

YIL 5 • SAYI 9 • OCAK - HAZİRAN 2013

Yeni
Türk Edebiyatı
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



Bu dergi, Polonya Bilim ve Yüksek Okullar Bakanlığı Uluslararası Bilimsel Dergiler İstatistiği
ve ASOS İndeks tarafından dizinlenmektedir.

Türk Edebiyatı Vakfı İktisadi İşletmesi Adına Sahibi
Türk Edebiyatı Vakfı Başkanı
S. SERVET KABAKLI

Genel Yayın Yönetmeni
İLYAS DİRİN
idirin54@hotmail.com

Yayın Kurulu
Prof. Dr. HASAN AKAY (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
Prof. Dr. İBRAHİM ŞAHİN (Osmangazi Üniversitesi)
Doç. Dr. MEHMET NARLI (Balıkesir Üniversitesi)
Doç. Dr. YILMAZ TAŞÇIOĞLU (Sakarya Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. NURİ SAĞLAM (İstanbul Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. BAHTİYAR ASLAN (Kültür Üniversitesi)
Yrd. Doç. Dr. HAYRETTİN ORHANOĞLU (Avrasya Üniversitesi)

Müessese Müdürü
CEMAL AYDIN

Grafik ve Düzenleme
ATILLA CEYLAN

İngilizce Editörü
VOLKAN DİRİN

Abone ve Satış Sorumlusu
HALİT BAYKAL

Baskı ve Cilt
ŞENYILDIZ MATBAACILIK
San. ve Tic. Ltd. Şti.

Gümüşsuyu Caddesi No: 3 Kat 2
Topkapı / İstanbul - Tel: 0.212 483 47 91 (Pbx)

Dağıtım
TURKUVAZ
Dağ. Paz. A.Ş.

Yönetim Yeri
Divanyolu Cad. No: 14 34122 Sultanahmet-İstanbul
Tel: 0.212 527 50 32 – 526 16 15 / Faks: 0.212 513 77 49
ytearastirmalaridergisi@gmail.com
www.turkedebiyati.com.tr

Yazışma Adresi
PK 2, Sirkeci / İstanbul

Dergimizdeki yazılar kaynak gösterilerek iktibas edilebilir.
Yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

ISSN: 1308-8203

ABONE ŞARTLARI

Yurtiçi-Yıllık: 30 TL / 2 Yıllık 50 TL / Yurtdışı-Yıllık: 40 Dolar veya 30 Avro / Kurum Abone Bedeli: 60 TL

Türk Edebiyatı Vakfı Posta Çeki: 124540

Vakıflar Bankası Beyazıt Şubesi - İstanbul: IBAN TR 63 0001 5001 5800 7268 2473 17

T.C. Ziraat Bankası Çağaloğlu Şubesi - İstanbul: IBAN TR 98 0001 0008 8929 0335 5350 01

Halk Bankası Çağaloğlu Şubesi - İstanbul: IBAN TR 52 0001 2009 7580 0012 0000 04

Yurtdışındaki okuyucularımız abone bedellerini T.C. Ziraat Bankası İstanbul Çağaloğlu Şubesi,
Türk Edebiyatı Vakfı İktisadi İşletmesi, Şube Kodu: 889 - IBAN TR 44 0001 0008 8929 0335 5350 03
numaralı Avro hesabına yatırabilirler.

YIL 5 • SAYI 9 • OCAK - HAZİRAN 2013

Yeni
Türk Edebiyatı
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



HAKEM HEYETİ

Prof. Dr. Orhan Okay
(Emekli Öğretim Üyesi)

Prof. Dr. Hasan Akay
(Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)

Prof. Dr. Şerif Aktaş
(Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Hülya Arıunşah
(Erciyes Üniversitesi)

Prof. Dr. Magdi Bakr
(Ayn Şems Üniversitesi - Mısır)

Prof. Dr. Nazan Bekiroğlu
(Karadeniz Teknik Üniversitesi)

Prof. Dr. Nurullah Çetin
(Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. İsmail Çetişli
(Pamukkale Üniversitesi)

Prof. Dr. Recep Duymaz
(Trakya Üniversitesi)

Doç. Dr. Öztürk Emiroğlu
(Varşova Üniversitesi - Polonya)

Prof. Dr. Önder Göçgün
(Pamukkale Üniversitesi)

Prof. Dr. Nimetullah Hafız
(Priştine Üniversitesi - Kosova)

Prof. Dr. Tacide Hafız
(Priştine Üniversitesi - Kosova)

Prof. Dr. Mohamed Haridy
(Ankara Üniversitesi)

Prof. Dr. Ömer Faruk Huyugüzel
(Doğu Akdeniz Üniversitesi)

Prof. Dr. Henryk Jankowski
(Adam Mickiewicz Üniversitesi - Polonya)

Prof. Dr. Turan Karataş
(Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)

Prof. Dr. Emel Kefeli
(Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz
(Ardahan Üniversitesi)

Dr. Elmira Memmedova
(Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi)

Prof. Dr. İsmail Parlatur
(Emekli Öğretim Üyesi)

Prof. Dr. Nazım Hikmet Polat
(Gazi Üniversitesi)

Prof. Dr. İbrahim Şahin
(Osmangazi Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet Tekin
(İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Mehmet Törenek
(Atatürk Üniversitesi)

Prof. Dr. Abdullah Uçman
(Mimar Sinan Üniversitesi)

Prof. Dr. Sema Uğurcan
(Marmara Üniversitesi)

Prof. Dr. Kâzım Yetiş
(Aydın Üniversitesi)

İÇİNDEKİLER

- 7 EDİTÖRDEN
5. Yılında Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları
- ◆ Makale
- 9 İBRAHİM ŞAHİN
Tanpınar'ın Şiirlerinde Tahayyülün Niteliği
- 33 İMRAN GÜR
Mevcut Varoluştan Alternatif Varoluşa Dönüşüm Sürecinde Portmodern Özne: İmge Bilinci
- 57 ŞABAN ÇOBANOĞLU
Carl Gustav Jung'un Çağrışım Deneyleri Işığında İlhan Berk'in Şiirlerinde Ev ve Çevresindeki Nesnelerin Yorumu
- 73 MUHİTTİN ERSUNGUR
*The Turkish Poet Nazım Hikmet And Poland
(Türk Şairi Nazım Hikmet ve Polonya)*
- 81 AYŞEGÜL ERGİŞİ
Gülten Akın'ın Şiirlerinde Metinlerarası İlişkiler
- 91 ADEM POLAT
Gelenek Bağlamında Hilmi Yavuz Şiirinin Kaynaklara Yönelme Biçimi: Kendine Ait Olanda Kalmak
- 101 EWA SIEMİENIEC-GOŁAS
*The 19th Century Istanbul In The Eye Of Two Polish Travelers
(İki Polonyalı Gezginin Gözüyle XIX. Yüzyıl İstanbulu)*
- 107 ADEM CAN
Romanda Zaman Meselesi
- 139 GAYE BELKİZ YETER
Elif Şafak'ın "Aşk"ının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi
- 163 ENSAR KESEBİR
Tanzimat Romanında Annesizlik
- 177 ABDULLAH HARMANCI
Türk Öyküsünde Öğretmen Algısı

- 201 NUR ÖZMEL AKIN
Halid Ziya Uşaklıgil'in Anılarının Güncel Bir Yaklaşımla Değerlendirilmesi
- 215 SEVİL KİRAZ
Refik Halid Karay'ın Sanat ve Edebiyata Dair Eleştirel Yazıları
- Kitap Tanıtımı
- 223 YUNUS AYATA
Fatma Aliye Hanım ve Külliyesi
- 227 BÂKİ ASİLTÜRK
Cenab Şahabeddin Bütün Şiirleri
- 229 NİLÜFER İLHAN
Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu-Gerçekçi Yönelişler
- 233 ASİM ÖZ
Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Keşfi ve Yorumlanması

5. YILINDA YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

İlyas Dirin



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları'nın 1. sayısı için kaleme aldığımız "Çıkarken" başlıklı yazıda şunları söylemiştik: "Türk Edebiyatı adlı popüler edebiyat dergisi, yayınları ve kültür faaliyetleriyle edebiyat dünyamızda önemli bir yeri bulunan Türk Edebiyatı Vakfı'nın niçin hakemli bir dergi çıkarmadığı öteden beri sorulup durulurdu. Aslında böyle bir dergi vakıf mensuplarının da hayallerinden biriydi; fakat çeşitli sebeplerle hep ertelendi. Önceleri edebiyat tarihimizin bütün dönemlerine ve alanlarına açık bir derginin çıkarılması isteniyordu; fakat bu nitelikte birçok akademik derginin bulunduğu düşünülerek uzun tartışmalar sonunda sadece 'Yeni Türk Edebiyatı' araştırmalarını yayımlayacak bir dergide karar kılındı." Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları'nın 1. sayısının yayımlandığı 2009 yılı Ocak ayından bu yana geçen zaman, mevcut içeriğiyle böyle bir derginin bir ihtiyaç olduğu konusunda bizi haklı çıkardı. Çünkü Türkiye'de üniversite sayısı ve dolayısıyla Türk Dili ve Edebiyatı bölümleri arttıkça, modern edebiyat konusunda yapılan çalışmalar da artmaktadır. Bunun neticesinde, sadece Yeni Türk Edebiyatı sahasında yapılan çalışmaları neşredekcek bir hakemli derginin bir ihtiyaç hâline geldiği daha iyi anlaşılmış oldu.

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları elinizdeki 9. sayısı ile beşinci yılına girmiş bulunuyor. Akademik çalışmaların neşredildiği hakemli dergiler, Türkiye'de akademik çalışmaların, uluslararası kriterlere uygun ve seviyeli birer araştırma olmasında şüphesiz büyük katkı sağlamaktadır. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, son 8 sayısında yayımladığı 82 makale, 36 kitap tanıtma yazısı, 9 bibliyografya, birer tane belge, dergi incelemesi ve sempozyum haberi ile bu konuda üzerine düşeni yerine getirmeye çalışmıştır. Son sayımızda ise 2'si İngilizce olmak üzere 13 makale, 3 kitap yazısı ve Fatma Aliye Hanım'ın külliyatını ele alan bir çalışma yer almaktadır. Son sayıdaki yazıları da bu tasnife eklediğimizde yayımlanan makale sayısı yüze yaklaşmaktadır. Derginin akademik seviyesini, ciddiyetini ve mizanpaj estetiğini koruyarak hazırladığımız 9. sayı, yılda iki sayı yayımlanan bir dergi için ciddi bir başarıdır.

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Türk Edebiyatı Vakfı'nın saygınlığının katkısı ve akademik çevrelerin desteği ile üniversitemizde, kıymeti takdir edilen bir dergi olmayı başardı. Bugün, Türkiye'de neşredilen ve edebiyat araştırmalarını yayımlayan hakemli dergiler arasında, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları artık özel bir yer edinmiştir. Akademik kriterler konusunda dergi yayın ve hakem kurulunun gösterdiği hassasiyet, ilk sayıdan itibaren yayımlanacak

makalelerin o kriterlere uygunluğu konusunda gösterilen sadakat, mevcut seviyenin korunmasında en önemli katkıyı sağlamıştır. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, yayın hayatı boyunca belirlenen akademik kriterlerden hiçbir zaman taviz vermedi.

Diğer yandan dergimiz hâlen biri ulusal, diğeri de uluslararası iki veritabanı tarafından taranmaktadır. Dokuzuncu sayıdan itibaren ise ulakbim'e ve uluslararası indekslere başvuru yapılacaktır.

Geride bıraktığımız dokuz sayı boyunca, yazıların akademik ciddiyeti, dil hasasiyeti ve mizanpaj gibi teknik meselelerde hep daha iyiyi hedefledik. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın bugünkü başarısında hem dergiyi çıkararak teknik ekibin hem yayın ve hakem kurulunun hem de şüphesiz makale yazarlarının ayrı ayrı katkıları vardır. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın 9. sayısına ulaşmasında emeği geçen, bugüne kadar ilgi ve desteğini sürdüren herkese burada teşekkür etmek sorumluluğumuzun bir gereğidir. Tabii birtakım olumsuz ekonomik şartlara ve akademik dergilerin genelde satış rakamlarının düşüklüğüne rağmen ilk sayısından itibaren büyük bir özveriyle *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* dergisine sahiplenmeyi sürdüren Vakıf Başkanımız Sayın Servet Kabaklı Bey'in bu tavrı hep şevkimizi artırmış, azim ve kararlılığımızı pekiştirmiştir. Bununla birlikte en başta akademik dergilerin varlık mücadelesini sadece kurumsal sahiplenmeyle sürdürmesi de pek mümkün görünmemektedir. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'na sizler de sahip çıktığınız takdirde en önemli engeli aşmış olacağız. Dergimiz sizlerle aynı heyecanı paylaşmamıza zemin hazırladığı için sorunlarımızı da burada paylaşma ihtiyacı duyuyoruz. Son sayımızdan itibaren *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın abone sayısında belirgin bir artışın sağlanması, önümüzdeki yıllarda daha kalıcı ve nitelikli sayılar hazırlamamıza vesile olacaktır. Bunun neticesinde dergimizin 10., 15., 20., 25. yaş günlerini hep birlikte kutlama ve aynı heyecanı yaşama fırsatı bulmuş olacağız.

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları'nın bundan sonraki hedefi, Türkiye'de hâlen çok az sayıda derginin dâhil olduğu A sınıfı dergiler arasına girmektir. Mevcut kalitesini koruyarak ve elbette geliştirerek, hakem ve yayın kurulu, teknik ekip ve yazarlarımızın katkılarıyla *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, uluslararası seviyede, Türkiye'deki birkaç dergiden biri olacaktır. Öte yandan dergimizin önümüzdeki sayılarında yabancı dilde makalelerin de artarak yayımlanmaya devam edeceğini belirtmek isteriz. Çünkü beş yıl içerisinde *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın ismi ve akademik ciddiyeti ülke sınırlarını aşmış bulunmaktadır. Bunun sağladığı güvenle yurt dışındaki üniversitelerde görevli Türkologlar da dergimize makale göndermeye başlamış olup bu önümüzdeki sayılarda da artarak devam edecektir. Çünkü modern edebiyat üzerine yapılan çalışmalar sadece modern Türk edebiyatının problemleri ile sınırlı değildir. Terim meselesi, tenkit teorileri, mukayeseli çalışmalar, edebiyat sosyolojisi bütün dünyada ilgi gören çalışma alanlarıdır. Böylece *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, önümüzdeki sayılarıyla, ülkemizin akademik anlamda dünyaya açılan bir dergisi olacaktır.

Saygıdeğer hocalarımızın, değerli yazar ve okuyucularımızın ilgi, destek ve yapıcı eleştirileriyle daha mükemmel sayılarda buluşmak ümidiyle...

TANPINAR'IN ŞİİRLERİNDE TAHAYYÜLÜN NİTELİĞİ

İbrahim Şahin*



Özet: Edebiyat tarihçisi ve akademisyen olan Ahmet Hamdi Tanpınar, aynı zamanda şair, romancı, hikâyeci, çevirmen ve denemecidir. Kültürel birikimi felsefe, psikoloji, estetik, mitoloji ve güzel sanatlardan gelen Tanpınar, mevcut birikimini şiir, roman ve hikâyelerinde kullanır. Sanat anlayışında geleneğe ayrı bir değer veren Tanpınar, geleneksel sembolleri, yeni anlamlarla zenginleştirerek kullanır. Onun geleneksel sembole yüklediği anlam, aslında sembolün bize sezdirdiğidir. Şiir, roman ve hikâyelerini çoğu zaman zıtlıklar üzerine kurmuştur. Şiirlerinde, özellikle hayal ve gerçek, tahayyül ve düşünce zıtlığı dikkati çeker. Bu makale, Tanpınar'ın şiirlerinde, tahayyülün karşılığı olarak kullanılan nesnenin sembolleşme sürecini incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Tanpınar'ın şiiri, şiir ve tahayyül, deneyim ve şiir, klasik şiirde hayal, modern şiir.

THE CHARACTERISTIC OF IMAGINATION IN TANPINAR'S POEMS

Abstract : Ahmet Hamdi Tanpınar is a poet, a novelist, a narrator, a translator and an essayist as well as a historian of literature and an academician. Ahmet Hamdi Tanpınar whose cultural background is based on philosophy, psychology, esthetic, mythology and fine arts, uses his present background in his poems, novels and narrations. Tanpınar who distinctively appreciates the tradition in his own understanding of art, uses the traditional symbols by enriching with the new meanings. The meaning that he gives the traditional symbol, is essentially what the symbol is perceived us. He plotted his poems, novels and narrations on the contrasts at most time. Particularly, image and reality, imagination and contrast of thought attract attention in his poems. This article studies the process to become a symbol of the object used as an equivalent of imagination in Tanpınar's poems.

Keywords: Tanpınar's poetry, poetry and imagination, experience and poetry, image in classical poetry, modern poetry.

GİRİŞ

Klasik Şark âşık-mâşuk ilişkisini, gül-bülbül hikâyesini mazmunlaştırarak ebedîleştirmiştir.¹ Gül-bülbül hikâyesi, güzellik ve aşk arasındaki ebedî tutku-

* Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

ya işaret eder. Bir yanıyla bildiğimiz insanî aşk olan, diğer yanıyla Peygamber'in güzelliğini² ifade eden bu simge, onulmaz bir ayrılığın, yüksek ve yüce mesafenin remzi olmuştur.³ Zaten klasik edebiyatın âşık ve mâşuk merkezli bütün simgeleri, âşıkla mâşuk arasındaki mesafeyi koruyan, hatta artıran, dolaşısıyla imkânsız vurgulayan yapılarıdır. Tanpınar'ın *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinin giriş kısmında tespit ettiği klasik edebiyata ait hiyerarşik yapı, imkânsızın tespitinden başka bir şey değildir.⁴ Kutsalın bayağı ile mesafesini ifadedeki estetik, sanatkârların kabiliyetlerinin ölçüsü olmuştur. Kul ve Tanrı arasındaki giderilemez dünyevî mesafe -aslında tasavvuf mesafeleri ortadan kaldırma çabasıdır- âşığın alçaltılmasıyla, mâşuğun yüceltilmesiyle korunabilir. Klasik edebiyata yönelik 'mübalağa' suçlamalarının asıl sebebi budur. Mecaz ve lafız sanatlarının hemen hepsi, âşığın 'düşüşünü', mâşukun 'yükseleşini' ifade ettiğine göre bu mesafelik, ızdıraba sebep olacak ve âşık her durumda bir öncekinden daha derin acı çektiğini ifade ve ispat etmek zorunda kalacaktır. Mistifiye edilmiş mâşuk/sevgili, doğal olarak yüceydi ve rengi ile kokusu ve ayrıca formu dışında herhangi bir özelliği olmayan -mesela sesi- gül, susmak suretiyle, âşıkta çoğaltılacaktı. Aslında herkes bilir ki susmak ile gizem/esrar arasında ciddi bir münasebet vardır. Sustukça, âşığın bu susmaya yüklediği anlam artar. Gül daima susar, bülbül konuşur. Klasik edebiyatta sevilenin söylediği bir tek mısra yoktur; o daha çok işaret yani simgenin diliyle -aslında konuşmaz, âşık anlam atfeder- konuşur. Kaş, göz, el, yüz, saç, kaş, bakış, boy gibi bedensel form ve durumlardan anlam üreterek bu anlamla 'tahayyüle açılmak' şairin (âşığın) sevme derecesini, acıya katlanmaktaki yürekliliğini gösterir. Klasik edebiyat nisbeten mazoşisttir.

Tanpınar yaşadığı devir itibarıyla ve etkilendiği kaynaklar bakımından ne kadar seküler olursa olsun, mistik bir edebî metin üretir ve gülün merkezde olduğu bir hayal sistemi kurar. Gül, Ahmet Hamdi Tanpınar⁵ için büyük oranda imgedir; mazmun değildir. Tanpınar da gülün kokusunu ve rengini ve elbette formunu kullanır. Bilhassa "kat kat açılan yaprakları" ile gül onda tahayyülün imgesine dönüşür. *Huzur*'un son bölümünde, "geceyi büyük ve siyah bir gül"e benzeten⁶ Mümtaz'ın motive edici saikleri, gecenin de gülün de 'iç' olarak tasavvur edilmiş olmasıdır. Tanpınar'ı mistik kılan dış dünyadan uzaklaşmak arzusudur. Düşüncenin ve tahayyülün merkezine estetiği yerleştiren Tanpınar'ın, dış ve iç arasında kaldığında 'iç'i ve dış dünya ile ilişkisizliği tercih edeceği açıktır. Yaşadığı devrin edebiyat açısından zevksizliği, siyasî ve sosyal sürecin nitelikleri ve özel hayatındaki 'düşüş', Tanpınar gibi bir mizacın kendisine bir 'sığınak' bulmasını gerektirmiştir. Bu sığınak dildir. Güzel sanatları, sufizmi, Bergsonculuğu, tarihi ve onun sanatında gördüğümüz diğer kaynakları Tanpınar, dil yoluyla inşa ettiği bir sığınacağın malzemesi olarak kullanır. Bu bakımdan Tanpınar'ın dili ütöpik bir dildir.⁷

Ahmet Hamdi Tanpınar, Bergson'un şuur zamanından, şiirdeki 'hava'dan⁸ (derûnî ahenk) tarihin geriye doğru çoğaltan doğasından ne bekliyorsa, kullandığı ütopyik dilden ve gülün imgesel değerinden de onu bekler. Çünkü Tanpınar, edebî geleneğimizin dilinin nerede 'sıkıştığını' biliyordu. XIX. asır Osmanlı münevverinin seküler dil üretme çabası, dili giydiği/giydirildiği elbiseleden arındırma çabasıdır. Nâmık Kemal neslinin klasik edebiyat ve bu edebiyatın dili ve hayal sistemi konusundaki itirazları; dilin, giydirilmiş elbiseleden kurtarılması ile ilgiliydi.⁹ Her inşa aslında bir anlam giydirme formu olduğuna göre, anlamı elbise ile anlamlandırma sürecinin kendisini de inşa ile karşılamakta bir sakınca yoktur. Klasik edebiyatımızın dili, üst üste giyilmiş/giydirilmiş birçok elbise ile buutları büyümüş, dolayısıyla anlamını kaybetmiş - çünkü yayılmış, genişlemiş ve görünmez olmuş, gözle nesne-anlam arasındaki mesafe açılmış- eski zaman güzeline benzer. Mühim olan o dilin kelime dağarcığı, lügatin sayısal çokluğu değildir; mühim olan çok anlamlılık konusundaki doymuşluktur. Nesne ve dil arasındaki literal ilişki, aslı kimliği kaybolmuş kelimelerle kurulamazdı; dolayısıyla yeni medeniyet, edebiyat ve kültür inşası, mevcut dille mümkün değildi. Dil de insan gibi kirlenen bir şeydir; çünkü dili 'şey' kılan hem fonetik tarafı hem de anlamsal yanıdır. Nesne ile dil arasındaki ilişki, göstergebilimin tanımıyla, dili 'şey' kılma ilişkisidir; çünkü sonuçta dilsel gösterge nesnenin kendisi olarak algılanır.

Eğer dil kirlenen bir şeyse, üst üste giydirilmiş anlamlar 'kirlilik' nesnelidir. Bu nesnelere soyulmak, literale doğru bir yolculuk ama bir çeşit arınmadır. Demek ki Tanzimat, dili 'sıfırlarken' aslında yükünden arındırmıştır. Ancak bilinir ki şiirin dili literal değildir. Öyleyse dilin sanatsal kabiliyet kazanabilmesi için belli bir tarihsel süreçte yeniden giydirilmesi gerekir. Durum kayayı tepeye çıkarmaya mahkûm edilen mitoloji kahramanının çilesine benzer. İnsanlık, hem bilinç, hem dil, hem kültür bağlamında, zaman zaman kirlerinden arınmak zorundadır.¹⁰ Demek ki Türkçenin yeniden şiir dili olabilmesi bir sürece bağlıdır ve bu süreç aslında Tanzimat'ta elbiselerinden -arızı mânâlarından- soyulmuş olan dilin, yeniden giydirilmesi sürecidir. Tanpınar şiir üzerine konuşurken şairin kelimeleri 'temizlediğinden' söz eder.¹¹ Temizlenmek zorunda kalınan kirlenmiş demektir; söz konusu dil ise, kelimenin anlam açısından literalleştirilmesi zaten bir temizliktir. Toplamda her şiir, şairin şahsî dilini verir; çünkü literalize edilmiş olan her bir kelimeye şair yepyeni bir elbise giydirir ve o kelime sokağa, hayatın içine dalar.

Klasik edebiyatın mazmun sistemiyle Tanzimat'ın; Tanzimat'ın dil anlayışıyla Servet-i Fünun'un ve elbette sonrakilerin bir önceki ile ilişkileri hep bu bağlamdadır. Ancak 'giyim/giyme' metaforu anlamla ilgili bir meseledir. Modern şair, literalize edilmiş/olmuş kelimeye yeni elbise giydirirken öncelikle klasik edebiyatın 'libas'ına dönemezdi; böyle bir dönüş şairin işini güçleştirir-

di; çünkü her dil dizaynı / dil bulma arayışı bir rekabet içerir. Büyük şairler, aynı malzemeyi diğerlerinden farklı giydirenlerdir / kullananlardır. Gizli veya açık rekabet, diğer büyük şairlerdir. Kaldı ki dilin kendisi bir ideoloji olduğundan, konuşan iki sıradan insan arasında bile dilsel bir rekabet vardır. Modern Türk şiirinde Yahya Kemal'in *Eski Şiirin Rüzgârıyla*¹² adlı kitabındaki metinler, her ne kadar klasik elbiseli güzellere benziyorsa da okuyucunun unutmaması gereken, metnin öznesinin, yani şiirin beninin XX. asır mukimi olduğu gerçeğidir. İster "Selimname"yi¹³ okuyalım istersek Yahya Kemal'in herhangi bir gazelini, şairin kendi zamanından o dilin zamanına uzandığını göz ardı edemeyiz / edemiyoruz. Şairin duyarlığı XX. asır duyarlığıdır ve aynı duyarlıkla şair bizi XVII. asra, yanı başında götürür. Diğer yandan Yahya Kemal'in dile giydirdiği elbiseler, Tanzimat'tan sonraki dil tarihimiz yok sayılarak düşünülemez. Çünkü 1860-1920 arasında altmış bir sene vardır ve bir dilin yeni elbiseler giyme imkânı bakımından bu süre yeterlidir. İlgili tarihler arasında Tanzimat'ın birinci ve ikinci nesli, Aranesil, Servet-i Fünun ve Millî Edebiyat olmak üzere beş edebiyat nesli söz konusudur. Üstelik 1860'ta ortaya çıkan kavramsal Türkçeyi besleyecek yepyeni kaynaklar bulunmuştur ki Millî Edebiyat kaynak olarak bunların en verimli olanıdır.

Dilin yeniden giydirilmesi sürecinde, Batılı diller, Türkçeye gramatikal diziliş bakımından kaynaklık etmiş olabilir. Hem klasiklerin hem de modernlerin dilini, Türkçenin Batı edebiyat ve dilleriyle münasebet kurduktan sonraki gramatikal dizilişi ile mukayese etmek, bu konuda faydalı olabilir. Türkler, XIX. asrın sonuna doğru Türkçeyi bambaşka bir dizilişle kullanmaya başlamışlardı. Diğer yandan söz dağarcığı ile beraber kelimelerin anlam değeri, Türkçenin diğer iki elbisesidir. Hem Batılı kültürlerin hem de Şark'ın anlam dünyası Türkçenin yeni elbiselerinin motifleri olacaktır.

GÜL VE TAHAYYÜL

Tanpınar klasiği şahsileştirerek devam ettirmiş birkaç şairimizden biridir. Modern edebiyatın ilk elli senesi, dilin sekülerleşmesi sürecini içerdiğinden klasik edebiyat ve klasik Türkçe ile bağın koparılması, sembol değeri kazanmış kelimelerin literal anlama çekilmesi şeklinde olmuştur. Bu yüzden klasik edebiyatın hafifletilmiş sembol diyebileceğimiz mazmunları, Tanzimat sonrası ilk elli yılda sözlük anlamı düzeyine çekilerek kullanılmış yahut hiç kullanılmamıştır. Şinasi ve Nâmık Kemal gibi şairlerde, Aranesil mensuplarında ve Servet-i Fünun şairlerinde gül de bülbül de klasik edebiyatın mazmun değeri yüklenmiş kelimeleri değildir.

O zaman gülün Türkçe şiirdeki macerası, simge-literal-imge şeklinde bir süreç demektir. Bu süreç zihnin tarihsel kavrayış aşamalarını ve dilin tarihsel iş-

leyişini de göstermektedir. Çünkü klasik Türkçe nasıl ki arkasındaki zihnin dünyaya bakışını gösteriyorsa, modern Türkçe de arkasındaki zihnin dünyaya bakışını göstermektedir.

Tanpınar, Tanzimat ve Servet-i Fünun şiirinde olmayanı gerçekleştirmiştir. Tanzimat manzumeciliğinin kavramlar üzerine bina edilmiş olması kozmosu aklı, Servet-i Fünun şiirinin sıfatlar üzerine kurulmuş olması ise hissî düzeyde kavrama çabasıdır ve her iki anlama ve anlamlandırma gayreti de sekülerdir. Fikret'in yer yer yakaladığı ancak 'süreksiz'lik yüzünden kaybettiği modern şiir, bu yüzden Ahmet Hâşim'de ortaya çıkar. Çünkü modern şiir, şairin ve şiirin, simgenin içinde kalma süresine bağlıdır. Eğer Fikret, "Yağmur" şiirinin bir beytinde gördüğümüz içerde kalma süresini bütün bir şiire yayabilseydi, biz modern Türk şiirini Fikret'le başlatabilirdik.¹⁴ Fikret teknikle büyülenmiş adamdır.

Hâlbuki Hâşim umumî olandan hususî olana geçmiş ve bütün şiiri o hususî/şahsî olanın 'içinde' inşa etmiştir. Somut kozmik hadiseler, tek bir simgenin kapsamına alınır, dönüştürülür, değiştirilir ve Hâşim şiiri doğar. "Mukaddime", "Bir Günün Sonunda Arzu" ve "Havuz" yukarıdaki sürecin şiirleridir.¹⁵

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın şiir ve şiirdeki simge anlayışı Hâşim'in söylediğimiz tekniğine benzer. Onun simgeleştirme yönteminde dört temel aşama vardır:

1. Kelime tarihselleştirilerek veya mitle bağlantı kurularak çok anlamlı kılınır.
2. Kelimenin çok anlamlılığında faydalanarak ona bir hikâye yüklenmiş olur. Kelimenin çok anlamlılığı bizatihi hikâyesidir.
3. Birden fazla metinde aynı kelime kullanılarak (farklı anlamlarla da olabilir) tekrar yoluyla anlamsal çoğalma sağlanır.
4. Kelimeye toplumsal tarihin bir dönemini karşılayacak metaforik bir anlam yüklenir.
5. Kelimenin edebî metinde tekabül ettiği ilk imge sık sık hatırlatılır.

Tanpınar'ın ilk şiirlerinde geçen gül, klasik şiirin mazmunu olmadığı gibi, modern şiirin yeniden üretilmiş, şahsî anlam yüklenmiş; en azından Hâşim'deki kadar mutlaklaştırılmış bir simgesi de değildir. Kendisi sembol konusunda Valery kadar 'muklakçı' olmak istediğini ancak muklakçı olamadığını söyler.¹⁶

Bu yüzden "Selam Olsun" başlıklı şiirinden itibaren Tanpınar gülü, imgelemin (tahayyül) karşılığı olarak kullanır. Ancak yine de imgelemin doğasından kaynaklanan dağınıklık, onu ifade etmek için kullanılan gülün de imgesel değerini bozar. Katmanları olan ve dolayısıyla açılabilen dişil bir niteliğe

sahip gül, imgeleme aynı dişillığı paylaşır. Zaten klasiklerin aşkın simgesi olarak gülü seçerken göz önünde tuttıkları da mitolojiden itibaren, aşktaki hayale açılan imkân olsa gerektir.

Selam olsun bizden güzel dünyaya

Bahçelerde hâlâ güller açar mı

(...)

Uzak, çok uzağız şimdi ışıktan

Çocuk sesinden, gül ve sarmaşıktan¹⁷

mısralarında gül, pozitif imgedir ve hayatın estetik yanına ilişkindir. Tanpınar poetikasının ışık ve renk gibi iki formu ile beraber çok anlamlılığın da işaret eden bu şiirdeki 'gül' kullanımı, Tanpınar 'muğlaklığının' -mutlaklığının değil- ilk işaretleri arasındadır. Bu muğlaklık empresyonist şiirin bildiğimiz belirsizlik ilkesidir. Burada ne sembol mutlaklığı ne de seküler kesinlik vardır; gül sadece empresyon düzeyinde bir teknik malzemedir. Seçilen kelimeler, mısra kuruluşları, kederli bir arzunun, ölümce engellenmiş bir hazzın imasını içerir. Tanpınar'ın sonraki şiirlerine göre epeyce açık olan bu şiir, geride bıraktığı 'duygu' itibarıyla şiirseldir. Bu keder, bu hüznün, birkaç kelimedenden kaynaklanır; '-den' uzaklaşma eki almış kelimelerle beraber, hâlâ ve uzak! Demek ki yıllar sonra dile getireceği kelimeleri yıkama yöntemine, Tanpınar daha başlangıçta vâkıftı.¹⁸

Tanpınar poetikasında, insan doğasına ilişkin bölünmüş algının ilk ifadesi de bu şiirdir. Çünkü burada gül-sarmaşık ikiliği, tahayyül-düşünce karşıtlığıdır ve tahayyül yatay-dişil iken, düşünce dikey-erildir. Tanpınar "Selam Olun" şiirinde, insan hayatının iki düzlemine işaret ederek ölümün her ikisinden de vazgeçiş anlamına geldiğini söylemektedir. Bu tespitin onun sanatıyla ilgisini, kendisinin sanat anlayışında daha çok tahayyülü tercih ettiği tespitiyle kurabiliriz. Çünkü tahayyül gücü yaratıcılığın bir şartı veya metaforudur:

"...aynı tahayyül gücü, büründüğü ütopyacı ve karşı ütopyacı formlar için de bir şart veya metafordur. Yaratımlar, karşı-ütopyacı bir formda da tezahür edebildiklerine göre, demek ki sık sık yücenin, imkânsızın sınırları ile karşı karşıya gelir. Bu karşı karşıya gelme bizi gerisin geri, cismanîliğe ve sınırlılığa olur veren bir siyaset olarak güzelin zeminine dönmeye zorlayabilir. Bu tür bir siyasal form, sonuçta, tahayyül gücünün bir formundan başka bir şey olamaz -ancak bir kefarete ödeme veya uzlaşma olarak değil; bir tür farklılıkları, çoğulluğu, ötekilerin özerkliğini tahayyül edebilme imkânı olarak."¹⁹

Bir kelimeyi simge iken simge olmaktan uzaklaştırma yani çözmenin ya da hiçbir simgesel değeri yok iken simge kılmanın birbirine bağlı aşamaları vardır. Simge iken simgesel nitelikten çıkarmanın da simge değeri yüklemenin de kelimeye ilişkin yoğun bir yıkama, temizleme, yoğurma işlemi gerektirdiği bu

yoldaki önemli bir ayrıntıdır. Tanpınar bu işlemi kelimeyi lügate iade etmek şeklinde tavsif ediyor.²⁰ Eğer her kelime, şiire girebilmek için yeniden lügate iade edilmeliyse, kelimeler tarihsel kullanım süreçlerinde lügatten uzaklaşıyor demektir. Kelimenin lügatten uzaklaşması ‘arızı’ anlamlar yüzündendir. Arızı anlam kelimenin kiridir. Şair, bu kiri temizleyerek en dibe iner yani en başa döner; sonra da yeni bir anlam yükleyerek tedavüle sokar. Tedavüle sokma süreci, çoğu zaman kelimeye yeni imge/ler yükleme sürecidir. “Bir Gül Tazeliği” başlıklı şiirinden alınmış aşağıdaki mısralarda bu işlem açıkça görülür:

*Bir gül tazeliği içinde her an
Fildişi köpükten ve parıltıdan
Mahmur, uğultulu yaz sabahları²¹*

Bu şiir “Ömrün Sahili” adıyla 1950’de yayımlanmıştır²² ve Tanpınar’da gülün simgeden uzaklaşıp bir imge kıymetinde bırakıldığıнын göstergesidir. Şiirin alıntılanan kısmında sadece bir “sabah” anlatılmaktadır. Yaz sabahının sıfatları, mahmur, uğultulu, parıltılı, fildişi köpükten ve bir gül tazeliği içinde olmasıdır. Tek bir hâl, olgu, nesne için bir yığın sıfat kullanmanın işlevini biz Servet-i Fünun’dan beri biliyoruz. Eğer sıfat için sıfat; sıfat için yeniden sıfat kullanıyorsanız sadece karşınızdaki nesnenin derinliğini değil, bizzat dilin sıfatlar düzeyindeki derinliğini arzuluyorsunuz demektir. Bu çaba bir kavramlaştırma ve dibe inme faaliyetidir; dolayısıyla arızı anlamları ayıklayarak asıl anlamı bulma çabasıdır.

Fildişi köpükten ve parıltıdan ibarelerini, şiirde olduğu gibi, “mahmur” ve “uğultudan” kelimelerinin öncesine de alabiliriz. Bu yer değiştirme imkânı, tam da metnin imgelerinin kaypak doğasının, şiirselliğin avantajı olmasını sağlar. Şiir, bu imgelerin bağımsız oluşundan ve bağımsız olmayışından, hem oraya hem oraya aitliği durumundan kaynaklanır. Sonuçta gülün tazeliği, güneşin doğuş ânının imgesi olur. Renk ve tazelik, güneşi goncaya çevirir. Fildişi köpük süreksizliği, parıltı ihtişamı, mahmur geceyi yani uyku zamanını ve uyanmayı, dolayısıyla sabahı kişileştirmeye yarar.

MUĞLAKLIK VE SİMGE

Tanpınar şairliğinde ‘mutlak’ olamayışın -muğlak ve muallakta kalışın- sebeplerinden biri, kelimelerinin belli sayıda kalmış olmasıdır. Eğer simge konusunda mutlakçı olsaydı, karşımıza bir Yahya Kemal veya Ahmet Hâşim şiiri çıkardı. Bu yüzden belirsizlik, Tanpınar’da Hâşim’den daha güçlüdür. Yıldız, bir şiirinde kelime iken, bir başka şiirinde şiir sanatının kendisi veya bizzat bildiğimiz yıldız olabilir. “Başka Bir Yıldızda”²³ başlıklı şiir, Tanpınar’ın, yıldızın bizzat şiir sanatı olarak anlaşılmasına müsait bir metnidir. Tanpınar’da şiir, şiirin

ismindeki kapalılıkta başlar. Bir başka yıldız varsa, başka yıldızlar da vardır. O gerçekliktir. İmgelem ayrı bir yıldız, gerçeklik ayrı bir yıldızdır. Ancak Tanpınar ne muhayyel der, ne de hakikat; sadece yıldız der. Yıldız o zaman Tanpınar'da gülün anlamına eşit bir mesafededir; gül de yıldız da imgelem karşılığıdır. Hâşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" da ve diğer şiirlerinde de gül, mutlak değerli bir imgelem karşılığıdır.²⁴ "Başka Bir Yıldızda" başlıklı Tanpınar şiirinde, şiir, muhayyelin / tasavvurun / tahayyülün imgesi olan yıldızdır:

*Düğümlenen nefesinden
Sarmaşıklar, derin güller
Arasında dem çekerler
Doğup ölen güvercinler.*

Böylece yıldız, şiir sanatı; şiir sanatı, imgelem (hayal gücü) kabiliyeti yani gül; doğup ölen güvercinler ise 'anlık' giriş çıkışlar vurgusuyla zaman olur. Tanpınar şiirleri arasında güle yüklenen bu anlamı gösteren belki de en açık şiir, "Bir Gül Bu Karanlıklarda" başlığını taşıyan şiirdir. Sıfatlar üzerinde yürüyen Tanpınar şiiri, gerçekliği karanlık, şiiri gül, gülü ve şiiri de hayal gücü olarak kabul eder. Böylece şiire ve hayale geçişin zemini "sükût" olur:

*Bir gül bu karanlıklarda
Sükûta kendini mercan
Bir kadeh gibi sunmada
Zamanın aralığından²⁵*

Yukarıdaki dördlüğü okurken Hâşim'in "Mukaddime"sini hatırlamamak mümkün değildir.²⁶ Tanpınar için imgelem -gül- çoğu zaman şiirin bir bölümündeki yükseliş / cennet imgesinin içeriğidir. Zamanın aralığı, takvim zamanı; bildiğimiz iki nokta arasındaki mesafedir. Ağırlık negatif şiddettir. Gül ve kadeh benzerliğinden yola çıkarak Tanpınar, imgelemi kadeh ile somutlaştırmıştır.

Gülün klasik Türk şiirinde, Batı resminde ve birçok kültürde aşk simgesi olmasının kökeninde mitoloji vardır.²⁷ Çünkü aşk, mevcut gerçekliğin askıya alındığı, daha çok hayalî olanın erotik tutkusudur. Octavia Paz, cinsellik-erotizm ve aşk sıralamasını bir gül formunda anlatırken gülün kökünü cinsellik, gövdesini erotizm ve gülün kendisini de aşk olarak niteler.²⁸ Demek ki modern şiir, XVIII ve XIX. yüzyıldan itibaren gülü, aşk gibi daha dar kapsamlı bir simgesel temsilden kurtarmış ve imgelem gibi daha geniş bir anlamsal zemine taşımıştır. XVIII ve XIX. yüzyıllar Batı düşüncesindeki büyük değişimi, mistik dünya görüşünden seküler / pozitivist dünya görüşüne evrilmeyi işaret etmektedir.²⁹

Tanpınar şiirlerinde 'gül' kelimesinin geçtiği mısralara dikkat edilirse çoğu zaman gülün, gece ve rüya kelimeleri ile yan yana kullanıldığı görülür.

O zaman imgeleştirmenin tavsif öğeleri, ana imgenin anlamını zenginleştirmek için kullanılmış demektir. Tanpınar'da gece, iç dünya formudur; olumsuz bir imge değildir. Gezinti başlıklı şiir, gökyüzünün, deniz yüzeyindeki görüntüsünün yeni bir âlem anlamına geldiğini ve oradan 'tahayyül'e açıldığını söylemektedir. Çünkü gökyüzü, içerdiği yıldızları oldukları gibi gösterirken deniz -suyun yüzeyi, ayna- yıldızların somut görüntülerini bozmuştur. Tahayyül de bir 'bozma' işlemidir:

*Ülker, Demirboğa, Altınkelepçe
Tılsımlı gülleri gök bahçesinin,
Bir bir açıldıkça... Ve ıssız gece,
Suda tekrarlandı, ilhamlı, engin,*

*Bir âlem kurulur gibi yeniden
Baştanbaşa hayal, düşünce, rüyâ,
Billür bir kadehe benziyordun sen
Uzanan yüzünle bu parıltıya!³⁰*

İlm-i simyada, gökyüzü eril, yeryüzü dişildir. Durgun su, göl, deniz dişildir. Tıpkı hakikat ve hayal arasındaki ilişki gibi! Görülüyor ki Tanpınar şiiri, şiiri kelimelerin inşa ettiği bir atmosferde aramakla beraber, anlamsal derinliği de içermektedir. Tanpınar'da anlamsal derinlik, sosyolojik izahlarla bulunamaz. Yukarıdaki şiirde, yıldız ve gül ilişkisi, şiir ve yıldız veya gül ve imgelem ilişkisi ile aynıdır. Denizin, bir ayna işlevi görerek kendisinde yansıyanı bozması ile bilincin, çıplak gözle görüleni bozması aynı işlemdir. Demek ki metin, ayna-bilinç eşdeğerliği bakımından yorumlanırsa Tanpınar'daki muğlaklık giderilmiş olur. Her bir yıldız imgelem alanıdır ve "bir bir açılır." Gül ile yıldız (deniz yüzeyine yansımış görüntü) arasındaki ilişki, imgelem kabiliyeti bakımındandır; ancak ikisi de mutlak değildir. Şiirin sonraki kısmında Tanpınar, "ıssız gece" atmosferini suya taşıyarak gökyüzünden yeryüzüne iner. Şiirin anlamı eril/ dişil ilişkisi yanında bilinç/bilinçdışı ilişkisini de kapsayarak genişler. İlhamlı ve engin yeni bir âlem kurulur. Suyun zengin imgesel kabiliyeti, düş kurucu için hayale, düşünceye, rüyaya açık imkânlarından kaynaklanır. Tanpınar'daki gül imgesinin yanına böylece üçüncü unsur rüya da eklenmiş olur. Gül, gece, rüya! Üçü de imgeleme katkı konusunda hazır imkân olması bakımından önemlidir. Yukarıdaki şiirde geçen "mercan bir kadeh" burada "billur bir kadeh" olmuştur. Billur kadehin "sen" zamirinden dolayı sevgili olduğu zannedilmemeli; billur kadeh şiir sanatının kendisidir. Çünkü şiir imgelem sanatıdır; imgelemin dünyası da billur bir kadehe benzer.³¹

Tanpınar, romanlarında, hikâyelerinde ve şiirlerinde zaman zaman, sanatını metnin teması kılar. Kendi şiirinin ve genel olarak şiir sanatının doğasını

içeren Tanpınar'ın birçok şiiri, poetik kabiliyet taşır. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, "Antalyalı Genç Kıza Mektup" ve *Yaşadığım Gibi*³² adlı metinler ne kadar poetik içerik taşıyorsa, Tanpınar şiirleri de o kadar poetik içerik taşıyan metinlerdir. "Her Şey Yerli Yerinde" başlıklı şiirden alınan aşağıdaki dördlük, Tanpınar poetikasının aslî kavramlarını içermektedir:

*Belki rüyâlarındır bu taze açmış güller
Bu yumuşak aydınlık dalların tepesinde,
Bitmeyen aşk türküsü kumruların sesinde,
Rüyâsı ömrümüzün çünkü eşyâya siner.*³³

Gül, aydınlık, aşk türküsü, rüya kelime ve kelime grupları, Tanpınar nesir ve şiirlerinde sık sık karşımıza çıkar. Kavramların kullanımındaki sıklık -tekrar- Tanpınar'ın simgeleştirme çabasını gösterirken bu kavramların çoğu zaman yeni anlamlar içermesi, kelimenin hikâyesi olmaktadır. Tanpınar'ın edebî metinlerinde, kelimenin farklı imgesel karşılıklarla kullanılması, onun kelimelelere yüklediği hikâyedir. Bir yanıla kelimeyi kavrama ve oradan allegoriye yönelten kişileştirme, beş duyu öğelerinin kelimeye taşınmasıyla mümkündür. Beş duyu öğelerinin her biri kelimeye yüklendikçe kelime kişileştirilmeye müsait hâle gelir. Zaman zaman musikîden ve resimden gelen unsurlar, eşyayı başka bir forma büründürür ve şiirsel atmosferi kurar. Burada büyük iş, tahayyülüdür; sınırsız tahayyül Tanpınar'da üslûp ciddiyetini bozduğunda abes ve ironik doğar. Bilinç, algının üzerinde beş duyuyu denemeye kalkıştığı zaman önceki algı abesleşir ya da ironikleşir. Fakat yukarıya alınan şiirlerde tahayyüle imanın yani ciddiyetin inşası söz konusudur. Taze açmış gül ve rüya benzerliği, imgelem ve bilinçdışı ilişkisidir. Yumuşak aydınlık, rüya ve gül oluyorsa, atmosfer tefriş ediliyor demektir. Bu şiir hâli, Tanpınar'ın bir başka metninde 'hava' dediği derunî ahenktir.³⁴ Bu malzemeye aşk türküsü olarak kumru sesi de eklendiğinde hava tamamlanır. Tanpınar, gülün geleneksel anlamı olan aşkın, özneyi tahayyüle yönelten yanından faydalanmıştır. Güle yönelik imgesel derinliğin unsurları, ses, aşk, gece ve rüyadır.

Tanpınar nesirlerindeki aforizmaların bir anlamsal ipucu içerdiklerini biliyoruz. Bazen aynı aforizmaları Tanpınar, aynı amaçla şiirlerinde de kullanır: Rüyâsı ömrümüzün çünkü eşyaya siner! Rüyâ burada imgelemdir ve eşya imgelemin imkânıdır. Dolayısıyla ömrümüzün rüyâsı, kendi masalını eşya üzerinden kurar.³⁵

Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*'in şiire ve *Yaşadığım Gibi*'nin musikîye ilişkin kısımlarında kendi içindeki cedelden / kavgadan söz ediyordu.³⁶ Bu kavga ihsasların kavgasıdır. Tanpınar nesirlerine kavram olarak yansıyan cedel, şiirdeki atmosfer hâkimiyeti kavgasıdır: Şiirin atmosferine hangi duygu durumunun hâkim olacağı kavgası, şair için ciddi bir ızdıraptır.³⁷ Bir iç hâl şairi olan ve

şiiirinin doğasını, şiirine tema kılan Tanpınar, şiirin atmosferine karar verebilmek için bu cedelin sonucunu bekler. Zıtlıklar, şair için birbiriyle kavga eden ve yüze hâkim olmak isteyen unsurlardır. Tanpınar suyun altında çalışır. Suyun altında çalıştığında mücadelenin kendisini, seyrini sever ve suyun yüzeyi diyebileceğimiz şiire hâkim olan unsuru da bu seyir belirler. Bazen bir tek duygu durumu, bazen bizatihi cedelin kendisi şiirin atmosferini belirler:

*Boğuşan devler var uzak bir yerde,
Kanlı hiddetidir bu ses onların.
Yarın bir gül açar bu bahçelerde,
Belki son çığlığı boğulanların.³⁸*

Sesli ya da sessiz bütün insan eylemlerinin müzikal bir tonu vardır. Tanpınar çoğu şairin aksine nesneyi değil, duyguyu kişileştirmeyi tercih ettiğinden eylemi ve sesi duyguya has kılar. Fakat kendilik tek yönlü değildir, zıtların bir aradalığı yüzünden çift yönlüdür. Biri ölürse diğeri onu arar. Tanpınar romanlarındaki 'öteki'nin dirilmesi bu yüzdendir. Aynı dirilmeyi öldürülmüş/boğulmuş ötekinin başka bir formda yeniden doğuşu şeklinde "Defne Dalı" başlıklı şiirde de görürüz. Boğuşma, kanlı hiddet ve sükût! Her sükût hayale açılan bir kapı olduğuna göre, hakikatin hayali yok etmesi, arkasından hayalin yeniden doğuşunu engelleyemez. Tahayyül / imgelem 'gül' formunda yeniden doğar. Üstelik de boğulanların son çığlığı olarak! Öyle görünüyor ki Tanpınar kavramlaştırma tutkusu yüzünden sürekli 'iç' te çalışır. Her kavramlaştırma çabası, kendini gözetimde tutan bir başka göze dönüşmesine yol açmış ve böylece ikinci, üçüncü Tanpınarlar doğmuştur. Tanpınar kendine mesafesi olan adamdır.

GÜLLER VE KADEHLER: BİR DÖNÜŞÜM METNİ

Tanpınar'ın 1943'te yayımlanan "Güller ve Kadehler" başlıklı şiiri, onun sanatındaki dönüşümü göstermesi bakımından önemlidir. Şiir, yayın tarihi itibariyle de, *Huzur*'un dili vesilesiyle karşılaştığımız Tanpınar algısındaki değişmeye uygundur. Tanpınar, uzun zaman imgeselin/hayalî olanın, peşinde yürümüştür. Hayalî olanda nesne önemli değildir; tasavvur önemlidir. O zaman cümlemizi, Tanpınar, uzun zaman tasavvurun peşindedir şeklinde düzeltelim. Elbette bu bir ütopyadır. Ütopyanın içeriğine değil, doğasına hayrandır Tanpınar. Fakat *Huzur*'dan sonra, tasavvurun idealizasyonu, yerini gerçekliğin ironisine bırakır ve Tanpınar dili absürde açılır. "Güller ve Kadehler" aradaki şiirdir. Çünkü Tanpınar, yüceltmenin sonunda geçiciliği fark eder; ister hayal, ister hakikat olsun, sonuçta hayat, geçicilikle maluldür:

*İsterse bir bahar olsun günlerin;
Bir esneyişinde yorulmuş tenin,
Silinir aynadan her nazlı hayâl,
Arzuların sana ördüğü masal!*

*Bağrında bir bıçak yarası boşluk,
Simsiyah kesilir gözünde ufuk,
Siyah açar güller ve siyah öter
Ömrün gecesinde öten bülbüller³⁹*

Tanpınar'ın suyun üstünde çalıştığı bu şiirinde, artık gül/ imgelem siyah-tır; ömrün gecesi, eğer eşyanın gerisindeki boşluğun keşfi (ihtiyarlık) ise, imgeyi çağırın "bülbül"ler (özne) de siyah ötmektedir. Bu bir düşünüş durumudur ve Tanpınar poetikasında bu duyuş tarzı uzun zaman devam edecektir. Öte yandan Tanpınar poetikasının arzu, ayna, masal gibi kodlarını da bu şiirde görebiliriz. Çünkü hayal, arzularımızın ördüğü bir masaldır. Bizi imgeleme yönelten, tasavvuru harekete geçiren arzumuzdur; masalımız da arzularımızın ördüğü hayalî âlemdir. Fakat hepsi geçicidir; yerinde sadece bir boşluk kalır: "*Bağrında bir bıçak yarası boşluk!*"

Boşluğun anlamsızlık olarak nitelendiği yerde, Tanpınar trajedisi başlar. Böylece gül, renk değiştirirken temsil ettiği imgelem de negatifleşir; tasavvur artık negatiftir.

"Karışan Saatler İçinde" başlıklı şiirde ise, bir "an" bir "gül" olur. "Anlık" bir durum yakalanabilecek imgesel bir süreçtir.

*Karışan saatler içinde hatıranı
Bazı sabahlarla ikindiler yanyana,
Değişik gülleri sanki tek bir baharın
Bakir hülyasıyla beyaz ve ürkek yarın,
O süikût bahçesi, ufkunda kuş yerine
Hasret kanat çırpar düşünen ellerine...
(...)
Hep aynı hayalin peşinde bu yolculuk
Hep gül yangını ve bahar sıtması ufuk.⁴⁰*

İradî bir tercihle tahayyülden hatıraya dönen şairin, kayıtları bir hayale çevirmesinin örneği olan bu şiir, Tanpınar'daki gelecek korkusunu ve aynı zamanda tıkanmışlığı da gösterir. "Tek bir bahar" kutsallaştırılmış geçmiştir; bu kutsal geçmişteki -hatıralar- her hatıra tek bir baharın değişik gülleridir. Önce hatıra ve o hatıranın içinde tahayyül! Fakat Tanpınar'da özne şimdide, zihin geçmişte iken bile gelecek korkusu vardır. Şimdiki zamanın bilinci, hatıra-hafıza ile geçmişe döndüğünde bile, geçmişten şimdikiye -yani geçmişin geleceği-

ne- dönme ihtimalinin endişesini yaşar. Tanpınar’da yarın yine muğlak bir temsille sükût ve güvercinle temsil edilir.

“*Bakir hülyasıyla beyaz ve ürkek yarın*” mısraının geri planındaki güvercini, biz biraz sonra “kuş” olarak görürüz. Gelecek, yakalanamazlığı, çabuk kayboluşuyla ürkek ve tedirgin bir kuştur Tanpınar’da.

Geçmişin, hatıranın sessizlikle açılan kapısının ufkunda, kuş yerine, hasretin kanat çırpıtığını ve hasretin de düşünen ellere ilişkin olduğunu biraz sonra öğreniriz.

*Hep aynı hayalin peşine yolculuk
Hep gül yangını ve bahar sıtması ufuk⁴¹*

Tahayyül artık gül yangınıdır; çünkü imgelem geçici, anlık ve ulaşılmazdır! Ufuk yani gelecek ise bahar sıtmasıdır; çünkü tedirgin edici, endişe verici; en azından belirsizdir! Tanpınar’da ciddi bir gelecek korkusu vardır.

Tanpınar’daki zihinsel dönüşümün karşılığı olan şiirlerden biri de “Ey Kartal Bakışlı” başlıklı şiiridir:

*Ey kartal bakışlı avcısı fecrin,
Açmamış güllerin siyah bahçesi;⁴²*

mısralarıyla başlayan şiir, daha ikinci mısradaki gülün, yaşanmışlıkla, kurgulanmışlıkla ilgili olarak, geleceğe ilişkin bir imgesel anlam taşıdığını gösterir. Şiirin yayın tarihinin 1944 olması da Tanpınar zihnindeki -elbette sanatındaki- değişimin tarihini de işaret etmektedir. Artık imgelem, hatıra yoluyla geçmişe açılış fakat aynı zamanda geleceğe matuftur. O zaman tasavvur/ tahayyül zaman üstü bir duyuş formudur. Geçmiş, şimdiki ve geleceği kapsar. Tahayyüle şimdiki geçilir; şimdiden çıkış, tıpkı Proust’ta olduğu gibi iradî ya da iradesiz olabilir. Bazen renk, bazen koku, bazen ses, özneyi şimdiki zamandan çıkarıp zaman üstü bir coğrafyaya çekebilir. “Ey Kartal Bakışlı”da şiirin eksik ögesi ölüm olmakla beraber “siyah bahçe” mezarlık imgesini içerir. Öyleyse Tanpınar’daki gelecek korkusu, boşluk endişesi, ölüm sendromu kaynaklıdır. Semptomatik bir durum olarak ölüm, Tanpınar şiirlerinin gerisindeki özneyi daima askıda bırakır; yükselirken düşmek gibi! Veya şiir daha baştan düşüş içerir.

GÜL, GECE VE RÜYA

Onun şiirlerindeki gül-gece-rüya sıralamasını veya yan yanalığını gösteren başka bir metin de “Dönüş” başlığını taşımaktadır. Öznenin âni bir hatırlamayla geçmişte kalmış bir haz ânını yakalamaya çalışmasını anlatan bu şiir, Tan-

pınar'daki tahayyül tarzının 'an'da gerçekleştiğini ifşa eder. Hafızanın çıplak bir oyunuyla, şiirin eksik ögesi -o bilinmeyen- bir kuş sesi, hazanın bağrına düşer. Hazan geçmiş, şiirin görünen anlamında sonbahardır. Bütün bahçelerin yabancısı bu ses -çünkü şimdiden gidiyor, şimdideki duyusu- büyük bir ümitle, acıyla bir baharın unutulmuş kokusunu araştırır:

*Araştırdı bir baharın
Unutulmuş kokusunu,
Ay ışığında dalların
Rüya dolu uykusunu;*⁴³

Şiirde gül tek bir mısradan geçer:

*Bu ses ki sonsuz acısı
Güllerin üzüntüsünde...*

şeklinde. Mısradan da anlaşılabilir gibi, artık imgelemin kapısı kapalıdır. Hafıza geriye dönerek birinci katmanı aşmış fakat geçmişte yaşanan ânın hazzını yeniden yakalayamamıştır. Güller, imgelemin imkânlarıdır; anlaşılan o ki imgelem imkânı kendini kapatmıştır. Tanpınar şiirlerinde tıkanma 1940'larda başlar. *Huzur* 1948'de tefrika edilmiş olmasına rağmen, yazılış seneleri önceki seneler olmalıdır. *Huzur*'daki geri dönüş, imgenin tahayyül imkânını ortadan kaldırmasıyla ilgili olabilir. Onun "Gül" başlıklı meşhur şiiri, imgelemin iki yönlü doğasını açıklar. Şiirin birinci bölümü tahayyülün hazla inşa edilmiş coğrafyasını, ikinci bölümü ise acıyla yüklü inşa sürecini anlatır. Böylece Tanpınar'da hafıza/hatıra ve tahayyül/imgelem arasında çok az anlam farklılığının olduğu görülür. Çünkü Bergson gibi o da bilinç, hafızadır diye düşünür. Hatırlayarak çoğaltılmış, bazen haz, bazen keder, bazen acı, bazen hüznün vesilesi olan geçmişin yerini, bazen de imgelemin tamamı, öznenin özgür benliğine ait coğrafya alır: "*Gül, ey bir âna sığmış ebediyet rüyâsı!*"

Hâşim'le Tanpınar arasındaki teknik benzerliklerden birisi de sıradan kozmik vakıaların seçilmiş kelimelerle temsili birer organizasyona dönüştürülmesidir. "Bir Günün Sonunda Arzu" nun temelde basit bir kozmik vakia üzerine inşa edildiğini biliyoruz. Nesnelere -kelimelerin- dönüşümü yoluyla, metin şiirsel ve elbette şiir kılınmıştır. Tanpınar bu dönüşümü somut nesnelere düzeyinde değil, duyguların imgeleri düzeyinde gerçekleştirir ve aynı sebeplerden Hâşim belirsiz ve somut, Tanpınar belirsiz ve soyuttur. Tanpınar mücerredin şiirini yazar.

Tanpınar, "Deniz" başlıklı şiirinde, değişim ve dönüşüm somuttan soyuta doğrudur. Şiirin eksik ögesi sadece şahıs ya da iyelik eki olarak şiire dâhil edil-

diğinden şiirin ismine ilişkin kişileştirme görülmektedir. Hâlbuki açıkça şiirin adı şiirin öznesidir. Anlatılan kozmik vakianın ne olduğuna ilişkin sapma/ saptırma şiirin tahayyülüne bağlı bir durumdur.

*Serptin, dağittın bütün gül ve zambaklarını
Topladığın altın gözyaşlarıyla geceden,⁴⁴*

mısraları kozmik vakianın tahayyül aracılığıyla nasıl değiştirildiğini, metnin arasına sıkıştırılmış gül ve zambak, altın gözyaşı gibi ifadelerin metni şiir kılan yapılar olduğunu göstermektedir. Aslında her şey, gökyüzünün denizdeki yansımasıdır. Altın gözyaşları, olsa olsa yıldızların deniz yüzeyindeki aksi olabilir. Su üzerinde form değişmiş, yıldızlar gül ve zambağa dönüşmüştür. Gül ve zambaklar serpilmiş ve dağılmış; yerine, kat kat yalnızlık sarayları kurulmuştur. Kat kat saraylar dalgalardır; gece ve gölge elbette korku ve ölümü çağırır. Metin, insana ilişkin bir duygu durumunu, hazzın kozmik malzemesi kılar. Burada söz konusu değişim hayal ve hakikat faktörlerine ilişkindir. Daha önce de söylendiği gibi Tanpınar simgencilikte deniz de gül gibi imgelemi karşılar. İmgelem yani deniz, gerçeklikten gelen pozitif ve negatif malzemeyi içermesi bakımından dışıldır. Kaynağı gerçeklik olan pozitif ve negatif imgeler, gerçekliklerini kaybettiği için sadece birer gölgedir. Tanpınar artık, yalanın acısını şiirleştirmektedir.

