat metnini hem içsel, hem de dışsal bağintılarıyla ele alan ‘bütüncül’ bir yaklaşım olarak, edebiyat sosyolojisi araştırmalarına öncülük etme işlevini sürdürür” (Tiken 2009: 45). Piaget, Kant ve Lukacs’ın düşüncelerinden hareketle Goldmann’ın ortaya attığı oluşumsal yapısalılık, “toplumsal değişme, gelişme ve çelişkilerden hareketle toplumsal bir grubun dünya görüşünü ortaya koyan, açıklayan, toplumsal simgeleri çözümleyen diyalektik-dinamik bir yöntemdir” (Akten, 1999: 162). Özellikle 1950-1970’li yıllar arasında metodolojik bağlamda kabul gören yöntem, hâlen eleştirel bir sistem olarak işlevselliğini korumaktadır (Tilbe 2004: 95).

Goldmann, romana bakışı ve roman sosyolojisinin sınırları hakkındaki düşüncelerini açıklarken “Temelde roman, tarihi boyunca, bir biyografi ve toplumun yaşadığı tüm olayların kaydedildiği bir günlük olduğuna göre; böyle bir günlüğün, az ya da çok dönemin toplumunu yansıttığını görebilmek için sosyolog olmaya gerek yoktur” (Goldmann 2005: 24) ifadesini kullanır. Ona göre

edebî değer taşıyan metin “dünya görüşü ve tarihin kendisi arasındaki bir yapısal ilişkiler kümesidir” (Eagleton 2012: 49). Ayrıca Goldmann, sosyolojik roman incelemesinde ekonomik yapının önemine vurgu yapar. Avrupa'daki sosyal, kültürel ve ekonomik devrimlerle beraber toplumdaki sınıflaşmanın belirginleşmesi, roman/ edebiyat sosyolojisinin daha da önem kazanmasını sağlamıştır.

Marksist tarzda yazılan toplumsal gerçekçi eserlerin artmasıyla edebiyat sosyolojisinin kendisini bir bilim olarak kabul ettirmesi ve incelemelerin bu doğrultuda yapılması, dikkate değerdir. L. Goldmann, roman/edebiyat sosyolojisinin sorunsalı olarak da tek tip (klasikleşmiş) incelemeyi gösterir. Bu noktada Marksistlerin ortaya koyduğu maddeci/şeyleşen toplumun belirli kıstaslar çerçevesinde tekrar tekrar incelenmesinin, işlevselliğini kaybettiğini dile getirir. Marksist inceleme metoduna daha yakın olmasına rağmen farklı sosyologların görüşlerinden yola çıkarak eserin analizinde psikanalitik incelemenin de önemine vurgu yapar. Marksist anlayışın yanında psikanalitik incelemenin, edebî eseri –dolayısıyla eserdeki toplumsal yapıyı ve bireyleri-anlamlandırmada kullanılması gerektiğini düşünür: “İkisi de birbirini andıran ve tamamlayan yöntemler gibi görünmektedirler ve ikisinin de sonuçları, az çok diğerininkini tamamlamakta ve güçlendirip tamamlamaktadır” (Goldmann 2005: 82).

Yazar-eser bağlamında L. Goldmann, edebî eserin çözümlenmesinde yazarı önemli bir etken olarak değerlendirir. Şöyle ki “yazınsal yapının belli bir izleğini yazardaki ülküsel düşünce ve bunu düşlerle gerçekleştirme eğilimi” (İnal, 1979: 63) ideolojik düşünce bağlamında metin çözümlenmede yazarın konumunu belirler. Ne var ki Goldmann, sanatçının eser tahlilinde tamamıyla merkeze alınmasını yanlış bulur. Çünkü “önemli olan incelenen edebiyat ve sanat eserinde yaratıcının bireysel duyarlılığından giderek tarihsel ve toplumsal gerçekliği ortaya koyan yolu bulup çıkartmaktır” (Goldmann 1998: 76) Bir başka ifadeyle “yazarların önemi, egemen ideolojiyi edebiyat aracılığıyla elle tutulur hâle getirmesidir” (Parla 2000: 39).

Lucien Goldmann'ın genel hatlarıyla sosyolojik anlayışını, Köksal Alver şu şekilde tanımlar:

“Diyalektik maddeci yöntemi benimseyen ve edebiyat eseri ile toplumsallık arasında kopmaz bir ilişki olduğuna inanan Lucien Goldmann'ın (1913-1970) çıkış noktası eserle yapı arasındaki ilişkinin çözümlenmesidir. Çözümlemede kavramsal araç olarak kabul edilen tarihsel ve sosyal bir olgu varsaymaktadır: dünya görüşü; belirli sosyal gruplarca oluşturulan ekonomik ve sosyal ortam içerisinde bulunan kişinin düşünsel, duygusal ve eylemsel eğilimlerinin bütünüdür” (Alver, 2004: 221-222).

Lucien Goldmann'ın romanın sosyolojik çözümlemesinde ön planda tuttuğu toplumsal gerçekçilik ve eser ilişkisinin önemi, çeşitli değişkenlerle öne çıkar. Örneğin, eserin yazıldığı dönem,

romandaki olay örgüsü, sosyal/tarihî zaman, gerçek-kurmacanın yakınlık derecesi ve yazarın ideolojisi, romanın sosyolojik çözümlemesinde irdelenmesi gereken belli başlı öğelerdir. Ayrıca Goldmann, benimsemiş olduğu “Oluşumcu yapısalcılık” ya da “genetik yapısalcılık” yöntemi ile “iç içe geçmiş yapılar bütünü çerçevesinde edebi metnin toplumsal ideolojik yapıyla eklemlenmesini görünür ve anlaşılır kılar” (Gürsel 1997: 29).

Kısaca Goldmann, romanın sosyolojik çözümlemesinde dört temel unsura işaret eder: Romanın unsurlarının gerçeklikle yakınlık derecesi, sosyoekonomik yapı, yazarın ideolojik tutumu, bireysel ve toplumsal bilinç/düşünce.

1. Olay Örgüsüne Genel Bir Bakış

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu², 1940'lı yılların başında, İstanbul'da, Ferit isimli bir gencin yaşadığı bunalımlar ve ruhsal dönüşümü üzerine kurgulanmıştır. Toplumsal yapının ve ideolojik düşüncenin birey üzerindeki yansımalarının anlatıldığı eser, temel olarak materyalizmden metafiziğe yönelişi işler. Üç vaka halkasından oluşan olay örgüsünde ilk vaka halkası Ferit'in kişiliğinin tanıtıldığı ve pansiyon halkıyla kaldığı kısımları kapsar. İkincisi ise Ferit'in çeşitli bunalımlar yaşadığı ve arayışa girdiği kısımlardan, son vaka halkası ise Ferit'in pansiyondan çıkıp adaya –Matmazel Noraliya'nın evine- yerleşmesi ve burada geçirdiği değişimin anlatıldığı kısımlardan oluşur. İki bölümden meydana gelen eserin ilk bölümünde Ferit'in maddeci ve nihilist yapısı, çevresiyle olan ilişkileriyle açıklanmaya çalışılırken yaşadığı psikolojik sorunların çözümünde de materyalist ve mantıksal arayışlar öne çıkarılır. Keza onun hayatında din ve metafiziğin olmayışı, çevresindeki herkesi ve gerçekleşen hemen her şeyi benzer kalıplar içerisine yerleştirerek anlamlandırmaya çalışması da bu durumun bir göstergesidir.

İlk bölümde karşımıza çıkan diğer kişilerin davranışları ve Ferit'in üzerindeki etkileri, olay örgüsünü şekillendirerek toplumsal yapıyı çözümlemede ve dönemin sosyoekonomik durumunu tespit etmede yol gösterici olmuştur. Ayrıca Ferit'in sağlık sorunları ve yaşadığı çıkmazlar, zaman ve mekâna bağlı olarak gerçekçi bir yapı içerisinde sunulmuştur. Ancak bu gerçekçiliğin sosyolojik anlamda ne ölçüde tutarlı olduğunu tespit etmek için romandaki diğer unsurlara da ayrıyeten bakmak gerekecektir.

Romanın ikinci bölümünde, daha çok, Ferit'in dönüşüm süreci üzerinde durulmuştur. Yazarın ideolojik düşüncesi etrafında şekillenen ikinci bölümde gerçekleşen metafiziksel olaylar, ilk bölümde yer alan maddeci ve materyalist yapının bozulmuşluğuna karşı mistizmin üstünlüğünü

² Eserden yapılacak alıntılarda sadece sayfa numarası verilecektir.

göstermek amacıyla kurgulanmıştır. Ferit'in adaya gelişi, sevdiği kıza kavuşması ve değer verdiği insanlarla bir arada mutlu bir hayata başlaması da eserdeki ruhçu/mistik düşüncenin kendisini göstermesiyle öne çıkar. Bu bölümde altı çizilen düşünce; kolektif bilincin, her bireyde aynı şekilde görülmediği, bir başka ifadeyle bireyin, toplumun genel kabullerinden farklılaşabilecek olmasıdır.

2. Toplumsal/Ekonomik Yapı

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanındaki sosyolojik incelemenin ilk unsuru olarak toplumsal/ekonomik yapının üzerinde durmak gerekir. Zira "romana hâkim olan sosyal sefalet ve yoklukları, devrin, genel tablosundan ayrı düşünemeyiz. Özellikle birinci bölüme hâkim kaotik (karmaşık) atmosferin izahında, devrin etkisini dikkate almak gerekir" (Tekin 1999: 233). Eserdeki sosyal/tarihî zamanla romanın yazılma zamanının ne ölçüde örtüştüğünü göstermek amacıyla mekânların ve gerçekleşen olayların incelenmesi, edebiyat/roman sosyolojisi açısından eserin çözümlenmesinde büyük önem taşır. Bu doğrultuda zaman unsuru incelendiğinde eserin sosyal zamanıyla yazılma zamanının paralellik gösterdiği söylenebilir. Eserin kaleme alınma tarihi 1949'dur. Romandaki sosyal zaman ise II. Dünya Savaşı yılları yani 1939-1945 yılları arasındadır. Hatta daha da özele indirgenirse yılın 1943 olduğu, eser içerisinde İtalya'nın işgali mevzusundan tespit edilebilir: "Bölmenin arkasında, odaya yeni gelen ve müttefikler Sicilya'ya ihraç yaptıkları için bugün seksen dört gazete fazla sattığını bağıarak haber veren Babuş'un neşeli gürültüsü vardı" (s. 105-106). Her ne kadar eserin yazılma tarihi ile sosyal zamanı eş olmasa da savaş esnasında Türkiye'nin içerisinde bulunduğu ekonomik durumun ve sosyal yapının gösterilmesi yönüyle zaman, gerçekçi tarzda işlenmiştir değerlendirmesinin yapılması mümkündür.

1940'lı yıllarda çıkarılan yeni vergiler ile Türkiye'nin ekonomik durumu düzeltilmeye çalışılmıştır: "Ekonomik durumu iyi olmayan ve savaş dolayısıyla yeni kaynaklara ihtiyaç duyan Türkiye, bunun için değişik bir vergi salarak ekonomisine yeni bir kaynak aktarmak istedi" (Bodur 2005: 386). Ayrıca "dar gelirli kentlilerin durumu oldukça zorlaştı" (Akşin 2004: 218). Kısacası II. Dünya Savaşı esnasında tüm Avrupa'da ve ülkemizde görülen yoksulluğun yansımaları romanda görülür. Yani "Eserin sosyal boyutu, toplumda yoğun bir şekilde yaşanan ilişki kopuklukları, maneviyat ve düşünce dalgalanmalarını yansıtması açısından önemlidir" (Özbaş 2002: 284). Ayrıca romandaki geniş mekânın İstanbul olması da dikkatten kaçmaz. Kalabalık nüfusu nedeniyle sınıfsal tabakalaşmanın en belirgin şehir olması yönüyle bu mekânın seçilmiş olması manalıdır.

Romandaki sınıfsal tabakalaşmanın temelinde ekonomik unsurların yattığı görülür. Yazar, kişiler kadrosundaki her kişiyi bir kesimi temsil edecek şekilde karakterize etmiştir. Bu temsil sadece sosyoekonomik durumu yansıtmak için kullanılmaz. Aynı zamanda kişilerin bir düşünce tarzını da temsil ettiği görülür. Yani “farklı sosyo-ekonomik katmanlardan oluşan şahıslar kadrosu, toplumun her kesiminin inanç ve değerler karmaşası yaşayan, arayış içindeki bireylerden oluştuğunu göstermektedir” (Şenderin 2010: 231). Ancak bu başlık altında irdelenecek nokta, toplumsal tabakalaşmayı temsil eden tiplerin özellikleridir. Örneğin pansiyon halkı genel olarak alt tabakayı/yoksul kesimi temsil eder. Hemen hepsi sefalet içerisinde yaşar. Bunların içerisinde en öne çıkan Eda Hanım ve ailesidir. Yetmiş üç yaşındaki Tahir Bey’in sattığı kurabiyelerle ve sekiz yaşındaki Babuş’un gazete satmasıyla geçinirler. Yangında kocasını ve tüm mal varlığını kaybeden Eda Hanım, çocuklarının hastalıklarıyla ve yoklukla mücadele etmeye çalışır. “Karyolannın kenarına oturmuş, hıçkırarak ve, diyor, şu sekiz yaşındaki çocuğun eline kaldık” (s.32). Pansiyondaki odabaşı Vâfi Bey, hizmetçi Fatma ve Ahmet Tosun yoksul kesimden insanlardır. Alt tabaka içerisinde romanın başkişisi Ferit de yer alır. Fakat o, aslen varlıklı olmasına rağmen çeşitli sebeplerle yoksul kalmıştır. Varlıklı bir aileden gelen Ferit’in, ailesinden ayrı yaşaması ve teyzesi Necmiye ile aralarının kötü olması, onu, yoksul kesim içerisine yerleştirmiştir. Romandaki sosyal zaman ve eserin yazılma tarihi düşünüldüğünde birçok insanın bu tür sıkıntıları yaşaması, II. Dünya Savaşı’nın etkilerinin ülkemizdeki yansımalarına işaret eder.

Kişiler kadrosu içerisinde orta/üst kesimi temsil edenler; Ferit’in ailesi, Necmiye Teyze, Saim, Muhtar, Nedime, felsefe hocası Yahya Aziz, Cevat Ferman (Mr. Joe) ve eşi Suzy’dır. Bu kişilerin maddî durumları, kökenleri ve meslekleri toplumsal tabakalaşmada onları, orta veya üst sınıfa yerleştirir. Bunlardan en belirgin olanları Selanik dönmesi olan Cevat Ferman (Mr. Joe) ve Necmiye Teyze’dır. Mr. Joe’nun varlıklı olduğu, Selma’yla nişanlanıp tekrar tıp fakültesine gitmesi şartıyla Ferit’in maddî sorunlarını çözeceğini vaat etmesinden anlaşılır. Keza dönemin Türk toplumunda azınlıkların maddî yönden daha iyi sayılabilecek seviyede olmaları Cevat Ferman aracılığıyla işlenmiştir. Bunların dışında Ferit’in teyzesi olan Necmiye ise toplumdaki maneviyat karşısında, maddiyatı tercih eden bencil ve zengin tipleri temsil eder.

3. İdeolojik Tutum

Romanın sosyolojik çözümlemesinde yazar-eser ilişkisi, daha çok ideolojik tutumla alakalıdır. Ayrıca eserin yazılma zamanında var olan felsefî ve edebî akımlar da yine romandaki sosyolojik duruma şekil verir. Köksal Alver, yapmış olduğu tespit ile yazarın ideolojisinin esere çeşitli yönlerden etki ettiğine değinir:

“Romancının dünya görüşü, eserinin hem edebî hem de tematik yapısında belirleyici bir etken durumundadır. Belli bir dünya görüşüne mensup olan yazar, çoğu zaman kendi düşüncelerini roman dili ile açığa vurmaktadır. (...) Bu durum edebiyatçının gerçek niyetini ve anlatısının oturduğu düzlemi çözümlemede yardımcı olduğu gibi karakter ve tiplerin temsil ettiği dünyanın yorumlanmasında da bir işlev görmektedir” (Alver 2011: 69).

Eserin tematik yönüne şekil veren ideolojik tutum, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanında Peyami Safa'nın dünya görüşünden izler taşır:

“Anti-Komünist bir yazar olan Peyami Safa, Milliyetçilik şuurunu yaşamasını bilen ve bunu kalemiyle dile getiren ender şahsiyetlerden birisidir. İyi bir milliyetçi ve manevi değerlere büyük önem veren Peyami Safa, maddecilerin ve komünistlerin amansız düşmanı olmuştur. Bu yüzdendir ki, tabii olarak eserlerinde bu duygusunu dile getirecektir” (Aytaş 2000: 271-272).

Peyami Safa'ya göre “kendi tarihinden ve kültür mîrâsından mahrum bir gençliğin her türlü zıvrılığa yenilik diye sarılması” (Safa 1990: 259) gayet doğaldır. Sınıflaşmış bir toplumun mevcudiyeti, Safa'nın ideal toplum tahayyülünden uzaktır. “Safa, sistem ve ideolojileri eleştirirken, aslında tek bir rejimi olumsuzlar ve reddeder: O da “sosyalist” rejimdir” (Durna 2009: 79). Roman sosyolojisi açısından önem arz eden bu tespitlerin eser içerisindeki yansımaları genel olarak çatışmalarla verilmiştir. Özellikle ilk bölümde Ferit'in yaşadıklarıyla yazarın ideolojik düşünceleri arasında zıtlıklar belirir. Ancak söz konusu olan tezatlık, yazarın üslûbu ile ilgilidir. Peyami Safa, romanın sonunda bu zıtlıklardan faydalanarak okura, kendi ideolojik görüşünü benimsetmeye çalışmıştır. Gıyasettin Aytaş, yazarın eserle ilişkisini yine onun dünya görüşüne dayandırarak açıklar: “Peyami Safa, eserinde sosyal tenkit konusuna temas etmeyi ihmal etmemiştir. Devrinin (romanın yazıldığı ve ilk yayınlandığı devir olan (1949'lar) aydınını, üniversite gençliğini tenkit eder” (Aytaş 2000: 276). Belirtilen tüm bu hususlar Goldmann'ın eser incelemesinde yazar odaklı tutumuna paralel bir işleyişin göstergesidir.

Sefaletin ve yoksulluğun açıkça görüldüğü romanın ilk bölümü, kapitalist düzen içerisinde Marksist düşüncenin de ne ölçüde kabul edildiğinin göstergesi olmuştur. Yazar, fikrî yönde materyalizmin yetersiz olduğunu Saim'in klişeleşmiş söylemlerinden yola çıkarak maddeci Ferit'in düşünceleri aracılığıyla anlatır. Bu noktada bir tezatlık belirir. Çünkü Ferit de Marksizm'e sempati duyar. Yazar bu tezatlığı ortadan kaldırmak için Ferit'i, Marksizm'in gerçekleşmesinin bir ütopya olacağı fikrine sokar ve sadece adı geçen düşünce biçiminin iktisadî konularının geçerliliğine ve özüne inandırır: “Marksizmin ilmihalini sevmez, fakat ruhunu severdi. Asla gerçekleşmeyeceğini bildiği büyük emellerden biri de bu ruhu o ilmihalden kurtarmaktı” (s.34-35). Ayrıca Marksist düşünce, septik, nihilist ve maddeci yaklaşım Ferit'in yaşadığı bunalımların

çözümünde yetersiz kalır. Bunu da Ferit'in maddeden uzaklaşıp ruha yaklaşımının ilk adımı olarak düşünmek yanlış olmaz. Peyami Safa, aslında bunu, o dönem içerisinde yaşayan ve Ferit'in düşüncesindeki tüm insanlara mal eder.

Goldmann'ın roman ya da edebî eserin sosyolojik incelemesini yaparken, yazar-eser ilişkisi içerisinde yazarın şahsî duyarlılıklarından yola çıkarak eserdeki toplumsal gerçekliğe ulaşmayı öncelediği düşünüldüğünde (Goldmann 1998: 76) kuşkusuz roman içerisinde yer alan kişiler kadrosuna ve ilgili tematik unsurlara değinmek gerekir. Örneğin kişilerin ideolojik olarak belli bir kesimi temsil etmeleri, dönemin sınıflaşmış yapısını bu yönüyle gözler önüne serer. Sosyolojik anlamda önem taşıyan bu husus, 1940'lı yılların Türk toplumundaki hangi ideolojik düşüncelerin kabul gördüğünün tespitine de yardımcı olur. Misal olarak mantıkçı/felsefik, Pozitivist, Marksist, milliyetçi, dindar, ateist/nihilist ve septik düşüncedeki insanların varlığı romandaki kişilerle özdeşleştirilmiştir. Mantıksal ve felsefî düşünceyi Yahya Aziz, pozitivist insanları Cevat Bey (Mr. Joe) ve Ferit'in babası, nihilist ve septik düşüncedekileri Ferit, milliyetçileri Muhtar, Marksist kesimi Saim, dindar kesimi ise Vâfi Bey, Necmiye Hanım ve Tahir Bey temsil eder. Bu temsil elbette gerçeklikle birebir örtüşmez. Bu da romanın kurmacayla gerçeklik ilişkisinin yakınlık derecesiyle ve yazarın, karşı ideolojilere yaklaşımıyla alakalıdır. Romanın ilk bölümünde yer alan bu kişiler değerlendirilirken objektif bir çabanın varlığı sezilir. Yazar, adı geçen düşünce sistemlerinin kabul edilebilirliklerini okuyucuya bırakmaya çalışır. Bunu yaparken de ilgili ideolojideki insanları, düşünce biçimleri etrafında konuşturur. Muhtarın milliyetçilikle ilgili söylemleri, hayatı anlamsız bulan Ferit'in düşünceleri, Saim'in Marksist anlayışla etrafındaki olayları yorulması, ilgili ideolojik tutumların okuyucuya tanıtılmasında kullanılmıştır. Ancak bu ilişki, genel anlamda birkaç ifade ya da düşünceyle yüzeysel olarak ifade edilmez. Daha çok dönemin içinde bulunduğu sosyal yapıdaki çatışmalarla hissettirilir. Roman/edebiyat sosyolojisi açısından bu husus üzerinde durulması gerekir. Çünkü sosyolojik anlamda toplumda yaşanan sıkıntılar ve buhranlar, romandaki çatışmalar aracılığıyla tespit edilebilir. Eserdeki çatışmaların ilki ve en önemlisi Doğu-Batı çatışmasıdır. Bununla birlikte sınıfsal ayrım, milli bilinçsizlikle ortaya çıkan kültürel yozlaşma ve dinî anlayışın önemini kaybetmesi, Türk toplumundaki bozulmanın temel nedenleri olarak gösterilir.

Tanzimat Devriyle birlikte ortaya çıkan Batılılaşma çabaları, beraberinde bir kimlik karmaşası doğurmuş ve toplumun hemen her kesiminden birçok insan, bu ikiliği belirli oranda yaşamıştır. Tanzimat döneminde ağırlık kazanan modernleşme çabaları da doğal olarak tüm yazarların eserlerinde kendisine yer bulmuştur. Öyle ki Tanzimat döneminden Cumhuriyete kadar uzanan süreçte kaleme alınan birçok eserde Doğu-Batı çatışması, romanların ana temasını teşkil etmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonra da bu tema, eserlerdeki güncelliğini korumuş ve birçok sanatçı tarafından daha sık dile getirilmeye başlamıştır. Sosyal hayata yönelik yapılan devrimler ve

inkılâplar modernleşme sürecinde toplumun yaşadığı bunalımlı süreci pekiştirmekle kalmamış ayrıca olaya farklı boyutlar kazandırarak buhranlı bir ortam oluşturmuş ve yaşanan ikiliğin artmasına sebep olmuştur. Gerek gündelik hayattaki yaşantı tarzı gerekse düşünce yapısındaki farklılıklar toplumda belirgin bir sınıflaşmayı ortaya çıkartmıştır. Sözü edilen durum biraz da I. Dünya Savaşının ortaya çıkarttığı yıkımın atlatılmaya çalışıldığı dönemde toplumun çeşitli arayışlar içinde olmasından kaynaklanır. İlk dünya harbinin etkileri silinmeden bir ikincisinin patlak vermesi dönemin Türkiye'si içinde mevcut kaos hâlini daha da ateşlemiş ve bireysel anlamda farklılaşmaların daha da belirginleşmesine yol açmıştır. İşte bu husus sosyolojik anlamda dikkate değer bir konumdadır.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanının genel çerçevede Doğu-Batı çatışması üzerinde yoğunlaştığını söylemek yanlış olmaz. Gerçekleşen tüm olaylar bu doğrultuda şekillenir. Eserdeki karakterizasyon yönteminin yanında mekân ve eşyalar da bu ekseninde çizilmiştir. Ferit'in sağlık problemleri ve kimi doğaüstü olayların haricinde ortaya çıkan gerilim unsurları, yine Doğu-Batı çatışması aracılığıyla işlenmiştir. Keza Peyami Safa'nın birçok eserinde görülen bu çatışma, yazarın ideolojik tutumuyla ilgili olmakla beraber "Peyami Safa'nın romanları, kişilikler yolu ile somutlaştırdığı bu Batı-Doğu karşıtlığını daha soyut düzeyde açıklayabilme doğrultusunda gelişir" (Moran 2011: 222). Toplumdaki bozukluğun ve yozlaşmış tiplerin 1950'li yıllarda çoğalmasının temelinde de bu karşıtlık yatar. Ancak Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'ndaki Doğu-Batı çatışması, daha çok fikri yönde gerçekleşir. Doğu, maneviyatı temsil ederken Batı ise maddeci anlayışın sembolü halinde verilir. Maneviyatın maddeye kayması ve "şey"leşen bir toplumun oluşumu, yazar tarafından yansıtıcı merkez olan Ferit üzerinden aktarılır. Öyle ki yazarın vermek istediği mesaj, madde merkezli zihnî yapının toplumumuzun değerlerine ve yaşantı tarzına uygun olmadığını göstermektir. Eserin Doğu-Batı çatışması eksenine oturtulması biraz da bu durumdan kaynaklanmaktadır.

Yapılan değerlendirme sonucunda kişi kadrosundaki ekonomik ve sosyokültürel sınıflandırma aşağıdaki tabloda daha net bir şekilde gösterilmiştir:

	KİŞİ KADROSU
Ekonomik Yapının Meydana Çıkarttığı Sınıfsal Yapının Temsili	ALT KATMAN: Vâfi Bey, Hizmetçi Fatma, Ahmet Tosun, Ferit ÜST KATMAN: Ferit'in ailesi, Necmiye Teyze, Saim, Muhtar, Nedime, felsefe hocası Yahya Aziz, Cevat Ferman (Mr. Joe), Suzy

Kültürel ve İdeolojik Değişkenlere Bağlı Olarak Ortaya Çıkan Sınıfsal Yapının Temsili	MEVCUT İDEOLOJİK GÖRÜŞLER VE BUNLARIN TEMSİLİ: Mantıkçı/felsefik - Yahya Aziz Pozitivist - Cevat Bey (Mr. Joe) ve Ferit'in babası Marksist - Saim Milliyetçi - Muhtar Dindar - Vâfi Bey, Necmiye Hanım ve Tahir Bey Ateist/nihilist ve Septik - Ferit
---	---

Yukarıdaki sınıflandırmada sosyolojik bağlamda en dikkat çeken husus, kişilerin düşünce tarzlarıyla ekonomik durumları arasındadır. Dindar ve nihilist düşüncedeki insanlar ekonomik olarak alt katmanda yer alırken pozitivist düşüncedeki şahısların üst katmanda yer alması dönemin siyasal ve ekonomik durumunun mukayese edilmesinde bir gösterge niteliği taşır.

Yazarın ontolojik problemleri sıkça işlemesi yine eserin yazılma zamanı olan 1940'lı yılların sonunda etkili olan Varoluşçuluk akımından etkilenmesindedir. Varoluşçuluk 1945-1955 yılları arasında, II. Dünya Savaşının olumsuz etkilerinden temel alan felsefi bir düşünce akımı olarak ortaya çıkmıştır. Varoluşçuluk, "köklerinden kopmuş, temellerini yitirmiş, geçmişe ve tarihe olan güvenini kaybetmiş, topluma yabancılaşmış, mutsuz, huzursuz insanın varlığının dile getiren düşünce biçimidir" (Sartre 2012: 10). Varoluşçuluğun etkili olduğu dönemde "saçma" unsuru üzerinde durmuş ve saçmadan yola çıkarak bir seçime ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu seçimin başarıya ulaşması için varlığa anlam katılması gerekmektedir. Bu noktada varlığa anlam kazandırmak bir yerde Tanrı'ya ulaşmakla sonuçlanmalıdır.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu eserinin yazılma tarihine bakıldığında varoluşçuluk akımının en etkin dönemde olduğu görülür. Sartre'nin yaptığı tanım göz önüne alınırsa Ferit'in ruh haline ayna tutulduğu düşünülebilir. Yaşadığı bunalımlar ve hayat karşısında varlığını anlamsız bulması ontolojik bir problem olarak kendini gösterir. Ne çevresinde ne de kendi yaşantılarında bir anlam bulamaması bu duruma işaret eder. Kişi kadrosunda yer alan hemen herkes onun için yapmacık ve birçok yönüyle yetersiz, menfaatçi insanlardır. Kimileri aşırı maneviyatla gözleri kararmış, kimileri siyasi ve ideolojik düşünceleriyle kimliklerini kaybetmiş kimileriye hayat şartları altında insanî yönlerini yitirmiştir. Bu ortamda varoluştaki temel düşünce olan saçma ögesi Ferit'le özdeşleşmiş ve çözmesi gereken en büyük problem haline gelmiştir. Ferit'in saçma-seçme eğilimleri sanki, yazar tarafından bölümlenen iki bölümle sembolleştirilmiştir. İlk bölümde Ferit'teki saçma problemi ikinci bölümde Tanrı'nın varlığına inanmayla bir seçime dönüşmüştür.

Yazarın ideolojik yapısına etki eden bir diğer düşünüş biçimi de spiritüalizmdir. Modern spiritüalizm 19. yüzyılda Aydınlanma felsefesi, materyalist felsefelerin sonucunda hayatın büyüünün bozulması, insanda manevî bir boşluk yaratmış ve akıl-bilim ekseninde bu boşluğun doldurulması için ortaya çıkmış bir düşünce biçimidir. Spiritüalizm anlayışında ruh-madde ilişkisinde ruh öne çıkartılmakla birlikte madde tamamen yok sayılmamıştır. Keza Bergson'un düşüncesi bir yerde psikolojik yaklaşıma doğru kaymış ve parapsikolojinin ortaya çıkmasının sağlamıştır (Toku 1996:11).

Peyami Safa'nın spiritüalist anlayıştan etkilendiği ve ruh çağırma seanslarına bizzat katıldığı birçok araştırmacı tarafından dile getirilen bir durumdur. Safa'nın deneyimlerinden faydalandığı düşünülen Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanındaki spiritüalist etkiler, Ferit'in yaşantıları aracılığıyla kendini gösterir. Eserin tematik boyutuna etki eden ve romandaki tezin benimsetilmesi için "ruh/hayalet" unsurunun kullanılması roman unsurlarına etkisi bakımından da önemlidir. Eserin maddeden ziyade ruha odaklanan bir yapıda olması spiritüalist yaklaşımın roman üzerindeki etkisini gösterir.

Romanın ilk bölümünde Selma'yla Ferit'in diyalogları ruh-madde mukayesesi açısından dikkat çekicidir. Diyalogda hem ruhun varlığına işaret edilmiş hem de ruhun manevî değerleri öne çıkartılmıştır:

"-Niçin bu ruju sürüyorsun? Dudaklarının kiraz olmasını isteyen sen değil misin?

-Bende ondan başka bir şey yok mu?

-Ne gibi?

-Bende.. Bir ruh yok mu?

Ferit bu soruların hizasına kadar zekâsının kamburu çıkmadan eğilemezdi. Ruh, ruh...

-Fakat sen ve bütün kadınlar, bize evvelâ ruhunuzu değil, bacağınızı gösteriyorsunuz" (s.74).

Romanın ikinci bölümünde Ferit'in Matmazel Noraliya'nın ruhunu görmesi, spiritüalist açıdan dikkate değerdir:

"Koltuğun iki kolundan iki beyaz ve süzgülü el, nur damlaları halinde eriyip akacakmış gibi hafif bir duruşla sarkıyordu.

Ferit içinden söyledi: 'Matmazel Noraliya.' Kadının dudakları kıvıldı. Sesi çıkmıyor, fakat söylediği anlaşılıyordu.

-Hayır, Nuriye. Demin, aşağıda, baba Dimitri'nin sana dua etmesini istedim. Resmime baktın.

Kadın gözlerini yumdu. Göz kapakları şeffaftı. Gözleri daha sisli ve güzel görünüyordu.

(...)

Hayalet birden bire eridi." (s. 222).

Ferit'in Matmazel Noraliya ile karşılaştıktan sonra iman etmesi ve varlığa anlam yüklemesi, romanın kırılma noktasını oluşturur. Ayrıca kişi kadrosunun en önemli ögesi konumunda olan başkişiyi şekillendirmesiyle spiritüalizmin karakterizasyon metodunda da kullanıldığı açıkça görülür. Yani spiritüalist tutum, eserdeki tezin aktarılması, kişiler kadrosunu şekillendirmesi ve tematik unsurların etkin şekilde kullanılmasında rol oynamıştır.

Özetle, Goldmann'ın sosyolojik bağlamda edebî eseri yorumlayıp geçerli ve güvenilirliği yüksek veriler elde etmede ısrarla üzerinde durduğu yazar-eser ilişkisi, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanında gerek dönemin felsefî akımlarına gerekse de yazarın ideolojik tutumuna uygun şekilde işlenmesiyle eseri Goldmann'ın edebiyat roman sosyolojisi anlayışına uygun kılmıştır.

4. Kolektif Bilinçten Bireysel Düşünceye

Lucien Goldmann'ın sosyolojik değerlendirmesi doğrultusunda bir incelemenin başarılı olabilmesi için psikanalitik incelemeye de yer verilmelidir. Matmazel Noraliya'nın Koltuğu eserine bu doğrultuda yaklaşılabilecek olunursa daha çok, Ferit'in yaşadığı psikolojik sorunlara ve bireysel dönüşüm sürecine temas edilmesi gerekir. Zira romanın ilk bölümünden sonuna kadar Ferit'in yaşadığı sağlık problemleri ve ruhsal çalkantılar, onun bireyleşme sürecinde dönüşümünün açıklanmasında yol gösterici olur. Peyami Safa'nın metafiziksel unsurlarla psikolojik öğeleri harmanlayarak realist bir yapı içerisinde sunmaya çalışması, Ferit'in bireyleşme sürecinde nedeni başarılı olduğunu göstermek ve yazarın kendi doğrularını okuyucuya kabul ettirmek istemesiyle ilişkilidir. Sosyolojik bağlamda bunun önemi ise toplumsal yapının kişiler üzerinden açıklanmasıyla alakalıdır. Çünkü kolektif bilincin yansımaları olan ortak değerler, o toplumdaki fertlerin davranışlarına da doğal olarak etki eder. Gerek yerel gerek evrensel değerlerin kişilerde görünen hâli, o toplumun sosyoekonomik yönüyle beraber kültürel yapısının çözümlenmesine de yardımcı olur.

Romanın başkişisi olan Ferit'in cinsel eğilimleri de yine psikanalitik anlayış etrafında değerlendirilebilir: "Freud'un, Alfred Adler'in psikanaliz yoluyla insan davranışlarında şuur altındaki cinsel istek ve arzularını yönlendirmesi görüşünden etkilenen yazar, Ferit'in Fatma ile olan münasebetini bu açıdan ele almıştır" (Aytaş 2008: 202). Fatma'nın eski sevdiği Hüseyin isimli bir adamı düşlerinde görmesi ve bu durumun hastalık boyutuna ulaşması Ferit'in Fatma'yı cinsel açıdan kolayca istismar edebilmesine yol açmıştır:

"Ferit, soluk halinde, hafif bir sesle onun kulağına doğru üfledi: "Benim Geldim, ben: Hüseyin, Hüseyin. Sus, sus..."

Ve yorganı kaldırdı, hemen içine daldı." (s. 52)

Genel hatlarıyla Ferit'in düşünce yapısı ve davranışları incelendiğinde onun, belirli bir kesimi temsil ettiği fark edilir. Maddeci yönleriyle öne çıkan Ferit, daha ziyade inançsız, dejenere ve arayış içerisindeki sınıfları temsil eder. Marksist, septik ve materyalist düşüncenin verdiği mantıksal arayışlar da bunun en bariz göstergeleridir. Ayrıca arkadaşlarından Saim'in düşünce yapısı, üniversitedeki arkadaşlarının maddî kaygılar içerisinde bulunmaları yapılan değerlendirmeyi destekler niteliktedir. Dolayısıyla o dönem içerisinde Marksist düşünce bağlamında, kolektif bir yapının var olduğunu söylemek yanlış olmaz. Tam tersi istikametle maneviyata önem veren bir kesim de vardır. Vâfi Bey ile dükkândaki ihtiyarın düşünce ve telkinleri dinî yönden kolektif bilincin mevcudiyetini doğrular. İslamî kültürün toplumumuzdaki yeri ve önemi düşünüldüğünde -her ne kadar fiktif de olsa- romandaki olay örgüsü, toplumsal algıya ışık tutması yönüyle sosyolojik anlamda önem taşır. Yani 1940-1950 yılları arasında toplumda ve dolayısıyla bireylerde, dinî inancın ne ölçüde kabul gördüğünün anlaşılmasına yardımcı olur.

L. Goldmann'ın roman/edebiyat sosyolojisi bağlamında psikanalitik açıdan önem verdiği bir diğer nokta da bireysel düşüncedir. İlk bölüme nazaran zıtlıklar barındırır da Safa'nın, romanın ikinci bölümünde Ferit'i bulunduğu çevreden ve inandığı düşünceden tam tersi kutba çekmesi, kolektif düşüncenin bireysel düşünce karşısında yenik düşebileceği ile açıklanabilir. Bu durum Ferit aracılığıyla önce inançsızken inanan kesimin karşısında durmasıyla daha sonra iman eden birisinin inançsızlık karşısındaki tutumuyla belirir.

Varoluşsal problem içerisinde Ferit'in benlik arayışı, eserin başından sonuna kadar kendini hissettirir. Keza romanın başlangıcında yer alan "FERİT, Ferid, it, id, t, d, t değil" (s.7) ifadesi bile bu duruma işaret eder. Babasının düşünce yapısı, Yahya Aziz'in fikirleri ve yaşadığı metafiziksel olaylar Ferit'te, ruhsal bölünmelere yol açar. Örneğin babasının din ve Allah hakkında görüşleri "Allaha inanların hepsi bilâistisna ahmaktır. Bunların arasında bulunduğu söylenen dâhiler, bilgisizliğin mazeretinden de mahrum oldukları için büsbütün ahmaktırlar" (s. 66) şeklindeki muhalebicideki yaşlı adamla olan tecrübesi neredeyse bunun tam tersi istikamettedir:

"Ben de sana bir şey diyeyim de baba sözüdür, unutma, dedi, ne zaman ki sıkıntısın, bu hapları yutacağın yerde, derin bir nefes al, içinden tut nefesini, yüreğinden bir kere, ama yüreğinden, sözüme dikkat et, yüreğinden, anladın mı, yüreğinden bir kere 'Allahım' deyiver, sonra nefesini birden koyuver. Anladın mı? (...) Gözlerini yumdu, içini çekti ve göğsü nefesiyle dolunca, yüreğinin durur gibi olduğunu ve varlığın sınırına dayanmış gibi bütün boyutlarını aşılacak üzere bulunduğunu sandığı bir anda içinden 'Allahım' dedikten sonra nefesini bıraktı. Şaşırdı ve tekrar ihtiyarın yüzüne baktı. Birdenbire içinde bir dağ başı ferahlığı duymuştu. Elini göğsüne götürdü ve mırıldandı: 'Hayret!' İhtiyar hayret etmiyor, gülümsüyordu" (s. 65).

Yaşadığı sağlık sorunları, cinsellik dürtüsü, yoksulluk, amaçsızlık ve çevresine karşı aldığı tavır, yaşadığı ruhsal sıkıntıları gittikçe arttırır. Tüm bu olumsuzlukların sonucunda Ferit'in bir benlik arayışı içerisine girdiği fark edilir. Bu arayış, yazar tarafından açıkça verilmese de roman ilerledikçe, ondaki huzursuzluk halinin artmasıyla gittikçe belirginleşir. Ancak bu olumsuz tablo Ferit'in Matmazel Noraliya'nın koltuğuna oturmasıyla sona erer. Çünkü bu andan itibaren Ferit, maneviyatı fark eder ve kabullenir. Başlarda inançsız birisiyken daha sonra inanan biri olur. "Doğu ve Batı arasındaki mücadele, her insanın kendi nefsiyle mücadelesine benzer" (Safa 1978: 12) diyen Safa, Ferit'in bireyleşme sürecini de bu düşüncesi doğrultusunda yönlendirir. Yani Ferit,- yazarın dünya görüşü çerçevesinde- bireyleşme sürecini başarıyla tamamlayarak huzura kavuşur. Bir başka ifadeyle o, gölgesi olan maddecilikle yüzleşmiş, komplekslerinin üstesinden gelmiş ve sonuçta da bireyleşme sürecini olumlu bir şekilde tamamlamıştır.

Sonuç

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu Lucien Goldmann'ın roman sosyolojisi anlayışı doğrultusunda incelendiğinde romanındaki toplumsal ve ekonomik yapı ile dönemin Türkiye'si arasındaki benzerlik dikkat çekmiştir. 1940-1950 yılları arasında II. Dünya Savaşı'nın getirdiği sosyoekonomik yıkım ve geçmişten kalma Avrupaî yaşama hevesi, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu romanına gerçekçi bir şekilde yansımıştır. Sosyolojik anlamda toplumsal tabakalaşmanın temelinde ekonomik ögelerin yanı sıra kültürel yozlaşmanın da etkisi yazarın ideolojik tutumuna uygun bir şekilde esere yansımıştır. Bu kullanımlar, Goldmann'ın roman/edebiyat sosyolojisi açısından eser-toplumsal yapı bağının güvenilirliğini doğrulamıştır.

Eser-yapı düzleminde romandaki mekân ve zaman uyumunun olay örgüsüne paralel olması, eserin gerçeğe yakınlık durumunu arttırmıştır. Bu durum sosyolojik okuma ve değerlendirme bağlamında Goldmann'ın savına paralellik gösterir. Çünkü kurmaca olsa da roman unsurları arasındaki münasebetin mantık sınırları dâhilinde olması, gerçeklikle bağın kopmaması ve döneme ışık tutması roman sosyolojisi açısından zaruridir.

Lucien Goldmann'ın roman sosyolojisi anlayışında bütünlüklü ve nitelikli değerlendirmenin bir diğer şartının psikanalitik incelemeye dayandırıldığı göz önüne alındığında eserdeki kullanımların belirtilen koşuta uygunluk gösterdiği tespit edilmiştir. Cinselliğe bakışın ve bireyleşme sürecinin eserde, psikanalitik bağlamda başarıyla tatbik edildiği rahatlıkla söylenebilir. Ayrıca kolektif düşünce ve toplumsal sınıfın temsili, kişiler aracılığı ile aktarılırken, fikrî unsurlar genel olarak tematik bir şekilde çatışmalarla verilmiştir. Eserdeki tez, her ne kadar soyut ve mistik olsa da dinin huzur verici boyutuna işaret etmesiyle somutlaşmıştır. Maddeci

anlayıştan maneviyata dönüşümün nasıllığını açıklaması yönüyle kişisel bütünlüğün kazanılması da romanın kurgusal yapısı içerisinde nesnel bir tavırla kaleme alınmıştır. Bunlarla beraber yoksulluk ve kişiliklerini kaybetmiş insanların mevcudiyeti, toplumu değerlerini aramaya zorlamıştır. Bu da yazara ve esere, halkı aydınlatması için bir rehber misyonu yüklemiştir. Dolayısıyla yazar, kurtuluşu salt ilimde değil maneviyatla desteklenen ilimde göstermiştir. Kısacası Peyami Safa, bu eseriyle, huzura ulaşmak için herkesi Matmazel Noraliya'nın koltuğuna oturmaya davet etmektedir.

Kaynakça

- Akşin, Sina. (2004). *Ana Çizgileriyle Türkiye'nin Yakın Tarihi*. Ankara: Kırılma.
- Akten, Sevim (1999). "Yazın ve Toplum İlişkisi Üzerine Kuramsal Bir Yaklaşım: Yazın Toplumbilimi", *Edebiyat ve Toplum Sempozyumu*, Gaziantep: Ankara Üniversitesi Tömer Yayınları, ss. 162-167.
- Alver, Köksal (2004). *Edebiyat Sosyolojisi*. Ankara: Hece.
- Alver, Köksal (2011). *Berna Moran ve Edebiyat Sosyolojisi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 26: 63-72.
- Aytaş, Gıyasettin (2000). *Peyami Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu Adlı Romanında Esere Yansıyan Şahıslar Dünyası*. Türk Yurdu Roman Özel Sayısı, 153: 267-277.
- Aytaş, Gıyasettin (2008). *Tematik Roman İncelemeleri –Hayata Ayna Tutan Romanlar-*. Ankara: Akçağ.
- Bodur, Harun (2005). *Kronolojik 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi*. Ankara: Çağlar.
- Durna, Tezcan (2009). *Kemalist Modernleşme ve Seçkinlik*. Ankara: Dipnot.
- Eagleton, Terry (2012). *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. Utku Özmakas (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Goldmann, Lucien (1998). *Diyalektik Araştırmalar. Afşar Timuçin*, Mehmet Sert (Çev.). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm.
- Goldmann, Lucien (2005). *Roman Sosyolojisi*. Ayberk Erkay (Çev.). Ankara: Birleşik.
- Gürsel, Nedim (1997). *Başkaldıran Edebiyat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- İnal, Tanju (1979). "Oluşumsal Yapısalcı Yazın Eleştirisine Uygulamalı Bir Yaklaşım:

- Goldmann'dan Racine'i Okurken", Fransız Dili ve Edebiyatı Dergisi (FDE), 1(4): 61-71.
- Moran, Berna (2011). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim.
- Naci, Fethi (1990). *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Sosyal Değişme*. İstanbul: Gerçek.
- Özbaş, Ece (2002). *Peyami Safa, Hayatı, Sanatı Eserleri ve Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: Hikmet.
- Parla, Jale (1990). *Peyami Safa 20. Asır Avrupa ve Biz*. İstanbul: Ötüken.
- Parla, Jale (2000). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim.
- Safa, Peyami (1978). *Doğu Batı Sentezi*. İstanbul: Yağmur.
- Safa, Peyami (2006). *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, İstanbul: Ötüken.
- Sağlık, Şaban (2012). "Popüler Romanlar ve Edebiyat Sosyolojisi." *Edebiyat Sosyolojisi İncelemeleri*. Ankara: Hece.
- Sartre, J. Paul (2012). *Varoluşçuluk*, Asım Bezirci (Çev.). İstanbul: Say.
- Şan, Mustafa Kemal (2004). "Edebiyat Sosyolojisine Yaklaşımlar". *Edebiyat Sosyolojisi*, Köksal Alver (Ed.). Ankara: Hece.
- Şenderin, Zübeyde (2010). *Ruhçu ve Maddeci Görüş Ekseninde 'Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 28: 209-232.
- Tekin, Mehmet (1999). *Romancı Yönüyle Peyami Safa*. İstanbul: Ötüken.
- Tiken Servet (2009). *Fakir Baykurt'un Yılanların Öcü Adlı Romanına Oluşumsal Yapısalcı Bir Yaklaşım*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 13 (1): 43-56.
- Tilbe, A. (2004). "Sartre'ın Bekleyiş Adlı Romanına Goldmann'cı Bir Yazın Toplumbilimsel Yaklaşım", *Edebiyat Sosyolojisi*, Köksal Alver (Ed.). Ankara: Hece.

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (105-116)

RUBAİ BAĞLAMINDA ŞİİR VE FELSEFE¹

Cafer GARİPER²

Öz

Bu makalede şiirin felsefeye belki de en yakın duran nazım şekli olarak görünen rubai üzerinden felsefe-şiir ilişkisi tartışmaya açılacaktır. Ömer Hayyam, Mevlana, Ahmet Gazali, Azmizâde Haleti gibi ünlü rubai şairlerinin yanında Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Arif Nihat Asya gibi modern dönem şairlerinin kalem ürünlerinden hareketle rubaideki felsefi dünya algısı çözümlenmeye çalışılacaktır. Rubai şairinin felsefi dünya algısını şiirsel söylemin içerisinde kurmasının, çoğu kez geniş açılıma sahip bir düşünceyi dört mısırda ifade alanına taşımasının imkân ve şartları üzerinde durulacaktır. Kimi zaman edebiyat bilimciler tarafından şiir sanatının bünyesine uymadığı ileri sürülen sosyal, ideolojik veya felsefi düşüncenin rubaide şiirsel söyleme ne ölçüde evrilebildiği, duygu-düşünce diyalektiğinin sağlanıp sağlanamadığı problemi üzerinde yoğunlaşmaya çalışılacaktır. Bir yandan da felsefi düşüncenin ve dünya algısının şiirsel söyleme kavuşturulmasının dilsel ve düşünsel arka planı araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Felsefe, şiir, rubai, felsefi dünya algısı, şiirsel söylem.

POETRY and PHİLOSOPHY in RUBAİ CONTEXT

Abstract

In this paper, the relation between philosophy and poetry will be discussed over ruba'i which seems to be the closest form of poetry to philosophy. The phisophical worldview in ruba'i will be tried to analyse based on the works of modern poets like Yahya Kemal, Nâzım Hikmet, Arif Nihat

¹ Bu makale Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesince 3-7 Mayıs 2017 tarihleri arasında düzenlenen 2. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu ve Sergisi'nde "Felsefeye Şiirden Bakmak: Rubailerde Felsefi Dünya Algısı" başlığıyla bildiri olarak sunulmuş, daha önce yayımlanmamıştır.

² Yard. Doç. Dr., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, email: cafergariper@sdu.edu.tr



Asya, besides famous ruba'i poets like Ömer Hayyam, Mevlana, Ahmet Gazali, Azmizâde Haleti. Ruba'i poets set up the philosophical worldview within poetic discourse, and often carry a thought that has wide openness to the field of expression in four line; the possibilities and conditions of this situation will be emphasized. To what extent social, ideological or philosophical idea which is sometimes argued by literary scholars on the ground that is not suitable for the art of poetry, can turn into poetic discourse in ruba'i, how can the dialectic of emotion and thought be ensured; these problems will be focused on. On the other hand, linguistic and intellectual background of uniting philosophical thought and worldview with poetic discourse will be searched.

Keywords: Philosophy, poetry, ruba'i, philosophical worldview, poetic discourse.

Giriş

Fars edebiyatında ortaya çıktıktan sonra Arap ve Türk edebiyatına geçen rubai, dört mısradan oluşan küçük nazım şeklidir. Özel aruz kalıplarıyla yazılan rubailerde genellikle birinci, ikinci ve dördüncü dize kafiyeli olur, üçüncü dize ise serbest bırakılır. Rubaide şairin felsefi, derin ve ince bir düşünceyi lirizmden uzaklaşmadan şiirleştirmesi beklenir. Rubainin usta şairi Ömer Hayyam'dan başlayarak Ahmet Gazali, Mevlâna, Azmizâde Haleti gibi şairler, başarılı örnekler ortaya koymuşlar, duygu-düşünce uyumunu sağlayan bir söylem geliştirme yoluna gitmişlerdir. Rubainin 11.-13. yüzyıllardaki parlak döneminin üzerinden uzun zaman geçtikten sonra 19. yüzyılın ikinci yarısında Hayyam rubailerinin Batı dillerine çevrilmesiyle yeniden gündeme gelen rubai, 20. yüzyılda bazı öne çıkan sanatkarların kaleminde temsil edilme imkânına kavuşmuştur. Başta Yahya Kemal olmak üzere Nâzım Hikmet, Arif Nihat Asya gibi şairler, bu yolda dikkate değer ürünler ortaya koymuşlardır.

Bir tarafıyla Doğu'nun hikmetinin dile getirildiği rubai, aşk, sevgili ve şarap yanında Tanrı, evren, hayat, varlık, yokluk, boşluk, hiçlik, ömrün geçiciliği gibi temel varoluşsal insani ve felsefi problemleri sorgulayan, bu sorgulamayı yaparken de akıl-gönül dengesini kurmaya çalışan edebî bir söylem geliştirir. Rubai şairi, bu felsefi dünya algısını yahut bir düşünceyi dört dize içişişinde ifade etmeye çalışır. Kimi zaman geliştirdiği dünya algısı ve şiirsel söylem dinî inancın, genel kabullerin, toplum normlarının dışına düşse de insan üzerinde derin etki yaratma gücüne sahiptir. Ona bu gücü veren felsefi düşünce veya aykırı bir dünya algısının dile getirilmesinin yanında, çapraşık ve güç bir felsefi düşüncenin dört dize içerisinde ustalıkla bir edebî söyleme kavuşturulmasıdır. Rubai şairi, "büyük bir ustalık göstererek uzun uzun anlatılabilecek, derin

anamlı, hikmetli, düşündürücü, ders ve öğüt verici, felsefî, hikemî ve ahlâkî düşünceleri dört mısra içine sığdırmaya çalışır.” (Çetin 2004: 11).

Felsefe-Şiir İlişkisi

Felsefe-edebiyat ve dolayısıyla felsefe-şiir ilişkisi, bir başka söyleyişle edebiyat eserinde felsefi dünya algısı, Türkçede son yıllarda üzerinde sıkça durulan konulardan birine dönüşmüş görünmektedir. Felsefe-edebiyat ilişkisi kimi akademisyenler ve yazarlar tarafından ele alınırken özelde felsefe-şiir ilişkisi şair kimliği öne çıkan kişilerce de üzerinde durulan konulardan biri olarak belirmektedir. Felsefe-şiir ilişkisi üzerine görüş getirenlerden kimileri genellikle bu iki alanın birbirinden ayrılan yanlarına dikkat çekmekte, *felsefi şiirin* olabilirliğinin şiir aleyhine görünen yönlerini sergileme yoluna gitmektedir. Haklılık payı taşıyan bu yaklaşıma rağmen felsefe-şiir ilişkisi ya da başka bir söyleyişle şiirde felsefi dünya algısı, görmezlikten gelinemeyecek kadar belirginlik taşımakta, bu yanıyla da *felsefi şiir* nitelemesine içinde itiraz barındıran görüşler getirenlerce de tartışma konusu yapılmaktadır. Öncelikle felsefe-şiir ilişkisi üzerinde varılacak yargı, teorik ve soyut tartışmalardan çok, edebiyat metinleri üzerinden yola çıkılarak gerçekleştirilmelidir. İşte bu noktada rubai şeklinde yazılmış şiirler, felsefe-şiir ilişkisini göstermeye/temellendirmeye yarayacak ve buna bağlı olarak felsefeye şiirden bakmayı sağlayacak argümanları içinde barındırması bakımından üzerinde durmaya değer görünmektedir.

Felsefe-şiir ilişkisi üzerinde duranlar, genelde iki gruba ayrılmış şekilde karşımıza çıkar. Bunlardan birinci grup felsefeyle şiirin farklı yöntem ve söylemlere sahip olduğu, bu sebeple *felsefi şiirin* olamayacağı, felsefeyle şiirin bağdaşamayacağı şeklinde bir tez ileri sürerler. Bu görüşün öne çıkan temsilcilerinden Hilmi Yavuz, konuyu öncelikle söylem bağlamında ele alır. Onun bakışıyla dile getirilirse,

“Başlangıçta, şiir vardı; -ve daha sonra ayrı birer söylem alanı inşâ edecek olan Felsefe, Tarih, Doğabilimleri... şiirsel söylemin içinden yazılmaktaydılar. (...) meselâ İlyada'nın hem şiir hem de Troya Savaşı'nın tarihi olması, tarihin şiirsel söylemle dile getirilmiş olmasındandır; - tıpkı, Herakleitos'un, Parmenites'in metinlerinin hem şiir hem felsefe olmasının, felsefenin şiirsel söylemle dile getirilmesinden dolayı olması gibi!” (Yavuz 2008: 219).

İkinci grup ise *felsefi şiiri* kabul eden, şiirde felsefi bir tabakanın yer alabileceği, hatta alması gerektiği görüşünü savunanlardır. Felsefe-şiir karşılaşmasında şiirde felsefi algı ya da yapının bulunabileceği ön görüşünü taşıyan bu kişiler, *felsefi şiirin* olabilirliği hatta olması gerektiği fikri

üzerinde dururlar. Bu konuda anılması gereken adlardan biri Yücel Kayıran'dır. Kayıran, *Felsefi Şiir Tinsel Poetika* adlı çalışmasında felsefe-şiir ilişkisini geniş olarak ele alır. O, *felsefi şiir* konusunda "Felsefi şiir, varoluşun bizatihi kendisinin problem olduğunu dile getiren şiirdir. Felsefi şiir, kişinin, kendi varoluşunu bir yere koyamamasının bir zemin üzerine oturtamamasının şiiridir." (Kayıran 2007: 36) yargısında bulunur. Ona göre,

"(...) felsefi şiir, felsefi bir durumu, felsefi bir problemi gösteren bir şiirdir. Felsefi terimlerle yazılmış veya herhangi bir filozofun argümanlarına dayalı bir şiir değil, ama felsefi bir gerilimi gösteren bir şiir. Felsefi gerilim veya felsefi bir durum, bir çıkışsızlık durumunun oluşturduğu bir gerilim halidir. Bu nedenle, felsefi şiir, şiirde konuşan öznenin, bir tür çıkmazda kaldığı, çözümlenemez bir varoluş haline geldiği ve bir çıkış yolu bulmadığı durumun şiiridir. Ama, bu çözüm sunan bir şiir olmadığı gibi, bir çözümsüzlük, bir çıkışsızlık sunan bir şiir değildir; ama bunu gösteren bir şiirdir. Felsefi şiir, varoluş probleminin şiiridir; varoluşunun değil." (Kayıran 2007: 37-38)

Şiirde felsefi dünya algısı, şairin özde taşıdığı ontik (varoluşsal) bir problemi şiirsel söyleme dönüştürmesiyle başlar. Bu bağlamda felsefi şiir, şiir hâlinin ya da şiirsel bir iç dünya durumunun felsefi söyleme dönüştürülmesi değildir. Aslında ontik problem, duyan ve düşünen her insanın, duyarlı bir insan olarak da şairin asli problemlerinden biridir. Bunu imgesel, metaforik bir dile dönüştürdüğünde şiiri gerçekleştirmiş olur. Çünkü felsefe, kavramlara, akıl yürütmeye, gerçekliğe ve doğruluğa bağlıdır. Şiir ise imgelere ve metaforik bir dile, açık olmayan ve kesinlemeyen bir anlama yöneliktir. Bu, şiirin gerçekliği ve hayatı dile getirmediği anlamına gelmez. Şiir de gerçekliği ve hayatı ifade eder. Fakat onun gerçekliğe ve hayata yaklaşımı bilimsel bilginin ve felsefenin argümanlarından farklıdır. Felsefi dünya algısı taşıyan bir edebiyat metninde "felsefi bir sav şiirsel bir işlevle donatılır" (Aktulum 2010:7).

Felsefe/düşünce/ideoloji-edebiyat ilişkisi her durumda edebiyatın lehine olmaz. Edebiyatla sistematik felsefe arasına mesafe konmadığında problem büyüyebilir. Edebiyat/şiir felsefeden kimi esinlenmelerde bulunabilir, yolları kesişebilir. Fakat edebiyat, sistematik felsefe yahut doğrudan felsefe yapmaya kalkışırsa felsefenin taşıyıcısı rolünü üstlenmekten, araçsallaşmaktan kolay kolay kurtulamaz. Bu da edebiyatın aleyhine olur. Çünkü böyle bir durumda edebiyatın asıl işlevinin dışına düşmesi kaçınılmaz görünmektedir.

Felsefeyle edebiyatın ayrıldığı temel noktalardan biri yöntem farkıdır. Edebiyat eserleri, "gerek 'varolan'ı gerekse 'ruh' gibi vb. kavramları tem olarak işlerken felsefenin yaptığı gibi bu kavramların ve 'varolan'ın ne 'ne'liğini araştırır ne de bu kavramları ve 'varolan'ı bilgi nesnesi haline getirerek üzerinde düşünür. (...) metafizik soru(n)lara ve 'varolan'ın 'ne'liğine dair bilgiye yaşantı içerisinde ulaşmaya çalışır" (Şen 2010: 166).

Konuya edebiyat/şiiir açısından yaklaşıldığında felsefe/düşünce/ideoloji-edebiyat/şiiir ilişkisinde önemli olan baskın ögenin edebiyat/şiiir olmasıdır. Bu da düşüncenin, felsefi dünya algısının yahut ideolojinin ham bir malzeme olmaktan çıkarılarak edebî söyleme dönüştürülmesi, estetize edilmesi anlamına gelir.

Sanatın, bilimin, felsefenin ele aldığı ya da yöneldiği kişiler, olaylar, olgular, kavramlar kimi kez aynı olabilir, fakat yaklaşım farklıdır. Bunu *zaman*, *ölüm* gibi kavramlar çevresinde örneklendirebiliriz. Zaman kavramına Einstein'ın bilimsel yaklaşımı, Bergson'un felsefi ve psikolojik yaklaşımı, Marcell Proust'un ve/veya Yahya Kemal'in sanatkâr yaklaşımı onların bağlı oldukları alana/disipline göre zamanın algılanışını ve anlamlandırılışını şekillendirir.

Varlığı ve gerçekliği kavramada felsefe, bilim ve edebiyat alanlarında şöyle bir yapıdan söz edilir:

felsefe → akıl yürütme → nesnel

bilim → deney/ölçü → nesnel

edebiyat → izlenim/sezgi/algı → öznel

Görüldüğü üzere birbirinden farklı yöntemlere ve araçlara sahip olan felsefe, bilim ve edebiyattan ilk ikisi nesnel olmada ortak yapı göstermektedir. Edebiyat ise öznel bir anlam dünyası kurar. Buna rağmen üçünün de ifade aracı geniş olarak dildir. Edebiyat/şiiir dili, duyumları imgeleştirir yani somutlar. Felsefe ise varolanı, maddeyi soyutlar. Şiiir, duyumları somutlarken aradığı içte değil dıştadır, çünkü özdeşleşme dıştaki bireyle olur, İdealBen'den ben-idealine dönüş söz konusudur.

Şiiir, her şeyden önce bir dil işidir, bir söylemdir. Felsefeden daha önce gelen şiiirde, felsefi dünya algısının yer alması olağandır. Çünkü felsefi dünya algısı insanın özünde vardır. Bu sebeple şiiir, felsefeden, düşünceden her zaman için kaçamaz, böyle bir çabaya da girmez. Sanatkârın dünya algısı, düşünce dünyası yahut ideolojisi eserinin derin yapısında tabii olarak yerini alır. Fakat edebiyat eserinde düşünce, felsefi düşünce yahut ideoloji genellikle frakmik/parçalı bulunur.

Edebiyat eserinde, bu arada şiiirde yer alan felsefi dünya algısına ya da herhangi bir düşünceye diyalektik yasa çerçevesinde yaklaşılabilir. Felsefi dünya algısı ya da düşünce yükü taşıyan şiiirde duygu-düşünce zıtlığından doğan çatışma, sonunda bir uyuma varır, varmak durumundadır. Bunu başaramayan metinde şiiirsellik kurulamaz, ondan gerçek anlamda şiiirin sınırları içerisinde söz edilemez.

Felsefi dünya algısı taşıyan edebiyat ürünleri, çoğu kez felsefe-edebiyat ilişkisi, bir başka söyleyişle metinlerarasılık üzerine kurulur. "Yazarlar felsefenin karşısında ya da ondan yana

çıkarak, bir felsefe türünün tanımlamalarını yıkarak vb. amaçlarla yapıtlarını felsefenin malzemesiyle yoğururlar. Böyle bir yaklaşım (...) metinlerarasılık çerçevesinde ele alınabilir.” (Aktulum 2014: 112). Sonuçta felsefe-edebiyat/şiir ilişkisi metinlerarasılığı zorunlu kılar.

Birbirinden ayrı yöntem ve söyleme sahip felsefeyle edebiyatın ve bu arada şiirin ayrışan ve kesişen noktalarını bulmak mümkündür. Felsefe ve şiirin insanı dünyaya çeken büyülenme tecrübesinden doğduğu görüşünü taşıyan Stanislas Breton, felsefenin ikinci bir hamleyle dünyayı hem hayat hamlesi hem de poetik tecrübe olarak eleştirel yaklaşımla aşmaya ve sorgulamaya yazgılı olduğunu ifade eder. Ona göre şiir, “dünyanın var olmasını kutlar, felsefe dünyanın *neden* var olduğunu sorar” (Breton 2010: 156-157).

Felsefi şiirin olabilirliği yahut olamazlığı ayrı bir tartışma konusudur. Fakat edebiyatta/şiirde felsefi bir dünya algısının var olabileceğini, var olduğunu söylemek yerinde görünmektedir. Üstelik edebiyattaki/şiirdeki felsefi dünya algısı, felsefi kuramların varlığına bağlı değildir. Bir şaman gibi erken dönem insan bilincinin modern dönemdeki temsilcisi şair, insanın temel açmazıyla, dramıyla her an burun burunadır. Bu da sanatkârı, şairi felsefi dünya algısıyla karşı karşıya getirmekte ve onu edebî söyleme dönüştürmesine zemin hazırlamaktadır.

Rubai ve Felsefi Dünya Algısı

Rubailerde dikkat çekici bir felsefi dünya algısından söz etmek mümkündür. Rubaiyi konumlandırmak gerekirse *düşünce şiiri* içinde konumlandırmak doğru olacaktır. Bugüne kadar rubainin düşünceyle, felsefi dünya algısıyla olan bağına çeşitli şairler ve araştırmacılar dikkat çekmiştir. Bunlardan biri olan Yahya Kemal, bir rubaisinde,

“Hikmet sayılır bunca rubâimiz var
Sokrat’ca Felâtun’ca rubâimiz var
Hikmetten fazla şi’ri andırır bir de
Üstâd Şekip Tunç’a rubâimiz var” (Beyatlı 1963: 31)

derken felsefe ile rubai arasında açık bağ kurar. Onun bu söyleyişi Hilmi Yavuz (2008: 219)’un “Osmanlı geleneğinde düşünsel etkinlik, ağırlıklı olarak, şiir söylemiyle gerçekleşmiş durumdadır.” yargısıyla uygunluk gösterir. Yazısına devamla Yavuz, Hilmi Ziya Ülken’i referans alarak “ ‘Hikemiyyat’ bağlamında düşünce etkinliğinin, ister felsefeye, ister dünya görüşüne, isterse ideolojiye ilişkin olsun, büyük ölçüde şiirsel söylemin içinden dile getirildiğini” (Yavuz 2008: 219) öne sürmenin yanlış olmayacağını ifade eder.

Ömer Hayyam ve Rubaileri adıyla bir kitap hazırlayan Asaf Halet Çelebi de rubai ile felsefe arasında olan bağ üzerinde durur. O, “Fars edebiyatında aşk şiirleri için gazel şekli kullanılır. Rubai ise ya felsefeye dair bir düşünceyi, yahut da herhangi üstü örtülü bir manayı anlatmakta kullanıldığından bazan sevgiyle ilgili bulunsa bile bu ifadenin sembol olduğunu unutmamalıdır.” (Çelebi 2003: 11) yargısında bulunurken rubai ile felsefe arasındaki bağı açıkça ifade eder. Yine Asaf Halet Çelebi'nin ifadesiyle “Hayyam rubaileri hakkında Fransızca uzun ve değerli bir etüd yazmış olan Danimarkalı doktor A. Christenson, umumiyetle rubailerden bahsederken: ‘Rubailer İranlıların fikir hayatını belirten manzum ansiklopedilerdir.’ (Çelebi 2003: 10) der.

Kimi zaman rubailerde yaygın ve basit bir düşünceyle karşılaşılabilir gibi kimi kez de rubailer, derin yapısında felsefi bir düşünceyi barındırır. Bu düşünce herhangi bir filozoftan alınmış düşünce olmaktan ziyade insanın varoluş problemini dile getiren mahiyette bir anlam dünyasına sahiptir. Bazen rubailer, her ne kadar yer yer aşk temi etrafında lirik bir duyguya bağlı görünüşler sergileyen yapıda varlık kazansa da daha çok bir düşünce etrafında şekillenir, bir düşünceyi dile getirir. Aşk temini işleyen rubailerde de aşk duygusu ve sevgili üzerine çoğu kez ontik düşünüşün belirginlik kazandığı görülür. Fakat bu düşünce, lirizmden mahrum değildir.

Rubainin iç düzeni düşüncenin işleyişini gösterecek bir kompozisyona sahiptir. Nitekim kimi araştırmacılar, rubainin iç düzenlenişi üzerine dikkat çekerler. Hüseyin Azad'ın da ifade ettiği üzere rubainin iç yapısının işleyişi şöyledir:

Rubaide ilk iki dize düşünceyi ortaya koyar. Kafiyesiz söylenen üçüncü dize bir tür salıntıdır, konudan uzaklaşmadır. Son dizeyi hazırlar. Son dize söylenecek düşünceyi açıkça bir yargıya bağlar (Çelebi 2003: 10). Usta rubai şairi, duygu ya da düşüncenin bir yargıya bağlandığı son dizeyi zekice ve ince bir söyleyişin içinden geçirerek okuyucu üzerinde derin etki yaratmasını sağlayacak söyleme kavuşturmasını bilendir. Rubai, gücünü ifade edilen duygu veya düşüncenin söyleniş biçimindeki espriden/inceciklikten alır. “Rubâ’înin bir başka özelliği de güzel ve ahenkli söylenmesidir.” (İpekten 1994: 66)

Doğu medeniyeti hikemi söyleme yatkın yapı gösterir. Bu bağlamda Doğu edebiyat geleneğinin hikemi tarafının uç verdiği yapılardan birinin rubai olduğu söylenebilir. Doğu ve Antik Yunan'a kadar Batı geleneği, felsefi düşünceyi yüzyıllardır metaforik bir dil ve söylem içerisinden ifade edegelmiştir. Bu duruma Mevlana'dan Şeyh Sadi'ye kadar çok sayıda şairin kalem ürünlerinde rastlanır. Mevlana'dan Asaf Halet Çelebi'nin aktardığı şu rubai,

“Ne ben benim, ne sen sensin, ne sen bensin; hem ben benim, hem sen sensin, hem sen benim.” (Çelebi 2002: 35)

Özne-nesne arasındaki diyalektiği ve buna bağlı olarak öznenin varoluşunu yansıtan bir söylemi, vahdet-i vücud düşüncesini/felsefesini içerir. Onun rubailerinde aşk, ölüm, ayrılık, sevgili gibi birçok tema etrafında felsefi bir dünya algısı kurduğu görülür.

Rubainin öncü ve usta şairi Ömer Hayyam'ın altta yer alan rubaisi ise hedonist felsefeyle ve dünya algısıyla bağdaşır:

“Hayyâm oldunsa mest sen zevkine bak
Bir tâze güzelle neşvelen zevkine bak
Mâdâm ki yokluktur işin âkıbeti
Yoksun farzet de var iken zevkine bak” (Beyatlı 1963: 20)

İnsanı tutan, yasaklayan değer ve anlamların yok/hiç olduğunu dile getiren bu söylem, zevki hayat felsefesine dönüştüren bir argüman geliştirir. Bunu yaparken de düşüncenin işleyişine bağlı olarak yokluk/ölüm fikrinden hareketle varlığı ve zevki yüceltir.

Yine Hayyam'a bağlanan şu rubaide agnostik bir felsefi anlayışla karşılaşılır:

“Cennet ne cehennem ne gören yok a gönül
Bir avdet edüp haber veren yok a gönül
Ümmîd ile korkumuz o şeylerden ki
Bir nâm ü nişâne yok a gönül” (Beyatlı 1963: 31)

Şair, felsefede yer tutan, ilk çağ düşünürlerinden itibaren birçok filozofu meşgul eden agnostik anlayışı dört mısra içerisinde ifade eder. Hilmi Yavuz'un tespitiyle “Batı medeniyetinin temel koyucu yapılarından biri olan, söylemler arası farklılık, bizim (*Doğu*) medeniyet geleneğimizde gerçekleşmemiş görünüyor. Doğu toplumlarında şiirsel söylem, dâimâ *başat* söylem olarak kalmış ve galiba bu söylem (*şiirsel söylem*), farklılaşmaya hazırlanan öteki söylemleri 'iğdiş etmiş'tir. ” (Yavuz 2008: 219). Hilmi Yavuz'un işaret ettiği gibi, Doğu geleneğinin ürünü rubaide felsefi dünya algısının geniş yer tutması bir tarafıyla bununla ilgili olsa gerektir.

Ahmet Gazali, Abdullah Cevdet'in çevirdiği bir rubaide,

Bizden daha ne kadar zamanlar sonra gecenin beyaz zambakları, şafağın gülleri açılmakta devam edecek! Ben gelmeden evvel cihandan bir şey eksik olmadığı hâlde benim rihlet etmemle cihana bir eksiklik gelir mi?.. (Abdullah Cevdet 1921: 68)

diyor. Onun bu söyleyişi felsefi bir düşüncenin yahut algının şiirsel söylem içerisinde dile getirilmesidir. Bu düşünce felsefenin de başlıca konuları arasında yer alan zamanın geçmesi,

insan ömrünün sona ermesi ve bunun yarattığı üzüntü üzerine kurulur. Bu durum ontolojik bir problemdir.