Yer yer Yahya Kemal'in "Endülüs'te Raks"ını hatırlatan ama âni dönüşle-riyle ve muğlak imgeleriyle Yahya Kemal şiirinden uzaklaşan "Raks"ta⁴⁵, gül üç ayrı yerde geçer: Birincisi;

*Arkasında ritmin geniş rüzgârı
Bir gül kasırgası gibi enginde
Savruluyor yüzü, çılgın kolları
Yarattığı zaman bahçelerinde⁴⁶*

dörtlüğündedir ve şiirin literalden simgeye doğru giden anlamı için, diğer öğelerle beraber gül de, şiiri simgesele taşıyan bir öğedir. Gül renge ilişkin çağrısı, rakkase ile arasındaki benzerlik dolayısıyla güneşe dönüşür. Şiir, simge ile gerçeklik arasında gidip gelirken doğal olarak mutlaklaşmaz/ mutlaklaşamaz. Sadece, rakkasenin formu bir gül imgesi olarak kalır. Şiirde gülün geçtiği ikinci kısım;

*Her an değişiyor, yelken, gül, kanat
Bütün burçlarıyla uzanmış gece
Defneler önünde şaha kalkan at
Zihninin eşiğinde ürkek düşünce,⁴⁷*

mısralarından oluşmaktadır. Gül artık burada simgeye daha yakın bir noktadadır. Rakkase üzerinden insanın kâinatla ilişkisini anlatan bu şiirin sadece son dörtlüğünde geçen gül, tahayyüle ilişkindir:

*Ve ümitsiz avı bin sonsuzluğun;
Bekliyor ruhunun eşiklerinde,
Tılsımlı kadehi her susuzluğun,
Bir gül fırtınası gibi derinde.⁴⁸*

HAYAL İLE HAKİKATİN ARASINDA

Göğsünde “kanayan bir zaman gülü” ile tavsif edilen kadın imgesiyle “Eşik”⁴⁹ başlıklı şiir; zaman, fecr, kıvılcım ve kül gibi ifadelerin yanı başında, geçiciliği karşılayan gül ve güvercin ile beraber tahayyülle benzeşir. Güvercin, fecr, kıvılcım ve kül geçiciliğin nesnel karşılıkları olurken gül, geçmişte kalmış hülyalı anların karşılığı olur. Aynı şiirdeki “*Olup olmamanın eşiklerinde*” mısraı hayal ve hakikat arasındaki tereddüdün ifadesidir. Çünkü eşikte olmak müteredit olmaktır. Aynı metinde, gülün geçtiği diğer mısralarda, gül imgelem karşılığıdır. “*Ay altında bir gül nağmesi*” olan yüz, ses ve görüntü içeren bir imgelemdir. Tanpınar’ın 1949 tarihli bu büyük poemının onun zihnî duruşu açısından da ayrıca önemi vardır. “Eşik” şiirinin son kısmındaki;

*Geceyle ölümdür asıl sevgili
Bu ikiz aynada toplanır bütün yollar
Karanlık yaratır, ölüm tamamlar
Kaçalım seninle biz de geceye
Ölümün kardeşi saf düşünceye...
Yeter büyüsiüne aldandığımız
Güneşin... biraz da yalnızlığımız
Kendi aynasında gülsün, gerinsin
Güvercin topuklu sükût gezinsin⁵⁰*

mısraları, kâinata ilişkin Tanpınar algısının hangi noktaya geldiğini göstermektedir. Birisi hayale imkân verdiği, diğeri de kaçınılmaz son olduğu için, gece ile ölüm asıl sevgilidir. Melankolinin, umutsuzluğun, kederin, çelişkilerin en yoğun olduğu Tanpınar şiirleri “Eşik” ve “Zaman Kıvrımları”dır. “*Göğsünde kanayan bir zaman gülü*” ile tavsif edilen ve “*olup olmamanın eşiklerin*”de olan kadın imgesinin anlatıldığı “Eşik”te, bir türlü işlevselleşemeyen arzunun geçiciliği ile verdiği haz arasındaki tereddüdün anlatılması söz konusudur. Çünkü tıkanmış imgelem, bir yanda geçicilikle malul arzunun ‘garip’ telaşı içindedir. “*Ocağında nezir güvercinlerin*” mısraı ile daha önce sözü edilen ‘an’ların

tükenişini, kayboluşunu vurgulayan şair, imgelemin pozitif ve negatif yanını da ifade eder:

*Hülyam o kıvılcım ve kül yağmuru
Çırpınır bu beyaz mahşere doğru.*⁵¹

Aynı şiirin devamında “kıvılcım ve kül yağmuru” ifadesiyle işaret edilen tahayyülün pozitif ve negatifliği, şiirin benindeki ‘korkunun’ yani negatif olanın daha etkili olduğu vurgulanarak anlatılır:

*Ve kaç kere bahar güldü derinde
Güllerin kanıyan bekâretinde
Taze gülüşüyle toprağın, suyun...*

“Eşik” başlıklı şiir Tanpınar’ın yüzeyde; düşünsel düzeyde çalıştığı ve ‘açılmış’ aforizmalar inşa ettiği şiiridir. 1949 tarihli bu şiir, isminden de anlaşılabilir gibi Tanpınar poetikasının, imgelemlerle tefekkür arasında gidip gelen, imgeleme hapsolmuş fakat imgelemin geçmişte kalmış hazzını da bilen ve özleyen ancak ulaşılmazlığından ızdırap duyan benine aittir. Tanpınar metninde tahayyül, 1921’den itibaren, kendisinden her gün biraz daha uzaklaşan bir sevgili, bir yıldız, bir serap gibidir. Bu yüzden *Beş Şehir* yazarı imgelem hakkında deneyimlemiş olmanın üslûbuyla konuşur:

*Benden sor sırrını mesafelerin
Benden sor ve benden dinle akşamı...
Rabbim bu sonsuzluk ve onun tadı...*⁵²

“Eşik” Tanpınar için, tahayyülün ve geçmişin tükendiği ancak sadece yaşanmış bir deneyim olarak anlatıldığı ve açıkça “özlenen bir pişmanlık” a dönüştüğü bir süreci anlatır:

*Her şey, hepsi, gülen, susan, kamaşan
Rengiyle toplanır bende ve akşam
Rüzgârla tarümâr, mevsimle sarhoş
Gelir ta kalbimde düğümlemler...
-Boş...⁵³*

Tanpınar şiirinde deneyimin yeri, şiir sanatının formuna ilişkin hassasiyetler kadar önemlidir. Çünkü Tanpınar erfahrung şairidir.⁵⁴ Dinsel deneyimin yerini Tanpınar’da bireysel deneyim almıştır. XIX. yüzyıl Fransız şairleri ile bu açıdan da benzeşen Tanpınar, diyebiliriz ki 1940’lı yılların ilk senelerine kadar deneyimi yücelten; ancak 1943’ten sonra deneyimin sadece sonuçlarını anlatan ve öte yandan deneyimden korkan şairdir. Çünkü 1940’tan önceki Tanpınar;

*Boş ve ümitsizdir akşamın hüznü
Bu tenha çeşmede bir an yüzünü
Seyredenler altın sazlar içinde
Ruh muammasının ürperişinde
Kaybolmuş sanırlar kendilerini...
Bırak bu tesadüf bahçelerini..
Hakikat çok uzak, karanlık, derin
Bir dille konuşur, büyük köklerin
Toprakla ezelden karışmış dili!*

demez.

Varılan sonuç ölümün katı gerçekliği ve ölüm yüzünden ortaya çıkan süreksizliktir. Bu korku, Tanpınar şiirinin ve tahkiyeli eserlerinin öznesini deneyime açılmaktan artık alıkoyan bir engelleyici/scandaldır:

*Geceyle ölümdür asıl sevgili
Bu ikiz aynada toplanır yollar
Karanlık yaratır, ölüm tamamlar.
Kaçalım seninle biz de geceye
Ölümün kardeşi saf düşünceye...
Yeter büyüüne aldandığımız
Güneşin... biraz da yalnızlığımız
Kendi aynasında gülsün, gerinsin
Güvercin topuklu sükût gezinsin.⁵⁵*

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Selam Olsun" başlıklı şiirindeki bir mısraı tekrar ettiği "Zaman Kırıntıları" dışında bırakılırsa, gül kelimesinin geçtiği iki şiiri daha vardır. Bunlardan biri "Kış Bahçesi",⁵⁶ diğeri de "Hep Aynı Gül"⁵⁷ başlığını taşımaktadır. Bu şiirlerin her ikisi de Tanpınar'ın tahayyüle ulaşmak için geçmişini kullandığı dolayısıyla 'zorlandığı' şiirlerindedir. Bu şiirlerde, şairin zihni dünyası daima tahayyülün dışında, hatırlamanın çerçevesinde işler. Her iki şiir de geçmişe ilişkin bir deneyimin hatırlanması üzerinden inşa edilmiştir. "Kış Bahçesi" başlıklı şiirinde Tanpınar, şiirsel olanın peşindedir; bu yüzden kışı değil, kışın arkasından gelecek olanın (baharın) atmosferini hayal eder. Sanki gerçekliğin ötesindeki muhayyeli önemseyen bu şiir, Tanpınar tıkanmışlığının görünürlüğü ile ilgili önemli bir metindir.⁵⁸

Tanpınar'da gül imgelem anlamına geldiğine göre, imgelemin zıddı olan ikinci bir simgesel ögenin olması gerekir. Dikeylik-yataylık, erillik-dişillik bakımlarından Tanpınar'da gülün karşısında düşünce-sarmaşık durur. "Selam Olsun" şiiri ile başlayan bu karşılıklılık Tanpınar şiirlerinde, uzun zaman birincinin olumlanması, ikincinin olumsuzlanması şeklinde sürer. İmgelemin unsurları düş kurucuya ait bir yatay düzlemdir; genişler ve yayılır. Düşünce di-

keydir ve ögeleri daha çok beş duyu verileridir. Tanpınar, düşünceyi dışa; dış gerçekliğe, tahayyülü içe (şiiir, rüya, gece) yakın bulmaktadır. İki kavramın dişil ve eril unsurları da imgelemin estetik formuna açık imkânları ile düşünce- nin reel verilerle hareket ediyor olmasındandır. Çünkü düşünce aklın ve ze- kânın ürettiğı bir süreçtir. Haddi, hududu, beş duyu verileri ile sınırlıdır.⁵⁹ Dü- şünce, akıl, zekâ ve dış gerçeklikle ilgili olduğuna göre, Tanpınar için olum- suz sınırın, sınırlamanın karşılığı demektir.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1943'te, hem romanda hem şiirde -poetik düzey- de- imgelemin hazzını tüketmiştir. Bunun sebebi aşağı yukarı yirmi seneye ya- kın bir zaman kullanılmış olan bir yazma ve yaratma imkânının Tanpınar'da tıkanmaya yol açmış olmasıdır. İmgelemin verileriyle teşekkül etmiş Tanpınar dili, 1943'ten sonra, form değıştirmek ihtiyacını hissedecek ve Tanpınar, imge- lem ile hesaplaşmasını, 1948'de tefrika edilen büyük romanıyla dil ve duyar- lık zemininde gerçekleştirecektir. *Huzur*'daki imgesel dilin, romanın ikinci ve üçüncü bölümündeki hâkimiyeti, aynı zamanda imgesel duyarlığı esas alan bir anlayışın göstergesidir. Romanın birinci ve dördüncü bölümü ise daha dü- şünsel bir dildir. Böylece düşünsel ile sarmalanmış imgelem, azap sarılı haz olur.

SONUÇ

Tanpınar şiir, hikâye ve hatta düz yazılarının en çok kullanılan gramer tipleri, belirsizlik düzeyindeki gramer tipleridir. Belirsizlik edatı, sıfatı ve zarfı düzeyindeki bu gramatikal formlar, Tanpınar'daki süreklilik-süreksiz- lik amacına ilişkin bağlaçlarla birleşerek onun dilindeki estetik hazzı inşa için kullanılır. "Birinci İkramiye" başlıklı hikâyesinde gördüğümüz imge- lem-arzu-haz dizilişii sonraki senelerin başka metinlerinde de devam eder.⁶⁰ Eğer 1943 sonrası Tanpınar metinlerinde yukarıdaki gramer tiplerinden bil- hassa edat ve sıfatlarda bir azalma varsa, metnin ve metnin yazarının im- gelem kabiliyetinde bir sorun var demektir. Başka bir deyişle gülün rengi solmaktadır. Poetik bir sorun olarak Tanpınar'ın yoğun imgesel dille sıkın- tısının, metinlerindeki tıkanmışlıktan kaynaklandığını düşünsek bile asıl so- run, imgelem ve arzunun geçiciliğı meselesidir. Tanpınar sanatındaki büyük dönüş, kırılma, melankolik sürüklenme bu yüzden ortaya çıkar. Mesela "Ab- dullah Efendinin Rüyalari"nda arzuyu harekete geçiren imgelemin gücüdür. Bu hikâye 1943 yılında yayımlanmıştır.⁶¹ İmgelem ise alkol ve gece ile bir- likte uyarılabilmektedir. Geçicilik, sonluluk, süreksizlik 1943'ten sonraki Tan- pınar metinlerinde gülün / imgelemin negatif yönlerinin vurgulanmasına yol açar. Zaten Tanpınar'daki dil endişesi de *Beş Şehir*'den⁶² itibaren görülür.⁶³ *Beş Şehir* tarihî bilgiden ziyade imgelemin gücü ile yazılmıştır. Birinci bas- kısı 1946 yılında yapılan bu metindeki belirsizlik zarfları, tarihî bilgi konu-

sunda sıkışan Tanpınar'ın zorlanan dilinin örneği olur.⁶⁴ Tanpınar belirsizlik edat, zarf ve sıfatları ile yüklü metnini uzun cümleler ve bir yığın imge ile estetize eder.

Tarihî bilgi yetersizliği *Beş Şehir*'de Tanpınar'ı imgeleme yöneltirken romanlarında da, imgelem konusunda tıkanan Tanpınar, kahramanlarına geçmiş -tarih- inşa eder. Nesneye inşa edilen tarihin yerini, kahramanlara inşa edilen tarih almıştır. Her iki kullanım da Tanpınar'ı tatmin etmediğinde roman ve hikâyelerin kültür ve medeniyet bahislerine açıldığını görürüz. Deneme gibi reel içeriğe daha yakın olması gereken bir metinde Tanpınar için tahayyül kurtarıcı olurken roman ve hikâye gibi -bilhassa roman- tahayyül gerektiren kurgusal bir metinde tarihî bilgi kurtarıcı olmaktadır. Hâlbuki roman, kurgu olması bakımından imgelemi; deneme ise *Beş Şehir* söz konusu olduğunda, reel bilgiyi gerektirmektedir. Tanpınar aynı sorunu şiirlerinde de yaşamış ve aşabilmek için imgelem, geçmiş (hatıra / tarih) ve düşünsel düzey gibi üç aşamalı bir yöntem kullanmıştır. İmgeleme sık başvurmuş olmaktan doğan sıkıntıyı şiirlerindeki sıfat yoğunluğu vesilesiyle de görürüz. Fakat daha sonra idealize edilmiş imgelem yerine, imgelemi olumsuzlayarak kullanacaktır. Ayrıca zaman zaman şiirin benine ilişkin maziye kullanılarak ürettiği bir çeşit bireysel tarih nostaljisi, romandan şiire form değiştirerek yansır.

Tanpınar, imgelemi yücelttiği metinlerinde daima suyun altında çalışır; imgelemin kapısını açamadığı -çünkü kelimeleri tüketmiştir- durumlarda ise suyun üstündedir. Hayal atmosferinde kendini kaybetmiş Tanpınar şiirinin beni, böyle zamanlarda yüzeye yansıyan melankolisiyle süreksizliğin acısını çeker.

Bu durum "Zaman Kırıntıları" başlıklı şiirdeki "ayın çıplak arsasında savruların" bahsini hatırlatmaktadır.⁶⁵ Çünkü kelimeleri ile tekrar edilmişlikleri yüzünden kavgalı olan Tanpınar, önceki metinlerinde gül ile ifade ettiği imgelemi, daha sonra başka bir kelime ile -ay- ifade etmeyi deneyecektir.

Tanpınar'daki poetik süreç, imgelemin yüceltilmesi ile başlamış fakat gerçekliğin egemenliği ile sona ermiştir. Tanpınar metinleri dil ve tema düzeyinde aynı düşünüş sürecini izler. Tanpınar sanatındaki düşünüşü ister Sysphos efsanesi, ister insanın cennetten kovulması ile benzeştirelim, bu düşünüş, sonuçta estetik yüceden dünyevîye (bayağı) evrilmedir.

DİPNOTLAR

- 1 Ahmet Talat Onay, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 1992, s. 82-84.
- 2 Süleyman Uludağ, gül konusunda şunları söyler: " 'Gönülde meydana gelen bilginin neticesi ve meyvesi.' Ruzbihan Bakli; 'Kırmızı gül Allah'ın mehabetinden bir parçadır.' hadisine vurgu yapar. Allah'ı gül bulutlarından kırmızı, yüce bir gül şeklinde tahayyül eder. Tasavvuf edebiyatında güzel taç yaprakları ve dikeniyile ilahi cemali ve ce-

- lali en mükemmel biçimde yanstan gül, şevk sahibi ruhun simgesi olan ve gülü sevmeye yazgılı bülbül ile ikili oluşturur. Gülde naz vardır, bülbül ise niyaz hâlidir. Gül koktuğu için Hz. Muhammed'in terine de gül denmiştir.*" (Tasavvuf Terimleri Sözlüğü, Kabcacı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 149).
- 3 Ahmet Kartal, *Şiraz'dan İstanbul'a: Türk-Fars Kültür Coğrafyası Üzerine Araştırmalar*, Kriter Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 417-437. Ayrıca Türk kültüründe gülün yeri ve önemi konusunda bk. Beşir Ayvazoğlu, *Güller Kitabı*, 9. bs., Kapı Yayınları, İstanbul, 2007 ve Mehmet Çavuşoğlu, *Divanlar Arasında*, Umran Yayınları, Ankara, 1981.
 - 4 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 4. bs., Çağlayan Yayınları, İstanbul, 1976, s. 5-6.
 - 5 Ayvazoğlu, *age.*, s. 272-278.
 - 6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 15. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 363.
 - 7 Ütopik dil ve dilin ütopyalştırılması hakkında bk. İbrahim Şahin, *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*, 2. bs., Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 92-105.
 - 8 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 24-26.
 - 9 *Ölümünün 100. Yıldönümü Münasebetiyle Nânik Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*, (hzl. Kâzım Yetiş), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1989, s. 6-17.
 - 10 Bu konuda Tanpınar'ın cümlesi dikkate değer: "Estetiğime inanmıyorum artık, çünkü her şeyi eskittiğimi hissediyorum." (Bk. İnci Enginün-Zeynep Kerman, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007, s. 164).
 - 11 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977, s. 25.
 - 12 Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1974.
 - 13 *Age.*, s. 7-19.
 - 14 Tevfik Fikret, *Rûbâb-ı Şikeste*, Tanin Matbaası, İstanbul, 1327, s. 107-108-109. Burada kastedilen Fikret'in adı geçen şiirindeki: "O dem leyli-yâdında, solgun tebah / Sürür bir kadın bir ridâ-yı siyah" mısralarıdır.
 - 15 Ahmet Hâşim, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987, s. 85, 92-93.
 - 16 Enginün-Kerman, *age.*, s. 221.
 - 17 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, 10. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010, s. 28.
 - 18 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 18-20.
 - 19 G. Robinson & J. Rundell, *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek: Kültür ve Yaratıcılık*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s. 24-25.
 - 20 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 25.
 - 21 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 32.
 - 22 *Age.*, s. 165.
 - 23 *Age.*, s. 33-34.
 - 24 Hâşim, *age.*, s. 92.
 - 25 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, *age.*, s. 36.
 - 26 Hâşim, *age.*, s. 85.
 - 27 Gül'ün bilhassa Yunan ve Roma mitolojisindeki karşılığının 'aşk' oluşuna dair bk. Robert Graves, *Yunan Mitleri*, 2. bs., Say Yayınları, İstanbul, s. 81-87. Ayrıca Pierre Grimal'in *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma* (Kabcacı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 3-5) ve Deniz Gezgin, *Bitki Mitosları*, (Sel Yayınları, İstanbul, 2007, s. 61-62.) adlı eserlere de bakılabilir. Çin mitolojisinde ise gül, aşk değil gençlik sembolüdür. (Bk. Wolfram Eberhard, *Çin Sembelleri Sözlüğü*, Kabcacı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 131).
 - 28 Octavia Paz, *Çifte Alev: Aşk ve Erotizm*, Okuyan Yayınları, İstanbul, 2002, s. 39.
 - 29 Batı düşüncesinin mistik olandan sekülere dönüşümü için bk. Paul Hazard, *Batı Düşüncesindeki Büyük Değişme*, Tur Yayınları, İstanbul, 1981. Ayrıca bk. G. Robinson & J. Rundell, *age.*, s. 29-43.
 - 30 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 37.
 - 31 Hâşim, *age.*, s. 85. Tanpınar'ın "billur kadeh"i Hâşim'in "gülğün piyale"sine benzer.
 - 32 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, (ts).
 - 33 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 40.
 - 34 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 24-26.
 - 35 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 40.
 - 36 Tanpınar bu konuda şunları söyler: "Bu hisler uzvîyetin sazında çalınan bir cenk havasıdır; onun davetine uyuşuk benliğimin bütün tecrübeleri koşar. Ölümlerim bu sesin kaynağında hayat susuzluğunu gideren sürlere benzerler. Ya-

- şadığım gün, çocukluğum, unuttuğum ızdıraplar, eski saadetlerim, kısaca takviminde kıymetli olan ve olmayan şeyler, her şey bu yaratıcı nefesle dirilir, onun aydınlığında türlü çehrelerini takınırlar.” (Edebiyat Üzerine Makaleler, s. 33). Ayrıca bk. “Hiçbir şey, karşılaşan iki motifin birbirine karşı giriştiği cenk kadar güzel ve mânâlı değildir.” (Age., s. 36). Aynı konu için bk. Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, s. 333-337.
- 37 Benzer bir durum Tefik Fikret’in “Peri-i Şiirime” adlı metninde anlatılır. Bk. *Rübâb-ı Şikeste*, Tanin Matbaası, İstanbul, 1327, s. 161-162.
- 38 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 42.
- 39 Age., s. 44.
- 40 Age., s. 48.
- 41 Age., s. 48.
- 42 Age., s. 53.
- 43 Age., s. 54.
- 44 Age., s. 57.
- 45 Mehmet Kaplan’ın bu şiir hakkındaki yorumu için bk. *Tanpınar’ın Şiir Dünyası*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1983, s. 134-139.
- 46 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 58.
- 47 Age., s. 58.
- 48 Age., s. 59.
- 49 Age., s. 64.
- 50 Age., s. 67.
- 51 Age., s. 64.
- 52 Age., s. 66.
- 53 Age., s. 66.
- 54 Martin Jay, *Deneyim Şarkıları: Evrensel Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 27-64.
- 55 Age., s. 67.
- 56 Age., s. 83.
- 57 Age., s. 123.
- 58 Age., s. 123.
- 59 Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 30-33.
- 60 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Hikâyeler*, 8. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010, s. 271-274.
- 61 Age., s. 11-49.
- 62 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, 6. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1979. Tanpınar’ın *Beş Şehir*’in dili konusundaki endişeleri için bk. Enginün-Zeynep Kerman, age., s. 207-208.
- 63 *Beş Şehir*, “Konya” bölümü hariç olmak kaydıyla, önce 1941-1945 yılları arasında, aralıklarla *Ülki* mecmuasında tefrika edilmiştir. Bu konuda bk. Orhan Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010, s. 357. *Beş Şehir*’in kitap hâlinde ilk baskısı (T.C. Ziraat Bankası Matbaası, Ankara) 1946 tarihlidir.
- 64 Tanpınar’ın ilgili konuda kendi ifadesi için bk. Enginün-Kerman, age., s. 207-208.
- 65 Tanpınar, *Bütün Şiirleri*, s. 76.

KAYNAKÇA

- Ayvazoğlu, Beşir, *Güller Kitabı*, 9. bs., Kapı Yayınları, İstanbul, 2007.
- Beyatlı, Yahya Kemal, *Eski Şiirin Rüzgârıyla*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, İstanbul, 1974.
- Çavuşoğlu, Mehmet, *Divanlar Arasında*, Umran Yayınları, İstanbul, Ankara, 1981.
- Eberhard, Wolfram, *Çin Singeleri Sözlüğü*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000.
- Gezgin, Deniz, *Bitki Mitosları*, Sel Yayınları, İstanbul, 2007.
- Graves, Robert, *Yunan Mitleri: Tanrılar, Kahramanlar, Söylenceler*, 2. bs., Say Yayınları, İstanbul, 2010.
- Grimal, Pierre, *Mitoloji Sözlüğü*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2012.
- Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Başbaşa*, (hzl. Enginün, İnci - Kerman, Zeynep), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.
- Hâşim, Ahmet, *Bütün Şiirleri*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1987.

- Hazard, Paul, *Batı Düşüncesindeki Büyük Değişme*, Tur Yayınları, İstanbul, 1981.
- Kaplan, Mehmet, *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1983.
- Kartal, Ahmet, *Şiraz'dan İstanbul'a: Türk-Fars Kültür Coğrafyası Üzerine Araştırmalar*, Kriter Yayınları, İstanbul, 2008.
- Okay, Orhan, *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010.
- Onay, Ahmet Talat, *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 1992.
- Ölümünün 100. Yıldönümü Münasebetiyle Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları, (hızl. Kâzım Yetiş), İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1989.
- Robinson, G. & Rundell, J., *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek: Kültür ve Yaratıcılık*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- Paz, Octavia, *Çifte Alev: Aşk ve Erotizm*, Okuyanıs Yayınları, İstanbul, 2002.
- Şahin, İbrahim, *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*, 2. bs., Kapı Yayınları, İstanbul, 2012.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Bütün Şiirleri*, 10. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010.
-, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1969.
-, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1977.
-, *Hikâyeler*, 8. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2010.
-, *Huzur*, 15. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007.
-, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 4. bs., Çağlayan Yayınları, İstanbul, 1976.
-, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, (ts).
- Tevfik Fikret, *Rübab-ı Şikeste*, Tanin Matbaası, İstanbul, 1337.
- Uludağ, Süleyman, *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 2001.

MEVCUT VAROLUŞTAN ALTERNATİF VAROLUŞA DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE PORTMODERN ÖZNE: İMGE BİLİNCİ

İmran Gür*



Özet: İmge, postmodern öznenin 'görüntü' kavramı üzerine kurulmuş zihinsel alan deneyimi içindeki bilincinin kurgusal yapısıyla özdeşleşen bilme yöntemi ve bilincidir. Teknolojik süreçler aracılığıyla mekânsal algı dönüşümünün sonucu olarak ortaya çıkan, zaman ve mekân üstü bir varlık alanı ve melez bir yapı konumunda tanımlanan postmodern öznenin bilinci, sosyal alt yapısını akışkanlık ve belirsizlik kavramları üzerine kurulmuş küreselleşmeden; bireysel alanını ötekiyle tanımlanan bir kurulmuş ve kurulmakta olan yapı olarak ötekini içselleştirmekten; deneyimini mekânsal varlık alanındaki somut varlığının sıkışması ve yokluğundan alan, imgeleşme sürecinde biçimlenen bir bilme biçimidir. Bu bilme biçimi, oluşumu öznel alanın ötekiyle iletişimiyle tanımlandığı, belirsiz, akışkan ve edilgen bir yapı göstermektedir. Öznenin merkezsizliği üzerine kurulan ve merkezsizlikle biçimlenen süreç, özel bilinç duvarının merkez dışı konumları bilinci yapılandırmasında, özneliğin ötekileşmesi ve özgünlüğün kopyalaşmasına zemin hazırlayan durum postmodern öznenin hakikatle, gerçek ve kendisiyle ilişkisini 'görüntü'ye indirgemektedir. İmge, kopyanın asıyla, gerçeğin kurulmuş olanla, hakikatinse kurulmuş bilincin verileriyle yaratıldığı biyotik bir dönüşüm basamağını ifade eden öznenin bilincine karşılık gelmektedir. Bu dönüşüm, varlığın mevcut durumunu değiştirmeye yönelik alternatif bir varlık alanı inşasının birbirini tamamlayan parçaları ve imgesel bilinç de alternatif varlık alanının bilme biçimini ifade eder mahiyettedir.

Anahtar Kelimeler: İmge bilinci, alternatif varoluş, postmodern özne, estetizm, üçüncü merkez.

THE POSTMODERN SUBJECT IN THE PROCESS OF TRANSFORMATION FROM THE
CURRENT EXISTENCE TO THE ALTERNATIVE EXISTENCE: IMAGE CONSCIOUSNESS

Abstract: Image is the knowing method and consciousness of the postmodern subject that identifies with the fictional structure of the consciousness in the mental area experience founded on the notion of "image". The consciousness of the postmodern subject that emerges as a result of the spatial perception transformation through technologic processes and that is described in the position of timelessness and super-spatial existence area and hybrid structure is a method of knowing that shapes up in the process of imaging, that takes its social substructure from globalization founded on the notions of mobility and ambiguity, its individual area from internalizing the other as a founded structure and a structure to be founded defined with the other, its experience from the compression and the absence of the concrete entity that

* Yrd. Doç., Dr. Namık Kemal Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.

is on the spatial existence area. This method of knowing is in an indefinite, mobile and passive structure and its creation is defined with the communication of the subjective area with the other. The process that is based on the non-centrality of the subject and that is formed with non-centrality and the situation that paves the way for the subjective consciousness wall to structure the consciousness to out of center positions, to marginalize the subjectivity and to copy the distinctness, degrades the relation of the postmodern subject with reality, truth and itself to "image". The image corresponds to the consciousness of the subject expressing a step of bionic transformation where the copy is created with the original, the truth is created with the constituted one and the reality is created with the data of the constituted consciousness. This transformation is in a character expressing the parts completing each other in the construction of an alternative existence area in order to change the current situation of the entity, and the fictional consciousness is in a character expressing the knowing method of the alternative entity area.

Keywords: Image consciousness, alternative existence, postmodern subject, aestheticism, the third central.

ALTERNATİF VAROLUŞ OLARAK İMGENİN MEVCUTLA İLİŞKİSİ

En geniş anlamıyla yaratma, düşünme ve bilme etkinliği (Velioglu: 2000) biçiminde tanımlayabileceğimiz imge, Türkçede "im" kökünden iz, işaret anlamı karşılığında üretilmiş bir sözcüktür. İz, işaret ise soyut ya da somut bir varlığın varlığını belli etmesi, kendisini gösterme biçiminin karşılığı olarak tanımlanmıştır. Buna göre, imge bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şeydir (TDK: 2006). Ayrıca imge dış dünyadan duyu organlarıyla algılanan nesneyi zihinde tanımlama ya da onun zihindeki karşılığı olarak duyu organlarıyla algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşünsel kopyası (TDK: 2006) biçiminde tanımlanmaktadır. İmgenin duyu organlarıyla ve nesneyle ilişkilendirilen tanımlarında yansıtma kuramının varlığı hissedilmektedir. Diğer taraftan gerçekliğin zihnî süreçlerle yeniden kurulmuş biçimi, yeni bir şeyin temsili (Keser: 2005) şeklindeki tanımlamalarında ise imge yaratıcılık karşılığında kullanılmakta, nesnel dünyanın öznel bir tasarımı (L'Abbe-Domecq: 1925) kişilerde veya bazen gruplarda, özgünlüğüyle, geçerlilik ve yararlılığıyla seçkinleşen yeni bir şeyi varlığa getirme yeteneği (Cevizli: 2002) biçiminde tanımlanmaktadır. İki yaklaşımın ortak noktası ise imgenin öznellik ve özgünlükle ilgili bir kavram olmasıdır. Öznellik bilme, düşünme ve yaratma etkinliğinin bireyselliğini, kişiye özgünlüğünü, özgünlük ise kişiye özgü sürecin onu diğer tüm öznelliklerden daha etkin ya da üstün biçimde ortaya koyma sürecini ifade etmektedir. Başka bir ifadeyle imge kişinin kendisine özgü olanla ortak olandan farklılaşması, alanının tamamını kapsayan fakat vurgusu ortak alandan ayrılma, kendi özgün tarafını ortaya koyma üzerinde yoğunlaşan bir bilinç etkinliği olmaktadır.

Mitchell, benzerlik, taklit ve andırma esasına göre tanımladığı imgeyi farklı bilgi alanlarına karşılık gelecek şekilde sınıflandırmıştır. Buna göre zihinsel algılamalarla ilgili rüya, anılar, düşsel fikirler gibi imgeleri psikoloji ve epistemolojiyle; resim, heykel ve tasarım alanındaki imgeleri grafiksel imge olarak adlandırarak sanat tarihiyle; duyu bilgileri ile algılanan algısal imgeleri psikoloji, nöroloji ve fizyolojiyle; aynalar ve projeksiyon görüntülerinden oluşan op-

tik imgeleri fizikle ilişkilendirmiştir. Mitchell, eğretileme, tasvir gibi yöntemlerle zihinde yaratılan imgeleri sözlü imgeleme olarak adlandırmış, edebiyatın alanına dâhil etmiştir (Mitchell, 1986: 7). Mitchell'in imge tanımı ve sınıflamasında sözselsel imgelemeyi "zihinde yaratılan imge" olarak tanımlaması ve onu diğer alanların imgeleminden ayırmasıyla edebiyat, bir bilgi alanı olarak Mitchell'in sınıflamasında yer bulan diğer bilgi alanlarının verilerini kendisine dış gerçek konumunda zihinsel gerçeklik için malzeme olarak seçen bir üst bilgi alanı olmaktadır. Bu noktada Berger'in "Gören kimdir?" sorusu önem kazanmaktadır. Berger, algılamada bakan ve görenin göz ve beyin değil, görsel algı deneyiminin kendisi olduğunu belirtmektedir. Görme, görsel algı deneyimlerine bir biçim, bir düzen ve anlam yükleme girişimidir. Bunu zihinsel yorumlama süreci takip etmektedir. Yani görmede soyut imgeler zihinsel süreçte algılanmakta, algılanan imgeler bilinçli bir şekilde yorumlanarak anlamlandırılmaktadır (Berger, 1990: 17). Berger'in görme etkinliği Mitchell'de zihinde sözle yaratılan imge alanı konumunda bulunan edebî imgeyi, söz konusu diğer varlık alanlarının görsel algı deneyimlerini bilinçli bir şekilde yorumlama, ona düzen ve anlam vermenin en üst sınırına yerleştirmektedir. Çünkü diğer imge alanları bilinçli bir yaratma etkinliği olan edebiyatın, sözselsel imgenin malzemesi konumundadır. Burada imgeyle ilgili vurgulayacağımız temel mesele bir iletişim olan imgenin gerçekle ilişkisinde zihinsel imgelemenin yorumu, üst okuması konumunda bulunması nedeniyle 'görüntü'ye temel teşkil eden dış gerçeğin kendisini değil, zihinsel süreçler içerisinde kazandığı anlamı yani imgeleri kendisi için imgeleşme basamağı olarak kullanmasıdır. Bu nedenle sözselsel imge bir zihinsel sürecin kendisini çözümlemesi, bilincin kendi kendisini izlemesi, bilmesi ve yorumlaması etkinliği konumunda bulunmaktadır.

İmgenin Batı dillerindeki bild/image sözcüğü karşılığında kullanılmasıyla bu sözcüklerin anlam dairesi içinde bulunan 'görüntü' kavramıyla ilişkilendirilmesi 'im' sözcüğüne görüntüyle ilgili bir anlam yüklenmesine neden olmuş gibi görünmektedir. Çünkü iz, işaret karşılığındaki 'im' sözcüğünün görsellik ile ilişkisi özsel olmaktan çok niceliksel bir ilişkidir. Ecevit, imgeyi, işaret karşılığında sözcüklerle oluşturulmuş resim ifadesiyle tanımlamakta, imgeye edebiyata resimden geçen, görsellik ile ilgili bir kavram olarak yaklaşmaktadır:

"Türkçe'de imge im sözcüğünden türetilmiştir. İm ise görsellik içerir, işaret demektir. Gerçekten de imge sözcüklerle oluşturulmuş bir resimdir; malzemesi sözcük olmayan, bu nedenle de anlamı/gerçeği sözel düzlemde bire bir aktarması olası olmayan, daha çok duyguya/sezgiye/imgeleme seslenen bir başka sanat dalından, resimden ödünç alınmıştır. (...) tek bir sözel anlama bağımlı olmayan çizimin/resmin anlatım gücünü yüceleştirir Leonardo burada." (Ecevit, 2002: 49).

Ecevit'in imgeyi; "farklı gerçeklik kategorilerinde yaşar; bir ayağı soyutta, bir ayağı somutta durur; bir yanıyla reel gerçeğin parçasıyken öteki yanıyla kurmaca dünya-

nun malıdır. Amacı bu farklı düzlemleri birbirine yaklaştırmak, birbirinin içinde eritmek, onlardan yeni bir dünya yaratmaktır.” (Ecevit, 2002: 51) biçimindeki tanımlamasında aynı temel tutumun varlığı hissedilmektedir. Diğer taraftan modernist romanla ilgili “daha önce hiç varolmamış bir gerçekliktir bu; dış dünyanın anlamsal bağlarından yalıtılmış, kendi doğa yasaları olan yeni bir gerçeklik” değerlendirmesi de aynı bakış açısının ifadesi olmaktadır. İmge, bu konumuyla dış dünyadan alınmış görüntü / gerçek parçacıklarıyla oluşmuş özgür / özgün / özgül bir yeni gerçeklik düzlemi oluşturmak için bir araya gelen unsurlar karşılığında kullanılmaktadır. Oysa imge ister dış dünyadan alınmış -daha önce bilinen- ister yaratılmış yeni bir gerçeğin karşılığı olsun anlamın yaratmayla, zihinle ilişkisinden doğmakta, sözün canlı dokusu içinde yaşam kazanmaktadır. Bu nedenle imge sözün yaratılmış, canlı doğasıyla yalnızca edebiyata özgü bir varlık alanını karşılamakta, malzemesi dil olan, anlamın yaratılması, oluşması ve devamlılığındaki canlı süreci karşılayan bir kavram olmaktadır. Dolayısıyla donmuş bir anlamın görüntüsü yani gözle ilgili bir sonluluk ve sınırlılık olan ya da anlamının göz üzerine kurulduğu plastik sanatların resim ve heykelin imgenin söz konusu süreçlerine aykırı doğası nedeniyle bu alanlardaki yaratma etkinliğini edebiyattaki imgeyle aynı kategoride değerlendirmek mümkün olmamaktadır. Bu unsurlar, sözel imge sürecinde ancak işlevsel bir anlam parçacığı hükmünde bulunmaktadır. Fakat anlam parçacığı da donmuş değildir.

İmgenin gözle ve görüntüyle bu tarz ilişkilendirmesi postmoderndeki ‘görüntü’yle imgeyi yan yana getiren sürecin de nedeni gibi görünmektedir. Bu anlamda imgenin temsil ettiği şeyle somut arasındaki ilişki de netleşmektedir. Somut hemen daima beş duyu organıyla, duyularla ilgili, gerçeğin duyularla ilişkilendirildiği bir durumun karşılığı olarak kullanılmış; soyut ise öznel ve bu nedenle somutlanması, duyularla algılanması gerekli olan bir kavram olarak nitelendirilmiştir. Oysa kendisi bir süreç olan anlamlandırma; doğma, ilerleme, sonuçlanma gibi hareketli ve işareti öznenin kendi anlam dünyasında temellenen başka bir sürecin, bir iletişim sürecinin karşılığıdır. İmge kendisine bir görme biçimi olarak bir bilinç durumunu seçmekte, bu bilinç durumu ise duyularla algılanan evreni temsil figürü olarak kullanmakta ya da sürece dâhil etmektedir. Dolayısıyla imgenin gözü, duyusal gözle sınırlanamayan bir bilinç durumunun algısına karşılık gelmektedir. Bu konumda yaratılan, ortaya konulan gerçek, dış gerçeğin yeniden sunumu değil; aksine bilincin kendine özgü gerçeğini ortaya koyduğunda ötekinin, ortak ya da nesnel gerçeğin, onu ifade etmede duyularla algılanan evreni kullanmasından kaynaklanan bir iletişimsizlik durumu olmaktadır. Bu, bilincin kendi gerçekliğini algılamada dış dünyayı tek ayna kabul etmesinden kaynaklanan ve temelinde yansıtma kuramı bulunan Apollonist (biçimci, görsel) tutumdur. (Estin-Laporte, 2005: 104). Sanatta Apollonculuk, biçimdeki (form)

ahenge verilen yüksek değeri temsil etmektedir. Apolloncu sanat görüşünde oluş ve değişme anlaşılabilir ve gerçek dışıdır. Oluş ve değişimdeki çöküşe karşı çıkılmalıdır. Apolloncu sanatlar göze hitap eden mimarlık, heykeltıraşlık ve resim gibi diğer sanatlarla göre daha eski olan görsel sanatları temel almaktadırlar (Cevizci, 1999: 66). Burada biçim, sürecin donmuş, değişmeyen kalıbını işaret etmektedir. İmgeleşme açısından değerlendirdiğimizde oluşun sürekli ve dinamik yapısına karşılık gelen anlamlandırmada anlamın bir noktada kendisini en mükemmel formda ortaya koyduğu, değişmediği, gelişmediği donmuş konumunu ifade etmektedir. Anlam ya da varlık karşısında Apollonist tutumda insanın katılımcı değil, izleyici olduğu yani süreci canlı bir yaşantı olarak algılamadığı görülmektedir. Nietzsche’de de Apollon aynı özelliğiyle yorumlanmıştır. Ona göre Apollonist tutum yalnızca görüntülerle ilgilenen izleyici tutumdur (Nietzsche, 2005: 38). Bu durum, imgenin görüntü karşılığında kullanılan donmuşluğuyla aynı şeyi ifade etmektedir. Oysa kendisi bir süreç olan imgeleşme, sözcüklerin yaşayan doğasıyla canlı ve sürekli bir devingenlik içinde biçimi yıkmaktadır. Bu nedenle müzik ve aynı şekilde edebiyat Apolloncu sanatın karşısında bulunan Dionysosla ilişkilendirilmiştir. Kişi Dionysosçu bakış açısında, kendi varoluşunun yalnız bireysel deneyimleri ile sınırlı olmadığını fark etmekte; Dionysosçu öz, sonsuz olduğu için, bu öze temas eden kişi hayat ve umut için yeni bir kaynak keşfetmektedir. Burada oluş; sürekli, karmaşık ve kişinin izleyici değil, yaşayan olarak bulunduğu sürece karşılık gelmektedir (Cevizci, 1999: 626). Dionysos’a anlamın donmuşluğu açısından bakacak olursak ona, biçim yıkıcı, put kırıcı dememiz mümkündür. Sözel imgeyi görsel imge denilen şeyden ayıran da bu nokta olmaktadır. Sözel imgelem açısından görüntü, anlamın bir noktası; oluşta bir anlık parça konumundayken görüntüde anlam donup kalmakta, oluşu kavrayamamaktadır. Bu nedenle imge aynanın dış dünya yani gözün donmuşluğunu ifade eden görüntü anlamıyla zihinsel yaratmanın üst noktasında bulunan zihinsel etkinliğin bütününe kapsamaz. İmgenin bu tür kapsayıcılığı yalnız söze, kelama özgü bir yaratmada söz konusudur. Çünkü anlamlandırma eylemi hareketli bir iletişim sürecidir (Günay, 2003: 12). İmgeleşmede somut ve soyutun anlamı değişmiştir. Somut ya da nesnel olan imgeleşme, zihinsel sürecin deneyiminde, kendisini yaşamsal karşılık olarak ortaya koyan durumun adıdır. Durumsa gözle ilgili bir görüntü, “bir sözcüklerle oluşturulmuş resim” değildir. Bu durumda ‘im’ sözcüğündeki işareti bir anlamlandırma sürecinin karşılığı olan durum olarak değerlendirmek mümkündür. İmgenin gösterdiği şey, bütün bir yeniden kurulmuş dünyayı, bu dünyanın kuruluş evrelerini, anlamını, içinde barındıran sürecin kurulmasını ortaya koyan göstergedir. Gösterge ise görüntü değildir. Bu durumda imgenin nesnel, dış ya da duyuşal dünyayla ilişkisinin temelinde onun zihinde nesnel gerçeğin yerini alan şey olması durumu bulunmaktadır. Zi-

hinde gerçeğin yerini almış, yerini aldığı gerçeğe özdeşleştirilmiş, yaratılmış ya da kurulmuş gerçekliktir.

Postmodernde varolan dünyanın anlam yitimine uğraması nedeniyle bir kendi kendisini anlayan ve anlam yaratma sürecine karşılık gelen imge, bu konuyla varolan gerçeğin alternatifi, orada bulunmayan anlamın zihinsel alanda yaratılmasıyla oluşturulan anlamlandırma sürecine karşılık gelmektedir. Bu anlamda görsel kültürün yükselişi ile imgenin görüntü karşılığında kullanılması eğilimi arasındaki yakın ilişkinin temelinde imgenin bir gerçek türü olarak alternatif dünyayı karşılayan kurulmuş, yaratılmış gerçek olması yatmaktadır. Postmodernin tamamlanmamış, kurulmakta olan bir yapı özelliği gösteren ve kendisini zihinsel bir süreç olarak tanımlayan yeni insanın (özne), aynı çizgide keşifleri imge bilincini yaratan durumdur. Postmodernde asıl dünyayla insanlığın kurduğu, yarattığı alternatif ideal dünyanın yer değiştirdiği görülmektedir. Leppert, imgelerin asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterdiğini, imgenin gösterdiği şeyin kendisi değil temsili, bir yeniden sunumu olduğunu söyler. Buna göre imgeler belli bir sosyokültürel ortam içinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir. İnsan bilincinin verileri olan imgeler gerçeğin yerini almakta, bilinç bu yaratılmış imgelerin etkisi altında kalmaktadır (Leppert, 2002: 14). İmgenin temsil ettiği kurulmuş dünyanın bilinçle ilişkisini, imgelerin yaratılmış anlamının yaygınlık kazanması ve belli bir bilinç durumunun karşılığı olmasıyla açıklayan Freedberg, tarih boyunca sanatsal ve dinsel imgelere gösterilen tepkilerle imgenin aslına tıpatıp benzerliği arasında ilişki kurmaktadır. İmgeye tapmanın gerçeğine de tapmak anlamına gelmesini, imgede gerçeğinin düşüncesi (eidos) ve biçimi (morpe)'nin bir arada bulunmasıyla izah etmektedir. Burada düşünce biçimden önce yaygınlık kazanmış, bilinç görüntüden önce var olmuştur (Freedberg'den aktaran Türkoğlu, 2000: 51). Ecevit sözsöz imgenin üst kavram oluşunu bir ayağı gerçekte olan alegori ve simgeyi de içine alması ve kendine özgü bir gerçeklik konumunda bulunması biçiminde ifade etmektedir: “İmge, Batı dillerinde alegorinin de simgenin de içinde bulunduğu tüm metaforik kullanımları şemsiyesi altında toplayan bir-üst kavramdır.” (Ecevit, 2002: 49).

Edebî eserin tamamını karşılayan imgenin modernist anlamı, onun varolan nesnel gerçek ya da dünyadan bütünüyle bağımsız, kendine özgü alternatif bir dünya yaratma iddiasını ve postmodern özneye birlikte bu imgesel dünyanın alternatif dünya olarak öznenin kurulmuş bilincinin varolan dünyayla yer değiştirmesini ifade eder mahiyettedir. Öznenin imgesel bilinci ise ‘görüntü’nün bilincidir. Görüntü bu anlamda dış dünyadan alınmış kesit ya da kurulmuş dünyanın gerçekten aldığı parçalarla oluşturulmuş dış dünya ilişkisi değildir. Kurulmuş dünyanın gerçeğinin yerini alarak var olan gerçeği bütünüyle zihinsel bir tasarım olan imgesel dünya üzerinden deneyimlemek ya da anlamlandırmak anlamına gelen ve imgesel bilinci karşılayan bir kavram, bir bilinç durumunun

ifadesi olmaktadır. Bu durumu öznel ve özgün ideal dünyanın var olan dünyayla yer değiştirmesi ve öznenin bilincinin ideal insanın ya da alternatif kurulmuş dünyanın tek gerçek olması biçiminde ifade etmemiz mümkündür. Diğer taraftan görüntü bilinci, öznenin hayatında somut dünyanın bir gerçekte var olan, devam eden gerçekliğiyle ilişkisi ve bu dünya içinde yaşayan somut, gerçek bir kişi olarak durumu, ideal ve kurulmuş insan modeliyle yer değiştirmiş olduğu için somut varlığı somut hayatının dışına itilmiş olmaktadır. Kendi kurgusunu yaşayan kişi postmodern özne, postmodern öznenin kurulmuş bilinci de 'görüntü'nün bilinci olmaktadır. Bu anlamda görüntü var olan (gerçek, somut) dünya ile var olması hedeflenen (ideal, soyut) dünya ve bu dünyanın kişisi olan öznenin birlikte var oldukları bir gerçeklik bilincinin alanıdır. Fakat görüntünün bilinci olan imgesel gerçekte gerçeğin somut varlığı özsel bir değişiklik yaşamakta, öznenin bilincinin somut gerçekten bağımsız kurulmuş, imgesel bir dünyayı deneyimleme durumu olmaktadır. Özne bu konumunda kendisi de kurulmuş ideal bilincinin bir parçası olduğu için deneyiminin somut hayatındaki karşılığını denetleyebilecek yetiye sahip değildir. Yeti kaybının anlamı deneyimin somut temellerinin de zihinsel alana aktarılmış olmasıdır. Çünkü imgesel gerçek, öznenin bilincinin bir o şekilde kurulmuş olan gerçekle arasındaki tek bilinç konumunda bulunmaktadır. Bu durumda görüntü, kişinin imgesel gerçekte kurulmuş olan konumunda bulunan zihinsel verilerini somutta gerçekmiş gibi yaşadığı, zihinsel verileri, somut gerçekliği içinde deneyimlemesi iddiasının, kendi kurulmuş ideal yapısını oluşturduğu; fakat bu tarz yaşantısının somutta bir karşılığının bulunmadığı kurulmuş bilinç evreninin bilincidir.

Postmodernin ideal insan ve dünyasının Platon'un idealer dünyasıyla kopya konumunda ilişkilendikleri görülmektedir. Postmodernde Platon'un mükemmel gerçeğin ideal formu olan ideası; var olan dünyanın ideal formun kopyası, su yüzüne yansıyan görüntülerin (eidola) ise kopyanın kopyası konumuna yerleştikleri bir kopyanın asılla yer değiştirdiği bilinci karşılamaktadır. 'Eidola' sanat eserinin ortaya koyduğu gerçek yani imgelerdir. Mükemmel gerçeğe göre gerçeğe en uzak kopyalardır (Gökberk, 2008: 19). Postmodernde sanatın imgesel gerçeği Platon'un ideasını gerçekleştiren mükemmel, kusursuz formun yerini almış gibi görünmektedir. Postmodernin yaratılmış, kurulmuş, imgesel evreninde mükemmel form; mükemmel forma, ideal insana ulaşmada postmodern öznenin kurma yetisine sahip olduğu kendi kurgulanmış bilincinde 'ideal'in asıl gerçeğin yerini aldığı bir ideal dünyayı temsil etmektedir. Teknik ve estetiğin birleşmesinden oluşan bu ideal dünya, var olan dünyanın alternatifi olarak onun yerine geçmiştir:

"Modernist imgenin kendi dışında belirli/tanıdık bir anlama tercüme edilerek yaşadığımız koşullara uyum sağlaması ehlileştirilmesi olanak dışıdır. Her anlamlandırma/yorumlama girişimi onun yalnızca bir bölümüne yönelir, hiçbir zaman tümünü kapsamına almaz.

İçerdiği tüm anlam katmanlarıyla birlikte, kendi varoluşu, kendi özgül ruhu olan özgül bir varlıktır o; giderek ardından sürüklediği örtük anlamların da üstüne çıkar, dış dünyayla olan tüm bağlarını koparır, tümüyle bağımsızlaşır, daha önce hiç benzeri görülmemiş bir oluşuma dönüşür, türünün ilk örneği olur.” (Ecevit, 2002: 53).

Platon’un ideaya göre kopyanın kopyası konumuna yerleştirdiği insan yaratması olan imgesel dünya, modernist tutumda tersine çevrilmiş olmaktadır. Kopyanın kopyası olan sanat postmodernde ideanın, kusursuz, mükemmel gerçeğin yerine geçmiş, bu alternatif evren karşısında idealin kopyası konumunda bulunan var olan dünya ise anlamını bütünüyle yitirerek öznenin içinden kendi anlamını sildiği, yitirdiği anlamsız bir yokluğa dönüşmüş olmaktadır. Görüntü bilinci böylece ideal, kurulmuş, mükemmel form olduğu varsayılan öznenin bilincini tek merkez konumuna yerleştirmiş; insan, kendi kurduğu dünyanın tanrısı olmuş olmaktadır. Bu öznenin ve görüntü bilincinin en önemli açmazını ise deneyimini, somut alanda yani yeryüzünde somut bir hayatın sahibi olan insan olarak gerçekleştirme imkânının kendisi oluşturmaktadır.

Kurulmuş bir imgesel bilinç olan insanın hakikatle ve kendisiyle ilişkisini belirlediği alan, artık bilincinin verilerini somut dünyadaki karşılıklarıyla yani kendi somut hayatında değil, kurulmuş bilincin ürünü olan sahte bir deneyimle gerçekleştirmektedir. Çünkü kendi somut varlığını, somut var olan dünyayla birlikte yok etmiş olmaktadır. Bu durumda kurulmuş öznenin maddeyle ve Tanrı’yla ilişkisi kurulmuş ideal evreniyle örtüşmemektedir. Deneyimin sahteliği ya da kurulmuş bilincin mükemmel gerçekle, ‘hakikat’le ilişkisindeki deneyimin gerçekliği sorunu kendisini iki şekilde ortaya koymaktadır. Birincisi, öznenin kurulmuş bir yapı olarak kendi yapısını kurma yetisine sahip olup olmamasıyla ilgili en önemli sorundur. Çünkü postmodern özne tıpkı modernist ve postmodernist imgede yani yaratma alanında olduğu gibi kendi kurgusunun tanrısı olma iddiasını gerçekleştirme sorumluluğu altındadır. İkincisi ise, birincisinin yarattığı sonuç olarak karşımıza çıkan, öznenin kurulma basamaklarında gerçekte kendisini edilgen kılan, kendi dışında işleyen süreçle birlikte oluşmasından kaynaklanan, başkası tarafından kurulmuş bilinç olmaktan kurtulmasının mümkün olmamasıdır. Bu, postmodern özneyi merkezinde ne Tanrı’nın ne de insanın bulunduğu bilinci bilmediği, kişi ya da şeylerce kurulmuş bir hiçliğe ulaştırılan konumu olmaktadır.

İMGE BİLİNCİ, POSTMODERN ÖZNE, DÖNÜŞÜM, ÜÇÜNCÜ MERKEZ İLİŞKİSİ

Postmodern öznenin, imge ve görüntü kavramlarıyla bilinci arasındaki ilişkinin temelinde postmodernin kişiyi özne olarak tanımlaması ve öznenin bu tanımından kaynaklanan doğası bulunmaktadır. Öznenin tamamlanmamış, kuru-

lan ve kurulmakta olan bir yapı olan doğası, hayat alanını teknolojinin biçim verdiği edilgenliğe; estetiğin alanı olan yaratmanın kurguyla ilişkisini model alan bilinci ise onu kurgusal bir sosyal ve düşünsel zemine oturtmuş olmaktadır. Yani özne bir taraftan teknolojik bir sosyal zemine oturmakta, diğer taraftan yine teknolojik süreçler aracılığıyla düşünsel bir yaratma etkinliği olarak biçimlendirilmekte ya da biçimlenmektedir. Kişinin kendisiyle, gerçek ve hakikatle ilgili bilgisini oluşturduğu alan, söz konusu çerçeveden oluşmaktadır. Jameson, postmodernin kimlik inşasında, modern paradigmanın tersine kaygan bir zemin üzerinde gelişen toplumsal koşullar içinde belirsizlik, çeşitlilik, heterojenlik, karmaşıklık, görecelik ve parçalanmışlık kavramlarının hâkimiyetini vurgulayarak bunu zaman ve mekân duygumuzdaki değişimin yarattığı krize bağlarken bu kimliği heterojenlik ve farklılık üzerine biçimlenen çok katmanlı bir yapı olarak tespit eder (Aktaran Harvey, 1997: 227). Jameson'un kaygan zemini, öznenin varlığını inşa ettiği alan ya da inşa edilmiş varlığını oluşturan, kimliğin henüz oluşmamış veya oluşmuş fakat bilincinde olunmamış parçaları konumundadır. Diğer taraftan zaman ve mekân kavramlarının dönüşüme uğraması temeline dayanan postmodernitede, kimlik kavramının sorunsallaştırıldığı, öznenin değerlerini yitirdiği iddia edilmektedir. Zaman ve mekânın kimlik tanımlamalarında önemli bir yer tuttuğu postmodern kimlikte, kimliği yeniden kurma arayışı belirgin bir tutum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunun nedeni, insanın kendisini belirli bir yerde konumlandıramayacağı bir kültürel ortamın doğmuş olmasıdır (Karaduman, 2007: 50). Özne, oluşum içinde çevresinden etkilenir ve çevresini etkiler; bu nedenle insandan özgün ve özgür bir kişi olarak söz edilemez. Bu tutum onun oluşum sürecinin gerçeğine aykırıdır. Dolayısıyla postmodern teorilerde liberal hümanist yaklaşımın sabit ve değişmeyen birey kavramı eleştirilmiş, kimliğin geleneksel kavramları kökten değişmiştir (Korostelina, 2007: 15).

Öznenin kuruluşunu, kuruluş aşamalarını ve kurulmuşluğunu en iyi ifade edenlerden birisi de Dunn'dur. Konumuzla yakından ilgili tespitinde Dunn, postmodern kimlik arayışı sürecini benliğin tüketim kültürüyle dönüştüğü ve kimlikle benliğin anlamlandırılmasının teknolojik süreçlerle istikrassızlaştırıldığı, tüketim formuyla tekrar kurulduğu, yeniden biçim verildiği süreç olarak tanımlamaktadır (Dunn, 1998: 66). Benlik terk edilmiş bir kavramdır çünkü postmodern özne benlik iddiasında değildir. Rosenau, bu durumu; *"Bu insan, geçici, planlanmamış, sıradışı olana ilgi duyar; anlık arzularının tatmini güdüsüyle hareket ettiğinden genel ve emredici kurallar çerçevesinde işleyen ailesel, dinsel ve ulusal bağlılıkları önemsemez."* (Rosenau, 1998: 97). Biçiminde ifade etmektedir. Funk ise içinde birden fazla kimlik bulunan ve uyumlu bir benlik etrafında birleşmeyen, değişik zamanlarda değişik kimlikler üstlenen ve içle dış hayat arasındaki sınırın belirsiz ve akışkan hâle geldiği postmodern özneyi şöyle tanımlamaktadır: *"Özgür ve spontane bir ben vurgusuyla kurduğum ve ürettiğim şeyin*

ta kendisiyim; öyle ki şimdi böyleyim, ama daha sonra farklı olabilir ve kendimi farklı bir biçimde yaşarım.” (Funk, 2005: 62).

Levi-Strauss’un çok eleştirilen öznesinde ise nesne konumunda bulunan özne homojendir ve kendi kendisini denetleme yetisinden mahrumdur. Özne denilen oluşum süreci, varlığından bile haberdar olmadığı bir yapı tarafından inşa edilmektedir. Bu yapıdaki dönüşümlerin nesnesidir (Aktaran: Üşür, 1997: 80). Söz konusu tanımlamalarında bir inşa, kurulma süreci, tamamlanmamış bir yapı konumunda karşımıza çıkan postmodern öznenin estetik alanla bu konumda yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Estetiğin tanrısal yaratma alanı konumu öznenin modelini oluşturmaktadır. Modelde estetik alanın zihinsel verileri somut, mevcut hayatı biçimlendiren temel unsurlar olarak yer almakta, sanat-hayat ikiliğinin postmodern öznedeki sona erdirilmek istendiği görülmektedir. Yine bu model evrende insan kendi kurgusunun -zihinsel varlık alanının deneyimleri- sahibi, yaratıcısı -modernist ve postmodernist anlatıda kendi kurgusunun tanrısı olan sanatçı gibi- konumundadır. Somut hayat ve mevcutlar evreni ise teknolojik süreçlerle inşa edilen yine alternatif bir hayat biçimini yani kurulmuş bir alanı karşılamakta, postmodern öznenin mevcutlarla ilişkisi sosyal varlık alanında da kurulmuş bir yapıyla ilişkisine dönüşmektedir. Model evrende dijital iletişim ağları, zihni teknolojik süreçlerle kurulmuş bir yapı olan öznenin sosyal yaşantısını yani somut varlığını yeniden biçimlendirmektedir. Sonuç olarak imgeleşme süreci, kurulmakta olan bilinç yapısını, kurulmuş bir ikincilik alanı olan yaşantısıyla biçimlendiren ya da biçimlendirilen öznenin kendisi olmuş olmaktadır.

Buna göre, postmodernde yaratılmış dünya gerçeğin yerine geçmiş olmaktadır. Yer değiştirmede öznenin kurulmuş bilinci, üretilmiş imgesel gerçeği; postmodern görüntü, imgenin kurulmuş, yaratılmış gerçeğe aynı anlamda birleştiği durumu karşılamaktadır. İmgenin tarihsel gerçeğin düşünce ve görüntüsünde birleşen ve taklitle kurulan egemenliğinde kopya ya da taklit unsuru postmodernde bambaşka bir anlam kazanmış olmaktadır. Bu noktada imgeyle görüntünün özdeşleştiği fakat imgenin Freedberg’in sözünü ettiği gerçeğe bağlı olarak bütünüyle koparak görüntünün yarattığı görüntüye ya da görüntünün bilincine dönüştüğünü görmekteyiz. Görüntünün imgesi, gerçeğinin bulunmadığı, görüntünün gerçeğin yerine geçtiği bir bilinç zemini oluşturmakta ve imgeleşme süreci görüntüyü başlangıç noktası ve zemini olarak yapılanmaktadır. Ong’un yeni iletişim teknolojileriyle hayatımıza giren teknolojik araçlar ile oluşan “ikinci sözlü kültür çağı” olarak ifade ettiği bu kültürde, yazı ve metinden alınan sözsözsel nitelikli ürünler, sözlü konuşma kalıplarına dönüştürülmekte ve sözlü konuşma kalıplarını kullanmaktadır. Dolayısıyla yazı dili konuşma dilinin kalıplarına dönüştürülüp günlük dili yarattığı için “ikincil sözlü kültür”ü oluşturmaktadır (Ong, 1995: 24). Fakat bu kültürde yalnızca sözlü-yazılı dil ege-

men değildir. Aksine XX. yüzyılın başından itibaren kitle iletişim araçlarıyla kültür yeniden üretilmekte, iletişim araçlarının anlatı yapısı yeniden sözel kültüre dönüşmektedir. Görsel kültürün egemen olduğu bir kültürde yaşadığımızı belirten Ong'un sözel ve görsel ögeler arasındaki sürekli birbirine dönüşen ve birbirini yeniden yansıtmaya dayanan 'imge' oluşumun niteliği, edebiyattaki imgeyi de aynı yansıtma sürecinin bir parçası konumuna yerleştirmektedir. Meselenin özünde kendisi bir yaratma eylemi ve alanı olan imgenin bilinçle ilişkisinde kazandığı yeni biçim bulunmaktadır. Bu yeni biçimde bilinç, zihinsel alanın üretilmiş, dışsal hayat karşılığında kurulmuş evrenini içselleştirmiş olmakta, dolayısıyla bilincin kendisi kurulmuş bir yapı özelliği arz etmektedir. Bu nedenle yaratmalar; dışarının içeriği biçimlendirdiği, içeriğinin dışarıyı yarattığı ürünlerle tekrarlandığı ya da yansıtıldığı bir yansıtma merkezi konumunda bulunmaktadır. Dolayısıyla edebiyatta, sanatta özgünlük alanı olarak tanımladığımız yaratma alanı bir yansıtma alanı konuma dönüşmüş olmaktadır.

İmgelerle sözcükler arasındaki ilişkiyi imgeyi disiplinlerarası bir zemine oturarak (Mitchell, 1986: 7) çözümleyen Mitchell'de bilincin imgeleşme süreci üçüncü ve yeni bir bilinç merkezini, kurulmuş bilincin öznelliğinin yerini aldığı üçüncü bir merkezi, yansıtma merkezini ortaya koyacak niteliktedir. Bu bilinç merkezi öznelliğinin sona ermesi, yaratma formlarının biçimlendirilmiş olması esasına dayanan ve öznenin bilincinin imgesel süreçlerle biçimlendirildiği, dolayısıyla yaratmanın özgünlüğüyle birlikte kişiyi tek, eşsiz ve özgün konumunda tutan yaratma alanının biçimlendirilmesi durumunu ortaya çıkarmaktadır. Bu, hakikat insan ikileminde yaratma merkezi konumunda bulunan ve imge çözümlemelerinde ara alan olarak adlandırılan özgün alanın, öznedede edilgenleşmesi hatta biçimlendirilmiş olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Öznenin bu konumu postmodernin kurulmuş bir yapı olan, belirli bir merkez etrafında toplanamayan parçalardan oluşan öznesinin, özgünlük alanına müdahale edildiğini ve bu alanın kişiselliğinin merkezî konumunda bulunmasıyla özdeşleşen anlamının saldırı altında bulunduğunu ortaya koymaktadır. Mitchell'in *Resim Kuramı* (Picture Theory) kitabında konumuzla yakından ilgili yorumu 'Pictorial Turn' kavramıdır. Mitchell, yeni kültürü resimsel dönemeç olarak adlandırmakta ve kültürün yazılı kültürden imgeler aracılığıyla görsel kültüre dönüştüğünü, görsel ve işitsel imgelerin günlük hayata bu ölçüde egemen olduğu başka bir dönemin hiç olmaması nedeniyle de bu kültürün yeni bir kültür olduğunu belirtmektedir (Mitchell, 1994: 15). Mitchell, çağdaş hayatı neredeyse bütünüyle görselliğe dayanan kültürel bir yapı olarak ele almakta, tıpkı imgede olduğu gibi görsel kültürü de disiplinlerarası bir yaklaşım biçiminde değerlendirmektedir. Bu konuyla imge yeni bir bilinç olarak tüm alanlara hâkim olmuş görünmektedir. İmgenin oluşum, yaratılma ve algılama süreçlerinin üçünü birden Ong'un şeylerin sürekli birbirinin yerine geçtiği ve birbiri olduğu biçiminde yorumlayabile-

çeğimiz “ikincil sözlü kültür” ifadesinde görmemiz mümkündür. İmge süreci, şeylerin sürekli yer değiştirmesi ve birbirinin yerine geçmesinde kurulmuş bir ortak alanın kurduğu ortaklaşmış bilinçlerin ortak alanı yansıması sürecine karşılık gelmektedir. Mitchell, bu süreci bir taraftan eşine rastlanmayan güçlü, yeni biçimlerin ortaya çıktığı, video ve siberetik teknolojisi dönemiyle, elektronik yeniden üretim çağındaki yanılısalar ve görsel similasyonların bu yeni biçimleri hızlandırması, diğer taraftan da imgenin egemenliğinin büyüklüğünün yarattığı korku ve endişe ikilemiyle tanımlamaktadır (Mitchell, 1994: 18).

Postmodern öznenin bilincini imgesel bir bilinç ve bilme yöntemini imgeleşme süreci olarak tanımlamamızın temelinde, postmodern öznenin hayat deneyiminin mekân ve zamanla kurduğu ilişki bulunmaktadır. Mekânsal öğeler olarak ifade edebileceğimiz somut varlık alanı zihinsel alanın kuşatması ve hâkimiyeti altındadır. Mekânsal alan zihinsel varlık alanında varlığı bulunan kavram, düşünce ve gerçekleştirmelerin somutlandığı, tecrübe alanına girdiği daha açık bir ifadeyle deneyimlendiği gerçekleşme alanıdır. Postmodern öznenin oluşumunun mekân duygusundaki değişimle başlamasını ve gerçekleşmesini önemli kılan da zihinsel alanın verilerinin mekânsal alan adını verdiğimiz tecrübe alanının dışına çıkmasıyla başlayan ve imgenin bilinç konumuna yerleştiği ‘görüntü’ kavramıyla karşıladığımız yeni bir algı alanını, üçüncü merkez inşasını gündeme getirmiş olmasıdır. Söz konusu süreçte zihinsel alan hâkimiyetini zihinsel varlık alanında yaşanan fakat somut varlık alanında deneyimlenmeyen ve insanın varlık alanında deneyimlenmesi de mümkün olmayan tasarımlar, varsayımlar, belirsizlikler ve akışkanlık oluşturmaktadır. Postmodern özneyi belirleyen en önemli kavram belirsizlik; belirsizliğin en göze çarpan özelliği ise zihinsel alanda var olması mümkün fakat somut alanda karşılığı bulunmayan bir ara alan konumunda bulunmasıdır. Frederic Jameson, postmodern dönüşümü mekân ve zaman dönüşümümüzde bir krize bağlar:

“Bu kriz çerçevesinde, mekânsal kategoriler, bir yandan zaman kategorilerine hâkim olmaya başlar, bir yandan da öyle bir değişim gösterirler ki bu değişime yetişmemiz mümkün değildir. Bu yeni tür hiper-mekâna uygun bir kavramsal avadanlığımız henüz yoktur; bunun nedeni, kısmen, algılama alışkanlıklarımızın, daha önce yüksek modernizmin mekânı olarak anılan eski tür mekânda oluşmuş olmasıdır.” (Aktaran Harvey, 1997: 227).

Paul Virgillo, bu durumu iletişim teknolojileriyle tanımlanan zaman ve mekân kavramlarıyla oluşan ve postmodern özneyi ya da kimliği belirleyen en önemli unsur olarak öne çıkarmaktadır: “Mekânın öğeleri, mekânsal boyutlardan yoksundur, gelip geçici anlık bir yayılmayla kendini gösterir. Bu noktadan sonra, insanlar fiziksel engeller ya da zamansal uzaklıklarla ayrılamazlar. Bilgisayar terminaleri ve video monitörlerinin buluşmasıyla birlikte, burası ile orası arasındaki ayrım artık anlamsız hale gelmiştir.” (Aktaran Bauman, 1997: 25). Belirsizliğin en önem-

li göstergesi olan akışkanlık ise mekânın, tecrübe alanının işleyen süreçte öznenin kendisini herhangi bir merkez konumda tanımlayamayacağı, bilincinin ve somut varlığının merkezsizleştiği kimlik ve kültürel yapılanmanın sonucunu ifade eden bir kavram niteliğindedir. “Hızlı toplumsal dönüşümlerin yaşandığı yeniçağda, (...) modanın, ürünlerin, üretim tekniklerinin, emek süreçlerinin, fikirlerin ve ideolojilerin, değerlerin ve yerleşik uygulamaların uçarılığında ve gelip geçiciliğinde bir artış gözlemlenmiştir. ‘Katı olan her şey buharlaşır’ türü bir duygu hiçbir zaman bu kadar yaygın olmamıştır. (...)” (Harvey, 1997: 319). Diğer taraftan aynı süreç, postmodern öznenin yerel özelliklerini değil, evrensel benzerliğini ifade edecek mahiyettedir. Akışkanlık bu açıdan postmodern özne için kendi tek merkezinin olmamasından çok, merkezsiz konumunun çağa özgü bir ortak alanın bilinci olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle özne yalnızca kendi merkezsizliğinde belirsiz ve akışkan olmamakta, yeryüzünün bütünüyle paylaştığı bir merkezsizlik konumunda bulunmaktadır:

“Kimlikler de sınırları aşan akışkanlığa sahip bir karaktere bürünerek dönüşüm geçirmiştir. Tüketim toplumu insan ilişkilerini de metalaştırmakta ve ‘kullan ve at’ anlayışı giderek insan ilişkilerin doğasını bozmuştur. ‘Kullan ve at’ toplumunun anlamı sadece üretilmiş malları atmak değil; aynı zamanda, değerlerin, hayat tarzlarının, istikrarlı ilişkilerin, şeylere, binalara, yerlere, insanlara ve eyleme/olma konusunda öğrenilmiş tarzlara bağlılığın da atılabilmesi anlamı taşımaktadır.” (Harvey, 1997: 319).

Bu durum postmodern öznenin yerel, bölgesel ya da tikel bir yer, konum ya da hayat tarzına, değere ait olmayışını değil, yeryüzünde hiçbir alana ait olmayışını yani gerçekte yeryüzünde bir somut alanda bulun(a)mama konumunu ifade eder mahiyettedir. Funk’un; “yeni zihinsel tavırlar ve ilişki biçimleri yaratan çağdaşlık üstü” biçiminde tanımladığı öznenin yeni bilinci yine onun ifadesiyle “mekânın ve zamanın sınırlarının silinmesiyle zaman ve mekândan bağımsız olabilmek”tir. Bu durumun nedeni ve yaratıcısı ise “dijital teknoloji ve elektronik medya”dır (Funk, 2006: 47). Postmodern öznenin varlık alanındaki durumunu, bilincini kuran unsurlarla, bilinçlenme sürecinin zamandan ve mekândan bağımsız olmasıyla ilişkisini -bilhassa sonuncusunu- Hall; “mekânın haritasının çıkarılmasından, haritalardan mekânın çıkarılmasına geçilmiştir. Dolayısıyla her özgül üretim tarzı ve sosyal yaşam, kendine özgü bir zaman ve mekân kavramlaştırması ve pratiği yaratmıştır.” (Hall, 1998: 79) cümlesiyle somutlamıştır. Hall’ın cümlesindeki özgül üretim tarzı ve kendine özgü postmodern öznenin doğasında bulunan akışkanlık ve belirsizlik kavramıyla başından ilişkili olduğu için cümlenin devamındaki zaman ve mekân kavramlaştırması pratiği “bireysel ve kolektif kimliklerin ötesine geçen bir kurguda üçüncü bir aidiyet olarak ulus-üstü/ötesi kimlikler yaratma/oluşturma çabası” biçiminde sonuçlanmış olmaktadır. Hall’ın; “sistematik ve engellenemez şekilde her şeyi aynılaştırıcı bir güç olmaktan çok; tikellik ekseninde işleyen, mekân, etnisite

ve kimlik bağlamındaki tikellikleri harekete geçirici bir şey” (Hall, 1998: 79) ifadesiyle tanımladığı küreselleşme, postmodern öznenin varlık alanı, hayat zemini olmuş; “var olan kültürel kodların aşınma sürecine girmesine, var olanın meşruluğunun kimi çevrelerce tartışılması anlamına.” (Gürkan, 2001: 48) gelmiştir.

Hall’ın tanımladığı küresellik konumuzla yakından ilgisi nedeniyle üzerinde en çok durulmaya değer ifadedir. Çünkü imgeleşme sürecinde bir inşa, kurulma süreci olarak tanımlanan özne, kendi somut varlığını süreç lehine bireysel tecrübenin yokluğu, mevcut varlığının yok sayılması sürecinde ortak alan-tikel alan ilişkisinin ‘entegrasyon’unu ortaya koymaktadır. Entegrasyonda baskın kültürün yaygınlaşması, farklı kültürlerin ise baskın kültüre uyumu süreci söz konusudur. Baskın olanla farklı olan arasındaki ilişki, postmodern öznenin varlık alanı, somut varlığını inşa edeceği merkezi ortak alanın tanımlanması olmaktadır. Hall’ın tanımında postmodern özneyi, onun bilincini kuran süreci ve bu sürecin sonucu olan durumunu açıklığa kavuşturacak bir yaklaşımla karşılaşmaktayız. Çünkü kapitalizm ve modernizmin bireysellik vurgusuyla postmodern öznenin merkezlessiz yapılanması çelişmektedir. Postmodern özne merkezlessiz kalmış bireydir. Somut varlık alanında söz konusu merkezlessiz birey varoluş araçlarını yitirmiş durumdadır. Çünkü birey toplumsalın karşısında kendisini ötekenden ayıran kendi merkeziyle var olma iddiasındaki kişiyken, özne zamansız ve mekânsız, bir merkezde toplanamayan yapısıyla tikel alanının entegrasyon tarafından yapılandırıldığı, Strauss’u hatırlayacak olursak, bu yapılandırmanın da bilincinde olmayan kişi konumunda bulunmaktadır. Çünkü yine Hall’a göre; *“öteki ve biz ilişkisi, birbirini tamamlayan bir ilişkidir. Öteki’ni dışlarken, biz’i, biz’i oluştururken de, öteki’ni biçimlendiririz. Biz, kendisinin nerede olduğunu, ne olduğunu bilir ve geri kalan her şeyi, buna göre konumlandırır. Kimlik gelişimi, ötekilere uygun yanıtlar bulabilme çabasına bağlıdır. Birey kendi bir kişidir ama toplumun bir bireyidir. Kendinin bilincindedir ama toplum onu tanımlar, yaşamı kendindir.”* (Hall, 1998: 38). Hall’ın hayatı kendisine fakat tanımı ötekine bağlı kişisi, öznenin hayat alanı, kurulma basamakları ve inşasıyla sürecin dayattığı bir mecburiyet olarak, -çünkü başka seçenek yoktur- boş merkezinin ötekileşmesi anlamına gelmektedir. Öteki ise -akışkanlık, belirsizlik, zaman ve mekânsızlığın karşılığı olarak- entegrasyona uğramış yani ortak alanın özneyi biçimlendirdiği; somut hayatını, tikelliğini bütünüyle sona erdirdiği konumu olmaktadır. Bu noktada ben ve öteki arasındaki sınır belirsizleşmiş olmaktadır. Çünkü *“bedenlerimizin şebekelere, veritabanlarına, enformasyon koridorlarına tespah tanesi gibi dizildiği ve böylelikle bedenlerimizin âdeta, enformatik olarak ipe geçirildiği tüm bu enformasyon depolayan sitelerin artık gözlemlenmekten kaçabileceğimiz ya da etrafında bir direniş hattı çekebileceğimiz bir sığınak sağlamamaktadır.”* (Poster’den aktaran Bauman, 1997: 63). Bu konumda postmodern öznenin merkezlessiz, belirsiz ve akışkan doğasının özünde bilinç boşlukları demek olduğu, bilinç boşluklarının ise teknolojik süreçler ara-

cılığıyla aynılaştırıldığı bir kopyalaşma süreciyle karşılaşılmaktadır. Yine bu süreçte özne denilen postmodern kişinin bilinç duvarının yıkıldığı, yeniden biçimlendirildiği, üstelik biçimlendirilmesinin farkında olmadığı bir bilinçsizlik konumu olduğu görülmektedir. Bilinç duvarı kişiyi ötekinden ayıran kendi hayat alanını kendi tecrübeleriyle oluşturduğu hayat basamaklarından yani yaşanmışlıklarından oluşan bir kendine özgülük yaratırken bu duvarın yıkılmasıyla kendine özgü alan ötekinin alanıyla karışmış; fakat bu karışımda ötekinin kim ve ne olduğu da bilgi alanının dışına çıkarılmış olmaktadır. Bu konum, bilme yetisi ya da alanının bilinmeyen ötekilerce -süreç- biçimlendirildiği, zihinsel varlık alanının mekânsal varlık alanında deneyimlemesinin mümkün olmadığı bir sanal 'görüntü' deneyimine hapsoldüğü bir bilinci, üçüncü merkezin inşasını gündeme getirmektedir.

Postmodern durumun aynı anda hem tikelci, hem cemaatçi, hem evrensel, hem yerel olabilmesiyle ortaya çıkan, bir taraftan etnik kimliklerin ırkçılık ve cemaatçiliğin, diğer taraftan küreselleşmenin körüklendiği bir zıtlıklar alanı olması melezleşmenin ifadesidir. Melezleşme ise; *"Küreselleşmenin bir sonucu olarak biçimlenen ulus kimlikler, ne yerel, ne küresel ya da ne geleneksel ne de modern-dir. Bunlar üzerinde gelişen yeni bir sentezdir. Melez kimlikler olarak yaratılan bu kimlikler, temelde sistemin işleyen dinamiğine katkı sağlayacak olan bireysel oluşumlardır."* (Önür, 2001: 28) biçiminde ifade edilebilecek cinstendir. Melezleşme diğer taraftan yıkılan bilinç duvarında merkezi olmayan kişinin zihinsel deneyimiyle mekânsal alandaki varoluşunun uyuşmadığı kargaşanın da adı olmaktadır. Kaosu yaratan karmaşanın nedenini de oluşturan melezleşme kavramının en önemli özelliği, tıpkı kurulmuş zihinsel gerçeğin ve bu gerçeğin içine hapsolan bilincin somut hayatında meydana getirdiği mekânsal sıkışmışlıkta olduğu gibi bir sentez, bir üçüncü kimlik, kişilik, yeni insanın, yeni hayatın kurulmuş, inşa edilmiş yapısı olmasıdır. Bu, alan sıkışmasının, mekândaki daralmanın temel nedeni olan durum; üçüncü merkez varsayılan ideal insan ve bu insanın hayatının somut varlıkta, mevcutlar alanında yeri bulunmayan zihinsel var oluşudur. Kaos ve kargaşa da zihinsel alanın kurgusallığının mekânsal somutluk içermemesi, zihinsel oluşun mecburen zamansal algılanmasıdır. Bu durum mekân algısındaki özsel bir değişimi değil, kurulmuş evrenin zihinsel alanının sanal, görüntüsel karşılıksızlığı durumunu ve işleyen teknolojik sürecin kişiliği oluşturmada ötekini belirleyici kılmasını ifade etmektedir.

ÜÇÜNCÜ MERKEZ: ÖZNENİN HAKİKATİ: ESTETİK YANILSAMA - İMGE BİLİNCİ İLİŞKİSİ

İmge ve imgeleşmenin tarihsel sürecinde, yazının çok önemli bir aşama olduğu söylenilebilir. Yazıda Apollonist biçim ile Dionysosçu öz birleşmiş ol-

maktadır. Fakat yazıyla ilgili bu birleşme öz ya da anlamın biçime hapsedilmesi; biçimin, anlamı yaratan sürecin (öz) yerine geçmesi gibi özünde sürekli, devamlı ve katılımcı -kişinin varlıkla ilişkilendiği durum- olan anlamın biçimle buluşmasında ikincillendiğini, bunun da yazıya anlam açısından bir olumsuzluk yüklediğini görmekteyiz. Çünkü yazının doğasında hemen daima yazanın yorumladığı, anlamın yazıya ilk aktarılmasında bile bir ikincillik bulunduğu söylenilebilir. Okuma yazmanın olmadığı, insanın çevresiyle ilişkisinin dolaylı olarak gerçekleştiği yazıdan önceki dönemde imgenin insanın kendi eliyle taş yüzeylere resmettiği bir doğrudan iz bırakma, anlamın kendisini eşleştirme eylemi olduğu görülmektedir. Eşleştirmede imgeleşme varoluş sürecinin izi, kaydı hükmündedir. Fakat iz ve kayıt o andaki varoluşun kendisi olarak algılandığında anlamın ya da varoluşun yerine geçmiş olmaktadır. Gombrich, yaklaşık 15 bin yıl önce İspanya Altamira Mağarası ya da Lascaux Mağarası'nda bulunan hayvan resimlerinin büyüsel amaçla kullanıldığını tespit etmiştir. İmgenin varlığın kendisiyle yer değiştirmesinin önemli bir örneğini gördüğümüz mağara resimlerini, imge ile gerçek arasındaki yer değiştirmenin ilk örnekleri olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü birer temsil, varoluşun insan eliyle yapılmış yorumu olan imgelerin (resim), insanları doğal ve gerçek güçlere karşı koruduğuna inanılmaktadır (Gombrich, 1976: 20). Yazı mağara resimlerindeki imgeleşme süreciyle aynı özellikleri göstermektedir. Sümerler yazılarını piktogram ve ideogram adı verilen 2000 farklı imgeyle oluşturmuşlardır. Temsil ettikleri nesnelere benzeyen ikonlara 'piktogram', soyut fikirlere ise 'ideogram' adını veren Sümerlerle Mısırlıların hiyogramları aynı süreci karşılamaktadır. Yazının yalnızca bir iz/kayıt olmasıyla ilgili bulgulara ise Mezopotamya'da rastlanmaktadır. Buna göre ilk yazılı belgeler insanların yazıyı kayıt için icat ettikleri kayıt, iz ilişkisini ortaya koymaktadır. Mezopotamya kültürlerinde tapınaklara bırakılan ürünleri harcayan rahiplerin harcamalarını işaretlerle kaydetmeleri sonucu ortaya çıkan yazıyla (Childe, 1982: 25) Sümerlerin ve Mısırlıların yazısı, bu anlamda kendi hayatlarının kaydı olmak anlamını taşımaktadır. Kayıtta varlık sürecinin o anda, orada oluşu temsil edilmekte; fakat bu temsil varlığın sürekliliği ve anlamın kendisi karşısında aktarılmış bir yorum olmaktadır. Bu noktada yazının bir imge biçimi olarak başlangıçta bir ikincillik, yorum ve donmuşluk olduğu söylenilebilir. Yazı bu anlamda düşüncenin kalıplara hapsedilmesi eylemi olmaktadır ve varlığın mevcut konumuyla birebir örtüşmemektedir. Sözlü kültürden yazılı kültüre geçişte de aynı durumun varlığı söz konusudur. Konuşmanın birincilliğini yani mevcut varlıkla ilişkinin kendisini ifade eden masal ve öykülerin sözlü birincilliği yazıya geçiş sürecinde ikincillenmiş olmaktadır. Yazı insanlık tarihinin birikimlerini saklayan, aktaran bir işlev kazanmasıyla depo görevi üstlenmiş, böylece sözlü kültürde bizzat orada olanın deneyimi olan yaşanmışlık, aktarmaya yani ikincillik zemin hazırlamış olmaktadır. Ya-

zılı kültürün temeli olan okur-yazarlıkta sözlü kültürün büyük etkisi olduğunu belirten Sanders, masalcıyı insanlara kim olduklarını hatırlatan ve hatırlattıklarıyla insanları kendisine ve topluluğa bağlayan kişi olarak görür (Sanders, 1999: 17). Sanders'in vurguladığı birincil bilme, yazıda kayda geçerken okuyanın birincil yaşantısını ikincilleyen ve yazılı kültürün imgeleşmesinin temelini oluşturan yorumculuktur. Birincil deneyim imgeleşmiş, okur da bu imgeleşme üzerinden kendi zihinsel imgeleşme sürecini yaratmış olmaktadır. Mevcut varlığa göre bu ikincillik kişinin kendisinin orada olmadığı bir aktarmayla ilişki içine girmiş olduğunu ortaya koymaktadır.

Postmodernin temel araçlarından biri olan yazı ve yazının ikincil doğasını karşılayan yorum, postmodern öznenin varlık alanı olmaktadır. Bu, kendisi bir kurulmuş, mevcuda göre ikincillenmiş varlık alanının kendi yarattığı gerçek ve hakikattir. Adını koymak gerekirse estetik yani yaratılmış gerçek ve doğrudur. Bu anlamda Megill'in postmodern düşüncenin estetizmle ilişkisini, gerçeğin bütünüyle ve estetizmi yeni, alternatif bir varlık ve oluş teklifi olarak sunan düşünürlerle bağlantılandırması tesadüf değildir. *"Sanat yapıtının doğruluğu fikrine kuşkuyla bakmamız gerektiği gibi Nietzsche ve Foucault'nun yazılarında son derece önemli bir yer işgal eden yaratıcı yalan fikrine de aynı ölçüde kuşkuyla bakmamız gerekir. Aslında bu fikir 'doğruluk değeri' konumunun bir varyantından ibarettir. (...) Heidegger, doğruluğun hakikatin çoktan orada olduğunu ve yalnızca yorumcu tarafından gerçekleştirilmeyi beklediğini düşünme eğilimindedir. Nietzsche ise doğruluğu su götürmez biçimde imal edilmiş bir şey olarak görme eğilimindedir. (...) Nietzsche ile Heidegger arasındaki fark, doğruluk tanımlarındaki bir vurgu farkına karşılık gelir; Nietzsche daha çok doğruluğun yaratılması üzerinde, Heidegger ise sürekli olduğunu varsaydığı mevcudiyeti üzerinde yoğunlaşır."* (Megill, 2008: 490). Postmodern öznenin yer değiştiren gerçekliği, somut varlığıyla -bedensel alan- bilinci -zihinsel alan- arasındaki ilişkiyi ikincisi lehine somut varlığını tehdit edecek ölçüde -çünkü somut varlığını bilinciyle kurma girişimindedir- yer değiştirmiş durumunu Rorty, bireyden özneye geçiş sürecinin kendi somut varlığının şartlarından habersiz yaşamak ve somut varlığını kurulmuş bir bilinç üzerine inşa etmek düşüncesiyle ilişkilendirmektedir:

"Rorty ondokuzuncu yüzyıl idealizmi ile yirminci yüzyıl metinselciliği arasında ilginç bir bağ kurmuştur. (...) Rorty'nin ifadesiyle 'garipliğin gücüyle bizi eski benliklerimizden çıkarmak, yeni varlıklar olmamıza yardımcı olmak' üzere tasarlanmış bir söylemdir onlarınki. Aynı noktayı bir başka şekilde ifade edecek olursak, bu yazarlar ekstasis kapasitemizi -içinde bulunduğumuz durumları aşma, zaman ve mekân içindeki benliklerimizin dışına çıkma şeklindeki yaratıcı yeteneğimizi teşvik etmeye çalışırlar. Bu son derece önemli bir projedir, çünkü ekstasis kapasitemiz bizim ahlaki varlıklar olarak eylememizi sağlayan üzerinde eylemde bulunduğumuz kişilerde kendimizi görmemize imkân veren şeydir tam da." (Aktaran Megill, 2006: 487).

Extasis kapasitesi insanın, düşünsel ve eylemsel alanın birleştiği özgün yaratma merkezini karşılamakta, üçüncü merkez ifadesiyle tanımladığımız ara alanın yeniden kurulması iddiasıyla karşı karşıya gelmiş olmaktadır.

Ong'un ikincil sözlü kültür Mitchell'in imgenin egemenliği ve büyüklüğüyle ifade ettiği durum gerçeğin imgesiyle yer değiştirdiği bir ikincillikler alanı olmaktadır. İmgenin, gerçeğin yerini aldığı bu yer değiştirmenin mahiyetini ise kendisi bir yaratılmış, ikincil konumda bulunan imgenin yeniden üretilmesinin oluşturduğu yeti kaybı oluşturmaktadır. Postmodern özne, en vurgulu ifadesini Strauss; Dunn ve Korostelana'da bulan bir kurulmuşluklar alanı olarak imgenin bilinciyle; yaratılmış, imgenin ikincilliğinin sürekli yeniden kurulduğu bir kurulmuş bilinç alanı olmaktadır. 'Görüntü' ise postmodern öznenin imgesel bilincine karşılık gelen hayat alanını karşılar mahiyettedir. Bu hayat alanı, imgenin gerçeği ürettiği, üretilmiş gerçeğin de öznenin bilincini kurduğu karşılıklı sonsuz bir birbirini yansıtma sürecine dönüşmektedir. Sıfır noktası olmayan postmodern durumun tam karşılığı olan 'görüntü bilinci'ni bilincin içine hapsedildiği sonsuz ayna labirenti biçiminde ifade etmemiz mümkündür. Bu anlamda imge Megill'in krizle ilişkilendirdiği ve yalnız kendi alanı içinde kendisiyle ilgili değil, gerçeğin bütününe teşmil ettiği estetizme karşılık gelmektedir. Megill, Nietzsche ve Derrida'yı estetizm kavramı etrafında değerlendirdiği "Jabes ve Yazı" bölümünde, kopya asıl ilişkisini şu şekilde ifade etmektedir:

"Eğer tanrı öldüyse, o zaman hepimiz ikincillik içinde yaşıyoruz demektir. Nietzsche'nin ima ettiği ve en açık biçimde Derrida'nın işlediği konum budur. Bu ikincilliğin adı daha önce de gördüğümüz gibi yazıdır. Derrida Yahudilikte, özellikle de Kabalacılıkta bu tür yazının bir modelini bulur. (...)" (Megill, 2008: 452).

Söz konusu ikincilliği Megill, tanrının öldüğü, onun yerine Nietzsche'de mit oluşturma, yaratma, var olan gerçeğin yerine yenisini ikame etme, Derrida'da Kabalacılıkta bulunduğu yazının söyleminin metne karşılık gelecek biçimde kendi amacı oluşturma var olan gerçeğin yerine yenisini yaratma, gerçeği değiştirme düşüncelerinde bulmaktadır. Buna göre Nietzsche'de mit oluşumu yeni bir dünya yaratmak düşüncesidir:

"Nietzsche'nin İsa ile Zerdüş'ün mit oluşturma projeleri arasındaki benzerliği düşünün. Hepsinden önce de Nietzsche'nin kökten 'yaratımcı', ontojenetik sanat ve dil görüşünü düşünün -mesela şu iddiasında açıkça görüldüğü gibi: 'Uzun vadede 'yeni şeyler yaratma için yeni isimler, tahninler ve olasılıklar yaratmak yeterlidir.' Yahudi Hristiyan Tanrısının yaratıcı sözünü yeryüzüne indirilmiş halinden başka nedir ki bu? O iki Grek, Apollon ve Dionysos nihai olarak Nietzsche'nin bizim için icat ettiği perspektifi kuşatmakta yetersiz kalırlar. Tam tersine papazın oğlu Nietzsche, Hristiyanlığı yıkarken bile kurtarmaya çalışır; üstinsana Tanrıda cisimleştiğini artık görmek istemediği nitelikler yükler." (Megill, 2008: 452).

Bu cümlelerde, Megill'i estetizmi gerçeğin tamamıyla ilişkilendirmeye götüren düşüncenin nedeni ortaya konulmuş olmaktadır. Estetizm, Derrida'nın Sokrates'i yapısöküme uğrattığı, söz-yazı ikileminde temellenen tarihsel zıtlıkta, Sokrates'in Phaidros'ta "*yazıya yönelttiği saldırı üzerine yoğunlaştır*"ılır. (Megill, 2008: 411). Platon'da sanat eserinin kopya olarak ifade edilmesinin gerekçesini oluşturan Sokrates'in konuşma-yazı zıtlığı düşüncesi daha eski bir çatışmayı, Megill'in "Yahudi/Grek/Grek Yahudi" (Megill, 2008: 443) başlığıyla ortaya koyduğu en eski tartışmayı Derrida ile gündeme getirmektedir. Konumuzla yakından ilgili bu en temel tarihsel tartışma kopyalaşmanın, sahte ve gerçeğin, hakikat ile kurulmuş arasındaki ayrımın başlangıcında yer almaktadır. Derrida'daki yazı-söz zıtlığı varlığa bakıştaki temel farklılığı mevcut ile kurulmuş olan arasındaki ayrımı kesin hatlarıyla ayıracak niteliktedir. İmgenin gerçeğin yerine geçmesi sürecinde konuşma ile yazı arasındaki fark, insanın kendisini somut mevcudiyetiyle algılamasıyla, kurulmuş bir bilinç olarak algılaması arasındaki farka eşdeğerdir. Bu anlamda Derrida'nın Sokrates'le hesaplaşması, konuşmada aslî sesin mevcudiyetinin hakikatin orada oluşuna tanıklık etmesine karşılık, yazının ikincil konumunun aslî sesin mevcudiyetinin inkârını, onun yerine yazının ikincilliğini yerleştirmesini -yer değiştirme- ifade etmektedir. Sokrates'te yazı; "*canlı konuşmanın bir imgesinden ibarettir yalnızca onun zaten bildiği hakikatlerin bir hatırlatıcısı olma hizmeti görmelidir.*" (Aktaran: Megill, 2008: 411).

Sokrates'in bu yazı tanımında imgeleşme, kişinin mevcut varlık alanında kendi bilinciyle varlık arasındaki ilişkiyi dolaylımsız biçimde tekil olarak algıladığı kendi varlığını anlama edimi olmaktadır. Derrida'da ise metnin dışında bir şey yoktur ifadesi de dâhil olmak üzere yazı, estetiğin Rorty'nin kastettiği anlamda, extasis, ahlâkî bir varlık alanı olan bilmeyi yeniden kurma, mevcut olanı başından değiştirme edimi olarak görülmektedir. Megill, Derrida'nın -Kabalacılıkta bir örneğini bulduğu- yazıyla ilişkisini "*şair ve hahamın her birinin dünyaya kendi bakış tarzları, kendi yorumlama biçimleri*"ne dayandırır (Megill, 2008: 457). Yazıdaki bakış açısı ve yorum yazının nihai anlamını ifade etmekte, hem asli ses olan tanrının hem de mevcutlar evreninin yerine yerleşmektedir. Böylece, aslî sesle ikincil ses, mevcutlar evreniyle yorum yer değiştirmiş olmaktadır:

"Derrida, metinler karşısında benimsediği yöntemiyle, Kabalacıların halefidir ama çok önemli bir farkla: Kabalacılar sözcükleri ve harfleri manipüle ederek On Emir yoluyla Tanrıya giden bir yol bulmaya çalışırlarken, Derrida sözcüklerin ve harflerin manipülasyonunu neredeyse başlı başına bir amaç haline getirir. Kısacası Derrida'da harfin ötesinde bir şey yoktur, uzun zamandır gizlenen bir hakikati dile getiren asli bir ses yoktur: çokanlamlılık yerini saçılmaya bırakır." (Megill, 2008: 453).

Saçılma, yazıdaki yorumun genellik kazanması, çoğaltılıp kopyalanması sürecine karşılık gelen 'ortak alanın yaratılması' ya da bilincin yorumla özdeşleşerek ötekileşmesi olarak değerlendirilebilir. Bu durumda Derrida'nın red-

dettiği aslı ses yani tanrı, hahamca ya da şairce bir yorum olmakta, tanrının varlığı da mevcutlarla birlikte bu yorumun yaygınlaşmasıyla oluşturulmuş hakikat konumunda bulunmaktadır. Tanrının hahamca bir yorum, bir kurmaca konumundaki aslı ses olarak Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda insan düşüncesinin yaratmaları ve hakikatin de kurulmuş, uydurulmuş gerçeklik olduğu söylemiyle Derrida'nın kurmaca tanrısı örtüşmektedir. Megill'in ifadesiyle; "O halde estetizm nedir? Estetizme en geniş biçimde Aydınlanma ve Aydınlanma -sonrası dönemde büyük ölçüde sanat alanıyla sınırlanmış olan ıslah etme biçimini, ekstasis'in canlandırılması düşüncemize ve hayatlarımıza geri getirme çabası"dır (Megill, 2008: 487). Derrida'nın söylemi ise yine Megill'in ifadesiyle; "demek ki Derrida'nın Gramatolojik tezi Batı geleneğini literal (söze dayalı) hakikatin nihai olarak mümkün olduğuna inandığı için mahkûm etmenin kestirme bir yöntemi gibi görünmektedir." (Megill, 2008: 410).

İnsanın ahlâkî varlık olarak edip eylemesini ve kişinin kendisini görmesini sağlayan extasis kapasitesi bu konumda hahamca ve şairce bir yorumla tanrının, hakikat ve doğrunun; estetiğin bir yaratma modeli olarak kullanılmasıyla yaratılabileceği; 'kurulmuş hakikat, kurulmuş tanrı' alternatif insan ve evren modelinin yaratılma merkezi olmaktadır. Fakat bu kendi merkezinin tanrısı konumunda bulunan kurulmuş ideal insanın kendi merkezi olmadığı, teknolojik süreçlerle ötekileştirildiği ve merkez dışı konumu nedeniyle hahamca ve şairce kurulmuş bir tanrıya inandığı ya da inanacağı görülmektedir. Saçılma ve yayılma bu noktada haham ya da şairin kurulmuş hakikat ya da tanrısının bir yeryüzü tanrısı, yaratılmış tanrı olarak mevcutla yani var olan tanrıyla yer değiştirmesi sürecinin kendisidir. Çünkü Derrida'nın "hakikati dile getiren aslı ses" olarak ifade ettiği mevcut tanrı yok edildiğinde varoluş yataylaşmakta, bilinç labirenti olarak ifade ettiğimiz postmodern öznenin, içinden çıkamadığı, çözümsüz zihinsel deneyimlere, mekânsal sıkışmaya ve teknolojinin hâkimiyetiyle yaygınlaştırılan kurulmuş hakikat ve tanrının tecrübe alanındaki etkisizliği anlamına gelen sahte deneyimlere dönüşmektedir. Sözüünü ettiğimiz kurulmuş bilinç labirenti, Megill tarafından Derrida'yla ilişkilendirilmektedir. "Derrida'nın labirentvari metninin öncüsü Yahudi'nin labirentvari doluşmaları"dır (Megill, 2008: 457). Labirentin nedeni daha önce de açıkladığımız gibi yataylık, yataylık ise kurulmuş bilinç alanı konumunda bulunan insanın, tanrısının bir kurulmuş yeryüzü tanrısı olması fakat tanrının asıl kendisi olmaması durumu biçiminde açıklanabilir. Anlaşılacağı üzere yaratılmış tanrı ya da hakikat, postmodern öznenin somut varlığının ikincillenmesi yani yazıdaki ikincillikle ilişkilidir. Yazıdaki ikincillik ise daha önce de belirttiğimiz gibi mevcut tanrının öldüğü, yazıdaki ikincilliğin yani şairce ve hahamca yorumun onun yerine geçtiği durum olmaktadır. Postmodern öznenin zihinsel varlık alanının somut varlığıyla örtüşmemesinden kaynaklanan mekânsal daralma; tasarlanan

tanrı ya da hakikatin somut, mevcut varlık alanında deneyimlenmemesi durumunu yaratmış olmaktadır. Böylece imge bilinci, şeylerin, asılla kopyanın yer değiştirmesi olmakta, kopya insanın kendisini ve şeyleri bilebileceği, hakikate ya da tanrıya ulaşabileceği bir kendine özgü, somut, tecrübe alanı deneyimi konumunu kaybetmiş olmaktadır. Üçüncü merkez ise asıl tanrının kendisinin yerine kurulan tanrının kopyalaşma süreciyle yeniden üretilmesi, postmodern öznenin bu kurulmuş süreci tekrar kurması, kurduğu şeyi aslın yerine geçirmesi, böylece kopyanın çoğaltılması, saçılması durumunu karşılar mahiyettedir. Bu, öznenin kendisi, tanrı ve hakikatle doğrudan bir iletişimi ya da kendi varlığı değil, dolaylı olarak yorumu, aslî sesin yerine koyduğu 'görüntü'nün deneyimidir. Şu hâlde imgeleşme, yer değiştirme, mevcutlarla bağı kesme, yorumun sonucu olma noktasında, postmodern öznenin zihinsel olarak her yerde olduğu, mekânsal olarak hiçbir yerde olmadığı yani aslında mevcut evrenle birlikte kendi varlığını da yok ettiği, varlık âleminde sildiği 'hiçlik' konumu olmaktadır. Çünkü hiçlikte ayna sahte yani kurulmuş tanrıdır. Kurulmuş tanrının kurulmuş insanı olan öznenin bir yaratıcı özgünlük değil fakat yansıtıcı kopya oluşunun özünde de bu temel gerçek yer almaktadır.

Bu noktada Megill'in estetizmle hakikat arasında kurduğu ilişki postmodern öznenin kurulmuş yapısı ve imgeleşme sürecinin hakikatle ilişkisini ortaya koyar mahiyettedir. Varlığı bir kurulmuş bilinç alanında, şeylerin kurulmuş doğasının değişmesi ve kopyalaşma süreciyle ilişkili olan postmodern öznenin hakikatle ilişkisi Megill'in "her yere dağılmış fikir" cümlesinin işaret ettiği durumun kendisi olmaktadır. *"Burada doğruluk sorununun tayin edici olduğu açıktır. Bu sorun 'sanat yapının doğruluğu' fikrinde en çarpıcı biçimde ortaya çıkar. Üstelik 'doğruluk değeri' fikri, bizim burada ele aldığımız dört düşünürün haritasını çıkardıkları alanın çok dışında da ona inananlar olduğu için, ek bir önem kazanır. Modern Batı'nın entelektüel kültüründe her yere dağılmış bir fikirdir bu."* (Megill, 2008: 489). Megill'in estetizmi, gerçeğin tamamını kapsayacak şekilde çağ düşüncesinin -dört düşünür- merkezine yerleştirmesinde, estetizmin yeni bir dünya yaratma, var olan dünyayı ve insanı yeniden kurma düşüncesi ve postmodern öznenin imgeleşme sürecinin kurulmuşluğu ortaya konulmuş olmaktadır. Postmodern öznenin varlık alanı, bu konumuyla estetizm kavramı etrafında ortaya konulan düşünceyle örtüşmektedir. Postmodern özne, gerçek hayatı bilmediği bir süreç tarafından biçimlendirilen bilinciyle, yani ikincil bir merkez aracılığıyla (süreç, kurulmuş dışarılık) yaşayan, bedensel varlığı gerçek fakat bilinci somut varlığıyla örtüşmeyen bir ortak zihin alanı görünümündedir. Bir imge bilinci olan postmodern öznenin hakikatle ilişkisi, kurulmuş bir bilinç alanının ikincilleştirdiği kopya bilincinde temellenen bilinçsizlik durumuna karşılık gelmektedir. İmge bilincinin kurulmuşluğu, özneyi skolastik ve ideolojik merkezli tarihsel oluşların sonucu konumuna yerleştirirken öznenin mer-

kez dışılığı ara alan konumunda bulunan boşluğunun estetizmin kurgusalılığıyla özdeşleştirildiğini ifade eder mahiyettedir. Megill'in; *"Bu estetist tezlere inanmak için insanın ya deli ya da aptal olması gerekir."* (Megill, 2008: 488) cümlesiyle ifade ettiği öznenin ara alan durumu yine kendi ifadesiyle "estetik doğrunun yaygınlaşması"yla bu tür deliliğin postmodern öznenin tanrısı olduğunu doğrulamaktadır. Megill'in aptallık ya da delilik olarak ifade ettiği durum, imgeleşme sürecinde postmodern öznenin bilincini yapılandıran, biçimlendirilen temel unsur konumunda yaygınlaşmış kurgusal bir tanrıya inandığını ortaya koymaktadır. Nietzsche ile başlayan Derrida'da son bulan aslın kopyayla, yaratılmış gerçekle yer değiştirmesi süreci, postmodern özneyi yaratan süreçte hemen hemen bu dört düşünürdeki estetizmi gerçeğin yerine ikame edecek alternatif evrenin karşılığı konumuna yerleştirmektedir. Tersinden söylemek gerekirse Megill'in; *"Estetizmde merkezi yer estetikte olduğu için, bütün insan faaliyetleri, kendisi de tanrının radikal yaratıcılığının halefi konumunda olan (Romantik) sanatçıya atfedilen yaratıcılık modeline göre yorumlanmaya başlanır. Şairin sözleri dünyayı yaratır. Söylem kendi gerçekliğini yaratır. Bu görüş 1880'lerde Nietzsche'de epeyce öne çıkmıştır; Heidegger'in son döneminde önemli alt temalarından biridir ve 1960'ların sonlarında, estetizmden arındırılmış bir şekilde Foucault tarafından savunulmaya başlanmıştır."* (Megill, 2008: 488). Derrida ise; *"postmodernist şiirsel bir yorumu savunduğu kadar, Haham Derrida sıfatıyla, şeylerde hâlâ hakikat arayan hahamca yorumu da savunur. Yani Nietzsche olmasa bir Derrida olamayacağı halde bir Nietzscheci değildir."* (Megill, 2008: 482) biçiminde ifade ettiği başlangıcında Nietzsche'nin bulunduğu süreç Derrida'da yepyeni bir anlam kazanarak bilinçli bir seyir izlemiş gibi görünmektedir.

Postmodern öznenin -imgeyle ilişkisini açıkladığımız bölümde görüldüğü gibi- adım adım kurulan, biçim kazanan bilinci, bir kurulmuşluklar alanı olarak hakikatle ilişkisini Megill'in estetizmin başlangıcına yerleştirdiği ve estetizmin büyük tehlikesi ve kusuru olarak ifade ettiği (Megill, 2008: 488) sahte merkez üzerine kurmuş olmaktadır. *Estetik Üzerine Mektuplar'*nda Schiller'in; *"estetik benzetinin hakikat/doğruluk diye bir önyargısı olmadığını, zaten doğruluğa da ancak bu şekilde zarar verilebileceği"* (Aktaran Megill, 2008: 488) tespiti, estetizmi model alan imgesel bilincinde öznenin doğru ya da hakikat gibi bir sorunu olamaması durumuna karşılık geldiğini ortaya koymaktadır. Derrida'nın Tevrat'ta konuşan sesin tanrının sesi değil, hahamın sesi olduğunu tespit etmesinin ortaya çıkardığı en önemli sonuç ise, insanlığın yatay bir yeryüzü bilincine sahip olduğunu, yeryüzü bilincini oluşturan gerekçenin ise dikey bir bilinç olan ve özünde yeryüzüne ait olmayan Allah'ın sesiyle kendi sesinin yer değiştirmesinden kaynaklandığını ortaya koymasıdır. Bu durum, ilk yer değiştirmede -vahyin aslî sesiyle insanın sesi- vahyin Allah'ının sesiyle insanın kendi ikincil sesinin yer değiştirdiğini göstermekte ve bilincin yataylaşması-

nın gerekçesini ortaya koymaktadır. Megill'in estetik tutumun hakikatle yer değiştirmesi, hakikatin inşasının modeli olmasını vurguladığı kurulmuş hakikat-bilinç ilişkisi de aynı gerekçenin sonucunu ifade eder mahiyettedir. Kopyalaşma ve yataylaşmanın gerekçesi de bu durumda 'kurulmuş hakikat'in kendisi ve yaygınlaşması olmaktadır:

"Estetik benzetisi, söylemsel icat, yorumlama sözleri -bütün bunlar doğruluğun/hakikat yerine inşa edilir. Bu ikame öyle sık ortaya çıkar ki tek tek örnekler vermeye bile pek gerek yoktur. Buna belki en bariz biçimde Nietzsche, Heidegger, Foucault ve Derrida'nın yazılarında değil, onların takipçilerinin yazılarında rastlanır. Ustadan müride geçilirken işin içine belli bir kalabalık da dâhil olur." (Megill, 2008: 499).

Postmodern öznenin hakikat/tanrıyla ilişkisinin estetik doğrunun gerçekle yer değiştirmesi kopyanın gerçeğin yerine geçtiği imgeleşme süreciyle doğrudan ilişkili olduğu ortadadır. Süreci modernizm ve postmodernizm çizgisinde ele alırsak bireyin özneye dönüşümünün Nietzsche'nin yaratıcı mitinde güç istencinin, bireysel bilincin verileriyle genelin karşısına konumlanan bireyin özgünlüğünün yaygın ötekileşmenin karşısına konumlandığını göstermektedir. Nietzsche'nin 'kurulmuş hakikat'inin karşılığı konumunda bulunan öznelik, Derrida'da yazıdaki aslî sesin insanın kendi sesi olduğunun tespitiyle özne ötekilerce kurulmuş hakikatin edilgenliğine dönüşmüş; özgünlük öznenin kendi merkezini yitirdiği, ötekinin yansıtıcı merkezi olan bilincini ifade etmiş olmaktadır. Yansıtıcı merkez, yaygınlaşmanın biçim verdiği kopyanın kendisi konumundadır. Söz konusu yatay bilinç, ikincilliğin ve ikincilliğin yarattığı kopyalaşmanın sonucu olmaktadır.

Megill'in tarih ve kriz yorumu bir üst okumada bu kurulmuş yapının kendisini ifade eder mahiyettedir. Megill'in; "(...) *Ama -Derrida'nın eleştirisini baştan sona katettikten sonra- belki bir başlangıç imkânı denilebilecek bir şeyle de karşılaşılır: Bizi, on dokuzuncu yüzyıl başından beri Batı düşüncesi üzerinde şu ya da bu şekilde tahakküm kurmuş olan tarihselcilik ve estetizmden kurtaracak bir başlangıçtır bu.*" (Megill, 2008, 482:) cümlesiyle son bulan estetizm yorumunda Derrida'nın henüz sözlü kültür geleneğinin izlerini taşıyan yazıyı çerçeve içine alan estetizmin doğruyla ilgili sözsel hakikatle ilişkisini dışlayan kurgu modeline yani metnin kendisine yoğunlaşan düşüncesiyle Megill'in yeni bir başlangıç düşüncesi arasındaki paralellik 'Aşırılığın Peygamberleri' söylemini açıklar mahiyettedir. Megill'in parodiyle, dolayısıyla iki tarafı da yapı sökümü uğrattığını belirttiği Derrida'nın hem bir haham olarak yazıdaki hakikate inanması hem de postmodernizme övgüler düzmesi postmodernin masumiyet sığınağı olan parodinin, yanılısmanın kendisi olduğunu ortaya koyacak mahiyettedir. Derrida'nın söylediği "*-Incipit parodia? -O zaman parodi yapanın da parodisini yap-sınlar.-*" cümlesi, onun öngördüğü fakat aynı zamanda öngöremediği bir şeyi

ifade etmektedir. Parodinin parodisini yapmak tıpkı Derrida'nın kendi merkezini parodi üzerine kurması gibi, Derrida'yı merkeze almak demektir. Derrida'nın öngöremediği şeyse parodiye parodinin dışından bakabilecek bir merkezin varlığıdır ki Derrida'ya bu merkezden bakıldığında onun 'yazıdaki tanrısı'nın hakikatiyle postmodern öznenin hakikati arasında çok yakın bir ilişkinin varlığıdır. Bu ilişki, Derrida'nın kurulmuş bir bilinç alanı olan öznedeki yazının tanrısının gerçek tanrının yerine konulduğunu çoktan görmüş olmasıdır. Bu şekilde bir tarihsel gerçeğin altı çizilmiş olmaktadır. Sanat parodi değil, ironidir.

KAYNAKÇA

- Bauman, Zygmunt, *Küreselleşme, Toplumsalın Sonuçları*, (çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.
- Berger, John, *Görme Biçimleri*, (çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul, 2010.
- Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü*, TDK Yayınları, Ankara, 2006.
- Cevizci, Ahmet, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999.
- Childe, Gordon, *Tarihte Neler Oldu*, (çev. Mete Tuncay - Alaaddin Şenel), İstanbul, Alan Yayıncılık, 1982.
- Connor, Steven, *Postmodernist Kültür*, (çev. Doğan Şahiner), YKY, İstanbul, 2001.
- Dunn, G. Robert, *Identity Crises: A Social Critique of Postmodernity*, University of Minnesota Press Minneapolis, London, 1998.
- Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- Estin, Colette - Laporte, Helene, *Yunan ve Roma Mitolojisi*, (çev. Musa Eran), TÜBİTAK Yayınları, Ankara, 2005.
- Hall, Stuart, "Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler", *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, (derleyen: Anthony D. King, çev. Gülcan Seçkin - Ümit Hüsrev Yolsal), Bilim Sanat Yayınları, Ankara, 1998.
- Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, (çev. Sungur Savran), Metis Yayınları, İstanbul, 1997.
- Funk, Rainer, *Ben ve Biz: Postmodern İnsanın Psikanalizi*, (çev. Çağlar Tanyeri), YKY, İstanbul, 2006.
- Gombrich, E. H., *Sanatın Öyküsü*, (çev. Bedrettin Cömert), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.
- Gökberk, Macit, *Felsefe Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008.
- Günay, Doğan V., *Metin Bilgisi*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2003.
- Gürkan, Nilgün, "Medya ve Toplum-2", www.bianet.org., (03. 08. 2001).
- Keser, Nimet, *Sanat Sözlüğü*, Ütopya Yayınları, İstanbul, 2005.
- Korostelina, Karina V., *Social Identity and Conflict, Structures, Dynamics and Implications*, Palgrave, Macmillan, USA, 2007.
- L'Abbe, & J. B. Domecq, *Lecons de Philosophie*, Paris, 1925.
- Leppert, Richard, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002.
- Megill, Alain, *Aşırılığın Peygamberleri*, (çev. Tuncay Birkan), Ayraç Yayınları, İstanbul, 2009.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986.
-, *Picture Theory*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.
- Nietzsche, Friedrich, *Tragedyanın Doğusu*, (çev. Mustafa Tüzel), İthaki Yayınları, İstanbul, 2005.
- Ong, Walter J., *Sözlü ve Yazılı Kültür*, (çev. Sema Postacıoğlu), Banon Yayınları, İstanbul, 1995.
- Önür, Nimet, "Küreselleşme Ulus Devlet ve Değişen Ulusal Kimliklerde Medyanın Rolü", *Sosyoloji Dergisi*, S. 8-9, 2001.
- Rosenau, P. Marie, *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, (çev. Tuncay Birkan), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998.
- Sanders, Barry, *Öküzün A'sı*, (çev. Şehnaz Tahir), İstanbul, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- Türkoğlu, Nurçay, *Görü-yorum Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü*, Der Yayınevi, İstanbul, 2002.
- Üşür, Sancar Serpil, *İdeolojinin Serüveni, Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*, İmge Yayınevi, Ankara, 1997.
- Velioglu, Süleyman, *İnsan ve Yaratma Edimi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000.

CARL GUSTAV JUNG'UN ÇAĞRIŞIM DENEYLERİ IŞIĞINDA İLHAN BERK'İN ŞİİRLERİNDE EV VE ÇEVRESİNDEKİ NESNELERİN YORUMU

Şaban Çobanoğlu*



Özet: İlhan Berk, bilinçaltının derinliklerinde oluşan karmaşık ses, imge ve anlam yumaklarını şiir diline aktarma konusunda kendine has yöntemleri olan bir şairdir. Sözcüklerin sıralanışı, kullanım sıklığı, sözdizim ve anlam kurallarına aykırı olarak alışılmadık bağdaştırmalar ve gerçeküstü algılamalarla bir “açık yapıt” olan İlhan Berk’in şifreli dilinin bilinçaltından bilinç düzeyine akışını kolaylaştıran bir yöntem var mıdır? Bu makale, şiir dilinin sıfır noktalarına inmiş bir şair olan İlhan Berk’in bilinçaltının derinliklerinde gömülü ev ve çevresindeki nesnelere yorumuna, Carl Gustav Jung’un sözcüklere dayalı Çağrışım Deneyleri’nden yararlanarak bir ışık tutmak maksadı taşımaktadır. İncelememiz sonucunda, İlhan Berk’in ev ve çevresindeki nesnelere hareketle, kendisinin bilinçaltı derinliklerinde saklı anlam şifrelerini, şiir diline sembolik bir anlatımla yansıtmış olabileceği yönündeki görüşümüzü destekleyen verilere ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İlhan Berk, ev ve çevresindeki nesnelere, kelimelerle çağrışım deneyleri, duyarlılık alanı, duraksama, tepkileme süreci.

AN INTERPRETATION OF HOME AND SURROUNDING OBJECTS IN İLHAN BERK'S POETRY REFERRING TO CARL GUSTAV JUNG'S WORD ASSOCIATION METHOD

Abstract: İlhan Berk, who masters quite specific methods to reveal the caotic image, deeper meaning and sounds into his poetic diction, is a prominent poet. This article discusses whether the “Word Association Method” theorized by Carl Gustav Jung helps the reader interpret İlhan Berk's surrealist poetry, buried deeply among underground water, consisted of unusual syntax, word and semantic deviations. The article also aims to search and bring light to the efficiency of Jung's “Word Association Method” in assisting, analyzing and interpreting Berk's complicated language of poetry rooted from his sub-conscious mind, known as a kind of “open work” which is accompanied with unusual cohesions, word order, grammatical structure with reference to the object of home and the various objects surrounding it. As a consequence of our study, we have inferred that İlhan Berk has extensively reflected his subconscious mind in his poetry by referring symbolically to the objects of “home” and the other objects surrounding it.

Keywords: İlhan Berk, home and surrounding objects, word association method, sphere of sensitivity, delay, response process.

* Dr.

KURUMSAL ÇERÇEVE: CARL G. JUNG VE SÖZCÜKLERLE ÇAĞRIŞIM YÖNTEMİ

Bilinçaltının derinliklerinde kümelenmiş girift olguların bilinç düzeyine çıkmasına ışık tutan bazı yöntemler vardır. Bu yöntemler arasında “sözcüklere dayalı çağrışım yöntemini”, “derin hipnoz” yolu ile kişinin hayat öyküsünü anımsamasını ve rüyaları sayabiliriz.¹ Bu bağlamda edebiyatla psikoloji bilimi arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Her iki alanın konusunu da insanın psiko-sosyal tezahürlerinin incelenmesi teşkil eder. Edebiyat bilimi özellikle bilinçaltı akışın anlaşılması noktasında psikoloji kuramlarından yararlanarak yorumlara derinlik kazandırmak ister. Dil olgusu sadece edebiyat açısından değil, psikoloji açısından da önemlidir. Ruh dünyasını çözümleme ve içsel konuşmaları anlama konusu her iki disiplinin inceleme alanına girmektedir.²

Sözcüklere dayalı çağrışım yöntemi Carl Gustav Jung tarafından geliştirilmiştir. Jung, sıradan sözcüklerle yapılan çağrışım deneylerinin bilinçaltının kör noktalarına ışık tuttuğuna işaret etmektedir. Jung’a göre, bu deneyler şu şekilde hazırlanmaktadır: Rastgele seçilmiş, aralarında anlam bağı bulunmayan ‘anahtar sözcükler’den bir dizi hazırlanır. Seçilecek sözcüklerin birbirleri ile anlam bağlantısından uzak olmalarına dikkat edilir: “*su, yuvarlak, iskemle, ot, mavi, bıçak, yardım etmek, ağırlık, hazır...*” gibi. Araştırmacı, denekten duyduğu sözcüğe en kısa zamanda cevap vermesini ister. Örnek olarak “su” sözcüğü verildiğinde, denek kafasından geçen “ıslak”, “yeşil”, “yıkamak” gibi kelimelerden birisi ile hemen cevap verecektir. Karşılık verme süresi bir kronometre ile ölçülür. Anahtar sözcüğün son hecesi söylenirken süreölçer çalıştırılır. Deneğin cevabının ilk hecesi duyulduğunda süreölçer durdurulur. Bu şekilde elli ya da yüz kadar tepki alınır. Bu uygulamalar sırasında deneklerin her bir sözcüğe gösterdikleri tepki süresi farklı olmaktadır. Yeterli düzeyde çağrışım elde edildikten sonra, deneye aynı sözcük dizisi tekrar verilir ve kendisinden daha önceden verdiği karşılıkları aynen hatırlaması istenir. Örnek olarak “*Su sözcüğüne ne cevap vermiştiniz?*” şeklinde bir soru sorulur. Deneğin verdiği cevaplarda, “unutulmuş” olan tepkiler, yanlış hatırlama ve üretimler “kusurlu çoğaltımları” oluşturur ve “karmaşa” belirtileri olarak algılanır.³ Çağrışım deneyinin ikinci tekrarında unutulmuş olan tepkiler ve zaman farklılığına dayalı “kusurlu çoğaltımlar” deneğin “duyarlı” olduğu bir alana işaret etmektedir.

Jung, sözünü ettiğimiz türden bir deneyde “*su, yuvarlak, iskemle, yüzmek, mavi, bıçak, yardım etmek, ağırlık, hazır, atmak...*” gibi sözcüklerden oluşan bir dizi vermiştir. Bu sözcükler arasında bulunan “*bıçak*”, “*atmak*”, “*yere yıkmak*” ve “*sivri*” sözcüklerinin deneyin “duyarlılık” alanına girdiğini, tepki süresinin uzamasından anlamıştır. Araştırmaya konu olan denek 32 yaşındadır. Jung, kendisine bazı sözcüklerde duraksamış olduğunun farkında olup olmadığını, “*kusurlu çoğaltımlar*” yapıp yapmadığını sorar. Denekten, “*Hayır, cevaplarımı*

anında verdim.” cevabını alır. Oysaki, süreölçer aynı şeyi söylememektedir.⁴ Bunun üzerine Jung; “Size düşüncemi söylememe izin verir misiniz? Geçmişte çok kötü bir olayla karşılaşmışsınız. Bu, üzücü sonuçlar yaratan bıçaklı bir kavga olabilir,”⁵ şeklinde bir çözümlemeye bulunur. Denek nerede ise iskemlesinden düşecektir. “Nereden biliyorsunuz?” “Doğru! Ama bu olayı ben bile unuttum!” şeklinde vermiş olduğu tepkilerle bir hayli şaşırılmış görünmektedir.

Jung’un çözümlemesine göre denek; “Bıçaklı bir kavgada hasmını ağır yaralamış ve olayın geçtiği yabancı ülkede hapis yatmıştı. Yaşamında kara bir lekeydi bu ve dostlarının öğrenmemeleri için özen göstermişti. Kendisi de bunu unutmaya çalışmıştı.”⁶ “Bıçak”, “atmak”, “yere yıkmak”, “sivri” sözcüklerini duyduğunda tepkileme süreci artmış, “kusurlu çoğaltım”larda bulunmuş ve Jung, denegin “duyarlılık” noktalarından hareket ederek bu kişinin bilinçaltının derinliklerine hapsettiği bastırılmış bir olayı çözümlemeye muvaffak olmuştu.

Yukarıda kısaca çerçevesini çizmeye çalıştığımız sözcüklerle çağrışım yöntemi ile bilinçaltı okumaları, modern şiirde anlamın sıfır noktasına indirgendiği kara deliklerden çıkarılarak yorumlanmasına yön verebilir mi? Modern şiir, büyük ölçüde bir “açık yapıt”⁷ olarak kabul edildiği için, Jung’un çalışmaları ile birlikte, gerçeküstücülük akımının verileri birleştirildiğinde ayrıntılı olmasa da, şiirin dip sularına açılan basit bir yol haritasının çıkartılması mümkün görünmektedir. Benzer görüşlerden hareket eden Mehmet Kaplan, karmaşık anlam sapsmaları yüzünden zor anlaşılın İlhan Berk’in şiirlerinin çözümünde psikoloji biliminden yararlanılabileceğini düşünmektedir. Kaplan, İlhan Berk’in şiirlerini umumiyetle şuurlu yazdığını; ancak insanlığın kolektif şuurluğunun tesirinde kaldığını belirttikten sonra, modern psikolojinin muammaya benzeyen bu tür karmaşık şiirlerin çözümü için uygun ipuçları sunabileceğinden bahseder.⁸ O hâlde, modern psikolojinin öncülerinden Jung’un bakış açısı ile, İlhan Berk’in şiirlerinde geniş yansıma alanı bulmuş olan “ev” ve “çevresindeki nesnelere” bilinçaltında saklı kör noktalarına ışık tutabiliriz.

İLHAN BERK’İN DUYARLILIK ALANINDA BİR OTO-BEN: EV

İlhan Berk’in şiir atlasında “ev”, “kapı”, “duvar”, “bahçe”, “eşik”, “pencere”, “merdiven” ve “çatı” gibi nesnelere şairin “duyarlılık alanına” girdiğini görmekteyiz. Berk, başka şairlerin üzerinde durmaya değer bulmadıkları, sıradan kelimeleri şiirlerine yansıtarak bir tür “duraksama” ve “kusurlu çoğaltım” hatası yapmış gibidir. Bir başka ifade ile, Berk’in şiirlerinde “ev” ve çevresindeki nesnelere, yüzeysel anlamlarının ötesinde daha derinlerden, şiirin dip sularından mesajlar taşımaktadırlar. Böyle bir hükme varmamıza yardımcı olan en önemli dayanağımız, İlhan Berk’in gerçeküstücülük anlayışını benimsemesi,⁹ şiirlerinde yer alan nesnelere, bilinçaltının derinliklerinden mesajlar taşımasıdır.

İlhan Berk'in insandan çok nesnelere önem vermesi, şiirlerinin insansız olduğu yönünde bir tenkide sebep olmuştur. İlhan Berk'in şiirlerinde eti, kemiği ve duyguları ile derinlemesine anlatılan bir insan karakteri bulunmaz. Hasan Bülent Kahraman şiirin insansız olamayacağını, şiirde açık ya da kapalı bir şekilde insana göndermeler yapılacağını savunmakta, "*İlhan Berk'in şiirdeki nesnenin değil, nesnedeki şiirin peşinde olduğuna*" vurgu yapmakta, şairin "*Düşünürken buldum kayayı*" örneğinin nesnedeki şiirin, hatta romantizmin bir örneği olduğunu belirtmektedir.¹⁰ Bizim görüşümüze göre de İlhan Berk, "ev" ve "çevresindeki nesnelere"den hareketle kendi hayatının metaforik bir okunuşunu yansıtmış izlenimi vermektedir. Berk'in şiirlerinde nesnelere, gövdeye ve erotizme karıştırılarak yansıtılan asıl insan, şairin kendisidir. Bu yansıma bir biyografi gibi net biçimde okunamaz. Berk'in kendisini anlatan insan portresi nesnelere özünde ve gölgesinde gizlenmiştir.

Bitkiler, otlar, ağaçlar, denizler, ırmaklar, gökler gibi tabiat unsurlarının yanı sıra, Berk'in kendisini resmeden temel nesne "ev" ve evin farklı unsurlarıdır. Bu bakımdan "ev" İlhan Berk'in "duyarlılık" alanına girmiş vazgeçemediği nesnelere arasındadır. Sıklıkla ele aldığı "ev" ve çevresinde bulunan nesnelere yorumlarken kullanmış olduğu kelimeler hipnoz veya rüyadaki bir insanın sayıklama anlarında tutulan kayıtlar gibi, birbiri ile anlam bağı kurulması zor bir ortam içinde sık tekrarlarla şiir diline aktarılmaktadır. Bu varsayımlarımızı, adı geçen sözcüklerin Berk tarafından ne kadar sıklıkla kullanıldığına dair aktaracağımız rakamlar da desteklemektedir. İlhan Berk, başlığı "ev" olan 18 adet şiir yazmıştır. Bu şiirlerde "ev" kelimesi 121 kez tekrarlanmıştır. "Duvar" 48, "kapı" 18, "pencere" 16, "bahçe" 15, "merdiven" 8, "balkon" 7, "eşik" 6, "tavan" ve "çatı" 5'er defa kullanılmıştır. Verilen rakamlar, adı geçen nesnelere şairin "duyarlılık" alanına girdiğine işaret etmektedir.

İlhan Berk'in *Galile Denizi* adlı eserinden itibaren şiirlerinde yer alan ve bilinçaltının yansımalarını simgeleyen sembol nesnelere birisi olarak "ev", nesnelere açılırken bir karargâh, bir üst olarak kullanılmıştır. "Ev", kimi zaman kapıdan girildiğinden itibaren bir hapisaneyi andırmaktadır. Pencere, balkonlar ve yollar evi dış dünyaya özellikle dağlara, kırlara, bayırlara, denizlere, ırmaklara, gökyüzüne, kısaca doğaya ve özgürlüğe ışınlayan füze rampalarına benzemektedir.

İlhan Berk, İlk önce evi bir formüle bağlı olarak tanımlamak ister:¹¹

$$\begin{array}{r}
 \text{Duvar} \\
 \text{Kapı} \\
 \text{Pencere} \\
 + \\
 \hline
 \text{EV} \\
 (\text{"Ev I", s. 1411})
 \end{array}$$

Berk'in bulduğu bu formüle göre, evin ana yapısını duvar, kapı ve pencereden oluşan sade ve sıradan nesnelere oluşturmaktadır. Ancak işin aslı bu kadar basit değildir. Evin her köşesi İlhan Berk'in bilinçaltına açılan labirentler, algı dünyasını simgeleyen rüyalar gibidir. Ev bir "oto-ben"dir. Yani şairin kendi iç dünyasını ve dışarıdan görünmeyen yönünü yansıtmaktadır. Berk, yukarıdaki formül doğrultusunda ev ve evi oluşturan yakın planda yer alan nesnelere formüldeki sıraya göre bir ağırlık vermiştir. Şiirlerinde "ev" sözcüğünü 121, duvarı 48, kapıyı 18 ve pencereyi de 16 kez tekrarlamıştır. Şüphesiz bu yinelemeler boş yere değildir. Her birisi, bilinçaltında yaşayan farklı bir duyguya, anıya veya kişiye işaret etmektedir:

(...)

Ve evin kendisi.

Ev ki ayrıntıdır (Tanrı da ayrıntılardadır).

Susmalar, küçük sevinçler, küçük acılar, küçük konuşmalar, yalnızlıklar...

Hepsi, hepsi

Dünyanın bir suretine dönüştürme.

Bir oto-ben.

Bir labirent.

Hiçbir yere çıkmayan, açılmayan." ("Ev II", s. 1414)

Yukarıdaki şiirde "ev" sözcüğünün çağrışımları, "ayrıntı", "susmalar", "yalnızlıklar", "oto-ben" ve "labirent" olarak kaydedilmektedir. Bu sözcüklerle İlhan Berk, "ev" in değil, sanki kendi bilinçaltının resmini çiziyor gibidir. Gerçekten de insanın bilinçaltı, kendisini yansıtan ayrıntılardan, susmalardan, yalnızlıklardan ve labirentlerden oluşan bir "oto-ben" e benzemektedir.

Gün ışıdı

Demek ki dağları göreceğiz

Ve katırtırnaklarını ("Katırtırnakları", s. 399)

Bu dizelerde Berk'in sabahın ilk ışıkları ile "ev" den kendisini tabiatın kucağına atarak çok sevdiği doğal nesnelere buluşmasının sevinci resmedilmektedir. Berk, bir başka şiirinde evde geçirdiği sıkıntıları "köy" nesnesinin özüne yüklediği bir anlam kayması ile şu dizelerle dile getirmektedir:

Köy serer çulunu

Çekilir dip odasına.