Klasik Türk edebiyatının dikkat çeken rubai şairi Azmizâde Haleti, aşk ayrılığının tahammül edilemezliğini şu şekilde ifade eder:

“Esrârını dil zamân zamân söyler imiş
Hengâme-i gamda dâstân söyler imiş
Aşk ehli olup da mihnet-i hicrâna
Ben sabr ederin diyen yalan söyler imiş” (Yerdelen 1991: 195)

Modern Türk şiirinin öne çıkan rubai şairlerinden biri Yahya Kemal'dir. Onun gerek Ömer Hayyam'dan Türkçeye aktardığı rubailerde gerekse kendi yazdığı rubailerde dikkate değer bir felsefi katmanla karşılaşılır. Nitekim “Devran” başlığını taşıyan rubaisinde sıkıştırılmış felsefi düşünce diyebileceğimiz bir düşünce katmanı yer alır:

“Bir Kaadir-i Mutlak eylemişken tanzîm
Devran görünür her kula bir türlü sakîm
Her kul verebilseydi merâmınca nizam
Her devrini eylerdi câhim içre câhim” (Beyatlı 1963: 26)

Rubai, devirler (zaman, evren) mutlak güç sahibi biri tarafından düzenlendiği/yaratıldığı hâlde her bir kula yanlış görünür. Oysa her kul, zamanı (dönemleri, dünyayı, evreni) istediği gibi düzenleyebilseydi, her dönemini cehennem içinde cehennem yapardı, şeklinde bir anlam taşır. Bu söylemde *aşkın varlığın* hayata müdahalesi, insandaki kötülük, niçin *aşkın varlığa* ihtiyaç duyulduğu gibi konular felsefi dünya algısıyla birleşir.

Yahya Kemal'in “Vehbi'ye” başlıklı rubaisinde de insanın yeryüzündeki yazgısını ve onun hayatından eksilen herhangi önemli bir öğeyle yaşama alanının nasıl zedelendiğini görürüz:

“Her rind bu bezmin nedir encâmı bilir
Dünyâmızı nâgâh zalâm örtebilir
Bir bitmiyecek ses verirken beste
Bir tel kopar âhenk ebediyyen kesilir” (Beyatlı 1963: 36)

Ölüm üzerine söylenmiş, felsefi içerikli bu rubainin ifade ettiği duyguya yögrülen düşünce, *telin kopması* bağlamında insanın kaybettiği bir dostu, yakını dolayımında hayatının ahenginin de kaybolduğu, kaybolacağı şeklindedir.

1945-1946 yıllarında hapisnede rubailer yazan Nâzım Hikmet, bu rubailerin “materyalist-lirik rubailer” olmasını ister. Karısı Piraye'ye yazdığı bir mektubunda,

“Rubailerinle çok uğraşıyorum. İlk hamlede klasik edayı mümkün merteye, bir üslup meselesi olarak, muhafazaya çalışıyorum. Bu birinci merhale bir çeşit temrin olacak, sonra rubaiye şekil bakımından da yeni unsurlar koyacağım. Sana aşağıda gönderdiğim ilk örneklerden bunu anlayacaksın. Bunlar materyalist-lirik rubailerdir.” (Nâzım Hikmet 1996: 257)

şeklinde felsefi düşünce ve dünya algısıyla yazacağı rubailer arasında kuracağı ilişkiler ağını açıkça ifade eder. Nitekim altta yer alan şu rubaide,

“Ölümü, ömrün kısalığını tatlı bir kederle düşünerek
şarap içmek lâle bahçesinde, ayın altında...

Bu tatlı keder doğduk doğalı nasip olmadı bize:

bir kenar mahallede, simsiyah bir evde, zemin katında...” (Nâzım Hikmet 1997: 219)

diyerek ilk iki dizede toplumun üst katmanının konformist hayat anlayışını, son iki dizede ise alt sınıftan yoksul insanın konforlu insanın ölüm kaygısı karşısındaki kederli düşüncesine yabancılığı sergilenir. Şair, bu rubai ile sınıf farkını yansıtır. Onun diğer rubailerini de Piraye’ye yazdığı mektupta ifade ettiği üzere *materyalist* dünya görüşü çevresinde varlık kazanır. Nâzım Hikmet’in materyalist dünya anlayışını yansıtmak için yüz rubai yazmaya kalkışması boşuna değildir. Birçok şair ve araştırmacı gibi o da rubailerdeki felsefi düşünce yükünün ve dünya algısının farkına varmış olmalıdır. O, rubaiye felsefi dünya algısının yanında ideolojik tonu da yükler.

Türk edebiyatının öne çıkan rubai şairlerinden olan ve “[h]er konuyu rubâîye sok”an (Yıldız 1997: 241) Arif Nihat Asya’da da felsefi dünya algısının önemli yer tuttuğu görülür. Yeni temalarla klasik rubainin çerçevesini genişleten şair, bir düşünceyi, nükteyi yahut ayrıntıda kalan duyarlılığı rubainin dünyasına taşır. Onun “Can vermek” başlığını taşıyan kalem ürünü bunlar arasındadır:

Artık o büyük hatâyı tashîh ederim:

Bir parça da Azrâil’i takbîh ederim...

Noksânına versin bunu fanîliğimin:

Can almaya can vermeyi tercih ederim. (Asya 1976: 23)

Görüldüğü üzere ölüm karşısında insanın çaresizliği ve onu arzu dışı varlık olarak kabullenışı bir düşünce inceliği içerisinde dile getirilmektedir.

Şiirde geleneğin kurduğu hegemonyaya karşı başkaldırıcıyı temsil eden Orhan Veli’nin şiirleri içerisinde bir de rubaiye rastlanır. Bu rubaide şair, yaşama arzusunu, hayata bağlılığı dile getirir:

“Ömrün o büyük sırrını gör bir bak da

Bir tek kökü kalmış ağacın toprakta
Dünya ne kadar tatlı ki binlerce kişi
Kolsuz ve bacaksız yaşayıp durmakta.” (Kanık 1993: 132)

Onun bu rubaisi, hayata kolsuz ve bacaksız tutunmaya çalışan, yaşamaya uğraşan insanların yaşama çabasının hayatın tatlı oluşuyla ilişkilendirilmesi, içinde hikemi/felsefi bir düşünceyi barındırır. Şair, hakîm ya da filozof tavrıyla bedence eksiklik taşımalarına rağmen yaşama isteği içindeki insanların bu arzusunu *dünyanın tatlı oluşuyla* anlamlandırır. Fakat bu anlamlandırma düşüncenin duyguya doğru evrildiği bir söylem içinde gerçekleştirilir. Çünkü metne hâkim olan öge hikemi/felsefi bir dünya algısıdır.

Son dönemde rubai yazan şairlerden biri de Hilmi Yavuz'dur. O, “Bâki'ye Rûbai” başlığı altında ustaca bir söyleyişe ulaşır:

“ey bakışlar ustası umutlar pehlivanı
sen anlattın bir gülde anlatılmaz olanı
bir hüzne başlarken sana çıracılık ettik
uçurduğun kuşlardır şimdi Bâki Divânı” (Yavuz 2007: 43)

Şair, bu söyleyişle rubaiden beklenmesi gereken ince bir düşüncenin şiirsel söyleme kavuşturulması ustalığını gösterir.

Sonuç

Buraya kadar üzerinde durmaya çalıştığımız üzere felsefeyle edebiyat/şiir ayrı ilkeler ve yöntemler üzerine kurulur. Felsefe kavramlaştırıp soyutlarken edebiyat/şiir imgelere ve metaforlara başvurur, somutlar. Bununla birlikte genelde felsefeyle edebiyat/şiir, özelde felsefe ile rubai arasında dikkate değer ilişkiler ağının bulunduğu gözden kaçmaz. Rubai, çoğu kez, felsefi bir düşüncenin yahut dünya algısının şiirsel söylemle ifade edilmesi sonucu ortaya çıkar. Rubai, sıkıştırılmış felsefi düşünceleri barındırması bakımından zengin bir düşünsel açılıma sahiptir. Genelde felsefe-edebiyat arasında ilişkiler ağından söz edilebileceği gibi, özelde felsefe-şiir ilişkisinin dikkate değer örneklerinin usta rubai şairlerinin ürünleriyle görünürlük kazandığı söylenebilir. Böyle bir durum felsefi düşüncelerin yahut dünya algısının edebî esere taşındığı anlamından çok, insani özün felsefe ve edebiyat tarafından kendi ilkeleri doğrultusunda ifade alanına taşındığı anlamına gelir.

Kaynakça

- Aktulum, Kubilay (2011). "Metinlerarasılık Bağlamında Yazın ve Felsefe İlişkisi", *Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru.
- Asya, Arif Nihat (1976). *Rubâiyyat-ı Ârif I*. İstanbul: Ötüken.
- [Beyatlı], Yahya Kemal (1963). *Rubâiler Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş'lerle*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü.
- Breton, Stanislas (2010). "Varlık, Tanrı ve İlişkinin Poetikası", *Çağdaş Filozoflarla Söyleşiler, Kıta Felsefesi Tartışmaları* içinde. (Haz. Richard Kearney. Hüsamettin Arslan (Çev.), İstanbul: Paradigma.
- Çelebi, Asaf Halet (2002). *Mevlana'nın Rubaileri*. Ankara: Hece.
- Çelebi, Asaf Halet (2003). *Ömer Hayam ve Rubaileri*. Ankara: Hece.
- Çetin, Nurullah (2004). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Rubaî*. Ankara: Hece.
- İpekten, Haluk (1994). *Eski Türk edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh.
- [Kanık], Orhan Veli (1993). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Adam.
- Kayıran, Yücel (2007). *Felsefi Şiir Tinsel Poetika*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Nâzım Hikmet (1996). *Nâzım ile Piraye Mektuplar 1*. İstanbul: Adam.
- Nâzım Hikmet, (1997). *Şiirler 3*. İstanbul: Adam.
- Şen, Cafer (2010). *Türk Romanında Felsefi Açılımlar*. Ankara: Akçağ.
- Yavuz, Hilmi (2007). *Büyü'sün, Yaz! Toplu Şiirler 1969-2005*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Yavuz, Hilmi (2008). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Yerdelen, Cevat (1991). *Azmizâde Hâletî'nin Rubaileri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldız, Saadettin (1997). *Arif Nihat Asya'nın Şiir Dünyası*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı.

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (117-131)

HER ŞEY TANPINAR'A KARŞI: MURAT KOÇ'UN *HER ŞEY BANA KARŞI* ROMANINA

GENEL BİR BAKIŞ

Bilgin GÜNGÖR¹

Öz

Geçmişten günümüze insanlık, bir olaya veya bir duruma yönelik olduğu gibi bir şahsiyete yönelik olarak anlamlandırma çabasına giriştiği sırada anlatı kurmayı önemli bir eşik olarak kabul eder. Şahsiyete yönelik anlamlandırma çabası sonucu ortaya çıkan anlatıların başında biyografi gelir ve biyografilerin en etkileyici şekli de, estetik bir düzleme sahip olmasından ötürü biyografik romandır. Bu incelemede akademisyen/yazar Murat Koç'un, modern Türk edebiyatının öncü şairlerinden/yazarlarından/eleştirmenlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hayatını işlediği Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması: Her Şey Bana Karşı romanının, biyografik roman türünün özgül oluşturulma zemini çerçevesinde nasıl ve ne şekilde oluşturulduğu ele alınacaktır. Bu hususta romanın hem içeriğine hem de biçimine yönelik olarak çeşitli modern eleştiri teorilerinden hareketle çözümleme çabasında bulunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Biyografi, Biyografik Roman, Ahmet Hamdi Tanpınar, Edebiyat Teorisi, Anlatı.

A GENERAL REVIEW TO MURAT KOÇ'S NOVEL NAMED *HER ŞEY BANA KARŞI*

Abstract

From past to present, humanity approves as a threshold to bring into existence any narration when it approaches going into effort of explanation towards not only an event or a stuation but also a personality. Biography (genre) is the most important among such narration sorts which towards personality; and most predominant among biographical sorts is biographical novel. In

¹ Marmara Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi



this article, we will approach academician/writer Murat Koç's novel named *Her Şey Bana Karşı: Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması*, which Ahmet Hamdi Tanpınar's (one of the pioneers of modern Turkish literature) life-story entreated, pursuant to setting off ground of biographical novel. In this respect, we will endeavor to analysis to content and form in the light of various literary and art theories.

Keywords: Biography, Biographical Novel, Ahmet Hamdi Tanpınar, Literary Theory, Narration.

Giriş

Tarih-öncesi çağlardan bu yana insanlık, hayata yönelik her tür anlamlandırma çabasında anlatı yaratmayı mutlak bir eşik olarak kabul etmiştir. Umberto Eco'nun da dile getirdiği gibi insanlık için hayatı anlamlandırmaya yönelik her tür çabada anlatıya ihtiyaç duyulur (Eco 2013:169). İnsanın algılama biçimi düşünüldüğünde bu durumun doğal karşılanması gerekir; nitekim bir şeyin algılanması ve dolayısıyla anlatisallık kazanması öncelikle belli zaman ve mekân ölçüsü çerçevesinde mümkün olur. Immanuel Kant'ın da vurguladığı gibi, bu zaman ve mekân ölçüsü insan zihninde *a priori* olarak vardır (Kant 2001: 12-13). Dıştan kaynağını alan duyular, anlamlı bir bütün hâlinde ortaya çıkarken zaman ve mekân ölçüsüyle yoğrulur; böylelikle anlatisallığa giden yol kaçınılmaz olur. Dolayısıyla bir olayı, bir durumu veya bir olguyu anlamak için olduğu gibi bir insanı anlamak için de onun hayatını, uğraşısını veya çabalarını belli bir anlatı içerisinde ortaya koymak şarttır. Otobiyografiler, monografiler gibi biyografiler de işte bu şarttan ötürü ortaya çıkmıştır. Bir kişinin bütün hayatı, biyografilerde belli bir tarihsel ve mekânsal çerçeve içerisinde ortaya konulur ve böylelikle de o kişinin hayatı (deneyimleri, amaçları, idealleri, meseleleri, başarıları, yenilgileri, tanıdıkları vs.²) hikâyeleştirilmiş (olayörgüleleştirilmiş) bir vaziyette okurun alımlanmasına sunulur.

Biyografinin kuşkusuz en etkili şekilde yazıldığı format, biyografik roman formatıdır. Çünkü biyografik romanlar, sadece anlatılan kişinin hayatına yönelik hikâyeleştirmeyi değil, aynı zamanda estetik bir duyarlılıkla yoğrulmuş bir söylemi barındırmaktadır. Böylelikle okur, bir yandan hikâyeleştirilen kişinin hayatının genel çerçevesini alımlar bir yandan da estetik söylemden doğan hazzı duyar; klasik estetikten bu yana sanatsal işlevler hususunda büyük oranda kabul gören “zevk” ile “eğitim”e aynı anda kavuşmuş olur (Moran 2007: 36). Fakat biyografik roman türünün bu makro nitelikleri dışında başka bir takım makro nitelikleri daha mevcuttur. Şöyle ki biyografik romanlarda yazar, anlatılan kişinin hayatı hakkındaki bilgilere ne kadar sadık

² Bu hususta ayrıntılı bilgi için bkz. “Practical Advice on Writing the Biographical Novel”, <https://www.freelancewriting.com/make-money-writing/writing-the-biographical-novel/>

kalırsa kalsın, yine de estetik bir duyarlılık yaratmak adına muhayyilesine başvurmak zorundadır. Dolayısıyla biyografik romanlarda yaratıcılık, kaçınılmaz bir nitelik olarak ortaya çıkar. Benzer şekilde yazar, hem içerik hem de biçim açısından belirli teknikler kullanabilir. Böylelikle de biyografik romanın yazarı, eserini oluşturmada belli bir özgürlük ortamına dâhil olur; estetik açıdan düşünüldüğünde zaten dâhil olmak zorundadır.

Bu incelemede, akademisyen/yazar Murat Koç'un *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması: Her Şey Bana Karşı* romanını hem içerik hem de biçim açısından ele alarak biyografik roman türünün özgül yaratılma alanı içerisinde Tanpınar'ın hayatının nasıl somutlaşma zemini bulduğunu betimlemeye çalışacağız.

1. Tanpınar'ın Savunması yahut Muhasebesi

Murat Koç'un *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması: Her Şey Bana Karşı*³ romanı, modern Türk edebiyatının öncü şahsiyetlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yaşamından hareketle kurgulanmış bir biyografik romandır. Fakat şunu belirtmek gerekir ki postmodern –veya yazarın belirttiği gibi “deneysel” - nitelikleri ağır basan (s.6) söz konusu roman, diğer biyografik tür dâhilindeki romanların aksine üçüncü tekil şahıs anlatıcısıyla (Jahn 2012: 73) değil, birinci tekil şahıs anlatıcısıyla estetik düzleme kavuşur. Kurgusal açıdan Tanpınar'ın kendi kaleminden yazılmış gibi beliren söz konusu roman, bu nedenle teknik olarak otobiyografik romana yakın bir biyografik roman olarak da görülebilir. Postmodern anlatılardaki kurgusal oynamalarla paralel bir şekilde düşünülebilecek bu husus, romanı diğer biyografik romanlardan oldukça farklı bir yerde konumlandırır.

Alman düşünür Arthur Schopenhauer'ın “edebiyatın trajik tarihi” düşüncesinden (Schopenhauer 2015: 23) hareketle ifade edersek, sanatsal alandaki büyük çabalarına rağmen yaşadığı dönemde bir “sükût suikasti”ne⁴ uğrayan ve bu nedenden ötürü de Türk edebiyatının “trajik tarihi”nde önemli bir eşiği temsil eden Tanpınar⁵ söz konusu romanda hatıralarıyla, idealleriyle, duygularıyla, düşünceleriyle, “rüya”larıyla, azaplarıyla, pişmanlıklarıyla çerçevelenmiş bir savunma ile ortaya çıkar. Tıpkı denemelerdeki gibi güçlü bir içe-bakışı (introspection) ihtiva eden bu savunma, birazdan da göreceğimiz gibi, Tanpınar'ın yaşadığı döneme veya dönemindeki dostlarına yönelik olmaktan daha çok yoğun bir muhasebe arzusuyla kendisine yönelik olarak

³ Murat Koç, *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması: Her Şey Bana Karşı*, Eren Yayıncılık, İstanbul 2016. Metinde ilgili alıntılar söz konusu kaynaktan yapılacaktır.

⁴ “Sükût suikasti”nin bağlamı için bkz. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Haz. İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2013. s. 253.

⁵ Bu hususta kaleme alınan bir makale için bkz. Bilgin Güngör, “Modern Türk Edebiyatının Trajik Tarihine Giriş”, *Karabatak*, S.24, Ocak-Şubat 2016. s. 34-35.

belirir. Tanpınar bu savunmada yazdığı her şeyi önce ve temel olarak kendisine sunar; böylelikle de savunmanın yönü terse dönmüş olur.

1.1. "Azap" ile Sebepler Arasında: Dekadanlık Kaderi, "Anima"nın Yitimi, Avrupa Hayali ve Hüsranı

Huzur romanında olduğu gibi olay zamanı yaklaşık bir günlük süreyle somutlaşan ve üç ayrı bölümden oluşan romanın ilk bölümü "Hülya"da Tanpınar'ı oldukça mutsuz ve karamsar bir şekilde, 31 Aralık 1961'in son saatlerinde odasındaki masanın başında savunma yazarken buluruz. Dostlarının Adalet (Cimcoz)'ların evinde yılbaşı kutlamalarına hazırlandığı bir sırada kendisini "şiir ve hülya peşinde kaybedilmiş bir hayatın sahibi" (s.12) olarak gören ve son derece azapla dolu olan Tanpınar, "hayatla hesaplaşma arzusu"yla (s.12) bir muhasebeye girilerek savunmasını kaleme almaya başlar. Bu savunma, "cemiyet"le kendisi arasında kurulmuş bir mahkemenin neticesidir ve "hayatla olan hesapları" kapatmak amacını taşır:

"Hayatla olan hesaplarımı kapatmak, hepsinden kurtulmak, mazinin bütün yükünü sırtımdan bir elbiseyi çıkarıp atar gibi atmak istiyorum... Bunun için kendi içimde bir mahkeme kuracağım. Bu mahkemenin bir tarafında beni anlamayan, eserlerime kayıtsız kalan cemiyet, diğer tarafında da ben olacağım. Yargılamayı kendim yaparsam eğer, suçumu daha iyi anlayabilirim. Kendimi cemiyet ve kendi benim adına acımasızca yargılayacağım. Bu mahkemede taraf tutmayacağım, eğer taraf tutmak zorunda kalırsam cemiyet tarafında yer alacağım. Mahkemenin sonucuna da razı olacağım." (s.12-3).

Bu son derece "tarafsız" mahkeme düşüncesinden -ve dolayısıyla da tarafsız muhasebe arzusundan- bahsedilirken anlaşılıyor ki Tanpınar'ın mutsuzluğunun ve kötümserliğinin temel meselelerinden birisi, onun "cemiyet"in ıstıraplarını düşünmesi ve buna rağmen onun tarafından anlaşılabilmesidir. Gerçek hayatında olduğu gibi romanın kurgusunda da toplumla olan bağlarını silikleşmiş gördüğümüz Tanpınar'ın bu durumu, onu "dekadan" sanat ve edebiyat insanlarıyla aynı kadere götürmektedir. Fakat Tanpınar'ın durumu ile dekadanların kader ortaklığı, onları bu kadere iten sebepler hususundaki bir ortaklığın sonucu değildir. Marksist düşünür ve eleştirmen George Plekhanov'un da belirttiği gibi dekadanlar, toplumların bozulmaya başladığı dönemde sanatçıların veya yazarların söz konusu toplumlarla olan bağlarını yitirmeleriyle ortaya çıkan bir sanatçı türüne dâhildir (Plekhanov 1967-68-9); hâlbuki Tanpınar, büyük bir dönüşümden yeni çıkmış bir ülkenin sanatçısıdır ve toplumla bağlarını yitirmek gibi bir gâyesi de yoktur. Aksine, söz konusu topluma yüce bir sanat idealiyle yönelir ki Tanpınar'ı dekadanlarla kader ortaklığına götüren durum da bu noktada belirir. Tanpınar, kendi toplumuna ve onun ıstıraplarına yönelik olarak sunduğu reçeteyi, Harold Bloom'un kanonlaşmanın temeli saydığı "güçlü bir edebi

özgünlük"le (Bloom 2014: 32) oluşturmak ister; bu yüce özgünlük ise anlaşılmaz kalarak onun çevresinde bir "sükût suikasti" yaratır. Fakat Tanpınar'ın mutsuzluğu ve kötümserliğinin bu husus dışında başka ve daha bireysel sebepleri de vardır. Bunlardan birisi, onun bir obsesyon hâlinde geçmişe bağlı kalması ve küçük yaşta kaybettiği annesinden sonra yaşadığı travmanın sürekli gün yüzüne çıkmasıdır. Nitekim annesinin ölümüyle Tanpınar, henüz küçük yaşlarda ölümün "en soğuk, sert ve trajik" yüzünü görür ve onun sanata yönelişindeki derin temayülün kaynağı da okur nezdinde böylelikle anlaşılır:

"Anlıyorum ki ben azapta ve eşikte bir hayat için geldim dünyaya... Bu demektir ki ölüm de beni kolay bulmayacak. Soğuk nefesini hep enseme hissedeceğim. Annemin ölümüyle bana en soğuk, sert ve trajik yüzünü gösterdi ve hayatın karanlık bir yüzü olduğunu küçük yaşta tecrübe etmemi sağladı. O yaşta bu karanlık yüzü görünce gün geçtikçe aydınlık yüzü olduğunu unuttum hayatın... Bu karanlık gitgide her yere hâkim oldu. Şiire, sanata sığınmamın gerçek sebebi de bu galiba... Sanatın parıltılı ve yaldızlı aynasında hayatın bu karanlık yüzünü alt etmeyi amacım..." (s.14).

İster Adlerci bir bakışla "aşağılık duygusu"ndan (Adler 2011: 30-1) sıyrılma isteğine ister Jungcu bir bakışla "anima arketipi"nin (Jung 2010: 219) somutlaşmasına yorulsun, Tanpınar'ın, azabının en derin kaynaklarından bir tanesi olan annesinin kaybını telafi etmeye yönelik olarak sanata sığınma arzusu göstermesi bir kaçış psikolojisinin ürünüdür ve dolayısıyla Tanpınar'ın "bir hülya adamı"⁶ olmasına giden yolda bu psikoloji büyük bir eşik olarak görülebilir. Anne kaybının doğurduğu azaptan kaçış hususunda Tanpınar, öncülerinden biri olan Marcel Proust'la benzerlik taşır. Nitekim Proust da oldukça düşkün olduğu annesinin kaybindan sonra sığınak olarak karşısında sanatı bulur (Rifat 2012: 136).

Tanpınar'da sanata kaçış ilk olarak, annesinin ölümünden sonra kendisine bakmakla yükümlü olan büyükannesinin anlattığı masallarla belirir. Büyükannesinin anlattığı masallar, onun ruhunda estetik duyarlılığa yönelik bir meylin temelini atar ve hatta Tanpınar, rüya estetiğine – modern sanattan evvel- bu masallarla bağlanır. Nitekim Tanpınar, muhasebesinde, "bu masallar sayesinde zaman ve mekânı aşabileceğimi, insan zihnini hiçbir şeyin sınırlandıramayacağını öğrendi[-ğini]" (s.29) ve kendisi büyüdükçe hayallerinin de buna uygun bir büyüme kat ettiğini dile getirir. Fakat Tanpınar'ın esas sığınağı, Darülfünun senelerinde hocası olan Yahya Kemal'i ve Ahmet Haşim'i tanimasından ve özgül estetiğini olgunlaştırmasından sonradır. Tanpınar, Yahya Kemal'den tarihe ve medeniyete bakışı, Ahmet Haşim'den ise ferdiyeti esas almayı öğrenir ve böylelikle kendisine özgü bir estetik duyarlılık ortaya koymuş olur. Bu estetik duyarlılık zamanla

⁶ Bu tabir, Prof. Dr. Orhan Okay'ın "Bir Hülya Adamının Romanı" adlı eserinin adından hareketle kullanılmıştır. Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.

gördüğü ve daha sonra *Beş Şehir* kitabında ele aldığı şehirlerdeki izlenimleriyle giderek kuvvetlenir. Fakat Tanpınar, kendisine özgü ve yüce bir özgünlük yaratmasına vesile olan böylesine güçlü bir estetik duyarlılığı yakalamasına rağmen annesinin kaybını yine de unutamaz. Nitekim savunmasında -veya muhasebesinde- annesinin ölümünü bütün trajikliğiyle tekrar tekrar ele alması bu durumun bir göstergesidir.

Tanpınar'ın kurgusal düzlemdeki muhasebesinde öne çıkan azap kaynakları sadece cemiyetin ıstıraplarına yönelmesi ile onun tarafından anlaşılabilmesi ve annesini erken yaşta kaybetmenin ruhunda kalıcı izler bırakan travması değildir. Sanatkârlığını olgunlaştıracağını düşündüğü bir Avrupa gezisinden uzun bir dönem mahrum kalışı ve çok sonraları gerçekleştirme fırsatı bulduğu bu geziden hayal kırıklığıyla dönüşü de Tanpınar'ın, muhasebesinde temelde duran azabının kaynaklarından birisidir. Özellikle Erzurum yıllarında Atatürk'le olan mülakatı sonrası Avrupa fırsatını kaçırmaması ve daha sonra benliğindeki "kıymetlerin tükenmeye yüz tuttuğu bir anda" aradığı fırsatı yeniden bulup Paris'e gitmesine rağmen buradan kendisini "dünyaya bağlayan kökler" in "gitgide kurumakta olduğu"nu anlaması Tanpınar için büyük bir tükenişe yol açar:

"Erzurum'da Atatürk'le karşılaştığım zaman fırsatı kaçırmıyaydım bambaşka bir Hamdi olmam mümkündür. Benim neslimden herkes Avrupa fırsatını yakaladı. Bense içimdeki kıymetlerin tükenmeye yüz tuttuğu bir anda Avrupa'ya gidebildim. Giderken gençlik hülyalarımı da beraberinde götürdüm. Orada kendimi yeniden inşa edecek, yepyeni eser projeleriyle dönecektim. Fakat tam bir yıl geçti, ben içimdeki kuvvetleri yine canlandıramadım. Bu yetmezmiş gibi beni dünyaya bağlayan köklerimin de gitgide kurumakta olduğunu hissettim. Ve artık tükendiğimi kendime bile itiraf etmekten kaçındım."

(s.15)

Tanpınar'ın bu tükenişle birlikte, onun azabının ve dolayısıyla mutsuzluğunun ve kötümserliğinin toplumun dertleriyle dertlenmesi ile onun tarafından anlaşılabilmesi ve anne kaybıyla birlikte bir diğer temel etkeni de kurgusal düzlemde belirlemiş olur. İşte romanın bir iç muhasebeye dayalı birinci bölümü, Tanpınar'ın azabıyla birlikte söz konusu azabına yönelik etkenleri irdelemesiyle somutlaşır. Yapısalcıların terminolojisinden hareketle söylersek ilk bölümü oluşturan "ikili-karşıtlık" ("binary-opposition"), Tanpınar'ın azabı ile bu azabın sebepleri arasındaki bağıntılarda ortaya çıkar. Fakat Tanpınar bu bağıntılar üzerinden kendi hayat hikâyesini adeta bir mitos şeklinde özetlemiş olur. Dolayısıyla romanın birinci kısmı, Tanpınar'ın hayat hikâyesinin bir muhasebe şeklinde ortaya konulmuş bir özeti mahiyetindedir.

1.2.Tanpınar ile Diğerleri Arasında: Rüyalar, Karşılaşmalar

Romanın “Rüya: Rüya Metinleri-Nembutal Konukları” adını taşıyan ikinci kısmında ise Tanpınar’ın savunması veya muhasebesi, onun yarattığı roman karakterleriyle, tanıdıklarıyla, öncüleri olan şair ve yazarlarla ve diğer fantastik karşılaşmalarıyla oluşur. Monolojik olan ilk bölüme nazaran diyalogik bir yapı arz eden bu ikinci bölümde ikili-karşıtlık da Tanpınar’ın bu karşılaşmalarıyla somutlaşır. İhtiva ettiği diyalogların oldukça belirgin olmasından dolayı tiyatro metni mahiyeti gösteren bu bölümde hesaplaşma, Tanpınar’ın kullandığı uyku ilacı olan Nembutal’in etkisiyle gördüğü rüyalardan müteşekkildir.

Tanpınar’ın romanlarında yarattığı kahramanlarla karşılaşmaları, onun hem kendisiyle olan muhasebesinin dolaylı bir devamı hem de söz konusu kahramanları yaratma biçimi ve özellikle onlara uygun gördüğü kaderin bir anlamda savunusudur. Sözgelimi Huzur romanının başkahramanı olan Mümtaz’la olan diyalogunun bir yerinde Tanpınar, Mümtaz’ın Nuran’a yönelik aşkına başarısızlığa ulaşmasının gerekçesini ortaya koyar. Tanpınar, burada, Mümtaz gibi “aşkı taşıyamayan” bir birey olduğunu dile getirir ve onu yaratırken kendisinden yola çıktığını ifade eder:

“-Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol demiştin Hamdi Bey, halbuki ben Nuran’ın aşkını bile taşıyamadım.

-Onu taşıyamayan bendim. İkimiz de aşk denen şiirin kurbanıyız Mümtaz. Sen bensin, ben de senim... Aşka tek bir şans verdik ya da aşk bize tek bir şans verdi. Tek bir kadını sevdik ve hep onu düşledik. Kendimizi bir ömür boyu onu düşlemeye mahkûm ettik. Bu ilk bakışta çok güzel ve mânâlı, ama bir o kadar da acı ve ıstırap yüklü. Tıpkı ikimizin de tecrübe ettiği gibi... Mesuliyet fikri söz konusu olunca sadece insan değil, cemiyet de devreye giriyor. İnsan ve ‘cemiyet sanatkârın içindedir... Dışında değil...’ Ben de meseleleri önce gördüm, ardından kendi içime naklettim. Hâdiselerde kendi payımı aradım ve kendime yüklediğim bu mesuliyet üzerinden toplum meselelerine gittim. Bu içten bakış beraberinde bana fikir üretme imkânını da getirdi.” (s.109)

Yine Tanpınar’ın üç romanında (*Mahur Beste*, *Sahnenin Dışındakiler*, *Huzur*) yer alan ve her birinde “donmuş bir zamanın adamı portresiyle” beliren Behçet Bey’in Tanpınar’la diyaloga girdiği sahnede hem Tanpınar’ın şahsi muhasebesinin hem de Behçet Bey’in yaratılış biçiminin tasvirini buluruz. Behçet Bey Tanpınar’a bu “donmuş”luktan bahseder ve kahramanları arasında en çok kendisini mi sevdiğini sorar; Tanpınar ise bütün kahramanları gibi Behçet Bey’i sevdiğini dile getirir ve onun “donmuş”luğunun sebebini dile getirir:

“-Bir zamanda donmuş olmak başkaları için çok tuhaf olabilir, ama ben öyle görmüyorum. Üç romanında da ben hep donmuş bir zamanın adamı portresiyle göründüm. Bu sebeple romanların içinde sevdiğim tek sahne Cemal’in beni gözlemlediği sahne. Diğer iki romanında

da beni asli kahramanlarıyla karşılaştırdın. Acınacak bütün talihime ve kaybolan çehreme rağmen yoksa en sevdiğin kahramanın ben miyim?

-Sade sevgiden değil, aslında hepimizi seviyorum. Sen hayat hikâyen ve akrabalık bağın dolayısıyla onlara çok şey söyledin. Bu sebeple yüz yüze gelmeniz ya da birinizin diğerini görmeden romanda bir görünüş kaybolması gerekiyordu. O sahneleri tekrar hatırla! Bazen sustuğumuz anlarda daha çok şey söyleriz. Sen de suskunluğunun arkasından konuşanlardansın Behçet Bey." (s. 129)

Tam bu noktada belirtmek gerekir ki roman kahramanlarıyla Tanpınar'ın karşılaşması, hatta söz konusu kahramanların birbirleriyle karşılaşması (Behçet Bey ile Hayri İrdal'ın karşılaşması) romanın postmodern açılımlarından birini temsil eder. Yabancı ve yerli postmodern romanlarda da bariz olarak görüldüğü gibi⁷ kahramanların yazarlarla karşılaşmaları nadir de olsa rastlanılan bir durumdur. Fakat Murat Koç'un romanında söz konusu karşılaşmalar iki yönden farklılık gösterir. İlk olarak, postmodern romanlarda bu tür karşılaşmalar, "üstkurmaca" ("metafiction") çerçevesinde belirir ve romanın süregelen süjesiyle doğrudan ilişkilidir. Fakat *Her Şey Bana Karşı* romanında bu tür karşılaşmalar üstkurmaca ile bir arada yürümez ve nihayetinde süjeyle bağlı dolaylı bir şekilde belirir. İkinci olarak ise postmodern romanlardaki karşılaşmaları üstlenen kahramanların gerçeklikle bağlı oldukça sınırlıdır; *Her Şey Bana Karşı* romanındaki karşılaşmaları üstlenenlerin ise bariz bir gerçekliği vardır. Netice itibarıyla Tanpınar, *gerçek hayatta* var olmuş bir yazardır ve karşılaştığı kahramanlar, onun *gerçek hayatta* yazdığı romanlarının kahramanlarıdır. Dolayısıyla bu iki noktadan ötürü Murat Koç'un romanı, söz konusu karşılaşmalar bazında diğer postmodern romanlardan ayrı bir yerde konumlanır.

Kendi romanlarının kahramanları dışında Tanpınar'ın üçüncü bölümde karşılaşmada bulunduğu bir diğer grup, Ahmet Midhat, Abdülhak Hâmid ve Halide Edip'ten oluşan ve Tanpınar'ın bir anlamda yerli öncüleri olan isimlerden oluşur. Bir tiyatro oyunu ortaya koyma çerçevesinde meydana gelen karşılaşmalarda muhasebe, Tanpınar'ın bu öncüleri edebiyatta konumlandırış biçimiyle yakından alakalı olarak seyredir. Bir başka karşılaşmada bulunduğu grup ise Doktor Ramiz, Adalet Cimcoz gibi dostlarından mürekkeptir. Buradaki karşılaşmalarda muhasebenin yönü, Tanpınar'ın dostlarıyla olan münasebetlerinin betimlenmesine dayalıdır. Fakat bu karşılaşmaların daha fantastik biçimleri de vardır. Bunlarda Tanpınar, gerek geçmişin Tanpınar'larıyla ("Narmanlı'dan Hamdi", "Gümüşsuyu'ndan Hamdi", "Ergani Madeni'nden Hamdi") gerek uyku ilacının bizzat kendisi olan Nembutal ile gerekse de Karagöz ve Hamlet'le

⁷ Bu hususta örnek olarak şu romanların ilgili sayfalarındaki yazar-kahraman karşılaşmalarına bakılabilir: Giovanni Papini, *Gog*, Çev. Fikret Adil, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2015. s. 20-28. Pınar Kür, *Bir Cinayet Romanı*, Everest Yayınları, İstanbul 2014. s. 22-23. Bilge Karasu, *Kılavuz*, Metis Yayınları, İstanbul 2014.s. 44-45.

karşılaşır. Bu karşılaşmalardaki diyalogların seyri de –diğer karşılaşmadakilerin aksine- daha fantastik bir mahiyet arz etmekte birlikte absürtlük açısından daha ön plandadır. Dolayısıyla Tanpınar’ın muhasebesi, bu karşılaşmalarda daha absürt bir boyut kazanmaktadır; muhasebe de bu absürt ve görece ferdi boyutta devam etmektedir. Sözelimi Tanpınar’ın Hamlet ve Karagöz ile karşılaştığı şu satırlarda alt-metinleri güçlü diyaloglar, bir absürtlükle yoğrulmuş gibidir:

“Hamlet: -Durun lütfen. Kafamı iyice karıştırmayın, şu oyunu hayata geçirelim. Birazdan perde diyeceğiz.

Karagöz: -Burayı İngiltere’yle karıştırma, şem’a yanmadan perde açılmaz burada. Ne olacak her şeyi karıştırıyorlar, kafası karışık Hamlet.

Hamdi: -Desene şimdi Hamlet de benim gibi.

‘Aklım o biçare Hamlet elinde

Boş bir kafatası’

Karagöz: -Uyumadın mı dün gece Hamlet?

Hamlet:-Hayır, uyuyamadım, çünkü uykuyu öldürdü Hamlet?” (s.167)

1.3.Tanpınar ile Ölüm Arasında: Kurtuluş, Arınma, *Kurgu-Aşırılık*

Nembutal’in etkisiyle görülen rüyalarındaki karşılaşmalardan oluşan ikinci bölümün ardından “Ölüm” başlığını taşıyan üçüncü ve son bölüm gelir. Bu bölümde, diyaloji yeniden askıya alınır ve monolojiye dönülür. Tanpınar’ı romanın bu en kısa bölümünde, muhasebesinden ve dolayısıyla da savunmasından; hatta azaplarından son derece usanmış bir hâlde görürüz. Bu usanma giderek Tanpınar için bir ölüm arzusunu doğurur. Daha doğrusu Tanpınar’ın, Ahmet Haşim’in bir şiirinin adından hareketle dile getirirsek, “bir ömrün sonunda arzu”su⁸ artık ölüm olarak belirir. Özellikle ağzından kan geldiği ve “bronşektazi”nin zorlamaya başladığı sırada yazdıklarında söz konusu arzu net bir şekilde açığa çıkar:

“Az önce ağzımdan kan geldi, bronşektazi yine zorlamaya başladı beni. Ölüm artık gelse iyi olur. ‘Hürriyet, Mütareke, Cumhuriyet, Demokrasi’ gibi dört ayrı devri yaşayan bir adamım. Gördüğüm, içinde yaşadığım, anlamaya çalıştığım bu dört devir bana yeter. Dört devirde bir şey görmeyen Hamdi için beşinci bir devre gerek yok. Bu da gelmiyor zaten.” (s.249)

Tanpınar’ın bir kurtuluş olarak gördüğü ölümle kurduğu “ikili-karşıtlık” a dayalı bu bölümde, aynı zamanda savunmanın, bir başka ifadeyle muhasebenin gerekçesine ve işlevine yönelik bazı semptomlara da rastlarız. Tanpınar bu bölümde, savunmayı neden yazdığını kendisinin de

⁸ Ahmet Haşim’in burada anıştırılan şiiri “Bir Günün Sonunda Arzu” sudur. Ahmet Haşim, *Bütün Şiirleri*, Haz.İnci Enginün-Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 1987. s. 92.

bilmediğini söylerse de bu yazma ediminin kendisinde bir mutluluk hissi doğurduğunu dile getirir. Fakat bu hissin temelinde esasen bir “arınma” (“katharsis”) hissi vardır. Nitekim Tanpınar, bu savunmayı “yazarak ruhumdan dışarı attığım için mutluyum” (s.254) der. Dolayısıyla, Aristoteles’in, trajedinin izleyicide bir “arınma” (“katharsis”) yarattığını dile getirişinden (Aristo 2011: 22) yola çıkarak Tanpınar’ın da bu savunmasıyla, yani muhasebeyle kendi trajedisini gördüğü için bir “arınma”ya, fakat mutlu bir “arınma”ya yöneldiğini söyleyebiliriz. Fakat bu “arınma” ve dolayısıyla da mutluluk hissi, Tanpınar için mutlak surette bir mutluluğa kavuşma eşiği değildir; aksine mutlak manada mutsuz ve umutsuz bir şekilde ölüm arzusundan vazgeçmez.

Tanpınar’ın savunmasının kendisine kazandırdığı sadece söz konusu mutluluk hissi de değildir. Aynı zamanda kendi roman kahramanlarıyla olan yüzleşmelerini de söz konusu savunmaya dâhil ederek bir anlamda onların da savunusuna girişmesiyle müsterih bir ruh hâli içine girer. Sonrasında ise ekler: “Kim bilir belki beni değilse de kahramanlarımı anlarlar, bu savunma en azından onlar adına bir şeyler getirir...” (s. 254). İşte tam bu noktada romanın bir başka yönü, daha net bir şekilde söylersek bir başka postmodern yönü daha açığa çıkar. Yazar, Tanpınar’ın bu temennisinden sonra kitabı bitirmeden müdahil olur ve roman kurgu dışına çıkar. Böylelikle, hem geleneksel anlatılarda hem de postmodern romanlarda sıklıkla görülen ve *kurgu-aşırılık* diyebileceğimiz bir durum belirmiş olur. Yazar, Tanpınar’ın temennesine adeta aktüel bir cevap verir ve söz konusu temenninin gerçekleştiğini “erguvan” imgesiyle metaforik bir şekilde dile getirir:

“Ahmet Hamdi Tanpınar’ın son arzusu gerçek oldu. Ve o, öldükten sonra bir erguvanın kökleriyle buluştu. Erguvanın kökleri Tanpınar’ı sıkı sıkı sarıp sarmaladılar. Öyle ki İstanbul’da çiçek açan her erguvana ondan bir hatıra bıraktılar. Tanpınar erguvanlara dair güzel hatıralar yaşamıştı. Hatıralar erguvana, erguvanlar hatıralara dönüştü, hepsi toplamda Tanpınar oldular. Okuyucuları her bahar erguvanlara koşup Tanpınar’ı aradılar. Fakat hiçbir bir bütün olarak onu tek bir ağacın gövdesinde bulamadılar. Tanpınar hatıraları gibi İstanbul’da açan bütün erguvanlara dağılmıştı. Bunun üzerine okuyucuları her erguvanın gölgesinde Tanpınar’dan hatıra parçaları toplayarak İstanbul baharlarını yaşadılar.” (s.255)

Romanın şimdiye kadar genel hatlarını betimlediğimiz ve yorumlamada bulunduğumuz içeriğiyle ilgili iki hususa daha değinmek gerekir. İlk olarak, romanda imgeleştirilen veya “yaratıcı imge”⁹ şeklinde beliren Tanpınar’ın hayatı, onun kurgu dışındaki hayatıyla hemen hemen hiçbir şekilde çelişmez. Romanda Tanpınar’ın hayatının hikâyeleştirilirken ortaya çıkarılan estetik düzlemin noktaları, gerek Tanpınar’ın kendi mektupları, günlükleri veya biyografisine yönelik yazılarındaki

⁹ Bu tabir, Umberto Eco’nun *Genç Bir Romancının İtirafı* adlı eserinde romanın kurgusunun merkezini oluşturan imge bağlamında kullanılmıştır. Bkz. Umberto Eco, *Genç Bir Romancının İtirafı*, Çev. İlknur Özdemir, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2011. s. 54. Aynı tabiri burada da aynı bağlamda kullanıyoruz.

gerekse de dostlarının veya öğrencilerinin onun üzerine yazdıklarındaki bilgilerin hemen hemen hiçbiriyle çelişmez. Bu açıdan yazar, Tanpınar'ın kurgu-dışındaki biyografisini –bu biyografideki boşlukları bütüne zarar vermeden doldurmak ve yer yer özetleyici bir tavır sergilemek dışında- kurgusal düzlemde olduğu gibi işler. İkinci olarak ise yazar, her ne kadar kendi içine kapalı gerçekliğe sahip –veya I.A. Richards'ın deyişiyle söylersek “duygusal” (“emotive”) (Moran 2007: 238) olana yönelik dille örülü- bir kurgusal dünya yaratmış olsa da, Tanpınar'la ilgili bazı teklifler sunmaktan kendisini alamaz. Sözelimi yazar, Huzur'un baş-kişilerinden olan Nuran'ın, Tanpınar'ın etrafındaki kadınların bir bileşimi olduğunu bizzat Tanpınar'a “tanıdığım ve hoşlandığım pek çok kadından bir parça özellik taşıyor” (s.123) cümlesiyle söyler. Yine Tanpınar'ın hayatı boyunca evsiz ve dağınık bir hayat sürme sebebini yazar, onun annesinin ölümüne bağlar. Annesini kaybeden bütün çocuklar gibi Tanpınar'ın –ve kardeşlerinin- anneyi kaybetmesiyle birlikte ev fikrini de kaybettiğini düşünen yazar, yine bu düşüncesini Tanpınar'a “annemin gidişiyle ev fikrini kaybettik” cümlesiyle söyler.¹⁰

2.Romanın Söylemi: Söylemsel Bileşim, *Makale Tekniği* ile Pastişin Sınırlarında

Yirminci yüzyılın önde gelen Rus eleştiri kuramcılarında Mikhail Bakhtin, genel itibariyle roman söyleminin, bütün söylemlerin bir bileşkesi olduğunu ifade eder (Bakhtin 2001: 36). Gerçekten de roman, doğuşundan bu yana gazete söyleminden siyasi söyleme, bilimsel söylemden mektup söylemine kadar pek çok söylemin bileşimiyle kendisine özgü bir kurmaca söylemi yaratır. Bu kurmaca söylem de, Rus Biçimcilerinin “yabancılaştırma” (“ostranenie”) (Todorov 2010: 42) olarak adlandırdığı olağanı dönüştürme olanağını ihtiva eder. Fakat postmodern romanlarda söz konusu olanak görece daha belirsiz kalmıştır. Çünkü kurmaca söylemini oluşturan söylemsel bileşke daha belirgin hâle gelmiş, tür (genre) bağlamında da sert geçişlere kapı aralanmıştır. *Her Şey Bana Karşı* romanının söyleminde de aynı durumu görebiliriz. Burada gerek edebi söylemler (şiir, tiyatro, deneme) gerekse de edebi olmayan söylemler (makale, gazete, siyaset) belirginliğini hemen hemen kaybetmeden kurmaca söylemi içerisinde bir bileşke oluşturur.

Romandaki kurmaca söyleminin içerisindeki bileşkede en belirgin söylemlerin başında makale söylemi gelir; hatta makale söylemi, yer yer genel kurmaca söyleminin dahi önüne geçer. Bu akademik söylemin belirginliğinin yüksek oranda olmasıyla roman, kısmen bir akademik çalışma görüntüsü verir. Bu görüntüde beliren teknik ise, makale yazımı formatının kurmaca yazımı formatına eklenmesini karşılayan ve *makale tekniği* adını verebileceğimiz bir tür anlatım tekniğidir. Dolayısıyla *Her Şey Bana Karşı* romanının *makale tekniğinin* başat olduğu bir romandır,

¹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Son Savunması: Her Şey Bana Karşı*, s. 37.

denilebilir. Tam bu noktada belirtmek gerekir ki söz konusu teknik, esasında gerek Batı edebiyatlarında gerekse de Türk edebiyatında pek çok anlatıda kullanılagelen bir tekniktir.¹¹ Fakat bu tekniğin romanın kurmaca söylemiyle yarışircasına net ve olgun bir şekilde kullanımını barındıran belki de ilk roman *Her Şey Bana Karşı*'dir. Akademik önsözleriyle, dipnotlarıyla, yer yer geniş zaman kipinin kullanılmasıyla, kaynakçasıyla "makale tekniği"nin oldukça geniş bir somutlaşma zemini bulduğu bu romanın ilklerinden birisinin de bu noktada belirlediğini düşünebiliriz. Eklemek gerekir ki böylesine bir teknik ve o tekniğe uygun söylem, yazar için bilinçli bir tercihtir. Nitekim yazar da romana yazdığı önsözde, romanı "kurmaca ile gerçeklik arasında anlatmayı" (s.5) hedeflediğini "akademik üslûptan uzak, zaman zaman romana yaklaşan bir üslûp"un (s.5) doğduğunu dile getirir.

Romanın söylemi üzerine vurgulanması gereken bir diğer husus ise söz konusu söylemin, yer yer Tanpınar'ın eserlerindeki söylemle örtüşmesidir. Murat Koç, romanının söylemini oluştururken, makale tekniği doğrultusunda bizzat Tanpınar'ın cümlelerini alıntılarla kalmaz, aynı zamanda onun söylemini pastiş tekniği ile estetik düzlemde yeniden üretir; sanatkârane, tasvirî ve özgül metaforlarla dolu bir söylemi öne çıkarır. Hatta romanın bazı bölümlerinde söz konusu pastiş, oldukça belirgin bir hâlde karşımıza çıkar. Sözgelimi, romanın ilk bölümünde Tanpınar'ın Ankara yıllarını savunmasına eklerken dile getirdikleri, onun Beş Şehir adlı eserindeki "Ankara" bölümüyle bu hususta oldukça yakın bir noktada durur. Özellikle Tanpınar'ın Ankara'yla ilgili dile getirdiği ilk izlenimleri (şehrin "dâsitani ve muharip" çehresi, Milli Mücadele hatıralarıyla kuşatılması, Atatürk'ün cephedeki bir resmiyle Ankara Kalesi'nin muhayyilede birleşmesi, Ankara Lisesi ile Gazi Terbiye Enstitüsü'ndeki entelektüel ortam vs.) her iki eserde de benzer söylemle tekrarlanır.

"Konya'dan sonra geldiğim Ankara'yı 'dâsitani ve muharip' çehresiyle, Millî Mücadele'nin hatıralarıyla zengin buldum. Sanki hâlâ Dumlupınar'da, Sakarya'da, Afyon ve İnönü'nde savaş sürüyor, Ankara gösterdiği işaretlerle bu cepheleri idare ediyor, gelen haberleri pürdikkat dinliyordu. Atatürk'ün cephede yapılmış bir resmi vardır. Bu resim taşıdığı değer ve tarihî mânâsıyla neden bilmem muhayyilemde onu Ankara Kalesi'yle birleştirdi. Ankara'ya geldiğim ilk günlerde bu kaleyi gezmek, ona bakarak tahayyüle dalmak vazgeçemediğim şeylerden oldu. Bu kale içindeki evlerden birinde oturmayı da çok düşündüm. Fakat Ankara Lisesi ve sonrasında Gazi Terbiye Enstitüsü'ndeki entelektüel çevreden kopamadım. Bu dönemde Ankara yeniden inşa ediliyor, mimarideki çeşitlilikle insanı şaşırtıyordu. Eski mimari eserleri izlediğimde, bunlarda birden fazla kültürün birleştiğini gördüm." (s.70)

¹¹ Bu hususta örnek olarak şu eserlerin ilgili sayfalarına bakılabilir (buralarda gerek dil gerekse de referanslar açısından makale formatına ait nitelikler bulabiliriz): Umberto Eco, *Gülün Adı*, Çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul 2015. s. 641-642. Ahmet Midhat Efendi, Ahmet Metin ve Şirzat, Haz. Fazıl Gökçek-Özlem Nemutlu, TDK Yay. Ankara 2013. s. 50-51.

“Belki Millî Mücadele yıllarının bıraktığı tesirdir, belki doğrudan doğruya çelik zırhlarını giymiş ortada dolaşan bir eski zaman silâhşoruna benzeyen kalenin telkinidir; Ankara, bana daima dâsitanî ve muharip göründü. (...)

Kısacası Anadolu kıt'asının kaderinde az çok değişiklik yapan vak'aların çoğu onun etrafında gelişir. Bu hâdiselerin en mühimi şüphesiz en sonuncusu olan İstiklâl Savaşı'dır. (...) Hakikatte 26 Ağustos sabahı Dumlupınar'da gürleyen toplar, iktisadî ve siyasî esaret altında yaşayan bütün şark milletleri için yeni bir devrin başlangıcını ilân ediyordu. Onun içindir ki bundan böyle her zincir kırılışında Ankara'nın adı geçecek ve her hürriyet mücadelesi, Sakarya'da, İnönü'nde, Afyon'da, Kütahya ve Bursa yollarında ölenlerin ruhuna kendiliğinde ithaf edilmiş bir dua olacaktır.

Atatürk'ün hemen herkesin gördüğü, mektep kitaplarına kadar geçmiş bir fotoğrafı vardır. Anafartalar ve Dumlupınar'ın kahramanı, son muharebenin sabahında tek başına, ağzında sigarası, bir tepeye doğru ağır ağır ve düşünceli çıkar. İşte Ankara Kalesi muhayyilemde daima ömrünün en güneşli saatine böyle yavaş yavaş çıkan büyük adamla birleşmiştir. (...)

(...)

Kaç defa Cebeci'de veya kalede bu evlerden birinde oturmayı düşündüm. Fakat evvelâ Ankara Lisesi'nde, sonra Gazi Terbiye Enstitüsü'nde o kadar cemiyetli bir hayatımız vardı ki, bir türlü bırakamadım.” (Tanpınar 2007: 13-4-5).

Yine Tanpınar'ın “Ne İçindeyim Zamanın” şiirinin ilk mısralarında, Bergsoncu felsefenin bir izdüşümü olarak zamanın “hem içinde hem de dışında” oluşu belirten mısralar, romanın birkaç yerinde Tanpınar'ın savunmasında adeta düzyazıya bürünür ve muhasebenin bir parçası olarak belirmeye başlar:

“Ben hem bu devam eden saatin içinde bir yere sahibim hem de kendi şartlarım içinde durmuş saatimin emrindeyim. Yani zamanın ‘ne içindeyim ne de dışındayım.’ Ama yine de onun bir parçasıyım.”(s. 12)

“Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.” (Tanpınar 2009: 19)

Görüldüğü gibi, Tanpınar'ın söylemine yönelik pastiş çabasını da ihtiva eden roman söylemi, yer yer belirgin bir nitelik taşır. Dolayısıyla yazarın romanda -bir anlamda- Tanpınar'ı Tanpınar'ın diliyle anlatmayı hedeflediğini düşünebiliriz.

Sonuç

Modern Türk edebiyatının öncü şahsiyetlerinden olan Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hayatı *Her Şey Bana Karşı* romanında, postmodern akımın etkisinin açık olduğu yer yer konvansiyonel açılımlarla birlikte bir biyografik roman formatında işlenir. Romanın estetik düzleminin içeriğinde Tanpınar'ın kendisinin kaleminden çıktığı görülen "savunma" vardır ve bu savunmada Tanpınar'ın, bir yandan kendi azaplarını ve bu azaplara yol açan etkenleri, bir yandan "Nembutal" ilacı etkisiyle gördüğü rüyalandaki karşılaşmalarını, bir yandan da ölüm karşısındaki tavrını bir muhasebe çerçevesinde ele aldığı görülür. Bu savunmadan ve dolayısıyla muhasebeden de anlaşılıyor ki Tanpınar, "her şey"i kendisine karşı olarak konumlandırır; her durumun, kişinin veya olayın "kendi ben"ini kuşattığını duyumsar.

Söylemsel açıdan *Her Şey Bana Karşı* romanında da postmodern etkiler görülür ve kısmen deneyselliğe rastlanır. Deneme, anı, makale, mektup gibi çeşitli söylemler, romanın kurmaca söylemini yaratırken dahî belirginliğini yitirmez. Özellikle de makale söylemi, kurmaca söylemiyle zaman zaman bir arada ilerler ve böylelikle *makale tekniğinin* bir anlatım tekniği olarak romandaki yerinin önemi belirmiş olur. Murat Koç romanda, bütün bu postmodern açılımları Tanpınar'ın söyleminin pastişiyile taçlandırır ve böylelikle de romanın söylemi, Tanpınar'ın söylemi içerisinde bir postmodernlik yaratma çabası şeklinde ortaya çıkar.

Kaynakça

Adler, Alfred (2011). *Yaşama Sanatı*. Kâmurul Şipal (Çev.). İstanbul: Say.

Ahmet Haşim (1987). *Bütün Şiirleri*. İnci Enginün-Zeynep Kerman (Haz.). İstanbul: Dergâh.

Ahmet Mithat Efendi (2013). *Ahmet Metin ve Şirzat*, Fazıl Gökçek-Özlem Nemutlu (Haz.). Ankara: TDK.

Aristo (2011). *Poetika*. İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul: Remzi.

Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Cem Soydemir (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Bloom, Harold (2014). *Batı Kanonu: Çağların Ekolleri ve Kitapları*. Çiğdem Pala Mull (Çev.). İstanbul: İthaki.

Eco, Umberto (2013). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Can.

Eco, Umberto (2011). *Genç Bir Romancının İtirafı*. İlknur Özdemir (Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi.

Bilgin GÜNGÖR

Eco, Umberto (2015). *Gülün Adı*. Şadan Karadeniz (Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Güngör, Bilgin (2016). "Modern Türk Edebiyatının Trajik Tarihine Giriş". *Karabatak* 24: 34-35.

Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa. İnci Enginün-Zeynep Kerman (Haz.). İstanbul: Dergâh.

Jahn, Manfred (2012). *Anlatıbilim*, Bahar Dervişcemaloğlu (Çev.). İstanbul: Dergâh.

Jung, Carl Gustav (2010). *İnsan Ruhuna Yöneliş*. Engin Büyükinâl (Çev.). İstanbul: Say.

Kant, Immanuel (2001). *Pratik Usun Eleştirisi*. İ. Zeki Eyüboğlu (Çev.). İstanbul: Say.

Karasu, Bilge (2014). *Kılavuz*. İstanbul: Metis Yayınları.

Koç, Murat (2016). *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması: Her Şey Bana Karşı*. İstanbul: Eren.

Kür, Pınar (2014). *Bir Cinayet Romanı*. İstanbul: Everest.

Moran, Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.

Okay, Orhan (2010). *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*. İstanbul: Dergâh.

Papini, Giovanni (2015). *Gog*. Fikret Adil (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Plekhanov, G.V. (1967). *Sanat ve Sosyalizm*. Selim Mimoğlu (Çev.). İstanbul: Sosyal.

Rifat, Mehmet (2012). *Entelektüel Anlatıyı mı Savunuyorum?*. İstanbul: Yapı Kredi.

Schopenhauer, Arthur (2015). *Okumak Yazmak ve Düşünmek Üzerine*. Engin Süren (Çev.). İstanbul: Palto.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007). *Beş Şehir*. İstanbul: Dergâh.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2009). *Bütün Şiirleri*. İnci Enginün (Haz.). İstanbul: Dergâh.

Todorov, Tzvetan (2010). *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*. Mehmet Rifat-Sema Rifat (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

<https://www.freelancewriting.com/make-money-writing/writing-the-biographical-novel/>

[Erişim: 13.04.2017].

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (132-150)

VASIF ÖNGÖREN'İN ASİYE NASIL KURTULUR OYUNU ÜZERİNE
EPİK TİYATRO BAĞLAMINDA BİR İNCELEME

Emine Candan İRİ

Öz

Oyun yazarı, oyuncu ve tiyatro yönetmeni kimlikleriyle modern Türk tiyatrosunun dikkate değer isimlerinden biri olan Vasıf Öngören, hem Brecht'in çeşitli oyunlarını sahneye koyarak hem de epik tiyatro yöntemiyle oyunlar yazarak Türk tiyatro seyircisinin epik tiyatro kuramı ile tanışmasında önemli bir rol üstlenir. Öngören'in, 1966-68 yılları arasında yazılan ve ilk olarak 1969-70 sezonunda Ankara Birliği Sahnesi'nde sahnelenen *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunu, gerek içerik gerek biçim bakımından Brecht'in yönteminin başarıyla uygulandığı bir eserdir. Bu yazıda, *Asiye Nasıl Kurtulur* oyununun epik tiyatro anlayışının özellikleri bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır. İncelemeye geçmeden önce, Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramı üzerine bilgi verilecek ve bu kuramın yirminci yüzyıl Türk tiyatrosundaki yansımalarına kısaca değinilecektir. Ardından oyun, hem içerik hem de biçim bakımından epik tiyatronun özellikleri göz önünde bulundurularak değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Bertolt Brecht, Epik Tiyatro, Vasıf Öngören, *Asiye Nasıl Kurtulur*.

AN INVESTIGATION ON THE PLAY IN THE CONTEXT OF EPIC THEATER VASIF ÖNGEREN'S
ASİYE NASIL KURTULUR PLAY

Abstract

Vasıf Öngören who is one of the remarkable names of modern Turkish theatre with his identities as playwright, actor and theatre director, plays an important role in meeting of Turkish theatregoer and epic theatre model both by putting Brecht's various plays on stage and also writing epic theatre-style plays. *Asiye Nasıl Kurtulur* which was written

· Arş. Gör., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: eminecandaniri@sdu.edu.tr



between 1966 and 1968, and first staged at Ankara Birliği Stage in 1969-70 season, is a work that Brecht's method has been applied successfully both in content and form. In this paper, *Asiye Nasıl Kurtulur* is intended to analyse in the context of the characteristics of epic theatre. Before reviewing, Bertolt Brecht's epic theatre model is focused on and the reflections of this theory on twentieth century Turkish theatre are briefly dealt. Later, the play is evaluated both in content and form, taking into consideration the characteristics of epic theatre.

Keywords: Bertolt Brecht, Epic Theatre, Vasıf Öngören, *Asiye Nasıl Kurtulur*.

Giriş

Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro

Yirminci yüzyılın önde gelen oyun yazarlarından Bertolt Brecht, asıl adıyla Eugen Bertolt Friedrich Brecht (1898-1956), yalnızca yazarlığıyla değil aynı zamanda tiyatro yönetmeni ve kuramcısı kimlikleriyle de dünya edebiyatında çığır açmış bir isimdir. Tiyatro dünyasına kazandırdığı elli bir oyunla çağının yol gösterici yazarlarından biri olan Brecht'in dünya görüşü, ilk oyunlarını yazdığı gençlik yıllarının ardından Marksist bir çizgide gelişir. Bu görüşün etkisiyle tiyatronun temel işlevinin *[d]ünyadaki bozuk düzenin ortadan kaldırılabileceğini kanıtlamak* (Brecht 2011: 186) olduğunu ve toplumdaki sınıf çatışmalarının, *insanların işsizlik, yoksulluk, açlık, kimsesizlik, savaş vb. sorunları[nın] tiyatro sahnesinde gösterilme[si]* (Doğan 2009: 413) gerektiğini düşünen Brecht, bu yeni konuların ancak yeni bir yolla anlatılabileceğini inancıyla epik tiyatro¹ kuramını ortaya koyar. Aziz Çalışlar'ın hazırladığı *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*'nde "[d]ar anlamda, Brecht'in bilimsel-ideolojik tiyatro kuramı, Marxçı öğretisel tiyatro; dramatik Aristotelesci-tiyatroya karşıt olan, maddeci diyalektikğin tiyatrosu" (2004: 59) gibi tanımlamalarla sunulan epik tiyatro kavramı, her ne kadar Brecht'in adıyla özdeşleşmiş olsa da aslında kavramın geçmişi Brecht'ten öncesine uzanır. Brecht'in ilk kez *16 Mayıs 1927'de Der Neue adlı dergiye yazdığı bir makalede kullandığı* (Şener 2015: 265) bu kavram, öncesinde politik tiyatronun kurucusu Erwin Piscator tarafından kullanılır. "O, Epik Tiyatro adını koymuş; ama sınırlarını kesinleştirmemiştir." (Nutku 2007: 108). "[B]u kavramı ilk kez maddeci dünya görüşü ile içeriği yönünden saptayan, uygulama açısından bir estetik durumuna getiren tiyatro adamı" Piscator'dan etkilenen ve onun politik tiyatrosunu bir adım ileri taşıyan Brecht'tir (Nutku 2008: 192). Epik tiyatro kuramının oluşturulması sürecinde Brecht'i etkileyen yalnızca Piscator değildir. Kuramını ortaya koyarken farklı kaynaklardan beslenen, kendisinden önce ne

¹ Brecht, kendisiyle özdeşleşen "epik tiyatro" ifadesini bir süre sonra yeterli bulmamış ve bunun yerine "diyalektik tiyatro" ifadesinin kullanılmasının daha uygun olacağını düşünmüştür. Bkz. Nutku 2008: 194-195.

varsa onu analiz etme, özümseme amacıyla olan Brecht'in bu yönünü Ayşegül Yüksel şu sözlerle vurgular:

“Brecht ‘epik’ tiyatrosunu biçimlendirirken özgün buluşlara yönelmek yerine, tiyatro tarihi boyunca değişik yapılar içinde yer almış çeşitli öğelerden, sözgelimi antik Yunan korolarından, Uzakdoğu tiyatrosunun ‘Anlatıcı’sından, Shakespeare oyunlarının çok tablolu (episodik) anlatımından, sessiz sinemanın olayları açıklayıcı yazılarından, Ortaçağ tiyatrosunun ‘ibret’ kotarma yaklaşımından kendi tiyatrosunun amacı doğrultusunda yararlanarak özgün bir bireşim oluşturmuştur.” (1986: 67).

Yüksel'in sözünü ettiği kaynakların yanı sıra Büchner, Wedekind ve Toller gibi dışavurumcu tiyatronun öne çıkan temsilcilerinden ve özellikle *[i]zleyicinin tiyatroda olduğunun, oyuncunun da rol yaptığının bilincinde olmasını isteyen* (Çalışlar 2004: 114) Rus yönetmen ve oyuncu Meyerhold'un tiyatro yönteminden etkilenen Brecht, beslendiği tüm kaynakları, benimsediği maddeci dünya görüşü çerçevesinde süzgeçten geçirir ve bu doğrultuda kendi kuramını ortaya koyar.

“Epik tiyatro, Bertolt Brecht'in Aristotelesçi anlayışa ve dramatik tiyatroya karşı, diyalektik materyalizmin tiyatrosu olmak üzere bir metot hâline getirdiği tiyatro anlayışı ve tarzıdır.” (Gariper 2005: 92). Bu anlayışın temel çıkış noktası, yüzyıllardır alışlagelmiş Aristotelesçi dram yapısına karşı geliştirdiği. Bu nedenle “epik tiyatro” deyişinin yanı sıra zaman zaman “Aristotelesçi olmayan tiyatro” deyişiyle de anılan bu dram yapısının niteliklerini kavrayabilmenin yolu, onu dramatik kurguya dayanan Aristotelesçi tiyatro anlayışıyla karşılaştırmaktan geçer.

Dramatik tiyatrodaki *eylemler gelişir*² ve seyirci sahne üzerindeki bu eylemlere eşlik eder. Sahnede olup bitenlerin ortasında kalan *seyircinin duyguları olduğu gibi kullanılır*. Duygunun hâkim kılındığı ve temel amacın *seyircide birtakım duyguların uyanmasını sağlamak* olduğu bu tiyatrodaki, telkinden (aşılama) yararlanır ve seyircinin trans hâline geçmesine, bir anlamda uyandırılmasına çalışılır. Böylelikle sahnede gerçekleşen eylemlere dâhil olan ve *bir yaşantı birliği içine sokulan seyirci*, “katharsis” (arınma, temizlenme) yaşar. Oysa “Brecht, sistematüğünü oluştururken, Aristoteles'in *Poetika* adlı yapıtında tragedyanın işlevine ilişkin olarak ortaya attığı ve binlerce yıldır gösteri sanatlarında kullanılmakta olan ‘katharsis’ kavramının seyirci için tehlikeli bir kavram olduğu düşüncesinden hareket eder.” (Parkan 2004: 48). “Brecht'e göre dramatik tiyatro seyirciyi büyülemekte, onu uyandırucu madde gibi etkilemektedir. Sahne, seyircinin kendini tümü ile kaptırdığı bir masal evreni olmuştur. Seyir süresince seyirci kendini unuttur ve düşsel evrene dalar. Düşsel kahramanlarla özdeşleşme, ona normal yaşamda bulamadığı bir kanatlanma, bir yükselme duygusu sağlar.” (Şener 2015: 284). “Katharsis”e

² Dramatik tiyatro ile epik tiyatro karşılaştırılırken şu iki kaynaktaki tablolar esas alınmıştır. Bkz. Nutku 2008: 194, Brecht 2011: 42.

ulaşan seyircinin etkinliği sona erer ve seyirci düşünce üretmez hâle gelir. Tiyatro sahnesinde *seyirciye bir dünya görüşünü* aktarmayı amaçlayan Brecht için seyircinin aktif hâle gelmesi ve sahnede olup bitenlerin ortasında değil karşısında konumlanıp bir gözlemci edasıyla olup biteni inceler, yargılar, eleştirir durumda olması, dolayısıyla düşünce üretmesi esastır. Brecht'in sahne karşısında görmek istediği seyirci kitlesi, bilinçli bir kitledir. "Nasıl iyi bir spor izleyicisi bir boks maçını spor olarak izlerse, tiyatro izleyicisinin de sahnede gördüklerini bir sanat yapıtı olduğu bilincini yitirmeden izlemesi gerekir." (İpşiroğlu 2000: 37). Seyircinin bu bilince erişebilmesi için de dramatik tiyatrodaki yüceltilen "özdeşleşme"nin yıkılması şarttır.

Özdeşleşme, *oyuncunun izleyicinin dramatik sürecin içine girmesini sağlayacak biçimde değişim yoluyla rolüyle birleşmesi* (Çalışlar 2004: 135), bu illüzyona kapılan seyircinin ise sahnedeki olayların gerçekten yaşandığını ve kendisinin *gerçekten olup biten bir olayı gizlice seyrettiğini* sanmasıdır (Brecht 2011: 15). Özdeşleşmeye kapılan seyircinin duygularının da etkisiyle kolay manipüle edilebileceğini düşünen Brecht, "Deneyisel Tiyatro" adlı yazısında özdeşleşmenin sakıncalarını şu örnekle ifade eder:

"Sahne ile seyirci arasındaki ilişki özdeşleşme temeline dayandı mı, seyircinin bütün görebildiği, özdeşleştiği kahramanın görebildiği kadardır. (...) Kızına karşı öfkesi Kral Lear'den seyirciye sıçrar, yani seyir sırasında Lear gibi öfkelenir seyirci, diyelim şaşkınlık, tedirginlik ya da daha başka duygulara kendisini kaptıramaz. Kısaca, Lear'in öfkesi haklılık derecesi bakımından sınamadan geçirilmez ya da doğurabileceği sonuçlar önceden bildirilmez seyirciye. Üzerinde fikir yürütülmez, sadece paylaşılır bu öfke." (Brecht 2011: 87).

Duyguyu değil akli önceleyen ve seyirci-sahne-oyuncu üçlüsü arasında farklı bir bağ kurmanın yollarını arayan Brecht'in, epik tiyatrodaki "özdeşleşme"nin yerine getirdiği kavram "yabancılaştırma"dır. Brecht'in *epik tiyatrodaki karakteristik bir özgesi* olarak Y-efekt (Yabancılaştırma efekti) diye de nitelendirdiği "yabancılaştırma", kendisinin "Köşebaşı Tiyatrosu" adlı denemesinde "seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştirinin etkin duruma geçirilmesi amacıyla insanlar arasında sahnede sergilenebilecek olayların yadırgatıcı bir özellikle donatılmasını sağlayan, kendiliklerinden anlaşılmayıp bir açıklamayı gerektirdiklerinin belirtilmesine ve seyirciler tarafından doğal karşılamlarının önlenmesine imkân veren efektler" olarak açıklanır (Brecht 2011: 8). Bir kavram olarak ilk kez Brecht tarafından kullanılan yabancılaştırma etkisi (Verfremdungseffekt), *kişiyi duygusalıktan uzaklaştırdığı için nesnel bakışı sağlar* (Nutku 2007: 105). Yabancılaştırma etkisinin kullanılmasıyla seyircinin sahnede gerçekleşen olaylarla ya da oyuncuyla özdeşleşmesi engellenir. Çeşitli yabancılaştırma

araçları yoluyla sürekli olarak uyarılan seyircinin dikkati, oyun boyunca canlı tutulur. “Seyircinin, sahnedeki olayın ‘telkinine’ kapılıp gitmesini önlemek için, sahne aldaticılığı (illüsyonu) hep şarkılar, doğrudan seyirciye yönelişler, yorumlar ve sözsüz oyun ya da doğrudan irdelemeler biçimindeki ‘eklentiler’le kesilir.” (Kesting 1985: 76). Bunun yanı sıra, projeksiyonla sunulan belgeler, sahne ya da bölüm başlarındaki başlıklar, afişler, filmler, seyirciyle diyalog hâlinde olan oyuncuların farklı rollere bürünmesi, aynı oyuncunun birden fazla rolde görünmesi gibi unsurlar, hep oyunun akışını kesmek ve seyircinin oyuna kapılmasını engelleyip onu olan biteni dışarıdan gözlemleyen ve değerlendiren bir jüri konumunda bırakmak içindir.