Artık denizi dinler

*Lambasını kısıp**Bir su bir gök bir çocuk gider gelir. ("Köy", s. 400)*

İlhan Berk, "köy" nesnesine bir kişilik ve kimlik nispet etmektedir. "Köy"ü lambasını kısararak, dip odalardan denizin sesini dinliyor olarak nitelendirilmesi, aslında evlere ve köylere sığmayan iç dünyasının özgürlüğe, bohem hayata koşma arzusunu; "ev"de ve "köy"de bulunmayan her türlü "farklı" ve "yasak" meyveyi tatmak isteyen dinamik yönünü yansıtmaktadır. Gelişim ve değişimin şifrelerini genlerinde taşıyan bir çocuk önsezisiyle Berk, suların derinliklerine dalarak ve gökyüzüne kanatlanarak uzak kentlere, özgür dünyalara kavuşma hevesini şiir diline aktarmaktadır. Yukarıdaki dizeler, İlhan Berk'in eve, suya ve gökyüzüne bilinçaltından taşarak kendi kişiliği etrafında dolaşan merkezî nesnelere nasıl baktığının da açık bir örneğini oluşturmaktadır.

"Ev", içinde ve dışında bulunan nesnelere buluşma ve ayrışma noktasını oluşturur. İlhan Berk, dışarıda aldığı soluk ve enerjiyi evde harcar. Evde şiir yazar, evde resim yapar, sabahları ve öğleden sonraları dışarı çıkmadan edemez. Evin dış dünyaya açılan kapılarının ardında sokaklar, çalışan insanlar ve tüm güzelliği ile doğa bulunmaktadır.

"Ev", Berk'in aşklarının ve yaşadığı erotik duyguların gölgelendiği, üstünün örtüldüğü mahrem bir mekân değildir. Bu mânâda ev, gizliliğin ve mahremiyetin simgesi olarak da resmedilmez. Berk'in "ev" kavramında yaşadığı ilişkiler, nesnelere özünde yakaladığı imgelerle su olur akar, yıldız olup gökyüzünde parlar, ama her durumda birtakım sembollerle tüm çıplaklığı ile şiirdeki yerini alır. Türk şiirinde sarsılmaz bir yeri bulunan "gizli ve mahrem aşk", yerini sürrealist bir ressamın çizgileri ile "deniz", "gök", "ırmak", "dere", "yaprak" ve "orman" gibi nesnelere gölgesinde perdeleri sımsıkı kapanmış yatak odalarından (bilinçaltının derinliklerinden) taşarak tüm çıplaklığı ile şiirdeki yerini alır.

İlhan Berk'in şiirlerinde "ev"nin bir kadın olarak algılanarak şiir diline aktarılması da söz konusudur. Şairin evi tanımlamak için kullandığı "çamaşır serren", "kurulanan" gibi sıfatlar ev kadını bir anne figürü ile örtüşmektedir. Bu tablo, daracık bir oda içinde zorluklara birlikte göğüs verdikleri annesi ile paylaştıkları çocukluk günlerini hatırlatmaktadır. Ancak evin sadece durağan bir geçmişi değil, aynı zamanda geleceği de imleyen bir nesne olduğunu, "*Kurunuyor yarın ordaki ev*" ifadelerinden anlıyoruz. İlhan Berk'in ardsüremlili (anokronik) biçimde şimdiki zamanın "yor" eki ile geleceğin ifadesi olan "yarın" sözcüğünü peş peşe gelen iki dizede buluşturması, şiirdeki kübik anlamı daha da genişletmektedir.

*Çamaşırlarını sermiş
Kurunuyor
Yarın ordaki ev. ("Ev I", s. 398)*

İlhan Berk, bir başka şiirinde canlı bir varlık olarak, "ev" in gelecek sevgi-
liden bir an önce haberini almak için bir kulak gibi meraktan balkonunu uza-
tışını ve bir faytonun "göğü", yani beklenen sevgiliyi bırakıp gitmesi ile rahat
bir soluk alışını şu şekilde anlatır:

*Ev,
Uzatır balkonunu.
Bir fayton
Göğü indirir. Gider.*

Bir ev solur. ("Ev II", s. 399)

Aslında bu dizelerde sevgiliye kavuşmakla rahat bir soluk alan ev değil,
Berk'in kendisidir. Balkonun bir kulak gibi uzaması, şairin büyük bir sabırsız-
lıkla yolların ardından çıkıp gelişini dört gözle beklediği hasretliğine kavuş-
ma arzusunu resmetmektedir. Bir faytonun göğü, yani sevgiliyi indirmesi ve
sonunda evin rahat bir soluk alışını, metaforik bir anlatış tarzı ile nesnelere in-
sanî özelliklere büründürülmesi bir diğer deyişle, şiirdeki derin yapının su yü-
züne çıkmasıdır.

KAPILAR, PENCERELER, DUVARLAR VE UYANDIRDIĞI ÇAĞRIŞIMLAR

İlhan Berk, şiirlerinde büyük ölçüde kendisini anlattığını düşündüğümüz
"ev" nesnesinin bahçesi, duvarı, kapısı, eşiği, merdiveni, balkonu, penceresi,
tavanı ve çatısı üzerinde ayrı ayrı durmakta, bu nesnelere kendi şiir dili anla-
yışı çerçevesinde şifreleyerek anlam sapsmalarına kapı aralamaktadır. Gerçek-
üstüçülük akımını benimseyen şair ve sanatçılar, sıradan nesnelere gündelik
işlevlerinden soyutlayarak ve onlara hipnotik bir derinlik kazandırarak bir tür
gizem katmak isterler.¹²

Bu açıdan öncelikle İlhan Berk'in "tavan" ve "çatı" üzerine ürettiği "çoğ-
altım" ve "duraksama"lardan hareket ederek adı geçen sözcüklerin çağrışımlarını
şu şekilde yorumlayabiliriz:

*I
Tavan
evi bilmez.*

(Kendini ev sanır.)

II
Gökyüzü,
tavanı evin!

(...)

IV
Ev,
tavanla çatıyı
görmezliğe gelir. ("Tavan", s. 1466)

İlhan Berk, bilinçaltından evin tavanına ulaşarak orada şekillenen gerçek-üstü düşünceleri şiir diline aktarmaya çalışmaktadır: Tavan yüksekte durduğu için kendini üstte görmekte ve "ev" sanmaktadır. Oysaki, bir evin gerçek tavanı gökyüzüdür. Ev ise tavanın bu abartısını görmezden gelir.

I
Çatı
bozar hep
düşünü
evlerin.

II
Çatılar
büyüleri
evlerin.

III
Geceleri
dolaşır
çatılar. ("Tavan", s. 1468)

İlhan Berk'in bilinçaltından yansıyan bakış açısına göre, çatılar tavanlara göre daha olumlu bir noktadan değerlendirilmektedir: Her şeyden önce, çatılar insanın dışa dönük yapısını, tavanlar ise içe dönük yüzünü yansıtır. Aralarındaki mesafe nerede ise sıfırlanmış gibidir. Kozayı kırmak insanın elindedir. İster bir tür hapis hayatı olan içe kapanmayı yani "tavan"; isterse dış dünyalara, dağlara, ovalara, denizlere, kentlere açılan "çatı"yı seçer. Çatılar, tavanların düşünü bozar. Onlar evin korunaklarıdır ve gerçekten gökyüzüne açılan tavanlarıdır evlerin. Çatılar özgürdürler ve geceleri doğa ve gökyüzüyle gezintiye çıkarlar. Ayrıca, uzaktan bakıldığında, bir evin büyüsunü ve dış güzelliğini yansıtır. Burada vurgulanmak istenen nokta, çatı ve tavan üzerinden iç ve dış dünyaya açılım gerilimidir. Şairin içinde bulunduğu yol ayrımı ve bilinçaltında kümelenmiş iç ça-

tışmalar bu iki nesne üzerinden aktarılmaktadır. “Çatı” ve “tavan”, İlhan Berk gibi algı düzeyi gelişmiş insanların hem sığındıkları bir kozayı, hem de bu kozanın içinden süratle çıkarak dış dünyaya açılımlarını simgelemektedir.

DUVARLAR VE KAPILARIN ARDINDA KALMIŞ SÖZDE BİR BABA

İlhan Berk, evin duvarlarına, bahçesine, kapılarına, eşğine, merdivenlerine, pencerelerine ve çatılarına varıncaya kadar, her unsuruna farklı bir anlam yüklemiştir: Duvardan başlayarak bu saydığımız nesnelere ilgili dikkati çekici örnekleri şairin gördüğü ve algıladığı şekliyle alıntılıyalım. Önce ev metaforu içinde otorite simgesi olarak kabul edilen “duvar”, “eşik” ve “kapı” nesnelere Berk’in bilinçaltından ne tür çağrışımlarla şiir diline yansıdığını inceleyelim:

(...)

*Duvar kapıyı kendi soyundan sayar.
Kendi gibi bir yasakçı, bir yetke*

(...)

*Varlıkların tarihinde
(varlıkların tarihi belirsizlikler tarihidir) tek başına bir anlamı
yoktur sanki duvarın.
Hemen evi çağırıştırır.*

(...)

*Evdekiler
Duvarlara dikkat!” (“Duvar I”, s. 1449-50)*

* * *

*Bir bulgudur duvar
Ev (evin logosu) çoğun varsıl düşler kurdururken, duvar
sanki kendini dışlar: Her şeyden uzak durur.
Paylaşmaz evi.
Ev yokmuş gibi davranır.
Yalnız ev mi*

(...)

*Duvar her yerde yalnızdır.
Duvar gülmez. (“Duvar IV”, s. 1453)*

Yukarıda alıntılıdığımız dizelerde, duvarla insan arasında bir bağ kurulmak istenmiştir. Duvar; kapı ve eşikten sonra, insanın özgürlüğüne engel olan

tehlikeli sınır taşları olarak vurgulanmaktadır. Duvarın İlhan Berk'in şiirlerindeki çağrışımlarını şu şekilde sıralayabiliriz: "yasakçı", "yetke", "anlamsız", "bulgu", "dışlama", "uzak", "paylaşmaz", "yalnız", "gülmez" ... Duvar yasakçıdır. Tek başına bir anlamı da yoktur. Hep dışta ve uzakta duran ayırıştırıcı bir engeldir. Paylaşsızdır. Özgürlükle tutsaklık arasında aşılmaz bir sınır oluşturur. Duvar sert bakışlı, hoşgörüsüz ve sevgisiz bir insanı çağrıştırır. Bu yüzden "Evedekiler duvara dikkat" etmelidirler. İlhan Berk, şiirlerinde anlatmaya çalıştığı "duvar" simgesi üzerinden çağrışımlar yolu ile bilinçaltında yaşattığı ve çok az tanıma imkânı bulduğu babasını anlatıyor gibidir. Baba sorumsuz ve sefkatsiz yapıda bir adamdır. Berk henüz küçük yaşlarda iken evi terk etmiş ve başka bir kadınla yaşamaya başlamıştır. Berk'in yaşantısına ve şiir diline sevgisizliğin ve babasızlığın sancuları "duvar" ve "kapı" benzeri simge ve metaforlar üzerinden yansıtılmıştır. Berk, babasızlığın verdiği acıyı can yakıcı ve içten gelen ifadelerle anlatır:

"'Babam olmadı, ben baba nedir bilmiyorum' demek yerine, 'Çocukluğum olmadı benim' diyorum. Onu doğduğum, büyüdüğüm evde hiç görmedim. Onunla hiç oynamadım. Kimi bayramlar dışında, babamla hiç el ele yürümedik. Bunu bile söylemem zor. Beni hiç dövmüş olabilir mi? Bilmiyorum. Hiç sevdi mi? Onu da bilmiyorum. Elinin yanağımın üstünde hiçbir anısı yok. Onunla bir deniz kıyısına, kıra, dağlara çıkmadık. Gökyüzüne birlikte hiç bakmadık. (...)"¹³

İlhan Berk'in çocukluğunda annesi ile birlikte paylaştığı, yasaklar ve ulaşılamayan duygularla çevrili küçücük odası, bilinçaltının derinliklerinden sürekli dışarıya yansımak, en azından şiir dilinde ortaya çıkmak ister. Banyosu ve tuvaleti bile içinde olan bu daracık odadan, özgür bir ruh taşıyan İlhan Berk'i dış dünyaların enginliğine hangi kapılar ve köprüler taşıyacaktı? Berk, kendisini bu zindandan kurtaracak bir formülün peşindedir.

EVLERİN ÖZGÜRLÜĞE UZANAN KANATLARI: BALKONLAR VE PENCERELER

İlhan Berk, kendisinin ve hayallerinin hapsedildiğini düşündüğü "ev" in sınırlarını yıkacak bir yol, bir kurtuluş reçetesi aramaktadır. İçinde tutsak olarak kalmış bambaşka bir Berk olduğunu fark etmiştir. Çok katmanlı kimliğinin boyutlarını şiir diline yansıttığı düşüncelerinden çıkartmak mümkündür:

*Kapıyı bulmak için denklemi
nasıl kurmalı?
Toplamalı mı, çıkarmalı mı,
bölmeli mi?*

(...)

Dünyada kapıların egemenliği üstüne başka egemenlik yoktur.

Kapıdır, ev. ("Kapı I", 1435-36)

İlhan Berk, "Kapı = ev"; "Ev = pencere" gibi iki formül üzerinden bir "ev" denklemi oluşturmaktadır. Bu formülde kapı tutsaklığın, pencere ise özgürlüğün simgesidir. Berk'in İstanbul'a gelinceye kadarki hayatı (1940'lı yıllar) "Kapı = ev" formülü; daha sonraki hayatı ise, "Ev = pencere" formülü üzerinden yürümüştür. Kısaca, şair her iki formülü de yaşayarak oluşturmuştur.¹⁴

İlhan Berk'in şiirlerinde duvar ve kapıdan sonra "eşik", Türkçedeki kullanımına uygun olarak bir şeyi gerçekleştirmenin sınırında olmak, "başlangıç, başlama zamanı, giriş yeri, giriş sınırı" anlamında kullanılmaktadır.¹⁵ "Eşik" hem dış dünyalara açılımın gerçekleştiği bir sınır, hem de odaya yani içe kapanışın başlangıcı olarak yansıtılmaktadır. Bu anlamda "eşik" tanrı iradesi gibi, insan kaderinin değişim çizgisinde bulunmaktadır:

I

Eşik

evin küçük tanrısı.

(...)

II

Eviden uzaklaşmadır

eşik.

(Uzantısında göğün.) ("Eşik", s. 1461)

İlhan Berk'in şiirlerinde bilinçaltının akışını yansıtan, Jung'un üzerinde durduğu duraksamaların ve tereddütlerin görüldüğü simgesel anlam taşıyan bir diğer nesne balkondur. "Balkon", kozmosa açılan bir kapıdır. Çocukların ruhu hep oraya asılı kalır, bir türlü içeri girmek istemez. Balkonlar, karanlık odaları aydınlık dünyalara bağlayan köprülerdir. Balkonlar çılgınlığa açılan kapılardır. İlhan Berk bu söylediklerimizi şiir diline şu şekilde anlatmaktadır:

I

Balkon,

kendini kozmos bilir.

(Küçük Fenikeli.)

II

Balkon,

çocukların asılı tini!
(*Geceleri dolaşmalı balkonlar.*)

III
Balkonlar,
gözü evlerin.

IV
Balkonları hiç anlamamıştır,
evler.

V
Balkon,
alkolik çocuğu
evin. ("Balkon", s. 1469-71)

Yukarıdaki dizelerde balkonun bir "kozmos", tüm evrene açılan bir "kapı", "çocukların ruhunun asılı kaldığı bir yer", "evin dışarı açılan gözleri", "evin çilgin ve alkolik çocuğu" gibi çağrışımlarla tanımlanması, İlhan Berk'in çocukluk yıllarında dış dünyaya açılış hayallerini ve özlemlerini anlatıyor gibidir. Daha sonraki yaşantısında şairin bu özlemlerinin çoğunu fazlası ile gerçekleştirdiğini görmekteyiz.

Berk'in duyarlılık alanına giren ve üzerinde sıkça durduğu bir başka nesne "bahçe"dir. Berk bahçe ve evin birbirlerini bilmediklerini, eve bahçeden girildiği hâlde, evin bahçeyi, bahçenin de evi tanımadığını düşünmektedir. Aşağıdaki dizelerde yeşilliğin ve doğallığın yok edilerek bir çelik ve beton yığına dönüştürülen sözde modern şehircilik anlayışına dayanan mimarinin acı bir tenkidi ile karşılaşmaktayız:

*Ev, 'dikey varlık'.
Eve bahçeden girilir
Ama bahçe evi bilmez
(Ev de belki bahçeyi.)
Ne güzel!*

(...)

Kendi dili, tarihi, coğrafyası vardır.

Kendine özgü düşünceleri olduğunu da biliyoruz (bahçeye biçim veren de bu düşüncelerden başka bir şey değildir).

(...)

Sesle doludur bahçe.

Yüzü sokağa taşar.

Dişi bir okuma sunar. ("Bahçe", s. 1457-58)

İlhan Berk, "dikey birer varlık" olarak evlerin bahçeleri bilmediğinden, evlere bahçelerden girildiği hâlde, bahçelerin de evleri tanımadığından söz eder. Parantez içi ifadeler, dikey evlerin (gökdelenler, rezidanslar) giderek topraktan ve doğadan uzaklaşarak çelik kafesler ve beton yığınları arasında izole edilişlerinin eleştirisidir. Bahçelerle evler birbirinden iyice soyutlanmış, birbirinin yakın komşusu ve tamamlayıcısı olması beklenen bu iki nesne karşılıklı ayrıştırılmış ve yabancılaştırılmıştır. Bahçenin asırlar içinden bize seslenen kendine has bir tarihi, coğrafyası, dili ve üslubu vardır. Seslerle, anılarla doludur. Yüzü hep sokağa ve insanlığa dönüktür. Asırlarca divanlarda, şarkılarda ve gazellerde varlığını sürdüren avlular, güller ve sarmaşıklar arasından seslenen bu canlı üslup, beton yığınları arasına yerleştirilen birkaç ağaç, mekanik çocuk bahçeleri, otoparklar ve aşılmaz duvarlarla kaybolmak üzeredir. "*Bahçenin dişi bir okuma sunması*" ise, teknolojinin katı bir uygulayıcısı olan mühendis ve mimar elinden çok, doğal bir el olan insan ve özellikle kadın elinin sıcak, insanî, soluk alan canlı ve hülyalı mekânlar oluşturması ile ilgilidir. Ayrıca, "bahçe" kadın ruhunu yansıtan bir simge olarak kullanılırken "dikey varlık" olan "evler" (beton yığını çok katlı apartmanlar) hoyrat adamlara benzetilmiş ve birbirini tamamlaması gereken bu iki kavram üzerinden yeni bir gerilim alanı yaratılmıştır.

MERDİVEN: BİLİNÇALTINA UZANAN BİR LABİRENT

İlhan Berk'in şiirlerinde "ev" in içinde bulunan "merdiven", insanın karmaşık dünyasını simgeleyen ve bilinçaltına açılan bir nesne olarak önemli bir konuma sahiptir. Basamaklardan inişler, bilinçaltına doğru derin bir yolculuğu simgelemektedir. Çıkışlar ise "ide" den "süper ego" ya (bilinç düzeyinden üst bilince) doğru yükselişi sembolize etmektedir. Evlerin vazgeçilmez parçası olan merdivenlere İlhan Berk'in sıradan bir nesne olmanın ötesinde ne tür anlamlar yüklediğini aşağıdaki şiirden anlayabiliriz:

(...)

II

*Bilinçaltına açılır
merdivenler.*

(Dolunayın büyük aydınlığına.)

III

Merdiven

evin
karanlık varlığı.

IV
Merdiven,
iç yolculuğu
evin.

V
Merdiven cenini,
Evin ("Merdiven", s. 1463-65)

İlhan Berk, merdivenlerin bilinçaltına açılmasını, "Dolunayın büyük aydınlığına kavuşmak" olarak nitelendirmektedir. Diğer sürrealist sanatçılar gibi, İlhan Berk de, bilinçaltının derinliklerine önem vermekte, aslında dipsiz bir kuyu olarak büyük bir bilinmeyen rezervi barındıran bilinçaltına "Dolunayın aydınlığı olarak" bakmaktadır. Önemli olan, bu aydınlığa duyarlı algı, his ve kavrayışla donanmış olmaktır. Merdiven "evin karanlık varlığı" ve "evin iç yolculuğu"dur. Hatta "merdiven" evin üst ve alt bilince açılarak oralara git gellerle yapısını ve kimliğini kazanacak olan bir "cenini"dir. Bilindiği gibi cenin, bir bebeğin gelişmesinin erken dönemindeki embriyoya verilen addır. Bu dönemde cenin her yönü ile anneye bağlı olarak gelişimini sürdürebilir. Merdiven, anne ile cenin arasındaki iletişimi sağlayan kordon gibidir. Bilinci temsil eden "anne" ile, bilinçaltını temsil eden gizemli bir varlık olan "cenin" arasındaki kopmaz bir bağı andırmaktadır. Kısaca "merdiven" evin diğer parçalarından farklıdır. Duvar, kapı, pencere ve balkonlar, kişinin ev ile dış dünya arasında yatay geçişlerini simgelerken merdivenler üst bilinçle alt bilinç arasında gerçekleşen dikey ve katmanlı geçişleri simgelemektedir. Aslında alıntıladığımız dizelerde, çok katmanlı İlhan Berk kimliğinin nesnelere üzerinden şiir diline yansıtılması söz konusudur. İlk bakışta insansızmış gibi bir izlenim uyandıran İlhan Berk şiirinde, kalın bir kar örtüsü altına gizlenmiş olan biyopsiko-sosyal bir varlık olan insanın dramatik bir tablosu çizilmektedir.

İlhan Berk'in insana ve hayata bakışının şifrelerini çözmemizi kolaylaştıran "ev" ve ev çevresinde konuşlanan nesnelere ilgili olarak, Jung'un "Sözcük Çağrışımları"ndan yararlanarak yaptığımız analiz ve yorumlarımızı şairin sürekli merak eden, dış dünyanın kapılarını zorlayarak yeni deneyimlere ve yaşantılara kapı aralayan bakış açısını özetleyen aşağıdaki dizelerle noktalamak istiyoruz:

Ev içleri
hey
ev içleri
dışarı çıkın ("Evler I", s. 1123)

İlhan Berk, “*Ev içleri / hey / ev içleri / dışarı çıkın*” dizeleri ile kendisi ile birlikte tüm kendi içine kapanmış, bilinçaltının kayıtlarından kurtulamamış, dış dünyayı tanıma hürriyetleri elinden alınmış, hayata tek pencereden bakmış insanları dış dünyayı tanımaya, genlerinde saklı şifreleri açarak yeni kimlikler inşa etmeye davet etmektedir.

SONUÇ

İlhan Berk, ressam bir şair olarak eşyanın şuuraltını kendine has bir şiir dili dokusu içinde yansıtmak istemiştir. Ev ve çevresindeki nesnelere şairin çok yönlü, katmanlı ve kaotik bir yapıdan oluşan bilinçaltını şiir diline aktarmakta kullandığı vazgeçilmez nesnelere arasında yer almaktadır. Berk’in şiir dili akla hayale gelmeyen ayrıntılarla, ters şerit üzerinde yol alan bir otomobil kadar dikkati çekicidir. “Ev”, İlhan Berk’in ayrıntılara girerek kendi kübik portresinin resmedildiği bir tuvali andırmaktadır. “*Susmalar, küçük sevinçler, küçük acılar, küçük konuşmalar, yalnızlıklar*”ıyla anlatılan “ev”, Berk’in ta kendisidir. Ev; duvarları, kapıları, pencereleri, balkonları ve çatıları ile bilinçaltından bilinç düzeyine mesaj ve çağrışımlar taşıyan metaforik bir nesne, bir “oto-ben”, yani şairin bilinçaltının derinliklerinden yansıttığı kendi portresidir.

Berk, sevinç ve ıstıraplarını dizelerinde paylaşan bir şairdir. Kendisini ve düşüncelerini net ifadelerle anlatmak yerine simge, imge ve birtakım sözdizim ve anlam sapmaları yoluyla yansıtmayı tercih etmiştir. Bu yaklaşım son derece çileli bir uğraş, bir tür cehennem azabıdır. Aynı zorluk okuyucu için de geçerlidir. “Açık yapıt” olan İlhan Berk’in şiirleri çok yönlü yorum ve okumalara müsait karanlık bir gece ve dipsiz bir kuyu gibidir. Bu makalede, Carl Gustav Jung’un “Sözcüklerle Çağrışım Yöntemi” kuramından yararlanarak İlhan Berk’in bilinçaltından şiirlerine yansıyan çağrışımlarını yorumlamaya çalıştık. Tahlillerimiz sonunda, İlhan Berk’in birçok şiirinde “ev” ve “çevresindeki nesnelere” üzerine yüklediği anlamlarla, kendi bilinç akışını yansıtmakta olduğu yönündeki öngörümüzün desteklendiğini görmüş olduk.

DİPNOTLAR

- 1 Jolande Jacobi, C. G. Jung’un Psikolojisi, (çev. Mehmet Arap), İlhan Yayınları, İstanbul, 2002, s. 98-99.
- 2 İsmet Emre, Edebiyat ve Psikoloji, Anı Yayıncılık, Ankara, 2005, s. 292-307.
- 3 C. G. Jung, “Çağrışım Deneyleri”, *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*, (çev. Engin Büyükinel), Say Yayınları, İstanbul, 1982, s. 127- 139.
- 4 *Age.*, s. 133.
- 5 *Age.*, s. 133.
- 6 *Age.*, s. 133.
- 7 “Açık Yapıt”, modern sanatın geleneksel sanattan kopuş sürecini anlatır. Eco’ya göre, geleneksel sanat ürünleri ‘kapalı’, modern sanat ürünleri ise ‘açık’tır. “Açık Yapıt”, gelenek ile yeni arasındaki çatışmanın her alanda olduğu gibi, sanat eserlerinde de geçerli olduğunun tespitidir. “Açık Yapıt”ın vermek istediği me-

- saj, geleneksel sanat kuramlarının vurguladığı ölümsüzlük ve evrensellik ölçülerinin aslında bu ürünlerin çoktan birer ölü hâline geldikleri şeklinde anlaşılmalıdır. Bir yanılla “Açık Yapıt” modern sanat ürünlerinin nasıl okunması, izlenmesi, yorumlanması gerektiği konusu ile ilgilidir: “Her bir yorum yapıtı açıktır, ama onu tüketmez; her bir yorum yapıtı hakiki kalar, ama yapıtın mümkün olan tüm öbür yorumlarının tamamlayıcısıdır yalnızca.” ilkesi bu kuramın özünü oluşturmaktadır. Açık yapıt belirsizdir, çeşitli yorumlamalara imkân verir ve bunların hiçbirisi bir diğerine üstün tutulmaz. Yapıt okura bir “olanaklar alanı” sunar ve kendisine nasıl yaklaşacağını izleyicisine ya da okuyucusuna bırakır. Kaynak: Umberto Eco, *Açık Yapıt* (Opera Aperta), (çev. Yakup Şahan), Kabcacı Yayınları, İstanbul, 1992 (dış kapak tanıtım sayfası).
- 8 Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri - 2 (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992, s. 198.
- 9 İlhan Berk’in -nesnelere bakış noktasında- gerçeküstücülük akımının etkisinde kalan şairler arasında ön sıralarda yer aldığını söyleyebiliriz. Berk, şairin vazifesinin nesneyi esinlemek olduğunu belirtmekte ve nesnelere değişik düşler halkası içinde oluşan çağrışımlara ne kadar önem verdiğini şu satırlardan anlamaktayız: “Ben nesnelere tabuluğuna bağlıyım. Oradan sesleniyorum. Nesneyi esinlemek, şairin işidir. Bu da demektir ki, şiir nesneyi değil doğurduğu sonucu betimlemekle ve de dilde sözcüklerin değil, izlenimin önünde tüm sözcükleri silmektedir.” (İlhan Berk, *Uzun Bir Adam*, 3. bs., YKY, İstanbul, 2005, s. 81).
- 10 Hasan Bülent Kahraman, *Türk Şiiri Modernizm, Şiir*, Büke Yayınları, İstanbul, 2000, s. 221-222.
- 11 Alıntılatacağımız şairler, İlhan Berk, *Toplu Şiirler*, (Ed. Mehmet Taner - Fahri Güllüoğlu), 3. bs., YKY, İstanbul, 2008 künyeli kitaptan seçilmiştir. Bundan sonraki atflarda adı geçen kitapta konumuzla ilgili şiirin başlığını ve sayfa numarasını vermekle yetineceğiz.
- 12 Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul, 2008, s. 133-134.
- 13 İlhan Berk, *Uzun Bir Adam*, 3. bs., YKY, İstanbul, 2005, s. 15-16.
- 14 İlhan Berk, “Kapı”, *Toplu Şiirler*, (ed. Mehmet Taner - Fahri Güllüoğlu), 3. bs., YKY, İstanbul, 2008, s. 1437.
- 15 İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Sözlük*, c. I, Mas Matbaacılık, İstanbul, 2005, s. 886.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayınları, İstanbul, 2008.
- Ayverdi, İlhan, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, c. I, Mas Matbaacılık, İstanbul, 2005.
- Berk, İlhan, *Toplu Şiirler*, (ed. Mehmet Taner - Fahri Güllüoğlu), 3. bs., YKY, İstanbul, 2008.
-, *Uzun Bir Adam*, 3. bs. YKY, İstanbul, 2005.
- Eco, Umberto, *Açık Yapıt* (Opera Aperta), (çev. Yakup Şahan), Kabcacı Yayınları, İstanbul, 1992.
- Emre, İsmet, *Edebiyat ve Psikoloji*, Anı Yayıncılık, Ankara, 2005.
- Jacobi, Jolande, C. G. Jung’un Psikolojisi, (çev. Mehmet Arap), İlhan Yayınları, İstanbul, 2002.
- Jung, C. Gustav, “Çağrışım Deneyleri”, *Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi*, (çev. Engin Büyükinallı), Say Yayınları, İstanbul, 1982.
- Kahraman, H. Bülent, *Türk Şiiri, Modernizm, Şiir*, Büke Yayınları, İstanbul, 2000
- Kaplan, Mehmet, *Şiir Tahlilleri - 2 (Cumhuriyet Devri Türk Şiiri)*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1992.

THE TURKISH POET NAZİM HİKMET AND POLAND

Muhittin Ersungur*



Abstract: Nazım Hikmet is one of the marginal artists of XX. Century Turkish Literature. His marginality is due to his ideological opinion and breaking the traditional patterns of Turkish poetry. Due to his Marxist opinion, he conflicted with the system. Because of his marginal opinions he spent his 13 years of his life in prisons between 1925 and 1950. In this study, Nazım Hikmet's leaving Turkey in 1951 and Poland section of his yearning for country will be discussed. He had no passport while leaving the country. Why he was accepted to the citizenship of Poland and issued a Polish passport will be clarified. In addition, Nazım Hikmet's ties with Poland and relationships with the Poles, where and how he received the Polish surname "Borzenski" and the poems he wrote on Poland will be discussed. Finally, how Münevver Andaç, Nazım Hikmet was married to before leaving Turkey, was met by the Poles in 1960 and how he found a job for her at the Institute of Oriental Studies at the University of Warsaw will be clarified.

Keywords: Nazım Hikmet, Poland, Borzenski, the Institute of Oriental Studies at the University of Warsaw

TÜRK ŞAİRİ NAZİM HİKMET VE POLONYA

Özet: Nazım Hikmet, XX. yüzyıl Türk edebiyatının aykırı sanatkârlarından biridir. Onun aykırılığı ideolojik görüşünden ve Türk şiirinin geleneksel kalıplarını kırmasından kaynaklanır. Marksist anlayışı benimsediğinden dolayı sisteme ters düşen Nazım Hikmet, 1925-1950 yılları arasındaki çeyrek asrın yarısını aykırı görüşlerinden dolayı hapisanelerde ve hayatının son yıllarını da yurt dışında geçirmiştir.

Çalışmamızda, Nazım Hikmet'in 1951 yılında Türkiye'den ayrılması ile birlikte, hayatının sonuna dek sürecektir olan sıla hasretinin Polonya bölümüne değinilecektir. Türkiye'yi terk ederken yanında pasaportu olmayan Nazım Hikmet'i, Polonyalıların neden Polonya vatandaşlığına kabul ettikleri ve pasaport verdikleri konusuna açıklık getirilecektir. Ayrıca Nazım Hikmet'in Polonya ve Polonyalılar ile olan bağlarına, ilişkilerine, "Borzenski" soyadını nereden ve nasıl aldığına, Polonya üzerine yazdığı şiirlerine değinilecektir. Son olarak, Türkiye'den ayrılmadan önce evli olduğu eşi Münevver Andaç'ın 1960 yılında Polonyalılar tarafından nasıl karşılandığı ve Nazım Hikmet'in Varşova Üniversitesi Doğu Dilleri Enstitüsü'nde ona nasıl iş bulduğu da bildirimiz içerisinde yer alacaktır.

Anahtar Kelimeler: Nazım Hikmet, Polonya, Borzenski, Varşova Üniversitesi Doğu Dilleri Enstitüsü.

* Dr., Çukurova Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu.

The renowned Turkish poet Nazım Hikmet¹ left Turkey on 17 June 1951 (Fuat, 2001: 563) and he was denaturalized of his Turkish citizenship on 25 July 1951 (Fuat, 2001: 577). After his death, although there had been numerous attempts for him to be reaccepted as a Turkish citizen by civilian associations like Socialist Workers Party (SWP), they all had been rejected by the government. The case of his citizenship had never been come to conclusion (Fuat, 2001: 703, Sezgin, 2011). On January 6, 2009 most of the newspapers had some news related to Nazım Hikmet's being accepted the re-naturalization.

Nazım Hikmet is a poet, who has been accepted that he had the Turkish music listened to the world through his poems. Until his death, his affection of Turkey, Turkish language and being a Turk had never faded away from his heart. He had never written poems in another language, but Turkish (Nesin, 1998: 8; Kara, 2006: 156). Nazım Hikmet had always yearned for Anatolia and passed away with a great yearning in his heart for the country. (Bezirci, 1979: 228).

After leaving Turkey in 1951, Nazım Hikmet had no passport. At the end of 1952, until he had been offered to be a citizenship of Poland, (Kolesnikova, 2006: 107) he had attended the meetings and conferences of the World Peace Council without a passport or with a live passport, a Russian agent (Fuat, 2001: 593).

At the end of 1952, Nazım Hikmet was in the committee of the World Peace Council. He was attending the conferences and meetings in the cities like Wien, Stockholm, Berlin, Prague, Budapest and Helsinki and he was sometimes visiting Warsaw (Fuat, 2001: 593). The World Peace Council work was taking his time. After he attended some conferences in Hungary, he decided to go to Poland. His friend Zekeriya Sertel was with him and he hadn't visited Poland before. So, Nazım Hikmet persuaded him to come to Poland. They traveled by train from Hungary to Poland. When they crossed the Poland border, Nazım Hikmet suddenly remembered that he was going to be introduced to some of his relatives from his great grandfather noble family Borzecki. The family, by whose name, he obtained the Polish passport. To be able to understand better the issue regarding his Polish origin, we have to go into the details of his family background (Fuat, 2001: 600-601).

One of the countries and cities Nazım Hikmet loved very much were Poland and Warsaw. Whenever he visited Poland, he was always welcomed warmly and sincerely. He had emotional relations with Poland and Polish people. These relations helped Nazım Hikmet have a Polish passport (Lekesiz, 2006: 28). His Polish friends discovered that he descended from the Borzecki family on his grandfather's side. As he did not possess citizenship to any country, they issued him a Polish passport. Thus, Nazım Hikmet was accepted Polish citizenship with the name of his grandfather as Nazım Hikmet Borzecki. (Fuat, 2001:

593-594; Kara, 2006: 155). He had changed his last name from Ran to Borzec-ki. This was not either he ashamed of his country or denied his nationality (Apay-dın, 2006: 55).

Nazım Hikmet, who officially changed his name into Nazım Hikmet Borzec-ki, used this name in the formal papers after that date. (Göksu, Timms, 2001: 334) Nazım Hikmet had a Polish passport in his pocket but his live passport was still with him. Although this live passport had scared the people around Nazım Hikmet, he couldn't prevent to read poems with other poets who were from Hungary, who liked Turkish people, in his spare time after they had finished their committee work (1954) (Fuat, 2001: 593).

Celile Hanım's (Nazım Hikmet's mother) father Enver Pasha was the son of Mustafa Celalettin Pasha, who hailed from Poland. How could a man, who hailed from Poland, have raised to the rank of 'pasha' in the Ottoman? The story, which was like a film scenario, was like this:

A boy named Constantin Borzecki from Poland was a deck boy on a German military school ship. When the military school ship was in Istanbul, the boy jumped into the Bosphorus and swam somewhere to the coast of the city, as he was tortured and mistreated in 1848. He was blonde, tall, handsome teenage. He had some bruises and lashes on his body. Sadrazam Ali Pasha took this young, handsome, besides clever man, who sheltered to the land of Ottoman, under his protection. He motivated him to be a member of Islam religion and gave him the name 'Mustafa Celalettin (1826-1876) (Lekesiz, 2006: 28, (Göksu, Timms, 2001, p. 30-32). Sadrazam Ali Pasha helped Mustafa Celalettin to complete his secondary education and start studying mühendishane-i hümayun (Engineering Faculty) (Göksu, Timms, 2001:-32; Fuat, 2001: 602).

The director of the faculty, Omer Pasha, liked very much Mustafa Celalettin's hard working, intelligence and had him marry his daughter, Sıdıka. Their marriage yielded had their son, named Enver (Fuat, 2001: 602).

After graduating from the faculty, Mustafa Celalettin was sent to Politenchnique (Technical University - artykuł jest w j. ang.), in France to specialize in his major. He graduated from Politenchnique (Technical University) successfully and returned to Istanbul. He served the Ottoman State for years and ascended to the rank of "pasha" (Fuat, 2001: 602).

It has been said that Mustafa Celalettin Pasha was good at Polish, Latin, French, German, and Russian and also good at drawing pictures, cartography, having a well-rounded knowledge of military, history, languages, focused on studying Turks and the roots of Turks. One of his master piece is "*Les Turcs anciens et modernes*" (Ancient and Modern Turks) published in 1869 in Istanbul (Göksu, Timms, 2001: 30; Fuat, 2001: 602).

In this work, it is asserted that Turks had a very important role in the world's history; share in progress in civilization, influenced the Greek, which had the basic western civilization, later the Roman civilization. Besides, it is mentioned in this work that Turkish language did not need the assistance of the other languages. It is also recommended that Turkish language be purified, women be modernized and the Turks find their place in the western civilization (Fuat, 2001: 602).

Mustafa Celalettin Pasha had taken part in many wars, had been commander in those. In a battle, he had been wounded and about to die, he had sent a telegram to Sultan Abdülhamid and wished to take his son Enver under his protection. Enver, graduated from military school, became the assistant commander of Abdülhamid for a while and rose to the rank of pasha. Later he opened a contemporary school and had fame. During all his life, he worked for the Turkish language to be purified, like his father Mustafa Celalettin Pasha, who was a fanatic Turk. This led to the belief that, he was originated from the Gagavuz Turks (Fuat, 2001: 603).

The rest of the generation of Nazım's Polish aristocrat grandfather's family was still alive. Borzecki family was one of the oldest aristocrat families in Poland. Nazım was from this family from his mother's side. When he came to Poland his close or far relatives had wanted to meet him. He was not taking this event into consideration. What is more, he was ashamed of belonging such an aristocrat family (Fuat, 2001: 605).

Polish people liked Nazım Hikmet very much and considered him their own citizen. He was also very much impressed by their keening on their freedom, and getting along with this country's people. In those days he wrote a poem, called "The letter from Poland" (Lehistan mektubu) (Fuat, 2001: 606-607) and addressed his wife Münevver:

*Darling, dear cousin, Memet's mother,
one of our grandfathers is
1848 Poland expatriate*

*That's why you are just like a twin
of that beautiful woman from Warsaw,*

*Probably that's why I am tall with
yellow moustache
and that our son's eyes are north sea blue.*

*And that plain reminds me of ours
or this Polish ballad stimulates
the sleeping dim water in me*

*One of our ancestors with dark
defeat in his eyes
and with blood-stained hair must have come from Poland*

*The sleepless nights of Borzecki's
might be similar to mine
he might have left his sleep under a far away tree
just like me*

*That he wouldn't be able to see his own country
drew him crazy every time
he dreamt his country just like me*

*Dearest,
where and whence hadn't there been a Polish in the front row
during a fight for freedom.*

The last two lines of the poem were like this:

*I swell with pride thinking that
one of my grandfathers is from Poland...*
(Hikmet, 2008: 1528; Fuat, 2001: 606-607))

On June 1, 1954 he went to Warsaw to attend the Polish Writers' Congress and the committee of the writers' organized an art ceremony for him (Kolesnikova, 2006: 491). His visit to Poland was in 1956. Nazım Hikmet stayed in Poland with Dr. Galina (In 1952, Nazım Hikmet had a heart attack and stayed in a hospital in Moscow. He met there Dr. Galina Grigoryevna Kolesnikova, who later had become his doctor, friend, assistant, health advisor and mistress.) (Göksu, Timms, 2001: 387) for about nine months. In 1956, Nazım's a poetry book named "The Ballad of Those Drinking the Sun" in 1959; "Poems of Paris" were published in Poland. On July 1959, he was awarded with "The Cross of Starry Komendator" which was the highest medal in Poland, and "The Uprising Medal of Poland" (Kolesnikova, 2006: 491).

He was considering Poland as "an instance of liberal communism". He traveled to other socialist countries, where the World Peace Conferences were held, from Poland and returned there. During the events in Hungary, he was, again, in Warsaw (Göksu, Timms, 2001: 387).

At the beginning of August 1961, his wife Münevver Andaç, her daughter Renan and their son Memet were in Poland. At that time Nazım Hikmet had just returned from Cuba. (On May 1961, Nazım Hikmet went to Cuba to give the Peace Prize to Fidel Castro in the name of the World Peace Committee.) (Fuat, 2001: 651).

Nazım Hikmet was tired. His Polish friends did not let him know that his wife and son were in Warsaw. Because they were afraid of his having a heart attack as he had not seen them for almost 10 years since he left his son when he was three months old. Even when he was talking to his friends about their coming to Poland, he was getting very excited. He was completely in the affection circle of Polish people. They were considering Nazım Hikmet as he was Poland's poet and respecting him. Meanwhile, Münevver was aware that her husband had been living with a doctor in Moscow for years (Göksu, Timms, 2001: 387).

He entrusted Münevver and her children and his son Memet, whom he had missed for years, to his Polish friends' care and decided not to take them to Moscow. A teaching job was found for Münevver Andaç at the Institute of Oriental Studies, at Warsaw University. Nazım Hikmet stayed in Warsaw for fifteen days. A house was bought and furnished. The salary, Münevver Andaç was going to earn from the university was good enough to meet their expenditures. Besides, she was going to continue to translate Nazım Hikmet's poems into French (Fuat, 2001, p. 660, Göksu, Timms, 2001, p. 406)

After entrusting his wife Münevver, daughter Renan and son Memet, whom he called his bellowed son in his poems "Memet! Memet", which were full of yearning, Nazım Hikmet left Poland for Moscow (Göksu - Timms, 2001: 407). Münevver Andaç worked as a native speaker of Turkish language at the Turkology Department of the Institute of Oriental Studies at Warsaw University and taught Turkish language to the Polish students between 1960 and 1971. Then she got married to a French businessman and moved to France with his son Memet.

Nazım Hikmet's last meeting Münevver and his son Memet were at his funeral in Moscow, on 5 June 1963, two days after his death (Göksu - Timms, 2001: 425).

On 18 June 1963, Münevver Andaç wrote a letter, from Warsaw, to Nazım Hikmet's sister Samiye about the funeral:

"I know how much you liked your brother. Who knows if he were aware of this? When I was told that he was dead, on the phone, I remembered you. I thought if I had sent a telegram to you. I didn't know your address. I didn't want you to learn his death news from newspapers or radios, but I was helpless. Memo and I went to Moscow for funeral. It was a magnificent and sorrowful funeral. The boy was very brave. He stood still like an adult for hours. But just before they put the cover of the coffin, he was told: "Kiss your father". He kissed. But he started to sob. He is an unfortunate boy. He hasn't known what father is. Anyway, I put flowers on his grave for you, Seyda and Ayşe." (Fuat, 2001, p. 695-696, Göksu, Timms, 2001: 425).

As conclusion, when Nazım Hikmet left his motherland, he was without documents to prove where he was from or what his nationality was. Even the Republics of Soviet Union did not give him any documents or passport in his early life in Moscow. Russians never let him go anywhere without his live passport, a KGB agent. During his visit to Poland, Polish people liked him so much that they offered and gave him Polish passport, as Nazım Hikmet was also a great-grandson of Constantin Borzecki (Mustafa Celalettin). So his roots were also from Poland. He lived in Moscow until his death, but did not visit Poland often as Munevver, his ex-wife, and his son Memet lived in Warsaw, because his wife Vera did not allow him to see them. Münevver and Memet got together with Nazım Hikmet in Moscow on 5 June 1963, two days after his death, at Nazım's funeral.

FOOTNOTE

- ¹ Nazım Hikmet was born on 21 November 1901 in Salonica, but his birth was certified as 15 January 1902 in order to prevent his age appearing older by a year older on account of 40 days. With the influence of his grandfather, he started to write poetry. Nazım Hikmet entered the Naval School in 1917 and graduated thence in 1919 and started to work as intern deck officer on the Hamidiye Cruiser. But in winter of the same year he had an illness and by a Health Council Report he was discharged as unfit for duty on May 1920. Nazım Hikmet admired Yahya Kemal who was his history and literature teacher and also his family friend, and showed him his poems for his critique. Istanbul had been under occupation and Nazım Hikmet was writing resistance poems reflecting his patriotism. On 1 January 1921, with the help of illegal organization which provided weapons to Mustafa Kemal, four poets (Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Nazım Hikmet and Vâlâ Nurettin) secretly got on the Yeni Dünya (New World) Ship in Sirkeci. But only Nazım Hikmet and Vâlâ Nurettin were permitted to go to Ankara. On August 1921, they sailed from Zonguldak to Trabzon and then from Trabzon to Batum. They traveled by ship and reached Batum on September 21, 1921. Thus the two young poets went to the Soviet Union and attended the Communist University of Eastern Labourers (KUTV). Nazım Hikmet returned to his country after graduation from the university in 1923. He was sentenced to 15 years in prison on August 12, 1925. Immediately after that, Nazım Hikmet came to Istanbul from Izmir in the middle of June and then secretly went to the Soviet Union once again. Nazım Hikmet and his friend Laz İsmail, came to Turkey secretly on July 1928, but they were interrogated and arrested. On July 1930, the poems "Salkım Söğüt" and "Bahri Hazer" were recorded in the poet's voice by the Colombia Records. Nazım Hikmet was charged twice after publishing Gece Gelen Telgraf (The Telegram that Came at Night). He married Piraye Altınoğlu on January 31, 1935. At the end of 1936, Nazım Hikmet was arrested again with twelve other people due to their alleged distribution of bills without permission. On May 28, 1938, the Supreme Court approved the sentence and he was brought from Ankara Prison to the Istanbul Sultanahmet Prison. On September 1, 1938, he was sent to the Istanbul Prison, then in February 1940 to the Çankırı Prison, and finally to the Bursa Prison in December of the same year. During the twelve years he stayed in these city prisons, Nazım Hikmet continuously wrote poetry even though he did not have the opportunity to publish them. Nazım Hikmet, seeing that no result was going to be received from all these efforts, began a hunger strike on April 8, 1950. Days were passing by and Nazım Hikmet waited at the Üsküdar Paşakapısı Prison. He began a hunger strike again on the morning of May 2, 1950. On July 15, 1950, he was told that he was free at last at the Cerrahpaşa Hospital. He divorced Piraye upon his release (March 23, 1951). He started to live with Münevver Andaç. They had a son on (March 26, 1951) called Memet. On June 17, 1951, he left home in order to correct the error in his military-service in Ankara, but on June 20, 1951 the Bucharest Radio announced that Nazım Hikmet had arrived in Rumania. At the end of 1952 Nazım Hikmet became an administrator of the World Peace Council. He attended meetings in several countries, and he went to Warsaw during this period. He had good relations with the Polish. His Polish friends realized that he descended from the Borzenski family on his grandfather's side. As he did not possess citizenship to any country, they prepared a Polish passport for him. Thus, Nazım Hikmet was accepted to Pol-

ish citizenship with the name of his grandfather as Nazım Hikmet Borzecki. Nazım Hikmet married to Vera Tulyakova on November 18, 1960. He went to Cuba alone to give the Peace Prize to Fidel Castro in the name of the World Peace Committee. Münevver Andaç, Renan and Memet were in Poland at the beginning of August. Nazım Hikmet had newly returned from Cuba. Their meeting in Warsaw was not sincere. A Soviet Union passport was given to Nazım Hikmet in January 1962. Nazım Hikmet died of a heart attack at his house in Moscow on the morning of June 3, 1963.

BİBLİOGRAFİA

- Apaydın, Ü., (2006), "Bir Marksist Olarak Nazım Hikmet'in Düşünce Dünyası ve Marksistliği", *Hece*, (Türkenin Sürgün Şairi Nazım Hikmet Özel Sayısı), S. 121, Ocak 2007.
- Bezirci, Asım, (1979), *Nazım Hikmet, Eserlerine Girmeyen Şiirleri, Tüm Eserleri 7*, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Fuat, Memet, (2001), *Nazım Hikmet*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Göksu, S. -Timms, E., (2004), *Romantic Communist The Life and Work of Nazım Hikmet*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Hikmet, Nazım, (2008), *Nazım Hikmet Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul.
- Lekesiz, Ömer, (2006), "Nazım Hikmet, Kemalizm, Komünizm ve Sosyalist Yönetimler", *Hece*, S. 121, Ocak 2007.
- Kara E., (2006), "Bir Sürgün Olarak Nazım Hikmet ve Yurt Dışındaki Hayatı", *Hece*, S. 121, Ocak 2007.
- Kolesnikova, Dr. Galina Grigoryevna, (2006), *Nazım'la 7 Yıl*, (çev. Ayşe Hacıhasanoğlu), Halkevleri Yayınları, İstanbul.
- Nesin, Aziz, (1998), *Türkiye Şarkısı Nazım*, Adam Yayınları, İstanbul.

GÜLTEN AKIN'IN ŞİİRLERİNDE METİNLERARASI İLİŞKİLER

Ayşegül Ergişi*



Özet: Metinlerarasılık, edebî metnin kendinden önce yazılmış metinlerden izler taşıması şeklinde tanımlanır ve metin incelemelerinde sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntemle bir yazar ya da şairin beslendiği kaynaklar gösterilirken bu kaynakların nasıl işlendiği de önem kazanır. Metinlerarası unsurlarla zenginlik ve çeşitliliğe kavuşan bir eser, tek bir metinden çok, bir metinler bütünüdür.

Gülten Akın, İkinci Yeni şiirinin hüküm sürdüğü yıllarda yazmaya başlayan bir şairdir. Şiirlerinde giderek folklor ve halk edebiyatı unsurlarına daha çok yer vermiştir. Önsöz ve epigraflara yer verdiği şiirinde destan, türkü, ağıt gibi halk edebiyatı türlerini başlık olarak seçmiştir. Bu yolla yan-metinsellik ilişkisi kurulmuştur. Ana-metinsellik ise halk hikâyesi, masal, türkü ve ninnilerden parçalarla, deyiş ve atasözleri gibi anonim özellik taşıyan basmakalıp sözlerle sağlanmıştır. Şairin özellikle 1972-1983 yılları arasındaki şiirlerinde metin ve anlamlar, kendinden önceki metinlerin parçalarıyla, büyük ölçüde halk edebiyatı ve folklor ürünleriyle iç içe geçmiş, kaynaşmış bir görüntü sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gülten Akın, şiir, metinlerarasılık, folklor, halk edebiyatı.

INTERTEXTUALITY IN GÜLTEN AKIN'S POEMS

Abstract: Intertextuality refers to the issue of one literary text carries influences from the previous literature and it is a frequently used method in literary analysis. This method signifies the sources of a writer or poet, as well as how these sources are processed. A text that gains diversity and richness via intertextuality is not just one text but rather a collection of texts.

Gülten Akın is a poet who started to write poems during the reign of İkinci Yeni poetry. She usually used elements of folklore and folk literature in her poetry. She choosed to use legends, folk songs, laments in her poems and typically included preface and epigraph. By this approach, the existence of paratextual relationship was constructed. Intertextuality, on the other hand, is sustained by the anonymous cliché-stereotype expressions that are used in folk stories, folk tales, folk songs, and lullabies. The texts and the meanings in her works, especially that are created between 1972-1983, presents us a merged framework within folk literature and folklore.

Keywords: Gülten Akın, poem, intertextuality, folklore, folk literature.

* Arş. Gör., Yeditepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü.

GİRİŞ

Edebî eserlerin kendinden önce düşünölen ve yazılan anlamlara, şekillere, türlere, söylemlere bağımlı olarak birbiri üzerine yığılan metinler olarak düşünölməsi, modern kuramlardan 1960'lı yıllardan sonra etkin olan göstergebilimin konusudur. Katıksız bir metnin söz konusu olamayacağını düşünölen Gérard Genette, metnin edebîlik boyutunu diğer metinlerle arasındaki ilişkiye göre değerlendirir.¹ Geleneksel anlayışa ve kullanıma yeni bir bakış açısı ve düzen getirme şekli olarak düşünölebilecek bu kurama göre yeni metin, eşzamanlı ya da artzamanlı metinlerle teknik, üslûp, şekil, anlam ve motif gibi unsurlar bakımından ilişki kurar. Başka şair ve yazarların metinleri atf, alıntı ya da dönüş(tür)ümler yoluyla yeni metne hizmet eder ve böylece yazılı metinler bir arada birbirine bağılı bir yapı oluşturur.

Metinlerarası kuram önce Mihail Baktin, Julia Kristeva, Michael Riffaterre gibi eleştirmen ve araştırmacı tarafından tanımlanmış ve yöntem hâline getirilmiştir. Gérard Genette ise 1982 yılında yayımladığı *Palimpsestes* adlı eserinde uzun ya da kısa fark etmeksizin pek çok metinden yola çıkarak metinler arasındaki alışverişin ayrıntılı bir şemasını çıkarmış ve ilişkileri sınıflandırmıştır. Böylece kuram çerçevesinde yapılan tartışmalar büyük ölçüde son bulmuş, metinlerarası kavramı odak bir kavram olmaktan çıkarak öteki metinlerarası ilişkilerden birisi hâline gelmiştir. Gérard Genette'e göre edebîliğin evrensel özelliğini belirleyen 'öte-metinsellik' beş farklı şekilde oluşmaktadır: ara-metinsellik (intertextualite), yan-metinsellik (paratextualite), üst-metinsellik (metatextualite), ileri-metinsellik (hypertextualite), ön-metinsellik (architextualite). Bu sıralamada ara-metinsellik, bir metnin diğer bir metin içerisinde etkin olarak varoluşu anlamına gelir. Yan-metinsellik ise bir metnin kendisine eşlik eden ikincil unsurlar yoluyla gerçekleştirilir.²

Türk edebiyatı alanında verilen eserlerde kendinden önceki metinlerle 'ortakbirliktelik ilişkisi' sergileyen pek çok esere rastlanmaktadır. Bunlardan Gülten Akin'ın şiirlerini Gérard Genette'in metinlerarasılık kuramına göre incelemek mümkündür. Gülten Akin (d. 1933), İkinci Yeni'nin hüküm sürdüğü yıllarda şiir yazmaya başlayan bir şairdir. İlk şiiri 1951 yılında *Son Haber* gazetesinde yayımlanır, onu *Hisar*, *Varlık*, *Yeditepe* ve *Türk Dili* gibi dergilerde yayımlanan şiirleri takip eder. İlk şiirlerinde ağırlıklı olarak aşk, tabiat, özlem gibi temalara yer verirken sonraki şiirlerinde toplumsal sorunlara ve halk hayatına yönelir. Gülten Akin, şiir hakkındaki yazılarını bir araya getirdiği *Şiiri Düзде Kuşatmak* adlı eserinde şiirin dayandığı temellerden söz eder. Halktan ve gelenekten beslenmeyen şiiri "karşılıksız çek" olarak niteleyen Akin, Anadolu uygarlığından süzölüp gelen folklor ve halk edebiyatı ürünlerini şiirinin ana malzemesi hâline getirir.³

YAN-METİNSELLİK BAĞLAMINDA GÜLTEN AKIN'IN ŞİİRLERİ

Gülten Akın 1956-1971 yılları arasında yazdığı şiirlerine “Deli Kızın Türküsü”, “Koçaklama”, “Kadın Olanın Türküsü”, “Kocakarı Ağıdı”, “Oğlanın Türküsü”, “Küçük Kızın Türküsü” ve “Atın Türküsü”⁴ gibi başlıklar seçer. Sonraki yıllarda ise kitaplarının adını *Ağıtlar ve Türküler*, *Seyran Destanı*, *İlahiler*, *Maraş'ın ve Ökkeş'in Destanı*, *Celaliler Destanı* olarak belirler. Gerard Genette bir yazar ya da şairin, eserini başka metinler, türler ve şekillerle desteklemesini yan-metinsellik ilişkisi ile açıklar. Yan-metinsellikte okur ve metin arasındaki ilişkilerin kurulmasına katkıda bulunan, asıl metne göre ikinci planda kalan metinsel unsurlar söz konusudur. Aslında hep metin dışı unsurlar olarak görülürler. Oysa metnin alımlanması ve yorumlanmasındaki rolleri kimi zaman o denli önemlidir ki, asıl metnin ayrılmaz parçaları olur. Özellikle başlıklar ve alt başlıklar asıl metne sıkı sıkıya bağlıdır. Gülten Akın'ın kullandığı tür ve şekil başlıkları okuyucuyu belli ölçüde asıl metne hazırlamaktadır. Bir nevi de okurun metin karşısındaki tepkisini koşullandırmaktadır.

Gülten Akın'ın şiirlerindeki önsözler, epigraflar ve resimlemeler yan-metinsellik ilişkisinin diğer önemli ayağını oluşturur. Bunu *Seyran Destanı* adlı eserinde görmek mümkündür. Şair eserine Aralık 1978 tarihli bir “Sunuş” yazısıyla başlar:

“Anadolu’da Celali İsyancıların 1603’ten 1610’a kadar süren döneminde bir büyük göç vardır. Halk buna ‘büyük kaçgunluk’ demiştir. Bu dönemde çok kişi çiftlerini bozarak, köylerini bırakarak göçmüşlerdir. Kentlere, kasabalara göçmüşlerdir. Kalelere, palankalara sığınmışlardır. Ulaşılması güç, sarp, ormanlık yerlerde kurdukları yeni köylere taşınmışlardır. Doğuya, sınır illerine göçmüşlerdir. Genç olanlar, güçleri yerinde olanlar, levent bölüklerine karışmışlardır.

Niye göçmüştür halk?

Devletin gücü tükenmiştir çünkü. (...)⁵

Şair yazısının devamında göçü siyasî ve askerî sebeplere bağlayarak XVII. yüzyıl imparatorluk döneminden 1940’ların Türkiye’sine bir geçiş yapar. Ona göre, modern yüzyılda göçün sebepleri oldukça değişmiştir. Artık göçenler; “köylerin eli iş tutan genç insanlardır. Bu diri işgücü, önceleri kentler içine, çevresindeki sanayi kollarına gerekmiştir. Bir yandan köy iterken, öte yandan kent, daha çok para, daha uygarca yaşama özelemlerini kullanarak çekmiştir.”⁶ Bu göçler aynı zamanda şehirlerdeki gecekonduların yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır. Önsözün sonunda şair, 1972-1975 yılları arasında yazdığını belirttiği bu şiirinin iç göç olgusunu ele aldığını ve bir halk destanı sayılması gerektiğini sözlerine ekler. Şair neredeyse bir önsözle şiirinin tüm gizli saklısını ortaya koyar. Şiirinin eleştirel gerçekçilikten beslendiğini gösteren sözlere de burada rastlarız. Nitekim Gülten Akın diğer şiirlerinde sıkça hitap ettiği üçüncü kişinin kimliğini açıkça söy-

ler. Modern hayat ve sanayileşmenin insanı araçsallaştırdığını ima eden şair neyi hedef aldığını şu şekilde belirginleştirir:

“Kentlerin eski oturanlarının yakınmaları, bu kıyılardan doğru iri iri soluyan dev için, bir karıncanın soluğu gibi gelmektedir artık. Türkiye’nin toplumsal gelişmesi, ekonomik sıçraması, demokratikleşmesi, bu devin ellerindedir. Ve dev, ellerinin bilincindedir.”⁷

Önsözden sonra bir epigrafa, Atatürk’ün 10 Ekim 1933 tarihli sözlerine yer verir:

“Deniz ya da göl kıyılarında, ırmak yalılarında uzak, yalçın ve çıplak bir kaya parçasının eteğinde kurulmuş olmakla birlikte, gökyüzüne atılırken, taş toprak kesilmiş dalgaları andıran görkemli dağları, bin renkte, gürbüz doğu ve batı levhaları, çok yıldızlı ve ışıklı gökleri ile (Ankara), eşsiz bir yayla güzeldir. İklimi sağlam, havası temiz ve kuvvet vericidir. Ovayı sıra setler, tabiyeler halinde çeviren demir, tunç ve bakır renkli dağlar, Ankara’yı Türk yurdunun zaptolunmaz hakim kalesi haline getirmiştir.”⁸

Epigraf bir cümle, paragraf, sayfa uzunluğunda olup bir metnin ana fikrine gönderme yapmak amacıyla kullanılır. Gülten Akın bu epigrafla manzum destanında mekân olarak Ankara’yı işleyeceğini haber vermektedir. Destanın ilerleyen bölümlerinde de çeşitli epigraflarla karşılaşmaktayız. “Yozgat’tan Gelirik” başlıklı şiirin başında; “*Yönetim ya ilim ile olur ya zulüm ile. Bende ilim olmadığından, zulumla yönettim.*” şeklinde bir epigraf sunar. “Kırşehir’den Gelirik” başlıklı şiirde Âşık Paşa’nın “*Pes bilin yalnız kişi güçsüz olur / Birikenin devleti uçsuz olur*”; “Van’dan Gelirik” başlıklı şiirde ise Pir Sultan’ın “*Harami var deyu korku verirler / Benim ipek yüklü kervanım mı var*” şeklindeki sözleri epigraf olarak yerini alır. Şiirler aynı zamanda Abidin Dino’nun köylü ve işçilerin hayatta kalma mücadelesinin vurgulandığı; emek, savaş ve eğlenme temalı resimleriyle desteklenir. Ana metne eşlik eden bu yan unsurlar okurun ilgisini çektiği gibi okumasını da yönlendirir ve okuru önceden alımladığı eserlere göndererek asıl metne yönelik ipuçları verir. Okur kendi kültürü ve metinsel deneyimi sayesinde okuyacağı asıl metnin bildiği öteki metinlere göre ne olduğunu saptar. Belli ölçüde bir farkındalık edinir. Gülten Akın özellikle *Seyran Destanı* adlı eserinde kullandığı başlıklarla okurda metnin türsel olarak kavrama edimini güçlendirir. Önsöz ve resimlemeler ise alışkın olunan bir türün sunulup sunulmadığı konusunda okurun merakını kamçılar.

ARA-METİNSELLİK BAĞLAMINDA GÜLTEN AKIN’IN ŞİİRLERİ

Gérard Genette genel olarak metinler arasındaki her tür alışverişi metinlerarası olarak adlandırmak yerine, bu genel kavramı sınırlandırıp metinlerarasının yaygın anlamını reddeder. Ona göre, metinlerarası “*iki ya da daha fazla metin arasındaki ortak birliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir met-*

nin başka bir metindeki somut varlığı”dır.⁹ Metinlerarası başlığı altına, bu kuramda en sık karşılaşılan yöntemi, “alıntı”yı yerleştirir. Genellikle ileri sürülen bir görüşü açıklamak ya da desteklemek için bir yazardan, ünlü bir kişiden alınan parça olarak tanımlanan alıntı ile bir sözcük öbeği başka bir bağlamda tekrarlanır ve böylelikle iki ya da daha çok metin arasında bir alışverişe imkân sağlanmış olur. Başka metne ait bir kesit yeni bir metne sokularak ona yeni bir anlam yüklenir. Bilinçli, istemli bir anımsama olan alıntıya açıklık katan şey, ayraç ve italik yazı gibi tipografik unsurlardır. Yazar ya da şair ayraçlarla gündeme getirdiği sözün kendisine ait olmadığını açıkça bildirir.¹⁰ İkinci metinlerarası yöntem ‘gönderge’dir. Bunda bir eserin başlığını ya da yazarın adını anmak yeterlidir. Bir metinden alıntı yapılmadan okur doğrudan bir metne gönderilir.¹¹ Başka bir metinlerarası yöntem ‘anıştırma’dır. Bir şeyi doğrudan anmadan belirtmek anlamına gelen anıştırma, bir sözcüğün alıntılanması ya da bir başka eserin kimliği söylenmeden ya da açıkça bildirilmeden anılmasıdır. Bir düşünceyi yazar ya da şairin kendi söylemine olağanüstü bir incelikle katmasıyla sağlanır.¹²

Kubilay Aktulum tüm bu metinlerarası yöntemlere klişeler ve basmakalıp sözleri de ekler. Kalıp sözler, gelenek içerisinde sıkça tekrarlanarak halkın dimağına yerleşen anonim üründür ve bireyin malı olmaktan öte toplumun malıdır. Atasözleri ve deyimler sürekli metinden metne geçerek kültürel bir ağın oluşmasını sağlar.¹³

Gülten Akın’ın şiirlerinde ara-metinsellik yöntemlerinin çoğundan yararlandığı söylenebilir. “Ayvaz Ağdı” başlıklı şiirde *Koroğlu Destanı* ve *Ferhat ile Şirin* hikâyesine gönderme yapar.¹⁴ *Ayvaz, Koroğlu Destanı*’nda başta Bolu Beyi tarafından Koroğlu’na karşı kullanılan, sonra Koroğlu ile yoldaş olan güçlü bir kahramandır. Ferhat ise bir âşık olarak engellere karşı gelişiyse sevgi ve azmin timsali olmuş bir hikâye kahramanıdır. Bu şiirde Ferhat’ın adı geçmese de Şirin’in adıyla Ferhat’ın gözü pekliliği ve cesareti hatırlatılır. Şair destan ve hikâyeye kahramanlarının adlarıyla okuru doğrudan başka metinlere gönderir.

“Mernuşun Türküsü” başlıklı şiirde toplumsal alanda yaşanan sıkıntılar dizelere aktarılır. Mernuş, Neyzen Tefik ve Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun şiirlerinde de kullanılan bir motif olmakla birlikte İslâm kaynaklarında yer alan Ashâb-ı Kehf kıssasındaki kişilerden biridir. Bir mağarada yıllarca uyuduktan sonra tekrar uyandıkları söylenen Mağara Ashabı ölümünden sonra dirilişin simgesi kabul edilir.¹⁵ Gülten Akın şiirinde, güz mevsiminde yaşayan bir insanın uyanma arzusunu Mağara Ashabı’nın adlarını anarak gösterir.

*Sonuncu Roma da eskidi
Taşa kesti Mernuş, Tebernuş, Kıtımir
Oysa çıldırmanın çağıdır*

*Aç sımsıkı çektiğin perdeleri
Ölümlerle zulumlarla
Sarsma bedenimi öyle
Daldığım kan uykudan
Usul usul uyandır¹⁶*

Şair Mağara Ashabı'yla modern çağın baskı altındaki insanını şiirinde bir araya getirerek her ikisi arasında bir paralellik oluşturmaya çalışır. Şaire göre modern insan umutla, kendisini uykudan uyandıracak dostun özlemini çekmektedir. Benzer duygular "Sesli Ağıt" başlıklı şiirde de görülür:

*Kim attı bu tuzu çocuğumuzun sütüne
Sularımız bulandıran kim
Hey kim var orda?
Masal mı yaşıyoruz bu kaçınıcı çağda
Elmamıza tarağımıza zehir
Nerden girmiş olabilir?
Gün ışığı çağrısız geliyor odamıza
Kaldırıp götürüyor elimize bir kazma
Bir kalem veriyor zorla
Arabalar dolu geçiyor dolu geçiyor
İttiyorlar gidiyoruz yokuşlara koşulmaya
Kırk haramilerden kaçırduğumuz geceyi
Ninnileyip uyutuyoruz kollarımızda
Oysa okşayıp sallayacaktı
Uyutacaktı kollarında kim kimi¹⁷*

İlkin *Pamuk Prenses*, sonra *Kırk Haramiler* masalının hatırlatıldığı şiirde şair kötü, zulmeden sosyal ve siyasal düzene karşı eleştirel bir tutum içindedir. Burada baskıya karşı koyacak bir gücün beklentisi vardır.

Şair, "Zalımsın" şiirinde de düzenin araçlarına karşı gelen bir tavır sergiler:

*Zalım sen
Şahin doğan atmaca
On bin avcı kuşuyla
Dört geniş filin sırtında
İpek çadırına kurulmuş
Kubilay Han mısın?¹⁸*

Geleneksel Türk şiirinde, zalimlerin İran ve Moğol hükümdarlarına benzetilmesi sıkça başvurulan bir yoldur. Şaire göre, modernlik ve gelişmişlik olumlu yanlarına rağmen kültürel ve tarihî zenginlikleri kendi içinde eritip yok et-

mektedir. Şiirde Kubilay Han ve hitap edilen üçüncü kişi arasında benzerlik oluşturulmaya çalışılır.

Şairin “Maraş’ın ve Ökkeş’in Destanı” adı altında yazdığı uzun destanlarda geleneksel kullanımlar daha da çoğalır. 1970’li yıllarda Kahramanmaraş’ta yaşayan şair, Kurtuluş Savaşı’nın destanını oluşturmayı dener. Şairin amacı, milletin gücüne duyduğu sonsuz güveni dile getirmektir. Bizzat burada tarihi yaşadığını söyleyen şair halk geleneğini, kullanılan yerel dili destanına taşır. Şiirde ilk önce bir halk türküsünden alıntı yapar:

*Yüzüğüm mühür benim
Çektiğim kahr benim
Eloğlunun yüzünden
Yediğim zehir benim*¹⁹

Gülten Akın, manzum destanın hemen başında yer verdiği bu türküyü alıntılama kurallarına uygun olarak şiirine yerleştirir. İlerleyen dizelerde halk ağzında yer edinmiş klişe sözler kullanır: “Adamı sözünden, malı boynuzundan”, “Ala kanlı, yan canlı olasin”, “Boyuna boz ipler ölçüte”, “Yollarda üleşin kala, kara haberin gele”.

Sonra da Ökkeş’in karısının oğluna söylediği ninniden alıntı yapar:

*Oklağam ekmek dolalı
Yumak yumağa ulalı
Beyaz döşlüğü yamalı
Neni oğlum, nenni nenni*²⁰

Destanda Ökkeş’in doğumu, kavgası ve kahramanlıklarının anlatımı Oğuz Kağan destanını hatırlatır. İşgal güçlerinin Maraş halkına saldırısı ve Sütçü İmam’ın savunmasını resmeden destanda tarihî şahsiyetler ve kahramanlar anılır. Tarihî mekânlara da yer verilir.

Düşmana karşı direnişin, kararlılığın, azmin anlatımı; “Maraş bizlere mezar olmadıkça / Düşmana gülzar olamaz!”²¹ andı ve “Ya İstiklâl ya Ölüm!”²² nidasıyla gösterilir.

Seyran Destanı’nın birinci bölümünde “Kaç Eyüp şaşkına döner sabrımızdan” dizesinde köylünün sıkıntılar karşısındaki sabrının, Eyüp’ün sabrını dahi aştiğini anlatmaya çalışır. Şair “değirmenler öğütüyor ama yine de motor, su, asfalt, radyo, cam gerek” sözleriyle yeniliklerin yetersiz olduğunu ve sürekli yeni ihtiyaçların doğduğunu ima eder. Kapitalist düzenin insanı sürekli çalışmaya ve tüketmeye yönelten yanına göndermede bulunur. Bu koca dev bütün eski alışkanlıkları değiştirerek insanı dönüştürmekte, kentleri ve köyleri yağmalamaktadır. Şair halihazırını eleştirirken şu atasözüne yer verir:

*Bitmeyen bir Pazar kurduk
 "Yazın başı pişenin
 Kışın aşı pişer" diyerek
 Aldık-verdik, alışverişe oturduk
 Denge bozuluncaya dek
 Ve denge bozuldu bir gün²³*

Destanın "Çorum'dan Gelirik", "Yozgat'tan Gelirik", "Kars'tan Gelirik", "Kırşehir'den Gelirik", "Sivas'dan Gelirik", "Hakkâri'den Gelirik" ve diğer kısımlarında yörelerin ağız özellikleri, türküler, deyişler yaşanan toplumsal sorunların anlatımına dâhil edilir. "Kırşehir'den Gelirik" adlı şiirde Kırşehirlî Âşık Paşa'nın "*Pes bilin yalnız kişi güçsüz olur / Birikenin devleti uçsuz olur*" sözleri epigraf olarak kullanıldıktan sonra şiirin içinde de tekrarlanır. Keyhüsrev, Baba İshak, Ahi Evran; Hitit, Firig, Bizans, Moğolların adları anılarak Kırşehir'in siyasî tarihi çizilir. Göçlerin nedenini yoksulluğa bağlayan şair, "Sivas'dan Gelirik" başlıklı şiirde Ruhsatî, Veysel ve Şah Turna'nın yoksul hayatlarını pekiştirici bir unsur olarak kullanır.

"Hakkâri'den Gelirik" başlıklı şiirde Meyru ve Hassigo adlı iki sevgilinin Seyran'a gelişi hikâye edilir. Burada bir Hakkâri türküsü alıntılanır,²⁴ birbirine kavuşamayan Mem ve Zin'in hikâyesi hatırlatılır:

*Meyru, maralım Meyru
 Mem'in Zin'e yandıği gibi
 Yandığım Meyru²⁵*

"Van'dan Gelirik" başlıklı şiirde Pir Sultan'ın "*Harami var deyu korku verirler / Benim ipek yüklü kervanım mı var*"²⁶ dizeleriyle doğrudan metin aktarımı yapılarak halkın yoksulluğu anlatılır. 'Dev'e karşı yazılan bu destanda her yöreye ait dinî, tarihî kişilere, Selçuklulardan bugüne yaşamış pek çok Türk kahramanına ve folklorik unsurlara rastlamak mümkündür. Bu şahsiyetlerin kahramanlıkları, bilgelikleri, gücü ve azmi modern insana mâl edilir.

"Ayşe Anasını Göremez"²⁷ şiirinde büyük şehre göç edip gecekonuda yaşayan Dilber gibi pek çok kadının baskı altında ezilişini, çocuğu evde beklerken başkasının çocuğuna bakan, evine dönünce de eşine hizmet etmekten çocuğuna zaman ayıramayan kadının hâli anlatılır. Yahya Kemal Beyatlı'nın "Ses" şiirindeki "*Akşam, lekesiz, saf, iyi bir yüz gibi akşam*" dizesini Gülten Akin dönüştürerek Dilber'in akşama olan bakışının bu dizedeki akşamdan çok farklı olduğunu gösterir. Ne Dilber'in kızı Ayşe'nin ne de Dilber'in baktığı çocuğun anne sevgisi, görmeden büyümesi her iki anneyi ve çocuğu kayıpları bakımından ortak kılar.

"Gümüş Gelin Kasapta" başlıklı şiirde; "*atın önüne et, itin önüne ot*" atasözüyle toplumsal düzen eleştirisi yapılır.²⁸ At et yemeyeceği gibi köpek de ot yemez.

Burada tabiata aykırı bir şeyin normalmiş gibi gösterilmesi eleştirilir. Köyden şehre gelerek yoksulluk içinde yaşayan insanın trajedisi bu şiirde tekrarlanır. “*Fakir ol, kente yakın ol*” anlayışıyla hareket eden insanlar kendilerine yabancılaşarak yozlaşmaktadırlar.

“İbrahim İçin Söylence” başlıklı şiirde Hz. İbrahim kıssası yoluyla kişiler arasında özdeşlik kurulur.²⁹ Burada İbrahim’in doğumundan ateşe atılması na kadar tüm hikâyesi yeniden anlatılır. Şiirde “*Ey ateş soğu ve selâmet ol*” ayeti de alıntılanarak doğrudan metin aktarımı yapılır. Şiirin sonunda, Nemrut zihniyetinin devam ettiği ve ancak yapılanların halkın dirilişine engel olamayacağı dile getirilir.

“Behçet İçin İlahi” başlıklı şiirde Ferhat ve dağ yine anılır.³⁰ Ferhat’ın dağ delen azmi ve cesareti aynı amaçla kullanılır. Bunun benzeri “Bedrettin Koçaklaması”nda Şeyh Bedrettin’le yapılır. Haksızlıklara karşı duran yeni Bedrettinler kendi benliğini unutup ölümü dize getiren kişiler olarak yüceltilir.

SONUÇ

Türk şiirinin önemli şairlerinden Gülten Akın halk edebiyatı ve folklordan istifade ederek geleneksel kültür kaynaklarını modern şiire taşımıştır. Şairin özellikle toplumsal sorunlara eğildiği şiirlerinde geleneksel unsurlar modern şiirin imkânlarıyla buluşur. Bu durum onun şiirlerini metinlerarasılık kuramı bağlamında değerlendirmeyi mümkün kılmıştır. Şairin türkü, koçaklama, ağıt, ilahi ve destan gibi başlıklar vererek şiirlerini tür ve şekil adlarıyla desteklemesi metinlerarasılık kuramında yan-metinsellik ilişkisi ile açıklanmaktadır. Genelde metin dışı unsurlar olarak görülen yan-metinsel unsurlar, okurun metne hazırlanmasında önemli role sahiptir. Gülten Akın’ın şiirlerine seçtiği başlıklar okuru belli ölçüde asıl metne hazırlamaktadır. Ana metne eşlik eden bu yan unsurlar okurun ilgisini çektiği gibi okumasını da yönlendirmekte, okurda metnin türsel olarak kavrama edimini güçlendirmektedir. Şair başlıklar yoluyla okuru koşullandırdıktan sonra önsöz ve epigraf gibi diğer yan unsurlarla okur üzerindeki etkisini daha da artırmaktadır. Ara-metinsellik ilişkisi ise halk hikâyesi, destan, masal, türkü ve ninnilerden parçalarla, deyiş ve atasözleri gibi anonim özellik taşıyan basmakalıp sözlerle sağlanmıştır. Bu ilişki, doğrudan metin aktarımı, hatırlatma ve fikirlerin dönüştürülmesi yoluyla yapılmıştır. Anadolu’nun çeşitli şehirlerinde yaşamış olan şair, şiirlerinde halk dili ve söyleyişleriyle bezenmiş bir üslûp kullanarak modern bir öz yaratmıştır. Dolayısıyla Gülten Akın’ın şiiri geleneksel kültür ürünleriyle büyük ölçüde iç içe geçmiş, kaynaşmış bir görüntü sunmaktadır.

DİPNOTLAR

- 1 Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları - Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, YKY, İstanbul, 2005, s. 147-148.
- 2 *Age.*, s. 148.
- 3 Gülten Akın, *Şiiri Düzde Kuşatmak*, YKY, İstanbul, 2001, s. 58,67.
- 4 Gülten Akın, *Kırmızı Karanfil 1956-1971*, YKY, İstanbul, 2004, s. 146-147, 153, 155, 157.
- 5 Gülten Akın, *Ağıtlar ve Türküler 1972-1983*, YKY, İstanbul, 2004, s. 49.
- 6 *Age.*, s. 50.
- 7 *Age.*, s. 50.
- 8 *Age.*, s. 51.
- 9 Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007, s. 83.
- 10 *Age.*, s. 94-95.
- 11 *Age.*, s. 101.
- 12 *Age.*, s. 109.
- 13 *Age.*, s. 150-151.
- 14 Akın, *Ağıtlar ve Türküler*, s. 13.
- 15 İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1995, s. 49-50.
- 16 Akın, *Ağıtlar ve Türküler*, s. 28.
- 17 *Age.*, s. 29.
- 18 *Age.*, s. 44.
- 19 *Age.*, s. 241.
- 20 *Age.*, s. 247.
- 21 *Age.*, s. 264.
- 22 *Age.*, s. 279.
- 23 *Age.*, s. 56.
- 24 *Age.*, s. 73.
- 25 *Age.*, s. 75.
- 26 *Age.*, s. 76.
- 27 *Age.*, s. 87-89.
- 28 *Age.*, s. 90.
- 29 *Age.*, s. 102-103.
- 30 *Age.*, s. 133.

KAYNAKÇA

- Akın, Gülten, *Ağıtlar ve Türküler 1972-1983*, YKY, İstanbul, 2004.
 , *Kırmızı Karanfil 1956-1971*, YKY, İstanbul, 2004.
 , *Şiiri Düzde Kuşatmak*, YKY, İstanbul, 2001.
 , *Uzak Bir Kıyıda 1984-2003*, YKY, İstanbul, 2004.
 Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, İstanbul, 2007
 Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları - Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, YKY, İstanbul, 2005.
 Pala, İskender, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Akçağ Yayınları, Ankara, 1995.

GELENEK BAĞLAMINDA HİLMİ YAVUZ ŞİİRİNİN KAYNAKLARA YÖNELME BİÇİMİ: KENDİNE AİT OLANDA KALMAK

Adem Polat*



Özet: Türk şiirinin modernleşmeyle beraber yaşadığı en önemli problemlerden biri, öncülerin meydana getirdiği geleneğe ait dil ve söylemin temsilidir. İnkâr ve temsil verili şiir dilinde hemen hemen her şairin gündemine alması gereken meselelerdendir. Bu bağlamda Çağdaş Türk şiirinde Hilmi Yavuz, kendine özgü bir şiir dili oluştururken geleneğin verili imkânından fazla bağımsız bir şair olarak gözükmektedir. Hilmi Yavuz geleneği şiir diline taşıırken sıra dışı bir sitede geliştirir. Bu, dekonstrüktif okuma ile modern çağda Derrida'da görebileğimiz bir yapıyı bozma endişesinin geleneğe ait kümülatif birikimin yeni bir bulgulamayla yönelik çabalarını içerir. Hilmi Yavuz da şiir dilini kurarken geleneği tarihsel formundan uzaklaştırmayarak açılmıştır. Bir anlamda okuyucu için görünen ya da başka türlü söylemek gerekirse yüzeysel anlamda net olmayan bir poetik çerçeve çıkar ortaya. Fakat Hilmi Yavuz şiirinde gelenek, şiir matrisinde gizil bir dinamizmle devam eder ve anlama bağlamı oluşturabilmek için de okuyucudan biraz çaba bekler. Bu çalışma Hilmi Yavuz'un şiir dilinde belirgin ama örtük geleneksel dil ve düşünce kodlarına yönelik bir okuma denemesidir.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, modernizm, şiir, dil, dekonstrüksiyon.

*IN THE CONTEXT OF TRADITION, THE TENDING FORM OF HİLMİ YAVUZ' S
POETRY TO RESOURCES: STAYING WITH ITS OWN*

Abstract: One of the most important problems experienced with the modernization of Turkish Poetry, is a representation of the language and the discourse of tradition brought about by pioneers. Denial and representation in given language of poetry, are of matters that almost all poets should put in their own agendas. In this context, in the modern Turkish poetry, Hilmi Yavuz creating an unique tradition of poetic language, does not appear as a more independent poet than given facilities of tradition. Hilmi Yavuz moving tradition to the language of poetry, develops an extraordinary style. This includes the efforts of anxiety to ruin a structure what we will be able to see in Derrida with deconstructive reading in the modern age as directed towards a new detection of the cumulative accumulation belonging to tradition. Hilmi Yavuz setting up the language of poetry, creates without removing the tradition of the historical form. In a sense, he comes out in a poetic frame that appears to the reader or that is not clear in a superficial sense. However, tradition in Hilmi Yavuz's poems continues with a hidden dynamism in matrix of poetry,

* Arş. Gör., Kafkas Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

he can also expect some effort from the reader to the context of meaning. This study is a reading article which is intended for the thinking codes and traditional language being obvious but secret in the language of Hilmi Yavuz's poetry.

Keywords: Tradition, modernism, poetry, language, deconstruction.

GİRİŞ

Osmanlı edebî birikimi, Tanzimat'a gelinceye kadar düşünsel serüveni tek taraflı bir patrimonyal estetik zevke bağlı olarak gelişen klasik şiirin merkezi etrafında, kendi şartlarında geleneksel hâle getirdiği bir şiir anlayışının ürünü olmuştur.¹ Şeyh Galip'in geleneğin kaynaklarını yeniden bulgulayarak şiir dili/gelenek içinde yaptığı yenilik,² sonrasında Tanzimat kuşağı için takipçilerin devam ettiremedikleri bir şiir enkazıyla yüzleşmeyi zorunlu hâle getirmiştir. Tanzimat devri bu bağlamda modernizmin sadece siyasî problem alanına yönelik kritik sürecini değil, aynı zamanda sanat için de merkezî odağını kaybetmemiş bir gelenek sorunsalını açığa çıkarmıştır. Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa" da "Osmanlı'nın şiiri nedir?" sorgulamasına gitmesi, artık Tanzimat için Osmanlı şiir dilinin geleneksel kaynaklarla olan münasebeti bakımından ortada ciddi bir 'imtidad' meselesinin olacağı habercisidir. Başka bir deyişle XIX. asra kadar yerinden kımıldatılmamış bir şiir anlayışının retorik temellerinin ilk kez sarsılması, Tanzimat sonrası süreçte şiir sanatının gelenek noktasında takip edeceği rotayı bulanıklaştırmıştır. Bilakis "Şiir sanatının bir geleneği devam ettirme zorunluluğu olmalı mıdır?" sorusu, çağdaş Türk şiirinin XX. yüzyılda aydınlanma tutumundan/ethosundan etkileniş biçimi dikkatte alındığında çoğalan poetik söylem alanlarının gelenek olgusuna ilişkin ihtiyati mesafesi belirginleşmektedir.

İşte Türk şiiri açısından tarihsel bir bağlantının gelenek adına yenilenmesi veya açılması, Yahya Kemal'i modern zamanın merkezine koyar. Yahya Kemal yetmiş senelik bir kesintiden sonra beyaz/mermer lisanla iki zaman kesitini birleştirir.³ Geleneğe asıl hususiyetini lirizmle veren bu birleşme Tanpınar için üç problematik alanı oluşturur. Geleneğin dönüştürülerek sürdürülmesinin altında yatan neden "tahlilci bir ameliye mi, dil üzerinde düşünme mi yoksa Yahya Kemal'in sevdiği parnas şairlerin dil mükemmellikleri ve âhenği mi"dir?⁴ Fakat geleneğin 'imtidad' kelimesiyle karşılanan kavramsal durumu dikkate alındığında ve meseleyi Hilmi Yavuz'a göre değerlendirdiğimizde, şairin şiir anlayışının üzerinde durulması gereken asıl nokta, gelenekle olan bağlantısıdır. Tanpınar'ın üç soru merkezinde ele aldığı meseleyi 'dil üzerinde düşünme' olgusuyla yorumlamamız zorunlu görünmektedir. Bu da Hilmi Yavuz'un şiirlerinde gelenekle arasında açıkça görülen bağın Yahya Kemal üzerinden yapılacak bir değerlendirmeye başlatılmasını önemli hâle getirmektedir. Bu bağlamda Hilmi Yavuz, Yahya Kemal'de tanımlanmış bir gelenek ol-

gusunu şöyle değerlendirir: “İmtidad Yahya Kemal’in sözlüğünde, geleneği imliyor. Değişenin içinde değişmeyi, ilinekler içinde öz’ü yani devam eden, temadi edeni bulmak. (...) Hem Türk şiirinin kaynaklarına, geçmişe, hem de bugüne bağlayabilmek.”⁵ Hilmi Yavuz’daki söz konusu ifadeler bizatihi onun kendi şiiri içinde bir yol haritası niteliğindedir. Yahya Kemal’de pratik hâle gelmiş başarılı bir gelenek bulgulaması şair için de yürürlüğe konulacak olan ya da başka bir deyişle entelektüel hareket noktasını şiir dilinde oluşturmaya çalışan Yavuz için geleneğin içinden konuşmak, şiir geleneğimizin içine konularak konuşmayı⁶ gerekli hâle getirmiştir. Dolayısıyla Hilmi Yavuz, klasik düşüncenin yalnızca şiiriyet kısmıyla sınırlı kalmaz. Kendini geleneğin içine yerleştirirken geleneğin bütün düşünsel fragmanlarını kullanılabildiği hâle getirir. Bu, Merleau-Ponty’nin işaret ettiği gibi yeniden ele geçirme, tekrar sahip olma, öze dönme, içsel özdeşliğe doğru ilerleme, hatta yaratılmış olan bir ilkeyle örtüşme ile birlikte düşselliğin kendisi hariç her şeyi geri alışıyla⁷ birlikte düşünülebilir. Aynı zamanda bir kaynağa uzanmayı ve orada geleneğe eklemeyi ihtiva eden bu durum⁸ kaynaksal bir ruh hâliyle maziye ait değerlerin yeniden ele alınışında hiçbir Oedipusçu arzuya veya muhalefete yer vermeyen net bir tarihsel-fikriyle barışıktır.

Şiir dili açısından Hilmi Yavuz’daki gelenek içine bu tarz yerleşmişlik, tıpkı Yahya Kemal’in eski şiirimizi kendi realitesi ve tarihî realitemiz içinde görmesi⁹ gibi dışardan yöneltilmiş dikkatlerin uzağında, klasik sanatın kendi şartlarına uzanan çabanın ürünüdür. Çünkü Yahya Kemal’in; “Gazele o kadar yüksek perdeden başladım ki sonunu getiremem diye korkmuştum.”¹⁰ deyişi, önünde var olan dinamik bir bilgi biçiminin daha ilk aşamada karmaşıklığına ve gücüne dikkat kesilmesidir. İşte gelenek fikrinin sanatsal metinde kendinden önceki düşünce birikimiyle olan münasebeti, Hilmi Yavuz şiirinin temel izlek alanını belirgin hâle getirmektedir. Bu izlek veya poetik derin yapı, şiir dilinde yer alan estetik bağlam özelliklerini metinlerarasılık bakımından bünyesinde barındırması (üst metinsellik, alt metinsellik ve aşkınsal metinsellik), geleneğin sürdürülebilir dil imkânlarını ayırtmaya, hatta şairin felsefî arka planda aykırı algılama tarzının nihai sonucu açısından, zaman zaman geleneğin sıra dışı bulgulama şekline ilişkin yapısökümcü / dekonstrüktif okumaları hâlihazır durumda bekletmeyi gerekli kılmaktadır.

GELENEK VE KONUŞANIN KENDİ UÇUCU BİREYSEL İRADESİ¹¹

Gelenek, elde bulunan şartların moderniteye taşıdıklarının bir problem ya da kaos hâlinde döndüğü yerdir. Gelenek, değişenin içinde değişmeyi muhafazaya odaklı, geçmişin şartlarına yönelik bir düşünce bağının sürdürülmesidir. Rasyonel Batı aydınlanması kendi şartlarında yıktığı Ortaçağ karanlığını yine kendi şartlarında oluşturduğu moderniteye dönüştürmüştür. Fakat Ba-

t'ın kendi kaynaklarına yönelttiği eleştiri, yine kendi kaynaklarından türetilmiş bir yenilik fikriyle karşılanmıştır. Yani dışardancı bir eklektik düşünsel müdahale söz konusu olmamıştır. Bu, biraz da Spegnler, Toynbee, Dawson ve Huntington gibi tarih fikriyle medeniyet dairesini çizen bir zihin yapısıyla ilgilidir. Zira Batı, dönüşümü kendi iç dinamikleriyle çelişik hâle getirmemiş; vahiy, akıl ve bilgi felsefesinin imkânlarını geleneksel düşünce formlarıyla birleşik düşünmüştür. Bu bağlamda Tanzimat'tan beri zihin hayatımızı meşgul eden Doğu-Batı gelenek-modernite dikotomisinin edebî eser üzerinde kilit rol oynayan¹² olgu değeri dikkate alındığında geleneksel düşünce yapısı, yukarıda sözü edilen Batılı bir modernleşme sürecinden farklı seyretmiştir.

Hilmi Yavuz, konuşanın kendine mahsus kural belirleyici Batı'dan değil Doğu'dan bakan tavrıyla gelenek karşısında sahip olduğu değerleri kendi şiir diline merkezleyerek gelenek üzerinde uçucu bireysel iradesini ortaya koyar. Çünkü Yavuz, hem Batı'dan hem de Doğu'dan bakarak özgülikle görebilenlerdendir. Bakmak burada Tanzimat aydınının tek cepheli fikir âlemini tanımlarsa eğer, görmek 'sahih' aydın olmanın sorumluluğunda Hilmi Yavuz için gelenek üzerinde özgür konuşabilmenin ve uçucu bireysel iradeyi, başka bir deyişle gelenek üzerine tasarruf edebilmenin diğer yanını oluşturur.

Düşünsel ve estetik bağlamda uçuculuk, Hilmi Yavuz'da Doğu'yu ve Batı'yı aynı perspektife indirgemiş bir ehliyet meselesidir. Burada mühim olan bir başlangıcın veya gelenek düşüncesinin sanatsal üretim süreci öncesindeki kanatlanışıdır. Salt yokluk/ex nihilo Yavuz'da bir gelenek işareti değildir. Aksine vücuda gelecek olan fikrîsel çoğalmanın düşmanıdır. Ne Batı Doğu için yok değildir, ne de tam tersi. Problem durumunda gelenek içindeki kaynağın yeri bellidir. Hilmi Yavuz bu konuda şöyle der:

"Ben kendi yüzyılımın içinden şiiri üretiyorum. Fuzûlî'den, Y. Kemal'den, Haşim'den, Necatigil'den yararlandığım kadar Hölderlin'den, Baudelaire'den de yararlandığımı söyleyebilirim. (...) Ben geleneğin içinden gelen, ancak kendini gelenekle sınırlandırmayan bir konumdayım."¹³

Söz konusu ifadelerden hareketle Hilmi Yavuz şiirinin düşünsel arka planından bağımsız olmayarak şiir dilinde ve şiir matrisi odağında Doğu-Batı düşüncesinin yetkin bir ağıza / konuşmaya dönüşmesi, şairin tek tip ontolojik yaslanmadan çok, kültür tabanına yayılmış yüksek irtifada seyreden uzun soluklu bir uçucu bireysel irade ortaya koymasıyla ilgilidir.

(...)

*âh, şen ölüm oldu hayatımızda;
bir beklenti, 'ben kimim? di'nin...
nasıl bir işaret var?*

-var! giderek çözüldü balmumu,
yağı bitiyor kandilinin...
üçümüzüzdük: Aşk, Delilik ve Hölderlin...¹⁴

Yukarıdaki mısralardan hareketle Hilmi Yavuz şiiri, geleneksel düşünce kalıplarıyla doğrudan ilişki içinde değildir. Şiirde tasavvufî gönderme, klasik vahdet-i vücud öğretisinden ve bu öğretinin sistemleşerek çağımıza gelen öğelerinden farklıdır. Aşk, delilik, Hölderlin biçim değiştirmiş bir Allah fikrinin, alt metinsel tamamlayıcılığına bırakılmıştır. Yani tek, biricik ve emsalsiz birlik fikrinin ancak ve ancak derin yapıda kendini açığa çıkaracak çoğul okumalarına işaret eder. Şair ısrarla kendini bir anlama sabitlemekten kaçınıp dekonstrüktif mânâ açıklıklarına veya açık uçlu spekülâtif bağlamlara kapı aralamaktadır. Mesela *Hurufî Şiirler*'de harf bilimini ve gizemciliği bulgularken harfleri; kibrite, o zamirine, tine, melâle, kalem ve kâğıtta, Hilmi'ye (kendine) ve Hölderlin'e bağlaması, gelenek üzerine giriştiği dağınık inşanın önemli ve karmaşık bir örneğidir.

(...)
kimbilir hangisiydi yanmadı
eskidendi o süslü intiharlar
hilmi! Gel akşama hüznün var!
Bir de gül, bir kibrit!¹⁵

Geleneğe olan bağı dışardancı ve yalıtılmış şuur ekseninde olmayan Hilmi Yavuz, geleneğin içinden konuşur. Bu konuşma kendi kuşağının gerisine rahatça erişebilen şair için öncü / avangart olma adına terk edilmiş bilgilerin enkazıyla yüklenmiş değildir. Başka bir açıdan Yavuz, kuşağının diliyle geçmiş zaman kıymetleri arasında organik bir bağ kurabilmiştir. Bilakis şair, dayanıklı bir zemin olmaksızın eğer bir mesajı varsa da bunun iletilemeyeceğini bilir. Eliot'a göre söyleseniz; "*Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendisinden sonrakilere iletmeğe istediği bütün bir dünya görüşünü tek başına veremez.*"¹⁶ Fakat bu dayanıklı düşünce aynı zamanda geçmişte yaşamayı ya da eskinin aktüalitesini sürdürmek gibi anakronik bir yanılığın da desteklememelidir.¹⁷

GELENEĞİN BOZULMASI

Geleneğin tarihsel kesitte kendi sözeli ile kurduğu bağlantı, dile ait olguların ortak kodlarda algılanmasının da ötesinde bir yorum sorununu doğurmuştur. Bu bağlamda gelenek, devamlılığı spekülâtif yaklaşım ve dil mantığından soyutlayıp dili ortak bir metafor dünyasına çekmeye meyillidir. Fakat kendine ısrarla temel oluşturmacı bir sistem arayan söz konusu dilsel imkân, keskin muhalefeti dekonstrüktif yöntemle Derrida'dan görür. Özellikle dilbilimsel açıdan Saussure'ün dili tarihten bağımsız olarak ele alması ve neden-

sel olmayanın izdüşümünde keyfî ve uzamsal bağlantılara¹⁸ kapı aralaması ve yine Lacan'ın Saussurecî çizgide göstergelerin birlikten yoksun sonu gelmeyen oyunlarla toplumsal kodlara ilişkin genellemeleri reddedişi,¹⁹ Derrida ve dekonstrüksiyon yöntemi için dayanak durumundadır.

Özellikle Derrida için bu yöntem, ister ontolojik, isterse metodolojik olsun, ilk ve son söz olma anlamında kendi kendine yetme iddiasının sınırsız bir bağlam ve karar verilemezlik lehine terk edildiği bir düşünme biçimine denk gelir.²⁰ Gerek yazar ve gerekse okur merkezinde anlam oluşturulması hiçbir zaman bilinçli 'biz' öznesinin etkinliği olarak görülmez.²¹ Ve kullanılan dili, tarihsel tortulaşmasının sonuçlarına karşı uyanık tutar.²² Denilebilir ki Derrida'nın temel sökücü ve her türlü statik yaslanmaya karşı dirençli bu yöntemi, ancak ve ancak bir 'bağlam' merkezinden ön plana çıkar. Yani, asıl mesele düşünce- nin yer edindiği metnin derin yapısından bir bağlama ulaşabilmektir. O da indirgenemez olanın farklılığıdır.²³

Hilmi Yavuz ve geleneğe yaklaşım tarzı bakımından dekonstrüktif okuma yapıldığında, özellikle Yavuz'un geleneği şiir dilinde bulgulama biçiminin tarihsel bir tekrar veya kendi içinde kristalize olmuş olgular üzerinden gitmediği görülür. Hilmi Yavuz, *Şiir İçin Küçük Tractatus*'ta şu önermeleri sıralar:

- “(1. 1.) Şiirin tarihi Dil'den söze doğrudur (Historicism)
 (...)
 (3.) Şiirin geleneği onun tarihi değildir
 (1. 2.) Şiirin tarihi, kopma'larla belirlenir. Mallermé'nin şiiri ondan öncekiyle yer değiştirmiş bir şiirdir.
 (2. 3.) Bir Tanım: Şiir, dünyanın zihinsel imgesidir.
 (...)
 (2. 5.) 'Güneş bir altın güldür' dizesinin zihinsel imgesinin, her zihinde ayrı bir 'resmi' vardır.”²⁴

Bu önermeden hareketle verili bir dünya ve dilin sınırlarını aşmayan bir olanaklılık içinde edindiğimiz izlenimlerin dilde mümkün bir resimsel ifadeye dönüşmesi, şiir dilinde anlatılabilmemiş her poetik söylem için başarıdır. Çünkü bir im ya da imgeler dizisi, bir önermeyi dile getirmede başarısız olursa anlamsızdır. Bu yanlış bir şey değil, hiçbir şey söylemediği anlamına gelir. Bu bakımdan poetik söylem, kendi zihinsel durumuna göre bir olgu anlatabildiyse şiirsel imkânâ ulaşmıştır.²⁵ Fakat Hilmi Yavuz'un geleneği imge bakımından dekonstrüksiyona uğratması aşağıdaki önermelerde görülmektedir. Bunun yanı sıra Hilmi Yavuz'un şiirin tarihsel periyotta anlam dünyasını, onun tarihten ayırması; yeni bir şey söyleyebilmenin ya da gelenek üzerine rahat konuşabilmenin öznel/özel/özerk yanını oluşturmaktadır.

“(2. 4.) Öyleyse, öznel-dir şiir: Bir imgenin iki ayrı zihinde birbirine benzer olup olmadıklarını denetleyemez.

(3.) İmgenin nasıl alımlanabileceği konusunda okura yol gösterilebilir mi? Bu yol göstericiliğin pratik bir yararı var mı? Bu yol göstericiliğe karşın, gene de okurun şairin zihnindeki imgeyi (Eğer, böyle bir imge varsa! Olması gerekmez çünkü...) alınıp alınmadığı denetlenemez.

(...)

(3. 2.) Şair, şiirine 'Ey okur bu imgeyi şöyle alımla!' diye yol gösterme eklentisi yapamaz."²⁶

Görüleceği üzere Hilmi Yavuz sabit bir yerleşik olgu olarak algılanan bütün değerlere protesto çekmiştir. Yapılan, bir anlamda geleneksel hâle gelene karşı tavrı niteliğinde görülebilir. Fakat burada, Yavuz geleneği reddetmez; geleneğe yaklaşım tarzını estetik olandan yana bir olgu düzeyine çekmeye çalışıp yoruma açık bilgi durumunu korumaya çalışır. Başka bir deyişle geleneğin içine yerleşirken konuşanın kendi uçucu bireysel iradesini devreye sokup yetkin bir ağızla kendi algılayış şekliyle geleneği devralır.

(...)

*ben şimdi bir gülü
kendi güvenliği için
bir sevda şiirine dönüştürmeye
yargılı bir şairim, yaptığım bu işte!
soru sorma, yolları kapat ve unut²⁷*

(...)

Hilmi Yavuz'un şüphesiz 'gül'e garantörlük yapması iki anlamda düşünülebilir. Birincisi, gülün geleneksel anlamından ve moral değer sahasından seküler alana kaymasına bir tepkidir. Fakat konumuz açısından önemli olan ikinci düşünce, şairin geleneksel olguyu yeni bir şeye dönüştürme ruhsatını kendinde görüyor olmasıdır. Zira Hilmi Yavuz'un geleneği yapısökümcü olarak yorumlaması kendini yargılı ilan edişiyle beraber, herkesleşen anlam dünyasından geleneksel öğeleri çekip çıkarışıyla ilgilidir. Yavuz şunları söyler:

" 'Gül' sözcüğünün benim şiirim için bir 'anahtar sözcük' olduğunu kabul etmem mümkün değil. 'Gül' edebiyatın daha doğrusu hayatın kendisidir. Tanpınar ne kadar haklı: Lâle der Tanpınar, 'üslub motifiydi. Dört asırlık rakibi gül ile aralarındaki fark budur. Gül, motif değildir, yaşayan hayattır. Lâle zevkinde şairlerimizle dünyayı pek az bileştirebilirim. Halbuki gülde Ronsard'den Rilke'ye kadar bir yığın şair Nedim'le birlikte yürürler.' "²⁸

Söz konusu ifadelerden anlaşıldığı gibi Yavuz'da gelenek inkâr edilmiş değildir. Şair sadece şiir dilinde gönderimde bulunduğu alt ve üst metinsel unsurları, hâlihazır bir dil çerçevesi içinde değerlendirmez. Yapısökümcü okumanın gereği olarak bir bağlama doğru götürme endişesindedir. Zaten Hilmi

Yavuz şiirinin alt metinsel bağlamları, imge ve eğretilenleyle taşınan hedefe yönelik satır aralarını çoğu zaman bir izleğe dönüştürmeye odaklıdır.

SONUÇ

Hilmi Yavuz'un gerek düşünsel arka planda gerekse poetik üslûbunda gelenek, kabul görür bir gerçeğe denk gelir. Verili ve devam eden bir gelenek olgusu, Hilmi Yavuz'un şiir dilinde metinlerarası etkileşimde, dünyayı daha iyi anlamının estetik imkânını dışa vurur. Bu etkileşim şairin çoğu zaman üzerinde sıklıkla durduğu klişeleri yeniden bulgulamaya yöneliktir. Ama şu açıktır ki Yavuz, kimi zaman varlıkbilimsel açıdan ciddi ontolojik güvenlik problemlerine dönüşebilecek 'şeyleşme' ve 'herkesleşme' bakımından şiirsel anlatımın imge ve bağlam uzantılarını, tek düze olmaktan çıkarıp bilinçli bir dönüşüme tâbi tutar. Denilebilir ki, Hilmi Yavuz, Doğu ve Batı'ya ait değerleri dengeli şekilde kendi medeniyet dairesinde kökensel olana yaklaştırarak çözümlenmiştir. Bu, gelenek içinde yeni anlam arayışlarının aslı unsurlara zarar vermeden bir sonuca bağlanması adına olumluydudur.

Dolayısıyla geleneğin şiir dilinde ciddi bir felsefi kültür kazanması, kimliğini sahih şekilde ortaya koyan bir sanatkâr olarak Hilmi Yavuz'un sahip olduğu değerler merkezinde, kendi meselelerine hiçbir oryantalist algılama bozukluğuna izin vermeyen tutumla bakabilmesini ve görebilmesini beraberinde getirmiştir. Geleneğin içinde kendi olanda kalmak, tutunabilmek veya dönüştürürken dönüşmek, Hilmi Yavuz için bir tehlike değildir. Tehlikeli olan, geleneğe ait söz konusu edilen yaklaşım tarzının meydana getirebileceği tahripten kurtarmamaktır. Başka bir deyişle yenileşme adına yerinden oynatılan geleneğin kaynaklarıyla olan organik bağın kesilmesidir. Çünkü Yavuz kendine ait olanda yeniye açık kapı bırakarak kalabilen, bağı koruyabilen şairdir.

DİPNOTLAR

- 1 Max Weber, Ortaçağ'da Doğu ve Batı monarşilerinin ya da monarklarının mutlak bir egemenlik anlayışına sahip olduğunu belirtir. Bu da bilim, sanat ve sanatın da koruyucusu olarak egemen monarkın ağırlığını gösterir. Patrimonyal devlette yüksek kültür de bu bağlamda yalnızca 'Yüksek Saray Kültürü' olarak var olmuştur. Klasik şairlerin padişaha ve sadarete şiir sunma geleneklerinin veya Osmanlı toplumunda şair padişahların etkisiyle de şiirin popülaritesinin dorukta olması da bununla ilişkilidir. (Bk. Halil İnalçık, *Şair ve Patron/Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2010, s. 10).
- 2 Şeyh Galip, 18. yüzyıl Osmanlı klasik şiirinin zirve noktasını *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisiyle yakalamış; Nâbi'nin *Hayriye*'si için nazire türünde yazılmış eseri *Hüsn ü Aşk* ile şiir dilinde ciddi bir değişikliğe yol açmıştır. Burada mühim olan nokta Galip'in geleneğin içinden gelen bir yenilik endişesiyle şiir dilini değiştirmesidir. Galip'in "*Kim Nâbiye hiç düşer mi evfak / Şeyhin sözüne kelâm katmak, Ey kıssadan olmayan haberdâr / Nâkis mı bıraktı şeyh Attâr.*" dizeleri dikkate alındığında eksik olarak aslında geleneğin sürekliliği noktasında tekrar eden meselelerin dilsel imkân noktasında ve aktif bir gelenek açısından tıkanıklığa uğramadığı yönündedir. Bu nedenle gelenek söz konusu devir şiiri açısından epistemolojik bilgi durumunu dinamik ölçülerde korumuştur. Zaten dikkat edilecek olursa Galip, Nâbi'nin değişmeyen özün tükendi-

- ği noktasındaki iddialı fikirlerine itiraz eder; zira gelenek zaten değişenin içindeki değişmeyen öz/ töz ile ilgili değil midir? (Söz konusu dizeler için bk. Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, hzl. Orhan Okay - Hüseyin Ayan, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2006, s. 77-78).
- 3 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yahya Kemal*, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001, s. 119.
- 4 *Age.*, s.119.
- 5 *Hilmi Yavuz ile Doğu'ya ve Batı'ya Yolculuk*, (ed. Mustafa Armağan), Ufuk Kitapları, İstanbul, 2003, s. 41.
- 6 Erdoğan Erbay, *Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Geleneğin Yeniden Üretilmesi*, Hilmi Yavuz Akademik Sempozyumu, Mardin Artuklu Üniversitesi Kültür Yayınları, Mardin, 2010, s. 115-134.
- 7 Erich Christian Schröder, *Öznellik Felsefesinin Sınırlarındaki Olgusalılık*, 20. Yüzyıl Flozofları (ed. Margot Fleischer), 2. bs., İlya Yayınları, İzmir, 2003, s. 275.
- 8 Heidegger varlığa mahsus bir farkındalığı iki temel argümanla değerlendirir: Kaynaksal ruh hâli ve kaynaksal anlama. Denilebilir ki kaynaksal ruh hâli, başlangıç veya çıkış düşüncesinin eklektiksel olarak ilişki kurduğu yerdir. Ve tabii sadece bir şairin gelenekle olan ilişkisi için değil bütün varlık bilimsel dünyayı anlama edimlerinin toplamı içinde bu ilişki söz konusu olabilir. (Bk. Walter Biemel, *Heidegger'de Şiir ve Dil*, ed. Özgür Aktok - Metin Bal, Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2010, s. 186.
- 9 Tanpınar, *age.*, s. 106.
- 10 *Age.*, 120.
- 11 Başlıkta geçen "konuşanın kendi uçucu bireysel iradesi" ifadesi Saussure'un dil/ söz ayrımı noktasında bireysel edimlerin, dilegetirimler ve dilin soyut sistematik ilkelerin ışığında işe yarayabileceği noktada adı geçen alıntıyı, dekonstrüktif bir okumayla Hilmi Yavuz'un gelenek karşısındaki poetik tavrıyla birlikte düşünmek istiyoruz. (Bk. Ali Utku, *Hilmi Yavuz Dolayımında: Şiir/Felsefe Geleneğimiz Üzerine Bir Sorunlaştırma*, Hilmi Yavuz Akademik Sempozyumu, Mardin Artuklu Üniversitesi Kültür Yayınları, 2010 Mardin, s. 428).
- 12 *Age.*, s. 415.
- 13 Hilmi Yavuz, *Şiir Henüz*, Est&Non Yayınları, İstanbul, 1999, s. 59.
- 14 Hilmi Yavuz, *Kayboluş Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2008, s. 21.
- 15 Hilmi Yavuz *Hurufî Şiirler*, YKY, İstanbul, 2005. s. 27.
- 16 T. S. Eliot, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2007, s. 3.
- 17 Eliot bu konu için şunları söyler: "Çağdaş yazarın, geçmiştekilerle aynı çizgide olması, çağdaş eserin eski edebiyatın yarattığı organik bütünüün bir parçası olması, tek taraflı bir mecburiyet değildir." (Eliot, *age.*, s. 3).
- 18 Robert Hollinger, *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler*, (çev. Ahmet Cevizci), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005, s. 131.
- 19 *Age.*, s. 139-141.
- 20 Kasım Küçükalp, *Batı Metafiziziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*, Sentez Yayınları, Bursa, 2008, s. 249.
- 21 *Age.*, s. 249.
- 22 Susan Hekman, *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik Mannheim, Gadamer, Foucault ve Derrida*, (çev. Hüsamettin Arslan - Bekir Balkız), Paradigma, İstanbul, 1999, s. 248.
- 23 Hollinger, *age.*, s. 147.
- 24 Hilmi Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1996, s. 107.
- 25 Ali Utku, *Ludwig Wittgenstein Erken Dönem Dilin Sınırları ve Felsefe*, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2009, s. 198.
- 26 Yavuz, *Yazın, Dil ve Sanat*, s. 107.
- 27 Hilmi Yavuz, *Büyüsün, Yaz! Toplu Şiirler 1969-2005*, YKY, İstanbul, 2010, s. 135.
- 28 Yavuz, *Şiir Henüz*, s. 66.

KAYNAKÇA

- Biemel, Walter, *Heidegger'de Şiir ve Dil*, (ed. Özgür Aktok - Metin Bal), Doğu-Batı Yayınları, Ankara, 2010.
- Eliot, T. S., *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, (çev. Sevim Kantarcıoğlu), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2007.
- Erbay, Erdoğan, *Hilmi Yavuz'un Şiirlerinde Geleneğin Yeniden Üretilmesi*, Hilmi Yavuz Akademik Sempozyumu, Mardin Artuklu Üniversitesi Kültür Yayınları, Mardin, 2010.
- Hekman, Susan, *Bilgi Sosyolojisi ve Hermeneutik Mannheim, Gadamer, Foucault ve Derrida*, (çev. Hüsamettin Arslan - Bekir Balkız), Paradigma, İstanbul, 1999.

- Hilmi Yavuz ile Doğu'ya ve Batı'ya Yolculuk*, (ed. Mustafa Armağan), Ufuk Kitapları, İstanbul, 2003.
- Hollinger, Robert, *Postmodernizm ve Sosyal Bilimler*, (çev. Ahmet Cevizci), Paradigma Yayınları, İstanbul, 2005.
- İnalçık, Halil, *Şâir ve Patron/Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*, Doğu - Batı Yayınları, Ankara, 2010.
- Küçükakal, Kasım, *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida*, Sentez Yayınları, Bursa, 2008.
- Schröder, Erich Christian, *Öznellik Felsefesinin Sınırlarındaki Olgusalılık*, 20. Yüzyıl Filozofları, (ed. Margot Fleischer), 2. bs., İlya Yayınları, İzmir, 2003.
- Şeyh Galip, *Hüsn ü Aşk*, (hzl. Orhan Okay - Hüseyin Ayan), 4. bs., Dergâh Yayınları İstanbul, 2006.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yahya Kemal*, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2001.
- Utku, Ali, *Hilmi Yavuz Dolayımında: Şiir/Felsefe Gelenğimiz Üzerine Bir Sorunlaştırma*, Hilmi Yavuz Akademik Sempozyumu, Mardin Artuklu Üniversitesi Kültür Yayınları, Mardin, 2010.
- Utku Ali, *Ludwig Wittgenstein Erken Dönem Dilin Sınırları ve Felsefe*, Doğu - Batı Yayınları, Ankara, 2009.
- Yavuz, Hilmi, *Büyüsün, Yaz! Toplu Şiirler 1969-2005*, YKY, İstanbul, 2010.
-, *Hurufti Şiirler*, YKY, İstanbul, 2005.
-, *Kayboluş Şiirleri*, YKY, İstanbul, 2008.
-, *Şiir Henüz*, Est&Non, İstanbul, 1999.
-, *Yazın, Dil ve Sanat*, Boyut Yayınları, İstanbul, 1996.

THE 19th CENTURY ISTANBUL IN THE EYE OF TWO POLISH TRAVELERS

Ewa Siemieniec-Gołas*



Abstract: Among the European authors, who in their diaries or books of travel paid a lot of attention to Istanbul one can include two Poles: Jan Potocki – the eighteenth –century writer, traveler and a great connoisseur of the Orient and Władysław Jabłonowski – the nineteenth-century memoirist, a doctor working in Ottoman army, a member of International Sanitary Commission.

Potocki, travelling to Ottoman Turkey and Egypt spent six weeks in Istanbul . In the diary of his journey he described, among other things, Istanbul, its citizens, some customs, holiday celebrations, etc.

Władysław Jabłonowski in his memoirs from 1851-1893 gave meticulous descriptions of places he visited during his almost thirty-year stay in Turkey. His descriptions and remarks refer also to Istanbul, its surroundings, lifestyle of its citizens, etc. Jabłonowski's memoirs include numerous Turkish geographic names and other Turkish vocabulary used by the author to present in details some Turkish realities.

Keywords: The 19th century, descriptions of Istanbul, two Polish (Jan Potocki and Władysław Jabłonowski) travelers, memoirs.

İKİ POLONYALI GEZGİNİN GÖZÜYLE XIX. YÜZYIL İSTANBULU

Özet: Doğu, güzelliği, cazibesi ve gizemiyle Avrupalıların dikkatini her zaman çekmiş ve çekmeye de devam etmektedir. Avrupalı seyyahların üzerinde unutulmaz etkiler bırakan şehirler arasında İstanbul'un özel bir yeri vardır. Bu şehir, Avrupa hatıratlarına ve seyahat kitaplarına çok konu edilen coğrafyalardan biridir. Hatıratlarında veya seyahat kitaplarında İstanbul'a büyük önem veren Avrupalı yazarlar arasında iki Polonyalı dikkati çeker: Bunlardan biri Jan Nepomucen Potocki (1761-1815, yazar, seyyah, doğu uzmanı, tarihçi etnograf, Polonyalı ilk arkeolog ve hatırat yazarı), ikincisi ise Wladyslaw Jablonowski (1841-1894, doktor, seyyah, bilim adamı)'dir.

J. Potocki, Osmanlı Türkiye'sine ve Mısır'ına seyahatlerde bulunmuş ve İstanbul'da bir süre kalmıştır. Eserlerinde yaşadığı çağın tarzını yansıtan Potocki'nin günlüğünde (*Voyage en Turquie et en Egypte, Paris 1788; Podroz do Turek i Egiptu* [= Türkiye ve Mısır'a Yolculuk], Varşova 1789) canlı bir İstanbul tasviri ile karşılaşırız. Gördüğü İstanbul'daki, günlük yaşantı, bazı gelenekler, bayram kutlamaları gibi hususları doğru ve canlı bir şekilde anlatmıştır.

* Prof. Dr., Institute of Oriental Studies Jagiellonian University, Kraków, Poland.

W. Jabłonowski ise bir doktor, seyyah, bilim adamı olarak, çevresini doğru gözlemleyebilen dikkatli bir incelemecidir. 1851-1893 yılları arasındaki hatıratlarında (*Pamiętniki z lat 1851-1893*, Editör: Jozef Fijałek, Wrocław-Warszawa-Krakow 1967) İstanbul'u, semtlerini ve insanları, yaşam biçimlerini titiz bir şekilde eserine yansıtmıştır. Tasvirleri canlı ve eserin sayfaları orijinal Türkçe coğrafi isimlerle doludur. O günkü İstanbul'u ve Türkiye'yi gerçekçi biçimde ve ayrıntılı sunabilmek için yazar, hatıratında Türkçe kelimeler de kullanmıştır.

Anahtar Kelimeler: XIX. yüzyıl, İstanbul, iki Polonyalı seyyah, hatırat.

Since a long time the East has attracted Europeans by its beauty, charm and mysteriousness. One of the cities which used to make unforgettable impression upon Europeans was Istanbul. Istanbul – the capital of Ottoman Empire since 1453 created the object of interest and numerous descriptions for both European travelers and explorers who were interested in the East. Many works written by European writers about the Turkish Empire did not leave this very city out of account. On the contrary, the works of western writers showed special attention, interest and admiration to the charm of Istanbul. Besides, these sources did not only glorified the attractions of the unique city but used to give much detailed information on its location, structure, administration, inhabitants, etc.

Among the European authors who in their diaries or books of travel paid a lot of attention to Istanbul were two Poles: Jan Potocki – the writer, traveler and the great connoisseur of the Orient and Władysław Jabłonowski – political emigrant, from profession a doctor and from the hobby – a memoirist.

Let us name several data concerning these very authors:

Jan Potocki was born in 1761 in a small village in the eastern part of Poland. At present this territory belongs to Ukraine. He was educated in Geneva and Lausanne in Switzerland. Despite the fact that he was brought in a Polish aristocratic family the language of his education and the language of his later literary output was French.

In 1784 he went to the East for the first time. He stayed six weeks in Istanbul and then, after unexpected quarantine due to fever he went to Cairo (Egypt). In twenty letters, he used to send from the journey to his mother, he presented his impressions and opinions with also some descriptions of the places he visited. These letters became the basis for the book he wrote in French and published in Paris 1788 under the title *Voyage en Turquie et un Egypte*.

In 1789 this book was translated into Polish and published in Warsaw.¹ However, Potocki is famous not for this very book but for *Manuscrit trouvé à Saragosse* [= A manuscript found in Saragosse]. This work was published partly in Petersburg in 1805 and Paris 1814, but as a whole, only in Polish translation in 1847 in Leipzig.²

Unfortunately, his life did not last very long. Being depressed he committed a suicide in 1815 at age of 54.

In Potocki's *Voyage en Turquie et en Egypte*, in the letters from number IV to X we can find some passages concerning Istanbul. By the way, in reference to Istanbul Potocki uses its historical name, that is Constantinople³. However, in Polish translation of his work the name of Constantinople is translated to the rather rarely used form - Carograd.⁴ This form is not in use in present Polish.

In the letter IV⁵ written in the moment Potocki just saw Istanbul from the board of ship he travelled, he gives very short but how remarkable impression. His words can be translated as: *I put aside a pen, since the view I see goes beyond possibility of description.*

As we see, this is very emotional opinion, full of admiration to the city he heard about, but now he saw for the first time. After all, his later reports on Istanbul are definitely more informative than emotional.

In subsequent letters he writes short comments on places or phenomena he noticed.

Among other things, he describes the ceremony of circumcision he was invited to. He also mentions places where visitors used to drink alcohol or use drugs, especially opium, though it is forbidden by the Islamic law.

He had a chance to visit places famous for their illegal character and houses of ill fame, which addresses are only distributed in a secret way. In the letter VI⁶ he describes coffee houses, which are so popular that the vizier, high rank officers and even the sultan himself used to visit.

During his stay in Istanbul he also visited two *tekke* – *Mevlevi* and *Rufai*. In the letter IX he describes ceremonies he observed during the visit in both orders⁷. In the last letter⁸ from Istanbul he wrote before he left to Egypt he tries to characterize Turkish people and their national features.

In this description he pays attention to such features of Turkish people as love to animals and affection to nature. However, on the other hand he also points out inclination to glamour and etiquette especially among people from the high classes of the society.

Another Polish writer, who in his memoirs paid much attention to Istanbul was Władysław Jabłonowski.

He was born in 1841 in Grodzisko in north-eastern part of Poland. After a medical education which he completed in Krakow he went to Turkey in 1866, where he spent almost thirty years. Besides this long stay in Turkey, once in 1861 he visited Istanbul travelling in political purposes through Moldavia to Italy. In 1866, when he arrived to Turkey he registered himself to the military

service, exactly, to the service in the garrison in Bagdad. However, soon he abandoned military service in order to open in Bursa balneological enterprise.

After a short period of this activity, he again joined the Turkish army and later on Turkish authorities appointed him to a post of a member of International Sanitary Commission. Having this function he visited many regions of vast territory of Ottoman Turkey, from where he wrote reports on sanitary and health conditions of Turkish citizens.

As a doctor, he rendered a service in the struggle against plague and other severe diseases. He died in Burgas (in nowadays Bulgaria) in 1894.

As it was already mentioned, Jabłonowski used to write memoirs. Spending in Turkey almost thirty years he left, in a form of manuscript, six thousand pages of memoirs. Only part of it was elaborated and edited⁹

As it was mentioned, his first visit to Turkey in 1861 was very short, nevertheless, gave him first impressions on this country and especially on its legendary capital – Istanbul. Just as Potocki, in his work Jabłonowski also used traditional, historical name for Istanbul, that is Constantinople.

The first contact with this city, in 1861, gave to Jabłonowski first occasion to confront his expectations and stereotypes referring to Istanbul. Since this visit was short indeed, only four days, he visited in Istanbul the most recommended places to see, such as: sultan's palace, *Aya Sofya*, *Bayezit*, *Suleymaniye* mosques, *Mısır Çarşısı*, *At Meydanı*, *Bin bir direk*, *Galata Kulesi*. As Jabłonowski writes¹⁰ the time of his visit to Istanbul was the time of sultan Abdülmedid's reign. Jabłonowski was especially interested in knowledge concerning the achievements of the sultan's administration. In a very short passage¹¹ he reports the list of some attainments from that time, among other things: closing the harems, distribution of back pay for soldiers and clerks, introduction new paper money – *kajmy*¹² to the currency circulation.

Jabłonowski also mentions the contribution of Polish engineers (Przeździecki, Sokolski, Machnicki) to the regulation of the streets in Istanbul¹³.

Although his first remarks from the first visit are short, nevertheless they are full of information.

Jabłonowski also concentrated his attention on Turkish cuisine, mentioning dishes such as: *baklava*, *leblebi*, *pilav*, etc.

His second visit to Turkey began in 1866. This time he stayed in Turkey longer – not only four days, but almost thirty years. Due to the function he was appointed to Jabłonowski visited many places in Turkey. However, for these thirty years he spent there, Istanbul was the place he frequently dropped in, sometimes staying there for a longer period.

This time, Jabłonowski's attention concentrated not only on places he visited – he already knew Istanbul well – but also he paid attention to the people, Turkish lifestyle, some ceremonies, customs, etc.

Having the post of a doctor of Turkish army he should have known the Turkish language in order to be able to communicate with people.

His memoirs confirm that he gained linguistic skills in Turkish. With reporter's accuracy he registered names of Istanbul districts, names of some villages from Istanbul vicinity and other important and informative details. In his memoirs one can notice numerous Turkish vocabulary, written however, in Polish orthography. It happened also that sometimes he used to give wrong explanation to the objects he described, as for example: *Mısır Çarşısı* he explains as *European market* not Egyptian one.

As well as Istanbul, Jabłonowski used to describe also the flora from Istanbul's vicinity. With botanic passion he prepared of a hundred pages description of plants from the surrounding of Istanbul entitled: *Materiały do flory Konstantynopola i jego okolic* [= Materials for flora of Constantinople and its vicinity]. This manuscript, still unpublished, is kept in the collection of the library of Polish Academy of Sciences in Krakow.

He also prepared herbarium of many species of plants and herbs he collected in Turkey. His herbarium belongs to the collection of Vienna museum.

As we see Potocki and Jabłonowski - two Polish writers and travelers visited eastern countries with passion and deep interest, registering with journalist skills everything they saw.

Jabłonowski had a chance to get acquainted very well with all Ottoman Turkish territories, almost from border to border. First, he spent in Turkey almost thirty years and secondly, due to his function he was obliged to visit even very remote places and corners of Ottoman country.

Potocki's visit to Turkey was considerably shorter – only six weeks spent in Istanbul and its vicinity. However, he traveled a lot, not only in Europe but also in the Middle and Far East. Among other things, he visited the Caucasus, Siberia, Mongolia. He also planned to visit China, however he could not manage to do so.

Both writers are characterized by inquiring disposition, reporter's objectivity and needs to reach places which were not easy to be visited.

Thanks to Jabłonowski, Potocki and their works we receive variety of detailed information concerning Ottoman Turkey, its capital, lifestyle, some unknown, historical facts and data which in days both writers lived were probably unknown for average Europeans.

As for Istanbul, their works gave valuable and detailed information about the city and could be helpful for those who planned to visit this place.

There is also another, emotional, and at the same time, esthetic aspect that could be emphasized here. Although the difference of time between their visits to Istanbul was almost hundred years, both Potocki and Jabłonowski were concordant in their opinions and impressions. Istanbul has its *genius loci*. It is the city never-to-be-forgotten.

It is just magic city. This opinion holds good until now.

FOOTNOTE

- 1 Polski Słownik Biograficzny, Warszawa 1984-85, vol. XXVIII, p. 36-42.
- 2 ibidem, p. 36-42.
- 3 Jean Potocki, Oeuvres I. Éditées par Francis Rosset et Dominique Triaire, Louvain-Paris-Dudley, MA, 2004, passim.
- 4 Jan Potocki, *Podróż do Turek y Egiptu*, Warszawa 1789, passim.
- 5 ibidem, p. 13.
- 6 ibidem, p. 22-23.
- 7 ibidem, p. 70-73.
- 8 This was the Letter number X
- 9 Władysław Jabłonowski, *Pamiętniki z lat 1851-1893. (Wybór). Z rękopisu dokonał wyboru, wstępem i przypisami opatrzył Józef Fijałek*, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967.
- 10 ibidem, p. 96.
- 11 ibidem, p. 96-97.
- 12 Jabłonowski notes Turkish words using Polish orthography.
- 13 ibidem, p. 96-97.

BIBLIOGRAFIA

- Jabłonowski, Władysław, (1967), *Pamiętniki z lat 1851-1893 (Wybór). Z rękopisu dokonał wyboru, wstępem i przypisami opatrzył Józef Fijałek*, Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Polski Słownik Biograficzny* (1984-1985), Warszawa: Wydawnictwo Ossolińskich .
- Potocki, Jan, (1789), *Podróż do Turek y Egiptu z przydanym dziennikiem podróży do Holandyi*, Warszawa: W Drukarzni Wolnej.
- Potocki, Jean, (2004), *Oeuvres I. Éditées par F. Rosset et D. Triaire*, Louvain-Paris-Dudley, M.A.: Editions Peeters.
- Rosset, F., Triaire, D., (2006), *Jan Potocki. Biografia*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

ROMANDA ZAMAN MESELESİ

Adem Can*



Özet: Romanın önemli öğelerinden biri zamandır. Çünkü kurmaca bir dünyanın teşekkülü zamana muhtaçtır. Zamanın iyi kurgulanmadığı eserde yapı dağınıktır. Bu nedenle roman sanatı hemen hemen zaman sanatıdır. Güçlü romanlarda estetik bir zaman kurgusuyla karşılaşılır. Bu kurgu çok boyutlu bir süreçtir. O çözümlenmeden eserin değeri takdir edilemez. Bu çalışmada romandaki zamanın işlevi üzerinde durulmakta ve zamanla ilgili farklı meseleler teorik olarak izah edilmektedir. Daha sonra bu teorik bilgi bazı tanınmış romanlardan alıntılarla desteklenmektedir. Çalışmada mümkün mertebe mevcut terimlere bağlı kalınmıştır. Ancak hakkında henüz ittifak sağlanamayan meselelerle ilgili az sayıda yeni terime yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Roman sanatı, itibari zaman, vaka zamanı, anlatma zamanı, zamanın akışı.

THE MATTER OF TIME IN THE NOVEL

Abstract: One of the most important components of novel is the time. Because a consisting of fictional construction is in need of the time. The construction of novel whose time can not be built well is disorganized. For this reason, art of novel is about art of time. It is seen that good novels have got to an esthetic fiction of time. The fiction is a process that have many aspects. To appreciate value of work it has to be analyzed. In this study, it is focused on function of time in novel and different matters of time of novel is explained theoretically. Then this theoretical knowledge is supported by quotations from well-known works. The study depended on current terms generally, but few terms are used that there is not any agreement about it.