Tiyatronun dramatik biçiminde, sahnede gelişen olaya dâhil edilen seyircinin merakı bundan sonra ne olacağı yönünde gelişirken, epik biçimde sahnedeki olayın karşısında bulunan seyirci bu olayın nasıl ve neden olduğuyla ilgilenir; çünkü projeksiyon, afiş, film gibi çeşitli yabancılaştırma etkilerinin kullanımıyla seyircinin o sahnede ne olacağıyla ilgili merakı giderilmiştir. Dramatik ve epik biçim arasındaki bir başka fark, ilkinde *insan, önceden bilinen bir değer* olarak ele alınırken ikincisinde *inceleme konusu yapılır*. Dramatik tiyatronun özünde İdealist felsefe yatar ve bu felsefeye göre insan önceden belirlidir; ya iyidir ya da kötü, ya soyludur ya da soysuz. İnsanın sahip olduğu nitelikler hiç değişmez. Oysa epik tiyatrodada *oluşum durumunda* olduğu düşünülen *insan, değişir ve değiştirir*. İnsana güvenen, onu onaylayan bu düşüncenin temelinde ise Marksist felsefe yatar. Epik tiyatro, insanları önceden kategorize etmez. Dünyadaki her şey gibi insan da sürekli bir değişim hâlinindedir ve Brecht için değişim hâlindeki insan, araştırılması, incelemeye tabi tutulması gereken bir bilinmeyendir. Son olarak, *organik büyüme ile* biçimlenen dramatik tiyatrodada, *her sahne bir ötekisi için vardır*. Birinci sahne ikinci sahnenin nedenidir, ikincisi ise bir sonrakinin nedenidir ve bu ilişki zincirleme olarak sürer gider. *Kurgu-montaj tekniğiyle* biçimlenen epik tiyatrodada ise *her sahne kendisi için vardır*. “Epik tiyatronun yapısı her biri kendi içinde bütünleşmiş olan kısa episodlardan oluşmuştur. Bu episodlar birbirine neden-sonuç bağı ile bağlı değildir; belli bir kriz noktasına doğru gelişmez. Her episod ayrı bir durumu gösterir. (...) İstenirse bunlar yer değiştirebilir.” (Şener 2015: 291-292). Bu durumda, epik tiyatrodada olayların gelişimi, dramatik tiyatrodada olduğu gibi doğrusal değildir.

Türk Edebiyatında Epik Tiyatro ve Vasıf Öngören

Modern Türk tiyatrosunun Bertolt Brecht’le ve onun epik tiyatro kuramıyla tanışması 1960’lı yıllarda gerçekleşir. Tiyatrodada toplumcu-gerçekçi anlayışın ağırlık kazandığı bu yıllarda, tıpkı daha önce Brecht’in, Erwin Piscator’un politik tiyatro kuramından etkilenmesi gibi Türk oyun yazarları da Brecht’e ve onun sistemleştirdiği epik tiyatro yöntemine ilgi duymaya başlarlar.

1960'lı yılların başında amatör gruplarca çeşitli oyunları sahnelenen ve "1962'de ilk kez profesyonel bir tiyatronun, Şehir Tiyatrosu'nun *Sezuan'ın İyi İnsanı*'nı sahnelemesiyle tiyatro dünyamıza gire[n] Brecht" (İpşiroğlu 2000: 107) Türkçeye çevrilen, uyarlanan ve sahneye konan oyunlarının yanı sıra onun yaklaşımını benimseyerek yazan çeşitli yazarların eserleriyle de Türk tiyatrosunda iz bırakmış bir tiyatro adamıdır. Türkiye'de Brecht'yen yaklaşımı benimseyen yazarların başında Haldun Taner ve Vasif Öngören gelir. Onları Sermet Çağan, Oktay Arayıcı, Turhan Selçuk, Yılmaz Onay gibi yazarlar takip eder.

Yalnızca oyun yazarı kimliğiyle değil oyuncu ve yönetmen kimliğiyle de modern Türk tiyatrosunun dikkate değer kişiliklerinden biri olan Vasif Öngören (1938-1984), hem Brecht'in çeşitli oyunlarını sahneye koyarak hem de epik tiyatro yöntemiyle oyunlar yazarak Türk tiyatro seyircisinin Brecht'le ve epik tiyatro kuramı ile tanışmasında, Haldun Taner'den sonra önemli bir rol üstlenir. Brecht'in *Adam Adamdır* (1971), *Faşizmin Korku ve Sefaleti* (1976) ve *Sezuan'ın İyi İnsanı* (1976) gibi oyunlarını sahneye koyan Öngören'in kendi oyunlarında da Brecht'yen yaklaşımı uyguladığı görülür. Toplumcu-gerçekçi tiyatro düşüncesini savunan ve *yaşamın gerçeğini düşünsel ve sanatsal en ufak bir ödün vermeden ülkesinin insanına ulaştırmak isteyen* Öngören için epik tiyatro yöntemi biçilmiş kaftandır (Berksoy 1984: 5). Onun düşüncesine göre *[s]eyircinin, yaşantısından ve kurulu düzenden edindiği birikimleri, seyirciyi belli bir illüzyona sokup, bu birikimlerinden temizleyen dramatik tiyatro ve onun çağdaş sistemi olan Stanislavski sistemi, toplumun, özellikle de işçi sınıfının sorunlarını ortaya koymayı amaçlayan bir tiyatronun sistemi olamaz* (Göktaş 2004: 21). Bu bağlamda, yazarın toplumcu-gerçekçi tiyatro anlayışı için uygun gördüğü sistem, epik sistemdir. *Brecht tiyatrosunu mutfağında öğrenmek için* (Yüksel 1997: 118) Almanya'ya giden ve 1962-1966 yılları arasında Brecht'in tiyatrosu olan Berliner Ensemble topluluğunun provalarını izleme ve arşivini inceleme fırsatı bulan Öngören, burada öğrendiklerini Türkiye'ye döner dönmez uygulamaya koyar ve böylelikle Haldun Taner'den sonra, modern Türk tiyatrosunun Brecht'le buluşmasını sağlayan bir diğer öne çıkan isim olur. *Almanya Defteri (Göç)* (1965), *Asiye Nasıl Kurtulur* (1968), *Oyun Nasıl Oynanmalı* (1974) ve *Zengin Mutfağı* (1977) adlarını taşıyan dört eserin altına imzasını atan Öngören'in *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunu, hem içerik hem de biçim yönünden epik tiyatronun özelliklerini yansıtmı bakımından dikkate değer bir eserdir.

***Asiye Nasıl Kurtulur* Üzerine Epik Tiyatro Bağlamında Bir İnceleme**

Vasif Öngören, *Asiye Nasıl Kurtulur*'u³ 1966-68 yılları arasında, Kayseri'de askerlik görevini yerine getirirken yazar. İlk olarak 1969-70 sezonunda Ankara Birliği Sahnesi'nde sahnelenen ve o yıllarda geniş yankı uyandıran bu oyun, radyo ve televizyon programlarında, hatta Meclis'te, Senato'da dahi tartışma konusu olur (Göktaş 2004: 13). 1970-71 sezonunda yine Öngören tarafından Ankara Sahnesi'nde sahneye konan ve daha sonra çeşitli tiyatro toplulukları tarafından pek çok kez sahnelenen *Asiye Nasıl Kurtulur*; İsveç'te Kraliyet Tiyatrosu'nun Göteburg repertuarına dâhil edilir, Rusça, Azerice, Kazakça, Yugoslavca ve Fransızca gibi dillere kazandırılır, Sovyetler'de TV filmi olarak yeniden yorumlanır, Türkiye'de ise ilki 1973'te Nejat Saydam, ikincisi 1986'da Atif Yılmaz tarafından olmak üzere iki kez sinemaya uyarlanır (Göktaş 2004: 104). Gerek yurt içinde gerek yurt dışında, bu denli büyük ses getiren *Asiye Nasıl Kurtulur*, aslında çok bilinen bir konuyu ele alır. Vasif Öngören'in "[b]asında milyonlarca kez işlenmiş, ağızlara sakız olmuş bir konunun apayrı bir yöntemle ele alınışı" (Göktaş 2004: 26) olarak tanımladığı oyun, "kapitalizmin semirdiği yoz bir düzenin yoz koşullarında, düşüşü küçük burjuva kafasından çıkma çözümlerle engellenemeyen, yükselişi ise ancak kapitalizmin acımasız kurallarına uyulmasıyla gerçekleşen sahipsiz bir kızın öyküsünü dile getirir." (Yüksel 1997: 119). Epik tiyatronun belirgin bir özelliği olan episodik gelişimin gözlendiği oyunda, dramatik örgü tartışma sahneleriyle birlikte sunulur. Ancak oyundaki episodlar, Brecht'in oyunlarındaki gibi her biri ayrı bir durumu gösteren, birbirinden bağımsız episodlar değildir; aralarında güçlü bir neden-sonuç ilişkisi vardır. Anlatıcı ve Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Seniye Gümüşçü, her episoddan önce Asiye'nin nasıl kurtulabileceğine dair değerlendirmelerde bulunur ve dramatik örgü, "Asiye nasıl kurtulur?" sorusuna burjuva bakış açısıyla çözümler sunan Seniye Hanım'ın yönlendirmesiyle ilerler. Tıpkı Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı*, *Üç Kuruşluk Opera*, *Kafkas Tebeşir Dairesi*, *Yuvarlak Kafalılar ve Sivri Kafalılar*, *Arturo Ui'nin Yükselişi* ve *Sofokles'in Antigone'si* adlı oyunlarındaki gibi bir "ön oyun" ile başlayan *Asiye Nasıl Kurtulur*, on iki konuşma (tartışma), on bir oyun, bir sözsüz oyun, iki final ve bir son deyiş bölümünden oluşur.

Ön oyun, Asiye'nin bir hayat kadını olan annesi Zehra'nın evinde geçer. Zehra, bakkallık yaparak geçimini sağlayan evli bir Adam'la birlikte. Adam, Zehra'ya ayrı bir ev tutmuştur; ama kızı Asiye'yi yanında getirmesini istemez. Çaresiz kalan Zehra, henüz ortaokul öğrencisi olan Asiye'yi karşısına alır ve ona babasının o henüz konuşamayacak kadar küçükken inşaattan düşerek öldüğünü, Asiye ilkokuldayken yeniden evlendiğini, ama evlendiği adamın günün birinde onları terk ettiğini, ayakta kalabilmek için çok mücadele ettiğini ve böyle bir hayata istemeden sürüklendiğini anlatır. Bu Adam'a metres olmayı kendisi için kurtuluş olarak gören Zehra, kızına iki seçenek sunar: Asiye ya annesiyle birlikte çalışmaya başlayıp onun gibi hayat kadını olacaktır

³ Çalışmada eserin şu baskısı kullanılmıştır: Vasif Öngören, *Bütün Oyunları*, Tiyatro / Oyun Dizisi 1, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul 2014. Metin içi sayfa numaraları bu baskıya aittir.

ya da bir şekilde kendi başının çaresine bakacaktır. Belki öğretmenlerinin yardımını alarak, belki hizmetçi ya da evlatlık olarak bir eve sığınarak... Zehra, çözümü henüz okul çağındaki kızı Asiye'ye bırakır. Asiye'nin "Başka bir çare yok mu?" sorusuna "Yok, kızım. Büyüyünce sen de anlayacaksın bunu." diyerek cevap verir ve sahnenin ortasına gelerek "Sermayenin Türküsü" ile sahneyi sonlandırır (s. 79). Işıklar, sahnenin sağ kenarındaki masada oturan kadınla erkeği aydınlatır. Oyunun "Anlatıcı"sı olan erkek, ayağa kalkarak seyircilere seslenir ve Seniye Hanım'ı takdim eder. On dört yıldır Fuhuşla Mücadele Dernekleri için çalışan Seniye Hanım'a göre Asiye, *namuslu bir hayatı seçmelidir* (s. 82). Okul müdiresinin de desteğiyle birkaç yıl idare edip en azından evlenme çağına kadar okula devam etmeli, sonra da evlenmelidir. "Asiye için, en kestirme kurtuluş yolu, evlenmektir..." (s. 82). Anlatıcı, Asiye'nin öğretmenlerinin de aynı şekilde düşündüğünü söyler ve daha diğer sahneye geçmeden Asiye'nin bir marangoz atölyesinin sahibinin oğluyla nişanlanacağı haberini seyirciyle paylaşır (s. 82).

Aradan üç yıl geçmiştir. Annesinin kendisini terk ettiği günden bu yana okul müdiresinin himayesinde yaşayan Asiye, öğretmenlerinin ve okul müdiresinin yardımıyla *fakir ama namuslu* (s. 85) bir ailenin oğluyla nişanlandırılır. Ancak nişan günü damadın babasının bir ahababı, Asiye'yi tanıyıp annesinin bir hayat kadını olduğu gerçeğini anlatınca işler bozulur. Müdire "Anasının günahını neden bu kız çeksin?" diyerek aileyi ikna etmeye çalışsa da kayınpederin fikri değişmez ve Asiye annesinin günahını çekmek zorunda kalır (s. 85-86). Bu sahnenin değerlendirildiği bölümde Anlatıcı, Seniye Hanım'a ne düşündüğünü sorar. Seniye Hanım'a göre gerçekleşmesi ne kadar güç olsa da Asiye için en uygun kurtuluş yolu evlenmektir. Ancak Asiye'yi çok seven bir erkeğin onun durumunu göz ardı ederek onunla evlenebileceğini söyler.

İkinci Oyun sahnesi, Asiye'yi koruyup kollayan Müdire Hanım'ın evinde geçer. Ankara'ya tayin edilen Müdire, altı aydır yoktur. Yeni gelen müdire Asiye'yi istemeyince genç kız sokakta kalır. Önce kendine bir oda bulur; ama bir türlü iş bulamayınca kirasını ödeyemez. Açlık ve sefalet içinde sokakta kalan Asiye'nin peşine biri takılınca Asiye belki dönmüştür umuduyla Müdire Hanım'ın evine gider. O henüz dönmemiştir; ama yeğeni evdedir. Yeğen, Asiye'ye çok iyi davranır, onun aç olan karnını doyurur ve evde bir oda verir. Ona bir oda kiralayacağını ve iş bulacağını, işe girdikten sonra kendisine olan borcunu ödeyebileceğini söyler. Samimi, iyi niyetli davranışlarıyla Asiye'nin güvenini kazanır. Bu sahne sona erdiğinde Seniye Hanım, bundan sonra ne olduğunu sorunca Anlatıcı şu sözlerle hem onun hem de seyircinin merakını giderir: "Delikanlı bir ev tutuyor Asiye'ye... Sonra iş aramaya başlıyorlar... Ve yavaş yavaş, bir aşk başlıyor aralarında... Gerçekten seviyorlar birbirlerini... Bir süre sonra, birlikte yaşamaya başlıyorlar." (s. 92). Seniye Hanım'a göre Asiye'nin tek kurtuluş yolu, birlikte yaşamaya başladığı Yeğen ile bir an önce evlenmektir. Anlatıcı aradan üç dört ay geçtiğini, sevdiği adamla birlikte

bolluk içinde yaşayan Asiye'nin çok mutlu olduğunu ama son birkaç gündür sevgilisinin ortalıkta görünmediğini anlatır.

Üçüncü Oyun sahnesinde Asiye'yi sevgiliyle birlikte güzel bir evde, güzel imkânlar içinde yaşarken görürüz. Birkaç gündür eve uğramayan sevgilisi çıkıp gelince Asiye çok mutlu olur. Yeğen içki almak için dışarı çıktığı sırada eve Müdire Hanım ile *yeğenin orta yaşlı, kara kuru, zayıf karısı* gelir (s. 95). Müdire Hanım, "Demek annenin huyu, sende de varmış. Annenin kızısın..." diyerek Asiye'ye çıkışır (s. 96). Hiçbir şeyin farkında olmayan Asiye, öğrendikleriyle şaşkına döner ve gözleri yaşlı vaziyette evden çıkıp gider. Asiye'yi gerçekten seven Yeğen ise onun gitmesine engel olmaya çalışır. Bu sahnenin değerlendirildiği konuşma sahnesinde Seniye Hanım, "Cahil kız, onur meselesi yaptı..." diyerek Asiye'nin sevdiği adamı terk etmesini eleştirir (s. 97). Onun düşüncesine göre Asiye bir daha kolay kolay karşısına çıkmayacak büyük bir fırsatı kaçırmıştır. Mademki Asiye "Kadın olmanın kendisine sağladığı avantajı kullanmadı... Artık bütün insanların yaptığını yapacak [,] Ç[ç]alışacak"tır (s. 97). Anlatıcı, Asiye'nin yaklaşık iki yıldır denemediği iş kalmadığını, erkeklerin ondan hep yararlanmaya çalıştığını, en sonunda bir fabrikada iş bulduğunu ve yaklaşık iki aydır bu fabrikada işçi olarak çalıştığını söyler.

Dördüncü Oyun, bir fabrikanın müdür odasında geçer. Fabrikada çalışmaya başladığı günden beri kendisini rahat bırakmayan Besim Usta'nın ona tecavüz etmek istemesi üzerine hışımla müdür odasına gelen Asiye, yaşadıklarını müdüre anlatır. Müdür, hemen personel şefini çağırır ve Besim Usta'nın işine son verilmesini ister. Ancak fabrikanın sahibi Amca, "Olmaz efendim... Bu kızın yerine derhal yüz kişi bulabilirsin... Fakat bir Besim Usta'nın yerini kolay kolay dolduramazsın..." diyerek duruma el koyunca işler değişir ve Besim Usta yerine mesele yaratıp fabrikada huzursuzluğa sebep olduğu gerekçesiyle Asiye'nin işine son verilir (s. 101). Asiye'nin *yaşamak için çalışmaya mecbur* olduğunu düşünen Seniye Hanım, hiç pes etmeden başka bir iş bulmak için uğraşması gerektiğini söyler (s. 102). Anlatıcı, Asiye'nin pes etmediği, altı ay boyunca sürekli iş aradığı ve beş parasız sokakta kaldığı bilgisini verir.

Beşinci Oyun'da, üç gündür aç gezen Asiye bir mezeci dükkânının önündedir. Vitrindeki buzdolabının üzerinden yiyecek çalarken yakalanan Asiye, Mezeci'ye ne kadar yalvarsa da adam ikna olmaz ve onu polise vermek ister. Asiye'nin kimi kimsesi olmadığını, işsiz güçsüz, aç karnına sokaklarda kaldığını öğrenen adam, polisi aramaktan vazgeçer ve ondan faydalanmak ister. Çaresiz kalan Asiye, gözyaşları içinde önündeki mezeleri yerken adam Asiye'ye sarılıp onu taciz eder. Bu sahneyi değerlendiren Seniye Hanım'a göre Asiye direnememiş ve bir erkekle para karşılığında birlikte olmuştur. Artık ya annesinin yolundan gidecek ya da ölümü seçecektir. Bu konuda tek karar sahibinin Asiye olduğunu düşünen Anlatıcı, ona fikrini sorunca genç kız, Seniye Hanım'ın önerisine bir türküyle karşılık verir. Türküde "Her taraftan tıkadınız yolumu... / Şimdi kolay sayın bayan Öl demek" dizeleriyle Seniye Hanım'a çıkışan Asiye, annesi gibi kendi bedenini

satarak yaşamaya başladığını ve bir zaman sonra annesine hak verince onu arayıp *bir kerhane kapısında dilenirken* bulunduğunu anlatır (s. 108). Bunun üzerine Seniye Hanım, Asiye mademki çalışarak ayakta kalamadı ve bu yola düştü, o hâlde bundan sonraki kurtuluşunun yolu daha yüksek fiyata çalışmasıdır diye düşünür. *Üstelik yanında, anası gibi bu konularda çok tecrübeli yol göstericisi de var* iken Asiye'nin bu işten çok para kazanabilmesinin önünde bir engel yoktur (s. 110). Anlatıcı, "Asiye'nin anası da aynı şekilde düşündü kızına kavuşunca..." (s. 110) diyerek onu çok zengin ve çok ünlü bir randevu evine götürdüğünün bilgisini verir.

Yedinci Oyun'da, Asiye ve annesi Zehra modern bir randevu evinde karşımıza çıkar. Asiye'nin on sekizine yeni bastığını ve yedi sekiz aydır bu yolda olduğunu, annesi onu randevu evi sahibine pazarlamaya çalışırken öğreniriz. Randevu evinin çok şık ve modern giyimli sahibi, Asiye'yi beğenir; ama annesinin aradan çekilmesini ister ve ona para teklif eder. Zehra "Bu yaşımdan sonra, tek başıma yaşayamam. Beni artık bu kız kefenler." diyerek bu teklifi kabul etmez (s. 111). İkisi de kendi çıkarının peşinde olduğu için anlaşamazlar. Seniye Hanım bu sahneyi değerlendirirken Zehra ve Asiye'nin bu işi kendilerinin de yapabileceklerini düşünür. Anlatıcı, "Onlar da aynen söylediğiniz gibi yaptılar." diyerek anne kızın yeni bir eve taşınıp yeni bir düzen kurduğunu söyler (s. 114).

Sekizinci Oyun'da, Zehra ve Asiye yeni evlerindedir. Zehra, kızı için iyi para getirecek zengin müşteriler ayarlaması için bir Aracı ile anlaşır. Bu arada Asiye'nin eski müşterilerinden biri, eskisi gibi düşük ücret ödemek ister. Zehra'nın ise onu ucuza çalıştırmaya hiç niyeti yoktur. Münakaşa uzayınca Müşteri, onları polise şikâyet etmekle tehdit eder. Seniye Hanım ve Anlatıcı arasındaki konuşmada, "[a]rtık Asiye'nin nasıl kurtulacağı değil, bu düzenin nasıl korunacağı tartışılmaktadır (Çelik Cinçınar 2010: 94). Seniye Hanım'a göre anne-kızın düzenlerini koruyabilmelerinin yolu, kendilerine bir koruyucu bulmaktan geçer. *Belalı* gibi, *dost* gibi bir koruyucu (s. 119)...

Dokuzuncu Oyun'da, Zehra ve Asiye, kendilerini belalı müşterilerden koruması için Kara Mustafa'yı dost olarak tutmuşlardır. Daha önce başlarına bela olan Müşteri, yine gelip tehdit savurmaya başlayınca hemen Kara Mustafa'ya bir işaretle haber verirler. Kara Mustafa gelir, önce şiddet yoluyla adamın borcunu ödemesini sağlar, sonra da onu zorla kapı dışarı eder. Zehra kendilerini koruması için böyle bir kabadayı buldukları için gururludur. Seniye Hanım'a göre Asiye ve annesi artık tezgâhlarını kurmuştur. Bundan sonra yapacakları iş, yeterli parayı biriktirebilecek kadar çalışmaktır. Paranın birikmesi ise beş altı seneyi bulabilir. Bunun üzerine Anlatıcı, bizi altı yıl sonrasına götürür.

Onuncu Oyun'da, Asiye ve annesi altı yıl sonra yine aynı evdedir; tıpkı evdeki eşyalar gibi Asiye de artık çok yorulmuş, yıpranmıştır. Son zamanlarda işleri iyice kötüye gitmeye başlamıştır. Bir yandan da dost tuttukları Kara Mustafa, Zehra'dan para istemektedir. Zehra, çareyi Asiye'nin devamlı müşterilerinden olan zengin bir adamı onlara ayrı bir ev tutması için ikna etmekte bulur. Asiye'ye tutkun olan Zengin Müşteri'yi ikna etmek zor olmaz. Anne-kız oyun yaparak *Asiye'ye göre yaşlı* olan bu evli ve zengin adamın ayrı bir ev tutmasını sağlarlar (s. 129). Seniye Hanım, Asiye için artık bir kurtuluş yolu göremediğini, Zehra'nın bulduğu çarenin eğer şansları da yaver giderse işe yarayabileceğini söyler. Ona göre Asiye artık ancak şansı varsa kurtulabilir.

On Birinci Oyun sahnesi, yine Zehra ve Asiye'nin evinde geçer. Zengin Müşteri, anne kızı yeni aldığı eve götürmeye hazırlanmaktadır. Adamın elindeki küçük valiz, evin sahibine ödeyeceği parayla doludur. Tam evden çıkacakları sırada Kara Mustafa gelir ve çıkan arbedede önce Zengin Müşteri'yi bıçaklayarak, sonra da polis çağırmaya çalışan Zehra'yı silahla vurarak öldürür. "On İkinci Konuşma ve Bir Sözsüz Oyun bölümünde içiçe [iç içe] geçmiş iki sahneyi görürüz." (Göktaş 2004: 112). Bu sahnede bir yandan Seniye Hanım ve Anlatıcı'nın konuşmaları yer alırken bir yandan da annesinin öldürülüşünden sonra tek başına kalan Asiye'nin hareketleri görülür. Seniye Hanım, Asiye'nin kurtulabilmek için Zengin Müşteri'nin para dolu çantasını alması gerektiğini söyler. Bu sırada hızlıca çantayı açan Asiye, bir müddet düşündükten sonra alır ve yan odaya saklar. Seniye Hanım'a göre Asiye, parasını mutlaka anladığı bir işe yatırmalıdır. "Para kazanabildikten sonra da, hangi iş olursa olsun." (s. 138). Asiye de öyle yapar ve kendisine sunulan tek kurtuluş yolundan gider.

On İkinci Oyun'da Asiye artık *son derece şık bir randevu evinin sahibidir* (s. 138). Asiye, kılık kıyafeti ve davranışlarıyla tam bir hanımefendi gibidir. Annesiyle çıktığı evde ona müşteri ayarlayan Aracı, bu kez tıpkı onun küçüklüğünü anımsatan *kimsesiz, işsiz, aç, bakımsız* (s. 138) kızlarla birlikte karşındadır. Asiye, yardımcılarına kızların önce karınlarının doyurulmasını, sonra da bakımlarının yapılarak akşama eksiksiz bir şekilde hazırlanmasını emreder. Bir hayat kadınının kızı olarak hayata bir-sıfır yenik başlayan, küçüklüğünden bu yana hep ezilen, hırpalanan, sömürülen Asiye; kurtuluş yolunu "olağanüstü bir rastlantıdan yararlanarak başkalarını sömürmek"te bulur (Şener 1971: 117). Böyle bir düzende ayakta kalmanın sırrını öğrenen Asiye, İkinci Final Türküsü ile sözlerini sonlandırır ve *Asiye Nasıl Kurtulur*, bütün oyuncularca söylenen "Son Değiş"le noktlanır.

Oyundaki dramatik örgüden de anlaşılabilceği üzere Vasıf Öngören, *Asiye Nasıl Kurtulur*'u yazarken çok sıradan bir konudan yola çıkar. Çaresiz genç kız Asiye'nin başına gelenler, tipik bir *Yeşilçam senaryosu* (İpşiroğlu 2000: 119) gibidir. Dramatik tiyatrodan bir kusur olarak düşünülebilecek olan bu durum, Öngören'in epik yöntemi uyguladığı oyununda yazarın bilinçli bir adımı olarak yorumlanmalıdır. Çünkü "[e]pik tiyatro 'sahnede gösterileni coşkudan

arındırmak' amacındadır. Dolayısıyla onun için eski bir öykü, çoğu zaman yenisinden daha kullanışlı olacaktır." (Benjamin 2000: 29). "[B]u tiyatro anlayışında, çarpıcı ve etkileyici bir öykünün yaratacağı duygulanmadan öte, oyunun sonuçta yaratacağı düşünsel açılım hedeflenir." (Pekman 2005: 22). Bu nedenle Öngören, oyunda bilinen bir öyküyü seyirciyle buluşturarak seyircinin merakını, öykünün nasıl gelişeceğinden çok, neden ve nasıl bu şekilde geliştiği noktasına çekmeye, dolayısıyla oyun karşısında düşünen bir seyirci kitlesi yaratmaya çalışır. Zaten *Asiye Nasıl Kurtulur*'u farklı kılan, ele aldığı öyküden ziyade bu öyküyü yansıtmaya biçimidir. Temelde iki farklı düzlemde gelişen *Asiye Nasıl Kurtulur*, *Asiye*'nin başından geçen olayların yansıtıldığı sahnelerin yanı sıra, bu genç kızın yaşadığı olayların *Seniye Hanım* ve *Anlatıcı* tarafından değerlendirildiği, *Seniye Hanım*'ın *Asiye*'nin kurtulabilmek için neler yapması gerektiğiyle ilgili önerilerde bulunduğu tartışma sahnelerinden oluşan bir oyundur. Oyunun başından sonuna dek varlığını koruyan *Anlatıcı*, epik tiyatromun belirgin niteliklerinden biri olarak dikkat çeker. Oyun boyunca *Seniye Gümüşçü* ile konuşan, onun çözüm önerilerini dinleyen, zaman zaman sorular soran ve yorumda bulunan *Anlatıcı*, *Seniye gibi oyuna müdahale edip yönlendirmeye, öneriler getirmeye çalış[maz]* (Göktaş 2004: 116). *Anlatıcı*'nın oyundaki işlevleri; yabancılaştırma etkisinin sağlanmasına yardımcı olması yani seyircinin dramatik tiyatrodaki gibi oyunun akışına kapılıp gitmesini, seyrettiklerinin gerçek olduğu yanılsamasına kapılmasını engellemesi ve hemen hemen her tartışma sahnesinin sonunda bir sonraki sahnede ne olacağını söyleyerek merak unsurunu köreltmesidir.

Oyunun başında, sahnenin sağ kenarındaki yükseltide, bir masa ve iki döner koltuk bulunur. Seyirciler yerlerine oturup oyunu izlemeye hazırlanırken şık giyimli bir kadınla bir erkek sahnede belirir ve bu döner koltuklara oturup oyunun başlamasını bekler. Ön oyun sona erdiğinde, ışıklar bu iki kişiyi aydınlatır. Erkek, oyunun "*Anlatıcı*"sıdır. Ayağa kalkarak seyircilere şu sözlerle seslenir:

"Sayın seyirciler, şu anda sahnemizde, tiyatromuzun çağrısına uyarak, '*Asiye Nasıl Kurtulur?*' adlı tartışma oyunumuza katılan, çok değerli bir konuğumuz var. Fuhuşla Mücadele Dernekleri Genel Başkanı Sayın *Seniye Gümüşçü*... Çağrımızı kabul edip, tartışmalı oyunumuza katıldıkları için, huzurunuzda kendilerine tiyatromuz adına teşekkür ederim." (s. 80).

Anlatıcı, bu sözleriyle sahne illüzyonunu kırar, seyirciyi yadırgatır ve seyircinin gerçekte yaşanan bir olayı seyrettiği yanılsamasına kapılmasını önler. Oyun başlamadan önce *Seniye Hanım*'la birlikte sahnede görünerek, seyircilerle birlikte oyunu izlemeye hazırlanarak, onlarla konuşarak ve oyun içerisinde oyundan söz ederek seyircilere "bu bir oyun" mesajını gönderir.

Anlatıcı ve Seniye Hanım aracılığıyla sağlanan yabancılaştırma etkisi, oyunun sonraki bölümlerinde de devam eder. İkilinin, Birinci Final sahnesinden sonra oyunun ikinci bölümünü izlemeye hazırlanan seyircilerle birlikte yerlerini alması ve “On İkinci Konuşma ve Bir Sözsüz Oyun” sahnesinin sonunda Anlatıcı’nın “Bravo hamfendi... Asiye’ye gerçek bir kurtuluş yolu gösterdiniz. (...) Sayın seyircilerimizin huzurunda, sizi tebrik ederim.” dedikten sonra seyircilere dönerek “İşte sayın seyirciler, sayın hamfendinin, Asiye’ye gösterdiği tek kurtuluş yolunu seyrediyorsunuz.” sözleri, seyirciyi yadırgatan etkiler arasında sayılabilir (s. 138). Öngören, *seyircinin eleştiren, yerine göre itirazlar yönelten bir tutum takınmasına imkân* (Brecht 2011: 56) sağlamak, bunun için de onu uyanık vaziyette tutmak için oyunda yabancılaştırma etkilerine yer vermenin yanı sıra merak unsurunu da mümkün olduğunca yok etmeye çalışır. Her ne kadar oyunun dramatik örgüsünde, Asiye peş peşe talihsiz olaylar yaşarken seyircinin merakı zaman zaman “Bundan sonra ne olacak?” sorusu üzerine yoğunlaşsa da Anlatıcı’nın konuşma sahnelerinin sonunda bir sonraki sahnede olacaklarla ilgili kısaca bilgi vermesi, seyircinin merakını köreltme çabasıdır başka bir şey değildir. Anlatıcı, konuşma sahnelerinin büyük bölümünde Seniye Hanım’ın Asiye için sunduğu çözüm yollarından sonra sözü üstlenir ve bir sonraki bölümde Asiye’nin başına neler geleceğini aktararak seyircinin merakını giderir.

SENİYE Genç ve güzel bir kız Asiye, Allah için... Bu yüzden fiyatı çok yüksek olabilir. Üstelik yanında, anası gibi bu konularda çok tecrübeli yol göstericisi de var. Bu yolda çok para kazanabilirler... Ve ancak para onları kurtarabilir bu hayattan. Sermaye olabilecek kadar bir para. Mesela bu yoldan büyük para kazananlar vardır. Onlarla temasa geçsinler.

ANLATICI Haklısınız... Asiye’nin anası da aynı şekilde düşündü kızına kavuşunca... Asiye acemi idi ve çok az bir fiyatla çalışıyordu. Hiç vakit geçirmeden daha fazla para kazanma imkânlarını araştırmaya başladılar. İlk olarak da, çok zengin ve çok ünlü bir randevu evine götürdü [götürdü], anası kızını. Patronu eskiden tanıyordu (s. 110)

Nasıl ki Brecht’in epik tiyatrosunda, sahne ya da bölüm başlarındaki başlıklarla seyircinin merakı henüz sahnenin ya da bölümün başında iken törpüleniyorsa Öngören’in epik oyunu *Asiye Nasıl Kurtulur*’da da tıpkı yukarıdaki alıntıda görüldüğü gibi, her sahnenin başındaki konuşma sahneleriyle o sahnede neler olacağını bilgisi önceden seyirciyle paylaşılır. Sahnenin başında merakı giderilen seyirci, o andan itibaren o sahnede neler olacağını değil, olayların neden ve nasıl bu şekilde geliştiğini merak eder ve sorgular. Anlatıcı, Asiye’nin daha iyi fiyatla çalışması için annesi tarafından çok zengin ve ünlü bir randevu evine götürüldüğünü söylediğinde dramatik örgünün nasıl devam edeceğini öğrenen seyirci, “Bundan sonra ne olacak?” gibi yüzeysel bir düşünceden sıyrılarak Asiye’nin annesinin bu davranışını sorgulamaya, onun kurtuluşu için bu yolun uygun olup olmadığı üzerine kafa yormaya, dolayısıyla daha derinlikli düşünmeye ve soruna eleştirel bir bakışla yaklaşmaya başlar.

Asiye Nasıl Kurtulur'da epik tiyatronun belirgin bir özelliği olarak dikkat çeken unsurlardan biri de "müzik kullanımı"dır. Oyundaki ilk şarkı, ön oyunun sonunda Zehra'nın söylediği "Sermayenin Türküsü"dür. "Biz aşk satarız / Sermayedir etimiz / Biz aşk satarız / Emeğimiz terimiz" sözleriyle başlayan türküde kendisi gibi hayat kadını olan tüm kadınlar adına konuşan Zehra, oyunun henüz başındayken onların yaptığı işi özetler (s. 79). Oyundaki ikinci şarkı, *Asiye*'nin Birinci Final'de, Seniye Hanım'ın "Ölsün daha iyi belki de bu hayattan" önerisine karşılık söylediği türküdür (s. 105). "Evet, sayın bayan / Kolay değil haklısınız" dizeleriyle başlayan ve "Adı ne olursa olsun / Yaşamaya mecbursun" dizeleriyle sona eren türküde ne şekilde olursa olsun bu dünyada yaşamak zorunda olduğunu, her ne kadar gücüne gitse de annesinin yolundan gitmek zorunda kaldığını anlatır (s. 106-109). Onuncu Oyun'da Zehra, Dost Kara Mustafa ile tartışır ve Dost, sinirle evden çıkıp giderken arkasından "Sermayenin Türküsü"nü devamını söyler. Oyundaki bir başka şarkı, On Birinci Oyun'un sonunda Zehra'nın ölümü üzerine *Asiye*'nin perdenin önüne gelip söylediği "Orospunun Sonu Türküsü"dür. Bu türküde, annesinin başına gelenleri yorumlayan *Asiye*, "Yor kafayı düşün taşın / Var mı bunun çıkar yolu" sözleriyle seyirciyi düşündürmek ister (s. 136). Oyundaki son şarkı, *artık bu düzende yaşamının sırrını* öğrenen *Asiye*'nin söylediği İkinci Final Türküsü'dür (s. 140). Bozuk düzene ayak uyduran *Asiye*, artık kurtuluş yolunu bulduğunu, hayatta varlığını sürdürebilmenin sırrını öğrendiğini bu türküde uzun uzun dile getirir. Brecht, "Epik Tiyatroda Müziğin Kullanılması" adlı yazısında dramatik müziğe karşı çıkarken bu müziğin seyirciyi "[t]uhaf bir miskinliğe kapılmış, düpedüz pasif, kendi içine gömülmüş, dıştan bakınca tehlikeli şekilde zehirlendiği sanılacak" hâle getirdiğini söyler (2011: 151). Oysa epik müzik, *hizmet edici* değil *iletici* bir tutum sergileyerek, *metni pekiştirmek* yerine *metni yorumlayarak* seyircinin hipnotize olmasını önler (Nutku 2008: 206). "Yani müzik, artık sade bir fon müziği olmaktan çık[ar]." (Çelik – Şen 2010: 32). *Asiye Nasıl Kurtulur*'da da müziğin epik tiyatrodaki işleviyle kullanıldığını görürüz. Birinci ve İkinci Final sahnelerinde *Asiye*'nin söylediği türkülerin konusuyla ilgili fona düşürülen fotoğraflarla birlikte aynı zamanda oyundaki yabancılaştırma etkisinin sağlanmasına da katkıda bulunan şarkılar; oyunun akışını keserek sahnedeki *estetik uzaklığı* yaratır (Nutku 2008: 207). Bu uzaklık, oyunda olup bitenleri yorumlayan şarkıları dinleyen seyircinin olaylar üzerine düşünmesine ve "Asiye nasıl kurtulur?" sorusuyla ilgili kendi yanıtlarını oluşturmasına yardımcı olur.

Asiye Nasıl Kurtulur, yalnızca biçimsel özellikleri bakımından değil içerik olarak da epik yöntemin başarıyla uygulandığı bir metindir. Epik tiyatro, *klasik kurgulama kurallarını kıran yapısı* kadar *ideolojik içeriğiyle* de dikkat çeken bir tiyatro anlayışıdır (Şener: 216). *Asiye Nasıl Kurtulur*'da, tıpkı Brecht'in epik oyunlarındaki gibi, kapitalist düzeni eleştiren ve bu düzenin

değişmesi gerektiği mesajını veren Öngören, “sömürüyü toplumun yaygın yaşama biçimi olarak göster[ir]. Bu ekonomik düzen içinde ayakta durmak, ancak başkasını ezmek, onun sırtından geçinmekle mümkündür.” (Şener 1971: 117). Nitekim tek suçu bir hayat kadınının kızı olarak dünyaya gelmek olan Asiye, böyle bozuk bir düzende namusuyla yaşayabilmek noktasında büyük sıkıntılar çeker. Bir marangoz atölyesinin sahibinin oğluya evlenerek bu sıkıntılı hayattan kurtulmak ister; ama annesinin *alnındaki kara* (s. 80) ona da bulaşır ve evlenmesine engel olur. Çok sevdiği Yeğen’le yaşayacağı güzel bir hayatın hayalini kurarken Yeğen’in evli olduğunu öğrenir ve hiç istemese de onu bırakıp gitmek zorunda kalır. İşçi olarak çalışmaya başladığı fabrikada ustabaşı Besim, ona tecavüz etmek ister; ama bedel ödeyen yine Asiye olur ve huzursuzluk yarattığı gerekçesiyle fabrikadan kovulur. Mezeci’den yiyecek çalarken yakalanan Asiye, önce kendisini polise vermeye kalkışan ama kimsesiz ve çaresiz bir kız olduğunu öğrenir öğrenmez ondan yararlanmak isteyen Mezeci tarafından taciz edilir. Artık açıklıkla baş edemeyen Asiye, adamın tacizine istemeyerek razı olur (s. 105). Bu noktaya kadar Asiye, duygularıyla hareket eden saf bir kızdır. “Saf olmak belki yalnız başına olumlu bir özelliktir ancak böylesine herkesin kurnaz, acımasız, çıkarıcı, ikiyüzlü olduğu bir toplumda insana yıkım getirecek bir özelliktir.” (Göktaş 2004: 114). Brecht’in duygu ve akıl ikilisi hakkındaki düşüncesi de bu düşünceye paraleldir. Şöyle der Brecht:

“Kapitalist düzende, duygusallık insanı çoğu kez yıkıma götürdüğü halde, temelde insanın iyi yanını temsil eder; öte yanda, kapitalist düzende akılcı tutum insanı kötü yaptığı halde, ayakta durabilmesini sağlayan bir koşuldur.” (Nutku 2008: 191)

Bu sömürüye dayalı düzende yaşadıklarından sonra duygusal davranırsa hep kaybeden taraf olacağını anlayan ve aklını başına alan Asiye, oyunun ikinci bölümünden itibaren her ne şekilde olursa olsun bu düzende yaşayabilmenin yollarını aramaya karar verir. Seniye Hanım’a cevaben söylediği “Birinci Final Türküsü”ndeki “Ben vazgeçtim erdemden / Bir parça ekmek / Yatacak bir yer / Örtünebileyim bir bezle yeter / Şuymuş buymuş önemli mi o kadar” dizeleri, onun bu kararını açıkça ortaya koyar (s. 109). Yedinci Oyun’dan itibaren artık annesi Zehra gibi bir hayat kadını olan Asiye, annesiyle birlikte yeni bir düzen kurar, bir süre sonra işin yolunu-yöntemini öğrenir ve tıpkı diğerleri gibi o da kendi çıkarlarının peşine düşer. Öyle ki kendine tutkun olan Zengin Müşteri için “Ama, adam da iyi ha. Sonunda bir yağlı kuyruk yakaladık galiba.” (s. 132) diyen Asiye, tesadüf eseri eline geçen fırsatı değerlendirir ve Dost Kara Mustafa tarafından öldürülen Zengin Müşteri’nin para dolu çantasını küçük bir tereddüt yaşasa da alıp saklar. “Para kazanabildikten sonra, hangi iş olursa olsun.” diye düşünen Seniye Hanım’ın önerisiyle bu parayı en iyi bildiği işe yatırır (s. 138). “Asiye tercihini ezen, sömüren, yeni Asiye’ler üreten sistemin dişlisi olmaktan yana kullanır ve ancak bu şekilde kurtulur.” (Çelik Cinçınar 2010: 82). *Yoksulluktan patroniçe fahişeliğe doğru gelişen bir çizgide yükselirken sahip olduğu erdem gibi,*

ahlak gibi değerleri kaybeder (Göktaş 2004: 50). Asiye'nin sömürüye dayalı düzendeki bu rol değişimi, Brecht'in *Üç Kuruşluk Opera*'sında geçen şu dizeyi akla getirir: "Önce ekmek gelir, ardından ahlak!" (1998: 58). Brecht'e göre kapitalist sistemde, erdemlilik budalalığa denktir. Böyle bir sistemde ayakta kalabilmenin yolu; iyiliği, saflığı bir yana bırakıp akıllıca davranmaktır. Nitekim Asiye'nin oyunun son şarkısındaki "Ben de öğrendim artık / İnsanların neden birbirlerini yediklerini / Düşenlere neden tekme vurmak gerektiğini / Acımanın neden aptallık olduğunu" sözleri, Brecht'in düşüncesini doğrular ve bozuk düzende değerlerin nasıl alt üst olduğunu gözler önüne serer (s. 143).

Asiye, "Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı*'ndaki 'altın yürekli yoksul fahişe' kimliğinden 'acımasız iş adamı' Shui-Ta'nın 'saygın(!!!)' kimliğine geçerek varolabilen Shen-Te gibi"dir (Yüksel 1997: 119). Shen-Te, özünde iyi bir kadındır; ama çevresi o kadar kötü ve insanlar o kadar çıkarıcıdır ki böyle bir ortamda, Shen-Te ya iyi olmayı sürdürerek "budala" konumuna düşecektir ya da kötü olarak kendi yaşamını sürdürebilecek ve doğacak çocuğuna iyi bir hayat sunabilecektir. Çıkmazda kalan Shen-Te, çareyi hayalî kuzeni Shui-Ta'nın kılığına girmekte bulur. İyi yürekli, yardımsever Shen-Te karakteri duygularının esiridir, ilkelerinden ödün vermeyen, sert mizaçlı Shui-Ta ise aklının efendisi. Benzer şekilde, *Asiye Nasıl Kurtulur*'da da Asiye'nin önünde iki seçenek vardır. Çaresiz kadın ya iyi, ahlaklı, onurlu olmaya devam edecek ve sistemin çarkları arasında ezilecektir ya da *erdemden vazgeçerek* (s. 109) ezen, sömüren tarafta olacak, böylelikle ayakta kalacaktır. Asiye'nin değişimi Shen-Te'ye göre daha keskindir. O, Shen-Te gibi *ikilem ve kişilik bölünmesi* (İpşiroğlu 2000: 120) yaşamaz ve sömürülenden sömüren kimliğine doğru çelişkisiz bir geçiş yaparak kurtulur.

Asiye kurtulur kurtulmasına ama bu gerçek bir kurtuluş değildir. Her ne kadar Seniye Hanım'ın burjuva bakış açısıyla sunduğu çözümler, görünürde Asiye'nin kurtuluşunu sağlamış olsa da aslında oyun, seyircinin "tek tek bireylerin kurtarılması[na] değil, onları bu noktaya getiren dünyanın, sistemin değişmesi"ne yönelik çözümünü beklemektedir (Çelik Cinçınar 2010: 107). Dolayısıyla epik tiyatro anlayışındaki çözümsüzlük, *Asiye Nasıl Kurtulur*'da da söz konusudur. "Brecht'in oyunlarının çoğunda sorun getirilir ama, çözüm verilmez. (...) Brecht'in oyunları bilinç geliştirme çabasıdır. Belli bir düşünüş yönünde bir 'ilk hız', bir itki vermektedir." (Kesting 1985: 73). Aynı şekilde *Asiye Nasıl Kurtulur*'da, Asiye'nin ve Asiye gibilerin gerçekten kurtulabilmesi için nasıl bir yola girilmesi gerektiği sorusunun yanıtı seyirciden beklenir. Oyunun bütün oyuncularca söylenen "Son Değiş" bölümünde geçen "Şu sözlerini ataların / Sakın ha unutmayın / Burnu kurtulmaz pislikten / Kılavuzu karga olanın" dörtlüğü ve özellikle dörtlüğün son iki dizesinin üç kez tekrarlanması, seyirciyi Asiye'nin asıl kurtuluşunun nasıl olacağı üzerine düşündürmek içindir (s. 144). Asiye gibilerin kılavuzluğu, Seniye Hanım gibiler

tarafından yapıldığı sürece *Asiye*'ler yalnızca *kurtul-muş gibi* görünecek; ancak aslında daha fazla çıkmaza sürüklenecektir. Epik tiyatronun *bilirkişisi* (Brecht 2011: 20) olarak seyirciden beklenen, insanları çıkmaza sürükleyen bu bozuk ekonomik düzenin nasıl değiştirilebileceği üzerine akıl yürütmektir.

Sonuç

Türk edebiyatında Haldun Taner'le birlikte epik tiyatro anlayışının ilk örneklerini veren ve Türk seyircisinin Brecht'le tanışmasını sağlayan Vasıf Öngören, Brecht'in yöntemini *Asiye Nasıl Kurtulur* adlı oyunuyla gerek biçim gerek içerik bakımından başarılı bir biçimde uygulamıştır. Toplumcu tiyatro anlayışını savunan ancak toplumculuğun sanatın ilkelerini göz ardı eden sıradan söyleyişine yönelmek yerine yeni sanatsal biçimlerin arayışına giren Öngören'in bu oyununda, herkes tarafından bilinen bir konu, farklı bir bakış açısıyla ve yöntemle ele alınır. Öyle ki *Asiye* adındaki çaresiz genç kadının hikâyesi, Türk tiyatro seyircisinin aşına olduğu bir hikâyedir. Ancak Öngören herkesin iyi bildiği bu hikâyeyi seyirciye yabancılaştırarak ele almış, böylelikle sahne illüzyonunu kırıp sahneye uzaklaşan seyircinin eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamıştır. Oyunun anlatıma dayanan tartışmalı bir oyun olması, episodik gelişime dayanması, anlatıcı aracılığıyla merak unsurunun sürekli törpülenmesi, şarkı ve slayt kullanımı gibi biçimsel özellikler, hep seyirci ve sahne arasındaki estetik uzaklığı yaratmak ve bir oyun seyrettiğinin bilincinde olan seyircinin sahnede olup bitenlerle ilgili düşünce üretmesini sağlamak içindir. Tüm bu özellikleriyle epik tiyatro anlayışını başarıyla yansıtan *Asiye Nasıl Kurtulur*, ideolojik içeriği sıra dışı bir yöntemle buluşturarak 1970'lerde yaygınlaşan toplumcu tiyatro yönelişine farklı bir soluk getirmiştir.

Kaynakça

- Benjamin, Walter (2000). *Brecht'i Anlamak*. (2. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berksoy, Zeliha (22 Mayıs 1984). "Asiye Nasıl Kurtulur? Sorusu Hâlâ Yanıtsız", *Cumhuriyet*. <http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/192/sayfa/1984/5/22/5.xhtml>. (Erişim tarihi: 15.02.17).
- Brecht, Bertolt (1998). *Bütün Oyunları Cilt 3*. Yücel Erten, Aziz Çalışlar, Yılmaz Onay, Ayşe Selen (Çev.). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Brecht, Bertolt (2011). *Epik Tiyatro*. Kâmuran Şipal (Çev.). (1. Basım). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Çalışlar, Aziz (2004). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. (3. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

- Çelik Cinçınar, Gül (2010). "Türk Sinemasında Brechtien Anlayış ve Bir Örnek: 'Asiye Nasıl Kurtulur?'". Yüksek lisans tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı.
- Çelik, Yavuz – Şen, Yavuz (2010). "Epik Tiyatroda Müzik; Oyun İçin mi, Oyuna Karşı mı?". *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*. Cilt: 0. Sayı: 5. <http://www.limnofish.org/ataunigsed/issue/2567/33060>. (Erişim tarihi: 23.02.17).
- Doğan, Âbide (2009). "Türk Tiyatrosunda Brecht Etkisi". *Turkish Studies*. Volume 4 /1-1 Winter.
- Gariper, Cafer (2005). "Haldun Taner'in *Keşanlı Ali Destanı* Üzerinde Bir İnceleme". *İlmî Araştırmalar*. Sayı 20.
- Göktaş, Erbil (2004). *Vasif Öngören'in Tiyatro Dünyası*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- İpşiroğlu, Zehra (2000). *Tiyatroda Devrim*. (3. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Kesting, Marianne (1985). *Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro*. Yılmaz Onay (Çev.). (1. Basım). İstanbul: Adam Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2007). *Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro*. (1. Basım). İstanbul: Özgür Yayınları.
- Nutku, Özdemir (2008). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. (3. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Oral, Zeynep (25 Mart 1977). "Vasif Öngören". *Milliyet Sanat*. s. 3'ten aktaran: Erbil Göktaş (2004). *Vasif Öngören'in Tiyatro Dünyası*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Öngören, Vasif (2014). *Bütün Oyunları*. Tiyatro / Oyun Dizisi 1. İstanbul: Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları.
- Parkan, Mutlu (2004). *Brecht Estetiği ve Sinema*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Pekman, Yavuz (2005). "Haldun Taner Tiyatrosunda 'Yabancılaştırma'". *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*. Sayı 7. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Şener, Sevda (1971). *Çağdaş Türk Tiyatrosunda Ahlâk Ekonomi Kültür Sorunları (1923-1970)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Şener, Sevda (Tarihsiz). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, Sevda (2015). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (9. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- "Vasif Öngören'le Konuşma". *Tiyatro '70*. Sayı: 1. s. 29'dan aktaran: Erbil Göktaş (2004). *Vasif Öngören'in Tiyatro Dünyası*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Yüksel, Ayşegül (1986). *Haldun Taner Tiyatrosu*. (1. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Emine Candan İRİ

Yüksel, Ayşegül (1997). *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*. (1. Basım). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

YENİ TÜRK EDEBİYATI

ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (151-163)

NAMIK KEMAL'İN ROMANLARINDA ROMANTİK DOĞA ALGISI¹

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK²

Öz

İnsanlığın varoluşundan beri süregelen niteliğine yapılan bir vurgudan ibaret olan romantizm, aslında bir ekol olmaktan çok belirli varlık, konu ve durumları algılama biçimidir. Birçok akım gibi romantizm de 1800'lü yıllardan itibaren güçlü bir vurguya dönüşerek -izm hâline gelir. Hem bireysel hem de toplumsal yönden gelişen akım, Fransa'da gelişip tüm Avrupa'ya ve Türk edebiyatına kısa sürede yayılarak pek çok sanatçıyı etkisi altına alır. Bireysel romantizmin en güçlü izleklerinden biri ise canlıların yaşamasını sağlayan bir mekân olmanın yanı sıra değişen, gelişen, dönüşen özelliği; gizemli ve etkileyici yapısı ile yüzyıllardan beri felsefe, bilim ve çeşitli sanat dallarında kendine yer bulan doğa olur.

Tanzimat romantikleri doğayı, canlı, sağaltıcı ve Tanrı'nın yansıması bir varlık olarak görürler. Tanzimat dönemi Türk edebiyatının önemli ismi ve akımın güçlü bir temsilcisi olan Namık Kemal de doğaya romantik algıyla yaklaşır. Eserlerinde insan ile doğa arasındaki ilişkiye yönelerek doğayı; canlı, dinamik ve hareket halinde aktarır. İlk romanı olan *İntibah*'ta gelenekten gelen duyuş tarzıyla doğaya alışılmış bir şekilde bakar ancak yaptığı uzun mekân tasvirleriyle de edebiyata yeni bir soluk kazandırmaya çalıştığını hissettirir. İkinci romanı olan *Cezmi*'de ise tasvirleri hareketlendirip kişilerin psikolojisiyle ilişki kurarak aktarır ve böylece dekor olmaktan öteye götürerek eserin içine

¹ Barselona 6. Beşerî ve Sosyal Bilimler Konferansında sözlü bildiri olarak sunulan bu konu, genişletilerek makaleye dönüştürülmüştür.

² Okt., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: bhastaoglu@firat.edu.tr.



yerleştirmeye başlar. Bu çalışmada ise sanatçının romanlarında bir dış mekân olan doğaya nasıl yaklaştığına ve ne şekilde yer verdiğine değinilerek romantik algısı ortaya konmaya gayret edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Romantizm, doğa, canlılık, coşumculuk, Namık Kemal.

Abstract

ROMANTIC NATURE PERCEPTION IN THE NOVELS OF NAMIK KEMAL

Romanticism is an emphasis on the continuous nature of mankind since its existence, rather than a movement in fact, it is a way of perceiving certain beings, subjects and situations. Just like many movements, romanticism has turned into a strong emphasis since the 1800s, become as an -izm. The movement developed individually and socially as well, has developed in France and pervaded in Europe and Turkish literature in a short time and influenced many artists. One of the strongest paths of individual romanticism is nature; besides its being a space that enables the living beings to live by its changing, developing, transforming feature; with the mysterious and impressive temperament, takes place in philosophy, science and various branches of art for ages.

Tanzimat (Reform) romantics, takes the nature as an existence which is vivid, remedial and a reflection of God. Namık Kemal, who is an important name of Turkish literature in Tanzimat period and also a strong representative of the movement, has approached the nature with romantic perception as well. By focusing on the relationship between human and nature, he expresses the nature in his works as alive, dynamic, and in motion. At his first novel *İntibah*, with his perception comes from tradition, sees the nature wontedly but with the long description of spaces he makes, adumbrates that he tries to add a new lease to the literature. At this second novel *Cezmi*, set the descriptions in motion and narrates with linking to the physiology of the persons and brings them far from being a décor, places them into the novel. In this study, it is endeavored to reveal the romantic perception by referring to the way how the artist approached the nature and how he placed it in his novels.

Key words: Romanticism, nature, vitality, enthusiasm, Namık Kemal.

Giriş: Romantizm ve Namık Kemal

Dünya edebiyatında romantizm sözcüğünün yaygınlaşıp sanat terimi hâline gelmesinden çok önce, İtalyanca “romanezesco”dan gelen “romantik” ifadesinin kullanıldığı görülür. Romantik sözcüğü, kısa zamanda gelişim gösterdiği her ülkede kendisine yeni anlamlar katarak zenginleşir ve böylece akımın temelleri atılmaya başlar.

Asıl gelişimini Fransa’da gösteren romantizm akımı, Avrupa’ya ve tüm dünyaya hızla yayılarak birçok sanatçıyı etkisi altına alır. İngiliz edebiyatında William Blake, William Wordsworth, Lord

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK

Bayron, Walter Scot; Alman edebiyatında Klapstok, Lessing, Schiller, Goethe; Fransız edebiyatında ise Jean-Jacques Rouesseau, Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Musset, Mme de Stael gibi sanatçılar, romantizmin gelişmesini sağlayan isimler olur. İngiliz edebiyatında Orta Çağa dönüş arzusunu ve o dönemin ihtişamlı günlerini dile getirerek gotik bir üslup oluşturan sanatçılar, romantizmi şiirle örtüştürüp bu türe ağırlık verirler. Alman edebiyatında ise akım, düzyazıda da kendisine yer bulurken asıl ününe kavuştuğu Fransız edebiyatında şiir ve romanın yanı sıra tiyatro metinlerine dahi sızıp en geniş etki alanına ulaşır. Birçok ülkede geliştikten sonra Türk edebiyatında da yankısını bulur ve Tanzimat dönemi aydınlarınca çok çabuk benimsenerek kabul görür. Namık Kemal, Abdülhak Hamit, Recai Zâde Mahmut Ekrem, Ahmet Mithat Efendi gibi isimler, Türk edebiyatına romantizmi getiren kişiler olur. Akımın gelişiminde, en çok da gelenekten gelen duyuş tarzı, ortamın akım için elverişli olması ve Fransız edebiyatından yapılan çeviriler etkili olur.

Romantizm, bir ekol olmaktan çok belirli varlıkları, konu ve durumları algılama biçimidir. Romantik sanatçı, insanın kendisini tanıyıp anlamlandırmasının yanı sıra Tanrı, doğa ve diğer varlıklarla olan ilişkilerini de düzenlemeye çalışır. Akımla birlikte hüznün, aşk, şehvet, özlem, melankoli, doğaya dönüş, ölüm korkusu, büyük şehir bunalımı, kentten kırsala göç etme isteği, mevcut ortamdan kaçma ve ütopyik bir mekâna ya da geçmişe sığınma gibi bireysel duyumsamaların yanında özgürlük, eşitlik, adalet, tarih bilinci, geçmişe yönelme gibi önemli toplumsal düşünce, eğilim ve izlekler ortaya çıkar. Romantizm, geliştiği ülkelerde, sanatçıları yaşanan olumsuzluklardan kaçmaya ve sığınılacak bir mekân aramaya iter; "Umumiyetle sanatkârlarda, bilhassa romantiklerde, bulunduğu çevreyi terk edip başka bir âleme kaçmak temi çok görülür."(Okay, 1971: 21). Bu sebeple romantik sanatçı, eserinde mevcut şartları değiştirmeye, içinde bulunduğu kaotik dünyayı ise estetize ederek yaşanılır kılmaya çalışır. Akımın Türk edebiyatındaki durumu da pek farklı değildir. On dokuzuncu yüzyılın karışıklıkları içerisinde umudunu yitiren sanatçılar için artık farklı bir dünya tasavvuru kaçınılmaz olur. Ne yazık ki onların yeni bir dünya oluşturma ve aydınlığa çıkma umudu pek de başarıya ulaşacak gibi görünmemektedir. Yaşadıkları dünyanın olumsuz koşullarını değiştiremeyeceklerini anlayan ve bu buhranlı atmosferin kaotik havasından sıyrılamayan sanatçılar, umutlarını yavaş yavaş yitirince kendi içlerine yönelmeye, huzuru farklı yerlerde aramaya başlarlar. Yenilenen ve sağaltıcı özelliğiyle doğa, bu anlamda onlara sınırsız bir kaynak sunar. İhtiyaç duydukları huzur, bünyesinde eşsiz bir uyumu barındıran doğanın kendisindedir.

Tanzimat aydınları içerisinde toplumsal romantizmi geliştiren ve ilk millî romantik sayılabilecek öncü isim, hiç şüphesiz Namık Kemal'dir. Çocukluğu dedesiyle birlikte doğu illerinde geçen sanatçının hayatında; Encümen-i Şuara şairleri ile Şinasi'nin etkisi; Avrupa'da bulunduğu dönemler ve Batılı sanatçıları tanınmasının önemi büyüktür. Bu sayede eserlerinde, gelenekten

getirdiklerini modern çizgilerle birleştirerek doğu ile batı arasında bir köprü kurma gayretine girer. Sanatçının eskiden kopmadan edebiyata yeni bir soluk getirme çabası, zaman zaman eleştiriye maruz kalsa da onun Türk edebiyatına romantizmi getirmedeki rolü yadsınamaz. Büyük ölçüde Victor Hugo'dan etkilenen sanatçının eserlerinde, romantiklerin yaygın olarak ele aldığı "hürriyet, vatan, millet, adalet" gibi kavramlar, lirik bir üsluba kavuşur. O, doğayı da romantik bir üslupla ele alarak eserlerine aksettirir.

İntibah ve Cezmi Romanlarında Doğa Algısı

Akımın başlıca konuları arasında yer alan doğa, göçebe bir hayat süren Göktürklerden beri, gerek geçim kaynağı olması sebebiyle gerekse benimsedikleri değişik inançların etkisiyle Türklerin hayatında önemli bir yer tutar. Türkçe sözlükte "kendi kuralları çerçevesinde sürekli gelişen, değişen canlı ve cansız varlıkların hepsi, tabiat"(Erişim: 16.01.2017) şeklinde açıklanan doğa sözcüğü, felsefe sözlüğünde "bilincin dışında kendiliğinden var olanların tümü... İnsanı çevreleyen ilksiz ve sonsuz bütünlük"(Hançerlioğlu, 1993: 65) şeklinde açıklanır. Tarih boyunca da ülkeden ülkeye farklı çağrışımlar kazanarak anlam genişlemesine uğrar; "Tabiat, bazen tanrının kendisi, bazen onun yarattığı, bazen de sürekli bir akış olarak kabul edilmiştir."(Elçin, 1993: 5). Romantiklere göre ise her şey doğanın içindedir ve evren, çokluktan kurulmuş bütünlüğüyle kendi içinde ahenkli bir uyum oluşturur. Sanatçı da eserinde bu ahenkli uyumu yakalayıp doğadaki düzeni kurabildiği takdirde ilahî güzelliğe ulaşabilir.

Toplulukların gelişerek devletleşmesi, modernleşmesi ve çağdaş uygarlık düzeyine ulaşması sonucunda insan ile doğa arasına mesafeler girer. Tanzimat romantikleri, işte bu mesafeyi kapatmaya ve insanın özüne dönmesine yardımcı olmaya çalışarak doğaya yönelirler. Romantik bir algıyla doğayı; canlı, Tanrı'nın yansıması, sığınılan ve özdeşlik kurulan bir varlık olarak eserlerine aktarırlar.

Namık Kemal, romantizmin ışığında şiir, tiyatro, eleştiri türlerinde pek çok eser verirken iki de roman yazar. Sanatçının 1873-1875 yılları arasında Magosa'da sürgünken yazdığı ilk romanı, 1876'da *Son Pişmanlık*, daha sonra *İntibah* adıyla yayınlanır. Romanda hafif meşrep bir kadına âşık olan Ali Bey'in başından geçenler anlatılır. Yazarın ikinci romanı olan *Cezmi* de dört yıl sonra 1880'de yayınlanır. Türk edebiyatındaki ilk tarihî roman olan ve konusunu tarihten alan bu eserde olaylar, III. Mehmet zamanında İran seferine katılan sipahî Cezmi ile Kırım şehzadesi Adil Giray'ın çevresinde geçer. Sanatçının iki romanında da romantizmin birçok unsuru göze çarpar ancak konu gereği bu çalışmada sadece doğayı nasıl ele aldığından bahsedilecektir. Çünkü mekân tasvirleri ve çevre gözlemi, sanatçı için ayrı önem taşımaktadır; "Namık Kemal'in romanlarında

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK

dikkati çeken diğer bir nokta, dış dünyanın tasviridir. Ona kadar dış dünya, edebiyatımızda gerçek yapısına uygun olarak girmiş değildir.”(Ekiz, 1984: 39). O, romanlarında, eski edebiyat geleneğinden sıyrılarak farklı tasvirler yapmaya çalışır. Dinamik ve hareket halindeki doğayı eserlerine aktarır ve insanın doğa ile arasında sıkı bir ilişki kurmasını amaçlar. Gözlem gücünden yararlanarak yaptığı dış mekân tasvirlerinde karamsar bir bakış açısı sergilerken doğaya da hülyalı bir ruh haliyle yaklaşır. *İntibah* ve *Cezmi* romanlarında ise doğayı, canlı ve özdeşlik kurulan bir varlık olmak üzere iki özelliğiyle ele alır.

Canlı Bir Varlık Olarak Doğa

Doğa, içinde barınan tüm varlıkları koruyup kuşatarak onlara yaşam hakkı sunan, canlı bir varlıktır. Klasik dönemde gizemli, vahşi ve canlı manzaralarıyla esere giremeyip bir dekor olmaktan öteye gidemese de romantizm ile hak ettiği kıymeti görmeye başlar. Ayrıntılı tasvirler yapılarak hareket hâlinde anlatılır ve böylece donuk bir resmi andırmaktan çok görsel bir şölene dönüşür. Zaten romantizm için canlılık, temel ilkelerden birisidir; “Bir sanat yapıtındaki yaşam, doğada hayran kaldığımız şeye, yani bir çeşit güce, enerjiye, yaşama fıskıran canlılığa benzemektedir.”(Berlin, 2004: 122). Romantik sanatçı da doğanın hayranlık uyandıran etkisini eserinde yaratmaya çalışır ve onu canlı bir varlık olarak görüp eserine yansıtarak kendi farkını ortaya koyar. Tanzimat edebiyatında zaman zaman uzayıp giderek ana olaydan kopan bu tasvirler, anlatımın akışını bozsa da romantizmin bir getirisi olarak düşünülmelidir. Namık Kemal de *İntibah* romanında anlatacağı olaya uzun Çamlıca tasvirleri yaparak zemin hazırlamaya çalışır;

“Yaşlı dünyamızın taze bir sonbaharıdır, bahar günleri. İlkbahar geldiğinde toprağın ilkbaharın gelişiyle yeniden dirilmesi gerçeği ortaya çıkar. O kuru ağaçlar, mahşere ulaşan kemikler gibi yeniden canlanır. Öylesine canlanır ki, bu tazelik ağaçların gövdelerinde rahatça okunabilirdi, küçücük bir ot parçasının gelmesinde, evrenin her parçasığında yeni bir ruh ortaya çıkıyor sanılırdı.

Kırların her tarafında belirmiş ruhsal bir zevk, canlanmış cismani bir sefa denilse, kesinlikle abartılmış olamaz.” (Namık Kemal, 2006: 13)

Yapılan bu bahar tasviri, mesnevilerin başındaki doğa tasvirlerini anımsattığı için sık sık Namık Kemal’in gelenekten kopmadığı ve eskinin bağlarından kurtulamadığı söylenir. Fakat yazar, doğaya bir “ruh” vererek onu canlandırmak niyetinde olduğunu sezdirir. Bu yıpranmış, yaşlanmış dünyaya baharın gelmesini, mahşer yerinde insanların dirilmesine benzeterek doğadaki enerjiyi hissetmeye çalışır. Kurumuş dallar, öylesine yeşillenerek tazelenir ki bu yenilenme, tüm doğaya yayılarak Ali Bey’in ruhuna dokunur. Doğa, nesne olmaktan çıkarak özne konumuna geçer ve

romanda etken bir rol oynayacağını hissettirir. Çünkü romantik doğa, “kendini sürekli olarak değiştirir ve onun içinde tek bir durağanlık anı yoktur”(Yıldız, 2010: 53). Hareketli ve dinamik yönüyle yenilenmek için ihtiyaç duyduğu kaynağı da yine kendisinde bulur. Namık Kemal, “evren”, “ruh”, “parçacık” gibi sözcüklerle yeni bir betimleme kurmaya çalışsa da yer yer “kesinlikle abartılmış olmaz” tarzındaki yaklaşımlarını ortaya koymaktan geri durmadığı için bu uyumu bozar. Bazen de Batılı sanatçılar gibi doğadaki detaylara değinmeye uğraşır ancak sözleri havada kalır;

“İlkbaharın en güzel tarafı çimenlerdir. Hani çok oldukları için gözlerimizin alıştığı ve bu yüzden küçümsediğimiz çimenler...

Yeşil, dünyamızda en sevilen renktir. Yeşilden daha güzel, başka bir renk olabilir mi? Ve bahar günlerinde yeryüzünün tamamı yeşile bürünür.

(Kendilerini insan sanan, gerçekte ottan sadece istediklerinde istedikleri yere gidebilen, kısacası yalnızca yer değiştirme farkı bulunan beyler de, karşılaştıkları hanımlara yeşillenmek için uğraşırlar.)” (Namık Kemal, 2006: 13)

Hayatta önemsiz görünen bazı varlık ve olayların aslında yaşam için çok şey ifade ettiğini vurgulamaya çalışan yazar, bu düşüncesini derli toplu değil de savruk bir şekilde romana yansıtır. Divan şiirinde en çok güller ve laleler betimlenirken burada bir farklılık yaparak çimenleri anlatır; “Çerçeve ne kadar eski ise de, içerikte yenileşme çabası açıkça görülür. Namık Kemal artık dünyayı başka gözlerle görüp ifade etmek gerektiğini düşünür”(Arslan, 2007: 109). Yine de gözlemlerini soyutlaştırma konusunda yetersiz kalarak “yeşil” sözcüğünü kullanmak adına birbirinden bağımsız tümceleri art arda sıralar. Hatta oradan hareketle erkeklerin kadınlara “yeşillenme”sinden bahsederek betimlemeyi bir bağlama oturtmaya uğraşır. Günümüz şartlarında değerlendirildiğinde başarılı bulunmayan *İntibah* romanı, yazıldığı dönemde beğeni toplayan ve ilgi gören bir eser olmuştur. Geleneğin etkisinden sıyrılamayan yazarın doğayı hareketli bir görünüme kavuşturma arzusunda olduğu da açıktır. Namık Kemal, bir sonraki romanı olan *Cezmi*'de bu tabiat tasvirlerini detaylandırarak fon olmaktan çıkarır. Karakter ve olayların alt yapısını hazırlamak için yaptığı uzun tasvirler, doğa ile insanı bütünleştirdiği gibi doğayı da hareketlendirir. Gecenin karanlığı içinde gerçekçi, canlı hatta biraz da ürkütücü bir yangın sahnesi tasarlayarak olaya renk katar;

“Bir karanlık gecede, şiddetli bir karayel fırtınasıyla Boğaziçi'nde çıkmış bir yangın sahnesi göz önüne getirilsin. Öyle ki, yangının alevi siyahlı, kırmızılı renk renk dehşetiyle eski hikâyelerde okuduğumuz canavarlar gibi, kimi zaman göğe çıkmak ister, kimi zaman rüzgârın şiddetli direnciyle aşağı süzülür, denizlerle çarpışır, maddeyi birbirine

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK

karıştırarak heybetle kıyıda denize atladığı gibi, denizden de karşı kıyıya atlayacakmış gibi görünür. (Namık Kemal, 2009: 35)

Anlatıcı, Cezmi'nin karakterinin anlaşılabilmesi için iki sayfa boyunca hayalî bir yangını, detaylı ve canlı bir şekilde tasvir eder. Suyun içinde beliren “siyahlı kırmızılı” ateş, rüzgârın şiddetiyle kimi zaman alevlenir kimi zaman sönecek gibi olur. Yazar, su ve ateş ile hem dokunma duyusuna hem de göze hitap ederek okuru romanın içine çekmeye çalışır. “Gece, deniz, alev, dalga” gibi romantik unsurlarla canlı bir imge oluşturur. Romantikler, doğayı “iyi” ve “kötü” olmak üzere iki şekilde algılar. Çoğu zaman “iyi, hoş, güzel, rahatlatıcı, sağaltıcı” özellikleriyle ele alınan doğa, bazı sanatçılarda “güvensizlik, tedirginlik, ürperti, nefret” gibi duygular uyandırır. Doğanın kötü sıfatlarla anılmasının sebebi ise genellikle doğal afetlerdir. Cezmi romanındaki yangın sahnesi de çevreyi tahrip eden ve insanları korkutan yönüyle olumsuz bir anlam taşımaktadır. Kahramanın başından geçenler ve olayın şiddetiyle birlikte yazar, doğanın hareket şeklini de değiştirir;

“Mevsim her ne kadar yaz ortaları ise de çevredeki dağların tepelerinde karlar daha yeni çözülmeye başladığı için havalar çokça yağmurlu olduğundan, nehirde o gün belli belirsiz bir taşkınlık vardı.