Keywords: The art of novel, fictional time, time of action, narrative time, rhythm of time.

GİRİŞ

Evrende zamanın dışında kalan hiçbir şey yoktur. Zamandan soyutlanan hareket varlığa dönüşemez. Modern felsefenin kurucusu H. Bergson, yaratıcı hamleyi ihtiva eden ve kesintisiz bir değişimi gerçekleştiren 'süre'yi asıl realite kabul ederek varlığı 'zaman'la temellendirmiştir.¹ Aslında zamana ilgi modern düşünceye münhasır değildir. Mitolojiden mukaddes dinlere kadar hemen bütün inanç sistemlerinde zamana değer verildiği görülür. *Kur'ân-ı Ke-*

* Yrd. Doç. Dr., Erzincan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi.

rim' de zamanın üstüne yemin edilmesi bunun en açık örneğidir.² Ancak zaman, insan aklının bütünüyle izah edemeyeceği kadar soyuttur. Nitekim onunla ilgili bütün ölçümler itibaridir. Kendisi değil, madde üzerindeki etkisi ölçülebilir. Bununla birlikte zaman mefhumu, düşünceye olduğu kadar hayata da hâkimdir; izah edilemese de sezilir ve yaşanır. Bu sebeple sadece din ve felsefenin konusu değil, sanatın da en önemli meselesidir. Özellikle müzik ve edebiyat gibi sanatlar belli bir zaman kurgusuyla var olur. Müzikteki seslerin akışı ve uyumu tamamen zamana bağlı bir süreçtir.³ Edebiyat ise her şeyden önce bir zaman sanatıdır.⁴ Ama bu daha çok roman için geçerlidir. Çünkü "*Romanı zamanın buyruğundan tam olarak kurtardınız mı artık hiçbir şey dile getirmez olur.*"⁵ Denilebilir ki roman, belli zaman birimlerine göre düzenlenmiş melodilerden meydana gelen bir beste gibi 'an'ların terkididir. Bu terkip dağınıkken değeri olmayan; ancak bir araya getirildiğinde anlam kazanan küçük zaman dilimlerinden meydana gelir. Bu mânâda roman, geçtikten sonra geri dönmeyen kronolojik zamanın ortadan kaldırılmasıdır. Bir başka deyişle seçilmiş 'an'larla kalıcı ve estetik bir yapı oluşturma sanatıdır.

Her roman kendi zamanının türküsüdür. Anlattığı zamanın sesini ve havasını besteleyemeyen roman başarılı sayılamaz. Çünkü bu sestem ve havadan ayrı düşmüş vakanın hiçbir anlamı yoktur. Farklı devirlerde meydana gelen vakaların birbirine benzediği görülür. Hatta bireysel hayatla ilgili hadiseler pek fazla değişmez. Peşinden sürüklendiğimiz duygular ilk insandan beri mevcuttur. Hakikatte insanoğlu hep aynı macerayı yaşamıştır, değişen tek şey zamandır. Öyleyse roman, yaşanması muhtemel vakaları kayıt altına alan ayrıntılı bir tutanak belgesi olmaktan nasıl kurtulacaktır? Romancı zamandan soyutlanmış vaka ve tasavvurları bir araya getirerek bunu başaramaz. Zira vaka tek başına ham ve durağandır. Onu zamanın gergefinden işlemeden estetik bir değere dönüştürmek imkânsızdır. Bunun için sanatkârda güçlü bir zaman duygusu olmalıdır. Fakat zamana hükmetmek kolay değildir. Nitekim eserle ilgili ilk teşebbüste romancının karşısına çıkan en büyük zorluk zaman meselesidir. Bu mesele halledilmeden bir sanat eseri vücuda getirilemez. Bunu gerçekleştirecek romancının bir zaman ustası olması gerekir. İyi romancı bilir ki her eser bir varoluştur, varoluş ise zamana tâbidir. O hâlde eserin başarısı zaman kurgusuna bağlıdır. Çünkü romana giren bütün malzeme bu kurguda yerini alarak canlılık kazanır.

Zamanın romana yansması, çok boyutlu bir süreçtir. Bu girift yapıyı çözümlenmeye çalışmak bazı sıkıntılara sebep olabilir. Fakat onu inceleyebilmek için belli bir tasnife tâbi tutmak zorunluluktur. Bu tasnif esnasında kimi zaman kesin hükümlerden kaçınmak isabetli olacaktır. Zira hemen her sanatkârın az çok şahsi tasavvurlarla katkıda bulunduğu roman sanatında belli olguları değişmez yargılarla ifade etmek en azından ihtiyatsızlıktır. Nitekim romanda zaman meselesiyle ilgili henüz ortak ve değişmez bir terminoloji bile mevcut değil-

dir. Belki buna ihtiyaç da yoktur, çünkü roman sanatının bizzat kendisi daima değişmektedir. Bununla birlikte bilimsel bir faaliyeti öznelikten uzak tutmak için bazı terimler üzerinde anlaşmak gerekir. Bu nedenle zaman konusunda mümkün merteye mevcut terimlere bağlı kalınmalı, mevcudun yetersiz kaldığı yerde yeniler belirlenmelidir. Bu aşamada başka dillerden de istifade edilebilir. Fakat yeni terimler yapılırken yanlış anlamalara yol açacak ve böylece anlam karışıklığına sebep olabilecek kelimelerden sakınılmalıdır. Ancak o zaman meseleyle ilgili daha sağlıklı bir bilgi meydana getirilebilir.

Bir vaka yığınının sanata istihalesinde zamanın rolünü anlamak için ona daha yakından bakmak gerekir. Bu bağlamda romandaki zamanı *gerçek* ve *kurmaca* olmak üzere iki temel biçime ayırmak mümkündür. Ancak bu derece karmaşık bir meseleyi böylesine basit bir tasnifle izah etmek imkânsızdır. Bununla birlikte bu basit tasnif problemin çözümü için bir çıkış noktası olabilir. Fakat belirtmek gerekir ki romanda ele alınan zamanı burası gerçek, şurası kurmaca diye göstermek söz konusu meselenin halli için hem yetersiz hem de lüzumsuzdur. Nitekim tamamen kurmaca bir yapıda gerçek kabul edilen unsurların gerçekliği tartışılabilir. Öyleyse romandaki zaman kurgusu incelenirken başlıklarla tespit edilen durumun gerçekle münasebetine ve kurmacanın imkânıyla kazandığı niteliğe işaret ederek ilerlemek isabetli olacaktır.

1. YAZILMA ZAMANI

Her roman yazılmadan önce belli bir hazırlık dönemi geçirir. Günümüz romanında yer verilen postmodern anlatım teknikleri bu olgunlaşma zamanını inkâr edemez. Zira romana ait dünyanın tekâmülü son derece karmaşıktır. Her şeyden önce bu süreci kesin tarihlerle sınırlandırmak mümkün değildir. Çünkü yazarın düşüncesindeki her imge çocukluğuna kadar uzanmaktadır. İyi bir biyografi çalışması romanın olgunlaşma biçimi ve zamanı hakkında önemli ipuçları verebilir. Bizzat yazarın hatıraları bu süreci aydınlatmada vazgeçilmez kaynak durumundadır. Bu gibi kaynaklardan hareketle romanın bir nüve hâlinde yazarın zihnine ne zaman düştüğü, nasıl olgunlaştığı, neyle beslendiği, son aşamada nasıl şekillendiği hakkında kıymetli bilgilere ulaşılabılır. Nitekim psikanalistler eseri tahlil ederken bu dönemi esas alırlar.⁶ Öte yandan sanatkarın devraldığı kültürel miras ve gördüğü eğitim dikkate alınırsa bu zihinsel olguyu onun hayatına hapsedmenin doğru olmadığı anlaşılır. Eseri ırk, an ve mekâna dayandırarak toplumsal sebeplerle izah eden sosyolojik yaklaşım psikanalist yaklaşımdan daha eskidir ve bir kuram olarak hâlâ önemi korumaktadır.⁷ Öyleyse eserin, yazılma zamanından çok daha önce hazırlanmış görüşü farklı kuramların ortak kabulüdür. Buna rağmen bir romanın var oluşu yazılma zamanıyla başlar. Bundan önceki zihinsel süreç doğum öncesi dönem olarak kabul edilmelidir.

Romanı daha iyi değerlendirebilmek için yazılma zamanıyla ilgili bazı somut tespitlere ihtiyaç vardır. Her şeyden önce eserin, yazıldığı tarih için taşıdığı anlamı bilmek önemlidir. Kimi romanlar okurda gecikmiş bir eser intibası uyandırır. Çünkü ele aldığı konuya yaklaşım tarzı ya da bağlı bulunduğu edebî akım itibarıyla zamanın gerisinde kalmıştır. Mesela Tanzimat romanına ait alafranga tipler, Cumhuriyet Devri romanı için yeteri kadar eskimiştir. Şüphesiz 1950'lerde yazılmış bir romanda da alafranga tiplere yer verilebilir. Fakat bu artık Felâtun Bey ya da Bihruz Bey olamaz. Olsa olsa *Yalnızız'*daki Feriha veya Meral olabilir. *Tutunamayanlar'*ın yazıldığı bir dönemde romantik veya natüralist sahnelere yer vermek başarılı da olsa değerli bulunmayacaktır. Buna karşılık kimi romanlar daha sonra ortaya çıkacak sanat anlayışları ve toplumsal eğilimlerin habercisi durumundadır. Kafka'nın eserlerine bu gözle bakılabilir. Bizde *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* benzer bir role sahiptir. Güçlü sezgiye sahip sanatkar başlamakta olan yeni hayatı herkesten önce sezmiştir. Aslında her devir kendi romanını yazdırır. Geciken romancılar devri takipten aciz olanlardır. Geleceği müjdeleyenlerse kendi zamanının ipuçlarından hareket eder. Bununla ilgili olarak belli dönemlerde bazı meselelerin ağırlık kazandığını söylemek gerekecektir. Esasen romanın yazıldığı zamanla ele aldığı tema arasında güçlü bir bağ vardır. Aralarında on beş yıllık zaman dilimi bulunan *Devlet Ana* ile *Osmancık'*ın aynı tarihî dönemi konu alması tesadüf değildir. Kurulan yeni devlet geleneğinin ilerleyen zamana rağmen darbelerle tıkanması, romancıyı büyük devlet geleneğinin kuruluş felsefesi üzerinde düşünmeye yöneltmiştir. İster bireysel hayatı öne çıkarsın ister toplumsal hayatı, roman yazıldığı devrin meseleleriyle meşguldür. Kendi devrinin sesi olamayan roman başarılı sayılamaz.

Romanın yazılma zamanıyla romanda ele alınan vaka zamanı arasındaki süre, kurmacanın niteliğini tayin etmede değerlendirilmesi gereken hususlardandır. Söz konusu süre kimi romanlarda kısa iken bazılarında son derece uzundur. *Devlet Ana* yazılma tarihinden altı asır öncesini konu alır. Buna karşılık *Yaban* sadece on yıl öncesini anlatır. Öyleyse Yakup Kadri tecrübe ettiği bir zamanın romanını yazmıştır. Buna bağlı olarak kurmaca dünyanın gerçek dünyaya benzemesi daha muhtemeldir. Hâlbuki *Devlet Ana* yazarı yaşamadığı bir zamanın romanını yazmıştır. Dolayısıyla yazarın vaka zamanıyla ilgili bütün bilgisi kitabîdir. O, bu zamana ait atmosferi oluştururken okuduklarından hareketle kendi muhayyilesine dayanacaktır. Dahası yüz yıllar öncesine ait hayat tasavvurunu kaçınılmaz olarak romanın yazılma zamanına yaklaştıracaktır. Bu, gerçekte yaşanmış bir hayat değil, bir romancının eserinde var ettiği hayattır. Dolayısıyla bu hayat XX. yüzyılın penceresinden seyredilmemiş, bu çerçevenin ölçüleriyle inşa edilmiştir. Şüphesiz Yakup Kadri de muhayyel bir hayat kurmuştur. Fakat onun muhayyilesi yaşanan tecrübeyle tanzim edilmiş

tir. Öyleyse hatırası henüz çok sıcak olan tarihî bir vakanın romanı, kendisinden çok şey taşıyacaktır. Öte yandan yazarın, yaşadığı bu zamanla ilgili pek çok hatırasını eserine taşıması tabiidir.

Yazılma zamanıyla ilgili bir başka husus yazarın yaşıyla ilgilidir. Yazara ait tecrübenin eserle münasebetini tayin edebilmek için yazarın, eserini kaç yaşında yazdığını bilmeye ihtiyaç vardır. Anlatıcısı kim olursa olsun her roman belli bir tecrübenin eseridir. Bu tecrübe yazarın yaşına göre değişir ve genişler. *Yaban'* dan iki yıl sonra yazılan *Ankara'* da yazarın tecrübesi kısmen de olsa değişmiştir. İlkinde Anadolu insanına yüklenen yazar, ikincisinde bürokrasiyi tenkit etmektedir. Hatta bu ikincisine otuz yıl sonra yazılan önsöze bakılacak olursa yazarın romanda ele aldığı meselelere bakışı aynı değildir. Demek ki eser otuz yıl sonra yazılmış olsaydı çok farklı bir *Ankara* ortaya çıkacaktı. Öyleyse sanatkârın fikri yaşına göre değişmektedir. Bu nedenle romanı değerlendirilen yazarın yaşı ve bu yaşa bağlı tecrübesi dikkate alınmalıdır.

Romanın ne kadar sürede yazıldığını bilmek, eserle ilgili bazı ayrıntıları anlamayı kolaylaştırabilir. Çok sağlam bir yapı ve kurgunun kısa sürede oluşturulması zordur. Yazılma süresi uzun olan bir eserde pek çok değişikliğin yapılmış olması muhtemeldir. Özellikle eserin dili bu sürenin uzunluğu ve kısalığıyla doğrudan ilgilidir. Yazar kurguyu ve yapıyı ana hatlarıyla zihninde hazırlayabilir. Fakat dil yazılmadıkça teşekkül etmez. Bazı yazarlar dili işlenerek oluşan bir mükemmeliyet meselesi olarak görür. Bu anlayışa göre dilin nihai şeklini alması uzun bir süreye ihtiyaç gösterir. *Madame Bovary'*yi dört yılda yazan ve Fransızcada hususî bir roman dili vücuda getiren Flaubert'in bir virgülün yerini tayin etmek için saatlerce düşündüğü, hayal ettiği bir sayfayı yazabilmek için günlerce uğraştığı söylenir.⁸ Öyleyse yazılma süresi romanın dilini doğrudan etkilemektedir. Esasen bunun dille sınırlı kalmayacağı, yapı ve kurguya da sirayet edeceği rahatlıkla söylenebilir. Öte yandan eseri, bilinçaltını boşaltma ameliyesi olarak gören ve klasik anlayışa göre daha kısa sürede yazılan romanın dilde mükemmeliyete varması beklenemez. Nitekim modern ve postmodern romandaki dil zaafı anlatım tekniği kadar süreyle de yakından ilgilidir.

2. OKUNMA ZAMANI

Yazarın iddiası ne olursa olsun en önemli kaygısı okurudur. Çünkü roman belli bir okur kitlesi için yazılır. Okur değiştirilebilir, fakat yok sayılamaz. Zira muhatapsız mektup olmaz. O hâlde eser, okurun zevkinden ve seviyesinden bağımsız değildir. Yazar, "*Romanını yazarken masasının karşısında muayyen ve müşahhas bir okuyucu hayaleti bulunmasa bile gözle görülemeyen, maddesiz ve şekilsiz bir şahsiyet gölgesi onun omzundan yazdığını okur gibidir.*"⁹ Çoğu yazar ese-

rini kaleme alırken kâğıdına eğilen bu başı tanır. Çünkü bu okur; ilgisi, beklentisi, tepkisi ve kültürüyle kendi zamanının insanıdır. Bununla birlikte kimi yazarlar yüzyıllar sonrasına ait tanımadığı memleketlerden gelen yabancı yüzlerle karşı karşıyadır. İnsana ait evrensel dili bilmeden onunla anlaşmak imkânsızdır. Dolayısıyla bu okur önündeki yazarın işi çok daha zordur; eser ise bu zorluk nispetinde güçlüdür. Buna bağlı olarak uzun bir hayat yaşama hakkını da elde edecektir.

Her romanın hayatı yazıldıktan sonra başlar. Matbaadan çıkan eseri bilinmez bir talih bekler. Daha ilk günden şöhret olanları vardır. Tenkit ve tahlilin kucağında lâıyk olmadığı övgüye mazhar olanlarla gerçek değeri anlaşılmayanlar bir aradadır. Eserin hakikatinden habersiz olan bu alâka kısa sürede son bulur ve eser kaderiyle baş başa kalır. Bundan sonra itibarını kendisi temin eder. Gerçek sanat eseri, hak ettiği takdiri söke söke elde eder. Hiçbir tenkit ya da tehzil onun hayatını gölgeleyemez. Çünkü o, yüzyıllar sonra yaşayacak okuru yüreğinden yakalayacak niteliktedir. Savaşın yöntemi, aracı ve amacı ne kadar değişirse değişsin *Savaş ve Barış*'ın kahramanı Kutuzof'un sağduyusu hep hayranlıkla karşılanacaktır. Roman bu eskimeyen tarafı sayesinde zamana direnir ve okunma zamanını genişletir.

Okunma zamanının genişliği, eserin niteliğiyle ilgilidir. Sanat değeri yüksek bir roman başlangıçta anlaşılmasa bile sonraki nesiller tarafından muhakkak takdir edilecektir. Aslında eser, bu nesillerin katkısıyla zenginleşmektedir. Kafka'nın *Dava*'sı bu duruma iyi bir örnektir. Öyleyse yazar için okunma zamanının genişliği çok önemlidir. Büyük romancı, eserini ölümsüz kılmayı ister ve bunu temin için dehası ölçüsünde her türlü tedbiri alır. Buna rağmen her romanın bir ömrü vardır. Bir döneme damgasını vuran roman, kendisinden sonra daha iyilerinin yazılmasıyla cazibesini yitirir. Bu süre beş asır da sürse akıbet değişmez. Bir zamandan sonra canlı hayatı son bulur. O artık bedii bir ihtiyaca cevap vermek için değil, tanınmak veya incelenmek için okunabilir. Tıpkı bütün hayatî fonksiyonlarını yitiren arkeolojik bir eser gibi. Şüphesiz bundan sonra da okunacaktır; fakat daha çok roman sanatının uzmanları tarafından ve daima bir maksada mebni olarak... Bundan sonrası artık canlı bir hayat değil, müze hayatıdır. Edebiyatın argümanlarıyla ifade etmek gerekirse buna kütüphane hayatı denilebilir. Bugün bizdeki Tanzimat romanı hemen hemen böyledir. Onlar için bugün değilse bile elli ya da yüz yıl sonra kütüphane hayatı başlayacaktır. Muhtemelen belli bir zamandan sonra tamamen unutulacaklardır. Türk edebiyatının on asır öncesine ait pek çok eseri gibi.

Öte yandan edebî eser yaşadığı müddetçe her okuyuşta tazelenen dinamik bir potansiyeldir.¹⁰ Okunma zamanı kısa olan iyi bir roman her şeyden önce farklı devirlerin dikkatine sahip okur desteğinden mahrum kalacaktır. Hiçbir yazar böyle bir potansiyelin atıl kalmasını istemez. Aslında nitelikli bir ro-

manın yazarı, okunma süresinin uzun olacağını kestirebilir. Bu sezgi onu kendi zamanı için üreten yazardan farklı bir tavır takınmaya itecektir. O, artık sadece hâli değil, geleceği de hesaba katmak zorundadır. Eseri bu hesabın ürünü olacaktır.

3. TAKVİM ZAMANI

Takvim zamanı, romanda anlatılan vakanın yaşanabilme zamanıdır. Romandaki vaka zamanıyla karıştırmamak gerekir. Vaka gibi vaka zamanı da yazarın icadıdır. Hâlbuki takvim zamanı yaşanan veya yaşanabilecek olan gerçek zamandır, bir başka deyişle kozmik zamandır. Tarihî süreç içerisinde yaşanmış / yaşanacak olan bir zaman dilimidir. Romanda anlatılan vakanın tekabül ettiği bu tarihî zamana 'nesnel zaman' diyenler de vardır.¹¹ Tarih şeridinde bir süreci gösterdiği için 'evrensel zaman' da denilebilir. Roman ise bu süreçten bazı seçmeler yapılarak oluşturulmuş kurgusal bir zamana sahiptir. Roman zamanıyla takvim zamanını birbirine karıştırmak, gerçekle kurmacayı birbirinden ayıramamaktır.

Romanda takvim zamanı bir dönemin adıdır. XX. yüzyıl, XX. yüzyılın ilk çeyreği, XX. yüzyılın ikinci yarısı, XX. yüzyılın sonları, Meşrutiyet Dönemi vb. şekilde adlandırılabilir. Aslında herhangi bir dönem önceki ve sonraki zaman dilimlerinden kesin çizgilerle ayrılmaz. Fakat kendine has karakteristik özelliklere sahiptir. Bu özellikleri tayin eden şeyse bilim, teknoloji, kültür, sanat, düşünce ve hayat gibi medeniyet tarihine ait gelişmelerdir. XIX. yüzyılın ikinci yarısı; felsefî düşüncenin değişmesi, pozitif bilimlerin gelişmesi, yeni sanat anlayışlarının ortaya çıkmasıyla hususî bir dönemdir. Bu dönemin zihniyeti bu zamanda yaşanan gelişmelerle şekillenmiştir. Söz konusu dönemde yaşamış insanın dünya görüşü, benlik algısı, olaylara tepkisi, evrenle ilgili düşüncesi ve hayat şekilleri öteki nesillerden farklıdır. Yazar roman kurgusunda takvim zamanına ait hususiyetleri göz önünde bulundurmamak zorundadır. Aksi takdirde eserindeki gerçeklik duygusunu elde etmesi zordur. *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* romanı II. Meşrutiyet dönemini konu alır. Kendi zamanının entelektüel olan İrfan Galip ile İstanbul'un kenar mahalle kadınları arasındaki münasebet ve bu münasebete sebep olan hadiseler takvim zamanına uygundur. Romandaki gerçeklik bu uyumdan kaynaklanır.

Roman sanatının tarihle önemli bir ilgisi vardır. Klasik roman, tarihî vaka ve kişileri kurmacanın imkânları ölçüsünde aslına bağlı kalarak anlatır. Postmodern roman ise sanat anlayışına uygun olarak bunlar üzerinde istediği tasarrufla bulunabilir. Fakat bu, tarihî vaka ve kişileri değiştirerek ortadan kaldırmak demek değildir. Çünkü okur, ele alınan söz konusu vaka ve kişilerin gerçek hâllerini bilmektedir. Bu noktada postmodern roman, bilinen kişi ve du-

rumların bazı özelliklerini öne çıkararak eğlenceli bir mizah elde eden karikatür sanatına benzer (parodi ve anakronizm). Ancak karikatürü anlamak için asıllarının iyi bilinmesi gerekir. Aksi takdirde espri havada kalacaktır. Öyleyse klasik roman gibi postmodern roman da tarihî gerçekliğe aykırı değildir. İşte romanın üzerine oturduğu bu zemin takvim zamanıdır. Romanda her ne kadar yeni bir âlemin havası tesis edilirse de bunun dönemin ikliminden tamamen farklı olduğunu söylemek imkânsızdır. Hatta çoğu, döneme ait tarihî ve sosyal atmosferi yakalamanın peşindedir. Dahası okur genellikle romanı tarihî gerçekliğe yaklaştığı yerde beğenir. Nitekim tarihsel eleştiri de eseri tarihî gerçeklikle karşılaştırmakta ve tarihe sadakati nispetinde başarılı bulmaktadır. Bununla beraber hiçbir roman takvim zamanını olduğu gibi aktarmaz. Zaten buna imkân da yoktur. Bunu başarabilecek bir eser roman değil, ayrıntılı bir tarih ansiklopedisi olurdu. Romanı sanat eseri yapan hususiyet takvim zamanının üzerinde itibari bir zaman inşa etmesidir. Eğer takvim zamanını anlatmakla yetinseydi tarihte hiç yaşanmamış vakaları ve yeryüzüne hiç gelmemiş kişileri de anlatamayacaktı. Hâlbuki romanı roman yapan takvim zamanına farkıdır. Bu durumda roman sanatının hem takvim zamanına uygunluğu hem de ondan farklı olması gerçeği çelişki olarak görülebilir. Fakat aslında herhangi bir çelişki yoktur. Bu iki zamanın uyumu sadece tutarlılık meselesidir. Romancı eserinde kendine has bir dünya inşa eder ve bu dünyanın zamanı da muhayyilenin icadıdır. Ancak gerçeklik duygusunu temin edebilmek için takvim zamanıyla da tutarlı olmak zorundadır.

Bazı romanların takvim zamanları ortaktır. *Devlet Ana* ile *Osmancık* ve *Yaban* ile *Küçük Ağa* takvim zamanı ortak romanlardandır. Eğer bu romanlar takvim zamanını olduğu gibi aktarmış olsaydılar aralarında pek bir fark olmayacaktı. Hâlbuki bu eserler, ele aldıkları ortak zamandan kendine has bir dünya ile beraber hususî bir zaman da çıkarmıştır. Romanı okuduğumuz zaman tarihte değil, roman zamanında yaşarız ve bu zaman her bir eserde farklıdır. Ortaklıklar genel çerçeveye ilgilidir.

Roman sanatında takvim zamanını tespit etmek kolaydır. Pek çok romancı, bu zamanı açık bir biçimde belirtir. Hatta bazı romanlarda kesin tarihler de verilir. Mesela takvim zamanı Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e kadar uzanan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü'*ndeki şu cümleler bu kabildendir: “1909 yılının en büyük hadisesi Aristidi Efendinin bir gece tek başına Kayser Andronikos'un hazinesini aramağa kalkışması olmuştur. ... Bir saat sonra yetişebilen itfaiye ve mahalle tulumbacıları Aristidi Efendiyi yarı yanmış buldular. Bu 1912 yılı Şubatında oldu ve onun ölümüyle imbikle altın yapma işi sona erdi.”¹² Aslında bu türden tarihlerin zikredilmesi çok mühim değildir. Mühim olan takvim zamanına ait zihniyeti teşkil eden unsurların gerçekliğidir. 1912 İstanbul'unda siyasî, iktisadî ve dinî hayat; kurumsal yapı, matbuat, eşya, moda, zevk vs. bütün bir sosyal hayat takvim zamanına göre doğ-

ru bir biçimde kurgulanmadıkça belli bir tarihin zikredilmesi önemli değildir. Zihniyeti tayin edene bu unsurların herhangi birisinde yapılacak bir yanlışlık tutarsızlığa sebep olacaktır. Çünkü her unsur, bütünün bir parçasıdır. Söz konusu bütün, takvim zamanının şartlarına göre teşekkül etmektedir.

4. İTİBARI ZAMAN

Romanın yazılma zamanı, okunma zamanı ve üzerine inşa edildiği takvim zamanı gerçektir. Bir başka deyişle bunlar yaşadığımız zamanda birer tarihle gösterilebilir. Fakat romandaki itibari zaman kurmacadır. Çünkü gerçekte yaşanmamış olan hayalî bir vakanın zamanıdır. Tıpkı bu vaka gibi romanın sayfalarıyla sınırlıdır. Gerçekliği ancak romanla kaimdir. Bu nedenle ona *roman zamanı* demektedir hiçbir sakınca yoktur. Nitekim romanla başlar, romanla biter.

Roman zamanı, gerçek zamandan farklı olarak kendini vehmettiren bazı teknik hususiyetlere sahiptir. Bunlar daha çok zamanın işleviyle ilgili olmakla birlikte devirlere göre değişen bazı anlatım imkânlarıdır. Geleneksel anlatılarda hikâyeye zamanı, okurun ayağına getirilirdi. Bu hikâyelerde zaman, vakanın zihinlere taşınması için pek fazla önemsenmeyen bir araçtır.¹³ Klasik romanda yazar, okuru roman zamanının içine çeker. Vaka gibi zamanın da gerçek olduğunu zannettiren her türlü ayrıntı mevcuttur. Modern romanda ise yazarla okur roman zamanını birlikte inşa ederler. İlkinde geçmişini okurun eline teslim etme, ikincisinde okuru geçmişin kucağına atma, üçüncüsünde ise okuru geçmişle hâlin kesiştiği yerde bırakma vardır. Sonuncuya göre geçmiş, değişen bir şimdiki zamanın hiç durmaksızın gelişen parçası olmuştur.¹⁴ Hâl geçmişini, geçmiş de hâli doğurur.

İtibari zaman kozmik zamanın aksine kronolojik bir süreç değildir. Çünkü birkaç vaka zinciri üzerinde bütün bir devri toplama gayreti, zamanı çok yönlü olarak ele almayı gerektirmiştir. Bu nedenle en az üç ayrı tarihle alâkalı olarak okur karşısına çıkan metin halkası¹⁵ asıl itibari zamana muhtaçtır. Zira itibari zamanın olmadığı yerde itibari vakadan söz edilemez. Metnin teşekkülünde bu derece ehemmiyetli olan itibari zamanın ise iki önemli cephesi vardır. Biri romanda icat edilen vakanın meydana geldiği, diğeri bu vakanın anlatıldığı zamandır. Buna göre itibari zamanı *vaka zamanı* ve *anlatma zamanı* olmak üzere ikiye ayırmak gerekir. Fakat daha baştan belirtmek gerekir ki bu iki zaman birbirini tamamlar niteliktedir ve biri anlaşılmadan öteki de anlaşılabilir. Dolayısıyla birini izah ederken ötekine müracaat kaçınılmazdır.

4. 1. Vaka Zamanı

Vaka zamanı, romanda kurgulanan vakanın gerçekleşme zamanıdır. Vaka kurmaca olduğuna göre zamanı gerçek olamaz. Ancak gerçeğe uygun bir bi-

çimde kurgulandığından *takvim zamanına* sadıktır. Hatta bu sadakat, söz konusu zamanları tek bir zaman zannettirecek kadar kuvvetlidir. Bu yüzden roman sanatıyla ilgili çalışmalarda genellikle vaka zamanı takvim zamanından ayırt edilmemiştir. Bu ikisi ya aynı şey kabul edilmiş ya da aralarındaki fark önemsenmemiştir. Hâlbuki takvim zamanı ile vaka zamanı arasında kesin bir fark vardır. İlki gerçek / kozmik, ikincisi kurmacadır. Şüphesiz vaka zamanı, takvim zamanından birtakım seçmeler yapılarak kurgulanır. Fakat buna bakarak bu iki zamanı aynı şey kabul etmek, romanda anlatılan hayalî vakaları gerçek zannetmek olur. Romandaki vakanın kurmaca olduğunu kabul eden akıl bu vakanın meydana geldiği zamanı gerçek kabul edemez. Aslında romanın yapısıyla ilgili hiçbir unsur gerçek değildir. Gerçeğe en yakın olan mekân dahi kurmacadır. Mesela *Çalılıkusu* romanının en belirgin mekânlarından biri olan Zeyniler, Bursa'nın bugün de meskûn olan bir köyüdür. Reşat Nuri muhtemelen bu köyü görmüştü ve onun hakkında pek çok şey biliyordu. Hatta belki eserine bu köyden pek çok unsur da taşımıştır. Fakat eserdeki Zeyniler'le gerçek Zeyniler'i aynı köy zannetmek hatadır. Çünkü o zaman bu köye 28 Ekim 1919'da Feride'nin geldiğini, Hatice Hanım'dan Munise'ye kadar romanda anlatılan herkesin bu köyün insanları olduğunu ve bir yıl boyunca romanda anlatılan her şeyin bu köyde yaşandığını kabul etmek gerekecektir. Hâlbuki gerçek Zeyniler köyüne bu tarihte Feride diye birisi gelmemiş ve dolayısıyla romanda anlatılanlar da burada yaşanmamıştır. Öyleyse romandaki köy kurmacadır. Mekân ve bu mekânda meydana geldiği söylenen vaka kurmaca ise bu vakanın ortaya çıktığı zaman da kurmacadır. Aksi takdirde bu eser roman değil, hatıra olurdu.

Vaka zamanı takvim zamanı gibi kesintisiz ve kronolojik bir süreç değildir. Seçilmiş bazı zaman birimlerinden meydana gelen bir terkiptir. Aslında hiçbir zaman dilimi kesintisiz anlatılamaz. Tarih ve hatıra gibi metinlerde bile vakadan vakaya sıçrayan zaman sadece anların tarihidir. Fakat mantık aradaki boşlukları doldurduğundan kesintisiz bir süreç zannedilir. Esasen vakanın meydana gelme ânını sadece kayıt altına almakla yetinen bu zaman ölü kabul edilmelidir. Çünkü vakanın teşekkülünde hiçbir rolü yoktur. Hâlbuki romanda bir araya getirilen zaman parçaları organik bir bütün oluşturur. Her parçacığın diğer parçalarla kuvvetli bağları vardır. Bu münasebet çok değişik yöntemlerle kurulur. Aşağıdaki parçaya bu dikkatle bakıldığında zamanın nasıl işletildiği görülecektir:

“Yedigey oturduğu yerden kalkmadan pencereden dışarı bakıyor, arada bir yaşlı kadımla konuşuyor, Zarife'nin yanına gitmiyordu. Pencere kenarından ayakta duran Zarife'nin kendi başına kalıp düşünmesinin belki daha iyi olacağını sanıyordu. Belki o sırada Zarife, bir önsezi ile, Kumbel'de büyük felaketle karşılaşacağını anlıyor, kim bilir, geçen sonbaharda iki aile çoluk-çocuk karpuz kavun almak için gittikleri günü hatırlıyordu. Ne kadar mutlu ne kadar sevinçliydi o gün! Kendisi de dün gibi hatırlıyordu o günü: Hava biraz rüzgârlıydı.”¹⁶

Kahramanın her hareketine refakat eden zaman canlı bir sahne oluşturmuştur. Vaka bu zamanın ritmine göre ilerlemektedir. Daha sonra bu sahne üzerine geçmişe ait bir başka zaman bindirilerek iki zaman arasındaki sürenin kaybettirdiği açığa çıkarılmıştır. Böylece iki zaman birbirini tamamlamakla kalmamış, hâl geçmişle anlam kazanmıştır. Şimdi artık iki zaman birlikte yaşanmaktadır. Hâlbuki bu zamanlar arasında bir yıllık mesafe vardır. Bu, kronolojinin ortadan kalkması ve zamanın terkididir.

Romanda bir vakadan diğerine geçerken zaman kopmaz. Bunu temin için her şey en ince ayrıntısına kadar hesaplanır. Mesela beş yıllık bir dönemden seçilen sadece yarım saatlik bir vaka zamanı ile tek bir günden alınan üç saatlik bir başka vaka zamanı yan yana getirilebilir. Herhangi bir romana ait vaka zamanı bu türden bir incelemeye tâbi tutulursa farklı dönemlerden alınmış ilginç anların bir araya getirildiği görülecektir. Şüphesiz bu seçimle ilgili bir formül yoktur. Ancak bu anların birbirini tamamladığı kesindir. Söz konusu bütünden elde edilen büyü, parçaların toplamından çok daha fazla bir şeydir. O kadar ki bir araya getirilen on günlük bir vaka zamanı, otuz yıllık hayatı hakkıyla temsil edebilir. O hâlde vaka zamanı kendisinden çok uzun olan takvim zamanını temsil edebilen iyi hesaplanmış bir terkiptir. Aslında usta romancı güçlü bir zaman mimarıdır. Onun eserinde zamanla ilgili ne bir fazlalık ne de bir eksiklik vardır. Romanın ilk cümlesi okunur okunmaz zamanın akışı başlar. Romandaki canlı hayat sadece kişi ve olayların marifetiyle tecessüm etmez. Bu hayat aslında zamanın eseridir, çünkü birer isimden ibaret olan kişiler ve onların başından geçen olaylar zamana tâbidir. Vaka ve kişiler bu sürenin sınırları içinde ve ancak onun müsaade ettiği ölçüde var olabilirler.

4. 2. Anlatma Zamanı

Roman, yazar tarafından icat edilen bir anlatıcının eseridir. Onun dilinden ve zihninden kelime kelime dökülerek vücuda gelir. Genellikle daha önce gerçekleşen vakayı değişik yollarla öğrenen anlatıcı, onu belli bir zaman diliminde anlatır. Böylece anlatma, bilinen bir tarihte başlayarak daha sonraki bir tarihe kadar devam eder. Bu, vakanın gerçekleşme zamanından farklıdır. Vaka, genellikle anlatılmadan önce yaşanmış ve bitmiştir. Kendisi sona erdiği için zamanı da tamamlanmıştır. Bu nedenle *anlatma zamanı* vaka zamanından ayrı bir süreçtir. Kısacası biri vakanın gerçekleşme, diğeri haber verilme zamanıdır.

Anlatma zamanını *yazılma zamanı* ile karıştırmamak gerekir. Yazılma zamanı -yukarıda belirtildiği gibi- yazar tarafından romanın kaleme alındığı zamandır. Anlatma zamanı ise romandaki anlatıcının -yazarın değil- vakayı anlattığı zamandır. Bu iki zamanı birbirine karıştırmak yazarla anlatıcının aynı kişi olduğu yanılgısından kaynaklanır. Hâlbuki anlatıcı, yazara ne kadar benzerse benzesin hayalî bir kişiliktir. Genellikle romanın yazılma zamanından ön-

ceye aittir. Hatta yazarın yaşamadığı bir devirde yaşamış olabilir. Dolayısıyla yazarın bilgi ve tecrübesine göre değil, kendi birikimine göre görür ve anlatır. Mesela 1950'lerde yazılmış bir romanın anlatma zamanı II. Meşrutiyet yılları ise anlatıcı Cumhuriyet dönemini bilmez. Hâlbuki yazar bu dönemde yaşamıştır. Yazarla anlatıcı arasındaki bilgi ve düşünce farkına *kinaye mesafesi* denir.¹⁷ Kinaye mesafesinin kaynağı itibari zamanla kozmik zaman farkıdır.

Vaka ve anlatma zamanından oluşan itibari zaman ile yazılma zamanı farkını daha iyi anlamak için somut bir örnek üzerinde durmak faydalı olacaktır. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* romanında anlatılan vakalar hemen hemen 1905'te başlayıp 1939'a kadar devam eder. Öyleyse bu romanda -üçüncü dereceden şahısların hatıraları bir kenara bırakılacak olursa- yirmi dört yıllık vaka zamanı mevcuttur. Şüphesiz bu vaka zamanı Mümtaz'ın hayatındaki bütün ayrıntıları içermez. Sadece roman için gerekli olanı ihtiva etmektedir. Eserdeki vakaların anlatıldığı tarih ise 31 Ağustos 1939'dur. II. Dünya Savaşı'ndan bir gün öncesine tekabül eden anlatma zamanı sadece yirmi dört saat sürer. Kısacası yirmi dört yıl boyunca cereyan eden vakalar silsilesi romandaki anlatıcı tarafından sadece yirmi dört saatlik bir zaman diliminde anlatılmıştır. Bu nedenle anlatma zamanına *aktüel zaman* diyenler de vardır.¹⁸ İç içe ilerleyen bu iki zaman romana ait itibari zamandır. Eser ise anlatma zamanından on yıl sonra -tefrikası bir yıl öncesine uzamakla birlikte- 1949'da kaleme alınmıştır. Bu tarih yazarın biyografisine ait gerçek bir zamanı gösterir.

Romanda vaka zamanı anlatma zamanının içine yerleştirilir.¹⁹ Bu nedenle anlatma zamanı ile vaka zamanı iç içe ilerleyebilir. Yani anlatıcı vaka zamanından bahsederken aniden anlatma zamanına, anlatma zamanından bahsederken vaka zamanına geçiş yapabilir. Hatta bu geçişlerde birtakım paralellikler de gözetilmiş olabilir. Bazı romanlarda bu geçişler için hiçbir hazırlığa ihtiyaç duyulmaz. Özellikle modern romanda birbirinin devamı olan iki cümle farklı zamanlara ait olabilmektedir. Aslında bu sadece modern romana mahsus değildir. Klasik romanda da bu türden zaman sıçramalarına yer verilmektedir. *Huzur*'dan alınan şu iki cümlede böyle bir geçiş söz konusudur: "*Mümtaz, ateşte ağır ağır kavurulmuşsa benzeyen ciltleri elinde evirip çevirirken geçen mayıs başında bu dükkâna son defa geldiği günü düşündü. Nuran'la buluşmalarına bir saat vardı.*"²⁰ İlk cümlede anlatma zamanında olan kahraman ikinci cümlede bir yıl önceki vaka zamanına geçmiştir. Bu zamanlar arası geçişi gözden kaçırın okur, romanı anlamakta güçlük çekecektir.

Roman sanatında vaka; geçmiş, gelecek ve hâl olmak üzere temelde üç farklı zamana aittir. Bu temel zamanlardan birinde birden çok vaka zamanı olabilir. Mesela *Huzur*'da biri Mümtaz'ın çocukluğu, diğeri Mümtaz'la Nuran'ın aşkı olmak üzere geçmişe ait iki vaka zamanı vardır. İlki yirmi yıldan fazla sürmüşken ikincisi sadece bir yıl devam etmiştir. Aslında zamanlar arası geçiş, yalnız-

ca anlatma ve vaka zamanları arasında gerçekleşmez; farklı vaka zamanları arasında da görülür. Geçmiş, gelecek ve hâl gibi temel zamanların sunumu ise anlatımın biçimini değiştirir. Zira geçmişte yaşanan vaka ile hâlde yaşanan vakanın sunumu aynı değildir. İlkinde hatırladıklarını veya duyduklarını aktaran anlatıcı, ikincisinde hâlde şahit olduklarını anlatmaktadır. Geleceğe ait vakanın anlatımı ise doğal olarak daha farklıdır. Zamana göre değişen vakaların sunumuna bağlı olarak üç ayrı anlatım tarzı ortaya çıkar: *eş zamanlı* anlatım, *art zamanlı* anlatım, *ön zamanlı* anlatım. Anlatım biçimini tayin etmek için anlatıcı ve vaka zamanı arasındaki münasebeti dikkate almak gerekir.

4. 2. 1. Eş zamanlı Anlatım

Vaka anında gerçekleşen anlatıma *eş zamanlı anlatım* denir. Bu, anlatma zamanının vaka zamanına tekabülüdür. Bir başka deyişle hâlde yaşanan vakanın sıcağı sıcağına anlatılmasıdır. Aslında hiçbir vakayı meydana gelirken anlatmak mümkün değildir. Bir futbol spikeri bile ancak tamamlanmış hareketi dile dönüştürebilir. Çünkü hareket ifade edilinceye kadar bitmiştir. Nitekim öykünün geçmiş zaman kipleriyle anlatılması bunun en iyi kanıtıdır. Fakat romandaki vaka, ifadeyle hayat bulduğu için anlatımla birlikte gerçekleştiği kabul edilir. İşte vakanın gerçekleştiği anda anlatılmasına eş zamanlı anlatım denir. Zira anlatma zamanı ile vaka zamanı birlikte ilerler.

Eş zamanlı anlatımı farklı vaka zincirlerinin münavebeli anlatımıyla karıştırmamak gerekir. Bu terim vakaların değil, anlatım ile vakanın paralellliğini ifade eder. Nitekim anlatımın şeklini tayin eden husus bu münasebetin eseri- dir. Zira anlatıcı yaşamakta veya şahit olduğu vakayı henüz vaka cereyan ederken anlatmaktadır. Buradaki anlatıcının tavrı ile önceden sona ermiş vakayı aktaran anlatıcının tavrı aynı değildir. Eş zamanlı anlatımda anlatıcı herhangi bir durumu unutmış gibi davranamayacağından daha fazla ayrıntıya yer verme şansına sahiptir. Böyle bir sunumun, romanı daha canlı kıldığı da söylenebilir. Çünkü anlatıcı, okuru henüz yaşanmakta olan geniş bir şimdiki zamanla baş başa bırakır. A. A. Mendilow, “dramatik metot” adını verdiği eş zamanlı anlatım için şunları kaydeder: “*Dramatik metot, başarılı bir şekilde kullanıldığı zaman, okuyucunun hikâyedeki şimdiki zamanla, yani roman dünyasındaki zamanla kaynaşmasını ve onun kendisini, sahnede icra edilen bir oyunu seyreden kişinin hissettiği gibi, olayların içinde bulmasını sağlar. Dramatik metot, yorumsuz bir şekilde sahne tekniğini kullanarak bu etkiyi yaratır. Sahne tekniğinde ise bütün ayrıntının verilmesi, zamanın sınırlanması, dışarıdan yapılan yorum ve açıklamaya yer verilmesi, Beach’in dediği gibi ‘sürekli bir dramatik şimdiki zamanın’ yaratılması için gereklidir.*”²¹ Öyle anlaşılıyor ki dramatik şimdiki zaman denilen sahne tekniğinde anlatıcı, yazar gibi kendisini de unutturmakta ve ortada âdeta kendiliğinden ilerleyen canlı bir roman dünyası kalmaktadır. Aşağıdaki sahneye bu dik-

katle bakıldığında anlatıcının geniş bir şimdiki zamanda cereyan eden vaka-ya tâbi olduğu söylenebilir:

“Ali Emmi sigarasını yakmak için fitili bastırıldığı taşa demiri vurmaya başladı: ‘Çak, çık, çuk, çak’. Odada başka ses yoktu. Bir de İmam Hâşim Efendi’nin astımlı nefesi iştiliyordu. Fakat bu sessizlik önceki gibi değildi. Herkesin aklı yatmışa benziyordu.

Fitil tutuşmuştu. Ali Emmi önce, kıvılcımı birkaç defa hafif hafif üfledi, sonra iyice tu-tuşan fitilin bayıldığı kokusunu içine çekti ve sigarasını yaktı.

– Sen önce tedâbirini al da, olacakların karşısına ondan sonra çık. Amma başka bir bil-diğiniz, bulduğunuz varsa deyin ona göre davranalım. Öyle değ mi, buraya danışıp görüş-meye toplandık.

Yeteri kadar düşünmüşlerdi. Yapacak başka bir şey yoktu. Birbirlerine: ‘Sen ne dersin’ gibi baktılar. Bir şey diyen çıkmadı. Bunun üzerine İmam Hâşim Efendi:

– Bence Ali Emmi’nin dedikleri münasıptır, sen ne dersin Yunus Bey, diye sordu.”²²

Burada seyreden süreç, vaka ile anlatımın çakıştığı, başka bir deyişle vaka zamanıyla anlatma zamanının örtüştüğü bir şimdiki zaman dilimidir. Ancak roman baştan sona bu şekilde ilerleyemez. Sahneyi bir yerinde durduran anlatıcı, geçmiş vakalara gidebilir ya da zamanı hızlandırarak bir sonraki sahneye geçiş yapabilir. Klasik romanda çok fazla yer verilen bu tür anlatımlarda eş zamanlı anlatım merkezî bir rol üstlenir. Zira eş zamanlı anlatımın kullanıldığı bölümler roman için hayatî öneme sahiptir. Aslında vaka zamanının tamamıyla mukayese edildiğinde bu ‘an’ların çok kısa sürdüğü görülür. Fakat olağanüstü derecede ayrıntıyla genişletilen bu kısa zaman silsilesi genellikle romanın eksenidir. Özetlenen çok daha geniş zaman dilimleri bu silsileyi tamam-lar niteliktedir.

4. 2. 2. Art Zamanlı Anlatım

Daha önce yaşanan vakanın aktarılmasıyla ortaya çıkan anlatım biçimine *art zamanlı* anlatım denir. Art zamanlı anlatımda vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında belli bir süre yer alır. Yani anlatma zamanına göre vaka zamanı geride kalmıştır. Anlatıcı daha önce yaşadığı veya öğrendiği vakayı hatırlamanın ölçüsü çerçevesinde sunar.

Art zamanlı anlatım anlatıcıya bazı imkânlar tanır. En önemlisi, vakanın bütün olarak bilinmesidir. Çünkü vaka yaşanmış ve bitmiştir. Sebep-sonuç örgü-sünün tamamı anlatıcının malumudur. Buna bağlı olarak anlatıcı daha seçici davranabilir. Yani vakaya hatıra nazarıyla bakabildiğinden lüzumsuz ayıklamada daha serbesttir. Ele aldığı ayrıntıyı vakaya katkısı nispetinde değerlendirir. Ayrıca vaka zamanına anlatma zamanının ölçüleriyle bakma imkânına sahiptir. Toplumsal hayata ait herhangi bir olayın yaşanırken taşıdığı anlam ile daha sonraki bir tarihte kendisine yüklenen anlam aynı değildir. Aradan ge-

çen zaman vakasının anlam ve önemini değiştirir. Çünkü anlatma zamanının değer yargıları değişmiştir. Dolayısıyla anlatıcı, vakayı hâlin değişen ölçülerine göre daima denetler. Buna ilaveten vaka zamanının akışını hızlandırıp yavaşlatmakta son derece bağımsızdır. Vaka zamanı tamamlanmış bir bütün olarak göz önünde bulunduğundan ona ait hangi ayrıntıyı öne çıkaracağı ve hangi öğeyi arkada bırakacağı konusunda daha istikrarlı davranabilir. Özetleme anlatım tekniğiyle merak duygusunu kısa sürede tatmin edip okuru aslî olanın önünde bırakarak önemsiz olanla zaman kaybetmesini engelleyebilir. Dolayısıyla art zamanlı anlatımda zamanın akışı hızlıdır. Vaka özetlenirken zamanın nasıl kullanıldığını görmek için aşağıdaki alıntıya bakmak kâfidir:

“Nuran Tiyatrosu artık altın çağını yaşıyordu. Öteki tiyatrolar birer birer dökülürken orada her şey daha sağlamlaşıyor, bir basamak daha yukarı çıkıyordu.

Ama Nahit tiyatrosundan da yukarılarda uçuyordu. Hatice de onun hemen yanı başında idi. Üstelik tiyatroya da yararlı oluyordu. Nahit artık işinde de bir dayanak bulmuştu. Hatice kısa zamanda iyi bir akıl hocası oluvermişti.”²³

Uzunca bir zaman diliminin ana çizgileri birkaç cümlede bir araya getirilmiştir. Vakaya ait unsurların kullanımı son derece ekonomiktir. Daha yukarıda yer verilen sahneyle karşılaştırıldığında zamanın çok hızlı aktığı görülür. Orada vakaya tâbi olan anlatıcı, burada vakasının nasıl sonuçlandığını bildiği için anlatıma her şeyi bilen birisinin dikkati hâkimdir. Buna bağlı olarak daha seçici davranılmıştır. Şüphesiz anlatıcının malumatı tamamlanmış bir vakayı anlatmasından kaynaklanır. Bu durum özetleme anlatım tekniğinin sonucu olarak düşünülebilirse de aslında art zamanlı anlatımla kullanılan her teknikte aynı dikkat görülecektir. Mesela art zamanlı anlatımda kullanılan sahne tekniği ile eş zamanlı anlatımda kullanılan sahne tekniği birbirinden farklıdır. Çünkü art zamanlıda sahne, hatırlamanın ölçütlerine göre tayin edilir.

“Dört sene evvel, zaman zaman uğradığım antikacı dükkânlarından birinde, -tabi artık bir şeyler satmak için değil, almak, Villâ Saat’i süsleme için- depoyu gezerken birdenbire bu parmaklığı görmeyeyim mi? Eğer fiyatının birkaç misli artacağını bilmeseydim, derhal üstüne atılır, eski bir dost gibi kucaklardım. Fakat ne dersiniz? Hain Yahudi bütün gayretime rağmen işi yine anladı. Belki de hafifçe omzumu dönmeme rağmen ellerimin nasıl titrediğini fark etmişti. Onun için bütün dikkatimle Hint işi bir rahle üzerinde yaptığım pazarlıktan sonra sorduğum suale ‘Dokuz yüz lira... Çok iyi bir şeydir. Konya’dan geldi. Müzelik eşya...’ cevabını verdi. Otuz lira ve dokuz yüz lira tam otuz misli bir fark. Âdeta oğlumun dediği gibi karesi! Nerde ise rakamların bu uygunluğuna aldanarak ‘Peki! Siz eve gönderin...’ diyecektim. Aklımı başıma topladım, yüz elliden tutturdum... Artık bu mazi hatırasına kavuşmaktan gelen sevincimi gizlemeye lüzum görmedim. Hatta daha ileri gittim: -Mandalin Efendi, dedim... Bugün hiç de iyi tüccar değildiniz. Müzelik olmasına müzelik olan, fakat Konya’dan gelmediğini herkesten iyi, hem çok iyi bildiğim bu parmaklığı bana çok daha pahalıya satabilirdiniz... Mandalin bir müddet yüzüme baktı, sonra kollarını uçacakmış gibi havaya kaldırdı.”²⁴

Burada izlenen değil, hatırlanan bir sahne vardır. Bu ikisi aynı şey değildir. İlkinde anlatıcı neredeyse izleyici konumunda iken ikincisinde sahne onun hatırladığı kadarıyla verilir. Şunu da belirtmek gerekir ki bazı romanlardaki art zamanlı sahneler şaşırtıcı derecede ayrıntılıdır. Fakat bu, olağanüstü yeteneklerle donatılan anlatıcıyla ilgili bir durumdur ve daha çok hâkim bakış açılı anlatıcıya mahsustur. Zira bu anlatıcı her şeyden haberdar olduğu gibi her ayrıntıyı da hatırlayabilmektedir.

4. 2. 3. Ön Zamanlı Anlatım

Yukarıda vakanın genellikle geçmişte yaşandığı, hâle ait olanların dahi ifade edilinceye kadar sona erdikleri belirtildi. Hakikatte hikâye /öykünün mantığı *taklit* ve *nakletme*yle ilgilidir. Taklit ve nakletmek ise mevcudu değişik yollarla aktarmadır. Bir durumun veya olayın aktarılabilmesi için ilk önce yaşanması gerekir. Genel mantık bu olmakla birlikte roman sanatında vaka zamanı hep geçmişe ait olmak zorunda değildir. Romandaki anlatıcı bazen henüz gerçekleşmemiş muhtemel vakaları da anlatabilir. Bu aslında anlatıcının gelecekle ilgili tahmin ve tasavvurlarından ibarettir. Ancak geleceğe ait de olsa tutarlı bir vakanın sunumu söz konusu olduğu için bunu bir anlatım türü saymak zorunluluktur. İşte henüz yaşanmamış olan tahminî bir vakanın anlatılmasına *ön zamanlı anlatım* denir. Anlatıcı, kahramana oturduğu yerde nasıl bütün bir geçmişini hatırlatıyor ve aktarıyorsa bütün yaşayacaklarını da tahmin ettirip sunabilir. Buna rağmen ön zamanlı anlatım çok fazla kullanılmaz. Hâlâ az sayıdaki romanda istisna kabilindedir. *Yaban'*ın kahramanlarından Ahmet Celal, Emine'yi halasından istemeyi kurarken hiçbir zaman yaşanmamış şu vakayı anlatır:

“Doğrudan doğruya kadının evine gideceğim. Emredici ve kesin bir tavırla onu karşıma alıp diyeceğim ki: ‘Benim param var, kimsem yok. Çalışmadan yaşayabiliyorum. Emine’yi gördüm, beğendim. Onu bana ver. Sana ölünceye kadar yardım ederim. Neye ihtiyacın olursa bakarım.

Kadın, bu teklife, önce inanmak istemeyecek, şaşırarak. Mutlaka yalan söylediğime veya kendisiyle eğlendiğime hükmedecek. Fakat ben, en ciddi tavrımı takınacağım. Diyeceğim ki: ‘Görüyorsun, bir kolum da yok. Bana candan bakacak bir yoldaşa muhtacım. Eskiden, Zeynep Kadın’ın evinde otururken onun kızları ve yeğenleri benim yemeğimi pişirirler, çamaşırlarımı yıkarlar, bana bakarlardı. Şimdi tek başıma oturuyorum. Süleyman isminde yarı meczup bir zavallının elindeyim.

Kadın, o vakit, aklımı oynattığı sanacak. İçinden, mademki parası varmış, diyecek; bu köylerde tek başına, böyle sığıntı gibi neden yaşarmış?..”²⁵

Ön zamanlı anlatımda vaka kahramanlar tarafından yaşanmaz. Belki benzeri, hatta bazen anlatılanların tam tersi yaşanabilir. Vaka anlatıcının -bu genellikle kahramanlardan biridir- hayalî veya vehmîdir.

Ön zamanlı anlatımla ilgili yaygın bir yanlışla işaret etmek gerekir. Geleceği konu alan ütopyik romanların ön zamanlı anlatımla sunulduğu zannedilir. Hâlbuki bu doğru değildir. Zira bu romanlardaki vaka geleceğe ait olmakla birlikte kurgusal anlamda yaşanmıştır. Dolayısıyla anlatıcı yaşanmış bir vakayı anlatır. Bir başka deyişle nasıl vaka geleceğe ait ise anlatıcı da geleceğe aittir. Bu nedenle varsayımları değil, olmuş bitmiş vakaları anlatır. Bu durumun zorluğuna işaret eden A. A. Mendilow şunları kaydeder: “Ütopyaların kendilerine has güçlükleri vardır, çünkü bu gibi eserlerin birinci tekil şahıs anlatıcıları, geçmişteki bir olayı anlattıkları hâlde, bu geçmiş zaman, okuyucu için gelecek zamandır. Okuyucular, romanların yazıldığı geçmiş zamanı şimdiki zamanın hikâye şekline çevirdikleri hâlde, geçmiş gelecek yerine kullanmak ve onu şimdiki zamanın hikâye şeklinde hayal etmek biraz zordur.”²⁶ Üçüncü şahıs anlatıcılarda bu belki biraz daha kolaydır. Aşağıda yer alan *Yalnızız* romanındaki Simerenya ile ilgili vakanın anlatımına bakıldığında hem bu zorluk hem de anlatıcının yaşanan bir vakayı anlattığı rahatlıkla anlaşılabilir:

“Ne kadar zaman geçti, bilmiyorum. Kulede yeşil ışık yandı ve kısa bir zaman içinde yelkenimiz iskeleye yanaştı. Burada bina yerine, hava meydanı gibi geniş bir saha vardı. Yer, asfalttan daha pürüzsüz, kauçuk gibi yumuşak bir madendendi. Yeni ütillenmiş bir yatak çarşafı kadar düzgün ve temiz. Kılavuzumun hisli ve yere her temasının reaksiyonlarını zarif kıvrılışlarla belli eden çıplak ayakları bir dans neşesi içinde.”²⁷

Buradaki anlatıcı, hayallerini değil yaşadıklarını anlatmaktadır. Bunu fiil kiplerinden bile çıkarmak mümkündür. Öyleyse ütopyik romanlarla ilgili söz konusu yanlışlığın sebebi nedir? Aslında bu sebep sanıldığından daha basittir. Ütopyik romanlardaki ön zamanlı anlatım yanlışlığı yukarıda genişçe ele alınan ve ayırt edilen anlatma zamanı ile yazılma zamanının karıştırılmasından kaynaklanır. Bu romanlardaki vaka zamanı romanın yazılma zamanından sonraya aittir. Diğer bir deyişle yazar, romanını yazdığı tarihten sonrasına ait bir vaka kurgulamaktadır. Bunu dahi iyi anlamak için somut bir örnek üzerinde durmak faydalı olacaktır. Mesela George Orwell’in 1984 adlı romanı bu tarihten sonra gerçekleşen vakaları anlatır. Yani romanın vaka zamanı 1984 sonrasıdır. Anlatma zamanı da bu yıllara tekabül eder. Kısacası bu romandaki itibari zaman (roman zamanı) 1984 sonrasına aittir. Fakat roman bu tarihten neredeyse kırk yıl önce yazılmış ve 1949’da neşredilmiştir. Onu ütopyik yapan da budur. Yukarıda belirtildiği üzere anlatım, vaka ve anlatma zamanı münasebetine göre şekillendiğinden itibari zamanı yazılma zamanından sonra diye bilim kurgu ve ütopya romanlarındaki anlatımı ön zamanlı anlatım zannetmek yanlıştır.

5. ZAMAN NİTELİĞİ

Roman sanatında zaman, sadece anlatılan vakaların gerçekleşmesi için ihtiyaç duyulan süre değildir. Hayatı kuşatan, zihniyeti belirleyen, his ve heye-

canı taşıyan, hatırayı yaşatan, insanı değiştiren ve insanla değişen büyümlü bir iklim, mekâna sinmiş duygu yüklü bir atmosferdir. Bu kadar zengin bir malzemenin çok yönlü olarak değerlendirilmesi tabiidir. Nitekim iyi romancıların elinde zaman tükenmez hazinedir. Pek çok eserin başarısı estetik zaman kurusuna dayanır. Buna bağlı olarak roman sanatında zaman, okur karşısına farklı niteliklerde çıkar.

Hiçbir roman tek başına tarihî bir belge niteliği taşımaz. Fakat her roman az çok tarihin şahididir. Hatta bazıları tarihî gerçekliğe son derece sadıktır. Özellikle klasik roman bu mânâda hayli ileri gitmiş ve bir devrin bütün hususiyetini yansıtmaya gayesi gütmüştür. Denilebilir ki klasik romanın şaheserleri anlattıkları zamanın canlı tanıklarındır. Onları okurken anlattıkları zamanı da yaşarız. Başka metinler zamana nüfuz eden ruhu bu şaheserler kadar yansıtmaz. Klasik romanın ekserisinde zaman gerçeğe uygundur, yani takvim zamanı olarak adlandırdığımız yaşanan kozmik zamana mutabıktır. Hatta bazılarında gün, ay ve yıl cinsinde tarihlere de yer verilir. Roman için ehemmiyeti olmasa bile bu tarihlerde sosyal hayatı derinden etkileyen vakalar zikredilir. Zamanı gerçek biçimiyle ele alan romancıların en önemli kaygısı döneme hâkim olan ruhu kavrayarak tarihî bir abide inşa etmektir. Dolayısıyla bu zamanın ilerleyişi dakika, saat, gün, hafta, ay ve yıl gibi somut birimlerle ölçülebilir. Bizzat hayatımızda tecrübe ettiğimiz için onu anlamakta zorluk çekmeyiz. Onun argümanlarını, sembollerini ve çağrışımlarını tanırız. Değişimini, akışını, kırılmalarını ve ritmini sezeriz. Eğer tarihini az çok bildiğimiz bir devre aitse bize âşına gelir. Hele bizzat yaşadığımız bir dönemse kendimizi hatıralar dünyasında buluruz. *Kuyucaklı Yusuf*’tan alınan aşağıdaki parçada I. Dünya Savaşı yıllarındaki bir Anadolu kasabası anlatılmaktadır. Bu yıllarda Edremit veya benzeri kasabalarda yaşamış birisi muhtemeldir ki manzarayı tanımakta hiç güçlük çekmeyecektir:

“Kaymakam son günlerde pek meşguldü ve geç vakitlere kadar Şube Reisi ile kalıp çalışıyorlardı. Fakat ailesiyle ciddi şeyler konuşmak âdeti olmadığı için fazla tafsilat vermemişti. Yusuf kahveye filan gitmiyordu, ağızdan duyduğu şeyler de yarım yamalaklı. Edremit’e haftada, on günde bir, o da birkaç meraklıya, üç beş İstanbul gazetesi gelir; dünyanın birçok havadisleri, Balıkesir’den veya İzmir’den gelen arabacılar, pazarcılar ve bir de yerli Rumlar vasıtasıyla etrafa yayılırdı.

Hürriyet ilanının, İtalyan, Balkan harplerinin tesirleri buraya muayyen bir müddet geçtikten sonra gelmiş, askerler sessizce gidip, ölmeyenler yine sessizce dönmüşlerdi. Şehirde oldukça kalabalık bir Rum kütlesi olmasa ve bunlar dünya işlerini pek yakından takip etmeye biraz fazla meyil göstermese, belki bu kasaba dünyanın her hadisesinden uzak, her vakasına lakayt olarak yaşamakta devam edecekti. Fakat seferberliğin ilanı havadisleri, bu defa diğerlerine benzemeyen bir şeyler olacağını halka anlattı. Sanki müşterek bir sezile geleceğin dehşetini tasavvura muktedir olmuşlardı.”²⁸

Birkaç belirgin çizgiyle ortaya konan vaka zamanı her hâlde Edremit'te yaşanan takvim zamanına çok uygundur. Savaş yıllarında kulaktan dolma bilgiyle az çok teyakkuz hâli bütün Anadolu'daki genel havadır. Dönemin bu hususiyetine bugünkü okur bile yabancı değildir. Öyleyse bu romanlardaki vaka zamanı takvim zamanının sınırlı bir kopyası gibidir. Takvim zamanından alınan işlenerek sanat seviyesine taşınmıştır.

Roman zamanı gerçekle sınırlı kalmak zorunda değildir. Romancı gelecek- le ilgili, henüz yaşanmamış, hatta hiç yaşanamayacak zamanlar da kurgulayabilir. Daha çok ütopya ve bilimkurgu romanlarına mahsus olan bu gerçek dışı zamanlara *hayalî zaman* denilebilir. Aslında romandaki yapısal unsurların hayal mahsulü olduğunu söylemeye gerek yoktur. Fakat bunlar yine de gerçek dünyadan esinlenerek kurgulanmışlardır. Hâlbuki sanatkârın bir de gerçek dünyanın dışında kalan durumlarla ilgili fikirlerden esinlenerek kurguladıkları vardır. Bütünüyle hayal mahsulü olan bu hayatlar için ilk önce bir zaman tayin etmek gerekir. Tamamen aklın ürünü olan bu zaman hayalin sınırlarını sonuna kadar zorlar. Aslında fantastik roman, bilimkurgu ve ütopya romanlarındaki olağanüstü unsurların asıl zemini bu muhayyel zamandır. Çünkü her şey zamana göre kurgulanır. Mekânla birlikte diğer bütün unsurlar zamanın uzantısıdır. Mesela yukarıda bahsedilen *Yalnızız'*deki Simerenya ve *Gün Olur Asra Bedel'*deki Orman-Göğsü gezegeni tamamen hayal ürünü mekânlardır. Ancak bunlar kendileri için kurgulanmış ilginç zamanların somut taraflarıdır.

Hem gerçek hem de hayalî zaman romandaki kahramanların dışında işleyen veya işleyeceği kabul edilen kozmik süreçtir. Bunlar vakaların oluşumu için gereklidir. Aslında bu mânâda hayalî zamanın gerçek zamandan bir farkı yoktur. Sadece biri realistken diğeri değildir. İkisi de vaka ve hadiseleri dışarıdan kuşatır. İlerleyişi ancak vaka ve hadiselerin üzerinden, onların değişimiyle verilir. Bir de kahramanların kafasında gelişen iç zaman vardır. Dış dünyaya ait vaka ve hadiselerden ziyade bireyin iç dünyasında şekillenir. Bu nedenle ona *psikolojik zaman* denir. Gerçek zaman nasıl ele alınırsa alınsın kronolojiktir. Karışık olarak verilse bile okurun zihninde kronolojik bir biçimde tamamlanır. Kısaca geçmişte başlar ve geleceğe doğru akar. Buna bağlı olarak geçmiş, hâl ve gelecek şeklinde üçe ayrılır. Dolayısıyla dakika, saat, gün, hafta, ay vb. birimlerle ölçülür. Bu birimler sabittir, romandan romana değişmez. Yani bir saatlik süre her roman için aynıdır. Tek fark birinin akışı ötekine göre hızlı veya yavaştır. Psikolojik zaman böyle değildir. O, kronolojik olmadığı için gerçek zamanın mantığına uymaz.

Psikolojik zamanda geçmiş, gelecek ve hâl diye bir ayırım yoktur. O, tek ve geniş bir zamandır. Onda klasik zaman anlayışının geçmişten geleceği seyri söz konusu değildir. Denilebilir ki psikolojik zaman kronolojiyi kırarak geçmiş ve

geleceği hâlde birleştirip ânı genişletmiştir. Zamanı psikolojik bir biçimde ele alan ve bilinç akışı tekniğini kullanan yazarlarda geçmiş kavramının olmadığını; çünkü bu yazarların büyüüp zenginleşen bir şimdiki zamana inandıklarını söyleyen Mendilow'a göre; "*Geçmişin hiçbir noktası kendi başına var olmaz, her şey hâldeki değişikliklere bağlı olarak büyür ve değişir.*"³⁰ Buna 'an'ın geçmiş var etmesi denilebilir. Geçmiş 'hâl'le birlikte anlam kazanmaz, bizzat 'hâl' sayesinde var olur. Öyleyse psikolojik zamanı klasik zaman anlayışının değişmez birimleriyle ölçmek mümkün değildir. Hatta onun aktığından bile söz edilemez. Ondaki ilerlemeye ancak *genişleme* denilebilir. *Ölmeye Yatmak*'tan alınan aşağıdaki parçada 'hâl'in geçmiş ve gelecekle genişlediği görülür:

"Bacaklarımı yeniden gerdim, uzattım. Kollarımı çıplak kalçalarımaya yapıştırdım. Bir tabuttaymışım gibi yattım. Dizlerim daha az sızlıyor. Ya da sızıya alıştım. Belki de gövdemdin duyarlılığı azalıyor.

Dışardan bir elektrik süpürgesinin horultusu geliyor. Kat hizmetçisi odaları temizlemeye başlamış olmalı. İşine geç kalmamış mı? Asıdım: Oda kapısının dışına '*Lütfen rahatsız etmeyiniz*' levhasını asmayı utmuşum. Yazık. Asmalıydım. Ama artık kalkamam. Ölmeye yattım.

Evin suyu kesikti. Evden çıkarken muslukları açık bırakmış olmalıyım. İçerisini su basmıştır. Alt kata sızmıştır. Kapıcıya haber vermişlerdir. Kapıcı hava boşluğundan mutfak penceresine tırmanmıştır. Mutfak penceresi açık mı? Açıkça, dün akşamüstü komşular bizim mutfakta çıplak bir delikanlı görmüşlerdir. Çırlıçıplak, buzdolabının başında. Ben oturma odasında görmüştüm. Orada görmedim. Henüz gündüzdü. Mutfak aydınlıktı her hâlde. Çırlıçıplak bir matbaa işçisini bir öğrenciden, bir efendiyi bir uşaktan, bir zorbayı bir âşıktan nasıl ayırt edebilirsiniz?..

Mutfak penceresi açık mıydı acaba? Temizlikçi kadın az sonra gelir. Evin bir anahtarı da onda var. İçeride olmadığımı görünce telefonumu bekler..."³⁰

Klasik romanda zaman nasıl verilirse verilsin kronoloji esastır. Geçmişten geleceğe doğru ilerler. Şüphesiz modern romanda da geçmiş, gelecek ve hâl vardır. Ancak burada kronolojik akış önemli değildir. Yukarıda yer verilen parçada görüldüğü üzere *bilinç akışı* anlatım tekniğinde geçmiş de gelecek de hâl içindedir. Yani 'hâl' sürekli geçmişe ve geleceğe doğru ilerleyerek genişler. Geçmiş ve gelecek hâl'i inşa etmede birer malzemedir. Romanın kahramanı Aysel, yatağında ölümü beklerken hemen hemen bir buçuk saatlik bir zamana bütün romanı sığdırmıştır. Geçmiş ve gelecekle ilgili bir yığın vaka ve düşünce kahramanın bilincine hücum etmektedir. Bilinç akışı tekniğinde vaka da vaka zamanı da önemli değildir. Önemli olan anlatma zamanı yani 'şimdi'dir. Anlatıcının gayesi bir durumu veya vakayı nakletmek değil, anlatma zamanındaki kahramanın bilinç akışını göstermektir. Bu nedenle geçmişe ve geleceğe doğru yayılan kesintisiz bir şimdiki zaman sunulur. Öyleyse modern romanın asıl problemi zamandır. Çünkü klasik romandaki statik zaman burada dina-

mizm kazanmış ve bizzat vakanın yerini almıştır. Bu noktada modern romanın şiire yaklaştığını söylemek hata olmaz.

6. ZAMAN NİCELİĞİ

Her roman kendine mahsus yeni bir zaman fikriyle doğar. Bu zaman yalnız ona aittir. Hatıra ve biyografi gibi metinlerde vakanın zamanı kendisine mahsus değildir. Çünkü bu zaman kendileri tarafından icat edilmemiştir. Yaşanmış gerçek bir süre olarak tarihin malıdır. Bu zaman diliminden sadece bahsedebilir. Onu değiştirme, dönüştürme, taşıyım etme hakkına sahip değildirler. Dolayısıyla aynı zamandan söz eden bu tür eserler müracaat ettikleri zamanı sahiplenemez. Zira zaman onlarla kaim değildir. Bu eserler yazılsa da yazılmasa da zaman mevcuttur. Hâlbuki roman için durum farklıdır. O, zamanını kendisi icat eder. Tarihten esinlenebilir, takvim zamanına sadık olabilir; fakat ortaya koyduğu zaman yalnız kendisininindir. Aynı dönemi konu alan iki romanda iki ayrı zamanla karşılaşırız. Çünkü roman sanatında zaman yapının öteki unsurlarıyla birlikte eserle başlar, eserle biter.

Romanın ilk cümlesiyle ortaya konulan ilk şey zamandır. Mesela “A. sokağa baktı.” cümlesiyle başlayan bir romanda henüz A.nın kim olduğu bilinmez, mekân tanınmaz, vaka ise gerçekleşmemiştir. Fakat zaman başlamıştır. Romanın sonuna kadar devam edecek bu zaman çok sağlam bir bütündür. Onu birtakım bölümlere ayırmak ancak inceleme içindir. Yoksa ondan bir bölümün çıkarılması bütüne hâle getirir. Fakat yine de söz konusu terkinin neyden meydana geldiğine bakmak gerekir. Böyle bir dikkatle romana bakıldığında zamanın sadece nitelik olarak değil, nicel anlamda da bazı farklılıklar arz ettiği görülecektir. Zamanın niceliğiyle ilgili iki temel yaklaşım dikkati çeker: tekli zaman ve çoklu zaman.

Tekli zaman, romandaki tek zaman çizgisini ifade eder. Belli bir tarihte başlar ve yine bilinen bir tarihte sona erer. Rahatlıkla ölçülebilir. Her ânı önemli olmayabilir. Arada boşluklar bulunabilir. Fakat bütün süreler birbirini devam ettirir niteliktedir. Romanla ilgili bir tarih şeridi hazırlandığında bu seyir açıkça görülecektir. Her süre öncekine eklenerek ilerler. Tamamlandığında bazı bölümlerin atlandığı ve bazı noktalarınsa üzerinde fazla durulduğu tek bir zaman çizgisi ortaya çıkar. Böyle bir zaman kurgusuna sahip romanlar tek zamanlı romanlardır. Buna örnek olarak *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* gösterilebilir. Romanda 1915 senesine ait birkaç ay devam eden tek bir zaman vardır. Bir çizgi hâlinde ilerleyen zamanın her ânı öncesi ve sonrasıyla bütünleşir. Bu çizgisel bütünün akışı bazı noktalarda haber verilir. Okur, haber verilen zaman birimini bütüne eklemekte hiçbir zorluk çekmez. Mesela “*Ertesi gün, kendimi bedbaht sanmakta bu kadar acele edişime kızıyordum. Bir gün evvel, kuruntularım yü-*

zünden kendisiyle bütün alakalarını inkâr etmeye kadar vardığım bu köşk, o gün beni her dakika sevindiriyordu.”³¹ cümleleriyle devam eden bölüm sadece vaka olarak değil, zaman olarak da kendinden öncesine bağlanmıştır. Romanın hangi cümlesi okunsa zikredilen tek zamanın akışıyla karşılaşılır. Olaylar bu zamana göre şekillenir. Nitekim roman, tamamlanan zamanı vurgulayan şu cümlelerle son bulur: “Beş dakika sonra hastaneden çıkıyorum. Son not. Bu odada başkaları inleyecekler. Onları şimdiden gayet iyi tanıyorum. Üstümden çıkarıp yatağa attığım robdöşambr içinde, ebediyen aynı insan bulunacak: Hasta.” Hatta nihai zaman birimini teşkil eden bu cümlelerin başında zamanın sona ermesini daha kuvvetle haber veren şu başlık yer alır: “5 Teşrinievvel 1915: Dokuzuncu Hariciye Koğuşu”. Romanın başından beri devam eden zaman şeridinde son nokta konulmuştur. Roman âdeta bu noktaya varmak için tertip edilmiş gibidir.

Bazı romanlarda birden çok zaman çizgisinin bir araya getirildiği görülür. Bu romanlara zaman kurgusuna istinaden *çok zamanlı* romanlar denmektedir. Aynı eserde buluşan ayrı zamanlar tek bir devre ait olabileceği gibi farklı devirlere de ait olabilir. Yine farklı mekânlarda yaşanan birbirine paralel süreçler olabileceği gibi aralarında yüzlerce yıllık süre de bulunabilir. Fakat ister birbirine paralel ilerlesin ister zaman itibarıyla birbirine çok uzak olsun bu zamanlar arasında kuvvetli bir bağ vardır. Farklı devirlerden alınarak yan yana getirilen iki zamanın birbirini tamamladığı görülür. Aslında bu ayrı zamanlar romanın ana temasına bağlanır. Fakat estetik bir terkip olarak meydana getirilen çok zamanlı kurgu, bütünlük açısından tematik münasebet seviyesini aşar. Bu nedenle zamanı estetik bir unsur olarak işlemenin zorluğu çok zamanlı romanlarda katlanır. Çünkü farklı zamanlarla birlikte vaka, kişi, motif ve mekân gibi farklı unsurları da kaynaştırmak gerekmektedir. Aksi takdirde zamanlar arasında ortak nokta ihdas etmek mümkün değildir.

Çok zamanlı romanlarda zamanlardan biri eksen konumunda olabilir. Bu durumda diğerleri yardımcı veya uydu zamandır. Böyle romanlarda genellikle anlatma zamanı eksen zamandır. Diğer zamanlara bu zamandan ve bu zamanın tecrübesiyle bakılır. *Gün Olur Asra Bedel* romanı buna iyi bir örnektir. 1960'larda geçen bir günlük anlatma zamanına üç ayrı zaman sığdırılmıştır. İlki destan devrine aittir, ikincisi asıl kahramanın en trajik günüdür, üçüncüsü ise başka bir gezegende yaşanan hayalî zamandır. Bu üç ayrı zaman *Sarı Özbek Bozkırı*'nda üst üste bindirilir. Merkezî zaman bir gün süren anlatma zamanıdır. Diğer her iki zamana bu zamandan bakılır. Bir başka deyişle diğer zamanlar şimdiki zamanı anlamlı kılmak içindir. Bunu anlamak için diğer iki zamanı bir araya getirmek yeterlidir. Böylece bu iki zamanın anlatma zamanı sayesinde kaynaştıkları, o olmayınca iki ayrı dünya olarak kaldıkları görülecektir. İyi kaynaştırılmış çok zamanlı yapı okura geniş bir tek zaman hissi verir. Çünkü farklı zamanların kaynaşması aynı havzadaki ırmakların aynı denize doğru akma-

sına benzer. Ne kadar uzak mesafelerden yola çıkarlarsa çıksınlar yolları bir noktada kesişir. Denize tek ve büyük bir ırmak olarak dökülürler.

7. ZAMAN AKIŞI

Zaman konusunda romancının başarısını belirleyen etkenlerden biri de *zaman akışı* meselesidir. Roman sanatında zaman, ilk önce doğal bir akışa kavuşturulmalıdır. Akışın süreklilik kazanmadığı romanda sunulan hayatın kesintiye uğraması kaçınılmazdır. Bu durumda zamanla ilgili hiçbir tasarrufun önemi yoktur. Çünkü romandaki canlı hayatı temin eden husus zamanın tabii akışıdır. Bu akış durduğu an eser, neden-sonuç ilişkisine göre sıralanan vakalardan mürekkep bir tercüme-i hâle dönecektir. Öyleyse baştan sona bir bütün olan roman zamanı aynı şekilde kesintisiz bir akışa da sahip olmalıdır. Aslında ona bu bütünlüğü bahşeden de doğal zaman akışıdır.

Roman sanatında zamanın akışıyla ilgili en yaygın biçim *kronolojik akış*tır. Zamanın gün, ay, mevsim, yıl olarak tarihî bir seyir izlemesine kronolojik akış denmektedir. Genellikle tek zamanlı romanlarda uygulanır. Kimi romanlar baştan sona kronolojik ağırlıklıdır. Bazılarında ise farklı akış biçimleri arasında kronolojik olana da yer verilir. Fakat belirtmek gerekir ki hiçbir roman yüzde yüz kronolojik değildir. Çünkü "hiçbir büyük yazar yoktur ki romanın çatısını kurarken zamana alışılan akışı dışında özel bir yer vermiş olmasın..."³² Ancak kronoloji esasına bağlı kalanlarla onu ortadan kaldıranlar arasında açık bir fark vardır. Buna bağlı olarak her yöntemin kendine has avantajları bulunmaktadır. Kronolojik akışta, geride kalan süreç iyi bilindiğinden zamanla ilgili uygulamaları anlamak zor değildir. Takvim ve vaka zamanı genellikle baştan bellidir. Zamana ait atmosfer romanın ilk bölümlerinde hazırlanmıştır. İlerleme adım adım gerçekleştiğinden zamanla ilgili değişimi takip etmek kolaydır. Akışın hızı zaman zaman değişmekle birlikte baştan sona belli bir ritim hâkimdir. Okur bir müddet sonra zamanın seyrine alıştığından ritmik değişimlere yabancılaşmaz. Zamanın akışını ifade eden semboller ve bunların yüklendiği anlamı kavramak dikkatli bir okur için fazla müşkül değildir. Kaldı ki bazı önemli anlarla ilgi kesin tarihler bile verilmektedir. Bu tür romanlarda özellikle bölüm ve alt bölüm başlıkları ile bunların ilk cümleleri zamanın seyrini belirtmeye yöneliktir. Mesela dört bölüme ayrılan *Aylak Adam* romanının bölüm başlıkları "Kış", "İlkyaz", "Yaz" ve "Güz"dür. Tek başına bu başlıklar bile kronolojik akışı açıkça ortaya koymaktadır. Sadece ilk bölüme ait alt bölümlerden bazıları şu cümlelerle başlamaktadır: "*Bedeninin yükünü öbür bacağına yükledi de biraz rahatladı. Bir saatir burada dikiliyordu.*" (3. alt bölüm), "*Deminden beri avukatın sesinde saygılı bir titremeyle sayıp döktüğü rakamlar bile neşesini bozamıyordu.*" (4. alt bölüm), "*Yirmi beş gün öğle sonları hep ayakları üşüdü.*" (7. alt bölüm). İkinci

ci bölümün (İlkyaz) ilk iki cümlesi ise şunlardır: “*Günlerin adı, sürelerince yaşanan olayların değerine göre değişebilir. Bugün, şimdilik ‘paltosunu ilk çıkardığı gün’dü, sonra ‘Güler’i ilk gördüğü gün’ olacaktı.*”³³ Bölüm başlarında zamana vurgu yapılması kronolojik zaman akışını sağlamak içindir. Bu durum sadece bölümlerin ilk ve son cümlelerine bakılarak rahatlıkla anlaşılabilir. Ancak romanın tamamı incelenerek zaman bildiren kelime, söz ve cümle düzeyindeki ifadeler peşpeşe sıralanırsa çok daha ilginç bulgular elde edilecektir. O zaman en azından bütün esere yayılmış dolaşım sistemi gibi bir zaman örgüsüyle karşılaşılacaktır. Aslında bünyeyi canlı kılan bu sistemlerdir.

Çok zamanlı romanlarda anlatıcı birden çok zamanı birbirine paralel olarak sunabilir. Bu durumda zamanın birinden diğerine geçerek birden çok zamanı aynı anda anlatacaktır. Aslında bu masal anlatıcılarından kalma eski bir anlatım tekniğidir. Masallarda aynı anda gelişen iki vakayı anlatan masalcı, bir anda vakayı keserek “Şehzade arayadursun biz haberi verelim padişahıtan.” deyip ikinci bir vakaya geçebilmektedir. Romanda ise farklı bir vakaya geçilirken farklı bir zamana da geçilebilmektedir. Mesele iki ayrı memlekette yaşanan vakaların paralel olarak sunulduğu bir romanda sadece mekân, kişi ve vaka değil; zaman da değişmektedir. Çünkü her mekânın zamanı kendisine göredir. Bugün aynı kıtada ilkel kabile hayatı yaşayanlar ile hayatlarının her karesinde teknolojiye yer veren milletlerin aynı zamanı yaşadıkları söylenemez. Çağın gerisinde kalmak deyimi mekâna göre değişen zamanın ifadesidir. Birinden diğerine, sonra tekrar ilkinde geçilerek birlikte ve dönüşümlü sunulan iki veya daha fazla zamanın seyrine *münavebeli akış* denmesinde sakınca yoktur. Burada dikkat edilmesi gereken her iki sürecin de aynı takvim zamanına ait olmasıdır.

Şayet iki zamandan biri diğerine göre önce veya sonraya aitse ve anlatıcı birinden diğerine geçerek zamanı ilerletiyorsa buna *münavebeli zaman akışı* yerine *zaman kırılması* denilmelidir. Zaman kırılması anlatma zamanı ile vaka zamanı arasındaki geçişi ifade eder. Anlatıcı, vakayı sunarken içinde bulunduğu anlatma zamanına göre ileride veya geride bulunan vaka zamanına geçiş yapabilir. İşte bu geçişler esnasında zamanın akışında kırılma meydana gelir. Zaman kırılması terimi bu durumu karşılamaktadır. “*Böylece iki tür kırılma söz konusu olur: Biri ‘geri kırılma (flashback)’, diğeri de ‘ileri kırılma (flash-forward)’ olarak adlandırılır.*”³⁴ Zamanın akışı konusunda zaman kırılması olarak ifade edilen duruma yukarıda zamanın sunumu bahsinde art zamanlı ve ön zamanlı anlatım denildiğini hatırlatmakta fayda var. Bu ikisi aynı şey değildir. İlkinde zamanın ilerletilmesi, ikincisinde vakanın anlatılma zamanı ifade edilmektedir.

Zaman kırılmasını daha iyi anlamak için *Huzur*’dan alınan tipik bir örneğe yer vermek faydalı olacaktır:

“Mümtaz, ateşte ağır ağır kavrulmuş benzeyen ciltleri elinde evirip çevirirken geçen mayıs başında bu dükkâna son defa geldiği günü düşündü. Nuran’la buluşmalarına bir saat vardı; vakit geçirmek için buraya uğramış, ihtiyar kitapçı ile konuşmuş, güzel ve temiz ciltli bir Şekayık-ı Numaniye ile zeylini satın alarak gitmişti. Bu, Nuran’la ilk defa Çekmece-lere gittikleri gündü.”³⁵

Anlatma zamanında bir dükkâna uğrayan kahraman mekândan hareketle bir yıl kadar öncesini hatırlamıştır. İkinci cümleden itibaren hatırlanan bu vaka zamanına geçilmiştir. Böylece hâl’de ilerleyen zaman birdenbire geriye kırılarak bir yıl önceki başka bir vakanın zamanıyla devam etmektedir. Zaman kırılmalarını kaçırarak okur romanı anlamakta güçlük çekecektir. Klasik romana göre modern ve postmodern romanda zaman kırılması daha yaygındır. Hatta bu kırılmalar beklenmedik anlarda ve çok âni gerçekleştiğinden okurun daha uyanık olması gerekir.

Zamanın ileri ve geri kırılması kronolojik akışı ortadan kaldırır. Böylece roman içine aldığı zamanı bütün hâlinde gösteren estetik bir terkip hüviyeti kazanır. Bu, birden çok zamanı tek seste bestelemektir. Böylece bir zaman orkestrası gibi tek hedefe yönelen pek çok sesin armonisi teşekkül eder. Zamanın bu şekilde sunulması aslında şiire hastır. Onun için iyi roman ele aldığı zamanın şiiri değilse bile türküsüdür.

Roman zamanı kurgusal bir zamandır. Takvim zamanına benzemekle birlikte ondan çok farklıdır. Kendine has bu yapının teşekkül edebilmesi için roman boyunca düzenli bir biçimde akması gerekir. Düzenli bir akışın nasıl sağlanacağını ancak sanatkar bilir. Bir başka deyişle zamanın *düzenli akışı* ile ilgili hazır bir formül yoktur. Ancak başarılı eserlerde zamanın akışı genellikle ritmik bir seyir takip etmektedir. Okur, eserin daha ilk bölümünde bu ritme alışmakta ve sonraki bölümlerde akışına aşına olduğu bir zamanı takip etmektedir. Eserde hangi olay tecessüm ederse etsin okuyucu, ritmik bir düzende ilerleyen yeni bir hayatla karşı karşıyadır. Bu hayatın ritmi onda estetik bir zevk uyandırmazsa nitelikli okurun olayların peşine takılarak romanı sonuna kadar takip etmesi zordur. Kaldı ki pek çok iyi romanda merakı sürükleyecek ciddi bir olay zinciri bile yoktur. O hâlde okur, bu türden beğendiği bir eserde ritmik bir zamanı da okumaktadır. Aslında buna okumak yerine yaşamak demek daha doğrudur. Çünkü zaman mefhumu daima yaşama hissini telkin eder. Roman sanatının asıl cazibesi bu yaşama duygusudur. Söz konusu duyguyu temin etmek isteyen yazar, romandaki zaman akışını ritmik bir düzene kavuşturmalıdır. Akış düzeninin bozulduğu yerde ritmin kırılması kaçınılmazdır ki bu, roman sanatında zamanla birlikte yaşama duygusunun da kopması anlamına gelir.

Umberto Eco, kurmaca anlatıda zaman akışının hızlı olduğunu söyler.³⁶ Hakikaten de yaşadığımız hayata ait gerçek zamana göre roman zamanı çok hızlı akar. Onda adı bile anılmadan atlanan aylar, yıllar vardır. Bahsedilen zaman

dilimlerinde ise her saat ve her günden söz edilmez. Bu, istense bile mümkün değildir. Öte yandan zamanın her ânını zikretmek romana hiçbir şey kazandırmaz. Hatta yapıya büyük zarar verir. Roman sanatında önemli olan, zamanın anbean belirtilmesi değil, okura yaşanmışlık duygusu veren estetik bir süreç olmasıdır. Bunu temin etmek isteyen yazar seçici davranmak zorundadır. Bu, belli bir zaman miktarının hikâyeye pay edilmesidir.³⁷ Buna bağlı olarak roman sanatında zaman bazen hızlı bazen daha yavaş akar. Güçlü eserlerde akışın hızlanması ve yavaşlaması tesadüf değildir. Bazı bölümler çabuk geçilirken bazı anların üzerinde uzunca durulması, önemli noktaların hızla ilerleyen aracı unsurlar vasıtasıyla birbirine bağlandığı organik bir zaman dokusu meydana getirir. Zamanın hızlı veya yavaş akması bu dokuyu oluşturmak içindir. Buna katkı sağlamayan akış esere zarar verir. Zamanın hızlı akması gerektiği yerde yavaş, yavaş akması gerektiği yerde ise hızlı akması söz konusu dokunun aleyhinedir. Romancının başarısı, zamanın akışıyla ilgili bu dengeyi sağlamasına bağlıdır.

Modern ve postmodern romanda zamanın akış hızı klasik romandan farklıdır. Yukarıda izah edilen akış biçimi daha çok klasik romanda görülür. Modern sonrası romanda zaman algısı değiştiğinden onun akış biçimi ve hızıyla ilgili uygulama da değişmiştir. Bu daha çok hatırlanan ve hayal edilen geçmiş ve geleceğin müdahil olduğu şimdiki zamanın akışıdır. Dolayısıyla klasik romana göre son derece yavaştır. O kadar ki hacimli bir romanın bütün zamanı sadece birkaç saatle sınırlı olabilir. Yukarıda belirtildiği üzere bu zaman psikolojik bir süreç olduğundan yazar-anlatıcının bilinç akışı hızına uygundur. Bilinç ise ufkuna düşen her ayrıntıyla ilgilendiğinden çok yavaş ilerler.

8. ZAMANIN SEMBOLİZMİ

Romandaki zaman unsuru bazen doğrudan belirtilmez. Çok değişik yöntemlerle ve farklı biçimlerde sezdirilir. Zamanın sezdirilmesi sembolik bir dile ihtiyaç duyar. Sanatkâr tarafından üretilen sembolik dil bir çeşit gösterge sistemidir. Taşdığı anlamı ifade etme biçimi şiir dilindeki imgeye benzer. Bu göstergelerin bazıları kullanım alanını genişleterek edebiyatın ortak malı olmuştur. Dolayısıyla bunları tanımak ve çağırışım değerleriyle birlikte anlamak ortalama bir okur için zor değildir. Ancak şahsi olanlar bazen anlam bakımından son derece soyut ve kapalıdır. Açık veya kapalı bu semboller sistemi çözümlenmeden romandaki estetik zaman kurgusu anlaşılabilir. Bu nedenle iyi bir okur/eleştirmen söz konusu sembolik dili atlamaz. Çünkü titiz bir biçimde hazırlanmış bu örtük anlamlar sistemi bir kenara bırakıldığında eserin değerinden çok şey kaybedeceğini bilir. Peyami Safa'nın eserlerinde zamanın sembolik kullanımına değinen Mehmet Tekin roman sanatı için bir zenginlik saydığı bu tasarrufun şiir menşeli olduğunu düşünmektedir.³⁸ Gerçekten de ro-

manca zamanı sezdirmek için imgesel bir dile başvurduğunda şaire hayli yaklaşmaktadır. İlk anlatıcıların ozanlar olduğu hatırlanırsa bu tevarüs tabii görülecektir.

Romanca ilerleyen zamanı göstermek için çok değişik sembollere başvurabilir. Bazen bir kuş sesi, bazen ağaran bir tel saç, bazen bir bakışta farklılaşan mânâ, değişen zamanın ifadesidir. Yazar, bir sembolü bir defa kullanabileceği gibi defalarca da kullanabilir. Hatta bazı semboller tematik değer de kazanabilir. *Osmanlık*'ta yer alan badem ağacı leitmotivi bu durumu örneklendirecek niteliktedir. Romanın başlarında aralarında konuşan yaşlılar baharı müjdeleyen badem ağacından bahsederken onu vaktinden önce hareket etme gafletinin kurbanı sayarlar:

“Kış bitmişti. Karlar eriyor, dereler boz bulanık akıyordu. Havalarda daha ocak ortalarında bahara dönmüştü. Aykut Alp, sırtını şubat güneşine vermiş, bir dibek taşında oturuyordu. Az ötedeki pembe beyaz çiçekleriyle gelin gibi donanmış badem ağacını gösterdi:

– Aldandılar, yazık.

Etrafında birkaçı onunla yaşit, ötekiler delikanlı, on beş kadar insan toplanmış, güneşi paylaşıyorlardı. Kimi çömelmiş, kimi bir kilime bağdaş kurmuştu. Osman ve Gündüz gibi delikanlılar, onların az gerisinde ayakta duruyor, lafa karışmadan, anlatılanları dinliyorlardı. Ak Temür, kimsenin aklına gelmeyen hoş sözleriyle tanınmıştır:

– ‘Akılsızdır onlar.’ diyor ve keyfince beklettikten sonra ekliyor: ‘İki paralık güneşe aldanıverir, sonra da karda, ayazda kavrulur giderler.’”³⁹

Romanın bilge kişilerinden olan Dursun Fakı, baharı müjdeleyen badem ağaçlarının bu gafletini fedakârlık telakki etmektedir. Özlenen baharların gelmesi için böyle fedakârlıkların olması gerektiğine inanır ve ekler: “*Özlediğimiz baharlar vardır... soyca, sopça, ümmetçe özlenen baharlar. Ve onların da müjdecileri, badem ağaçları vardır. Gün döndüğünü en evvel onlar duyar, sezer, anlar. Bahar gelmiştir.*” Milletlin istiklale ermesi için pek çok körpe gencini badem ağaçlarının erken açan çiçekleri gibi toprağa vermesi gerekir. Her baharda tekerrür eden bu tabii hadise Kayı Boyu'nun istiklaline azmettiği zaman da yaşanacaktır. Öyleyse badem ağaçlarının erken açan çiçekleri, zafere giden yolun başında gencecik bedenlerin toprağa düşmesini simgelemektedir. Bu, devletlerin kurulma aşamasında yaşanması kaçınılmaz olan bir dönemdir. Romanda tam da bunların anlatıldığı zaman, Kayı Boyu ve *Osmanlık*'in böyle bir dönemi yaşadığı yıllardır. Erken çiçek açan badem ağacı motifi romanın sonuna kadar devam edecek ve Osman Bey, gencecik yaşında şehit düşen çok sevdiği yeğeni Bay Koca'yı toprağa verirken şöyle anlatılacaktır: “*Osman Bey, kürekle son toprağı da koyduktan sonra meydana bakıyor; nice badem ağacı görüyor, nice müjdecisi görüyor. Ölümünün kendilerine Cennet kapısını açacağına iman edenlerdir bunlar.*”⁴⁰ Daha sonra başka bir yerde fethedilmiş topraklardaki şehit mezarlığı anlatılırken şu cüm-

lelere yer verilir: “Artık iyice kararan İki kuzey vadisinde çam yoktu. İki kuzey şehitlerinin nurlaşan ruhları vardı: Badem ağacı, ayaz vuramaz, don çekmez, solmaz, dökülmez çiçeklerini açmıştı.”⁴¹ Bu artık tehlikenin atlatıldığı, Osman Bey’le birlikte beyliğin kemale erdiği, yazara göre gerçek bir bahara ulaşıldığı dönemdir. Osmanlı Devleti’nin yazı gibi sonbaharını bilen Tarık Buğra, onun kuruluşunu baharın habercisi olan bade ağacı sembolüyle anlatmıştır. Ağacın Türk kültüründeki yeri hatırlanırsa bu sembolün nasıl zengin bir çağrışım değerine sahip olduğu anlaşılacaktır. Değişen zamanın böyle bir sembol üzerinden anlatılması romanı estetik açıdan önemli ölçüde takviye etmektedir. Bu sebeple pek çok romancı zaman ve zamanın değişimiyle ilgili çok ilginç semboller bulmuşlardır. Öyle ki bazı eserlerde bunlardan bir teki bile başlı başına bir inceleme konusudur. Buna ilaveten söz konusu yöntemin roman sanatı için vazgeçilmez bir imkân olduğunu belirtmek gerekir.

SONUÇ

Roman sanatının en büyük güçlüklerinden biri zaman meselesidir. Çünkü roman kendine has estetik bir zaman kurgusuyla var olabilir. İyi bir romanda zamanın işlevini tayin etmeden eserin değerini takdir etmek zordur. Bununla birlikte zamanı bütün yönleriyle ortaya koymak kolay değildir. Çünkü zamanın romana yansımaları çok boyutlu bir süreçtir. Dahası her romancıda az çok değişen zaman algısı ve buna bağlı olarak yer verilen şahsi uygulamalar meseleyi daha da zorlaştırmaktadır. Buna rağmen romanda zaman meselesi yerli ve yabancı bazı kaynakların konusu olmuş ve hemen hemen ortak bir terminolojiye sahip teorik bir bilgi teşekkül etmiştir. Ancak bu teorik bilginin bütün yönleriyle anlaşıldığını ve kabul gördüğünü söylemek mümkün değildir.

Bu çalışmada roman sanatındaki zaman meselesi belli bir tasnife tâbi tutularak toplu hâlde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Konuyla ilgili teorik bilgi seçkin eserlerden verilen örneklerle desteklenmektedir. Buna göre romandaki zamanı gerçek ve kurmaca olmak üzere iki temel biçime ayırmak mümkündür. Gerçek zaman romanın dışındadır. Kurmaca zaman ise gerçek zamanla sürekli temas hâlinde olan yazar tarafından icat edilmiş hayalî bir zamandır. Roman hakkında doğru bir değerlendirme yapabilmek için onu dışarıdan kuşatan gerçek zaman ile ona ait kurmaca zamanın münasebetini dikkate almak gerekir. Genellikle romancı konu olarak seçtiği tarihî dönemin şartlarına bağlıdır. Bu yüzden romandaki kurmaca zaman ile yaşanan tarihe ait kozmik zaman birbirine karıştırılabilmektedir. Hâlbuki kozmik zaman kesintisiz bir süreç olarak takvim zamanıdır. Roman ona ne kadar bağlı kalırsa kalsın kendine has itibari bir zaman inşa eder. İtibari zamana kısaca roman zamanı demek gerekir; çünkü o, romanın icadıdır.

İtibari zaman çok yönlüdür. Onu daha iyi anlamak için iki temel özelliğini birbirinden ayırt etmek gerekir. Bunlardan biri vaka, diğeri anlatma zamanıdır. Romanda hayalî olan vaka zamanı yine hayalî olan bir anlatıcı tarafından aktarılır. Söz konusu anlatıcı vakayı öğrenme ve aktarma zamanına göre değişik biçimlerde sunar. İtibari zamanın mahiyeti anlaşılacak isteniyorsa anlatıcının vaka ile münasebeti doğru tayin edilmelidir.

Romanın başarısı önemli ölçüde estetik zaman kurgusuna dayanır. Bu nedenle roman sanatında zaman, okur karşısına farklı niteliklerde çıkar. Bununla birlikte klasik romandan modern romana geçişte zamanın niteliği değişmiştir. Çünkü modern düşüncede zaman algısı değişmiştir. Ayrıca en eski örneklerinden beri bazı romanlar birden çok zamanı bir araya getirir. Şüphesiz tek zamanlı romanın anlatımıyla çok zamanlı romanınki bir değildir. Yazarların hem nitelik hem de nicelik olarak değişen zamanın sunumunda farklı yöntemlere başvurduğu görülür. Ancak önemli olan romanın hayat duygusu veren canlı bir zamana kavuşturulmasıdır. Bu konuda başarıyı belirleyen etkenlerden biri de zaman akışını düzenleme meselesidir. Başarılı eserlerde çok farklı uygulamalarla temin edilmiş doğal bir zaman akışı dikkati çeker. Bu akışın belli bir düzende seyrettiği görülmektedir. Çoklu zamanın birlikteliği ve ritmik akış romanı şiire yaklaştırmaktadır. Hatta bazen doğrudan belirtilmeyen zaman unsuru sembolik bir biçimde sezdirilir. Zamanın sezdirilmesi romanda imgesel bir dil oluşturur.

Roman sanatında çok girift bir yapı olarak karşımıza çıkan zaman yukarıda yer verilen başlıklar altında incelenebilir. Ancak herhangi bir eserde son derece şahsi uygulamalarla karşılaşmanın mümkün olduğu unutulmamalıdır. Roman incelemesinde zaman estetiğiyle ilgili bu türden tespitlerin önemli olduğu bilinmelidir. Fakat daha da önemlisi inşa edilen zaman kurgusunun eserle ilgisi ve esere katkısıdır. Güçlü romanda zamanla ilgili hiçbir şey tesadüf değildir. Zamanın işlevi belirlenmeden romanın değeri anlaşılabilir.

DİPNOTLAR

- 1 H. Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, (çev. M. Şekip Tunç), 2. bs., MEB Yayınları, İstanbul, 1986, s. 387.
- 2 Bk. "Asr suresi", *Kur'ân-ı Kerim*'in 103. suresi, 1. ayet.
- 3 Geniş bilgi için bk. İbn Sînâ, *Mûsiki*, (çev. Ahmet Hakkı Turabi,) Litera Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 6.
- 4 Bu düşünce için bk. Gennadiy Nikolayeviç Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, (çev. Yılmaz Onay), 2. bs., Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005, s. 93.
- 5 E. M. Forster, *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), 2. bs., Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s. 81.
- 6 Psikanalist sanat ve edebiyat kuramı için bk. Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, (çev. Kâmuran Şipal), 4. bs., YKY, İstanbul, 2007.
- 7 Sosyolojik eleştiri kuramıyla ilgili bir değerlendirme için bk. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 12. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 83.
- 8 Ahmet Şuayb, *Hayat ve Kitaplar*, (hızl. Erdoğan Erbay), Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 2005, s. 234.
- 9 Peyami Safa, *Sanat Edebiyat Tenkiti*, 3. bs., Ötügen Yayınları, İstanbul, 1978, s. 223.

- 10 René Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), 4. bs., Akademi Kitabevi, İzmir, 2005, s. 130.
- 11 Nurullah Çetin, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 8. bs., Öncü Kitap Yayınları, Ankara, 2009, s. 127.
- 12 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 43.
- 13 Mehmet Tekin, *Roman Sanatı-1*, 8. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 2010, s. 112.
- 14 Mustafa Ayyıldız, *Roman Tanım-Tarihçe-Teknik*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011, s. 94.
- 15 Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 1991, s. 127.
- 16 Cengiz Aytmatov, *Gün Olur Asra Bedel*, 17. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul 2009, s. 256.
- 17 “Kinaye mesafesi” hakkında daha geniş bilgi için bk. Wayne C. Booth, “Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi”, *Roman Teorisi*, (hızl. Philip Stevick, çev. Sevim Kantarcıoğlu), 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 90.
- 18 Bk. Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999, s. 370.
- 19 Aktaş, *age.*, s. 132.
- 20 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 6. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1996, s. 65.
- 21 A. A. Mendilow, “Romanda Şimdiki Zaman Okuyucunun İçinde Yaşadığı Zaman”, *Roman Teorisi*, (hızl. Philip Stevick, çev. Sevim Kantarcıoğlu), 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 235.
- 22 Tark Buğra, *Küçük Ağaç*, 16. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 1998, s. 173.
- 23 Tark Buğra, *İbiş’in Rüyası*, 18. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 2011, s. 206.
- 24 Tanpınar, *age.*, s. 47.
- 25 Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, 64. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 101.
- 26 *Age.*, s. 225.
- 27 Peyami Safa, *Yalnızız*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2008, s. 53.
- 28 Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*, 42. bs., YKY, İstanbul, 2010, s. 153.
- 29 *Age.*, s. 231.
- 30 Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak Dar Zamanlar-1*, 24. bs., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011, s. 79.
- 31 Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, 32. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 1999, s. 57.
- 32 Mustafa Miyasoğlu, *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1998, s. 29.
- 33 Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, 22. bs., YKY, İstanbul, 2011, s. 47.
- 34 Şaban Sağlık, “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir”, *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 136.
- 35 Tanpınar, *age.*, s. 56.
- 36 Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. Kemal Atakay), 3. bs., Can Yayınları, İstanbul 1996, s. 9.
- 37 Yavuz Demir, *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*, Hece Yayınları, Ankara, 2011, s. 36.
- 38 Tekin, *age.*, s. 122.
- 39 Tark Buğra, *Osmancık*, 21. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul 2007, s. 24.
- 40 *Age.*, s. 231.
- 41 *Age.*, s. 237.

KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, Adalet, *Ölmeye Yatmak Dar Zamanlar-1*, 24. bs., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2011.
- Ahmet Şuayb, *Hayat ve Kitaplar*, (hızl. Erdoğan Erbay), Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 2005.
- Aktaş, Şerif, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 1991.
- “Asr Suresi”, *Kur’an-ı Kerim’in* 103. suresi, 1. ayet.
- Atılgan, Yusuf, *Aylak Adam*, 22. bs., YKY, İstanbul, 2011.
- Aytmatov, Cengiz, *Gün Olur Asra Bedel*, 17. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 2009.
- Ayyıldız, Mustafa, *Roman Tanım-Tarihçe-Teknik*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011.
- Bergson, H., *Yaratıcı Tekâmül*, (çev. M. Şekip Tunç), 2. bs., MEB Yayınları, İstanbul, 1986.
- Buğra, Tark, *İbiş’in Rüyası*, 18. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 2011.
-, *Küçük Ağaç*, 16. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 1998.

-, *Osmancık*, 21. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 2007.
- Çetin, Nurullah, *Roman Çözümleme Yöntemi*, 8. bs., Öncü Kitap Yayınları, Ankara, 2009.
- Demir, Yavuz, *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*, Hece Yayınları, Ankara, 2011.
- Eco, Umberto, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, (çev. Kemal Atakay), 3. bs., Can Yayınları, İstanbul, 1996.
- Forster, E. M., *Roman Sanatı*, (çev. Ünal Aytür), 2. bs., Adam Yayınları, İstanbul, 1985.
- Freud, Sigmund, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, çev. Kâmuran Şipal, 4. bs., YKY, İstanbul, 2007.
- İbn Sînâ, *Mûsiki*, (çev. Ahmet Hakkı Turabi), Litera Yayıncılık, İstanbul, 2004.
- Kaplan, Mehmet, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1999.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Yaban*, 64. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- Mendilow, A. A., "Romanda Şimdiki Zaman Okuyucunun İçinde Yaşadığı Zaman", *Roman Teorisi*, (hzl. Philip Stevick, çev. Sevim Kantarcıoğlu), 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Miyasoğlu, Mustafa, *Roman Düşüncesi ve Türk Romanı*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1998.
- Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, 12. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2004.
- Pospelov, Gennadiy Nikolayeviç, *Edebiyat Bilimi*, (çev. Yılmaz Onay), 2. bs., Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2005.
- Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*, 42. bs., YKY, İstanbul, 2010.
- Safa, Peyami, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, 32. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 1999.
-, *Sanat Edebiyat Tenkit*, 3. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 1978.
-, *Yalnızız*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2008.
- Sağlık, Şaban, "Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman-Mekân-Tasvir", *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), S. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, s. 130-163.
- Tanpınar, A. Hamdi, *Huzur*, 6. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1996.
-, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 5. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998.
- Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı-1*, 8. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul, 2010.
- Wayne, C. Booth, "Bakış Açısı ve Kinaye Mesafesi", *Roman Teorisi*, (hzl. Philip Stevick, çev. Sevim Kantarcıoğlu), 2. bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Wellek, René - Warren, Austin, *Edebiyat Teorisi*, (çev. Ömer Faruk Huyugüzel), 4. bs., Akademi Kitabevi, İzmir, 2005.

ELİF ŞAFAK'IN "AŞK"ININ ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Gaye Belkız Yeter*



Özet: Elif Şafak'ın *Aşk* adlı romanında yer alan ve aşkın peşinde olan, onu aramaya çıkan Şems, Rumi, Ella, Aziz Zahara, Çöl Güllü ve Kimya gibi roman kahramanlarının şahsında kolektif bir durum olan 'bireyleşim süreci' anlatılmaktadır. Bu çalışmada ise C. Gustav Jung'un kurduğu ve sistemleştirdiği analitik psikolojinin özellikle de arketiplerin vasıtasıyla roman kişilerinin bireyleşim sürecini nasıl gerçekleştirdikleri incelenecektir. Arketipsel sembolizm açısından zengin bir metin olan *Aşk*, hem kurgusu hem de insan ruhunu temel alması açısından son zamanlarda yayımlanan postmodern anlatılar içerisinde önemli bir yere sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Arketipsel sembolizm, C. Gustav Jung, Elif Şafak, *Aşk*.

AN ANALYSIS ON ELİF ŞAFAK'S "AŞK"IN TERMS OF ARCHETYPICAL SYMBOLISM

Abstract: In the novel called *Aşk* by Elif Şafak a collective situation of "individuation process" is narrated in the personalization of novel characters like Şems, Rumi, Ella, Aziz Zahara, Çöl Güllü and Kimya who are in the pursuit of and looking for *Aşk*. In this study; how the novel characters have realized that kind of "individuation process" is worked through analytical psychology -archetypes in particular- that has been established and systematized by C. Gustav Jung. The novel *Aşk* that is a rich text in terms of archetypical symbolism has a significant place with its human spirit oriented and fiction in postmodern narratives.

Keywords: Archetypical symbolism, C. Gustav Jung, Elif Şafak, *Aşk*.

GİRİŞ

Edebiyatı/sanati, sanat eserini/edebî metni ve yazarın yaşantısını aydınlatmak ihtiyacı beraberinde çeşitli kuramları ve araştırma yöntemlerini meydana getirmiştir. Bu kuramlardan biri de C. Gustav Jung'un kurucusu olduğu ve birçok araştırmacı tarafından edebî metnin incelemesinde bir yöntem olarak kullanılan 'analitik psikoloji' kuramıdır. Yeni Türk edebiyatının kuruluşuyla birlikte, Batı dünyasının da etkisiyle edebî metinlerde pozitif bilimlerden fay-

* Okt., Harran Üniversitesi.

dalanma biraz daha önem kazanmıştır. Bu bilimlerden biri de psikolojidir. Edebiyat ve psikoloji arasındaki ilişkide Sigmund Freud ve C. Gustav Jung'un sanatta ve edebiyatta meydana getirmiş oldukları psikoloji kaynaklı uygulamalar bu ilişkiyi ortaya koyması ve sistemleştirmesi açısından önemlidir.

Bu çalışmada, insanların fiziksel ve ruhsal bir gelişim içerisinde olduklarını belirten, insan psikolojisini bilinç ve bilinçdışı olmak üzere ikiye ayırmasıyla Freud'dan ayrılan¹ C. G. Jung'un, bilinçdışını da kendi içerisinde kolektif bilinçdışı ve bireysel bilinçdışı olarak sistemleştirdiği 'analitik psikoloji'de içerisindeki kolektif bilinçdışını oluşturan yapısal ögeler esas alınarak Elif Şafak'ın *Aşk*'ı incelenecektir.² Ortak bilinçdışını oluşturan ögelere arketipler adını veren Jung'un görüşlerine göre, kişi iç benliğiyle yüzleşebilirse bireyleşim sürecini gerçekleştirebilir. Bunun da çeşitli yolları bulunmaktadır. *Aşk*'ta da bu yollar ve çeşitli sınavlardan geçen kahramanlar bir süreç içerisinde anlatılmaktadır.

Arketipsel sembolizm açısından Elif Şafak'ın bu romanı, birçok kahramanın aşkı aramak için yola çıkması ve tasavvufun yol göstericiliğinde olduğu sembollerle de desteklenen bireyleşme sürecinin pek çok kahraman üzerinden ortaya konulduğu önemli bir metindir. Romanda hayatına tanıklık ettiğimiz roman kahramanlarının çoğunun aşkı bulmak adına yaşadıkları süreç ve deneyimler anlatılmaktadır. Bu sebeple romanda kahramanların gelişim çizgilerini takip edebilmek ve anlamlandırabilmek adına psikoloji biliminin verilerinden yararlanmak faydalı olacaktır. Birbirinden farklı zamanlarda ve yerlerde yaşayan, hiçbir ortak yanı bulunmayan kişilerin aşk vasıtasıyla birbirlerine yaklaşmalarının romanı olan *Aşk*'ta Jung'un kolektif bilinçdışı olarak tanımladığı³ bazı arketipler romanı şekillendiren önemli bir unsurdur ve çalışmamızın da esasını oluşturmaktadır.

"İnsanların duygu, düşünce ve davranış kalıplarını oluşturan"⁴, kişinin psikolojik hayatını yönlendiren ve onun geçirdiği aşamalara / sürece yön veren arketipler her zaman mevcuttur. Asıl olan ise insan bilinci tarafından algılanıp algılanamadıklarıdır. Edebî metinlerde arketipler genellikle sembollerin içerisine gizlenir. Özellikle de bu sembollerden biri olan ve insanın yaradılışını ve kendini algılayış biçimini ifade etmeye yarayan mitleri Gustav Jung "insan doğasının en temel açıklanış biçimleri olarak"⁵ kabul etmektedir. Ayrıca mitler kolektif bilinçdışıyla da iletişim kurmada yardımcı olmaktadır: "*Mitler kolektif bilinçdışının doğrudan bir anlatım biçimi olduklarından, benzer biçimlerde, bütün insanlar arasında ve bütün çağlarda bulunurlar. İnsan mit yaratma gücünü kaybettiği zaman varlığının yaratıcı güçleri ile olan ilişkisini bitirir.*"⁶ Bütün bu işlevleri vesilesiyle arketipler "Metnin ait olduğu milletin ve insanlığın geçmişine ait önemli ipuçlarının ortaya çıkarılmasına katkıda bulunmaktadır."⁷ Jung'un sistemleştirdiği arketipsel sembolizm yöntemi hem okuyucunun hem de araştırmacının metni algılama ve anlama sürecine katkı sağlar. Bu yöntem

içerisindeki belli başlı arketipler şunlardır: *Aşama*, *yüce birey/yaşlı bilge*, *anima*, *animus*, *gölge* gibi.⁸

A. ROMANIN TANITIMI

Jung'un "bireyleşim süreci" adını verdiği, kişinin bireysellikten uzaklaşıp ruhsal bir bütünlüğe ulaşması ve bu süreçte geçirmiş olduğu aşamalar Elif Şafak'ın pek çok romanında olduğu gibi *Aşk* romanında da yer almakta olup analitik psikolojiyle ilgili olaylardır.⁹ *Aşk*'ta roman kişileri çeşitli şekillerde bireyleşim sürecini yaşarlar. Özellikle de tasavvufun etkisiyle roman kişilerinin bireyleşim sürecine dâhil oldukları görülmektedir. Analitik psikolojide kişinin kendi benliğinin farkına vararak ulaştığı bireyleşim süreciyle, sufilerin aşka ulaşması yani kâmil insan konumuna gelmeleriyle bir bağlantı kurmak mümkün olabilir.¹⁰ Beş bölümden oluşan *Aşk*'ta bu bölümlerin adları anasır-ı erbaa'nın dört unsuru olan toprak, su, ateş, hava ve buna sufiler tarafından eklenen rüzgârdan oluşmaktadır.¹¹ *Aşk* temasının tasavvufi kurallarla da harmanlanarak işlendiği romanda tekke ve dergâhların işleyişiyle ilgili bilgilere de yer verilmektedir.¹² Yazar romanda farklı ülkelerde, dinlerde, dillerde hatta düşüncelerdeki insanları çeşitli şekillerde bir araya getirir ve bu esnada bunların birbirleriyle olan iletişimlerine yer verir. Roman kahramanlarının birçoğu içsel huzuru arayan kişilerdir. Romanda da esas olarak kişinin gönülden istediği şeylerin gerçekleştirilebileceği vurgulanmaktadır. Özellikle de Allah'a ulaşmayı "Mevla'yı ancak arayanlar bulabilir." (s. 73) şeklinde bir arayışla açıklayan Elif Şafak, romanda birçok kişiyi bu düşüncenin etrafında birleştirerek bu uğurda onları bir yolculuğa davet eder. Bu davette insan hayatındaki gelişmeler ve değişimler kurallarla anlatılmaktadır.

Roman kırk kuraldan oluşmaktadır. Bu kurallar çerçevesinde kahramanlar çıkmış oldukları yolun sonuna ulaşmayı ya başaracak ya da başaramayacaklardır. Bireyin değişim içine girmesi ve bu değişimi geçirmesi için bu kuralları uygulaması gerekmektedir. Romanda da buna vurgu yapılmaktadır. Özellikle de on dördüncü kuralda hemen hemen bütün yollar şöyle anlatılır: "*Hakk'ın karşısına çıkardığı değişimlere direnmek yerine, teslim ol. Bırak hayat sana rağmen deşil, seninle beraber aksın. 'düzenin bozulur, hayatının altı üstüne gelir' diye endişe etme. Nereden biliyorsun hayatın altının üstünden daha iyi olmayacağını?*" (s. 134). Romanda bireyleşim sürecini yaşayanlar tıpkı bu şekilde değişimi yakalamışlardır.

Aşk'ta, Aziz Zekeriya Zahara adlı bir yazarın Mevlana ve Şems arasındaki dostluğun anlatıldığı *Aşk Şeriatı* adlı bir romanı yayımlamak istemesi ve bu eserin raporlandırılması için Ella Rubinstein'e verildikten sonra değişen hayatı anlatılmaktadır. *Aşk*, Rubinstein ailesi fertlerinin kahvaltı sofrasındaki konuşmalarıyla başlar. Rubinstein ailesi; Ella'nın kocası David, kızı Jeanette, ikizleri Orly

ve Avi'den oluşmaktadır. Ella kocasının onu aldatması nedeniyle mutsuz ve aşka olan inancını kaybetmiş biridir. Roman Ella'nın başından geçenleri / hayatını merkez hikâye olarak ele almakla birlikte; Aziz Zahara'nın yazmış olduğu *Aşk Şeriatı* adlı kitapta anlatılanlarla da ikinci bir hikâye oluşturulmuştur. Yani roman paralel bir akış içinde ilerleyen iki kurguya sahiptir. Biri Ella ve Aziz Zahara arasında geçen olayların merkeze alındığı anlatım, ikincisi ise Aziz'in yazdığı *Aşk Şeriatı* adlı kitabın Konya'da geçen Şems ve Rumi arasındaki gönül bağını esas alan hikâyesi.... XIII. ve XXI. yüzyıl olmak üzere iki farklı zamanda geçen ve kurgusunu bu farklı zamanlarda oluşturarak tasavvufî bir ekseninde meydana getirilmiş olan romanda aşk, odak noktada yer almaktadır. Roman kahramanları aşk vasıtasıyla kendilerini bulma serüvenine girerler ve bu süreçte geçirmiş oldukları ruhî değişiklikler romanda anlatılır.

Boston'da yaşayan Ella Rubinstein evde sürekli aynı işler yapmaktan sıkılınca kocası, Ella'ya bir iş bulur. Bir yayınevinde editör yardımcısının yardımcısı olarak işe başlayan Ella'ya *Aşk Şeriatı* adlı bir roman verilir ve onu okuyup ayrıntılı bir şekilde raporlandırması söylenir. Hayatına aniden giren bu roman, onun bütün dünyasını değiştirecektir. Şafak tarafından daha romanın başlarında bu durum okuyucuya şöyle anlatılır: "*Nereden bilebilirdi bu kitabın tüm hayatının akışını değiştireceğini? Aşk Şeriatı'nı okurken kendi hayatının satır satır sil baştan yazılacağı.*" (s. 30).

Ella'nın hayatı *Aşk Şeriatı'nı* okumaya devam ettikçe değişim gösterir. Özellikle de romanı yazan Aziz Zahara onun için gizemli ve tanışılması gereken biri hâline gelir. İlk olarak Aziz Zahara'nın mail adresini bulur ve ona mesaj yollar. Bu mesaja cevap gecikmez. Mesajlar vasıtasıyla birbirleriyle iletişim kuran ve birbirini yüz yüze hiç görmeyen Aziz ve Ella arasında bir süre sonra kuvvetli bir yakınlık oluşur. İletişim devam ettikçe Ella kocasıyla aralarındaki uçurumun farkına varır. Ancak uzun bir süre bunu kabullenemez, yani gölgesiyle yüzleşemez. Bir süre sonra Ella, aşkın büyüüne kapılır ve hiç görmemesine rağmen Zahara'ya âşık olur. Bu durum, Ella'nın hayatını toptan değiştirir ve bilinçdışına sakladığı bastırılmış duygularını gün yüzüne çıkarır. Bu değişimden sonra çocuklarını ve kocasını terk ederek Aziz'le Boston'dan ayrılır. Ella'nın Aziz ile beraber yaşamaya başlaması ve Konya'da iken Aziz'in ölmesiyle Ella'nın hayatında yeni bir yola daha gidilecektir. Roman Ella'nın karar verdiği şekilde aşkın esas olduğu yeni bir başlangıçla devam etmesiyle son bulacaktır.

Aşk, çoğu zaman kişileri dönüştürücü bir özelliğe sahiptir. Bu romanda da aşk, başta Ella olmak üzere çoğu roman karakterinde, bu dönüştürücü özelliğini göstermektedir. Aşk, roman kahramanlarında bilinçlendirici bir özellik oluştururken çoğu zaman kişiyi bilinçdışının katmanlarına da yönlendirmektedir. Ayrıca Şafak, romanın sonunda aşkın önemli olduğunu Ella vasıtasıyla okuyucuya sunar. Ella'nın hikâyesi anlatılırken bir yandan da Aziz Zahara'nın sufi

olana kadarki sürecine yer verilmektedir. Romanda Aziz Zahara'nın şahsında da bir bireyleşim süreci anlatılır.

Aşk' ta anlatılan bir diğer olay ise Konya'daki Şems ve Rumi arasındaki hikâye ve Rumi'nin aşka kavuşarak bireyleşim sürecini tamamlamasıdır. Romanda Şems'in Konya'ya gelmeden önceki serüvenin anlatılmasına ve peşinden Rumi'nin ailesi ve çevresiyle olan iletişimine de yer verilmektedir. Şems erginlenme sürecini tamamladıktan sonra bir yolculuğa çıkarak ruh eşini aramaya başlar. Onun ruh eşi Rumi'dir. Rumi mutlu ve nüfuzlu bir insandır. Ancak hayatında eksik bir şeyler vardır ve bunun da farkındadır. O da aslında Şems'i beklemektedir. Konya'da Şems ve Rumi tanıştıktan sonra Rumi'nin hayatı çok değişir. Romanın sonunda Rumi, Şems'in yol göstericiliği ve sınamalarıyla aşka ulaşarak bir şair hâline gelir ve *Mesnevi'*yi yazar. Romanda XIII. yüzyılın anlatıldığı bu kısımda Şems'in yol göstericiliğiyle dönüşüm geçiren bir başka kişi ise Çöl Gülü'dür. Onun hikâyesinde de Şems'in önemli bir yeri vardır. Bir fahişe olan Çöl Gülü de romanda bireyleşim sürecine giren ve dönüşümünü sufi olarak başarıyla gerçekleştiren bir kahramandır.

Hem Çöl Gülü'ne hem de Rumi'ye bireyleşim sürecinde yol gösteren Şems, Rumi'nin değişmeye başladığını hissedince artık Konya'dan ayrılma zamanı geldiğini düşünür ve çok geçmeden ayrılır. Onun bu gidişi Rumi'yi etkiler. Kendindeki büyük değişimi de aslında bu süreçte fark eden Rumi, Şemssiz bir hayat geçirmenin zor olduğunu anlar. Bu ayrılıktan altı ay sonra Sultan Veled, Şems'i Bağdat'ta bularak Konya'ya geri getirir. Şems Konya'da kalmaya devam ederken Rumi de bireyleşim sürecinin sonuna gelmeye başlar. Bir akşam Şems'in Konya'daki varlığından rahatsız olan altı kişi, onu bir gece vakti evinin önünde öldürerek bahçedeki kuyuya atar. Şems'in yolculuğu bu şekilde tamamlanırken Rumi de Doğu'nun en güzel şairi olacak yeteneğe kavuşarak hayatını Şems'in özlemiyle yazdığı şiirlerle devam ettirir.

Romanda Çöl Gülü, Aziz gibi çoğu roman kişisi sufizm vasıtasıyla bireyleşim sürecine girerler. Romanın genelinde değişime uğrayan kişilerin eksik oldukları şey ya beşerî ya da ilahî yönden bir aşka sahip olmamalarıdır. Bu sebeple romanda aşka, tasavvufa ve hoşgörüye yer verilir. Bununla birlikte Şafak, tasavvufî inançlara göre insan ömrünün daimî bir seyrüsefer olduğunu Rumi vasıtasıyla okuyucuya yansıtır. Rumi'nin bu dönüşümünün yanı sıra Şafak çoğu zaman Şems vasıtasıyla tasavvufla ilgili konulardan bahseder. Ayrıca metinde dinin şekilsel öğretilerinden ziyade daha farklı bir anlamı olduğu, bunun da ancak belli birtakım aşamalardan geçerek öğrenilebileceği ortaya konulmaya çalışılır. Romanın sonunda ise çeşitli şekillerde aşka kavuşan roman kişilerinin yeni bir hayata başladıkları görülmektedir.

Aşkın temel unsur olduğu romanda, kırk sayısı formülistik bir şekilde kullanılmıştır. Yazar tarafından romanda kırk sayısına önem verildiği görülmek-

tedir. Roman, ilk olarak Şems'in aşka ulaşmak için bir vasıta olarak gösterdiği kırk kuraldan oluşmaktadır. Bu kuralların yanı sıra kırk sayısı çeşitli şekillerde ve uygulamalarla romanda yer almaktadır. Romanda ritüel bir sayı olan kırk Şafak tarafından özellikle de İslâm tasavvufu açısından üzerinde yoğunlaşılacak konulardan, sembollerden biri olarak karşımıza çıkar.¹³

Eserde bunun yanı sıra harf simgeciliğine de yer verilmektedir. Şafak, okuyucuları tasavvufun ve kitabın içine dâhil etmek adına birçok sır üzerine romanını oluşturmuştur. Bu sırlardan biri de "b" harfinin romandaki sırrıdır. Dört bölümden oluşan romanın her bölümü *Mesnevi*'nin başlangıcında olduğu gibi "b" harfiyle başlar. Romanın gizemini okuyucuya bırakan Şafak, açıkça bu sırrı kendilerinin çözmesi gerektiğini romanın sonunda şöyle ifade eder: "*Neden diye sorma, ne olur. Cevabını sen bul. Ve kendine sakla.*" (s. 35-36).

Romanda ayrıca sema töreninden ve bu tören sırasında Allah'ı arayan se-mazenlerden de bahsedilmektedir. Bunun yanı sıra metinde medrese ve tekeler çevresinde bulunan kişiler vasıtasıyla tasavvufi atmosferin başarıyla yansıtıldığı görülmektedir. Özellikle de hem anlatılan olaylar hem de dil ve üslûp bakımından olayların geçtiği döneme uygunluk gösteren *Aşk*'ta metin içinde yer alan bir başka unsur olarak mektupların ve şiirlerin de ona ayrı bir hava kattığını söylemek mümkündür. Elif Şafak tarafından bu şekilde ilahî ve beşerî aşkın temelleri üzerine kurulan metinde roman kişilerinin bireyleşim süreçleri arketipsel sembollerle anlatılmaya çalışılmıştır.

B. ROMANIN ARKETİPSEL SEMBOLİZM AÇISINDAN İNCELENMESİ

B. 1. Kahramanlık Mitosu/Aşama Arketipi

Elif Şafak'ın *Aşk* adlı romanında Joseph Campbell'in ortaya koyduğu kahramanlık mitosu (The hero myth)¹⁴ yer almaktadır. Roman kişilerinden Ella, Aziz Zahara, Şems, Rumi ve Çöl Gülü Tanrısal gücün farkına vararak kendi yaratılışlarındaki evrensel özü keşfederler. Ella mutsuzluğunu ortadan kaldırarak, Aziz sufi olup kendini kötü alışkanlıklarından arındırarak, Şems ruh eşini bularak, Rumi, Şems'le tanışıp Doğu'nun en güzel şairi vasfını kazanarak, Çöl Gülü ise düşmüş olduğu bataktan kurtulmak suretiyle bir dönüşüm geçirirler. Yani romanda kahramanlık mitosu sadece bir kişide değil, birkaç roman kişisinde varlık göstermektedir. Bu roman kahramanları çıkmış oldukları yolda birtakım testlere tâbi tutulurlar ve bu serüvende fiziksel, özellikle de ruhsal bir gelişim / farklılaşım yaşarlar. (Bilinçdışının katmanlarından geçerek kendisi ile yüzleşirler ve varlıklarını sorgulamaya başlarlar.). Bu bağlamda da romanda kahramanlık mitosu varlığını gösterir. Kahramanlık mitosu Campbell tarafından ayrılma, erginlenme ve dönüş olmak üzere üç aşama şeklinde sınıflandırılmaktadır. *Aşk*, bu üç aşamayı da geçirerek romanda kahramanlık

gösteren, roman kişilerinin aşka ulaşması ve bunun da bütün insanlığa mâl edilmesiyle biter.