Bu ikinci tehlikenin ortaya çıktığı sırada seller azgın bir hızla akmaya başladı. Cezmi'nin durumu ikinci bölümün başında anlatılan yangın sahnesinden bin kat (daha) müthiş, bin kat (daha) hatırı sayılırdı.” (Namık Kemal, 2009: 182)

Burada yağmurlu bir yaz havasında etrafı dağlarla çevrili nehir, hareketli bir resim oluşturmaktadır. Kurtarıcı ve rahatlatıcı bir misyonu olan suyun aynı zamanda yutucu bir özelliği vardır. Cezmi'nin nehirde boğulmak üzere olan birini kurtarmaya çalışması ve o esnada afettede yüzünden karşılaştığı zor durumlar da suyun yutucu yönünü vurgular. Nehir sularının yağmur ve eriyen karla karışarak coşkun bir hâl alması, büyük bir tehlike yaratır ve boğulmak üzere olan kişiye yardım etmek için nehre atlayan Cezmi, kendi canını zor kurtaracak duruma gelir. Cezmi'nin fazlaca yorulmasının nedeni, eriyen karlara ve yağmura dayandırılarak okurun zihninde belirecek soruların cevapları önceden verilmiş olur. Olayın heyecan ögesi artarken nehir şiddetini artırır, etraftaki bitki örtüsü ve dağlar ile şiddetle akan su da olaya eşlik eder. Romanda İran askerleri de Osmanlı mermilerinden korunmak amacıyla suya atlar fakat durum, umdukları gibi neticelenmez ve korunma amaçlı sığındıkları suda mermilerin ve suyun etkisiyle can verirler. Birbirini dengeleyici özellikleri bulunan su ile ateş, burada insanların ölümüne sebep olur. Zaten doğanın minimize hâli denilebilecek insanın mizacında da iyi ile kötü iç içedir; “Namık Kemal'e göre evvela tabiatı iyi ve kötü beraberce mevcuttur ve insanoğlu iyi ile kötünün, güzelle çirkinin ahenkli ile ahenksizin imkânlarına kendinde sahip olarak doğar”(Tanpınar, 2001: 429).

Karakterinde hem olumlu hem de olumsuz özellikler barındıran insan, içindeki kötülük ve iyilikten hangisini beslerse o taraf güç kazanır.

Namık Kemal, dış dünyaya hülyalı bir ruh haliyle bakarken romanda çizdiği karaktere de ona göre şekil verir. Sevgilisiyle buluşan Ali Bey için uygun ortamı Çamlıca'nın eşsiz manzarası içinde hazırlarken Adil Giray'ın ölümüyle de gökyüzünü bulutlarla doldurarak her yeri karanlığa boğar;

“O gün havaya yas giysilerini andırır bir karanlık çökmüştü. Bulutlardan ağlaya ağlaya gözlerinde yaş kalmamış felakete uğramış yetimler gibi ara sıra birkaç damla yağmur dökülürdü. Uzaktan uzağa ikide bir çakan şimşekler, insanların isteklerini alaya alan gülüşlere benzerdi.” (Namık Kemal, 2009: 282)

Yas giysilerini andırarak etrafı karanlıkla saran doğa, Şehriyar'ın Perihan ile Adil Giray'ı öldürmeye karar verdiği günün bunaltısına eşlik eder. Gökyüzünde şimşekler çakar ve adeta olayın dehşetini, acısını ikiye katlar. Yazar, konuyla dış dünyayı ilişkilendirmek için yağmurlu ve karanlık bir hava oluşturur. Bulutları yetimlere, ikide bir çakan şimşeği de alaycı gülüşlere benzeterek okurun psikolojisini yaklaşımtaki olay anına hazırlar. Daha sonra akşam olur ve güneşin “savaş alanlarının kanlı çamurlarını andıran hüzünlü bir renkle”(Namık Kemal, 2009: 283) batmasıyla da ortam, okuru üzecek olan Adil Giray ile Perihan'ın ölümü için gereken romantikliğe bürünür.

İki romana da bakıldığında, dış dünyanın *İntibah* romanına göre *Cezmi*'de daha canlı ve aktif bir duruma geçtiği söylenebilir. *İntibah*'ta havada kalan tasvirler, *Cezmi*'de işlevsel bir boyut kazanarak eserin içine yerleşir ve karakterlerin gelişimine katkı sağlar.

Özdeşlik Kurulan Doğa

Romantik sanatçı, doğayı tüm evren anlamına gelen bir bütün hâlinde algılar. Bütünlüğü oluşturan varlıkların hepsi de bir zincirin halkaları gibi uyum içindedir. Bu zincirin en önemli halkasını ise algılama, anlamlandırma, kavrama ve açıklama gibi diğer canlılardan ayrılan nitelikleri ile insan oluşturur. Çünkü insan, dış dünyaya sadece fiziksel anlamda değil ruhsal yönden de ihtiyaç duyar. Ayrıca hayat telaşı içerisinde kendini unutan insanın iç sesine kulak vermesi için de doğayla baş başa kalması lazımdır; “Romantik yazar ve şairlere göre, ben'e ulaşmak için doğadan yola çıkmak gerekir.”(Alkan, 2006: 59). Bu nedenle romantik anlatılarda kişiler, buhranlı zamanlarında doğaya yönelir, kendi içerisinde kaybettiği huzuru orada arar ve bu sayede ruhunda bir çeşit arınma sağlar. *İntibah*'ta Ali Bey, babasının ölümünden sonra bunalıma girerek sokağa bile çıkmak istemez ve kendini eve kapatır. Bu sorunu nasıl çözeceğini düşünen annesinin aklına onu Çamlıca'ya götürmek gelir. Çünkü doğa, kişi üzerinde tedavi edici bir etkiye sahiptir ve öyle de

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK

olur. Annenin bulduğu çözüm işe yarar ve Çamlıca, hayattan elini eteğini çekmek isteyen Ali Bey'in karamsar ruhuna iyi gelir;

“Kişi, doğanın elinde garip bir oyuncak gibidir. Ali Bey, herkesten çok sevdiği babasının ölümüyle acı içinde kıvrılırken, yine de her tarafında nice bulutların gömülü bulunduğu bu kırlarda gezmeye, eğlenmeye can atıyordu. İki günde bir Çamlıca'ya gitmeyi adet edinmişti.”
(Namık Kemal, 2006: 24)

Anlatıcı, doğanın kişiyi istediği gibi yönetip yönlendirdiğini düşünür. En kederli anında bile Ali Bey'in doğadan kopamaması bu nedenledir. Ali Bey, Çamlıca'ya kalabalık olduğu günlerde gitmez. Doğayla baş başa kalıp huzura erişebilmek için tepenin sessiz sakin zamanlarını seçer. Böylece kendine gelmeye ve yavaş yavaş düzelmeye başlar. Roman başkışisi Ali Bey, olgusal açıdan açık/geniş mekân işlevselliğine sahip olan Çamlıca'da, “Kendini güvende hisseder; kimliği, varlığı, değerleri koruma altındadır. Ontolojik anlamdaki bu huzur ve güven duygusu, varlığın içten dışa doğru açılmasını, akmasını sağlar.”(Korkmaz, 2015: 93). Doğanın telkin ediciliğiyle yatışan Ali Bey, kaybettiği huzuru bulmaya, bozulan dengesini yeniden kurmaya başlar ve ruhuna iyi gelen bu ziyaretlerden kendini alamaz hâle gelir;

“Örneğin güneş batarken, çimenler üzerinde ya da bir subaşında oturmak, bir ağacın altında uzanmak ve doğanın o büyük güzelliğini izlemek, kentlerdeki evlerin hangi eğlencesiyle karşılaştırılabilir?

Kalabalık kentlerin kokmuş havasından, çirkin görüntülerinden zaman zaman uzaklaşıp, çiçeklerin o tatlı kokularını getiren esintileri kim içine çekmek istemez? Kırlara yayılan binlerce güzel çiçeğin rengine dalıp gitmeyi kim istemez?” (Namık Kemal, 2006: 19)

Akşamüzeri su kenarında oturup ağacın altına uzanmayı, şehir eğlencelerine tercih eden Ali Bey'in kent yaşamından uzaklaşıp doğaya sığınması, onun romantik tarafını açılar niteliktedir. Şehirler, “kokmuş hava”sı ve “çirkin görüntü”süyle yaşamaya değer bir yer değildir. Kırların ise “çiçeklerin o tatlı kokularını getiren esintileri” vardır. O yüzden Ali Bey'in aradığı huzur, doğanın kendisindedir. Sığınılan bu mekânda rüzgâr, “süt emme çağındaki yavrusunun uykusunu izleyen bir annenin nefesinden bile daha hafif esmekte”(Namık Kemal, 2006: 24)dir ve böylece doğa, şefkatli bir anne gibi insanı koruyup kucaklayarak sakinleştirmektedir.

Romantikler için canlı bir varlık olan doğada her şeyin birbiriyle ilişkisi ve kendilerine has sembolik dilleri vardır. Yaşamdaki ekolojik dengeyi oluşturan canlılar, iç içe geçerek aralarında bağ kurar. Romantik yazar da insanla doğayı iletişime sokarak işte bu özel ve gizli dili ortaya çıkarmaya çalışır. Doğadaki gizli iletişimi anlamak için canlıları yakından gözlemleyip hareketlerinde mana arar. Güle mahcubiyet yükler, bülbülün güle olan aşkının özgürlüğe

hasretinden kaynaklandığını söyleyerek bu aşkı güzel bir nedene bağlar. Mutsuz bir kişi olan Ali Bey'in ibadete yöneldiği ya da Allah'a sığındığı görülmez. Bunun yerine o, Çamlıca'ya çıkar ve doğanın sesini dinler. Orada kendisini bularak sorunlarından kurtulur. Benine ulaşan kişi, kendi içindeki sorunları çözer ve dışarıya açılarak sosyalleşir.

Namık Kemal'e göre sanatçı, tabiatın sesi, rengi, nefesidir. Ona hem muhtaçtır, hem de ondan daha üstün olmak ister. Tabiatı ayrı düşünülemez ve onu anlatmadığı sürece gerçeği yansıtamaz. Kendi vücudunu yönetemediği hâlde doğayı yönetmeye çalışır ve kendince yeniden yaratarak ona yeni anlamlar yükler. Bunu gerçekleştirmek için yeterli gücü kalmaması durumunda ise derin bir acı duyar. Yazar, *Cezmi* romanında Cezmi'nin şairliğini anlatırken onu doğanın bir parçası gibi düşünür;

“Şair nedir? Tabiatın en sevdalı zamanlarındaki hüznü gülümseyişlerinden yaratılmış bir mahlûk! Gülüşlerinde, gülün üstündeki şebnem gibi, gözyaşı izleri; ağlayışlarında, buluttaki gökkuşağı gibi, gülme belirtileri görünür. Tabiata her mahlûktan (daha) çok esir iken, tabiatın üstüne çıkmak ister. Kendi vücudunu gereği gibi yönetemediği halde, yerküreyi zayıf kollarıyla sürükleye sürükleye başka bir verimlilik noktasına, başka bir olgunluk merkezine götürmeye çalışır! Bu kadar güç tüketen çabasıyla gücü kuvveti kesilince, ya kafeste siyah perdeler içinde tutsak olmuş olan bülbüllerin nağmesi kadar acıklı, ya da gökte solumaya yeterli hava bulunamayacak derecede yükselip öfkeyle aşağı süzülen şahinlerin sesiyle acı çığlıklar atmaya başlar.” (Namık Kemal, 2009: 20)

Şairi tanımlayan Namık Kemal, roman kişisini de tabiatla özdeşleştirme niyetinde olduğunu önceden sezdirmiş olur. Zira yazara göre şair, “gülün üstündeki şebnem” gibi gözyaşları olan ve “buluttaki gökkuşağı” gibi ağlarken tebessüm edebilen romantik biridir. Çünkü şair, kendi gibi değişken hâlleri, kanunları olan doğaya, tutsaktır ve zamanla da ona bağımlı hâle gelir. Doğanın kölesi olduğunu ve ondan daha üstün yeteneklere sahip olmadığını bilmesine rağmen şairin evreni, “başka bir verimlilik noktasına, başka bir olgunluk merkezine götürmesi” dili kullanma gücüne bağlıdır. Bu nedenle de kendi sözcük alanında, dünyayı yeniden anlamlandırarak başka bir yere koyar. Zaten romantik sanatçılara göre doğa, sanatın merkezindedir; “Wordsworth'e göre genellikle sanatın ve özellikle şiirin özü, tabiatla sıkı bir temasta yaşayan tabiat adamının ruh tecrübesidir” (Kantarcıoğlu, 2009: 107). Tabiatı gerektiği gibi yararlanamayan sanatçı da yeteri kadar verimli ve başarılı olamaz.

Cezmi romanında, sarayın en güzel odası, Adil Giray'a zindan gibi gelirken Perihan'a âşık olduktan sonra o karanlık yer, bir anda aydınlanarak geniş mekâna dönüşür. Perihan ile Adil Giray'ın birbirlerine olan aşkını ve ülkeyi ele geçirme planlarını öğrenen Şehriyar'a ise odası mezar gibi gelir. Olayın akışına göre mekân da şekillenir. İhtişamlı, görkemli yapısı ve uçsuz bucaksız

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK

büyükülüğüyle saray, kişiler üzerinde korku ve saygınlık duygusu uyandırır. Bu yücelik karşısında kişi, kendini aciz ve küçük hisseder. Romanlarda büyük yapı ve mekânlar, sonsuzluk hissi uyandırarak kişilerin düş kurma yeteneğini kuvvetlendirir; “Derin düşünen ve düş kuran ruhta, bir sonsuz büyüklük, sonsuz büyüklük imgelerini bekler gibidir. Tin, nesnelere görür, yeniden görür. Ruh, bir nesnenin içinde kendine sonsuz büyüklük yuvası bulur.”(Bachelard, 1996: 205). Bu büyük, görkemli sarayda Adil Giray ve Perihan, birbirlerini düşler. Birlikteyken bile kuracakları devletin ve izdivaçlarının hayalini kurarlar. Perihan yine bu rüyalarından birinde güneşli, güzel bir bahar sabahında kırılık alanında sevgilisiyle buluştuğunu görür, mekân da çiftlerin mutluluğuna çiçekler açarak iştirak eder;

“Rüyasında Adil Giray’ı gördü; sabah olmuş, güneş doğmuş, gözleri nur ile dolmuş sandı. Sevdiğiyle kırdıydılar; buldukları yerin önünden bir çay akardı; o kadar hafif akar, o kadar kıvrıntılı şekiller meydana getirirdi ki, içinde aktığı kırım güzelliğinden kopamıyor, arada bir geldiği yere dönmek istiyormuş da rüzgâr buna engel oluyormuş gibi görünürdü. Başuçlarında bir salkımsöğüt vardı; dalları, yaprakları aşkın ayıplarını gizleyen bir perde olmaya yakıştıırılacak kadar dağınıktı.

Kırlığın orasında burasında o kadar çeşitli, o kadar birbirinden farklı çiçekler vardı ki, Tanrı’nın burayı süslemek için gökyüzündeki çeşit çeşit renklerdeki bulutları kesip parçalamış olduğu sanılabılırdı” (Namık Kemal, 2009: 225-226).

Güneşli bir havada üstlerini örterek aşklarını gizleyen salkımsöğüt, önlerinden aheste aheste akan çayın ışıldayan suları ve rengârenk, çeşit çeşit çiçekler, Perihan ile Adil Giray’ın mutluluğunu daha çok besler. Rahatlatan, huzur veren yönüyle ise yine su dikkati çeker. Yazar, bu rüyada kişilerin neşesiyle birlikte ortamı ve kendi anlatım şeklini de hareketlendirir. Romantik sanatçı, roman kişilerine tutkulu aşklar yaşatarak onları hülyalı bir ruh hâline sokar. Perihan, sürekli hayaller kurar ve uyurken bile sevdiğini düşünerek rüyasında görür. Öte yandan Şehriyar da Adil Giray’a sahip olacağı günün hayaliyle yanıp tutuşur. Her hareketleri aşk üzerine tasarlanmış izlenimi uyandıran kişilerin adeta romanda başka fonksiyonları kalmaz. Sarayda dönen çeşitli entrikalar neticesinde Adil Giray ile Perihan’ın aşkı rüyalarda kalır. *İntibah* ve *Cezmi* romanında tutkuyla âşık iki kadın vardır. Namık Kemal, iyi ve kötü mizaçlı olmak üzere iki kadın yaratır ve bu kadınların çekişmeleri, sevilen adamları sonunda ölüme dahi götürür.

İntibah romanının başındaki Çamlıca tasviri gibi “çevresel mekân”(Korkmaz, 2015: 82) olmaktan kurtulamayan manzaralar, *Cezmi*’de “algısal mekân”(Korkmaz, 2015: 82) hâline gelerek kişilerin iç dünyasını yansıtmaya başlar. Çevresel mekânların kullanıldığı romanlarda olay ön planda olduğundan karakterler de gelişim sürecini tamamlayamaz. Ancak algısal mekânlı romanlarda

kişilerin bulunduğu ortam, olayın gidişatına ve kişilerin psikolojisine göre şekillenir. Bu anlamda *Cezmi* romanının *İntibah*'a göre daha başarılı olduğu muhakkaktır.

Sonuç

Romantizm, tüm ülke edebiyatlarında hızla gelişirken Tanzimat dönemi Türk aydınlarını da etkisine alır. İlk roman örneklerinden sayılan *İntibah* ve *Cezmi* romanlarının yazarı Namık Kemal, aynı zamanda Türk edebiyatına romantizm akımını getiren kişi olur. Akımın bireysellik boyutunu yansıtan en önemli özelliklerinden biri ise doğanın önceki sanatçılardan farklı bir bakış açısıyla algılanmasıdır. Aynı durum, Tanzimat romantikleri için de geçerli olur ve klasik edebiyatta gerektiği gibi yer almayan doğa, bu dönem eserlerinde belirgin bir rol kazanmaya başlar.

İntibah romanına başlarken yaptığı bahar ve Çamlıca tasviriyle ilgili olarak yazar, çokça eleştiri alır. Onun gelenekten kopmadığı ve ne kadar istese de doğaya romantiklerin gözünden bakmakta yetersiz kaldığı söylenir. Oysa bu tasvirler, bireyin kendi iç dünyasından sıyrılıp yönünü dışa çevirdiğini göstermesi bakımından Türk edebiyatında önemli bir gelişmedir. Ali Bey'i sıkıntılı, kederli anlarında Çamlıca tepesine çıkarır ve kişi ile doğa arasına zamanla giren mesafeyi, kapatmaya çalışır. Bir anlamda başkişisi Ali Bey'in mizacının daha iyi anlaşılması için okura da ön hazırlık yapmış olur.

Cezmi'de ise mekân tasvirlerinin daha işlevsel hâle geldiği ve doğaya ait unsurların arttığı görülür. Romanın başkişisi Cezmi'yi tanıtmak için yazar, gerçeğe karıştırılacak kadar canlı imgelerle kurulu, hayalî bir yangın sahnesi oluşturur. Yine roman kişilerinden Adil Giray'ın saraydan kaçacağı günü ise duruma uygun, kasvetli, bulutlu bir ortam kurgulayarak anlatır. Mekâna dair hususiyetlerle okuru olaya hazırlayarak tasvirler yapar ve olumlu-olumsuz, olabilecek her şeyin ayak seslerini duyurur. Böylece yarattığı karakterin ayağının yere basmasını, olayların ise daha inandırıcı ve gerçekçi olmasını sağlar.

Romantizm, insanın sadece aklını değil, sağduyusunu da kullanması gerektiğini esere aksettirirken klasik bir pencereden bakmaya alışmış okura, duyguların varlığını hissettirir. Bu hissî varlık, dış dünyaya sadece gözleriyle bakmaz, onu, zekâsı ve kalbiyle özümsemeye çalışır. Doğa, anlaşılması ve özdeşlik kurulması gereken canlı bir varlıktır, insan ve özellikle de sanatçı, ancak bu sayede kendi içine yönelerek tamamlanacaktır. Klasik edebiyatta doğa, insanı devre dışı bırakan bir resim niteliği taşıırken Namık Kemal'in romanlarında hayat bularak insanla bütünleşir. Yazar, doğayı insanla iletişim kurabilen, dinamik, canlı bir varlık hâline dönüştürerek okura romantik bir atmosfer kurar.

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK

Kaynakça

Alkan, Erdoğan (2006). *Romantizm*. İstanbul: Varlık.

Arslan, Nihayet (2007). *Türk Romanının Oluşumu*. Ankara: Phoenix.

Bachelard, Gaston (1996). *Mekânın Poetikası*. Aykut Derman (Çev.). İstanbul: Kesit.

Berlin, Isaiah (2004). *Romantikliğin Kökleri*. Mete Tunçay (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Ekiz, Osman Nuri (1984). *Namık Kemal-Hayati, Sanatı ve Eserleri*. İstanbul: Gökşin.

Elçin, Şükrü (1993). *Türk Edebiyatında Tabiat*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi-Sayı:66.

Hançerlioğlu, Orhan (1993). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.

Kantarcioğlu, Sevim (2009). *Edebiyat Akımları*. İstanbul: Paradigma.

Korkmaz, Ramazan (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.

Namık Kemal (2006). *İntibah*. İstanbul: Morpa.

Namık Kemal (2009). *Cezmi*. Ankara: Gönül.

Okay, Orhan (1971). *Abdülhak Hamid'in Romantizmi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.

Yıldız, Dinçer (2010). *Goethe'nin Doğa Felsefesi*. Ankara: Sun.

http://www.tdk.org.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.587c8cd6ed0418.28101916, 16.01.2017.

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (164-184)

SOSYAL DEĞİŞİMLER KUŞAĞINDA DEĞİŞMEYENLER GERÇEĞİ
VE AYTMATOV ESTETİĞİ-1-
(TÜRKÜLER)

Ahmet SARIGÜL¹

Öz

Edebi eserlerde zaman-mekân çerçevesinde yaratılan kurmaca âlem ile bu âlemin görüntüsünü oluşturan simgesel/sembolik kavramlar boyutunda yaşanan süreçler, bireylerin bilinçaltına sürülen imgeler, yer yer bilinç dışına itilen duygu ve düşünceler estetik bir söyleyişle sözcüklere yüklenerek kendi özgünlüğü içerisinde ve soyuttan somuta uzanan çizgide kendi ifadesini bulmaktadır. Ayrıca bunlar kendi ifadesi içerisinde söz akışıyla ilintili olmak üzere yer yer motif ve sembollerle özdeşleşmekte bazen de üslup ve estetik gereği arketipsel imgelerle bir bütünlük sergileyerek söyleyişe farklı bir söz zenginliği, ifade özgürlüğü ve güzelliği katmaktadırlar.

Zaten Aytmatov'u Aytmatov yapan asıl unsur da söz konusu zenginlikleri anlatılarında işleyerek Kırgız-Türk kültürünün evrensel boyuta taşınmasını sağlayan yazılı edebiyatın ilk temsilcilerinden olmasıdır. Yazarı bu başarıya ulaştıran en önemli etken ise kendi kültürü, coğrafyası ve insanı ile iç içe yaşamının sağladığı yakınlık ve tanışıklıktır. Bu tanışıklığın sağladığı kültürel altyapı ve malzeme zenginliğini öz duyusu, seziş ve estetik anlayışıyla bütünleştiren yazar kendi Nirvana'sına ulaşmayı başarmıştır.

Anahtar Kelimeler: Aytmatov, imge, estetik, üslup, türküler, kendilik, içerik.

¹ Dr., Atatürk Havalimanı Başmüdürlüğü.



**THE TRUTH IN THE SOCIAL CHANGES AND THE TRUTH IN THE AYTMATOV-1
(FOLKSONGS)**

Abstract

The process of living in the dimension of symbolic / symbolic concepts forming the image of this world with the fiction world created in the frame of time-space in literary works, the imbursement of the individuals into the subconscious, the emotions and thoughts that are pushed out of consciousness in some places are loaded with words in an aesthetical way and expressed in their own originality, . In addition, they are associated with motifs and symbols in their own words, sometimes related to the flow of the song, and sometimes exhibit a totality of archetypal imaginative and stylistic aesthetics, which adds a different vocabulary, freedom of expression and beauty.

The main element that makes Aitmatov an Aitmatov is that he is one of the first representatives of written literature which provides the transfer of Kyrgyz-Turkish culture to the universal dimension by working on this rich subject. The most important factor in achieving this is its own culture, geography and proximity and familiarity provided by living in harmony with people. The author, who integrated his enormous cultural background and material complexity with self-awareness, intuition and aesthetic understanding, has started to reach his own Nirvana.

Keywords: Aitmatov, image, aesthetics, style, folksongs, self, internalism ...

Giriş

Estetik Üzerine

“Estetik” kelimesi Yunanca’da ilk, temel duyum anlamına gelen “aisthesis”le, varolan şeyler karşısında duyumları, duyguları ve sezgileri yoluyla duyarlı olan kişi anlamına gelen “aisthetikos”tan türer. Duyum, duyular, algı, duygu ile algılamak gibi anlamlar taşır. Bu kelimelerden çıkarılabilecek olan, estetiğin, duygusallığın sağladığı bilgilerin bilimi olmasıdır.

Estetiğin kurucusu olarak Alexander G. Baumgarten (1714-1762) kabul edilmektedir. Baumgarten’e göre mantık, düşünce ve zihne dayalı bilgilerin; estetik ise duyu ve duygulara bağlı

Estetik konusunda <http://www.felsefetası.org/estetik-kavramına-bir-bakis/> 25.04.216 adresinden yararlanılmıştır.

bilgilerin doğruluğunu inceleyen birer bilim dalıdır/olmalıdır. Kısacası estetik, mantığın ikiz kardeşi veya duygulara dayalı bilgilerin mantığıdır/mantığı olarak kabul edilmelidir.

Estetik, “Değer Teorisi” ya da “Aksiyoloji” adı verilen felsefenin bir dalıdır. “Duygu ve Beğenin Yargılanması” olarak da geçen duyusal-duygusal değerleri inceler. Bu yönüyle estetik, sanat felsefesi ile yakından ilişkilidir.

Bu bağlamda estetik kavramından bir bilim dalı olarak ilk söz eden Baumgarten olmuştur. Baumgarten’e göre bilgi iki türdür:

1-Duyusal Bilgi

2-Akılsal Bilgi

Duyusal bilgi henüz netlik kazanmamış bulanık tasavvurlarda aranırken akılsal bilgi açık-seçik ve net tasavvurlarla elde edilir. Bir de bu iki tasavvurun arasında yer alan, açık olmakla beraber seçkinlik kazanmamış, kavram kargaşasına neden olan karışık tasavvur biçimleri mevcuttur ki bu durum bireyin duyularının açık olmasına rağmen karışık duyular alması, duyum kargaşası yaşaması durumudur. Bu duyuların açıklığında oluşan duyum kargaşası kendine görelilik kapsamında özel bir bölge yaratır ki bu “estetik”in alanıdır ve gerçek anlamda sanatın inşa makamıdır.

Bilgi kapsamında ele alındığında “Duyu bilgisi” duygularla edinilmiş olduğundan tam bir bilgi olarak kabul görmemektedir. Bu noktadan hareketle Baumgarten, Leibniz’in izinden giderek üçüncü bir bilgi türü ortaya koymak adına “bulanık duyum” ile “seçik kavrayış” arasında açık konumundaki “duyusal bilgi”yi yerleştirmiş olup bu “açık duyusal bilgi” “sanat” olarak tanımlanmıştır. Baumgarten’a göre ise; tüm sanat dalları için geçerli olan kanun, kural ve yasaları araştırma görevini “Estetik” üstlenmiştir.

Çağdaş estetikten söz etmek sanatın alanına girmektir. Çünkü eski estetik, kuramsal ve metafizik bir estetik olup çıkış noktasını “düşünce” oluşturmaktadır. Oysa çağdaş/yeni estetik tamamıyla somut olana yani esere, bir başka deyişle bizzat güzelin kendisine dayanmaktadır. Öyleyse estetiğin alanına girmek sanatın alanına girmek, sanatın alanına girmek ise güzelin alanına girmek anlamına gelmektedir. Çünkü her sanat dalının kendine “güzel” oluşturma teknik araç-gereç ve yöntemleri vardır: kimine göre sözcükler, kimine göre renkler, kimine göre ise ahşap materyaller...

Güzel Kavramı;

Estetiğin en önemli meselesi, güzel ile güzellik kavramlarının tanımı, tanımlanmasıdır. Çünkü mesele güzellik olunca “doğal güzellik” ile “sanatsal güzellik” gündeme gelmekte ve her ikisi arasındaki ilişki tartışma konusu olmaktadır. Kültürel dünyaya ait olması nedeniyle sanattaki güzellik, gerçek güzelliğe daha yakın olup onu daha iyi yansıtır. Güzel ve güzelliğin tanımlanmasında rol oynayan unsurlar ise;

Orantı ve simetri:

“Güzellik” kavramının matematiksel manada belirlenmesini sağlayan ilk unsur “orantı”dır. Bir başka ifadeyle “güzellik”in teşekkülünde güzel olan unsurların orantılı bir biçimde birleşmesi kuralıdır. Orantıya bağlı ortaya çıkan güzelliğin bir başka niteliği ise “simetri”dir.

Uyum (Harmoni):

Güzel ve güzellik kapsamında güzeli oluşturan tüm parçaların uyumlu birleşimi oldukça önemlidir. Uyum, hem hareketli hem de hareketsiz (sabit/camit) bütünlerde önemlidir. Dolayısıyla uyumun olmadığı yerde güzellik aranamayacağı gibi bütünden de söz edilemez.

Güzellik-Hakikat-İyi-Hoş-Yüce İlişkisi:

İyi ve Güzel:

Platon’a göre “güzel” ile “iyi” özdeştir. Tolstoy da; *“ahlak duygusunu geliştirmeyen sanat, sanat olamaz.”* demektedir. Dolayısıyla sanat iyiyi ifade etmeli, ahlakın hizmetinde olmalıdır. Aristoteles; *“Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından kurtarmaktır.”* der. Shaftesbury ise; *“dünyada en doğal olan güzellik; dürüstlük ve ahlaki doğruluktur.”* demektedir.

Kant ise “iyi” ve “güzel” kavramlarını birbirinden ayırmıştır. Kant’a göre güzellik, duygularla (estetik haz alma, hoş gitme ile) ilgili olup “iyilik” akılla idrak edilen bir kavramdır. Ayrıca kendine göre yasaları da mevcuttur. Oysa nice güzellik vardır ki ne ahlak ile ne de ahlaki normlarla hiçbir ilişkisi yoktur. Ayrıca ahlaki bakımdan iyi olan da her zaman ve herkese sempatik ve çekici gelmeyebilir.

Güzel ve Doğruluk:

Platon felsefesine göre; idealar vardır, gerçek, doğru, güzel ve iyidir. İdealar vardır; bu nedenle gerçektir ve gerçek olan bir şey aynı zamanda doğrudur. Ayrıca varlık/gerçek varlık/hakiki (doğru) varlık; bir iyiliktir ve bu özelliklere sahip olan bir şey güzeldir.

Kant'a göre; doğruluk bilgiyle ilgilidir ve konusuyla uygunluk gösteren bilgi doğrudur. Öyleyse bir önermenin doğruluğunun insana estetik haz vermesi söz konusu değildir. Bazı durumlarda sanat eserinin doğruluk değerinden söz etmek mümkün olmayıp birçok sanat dalı için de doğruluk değerinden bahsetmek söz konusu değildir. Doğruluk ile güzellik arasında birbirini gerekli kılan herhangi bir ilişki yoktur.

Güzel ve Faydalı:

Yarar, çıkar, fayda ve benzeri kavramlar güzel olarak nitelendirilip güzel sözcüğü ile ifade edilmesine rağmen fayda ile güzellik kavramları asla aynı anlamı ifade etmezler. Su faydalıdır ancak faydalı ve güzel bulunduğu zamanlar her zaman aynı değildir.

Güzel Hoş ve Yüce:

Yücelik, genel itibariyle alışılmışın dışında ortaya çıkan oran veya miktarlar, büyüklük, sınırsızlık gibi kavramlarla ifade edilen bir durumdur. Yüce kavramı genellikle aşkınlık, boyun eğme, akla sığmama, hayranlık gibi durumları netice verir ve güzel kavramında olduğu gibi esas kaynağı ölçülülük yerine tam tersi bir durum olan ölçsüzlüktür.

Yunan düşüncesinde özün belirişi olarak kavranan güzellik kavramı, düzen ve ölçü anlamlarını, kısacası "yetkinlik" anlamını yüklenir. Yücelik kavramı da buradan hareketle kökünü kaostan alması, ona düzen vererek güzelliğe ulaştırması nedeniyle aracı bir terim olma özelliğine bürünür. Netice itibariyle ister gücünden ister büyüklüğünden kaynaklansın, yüceliğin görünümü canlandırılabilir bir kavram değildir.

Her sanatçı sanatını icra ederken doğal gereçlerden yararlanır ve neticede kendisi tarafından ortaya konulmuş yapay bir nesne olan eserini doğal gereçlerle oluşturur. Ancak üsluba açılan sürecin en önemli cüzlerinden biri olan ve genellikle yönlendirici etken rolünü üstlenen "sanatçıyı etkileyen kültür ve medeniyet dairesi" belki de sanatçıyı sanatçı kılan ve sanatçı kimliğini şekillendiren üslup ve estetiğinin temelini oluşturmaktadır. Burada amaç ise hangi ortam ve koşulda/biçimde olursa olsun sonuçta güzeli yaratmak, güzele ulaşmaktır. Kendi üslubu çerçevesinde böyle bir eseri meydana getirme neticesinde "güzel" in gerçek anlamı kendiliğinden ortaya çıkmış olur ki farklı görüntü ve farklı biçimlere bürünmüş olmakla birlikte "güzel" tek bir şeyi ortaya koyar; insan olmanın anlamı... İşte sanatın tüm dallarını birbirine yaklaştıran ve ortak

bir noktada buluşturan hatta kardeş kılan unsur da budur; tüm estetik yönleri kucaklamak suretiyle tek bir estetikte buluşturan ve olası kılan...

Tüm estetik yönleri kucaklayarak kendi estetiği etrafında buluşturmaya çalışan ve yaşamış olduğu çağın olumsuzluklarına rağmen bunu olası kılan ve estetiğini trajedileriyle somutlaştıran, düz bir esenlik duygusu içerisinde bir varlık sergilemeden “güzel”e ulaşmayı hedefleyen, bunu yaparken de iyi-doğru-yüce-hoş gibi yüksek değerlerle harmanlanmış üst düzey fayda mantığına büyük önem veren Cengiz Aytmatov, Sovyet coğrafyası ve kültürüyle yoğrulmuş olmakla beraber 20./21. asır çağdaş Türk edebiyatının yetiştirdiği en önemli öykü ve roman yazarlarından biridir. Çağdaşlarına nazaran farklı bir bakış açısı ve özgün bir perspektiften hadiselerle bakabilen yazar, yaşadığı coğrafya ile bağlı olduğu Türk kültür ve tarihînin mitolojik unsur ve simgelerini devrin anlayışıyla birleştirerek mahalliden millîye uzanan romantik duyuş tarzını romantik bir üslupla evrensel boyuta taşımayı amaçlamıştır. Bu amaçla geçmişin temellerini dizayn ettiği mitolojik kozmosu bugünün biçimlendirdiği nesir türünün (öykü/roman türlerinin) zengin anlatım tarzlarıyla bütünleştirerek yaşanan devrin sorun ve açmazlarına çözüm teklifleri getirerek genç nesillere yol gösterici olmaya çalışmıştır. Bu amaçla var olan milli benlik/toplumsal kimliği koruma ve yaşatmanın en önemli ritüellerinden birini oluşturan folklorik öğelere özellikle de türkülerle anlatılarında önemli ölçüde yer vermektedir.

Aytmatov Estetiğinin Sesi Türküler

Sosyal değişimler kuşağında madalyonun geçmişe dayanan arka yüzünü oluşturan ve Aytmatov estetiğinde toplumsal kimliği korumanın en önemli ritüellerinden birini oluşturan folklorik öğelerden biri de türkülerdir. Çünkü türküler kültürel belleğin mekânı olmaları nedeniyle koruyan/saklayan/taşıyan/aktaran konumundadırlar. Felsefi fonksiyonları bakımından ele alındığında ise türküler insan belleğinin dışa yansıyan yönünü/boyutlarını oluşturmaktadırlar. Bu mekânsal boyut ve felsefi fonksiyonların oluşturduğu değerler üzerinden bireyler kültürel bellek mekânlarına tutunmakta ve kendini var eden millî-manevi değerleri gelecek kuşaklara intikal ettirmektedirler. Tümevarım mantığıyla yaklaşıldığında ve ferdi-içtimaî boyutuyla ele alındığında sosyal değişimler kuşağında kültürel bellek mekânlarının doğrudan doğruya kendi olmanın/kendi kalabilmenin bir ön şartı olduğu açıkça görülmektedir. Bu şart, kültürel bellek mekânlarının geçmiş ile gelecek arasında bir köprü görevi gördüğünün en önemli belirtecidir. “Halk şiiri içerisinde önemli yere sahip olan türküler, söylemeyen dilimiz, görmeyen gözümüz olarak hislerimize tercüman olmuş ve olmaya devam etmektedir. İnsan yaşamının hemen bütün yönleri türkülerde işlenmiş, bu hâliyle türküler yaşamı sanata dönüştüren metinler olarak da

karşımıza çıkmıştır.” (Gönen 2010: 159-178) Bu yönüyle türkülerin ait oldukları millet ve kültürlerin geçmişe dayalı yaşam biçimlerini, dünya görüşü, hayat felsefesi ve tecrübelerini millî dilin zenginliği içerisinde geçmişten günümüze ve günümüzden geleceğe intikal ettiren en önemli edebî değer öğeleri oldukları yadsınmaz bir hakikattir.

Evrensel anlamda ele alındığında evrenin esrarengiz ve ritmik ruhunu kendi bünyesinde yoğuran ve bir bütünlük kazandıran türküler, millî boyutta ele alındığında ait oldukları halk ile bu halkın kimliğine ait değerleri ve bu değerlerin etkin olduğu varlık alanlarını estetik duyuları içerisinde efsunlayarak ritim ve melodiye dönüştürmektedirler. Millî hafıza ürünlerinden olan türküler, bu dönüşüm sürecinin önde gelen argümanlarından sayılan millî değerlerin ışığında yaratıcı bir bilinç ve muhayyile süzgecinden geçirilmekte ve böylece evrensel boyutta yeni devşirme, uygulama ve katılma alanları yaratılmaktadır. Bu alanlar ise, milleti millet yapan kültürel süreç olgusunu, öznelştirmek suretiyle kendi özüne/içine yönlendirmektedir. Kendine uygulama alanları açan bu süreç, peyderpey aynı özü özümsemiş fertler arasında toplum bilinci ve bağları kurarak ortak bir duygu/ülkü etrafında birleşmelerini sağlamaktadır. Bu birleşim ise sosyal değişimler kuşağında madalyonun arka planını oluşturmaktadır. Millî kültür ve duyuş birlikteliğinin oluşturduğu bu estetik atmosfere dâhil olabilmenin mutlak şartı ise bu alana ait ortak kültürel dil, yasayış biçimi ve kültürel kodlara vakıf olmaktan geçmektedir. Bu değerlere sahip olan birey ile bu bireylerden meydana gelen bir toplum, kendisine millîlik değeri katan estetik duyarlığa erişerek ötekileşme, benlik kargaşası ve bellek yitimine uğramak gibi erozyonel tehlikelerden korunmuş olmaktadır. Estetik duyusun en önemli unsurlarından biri olan türküler, koruyan/saklayan/taşıyan/aktaran yönleriyle aynı zamanda bir anlam ve değer aktarıcısı rolünü üstlenmiş olmaktadır. Bu duyuşsal çerçevede kendisine his ve yaşam alanları oluşturan bireyler, geçmişten bugüne devredilen kendilik değerlerini türkülerin büyümlü sesinde bir nüve biçiminde keşfetmenin akabinde kültürel asimilasyon ve benlik yitiminden kurtulmuş olmaktadır.

Ayrıca türküler ait oldukları coğrafyanın yaşam felsefesi ile bölge insanının tinsel edinimlerini ruhsal çerçeveleri içerisinde barındırdıklarından sosyal anlamda kültür ve tarih içerikli kodlara da ev sahipliği yapmaktadırlar. “Kolektif şuurun yansımaları olan ve sözel hafızada muhafaza edilen bu yaşanmışlık ürünleri yazılı kaydın olmadığı dönemler için tarihî vesika niteliği de taşımaktadır. Bu vesikalara tarih disiplini açısından bakıldığında sözlü tarih adı verilmektedir.” (Fidan 2011: 139-148) İçeriğinde barındırdığı millî-manevî değerler zenginliği ve barındıran/koruyan özelliği nedeniyle türküler kuşaklar arası aktarıcı, taşıyıcı ve kurucu olma misyonunu da icra etmektedirler. Bu özel durumları ve ayrıcalıklı yapıları nedeniyle türküler, dün-bugün çizgisinde önemli bir misyonu daha üstlenmektedirler. Yaşanan çağın ruhunu yakalamak suretiyle türküler, estetik bir misyonu daha icra ederek bugünü geçmişle

bütünleştirmektedirler. Millî hafızayla yoğrulmuş tecrübe ve bilgelikler harmanında zengin bir dil ve anlatım biçimi ortaya koyan türküler aynı zamanda bir kültür köprüsü olma görevini de yerine getirmektedirler. Böyle bir estetik duyuş ve biliş tanıklık eden atalar mirası tecrübeler ile bilgelik hazinelerini aynı çağların estetik/sembolik söyleyişleri içerisinde bugüne aktaran türküler, ait oldukları coğrafya insanına kendi olmayı ve kendilik sağlayan/koruyan değerlere bağlı kalmayı telkin etmektedirler.

Üstlenmiş oldukları tarihî misyon gereği toplumsal ve sosyal değerler bağlamında bireyleri emperyalist tahriplerden, yitip gitmek, ötekileşmek ve kendinden gitmekten koruyan türküler, bir yaşanmışlık örneği ve belgesi olan sosyal yıkımları/kültürel erozyonları da arka planda/hafızada barındırmaktadırlar. Bu yönüyle “Kültürel bellek mekânı olan türküler, insana tarihselliğini duyumsatan, ontolojik bir varlaşma alanıdır. Bu alan, her anımsamada kendini biraz daha canlı kılar. Böylece toplum, kendi dili, geleneği ve yaşam biçimini yeniden oluşturur. Yaşamın sonluluğunu dilin sonsuzluğu ile kucaklayan türküler, olumlu insanı da toplumsal belleğe taşıyarak onu ebedi kılar.” (Şahin 2013: 103-113) Ayrıca Türküler içerikleri itibariyle bir tecrübe belleği olma konumuna da sahiptirler çünkü ait oldukları dil ve sosyal yapının belleği/hafızası olarak kabul edilmektedirler.

İnsanın olumlanması, olumlu insanın yaratılması ve toplumsal belleğe taşınarak ebedi kılınması gibi evrensel bir misyonu üstlenmiş olan türkülerin Aytmatov anlatılarında birer folklorik unsur olarak kullanılması da yine bu amaca yöneliktir. Ancak bu amaç türkülerin ortak bilinç doğrultusunda hareket eden yazarlar tarafından hikâye, roman gibi nesir türlerinde birer altıncı kare boyutunda kullanıldığı esasına dayandırılmamalıdır. Yapısı, içeriği ve fonksiyonu itibariyle birer kültür aktarıcısı olan bu unsurlar kuşaktan kuşağa aktarılacak suretiyle millî benlik/millî hassasiyet merkezli millî birlik ve beraberliğin oluşmasına katkı sağlamak amacıyla öne çıkarılmaktadırlar. “İnsana tarihselliğini kazandıran, duyumsatan eriştirici niteliğiyle türküler, ontolojik bir varlık alanı hâline dönüşürler. Bu varlık alanı, ataların tinselliğini, evrenin bilgisini anlam-sezgi bağlamında bütünleyerek kişiye kendilik bilinci ve gelecek güvenini sağlar.” (Korkmaz 2004: 121) Böylece bireyi geçmişiyile bütünleştirerek ona tarihî hassasiyetlerini hissettirmekte ve eriştirici bir fonksiyonu icra etmektedirler. “Bu yönüyle türküler, başlangıcın ve sonun, ölümle ölümsüzlüğün, tükenişle doğuşun bulunduğu yerdir.” (Korkmaz 2004: 126) Çünkü tarihselliğini elde eden ve tarihsel bilince erişmiş olan bireyler belki de farkında olmadan ortak bir estetik bilinç etrafında toplanmış olurlar ki bu durum aslında millî/manevi kimlik oluşumunun gizemli bir aşamasını oluşturmaktadır.

Öte yandan bu varlık alanı farklı bir misyon noktasında geçmişi, millî hafızayı ve ataların tinselliğini kendi ontolojik alanı içerisinde bütünlemekte ve evrensel bilgiyi anlama ve sezinleme

doğrultusunda kurgulayarak ruh ve bilinç odaklı tutunma alanları arayan bireylere özgüven kaynaklı benlik/kendilik şuuru aşılayarak geleceğe güvenle bakma yetisi kazandırmaktadır. Bu gizemli anlam ve melodinin oluşturduğu estetik birliktelik, oluşturduğu bütünleyici atmosfer çatısı altında farklı zaman ve mekânlara ait karakterleri ortak bir estetik şuur etrafında da bütünleştirmiş olur. "Çünkü türküler, insan birlikteliklerini görünür engellerden aşarak görünmez var oluşlara taşır." (Korkmaz 2004: 122) Bu bütünlük zamanla sosyal bir yapıya dönüşerek manevî bir kimlik/sosyal kişilik yapısını meydana getirir. Bu durum ortak duyguların (acılar, sevinçler, kaygılar vs.) kendiliğinden oluşumuna ve ferdiyet bazında paylaşımına da zemin hazırlar. Örneğin "Türk milleti zaferden zafere koşarken yahut imkânsızlıkları yüzünden yaşanan mağlûbiyetler sırasında duygularını, heyecanlarını coşkularını türkülerle dile getirir." (Kaya 1999: 181) Estetik bir çerçevede coşkuyla dile gelen türküler bireysel psikolojiyi tetikleyerek millî şuurun oluşumuna kapı aralar. Bu estetik atmosferin oluşturduğu coşkuyla yoğrulan birey, yaşanan süreçte zamanın ötesine geçme sırrını keşfetmeye, sonsuzluğa ulaşmaya ve ebedi var oluşun sırrına ermeye başlar. Çünkü "musiki yönüyle türküler, hayatın seslere gömülü gizli anlamını içerirler." (Claud-Levis Strauss /çev. Süer vd. 1986: 61)

Aytmatov'un hayatın seslere dönük gizli anlamını içeren türküler ile Kırgız milli hafıza (sözlü edebiyat) ürünlerinden olan masal ve efsanelere bu denli yer vermesinin temel nedeni, estetik çerçevede okurlarına kendilik bilinci aşılayarak öz benlik oluşumunu sağlamaktır. Çünkü yazar; "zaman çarkı dönüş hızını arttırıyor. Bununla birlikte, kendi kuşağımız için son sözü yine kendimiz söylemeliyiz. Atalarımız bu maksatla bazı efsaneler, masallar söylemiş ve kendilerinden sonraki kuşaklara ne kadar büyük insanlar olduklarını anlatmak, kanıtlamak istemişlerdir. Biz de bugün atalarımız hakkındaki yargımızı bu efsanelere bakarak veriyoruz. İşte, çocuklarım için benim yaptığım da bundan farklı bir şey değildir" (Aytmatov 1995: 195) demektedir. Bu ifadeler, yazarın sosyal değişimler cenderesinde madalyonun her iki yüzünü birbiriyle tanıştıran, buluşturan ve bağdaştıran estetik yönünü, üstlendiği tarihî rolünü göstermesi bakımından son derece önemlidir.

Aytmatov'un ulusal çerçevede millî hafızayı koruma/kalıcı kılma ve kuşaklar arası aktarımını sağlama noktasında sıklıkla başvurduğu türküler, anlatıların kaleme alınma dönemi ve içeriklerine göre çeşitli misyonları üstlenmektedirler. Bazen savaş ve kahramanlıkların bazen ayrılıkların bazen aşkların ve bazen de ölümle gelen acıların sesi olmaktadır. Bazen de türküler barındırdıkları millî-manevi değerlerin de ötesine geçerek bu çerçevenin sınırlarını zorlamakta aykırılıkların, töre-örf-adet-gelenek ve göreneklere karşı koyan bir başkaldırının sesine dönüşmektedirler. Bu tür estetik aykırılığın bir örneğini yazarın "Cemile" adlı anlatısında görmek mümkündür. Genellikle anlatılarında bir kültür hamisi, inşa edici ve aktarıcısı olan yazarın bakış açısı, görüş ve anlayışıyla bağdaşmayan aykırılık farklı bir üslup içerisinde kendini

göstermektedir. Eserlerinin büyük bir bölümünde türkülerin bağlayıcı birer değer olduğunu vurgulayan yazar, bu anlatıda türkülerini devrin toplumsal kriterleriyle örtüşmeyen ve ahlaki normlar tarafından onay verilmeyen aykırı bir aşkın görünür bahanesi ve masum bir mazereti olarak yansıtmaktadır. Belki de bu durum, yazarın içten içe onayladığı ancak geleneklerin kınaması korkusuyla itiraf etmekten çekindiği aykırı aşka bir masumiyet kazandırma girişimidir. Anlatının ilk çıkışında "Melodi" adıyla anılmasının temelinde yatan asıl neden, belki de okurların dikkatini türkülerin estetik güzelliği ve efsunkâr ritmi üzerine kanalize ederek toplumsal referesi olmayan bu aykırılığı kamufle etme gayretidir. Çünkü yazara göre eşi Sadık'tan ayrı kalan Cemile'yi Daniyar'a âşık eden asıl neden Cemile'nin ahlaki zaafı değil, Daniyar'ın terennüm ettiği efsunkâr türkülerdir.

"Dağlar, dağlar karlı dağlar,
Atalarımın yurdu dağlar!
Dağlar, dağlar karlı dağlar,
Beşiğim..." (Aytmatov 1993: 245)

Sosyal değişimlerin bir kaçınılmazı olarak karşımıza çıkan bu aykırılık estetiği sanki yazar tarafından madalyonun arka yüzünde gizlenmiş olan türküler üzerinden bir masumiyet kisvesine büründürülmek istenmektedir. Yine Aytmatov'un türkülerin masumiyeti arkasına sığınarak Cemile'nin aykırı tutumunu olumlandığı yönündeki tezler Daniyar'ın türkülerine karşı beslenen pozitif hisler üzerinden adeta doğrulanmaktadır.

"Beni en çok şaşırtan söylediği türkünün tutku dolu yakıcılığıydı. Söyleyenin duyduğu coşkuyu başkasında da uyandıran, en gizli düşünceleri canlandıran şeyin bir türkünün neresinde bulunduğunu ne o zaman anlayabildim, ne de şimdi anlıyorum. Türkü söyleyenin sesi miydi bu, yoksa ruhundan kopup gelen tutkusu muydu, orasını bilmem.

Daniyar'ın türküsünü biraz benzeterek söylemeyi çok isterdim. Hemen hemen hiç sözü olmayan, fakat insan ruhunun kapısını ardına kadar açan bir türküydü bu." (Aytmatov 1993: 243)

İnsan ruhunun kapısını aralama özelliğinin türkülere katmış olduğu bu masumiyet, türküler eşliğinde yaşanan aykırı aşkların da masumiyet kazanmasına neden olmaktadır.

Sosyal değişimler kuşağında gizemini hiçbir zaman yitirmeyen estetik unsurlardan biri olan türküler ritim ve içeriğinde barındırdığı efsun ile bireylerin otokontrol sistemini tesiri altına almakta irade ve ihtiyara hükmetmektedir. Yazarın ifadeleriyle bir kapılımlık ve kendini kaptırmışlık psikolojisi içerisinde insan ruhunun kapılarını ardına kadar aralayan türkülerin büyüleyici gücü, Cemile'nin irade ve ihtiyarını elinden almış ve yırtık çizmeleriyle üzerindeki eski

kaputundan başka hiçbir şeyi olmayan Daniyar'a meyletmesine neden olmuştur. İşte bu nedenledir ki işlediği aykırılığın vebalini Cemile'ye yüklemek büyük bir haksızlık olarak görülmekte ve eleştiri okları büyüleyici gücün sahibi türküler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Ancak madalyonun arka yüzüne göz atıldığında töreler tarafından yadırganan aykırı aşkın temelinde bu büyülü sese kendini kaptırmış olan kahraman anlatıcı Seyit'in (yazar) kendi aykırılığının yattığı hemen anlaşılmaktadır.

"Cemile'yi tek destekleyen kişi, bu aşka baştan beri şahit olan ve Cemile'yi gizli gizli sevdiği halde onların kaçmalarına göz yuman hikâyenin anlatıcısı Seyit olur. Seyit, Danyar'da kimsede görmediği bir ruh zenginliği olduğunun ayırımına ulaşmıştır. Ayrıca Cemile'yle Danyar'ın birbirlerini gerçekten sevdiklerinin de sezgisine sahiptir. Bu sebeple Seyit, üvey ağabeyine, aile bağlarına ihanet etme pahasına hayatın gerçeğine, iki insanın gerçeğine bağlı kalır ve için için bu aşkı destekler. Zira aşkın saflığı, derinliği ve büyüklüğü, kadın ve erkeğin uyumu onu içinden kuşatmıştır. Eserdeki tek aşk, Cemile ile Danyar arasındaki aşk değildir. Yaşanan aşklardan biri de, yer yer temas ettiğimiz, bütün hikâyeyi okuyucuya aktaran kahraman anlatıcı Seyit'in Cemile'ye olan tek taraflı aşkıdır." (Gariper 2007: 59-72)

Evlü bir kadın olan Cemile'nin eşi Sadık'a karşı sadakatsizlik ederek bir başka erkeğe meyletmesi ve onunla kaçıp gitmesi bir ihanet (gayrı ahlakilik) olarak nitelendirilirken arka planda Seyit'in, yengesi Cemile'ye karşı duyduğu aykırı hisler sönük ve silik bir tasvirle gölgede bırakılmış, bir sıradanlık havası verilerek adeta geçiştirilmiştir. Töreler, örf, adet, gelenek ve görenekler çerçevesinde değerlendirildiğinde tam bir aykırılık özelliği gösteren ve ahlaki bir heyelan olarak nitelendirilmesi gereken Seyit'in davranış bozukluğu bir masumiyet kılıfına büründürülmekte ve örtük bir olumlama ile teğet geçilmektedir.

"Bir süre başımı kaldırmadan yattım düştüğüm yerde, gözlerimden yaşlar boşandı. Gecenin karanlığı omuzlarıma çöktü sandım. Çalıların esnek dallarında rüzgâr ince ince ıslık çalıyordu.

Gözyaşlarımı yutarken:

- Cemile! Cemile! Diye hıçkırıyordum.

En candan, en yakın insanlardan ayrı düşmüştüm. Ancak o zaman, boylu boyunca yerde yatarken Cemile'yi sevdiğimi anladım. Benim ilk aşkım, çocukluk aşkımdı bu." (Aytmatov 1993: 263)

"Memleket adetlerine göre ağabeyinin karısını, yani yengesini gözetmek zorunda" olan Seyit'in kendisine emanet edilen Cemile'yi hiçleyerek Daniyar'ın türkülerine kapılıp gitmesi, Cemile'ye duyduğu hislerinden geçerek Daniyar'a meyletmesine rıza göstermesi türkülerin büyüleyen gücünü göstermesi bakımından son derece önemlidir. Ayrıca toplumsal manada geleceğin estetik yapılanması, bu çerçevede ahlaki normların oluşması ve korunması hususunda milli hafızanın

üstlendiği rolün seslendirilmesi bakımından türküler büyük bir öneme sahiptir. Mahalli baskılar nedeniyle bastırılmış olan aşk sezgisi kaybetme sendromuyla itirafa dönüşmüş, böylece geleneklerin aykırı saydığı yengeye duyulan gizli/yasak/bastırılmış aşk yazar tarafından bir nevi olumlanmıştır. Ağustos gecesi söylenen ve Cemile'yi içsellığe sürükleyen türkülerin büyüleyici gücü Seyit'i de etkilemiş kendi aykırılığına çekmiştir. Yazarın Cemile-Daniyar aykırı aşkına yönelik açık bir görüş bildirmemesi ve olumsuz bir tavır sergilememesi türkülerin gölgesinde filizlenen bu aykırı aşka örtük bir olumlama mesajı verdiğini göstermektedir. Çünkü sanatçı güzele odaklanmıştır; güzeli nerede, hangi koşullar altında yakalayabileceğini ya da kurabileceğini bilen kişidir. Aynı zamanda sanatçı güzeli bütün boyutlarıyla yaşayan ve yaşatan kişidir, bu nedenle güzelin yaratıcısı olduğu kadar bir güzel uzmanı ya da ustasıdır. Bu bakımdan bir güzel uzmanı sıfatıyla da kendi güzelini yaratma eğilimine girmiş demektir. Kendi estetiğini ortaya koyan yazar, güzel kavramının karşılığını toplumsal kıstaslara aykırılıkta bulmuş, bu bağlamda doğruluğun toplumsal içeriğini geri plana itmiş ve bu noktada Shaftesbury ile ters düşmüştür. Gelenekten gelen ve gelenekçi bir anlayışa sahip olan yazar, mesele "aşk" olunca gelenek ve törelerin koymuş olduğu kurallara arkasını dönen ve bir aykırılık örneği sergileyen Cemile'yi olumlayıvermiştir. Shaftesbury: "Dünyada en doğal olan güzellik; dürüstlük ve ahlaki doğruluktur" demesine rağmen Aytmatov, Cemile örneğinde olduğu üzere bu görüşün aksi bir güzellik temayülüne girmiş, toplumsal normların belirlediği ahlaki kıstasları göz ardı ederek bireysel anlayışlara dayalı ahlaki değerlere meyletmiştir. Bu meyletmenin bir tezahürü olarak da Cemile'nin kendiliği doğrultusunda sergilediği bireysel ahlak tezahürlerini evetlemiştir. Bu durum ise geleneğe dayalı sosyal normların referans dışı bırakılarak kendilik/bireysellik çizgisinde sergilenen ahlaki davranış biçimlerinin onaylandığı anlamına gelmektedir.

Aytmatov, kendi kıstasları (iyi, doğru/dürüst) üzerine kurguladığı bakış açısı ile yaşam tarzını güzel olarak nitelemiş ve Cemile'nin aykırı tutum ve aşkını bir hoşgörülle ele alarak "evrensel güzellik" boyutları içerisinde değerlendirmiştir. Bu noktada Aytmatov, Platon ve Aristoteles ile paralel bir görüş sergilemekle birlikte "ahlak" kavramı noktasında Tolstoy ile ters düşmüş gibidir. Çünkü Platon'a göre "güzel" ile "iyi" özdeştir. Oysa Tolstoy; "ahlak duygusunu geliştirmeyen sanat, sanat olamaz." demektedir. Dolayısıyla sanat iyiyi ifade etmeli, ahlakın hizmetinde olmalıdır. Bu bağlamda Cemile'nin aykırılığı ve bunu olumlayan Aytmatov'un tutumu Tolstoy ile çelişki göstermektedir.

Benzeri bir yaklaşımı Aristoteles'in felsefesinde de görmek mümkündür. Sanatın ahlaki bir yönü olduğunu savunan Aristoteles; "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından kurtarmaktır." der. Bu noktada bahtsız bir evlilik yapan ve eşi Sadık'tan beklediği sevgi ve şefkati göremeyen Cemile'nin durumunu mercek altına alan yazar, onu acıma ve korku

duyguları çerçevesinde değerlendirmeye almıştır. Geleneklerin belirlediği ahlaki normlar doğrultusunda bir ahlaksızlık örneği sergileyen Cemile'nin içinde bulunduğu durumu trajedi boyutuna çeken yazar onun diğerleri için gayrı ahlakilik içeren tutumundan bir ahlakilik devşirerek kendi estetiğini ortaya koymuştur. Bu estetik duyuş çerçevesinde Cemile'nin bir kadın olarak eşi Sadık'a karşı duygusal anlamda hiçbir şey hissetmemesi ve dolayısıyla sevgiyle karşılık veremeyeceği bir evliliği sürdürmeyi dürüstlük olarak görmemesi normal bir davranış olarak karşılanmıştır. Esasen Cemile'nin böyle bir evliliği sürdürmesinin aykırılık olacağı vurgulanmış ve gerçek aşkı bulduğu Daniyar'a meyletmesi yazar tarafından etik bir davranış olarak yansıtılmıştır. Sosyo-etik normların "aykırı" olarak tanımladığı bir davranış biçiminden bireysel bakış açısıyla "etik" bir anlam devşirmek bir bakıma Aristoteles felsefesi çerçevesinde sanatın işlevini de ortaya koymaktadır. Böyle bir tutum sergilemekle yazar, asıl aykırılık örneği olan ikiyüzlülükten kendini arındırmış hem inancının gereğini hem de kendiliğini sergilemiştir. Bunun yanı sıra bir sanatçı kimliğiyle Aristoteles felsefesini özgün estetiği ile biçimlendirerek kendi kültürüne uyarlamıştır. Hal böyle olunca "güzel" kavramının içerisini sosyo-etik normlarla aykırılık gösteren bireysel görüşlerin doldurduğu hissi ön plana çıkmıştır.

Meseleye Kant'ın gözüyle bakıldığında durum biraz farklılık göstermekte, "iyi" ve "güzel" kavramları birbiriyle ters düşen iki aykırı nitelikmiş gibi algılanmaktadır. Çünkü Kant'a göre güzellik, duygularla (estetik haz alma, hoşça gitme ile) ilgili bir kavramdır ve öznel yaklaşımlarla değer/anlam kazanmaktadır. "İyilik" ise akıl yoluyla idrak edilen bir kavram olup nesnel ölçü ve değerlere dayanmaktadır. Ayrıca kendine özgü yasaları bulunması nedeniyle de genel geçer bir kabule sahiptir. Böyle olmakla birlikte yalnızca bir kısım çevrelerin kabul ve tasvip ettiği nice "güzellik" kavramı vardır ki sosyo-etik normlarla bir türlü bağdaşmamaktadır. Diğer yandan ahlaki çerçevede her "iyi olan"ın tüm kültürel normlar ve toplumlar tarafından "iyi" olarak nitelenip kabul görmesi de beklenilecek bir durum değildir. Bu nedenledir ki Cemile'nin yazar tarafından iyi olarak tanımlanan aykırı tutumu gelenekçi çevreler tarafından olumlanmamış, ayrıca yazarın güzel olarak nitelediği ve onayladığı Cemile-Daniyar aşkı, aşk duygusunun ulvilğine rağmen genel ahlaki normlarla bağdaştırılmadığı için güzel olarak kabul edilmemiştir. Sadık ve çevresindekilerin isyanı da bundan kaynaklanmaktadır. Çünkü umurun kanaati, mutlakiyeti netice verdiği için Cemile için biçilen "iyilik" ölçüsü eşi Sadık'a sadık kalması ve sabırla dönüşünü beklemesi olarak belirlenmiştir.

Aynı meseleye "güzel" kavramı üzerinden ve "fayda"yı esas alarak yaklaşıldığında anlam boyutu değişmekte ve "güzel"in karşılığı olarak "yarar", "çıkar", "fayda" kavramları ön plana çıkmaktadır. Bu kavramlar ise umumiyetle "güzel" olarak nitelendirilmelerine rağmen birbirinin yerini birebir tutan kavramlar olmadığı açıkça kendini hissettirmektedir. Psikolojik açıdan aşkın insan ruhu için gerekliliği, ruh sağlığına olumlu/olumsuz etkileri yadsınmaz bir hakikat olup Cemile'nin iç

dünyasında yarattığı değişimler bunun açık birer delilidir. Ancak bu fayda toplumsal normlar nezdinde aykırılık olarak nitelendirilip bir güzellik unsuru olarak kabul edilmemektedir. Bu fayda/güzellik yaklaşımı, yazarın kişisel inanç ve yargıları ile sınırlı kalmakla birlikte topluma yönelik bir tavsiye mesajı olarak literatürdeki yerini de almaktadır; "Belki de eski yengemi kınamayan tek insan bendim. Daniyar'ın yırtık çizmeleriyle eski kaputundan başka bir şeyi yoksa da kimsede bulunmayan zenginlikte bir ruhu vardı. Cemile'nin onunla mutsuz olacağına inanmıyordum." (Aytmatov 1993: 264)

Estetik, duyguya indirgenebilen bağımsız bir bilgi dalı olduğundan hedef olarak kendine güzel üzerine düşünmeyi, varlık ve içeriğini açıklamayı seçmiştir. "Mantık", doğru/doğruluk üzerine yoğunlaşırken "estetik" tam tersine "güzellik"i konu edinmektedir. Bu yönüyle "estetik", güzelliğin felsefesi olarak da kabul edilmektedir. Felsefi bir açılım olarak ortaya çıkan estetik, hem doğal hem de yapay tüm güzellikleri konu edinmektedir. Toplumsal anlamda güzel olarak nitelendirilen tüm değerler üzerine ortaya konmuş tecrübeler ile yargıları, tavır ve standartları analiz etmektedir. Türküler de bu yönüyle "estetik" in ilgi alanına girmiş olmaktadır. Yapay birer güzellik örneği olan türküler, seven ruhlara fısıldadıkları heyecan ve gizem ile psikolojik açılımlar yaratarak gönüller arası köprüler kuran ritmik bir dışavurum aracı olmaktadır.

Aytmatov anlatıları çerçevesinde ele alındığında böyle bir dışavurum örneğine "Gün Olur Asra Bedel" anlatısında rastlamak mümkündür. Bir milli romantizm unsuru olan Raymalı Ağa Efsanesinde Raymalı Ağa ile Begimay aşkının karşılıklı açılımları türküler aracılığıyla sağlanmakta ve türküler sevginin dili olmaktadır. Raymalı Ağa, Begimay'a olan aşkını tasvip etmeyen kardeşi Abdilhan'a cevabını bir türkü ile vermektedir:

"Gece biterken son karanlığını da alıp götürür,

Güneş doğar, gündüz olur yeniden,

Ama benim ışığım yok artık, hiç olmayacak,

Sen söndürdün güneşimi, içi kara mutsuz kardeşim

Abdilhan!

Beni ömrümün kışında Tanrı'nın lûtfettiği

O aşktan mahrum ettin diye övünme, sevinme!

Yüreğimin son atışına, son nefesine kadar duyacağım

mutluluğu,

Sen ne bilirsin, ne anlarsın Abdilhan" (Aytmatov 1991: 361-362)

Estetik güzelliğin yanı sıra faydayı da amaçlayan türküler, önemli bir misyonu, kültür aktarıcılığı rolünü yerine getirmektedirler. Dün-bugün düzleminde yaşama dair sosyo-kültürel tüm eylem ve edimlerini estetik yapısı içerisinde sentezleyen türküler, duyguları ritim eşliğinde sözcüklere

yükleyerek sanatsal bir yapıya kavuşturmakta ve kalıcılık kazandırmaktadırlar. Türkülerin kalıcı kılan yönünü fark etmiş olan yazar, anlatılarının estetik yapısı içerisinde türkülere geniş yer vermek suretiyle hem kendini ve temsil ettiği değerleri hem de eserlerini evrensele taşıyan bir kültür aktarıcısı olarak kullanmıştır. Gelecek nesiller için bir kültür mirası niteliğinde olan türküler bireysel ve toplumsal boyutuyla ele alarak “kendilik” oluşumuna katkı sağlayan birer estetik unsur olarak değerlendirmeyi bilmiştir. Aytmatov'a göre türküler; “... bize geçmişimizi anlatan belgelerdir.” (Aytmatov 1995: 195) ve bu yönüyle her biri tarihin karanlıkta kalan meçhul yüzüne ışık tutmaktadırlar. Çünkü “her türkü tek başına bir tarih”tir. (Aytmatov 1995: 196) Tarihîn sözlü bir gelenek içerisinde sonraki kuşaklara aktarılmasında en etken amillerden biri olan türküler kültürel emperyalizmin bir sonucu olan kültürel erozyonlara/dejenerasyonlara karşı birer kalkan görevi de görmektedirler.

“Güzel” olanın felsefi bir derinliğe kavuşturularak faydaya dönüştürülmüş yüzü olan türküler, bir yandan dejenerasyonlarla mücadele ederken diğer yandan aktarıcı misyonunu üstlenmiş olan gelenekçilerin dayandıkları en önemli ilham kaynaklarından biri de olmuşlardır. Yazar tarafından Beyaz Gemi anlatısında kaleme alınmış olup Enesay’ın kutsallığını dile getiren “Enesay Türküsü” bu misyonun en güzel örneklerden birini oluşturmaktadır;

Senden geniş nehir var mı?
Senden aziz yurt var mı Enesay?
Senden derin bir dert var mı Enesay?
Senden özgür olan var mı Enesay?
Senden geniş bir nehir yok Enesay,
Senden aziz bir vatan yok Enesay,
Senden derin bir dert de yok Enesay,
Senden özgür özgürlük yok Enesay, (Aytmatov 1993: 54)

Evrensel estetiği yakalamış olan yazara göre aktaranların ve aktarıcı unsurların üslubunda da bir estetik olmalıdır. Çünkü “önemli olan geçmişi sözlü ya da daha önemlisi yazılı olarak, onu bizim bugün işimize yarayacak şekilde anlatmaktır. Hiçbir yararı olmayacak yanlarını bir kenara bırakarak anlatmak... İşte bu kurala uymayanlar düşmanlık etmiş, suç işlemiş olurlar...” (Aytmatov 1995: 228) Aytmatov estetiğinin vazgeçilmezlerinden olan bu anlayış, ormanları, bozkır ve çölleri çevreleyen, Alato’ndan Isık-Göl’e uzanan tüm Türki coğrafyaya hitap eden hinterlandın temel değerlerinden biridir. Aytmatov anlatılarında bu kuralın (güzel ile fayda birlikteliği) işlerliği Beyaz Gemi’nin İhtiyar Momun’u ile başlamıştır;

“Sonra, dağların arkasında ay doğar, yükselir. Ay ışığında oynamanın tadına doyum olmaz. Ama dedem beni eve götürür. Çayırdan, fundalıktan geçerek eve döneriz. Koyunlar rahat

rahat yatarlar, atlar ise çevrede otlar. O sırada kulağımıza bir ses gelir, bir türkü söylenmektedir. Ya genç ya da yaşlı bir çobandır bu türküyü söyleyen. Dedem beni hemen durdurur: 'bak dinle', der, 'böyle türküyü her zaman duyamazsın.' Orada durup dinleriz. Dedem içini çekerek sesin geldiği tarafa bakar ve başını sallar.

.....

Türküyü dinlerken dedem kulağıma fısıldar: 'İlâhî! Ne büyük insanlarmış eski insanlar! Ne türküler yakmışlar, ya Rabbim!'

Bilmem neden, o anda dedeme çok acıyor, onu öyle seviyorum ki ağlamak geliyor içimden."

(Aytmatov 1993: 43)

Medeniyetin gelişmesi ve gelişirken beraberinde sosyal değişimleri getirmesi, değişmeyenler kuşağında yer alan ve bu yönüyle estetik yapısı/değeri değişmeyen türkülerin önemli bir yönünü daha ortaya çıkarmıştır. Beyaz Gemi anlatısında İhtiyar Momun etrafında kurgulanmış olan olay örgüsü üzerinden hareketle yazar, millî romantizmin en önemli öğelerinden biri olan türkülerini nazara vermiş, millî hafızanın canlı tutulması ve evrensel kalıcılığının sağlanması hususunda taşıdığı öneme dikkatleri çekmek istemiştir. Anlatıda "Mümin Dede'nin torununa anlattığı bu hikâye ile yazarın türkü motifi üzerinde bu kadar ehemmiyetle durması, millî romantizm açısından dikkat çekicidir. Zira türkü millîliğin sembolüdür. Türkülerde millî ve yerli hayatın akisleri vardır." (Kolcu 2008: 78) Bu görüş türkülerin estetik yapısı içerisinde güzel-fayda ile güzel-yüce ilişkisini de gündeme getirmiştir. Yazar ise oluşturduğu bu ilişki ekseninde güzellik boyutuyla kabul gören bir değerün bünyesinde barındırdığı bu özgünlüğü aşama aşama faydaya dönüştürerek evrensel yücelik-ebedilik boyutuna yükseltmiştir.

Benzeri bir yaklaşımı "Gün Olur Asra Bedel" anlatısında ön plana çıkan öğretmen Abutalip tiplemesinde de görmek mümkündür. Örnek bir halk aydını olan Abutalip öğretmen, derlediği milli kültür hazinesi ürünlerini (masal, efsane ve türkülerini) kayıt altına almak, ölümsüz kılmak ve gelecek kuşaklara aktarmak suretiyle bir kültür köprüsü oluşturmak istemiştir.

Yazara göre sosyal değişimlerin odağında bulunan ve kültürel erozyonlara maruz kalan coğrafyalarda ayakta kalabilmenin en önemli yöntemlerinden biri benlik/kendilik/millîlik bilinç ve değerlerini bünyesinde barındıran millî-manevi değerlere tutunmak, onların gizemli atmosferine sığınmaktır. Bu bağlamda türküler, değişmeyenler kapsamında en önemli tutunma argümanlarından biri olarak rehberlik etmekte, verdiği estetik haz ile bireylerin atalar ruhuna katılımlarına yardımcı olmaktadır. Bu ferdi katılımlar belli bir aşamadan sonra toplumsal ruh ve millî bilinç duygusunu oluşturmakta, yeklikten yeknesaklığa ulaşmayı sağlamaktadır.

"Çünkü insanlar tek tek ölümlüdür, fakat binlerce yüreğin sıcaklığını taşıyan türkülerdeki atalar ruhu, 'capcanlı' olarak yaşamakta ve dinleyenleri sonsuzluk çizgisinde 'onlarla yürek

yüreğe ol(maya)' (Aytmatov 2000: 185) çağırılmaktadır. (...)kazandıran, mitolojik eriştirici niteliğiyle türküler, ontolojik bir varlık alanı haline dönüşürler. Bu varlık alanı, ataların tinselliğini, evrenin bilgisini anlam-sezgi bağlamında bütünleyerek kişiye kendilik bilinci ve gelecek güvenini sağlar." (Korkmaz 2004: 119)

Kendilik bilinci ve geleceğe güvenle bakma algısının oluşturulmasında Aytmatov, millî hafıza ürünü olan türküler, doğduğu ve kendilik bilincine erdiği coğrafyanın sosyo-kültürel özellikleri ve arka planda barındırdığı ritüel ve mitleriyle birlikte olay örgüsüne dahil etmektedir. Aytmatov'un kendilik/millî bilinç oluşumu kapsamında anlatılarına dâhil ettiği türküler estetik yapıları içerisinde barındırdıkları gizli mesajlar vesilesiyle insanı "taslak kişi/yalıtık kimlik"e dönüşmekten kurtarmakta ve ileriye dönük korunumunu da üstlenmektedirler. Çünkü "Siyasal erki elinde bulunduranların, insanları, tiranlıklarını onayacak birer 'taslak kişi' haline dönüştürme çabası, potansiyel bir tehdit olarak çağımızın en önemli sorunlarından birisini oluşturmaktadır." (Korkmaz 2004: 121) Bu nedenle "taslak kişilik" veya "yalıtık kimlik" dejenerasyonuna maruz kalmış bireyin "geçmiş"i başlangıç noktası sayarak "bugün"e ayar ve "gelecek"e yön verme adına "atalar ruhu"na tutunması bir zorunluluk oluşturmakta, bunun da yolu bir yönüyle türkülerden geçmektedir. Birey, melodilerin büyüleyici ve gizemli atmosferinde geçmişin/atalar erkinin eriştiriciliğiyle özdeşleşerek kendilik/benlik yapılanmasını sağlamakta ve bu vesileyle ebediyetin kapılarını aralayarak yeniden inşa ettiği kendilik bilinciyle "yenidenlik"e adım atmaktadır.

Yazarın estetik manada kendisini var eden coğrafyanın sözlü anlatımına dayalı millî hafızayı ve bu bağlamda türküler bayraklaştırması, milliyetçiliğinin ve aynı zamanda rejim karşısındaki dik duruşunu belgeleyen millî ve manevî değerlere bağlılığının da bir göstergesidir. Bu bir yönüyle de dejenerasyonlar karşısında kültürel kodların muhafazası adına "ortak tutunma noktaları"nın bilinçaltına kazıma çabasıdır. Yazar bu tercihinin sebebini ise şöyle açıklamaktadır:

"Bizde mitolojik ürünler çok zengin. Benim bilâkis çocukluk zamanında başımdan geçen pek çok hâdise bana ışık tutmuştur. Beş altı yaşında babamın annesi Ayıkman çok sohbete düşkün bir insandı, eski kültüre vâkıf bir insandı, irticalen şiirler söylerdi. Ben onun yanında büyürken devamlı onun ninnilerini, masallarını, efsanelerini dinlerdim. Köylerde, yaylalarda onunla birlikte dolaşırken bana hep bir şeyler anlatırdı. Ben buna öyle alışmışım ki onu her gördüğümde bir şeyler anlatması için ısrar ederdim. Saatlerce anlatırdı ve artık konusu kalmazdı. Bu sefer, 'Yavrım müsaade et biraz uyuyayım, gördüğüm düşü anlatayım.' Derdi. İşte ninemin anlattıkları bende çok büyük bir zenginlik yarattı." (Aytmatov 1992: 13, 20)

Bu yönüyle ele alındığında nine-torun/dede-torun diyalogları doğrultusunda Beyaz Gemi anlatısı ele alındığında anlatının çatısını nine kaynaklı efsanelerin oluşturduğu anlaşılmaktadır. Ayıkman

Nine bu efsaneler üzerinden Cengiz'in bilinçaltına inmeyi ve ruhunu millî hafıza doğrultusunda şekillendirmeyi hedeflemiştir. Anlatıda Mümin Dedenin torununa masal ve efsaneler anlatması, yeni nesillere değişmez değerlerin aşılması söz konusu gelenekçi yaklaşımın önemli bir göstergesidir. Bu estetik yönü ve üslubu bakımından Aytmatov anlatıları, bir edebi tür olarak "roman"ın gerçek hayata tutulan bir ayna olduğunu da ortaya koymaktadırlar.

Gerçek yaşama tutulmuş bir ayna olan roman türü, Aytmatov üslup ve estetiği çerçevesinde geçmişin geleneksel yaşamlarına yapmış olduğu dönüşlerle dün ile bugünü aynı görüntü içerisinde buluşturmakta ve böylece madalyonun her iki yüzünü yan yana getirmektedir. Bunu yaparken yazar, arka yüzde millî hafıza ürünleri üzerinden düne uzanarak geçmişi bugüne getirmekte, derlediği estetik değerlerle bugüne şekil vermeyi hedeflemektedir. Bu yönüyle anlatılar, "Tipik insan-Taslak insan" ikilem ve çatışmalarının işlendiği/irdelendiği psikososyal bir ortam havası vermektedir. Bu yöntem üzerinden yazar, geçmiş ile geleceği yüzleştirirken "dün"e göre "bugün"e ayar verme ve "bugün"ün aktüalitesinde geçmişten getirdiklerini canlı/kalıcı kılmaya çalışmaktadır. Bunu yaparken yazar, yargılayıcı dil ve üsluptan uzak durmakta, didaktik içerik ve yaklaşımlardan kaçınmaktadır. Çünkü Aytmatov için geçmiş ve geçmişten gelenler, bugünü ve bugünün aktüalitesini idrak etmede birer yardımcı unsur hükmündedirler. İşte bu nedenledir ki Aytmatov, dil, üslup ve estetik yaklaşımı bakımından asla didaktik bir yazar değildir.

"Aytmatov, eserlerinde tarih öğretmez. Hatta daha ileri giderek diyebiliriz ki tarihten bahsetmez. Geçmişte yaşanan hâdiseler bugünkü hâdiseleri anlamada yardımcı olduğu nispette onun eserlerinde yer alabilir. Onun yaptığı tarihte meydana gelmiş ya da gelmesi muhtemel bazı olayları, sanatkârane bir üslûpla, hikâye ve roman türlerinin imkânları dâhilinde dikkatlere sunmaktır. Bunu yaparken bugünün insanından hareket eder. Yani söz konusu ve mühim olan bugünün insanı ve onun yaşama macerasıdır." (Kolcu 1997: 48)

Aytmatov madalyonunun arka yüzünü oluşturan millî hafıza kaynaklı unsurlar, farklı platformlarda yazarın yanlış yorumlanmasına ve gelenekçi bir yazar olarak anılmasına da neden olmuşlardır. Oysa yazarın estetik anlayış ve ifadelerinde bunu çağrıştıracak herhangi bir örnek bulunmadığı gibi bu meyanda yazılı ve sözlü açıklaması da mevcut değildir. Gelenekçi bir yaklaşımın perde arkasını oluşturan temel değerler, aslında rejimin tiranik/despotik uygulamalarıyla yok edilmek istenen geçmiş ile geçmişin kutsal saydığı değerlerdir. Burada amaç ise bu değerleri koruma altına alma, canlı tutma ve sonraki kuşaklara aynılığıyla aktarmaktır. Bu noktadan hareketle Aytmatov, anlatılarında büyük bir titizlikle rejim politikaları haricinde modern hayatın özel alanlarına, tarz, görüş ve bakış açılarına karşı bağımsızlık etmemiş; yargılayan, karalayan ve öteleyen bir yaklaşıma girmemiş, geleneği bayraklaştıran köktenci bir anlayışa saplanmamıştır. Aksine toplumsal dinamiği oluşturan geçmiş ile geçmişin kutsal değerlerini hiçe

indirgeyen ve toplumu ayakta tutan geleneksel yapıyı yok etmeyi hedefleyen tiranik/despotik, bağınaz görüş ve düşüncelere, sistem ve rejimlere karşı tavrını net bir dil ile ortaya koymuştur. Çünkü Aytmatov estetiğinde "insanlığın durmadan devam eden hayatı, hep istikbale yönelik olduğu halde yeni nesillerin hayat kaynağı ve mirası geçmişin tecrübeleridir. Başka türlü yeni medenî hayata erişmek mümkün değildir." (Kolcu 2008: 70) Yazara göre "Bugün"ü inşa ederken "dün"ü yok saymak ya da "dün"ün hegemonyasında "bugün"ü dar kalıplar içerisine sıkıştırmak nesnellik ve evrensellikten uzak bir yaklaşımdır. Değişenler ve değişmeyenler/değiştirilemeyenler ekseninde her iki kavramı/olguyu yok saymak ya da karşısında olmak da kültürel bir yobazlıktır. İşte bu nedendir ki Aytmatov anlatıları madalyonun her iki yüzünde yer alan kültürel olguların yer yer yüzleştiği birer çatışmalar ortamıdır. Namık Kemal'in "müsademe-i efkârdan bârika-i hakikat tecelli eder" düsturu Aytmatov anlatılarında çarpıcı bir örnek olarak kendini göstermektedir. Aslında Aytmatov estetiğinde hakikatlerin (dün-bugün) çatışması, birbirini tümleyen ve toplumun muasır medeniyetler seviyesine yükselmesine öncülük eden iki ana unsur olarak kabul edilmelidir.

Sonuç

Aytmatov anlatılarının dilini oluşturan milli hafıza ürünü sözlü kültür ve geleneksel anlayış bu kültürlerin aktarıcısı konumundaki dile ayrı bir kutsallık kazandırmıştır. Bu kutsallığa ve kutsallığın dinamizmine inanan yazar, özgün estetik anlayışı içerisinde bu dile modernitenin rengini katarak kendi evrensel dilini yaratmıştır. Böylece Aytmatov, gelenek-modernite çatışmasına yeni bir boyut kazandırarak geleneğin/geçmişin temsilcisi konumundaki kahramanların kişilik/kimlik kodlarını koruma altına almayı hedeflemiştir. Manas Destanının kutsal sesi ve türkülerin geleneksel atmosferi eşliğinde kültürel kodların korunması, içe yönelik ve öze dönüş projesi yazar tarafından önemli ölçüde hayata geçirilmiştir. Aytmatov'un hayatın seslere dönük gizli anlamını içeren türküler ile Kırgız sözlü edebiyat ürünlerinden olan destan, legenda, masal ve efsanelere bu denli önem ve yer vermesinin temel nedeni çağdaşlarına ve gelecek kuşaklara estetik anlamda öz benlik bilinci aşmak ve bir milli kimlik oluşumunun fikri altyapısına katkı sağlamak olmuştur. İlerleyen safhalarda yazar tarafından milli kültür hazinesi vesilesiyle geçmişin (geleneğin) derinliklerinden devşirilen değerler ile bu değerlerin milli kimliğin oluşumu ve korunmasına katkısı yazar tarafından idrak edilmiş ve geleceğin inşasında önemli bir argüman olarak kullanılmıştır.

Kaynakça

Aytmatov, Cengiz – Şahanov Muhtar (2002). *Şafak Sancısı*. İstanbul: da.

Aytmatov, Cengiz. *Her Yazar Kendi Halkı İçin Yazmayı Nazarda Tutar*. Sabiha Özen (1992) (mülakat). Dergâh. Şubat/Sayı 24.

Aytmatov, Cengiz (1995). *Gün Olur Asra Bedel*. Refik Özdek (Çev.). İstanbul: Ötüken.

Aytmatov, Cengiz (1991). *Gün Olur Asra Bedel*. İstanbul: Ötüken.

Aytmatov, Cengiz (1993). *Cemile, -Elveda Gülsarı/Yüz Yüze/Oğulla Görüşme/Askerin Oğlu*. Mehmet Özgül (Çev.). İstanbul: Cem.

Aytmatov, Cengiz (2000). *Gün Uzar Yüzyıl Olur*. Mehmet Özgül (Çev.). İstanbul: Cem.

Aytmatov, Cengiz (1993). *Beyaz Gemi*. Refik Özdek (Çev.). İstanbul: Ötüken.

Claude, Lévi-Strauss (1986). *Mit ve Anlam*. Şen Süer-Selahattin Erkanlı (Çev.). İstanbul: Alan.

Estetik konusunda <http://www.felsefetası.org/estetik-kavramına-bir-bakis/> (Erişim Tarihi 25.04.216)

Fidan, Süleyman. *Sözlü Kültür-Sözlü Tarih İlişkisi Bağlamında Niş Türküleri*. Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/4 Fall 2011. Turkey.

Gariper, Cafer (2007). *Cengiz Aytmatov'un Cemile Adlı Hikâyesinde İnsanın Kendisi Olması Problemi ve Aşk*. İlmî Araştırmalar: Sayı 23.

Gönen, Sinan. *Türkülerin Dilinde İstanbul Silüetinin Görünümü*. Selçuk Üniversitesi/Seljuk University Edebiyat Fakültesi Dergisi/Journal of Faculty of Letters Yıl/Year: 2010. Sayı/Number: 23.

<http://www.felsefetası.org/estetik-kavramına-bir-bakis/> (Erişim Tarihi 31.08.2016).

Kaya, Doğan (1999). *Anonim Halk Şiiri*. Ankara: Akçağ.

Kolcu, Ali İhsan (2008). *Bozkırdaki Bilge: Cengiz Aytmatov*. Erzurum: Salkımsöğüt.

Kolcu, Ali İhsan (1997). *Millî Romantizm Açısından Cengiz Aytmatov*. İstanbul: Ötüken.

Korkmaz, Ramazan (2004). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. Ankara: Türksoy.

Sosyal Değişimler Kuşaðında Değişmeyenler Gerçeği ve Cengiz Aytmatov Estetiği -1- (Türküler)

Şahin, Veysel (2013). *Kültürel Bellek Mekânı Olarak Türküler*. Kùltürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri. Sivas: Es Ofset.

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (185-206)

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ŞİİRİNDE AŞKIN HALLERİ/FENOMENOLOJİSİ
(GÖRÜNGÜSÜ) ÜZERİNE BİR İNCELEME

Cafer ŞEN¹

Öz

Düşünce tarihinde aşkın “ne”liği/ne olduğu, nasıl ortaya çıkıp geliştiği ile ilgili birçok teori kurulmuş, önerme ileri sürülmüştür. Hiç kuşkusuz bunlar aşkı, aşkın (transandantal) bir şekilde ortaya koymamış bu duyumun yaşamda içkin olan görüngüleri (fenomenleri) üzerinde durmuştur. Her bir görüngü (fenomen) de aşk duyumunun bir yönünü ortaya koymuştur. Edebiyat ise bu teori ve önermelerin dışında aşkı tema olarak işleyerek aşkın değişik görüngüleri (fenomenler)nin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu durumda hem düşünce tarihinde hem de edebiyatta aşk, yaşama içkin olarak işlenmiştir. Bu noktada düşünce, tarihi aşk üzerine teori geliştirmek ve önerme ileri sürmek isteyince edebi eserlerdeki aşkın görüngüler (fenomenler)ine bakmıştır. İşte bu makalede Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde aşkın görüngüleri (fenomenleri) tespit edilerek bunların şiirlerde nasıl işlendiği felsefe ve psikanaliz yan okumalarıyla ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu noktada aşkın Cumhuriyet Dönemi Şiirindeki Görüngüleri (fenomenleri) şu şekilde belirlemiştir: Aşk bir Yabancılaşmadır, Aşk Engelle Ortaya Çıkar. Aşkta Neden Yoktur, Aşk Nedensizlikten Doğar, Aşkta Olmayana Âşık Olunur, Aşkta Âşık Kendini Sever, Aşk Hayatı Alt Ast Eder.

Anahtar Kelimeler: Aşkın Fenomenolojisi, Aşk, Cumhuriyet Dönemi Şiiri, Fenomenoloji.

**A RESEARCH ON PHENOMENOLOGY/APPEARANCE OF LOVE IN THE TURKISH POETRY OF
REPUBLIC PERIOD**

Abstract

In the history of thought, many theories and propositions have been put forward about love's "what", how it emerged and how it developed. Undoubtedly, these have not introduced to love by transcendental, but they have focused on the phenomena of this sensation in life. Each phenomenon has also revealed a aspect of love sensation. Literature, in addition to this theory

¹ Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.



and its propositions, has made the emergence of different phenomena of love by processing love as the theme. In this case, love immanently has been handled to life both in the history of thought and in literature. At this point, the thought has looked at the phenomena of love in literary works in order to develop the theory and put forward to the proposition on historical love. In this article, the phenomena of love in the Turkish poetry of republic period were determined how these process in poetry by the reading of philosophy and psychoanalysis At this point, the phenomena of love in the poetry of republic period has been shown up as follows: Love is an Alienation, Love Emerges with Obstacle, Why Love Is Absent, Love is from Arbitrariness, Love is not in Love, It is Fallen in Love not to Fall in Love, Lover Loves Him In Love, Love Disorganizes to Life.

Keywords: Phenomenology of Love, Love, Poetry of Republic Period, Phenomenology.

Giriş Yerine

Aşka yaklaşımda *bilgi* ile *inanç* arasında bir yarıklık olduğu çok net görülür. Bilgide, aşkın bir yanılısama ve nedensiz olduğu, âşık olunanda olmayanın arandığı, engelin aşkı ortaya çıkardığı gibi fenomenolojik bulgular ortaya konulur. İnanç noktasında ise kişi, sayılan bu fenomenolojik bütün bilgi ve bulguları bilir, kabul eder ama yine de âşık olur, aşka inanır. İşte bu noktada kişide aşka yaklaşımda bir “inanç” ve “bilgi” yarılması olduğu görülür. Bu nedendir ki Cemal Süreya “Açıklanmayan tek şey aşk:/ En büyük sayrılık ve en büyük sağlık” (Cemal Süreya 2003: 273) dizeleriyle aslında aşkın fenomenolojik olarak açıklanamayacağını ileri sürerken aşka bir *inanç* niteliğinde bağlandığını ortaya koyar.

Gönderilmeyen Aşk Mektuplarında Aşkın Fenomenolojisi

Sevenin/Âşığın Mektupları: Aşk mektubunu yazan fakat göndermeyen şair/âşık, Fransız filozof ve psikiyatr Jacques Lacan’ın ortaya koyduğu gibi âşık olduğu kadının aslında zannettiği kadın olmadığını, hatta kendisinin de bu kadın tarafından sevilen kişi de olmadığını farkındadır. Dolayısıyla da tam da âşık olunandan kaçan fazla bir şey olduğunu hisseden ve bilen şair/âşık/seven; sevilende olmayan ve aşta sürekli kaçan bu fazla şeyin ne olduğunu mektuplarında ortaya koyar. Bu nedenle sevdiğini hüsrana uğratmamak için onu terk etmek zorunda olduğunu dile getirmeye çalışır; çünkü sevdiği hayali/fantezi kadınla yeryüzünde yaşayan kadının hiçbir zaman özdeşleş(e)mediğini bilir. Şair/âşık/seven, mektubu göndermek

yerine, kendini sevdiğine aşk nesnesi olarak sunarak hayali/fantezi kadına duyduğu aşkını ihlal etmek istemez. Aşkta, arzu nesnesi artık şairin kendisi olurken, aşkını ihlal etmemek/hüsrana uğratmamak için terk etmek zorunda kaldığı ise hayali/fantezi kadın olur. Bu noktada şair/âşık demek ister ki karşılığı olmayan aşkıma/yeryüzünde karşılığı bulunmayan sevdiğime, ihanet etmemek, için al, sana/yaşayan kadına kendimi sunuyorum:

“Nice aşk mektupları
Karanlık korkusundan
Belki de yollanmadı.
Nice aşk mektupları
Yazıldı yollanmadı
Almadan okunduğundan
Yıllar sonra yanıtları
Geldi yollanmadan
Nice aşk mektupları”

(Necatigil 2009: 358)

Şairin bu çeşitten kendini sunumuna karşılık, aşk mektubunun esas alıcısı olan sevgili, aslında var olmayan simgesel kurgudur, yani ideal olan sahnedeki *üçüncü*dür, hitap edilen etten kemikten sevgili değildir yahut esas alıcısı yokluk boşluğunun kendisidir. Lacan ‘a göre “jouissance”ı sağlayan şey tam da yoklukla (alıcının yokluğuyla) oynamasıdır, çünkü “jouissance” yazma ediminde bulunur ve dolayısıyla mektubun esas alıcısı şairin kendisidir (Zizek 2015: 351).

Sevilenin/Maşukun Mektupları

Sevilen olarak kadın ise yazdığı aşk mektubunu hiçbir zaman gönder(e)mez. Çünkü sürekli kendini geliştirmeye gerçekleştirmeye çalışan kadının yazdığı mektup her zaman bir önceki mektuptan farklı olacaktır. Dolayısıyla “mektup tamamlanmamıştır çünkü onu yazan tamamlanmamıştır” (Leader 1997: 123). Kadın en mükemmel mektubu yazmak yani en mükemmel şekilde kendini tamamlamak ister. Bu noktada gerek kadın gerekse erkek içine doğduğu/fırlatıldığı dünyada oldukça zayıftır/eksiktir. Bu olumsuz durumların yaşam karşısında herhangi bir zaafiyete neden olmaması için kişi, sürekli başkasına/ötekine bağımlı olarak yaşar. Değerliliğini, haz ve tatminini, varlığını hep başkası/Öteki üzerinden algılar. Bu noktada

kadınlar, insanın doğuştan gelen bu zaafiyetini bilir. Bunun sonucunda da her daim kendini geliştirmeye/dönüştürmeye çalışır. Aynı zamanda insandaki bu zayıf/eksik tarafı sürekli erkeklere hatırlatır. Bu noktada aslında “kadın da erkek de tamamlanmamıştır, fakat erkek mektubu göndererek bunu gizlemeyi amaçlayabilir, oysa kadının gönderilmemiş mektubu, gönderenin tamamlanmamış doğasına dikkat çeker” (Leader 1997: 124). Erkek böylesine kadının, insandaki eksikliği/zafiyeti göstermesini istememekle kalmaz, onu bastırır. İşte bu noktada aşk, bir duyum olarak ister kadın isterse erkek olsun insanın eksikliğini/zayıflığını ortaya koyar.

Aşk Bir Yabancılaşmadır

Aslında son yüzyıla kadar düşünce tarihinde, düalist bir şekilde, kötülük iyiliğin, dişil erilin, doğa kültürün karşısında konu. Fakat son yüzyılda felsefeciler ve psikanalistler ise iyiliğin kötülüğün, erilin dişilin, kültürün ise doğanın dönüştürülmesi hatta yabancılaştırılması sonucunda ortaya çıktığını ileri sürdüler. Gerek akıl yürütmeleri gerekse bilimsel yöntemlerle bu durumu ispata çalıştılar. Bu noktada *aşkın* bir duyum olarak ortaya çıkışında da aslında doğanın kültüre evrilmesini/yabancılaştırılmasını rahatlıkla görebiliriz. Çünkü temel olan doğaya ait Dionysoscü libido, simgesel/kültürel alana girdiğinde Apolloncu aşka dönüşür. Böylelikle en dipte sert zeminde olan ve kendinin farkında olmayan üreme içgüdüsünün kendinde-varlık kategorisi, aşka dönüşerek kendinin farkında olan kendi-için-varlık kategorisine evrilir. Böylelikle hayvanî olan üreme içgüdüğü kendinde varlık konumunda kendini olumsuzlayıp kendi-için-varlık'a dönüşmek/kendine yabancılaşmak için yanına şiiri, gülü, mum ışığını kısaca estetiği ekleyip aşka dönüşür. Bu noktada Turgut Uyar “omuzsuz ve süreksiz bir adam/ kemer yerine askı kullanan bir adam/ ve ara sıra öyle sandığımız/ cinsellik yerine acemilikle aşkı kullanan bir adam” (Uyar 2008: 318) dizeleriyle aşkın, temel içgüdü olan cinselliğin karşısında bir acemilik olduğunu vurgularken aynı zamanda bir yabancılaşma/dönüştürme faaliyeti olduğunu da ortaya koyar. Aslında aşk duyumunda kendini gösteren, bedenden uzaklaşma, aşkınlaştırma, idealizm, yüceltme ve soyutlama bir noktada insanın kendi bedenine/en dipte olana yabancılaşmasının kurgusal alanlarıdır. Lacan'a göre bedeni duyum ve algılardan bu çeşitten uzaklaştırmalar ise ölümle ilişki içindedir. Çünkü aşkınlaştırma, idealizm, yüceltme ve soyutlama gibi edimler çoğunlukla haz ve arzudan arındır(ıl)mayla “libidinal yatırımın temel bir dürtüyü tatmin ettiği varsayılan 'kaba' nesneden 'yüceltilmiş' ve 'işlenmiş' bir tatmin biçimine kaydırılmasıyla” eşitlenmiş durumdadır, örneğin “bir kadına doğrudan doğruya hücum etmek yerine onu aşk mektupları ve şiirler yazarak baştan çıkarmaya ve fethetmeye” çalışır (Zizek 2012: 116).

Bu noktada Orta Çağda paradigmasında sadece üreme için bir araya gelmek zorunda olan karşı cinsler, kendinde varlık kategorisinde, hayvanî bir duruş/davranış sergiler. Fakat bu üreme içgüdüğü; şiir, gül, mum ışığı vb. davranış ve etkinliklerle eklemlenerek Lacan'ın işaret ettiği gibi dürtüye dönüştüğü vakit kendi-için-varlık konumunda olan aşkı ortaya çıkarır. Burada aşk; asli olan üreme içgüdüğünden koptuğundan, bir nevi üremenin olumsuzlanması ve yabancılaştırılmasıdır. Burada özsel/tözsel olan üreme içgüdüğü aşk olarak ortaya çıktığında aslında bu güdüye boşluk ve hiçlik olan değer ve anlamlar eklenir. Aşkın bu kurulumuna dikkat çeken Behçet Necatigil "Yalnız aşk olmalıydı onların/ Acı diye bildikleri/ Nasıl olsa yaşlanınca/ Aşkın da hiçlikleri" (Necatigil 2009: 184) dizelerinde aşkın Dionysoscu kökeninde acı olduğuna vurgu yapar. Burada acı tözsel/özsel olarak aşkın kökeni olan üreme içgüdüğüne aittir. Çünkü hayvanî üremede artı bir haz ve zevk aran(a)maz. Aşka ait olan haz ve zevk üreme içgüdüğüne eklemlenen Lacan'ın kavramsallaştırdığı "artı fazla"dan dolayı ortaya çıkar. İşte aşk; bu üreme içgüdüğüünün artı fazlasıyla yabancılaştırılması sonucu ortaya çıkan değer ve anlamlarla üretilir. Hiç kuşkusuz aşkın, üreme içgüdüğüünün yabancılaşması olması durumu da hazzı ve zevki artırır. Haz ve zevk yabancılaşmada mevcuttur. Çünkü "doğa aslında haz filan tanımaz. İhtiyaçların karşılanmasıyla sınırlar kendini. Yüceltilmemiş duygulanımlardaki hazların toplumsallığı yüceltilmişlerdekinden az değildir. Haz yabancılaşmadan kaynaklanır" (Horkheimer, Adorno 1995: 123). Bu noktada aşkın özü/tözü olan çoğalmaya dönük bir faaliyeti hayvani olan üremede zevk ve hazdan bahsedilemez. Bu noktada özsel/tözsel olarak varolmayan aşk, ancak asli olanın yabancılaştırılması, dönüştürülmesi, asli olana boşluk ve hiçliklerin eklemlenmesiyle ortaya çıkar. Aşk bu noktada üreme içgüdüğüüne eklemlenen fakat bu içgüdüğüü de tözsel/özsel olarak değıştirmeyen hiçlik ve boşluktur her değer ve anlam gibi. Bu durum Necatigil'in yukarıdaki dizelerinde "aşkın hiçlikleri" imgesiyle ortaya konulur. Aşkın değer ve anlamın eklemlenmesiyle ortaya çıkan boşluk ve hiçlik olduğu imgesine Necip Fazıl'ın "Var olan yoklukların ömrünü sürüyorum!/ Aşklar bomboş kuruntu, hürriyetler esaret!" (Kısakürek 2012: 29) dizelerinde de rastlanır. Bu dizelerde şair, özsel/tözsel olarak varolanın olumsuzlaştırılmasıyla/yabancılaşmasıyla elde edilen fakat asli olarak bir boşluk/hiçlik/yokluk olan değer ve anlamların ömrünü sürdüğünü belirtir. Dolayısıyla yukarıdaki dizelerde bu duruma aşk, hürriyet, esaret örnek gösterilir.

Bu noktada özsel/tözsel bir kökene sahip olmayan ve üreme içgüdüğüünün yabancılaştırılması, dönüştürülmesi sonucu elde edilen aşk, her değer ve anlam gibi bir yanılsama varederek öznenin ontolojik boşluğunu kapatır/doldurur. Aşk aslında "büyüler, yanlış tanımadır. Bu onun yapısında vardır. Yani, bir kadın bir adama 'Seni milyonların [ya da iktidarın] için değil, neysen o olduğun için seviyorum!' dediğinde bu neye tekabül eder? Bunu ne kadar 'İçtenlikle söylerse' o kadar çok perspektifsel bir yanılsamanın kurbanı olur ve şu olguyu idrak edemez: Bir milyoner (ya da muktedir bir adam) olmam (insanların böyle olduğumu bilmesi) insanların bu

özelliğimden bağımsız olarak "kendimde" ne olduğuma yönelik algılarını etkiler. Zengin kaldığım sürece insanlar beni güçlü, bağımsız bir kişilik olarak algılarlar, milyonlarımı kaybederim ve birdenbire, bana baktıklarında sıkıcı bir ezik görürler (bunun tersi de olur). Ezcümle, paradoks şudur ki ancak beni milyonlarım için seven (beni bundan dolayı sevdiğini bilen) bir kadın aslında nasıl biri olduğumu görebilir, çünkü servetim onun algısını artık çarpıtmıyordu" (Zizek 2015: 51). Bu ifadelerde aşkta, arzu nesnesine yönelmede herhangi bir nedenselliğin bulunmadığı, hatta arzu nesnesini vareden olguların da reel olandan çarpıtılıp yabancılaştırıldığı ortaya konulur.

Aşk Engelle Ortaya Çıkar

Jacques Lacan'ın dikkat çektiği gibi kişinin arzu nesnesine hiçbir zaman ulaşamaması, onu sürekli arzulaması diyalektiğini doğurur. Emanuel Levinas'a göre ise kişinin arzulaması için arzu nesnesinin varlığı değil yokluğu önemlidir (Levinas 2010: 95). Bu noktada arzunun doyumsuz olarak yaşandığı aşk, engelle/ulaşılmazlıkla ortaya çıkar: Böylesine bir aşk içinde yaşanan arzuyu Cahit Sıtkı şu şekilde dizeleştirir:

"Nasıl acıkırsa susarsa insan
Öyle sevdim bir memleket kızını
Bir şey bu aşkın artırdı hızını
Aramıza dağlar deryalar koyan
Benim ayrılmayan tuttuğu yoldan
Aşk ile gerçek eden her masalı
Yandıkça daha gür yeşeren çalı
Budur bu aşk beni ayakta tutan"

(Tarancı 2010: 127)

Bu dizelerde aşkta susayışı ortaya çıkarmanın arzu nesnesine ulaşamama durumu olduğu görülür. Özellikle de "yandıkça daha gür yeşeren çalı" dizesinde ele geçirilemeyen arzu nesnesinin/nedeninin arzulanmayı arttırdığına işaret edilir. Buna neden ise yukarıdaki dizelerde arzulayan ile arzu nesnesi arasına giren "dağlar deryalar" gibi imgelerle ortaya konulan engellerdir.

İşte bu noktada aslında şairin/arzulayanın/âşığın, arzu nesnesini/sevileni hep uzaktan tutarak bu arzuyu hep canlı kılmak istediği görülür: "Baktım ki kaderlere hükmeden Sultan/ Elçisini koşturuyor arkamızdan/ Kuşlar yolluyor ışıktan hareketli/ Diyor ki aşkım ben hazzım ben bana

gel/ Yaşamak mayhoş elmalar kadar güzel/ Sevmek düşünceler kadar bereketli” (Horozcu 2010: 89). Bu dizelerde öznenin, arzu nesnesinin ardından gittiği ve ona hiç kavuşamadığı görülür. Burada kişiyi tekinsiz duruma iten arzu nesnesinin uzaklığından çok yakınlığı olur. Özne bu nesneyi uzakta bir konuma yerleştirerek özleyişini/arzusunu ayakta, canlı tutmaya çalışır Bu noktada aşkta seven/arzulayan ile uzakta olan sevilenin/arzu nesnesinin, beklentileri asla denk gelmez, örtüşmez. Birbirinden ya fazladır ya da eksik. Mitolojide bu durum okun asla hedefine ulaşamaması, tilkinin asla tavşanı yakalayamaması gibi mitlerle ortaya konulurken arzu nesnesinin sürekli kaçırıldığına da vurgu yapılır. Bu durum Cahit Sıtkı'nın şiirinde, “Bir ses ki bir zaman benim sesim olmuş/, Bir ses ki sevdiğim mısra-ı berceste/' Gençliğim ve aşkım, asıl ben bu seste/ Bilsem şimdi bu ses hangi bahçede kuş” (Tarancı 2010: 89) dizeleriyle verilir. Burada tanımlanan ses, nesnesi/nedeni hiçbir zaman yakalamayan arzunun sesidir. İşte Sezai Karakoç'un

“Kırgın kırgın bakma yüzüme Rosa
Henüz dinlemedin benden türküler
Benim aşkım uymaz öyle her saza
En güzel şarkıyı bir kurşun söyler
Kırgın kırgın bakma yüzüme Rosa

(Sezai Karakoç 2007: 16)

dizelerinde, şairin, aşkının her saza-aslında fenomenolojik olarak hiçbir saza- uygun olmadığı vurgusu; arzulayan ile arzu nesnesinin/nedeninin arzusunun tatmini noktasında beklenti bakımından birbirine denk gelmediği, arzu nesnesinde/nedeninde arzulayanın elinden sürekli kaçan bir fazlanın olduğu ortaya konur. İşte aşkta, arzuyu doğuran; sevilende/arzu nesnesinde bulunduğu varsayılan-aslında feneomenolojik olarak bulunmayan-sevenden/âşıktan sürekli kaçan bu fazlalıktır. Arzu nesnesine her ulaşıldığında elden kaçan bu fazlalıktan/hicbir zaman ele geçirilemeyecek olandan/sevilende olmayandan dolayı, arzu kapısı aşığın/arzulayanın yüzüne bir türlü açılmaz:

“Ben çiçek gibi taşıyorum göğsümde aşkı
Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum
Gelmiş dayanmışım demir kapısına sevdanın
Ben yaşamıyor gibi yaşamıyor gibi yaşıyorum
Ben aşkı göğsümde kurşun gibi taşıyorum”

(Sezai Karakoç 2007: 45)

Bu dizelerde şairin, aşkı taşımasının/arzusunun nedeni aslında “aşk”ın özünün/tözünün merkezine yerleştirdiği “olumsuzlama”dır. Aşk yarattığı yanılsamayla/büyülemeyle aslında

mevcut koşullar ne kadar olumsuz olursa olsun merhameti, acımayı ve suçluluğu doğurur. Bu noktada aşka tamamen anlam ve değerler üzerinden gidilir. Yukarıdaki dizelerde aşk duyumunun bu özelliklerini ortaya koyan “çiçek” imgesidir. Fakat şair, yapıbozucu yönelimsel bir tavırla aşk duyumunu hoşnutsuzluk hislerinden bütünüyle soyutlayarak hoşnutsuzluk hislerini ortaya çıkaran duyular hemzeminine indirger. Yukarıdaki dizelerde aşk, artık değer ve anlamlarıyla yüceltilen ve idealleştirilen bir duyum değil, değer ve anlamlardan soyunan sert zemine sahip bir duyumdur. Bu ise yukarıdaki dizelerde “kurşun” imgesiyle verilir. Bu noktada şairin aşkı ele alışı, yaşama dönük bir yönelim taşımaz. Ölüme yönelen saf arzuyu temsil eder. En nihayetinde Lacan’ın işaret ettiği gibi, Kant’ın etik ilkesi ve görev ahlakı ile Sade’nin ortaya koymaya çalıştığı edimler, haz ve zevk noktasında buluşur. Dolayısıyla kişi, ister aşkı en dipte anlamlardan arınmış kurşun gibi, isterse yüceltmelerle çiçek gibi taşınsın, her ikisinde de görünenin altında ilerleyen ve görünenin işlemlerini sağlayan haz ve zevk alma söz konusudur. Bu durumun en dikkate değer örneği “acı çekmekten alınan zevkin yücelik düzlemindeki dengi olan bu canavarca aşk-ölüm kaynaşmasını üretebilen şey yeniden cinselleştirilmiş olan bir ahlakılıktır” (Ricoeur 2006: 262). Burada ahlakileştirilmeden, kuraldan, yasadan ve yasaktan da alınan bir zevk ve haz vardır. İşte yukarıdaki dizelerde “aşkı kurşun gibi taşımak” aşk yaşantısının dışında daha çok ahlakileştirmeye hatta biraz da araçsallaştırmaya yönelik bir karakter taşır. Çünkü aşk nihayetinde büyüyle/yanılsamasıyla gündelik yaşama ait olumsuzlamanın bütün negatif yön ve tutumlarından kişiyi korur. Buna rağmen yine de “aşkı kurşun gibi taşımak” aynı zamanda arzuyu arttırmaya yönelik bir yaklaşımdır. Çünkü bir duyum veya varlık tözsel/özsel olarak ne kadar yabancılaşırsa arzusunu da o kadar arttırır. Üstelik kişi, hiçbir zaman, engeli olmayan arzu nesnesine direkt olarak ulaşmayı istemez. Tıpkı Kafka’nın *Dava* adlı eserinde kapı açık olduğundan adalet kapısından gir(e)meyen davalı gibi. Eğer dava kapısı kapalı olsaydı, davalı, kapıyı engel kabul edip, o kapıyı zorlayarak açmaya çalışacaktı. Bu nedenle Karakoç “sevdanın demir kapısına” gelip dayanır, zorlamaz, içeriye girmemeyi tercih eder. Hiç kuşkusuz şairin arzusunun devam etmesi için o kapının kapalı olması ve şairin de o kapıdan içeri girmemesi gerekir. Gerçi burada kişi, arzu nesnesine ulaş(a)mamasını engele bağlarken, Lacan, kişinin buna gücünün yetmeyeceği kanısındadır. Bu nedenle sürekli yenilgiye uğrayan “ego” yıkılmamak için hem kendi güçsüzlüğünü engelle örtbas edip yüceltirken, hem de aynı zamanda arzusunu nesnesine ulaşamadığından körüklemiş olur.

Yukarıdaki dizelerde şairin, sevdanın kapısına gelmesi, Kafka’nın *Dava*’sında kahramanın açık kapıdan içeriye giremeyişi durumu aslında hiçbir zaman arzu nesnesinin ulaşıl(a)mayacağını imler. Bunun da nedeni, varlığın yerini tutarak onu arzu nesnesine dönüştürüp aynı zamanda bu yokluktan dolayı melankoliyi vareden dilsel/simgesel ağıdır. Aşkı ortaya çıkaran işte bu ağı,

direkt olarak libidonun arzu nesnesine ulaşılmasını engellemesidir. Freud'a göre "her şeyin cinsel bir yan anlamı olmasının, cinselliğin her şeye bulaşabilmesinin sebebi: İnsanların hayatlarındaki en güçlü öge olduğundan, diğer tüm güçler üzerinde hegemonyası olduğundan değil, fiilileşmesi bakımından en köklü biçimde engellenen, (Lacan'ın tabiriyle) cinsel ilişkinin olmamasına yol açan simgesel hadımla şekillenen öge olmasından dolayıdır" (Zizek 2015: 362). İşte bu nedendir ki libidonun arzu nesnesine ulaşmasının engellenmesi beraberinde aşkı doğurur. Simgesel hadımdan dolayı arzu nesnesine hiçbir zaman ulaşamama durumu her zaman, ebedi olarak aşkın var olacağını gösterir. Cahit Zarifoğlu "Çıplak ete kavuşan aşk sandı" (Zarifoğlu 2011: 132) dizesiyle arzu nesnesinin "et" ile bir tutulduğunu ve bu nedenle de insanların yanıldığına dair bir ahlakçı tavır ortaya koyarsa da, bu dize, hem ulaşılanın arzu nesnesi olmadığını, hem arzu nesnesinin bütünüyle ele geçirilemeyeceğini, hem de bu nedenle de aşkın devam edeceği gerçeğinin altını çizer.

Arzu nesnesinden kaçan fazlalık olmasına rağmen yine de âşıkların kavuşmasında "patolojik çekim ve şehvet içerilip aşılarak simgesel bir bağa dönüştürüldüğü ve böylece tine tabi kılındığı için, ortaya çıkan sonuç eşin bir nevi yüceltmeden çıkarılmasıdır: Evliliğe dair genel geçer ideolojinin örtük önvarsayımı (daha doğrusu, emri) aşkı ihtiva etmemesi gerektiğidir. Dolayısıyla evliliğe dair esas Pascalcı formül "Eşini sevmiyor musun? O halde onunla evlen, ortak bir hayatın ritüellerini benimse ve aşk kendi kendine ortaya çıkacaktır!" değil, tam aksine şudur: Birine çok mu âşıkısın? O halde evlen, aşırı tutkulu bağlanmandan kurtulmak, onu sıkıcı gündelik işlerle ikame etmek için ilişkini ritüele dönüştür. Evlilikte feda edilen şey nesnedir-ikame edilebilir nesne" (Zizek 2015: 446). Burada âşıkların kavuşması hem idealleştirmeyi/yanılsamay/büyülenmeyi çöktür, hem de arzu nesnesine yatırımı nihayete erdirir. Çünkü arzulayan ile arzu nesnesi arasında herhangi bir engel kalmamıştır artık. Bu nedenle seven/âşık anorekside olduğu gibi tatmini adeta reddeder, çünkü tatminini/arzusunu karşılayacak nesneyi reddederek arzusunun korumak ister. Sevenin/âşığın kavuşmaya karşı direnci anorekside olduğu gibi "tatmine karşı bir haykırıdır ve genel tatminsizlik durumunun inatla sürdürülmesidir" (Phillips 2007: 216). Seven/âşık da anoreksiye yakalanan gibi kendi arzusuna o kadar âşık ki arzusunun nedeni-nesnesini ele geçirerek ihlal etmek istememektedir. Bu reddetmenin-arzuyu ele geçirmemenin idealleştirilmesinin bir parçası olduğu gibi aşkı sürdürmenin de bir yöntemidir. Çünkü Freud'a göre "aşk ketlenmiş arzudan doğar: (Cinsel açıdan) ulaşılmasına mani olunan nesne daha sonra bir aşk nesnesi olarak idealleştirilir. Lacan'ın aşk ile dürtü arasında bir bağ kurmasının nedeni budur: Dürtünün uzamı kendi hedefi (nesnesi) ile amacı arasındaki boşlukla belirlenir ki amacı nesneye doğrudan erişmek değil etrafında dönmek, ona ulaşamama halini tekrarlamaktır-dürtü ile aşkın paylaştığı özellik işte bu ketlenme yapısıdır. Aşkta acı çekilmesi arzu nesnesine ulaşamadığı içindir" (Zizek 2015: 664).

Bu noktada engel/ketleme hem arzuyu hem de acıyı arttırır, fakat acıdan alınan “zevk”i de ortaya çıkarır. Artık âşık, arzu nesnesi için bütün fedakârlığı yapmaya hazırdır, çünkü âşık olunan mutlak, koşulsuz ideal bir nesne mertebesine yükseltilir. Bir “engel olduğu sürece arzulanan aşk nesnesi (sevgili) etrafında oluşan histeri mantığı vardır. Engel ortadan kaybolduğu anda, kadın aşk nesnesine duyduğu ilgiyi yitirir. Nesneden ancak yasaklı kaldığı sürece, yani onun "ne olabileceğine dair kurulan fantazi kisvesinde zevk alabilme şeklindeki bu histeri ekonomisine ilaveten, bu geri çekilme (ya da ısrar) başka bir sürü şekilde de yorumlanabilir” (Zizek 2015: 753). İşte bu hususta arzu nesnesine ulaşılmasını engelleyeni korumak ve dolayısıyla aşk nesnesini uzak tutmak gereklidir. Bu nedenle “uzaktaki sevgiliye düsturu, tüm aşk şiirlerinin düsturu değil midir? Dolayısıyla, erkeklerin yazdığı aşk şiirleri şairi sevdiğinden ayıran boşluğun cinselleştirilmesinin, engel ortan kalkıp da sevgili çok yakına geldiğinde, ortaya feci sonuçların çıkabilmesinin çarpıcı bir örneği değil midir? Yapılması gereken şey, yine, neredeyse simetrik bir şekilde tersyüz edilmiş iki zıt çift kurmak olurdu: Erkekler sevgililerinin uzakta kalmasını tercih eder, kadınlarsa erkeklerinin kendilerine yakın olmasını ister; fakat aynı zamanda, erkekler partnerlerinin bedeninden doğrudan zevk almak ister, kadınlarsa kendilerini partnerlerinin bedeninden ayıran boşluktan zevk alabilir” (Zizek 2015: 752). İşte bu nedenle gündelik yaşamda aşkın yanına eklenen ve daha çok bu duyumun göstergeleri sayılan somut nesnelere kadınlar tarafından daha bir önemsenir. Aşkta her iki cinsin bir türlü örtüşemeyen beklentileri Lacancı psikanaliz kuramına göre cinselliğin imkânsızlığını imler. İşte insanlar, bu imkânsızlığı en çok bilinen bir yöntemle, arzu nesnesine ulaşılmasının itibarsızlaştırılması yöntemi olan platonik aşkın yüceltilmesiyle aşmaya çalışır. Platonik aşk ve ulaşılmayan sevgili örneğinde arzunun kendisini “sembolik kinayeli dil içerisinde, onun yerini alarak” ifade etmesi, ancak bu durumun “özne tarafından fark” edil(e)memesi durumu söz konusudur (Felman 2009: 89). Platonik aşk ve ulaşılmayan sevgili gibi doyum ve tatminler için Lacan fenomenolojik bir tavırda simgesel doyum “dışında başka doyumun olmadığını ifade eder ve bununla birlikte, bir diğer doyumun uçarı varlığını ima etmiş olur. Bir şeyin var olmadığını söylemek onun eksikliğinden bahsetmektir ve eksikliği hissedilen, bir yerde, bir zaman, anlam kazanmamış da olsa, var olmuş olandır” (Faraci 2009: 603).

Böylesine bir arzu nesnesine/âşık olunana ulaşma imkânsızlığının yüceltilmesi karşısında zıt bir konumda bulunan kavuşma ise aşkı daha naif bir hale getirir. Bu noktada aşk “saf bir sunum sürecidir, kendi tutarlılığına kefil olacak büyük Öteki'de biteviye bir tür temsil/yeniden-sunum arayan baştan aşağı olumsal bir karşılaşmadır. Evliliğin işlevi de burada saklıdır: Evlilik ritüeli yoluyla, bir aşk tutkusunun ham gerçeği kamusal düzenin büyük Öteki'sine kaydedilip onun tarafından” onaylanmaktadır (Zizek 2015: 448). Burada aslında aşkta kavuşmanın/evliliğin Büyük

Öteki tarafından tanınması, onaylanması aşkın/evliliğin kutsiyetini onaylamak anlamına gelmektedir. Bu noktada kutsiyet tamamen Büyük Öteki tarafından dışsal bir onaylama ile ortaya çıkar. Burada “aşk ritüelleri ve jestleri, içsel bir hissin dışsal ifadeleri olmak şöyle dursun, aşkın kendisini doğuran şeylerdir - dolayısıyla, âşıkmişsiniz gibi eyleyin, usullere uyun ve aşk kendi kendine ortaya çıkacaktır” (Zizek 2015: 448).

Aşkta Neden Yoktur, Aşk Nedensizlikten Doğar

Âşık olanın/sevenin, aşk/arzu nesnesini seçiminin nedeni yoktur. Âşık, birine, onu güçlü veya güçsüz kılan nedenine bağlı olarak âşık olmaz. Bu nedensizlik mitolojide Eros’un okunun denk gelmesi durumuyla çok net bir anlatımla ortaya konur. Ok da muhatabını nedensiz ve ani olarak seçer. İşte Şeyh Galib, “Birden bire bul aşkı bu tuhfe bulanındır” dizesinde bu bir anlık duruma işaret vardır. Benzer şekilde Turgut Uyar, bu durumu “Aşk umulmadık bir şeydir” dizesiyle ortaya koyar (Turgut Uyar 2008: 624). Aşkta nedensizliği Cahit Sıtkı ise biraz da öznenin yönelim(selliğ)ine bağlar:

“Fakat bütün bunlar olmasa da olur,
Yine tasa etmem,
Yine kırılmam kimseye
Ben aşk adamıyım,
Sevmeye geldim insanları,
Gönlümle, elimle, kafamla sevmeye;
Hesapsız, karşılıksız”

(Tarancı 2010: 173)

Cahit Sıtkı, bu dizelerinde “bunlar olmasa da olur” kullanımıyla aşkta nedenleri ortadan kaldırır. Şaire göre “aşk adamı” gerçek aşka ancak “hesapsız, karşılıksız” uzanabilir. Bu noktada kendinde olmanın dünya için hiçbir anlam ifade etmemesinden dolayı (Barbaras 2010: 15) kendinde varlık kendi için varlık konumuna gelmek/dönüşmek için kendisinde bulunanı dolaylı olarak fark edemez. Bu nedenle kendisinde bulunanları bir yansıtıcı figür üzerinden dolaylı olarak tanır. Bu nedenle kendinde olan duyum bir diğerine/yansıtıcı figüre gönderilir. Bu yansıtıcı figür, bu duyumların kendine niçin gönderildiğinin karşılığını bulamaz ise kendine gönderilen duyumları geri gönderir/yansıtır. Bu aşkın başlamasına vesile olur. Dolayısıyla Spinoza’nın Etika’da akıl yürütmelerle ortaya koyduğu, aşkın “sevenin sevilende gördüğü şey ve sevilenin kendisini olmuş gibi algıladığı şey arasındaki uyumsuzluktan” (Bozoviç 2009: 223) doğması durumunda nedensizliğe gönderme vardır. Aslında Spinoza’nın dikkat çektiği, aşkta sevilenin sevene dönüştüğü yüce an, sevenin gönderdiği yaşam enerjisinin sevilen tarafından sevene

tekrar gönderilmesi durumudur. Spinoza bu durumu sevilenin bakış açısından sunarak şu önermeyi yapar: “Birisi başkasının kendisini sevdiğini hayal ederse ve bunun olması için hiçbir neden vermediğine inanırsa; karşılığında o da o kişiyi sevecektir” (Bozoviç 2009: 224). Spinoza’ya göre, seven, sevileni nedensiz olarak severse aşk başlar. Sevgide bir neden olursa sevilen gurura kapılır. Aşkın başlaması için sevilenin neden sevildiğini bilmemesi gerekir. Burada aşk, nedensizlikten doğar. Çünkü sevilen, kendini sevenin sevgisinin nedensiz olduğunu bilirse ona karşılık verir. Sevilenin kendisi, sevene bir neden vermemiştir (Baker 2015: 96). Neden sevildiğini bilirse sevilen gurura kapılarak aşkına karşılık vermez, sevenin gönderdiği duyuları geri göndermez. Bu noktada sevilenin kendinin nedensiz sevildiğine inanması gerekir. Sevilenin bu nedensiz sevgiye olan güveni ise anne kaynaklıdır. Çünkü anne, çocuğunu nedensiz sevmiştir. Dolayısıyla nedensiz sevgi, sevilen için güvenilirdir. Bu noktada aşkın ortaya çıkmasındaki nedensizliğin temeli Lacan’ın belirttiği gibi, “insanın sahip olmadığı şeyi vermesiyse, sizi seven hakiki bir Efendi size sahip olmadığı şeyi nasıl verir? Size, talebelerine, kendinizi, olduğunuz şey haline gelme imkânını verir. Fakat bu bağlamda totolojinin gündelik pratikteki bariz karşıt kullanımını da unutmamalıyız. Biri "erkek erkektir" dediğinde bu söz hiçbir erkeğin kendi mefhumunun seviyesinde olmadığı, fiiliyattaki her erkeğin kusurlarla dolu olduğu anlamına gelir; yahut, biri "yasa yasadır" dediğinde buradan çıkan sonuç adalet hissimizle apaçık çeliştiğinde bile ona uymamız gerektiğidir - "yasa yasadır" yasanın esasen yasadışı bir şiddete dayandığı anlamına gelir” (Zizek 2015: 591).

Bu noktada aşkın başlaması için sevilenin niçin sevildiğini bilmemesi gerekir. Şayet yansıtıcı figür niçin sevildiğini bilirse, duyuların gönderildiği figürde/kişide, duyuların gerçek sahibine karşı narsis tavırlar gelişirken duyularını/libido enerjisini bir başkasına gönderende ise bu enerjiden mahrum kaldığından gündelik yaşamdaki problemler karşısında güçsüzlük görülür. Çünkü Freud’a göre nesne enerjisinin “ulaşabileceği en yüksek gelişim evresi âşık olma durumunda, yani öznenin bir nesne yatırımı uğruna kendi kişiliğinden vazgeçmiş görüldüğü zaman karşımıza çıkar” (Freud 2010: 25). Bu nedenle “acıya karşı en korumasız olduğumuz zaman, sevdiğimiz zamandır, en çaresiz olduğumuz zaman ise, sevdiğimiz nesneyi ya da onun sevgisini yitirdiğimiz zamandır” (Freud 2010: 42). Bu yüzden aşk, hayal kırıklıklarının yaşandığı naif bir duyumdur. Bunun nedeni ise gündelik yaşamda görülen sıradan tutum ve davranışların daha farklı hatta bilinene karşı anlam ve değerler ihtiva etmesidir. Örneğin “bir aşk mektubunda, yazarın kendi meramını açık ve etkili bir şekilde ifade edememesi -bocalamaları, mektubun parçalı doğası, vesaire- başlı başına, ilân edilen aşkın sahici olduğunun kanıtı sayılabilir (gerekli ve tek güvenilir kanıt budur belki de): Burada, söylenmek istenen şeyin doğru düzgün söylenememiş olması sahiciliğinin göstergesidir. Yazar meramını düz bir şekilde ifade etseydi,

acaba hesap kitap yaparak mı yazmış diye kuşkuya düşürürdü karşı tarafı. Yahut, aslında kendisini veya yazısının güzelliğini aşk-nesnesinden daha fazla sevdiği, aşk-nesnesininse narsisist açıdan tatmin edici bir faaliyet olan yazıya gömülmek için bir bahaneye indirgendiği şüphesini doğururdu” (Zizek 2015: 259).

Aşkta, sevilenin kendinin niçin sevildiği sorusuna karşılık bulamaması, nedensiz ve karşılıksız sevdâyı araması, bir zamanlar anne tarafından nedensiz sevlmeyle ilgilidir. Bu nedensizlik aşkın ortaya çıkış koşulu olurken aslında sevilen de annenin karşılıksız/nedensiz sevgisini hedeflemekle bir yarayı da tedavi etmek ister. Çünkü onu ilk olarak nedensiz ve karşılıksız seven aynı zamanda hüsrana uğratan da ilk kişidir. Bu nedenle sevilen anne kaynaklı hüsranın açtığı yarayı kapatacak başka birini arar ve aynı şekilde annenin sevgisinde olduğu gibi nedensiz, karşılıksız sevlmek ister. Zizek, “Yara ancak onu açmış olan mızrak tarafından iyileştirilebilir” (Zizek 2011: 19) derken biraz da bu durumu işaret eder. Anneyi tekrar kendimize yöneltemeyiz ama anne gibi bizi nedensiz ve karşılıksız seven birisinin yönelimini elde edebiliriz.

Sevilenin aşkta umduğu nedensiz/karşılıksız sevgi beklentisi aslında seven için de söz konusudur. Seven de karşılıksız/nedensiz bir sevgi beklentisi içindedir. Çünkü âşık özne “kendini büsbütün hükümsüz kılar; hiçbir karşılık, hiçbir kazanç beklemeden, kendini o başkalığı içindeki Öteki'ye büsbütün adar ki bunun en çarpıcı örneği mistisizmde kişinin kendini hükümsüz kılışdır (gaybet)” (Zizek 2015: 773). Nedensizlikten ortaya çıkması bakımından aşk daha çok nefrete benzer. Özne, kendisine kötülük yapanın bu kötülüğü niçin yaptığının nedenini bulamazsa kötülüğü yapandan nefret eder. Yok, eğer maruz kaldığı kötülüğün nedenini bulursa nefret geliş(tir)mez.

Olmayana Âşık Olunur

Attilâ İlhan'ın Böyle Bir Sevmek şiiri “ne kadınlar sevdim zaten yoktular” dizesiyle başlar. Şiirin ikinci bölümünde ise “hayır sanmayın ki beni unuttular/ hâlâ ara sıra mektupları gelir/ gerçek değildiler birer umuttular/ eski bir şarkı belki bir şiir/ ne kadınlar sevdim zaten yoktular” (Attila İlhan 2016: 5) dizeleri bir aşk ilişkisinde aslında sevilende olmayana âşık olduğunu çok açık şekilde dile getirir.

Bu noktada seven, bir aşk deneyiminde, sevilende/arzu nesnesinde olmayana âşık olur. Burada âşık olunan/sevilen, *aşk nesnesi= yansıtıcı figür + yansıtıcı figürde olmayan*'dan meydana gelir. Seven aslında sevilende/yansıtıcı figürde olmayana âşıktır. Bu noktada Lacan, sevilende olmayan bu arzu nedenini “objet petit a” şeklinde kavramlaştırır. Dolayısıyla âşık/seven aslında sevilende olandan daha fazlasını, onun da farkında olmadığı “bir şeyi objet petit a'yı görür”

(Zizek 2003: 100). Bu noktada Attilâ İlhan, yukarıdaki dizelerinde bir adım daha öteye atarak gerçeği tam kalbinde yakalar. Şairin âşık olduğu kadınlar zaten yoktur, çünkü âşık olunan kadın hayali/fantezi bir kadındır. Bu kadının da bir fenomen gibi yeryüzünde karşılığı yoktur. Bu nedenle Turgut Uyar “şimdi ne zaman aşk düşünse/ -artık çoğu ölmüş-/ eski kadınlar geliyor aklına” (Uyar 2008: 610) dizelerinde aşkı ne zaman düşünürse yoklukla yüz yüze gelir. Bu noktada şairi, âşık olduğu kadınlara yönelten onlarda olmayandır yani yokluktur. Burada şair, âşık olduğu kadınlarda olmayana âşıktır. İşte bu nedendir ki böylesine olumsuzlama üzerine kurulan bir ilişkiden sonra gelen “evlilikte nesneden (eşten) ondan daha fazla olan'ı, objet a'yı,- arzunun nesne-nedenini çıkarıyoruz- eşi sıradan bir nesneye indirger. Romantik aşkın sonucunda yapılan evliliğin dersi şudur: O kişiye deli gibi âşık mısın? Öyleyse evlen onunla ve gündelik yaşamında onun nasıl biri olduğunu, tüm o kaba tiklerini, sefil adiliğini, kirli donlarını, horlamasını filan bir gör bakalım. Evlilik, yüceltmenin idealleştirmeyi geçip var kalmaya devam ettiği hakiki aşkın çetin sınavı olamaz mı acaba? Kör tutkuda, eş yüceltilmez, daha ziyade idealleştirilir; evlilik hayatı eşi ideallikten çıkarır kesinlikle, ama onu ille de yücelikten çıkarmaz” (Zizek 2015: 448). Bu noktada evliliğin ardından yansıtıcı figürde/sevilende olmayan objet a/yokluk çıkarıldığında aşktaki ideallığın büyüğü de bozulmuş olur. Bu hususta Rousseau, La Nouvelle Heloise adlı eserinde “bu dünyada yaşanması tek yer hayaller âlemdir; insan işlerinin boşluğu öyle bir noktada ki kendi kendine var olan Varlık bir yana, var olmayanın dışında güzel bir şey yok” (Man 2008: 46) derken sadece ve sadece yokluğun istenebileceğinin altını çizer.

Aşkın temelindeki yokluğun/hiçliğin insanı büyülemesini gelenek “aşkın gözü kördür” ifadesiyle dillendirir. Çünkü “aşkın doruklarında ben ile nesne arasındaki sınır silinme tehlikesi gösterir. Âşık olan kişi, duyularının tüm tanıklıklarının aksine, “ben” ile “sen”in bir olduklarını iddia eder; bu birlik hakikaten bir olguymuş gibi davranmaya da hazırdır. Fizyolojik bir işlev tarafından geçici olarak askıya alınabilen bir şey tabii ki hastalıklı süreçler tarafından da bozulacaktır. Patoloji, benin dış dünyayla arasına çizdiği sınırların belirsiz hale geldiği ya da sınırların gerçekten hatalı çekilmiş olduğu pek çok durumu gözlerimizin önüne serer; kendi bedenimize ait uzuvların, hatta kendi ruhsal yaşamımızın kimi parçalarının, algılarımızın, düşüncelerimizin, duygularımızın sanki yabancı ve bene ait değilmiş gibi görüldüğü durumlar ve ayrıca açıkça bende ortaya çıkmış olan ve ben tarafından kabullenilmesi gereken şeylerin dış dünyaya atfedildiği durumlar vardır. O halde ben-duygusu da bozukluklara açıktır” (Freud 2009: 27) Bu nedenle aslında yokluklar içinde bulunan sevilenin kusurları görülmez; çünkü “sevdiğimin kusurlarla dolu olduğunu pekâlâ biliyorum, ama yine de onu tamamen seviyorum. Âşık olduğumuzda bu gerçeklik işlevsiz hale gelir. Edimlerimizde, kör tutkumuzun peşinden gideriz. Eski bir Hıristiyan melodramında, geçici bir süreliğine kör olmuş eski bir asker kendisine bakan

hemşireye âşık olur. Hemşirenin iyiliği onu büyüler ve kafasında ona dair idealleştirdiği bir imge oluşturur; körlükten kurtulduğunda, bedensel gerçekliği bakımından hemşirenin çirkin olduğunu görür. Bu gerçeklikle temas kurmaya devam ettikçe aşkının sağ kalmayacağını ve kadının iyi ruhundaki iç güzelliğin dış görünüşünden daha değerli olduğunu farkındadır. Kadına olan aşkı var kalsın diye, güneşe çok uzun bakarak kendini kasten kör eder. Aşka dair yanlış bir kutlama olmuşsa şayet, bu işte tam da odur” (Zizek 2015: 448). Aslında bu durum sadece aşta değil bütün idealleştirmelerde görülür. Eserleriyle çok yücelttiğimiz bir şair veya yazarı görünce hayal kırıklığına uğramamızın nedeni de kendisiyle özdeşleşim kurduğumuz nesnenin idealleştirme boyutunun çöküşüdür.

Genel anlamda idealleştirme ve yüceltmede, özel anlamda ise aşta arzu nesnesinde özsel/tözel olmayan bir fazlalığın olduğu kabul edilir: “Sende senden fazla bir şey” vardır, o ele avuca gelmez sen yapar, senin aşkının kaynağıdır - ele avuca gelmez X'e göndermede bulunur. Edimin bir sebebi vardır: Objekt a'dan, beni onu yapmaya sürükleyen kaynaklanır. Kadınlar neden ben der. Bu sorunun cevabı olmadığını bilirler ve bu nedenle sorarlar. Tutkulu aşta öyle anlar olur ki âşıklardan biri diğerinin kendinde bizzatı farkında olmadığı bir şeyi gördüğünü hisseder - kendindeki bu boyutun farkına ancak onun bakışı sayesinde varır. Sevilen kişi bu gibi anlarda "kendinde kendinden fazla olan şey"i, âşığın kendisine olan arzusuna kaynaklık eden, sadece âşığın bakışı için var olan, bir bakıma arzusunun nesnel karşılığına, arzusunun kendi nesnesine kazanmasına denk düşen je ne sais quoi'yı hisseder. Âşığın gördüğü şey kendisinin o kayıp ve Öteki'de bulunan (onun tarafından sarıp sarmalanan) parçasıdır” (Zizek 2015: 703). Burada arzulayan özne olan seven/âşık, bir şeyin eksikliğini çeken ve “daha ötesi eksikliğini çektiği şeyin ne olduğu”nu bilmeyendir (Bozoviç 2009: 223). *Turgut Uyar*'ın, *Turnam Seninle* şiirinde “Ben neye sevdalıyım böyle bilmem” (Uyar 2008: 41) mısraıyla ortaya konan âşığın/sevenin bu durumuna karşılık olarak sevilen ise âşığın eksikliğini çektiği “o şeye sahiptir ve sahip olduğu o şeyin ne olduğunu” bilmemektedir (Bozoviç 2009: 223). Bu noktada sevilende bulunan şey ise “sevilenin sahip olduğu o şey tam olarak onu başkasının karşısında” cazip hâle getirendir (Bozoviç 2009: 223). İşte bu durumda Husserl fenomenolojisinin “nesnede (varolanda) anlam yoktur” ilkesi işler. Bu anlam bizzat özne tarafından yüklenir, çünkü özne/âşık/seven, varolana/nesneye/sevilene niyetselliğiyle yaklaşır. Hal böyle olunca da varolanın hakikati/numeni ulaşılmaz olduğundan sadece özneye görüngüsü/fenomeni öne çıkar.

Aşta Kişi/Seven Kendini Sever

Fenomenolojinin genel ilkeleriyle aşka bakılırsa özne/seven arzu nesnesine/sevilene niyetsellikle yaklaşır, ona, onda olmayan değer ve anlamı yükler. Burada aşta aslında kişi,

sevilene kendi yüklediği yokluğu sevdiği gerçeğiyle yüz yüze gelir. Bu nedenle Ahmet Hamdi Tanpınar “Belki rüyalarıdır bu taze açmış güller/ Bu yumuşak aydınlık dalların tepesinde/ Bitmeyen aşk türküsü kumruların sesinde/ Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner” (Tanpınar 2012: 40) dizelerinde reel âleme eklenen öznenin niyetselliğine/yönelimselliğine dikkat çeker. Burada Tanpınar, reel âlemdeki varolana yönelimsellikte yüklenen fantezi/hayali algıyı “rüya” imgesiyle ortaya koyar. Rüya, hiç kuşkusuz psikanalizde kişide bulunan arzu ve istençleri metaforik olarak dile getirir. Hegel’e göre bu arzular direkt olarak varolana eklenilerek onu değiştirmeye hatta tahrip etmeye yönelir. Zaten herhangi bir varolanı ele geçirme isteği Öteki’nin arzusuna yönelmek anlamına gelir. Böylelikle kişi Öteki’nin arzusunu yansıtacak nesneyi ele geçirecek bu nesneyi kendi arzusuna göre şekillendirip kendi arzusunu yansıtacaktır. İşte varolana eklenen bu arzu aslında Tanpınar’a göre “rüya”dır. İşte bu noktada aşk, kişide mevcut olan yönelimsellikte ortaya çıkararak reel âleme eklenir. Burada sevilen ve hayranlık uyandıran tamamen bize ait olan dünyaya eklemlediklerimizdir:

“Ey bâkir ten cümbüşü her özleyişten sıcak
Bin uykuya yaslanmış sessiz kamaşan şafak;
Her bahçenin üstünde ve her ufuktan başka,
Yıldızların tuttuğu ayna, ezelî aşka,
Bir sır gibi hayattan ve ölümden öteye
İlk arzunun toprağa mal olmuş lezzetiyle”

(Tanpınar 2012: 55)

Bu dizelerde şairin arzuladıklarının reel âlemde olmadığı görülür. Bunlar çeşitli tamlamalarla ortaya konulan “bâkir ten”, “şafak” ve “ayna”dır. Bu unsurların tamlamaları ise reel âleme ait varlıkları görülenden, duyulana kaydırır. Bu nedenle tamlamalarla reel âleme ait unsurlar “öte” imgesiyle ortaya konulan şairin fantezi/hayali dünyasına aittir.

Bu noktada yukarıdaki dizelerde bahsi geçen aşk, psikanalizdeki genel geçer, indirgemeci aşk anlayışı değil, yüceltilmiş bir aşktır. Hâlbuki psikanalize göre saf aşk yoktur, aşk “yüceltilmiş” libidodan ibarettir. Lacan da aşkın narsistik niteliğine dikkat çeker: “Bir Öteki’ni severken, Öteki’ndeki kendimi severim; Öteki kendimden fazla olsa bile, kendimi Öteki için feda etmeye hazır olsam bile, Öteki’nde sevdiğim şey idealleştirdiğim mükemmelleştirdiğim Ego’mdur, kendi Yüce İyimidir - ama bu yine de Benim İyimidir” (Zizek 2015: 773). Bu noktada Ego etik bir yön taşırken, şehvet kişiye ait patolojiye gönderimde bulunur. Arzu ise etik boyutta olan Ego’ya aittir. Pek tabii ki burada arzunun etikle birlikte anılmasının nedeni öznenin arzusundan taviz vermemesi sürekli arzu nesnesini yakalamaya çalışmasıdır. İşte “öz sevgiyi sahte sonsuza ve

başarısızlığa mahkûm eden budur: Beni tatmin edemeyen ben'i severim yalnızca; o halde her zaman ancak hayal kırıklığına uğrayabilirim ve başka yerde, dünyada (şehvet) ya da Tanrı'da (ilâhî aşk), olduğum bu boşluğu maskeleyecek (eğlenme) ya da dolduracak (dine dönüş, Tanrı'nın lütfü) bir şey arayabilirim" (Comte-Spontville 2013: 288).

Bu noktada Lacan, hayallerle yaşayan insanın kendi ötekisine değil, bir başka ötekine, Öteki'nin ta kendisine duyulan sahici yahut saf aşkın mümkün olduğunu öne sürer. Bu bağlamda "fiziksel" aşk ile saf "esrik" aşk arasında ayırım yapan Orta Çağ teolojisine ve modernitenin başlarındaki teolojiye gönderimde bulunur. Bu noktada kişi, bir başkasını ancak kendi iyisi olduğu takdirde sevebilir.

Aşk, Hayatı Alt Ast Eder

Aşk duyumu gelişip ortaya çıkınca gündelik hayatın sıradan gidişatı alt üst olur. Nietzsche'nin İyi ve Kötünün Ötesi olarak adlandırdığı ontik alana/varlığa varmak için Gilles Deleuze'ün ısrarla üzerinde durduğu gibi arzu inşa ederek öncül kabul edilen anlam ve değerler yersizyurtsuzlaştıran (Kılıç 2013: 163) duyumların başında aşk gelir. Bu durumu Sezai Karakoç "Ben geldim geleli açmadı gökler;/ Ya ben bulutları anlamıyorum,/ Ya bulutlar benden bir şeyler bekler/ Hayat bir ölümdür, aşk bir uçurum/ Ben geldim geleli açmadı gökler" (Karakoç 2007: 10) dizeleriyle ortaya koyar. Bu noktada aşk, hayatın gidişatını aksatan bir yapıbozum duyumdur. Bu nedenle bu istisnai duyum yaşandığında "gündelik hayatımızın tüm dengeleri bozulur, yaptığımız her şey temeldeki onun düşüncesiyle renklenir. Bu durum tam anlamıyla "İyi ile Kötünün Ötesinde"dir: Ebeveynlerimize, çocuklarımıza, arkadaşlarımıza karşı olan ahlaki yükümlülüklerimiz konusunda tuhaf bir kayıtsızlık hissederiz. Onları yerine getirmeye devam etsek bile bunu mekanik bir şekilde, "mış gibi" yaparız; tutkulu bağlanmamızla kıyaslandığında her şey önemsiz görünür. Bu bakımdan, aşka düşmek kör edici ışık gibidir: Kierkegaard'ın terimlerini kullanmak gerekirse, Etik Olan'ın dinsel bir askıya almışdır bu. Bir Mutlak müdahil olur ve hayatımızın normal akışını rayından çıkarır: Değerlerin genel geçer hiyerarşisinin tersine çevrilmesinden çok daha köklü bir şey söz konusudur burada; başka bir boyut, başka bir varlık düzeyi sahneye çıkmaktadır" (Zizek 2015: 33). Bu durumu Ece Ayhan'ın "Aynadan gelip bakır aynaya giren bir 'ah minel aşk!/ Ustası kahvenin üst katında oturuyor" dizeleri ortaya koyar (Çağlar 2004: 199). Bu dizede içsel bir duyum olan aşkın, yapıbozumcu tarzıyla gündelik yaşamda bütün kuralları ve yasaları yıpratığına değinilir. Çünkü kişi aşk ile savrulur, her ne davranışı varsa aşktan meydana gelir, sevmek aşkın fazlalığı, nefret onun azlığının işaretidir. Bu nedenledir ki Turgut Uyar "Hiç kimse durmazsa her şey yürür bu aşk demektir her şey

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Aşkın Halleri/Fenomenolojisi (Görüngüsü) Üzerine Bir İnceleme

kullanılmazsa dirim bir ihanettir ölüme” dizesinde (Uyar 2008: 364) kişinin gizli tarihinde yürüyenin aşk olduğunun altını çizer.

Aşkın bu şekilde hayatı alt üst edişi aslında libidinal yatırım/bilinçdışı arzudan dolayıdır. Yaşamda bir nesne, durum ve duyum dış etkenlerle azaltılırsa onlar yenilmiş olmaz. Sadece ve sadece bu nesne ve durumların libidinal/bilinçdışı arzulamasının yatırımı artar. İşte bu noktada aslında insanın görünmeyen tarihini vareden hatta bir alt metin gibi ilerleyen libidinal/bilinçdışı arzu, Karakoç’un aşağıdaki dizelerinde görüldüğü gibi gündelik yaşamın bütün kurallarının, emirlerinin ve sistemlerinin altını oyar:

“Böylece takıldı bir başka gönül çengeline
Raslamadan olumluluk olumsuzluk engeline
Ama iç, bu özgürlükle koşarken aşka sevgiye
Dış bağıydı sınıksız binlerce yıllık sert kabile gelenekleriyle
Gün gelecek geleneklerin katılığını O Peygamber kıracaktı
Henüz uzaktı o günlerden ne yazık ki Kays'ın çağı
Gün gelecek, kentler kabilelerle ilgi kuracaklar
Ve yumuşayacaktı kayalardan yapıli katılıklar
Ama ne yazık ki çağ henüz bu çağdan çok uzaktı
Dışta kaskatı kabile kuralları
İçteyse aşkın uçsuz bucaksız
Özgürlük saltanatı”

(Karakoç 2007: 541)

Immanuel Kant “üzerimde parlayan gök ve içimdeki ahlak yasası” ifadesiyle göksel emirlerle söylem ve dille kurulan insanın içindeki ahlak yasasını arzu, haz ve isteği engelleme yönünde benzer şekilde hareket ettiğine dikkat çekerken Sezai Karakoç ise “Dışta kaskatı kabile kuralları/ İçteyse aşkın uçsuz bucaksız/ Özgürlük saltanatı” dizeleriyle yasa ve yasağın dışarıda özgürlüğün içte olduğunu belirtir. İç ve dışın özgürlükle olan bu ilişkisinde filozof fenomenolojik olarak yeryüzünde kalma, varolanı dünyada açıklamaya çalışırken şairin ise iç dünyayı metaforik olarak hayali/fantezi alan/bilinçdışı yerine kullandığı görülür. Bu noktada ilk olarak Sigmund Freud’un ortaya koyduğu, ardından Lacan simgesel/kültürel alana taşıdığı ve Zizek’in de örneklemiş olduğu üzere kişide, “Ben-İdeali”nin “İdeal-Ben”e dönüşümü içte/hayali/fantezide

değil ancak dışta/reel olan biriyle özdeşleşmeyle mümkündür. Bu da gösteriyor ki aranan içte değil dıştadır aslında.

Sezai Karakoç'un yukarıdaki şiirinde yer alan "*gönül çengeline takılma*" imgesinde, bir tutkunun yanında aynı zamanda aşta acı çekmenin hazzına varan bir yön de mevcuttur. Aşk, bu yönüyle biraz da mazoşist bir duygudur. Zaten aşkın merkezinde olumsuzlamanın bulunması da bu mazoşist durumu imler. Burada içsel dünyanın aşka yöneliminde üstbenliğin/süpergonun sadizmi ile egonun/benliğin mazoşist tavrı görülür. Bu noktada hem süpergonun/üstbenliğin sadizminin hem de ego/ben yapılanmasında mazoşizmin birlikte işleminin nedeni aslında bilinçdışına/altbenliğe ait duyguların engellemiş veya bastırılmış olması kaynaklanır. Yukarıdaki dizelerde aşta acının onaylanmasının getirdiği mazoşist bir tavır görülürken, "binlerce yıllık sert kabilenin" geleneklerine bağlılığı ya da "dışta kaskatı kabile kuralları" da yasa ve yasağın meydana getirdiği üstbenlik/süperego kaynaklı bir sadizmdir. İşte böylesine bir üstbenlik/süperego sadizmini ancak bir aşk kıracaktır.

Böylesine bir aşkın en önemli özelliklerinden biri "Ödenmeli aşklar ıssız dağlarda/ Karlı yollar yanmalar çünkü yasak/ İster kavuşma ister ayrılık/ Acılarla ödenir aşk" (Necatigil 2009: 186) dizeleriyle ortaya konulduğu gibi acı çekme, hatta aşkın bedelinin acı olması gibi mazoşist bir tavidir. Aslında "mazoşizme ilişkin genel geçer görüşe göre, mazoşist, tıpkı herkes gibi, haz peşindedir; fakat sorunu şudur ki içselleştirdiği süperego yüzünden, hazzı katlanılmaz bulan baskıcı failliği yatıştırmak için hazza acıyla ulaşmak zorundadır" (Zizek 2015: 611). Burada kişinin hoşnutsuzluk duygusu hazzını, hoşnutsuzluk duygusu acıdan haz almaya yönelen mazoşist tavra çeviren üstbenliğin/süpergonun baskısıdır. Bu noktada içselleştirdiği ahlaki kurallardan dolayı üstbenliğini/süperegosunu kuran âşık/seven, Gül-Bülbül metaforik hikâyesinde olduğu gibi uzandığı memnu/yasak arzu nesnesinden dolayı ahlaki yapıyı deforme etme acısına/vicdani suçluluğuna karşılık olarak âşık olduğuna/sevdiğine ulaş(a)mama acısını tercih eder. Çünkü yasağı çiğneme düşüncesinden yaşayacağı acı, çekeceği vicdani suçluluk, sevdiğinden ayrıldığında çekeceği acı karşısında daha dayanılmazdır. Burada yapılan "arzunun keyifle olan dışsal bağını koparmaktır. Haz yalnızca acı yoluyla ulaşılabilecek bir şey asla değildir; bilakis, azami ölçüde ertelenmesi gereken bir şeydir, zira pozitif arzunun kesintisiz sürecini aksatan bir şeydir. Arzunun içkin bir neşesi vardır, arzu kendini kendisiyle ve tasavvurlarıyla doldurmaktadır adeta ve bu herhangi bir eksikliği, herhangi bir imkânsızlığı ima etmez" (Zizek 2015: 611).

Sevenin/âşığın, sevmeyen sevgiliye umutsuzca aşkının bir diğer nedeni ise "kayıp" hissinin yaşamak istenmemesiyle ilgilidir. Âşık için, aşkıdan çektiği çilesinden kurtuluşu aslında sevgiliye âşık olmaktan vazgeçmesiyle mümkündür. Fakat âşık/şair/seven bunu istemez, çünkü

sevgiliye duyduğu aşkı bitirirse/ona duyduğu aşktan kurtulursa acısının dineceğini bilmesine rağmen bunu yap(a)maz. Ölüme kadar gitmeyi tercih eder, çünkü şair/âşık, içinde bulunduğu patolojik âşık olma durumunun derinlikli yapısında, bizzat ölümün kendisinden, gerçekte artık tamamen dönüştüğü ölüme eşdeğer bir iyileşmeden korktuğundan daha fazla korkmaktadır. Başka bir ifadeyle âşık olma durumundan kurtulursa, âşık olan kendiyi aynı özne olamayacak, dolayısıyla da artık ne sevgiliye/sevilene duyduğu aşktaki zevki, ne de sevgilinin nazlanmasındaki, ilgisizliğindeki ve sadakatsizliğindeki acıyı bulacak, duyacaktır. Böylesini bir durumda ise çifte kayıp yaşayacaktır. Bu noktada şairin/âşığın/sevenin psişik olarak en çok korktuğu, çekindiği belirli bir zevkin kaybı değil, zevkin ve/ya acının bu şekilde asla deneyimlenemeyeceğidir. Bu nedenle seven/şair/âşık Kant'ın etik ilke ve ahlak yasası uğruna ötelemek istediği patolojisine bağlıdır ve tabiidir. Bu noktada "özne patolojisini, ne kadar acınacak halde olursa olsun varlığının (being) ve hâlihazırdaki varoluşunun (existence) cevherini oluşturan hastalığını (pathos) kaybetmekten korkmaktadır" (Zupancic 2005: 23).

Benzer durum ulaşılmak istenmeyen arzu nesnesinin/sevilenin olduğu aşk için de geçerlidir. Bu aşkta vuslatın ebediyen ertelenmesi bir eksiklik ya da aşkınlık ideali yasasına uymaz. Burada herhangi bir şeyden yoksun olmayan bir arzuya işaret eder, Turgut Uyar'ın "mutlu aşk yoktur"/ Bilirsin" (Uyar 2008: 538) dizeleri bu tavrın şair tarafından çoktan kabul edildiğini göstermektedir. Cahit Sıtkı da "Ben mihnet dolu bir ömrün devamında/ Çölde Mecnun gibi yanmışım ne çıkar/ Sen genç kızlığının yıllanan camında,/ Leylâ sabrıyla beklesen milyon bahar,/ Aşkımız çıkmaz sokak, vuslat imkânsız" (Tarancı 2010: 104) dizeleriyle aşkta hem yukarıda ifade edildiği gibi beklentilerin asla örtüşmediği hem de kavuşmanın asla mümkün olmayacağını dile getirir. Burada aslında kavuşmak istenilmez, çünkü seven/âşık kavuşmayla arzusunu ihlal etmek istemez. Şair, kavuşmamayı bu iç/psişik nedene değil de daha çok engellemeye bağlar: "İkimizi de aşka düşür/ Sana tanrısın derim Eros!/ Sen tut beni yak, onu gözet;/ İşte bu tanrılığa sığmaz" (Horozcu 2010: 316). Bu noktada Eros aslında Freud'un dikkat çektiği gibi yaşamda işleyen ölüm içgüdüsünün/Thanatos'un karşısında durarak yaşamı bir arada tutmaya çalışır. Fakat Eros yaşamı kurarken bile ölüm içgüdüsünün/Thanatos'un gücünü kullanır; çünkü Eros'un kurduğu yaşam, doğanın ölümünün ve/ya yabancılaştırılmasının ortaya çıkardığı kültürel alandır. Eros kültürü/yşamı/yüceyi ortaya çıkarmak amacıyla gücünü harcarken ölüm içgüdü/Thanatos her daim pusuda bekler.

Sonuç Yerine

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde aŐkin hallerini/fenomenolojisini/görüngüsünü ele aldığımız bu yazıya binlerce yıldır gerek gündelik yaşam gerek düşünce yazıları gerekse edebi eserlerde yüceltilen veya idealleştirilen bir duyumun/aŐkin indirgenmeye tabii tutulduğu itirazı gelebilir. Ama bilim biraz da indirgemedir zaten. Gerçekliği bu indirgemedede elde eder. Bilim retorik bir okuma yapmaz sadece binlerce yıldır bir duyum üzerine geliŐtirilen fantazyayı biraz olsun insanların ellerinden almak gerektiğine inanır psikanaliz gibi.

Kaynakça

Baker, Ulus (2015). *Sanat ve Arzu*. İstanbul: İletişim.

Barbaras, Renaud (2010). "Neden Hâlâ Husserl". *BaykuŐ-Husserl zel Sayısı: 6*.

Bozoviç, Miran (2009). "İlk BakıŐtan znece: Lacan ve Spinoza", İmren Cerit (ev.), *Mono KL*, Lacan zel Sayısı, VI-VII: 223-233.

Comte-Sponville, Andre (2013). *Cinsellik, AŞk ve lm*. Canan zatalay (ev.), İstanbul: İletişim.

(ağlar) Ece Ayhan (2004). *Bütün Yort Savul'lar*. İstanbul: Yapı Kredi.

Faraci, Fiona (2009). "Cinsel İlişki-sizlik". *Mono KL: VI, VII*, İstanbul.

Felman, Shoshana (2009). "Jacques Lacan ve İçgörü'nn Serüveni, ađdaŐ Kültürde Psikanaliz". Sibel Kibar (ev.). *Mono KL: İstanbul*.

Freud, Sigmund (2009). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Haluk Barışcan (ev.), İstanbul: Metis.

Freud, Sigmund (2010). *Narsizm zerine ve Schreber Vakası*. Banu Büyükkal (ev.), Saffet Murat Tura, İstanbul: Metis.

Horkheimer, Max-Adorno; W. Theodor (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Oğuz zğl (ev.), İstanbul: Kabal.

Horozcu, Oktay Rifat (2010). *Bütün Şiirleri I*, İstanbul: Yapı Kredi.

İlhan, Attilâ (2016). *Böyle Bir Sevmek*. İstanbul: İŞ Bankası Kültür.

Karakoç, Sezai (2007). *Gün Doğmadan*. İstanbul, Diriliş.

Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Aşkın Halleri/Fenomenolojisi (Görüngüsü) Üzerine Bir
İnceleme

Kılıç, Sinan (2013). *Deleuze-Guattari, Şizoanaliz, Yaratıcı Bir Fark ve Arzu Ontolojisi*, Bursa: Sentez.

Kısakürek, Necip Fazıl (2012). *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu.

Leader, Darian (1997). *Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler*, Nedim Çallı (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.

Levinas, Emmanuel (2010). "Sonsuz'un Etiği", *Çağdaş Filozoflarla Söyleşiler, Kıta Felsefesi Tartışmaları* (haz. Richard Kearney), Hüsamettin Arslan (Çev.), İstanbul: Paradigma.

Man, Paul de (2008). *Kötülük ve İçgörü,-Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzere Denemeler*. Ferit Burak Aydar (Çev.), Cem Soydemir. İstanbul: Metis.

Necatigil, Behçet (2009). *Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi.

Phillips, Adam (2007). *Hep Vaat Hep Vaat, Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine Denemeler*. Ferit Burak Aydar (Çev.), İstanbul: Metis.

Ricoeur, Paul (2007). *Yoruma Dair, Freud ve Felsefe*, Necmiye Alpay (Çev.), İstanbul: Metis.

Seber, Cemal Süreya (2003). *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2012), *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh.

Tarancı, Cahit Sıtkı (2010). *Otuz Beş Yaş*, İstanbul: Can. Uyar, Turgut (2008). *Büyük Saat*. İstanbul: Yapı Kredi.

Zarifioğlu, Cahit (2011). *Şiirler*, İstanbul: Beyan.

Zizek, Slavoj (2003). *Gıdıklanan Özne, Politik Ontolojinin Yok Merkezi*. Şamil Can (Çev.), İstanbul: Epos.

Zizek, Slavoj (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Tuncay Birkan (çev), İstanbul, Metis.

Zizek, Slavoj (2012). *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jaques Lacan'a Giriş*. Tuncay Birkan (Çev.), İstanbul: Metis.

Zizek, Slavoj, (2015). *Hiçten Az, Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*. Erkan Ünal (Çev.), İstanbul: Encore.

Zupancic, Alenka (2005). *Gerçeğin Etiği, Kant, Lacan*. Ahmet Süreyya Özcan (Çev.), Ankara: Epos.

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (207-215)

YAŞAR KEMAL'İN ORTADİREK ADLI ROMANINDA KOZMİK AĞAÇ İMGESİ: ZİYARET CEVİZİ

Ebru VURAL ARSLAN

Öz

Erken dönem insanına ve deneyimlerine ait bilgiyi bizlere ulaştıran, kolektif bilinç dışının sembolik dili olarak görünüm kazanan ve pek çok ekolü besleyen mitler, modern dönem anlatılarının önemli kaynaklarından biridir. Arkaik insan, sembolik dil kullanarak yarattığı mitler sayesinde bilinmeyen varlıklara üstünlük sağlar, deneyimleri aracılığıyla sosyal faaliyetlerini düzenleme imkânı bulur. Mitlerin çekirdeğini oluşturan ve yaratılışı konu alan kozmogoni mitlerinde her şeyin bir merkezde yaratıldığı, evrenin merkezi olduğu inancı, kadim merkez simgeciliği anlayışını oluşturur. Yaratılışın hikâyesini anlatan, yaratılışla ilgili eylemlerin gerçekleştiği üç kozmik mekan vardır. Bu üç kozmik mekânı birbirine bağlayan, ritüellerde ve anlatılarda varlık alanı kazanan kozmik direk, kozmik ağaç, çadır gibi imgeler merkez simgeciliğinin vazgeçilmez elementleridir. Yaşar Kemal'in Ortadirek adlı romanında insan yazgısını, hayatını idame ettirebilme serüvenini, umutsuzluğunu, umudunu ve inanma ihtiyacını, merkez simgeciliğinin önemli bir unsuru olan kozmik ağaç imgesiyle sunar. Bu makalede kadim uygarlıkların mitolojilerinde yer alan kozmik ağacın özellikleri belirlenmiş, ışık imgesiyle zenginleştirilmiş Ziyaret Cevizi'nin anlatıdaki işlevi ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yaşar Kemal, Ortadirek, Kozmogoni mitleri, Merkez Simgeciliği, Kozmik Ağaç, Ziyaret Cevizi, roman.

**THE SYMBOL OF THE COSMIC TREE IN YASAR KEMAL'S NOVEL WHICH IS NAMED THE
WIND FROM THE PLAIN: HOLY WALNUT TREE**

Abstract

Making the stories and experiences of ancient peoples accessible to us, seen as the symbolic language of the collective unconscious, and serving as sources of inspiration for many fields of



human endeavor, myths are important resources drawn upon by modern narratives. Ancient humans employed the symbolic language of myths to defeat mysterious creatures and to organize their social lives. Cosmogonic or creation myths are symbolic narratives of the beginning of the world. That all creation has a single center is the central tenet of cosmogonic symbolism. There are three cosmic spaces in which the events of creation took place. Connecting these three cosmic spaces and incorporated in rituals and narratives, the symbols such as the cosmic pillar, the cosmic tree or tent are the essential elements of the cosmogonic symbolism. In his novel *The Wind from the Plain*, Yaşar Kemal employs the symbol of the cosmic tree, an important element of the cosmogonic symbolism, to present the destiny, life struggles, hopes, hopelessness of human beings and their need to believe. This paper aims to identify the characteristics of the cosmic tree found in ancient mythologies, and reveal the narrative function of the Holy Walnut Tree enriched with the symbol of light.

Keywords: Yaşar Kemal, *The Wind from the Plain*, Cosmogonic Myths, Cosmogonic Symbolism, Cosmic Tree, Holy Walnut Tree, novel.

Giriş

Modern çağda pek çok felsefi doktrinin, sanatın, diğer bilim dallarının ve yaşam tarzlarının temelini bakıldığında gerçekliğin, ilk ve kutsal olanın bilgisini sunan mitlerle karşılaşılır. Mit, her disiplinin kaynağı olarak yer alır.

“Mitin, kozmosun sonu gelmez enerjilerini insanın kültürel yaratımına akıtan gizli bir yarıklık olduğunu söylemek çok ileri gitmek olmayacaktır. Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojiye başlıca buluşlar, uykuyu kaçırılan düşler, mitin temel, büyümlü halkasında pişer.” (Campbell 2000:13)

Ritüellerin, mağara duvarlarına çizilen resimlerin, şarkıların ve anlatıların kapıları aralandığında mitlerle karşılaşılır. Yaşamını tarıma dayalı faaliyetlerle sürdüren ilkel toplumlarda mitik bilinç varlığını sürdürmektedir. Arkaik dönem insanı, günümüz modern insanının aksine somut nesnelere soyut kavramlar oluşturmak yerine, soyut kavramları somutlaştırarak onları anlamlandırma çabası içinde olmuştur. Çünkü bilinmeyen şey korku uyandırır. Bilme isteği insanı mit yaratmaya yöneltir. İlkel insanlarda yaşamı sürdürme konusunda akla dayalı bir felsefe değil deneyimler ve inanç etkilidir.

“İlkel insan, kendisini her türden görünür ve görünmez tehlikeyle çevrelenmiş hisseder. O, bu tehlikeleri yalnızca fiziksel araçlarla alt edebileceğini umamaz. Dünya, ona göre cansız veya dilsiz bir şey olmayıp, işitebilen ve anlayabilen bir şeydir. Bu nedenle doğanın güçleri,

eğer kendilerinden uygun şekilde istenirse, yardımlarını esirgemezler.” (Cassirer 1997: 137)

Yaşadığı doğayı anlamlandırmaya çalışan insanla doğa arasında iki bağlantı noktası olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki insanın dünyanın belirli görünümüne ait pratik ilgisidir. Diğeri ise insanın belli olgular üzerinde rasyonel ve deneysel bir denetim kurma arzusunu büyüyle tamamlama ihtiyacıdır (Malinowski 2000: 148-149). İnsan, tehlikeli dünyayı açıklamak için duyduğu korkuyu büyüye, ritüele, tabulara dönüştürür ve düşünceyle davranışlarını inanç ve büyülerle açıklamaya çalışır (Martí-Ibàñez 1998: 34. Böylelikle insan, deneyimleri ve inançları doğrultusunda “*sembolik dizgeleri ortaya çıkarmış*” yani yaratıcı eylemde bulunmuş olur (Gezgin 2008: 12) İnsan, öncelikle doğanın kendisinden almaya çalıştığı yaşam karşısında bir öteki dünya inancını yaratmıştır. İşte bu inançla ilk mitini yaratmış oluyordu.

İnsanlığın deneyimleri ve inançları doğrultusunda ortaya çıkan sembolik dizgeler, zihni süreçlerinin görünümüdür. Dış dünyanın sunduğu gerçekler, evrenin anlamı bireysel ve kolektif bilinçdışında harmanlanır, yeni bir yorum kazanır. Bu yorum ve bu sembolik dil kurmaca bir yapıya sahiptir. İnsan, kurmaca yapıyı kullanarak korkularını ve kaygılarını dizginleyebilme, bilmediği nesnelere üstünlük sağlayabilme ve nihayetinde evren içindeki konumunu belirleyebilme yetisine sahip olma imkânı bulur. Üstelik bu sembolik dille sadece mitos yaratmakla kalmayıp bu dili yaşam alanına taşır; yaşamın önemli dönüm noktalarını oluşturan doğum, cinsellik, evlilik, ölüm gibi olaylarda ilk ve kutsal örneği tekrarlayan pek çok ritüel gerçekleştirir. Bu ritüeller insanın kültürlenme sürecinde ve sosyal yaşamını düzenlemede önemli rol oynamıştır.

Mitoslar yaratılış, doğum, evlilik, cinsellik, ölüm gibi -kişisel ve kolektif bilinç dışında harmanlanan- pek çok kavrama dair ilk örneği sunar. İşte bu ‘ilk örnek’, Jung’un arketip dediği a priori her zaman için kutsal bir hikâyeye dayanır (Gariper vd. 2009: 32). Arkaik insan, mitos yaratırken bilinçli değildir. Mitosların kurmaca yapısı, kişisel ve kolektif bilinç dışının yansımasıdır. Modern edebiyatta ise kurmaca yapı oluşturulurken mitoslar ya da mitik unsurlar bilinçli olarak sanatçının kaleminden geçer. Bu unsurlar, anlatılarda bazen bir benzetme ögesi olarak bazense doğrudan yer alarak karşımıza çıkar. Sanatçı, bu unsurları yeniden yazma ya da metinlerarası ilişki kurma tekniklerini kullanarak da yazın dünyasına taşıyabilmektedir. Böylece mitoslara getirilen farklı yorumlar anlatıları zenginleştirir.

Evrenin var oluşunu, yaratılışını konu alan kozmogoni mitleri, evrenin ne zaman, nasıl, neden yaratıldığı hakkında bilgi vermektedir. Kozmogonide merkez simgeciliğinin önemli bir yeri bulunmaktadır. M. Eliade, *Ebedî Dönüş Mitosu* adlı kitabında merkez simgeciliğiyle ilgili şunları söyler: “Kutsal varlık dünyayı bir embriyo gibi yarattı. Embriyonun göbekten başlayarak gelişmesi

gibi Tanrı da dünyayı göbeğinden başlayarak yarattı ve bu değişik yönlere doğru yayıldı." (Eliade 1994: 86). Bu sebeple dünyanın göbeğinde gerçekleştirilen her eylem, dünyanın göbeğinde bulunan her varlık kutsaldır. Yeryüzüne gelen erken dönem insanı için üç kozmik mekân vardır: Gökyüzü, yeryüzü ve yeraltı. Merkez simgeciliğine göre bu üç kozmik mekân birbirine bir bağ ile bağlanmıştır ve bu bağ merkezi oluşturmaktadır. Tapınaklar, kozmik dağ ya da tepe, kozmik ağaç veya direk bu üç mekânın kesiştiği yerde yani merkezde bulunmaktadır. Bunlar sayesinde gökyüzü ve yeryüzü arasında bağlantı kurulabildiği gibi yeryüzü ve yeraltı arasında da bağlantı kurulur (Eliade, 1992: 21-23).

"Merkez simgeciliğinin en yaygın çeşidi, Evrenin merkezinde bulunan ve üç Dünyayı bir eksen gibi tutan Kozmik Ağaçtır. Vedalar dönemi Hind'i, Eski Çin, Germen mitolojisi kadar, "ilkel" dinler de kökleri cehenneme kadar giden ve dalları göğe eren bu Kozmik Ağacı çeşitli biçimler altında tanımaktadırlar. Orta ve Kuzey Asya mitolojisinde bu ağacın 7 veya 9 dalı, 7 veya 9 gök katını, yani yedi göğü simgelemektedir. (...) Kutsal ağaçların Dünyanın Merkezinde oldukları ve herhangi bir dinsel törenden önce veya esnasında kutsallaştırılan tüm ayinsel ağaçların veya direklerin büyüsel olarak dünyanın merkezine kadar uzandıkları kabul edilmektedir." (Eliade, 1992:23-24)

Şamanlar sırra erebilmek için dünyanın merkezinde bulunan bu ağaca/direğe tırmanırlar, üç kozmik mekânda yolculuk yaparlar ve kozmogoniyi sembolik olarak gerçekleştirmiş olurlardı. Pek çok uygarlığın, dinin kaynağını Sümerlerin oluşturduğu söylenebilir. Sümer mitolojisinde Tammuz, bitki ve ağaçları temsil etmektedir. Hayvancılıkla geçinen toplumlarda ise *çoban tanrı* olarak bilinir. İsa'nın ölülerini diriltme, Musa'nın bir ağaç dalından yapıma asasıyla gittiği her yeri yeşillendirme mucizeleri akıllara Tammuz'u getirir. İyileştiren, hayat veren, topraklara bereket getiren bu tanrı, mevsimlerin döngüsünü de sembolize etmektedir. Yılbaşı ağacı süsleme, Hıdırellez'de gül ağacına dilek asma, Nevruz'da yeşil alanlara gitme ve Paskalya'da yumurta boyama geleneklerinin kaynağı olarak Tammuz gösterilebilir. Bunlara mezarlıklara selvi ağacının dikilmesi de eklenebilir. Diriliş, yeni yaşam, bereket hayat ağacının dallarında gizlidir [https://www.youtube.com/watch?v=HOpH0_JUIAw/] [Erişim: 14.06.2017]

Romanlarının merkezine insanı, insan-doğa ilişkisini, feodal düzen karşıtı temleri koyan Yaşar Kemal, kolektif bilinç dışının ürünleri olan arketipleri, mitik imge ve simgeleri kullanarak kurmaca yapıyı zenginleştirme yoluna gider. İnsanın, insanlığın gerçeğini ince bir nakış gibi işler. Bunu yaparken de insan-doğa ilişkisini gözler önüne serer. Bu makalede Dağın Öte Yüzü¹ üçlemesinin ilk kitabı olan *Ortadirek* adlı romandaki merkez simgeciliğinin önemli unsurlarından olan *kozmetik ağaç* imgesinin kullanımı ve roman kahramanlarının hayatındaki işlevi belirlenmeye çalışılmıştır.

¹ Birinci kitap: Orta Direk, ikinci kitap: Yer Demir Gök Bakır, üçüncü kitap: Ölmez Otu'dur.

Çukurova Yolunda Bir Kozmik Ağaç: Ziyaret Cevizi

1959 yılında Cumhuriyet gazetesinde tefrika edilen bu roman, 1960 yılında yayımlanmıştır. Yaşar Kemal, bu romanında Çukurova'nın Yalak köyünde yaşayan insanların pamuk toplamak için kabile halinde Çukurova'ya doğru yola çıkmalarını ve Ali, anası Meryemce, karısı Elif ve iki çocuğunun kafilenin ardında kalması sebebiyle yolda karşılaştıkları sıkıntıları konu alır. Yazar, bu beş kişinin hayatta kalabilme serüveni, doğayla mücadelesi, korkuları, kaygıları ve ümitlerini ele alırken mitik unsurlara başvurmaktadır. Bu unsurlardan en dikkate değeri de kozmogoni mitlerinde yer alan *kozmetik ağaç* imgesidir.

Kozmik ağaç imgesi, *Orta Direk'te* "Ziyaret Cevizi" adıyla karşımıza çıkmaktadır. Bu ağaç farklı uygarlıkların mitlerinde olduğu gibi tüm göğü tutmuş, bir ışıkla donanmış ve nihayetinde toprağa kadar inmiştir. Gök, yer ve yer altı arasında bağlantı kurmaktadır. Yazar, anlatıcı olarak Meryemce'yi seçer ve bu ağaç hakkında şu şekilde bilgi verir:

"Bu Ziyaret cevizinin altından geçiyordum bir gece, karanlık, kurşun geçirmez bir gece. Dalları uğulduyordu. Dalları karanlık bir su gibiydi. Tüm göğü tutmuştu ceviz. Birden bir şey çat etti. Döndüm baktım, topraktan bir top ışık cevize doğru ağıyor, o ağdıkça cevizin dalları ışıklanıyor, ışığa batıyor, ışığa kesiyor. Ben orada donmuş kalmışım. Ağzımda dua, oku bire oku ediyorum. Az sonra, cevizin dalları, yaprakları gövdesi, tüm ceviz, karanlığın içine oyulmuş gibi ışığa kesti. Sonra dallarıyla, gövdesiyle ceviz göğe doğru uzadı, şu karşı dağlara doğru genişledi. Tüm dünya, gün doğmuş gibi apaydınlık oldu. Dağların karanlığı durdu, gecenin karanlığı durdu. Siz ışıktan kocaman, karanlığa oyulmuş gibi kocaman, dünya kadar bir ağaç gördünüz mü? Aman Allah, hikmetine kurban olduğum Allah! Işıktan koskocaman bir ağaç. Güneşin doğduğu yere, yıldızların oraya doğru uzanır. Gece karanlık mı karanlık. Vallahi billahi tek bir yıldız bile yok. Ağaç büyüyor ha büyüyor. Göğe yukarı dallı yapraklı bir ağaç seli, ışıktan bir ağaç seli ağıyor. Şafağa kadar Ziyaret cevizi ışıktan oldu. Şafak atıncaya kadar durdum seyreyledim. Gözlerim kamaştı, bende de hâl kalmadı. Altımdaki at da, o kutlu hayvan da kulaklarını dikmiş bakıyordu. Şu dağın ardından şafak belirip gelince, ceviz de küçüldü, küçüldü, gittikçe ışığı attı üstünden, toprağa indi." (Kemal, 1960: 112)

Kozmik ağaç imgesinin Meryemce aracılığıyla sunulması bir anlam taşır. Metinde inatçı, gururlu ve kindar olarak görünen Meryemce aynı zamanda dayanıklılığın, savaştı ruhun ve direncin de sembolüdür (Moran, 1996: 96). Joseph Campbell'e göre, "dünyanın göbeği, sonsuzluğun enerjilerinin zamana karıştığı doğum noktasıdır. Bu yüzden Dünya Göbeği sürekli yaratımın bir simgesidir: bütün her şeyin içinde barınan sürekli canlanma mucizesi sayesinde dünyanın süregitmesinin dayanıklılığın sırrı"nı ifade eder (Campbell, 2010: 53). Bereketli topraklara uzanan zahmetli bir yolculuk onları bekler. Bu sıkıntılara direnen kocamış kadın, hayatlarının devamı için *canlanma* ümidini taşır. Bu sebepledir ki ışıklar içindeki kozmik ağaç yani Ziyaret

Cevizi, Meryemce'nin gözünden verilir.

Metinde bu kozmik ağacın ışıkla donatılmış hâlde yer alması kozmogonik yapıyı güçlendirir. Işık imgesi kozmogoniyle ilgilidir. Pek çok efsanede yaratma eylemi, aydınlığın oluşumu süreciyle başlar. Babil yaratılış efsanesinde dünyanın yaratılışı, sabah ve ilkbahar güneşinin tanrısı Marduk ile kaos ve karanlığın sembolü Tiamat arasındaki kavga sonucu gerçekleşmektedir. Mısır kozmogonisinde ise güneşin her gün doğması önemli bir yere sahiptir. İnanışa göre kozmik suyun yüzeyine çıkan bir yumurtadan aydınlık/güneş tanrısı Ra ortaya çıkar. Pek çok mitolojide önce kaos ya da karanlık sular vardır. Daha sonra dünyanın yaratılışı söz konusu olur. Tevrat'ın ilk bölümünde de ışığın doğuşunun açıklanması aslında evrenin ve insanlığın yaratılışını işaret etmektedir. (Cassirer, 2005: 150-151). Gilgameş, ölümsüzlüğü arama yolculuğunda karanlıklar içinde değerli taşlarla donanmış, ışıltılı bir ağaçla karşılaşır. [<https://www.youtube.com/watch?v=QiiD9eCRfLM>/Erişim: 14.06.2017].

Mitoslarda ışığın yer alması mitik düşünmenin bir getirisidir. Aydınlık ve karanlık, gün ve gece önemli bir motif olarak yer almaktadır. Gece karanlıkta ışık seline boğulan Ziyaret Cevizi de bu motifin bir örneğidir. Meryemce'nin karanlık bir zaman diliminde bu ağaçla karşılaşması umutsuzluğun, açlığın; ışık ise ümidin, canlanmanın sembolüdür. Işıklar içindeki bu ağaç inanışa göre geceleri görünmez olur, birkaç ay ortadan kaybolduktan sonra birden normal bir ceviz ağacı gibi yerine gelir. Köylüler bu ağaç adına namaz kılıp kurban keserler.

Çukurova'ya kafile hâlinde inen köylülerin ardında kalan, Çukurova'ya ulaşım verimli bir pamuk tarlasında çalışabilme arzusu duyan Uzunca Ali ve ailesinin karşısına türlü zorluklar çıkmıştır. Bu serüven şu şekilde başlar: Köyden yola çıkarken köydeki tek at Ali'nin atıdır. Pamuk zamanının geldiğini haber veren Koca Halil, Çukurova'ya yaya gidebilecek güçte değildir. Ancak kuraklığın ve yokluğun kol gezdiği, pamuk zamanı tüm köy halkının terk ettiği köyde tek başına kalması da mümkün değildir. Meryemce, Koca Halil'e duyduğu kin sebebiyle onu ata bindirmek istemez. Kafile hâlinde yola çıkılır. Bir müddet sonra Ali, Koca Halil'in hâline acır ve onu ata, anasının yanına bindirir. Sıska, hastalıklı at bu yüke daha fazla dayanamaz ve ölür. Bu olaya kadar hep ileriye yönelik bir yapı sergileyen olay örgüsü ve zaman, bu olaydan sonra bir ileri bir geri şeklinde olacaktır (Moran, 1996: 96). At öldükten sonra kocamış annesini sırtında taşıyarak ilerlemeye çalışan Ali, köylünün ardında kalmıştır ve çetrefil bir durumla başa çıkmak zorunda kalacaktır. Ya yükleri taşıyıp önden gider, güvenli bir yer bulduktan sonra geri dönüp Meryemce'yi, eşini ve çocuklarını yüklerin olduğu yere getirir ya da anası geride kalır, eşi ve çocuklarıyla ilerlerler. Sonra anasını almak için tekrar geri döner. Meryemce, oğluna söz geçiremediği için öfke kusar, beddua eder. Bazense aksine oğluna muhtaç olduğu ve oğlu onu bırakıp gitmediği için sevgi sözcükleri sıralar. Uzunca Ali ise anasına karşı yufka yüreklidir fakat Çukurova'ya ulaşmaları

geciktikçe anasına kızar, ölmesi için dua eder. Bu gelip gitmelerin uzadığı olay, karakterlerin ruh hâllerine de yansımaktadır. Doğayla savaşım içinde olan ailenin Çukurova'ya ulaşamama, verimli tarlalardan pay alamayıp zarar etme umutsuzluğu ve Çukurova'ya ulaşma umudu romanda uzun uzadıya yer alır. Umudun varlığı, Uzunca Ali'nin Çukurova'ya ulaşip iyi para kazandığıyla ilgili düşlerinden, Çukurova'nın bereketli toprakları üzerinde Döndülü Gelin'le sevişme hayali kurmasından anlaşılır. Umut ve umutsuzluk, dua ve beddua, sevinç ve keder, sevgi ve nefret bu gelgitlerin ürünüdür.

Çukurova'ya ulaşma ümidini kaybetmeye başlayan Uzunca Ali, tüm bu zorluklardan kurtulmak üzere Ziyaret Cevizi'nin altında beş rekât namaz kılmaya söz verir:

“Onların da camı var. Onlar da çarpıverir, sakat korlar adamı. Amma değmedin miydi keyiflerine ziyaretlerin, uğur getirirler. Kimbilir, şu ulu ağaç, nakışlı ağaç bize bir uğur getirir ki. Ne gelmez ki elinden. Ulan, azıcık iyi olursam, hâlim olursa, şu ağacın altında beş rekât bir namaz kılacağım ki... Namazdan hoşlanır bunlar. Belki de yüreğine bir hoşluk gelir de şu ağacın, bize yardım eder. Kimbilir? Belki yüreği acır da hâlimize.” (Yaşar Kemal, OD: 122)

İnsan, doğada bulunan varlıkların bir ruhu olduğuna inanır ve bu doğa unsurlarına kutsal bir anlam yükler. Ağaçların da bir ruhu olduğuyla ilgili inanışlar oldukça yaygındır. Hayat ağacı imgesi, çoğu uygarlıkta bulunmaktadır. Türk mitolojisinde ağaç kültü sık sık kullanılır. Yunan mitolojisindeki Dryadlar, bunun en dikkat çeken örnekleridir. Bu alıntıda Ali'nin de ceviz ağacına kutsallık yüklediği görülmektedir. Öyle ki bu cevizi “kutlu ceviz” olarak anar (Kemal, 1960: 123). Romanda ağaçların ruhu olduğuna dair inanış sadece Ziyaret Cevizi aracılığıyla verilmez. Meryemce yol kenarında gördüğü otuz yıllık bir çam ağacını uçmaya hazırlanmış ulu bir kuşa benzetir ve ağaçların da bir ruhu olduğunu şu şekilde dile getirir:

“ Kim bilir, belki de uçuyordur, dedi Meryemce. Ağaçların da insanlar gibi tatlı canları var.”
(Yaşar Kemal 1960: 137)

Ali'nin bitmek bilmeyen yolculuğu onu halsiz düşürür. Bu kez Meryemce, kendi kocamış vücudunu taşıyabilecek güçte birinin eksikliğini duyar ve oğluna muhtaç olduğu gerçeğinden kaçamaz. Bu sebeple oğlunun hâline acır, ona beddua ettiği için pişman olur. Ali'nin sağlığını tekrar geri kazanması ve Çukurova'ya pamuğa yetişebilmesi için Tanrı'ya yakarıp Ziyaret Cevizi'nin dibinde kesmek üzere horoz adağında bulunur:

“Suçlarını bağışladım. Tüm bağışladım. Aklım başımdan gittiğinde ona çok alkış eyledim. Sana daha evvel de söyledim. Kızgınlığımda dediklerimi saymayacaksın. Sana daha önceden de söyledim. İyi aklında tutarsın sen, kara gözlüm. Alime yardım et. (...) Sen her bir şeycikleri bilen, yer altındaki karıncanın da avazını duyan değil misin? Ulaştır e mi? Alimi ulaştırırsan

ben geri dönerken Ziyaret cevizinin dibinde Çukurdan alacağım kocaman, kırmızı bir horozu sana kurban keserim. Keserim de bir parçasını yemem. Yersem zehir zıkkım olsun, gök gözlüm. Alemleri gören sensin. Yedi kat yerin altındaki ağaç kökü de seni deyi çağırır. E mi güzelim?" (Yaşar Kemal, 1960: 198-199)

Hayatlarını tarıma bağlı olarak idame ettiren insan kozmogoniye ritüellerle yinelemektedir. Bu ritüellerden biri de kurban kesme ritüelidir. Kurban mitoslarında yine tarım ve hayvancılığa bağlı yaşam tarzının yer aldığı görülmektedir. Tarlalardan daha iyi verim alabilmek ve berekete kavuşmak için Tanrı'ya kurban verme motifi, pek çok anlatıda bulunan önemli motiflerdendir. Kurban ritüellerinde genellikle kıtlıktan sorumlu tutulan bir erkek çocuğun kurban edilişi yer almaktadır. İslamiyet'te İsmail ve Musevilik'te İshak tam kurban edilecekken Tanrı tarafından gönderilen evcil hayvan ise bu ritüellere farklı bir boyut kazandırır (Gezgin, 2011: 172-173). Bereketle kavuşmak, dileğin gerçekleşmesi, belalardan korunmak için kurban kesilmektedir.

Meryemce'nin dua ederken "yedi kat yerin altındaki ağaç kökü" ifadesini kullanması bu ağacın yer altıyla da bağlantı kurduğunu göstermektedir. Bunun yanında tanrıyı da kişileştirdiği görülür. *Gök gözlüm* ve *E mi güzelim?* ifadeleri insan zihninin soyuttan somuta çalıştığını, tanrı kavramının somutlaştırıldığını işaret eder.

Sonuç

Romanda Çukurova'ya yolculukları boyunca umutsuzluğa düşen beş kişilik ailenin içsel yolculuğuna da tanıklık edilir. Bereketli topraklara varıp açlık savaşını kazanma dileklerinin ışıklarla bezenmiş Ziyaret Cevizi'ne edilen dualar, onun altında kılınan namazlar ve ona adanan adaklar sayesinde gerçekleşeceğine inanılır. Kaldı ki tarıma bağlı hayat sürdüren toplumlarda inanç, güçlü bir unsurdur. Mitik varoluş mücadelesi sergilenen bu romanda kahramanlara uğur getirecek tek unsur Ziyaret Cevizi'dir.

Yaşar Kemal, bu romanıyla insan yazgısını, ümidini, ümitsizliğini, inanma ihtiyacını gözler önüne serer. Zorlu doğa koşullarında bir ileri bir geri şeklinde gerçekleşen yolculuk, okuru da roman kahramanlarının bireysel ve kolektif bilinçdışında oluşan zihni yolculuğa çıkarır. Zorluklara göğüs germiş, yaşama direnci yüksek Meryemce'nin; kendini ve ailesini aç bırakmama mücadelesi veren ve bu sırada Döndülü Gelin'le Çukurova'nın yumuşak topraklarında beraber olma düşü kuran Uzunca Ali'nin; bu yolculukta kocasını destekleyen, ılımlı, tüm zorluklara rağmen bir gece kocasıyla cinsel ilişkiye giren ve çocuklukta tanık olduğu yılanların çiftleşmesi olayını anımsayan Elif'in tek arzusu aç kalmamak, tek ümidi bereketli topraklara varabilmektir. Her ne kadar pamuk toplayacak verimli bir tarla bulamasalar da romanda Meryemce'nin "İndik ya!" sözü zorlu yola

galip geldiklerini, sınırlarını aştıklarını göstermektedir. Ziyaret Cevizi'ne edilen dualar kabul olmuş, kahramanlar yolculuk boyunca burun buruna geldikleri açlık ve ölüme karşı bu mücadeleyi kazanmışlardır.

Kaynakça

Arslan Vural, Ebru (2016). *Türk Romanında Mitolojik Unsurlar(1923-1960)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.

Campbell, Joseph (2000). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, Sabri Gürses (Çev.), İstanbul: Kabalıcı.

Cassirer, Ernst (2005). *Sembolik Formlar Felsefesi II- Mitik Düşünme*, Milay Köktürk (Çev.), Ankara: Hece.

Cassirer, Ernst (1997). *İnsan Üstüne Bir Deneme*, Nejla Arat (Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

Eliade, Mircea (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. Ümit Altuğ (Çev.). Ankara: İmge.

Eliade, Mircea (1992). *İmgeler Simgeler*, Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.), Ankara: Gece.

Gariper, Cafer; Küçükcoşkun, Yasemin (2009). *Dionizyak Coşkunun İhtişam ve Sefaleti-Yakup Kadri'nin Nur Baba Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım*. İstanbul: Akademik Kitaplar.

Gezgin, İsmail (2008). *Sanatın Mitolojisi*, İstanbul: Sel.

Ibàñez, Félix Martí (1998). *Felsefe Öyküleri*, Hamide Koyukan (Çev.), Ankara: İmge.

Malinowski, Bronislaw (2000). *Büyü, Bilim ve Din*, Saadet Özkal (Çev.), İstanbul: Kabalıcı.

Moran, Berna (1996). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İstanbul: İletişim.

Yaşar Kemal, (1960). *Ortadirek*, İstanbul: Remzi.

[https://www.youtube.com/watch?v=HOph0_JUIAw/ Erişim: 14.06.2017].

[<https://www.youtube.com/watch?v=QiiD9eCRfLM/>Erişim: 14.06.2017].

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (216-308)

AHMET HAMDİ TANPINAR'IN "SUAD'IN MEKTUBU"
BAŞLIKLİ MÜSVEDELERİ

İbrahim ŞAHİN*

Bilindiği gibi Türk Edebiyatı dergisinin Şubat1 ve Mart2 sayılarında İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde bulunan Tanpınar'dan kalan evrak arasında rastladığımız Suad'ın Mektubu başlıklı müsveddelerin bir kısmını yayınlamış ve aynı derginin Şubat sayısında yayınladığımız birinci kısmın başına birkaç sayfalık bir değerlendirme eklemiştik. Bu yayın oldukça karışık olan müsveddelerdeki Tanpınar'a ait bütün ekleme ve çıkarmaları içermemekteydi. Aylık bir derginin imkânlarını ve okuyucusunu düşünerek, Tanpınar'ın ekleme ve çıkarmaları sonucunda anlamlı hale getirilmiş cümleleri, paragrafları ihtiva etmekteydi. Ayrıca metni tekrar gözden geçirdiğimizde, müsveddelerdeki bazı kelimeleri yanlış okuduğumuzu gördük. Bu yüzden tekrar kontrol ettiğimiz müsveddeleri Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları'nın bu sayısında görselleriyle birlikte ve yanlış okumalarımızı düzelterek yayınlamayı uygun bulduk. Yine de muhtemeldir ki yanlış okuduğumuz kelimeler vardır.

Aşağıdaki metin Tanpınar'ın yazdığı ancak üstünü çizdiği eski yazı veya yeni yazı cümle ya da paragrafları da içermektedir. Tanpınar bir takım oklarla eklemelerinin ana metnin hangi kısımlarına ekleneceğini de işaret etmiştir. Biz de kendisinin kaleminden çıkmış "okları" takip ederek, sayfaların kenarındaki hâşiyeleri ilgili yerlere dâhil ettik. Ancak eski veya yeni yazı, bazı kelimelerin üzeri, yine Tanpınar tarafından ısrarla karalanmıştır. Tabiatıyla onları okuyamadık ve her sayfanın dipnotunda bu durumu belirttik.

Müsveddelerin hazırlanması sırasında Tanpınar tarafından uygulanan yazım kurallarına, daktilo edilmiş metinde herhangi bir kelimeyi yanlış da yazmış olsa, kesinlikle dokunulmamıştır. Daktilo hatası olduğu kesinlikle anlaşılan bazı kelimelerin doğru şekillerini dipnotta gösterdik.

* Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

¹ İbrahim Şahin, Suad'ın Mektubu I, *Türk Edebiyatı*, Şubat 2017, S. 520, s. 4-12.

² İbrahim Şahin, Suad'ın Mektubu II, *Türk Edebiyatı*, Mart 2017, S. 521, s. 4-14.



Müsveddeler Tanpınar tarafından üstü çizilmiş, kelime, ek, cümle ve paragraflar çıkarılarak da yayınlanabilirdi. Fakat müsveddeler eksik olduğu için, yaklaşık 16-17 sayfa tutan söz konusu neşrin fazla bir anlamı olmayacaktı. Yine de okuyucu isterse, üstü çizilmiş ibare ifadeleri çıkarmak suretiyle metni yeniden okuyabilir.

Öte yandan müsveddenin orjinallerine uygun olarak yaptığımız sıralama, her bir müsveddenin bir öncekinin devamı, bir sonrakinin öncesi olduğu anlamına gelmemektedir. Okunduğunda görülebileceği gibi bazı müsveddeler birbirinin devamıdır, ancak bir kısmının öncesi ve sonrası yoktur. Yine de Suad'ın mektubuna ilişkin müsveddeler Tanpınar'ın çalışma tarzına ilişkin çok önemli bilgiler vermektedir. Örneğin Tanpınar müsveddelerin ilk şeklini çoğunlukla eski yazı olarak kaleme almakta, daha sonra daktilo ederken, metni genişletmektedir. Fakat daktilo edilmiş metinle de yetinmeyip, eldeki müsveddeye yeni eklemeler yapmaktadır.

Bu müsveddelerde dikkat çeken bir başka husus da, daha evvelki bir yazımızda³ ayrı bir hikâyenin parçası zannettiğimiz Mahkeme başlıklı metnin, aslında Suad'a ait rüyanın genişletilmiş bir versiyonu olduğunu ve benzer bir rüyanın Aydaki Kadın'nın girişinde Selim'in rüyasıyla olan benzerliğini görmek olmuştur. Bu ve benzeri konuların Tanpınar sanatında ne anlama geldiği konusunu araştırmacılara bırakarak metni olduğu gibi yayınlamayı uygun gördük.

³ İbrahim Şahin, Aynadaki Tanpınar: Kendimle Baş Başa, *Türk Edebiyatı*, Ocak 2017, S. 519, s. 32-39.

سازش مکتوب

1602

~~در این مکتوب اولاً در خصوص ...
 و ثانیاً در خصوص ...
 و ثالثاً در خصوص ...
 و رابعاً در خصوص ...
 و خامساً در خصوص ...
 و سابعاً در خصوص ...
 و ثانیاً در خصوص ...
 و ثالثاً در خصوص ...
 و رابعاً در خصوص ...
 و خامساً در خصوص ...
 و سابعاً در خصوص ...
 و ثانیاً در خصوص ...
 و ثالثاً در خصوص ...
 و رابعاً در خصوص ...
 و خامساً در خصوص ...
 و سابعاً در خصوص ...
 و ثانیاً در خصوص ...
 و ثالثاً در خصوص ...
 و رابعاً در خصوص ...
 و خامساً در خصوص ...
 و سابعاً در خصوص ...~~

**I. TANPINAR TARAFINDAN ÜSTÜ ÇİZİLMİŞ KELİMELE, EKLER, CÜMLELER VE
PARAGRAFLARLA SUAD'IN MEKTUBU**

1602⁴ Numaralı Müsvedde

Suad'ın Mektubu

Aziz Mümtaz

~~Sana bu mektubu oldukça garip şartlar altında yazıyorum. Nerede ise çılgınlığımdan dolayı sana özrü~~ Bu mektubumu okuduğun zaman hakkımda ne düşüneceğini bilmiyor değilim. Kendini öldürmek için el âlemin evini seçmek, her halde beğenilecek bir hareket değil, dünyada yer mi yok! ~~Hele ölüm gibi tabii bir şey için!~~ Hele bu işin yapıldığı evin sahibi... Ne kadar hiddet etsen yeridir.

Ne yapayım ki beni bu harekete biraz da bu ev sevk etti. Birkaç günden beri evinin gizli ve devamlı misafiriyim. ~~Sonunda mahremiyetin bana aitti.~~ Aramızda ilk önce benim tarafımdan yapılan bir şaka vardı. Evine sen yokken girip çıkmak, o kadar gülünç bulduğum hayatını, yakından seyretmek, seni doya doya tanımak hoşuma gidiyordu. Sonra ev, belki de yaşlılık, kendimi, kırkına varmadan kendimi mahkûm ettiğim yaşlılık biraz da hadiselerin yardımıyla beni mağlup ettiler. Şimdi sakınılmazın karşısındayım.

Sakin bu satırları okurken bana acımağa kalkma! Bu son eşikte, düşüncelerim ne olursa olsun ben eski Suad'ım. Hayatla tuttuğum bahsi bu kadar erken ve hatta gülünç şekilde kayıp ettiğime elbette müteessirim. Fakat herhangi bir insanın acımasına ~~razi değilim~~ acımasına razı değilim. ~~Belki de bu mektubu sana yazdığım dakikada kapıyı açıp gidebilirim. Hatta tabancamı bir mektupla sana hediye bile ederim. Nitekim bu işi, kendi cesedim yerine bir başkasının ölüsünü de burada bırakmak suretiyle bile yapabilirim. Sade bu⁵ İnsanların en az hoşuma giden tarafı acımalarıdır.~~ ⁶bilmeyen öğüt.

⁴ Bu rakamlar her bir müsveddeye enstitü tarafından verilmiştir.

⁵ Üzeri çizildiği ve yarım bırakıldığı için okunamayan bir kelime vardır.

⁶ Üzeri çizildiği için okunamayan bir kelime vardır.

Fakat evinde güzel bir gece geçirdiğimi iddia edemem. Sevmesem bile düşüncesine alışık olduğum bir kadının, hayatının bir parçasını gizlediği bu ev, gece yatmak için tekrar girdiğim zaman üzerimde, kendi evimden, tanıdığım evlerden başka türlü bir tesir yapmadı. İki oda, bir hol, çalışma odası yaptığıın salon, bazılarını uğradığım ^{çoktuken} eski eşya mağazalarının ^{göremini} göre göre artık tanıdığım eşya, abajurler, bakar bakmaz insanı yaşamaktan bıktıran hatıra fotoğrafları, — hülâsa alelâdenin ta kendisi ^{idi bu}. Ve aşkınız da böyle idi. Yani yüz milyonlarca insanın tekrarladığı bir şeydi. ^{Şahin Fikri} İçimde merhamete benzeyen bir çöküntü vardı. Evde Nuran'a ait bir şeyler aradım; ^{yoktu}. Belliki burası onun evi değildi, fakat senin de evin değildi; ^{ve} işin garibi olsa idi de yine, sizi uzaktan takip ederken tahayyül ettiğim şey, o sıcaklık, derinlik bulunmıyacaktı. ^{o sıcaklıkta böyle} düşünürken ^{elim} elimin üstünde bir şey yürüdü, ürperdim. Işığı yaktım. Bir hamam böceğiymiş. "nasılsa ^{di} Saniye hanımın elinden kurtulmuş..." dedim. Hayvanı yolunu bulabilir mi? diye kapının önüne koydum. Banyo odasına gitmesini, orada deliklerden birinde kaybolmasını istiyordum. Öyle yapmadı. Küçük bir kavisle odanın içine doğru yürüdü, hatta bana doğru geldi. O da insana musallattı. Kâinatta herşey insana musallat, fakat en büyük düşmanımız, yine insan, diye düşündüm. ^{Şvet} en büyük düşmanımız yine insan! ^{Fakat} hayatımıza bütün sıcaklıklar da ondan geliyordu. Elbette şimdi siz ^{Emirgân} Emirgân'da benim burada olduğum gibi bedahat değildiniz! ^{bilirmisiniz} bilirmisiniz bunları düşünürken sizi arıyor ve istiyordum. Görmek istiyordum. Ve mesut olacaktım.

Handwritten notes in Turkish, including a circular stamp that reads "İSTİTÜT" and "ŞAHİN". The notes are written in a cursive script and cover a significant portion of the left side of the page.

1574 Numaralı Müsvedde

Fakat evinde güzel bir gece geçirdiğimi iddia edemem. Sevmesem bile düşüncesine alışık olduğum bir kadının, hayatının bir parçasını gizlediği bu ev, gece yatmak için tekrar girdiğim zaman üzerimde, kendi evimden, tanıdığım evlerden başka türlü bir tesir yapmadı. İki oda, bir hol, çalışma odası yaptığın salon, bazılarını uğradığım eski eşya koltukçu mağazalarında eşlerini göre göre artık tanıdığım eşya, abajurler, bakar bakmaz insanı yaşamaktan bıktıran hatıra fotoğrafları-hülâsa alelâdenin ta kendisi ~~idi bu~~ bir yığın şey. Ve aşkınız da böyle idi. Yani yüz milyonlarca insanın tekrarladığı bir şeydi. ~~Sihir tükenmişti.~~ Büyü bitmişti. İçimde merhamete benzeyen bir çöküntü vardı. Evde Nuran'a ait bir şeyler aradım; yoktu. Belli ki burası onun evi değildi, fakat senin de evin değildi; ve işin garibi olsa idi de yine, sizi uzaktan takip ederken tahayyül ettiğim şey, o sıcaklık, derinlik bulunmiyacaktı. Bununla beraber geceyi bu evde geçireceğim. Sahibinin haberi olmadan bir evde misafir olmanın ~~o anda nerede olduğunuzu bilmek bana acı bana~~ garabeti hoşuma gidiyordu. Kaldı ki bin türlü düşünce arasında nefsime bir nevi azap yapıyordum. Çünkü gerçekten sıkılıyordum. ~~Ö zama~~ O güne kadar benim için hayatlarını uzaktan takib ettiğim insanlardınız. Sizi hiç kitaplarını sevmediğiniz, fakat şöhretini ister istemez yine takib ettiğiniz bir muharrir gibi. Veya merhamet ve kuvvetine.⁷ Işığı söndürdüm. Salonda karanlıkta oturdum. Bu hal ne kadar sürdü bilmiyorum. ~~Karanlıkta böyle düşünürken~~ Birdenbire, elimin üstünde bir şey yörüdü, ürperdim. Işığı yaktım. Bir hamam böceğiymiş. "Nasılca ~~Saniye~~ Sünbül hanımın elinden kurtulmuş..." dedim. Hayvanı yolunu bulabilir mi? diye kapının önüne koydum. Banyo odasına gitmesini, orada deliklerden birinde kaybolmasını istiyordum. Öyle yapmadı. Küçük bir kavisle odanın içine doğru yörüdü, hatta bana doğru geldi. O da insana musallattı. Kâinata her şey insana musallat, fakat en büyük düşmanımız, yine insan, diye düşündüm. Evet en büyük düşmanımız yine insan! ~~Bütün geceyi bir mytomanele, kendi yalanlarına kanan bir biçare ile geçirdiğimi anlamıştım. Zengin bir biçare. Çünkü bilmeden bir yığın masalla hayatını koymuştu. Fakat bir bakışta, yüzünde hakikatlerinden birisini okumuş ve korkmuştu. Hakikatte küçük ve shevi bir mahluk olduğunu anlamıştı. Korkunç değil mi? Kadın, saflığın bütün zırhları içinde onu karşımda olduğu gibi görüyordum. Fakat hayatımıza bütün sıcaklıklarda ondan geliyordu. Elbette şimdi siz Emirgân'da benim burada olduğum gibi bedbaht değildiniz! Bilirmisiniz bunları düşünürken sizi arıyor ve istiyordum. Görmek istiyordum. Ve görürsem mes'ut olacaktım.~~

⁷ "kuvvetine" den sonra iyice karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

geliyorum. 2 set,



~~Ne işlemler yine tutkaffense~~
~~beni~~
Her mahrem yerini sıkır. İnsan hayatına yakından bakmamaya!
Evin üzerime çökmüş gibiydi. Kurtulmak için müsveddelerini
okumağa karar verdim. Evvelâ ~~okudum~~. Bu epeyce zaman aldı.
~~Müntaz biraz daha muntazam olsana! Sonra okudum. Ne hazin şeyler.~~
Vaz geç, Müntaz. Hiç istidadın yok. Her cümlede yazacağın
şey tükeniyor. Hiç te kısırlığın o bereketli kısırlıklardan,
insana yeni ufuklar açan ~~magique~~ zorluklardan değil. Eminim ki
~~her cümlede sonunda kafa tasını eline alıyorsun, ve enbızla~~
~~bir tarafında bir şey kaldı mı, bir şeycikler bulabilir miyim ?~~
~~diye düşünüyorsun. Daha feneşi de var. Calibe mesanın başına~~
~~başına oturuyorsun. Bu masa başında geçirdiğin iş-~~
~~kence saatlerini düşündüm ve sana acıdım; şair, muharrir olmanı~~
hiç tavsiye etmediğim halde! Vaz geç Müntaz, vaz geçemessen
bile hiç olmazsa şiire ayırdığın kelimelerle ~~şair~~ yazmaktan
vaz geç. Otuz sahife okudum, fakat bir satırı bile hoşuma git-
medi. Daha okurdum; bilirsinki seni beğenmem, fakat severim!

Ama Fakat,

senin insan taliinden bahsetmeğe ne hakkın var Müntaz? Aşk
gibi tabii bir iş üstünde bu kadar geçiken bir insanın! Sen
sevgilinden bahset; onun güzelliğini öv; Bogazda ışık oyunla-
rı seyret; mezar taşında keramet, eski musikide dirayet vehmet.
Görmüyormusun dışarda geniş hareket var! insanlar istiyeye isti-
ye ölüyorlar. Zannetmek onları beğeniyorum. Fakat, biraz anlı-
yorum. Sen insanlığın asıl tecrübesinden gafilsin! aklı, se-
faleti bilmiyorsun. Yanlış anlama, bütün hayatından sıkıntı
akıyor, fakat tabiatın, terbiyen onu görmeğe müsait değil.
Onun da gelecek diye bir vehim aynalanıyor, ona doğru koşu-
yorsun! sen insan taliinden bahsetme! kendinden bahset!

~~altılarla yaz, doldur!~~

1596 Numaralı Müsvedde

~~İnsan hayatına yakından bakmamaya bir türlü alışamadım. Belki onun için alelade bir çapkın oldum. Ne ise ben yine hikâyeme geliyorum. Evet, her mahrem yerini beni sikar. Evin üzerine çökmüş gibiydi. Bu hislerden kurtulmak için müsveddelerini okumağa karar verdim. Evvelâ tanzim ettim düzelttim. Bu epeyce zaman aldı. Mümtaz biraz daha muntazam olsana. Sonra okudum.~~ Ne hazin şeyler. Vaz geç, Mümtaz. Hiç istidadın yok. Her cümlede yazacağın şey tükeniyor. Hiç te kısırlığın o bereketli kısırlıklardan, insana yeni ufuklar açan ~~magique~~ sihirli zorluklardan değil. Eminim ki her cümlenin sonunda kafa tasını eline alıyorsun, ve cimbrizle bir tarafında bir şey kaldı mı, bir şeycikler bulabilirmiyim? diye düşünüyorsun. Daha fenası da var. ~~Galiba masanın başına için ve başın boş oturuyorsun. Bu masa~~ Beş on sahife okuduktan sonra, bu masa başında çektiğin başında geçirdiğin ~~ışkene saatların~~ sıkıntıları düşündüm ve sana acıdım; şair, muharrir olmanı hiç tavsiye etmediğim halde! vaz geç Mümtaz, vaz geçmezsen bile hiç olmazsa şiire ayırdığın kelimelerle ~~nesir~~ öbürlerini yazmaktan vaz geç. Otuz sahife okudum, ~~fakat~~ bir satırı bile hoşuma gitmedi. Daha okurdum; bilirsin ki seni beğenmem, fakat severim! Ama ~~fakat~~ senin insan taliinden bahsetmeğe ne hakkın var Mümtaz? Aşk gibi tabii bir iş üstünde bu kadar geciken bir insanın! Sen sevgilinden bahset; onun güzelliğini öv; Boğazda ışık oyunları seyret, mezar taşında keramet, eski musikide dirayet vehmet! Görmüyormusun dışarda geniş hareket var! İnsanlar istiyeye istiyeye ölüyorlar. Zannetmeki onları da beğeniyorum. Fakat, ne olsa biraz anlıyorum. Sen insanlığın asıl tecrübesinden gafilsin! açlığı, sefaleti bilmiyorsun. Yanlış anlama, bütün hayatından sıkıntı akıyor, fakat tabiatın, terbiyen onu görmeğe müsait değil. önün da gelecek diye bir vehim aynalanıyor, ona doğru koşuyorsun! sen insan taliinden bahsetme! kendinden bahset! ~~ciltlerle yaz, doldur!~~



Galileo

Asıl insan talii işte burada. İhsan Karısının akraba-
sıyla evlendiğim gündenberi bana ruh ahenginden bahsetti.
Bunu ben de biliyordum. Bu yüzden içimde durmadan katliamlar
tertiplettim. Fakat heyhat ! şahsiyetimizi yapan parçalar
bir defasında ölen cinsten değiller. Orta oyunundaki aptal
uşak, münasebetsiz vakitlerde gelmeği adet edinmiş alacaklı
gibi şimdi öldürdüğüm biraz sonra karşıma çıkabiliyordu . Bu
kadar kalabalığı kendinde taşımanın, sonra da tek bir insan
olarak yaşamanın güçlüğü ! fakat daha fenası, asıl hayvanın ,
en iptidaî olanın içimizde her an tetikte durması, ilk fir-
satta canlanması, etrafında ne varsa hepsini birden somurup
yutması... o bitmeyen açlıklar, tükenmeyen susuzluklar...
sonra herşey bittikten sonra, onun çok doymuş olmaktan çatla-
ması, hepsinin birden tekrar ortaya çıkması, üzerlerindeki
irin ve bağırsak parçalarını silkerek kimıldamaları, oyuna
girmeleri.

Bir gün yanımda insanlığın destanından bahsediyordu-
muz ! bilsem hatırmadın mı ? ben o gece Hayvanlar diye iki
perdelik bir piyes şeması yazdım . Perde Muh'un gemisi gibi
her cinsten bir yığın hayvanın bir araya toplandığı bir yerde
geçiyordu . Hayvanlar kendi aralarında konuşuyorlar , döğü-
şüyorlar, birbirlerine oyun oynuyorlar, tavizat veriyorlar,
hülâsa tıpkı insanların aralarında yaptıkları şeyi yapıyorlar
ve hayvanca yapıyorlardı . yahut sade şema olduğuna göre
yapmalarını istiyordum . Fakat Sahnenin dışarısı bir kafa
tası şeklinde idi ; ve istiyordum ki sahnedeki her esaslı
harekete bir iştihanın tatminini gösteren bir musiki parça-

Handwritten notes in Turkish, including the name 'Galileo' and various phrases. Some words are underlined or circled. The notes appear to be a commentary or a draft related to the typed text.

fakat en kalite

ve

ve

854 Numaralı Müsvedde

Galiba asıl insan talii işte burada. İhsan karısının akrabasıyla evlendiğim gündenberi bana ruh ahenginden bahsetti. Bunu ben de biliyordum. Bu yüzden içimde durmadan katliamlar tertip ettim. Fakat heyhat! şahsiyetimizi yapan parçalar bir defasında ölen cinsten değiller. Orta oyunundaki aptal uşak, münasebetsiz vakitlerde gelmeği adet edinmiş alacaklı gibi şimdi öldürdüğüm biraz sonra karşıma çıkabiliyordu. Bu kadar kalabalığı kendinde taşımanın, sonra da tek bir insan olarak yaşamanın güçlüğü! fakat daha fenası, asıl hayvanın, en iptidaî olanın içimizde her an tetikte durması, ilk fırsatta canlanması, etrafında ne varsa hepsini birden somurup yutması. o bitmeyen açıklıklar, tükenmeyen susuzluklar... sonra, her şey bittikten sonra, onun çok doymuş olmaktan çatlaması; demin yuttuklarının hepsinin birden tekrar ortaya çıkması, üzerlerindeki irin ve bağırsak parçalarını silkerek kımıldamaları, oyuna tekrar girmeleri.

~~Bu kadar kalan~~ Zannetme ki bütün bunları yalnız kendim için söylüyorum. Hepimiz böyleyiz. ~~Hepimiz~~ Belki bazı insanlar kendilerini zapt ediyorlar ve muayyen bir hiddette tutuyorlar. Onlar hayat gemisini idare edebilenler, anadan kaptan doğanlardır. Fakat emin ol ki onlar da ölüyorlar. Rahat bir döşekte, bir ismin, bir işin etrafında kabuklaşarak ölebilmek için kendisinin ne kadar gafili olmak lazım! ~~Hayır, asıl contre point~~ içimizde. Bazıları İhsan gibi ~~bunu~~ hiçbir şey kaybetmeden de bunu yapıyorlar. Fakat o zaman da bunun cazibesi kayboluyor. Mütemadiyen şarabı sulandırırıyorsun!

~~Bir gün yanımda insanlığın destanından bahsediyordunuz! bilmem hatırladın mı? ben o gece~~ Hayvanlar diye iki perdelik bir piyes şeması yazdım düşündüm. Birinci perde Nuh'un gemisi gibi her cinsten bir yığın hayvanın kendi aralarında konuşuyorlar, doğuşuyorlar, birbirlerine oyun oynuyorlar, tavizat veriyorlar, hülâsa tıpkı insanların aralarında yaptıkları şeyi, yapıyorlardı. fakat en kaba ~~Ve hayvanca~~ şeklinde yapıyorlardı, yahut sade şema olduğuna göre, ~~yapmalarını~~ istiyordum. Fakat Sahnenin dışarısı bir kafatası şeklinde olacaktı idi, ve istiyordum ki sahnedeki her esaslı harekete bir iştihanın tatminin gösteren bir musiki parça

ve de
sı ve ışık oyunu rahat etsin . Bununla beraber içerde de
hakiki bir hayvan doğuşu olsun. Perdenin sonunda bir ses
hepsini birden bastırıyor "Artık dağılmamız lazım ! bir
birimizi anlamamız imkânsız ve hepiniz yorgunuz !" diyor
ve perde kapanıyordu . İkinci perde bir saray ve çadırda
geçiyordu . Orada Mormota'ya İmparatoru , vezir-
lerinin arasında hasta ve yorgunluktan harap görünecekti.
Bütün hayvanlar teker teker oraya mabeynci tarafından soku-
lacaklardı. Hükümdar ilk önce onlara kim olduklarını soracak
; onlar'' iştahanız efendimiz, sevginiz efendim, şefanız efen-
dimiz, dostluğunuz efendimiz...'' diye cevap verecekler ve
sonra "neye geldiniz ?" deyince "izin istemiye, daha doğru-
su size vedaa geldik !" diyecekler, o zaman hükümdar, "peki,
anlattığınıza göre hepiniz bir şemsiniz, siz gidince ben
ne yaparım ?" diye soracaktı. Hayvanların hepsi birden buna
"ölürsünüz efendim, ölürsünüz !..." cevabını vereceklerdi.
O zaman hükümdar, "demek ölüm bir hayvan ahırının kapısını
açmaktan başka bir şey değil, öyle mi ?" diyecek ve tam
bir sükunet içinde "sen o zamanlar bizi ihtiraslarımızın
idare ettiğine kanıdım ; bir cin gibi, şeytan, geçici veya
devamlı bir hastalık gibi bize musallat olan ihtiraslar...
Halbuki şimdi bir insanda bir kaç kişinin birden vücuduna
inaniyorum. Belki piyês bunun için yazmadım ! halbuki değış-
tirmesi çok kolaydı .
Tabii sen ucuz felsefe diyeceksin ; ve bana güleceksin.
Doğru , ben de biliyorum ki marifet ölmek değil, yaşamak,
hayata katlanmak, ne kadar fırtınalı havada olursa olsun
gemiye limana kadar götürmek, orada bir şamandıraya, bir
iskelye bağlamaktır.

1558 Numaralı Müsvedde

sı ve ışık oyunu refakat etsin. ~~Bununla beraber~~ ve içerde de hakiki bir hayvan döğüşü geçsin. Perdenin sonunda bir ses hepsini birden bastırıyor. "Artık dağılmamız lazım! Birbirimizi anlamamız imkânsız ve hepimiz yorgunuz!" diyor ve perde kapanıyordu. İkinci perde bir saray veya çadırda geçiyordu. Orada Mormota~~nı~~ya İmparatoru maiyetinin, vezirlerinin arasında hasta ve yorgunluktan harap görünecekti. Bütün hayvanlar teker teker ~~oraya~~ mabeynci tarafından içeriye sokulacaklardı. Hükümdar ilk önce onlara kim olduklarını soracak; onlar "iştahanız efendimiz, sevginiz efendimiz, vefanız efendimiz, dostluğunuz efendimiz..." diye cevap verecekler ve sonra "neye geldiniz?" deyince, "izin istemiye, daha doğrusu size vedaa geldik!" diyecekler, o zaman hükümdar, "peki, anlattığımıza göre hepiniz bir şeymsiniz, siz gidince ben ne yaparım?" diye soracaktı. Hayvanların hepsi birden buna "ölürsünüz efendim, ölürsünüz!..." cevabını vereceklerdi. O zaman hükümdar, "demek ölüm bir hayvan ahırının kapısını açmaktan başka bir şey değil, öyle mi?" diyecek ve tam bir sükûnet içinde ölecekti. Ben o zamanlar bizi ihtiraslarımızın idare ettiğine kaniidim; bir cin gibi, şeytan, geçici veya devamlı bir hastalık gibi bize musallat olan ihtiraslar... Hâlbuki şimdi bir insanda birkaç kişinin birden vücuduna inanıyorum. Belki piyesi bunun için yazmadım! hâlbuki değiştirmesi çok kolaydı.

Tabii sen ucuz felsefe diyeceksin; ve bana güleceksin. Doğru, ben de biliyorum ki marifet ölmek değil, yaşamak, hayata katlanmak, ne kadar fırtınalı havada olursa olsun gemiyi limana kadar götürmek, orada bir şamandıraya, bir iskeleye bağlamaktır.

iskele çivisine bağlamaktır . Romancılar ayrı ayrı insanlar-
la hayat kumaşını dokumağa çalışıyorlar. Fakat insan nedir?
tek olan
ve hakikaten bir/insan var mıdır ? Bunu hiç düşünmüyorlar.
Düşünmedikleri için de fikirle insanı karıştırıyorlar. Halbuki
ki asıl kumaş içimizde dokunuyor . Meselâ al beni. Ben kaç
kişiyim zannediyorsun ! Ölüme en fazla yakın bulunduğum şu
dakikada bile içimde haç ^{روید} ~~his~~ birden çarpışıyor; hisleri bı-
rak. zihnim haç şeyi birden düşünüyor . Bir taraftan senin
beni tepemde ~~ay~~ yüz mumluk bir lamba ile ~~halde~~ asılı gör-
düğün zamanki halini düşünüp gülmek istiyorum ; öbür tarafta
Nuran'ın seninle Fatma arasındaki çirpinişini düşünüyorum.
İçim eziliyor . Karımın bu kadar kepaze ölümümü işidince
koparacağı kıyameti düşünüyorum; adeta bu işten tiksiniyorum
Karımı sen tanırsın, o hayatta anlatacak bir kederi olunca
kendisini bulanlardandır . Birdenbire ne kadar değişir, el
yüz herşey tazelenir . Hiç bir hatibe nasip olmayan bir ta-
lakatla söz, işaret, feryat, sızlanma birbirine karışır.
'' Ah kardeşim !-bir el işareti,- başıma gelenleri biñmez-
sin ?-muzdarip bir bakış,- düşün bir kere biçareyi...?mendili
arama, ~~en~~ iki çocukla kaldım; beş damla göz yaşı ve burun
çekmeler ~~iki~~ ~~aha~~ evlendiğimizden ~~en~~ bir sene olmadan...
evet bütün bunlara fırsat vermemeliydim; Nihayet İhsan'ı
düşünüyorum, ^{روید} onun hiç bir itiraz edemeyeceği bir cümle ile
bu işin mukadder oluşunu anlatmasını düşünüyorum. Evet iti-
raz kabul etmemesiyle gülünç, kat'i , ^{روید} ~~deterfizmatik~~ ~~ru~~ ~~nerinde~~
~~veni~~ çıkmış bir kaç cümle. Meselâ şu cinsten bir cümle!'' in-
tibaksız adamdı biçare... o kadar havada insan yaşayamayız
ki...'' hayır olmadı, İhsan kolaylıkla taklit edilmiyor.
'' Suat bir tezatlar yığınıydı. Bir tarafta korkunç bir

بنا دونك لرابية لعلها لا يعود!



1573 Numaralı Müsvedde

iskele çivisine bağlamaktır. Romancılar ayrı ayrı insanlarla hayat kumaşını dokumağa çalışıyorlar. Fakat insan nedir? ve hakikaten bir tek olan insan var mıdır? Bunu hiç düşünmüyorlar. Düşünmedikleri için de fikirle insanı karıştırıyorlar. Hâlbuki asıl kumaş içimizde dokunuyor. Meselâ al beni. Ben kaç kişiyim zannediyorsun! ölüme en fazla yakın bulunduğum şu dakikada bile içimde haç⁸ his duygu birden çarpışıyor; hisleri bırak. Zihnim haç⁹ şeyi birden düşünüyor. Bir taraftan senin beni tepemde iki yüz mumluk bir lamba ile -salonun lambasını hole taşıyorum!- hâlde asılı gördüğün zamanki halini düşünüp gülmek istiyorum; öbür tarafta Nuran'ın seninle Fatma arasındaki çarpışmasını düşünüyorum. İçim eziliyor. Karımın bu kadar kepaze şekilde ölümümü işidince koparacağı kıyameti düşünüyorum; adeta bu işten tiksiniyorum. Karımı sen tanırsın, o hayatta anlatacak bir kederi olunca kendisini bulanlardandır. Birdenbire ne kadar değişir, el yüz her şey tazelenir. Hiçbir hatibe nasip olmayan bir talakatla söz, işaret, feryat, sızlanma birbirine karışır. "Ah kardeşim! -bir el işareti,- başıma gelenleri bilmezsin? -muzdarip bir bakış,- düşün bir kere biçareyi..." mendili arama, ah iki çocukla kaldım; -beş damla göz yaşı ve burun çekmeler;- ~~daha evlendiğimizden onbir sene olmadan...~~ evet bütün bunlara fırsat vermemeliydim diyorum. Nihayet İhsan'ı düşünüyorum, onun hiç bir kimsenin itiraz edemeyeceği bir cümle ile bu işin mukadder oluşunu anlatmasını düşünüyorum. Evet itiraz kabul etmemesiyle gülünç, kat'î, ~~deterfizmaturnalerinden yeni çıkmış~~ birkaç cümle. Meselâ şu cinsten bir cümle! "intibaksız adamdı biçare... o kadar havada insan yaşayamayız ki..." hayır olmadı, İhsan kolaylıkla taklit edilmiyor. "Suat bir tezatlar yığınydı. Bir tarafta korkunç bir

⁸ "kaç" olmalı.

⁹ "kaç" olmalı.

2

*en zalim
zalim*

sansüalizm, öbür tarafta ~~zaim~~ haline gelmiş bir günah duygusu...'' fakat İhsan taklit edilmiyor . Sakın bunları söyledim diye İhsan'ı sevmediğimi sanma ! o büyük adamdır Suat. Hem çok büyük adam. Yalnız bir tek kabahatı var; kitap gibi konuşuyor. Hatta kitap gibi düşünüyor, ne dehşetli şey değil mi ? Kitap gibi düşünmek ! yani tecrit ve tasnif ederek, varılacak yeri bilerek... ben bir laf ^{ntle} ~~retende~~ dolaşır gibi konuşurum. Sen bir saat rakkası gibi iki haddin arasında gidersin. O ise daima terkinin peşinde. Düşüncesinin ışığında ve düşüncesinin yolunda muayyen hedefe doğru yürür gibi konuşur. Fakat asıl meseleye gelelim. Bu düşündüklerimi de bir tarafa bırak ! şahsiyetimizi düşün ! bu zavallı dostunda kaç türlü insan var st tasavvur edersin ? ~~Suat~~ bey, ^{insiz} ve münkir, mistik, şaşırtmaktan hoşlanan adam, hissî insan, maskara, ^{mayfa} ciddî iş adamı , rate aktör, hiç olmazsa dış tarafı kurtaran aile reisi, sinik çapkın... daha sayayım mı Mümtaz ?

çalışan

1554 Numaralı Müsvedde

sansualizm, öbür tarafta ~~zalim-zulüm~~ en zalim haline gelmiş bir günah duygusu..." fakat İhsan taklit edilmiyor. Sakın bunları söyledim diye İhsan'ı sevmediğimi sanma! o büyük adamdır Suat. Hem çok büyük adam. Yalnız bir tek kabahatı var; kitap gibi konuşuyor. Hatta kitap gibi düşünüyor, ne dehşetli şey değil mi? Kitap gibi düşünmek! yani tecrit ve tasnif ederek, varılacak yeri bilerek... ben bir labiret~~ent~~entle dolaşır gibi konuşurum. Sen bir saat rakkası gibi iki haddin arasında gidersin. O ise daima terkibin peşinde. Düşüncesinin ışığında ve düşüncesinin yolunda muayyen hedefe doğru yörür gibi konuşur. Fakat asıl meseleye gelelim. Bu düşündüklerimi de bir tarafa bırak! şahsiyetimizi düşün! bu zavallı dostunda kaç türlü insan var tasavvur edersin? ~~Suat~~ ~~Bey~~, Dinsiz ve münkir, mistik, şaşırtmaktan hoşlanan adam, hissî insan, maskara, ciddî iş adamı, rate aktör, hiç olmazsa dış tarafı kurtaran~~an~~mağa çalışan aile reisi, sinik çapkın... daha sayayım mı Mümtaz?



Evet insan tali kelimesini görünce durdum. İlk önce müsveddelerini sobaya atacaktım; Fakat üşendim. Sadece masenin önünden kalktım. İnsan taliinden bahsetmeye hakları olduğunu sandığım insanlara gittim. Gramofon zaten açıldı. Debussy'nin Noeturne'ünü buldum. Fakat sonuna kadar dinliyemedim. Sadece güzeldi. Ben keskin birşey istiyordum. Sizde, Kimde bulacağımı biliyordum; Fakat başka yerde aramağı tercih ediyordum. Tanhauser'i çaldım. Tutmadı. Borodine fazla safiyet altında gizlenmiş iddia gibi göründü. Tekrar Noeturne'e döndüm. Nihayet Bethoven' çalmadan odadan çıktım. Yatak odasına gectim, pencereyi açtım. Keskinliği ve keskin bir ay ışığı vardı. Apartmanların iç avlularının henüz dolmamış vapur anbarlarını andıran sefaletini seyrettim. Karşı evin balkonunda bir kedi, dışarıya asılmış bir tel dolabını beyhude yere zorluyordu. Nihayet muvaffak olamayacağını anladı. Keskin bir sesle miyavladı ve sırtını kabartarak yörüdü; gözden kayboldu. Zaten artık iştihasının macerası beni alakadar etmiyordu; Yani başındaki evde bir ışık yanmıştı. Galiba pansiyon oturan iki kadın perdeyi kapatmayı akıllarına getirmeden soyunmağa başladılar. Bar artisti, ilan gibi bir şey olacaktı. Yorgun ve sarhoştular; hemen hemen gözümün önünde soyundular. Bir yığın ipekli, tül, kumaş üstüste atıldı; — pencere önünde daha fazla durmadım. Bunu kendim için değil, senin için yapmadım. Sen o kadar afiş insan-sın ki! — ne yapacağımı bilmiyordum, can sıkıntısı içinde kıvranıyordum. Nihayet masalardan birinin üstünde bir uyku ilâci buldum. Bütün ömrümde kullanmamıştım. ~~Küçük bir şişe idi bu~~ Nisrin uyku ilâçlarına bir yığın vesile yapmıyorlar. ~~En son~~ ömrüme en aşağı yetmiş, seksen saatlik uyku vardı ve her saat

1555 Numaralı Müsvedde

Evet insan talii kelimesini görünce durdum. İlk önce müsveddelerini sobaya atacaktım; belki seni de bu dertten kurtarırdım. Fakat üşendim. ~~Sadece masanın önünden kalktım. İnsan taliinden bahsetmeğe hakları olduğunu sandığım insanlara gittim. Gramafon zaten açıldı. Debussy'nin Nocturne'unu buldum. Fakat sonuna kadar dinliyemedim. Sadece güzeldi. Ben keskin bir şey istiyordum. Sizde, Kimde bulacağımı biliyordum; fakat başka yerde aramağı tercih ediyordum. Tanhauser'i çaldım. Tutmadı. Borodine fazla safiyet altında gizlenmiş iddia gibi göründü. Tekrar Nocturne'e döndüm. Nihayet Bethoven çalmadan odadan çıktım. Yatak odasına geçtim, pencereyi açtım. Karalanmıştı ev değişti ve; keskin bir ay ışığı vardı. Apartmanların iç avlularının henüz dolmamış vapur anbarlarını andıran sefaletini seyrettim. Karşı evin balkonunda bir kedi, dışarıya asılmış bir tel dolabını beyhude yere zorluyordu. Nihayet muvaffak olamayacağını anladı. Keskin bir sesle miyavladı ve sırtını kabartarak yörüdü; gözden kayboldu. Zaten artık iştihasının macerası beni alakadar etmiyordu; Yani başındaki evde bir ışık yanmıştı. Galiba pansiyon oturan iki kadın perdeyi kapatmayı akıllarına getirmeden soyunmağa başladılar. Bar artisti, flan gibi bir şey olacaklardı. Yorgun ve sarhoştular; hemen hemen gözümün önünde soyundular. Bir yığın ipekli, tül, kumaş üstüste atıldı; -pencere önünde daha fazla durmadım. Bunu kendim için değil, senin için yapmadım. Sen o kadar afif insansın ki!- ne yapacağımı bilmiyordum, can sıkıntısı içinde kıvranıyordum. Nihayet masalardan birinin üstünde bir uyku ilacı buldum. Bütün ömrümde kullanmamıştım. Küçük bir şişe idi bu. Niçin uyku ilaçlarına bir yığın resim yapmıyorlar. Bu on komprime de en aşağı yetmiş, seksen saatlik uyku vardı ve her saat~~

4

aykırda yüzlerce insan, acaip şekil, harikulade vaka, yürüyen
davarlar, konuşan hayvanlar, uçan atlar... işeyi elimde avırd
dim, çevirdim. nihayet üç komprime birden içtim. fazla oldu
ğunu bilmiyordum değilim. Fakat uyuyamadım diye korkuyordum. Zaten
bir kaç defa çıkıp gitmeyi, geceyi her hangi bir eğlence
hayvanı öldürerek düşünmüştüm. Fakat ev üzerime çökmüştü.
Nitekim sonrada yıkıldı. *İki üç komprime aldim. Rahat bir uykuyu deneyiş, diyorlar.*
çünkü her şeyler zannettiğim kadar parlak olmadı.
Üç komprime kafama bir mardane ile vurulmuş gibi tesir yap
etti.
Neden sonra Sabaha karşı baygınlığa benzeyen uyku du
ruldu; siyah duvarda bir takım şekiller seçmeğe başladım.
Bunlar her rüyaya benzeyen acaip, ittiratsız hareketler ve
şekillerdi. Fakat rüya ile yürüyen duygu bütünü ayrıydı.
İçimde büyük bir hüzün ve korku vardı. Niçin korkuyordum ve
neden mahzundum ? Bunu bilmiyordum. Belki de bu duygu en son
gördüğüm rüyanın bende bıraktığı tesirdi . Çok karanlık ,
kömür tozu / çamurlu bir çukurdan bir türlü çıkamıyordum. Ni
hayet küçük bir çocuğun yardımıyla buradan kurtuldum. Fakat
ıslak ve üşüyordum. "güneş , güneş !" diye dişlerim çarpa
çarpa sayıklıyordum. Yanımdaki çocuk, "güneş yok! bilmiyor
musun ?" diyordu .
- Niçin yok ? dedim... ses vermeden kayboldu. Ben etrafıma
bakınırken omuzumdan doğru bir hiçkırık işittim. Sarı bir ara
ba atı omuzumdan doğru ağılıyordu . Hiddetle döndüm, O zaman
verde bana çocuğun, deminki çocuğun ölüsünü gösterdi. "çabuk,
çabuk... bunu gizliyelim ! yoksa seni mahvederler..." arka
sındaki arabaya bindi. Hem ağlıyor, hem koşuyordu; ben kuca

1556 Numaralı Müsvedde

uykuda yüzlerce insan, acaip şekil, harikulade vaka, yürüyen duvarlar, konuşan hayvanlar, uçan atlar... şişeyi elimde evirdim, çevirdim. Nihayet üç komprime birden içtim. Fazla olduğunu bilmiyorum değilim. Fakat uyuyamam diye korkuyordum. Zaten bir kaç defa çıkıp gitmeyi, geceyi her hangi bir eğlencede içimdeki hayvanı öldürerek geçirmeyi düşünmüştüm. Fakat ev üzerime çökmüştü. Nitekim sonrada yıkıldı.

İki üç komprime aldım. Rahat bir uyku her şeyi düzeltir, diyordum. Fakat rüyaları hesaba katmamıştım.

Bununla beraber rüyalar zannettiğim kadar parlak olmadı. Ben gerek bütün perdelerini sıyırdığım senin hayatına, gerek beni o kadar rahatsız eden çocukça merakıma layık onunla eğlenen rüyalar göreceğimi sanmıştım. Bu merak bu teccüss yüzünden kendime bir yığın sıkıntı çıkarmıştım, icat etmiştim. Elimde istese idim elimde yürüyen o hamam böceği gibi silkinip atabileceğim bir yığın sıkıntı... İşte rüyalarımın bütün bunlardaki komik tarafı, komiği bana göstereceğini ümit ediyordum. Üç komprime kafama bir merdane ile vurulmuş gibi tesir yapmıştı etti. Neden sonra Sabaha karşı baygınlığa benzeyen uyku duruldu; şekiller meydana çıktı; siyah duvarda birtakım şekiller seçmeğe başladım. Bunlar her rüyaya benzeyen acaip, ittatsız hareketler ve şekillerdi gölgelerdi. Fakat rüya ile atbaşı yürüyen duygu büsbütün ayrıydı. İçimde büyük bir hüzün ve korku ve hüzün vardı. Niçin korkuyordum ve neden mahzundum? Bunu bilmiyordum. Belki de bu duygu en son gördüğüm rüyanın bende bıraktığı tesirdi. Çok karanlık, kömür tozu ve katran çamurlu bir çukurdan bir türlü çıkamıyordum. Nihayet küçük bir çocuğun yardımıyla buradan kurtuldum. Fakat ıslaktım ve üşüyordum. "güneş, güneş!" diye dişlerim çarpa çarpa sayıklıyordum. Yanımdaki çocuk, "güneş yok! bilmiyor musun?" diyordu.

-Niçin yok? dedim... ses vermeden kayboldu. Ben etrafıma bakınırken omuzumdan doğru arkamda bir hıçkırık işittim. Sarı bir araba atı omuzumdanun üstüne doğru ağlıyordu. Hiddetle döndüm, O zaman yerde bana çocuğun, deminki çocuğun ölüsünü gösterdi. "çabuk, çabuk... bunu gizliyelim! yoksa seni mahvederler..." arkasındaki arabaya bindim. Hem ağlıyor, hem koşuyordu; ben kuca-



ğında çocuk titriyordum...

Silkinerek uyandım. Çenelerim birbirine vuruyordu. Bir müddet olduğum yerde korka korka bakındım. Sonra yerimden fırladım. Saata baktım, Dokuz buçuktu. Derhal giyindim./Çıktım . Niye-
tim bu eve bir daha ^{sokağa} girmemektir. Beyoğlunda sağa sola dolaştım. İnce bir kar hâlâ devam ediyordu. Bir lokantada yemek yedim; sinamaya girdim. İçimde büyük bir kurtuluş hissi vardı. Bir daha bu eve girmiyecem, senin hayatını karıştırmıyacaktım. Nuran'ın anahtarını bulduğum geceye , hatta sizleri tanıdığım günlere lanet ediyordum . Kendimi bir çamaşır dolabında kirli çamaşırları karıştırırken burnunu akrep sokan bir köpeğe benzetiyordum. Çünkü saatlar geçtiği halde hâlâ gecenin manasız azabını unutamamıştım. Herkesin hayatı kendisininindir; ne anlamamız, yaşamamız ihtimali var, diyordum. Fakat bu cins düşüncelerle teselli edilebilecek halde değildim. Sanki hâlâ rüyamda gördüğüm o kule rengi zayıf atın çektiği yük arabasında idim ve hâlâ niçin ve nasıl öldürdüğümü bilmediğim küçük kızın ölüsü kucaklarımda idi. Hâlâ onun susmuş yüzüne bakıyordum. Kulaklarında telkari top küpeler vardı ve saçlarını başının iki yanına toplamıştı. Kendi kendime, hep niçin , niçin diyordum. Akşama doğru bu tam bir ^{bir insan} hallocination oldu . Ve ben avukatımın bürosuna o araba ile, o kız çocuğu ile gittim diye bilirim. Karım davasız ayrılmağı kabul etmiyordu. " çocuklarının saadetini müdafaa edeceğim..." diyormuş. Hakikatte çocukları benden tam ayırmağa çalışacaktı. " Barışmağa hazırım. Zaten bütün ömrümü ona verdim..." bir nevi mide bulan tısı ile yazlıhaneden çıktım. Edikleri doğru idi. Bütün ömrünü

1557 Numaralı Müsvedde

ğında çocuk titriyordum...

Silkinerek uyandım. Çenelerim birbirine vuruyordu. Bir müddet olduğum yerde korka korka bakındım. Sonra yerimden fırladım. Saata baktım, Dokuz buçuktu. Derhal giyindim. sokağa çıktım. Niyetim bu eve bir daha girmemektir dönmemektir. Beyoğlunda sağa sola dolaşım. İnce bir kar hâlâ devam ediyordu. Bir lokantada yemek yedim; sinamaya girdim. İçimde büyük bir kurtuluş hissi vardı. Bir daha bu eve girmeyecek, senin hayatını karıştırmıyacaktım. Nuran'ın anahtarını bulduğum geceye, hatta sizleri tanıdığım günlere lanet ediyordum. Kendimi bir çamaşır dolabında kirli çamaşırları karıştırırken burnunu akrep sokan bir köpeğe benzetiyordum. Çünkü saatlar geçtiği halde hâlâ gecenin manasız azabını unutamamışım. "Herkesin hayatı kendisininidir; ne anlamamız, ne yaşamamız ihtimali var!" diyordum. Fakat bu cins düşüncelerle teselli edilebilecek halde değildim. Sanki halâ rüyamda gördüğüm o kule rengi zayıf atın çektiği yük arabasında idim ve halâ niçin ve nasıl öldürdüğümü bilmediğim küçük kızın ölüsü kucaklarımda idi. Hâlâ onun susmuş yüzüne bakıyordum. Kulaklarında telkâri top küpeler vardı ve saçlarını başının iki yanına toplamıştı. Kendi kendime, hep niçin, niçin diyordum. Akşama doğru bu tam bir halucination birsam oldu. Ve ben avukatımın bürosuna o araba ile, o kız çocuğu ile gittim diyebilirim. Karım davasız ayrılmağı kabul etmiyordu. "çocuklarımla saadetini müdafaa edeceğim..." diyormuş. Hakikatte çocukları benden tam ayırmağı çalışacaktı. "Barışmağı hazırım. Zaten bütün ömrümü ona verdim..." bir nevi mide bulantısı ile yazıhaneden çıktım. Dedikleri doğru idi. Bütün ömrünü

56

bana vermişti . Fakat bu hediye bana fazla geliyordu . İlk üç
bu ömür
/tüy gibi hafif adımlarla hayatımda gezinmişti . Sonra gittikçe
ağırlaşmış, gittikçe ezici olmuştu . Şimdi ise bana nefes ala-
cak delik bırakmıyordu . Nefse karşı işlenmiş büyük bir günah
gibi üzerime çökmüştü. Şurası muhakkak ki Afife hiç bir zaman
kendini anlamadı. O otuzbeş yaşının kutbunda bir genç kız ,
hatta kelebek hafifliğiyle yaşamak istedi. Beni rahat bırak-
saydı, belki de hakkı olan fakat bence imkânsız şeyleri iste-
meseydi, her hareketimi dayak yemiş köpek bakışlarıyla takip
etmeseydi, ^{وقتی سورا با من برده مو صلا ایست} mütemadiyen konuşmasa, şikâyet etmeseydi, hülâsa
içime her hareketimden hesap vermeğe mecbur olduğum bir azap
bir ^{اجر} operatifler silsilesi gibi ^{ye} yerleşmeseydi, çehresini vic-
dan azaplarımın aynası yapmasaydı belki de onunla ayrılmayı
ciddiyetle düşünmezdim.

Fakat Afife cennetinin anahtarlarını hakikaten elle-
rinde tutan nedir insanlardandır . Onunla bir kaç sene bir
arada oturup ta cennetlik olmamak imkânsızdır . Bununla berabere
avukatla konuşurken içime o zamana kadar duymadığım bir üzüntü
çöktü, çocuklarımı bir daha görememekten korktum. Barışmak iç-
çin eve gitmek istedim .

~~وقتی سورا با من برده مو صلا ایست~~



2850 Numaralı Müsvedde

bana vermişti. Fakat bu hediye bana fazla geliyordu. İlk önce bu ömür tüy gibi hafif adımlarla hayatımda gezinmişti. Sonra gittikçe ağırlaşmış, gittikçe ezici olmuştu. Şimdi ise bana nefes alacak delik bırakmıyordu. Nefse karşı işlenmiş büyük bir günah gibi üzerime çökmüştü. Şurası muhakkak ki Afife hiçbir zaman kendini anlamadı. O otuz beş yaşının kutbunda bir genç kız, hatta kelebek hafifliğiyle yaşamak istedi. Beni rahat bıraksaydı, belki de hakkı olan fakat bence imkânsız şeyleri istemeseydi, her hareketimi dayak yemiş köpek bakışlarıyla takip etmeseydi, mütemadiyen konuşmasa, şikâyet etmeseydi ve konuşulacak yerde susmasa idi, hülasa içime her hareketimden hesap vermeğe mecbur olduğum bir azap bir ~~eparetifler~~ emirler silsilesi gibi yerleşmeseydi, çehresini vicdan azaplarımın aynası yapmasaydı belki de onunla ayrılmayı ciddiyle düşünmezdim.

Fakat Afife cennetinin anahtarlarını hakikaten ellerinde tutan nedir¹⁰ insanlardandır. Onunla birkaç sene bir arada oturup ta cennetlik olmamak imkânsızdır. Bununla beraber avukatla konuşurken içime o zamana kadar duymadığım bir üzüntü çöktü, çocuklarımı bir daha görememekten korktum. Barışmak için eve gitmek istedim. ~~Mahkeme, şahitler, gidip-gelmeler, bütün o gidip-gelmeler önümde sıkıcı bir yağın tesadüfiyle~~

¹⁰ "nadir" olmalıdır.

-114- 1592

bilhassa onu örnek olarak yapılmıştı . Vitrinin içinde Noel
ayamukları arasında - bileceğin tabirle çok suni ve bu yüzden
mutlak bir kış ortasında, sırtında samur renkli bir kürk sağıları
adeta rüzgârla taramış, yüzü mücerret tarafından zaptedilmiş -
Bu da senin cümlemdir Mümtaz -
Bekliyen bu mankeni bir kaç dakika seyrettim . Bunun bir eşini
yaptırmak ve etrafına muhtelif vaziyetlerde bir yığın erkek man-
keni koymak, böylece o holde küçük bir sahne tanzim etmek aklıma
geldi . Bunlar bu akşam için hazırladığım büyük sahnenin ilk ve
çok acemi denemeleriydi Mümtaz ! Dedin ya Mümtaz, bir fikir ne
kadar güç, adım adım bulunuyor ! Yahut bir fikrin şekil alması !
çünkü fikir vardı, fakat ona şekil vermek istiyordum ! fikir
seni rahatsız etmekte, ve bunu candan istiyordum . Fakat nasıl
bir sahne yapacaktık ! Meselâ a la Tittien bir yıkanan Suzan' mı ?
düşün bir kere havlular içinde bir Nuran, ve sen, Yaşar budalası,
ben, Sabih, Sakıp bey, Fahir, Yaşar'ın menden dostları uzaktan
bir manianın arkasından onu seyrediyoruz . Tabii çocukça ! yahut
bir taht üzerinde kuzacağında Fatma ile oturmuş bir Meryem ana Nu-
ran ve yine hep birden etrafında bizler . Yahut yakınız sen !
Elinde sıcak kalbin, kaliki bir koyun yüreği tabii - diz çökmüş
Fatma'ya uzatıyorsun ! o bir kaç gün Mümtaz hep bunu düşünür
geçirdim . Fakat hiç biri bana layik şeyler değildi . Sana layik
değildi demiyorum Mümtaz, çünkü sen her türlü alaya müstahaksın !
fakat bana, benim behama layik değildi . Bunlar kapıdan fırlatıp
attığın anda mevcut olmayacak şeylerdi . ~~Ben oyle birşey~~
istiyordum ki omrunun sonuna kadar unutmasın . Senin ¹¹ ~~ilki~~ ~~bidik~~
kafana, o acaip masal torbasına yerleşsin ve bir ~~Pa~~ ~~zaje~~ hakim,

sey

Handwritten notes in Arabic script on the left margin, including names like 'Fatma', 'Mümtaz', and 'Yaşar'. The notes appear to be a commentary or continuation of the main text.

1592 Numaralı Müsvedde

~~bilhassa onu örnek alarak yapılmıştı. Vitrinin içinde Noel pamukları arasında bileceğin tabirle çok suni ve bu yüzden mutlak bir kış ortasında, sırtında samur renkli bir kürk saçları adeta rüzgârla taranmış, yüzü mücerret tarafından zaptedilmiş. Bu da senin cümlendir Mümtaz-~~

~~Bekliyen bu mankeni birkaç dakika seyrettim. Bunun bir eşini yaptırmak ve etrafına muhtelif vaziyetlerde bir yağın erkek mankeni koymak, böylece o holde küçük bir sahne tanzim etmek aklıma geldi. Bunlar bu akşam için hazırladığım büyük sahnenin ilk ve çok acemi denemeleriydi Mümtaz! Dedim ya Mümtaz, bir fikir ne kadar güç, adım adım bulunuyor! Yahut bir fikrin şekil alması! çünkü fikir vardı, fakat ona şekil vermek istiyordum! fikir seni rahatsız etmekte, ve bunu candan istiyordum. Fakat nasıl bir sahne yapacaktık! Mesela a la Titien bir yıkanan Suzan'mı? düşün bir kere havlular içinde bir Nuran, ve sen, Yaşar budalası, ben, Sabih, Sakıp bey, Fahir, Yaşar'ın monden dostları uzaktan bir manianın arkasından onu seyrediyoruz. Tabii çocukça! yahut bir taht üzerinde kucığında Fatma ile oturmuş bir Meryem ana Nuran ve yine hep birden etrafında bizler. Yahut yalnız sen! Elinde sıcaık kalbin, hakiki bir koyun yüreği tabii diz çökmüş Fatma'ya uzatıyorsun! o birkaç gün Mümtaz, hep bunu düşünerek geçirdim. Fakat hiç biri bana layık şeyler değildi. Sana layık değildi demiyorum Mümtaz, çünkü sen her türlü alaya müstahaksın! fakat bana, benim dehama layık değildi. Bunlar kapıdan fırlatıp attığın anda mevcut olmayacak şeylerdi. Hâlbuki ben öyle bir şey istiyordum ki ömrünün sonuna kadar unutmasın.~~

~~Böylece Her gördüğüm şeyle şey bana bir takım fikirler veriyor, fakat hakikaten bu anahtarla ne yapacağımı bilmiyordum. Bununla beraber muntazaman eve geliyor, uzun uzun kalıyordum. Bir keresinde ben içerde iken kapı açıldı. Ve sen girdin. Ben¹¹ portmantonun arkasına büzüldüm. Zavallı Mümtaz, ne kadar bedbahttın o gün! Yüzün sapsarıydı ve gözlerinde ağlamak ihtiyacı vardı.~~

~~Beni bittabi görmedin. Ben holde sen odada bir evde yarım saat¹² baş başa geçirdik. Seni bir türlü bırakıp gidemiyordum.~~

¹¹ "ben" den sonra iyice karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

¹² "saat" ten sonra iyice karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

İbrahim ŞAHİN

O gün senin ızdırabına şahit oldum. Daha doğrusunu istersen bozulmuş asabını nasıl çıldırttığını ~~bir daha~~ gördüm. Fakat darılma! Bu akşam bu mektubu yazmam da gösteriyor ki asab dediğimiz şey bozulmak içindir. Evet senin hayatının etrafında bu kadar yakından ve sadece bir şaka yapmak arzusuyla dolaşırken ben kendim de asabımı bozdum. Hakikaten ~~ne istiyordum~~ istediğim bir şakadan başka bir şey değildi; kuvvetlice bir şaka. Fakat öyle bir şaka ki senin ~~o libidik~~ o libidik kafana, o acayip masal torbasına yerleşsin ve bir peyzaje hâkim

ادق ضح ایتجه بر فراه کیه عمرتی اا. ایتجه ! - منقده
-101- دارا دن

1600

قطف بر تو - تو ای دیر سینه بولور
وقتت هوغه کیه کیه کیه
کله ده کیه - دی . لیتقا
توانه تقارن ای دی -
بایلدی

ع

onu saptetmiş bir harabe gibi oradan bütün ömrünü idare etsin !
niçin sana bu kadar düşmanım Mümtaz? Fakat bunu anlatmak için
daha vaktimiz var, şimdi ben fikrin doğuşunu anlatmak istiyorum.
Ah bu tesadüflerde beni görseydin Mümtaz, Kendime lâyük hiç bir
şey bulamıyor ve üzülüyordum . Fakat boş ta durmuyordum . Evi-
nin etrafında dolaşıyor, kâh seni takip ediyor, kâh Nuran'ın
karşısına - tabii çok uzaktan bir ummacı gibi çıkıyor, onu kor-
kutuyor, buluşmalarını imkânsız yapıyordum . Dalgın, hiç ha-
bersiz , kendi içime dalmış gözlerle hakikaten beni beğenir-
din ! sonra seninle Sümbül hanımın evden çıkmasını bekliyor deni
zaman eve giriyor, holde oturuyor, bu harikulade atmosferi,
tıpkı senin İstanbul kazağı için kullandığın metodu taklid edere
k adeta kokluyor, onunla dolmağa çalışıyor, onun bende konuşma-
sını istiyordum . Birgün eve girerken Helmine'yi - şu Boyacıköy'
deki kahveci çirağının metresini kapıdan çıkar gördüm . Ve iti-
raf edeyinki günahını aldım, demek böyle ha ! dedim. Bizim
Mümtaz avlık bigamı yapıyor . Nekadar sevindim bilsen ! düşün
bir kere küçük bir sahne, bir telefon, fakat Nuran'ın bunu
nasıl ehemmiyet vermeden karşılayacağını düşününce heyecanım
geçti . Kaldığı Helmine yukarı kattaki Macar kürkünün hostuy-
muş ve Amerika'ya gideceklermiş ! bunu ertesi günü öğrendim ve
senin evine davet ettim . Ona Nuran'ın geceliklerini giydirecek,
odalarda gezdirecek, senin aşk mabedini kirletecektim . Fakat
kadın razı olmadı ! " Ben Amerika'ya gideceğim ! " dedi . Komik
değilmi Mümtaz ? Sadakattan , aşktan, günahattan, azaptan bahset-
ti . Üst kat merdiveninin basamağında bütün ömrünü anlattı .
konuştukça kafama bir yığın tasavvur geliyordu . Ona

1400

1004

1400

1400

1600 Numaralı Müsvedde

onu zaptetmiş bir harabe gibi ömrünü oradan idare etsin! Hakikatte

~~13Onu zaptetmiş bir harabe gibi oradan bütün ömrünü idare etsin! niçin sana bu kadar düşmanım Mümtaz? Fakat bunu anlatmak için daha vaktimiz var, şimdi ben fikrin doğuşunu anlatmak istiyorum. Ah bu tesadüflerde beni görseydin Mümtaz, Kendime layık hiçbir şey bulamıyor ve üzülyordum. Fakat boş ta durmuyordum. Evinin etrafında dolaşiyor, kah seni takip ediyor, kah Nuran'ın~~ Fakat bir türlü istediğim şeyi bulamıyordum. Vaktimin çoğu hemen hemen sizin mahallede geçiyordu. Bazen Nuran'a tesadüf ediyor yahud da karşısına – tabii çok uzaktan bir ummacı gibi çıkıyor, onu korkutuyor, buluşmalarınızı imkânsız yapıyordumlaştırıyordum. Dalgın, hiç habersiz, kendi içime dalmış gömülmüş gözleriyle hakikaten beni beğenirdin! sonra biraz uzaktaki bir yere giriyor, seninle Sünbül hanımın evden çıkmasını bekliyordum. O zaman eve giriyor, holde oturuyor, bu harikulade atmosferi, tıpkı senin İstanbul dipeyzajı için kullandığın metodu taklit ederek adeta kokluyor, onunla dolmağa çalışıyor, onun bende konuşmasını istiyordum. Bir gün eve girerken Helmine'yi Bir gün eve girerken Anahid'i – şu Boyacıköy'deki kahveci çırağının metresini kapıdan çıkıyor gördüm. Ve itiraf edeyimki günahını aldım, demek böyle ha! dedim. Bizim Mümtaz avlık bigamı yapıyor. Ne kadar sevindim bilsen! düşün bir kere küçük bir sahne, bir telefon... Fakat Nuran'ın bunu nasıl ehemmiyet vermeden karşılayacağını düşününce biliyordum. Onun için heyecanım geçti. Kaldığı Helmine yukarı kattaki Macar kürkünün dostuymuş ve Amerika'ya gideceklermiş! bunu ertesi günü öğrendim ve senin evine davet ettim. Ona Nuran'ın geceliklerini giydirecek, odalarda gezdirecektim, senin aşk mabedini kirletecektim. Fakat kadın razı olmadı! “Ben Amerika'ya gideceğim!” dedi. Komik değilmi Mümtaz? Sadakattan, aşktan, gınahtan, azaptan bahsetti. Üst kat merdiveninin basamağında bana bütün ömrünü anlattı. O konuştuğça kafama bir yığın tasavvur geliyordu. Onu

¹³ Metnin orjinalinde, bu paragrafın başına eski yazı ile “sah” yazılmıştır.

1599 Numaralı Müsvedde

~~uzun uzadıya~~ Bana söyleyebileceği her şeyi uzun uzadıya dinledikten sonra akşama Novotni'de buluşmağa söz aldım. Ben merdivenlerden indim. O yukarıya kendi evine çıktı.

Bilmem o akşamın tam bir hikâyesini yapmağa burada lüzum var mı? Bu her zaman ve her keste olduğu gibi çılgın bir humma ile başlayan ve en yakıcı istikrahla biten o zevk gecelerinden biri oldu. Yattığımız otel odasında sabaha yakın uyandım, o benden evvel uyanmış, fakat rahatsız etmemek için kımıldamıyordu. Yataktan inmek için yorganı açınca biçare vücudunu adeta nereye gizleyeceğini bilemedi. Kim bilir nasıl bir gözle bakmışımki nerde ise ağlayacaktı. Hâlbuki bu yaz Suadiye plajında onu kahve rengi mayosu içinde ne kadar istemiştim. Çarçabuk giyindim, sokağa fırladım. Daha büyük kahvelerin hiç biri açılmamıştı. Tepe Başında daha ziyade şoförlerin toplandığını küçük bir çaycı dükkânına girdim. Bir saat kadar orada oturdum. İçimde garip bir tiksinti vardı. Ve bu tiksinti etrafımdaki kül rengi sabahla çok garip bir şekilde uyuşuyordu. Her şey yaşamamaktan muzdarip gibiydi. Bir parça daha, biraz daha yığılın ey sisler, ey çamur biraz daha çıvıvlaş ve her şeyi yut! titreye titreye sokaklarda dolaştım. Artık sizi unutmuştum, ne seni, ne evini düşünüyordum! İçimde sadece kaçmak, gitmek arzusu vardı. Bütün günü o hisle geçirdim. Küçük halk kahvelerine gittim, bir takım biçare insanların iskambil oyunlarını seyrettim. Yemiş iskelesinde dolaştım, balıkhaneyi gezdim, ~~vaktiyle~~ bundan yetmiş sene evvelki şairlerimizin toplandığı şadırvanlı bir kahvede muammalı duruşumla kokain ve esrar kaçaklarını ürküttüm. İçimdeki istikrah hissi beni her taraftan koğuyordu. Bir tanıdığa rastgelmek için başvurmadığım çare yoktu, soğuk rüzgârda ve ince karda titreye titreye yürüyordum. Üşüyordum, iğreniyordum, öksürüyordum; insanlar böyle zamanlarda ne kadar değişiyorlar. Zaten herşey

-103-

birden değişmişti , herşey ve herkes sanki birdenbire karşıma
çıkıyor, tehdit eder gibi üzerime doğru yürüyor, sonra kayboluyo
du. Hepsi ~~ben~~^{ona} arızî surette yabancı, fakat biçareliği ile ya-
kındı . Galiba insan yüzünü ilk defa böyle görüyordum . Hiç
bir hayvan bizim kadar mahzun değildir . Ve ne kadar birbirle-
rinden korkuyorlardı . Hepsi kendi benzeriyle ilk temasta bir
dükân kapağı gibi kapanıyordu .



1601 Numaralı Müsvedde

birden değişmişti, herşey ve herkes sanki birdenbire karşıma çıkıyor, tehdit eder gibi üzerime doğru yürüyor, sonra kayboluyordu. Hepsi bana ona arızî surette yabancı, fakat biçareliği ile yakındı. Galiba insan yüzünü ilk defa böyle görüyordum. Hiçbir hayvan bizim kadar mahzun değildir. Ve ne kadar birbirlerinden korkuyorlardı. Hepsi kendi benzeriyle ilk temasta bir dükân kapağı gibi kapanıyordu.

1559 Numaralı Müsvedde

Hatta doğrudan doğruya bir anahtar kaybettiğini söylese idi, bulduğumu ona verirdim. Fakat böyle yapmadı. Çantasına iyice baktıktan sonra oturduğu yeri, koltuğun içe kayan taraflarını bize ne aradığını söylemeden ¹⁴muayene etti. Sonunda omuzlarını silkerek vaz geçti. Hemen herkes ne kaybettiğini soruyordu. O kaçamaklı cevaplarla vazgeçiyor işi kapatıyordu.

Daha o anda bu anahtarın senin evinin anahtarı olduğunu düşünmüştüm! Niyetim ertesi sabah gidip ona iade etmektir. Bu vesile ile bir nevi mahremiyet de tesis edebilirdim—ayrıca benim için mahremiyet kazanacaktım.

~~görmek zevkini hiçbir zaman vazgeçemedim. Onun için anahtarı iade edeceğim yerde herkesle beraber etrafı araştırmağı tercih ettim. Hem arıyor, hem de anahtarı verip vermemeğı düşünüyordum. Dünyada kader denen bir şey varsa o da benim—bu birkaç saniyelik tereddüdümdür. Çünkü ondan sonrası bir riyaziye muadelesi kendiliğinden olan biten şeyler, ilk adımın bir ötekini ve daha ötekini doğurmasıdır.~~

~~Nuran gibi anahtarını bulamadı ve biz oldukça canı sıkılan Nuran'ı Yaşar'la beraber evine kadar götürünüz. Niyetim ertesi sabah anahtarını Nuran'a götürmek, bu vesile ile onu sabahleyin evinde görmektir. Bu da benim için bir yığın küçük, memnun edici şeylerle dolu bir ziyaret olacaktı. Fakat ertesi sabah bu anahtarın senin evinin anahtarı olabileceğini düşündüm ve gece karar verdiğim gibi hemen eve gidip iade etmektense her nedense fikrimin doğru olup olmadığını tahkike kağrar verdim.~~

Görüyorsun ya Mümtaz, bir felâket yahut her hangi bir hadise nasıl adım adım hazırlanıyor; insan ihtiyarîden sakınılmaza doğru adım adım ve çok mantıklı, sade mantık bir yürüyüşle ve kendini daima gidiyor. Başta yüzde yüz hürsün; İkinci adımda bu hürriyet bir parça azalıyor, üçüncü, dördüncü adımda biraz daha... sonra biraz daha azalıyor, ve nihayet ister istemez yürüyecek tek bir yol kalıyor, iradenin şiddetli bir aksülameliyle dönersen ne alâ... O zaman o yolu bütün ömrüncü hayret Fakat unutmaki bir kere buraya geldin mi her şey bu yolda-neticeye doğru dolu dizgin yürümen içindir artık. Bütün yardımlar, etrafın her kımıldanışı sizi-seni oraya doğru iter. O zaman herşey bir faktör psikolojik halini alır bir ruhi amil haline gelir. O sabah ben üçüncü adıma

¹⁴ “muayene”den önce iyice karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

attım. Yani senin evini öğrenmeğe teşebbüs ettim. Bunun ne kadar kolay olacağını biliyordum. Bir gün evvel Nuran sana verdiği sözü tuta-

-106- 116

بن قوتوبدی .

mustum . Ve onun cebimde oluşu şimdi yine ~~adeta tehdid ediyor-~~
~~du~~ . Nihayet yine Sabih'lara gitmeğe karar verdim . Orada
içilir, konuşulurdu . ~~Vakıta böyle bir akşam da benim için~~
~~hiç de rahat birşey olmayacaktı . Orada da Nuran'dan bir~~
~~yiğir şey vardı .~~ Bütün bu tereddütler içinde, iskeleden ay-
rılmak üzere ~~idim ki~~ ^{iken} bir kadın sesinin beni 'beyefendi...'
diye çağırdığını duydum . ~~Bir~~ ^{##} kaç hafta evvel boğaz vapurunda
rasgeldiğim ve konuşmak fırsatını bulduğum genç bir kızdı .
~~Kim olduğunu öğrenememiştım . Fakat~~ ^J daha ziyade safiyetinden
gelen garip bir çekiciliği, büyük yeşil gözleri, oldukça hoş-
giden ve insanı şaşırtan bir sokulganlığı vardı . ~~Orada Bekle-~~
~~me salonunun tam önünde, pencereye doğru~~ ^{merak ettiği} ~~büzülmüş~~ duruyordu .
Halinden epeyce üşüdüğü ve vapur ~~yüzünden telaşlı~~ ^{merak ettiği} olduğu
belliydi . Bununla beraber gözlerinin içi yine eskisi gibi
gülümsüyordu ; ~~yanında durunca~~ ilk önce bana vapuru sordu :
- Ümit yok, dedim... ^{sultan}

~~Evine~~ ^{Evine} ~~gidecek~~ ^{gidecek} hiç bir tanıdığınız yokmu ?
- Hayır...
- Peki bir otel, filân...
Yüzü birdenbire değişti . ^{دیده ای که من را میخواست!}
- Meselâ büyük otellerden biri, dedim. Emince yerler ve haki-
katen yardım etmek arzusuyle; sakın para için endişe etmeyin...
diye ilâve ettim .
Çantasını kaldırarak gülümsedi ,

1593 Numaralı Müsvedde

muştum. Ve onun cebimde oluşu şimdi yine adeta tehdit ediyordu beni beni korkutuyordu. Nihayet yine Sabih'lara gitmeğe karar verdim. Orada içilir, konuşulurdu. ~~Vakti böyle bir akşam da benim için hiç de rahat birşey olmayacaktı. Orada da Nuran'dan bir yığın şey vardı.~~ Bütün bu tereddütler içinde, iskeleden ayrılmak üzere ~~idim ki~~ iken bir kadın sesinin beni 'beyefendi...' diye çağırıldığını duydum. Birkaç hafta evvel boğaz vapurunda rasgeldiğim ve konuşmak fırsatını bulduğum genç bir kızdı. ~~Kim olduğunu öğrenememiştim. Fakat~~ Daha ziyade safiyetinden gelen garip bir çekiciliği, büyük yeşil gözleri, oldukça hoş giden ve insanı şaşırtan bir sokulganlığı vardı. ~~Orada~~ Bekleme salonunun tam önünde, ~~pençereye doğru~~ büzölmüş duruyordu. Halinden epeyce üşüdüğü ve vapuru merak ettiği ~~yüzünden telaşlı olduğu~~ belliydi. Bununla beraber gözlerinin içi yine eskisi gibi gülümsüyordu; ~~Yanında durunca~~ ilk önce bana vapuru sordu:

-Ümit yok, dedim...

~~Eyyvah~~ Ay! Çok fena! İstanbul'a bir iş için indiğini, Sultan Selimiye'de oturan bir mektep arkadaşını aramak için geciktiğini, üç saattir burada vapur beklediğini söyledi; 'Şimdi ne yapacağım ben?...'

~~Evine~~ -Gidecek hiç bir tanıdığınızı yokmu?

-Hayır...

-Peki bir otel, filân...

Yüzü birdenbire değişti.

-Mesela büyük otellerden biri, dedim. Eminee yerlerdir; hiçbir suretle rahatsız olmazsınız ve hakikaten yardım etmek arzusuyla; sakın para için endişe etmeyin... diye ilâve ettim.

Çantasını kaldırarak gülümsedi,

1594 Numaralı Müsvedde

-Teşekkür ederim, fakat bugün hayatımda hiç olmadığım kadar zenginim... dedi. Ama, otel hoşuma gitmiyor, ~~hayatımda~~ tek başıma hiç otelde ~~yatmadım~~ kalmadım... ~~sonra ilave etti, ben daha bir lokantada yemek yemiş bir insan değilim!~~ nasıl otele giderim... ~~Sonra ilave etti; bırakın ki girip çıkarken görülmem sonradan rahatsız edilmek için kafidir... edilmek için kafidir.~~

Kendi telâş ve korkusuna kendi de gülüyordu. ~~Ben Mümtaz, daima kadınlarımızın hürriyet noksanından şikâyet ettim. İctimai bir¹⁵peşinde koşsa idim, koşacak ictimai bir dava arasa idim, muhakkak bunu seçerdim. İşte yatacak yeri olmayan bir biçare ki evine gidemiyor.~~

-O halde, dedim, bir tek çareniz var, o da benimle beraber gelip bizim evde ~~yatmak~~ kalmak ... Bizim, ev anahtarı cebimde birdenbire canlanan senin evdi.

Hiçbir mana veremediğim bir ısrarla birşey söylemeden bir müddet yüzüme baktı.

-Sizi rahatsız etmezmiyim?...

-İlkönce gider bir yerde karnımızı doyururuz... sonra eve gideriz. Rahatça uyursunuz... yapacak tek şey bu...

Bütün bunları son derecede rahat bir tavırla ve sanki kırk yıldan beri tanıdığım bir insanla konuşur gibi söylemiştim.

Bir müddet daha bekledi, sonra başını salladı.

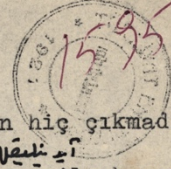
-Öyle olsun... dedi.

Berberce bir taksiye bindik. Biraz evvelki yorgunluğumdan, tereddüdümünden hiç bir iz kalmamıştı. Genç kıza tesadüfümle beraber eski Suat ~~canlanmıştı~~ olmuşum. ~~Bu taliin gönderdiği 'av'dı. Nuran anahtarı bunun için Sabih'lerde düşürmüş, ben bu lezzetli tesadüf için dün geceyi o kadar münasebetsiz şekilde İstanbul'da geçirmiştim. O anda ikinizi de içimden takdis ediyordum. Otomobilde hemen hemen hiç konuşmadık. Zaten o kadar ürkek bir tavırla arabanın bir köşesine sığınmıştı ki daha ziyade bulunduğu yere yeni getirilmiş bir kedi yavrusuna benziyordu! Araba Otomobil Araba Galatasaray'ına gelince sordum:~~

¹⁵ "bir"den sonra iyice karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

-109-

118



- Nereye gitmek istersiniz ?

- Ben bir yer bilmiyorum , evimden hiç çıkmadım ...

Gözlerinin içinde hep aynı ~~gülmeme~~ ^{ایرینلیق} ile konuşuyordu. Ona Beyoğlu lokantalarını saydım, hususiyetlerini anlattım. Beni ciddiyle dinledi. Fakat :

- Neresini isterseniz... den başka bir cevap vermedi. Nihayet hesaplarıma en uygun geleni, belediye ^{باشوونلنی} gazinosunu tercih ettim. ~~İçki, varyete, aşağıda dans~~ ^{başu} hepsi vardı. Fakat daha merdivenin başında ~~ürktü~~ :

- İyi ama burası pek sık yer. ^{فقط قاییش اوکنده تردد ایندی :} Halbuki benim üstüm başım...
- Üstünüze ehemmiyet vermeyin, ^{acık ka dar gışıl!} başınız herkesi kıskandırır.
dedim .

O yine tereddüd ediyordu :

- Benim bu günlerde böyle yerlerde ⁿ görüşmem doğru olmaz...

- Niçin ? diye sordum .

- Olmaz işte...

- Nişanlı filanmısınız ?

- Hayır, hayır. ~~o cinsten birşey değil!~~ ^{hadi girelim!}

Halinden öyle anladım ki ~~tecessüsünden, eğlenmek, hatta kar-~~ ^{قای اوکنده طاقچه ایله ایتمک} ~~nını doyumak arzusundan ziyade benim ~~şuruma engel olmamak~~ ^{کرترا ایتمک کورونما}~~

~~tecin burada yemek yemegi kabul etmişti .~~
Salon epeyce kalabalıktı. Genç kız ilk önce etrafı dikkatle süzdü :

- Tanıdık yok galiba...dedi. nisbeten kuytu bir yerde bir masa seçtik. Yemekleri ısmarladım .

- Birşey içermisiniz ?...

- Su...dedi; yalınız su...

1595 Numaralı Müsvedde

-Nereye gitmek istersiniz?

-Ben bir yer bilmiyorum, evimden hiç çıkmadım...

Gözlerinin içinde hep aynı gülümseme ile aydınlıkla konuşuyordu. Ona Beyoğlu lokantalarını saydım, hususiyetlerini anlattım. Beni ciddiyetle dinledi. Fakat:

-Neresini isterseniz... den başka bir cevap vermedi. Nihayet hesaplarıma en uygun geleni, belediye gazinosunu Park otelini tercih ettim. İki, varyete, aşağıda dans, bar, hepsi vardı. Fakat daha merdivenin başında ürktü:

-İyi ama burası pek şık yer.

Fakat kapının önünde tereddüt etti:

-Hâlbuki benim üstü başım...

-Üstünüze ehemmiyet vermeyin. Başınız herkesi kıskandıracak kadar güzel, dedim.

O yine tereddüt ediyordu:

-Benim bu günlerde böyle yerlerde görünmem doğru olmaz...

-Niçin? diye sordum.

-Olmaz işte...

-Nişanlı filanmısınız?

-Hayır, hayır. O cinsten birşey değil! haydi girelim!

Halinden öyle anladım ki tecessüsünden, eğlenmek, hatta karnını doyurmak arzusundan ziyade benim arzuma engel olmamak için burada yemek yemeği kabul etmişti. Kapı önünde münakaşa etmemek için ettiğini göster. İstememek için ki bu münakaşa

Salon epeyce kalabalıktı. Genç kız ilk önce etrafı dikkatle süzdü:

-Tanıdık yok galiba... dedi. nisbeten kuytu bir yerde bir masa seçtik. Yemekleri ısmarladım.

-Birşey içermisiniz?...

-Su... dedi; yalnız su...

-108- 119

- Ama, nasıl olur ?

- Öyle işte. ~~isterseniz~~ isterseniz siz de içmeyin. — yani bu akşam için böyle olsun diyorum, Zaten ben hiç içki içmedim .

- İyi ya bu akşam başlamış olursunuz...

Yüzü birdenbire mahzunlaştı. Adeta ağlayacak gibiydi .

- Bu akşam sırası değil; çok yorgunum !

Bilhassa bu ürkekliği beni sevincimden çıldırtıyordu. Fakat behemehal birşey içmeliydi .

Gözlerinin ricasına rağmen ısrar ettim :

- Bari benim bir kadeh içmeme müsaade edin! —

Saçlarını sallayarak cevap verdi :

- Mademki okadar istiyorsunuz, fakat az için olmaz mı ? —

birde rakı olmasın ! ~~ای خدا قورق سو خور سو کیتور~~

Kırk yıllık tanıdığım gibi beni idare etmek istiyordu .

Öteden beriden konuşmağa başladık. Garip bir kızdı. Etrafında geçen şeylerden hiç birini kaçırmıyordu . ~~Butün gece be-~~ kendisinin de ~~medim~~ ~~yağca/farkına varmadığı tek bir dikkat~~ ~~bağdemedim~~ . Fakat ~~asıl şaşırtıcı tarafı konuşmasıydı .~~ ~~Söylediğim şeylerin~~ ~~en umulmadık cevaplar veriyordu .~~ Basit şeylerdi bunlar; fakat ~~anoak kendi kendisi ile uzun uzadıya meşgul olmuş bir insanın~~ ~~söyliyebileceği sözlerdi~~ (Bazan da) ~~imkânsız~~ ~~basitliğiyle~~ hoşla gidiyordu . Bununla beraber daima çekingen daima uzak ve dost kalmasını biliyordu . Duruşu, dirseklerini masaya dayayışı, edası son derece tabii idi . Biraz neşelense bütün salonun dikkatini üzerinde toplayabileceğini anladım. Şarap ve mezeler gelince kendisine yarı alay bir daha ısrar ettim :

1568 Numaralı Müsvedde

-Ama, nasıl olur?

-Öyle işte. isterseniz siz de içmeyin. yani bu akşam için böyle olsun diyorum, Zaten ben hiç içki içmedim.

-İyi ya bu akşam başlamış olursunuz...

Yüzü birdenbire mahzunlaştı. Adeta ağlayacak gibiydi.

-Bu akşam sırası değil; çok yorgunum!

Bilhassa bu ürkeklığı beni sevincimden çıldırtıyordu. Fakat behemehal birşey içmeliydi.

Gözlerinin ricasına rağmen ısrar ettim:

-Bari benim bir kadeh içmeme müsaade edin!

Saçlarını sallayarak cevap verdi:

-Mademki o kadar istiyorsunuz... fakat az için olmaz mı? birde rakı olmasın. Rakının kokusu hoşuma gitmiyor.

Kırk yıllık tanıdığım gibi beni idare etmek istiyordu.

Öteden beriden konuşmağa başladık. Garip bir kızdı. Etrafında geçen şeylerden hiç birini kaçırmıyordu. Bütün gece boyunca orada kaldığımız müddetce kendisinin de farkına varmadığı tek bir dikkatimi bahsedemedim. söyleyemedim. Fakat Asıl şaşırtıcı tarafı konuşmasıydı. Söylediklerimin şeylerin cümlesine hepsine en umulmadık cevaplar veriyordu. Basit şeylerdi bunlar; fakat ancak kendi kendisi ile uzun uzadıya meşgul olmuş bir insanın söyleyebileceği sözlerdi. Ancak onları söyleyebilirdi. Bazan da isteyince hemen hepsini veren imkânsız basitliğiyle sözleri erişilmez hissini veren sadeliğiyle sadeliğiyle hoşla gidiyordu. Bununla beraber daima çekingen, daima uzak ve dost kalmasını biliyordu. Duruşu, dirseklerini masaya dayayışı, edası son derece tabii idi. Biraz neşelense bütün salonun dikkatini üzerinde toplayabileceğini anladım. Şarap ve mezeler gelince kendisine yarı alay bir daha ısrar ettim:

-110-

120

- Şarabımız geldi, siz içmezseniz ^{ترهاف} gerip olacak...

Yüzüme ' beni hiç anlamıyorsunuz ?...' der gibi baktı. Bir an
nerde ise ağlayacakmış gibi dudaklarının titrediğini sandım
fakat öyle olmadı, meterdotelin doldurduğu kadehi benimle
beraber kaldırdı .

Bu yaştaki genç kızlar^{تا} metodum hafif istihza ile karışık
bir samimiyettir . Genç kızlar kendilerini bizim zannettiği-
mizden çok az beğenirler ; hayat tecrübelerinin noksan olduğu
şuuru onları hiç bırakmaz . İşte bu yarı alay ve bilhassa şa-
kallı konuşma onlarda bu duyguyu besler, kendilerini çolpa ve
acemi buldukça size hayran olurlar . Fakat bu konuşma daha zi-
yade onların kendi hayatları üzerinde olmalıdır . Muhtelif na-
sihatlar vermeli, küçük dertlerini dinlemeli, mümkünse şaşırt-
malı, hatta cesaretlerini kırmalıdır^{amş} . Burada misafirimle bu
metodu takip etmenin imkânı yoktu. Son derece tabii şekilde
konuşuyor ^{du:} ve üstelik ^{du:} kendisine ait hemen hiç bir şey söyle-
miyordu . İster istemez konuşma şekli değişmişti . O üstün^{o üstün}
edayı ^{o edam} derhal bırakmağa mecbur ^{o edam} oluyordum . Bunu kendisi de
az çok biliyordu .

-Siz dedim, ilk defa böyle bir yere geldiğinizi söylüyorsunuz...

halbuki ^{çok} ^{amş} [?] ~~durduğunuz o kadar rahat~~

- Bana bakmayın... ben çok tabii insanımdır .

- Kaç yaşındasınız[?] diye sordum .

- Yirmi iki...

- Çok güzel olduğunuzu biliyor musunuz ?

Yüzüme dikkatle baktı :

- Bilmem, dedi, hiç düşünmedim .
- Kimse de [?] [?] [?] söylemedi mi size ?
- Hayır... yani dikkat etmedim .

1567 Numaralı Müsvedde

-Şarabımız geldi, siz içmezseniz ~~garip~~ tuhaf olacak...

Yüzüme 'beni hiç anlamıyorsunuz?...' der gibi baktı. Bir an nerde ise ağlayacakmış gibi dudaklarının titrediğini sandım fakat öyle olmadı, meterdotelin doldurduğu kadehi benimle beraber kaldırdı.

Bu yaştaki genç kızlarla karşı metodum hafif istihza ile karışık bir samimiyettir. Genç kızlar kendilerini bizim zannettiğimizden çok az beğenirler; hayat tecrübelerinin noksan olduğu şuurunu onları hiç bırakmaz. İşte bu yarı alay ve bilhassa şakalı konuşma onlarda bu duyguyu besler, kendilerini çolpa ve acemi buldukça size hayran olurlar. Fakat bu konuşma daha ziyade onların kendi hayatları üzerinde olmalıdır. Muhtelif nasihatler vermeli, küçük dertlerini dinlemeli, mümkünse şaşırtmalı, hatta cesaretlerini kırmalıdır. Burada misafirimle bu metodu takip etmenin imkânı yoktu. Son derece tabii şekilde konuşuyordu; ~~ve üstelik~~ ~~ve kendisine ait~~ hemen hiçbir şey de söylemiyordu. İster istemez ~~konuşma şekli değişmişti.~~ ~~O üstün o üstün edayı~~ ~~derhal bırakmağa mecbur oluyordum~~ oldum. Bunu kendisi de az çok biliyordu.

-Siz dedim, ilk defa böyle bir yere geldiğinizi söylüyorsunuz... Hâlbuki ~~duruşunuz o kadar~~ çok rahat ~~ki~~ sınız.

-Bana bakmayın... ben çok tabii insanımdır.

-Kaç yaşınızdasınız? diye sordum.

-Yirmi iki...

-Çok güzel olduğunuzu biliyor musunuz?

Yüzüme dikkatle baktı:

-Bilmem, dedi, hiç düşünmedim.

-Kimse de söylemedi mi bunu size?

-Hayır... yani dikkat etmedim.

1566 Numaralı Müsvedde

~~zannettim... fakat gülmedi, birdenbire yüzü durgunlaştı.~~

~~-Hâlâ İzmit'temisiniz? dedim. Siz İstanbullu musunuz? diye sordum.~~

~~-Altı ay evveline kadar... Şimdi İstanbul'dayız. Annem hastalanınca... Hayır, İstanbul'a geleli altı ay oldu.~~

~~-Geçmiş olsun dedim, nedir hastalığı?~~

Dudaklarının ucuyla mırıldandı.

~~-Kanser... dedi. kanser...~~

~~-Çok üzüldüm... şimdi nasıl?~~

Tekrar yüzüme baktı:

~~-On gün evvel öldü... dedi.~~

Birdenbire tavan başıma çöker gibi oldu. Bütün o içki ısrarlarım, gözlerime koymak istediğim şeytanî bakış... yarabbim!

~~-Niçin bunu daha evvel söylemediniz?~~

~~-Ben hiçbirini söylemeyecektim ama... Lüzumu var mıydı bilmem? İlk önce lüzum görmemiştim... Fakat sonra...~~

~~-Evet... Evet, devam edin.~~

~~-Ara sıra bakışınız o kadar değişiyor ki. İster istemez... vaziyeti anlattım.~~

~~-Beni korumak için olacak, dedim. Teşekkür ederim. Fakat daha iyisi bu oyuna girmek değilmiydi?~~

Bir kaç saniye dans edenleri seyretti:

~~-Keyfinizi bozmak istemedim... tali önünüze genç bir kız çıkarmıştı. Onunla iyi bir yerde yemek yemek istiyordunuz? sizi kendi işlerimle üzme bir şeye yaramazdı ki...~~

~~-Hayır daha evveli söylüyordum...~~

Gözlerini iyice açarak yüzüme baktı:

~~-Kızmayın, dedi. Fenalık etmek için yapmadım. Sadece şaşırmıştım. Sonra sizi çok merak ediyordum. unutmayın ki~~

1565 Numaralı Müsvedde

~~bu akşam sizi ben çağırdım. Yanımdan görmeden geçip gidecektiniz? yalvarır gibi konuşuyordu. Bir şeyler anlatmak istediği muhakkaktı.~~

-Belki de yatacak bir yeriniz vardı? yani sizi götürebileceğim bir yer...

-Hayır, dedi, hayır, katiyen! Niçin böyle zannettiniz? Çok fena... bu taraftaki tanıdıkların hiçbirisinin evini bilmiyorum, ben İstanbul'u tanımam. Siz gelmeseydiniz yolcu bekleme salonunda otururdum. Çocukluğumda bir memleketten öbürüne giderken kasaba garlarında gecelediğimiz olurdu. Araba ile sarsıla sarsıla gelirdik... ~~Sonra~~; ekseriya tren gecikirdi. Biz bir sıranın üstüne otururduk. Annem babama, ben anneme dayanır, uyurduk. Sanki çocukluğunun tebessümlerinden biriyle gülümsedi. Fakat sonra uyanması güç olurdu. Öyle üşürdüm ki! ve hakikaten o gecelerden birinin ayazı bel kemiğinden geçmiş gibi olduğu yerde ürperdi.

-Sonra birdenbire lafını kesti.

-Ben çok yorgunum, dedi. İsterseniz gidelim artık. Kalabalık beni yoruyor.

~~Garsonun tabak değiştirmeye gelmesi konuşmamızı kesti. Ben hayalimde onu İzmit'te arıyordum. Büyük gözler ağır kumral saçlar, yumuk, insanla derhal dost olan bir çene... beş sene evvel; o kadar küçük de değildi onu muhakkak tanımam ve hatta çıldırmam lazımdı!~~

~~Bakın size evinizi tarif edeyim. Sizin eve giden yokuşun başındaki kırmızı ev... fakat ben artık bir şey yiyemeyeceğim. O gittikten sonra birdenbire fenalaşır gibi oldu.~~

~~Bu kalabalık bu musiki bana dokundu. İsterseniz gidelim artık!.. Zaten zaten çok yorgunum çok yorgunum! İsterseniz gidelim buradan... ben çok yorgunum!..~~

Hesabı gördüm. Uzaktan bana (bunu da nerden buldun?) gibi işaret yapan iden bir iki münasebetsizi görmezlikten gelerek

-115- 123

salondan çıktık .

Otomobilde sordum :

- Anneniz çok ızdırap çekti mi ? ...

- Çok .. dedi . Fakat son günü garip bir şey oldu. Yahut en son anlarında ...hiç hasta değilmiş gibi birdenbire rahatlaştı. Benimle konuştu. Oyle tuhaf şeyler söyledi ki,

- Nasıl ?

- Hava kapalıydı biliyorsunuz, hafif hafif kar yağıyordu . 'Güneş açmış olsa ne iyi olurdu?' diye düşündü. sonra, 'ama ~~XX~~ kar da güzel', dedi . Yüzüne baktım, gözleri yaşarmıştı. 'Yapmayın !' dedim, ve çok babaca bir tavırla elimi omuzuna attım. 'Ağlamayın !' dedim. 'Ağlamak birşeye yaramazki...düşünmeyin bunları !'

- Ağlamak için yapmıyorum, dedi fakat, hatırlamamak kabil değil!

O dakikada kendisini öpebilirdim ve galiba ses çıkarmazdı . Bir sarsıntı bunun önüne geçti, o köşesine büzüldü; ^{Ben talii-} me küstüm .Hayatımda en az sevdiğim şey teselli ^{vermek}, ızdırap ba ortak olmaktır . Annesi ölen bir kızın bu gece yarısı sokakta ne işi vardı ? ve ne diye beni bulmuştu ? daha fenası bu drama ister istemez katılmamdı ; fakat ondan da fenası vardı. Kapıcının bu hiç tanımadığı misafirleri ne şekilde kabul edeceğini bilmiyordum . Daha iyisi genç kıza evin asıl sahibi olmadığını izahtı ; fakat mesafe son derece kısa idi . Anlatmama imkân yoktu .

Bereket versin kapıyı açık bulduk ve kimseye birşey söylemeden içeriye girdik . İşte böylece senin ^{öne} o gece ölümü-

1564 Numaralı Müsvedde

salondan çıktık.

Otomobilde sordum:

-Anneniz çok ızdırap çekti mi?...

-Çok... dedi. Fakat son günü garip bir şey oldu. Yahut en son anlarında... hiç hasta değilmiş gibi birdenbire rahatlaştı. Benimle konuştu. Öyle tuhaf şeyler söyledi ki,

-Nasıl?

-Hava kapalıydı biliyorsunuz, hafif hafif kar yağıyordu. "Güneş açmış olsa ne iyi olurdu?" diye düşündü. sonra, "ama ¹⁶kar da güzel!" dedi. Yüzüne baktım, gözleri yaşarmıştı. "Yapmayın!" dedim, ve çok babaca bir tavırla elimi omuzuna attım. "Ağlamayın!" dedim. "Ağlamak birşeye yaramazki... düşünmeyin bunları!"

-Ağlamak için yapmıyorum, dedi fakat, hatırlamamak kabil değil!

O dakikada kendisini öpebilirdim ve galiba ses çıkarmazdı.

Bir sarsıntı bunun önüne geçti, o köşesine büzüldü; ben taliime küstüm. Hayatımda en az sevdiğim şey teselli vermek etmek, ızdıraba ortak olmaktır. Annesi ölen bir kızın bu gece yarısı sokakta ne işi vardı? ve ne diye beni bulmuştu? daha fenası bu drama ister istemez katılmamdı; fakat ondan da fenası vardı. Kapıcının bu hiç tanımadığı misafirleri ne şekilde kabul edeceğini bilmiyordum. Daha iyisi genç kıza evin asıl sahibi olmadığımı izahtı; fakat mesafe son derece kısa idi . Anlatmama imkân yoktu .

Bereket versin kapıyı açık bulduk ve kimseye birşey söylemeden içeriye girdik. İşte böylece senin ~~ö~~ evine o gece ölümü-

¹⁶ Bu kelimenin yanına "satırbaşı" kelimesi yazılmıştır.

~~116~~ 129

2531

- Yaz Yağmuru -

mi taşımış oldum . Çünkü doğrusunu istersen o gece evine
benimle beraber asıl giren kendi ölümündü . kader mi, tesadüf-
mü ?

Buraya kadar her şey çok çabuk olmuştu . Yolda bir kıza
tesadüf ediyordum, fakat ^B bundan sonrası güç, hem çok güç oldu.
Lokantaya davet ediyordum, beni eskidenberi tanımasına rağmen
dostluğumu kabul ediyordu, ve evime, evine beraberce geliyor
fakat bundan sonrası güç, hem çok güç oldu . Eve gidince der-
hal yatmak isteyip istemediğini sordum. ~~Maksadım biraz vakit~~
~~kazanmaktır~~ . İsterseniz biraz oturabilirim... cevabını verdi.
Salonu beğenmişti. Kitapları karıştırıyor, müsveddelere bakıyor
du . Birden plakları buldu . O ne mükemmel !, dedi . Musikiyi
sevip sevmediğini sordum . Çok sevdiğini söyledi.

- Kendiniz bilir misiniz ?

- Hayır, fakat ^{iyi} az çok tanıdığım eserler var, dedi .

Mümkün merteye kendisinden uzakta durmağa çalışıyordum . İ-
çimde imkânsız bir istek vardı. Birimizden birimiz bu evin
dışında olsak ne iyi olacaktı . Beni garip şekilde rahatsız
ediyordu . Ondan nefret etmiyordum . Onu arzu da etmiyordum .
Sadece, onunla, hem de en derince meşguldüm. Beni birdenbire
bir fikir gibi zaptetmişti . Konuşması, hüznü, başının düşünce-
li duruşu bir daha unutamıyacakmışım gibi içime yerleşiyordu .

- Birşey ^{dinlemek} çalmak ister misiniz ?...dedim .

- Evet, dedi. Eğer varsa Mozart'ın konsertosunu dinlemek iste-
rim ...

Konsertonun olup olmadığını bilmiyordum . Onun için müphem
bir cevapla geçiştirmek istedim :

2531 Numaralı Müsvedde

mü taşımış oldum. Çünkü doğrusunu istersen o gece evine benimle beraber asıl giren kendi ölümümdü. kader mi, tesadüf mü?

~~Buraya kadar her şey çok çabuk olmuştu. Yolda bir kıza tesadüf ediyor, fakat bundan sonrası güç, hem çok güç oldu. Lokantaya davet ediyorum, beni eskidenberi tanmasına rağmen dostluğumu kabul ediyor, ve evime, evine beraberce geliyor fakat bundan sonrası güç, hem çok güç oldu. Eve gidince derhal Ona derhal yatmak isteyip istemediğini sordum. Maksadım biraz vakit kazanmaktı. İsterseniz biraz oturabilirim... cevabını verdi. Salonu beğenmişti. Kitapları karıştırıyor, müsveddelere bakıyordu. Birden plakları buldu. "O ne mükemmel!" dedi. Musikiyi sevip sevmediğini sordum. Çok sevdiğini söyledi.~~

~~-Kendiniz bilir misiniz?~~

~~-Hayır, fakat az çok iyi tanıdığım eserler var, dedi.~~

Mümkün mertebe kendisinden uzakta durmağa çalışıyordum. İçimde imkânsız bir istek vardı. Birimizden birimiz bu evin dışında olsak ne iyi olacaktı. Beni garip şekilde rahatsız ediyordu. Ondan nefret etmiyordum. Onu arzu da etmiyordum. Sadece, onunla hem de en derice meşguldüm. Beni birdenbire bir fikir gibi zaptetmişti. Konuşması, hüznü, başının düşünceli duruşu bir daha unutamıyacakmışım gibi içime yerleşiyordu.

~~-Bir şey çalmak dinlemek istermisiniz?... dedim.~~

~~-Evet, dedi. Eğer varsa Mozart'ın konsertosunu dinlemek isterim...~~

~~Konsertonun olup olmadığını bilmiyordum. Onun için müphem bir cevapla geçiştirmek istedim:~~

2533 Numaralı Müsvedde

~~Bilmem var mı, yok mu? yani evelce vardı ama, dostlar almadıysa... ve konsertoğu saklayamadığım bir telaşla aramağa başladım. O hiçbir şey söylemeden dudaklarında gayet garip bir tebessümle benim sağa sola doğru çırpınışıma seyretti. Sonra gramofonun üstünde duran vişne çürüğü renkli albümü bir gazetenin altından çekti:~~

~~Zahmet etmeyin, dedi buldum. Ben işte buna bayılırım... dünyada en sevdiğim insan budur.~~

~~Neden bu kadar hayransınız Mozart'a...~~

~~Çünkü sade güzeldir, başka iddiası yoktur. Yahut bana öyle geliyor. Güzel, biliyor musunuz her şeydir. Ben omuzumu silktim. "Güzel bir çıkmaz sokaktır, ve sen Allah'ın bir belasıdır..."~~

~~İlk plağı gramofona koydu, fakat makinayı işletmedi, bana dönerek:~~

~~-Neyi dinlemek istersiniz? dedim.~~

İlk önce cevap vermedi. Odada dolıştı. Sonra Beethoven'un keman konsertosunu çok sevdiğini söyledi.

Ben diskleri aramağa başladım. "Acaba var mı yok mu?" Kendi kendime soruyordum. Nihayet bulamayınca "galiba birisi götürmüş olacak..." dedim. Fakat o başını salladı ve bir gazetenin altından vişne çürüğü albümü çıkardı. Ben makineyi kurmağa hazırlandım. Fakat o, eliyle menetti.

~~-Kalsın! dedi. Bu akşam hiç bir şey dinlemek istemiyorum. Sade tecrübe etmiş idim.~~

Hayretle yüzüne baktım. O da mahzun bir gülüşle bana bakıyordu. Nihayet bana:

~~-Bu ev, sizin eviniz değil! değil mi! dedi. Ben Hiddetten boğulacak gibiydim. Onu elindeki albümle beraber pençereden atmam işten bile değildi. Nafile saklamayın; Burası sizin eviniz değil! hatta her zaman gelip gittiğiniz bir yer bile değil! biz bu gece buraya belki de ev sahibinin haberi olmadan geldik!~~

~~-Size ne? dedim. Yatacak yeriniz yoktu. Sıcak bir yer buldunuz... gerisini düşünmeyin. Sonra Mozart'ınız da var!~~

~~-Evet ama tanımadığım insanın evinde yatmağa hakkım yok!...~~

~~-Beni de tanımiyordunuz!...~~

~~-Güldü: sizi tanıyordum. Karınız beni ne kadar severdi bilseniz... küçükken bizim eve her gelişinde saçlarımı o tarardı.~~

1563 Numaralı Müsvedde

Bana cevap vereceği yerde odanın içinde dolaşıyordu. Sonra kantoyu çalmağa başladı. ~~Birinci ve ikinci haneleri çaldı.~~ Büyük bir dikkatle dinliyordu. ~~Birdenbire birinci ve ikinci haneleri~~ İkinci kısım biter bitmez makineyi durdu. "Yeter!" dedi. Sonra birdenbire masanın üstünde Nuran'ın büyük fotoğrafını aldı.

Evinde gerçekten muvaffak bir şey varsa, bu fotoğraftı. İyice baktı:

~~-Bu evin hanımının resmi mi?~~

~~-Hayır, dedim. Daha değil. Fakat olacak.~~

~~-Güzel kadın, hem çok güzel kadın.~~

~~Sonra duvarda İhsan'ın resmini gördü. Ona yaklaştı.~~

~~-Ne rahat insan, sanki bütün meselelerini halletmiş.~~

~~-Öyledir. Kitap gibi konuşur. Ve müthiş can sıkıcı.~~

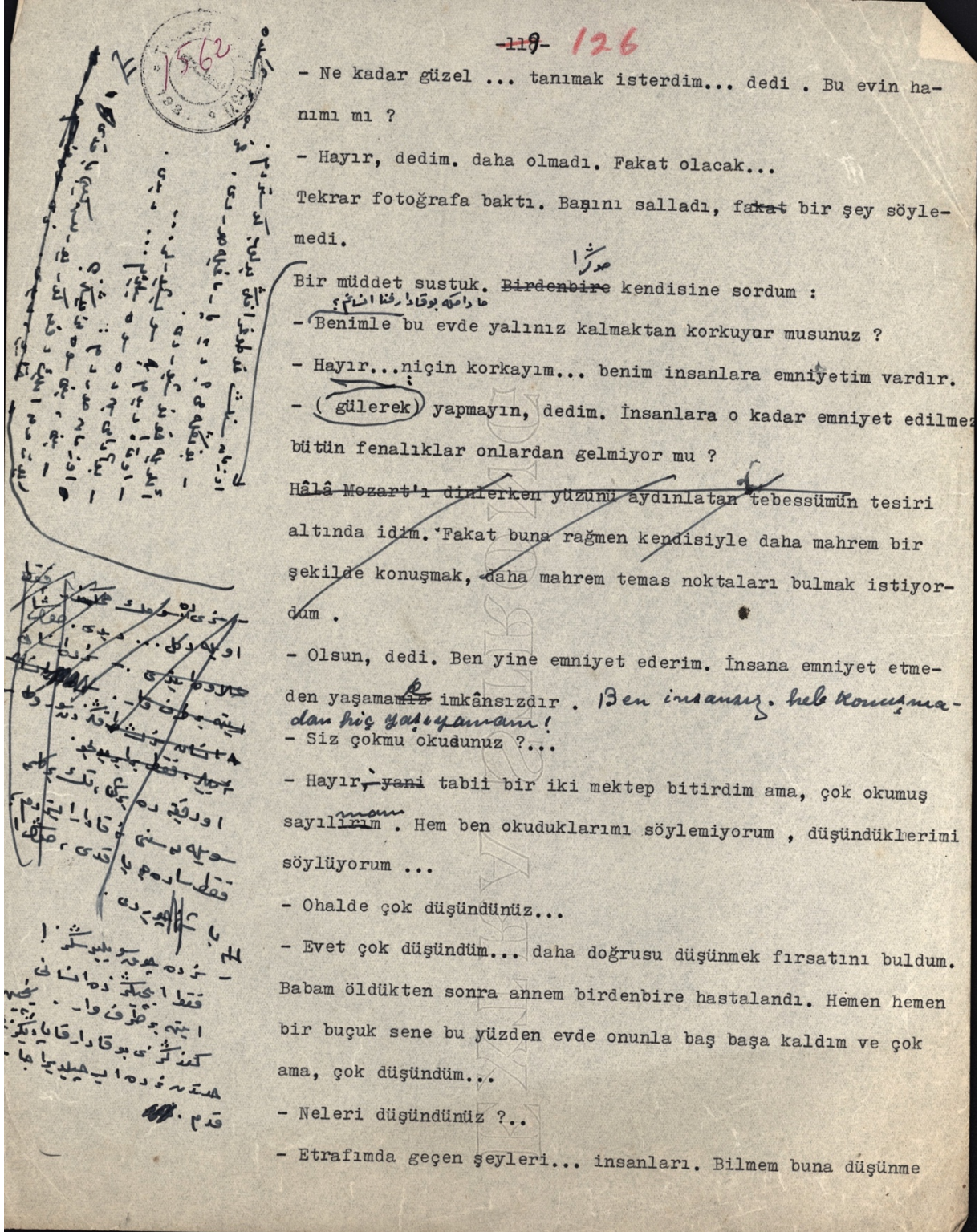
~~-Belki sizin, fakat ben tanımak isterdim. Liman gibi emniyetli insan.~~

~~Sonra bir köşede Nuran'la sizin beraber bir resminizi buldu.~~

~~-Bu da evin sahibi olacak!~~

~~-Öyle... dedim.~~

~~-Seviliyor ama, sevildiğini bilmiyor.~~



1562 Numaralı Müsvedde

-Ne kadar güzel... tanımak isterdim... dedi. Bu evin hanımı mı?

-Hayır, dedim. Daha olmadı. Fakat olacak...

Tekrar fotoğrafa baktı. Başını salladı, ~~fakat~~ bir şey söylemedi.

"O zaman senin fotoğrafını bulup gösterdim.

-Bununla mı? diye parmağıyla sordu. Garip bir şekilde elleriyle konuşuyordu.

-Evet! dedim, seviştiler.

-Bu adamı ben de sevebilirim... dedi.

-O zaman sordum:

-Beni, yani sevemez misiniz?

Yüzüme ilk defa görüyormuş gibi baktı.

~~Hayır dedi, sizi sevemezdim.~~

~~Sizi de sevmek mümkün. Fakat öyle değil... dedi. Sonra ilave etti. Sizde insanı iten bir taraf var.¹⁷ İnsan insan sizin tarafınızdan sürüklenabilir. Fakat beraber yoleu. O dakikada bir şey, tek bir kelime söylemesini ne kadar isterdim; fakat sadece baktı, sonra başını çevirdi.~~

-Siz de çok sevilirsiniz! Fakat içinizde insanı iten bir taraf var. Niçin kendinizi bu kadar kapadınız?

Hiddetten nerede ise çıldıracaktım.

Bir müddet sustuk. ~~Birdenbire~~ Sonra kendisine sordum:

-Mademki bu kadar fena insanım? Benimle bu evde yalnız kalmaktan korkuyor musunuz?

-Hayır... niçin korkayım... benim insanlara emniyetim vardır.

-(gülerek) yapmayın, dedim. İnsanlara o kadar emniyet edilmez. bütün fenalıklar onlardan gelmiyor mu?

~~Hâlâ Mozart'ı dinlerken yüzünü aydınlatan tebessümün tesiri altında idim. Fakat buna rağmen kendisiyle daha mahrem bir şekilde konuşmak, daha mahrem temas noktaları bulmak istiyordum.~~

¹⁷ "var"dan sonra iyice karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

-Olsun, dedi. Ben yine emniyet ederim. İnsana emniyet etmeden yaşamamız imkânsızdır. Ben insansız, hele konuşmadan hiç yaşayamam!

-Siz çokmu okudunuz?

-Hayır, ~~yani~~ tabii bir iki mektep bitirdim ama, çok okumuş sayılmam. Hem ben okuduklarımı söylemiyorum, düşündüklerimi söylüyorum...

-Ohalde çok düşündünüz...

-Evet çok düşündüm... daha doğrusu düşünmek fırsatını buldum. Babam öldükten sonra annem birdenbire hastalandı. Hemen hemen bir buçuk sene bu yüzden evde onunla baş başa kaldım ve çok ama, çok düşündüm...

-Neleri düşündünüz?..

-Etrafımda geçen şeyleri... insanları. Bilmem buna düşünme



~~119~~ -120 127

denir mi ? ^{دقتی} ~~Vakitlerimi~~ birbirine bağlamağa çalıştım .

~~Gülerek sordum :~~

- Peki insan işleri hakkında şimdi fikriniz nedir ?

Yüzüme garip garip baktı :
böyle

- Bana/çocuk muamelesi ^{etmezseniz} yapmazsanız söylerim, dedi .

Hayır benim metod onunla yürümüyordu .

- Ben size çocuk muamelesi ^{etmiş} yapmıyorum, dedim .

- ^{Ediy} Yapıyorsunuz...dedi. Ve arkasından gelecek şeyi de biliyorum.

- Ne kadar çok şey biliyorsunuz siz...

Yüzüme tereddütsüz baktı.

- Dedim ya, yalnız yaşadım. Okadar çok vaktim vardığı...

^{Co} ~~doğrusu~~ yalnız da değildim . Annem çok sevilen bir insandı.

Küçük bir şehirde bir hasta odası nedir bilirmisiniz ? Bütün şehir aşağı yukarı oradan geçiyordu . Herşeyi olduğum yerden öğreniyor ve sonra üzerinde düşünüyordum . Dinlediğim bir vakayı hakikaten gözümün önünde geçiyormuş gibi kendi kendime tasavvur ediyordum . Ona bir başlangıç, bir son arıyor, hazırlayıcı tesadüflerini bulmağa çalışıyordum .

- Fena usul değil...fakat sizin yaşınızda bir kız için...

- Böyle şeylerde yaşın ehemmiyeti varmı bilmem !

- Hep beraber mi kalırdınız ?

- Hep beraber... kimse olmadımı elimi eline alır, konuşurdu.

- Neden bahsederdi ?

- Gençliğinden, tanıdığı insanlardan, babamdan, ölen kardeşlerimden, fakat daha ziyade gençliğinden - - -

- Demek dinlediğiniz şeyler üzerinde konuşmazdınız ?

1561 Numaralı Müsvedde

denir mi? Vakitlerimi dikkatlerimi birbirine bağlamağa çalıştım.

~~Gülerek sordum:~~

- Peki insan işleri hakkında şimdi fikriniz nedir?

Yüzüme garip garip baktı:

-Bana böyle çocuk muamelesi yapmazsanız etmezseniz söylerim, dedi.

Hayır benim metod onunla yörümüyordu .

-Ben size çocuk muamelesi etmiyapmıyorum, dedim.

-Ediy Yapıyorsunuz... dedi. Ve arkasından gelecek şeyi de biliyorum.

-Ne kadar çok şey biliyorsunuz siz...

Yüzüme tereddütsüz baktı.

-Dedim ya, yalnız yaşadım. Okadar çok vaktim vardı ki... Pek doğrusu yalnız da değildim. Annem çok sevilen bir insandı. Küçük bir şehirde bir hasta odası nedir bilir misiniz? Bütün şehir aşağı yukarı oradan geçiyordu. Herşeyi olduğum yerden öğreniyor ve sonra üzerinde düşünüyordum. Dinlediğim bir vakayı hakikaten gözümün önünde geçiyormuş gibi kendi kendime tasavvur ediyordum. Ona bir başlangıç, bir son arıyor, hazırlayıcı tesadüflerini bulmağa çalışıyordum.

-Fena usul değil... fakat sizin yaşınızda bir kız için...

-Böyle şeylerde yaşın ehemmiyeti varmı bilmem!

-Hep beraber mi kalırdınız?

-Hep beraber... kimse olmadımı elimi eline alır, konuşurdu.

-Neden bahsederdi?

-Gençliğinden, tanıdığı insanlardan, babamdan, ölen kardeşlerimden, fakat daha ziyade gençliğinden...

-Demek dinlediğiniz şeyler üzerinde konuşmazdınız?

1576 Numaralı Müsvedde

-Hayır... annem zaten çoğunu dinlemezdi. Çok tuhaf bir şey işdirse sadece gülerdi. Onları ben dinlerdim.

Ona ~~ve yuvanın~~ divanın üstünde bir yatak hazırladım. Ben sobayı doldurdum. Sonra tekrar salona girdim. O hâlâ olduğu yerde idi.

-Size dedim, bir şey daha sormak istiyorum... insan oğlunun hakikaten iyi olduğuna inanıyormusunuz?

-Bilmiyorum... dedi. Ben meseleleri böyle düşünmemki... ben daha ziyade hülya karar gibi düşünürdüm.

-Hayatı seviyormusunuz?

-Şimdiye kadar seyrettim, hiç bıkmadım.

-Niçin seyrettim diyorsunuz... kendiniz yaşamadınız mı? Başınızdan bu kadar şey geçti.

-Doğru... ama onlar bana geldiler. Ben onlara gitmedim. Bir de isteyip yaşamak var.

-Bu akşam bu evde kalmanız sizin isteğiniz ile oldu...

~~Yüzü kıpkırmızı kesildi.~~ -evet, dedi. Fakat sizin anladığınız gibi değil!

~~Şimdi, dedim. Ne yapacaksınız? İstikbal hakkında bir projeniz var mı?~~

~~Mümkün olduğu kadar kendim kalmak, az değişmek, mağlub olmamak... Yani hayatın kendisine... Makineye kendimi kaptırmak istemiyorum.~~

~~Bir şey anlamadım... dedim.~~

~~Siz evvelce bu ma...~~

Sonra yüzünü benden çok uzaklara çevirdi. bana lüzumundan yaklaşmış olduğunu his ederek ürktü. Gözlerinde garip bir korku vardı. Kendimizden, çok manasız, yahut felaketli bir şey yapacağımız zaman içimizi saran o korkulardan.

-Ben yatacağım, Artık divanın bir köşesine ~~oturdu~~ büzüldü. Siz de gidin, yatın! dedi.

~~Bir an içimden ona oracıkta sahip olmak düşüncesi tekrar geçti. Bütün gece acıip ruh halleri içinde hep bunu düşünmüş, istemiş, hatta az çok hazırlamıştım. Fakat bir türlü karar veremiyordum. İçimde o zamana kadar duymadığım einsten bir azap vardı. Ve bu azap aramızda bir duvar gibi yükseliyordu.~~

~~Hakikaten ben gideyim mi? diye sordum.~~

Bıçak gibi keskin ve çok kısa bir an göz göze geldik. Yüzünde



129 129
garip bir korku vardı . Belli ki benden ziyade kendisinden
korkuyordu : Nihayet bir fısıltı gibi yavaşça
Ben, hala tereddüt ediyordum.
- Evet, gidin, Allah rahatlık versin ! dedi .

Ben Salondan çıktım. Dışarda onun yerinden kalkmasını , ka-
pıyı arkamdan kitlemesini bekledim. Fakat hiç bir şey yapma-
dı. Beni yendiğini biliyordu . Ben Senin odana girdim. Işığı
yakmadan soyundum ve yattım .

Gözlerimin önünde hep o kendinden korkan yüzü vardı .
Ve nedense bu güzel yüzde bu korku bana insanlığın asıl Falii
gibi görünüyordu . O zamana kadar insan oğlunu, adi, zalim,
bazı pratik işlere kabiliyeti olmasına rağmen son derecede
budala bulmuştum. İlk defa bu gece onun ^{کندی بجزیه} biçare bir tali ol-
duğunu düşünüyordum , ~~ona acıyordum~~ .

İhsan'a benzediğim için pek mahcubum. Fakat ne yapayım ?..

Biz bir yığın işle meşgulüz Mümtaz. Fakat insanla azla !

Aydaki maymunlar ^{master basjon} yapıyorlar mı, yapmıyorlar mı?
belki onu bile düşündük, Merih'te şeftalilerin - varsa eğer-
lezzeti hakkında fikir edinmeğe çalıştık ! fakat insan ne
halde ? buna yaşımadık . İnsan taliinin kötü tarafı - müsaade
et, bir kere de ben bunlardan bahsedeyim! Herkesin kendini
zaruri olarak kâinatın merkezi bilmesinde , kendinden başka-
sını bir inşa malzemesi gibi görmesindedir ^{olana gerek!} . Onun için en
büyük ^{ve} iyi niyetlerin sahipleri bile hayatı yaparken insanı
yıkmaktan korkmuyorlar. Fakat bizim dahası var! herşeyimiz in-
sanla. Varlığımızı yalnız onun üzerinde deneye biliyor ,
Onunla kendimizi idrak ediyor, ^{او زودکنی} tadıyor, onunla genişliyoruz
Bütün ihtiraslarımız, zaferlerimiz, açlıklarımız, kinlerimiz,

1560 Numaralı Müsvedde

~~garip bir korku vardı. Belli ki benden ziyade kendisinden korkuyordu. Nihayet bir fısıltı gibi yavaşça~~

Ben, hala tereddüt ediyordum.

-Evet, gidin, Allah rahatlık versin! dedi.

~~Ben~~ Salondan çıktım. Dışarda onun yerinden kalkmasını, kapıyı arkamdan kitlemesini bekledim. Fakat hiç bir şey yapmadı. Beni yendiğini biliyordu. ~~Ben~~ Senin odana girdim. Işığı yakmadan soyundum ve yattım.

Gözlerimin önünde hep o kendinden korkan yüzü vardı. Ve nedense bu güzel yüzde bu korku bana insanlığın asıl talii gibi görünüyordu. O zamana kadar insan oğlunu, adi, zalim, bazı pratik işlere kabiliyeti olmasına rağmen son derecede budala bulmuştum. İlk defa bu gece onun kendi içinde biçare ~~bir tali~~ olduğunu düşünüyordum, ~~ona acıyordum.~~

İhsan'a benzediğim için pek mahcubum. Fakat ne yapayım?.. Biz bir yığın işle meşgulüz Mümtaz. Fakat insanla asla! Aydaki maymunlar mastürbasyon yapıyorlar mı, yapmıyorlar mı? belki onu bile düşündük, Merih'te şeftalilerin -varsa eğer- lezzeti hakkında fikir edinmeğe çalıştık! fakat insan ne halde? buna yanaşmadık. İnsan taliinin kötü tarafı -müsaade et, bir kere de ben bunlardan bahsedeyim! Herkesin kendini zaruri olarak kâinatın merkezi bilmesinde, kendinden başkasını bir inşa malzemesi gibi görmesindedir olsa gerek! Onun için, en büyük ve iyi niyetlerin sahipleri bile hayatı yaparken insanı yıkmaktan korkmuyorlar. Fakat ~~bizim~~ dahası var! herşeyimiz insanla. Varlığımızı yalnız onun üzerinde deneyebiliyor, onunla kendimizi idrak ediyor, onda kendimizi tadıyor, onunla genişliyoruz Bütün ihtiraslarımız, zaferlerimiz, açıklıklarımız, kinlerimiz,

1359¹⁸ Numaralı Müsvedde

Fakat sonuna doğru rüyam garip bir şekilde değişti. Evvela aydınlık manzara soldu, renkler sanki oldukları yerde çürüyüp karardılar, biraz evvel berrak sular siyah çamur rengini aldı, kendim de beraber her şeyin kanatlandığı dünya birdenbire ağır bulutlarla örtülmüş gibi kapandı. Etrafımda bir kalabalığın peydalandığını duydum. Beni bilmediğim bir yere doğru, tanıdığım eller itiyorlardı. İkide bir düşüyor, yuvarlanıyor, sonra yerimden kalkıyor nasıl olduğunu bilmeden kalkıyor, yine itile kakıla yürüyordum. İçimde garip bir korku vardı. O zamana kadar hiç tanımadığım şekilde bir korku ile korkuyor, fakat bir taraftan da bu korkuyu bütün ömrümce beraberimde içimde gezdirdiğimi sanıyordum. Hakikatte bu Fakat bunu korkuyu sana nasıl anlatayım? Hiçbir şey bu kadar müthiş olamaz, ölümün vadettiği yeni hürriyeti bile ortadan kaldıran bir şeydi bu. İkide bir etrafıma yalvarıyor, beni bırakmalar "beni bırakın... Ne olursunuz, beni bırakın!" diyordum. Fakat sesimi işitmediklerini, işitseler bile bırakmayacaklarını, her şeyin, her çırpınışın beyhude olduğunu biliyordum. Hakikaten beni itiyorlar mıydı? Ve hakikatte etrafımda böyle bir kalabalık var mıydı? Benim için ne düşünüyorlardı? Neden burada ve hiç birinin yüzünü görmediğim bu insanların arasında idim-elleri arasında idim? Hiçbir suale cevap veremiyor, sadece itile düşe kalka içimdeki-sanki içimdeki korkunun arasından, onun temelsiz derinliklerine doğru yürüyordum; ve sanki ben ilerledikçe etrafımdaki korku karanlık artıyordu. Sonunda bir şekilde beni bir odadan içeri soktular! Etrafımda hiç kimse kalmamıştı. Yapayalnızdım. Fakat buranın bir mahkeme olduğunu, ve benim burada muhakeme edileceğimi anladım. Oda ilk önce karanlık. Çok karanlıktı. Fakat bu artık dışardaki karanlık değildi. Ondan daha haşin, daha korkunç, insanı siyah kanatların darbelerinde boğan bir karanlıktı. Ve daha garibi bu karanlık, ben odanın içinde ilerledikçe insanı aydınlatıyordu. Ve bu aydınlık da tanıdığım fakat bu aydınlık da tanıdığımız aydınlık değildi. Bu çok zalim, en acı, imkânsız derecede zalim ve acı şeylerin aydınlanmasına ölümün benzer gibi bir aydınlıktı. Ve ben bu aydın bu insana ve bu aydınlık sanki bir hakikatti. Beni ölümünden sonra bile takip edecek derecede korkunç bir hakikati bulmuşum gibi beni bedbaht ediyordu. Çünkü onunla hiçbir yavaş yavaş hiçbir-Ne de deminki karanlık! Fakat buradaki aydınlık büsbütün başka bir aydınlıktı. Bu çok zalim, acı, imkânsız derecede zalim ve acı bir düşünceye benzeyen bir aydınlıktı. Sanki hakikatte bir zihin hiç beklemediği anda çok korkunç şeye uyanmıştı. O zaman buranın bir mahkeme olduğunu ve beni burada muhakeme edeceklerini birdenbire anladım. Bu çiğ, kendi boşluğundan başka hiçbir şeyi aydınlatmayan ışıktaki, odanın ortasında yürüdüm. Mümtaz bir yerden gelmeyen aydınlık kadar korkunç bir şey olur mu? Fakat daha korkuncu vardı. Oda boştu. Sade dipte on iki sandalye-at nalı bir masanın etrafında, on iki boş sandalye, büyük, değişmez kahir hakikatler gibi bekliyordu.

¹⁸ Bu müsvedde, daha sonra göreceğiniz Mahkeme başlıklı daktilo edilmiş metnin eski yazı ile kaleme alınmış bir başka versiyonudur.

1360 Numaralı Müsvedde

O zaman mahkemenin başladığını anladım ve bu boş sandalyelerin önünde kendimi müdafaaya koyuldum başladım. Ne söyledim? Hiç birisini bilmiyorum. Yalnız mütemadiyen bir şeyler söylediğimi, yalvardığımı, ağladığımı hatırlıyorum. Sonuna doğru mütemadiyen Neden itham edildiğimi bilmiyordum, hiçbir suçu hatırlamıyordum. Fakat mütemadiyen kendimi müdafa ediyor, ağlıyor, yalvarıyordum. Ah birisi o dakikada bana günahımı söylese idi, bir suç-cürüm, bir cinayetle itham etse idi; bir hükümle ne kadar mesut olurdu! Fakat hayır, kendi sesimden başka hiçbir ses yoktu. Ve ben mütemadiyen konuşuyor, ağlıyor, yalvarıyor, kendimi müdafa ediyordum. Sonuna doğru muhakemenin bittiğini anladım. Ve ben tekrar gerisin geriye döndüm. Fakat artık karanlıkta değildim. Geçtiğim¹⁹ Demin beni o kadar korkutan karanlık dehlizin bir tarafı çatlamış gibiydi. Hiç tanımadığım bir ses, bir nevi ebedi hürriyet sesi etrafımı ve bu çatlaktan garip ve üstelik ve hiç ha o zamana kadar hiç tanımadığım bir ses geliyor bana doğru geliyordu... Onun verdiği acayip ve hummalı ihsasla uyandım. Konsertonun ikinci moveunun son cümlelerini duyduğumu, rüyamın hiç olmazsa son taraflarını onun hasretinin idare ettiğini biliyordum.

¹⁹ "geçtiğim"den sonra karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

Dosya No 18
M A H K E M E
1011
1

Hikaye

Çok aydınlık çimenlerde dolaşıyordum. İmkânsız derecede şeffaf suların üstünden, diplerindeki balıkları seyrede ede yürüyordum. Her taraf yıldız yıldız aydınlıktı; nereden geldiği bilinmeyen bir aydınlık... denebilir ki eşya, kendim, her şey bu aydınlığın kendisi olmuştuk; ve ben bu aydınlığın içinde, onun kanatları ile, sanki, garip bir ışıkla dolmuş billür bir kâse gibi parlı parlı saadet şarkılarına söylüyordum, kuşlarla, çiçeklerle konuşuyordum; her türlü ağırlıktan uzak, son derecede yumuşak bir rahmaniyette uçuyordum. Fakat birdenbire ışık değişti. Evvelâ kurşun rengi bir bulut her şeyi örttü. Eşyayı olduğundan fazla kendisi yapan bir gölge, bir çeşit yarı aydınlık etrafımı aldı. Bazı bulutlu havalarda denizin bu rengi bağladığını herkes görmüştür. Sanki ^{kurşundan} çinkodan yapılmış bir dünyaya göçmüştüm. Her şeyde haşin, insanla münasebetini kesmiş, tecrübelerimizin hiçbirine sığmayan, donuk bir parıltı vardı. ^{Adetâ} ~~Adetâ~~ başka bir güneşin nizamına girmiştik. Bu, son derecede zalim, hiç görülmemiş, ^{Adetâ} ~~Adetâ~~ zehir gibi bir parıltı idi; ve eşya, onun altında, yahut onu taşıdığı için, yavaş yavaş oldukları yerde değişiyorlar, çürüyor, ölüyordu. Deminki berrak sular birdenbire eritilmiş maden seli oldu; çimenler paslı teneke kırpıntıları gibi kurudu; ağaçlar kendiliğinden bir kül yağmuru haline girdi. ^{Çok da} ~~Çok da~~ Sonra bu da kayboldu. Etrafımı zifiri bir karanlık aldı; ve ben bu karanlığın içinde düşe kalka yürümeye başladım. Fakat, hakikaten yürüyor muydum? Yoksa benim gibi bu karanlığın manpusu bir kalabalık tarafından bilmediğim bir yere doğru itiliyor muydum? Bununla beraber hiç kimseyi görmüyordum. Fakat, yüzlerce, yüz binlerce olduğumuzu hissediyordum. Etrafımdaki sessizlik bana bunu duyuruyordu. Çünkü bu sessizlik dolu bir sessizlikti. Bu, ^{uzun, beklenen} ~~susana~~ sessizliği idi. Karanlık bir gecede, bir denizde, sadece can telaşiyle yüzen yüz binlerce insan... Hayır bu da değil. Başka bir şey: Varlık sukût olmuştu.

İkide bir düşüyor, yuvarlanıyor, sonra nasıl olduğunu bilmeden kalkıyor, yine itile kakıla yürüyordum. O zamana kadar hiç duymadığım şekilde korkuyor; fakat bir taraftan da bu korkuyu bütün ömrümce beraberimde, içimde gezdirdiğimi sanıyordum. Hiçbir tanıdığım insan, her gün arsında yaşadığım şeylerin hiçbirini, ne kendi vücudum, ne düşüncelerim bu korku kadar bana âşinâ ~~alamazdı~~. Bununla beraber yine de onu ilk defa duyuyordum. Dişlerim zangır zangır birbirine çarpıyordu. Fakat en korkuncu bütün vücudumdaki kesilme idi. Sanki ayaklarımın altında herşey uçmuştu. ~~Fakat~~ ^{Fakat} Beyhude uğraşıyordum; dünyada anlatılamayacak bir şey varsa bu acayip korkunun kendisi, daha doğrusu onu kendimde bulduğum andaki halim idi. Hiçbir şey bu kadar müthiş olamaz. Ölümün vadettiği hürriyeti bile ortadan kaldıran bir şeydi bu. İkide bir etrafıma bakıyor, içimden sağa sola sessizce yalvarıyor: " Beni bırakın... beni bırakın! " diyordum. Fakat, sesimin çıkamayacağını, çıksa bile işitmeyeceklerini, bu kalabalıktan, bu kaderden kurtulamayacağımı, hiçbirimizin kurtulamayacağımızı, her şeyin, her çarpışışın beyhude olduğunu biliyordum. Nereye gidi-

1011 Numaralı Müsvedde

MAHKEME

Çok aydınlık çimenlerde dolaşıyordum. İmkânsız derecede şeffaf suların üstünden, diplerindeki balıkları seyrede ede yürüyordum. Her taraf ~~yaldız yaldız içinde ve rengi~~ aydınlıktı; nereden geldiği bilinmeyen bir aydınlık... denebilir ki eşya, kendim, her şey bu aydınlığın kendisi olmuştu; ve ben bu aydınlığın içinde, onun kanatlarıyla, ~~sanki, yaldızlı garip bir ışıkla dolmuş billur bir kâse gibi parıl parıl saadet şarkılarıyla taşıyordum söylüyordum,~~ kuşlarla, çiçeklerle konuşuyordum; her türlü ağırlıktan uzak, son derecede yumuşak bir rahmaniyette uçuyordum. ~~Fakat birdenbire ilk önce~~ Sonra birdenbire ışık değişti. Evvelâ kurşun rengi bir bulut her şeyi örttü. Eşyayı olduğundan fazla kendisi yapan bir gölge, bir çeşit yarı aydınlık etrafımı aldı. Bazı bulutlu havalarda denizin bu rengi bağladığını herkes görmüştür. Sanki ~~çinkodan~~ kurşundan yapılmış bir dünyaya göçmüştüm. Her şeyde haşın, insanla münasebetini kesmiş, tecrübelerimizin hiçbirine sığmayan, adeta insana düşman donuk bir parıltı vardı. ~~Adetâ~~ Sanki başka bir güneşin nizamına girmiştik. Bu, son derecede zalim, hiç görülmemiş, âdetâ zehir gibi bir parıltı idi; ve eşya, onun altında, yahut onu taşıdığı için, yavaş yavaş oldukları yerde değişiyor, çürüyor, ölüyordu. Deminki berrak sular birdenbire eritilmiş maden seli oldu; çimenler paslı teneke kırpıntıları gibi kurudu; ağaçlar kendiliğinden bir kül yığını haline girdi. Ve bütün bunlar olurken yavaş yavaş maddenin kesafeti de başladı. Deminki hafiflikten hiçbir eser kalmadı. Her şey sanki kendiliğinden yavaş yavaş aşağıya, yere doğru çöküyordu. Sonra bu ışık da kayboldu. Etrafımı zifiri bir karanlık aldı; ve ben bu karanlığın içinde düşe kalka yürümeğe başladım. Fakat hakikaten yürüyor muydum? Yoksa benim gibi bu karanlığın mahpusu bir kalabalık tarafından bilmediğim bir yere doğru itiliyor muydum? Bununla beraber hiç kimseyi görmüyordum. Fakat, yüzlerce, yüz binlerce olduğumuzu hissediyordum. Etrafımdaki sessizlik bana bunu duyuruyordu. Çünkü bu sessizlik dolu bir sessizlikti. Bu, ~~susmanın~~ beklemenin sessizliğiydi. Karanlık bir gecede, bir denizde, sadece can telâşiyle yüzen yüz binlerce insan... Hayır bu da değil. Başka bir şey: Varlık sükût olmuştu.

İkide bir düşüyor, yuvarlanıyor, sonra nasıl olduğunu bilmeden kalkıyor, yine itile kakıla yürüyordum. O zamana kadar hiç duymadığım şekilde korkuyor; fakat bir taraftan da bu korkuyu bütün ömrümce beraberimde, içimde gezdirdiğimi sanıyordum. Hiçbir tanıdığım insan, her gün ar(a)sında yaşadığım şeylerin hiçbirini, ne kendi vücudum, ne düşüncelerim bu korku kadar bana âşinâ olamazdı. Bununla beraber yine de onu ilk defa duyuyordum. Dişlerim zangır zangır birbirine çarpıyordu; fakat, en korkuncu bütün vücudumdaki kesilme idi. Sanki ayaklarımın altında her şey uçmuştu. ~~Lâkin~~ Beyhude uğraşıyordum; dünyada anlatılamayacak bir şey varsa bu acayip korkunun kendisi, daha doğrusu onu kendimde bulduğum andaki halim idi. Hiçbir şey bu kadar müthiş olamazdı. Ölümün vadettiği hürriyeti bile ortadan kaldıran bir şeydi bu. İkide bir

İbrahim ŞAHİN

etrafıma bakıyor, içimden sağa sola sessizce yalvarıyor: “Beni bırakın... beni bırakın!” diyordum. Fakat, sesimin çıkmayacağını, çıksa bile işitmeyeceklerini, bu kalabalıktan, bu kaderden, bu yoldan kurtulamayacağımı, hiçbirimizin kurtulamayacağımızı, her şeyin, her çırpınışın beyhude olduğunu biliyordum. Nereye gidi-

1012

yorduk ? Hangi kuvvet bizi itiyordu ? Hiç olmazsa büyük bir rüzgâr olsaydı. Bir şimşek parlasaydı. Bir şeyler yıkılsaydı. Varlık kendisini bir yerden gösterseydi. Fakat hayır, sadece gidiyorduk. Sadece yürüyordum. Düşe kalak, sanki içimdeki korkunun arasında, onun tahammül edilmez derinliklerinde yürüyordum. Nerelerden geçtik, hangi vadileri dolaştık, bilmiyorum, yalnız bir ara yolun daraldığını hissettim. Artık açık havada değildim. Hep aynı sessizliğin ve karanlığın içinde olmakla beraber kapalı bir yere girdiğimizi farkettilim. Görmediğim basık bir tavanın beni ezdiğini, acayip ve abes bir mimarının yolumuza istikamet vermeğe başladığını sezdim. Sonra yavaş yavaş sızan aydınlıkta, iç içe koridorlar, dehlizler görünmeye başladı. Fakat hakikaten bunlar koridor ve denliz miydi ? Hakikaten bir mimarının içinde miydik ? Yoksa sert bir maddenin içinden mi yolumuzu açıyorduk ? Hiç kimseyi görmemekle beraber biliyordum ki etrafımda hep aynı kalabalık vardı. Sonra nasıl oldu bilmiyorum, kendimi, en önde ve yapyalnız buldum. Korkunç şekilde, tahammül edilmez şekilde yalnızdım. Nihayet beni geniş ve aydınlık bir salona soktular. İmkânsız derecede zalim, çiy, her türlü ümidin düşmanı bir aydınlıkta kendimi tek başıma ayakta buldum. Kendi başına, hiçbir kontrolsüz, insandan gelen herşeyi inkâr ederek işliyen bir zihnin birbenbire bulduğu korkunç bir hakikate benziyen bir aydınlıktı bu... insan yalnızlığının ta kendisi bir aydınlık. O zaman, etrafıma bakındım; ve bir mahkeme salonunda bulunduğumu anladım. Karşımda boş on iki sandalye dizilmişti; tam ortada hakimin kürsüsü vardı. Hiçbir şey bu keşif kadar beni sevindiremezdi. Nasıl olsa gelecekler, diyordum. Beni öldürseler bile yalnız kalmıyacaktım. Fakat kimse gelmedi. Sandalyeler boş kaldı ve ben bu boş sandalyeler karşısında, ne olduğunu bilmediğim suallere cevap vermiye başladım. Durmadan konuşuyor, zangır zangır titreye titreye, durmadan konuşuyor, ne olduğunu bilmediğim ithamları reddediyor, kendimi müdafaa ediyor, yapmadığım suçları itiraf ediyor, yalvarıyor, ağlıyor ve konuşuyordum; sesimin aksini, bir tek hıçkırığımı işitmeden konuşuyordum. Sonuna doğru herşeyin nafîle olduğunu, bu yalnızlığı hiçbir suretle yumuşatamayacağımı, hiçbir hakikati anlatamayacağımı anladım. Fakat, yine konuşuyor, durmadan yine yalvarıyordum. Nihayet mahkemenin bittiğini, hükmün verildiğini hissettim. Önümde bir kapı açıldı ve ben boşluğa çıktım.

1012 Numaralı Müsvedde

yorduk? Hangi kuvvet bizi itiyordu? Hiç olmazsa büyük bir rüzgâr olsaydı. Bir şimşek parlasaydı. Bir şeyler yıkılsaydı. Varlık kendisini bir yerden gösterseydi. Fakat hayır, sadece gidiyorduk. Sadece yürüyordum. Düşe kalak²⁰, sanki içimdeki korkunun arasında, onun tahammül edilmez derinliklerinde yürüyordum. Nerelerden geçtik, hangi vadileri dolaştık, bilmiyorum. Yalnız bir ara yolun daraldığını hissettim. Artık açık havada değildim. Hep aynı sessizliğin ve karanlığın içinde olmakla beraber kapalı bir yere girdiğimizi farkettilim. Görmediğim basık bir tavanın beni ezdiğini, acayip ve abes bir mimarinin yolumuza istikamet vermeğe başladığını sezdim. Sonra yavaş yavaş sızan aydınlıkta, iç içe koridorlar, dehlizler görünmeye başladı. Fakat hakikaten bunlar koridor ve dehliz miydi? Hakikaten bir mimarinin içinde miydik? Yoksa sert bir maddenin içinden mi yolumuzu açıyorduk? Hiç kimseyi görmemekle beraber biliyordum ki etrafımda hep aynı kalabalık vardı. Sonra nasıl oldu bilmiyorum, kendimi, en önde ve yapyalnız buldum. Korkunç şekilde, tahammül edilmez şekilde yalnızdım. Nihayet beni geniş ve aydınlık bir salona soktular. İmkânsız derecede zalim, çiy, her türlü ümidin düşmanı bir aydınlıkta kendimi tek başıma ayakta buldum. Kendi başına, hiçbir kontrolsüz, insandan gelen her şeyi inkâr ederek işliyen bir zihnin birdenbire bulunduğu korkunç bir hakikate benzeyen bir aydınlıktı bu... İnsan yalnızlığının ta kendisi bir aydınlık. O zaman, etrafıma bakındım; ve bir mahkeme salonunda bulunduğumu anladım. Karşımda boş on iki sandalye dizilmişti; tam ortada hâkimin kürsüsü vardı. Hiçbir şey bu keşif kadar beni sevindiremezdi. Nasıl olsa gelecekler, diyordum. Beni öldürseler bile yalnız kalmıyacaktım. Fakat kimse gelmedi. Sandalyeler boş kaldı ve ben bu boş sandalyeler karşısında, ne olduğunu bilmediğim suallere cevap vermiye başladım. Durmadan konuşuyor, ~~zangır-zangır~~ titreye titreye, durmadan konuşuyor, ne olduğunu bilmediğim ithamları reddediyor, kendimi müdafaa ediyor, yapmadığım suçları itiraf ediyor, yalvarıyor, ağlıyor ve konuşuyordum; sesimin aksini, bir tek hıçkırığımı işitmeden konuşuyordum. Sonuna doğru her şeyin nafîle olduğunu, bu yalnızlığı hiçbir suretle yumuşatamayacağımı, hiçbir hakikati anlatamayacağımı anladım. Fakat, yine konuşuyor, durmadan yine yalvarıyordum. Nihayet mahkemenin bittiğini, hükmün verildiğini hissettim.²¹ Önümde bir kapı açıldı ve ben boşluğa çıktım.

²⁰ "kalka" olmalıdır.

²¹ "hissettim" olmalıdır.

2532 Numaralı Müsvedde

buranın bir mahkeme olduğunu ve beni burada muhakeme edeceklerini anladım. Bu çiğ, kendi boşluğundan başka hiçbir şeyi aydınlatmayan ışıktaki odanın ortasına yörüdüm.

Mümtaz, bir yerden gelmiyen aydınlık kadar korkunç bir şey olur mu? Fakat daha korkuncu vardı, oda boştu. Sade Dipte at nalı bir masanın etrafında, ~~oniki~~ boş sandalyalar, büyük, değişmez, kahir hakikatler gibi bekliyordu.

O zaman muhakemenin başladığını anladım ve ~~boş~~ boş sandalyaların önünde kendimi müdafaaya koyuldum. Neden ittiham edildiğimi bilmiyordum. Hiçbir suçumu hatırlamıyordum. Fakat mütamadiyen kendimi müdafaaya ediyor, ağlıyor, yalvarıyordum. Ah birisi o dakikada bana günahımı söylemeseydi, beni bir cürüm, bir cinayete ittiham etseydi. Bir hareket benzerini, vehim dahi olsa bir kıvılcığı görse idim, ne kadar mes'ut olurdu! Fakat hayır, kendi sesimden başka hiçbir ses yoktu. Ve ben mütamadiyen konuşuyor, ağlıyor, yalvarıyor, kendimi müdafaaya ediyordum. Sonuna doru muhakemenin bittiğini anladım. Ve ben tekrar gerisin geri döndüm. Fakat artık karanlıkta değildim. Demin beni o kadar korkutan karanlık dehlizin ~~bir tarafı çatlamış~~ gibiydi. Ve Bu çatlaktan garip, o zamana kadar hiç tanımadığım bir ses bana doğru geliyordu. Onun verdiği acayip ve hummalı ihsasla uyandım. Do major konsertonun ikinci hanesinin son cümlelerini duyduğumuz, rüyamın hiç olmazsa son taraflarını, ~~onundaki~~ hasretini idare ettiğini biliyorum.

-126- 138

fakat sonuna doğru, rüyalarım birdenbire değişti. Acaip bir hasret içinde mahpus kaldım . Rüyamı dolduran türküler artık benim kendi türkülerim değildi . Daha uzaklardan çok uzaklardan geliyordu . Bir türlü erişemeyeceğim bir şeyin peşinde imişim gibi mahzundum, hiç tanımadığım yollarda sağa sola doğru koşuyor, ne olduğunu bilmediğim manialarla yolumun kesildiğini görüyordum . 'Bir daha göremeyeceksin... bir daha göremeyeceksin !... diyorlardı. Bu duygu ile uyan-
dım. Çar çabuk giyindim, belki henüz uyuyordur endişesiyle ayaklarımın ucuna basarak yürüyordum . Salonun kapısı açık-
tı ve o yoktu . Açık bıraktığı gramofonda dün akşam dinle-
diğimiz konsertenun plaklarından biri duruyordu . Rüyamın sonunda beni o kadar mahzun eden hislerin ne olduğunu anla-
mak için gramofonu işlettim . Mozart'ın hasret akşamı başla-
dı . Dikkatle dinledim . O zaman bir daha anladımki güzel ve iyi bizim için sadece bir hasrettir . Gramofonu kapattım.
Uyandığımdanberi ancak 10 dakika geçmişti . Son rüyalarım ise Müziğin telkin ettiği şeyler olduğunu anlamıştım . Şu halde gideli çok olmamıştı. Onu hiç olmazsa boğaz iskelesin-
de yakalayabilirdim . Derhal yerimden fırladım . Fakat ka-
pıya varınca vaz geçtim . Bulup ne yapacaktım . Ötekiler gibi bedbaht ve biçare edecek değilmiydim ? Başka ne ümit edebilirdim ? Bir an o düşünce yüklü gözlerinin bana serziniş-
le bakabileceğini düşündüm, o gözlerin benim yüzümden ağla-
masını tasavvur ettim ! fakat bunlar ikinci derecede şey-
lerdi . Asıl mühim onda herşeyin beni reddetmesiydi . Gü-
zelliği, gençliği, sağlığı, hayata emniyeti, yaşama aşkı

Handwritten notes in Turkish (left side):
چاه بی دریغ دور ری ری
بی یاه بی یاه بی یاه
کئی کئی دو قورده لاشیم
با بیته ایچینه عارفان بر فیه
تشی یی - دی . بر دینه
بدیه بی باقوت لای قینه
دایه کورینه ده بی یاه
او کتف لایه س کتف، ده یاه
کونین لایه
فای ایچره حایه، بی یاه
روچیم، گو ایچره او قورده
بر باغده بیله وودیم، او یانه قارا
اده بی قید ترلفت، ایچره شین
ویجان صقیق نکت کونین لایه
با یه قورده بی بی کورینه
آرقا سنده قوشی حایه یورم

Handwritten note in Persian (top left):
کتابخانه ملی ایران

Handwritten note in Persian (bottom left):
Canda

1597 Numaralı Müsvedde

fakat sonuna doğru, rüyalarım birdenbire değişti. Acaip bir hasret içinde mahpus kaldım. Rüyamı dolduran türküler artık benim kendi türkülerim değildi. Daha uzaklardan çok uzaklardan geliyordu. Bir türlü erişemeyeceğim bir şeyin peşinde imişim gibi mahzundum, hiç tanımadığım yollarda sağa sola doğru koşuyor, ne olduğunu bilmediğim manialarla yolumun kesildiğini görüyordum. 'Bir daha göremiyeceksin... bir daha göremiyeceksin!...' diyorlardı. Bu duygu ile uyandım. Çar çabuk giyindim. belki henüz uyuyordur endişesiyle ayaklarımın ucuna basarak yürüyordum. Salonun kapısı açıldı ve o yoktu. Açık bıraktığı gramofonda demin çaldığı disk duruyordu. Simsiyah çenberiyle, siyah bir güneş gibi kendi donuk jelatin parlıtısı içinde adeta bir remze benziyordu. Birdenbire böyle beni bırakıp giden genç kıza ~~ve iyi~~ her şeyden evvel bir hasrettir. O günü ve ertesi gününü, daha ertesi gününü ev karşı içimde acayip bir benzeyiş ~~duydum.~~ Her şeyin üstünde bir bağlantı duydum. O zamana kadar sadece kayıtsızlığın, iğrenmenin ve can sıkıntısının beraberce yaptıkları hayatıma yepyeni bir şey girmişti. Arkasından koşmak istiyordum. dün akşam dinlediğimiz konsertonun plaklarından biri duruyordu. Rüyamın sonunda beni o kadar mahzun eden hislerin ne olduğunu anlamak için gramofonu işlettim. Mozart'ın hasret akşamı başladı. Dikkatle dinledim. O zaman bir daha anladımki güzel ve iyi bizim için sadece bir hasrettir. Gramofonu kapattım. Uyandığımdanberi ancak 10 dakika geçmişti. Son rüyalarım ise Müziğin telkin ettiği şeyler olduğunu anlamıştım. Şu halde gideli çok olmamıştı. Onu hiç olmazsa boğaz iskelesinde yakalayabilirdim. Derhal yerimden fırladım. Fakat kapıya varınca vaz geçtim. Bulup ne yapacaktım. Ötekiler gibi bedbaht ve biçare edecek değilmiydim? Başka ne ümit edebilirdim? Bir an o düşünce yüklü gözlerinin bana serzinişle bakabileceğini düşündüm! O gözlerin benim yüzümden ağlamasını tasavvur ettim! fakat bunlar ikinci derecede şeylerdi. Asıl mühimi onda herşeyin beni reddetmesiydi.İşti. Güzelliği, gençliği, saflığı, hayata emniyeti, yaşama aşkı,

1366 Numaralı Müsvedde

Çarçabuk giyindim ve dışarıya fırladım. Salonun kapısı ardına kadar açıktı. ~~Ve boşdu~~ Belli ki genç kız gitmişti. Pencerenin yanındaki küçük masada gramofon, üstündeki diskle, bulanık sabah ışığında, deminki fırtınadan habersiz adeta esniyordu.

Diski elime aldım ve sanki her şeyi bana öğretebilecek bir tılsım imiş gibi ~~siyah~~ donuk jelatin parıltısıyla, biraz evvel döndüğüm dünyayı hatırlatan siyah güneş çenberine baktım. Sonra odanın öbür köşesine döndüm. ~~İçimde garip bir boşluk vardı.~~ Divanın üstünde gece kendisi için yaptığım örtü ve yastığı, battaniyeleri katlamış, koltuklardan birinin üstüne koymuştu. ~~Eğer bu örtüler olmasa idi onun bu geceyi bu odada~~

İçimde garip bir boşluk vardı. Uyumadan evvel sadece bir mythomane olduğunu söylediğim bu genç kız, birdenbire hayatım için her şeyin üstünde bir ehemmiyet kazanmıştı. Bununla beraber ~~onun~~ onu aramağa, peşinden gitmeğe de ~~eesaret~~ bir türlü karar veremiyordum. Şüphesiz Boğaz iskelelerinde onu bulmam mümkündü. Fakat neye yarardı? Onda her şey, benim içimde, beni reddediyordu. Gençliği, safiyeti, kendi uydurduklarıyla hayatını süsleyiş tarzı her şeyi benimkinden çok ayrı bir âlemden geliyordu. Onunla aramda ~~nasıl bir münasebet olabilirdi~~ hiçbir alaka ve münasebet yoktu. Bununla beraber işte, kalın bir sis tabakasından kopan bir gemi gibi birdenbire hayatıma gelmiş ve çarpmıştı. Artık hayatımda idi. Şu anda bir vapurda veya Boğaz iskelesinde bulunuşu ~~bir daha~~ onu bir daha görmek imkânım olsa bile hiçbir şey ifade etmezdi.

O hayatımda idi. Ve garip, çok zalim bir ışık gibi hayatımın ortasında parlayacaktı; ve ben ister istemez bütün hayatımı onun arasından görecektim. ~~Ö~~ Evet, daha yaşamadığını iddia eden bu çocuk, bundan böyle hayatımın içinde idi. ~~Çocuk~~ ²²hayat ²³ve yüzünden ~~ister istemez bir yığın mukayese yapacaktım. Hayatımın muhasebesini yapacaktım. İster istemez~~ Sadece mevcudiyeti²⁴ bana üzerimden hayatın geçtiğini, bütün ağırlığıyla, o karışık makinesiyle beni ezip geçtiğini her an hatırlatacaktı²⁵yordu. Belki de bu ~~burada~~²⁵ benim onu ~~onun geçememenden~~ çiğneyip geçememenden, zaaflarına hürmet etmemden olmuştu. Fakat²⁶ böyle olması da yine onun kuvvetinden geliyordu. Arada bir başkalık vardı. İnansa idim, her şey düzelebilirdi. Belki bu kıyasın kendisi de ortadan kalkardı. ~~Yan başımızda her şeyinizi söyleyebilecek bir varlığın kadar büyük kuvvet var mıdır? İhsan, fakat inanmıyordum. İnanmadığım için hayatımın yükünü olduğu gibi sırtımda taşıyacaktım. Ba husus ki bu sabah saatinde, onu vehm ettiğim gibi değil, olduğu gibi görüyordum.~~

²² "hayat" kelimesinden önce iyice karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

²³ "ve"den önce karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

²⁴ "mevcudiyeti"nden sonra iyice karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

²⁵ "burada"dan sonra karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

²⁶ "fakat"tan sonra iyice karalandığı için okunamayan bir kelime vardır.

1274 Numaralı Müsvedde

Yanı başınızda her şeyinizi söyleyecek, bütün kirinizi ve çamurunuzu sade bir ilticanızla temizleyecek bir varlığın bulunması kadar büyük bir kuvvet var mıdır? Fakat ben inanmıyordum. İnanmadığım için hayatımın yükünü olduğu gibi sırtımda taşıyacaktım. Kaldı ki bu sabah saatinde onu vehmettiğim gibi değil, olduğu gibi görüyordum. Bir yığın inkârın getirdiği üstünlüğü birdenbire kayıp etmiştim.

~~Bundan sonrasını bilmem söylemeğe lüzum var mı?~~

~~Size çok hasin, sade istihza ve kinle dolu bir mektup da bırakabilirdim. Fakat her şeyi olduğu gibi anlatmağı tercih ettim.~~

~~Bugün akşama kadar evden çıkmadım. Bir hadise, holden dışarıya atacağım tek bir adım beni kurtarabilirdi. Bunu biliyordum. Fakat neden kurtaracaktı? Ben şimdi hayatın mantıksızlığını bu kadar yakından gördükten sonra ölümü geciktirmek neye yarardı?~~

135 -126- 128

~~güzeli sevebilirdim . Fakat Allahı içimde bulamıyordum .
Allahı öldürdün , Onun için ya açlıktan öleceksin , yahut
e olmadı mı teninde boğulacaksın ! . Aramızdan ne kadar erken
gitmişti . Hürriyetin ahlakını yapmadan hür olmak ne hazındı .
Bilmek bu yalınzlığın yanında kaç para ederdi . Bu kadar
esaslı bir şeye muhtaç olmamak için o şeyin kendisi olmak
lâzımdır . Halbuki bugünkü hüviyetimizle , bu acaip ruhumuzla ,
bu tezat dünyamızla biz kendimiz allah olmaktan ne kadar
uzağız . Beni böyle kendisine tapacak allah arayan bir in-
san görmekle ne kadar şaşacaksın ! düşünürsen bundan tabii
şey bulamazsın . Düşüncelerimiz hayatımıza o kadar sıkı bağ-
lı ki... tezat içinde yaşayan tezatlarla düşünür . Evet o
gün akşama kadar senin divanın bir köşesinde , tam onun ayak-
larını uzattığı yerde oturdum ve allah'ı aradım . Ona ^{ne} kadar
muhtaçtım ! ^{ki...} kendisi için mi ? belki mevut ve müstakbel
hâtlara doğru rahatça gidebilmek için ; fakat niçin olursa
olsun , aradım Müntaz . Ona muhtaçtım . Beni buraya hayatımın
tezadı ^{Bir taraftan} getirmişti . ^{Bir taraftan} küçük zevklerinin adamı ola-
caksın ! öbür taraftan ^{از طرف دیگر} Mozart'ı seveceksin ! güzeli kabul e-
deceksin ! bu kabil değildir ! ^{Er gel} o genç makine bir yerde durur !
Onun için asrımızın ^{değutümekle istiyenler} inşafçileri aileden , şundan , bundan
evvel ^ü gözle vuruyorlar , onu yıkmaya çalışıyorlar . Onlar maki-
nenin nasıl bir bütün olduğunu biliyorlar . Yeni insanı mı
arıyorsun ? Eskiden hiç bir şey bırakma ! , diyorlar . Fikir
doğru , fakat tatbiki kabil değil . Çünkü makine sadece bir
bütün değil , ^{3/3} zaruri ve mantıki de... hepsi birbirini doğu-
ruyor . Bütün kapılar aynı noktaya çıkıyor .~~

1598 Numaralı Müsvedde

~~güzeli sevebilirdim. Fakat Allahı içimde bulamıyordum. "Allah'ı öldürdün; onun için ya aklıktan öleceksin, yahut o olmadı mı teninde boğulacaksın!" Aramızdan ne kadar erken gitmişti. Hürriyetin ahlakını yapmadan hür olmak ne hazindi. Bilmek bu yalnızlığın yanında kaç para ederdi. Bu kadar esash bir şeye muhtaç olmamak için o şeyin kendisi olmak lazımdır. Hâlbuki bugünkü hüviyetimizle, bu acayip ruhumuzla, bu tezat dünyamızla biz kendimiz allah olmaktan ne kadar uzağız. Beni böyle kendisine tapacak allah arayan bir insan görmekle ne kadar şaşacaksınız! düşünürsen bundan tabii şey bulamazsın. Düşüncelerimiz hayatımıza o kadar sıkı bağlı ki... tezat içinde yaşayan tezatlarla düşünür. Evet o gün akşama kadar senin divanın bir köşesinde, tam onun ayaklarını uzattığı yerde oturdum ve allah'ı aradım. Ona ne kadar muhtaçtım! ki... Kendisi için mi? Belki mevut ve müstakbel hazlara doğru rahatça gidebilmek için; belki fakat niçin olursa olsun, aradım Mümtaz. Ona muhtaçtım. Beni buraya hayatımın tezadı getirmişti. Bir taraftan bir taraftan küçük zevklerinin adamı olacaksınız! öbür taraftan Mozart'ı güzeli ve büyüğü seveceksiniz! güzeli kabul edeceksiniz! bu kabil değildir! O genç Er geç makine bir yerde durur! Onun için asrımızın ihtilalcileri değiştirmek istiyorlar; aileden, şundan, bundan evvel güzele vuruyorlar; onu yıkmağa çalışıyorlar. Onlar makinenin nasıl bir bütün olduğunu biliyorlar. "Yeni insanı mı arıyorsun? Eskiden hiçbir şey bırakma!" diyorlar. Fikir doğru, fakat tatbiki kabil değil. Çünkü makine sadece bir bütün değil, zaruri ve mantıki de... Hepsi birbirini doğuruyor. Bütün kapılar aynı noktaya çıkıyor.~~

1575 Numaralı Müsvedde

~~hydınız. Hepiniz mes'uttunuz, sen aşkta bütün bir dünyayı bulduğunu sanıyordun. İhsan vazife duygusunda insanlığımı idrak ediyordu. Nuran kendi zaaflarımın yarattığı trajedide mesuttu. Herkes bir şeyi seviyordu ve mesuttu. Belki yalan söylüyordunuz, belki olduğunuzdan çok başka türlü idiniz, ve ahmaklık zannettiğim gibi tek kabahatımız değildi. Fakat mesuttunuz. Hatta masumdunuz. Hakiki bir cürüm işleseniz bile yine masumdunuz. Çünkü hayatı seviyordunuz. En büyük cürüm, en büyük günah hayatı sevmemektir. Kendinizi aldatsanız bile içinizde saf bir taraf vardı. Ben bunu kendimde öldürmüştüm. Bunu ötedenberi biliyor ve sizi kıskanıyordum. Sizi yani herkesi... Nuran'ın peşine düşüşüm bundandı; Sana kinim bundandı. Fakat bu akşam sizden başka türlü nefret ediyorum. O kadar fena bir şekilde yıkılmama alet oldunuz ki... Evet akşama kadar evde oturdum. Akşamüstü kendi kendime, ve "bu böyle devam etmez..." diyerek yerimden fırladım. Daha dün gecedенberi her şeyin çok derin şekilde bozulduğunu, bir türlü düzelemeyeceğini duymuştum. Fakat şimdi bu müphem his katilemişti. Kendi kendime "bir dakika daha, bir dakika daha bu mel'un evde kalırsam her şey bitecek..." diyordum. Fakat evden çıkacak yerde başka şeyler düşünüyordum. Bütün bunlara sebep te sizdiniz. Gözümün önünde utanmadan teşhir ettiğiniz şeylerdi. O zaman hepinizden birden intikam almak istedim. Üç Kaç gündenberi aradığım fikri bulmuştum. Anahtar vazifesini yapmıştı. Kendimi hole asmağa karar verdim. Hem kadın insiyaklarını hem üç gün Bununla beraber o akşam sokağa çıktım. Bir yerde bir şeyler içtim. Mümkün mertebe evden ayrılmak istiyordum. Sonra vapur iskelesine gittim. Karımla ayrılmak için dava açmışım. Şimdi gidip barışacaktım. Fakat onun yüzünü, çocukları, o kadar senenin aramıza yığıdığı sefaleti düşününce vazgeçtim. Birbirimizle ne kadar geniş mesafeler vaad ederek tanışırız: ve nasıl birbirimizin zindanı oluruz. Hatta sevinçlerine bile tahammül edemeyeceğimi anladım. O baş sallamalarını, sevinç çığlıklarını gördükçe düşündükçe içim bulanıyordu. Hayır, eve dönmeyecektim; eski hayatım benim için kapanmıştı. Çıktım, Tepebaşına geldim. Her zaman uğradığım yerlerde doluştım. Küçük bir kadın... Nafile.... O zaman düşüncem tekrar genç kıza döndü. Yolda bir tanıdığa rastladım. Onunla evvela bir lokantaya sonra bir otele gittik... Fakat kadını, niyetim bir otelde yatmaktı. Fakat onun. Niyetim o geceyi otelde geçirmektir. Fakat genç kızın düşüncesi beni sizin eve doğru çekti. Orada divanın üstünde o geceyi ve ertesi geceyi geçirdim...~~

Şimdi nisbeten sakinim. Anahtar vazifesini yaptı. Üç gün kendime mühlet vermişim. Bu akşam oturdum; sana bu mektubu yazıyorum. Eski makine beni yıktı. Teşebbüse tekrar girenler sisteme eskinin hiçbir artığını almasınlar. Muhakemem çok kısa sürdü. Cürmüm on altı yaşında gördüğüm bir rüya idi. On altı yaşında iken bir gece rüyamda babamın tabancası ile uyanıyordum, önümde

130 138
-128-


büyük bir billur kâse gibi bir şey vardı . Birdenbire taban-
cayı ona doğru çektim, kâse tuz buz oldu . Ozaman arkandan
birisi ' bana ne yaptın ? ne yaptın ? diye bağırdı . Güneşi
öldürdün... ' diye haykırdı . Birden etraf karanlık kesildi .
ve ben ağlayarak uyandım . Cinayet cinayettir Mümtaz ! belki
anahtarı bulmasam, belki o genç kıza rasgelmesem, hatta bel-
ki şu dakikada şu evden kaçabilsem bütün bunlar olmazdı .
Fakat işte kaçamıyorum ...

Mektubumun sonuna geliyorum. Yarın öbürü gün eve döndüğü
zaman, daha ziyade sizin beni bu halde görmeyi istiyorum -
bir ipste sallanan bir adamla karşılaşacaksınız ! belki Nuran
beraberinde olacak ! sizi hakkımdaki düşüncelerinde tamamiyle
serbest bırakıyorum . İster bana acıyın ister deli deyin !..

بودف غالباً اماناً يا اماناً . فقط اوتکت
لجنته كغده لکم یک بلوئے قارا . طاتر كغده ...
بانه ان ننت افق انا... ما بوه اده ج الله امانا لیدی .
لکته ایه ... به کیدی آیده ویا لکله امانی . بلوئے ده غنوزنا لوت
فلا تارین بیره کیدی . یا فودده ر کیدی ننت کولر ننت
ایله بیره شرافلا تا ما نتم ! مصیقت کوه ما فاریه لیا امانا
لازمی . شو کچ قاللت

قاپ اولو قوروت
بیرین اده کغده
وجه بلوئے ده
لایا امانی رو کولر ننت
اوز ما ننت لیدی امانی
قاپ اولو امانی
لایا امانی
اوتکت اولو کغده
بیرا ننت ... کولر ننت اوتکت

130 138



1569 Numaralı Müsvedde

büyük bir billur kâse gibi bir şey vardı. Birdenbire tabancayı ona doğru çektim, kâse tuz buz oldu. O zaman arkamdan birisi 'bana ne yaptın? ne yaptın? diye bağırdı. Güneşi öldürdün...' diye haykırdı. Birden etraf karanlık kesildi ve ben ağlayarak uyandım. cinayet cinayettir Mümtaz! belki Sana bu üç gecenin kâbuslarını, çılgın rüyalarını anlatacak değilim, ne de düşündüklerimi! Sadece söyleyeyim ki insan oğlu gülünç... Sadece size karşı içimdeki düşmanlıktan bir daha bahsetmek isterim. Bunda sizin kabahatiniz tabii yok! Hiç kimse kimseyi kendisine kader etmemelidir. Ben sizinle o kadar uğraştım ki...

Acaba irademizden müstakil bir kader var mı dersin Mümtaz? Yoksa ölümümüzün sırrını, ~~ömümüzü~~ beraberimizde taşıyarak mı doğuyoruz? O zaman anneleri teselli etmek kabil olmayacak Mümtaz gibi geliyor. Çocuğuyla beraber onun öleceğini de beraber doğuran bir anne... Şurası muhakkak ki evinizin anahtarı bulmasam, ~~belki~~ o genç kıza rasgelmesem, hatta ~~belki~~ şu dakikada şu evden kaçabilsem bütün bunlar olmazdı. Fakat işte kaçamıyorum...

Mektubumun sonuna geliyorum. Yarın öbürü gün eve döndüğü zaman, ~~daha ziyade sizin beni bu halde görmenizi istiyorum~~ bir ippte sallanan bir adamla karşılaşacaksınız! belki Nuran beraberinde olacak! sizi hakkımdaki düşüncelerimnizde tamamiyle serbest bırakıyorum. İster bana acıyın ister deli deyin!..

~~Müstantik~~ Fakat daha iyisi var, beni anlamaya çalışınız. Bunu galiba İhsan yapacak. Fakat ~~o kadar tatsız şekilde ki~~ kim bilir ne kadar tatsız şekilde...

Yazık ki insanın ufku insan... Hâlbuki sadece Allah olmalıydı, her ne ise... Ben şimdi ayda veya herhangi bir yıldızda aziz dünyanın felaketlerini seyrediyorum. Yahud da değişmenin çenberinde gülücün yeni perdesine hazırlanacağım. Hakikat şu ki makaraya bir kere takılmamak lazımdı. Hoşça kalın.

1312 Numaralı Müsvedde

~~Akşama doğru evden çıktım. Beyoğlu'nda bildiğin yerlerde dolaştım. Nafile! Bilmem bundan sonrasını düşünmeğe lüz yazmağa lüzum var mı? Dışarda kar yağıyor. Pencerelerde rüzgâr var. Ben artık sobayı yakmaktan vazgeçtim. Bu acayip oyunu bitirmek istiyorum.~~

Size hiç de hoşunuza gitmeyecek bir sürpriz hazırlıyorum. Buna hakkım olmadığını biliyorum. Fakat bu evi terk ettiğim andan itibaren tekrar makinenin içine düşeceğimi de biliyorum.

Onun için hakkımda ne düşünürseniz düşünün! Temenni ederim ki eve Nuran'la beraber gelmezsiniz. Evinde bu hikâyemle bir hayatı yaktığımdan çok müteessirim. Kendisini sevdiğimi sanıyordu. Emin olun ki hiç kimseyi sevmiyorum. Kabil olsa idi, elimden gelse idi insanlığın kendisini ~~severdim~~ severdim. Fakat senin dediğin gibi kudretleri için değil, mahkûm talii için.

Hoşça kalın!

YENİ TÜRK EDEBİYATI
ARAŞTIRMALARI
Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2017/9:17 (309-311)

PEYÂM-I EDEBÎ'DE EDEBÎ TENKİT

Sinan BAKIR¹

Roman, hikâye, şiir, deneme ve eleştiri gibi türler yayımlandıkları dönemin ruhunu/zihniyetini yansıtan, o dönemin siyasî, içtimaî, ekonomi, edebî hayatı ile iç içe geçen ve bu hayatın birçok cephesine ışık tutan türler olarak Türk kültür ve edebiyat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Batılılaşma devriyle birlikte kültür hayatımıza giren birçok tür ile ilgili şimdiye dek sayısız çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların Türk kültürüne, diline ve edebiyatına hizmetleri büyüktür. Türk kültür ve tarihine ışık tutan böyle çalışmaların günümüzde daha yoğun, ciddi ve bilimsel metotlarla yapılıyor olması ise edebiyatımız için büyük bir kazançtır. Balıkesir Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi öğretim üyelerinden Doç. Dr. Kahraman Bostancı tarafından kaleme alınan *Peyâm-ı Edebî'de Edebî Tenkit* (Kesit Yay., İstanbul, 2016) adlı inceleme de bu ışık halkasına eklenebilecek çalışmalardandır. Bostancı, 1914-1919 yılları arasında yayımlanan edebiyat gazetesi *Peyâm-ı Sabah* üzerine yaptığı incelemeyi iki cilt olarak yayımladı. İlk cildini *Edebiyat Gazetesi Peyâm'da Edebî Tenkit* (Kesit Yay., İstanbul, 2010) adıyla yayımlayan Bostancı, bu çalışmanın devamı olan *Peyâm-ı Edebî'de Edebî Tenkit*'le kültür ve düşünce hayatımızda önemli bir boşluğu doldurdu.

Ali Kemal'in başyazarlığını yaptığı *Peyâm-ı Edebî*'nin 1914'ten 1919'a kadarki süreçte edebiyat gündeminde olan meseleleri ele alması, şiir, hikâye, eleştiri, makale ve felsefî yazılara yer vermesi döneminin edebî iklimini ilk elden veren kaynaklardan olmasını sağlar. "*Peyâm-ı Edebî*, yayımlandığı dönem dikkate alınır, I. Dünya Savaşı'nın bitimine yakın bir zamanda bütün maddî ve manevî değerlerin her u merc olduğu bir ortamda gerçekten hasbî anlamda sanat ve edebiyat mes'elelerini gündemde tutma başarısını göstermiştir" (Bostancı 2016: 9). Üç bölüm ve Sonuç kısmından oluşan çalışmada özellikle Cenâb Şahabeddin, Süleyman Nazif, Rıza Tevfik ve Ali Kemal gibi Türk edebiyatında özgün bir yer edinmiş sanatçıların gözünden dönemin tartışılan konularına yer verilmesi ve bunlarla ilgili makalelerin tahlil edilmesi incelemeye ayrı bir değer katmıştır.

¹ Marmara Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi

Kitabın birinci bölümünde halk ve divan edebiyatını odağa alan yazılar yer alır. Rıza Tevfik, Tekke ve Halk edebiyatı alanındaki çalışmalarını gazete yazılarıyla da destekleyen ve bu kaynaklardan beslenen bir şairdir. Gazetede yer alan “Türkçe Manzum Mev’izeler” adlı yazısı yeni bir konuya temas etmesi bakımından dikkat çekicidir. “Divan Edebiyatı” alt başlığında ise divan edebiyatı ve bu edebiyatın ilişkili olduğu Doğu edebiyatı üzerinde durulur. Batılı şiirin Türk edebiyatına yerleşmesinde/kökleşmesinde katkıları yadsınamaz şairlerden olan Cenâb Şahabeddin’in “Edebiyatımızda İran Mukallidliği” adlı dört makalesi, edebiyatımızda yıllarca süren İran etkisinden/taklidinden bahseden ve bu taklidin yanlışlığı ile zararları üzerinde duran ilginç olduğu kadar da düşündürülen yazılardan oluşur. “Cenâb Şahabeddin, edebiyatımızdaki bu İran edebiyatı nüfûzunu çok da sağlıklı bulmaz. Çünkü Türk rûhu Acem rûhuna benzemez hatta bazı husûslarda aralarında zıddiyet de vardır. (...) Cenab’a göre İranlılar ‘hulyâ-perver’ bir ırktır. Türkler ise faâl bir ırktır” (Bostancı 2016: 35). Kitabın ikinci bölümü “Yeni Türk Edebiyatı Eleştirileri” odaklıdır. Bu bölümde Cenâb Şahabeddin’in Abdülhak Hâmid Tarhan ve eserleri üzerine olan yazıları önemlidir. “Cenâb’a göre Hâmid, eserleriyle hissimiz ve zevkimizin terbiyesine vesile olmuştur. O, hutbeleri, mev’izeleri ve nazariyeleri ile hiçbir zaman müderris kimliğinde olmamıştır” (Bostancı 2016: 47). Bu bölümde Halid Fahri, Süleyman Nazif ve Ali Kemal’in de yazıları yer alır. İkinci bölümün “Edebî Mes’eleler Üzerine Teorik Tenkid Yazıları”nda ise ağırlıklı olarak millî edebiyat ile ilgili yazılara yer verilir. “Millî Şair”, “Turan Yolcuları”, “Hece Vezni”, “Özlenen Edebiyat” ve “Millî Zevke Doğru...” yazıları bu bağlamda değerlendirilebilir.

Peyâm-ı Edebî, gerek yazar kadrosu gerekse de ele alınan konular ve kullanılan dil dolayısıyla seçkin bir okur kitlesine hitap eder. Haftalık olarak yayımlanan bu derginin okurları da eğitilmiş, edebiyatla ilgili kişilerdir. Bunun en somut göstergesi okurlardan gelen mektuplara da bu gazetenin sayfalarında yer verilmiş olmasıdır. Dahası bu mektuplara muhatap olan yazar ile okur arasında haftalarca süren münakaşalara da şahit olunur. İskeçeli Mehmed Sıtkı ile Süleyman Nazif arasındaki mektuplaşmalar Mehmet Akif ile Tevfik Fikret’in sanat anlayışları ekseninde okur ile yazarın birbirinden farklı görüşleriyle şekillenir. “Peyâm-ı Edebî’de Edebî Tenkid’in üçüncü ve son bölümünde Lisâniyât ve Lugat Üzerine eleştiriler değerlendirilmiştir. Bu bölümde üzerinde en fazla durulan konular lisânımızın tarihi tekâmülü ile Türkçe’ye hizmet edenlerdir” (Bostancı 2016: 150).

Peyâm-ı Edebî, nitelikli ve entelektüel kadrosuyla döneminin benzer yayınları arasından sıvırılır. Millî değerlere bağlı olan bu edebî gazete, yayın politikası gereği şiir, hikâyeye ya da eleştiri yazılarına yer vereceği yazar kitlesinde belirli kriterler arar. Gazetenin, bu yönüyle meşhur ya da meşhur olmaya aday yazarları öncelediği ve bunun sayesinde de belirli bir düzeyi koruduğu söylenebilir. Cumhuriyet’e doğru gidilirken dönemin kültürel muhtevasını, dil arayışlarını, sanat

zevkini ve edebiyatın sorunlarını gündemine alan *Peyâm-ı Edebî* gazetesi, millî değerlerle örülen yeni devletin kuruluşunda kültürel yönden nereye gidileceğinin işaretlerini vermesi bakımından da ayrıca önem arz etmektedir.

Kaynakça

Bostancı, Kahraman (2016). *Peyâm-ı Edebî'de Edebî Tenkit*. İstanbul: Kesit.