B. 1. 1. Ayrılma - İlk Eşik

Jung'un analitik psikoloji kuramına göre, kişinin bilincinin ve bilinçdışının olumlu ve olumsuz yönlerinin farkına varması, 'bireyleşim süreci' olarak tanımlanmaktadır. Bu bireyleşim sürecinden geçmek için de çeşitli aşamalar vardır. *Aşk* adlı romanda bireyleşim açık bir şekilde görülmektedir. Roman kişilerinden Ella, Aziz Zahara, Şems, Rumi, Çöl Güllü ve Kimya bu bireyleşim sürecinden geçerler. Romanın özünde de kırk kuraldan biri olan ve aşkla birlikte varlık gösteren bu süreci değiştirici/dönüştürücü özellik olarak açıklayan on ikinci kural şöyledir: "*Aşk bir seferdir. Bu sefere çıkan her yolcu, istese de istemese de tepeden tırnağa değişir. Bu yollara dalıp da değişmeyen yoktur.*" (s. 118). Roman kişilerinin bu sürecin ilk aşaması olan yol ayrımı şöyledir:

Romanın başkahramanı Ella sıradan bir ev kadını iken kocasının bir gün ona bulmuş olduğu bir yayınevindeki işiyle birlikte hayatı değişmeye başlar. Bu iş yerindeki ilk görevi, *Aşk Şeriatı* adlı bir romanı incelemektir. Ella, romanın yazarı Aziz Zahara ile tanışır ve mektuplarla görüşmeye devam ederler. Ella farkında olmadan hem okuduğu bu gizemli kitap hem de Aziz vasıtasıyla değişmeye, dünyayı olduğundan daha farklı algılamaya ve anlamlandırmaya başlar. Yani Ella *Aşk Şeriatı*'nı okuduktan sonra değişim sürecine girer. Bu roman aslında ona yola çıkmak için bir çağrı vazifesi görür. Şafak tarafından da bu romanın dönüştürücülük özelliği okuyucuya daha romanın başında şöyle anlatılır: "*Nereden bilebilirdi bu kitabın tüm hayatının akışını değiştireceğini? Aşk Şeriatı'nı okurken kendi hayatının da satır satır sil baştan yazılacağını.*" (s. 30). Yeni bir aşka yakalanan Ella korku ve endişelerinden kurtulduktan sonra sonunda ne olacağını bilmediği bir yola çıkmaya karar verir. Ella'nın bu süreçte değişeceği Şafak tarafından romanın başında okuyucuya şöyle bildirilir: "*Tam yirmi yıllık evlilikten sonra Ella Rubinstein'in nasıl olup da bir sabah kocasına boşanma davası açtığını ve kendini evliliğinden azat edip, tek başına sonu belirsiz bir yolculuğa çıktığını (...). Ama elbet bir sebebi vardı: Aşk!*" (s. 14). Ella da bu değişimin aşk vasıtasıyla olmasını arzu eder ve bu arzusunun gerçekleşmesi için şöyle bir dua eder: "*Ya aşkı öğret bana ya da aşkın yokluğuna üzülmemeyi.*" (s. 171).

Aşk Şeriatı'nın yazarı ve Ella'nın yol göstericisi, aynı zamanda da roman da kendi varlığını keşfeden kahramanlardan biri olan Aziz Zahara, İskoçya'da Kinlochberve adlı bir kasabada yaşar. 1960 yılındaki siyasî olaylara karışmayan yirmi yaşındaki Aziz'in hayatında onu dönüştüren/hayatını toptan değiştirecek iki olay bulunmaktadır.¹⁵ Bu olaylardan birincisi, fotoğraf çekmeye başlaması; ikincisi ise o dönemde köylerine Hollanda'dan gelen, kendinden seviz yaş büyük ve "bohem, idealist, radikal, entelektüel, biseksüel, solcu, özgür-

lükçü, yeşil-anarşist, çok kültürlülük yanlısı, azınlık ve insan hakları savunucusu, ekofeminist” (s. 262) olan Margot ile tesadüfen tanışması ve ona âşık olduktan sonra Hollanda’ya gidip onunla evlenmesidir. Fakat Aziz evlendikten kısa bir süre sonra Margot bir trafik kazasında ölür, kendisi de iflas eder. Dört sene boyunca da sokaklarda yaşar, kötü alışkanlıklar ve arkadaşlar edinir. Özellikle de bu alışkanlıklarına uyuşturucu eklenince Aziz kendini tanıyamayacak duruma gelir. Bir sabah aynada yüzüne bakarak ağlamaya başlayan Aziz, bu hadisede gölgesiyle yüzleşir ve o günden itibaren kendine çekidüzen vermeye karar verir.

Aziz Margot öldükten sonra şehir şehir gezerek fotoğrafçılık yapmaya başlayan ve Sahra Çölü’nde tanıştığı bir antropolog’un Mekke ve Medine’ye gidip orada fotoğrafçılık yapmasını ve bunun için Sufiler’den yardım almasını “*Şimdiye kadar hiçbir Batılı fotoğrafçı İslâmiyet’in kutsal şehirlerine gidip orada çekim yapmadı. Sen bunu yapabilirsin. Çok meşhur olursun.*” (s. 283) sözleriyle telkin eden, bu tavsiyesi üzerine yola çıkarak o bölgeye giden ilk Hıristiyan fotoğrafçı olmayı hedefler. Ancak Mekke ve Medine’ye gidemez. Bu süreçte hayatını tekrar değiştirecek olan Aziz, ruhsal gelişimini tamamlamak üzere yola çıkar. Romanda hem kahraman hem de yüce birey konumundaki Aziz’in ilk ciddi arayışı tekkeye girmesiyle başlar. Aziz Mekke ve Medine’ye gitmesi için ona yardımcı olacak Baba Samed’in tekkesine girdikten sonra aydınlanma süreci başlar. Onun olgunlaşması için gerekli olan ilk mekân burasıdır.

Aziz’in tekkeye girdikten sonra gölgesiyle tanışarak aynı zamanda ölüm gerçeğiyle yüzleştiğini de söylemek mümkündür. “*Sevdiğim kadını kaybedince ağır bir dönüşüm geçirdim. Ne o balıkçı köyündeki saf delikanlıydım artık, ne kariyer peşinde koşan bir işletmeci... içimdeki bastırılmış hayvan ortaya çıktı; bastırılmış ve kapana kısılmış. Hızla değiştim, çirkinleştim, çirkefleştim ve en nihayetinde dibe vurdum. 1970’lerin başıydı. Hayatımın bu safhasına, Sufî kelimesinin ‘s’ harfiyle tanışma dönemi diyorum.*” (s. 265). Bu örnek dikkate alındığında romanda gölge arketipinin varlığından söz edilebilir. 1970 sonrası Sufilerin yanına giden Aziz’i tekkeye alan Baba Samed ona bir şart koşar. Aziz kendi içinde içsel bir yolculuğa çıkarak Kâbe’ye yani kalbine inecek ve bu süreçte de tekke ona yardımcı olacaktır. Baba Samed’in bu şartı Aziz için başlangıçta garip gelse de, ancak bu şartla tekkeye alınacağını anlayınca onu kabul eder (s. 288). Sufilikle bu şekilde tanışan Aziz yolculuğunu Ella’ya şöyle anlatır: “*Hikâyem beni tamamen farklı bir maceraya sürükledi. Her dönemde eski hâllerimden biraz daha uzaklaştım. Yolculuğun sonunda ben bir yere varmadım. Yol beni değiştirdi.*” Sufilerle tanıştıktan sonra hayatında “ben” diye bir şey kalmadığını belirten Aziz hayatının bu aşamasını da sufiliği “u” harfine geçiş olarak ifade eder (s. 284).

İçki ve uyuşturucu bağımlısı olarak geldiği bu tekkeden, benliğinden kurtulmuş bir sufi olarak çıkacak olan Aziz’in durumunu /değişimini fark eden

Baba Samed, onu tekkeye aldıktan bir müddet sonra başka bir maceraya davet ederek gideceği yeni adresini şöyle çizer:

“Günün birinde Baba Samed bana bavulumu geri verdi ve dedi ki ‘Artık gitme vaktin geldi. Alıcı kuş gibi uçacaksın bu yuvadan. Sen mademki kendi içindeki âlemi dolaştın ve nefsini aştın, şimdi git dünyayı dolaş. Senin gibi insanlar tüm ömrünü bir dergâhta kapalı geçiremez. Senin anlatacak hikâyelerin var...’” (s. 291).

Craig olarak girdiği tekmeden Zahara olarak çıkan ve hayatının bu aşamasını suffiliğin “f” harfine geçiş aşaması olarak nitelendiren Aziz için yolculuk henüz bitmemiştir.

Romanda yolculuğa çıkan bir başka kişi ise Şems’tir. Şems, çocukluktan itibaren öte âleme gidip gelme yeteneğine sahiptir. O bu yeteneğini ailesiyle ve çevresindekilerle paylaşır; fakat ailesi de dâhil olmak üzere hiçbir kimseye bu yeteneğini inandıramaz. Bu nedenle Şems evini terk edip gezgin bir derviş olmaya karar vererek yolculuğa çıkar ve bu yolculukta kendini geliştirme, varlığını keşfetme imkânı bulur. Yolculuk sırasında sadece kendisi değişimi yaşamamıştır. Ayrıca birçok kişiyi olumlu bir şekilde de etkilemiştir. Yol göstericilik/yüce birey vasfını daha ilk yolculuğunda kazanmaya başlayan Şems, Semerkant yakınlarındayken dua eder ve bunun üzerine kendisine Bağdat’a gitmesi için bir çağrı yapılır. Bu çağrı şöyledir:

“İçimde biriken ilmi paylaşacak bir can yoldaşı bulmak için Allah’a çok dua ettim. En sonunda Semerkant yakınlarında bir handa bir sır fısıldandı kulağıma. Kaderimin tecellisi için Bağdat’a gitmem söylendi.” (s. 86).

Bir akşam yarı uykulu yarı uyanık bir hâldeyken kendiyle konuşan bu kişinin çağrısına kulak veren ve kendisinin yeni bir maceraya davet edildiğini anlayan Şems tekrar bilinmez bir yola çıkmaya hazırlanır:

“Bir ilahi terennüm edercesine bir nağme çalındı kulağıma baldan tatlı, tüyden hafif. ‘Teb-rizli Şems, müjde!’ Duaların kabul oldu! Hazırlan, Bağdat’a gideceksin’ dedi bir ses tanıdım onu. Çocukluğumun koruyucu meleğiydi.

‘Bağdat’ta ne bekler ki beni? diye sordum.

Ruhuna eş biri için dua ettin ya, sana bir yoldaş verilecek. Bağdat’a gittiğinde seni doğru istikamete yönlendirecek kişiyi bulacaksın. Onun yanında soluklanıp tekrar yola koyulacağın anı bekleyeceksin. Sabredeceksin.’” (s. 64).

Bu çağrı üzerine yeni bir yola çıkacak olan Şems, can yoldaşını buluncaya kadar arayış içinde olur.

Çıktığı bu serüvende kendisine bir yoldaş, ruhtaş bulmak umuduyla Bağdat’taki zaviyeye gider. Orada Baba Zaman’la tanışan Şems’in dönüşüm geçireceği hatta Rumi’yi de dönüştüreceği daha romanın başlangıcında Baba Za-

man'ın ifadeleriyle şöyle anlatır: *"Hâlbuki ileride dönişeceği o mağrur ve koskoca meşe ağacının taşıyıcısı, habercisidir. Tabi gören göze!"* (s. 72).

Bu zaviye onun hayatında hem kendini tamamlama hem de yoldaşını bulmasını sağlayan mekân olması açısından önemli bir yerdir. Şems çok uzun süredir kendi ölümünün rüyasını görür. Bir kuyuya düşmüştür ve kuyunun etrafında bağıarak, feryat ederek onu arayan biri vardır. Kuyunun başında onu arayan kişi ruhtaşı olan Rumi'dir. Benzer bir rüyayı da Rumi kırk gece üst üste görür. Hem Rumi hem de Şems rüyalarında gördükleri ruhlarının diğer yarısını aramaktadırlar. Şems bir gün Baba Zaman'a bu rüyasını anlatır. Baba Zaman da Seyyid Burhaneddin'den bir mektup almıştır. Mektupta Rumi'nin rüyasından bahsedilir. Seyyid Burhaneddin, Rumi'nin rüyasında gördüğü kişinin onların zaviyede olabileceğini söyler ve eğer düşüncesi doğruysa, bu kişinin Konya'ya bilinmeyen bir yolculuğa çıkmasının gerekliliğini ifade eder. Baba Zaman hem Şems'in hem de Rumi'nin gördüğü rüyanın aynı ve Seyyid Burhaneddin'in tahmininin doğru olduğunu anlayarak Şems'i Konya'ya göndermeye karar verir. Şems Konya'ya yolculuğa çıkacağı sırada Baba Zaman'la aralarında geçen diyalog, onun bu yolculuğunun hayatındaki büyük etkisini göstermesi açısından önemlidir: *" 'Bakıyorum yolculuğun şimdiden seni değiştirmiş' dedi yeni hâlimi görünce. 'Hâlbuki daha başlamadı bile.' "* (s. 117). Baba Zaman, Şems'i böylelikle yeni bir sınavın eşiğine iter. Her yolculukta olduğu gibi, Şems'in de Bağdat'tan Konya'ya giden yolunda birtakım engeller ve tehlikeler bulunmaktadır. Ancak bu tehlikeleri kişi aşabilirse o zaman başarılı olacaktır. Romanda onuncu ve on birinci kurallarda bu zorlukların aşılması gerekliliği şöyle anlatılır:

Onuncu kural: *"Ne yöne gidersen git, -Doğu, Batı, Kuzey ve Güney- çıktığın her yolculuğu içine doğru bir seyahat olarak düşün! Kendi içine yolculuk eden kişi, sonunda arza dolaşır."* (s. 117).

On birinci kural: *"Ebe bilir ki sancı çekilmeden doğum olmaz, ana rahminden bebeğe yol açılmaz. Senden yepyeni ve taptaze bir 'sen' zuhur edebilmesi için zorluklara, sancılara hazır olman gerekir."* (s. 117).

Baba Zaman bu yolculuğun sonunda ne olacağını bilmediğini, ayrıca birçok zorluğun üstesinden gelmesi gerektiğini söylemesine rağmen, Şems yolculuk davetine olumlu cevap verir ve böylece Konya yolculuğu başlar. Konya'ya gittiğinde Rumi'yle tanışır. Onun gelişi Rumi'nin de arayışını sonlandırır. Artık Rumi farklı bir arayış içine girecektir. Bu da manevî bir aşk arayışıdır.

Şems'in ruhtaşı aynı zamanda romanda bireyleşim sürecine giren roman kahramanlarından biri olan Rumi, Konya'da mutlu bir hayat sürmektedir. Dönemin önemli âlimlerinden ders almış, ilim ve irfan konusunda kendini geliştirerek önemli bir mertebeye gelmiştir. Ancak hayatında hep bir şeylerin eksikliğinden yakınan Rumi'nin bu yalnızlığını Şems ortadan kaldıracaktır. Hatta bununla kırk gece boyunca aynı rüyaları görmüştür (s. 129).

Rumi, romanda mekânsal bir yolculuktan çok kendi iç benliğine yönelmesini sağlayacak, mekânsal olmayan, bunun aksine psikolojik bir serüvene Şems vasıtasıyla yol alır. Şems'le tanışmasıyla birlikte Rumi'nin hayatı tümünden değişmeye başlar. Şems, romanda Rumi'yi her şekilde yönlendirir. Onu imtihanlardan geçirir. Rumi bütün bunları başardığı zaman yolculuğunu tamamlayacaktır. Rumi, Şems'in yaptığı çoğu sınavda benliğiyle çatışma yaşar. Zamanla ferdi çatışma ve bunalımlarından kurtulmaya başlar. Değişim sürecinde bütün sınavlardan geçmiş bir birey olan Rumi dönüşüm sürecine doğru bu şekilde ilerler.

Romanda bireyleşim sürecine dâhil olan ve bu süreci de Rumi'nin evine giderek yapan Kimya ise ruh görme yeteneğine sahip bir kızdır. Onun bu yeteneğini keşfeden bilgin kişi, Kimya'yı Konya'ya, Rumi'nin yanına getirir. Bu bilge kişinin yol göstericiliğiyle Konya'ya gelen Kimya Rumi'yle tanışır. Rumi, Kimya'yı evlatlığı / kızı olarak kendi evine alır. Rumi'nin yapmış olduğu ilk sınavını başarıyla gerçekleştirecek olan Kimya, Rumi'nin yol göstericiliğiyle de ilim ve irfan öğrenmeye başlar. Yolculuğuna da bu şekilde devam eder.

Aşk'ta çocukluk yıllarında herkes gibi sıradan bir insan olan fakat annesinin ve babasının ölümü üzerine on üç yaşında kimsesiz kalan Çöl Gülü, Konstantinopol'da yaşayan halasının yanına gitmek için yola çıktığında, yolda haydutlar tarafından kaçırılarak tecavüze uğrar. Hayatında büyük bir değişim yaşamasına neden olan bu olaydan sonra o artık bir fahişeye dönüşerek toplum tarafından kabul edilmeyen, hor görülen bir insan hâline gelir. Çöl Gülü daha sonra Konya'ya gidip bir tesadüf eseri Şems'le tanışır ve onun yönlendirmesiyle genelevden kurtularak Rumi'nin evine kabul edilir. Orada kendini her şeyden arındırmasıyla devam eder.

B. 1. 2. Erginleşme - İkinci Eşik

Aşk'ta serüvene yapılan çağrıyı kabul ederek yola çıkan kahramanlar erginlenme sürecinde birtakım sınavlardan geçerler. Her bir sınavda da kendi benliklerine ulaşarak aşama arketipini gerçekleştiren roman kişileri (Ella, Aziz, Şems, Rumi, Kimya ve Çöl Gülü) bu süreçte çıkmış oldukları yolda aşkın dönüştürücü gücüyle tanışacaklardır. Roman kişilerinin çoğunlukla ilahî aşkın vermiş olduğu ışıkla aydınlanmaları romandaki tasavvuf inancının yerini ve önemini göstermesi açısından önemlidir. Özellikle de romanın temelinde yatan kırk kural insanı olgunlaştıran, onu yücelten kurallar olarak metinde yer almaktadır. Romanda tasavvuf inancına göre insanoğlunun kâmil mertebeye ulaşması için dört kapıdan geçilmesi gerektiğine yer verilerek bu temizlenme ve arınmanın sonundaki erginlenmeye dikkat çekilmiştir. *Aşk'ta* sufilerin geçmesi gereken bu dört kapı sırasıyla şeriat, tarikat, marifet ve hakikat olarak metinde yer almaktadır.

Romanın başkahramanı Ella, Aziz Zahara tarafından yazılan, Şems ve Rumi'nin ruhtaşlığını anlatan *Aşk Şeriatı* adlı romanı okumaya başlayıp Aziz Zahara ile tanışınca hayatı değişir. *Aşk*'ta Aziz, Ella'nın arayışını, değişimini ve yeniden doğuşunu hazırlayan başlıca rehberdir. Ella'nın kişisel değişimi ve dönüşümü bu süreçte Aziz önderliğinde olur. Erginlenme sürecinde olan Ella, bu aşamada aşkı bularak kendi iç çatışmasından kurtulmaya başlar.

Ella'nın dönüşümüne katkıda bulunan Aziz'in erginlenme sürecinde ise girmiş olduğu sufi tekkesi önemli bir mekân olarak metinde yer almaktadır. Onun buraya girişi, şuurulu bir hareketten ziyade fotoğrafçılık amacı için olmuştur. Romanda hem XIII. yüzyıl hem de XXI. yüzyıl mürşitlerine yer verilmektedir. Aziz, Fas'ta gittiği zaviyenin şeyhi olan Baba İshak'ın da yönlendirmeleriyle Müslüman olur. Burada iç benliğine yönelme fırsatı bulan ve değişim sürecine giren Zahara'nın suffikle tanışmadan önceki ismi Craig Richardson'dur. Tekkeye girip Müslüman olduktan sonra ise ismi Aziz Zahara olarak değiştirilerek yeni bir ad alır. Aslında bu durum onun yeni bir sürece girdiğinin de göstergesidir. Aziz, tekkeye gittikten sonra ferdi bilinçdışından çıkarak kolektif bilinçdışına yönelmiştir. Aziz bireyleşim sürecine doğru ilerledikçe onun için ölüm kavramı farklı anlamlar kazanmaya başlar. Başlangıçta koyu bir ateist olan Craig Richardson bütün iç çatışmalarından kurtularak değişen, gelişen bu kişilik, Aziz Zahara olarak kimlik değişiminde son aşamaya gelir.

Şems de romanda erginlenme sürecine giren roman kişilerindedir. Baba Zaman'ın tekkesinde çok şey öğrenen Şems burada aydınlanmaya başlayarak değişim geçirir. Özellikle de zamanla kendi varlığını silmeye ve yokluk âlemine karışmaya başlar. Konya'ya gitmesiyle de erginlenme sürecini tamamlamış olur. Şems'in yol göstererek aydınlattığı Rumi romanda çıktığı yolda erginlenme sürecini çeşitli sınavlardan geçerek başarıyla tamamlamıştır. Onun Şems'le tanıştığı andan itibaren bir sınav içinde olduğu görülmektedir (s. 200-202). Şems ve Rumi bu günden sonra kütüphaneye girerek kırk gün boyunca çalışmışlardır. Kırk günün sonunda Şems, Rumi'nin tanıştıkları gün kendine yönelttiği soruyu tekrar düşünür ve Rumi'nin aslında ona Allah yoluna nasıl ulaşabileceğini sorduğunu anlayarak bunun, insanların geçmeleri gereken yedi merhale olduğunu düşünür.¹⁶

Şems'in yardımıyla kişisel bir dönüşüm içine giren Rumi her aşamada sınavlara tâbi olur. Şems bir gün ona meyhaneye, şarap alması için gönderir. Rumi biraz tereddüt etse de Şems'e olan bağlılığı nedeniyle şarapları almaya gider. Orada sarhoşlarla karşılaşır, onlarla oturup konuşur. Şems, Rumi'nin getirdiği şaraplardan birini gül ağacının dibine döker. Bundan sonra kurumuş olan gül canlanarak yeni bir gonca açar. İkinci şişeden de biraz gülün dibine döker, geri kalanından bir yudum kendi içer, bir yudum da Rumi'ye uzatır. Rumi bunun üzerine; *"Dinin şartlarına uymak önemlidir (...) ama insan kuralları özden, parçaları bü-*

tünden daha fazla önemsememeli. İçki içen insan içmeyenleri, içki içmeyense içenleri küçümsememeli. Bugün bana ikram ettiğin kadehi bu şuurla içiyorum ve tüm kalbimle inanıyorum ki aşk sarhoşluğunda ayıklık vardır.” (s. 304) diyerek şarabı içmek için ağzına götürdüğü sırada, Şems şişeyi alarak yere atar ve Rumi'nin imtihanı geçtiğini söyler. Bu bir sınama motifidir. Bu olayla birlikte Rumi artık değişimi/bireyleşim sürecini tam anlamıyla gerçekleştirir. Rumi bundan sonra Mevlana adını alıp değişim sürecinde de ilerledikçe başarılı bir şair olur. “Rumi, önceleri hâkim çizgiye yakın duran bir din âlimiyle, alışlageldik tüm kurallardan çıkmaya cüret ederek adanmış bir gönül ehli, aşkın ateşli savunucusu, semanın yaratıcısı ve tutkulu bir şair oldu. ‘İslâm âleminin Shakespeare’i oldu.’ ” (s. 38). Artık o bütün sınavları geçerek ilahî aşkın etkisiyle de Şems'in sezdirmeye çalıştığı dünyanın ve kendinin farkına vararak değişim aşamasını başarıyla geçerek büyük bir şair olur.

Çocukluk yıllarından itibaren hayat hikâyesine yer verilen Çöl Gülü, bir tesadüf eseri Şems'le tanıştıktan sonra, onun sözlerinden etkilenerek hayatını sorgulamaya başlar. Bir süre sonra kerhaneye gelen ve onu sürekli terslemekte, hor görmekte olan Baybars'la ona tezat bir karakter olarak Şems arasında kıyaslama yapar. Şems, Baybars'tan çok farklıdır. Ona değer veren, onun önemli özelliklere sahip olduğunu inandıran ve aynı zamanda ona yardım elini uzatan yüce birey Şems, Çöl Gülü'ne on dokuzuncu kuralı (Başkalarından saygı, ilgi ya da sevgi bekliyorsan, önce sırasıyla kendine borçlusun bunları. Kendini sevmeyen birinin sevilmesi mümkün değildir. Sen kendini sevdiğin hâlde dünya sana diken yolladı mı, sevin yakında gül yollayacak demektir, s. 176) söyleyerek onun kendine olan güvenini artırır ve kahramanı yolculuğunda olumlu yönde etkiler. Çöl Gülü bir gün kerhaneden kaçmayı başarıp hamama giderek, orada kırk defa su döküp yıkanarak ve bu şekilde iç benliğiyle yüzleşerek erginlenme sürecinin büyük kısmını tamamlar. Daha sonra Rumi'nin evine gitmesiyle süreç daha da hızlı ilerler. Artık o sufiliğe doğru bir yol alır. Zamanla değişim yaşamaya başlayan ve Rumi'nin evine yerleşen Çöl Gülü'nün hayatında yeni bir dönem başlar. Hamamda kendi benliğiyle tanışan Çöl Gülü çocukluk günlerindeki gibi mutlu biri olur.

Ölmüş kişilerle konuşabilme yeteneğine sahip olan ve bu özelliği sayesinde yolculuğa çıkarak Rumi'nin evine gelen Kimya ise, burada ilim ve irfan konusunda eğitim alır. Şems geldikten bir süre sonra ona âşık olan ve bu şekilde yeni bir yolculuğun peşinden gitmeye başlayan Kimya, bu aşk vasıtasıyla da erginlenme sürecine girer. Bu süreçte olumsuzluklarla karşılaşan, aşkı için elinden gelen her şeyi yapan kahraman bu konuda mutsuzluğa doğru bir yol alacaktır.

B. 1. 3. Dönüş

Çıkmış oldukları yolculukta, süreç tamamlandığı zaman başarıyla aşka sahip olan roman kişileri Jung'un belirttiği bir sona doğru yaklaşırlar. Kişinin ken-

di benliğiyle yüzleşerek bireyleşim sürecini sonlandıracağını belirten Jung, bu son evrenin de bu şekilde tamamlanacağını ifade eder.

Romanın başkahramanı Ella yolculuğa çıkan bir kahraman olarak gittiği yerde yani kendi iç dünyasında onunla yüzleşerek iyi ya da kötü yönlerini keşfeder. Bu onun için kolay bir şey değildir. Bu yolculuğu başarıyla tamamlayabilmek için birçok ızdırap ve meşakkatle karşılaşır. Romanın sonunda da, kendine yeni bir yol çizerek hayatına nasıl devam edeceğini kızı Jeannette'ye telefonda şöyle anlatır:

“Galiba Amsterdam'a gideceğim' dedi. Ella. Orada ufak, şirin çatı katı daireler var. Biri kiralayabilirim. Gerçi bisiklete binmeyi iletmem gerekecek...’ ‘Hiç plan yapmadım Jeannette. Yarın, öbür gün, beş sene sonra ne olacak bilmiyorum. Tek bildiğim hayata yeniden başladığım. Zaten bu da kurallardan biri...” (s. 415).

Aşka ulaşmak için gerekli olan kuralların sonuncusu olan “*Aşksız geçen bir ömür beyhude yaşanmıştır. Acaba ilahi aşk peşinde mi, yoksa dünyevi, semavi ya da cismani mi diye sorma! Ayrımlar ayrımları doğurur. AŞK'ın ise hiçbir sığata ve tamlamaya ihtiyacı yoktur.*” (s. 415). Kırkıncı kurala gelen Ella bu şekilde dönüşümünü tamamlar.

Aziz çıkmış olduğu yollarda değişim sürecini yaşadıkça kendiyi yüzleşir ve bir süre sonra aşama arketipini başarıyla gerçekleştirir. Hatta çevresindeki insanları da dönüştürme yetisine sahip olur. Aziz Zahara, ruhsal değişimini tamamladıktan sonra Konya'da ölür. Ancak bu ölüm aslında onun için yeni bir başlangıçtır.

Bireyleşim sürecini tamamladıktan sonra Kimya ile evlendirilen Şems, bir türlü Kimya ile gerçek karı-koca ilişkisi yaşayamayacağını ve tek aşkının ilahî aşk olabileceğini fark eder. İlahî aşk doğrultusunda yoluna devam eden Şems için artık Baba Zaman'ın ona söylediği sonun gerçekleşme zamanı gelmiştir. Rumi'yle olan dostluğunu çekemeyenler tarafından bir akşam evin bahçesinde öldürülerek kuyuya atılır. Muhammed Hüküm bu olayı Şems'in romanda kahramanlaştırılmasıyla açıklar: “Romanın sonunda öldürülmüş olması onu kahramanlaştırır ve kutsallaştırır. Menkıbelerde Şems'in akıbeti tam olarak belirtilmemişken romanda öldürüldüğü söylentisinin kurgusal olarak gerçekleştirilmesi onu 'yüce birey' hüviyetine bü-ründürür.”¹⁷ Kuyuya atılarak öldürülmesiyle Şems dünya üzerindeki serüvenini tamamlamış olur. Fakat bu onun için bir son değil, yeni bir başlangıç olacaktır. Nitekim kuyuya atıldıktan sonra da; “*Hep beraber bedenini kaldırdık. Tuhaf şey, o kadar hafifti ki! Kuru bir dal gibi, suyu çekilmiş bir meyve gibi, hafif. Sonra da kuyuya attık. Nefes nefese bir adım geri çekilip suya düşme sesini bekledik. Ama o ses gelmedi...*” (s. 398) yaşanan bu olay Campbell'in de “*Yeniden doğuş fikri, dünyadan ayrılış, birtakım güç kaynaklarına yönelme ve yaşamı yenileyen bir dönüş.*”¹⁸ şeklinde ifade ettiği gibi ölümün bir son değil tekrar bir başlangıç olduğunu düşündürür.

Şems'in de yönlendirmeleriyle belli bir dönüşüm sürecine giren Rumi, başlangıçta Şems'in yapmış olduğu sınavlarla kendinden ne istediğini anlayamaz; ancak ona saygı duyduğu için bu görevleri yerine getirir. Aşama arketipini yavaş yavaş başarıyla gerçekleştiren Rumi, bu süreci Şems yanından ayrılıp Bağdat'a gittikten sonra fark eder. Şems artık Rumi'nin yanında kalmasının bir anlamı olmadığını düşünerek onun istenilen kıvama geldiğini şöyle belirtir:

"Şiir, musiki, raks... esrilik, esneklik, akışkanlık... Rumi'nin dönüşümü neredeyse tamam. Şiir sevmeyen katı bir âlimken, kendi sesinin akışında hızla ilerleyen bir hatipken, artık cümle suskunların hislerine tercüman olacak kadar iyi bir şair olma yolunda. Bana gelince, ben de değiştim ve değişiyorum. Varlıktan hiçliğe gidiyorum. Bir mevsimden diğerine, bir mertebeden diğerine, yaşamdan ölüme kayıyorum. Baba Zaman'ın vaktiyle söylediklerini hatırlıyorum. İpeğin kozadan sapasağlam çıkması için ipek böceğinin kendinden feragat etmesi lâzım." (s. 339).

Şems de Baba Zaman'ın dediği gibi yaparak, kendinden feragat ederek Rumi'nin olgunlaşmasını sağlar. Şems Konya'yı terk ettikten sonra Rumi onun gidişine çok üzülür. Hatta saçları bir gecede ağarır (s. 349). Ayrıca Şems gittikten sonra Rumi, Şems'in kendine bir gün doğunun en güzel aşk şiirleri yazan kişi olarak nam salacağını söylediğini hatırlar (s. 353).

Şems'in düşüncesi gerçek olmuştur. Rumi bu son aşamada şairlik kabiliyetinin farkına varmıştır:

"Ağzımdan damla damla mısralar sızıyor, hem de hiç durmadan, elimde olmadan; dinleyenler şair olduğuma kanaat getirebilir. Evet. Kelimeler ülkesinin sultanı! Ama işin aslı, bu şiirler bana ait değil. Ben sadece harfler için bir vasıtayım. Kelimeleri emredildiği gibi yazan bir hokka, divit, kalem misali; üflenen ezgiyi çalan bir mey misali bende sadece bir aracı." (s. 356).

Nitekim Rumi, Şems'i tanıdıktan ve dönüşüm geçirdikten sonra, tasavvufu aşkla yaşayan, aşkı önemli kılan, eski doğrularının çoğunu geri planda bırakarak aşkın peşinde olan âşık bir şair olarak *Mesnevi'*yi yazar. Rumi rehberi olan Şems vasıtasıyla, kişisel tutku ve isteklerini yenerek dönüşümünü tamamlar.

Romanda bireyleşim sürecine giren Çöl Gülü de hayatında önemli değişim geçiren kahramanlardan biridir. Rumi'nin evi onun son durağıdır. Burada sufi olan Çöl Gülü'nün bu değişimini Kimya şöyle anlatır:

"Artık o bir sufi. Kerhaneyi tamamen geride bıraktı. Arındı. Bir keresinde, cesareti-ne, metanetine ve sil baştan hayata başlama azmine hayran olduğumu söyledim. Başını iki yana salladı: 'Ama ben hayata baştan başlamadım ki. Tek yaptığım, ölmeden evvel ölmek!' " (s. 377).

Kimya ise, Konya'ya gelip Rumi'nin evinde eğitimine devam ederken Şems'le de evlenir. Ancak aşkına karşılık bulamayan Kimya, kendini odasına kapatarak dışarıya hiç çıkmaz. Âdeta bu odada ölümü bekleyerek varlık içinde yokluğu yaşar.¹⁹ Kimya akarsular gibi çoğalarak ve derinleşerek hiçliğe doğru bir yola çıkar ve ölür. Aslında onun için bu bir ölüm değildir. Romanın hemen hemen bütününde aşk aydınlanmayı sağlayan en önemli unsurdur. Bu aydınlanma süreciyle roman kişileri dönüşümlerini gerçekleştirmişlerdir.

B. 2. Yüce Birey Arketipi

Elif Şafak'ın *Aşk'ı*, yüce birey arketipi açısından zengin bir metindir. Özellikle de roman kişilerinden Şems ve Aziz Zahara romanda başlangıçta yolcu konumundayken erginlenme sürecini tamamlayıp kendi benliklerine kavuşunca yüce birey konumuna geçerler. Metinde Şems, Rumi'nin ve Çöl Gülü'nün, Aziz ise Ella'nın dönüşümünü sağlayan kişilerdir. Yani Şems ve Aziz etraflarındaki kişiler üzerinde dönüştürücü bir özelliğe sahiptirler. Romanda yüce birey konumundaki bu kişiler kahramanın isteklerine ulaşmalarında yol gösterirler ve onlara kolaylık sağlarlar. Şems ve Aziz'in yanı sıra romanda Baba Zaman, Baba Samed, Baba İshak ve yerine göre de Rumi yüce birey konumundadırlar.

Şems, Baba Zaman'ın tekkesine gidip onunla tanıştıktan sonra hayatı çok değişir. Baba Zaman romanda Şems'i ruh eşini bulmaya yönlendirecek kişidir. Tekkede kendini Allah yolunda yok eden Şems bundan sonraki aşamada Allah'a öğrendiklerini/bilgisini aktaracağı birini çıkarması için dua eder. Bu süreçte de Seyyid Burhaneddin'den gelen mektuptan sonra Baba Zaman, Şems'i Konya'ya göndermeye karar verir. Çünkü Şems'in hakikate tek başına erişemeyeceğini düşünür. Fakat bunun zorlu bir yolculuk olacağını da farkındadır. Bu endişesini Şems'e de söyler. Zorlu ve tehlikeli bir yolculuğun sonunda saf aşka ulaşacağını belirtir. Şems de bunu duyunca saf aşka hazır olduğunu, yeter ki işin içinde aşk olsun diyerek bu gönül işine talip olur. Bu şekilde yeni bir yola çıkan Şems, Rumi'yi olgunlaştıran, onun içindeki cevheri ortaya çıkaran kişi olarak bir dönüşümü gerçekleştirir. Roman boyunca Şems ve Rumi arasındaki arkadaşlığın anlatıldığı sayfalarda genellikle Şems'in Rumi'yi yönlendirdiği ve Rumi'nin de onu sevip saydığı, ona sonuna kadar değer verdiği görülmektedir. Roman boyunca Şems'i, Rumi'nin nefsinden arınması için elinden gelen her şeyi yapan kişi olarak, çoğu zaman da Rumi'yi çeşitli sınavlara tâbi tutarak onun olgunlaşmasını sağlamak için çalışırken buluruz. Bunlardan biri kütüphanesindeki kitapları suya fırlatması ve Rumi'nin buna vereceği tepkiyi ölçmek istemektedir. Rumi yıllar sonra (Şems Konya'dan ayrıldıktan sonra) bu olayın kendisi üzerindeki etkisini şöyle anlatır: "*Bütün kitapları suya attı ki akıl mantıkla ulaştığım ve matah bir şey zannettiğim her bilgi tanesini bir kenara kaldırayım.*" (s. 355).

Bu tarz sınavlarla Şems, Rumi'nin varlıkla ilgili gerçeklerin özünü kavramasına katkıda bulunmakla beraber, ufkunu genişleterek onu hiç düşünmediği şairlik gibi yönle teşvik eder. Böylelikle Şems, Rumi'nin kesretten uzaklaşp vahdete yani tek olana ulaşmasına yardımcı olur. Bu süreç sonunda ise şair olmaya onu şöyle teşvik eder:

“ ‘Mevlana benden şair olmaz, zaten pek şiir sevmem’ diyor. Hâlbuki içinde bir şey var. Hem de ne muhteşem bir şair! Kozasını yırtmaya hazırlanıyor. İkiliği bir kenara koymuş çoktan. Başkasına ayrı ayrı görünen, ona bir ve tek görünür.” (s. 232).

Rumi kendini bu şekilde yönlendiren Şems'i aynası olarak görmektedir (s. 240). O, bütün bu süreçte Şems'i yani öteki yarısını bularak varlığının özünü keşfeder.

Şems, Rumi'yi aşkla Allah'a bağlayıp onu şair olma vasfına kavuşturduktan sonra, hayattaki görevini tamamladığını düşünmeye başlar. Nitekim kısa bir süre sonra da onların arasındaki ruhtaşlığı çekemeyip kıskananlar tarafından öldürülür. Şems, Rumi'ye ileride ünlü bir şair olacağını söyler: “ ‘Günü gelecek sana Aşk'ın Şairi Diycekler’ dedi. ‘Doğu’dan, Batı’dan, Kuzey’den ve Güney’den yüzünü dahi görmemiş insanlar senin kelimelerinden ilham, feyiz ve cesaret alacak (...) ‘Dostum, sen, bu dünyanın gördüğü göreceği en büyük şairlerdensin.’” (s. 256-257). Nitekim onun bu söylemleri Rumi'nin bütün ayrıcalıklarından ve imtiyazlarından arınıp Nefs-i Kâmil / Kâmil İnsan seviyesine yükselmesiyle yavaş yavaş gerçekleşmeye başlar. Bunun için de sürekli uğraşan kişi, onun bu yolundaki ışığı ve aynası Şems olmuştur. Yol gösteren Şems iken Rumi ise yolcudur. Rumi'yi tamamlayan bir kişi olarak romanda yer alan Şems, romanın sonunda dolaylı da olsa Rumi'nin şairlik vasfına erişmesine vesile olmuştur.²⁰

Şems, romanda sadece Rumi üzerinde değil aynı zamanda Çöl Gülü üzerinde de yüce birey konumuyla karşımıza çıkar. Her iki kişi de henüz kendi ruhlarını keşfedememiş ve özlerini bulamamış kimselerdir. Romanda Çöl Gülü toplumun küçük gördüğü ve horlandığı bir fahişe olarak tanıtılır. Şems'in onun üzerinde büyük bir etkisi bulunmaktadır. Onunla bir tesadüf eseri karşılaşan Şems, Çöl Gülü ile müddet konuştuktan sonra, ona birtakım nasihatlerde bulunarak oradan ayrılır. Bu konuşmada Çöl Gülü'ne; “ ‘Bir an evvel o kerhaneden çık. Bir daha da oraya dönme! Sen Anka'sın, mezbelede işin ne? Yürü git. Ardına bakma sakın.’” (s. 177) deyip bu yönlendirici çağrıyla yaparak onun hayatını değiştirmesine yardımcı olur.

Çöl Gülü, Şems'in bu sözlerinden sonra çok şaşırır; çünkü onun için bütün bunlar imkânsız gibi gözükmektedir. Kendisinin bu yolculuğa çıkmasının zor olduğunu, yakalanırsa eğer çok kötü şeyler olabileceğini söyleyince, erginlenme aşamasına girecek olan Çöl Gülü'ne; “ ‘Yolun ucunun nereye varacağını düşünmek beyhude bir çabadan ibarettir. Sen sadece atacağın ilk adımı dü-

şünmekle yükümlüsin. Gerisi zaten kendiliğinden oluşur." (s. 177) şeklinde tavsiyede bulunan Şems, onu bir yolculuğa davet eder. Şems'in yüce birey konumu bu tavsiyelerinde de açıkça ortadadır. O günden sonra Çöl Gülü, Şems'in sözlerini hep aklında tutar.²¹

Şems, Çöl Gülü'ne bütün bu ilgisiyle çocukluk yıllarında kalan saf ve temiz hâlini tekrar hatırlatmıştır: "*Şimdi karalar bağlanmış dervişin teki karşıma dikilmiş, dağ pınarları gibi tertemiz olduğumu söylüyordu. Şaka gibiydi.*" (s. 177). Onun bu tavsiyeleri yardımıyla kendi bireysel gücünün tekrar farkına varan Çöl Gülü'nün bilinçlenme süreci başlar. Bir gün de Rumi'nin vaazını erkek kılığına girerek camide dinlemeye gider. Fakat oradakiler tarafından tanınınca linç edilmek istenir, Şems ise onu linç edilmekten kurtarır. Şems burada da yüce birey özelliğini gösterir. Çöl Gülü'nün gözünde Şems artık ona diğer insanlar gibi bakmayan hatta onu linç edilmekten kurtaran, koruyan bir kahraman gibidir. Bireyleşim sürecinin başında kaldığı evden kurtulup Allah'a sığınarak kendini tasavvufa adayan Çöl Gülü'nün bu sürecinde de Şems yol gösterici konumunu devam ettirir. Nitekim daha sonra da Şems, roman boyunca ileride sufi olacak Çöl Gülü'nün sürekli yanında olmuştur.

Etrafındaki kişilere samimi ve şefkatli bir şekilde telkinlerde bulunan Şems'in şahsında ifade bulan yüce birey arketipinin yaşlı bilge adam figürü Rumi, Çöl Gülü, Dilenci Hasan ve Sarhoş Süleyman'ın şahsında ciddi olumlu bir yönde etkiye sebep olmuştur. Şems, serüvenlerinin sonuna kadar onların yanında olur ve onlara yol göstericilik yapar.

Roman kişilerinden Aziz Zahara da tıpkı Şems gibi öncelikle kendi bireyleşim sürecini tamamlar ve daha sonra Ella'nın dönüşüm geçirmesine yardımcı olur. Ella renksiz, durağan bir hayatı olan, günleri evinin mutfağında yemek pişirmek ve çocuklarıyla ilgilenmekle geçen bir karakterdir. Aziz Zahara, romanda Ella'ya yol gösteren, onun yoluna ışık tutan bir yardımcı göreviyle karşımıza çıkar. İnternet ve mektuplar vasıtasıyla tanışarak görüşen Zahara ve Ella bir süre sonra Ella'nın Zahara'ya âşık olduğunu anlamasıyla birbirlerine daha da yakınlaşırlar. O günden itibaren Ella'nın hayatı, okuduğu romanın ve evindeki huzursuzlukların da etkisiyle tamamen değişir. Özellikle de Aziz'in mektuplarında kendi dönüşüm hikâyesini anlatması, aynı zamanda Ella'nın da yaşaması gereken bir hikâyesi olduğunu doğrudan olmasa da dolaylı bir şekilde belirtmesi onun değişim yaşamasını sağlayan etkenler arasındadır. Aziz katı bir ateist iken nasıl Müslüman ve sufi olduğunu anlatırken aslında Ella'yı da etkiler. Aziz bu şekilde Ella'nın kendi içine bakarak yani benliğiyle ve gölgesiyle yüzleşerek varlığını keşfetmesini sağlar. Ella, Zahara'nın nasihatlerini dikate aldığı sürece olgunlaşmaya ve kendini bulmaya başlayacaktır.

Rumi de karısı, çocukları, Kimya ve çevresindekiler üzerinde yüce birey konumunda karşımıza çıkar. Özellikle de Konya halkının ona duyduğu sevgi ve

gösterdiği hürmet onun bu konumunun da romandaki bir yansımasıdır. Ancak o da kendi yüce bireyini aramaktadır. Nitekim romanda Şems, Aziz Zahara, Baba Zaman, Baba Samed yerine göre de Rumi yüce birey / yaşlı bilge arketipinin bir temsilcisi olarak karşımıza çıkarlar. *Aşk*'ta yüce birey konumundaki kişiler kahramanın aşama kaydetmesini ve yeniden doğmalarını sağlarlar.

B. 3. *Anima ve Animus Arketipi*

Aşama arketipiyle birlikte romanda anima ve animus arketipleri de ortaya çıkar. Bu arketipi kahramanın yolculuğunda ona yardımcı olan ve onu destekleyen karşı cins olarak tanımlamak mümkündür. *Aşk*'ta Ella'nın ünlü ve zengin bir diş doktoru olan kocası David, karısının düşüncelerinden, duygularından habersiz, onun beklentilerini anlamayacak kadar ondan uzak bir eştir. Zamanla evliliklerinde arzudan ve tutkudan eser kalmayan Ella ve David'in ilişkileri her geçen gün birbirlerini yıpratana bir hâl alır. Özellikle de Ella'nın *Aşk Şeriatı*'nı okuyup onun vasıtasıyla Aziz Zahara'nın etkisinde kalmaya başlamasıyla, Ella evlilik hayatının durağan ve sıkıcı olduğunu fark eder. Aradığı aşk ve tutkuyu kocasında bulamayan Ella, Aziz'e âşık olur. Ella değişiminin başlangıcında bir süre gölgesiyle yüzleşemez, sürekli ondan kaçar. Bu süreçte Aziz Zahara'dan uzak durmak isteyen Ella, Aziz'e ilgi duymaya başladıktan sonra onun için bir dönüm noktası başlar. Zahara'dan gelen mektupları okudukça animusuyla yüzleşen Ella'nın Aziz'in etkisiyle değişmeye başlaması bilinçaltındaki animus arketipiyle yüzleştiğinin bir göstergesidir. Ella animusunu bulduktan sonra onunla bütünleşir ve onun aşkından sonra erginlenme aşamasında farklı bir kişilik sergilemeye / kazanmaya başlar. Ayrıca Zahara ile karşılaşan Ella, animusuyla karşılaştıktan sonra dışisel özelliklerini, kadınlık duygularını yeniden üst düzeye çıkarır. Ella her geçen gün değişimini tamamlamaya devam eder. Çünkü o aşkın farkına varır ve onun kaynağı olan, ruhsal bütünlüğünü sağladığı Aziz'e yönelir.

B. 4. *Gölge Arketipi*

Gölge arketipi *Aşk*'ta varlık gösteren arketiplerendir. Romanda Ella, Aziz, Rumi'nin karısı, Kimya ve Şems'in bastırılmış duyguları ve karanlık birtakım yanları / yönleri bulunmaktadır. Romandaki pek çok kahraman belirli bir dönüşüm yaşadıkten sonra gölgesiyle yüzleşebilecek bir cesarete sahip olurlar. Öncelikle kendi gölgesiyle tanışmak isteyen kişi onunla yüzleşebilirse dönüşümü yaşamaya hazırdır ve bireyleşim sürecini de başarıyla gerçekleştirecektir.

Ella'nın bilinçdışında bastırılmış, sürekli saklanan ve yüzleşmekten kaçınılan duyguları bulunmaktadır. Bu duygularını *Aşk Şeriatı* adlı kitabı okumaya başlayıp aynı zamanda Aziz Zahara ile tanıştıktan sonra fark eder ve ani bir

şekilde değişim yaşamaya başlar. Bastırılan bu duygularıyla da yüzleşmeye başlayan Ella'nın bu sürecinde bilinçlenme ve dönüşümü hız kazanır.

Aziz Zahara'nın da karısının yokluğunda, ölüm gerçeğiyle yüzleşmesiyle birlikte gölgesiyle tanıştığını söylemek mümkündür. Aziz'in hayatının bu safhası dikkate alındığında romanda gölge arketipinin varlığından söz edilebilir.

Rumi'nin evlatlık olarak aldığı kızı Kimya, Şems'e âşık olmaya başlayınca duygularını bastırmaya çalışır. Başlangıçta Şems'ten uzak duran Kimya'nın bu tutumu aslında onun bilinçdışında bastırılmış olan animus arketipidir. Bir süre sonra Kimya bütün sıkılganlıklarından kurtulup bir nevi bu korkusuyla yüzleşerek Şems'e duygularını belli etmeye başlar. Beklemediği karşılıksız bir aşka tutulan Kimya'nın kendi bilinciyle yüzleşmesi bu süreç sonrasında olmuştur. Karşılıksız aşk yüzünden kendini dünyadan soyutlayan ve daha sonra varlık içinde yokluğa ulaşan Kimya, bir süre sonra ölüme giden yolculuğunun son aşamasında, dönüşümünü ölümlerle birlikte gelen yeneden doğuşla yapar.

Rumi'nin Gevher Hatun'un ölümünden sonra evlendiği dul bir kadın olan Kerra aslında bir Hıristiyan'dır. Rumi'yle evlendikten sonra Müslüman olan Kerra, Hristiyanlığın öğretilerini, özellikle de Meryem Ana'nın varlığını sürekli üzerinde hisseder. Kerra'nın bilincindeki bastırılmış bir duygu olarak karşımıza çıkan Hristiyanlık'la ilgili düşünceleri, özlemleri bir gün hamur yoğururken farkında olmadan bir Meryem Ana heykeli yapması ve ondan yardım istemesiyle romanda açığa çıkar. Tam bu sırada kapı açılınca korkarak o heykeli saklamaya çalışması, onun gölgesiyle yüzleşemediğinin bir göstergesidir.

Romanda gölgesine yenik düşen ve bu sebeple de etrafındaki kişilere huzursuzluk veren Alaaddin de hırslarına yenik düşen bir gençtir. Onun ağabeyi Sultan Veled'le arasında bir çatışma bulunmaktadır. Bu çatışma ikisinin de bilinçaltındaki bastırılmış duygularını ortaya çıkarır. Özellikle de bu çatışmanın Alaaddin'in gölgesini beslediği görülmektedir. Sultan Veled, Alaaddin'e göre daha nahif bir kişiliğe sahiptir. Alaaddin'in gölgesinin büyük bir kısmını kardeşiyelikle olan çatışmasının yanı sıra Şems'e duyduğu öfke de şekillendirmektedir. Alaaddin kendi gölgesinin karanlık yönlerini, gizemlerini Sultan Veled ile aralarındaki sürtüşmelerden ve Şems'e olan tutumuyla romanda yansıtmaktadır/belli etmektedir. Gölgesiyle de genellikle bu şekilde yüzleşmektedir.

SONUÇ

Sonuç olarak analitik psikolojinin kurucusu olan C. G. Jung'un öne sürdüğü kolektif bilinçdışının unsurlarından biri olan arketipler üzerine yapılan simgesel okuma, çalışmanın esasını oluşturan temel yöntemdir. Arketipsel sem-

bolizme bağlı olarak incelemeye çalıştığımız *Aşk* adlı roman bu yöntem açısından zengin bir yapıya sahiptir. Romanda herhangi bir şekilde insanoğlunun öyle ya da böyle bir gün aşka kapılarını açacağı, yola / arayışa çıkacağı teması hâkimdir. Bu da Şafak tarafından açıkça şöyle dile getirilir: “Çünkü aşk, hayatın asıl özü, esas gayesidir. Mevlana’nın bizlere hatırlattığı üzere, gün gelir, herkesi, ondan köşe bucak kaçanları bile, hatta ‘romantik’ kelimesini bir suçlama gibi kullananları dahi kısıkrak yakalar aşk.” (s. 31).

Romanda başkahraman Ella öncelikli olmak üzere Rumi, Şems, Aziz Zahara, Kimya ve Çöl Gülü’nün aşkın büyümesine kapılarak yaşamış oldukları ruhsal değişim süreçlerine yer verilmektedir. Aslında buradaki yola çıkan herkes bütün dünyada olduğu gibi kendilerini yani özlerini, öz kimliklerini bulmaya çalışmaktadırlar. Bu da evrensel bir mesele olarak romanda arketipler vasıtasıyla okuyucuya sunulmaktadır. *Aşk*’ta roman kahramanları bireyleşim sürecine girerek bir yola çıkarlar ve bazıları bu yolda çağrıya cevap vererek kendini tamamlar, bazıları ise tam tersi bir durumla karşılaşır. Romanda kahramanların psikolojik durumlarına ve bir o kadar da bireyleşim süreci içindeki ruhî büyümelerine de tanıklık etmekteyiz. Değişim geçiren bu roman kişileri öncelikle buldukları ortamdan ayrılarak değişimi ve gelişimi yaşarlar. Onlar çıktıkları bu yolculukta genellikle ruhî bir arınma sürecini de birlikte yaşar, kendi iç dünyalarına seyahat ederler. Bu seyahatlerle birlikte *Aşk*’ta kahramanlık mitosuna bağlı aşama arketipi kullanılır. Kahraman arketipinde esas olan şey kişinin gittiği yer yani kendi bilinçaltıdır. Aşama geçirecek olan kişi kendisine eşlik edecek, yol gösterecek kişiyle tanıştıktan sonra bireyleşim süreci yavaş yavaş başlar. Öncelikle kendini tanımaya başlayan kahraman, zorlukları yenerek, kötülüklerle başa çıkarak dönüşümünü tamamlar.

Roman kişileri yüce bireylerinin uyarıları ve sınavları ile kendindeki ötekini bulurlar. Romanda ayrıca tasavvuf kültürünün çeşitli yansımalarına da yer verilmiştir. Tasavvufi inanca göre yola çıkan roman kahramanlarının (tekkeleler vasıtasıyla da) ilahî aşka ulaşması için geçilmesi gereken sınavlardan ve merhalelerden bahsedilmektedir. Buna bağlı olarak da *Aşk*’ta din unsuru bireyleşmenin sağlıklı olabilmesi adına katkı sağlamaktadır. Vahdet-i Vücut anlayışı çerçevesinde yazılan romanda kişinin hem olumlu hem de olumsuz yöndeki ilerleyişi bu anlayış çerçevesinde şekillenir. Ki yazar Şems vasıtasıyla aşkın deşistirici özelliğini; “Her hakiki aşk, umulmadık dönüşümlere yol açar. Aşk bir milâd demektir. Şayet ‘aşktan önce’ ve ‘aşktan sonra’ aynı insan olarak kalmışsak, yeterince sevmemişiz demektir. Birini seviyorsan onun için yapabileceğin en anlamlı şey deşismektir!” (s. 339) şeklinde tarif eder.

Romanın bütünü dikkate alındığında ayrıca kahramanların yola çıkmasında ve ruhsal deşisimi yaşamada mekânlar da işlevsel bir özellik gösterir. Ör-

neğin Ella evinde mutsuz bir kadındır ve artık o evin dışına çıkmak ister. Çöl Gülü bir kerhanede yaşar ve oranın bahçesini bir gül cennetine çevirir. Rumi'nin evindeki kütüphane ise hem onun hem de Şems için önemli bir mekândır. Özellikle de Rumi'nin erginlenmesinin sağlandığı yerdir burası. Aziz için de suffilerin tekkesi onun aydınlandığı, varlığını fark ettiği bir mekândır. Roman kahramanları bu mekânlarda aşkla ve kendileriyle yüzleşirler.

Roman kişileri yolculuklarında kendilerini tanıdıkça, bireyleşim süreci gerçekleştikçe zaman ve mekânı farklı bir şekilde algılamaya başlarlar. Onlar yol göstericilerinin uyarıları ve yardımları ile önce kendilerini, sonra dünyayı anlamaya ve algılamaya başlarlar. Değişim sürecinde bütün sınavlardan geçmiş bir birey olan kahramanlar, dönüşüm sürecine doğru ilerlerler. Bireyleşim süreci içinde roman kahramanları evreni algılamaya başlarlar ve buradaki yerlerini de keşfederler. Kişi bütünleşmenin sonunda kendini eksiksiz olarak görür. Romanın sonunda kahramanlar aşka ulaşarak dönüşümlerini tamamlarlar.

DİPNOTLAR

- 1 C. G. Jung'un hocası Freud ise insan zihnini "bilinç", "önbilinç" ve "bilinçdışı" olarak adlandırmıştır. Bk. Oğuz Cebeci, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2009, s. 119.
- 2 Elif Şafak, *Aşk*, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık, İstanbul, 2000. (Çalışmada eserin bu baskısı kullanıldı. Metin içinde verilen sayfa numaraları bu baskıya aittir).
- 3 "Birbirinden çok uzakta yaşamalarına ve aralarında herhangi bir ilişki, bağ vb. olmamasına rağmen farklı topluluklarda benzer öğelerin olması, Jung'un dikkatini çekmiş ve araştırmaları neticesinde bunu kuramlaştırmıştır. Jung, bütün insanlarda bulunan ortak unsurları belirtmek ve bu benzerliklere dikkat çekmek için arketip kavramını kullanmıştır." (Taner Namlı, "Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak'ın 'Pinhan' Romanının İncelenmesi", *Turkish Studies*, Volume 2/4 Fall 2007, s. 1211).
- 4 Anthony Stevens, *Jung*, (çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999, s. 57. Ayrıca bk. Namlı, agm., s. 1210.
- 5 Frieda Fordham, *Jung Psikolojisi*, (çev. Aslan Yalçınler), Say Yayınları, İstanbul, 1994, s. 30.
- 6 *Age*, s. 31.
- 7 Tanrık Özcan, "Osmancık Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi", *Bilgi*, S. 26, 2003, s. 103.
- 8 Bu arketiplerin özellikleri için bk. Namlı, agm., s. 1212-1213. Ayrıca, *Carl Gustav Jung Dört Arketip*, (çev. Zehra Aksu Yılmazzer), Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- 9 Elif Şafak'ın romanları arketipsel sembolizm açısından incelenmeye müsait metinlerdir. Hatta bu konuyla ilgili yapılmış önemli çalışmalar da mevcuttur. Örneğin bk. Göksen Onat, "Elif Şafak'ın Romanlarının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi", *Firat Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Elazığ, 2007 ve Namlı, agm.
- 10 Sufizmin bireyselleşmeyle ilgili benzer özelliğini kişinin üzerindeki etkisini göstermesiyle açıklamak mümkündür. Çünkü sufizmde de esas olan kişinin dönüşüm sürecine girmesidir: "Sufizm, kültürel benden kurtuluş ve kozmik bene varıştır." (Kemal Sayar, *Sufi Psikolojisi*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004, s. 46).
- 11 Şafak romanda bu bölümlerin özelliklerini şöyle belirtir: Birinci bölüm: *Toprak*: Hayattaki derin, sakin, katı şeyler... (s. 45). İkinci bölüm: *Su*: Hayattaki akışkan, kaygan ve değişken şeyler... (s. 127). Üçüncü bölüm: *Rüzgâr*: Hayattaki terk, göç ve devreden şeyler (s. 189). Dördüncü bölüm: *Ateş*: Hayattaki yakan, yıkan, yok eden şeyler (s. 189). Beşinci bölüm: *Boşluk*: Hayatta, varlıklarıyla değil yokluklarıyla bizi etkileyen şeyler (s. 347).
- 12 Jung'un oluşturduğu arketipsel sembolizm dikkate alındığında, kişinin bireyleşim süreci içinde özelliklerle tasavvufi bağlamda Jungcu felsefeden faydalanmak mümkündür. Bk. İbrahim Gürses, "Jungcu Ar-

ketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Sîmurg Örneği”, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. XVI, S. 1, 2007, s. 77-96.

- 13 Kırk sayısı tasavvufta önemli bir yere sahiptir. Kişinin kâmil insan olabilmesi için kırk gün çilehaneye girmesi ve burada manevî bir yolculuğa çıkması gerekir. Romanda da Aziz tekkeye girerek, Rumi ve Şems kırk gün boyunca kütüphanede çalışarak, Ella ise kırk yaşında değişimi yaşayarak manevî yolculuğa çıkarlar. Şems’in belirlediği bu kırk kural da manevî yolculukta kahramanlara yol gösterici olacaktır. Yani manevî yolculuğa ulaşmayı sağlayacak olan kırk aşamanın ürünüdür *Aşk* adlı roman. Şafak, Ella’ın kırkinci yaş gününde Aziz’in ağzından bu yaşın ve kırk sayısının özelliğini / önemini şöyle anlatılır: “*Nuh Tufanı kırk gün sürdü. Sular her yeri kapladı ama aynı zamanda bu topyekûn yıkım, birikmiş tüm kirleri sildi ve hayata yeniden başlamak fırsatı verdi. İslâm tasavvufunda kırk sayısı bir merteye aşmak için sarfedilen zamanı, manevî yunuşu temsil eder. Bilincin dört temel safhası vardır. Her birinde on derece mevcuttur ki toplamda kırk eder. Hazreti İsa kırk gün gece çölde çile çekti. Hazreti Muhammed Peygamberlik çağrısını kırk yaşında işitti. Buda ıhlamur ağacının altında kırk gün tefekküre daldı. Ve tabii bir de Şems’in kırk altın kuralını unutmamalı. Kırk yaşında insan yeni bir vazife üstlenir.*” (s. 151).
- 14 Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (çev. Sabri Gürses), Kabcacı Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 355.
- 15 “*Yirmi yaşında hayatımı tümünden değiştirecek iki şeyle karşılaştım. Birincisi profesyonel fotoğraf makinesiydi. Fotoğrafçılık kursuna kaydoldum, ilk başta hobi olarak başlayan bu uğraşın ömür boyu süren bir tutku olacağını bilmiyordum. İkincisi, bir kadınla tanıştım. Arkadaşlarıyla Avrupa’ya gezen ve ‘tesadüfen’ köyümüze uğrayan Hollandalı bir kadın. Margot’du adı.*” (s. 262).
- 16 Rumi’nin düşündüğü ve kendinin de uygulayacağı merhaleler şöyledir: Nefs-i Emmare, Nefs-i Levvame, Nefs-i Mühlime, Nefs-i Mutmaine, Nefs-i Raziye, Nefs-i Mazriye, Nefs-i Kâmile. (s. 210-212).
- 17 Muhammed Hüküm, “*Elif Şafak’ın ‘Aşk’ Romanında Postmodern Bir Unsur Olarak Tasavvuf*”, *Turkish Studies*, Spring 2011, s. 634.
- 18 Campbell, *age.*, s. 47.
- 19 “*Ben Mevlana’nın evlatlığı Kimya, çağıl çağıl bir hiçlik ırmağına daldım. Orada gönülmden geçtiği gibi yüzdüm, yüzdüm, aktım. Ve o zaman anladım ki Kuran’ın dördüncü okuması böyle bir şey olmalı: Sonsuzluk, sınırsızlık, kapsayıcılık ve açıklık... Hiç olmak suretiyle her şey olmak... Hafiflemek suretiyle derinleşmek... İşte böyle, yaşamdan ölüme geçişim akarsularla oldu.*” (s. 384-385).
- 20 Şems Konya’dan gittikten sonra Rumi onun kendisi üzerindeki dönüştürücü etkisini, yapmış olduğu sınavların sonuçlarını, bireylikten çıkıp bireyleşim sürecine nasıl ulaştığını şöyle anlatır: “*Şems kapımızı tövbebekar olmuş bir fahişeye açtı. Aşımızı onunla paylaşmaya zorladı bizi. Dedikodulara kulak asmayı, kötü söze kötü sözle karşılık vermemeyi öğretti. Beni meyhaneye yollayıp sarhoşlarla muhabbet ettirdi. Bir keresinde vaaz verdiğim caminin karşısında dilenmemi istedi. Hayatımda ilk defa kendimi cüzamlı bir dilenci yerine koydum. Bir de onun gözünden baktım bu kavanoz dipli dünyaya. Dilencinin baktığı yerden ben nasıl görünüyordum, onu anladım. Şems beni hayranlarımdan ve ben farkında olmadan etrafımı saran dalkavuklardan, hatta beni kollayan yönetici sınıftan ayırdı; toplumun en alt katmanlarıyla buluşturdu. Onun sayesinde başka türlü tanıyamayacağım insanlar tanıdım. Ferd ile Rab arasında ne kadar put duruyorsa; ister şan, ister şöret, ister para, ister makam hatta isterse aşırı dindarlık, ne varsa taşlanmış, katılmış, aşktan uzaklaşmış, yerinden oynatmak gerekli, diye düşünürdü. Zihinlerdeki sınırları, gönüllerdeki ön yargıları, cemiyetteki basmakalıp kuralları, mezhep ve görüş farklılıklarını sarsmaktan yanaydı ki hepimiz tek ve bir ve eşit olduğumuzu anlayalım. Geriye bir tek ilahî aşk kalsın. Büyük harfle AŞK.*
- Sırf onun uğruna imtihanlardan geçtim, yücelerden aşağılara yuvarlandım, hâlden hâle sıçradım. En sadık müritlerimin gözünde dahi şâibeli bir insana, âdeta meczuba dönüştüm. Onun yüzünden yalnızlığı, çaresizliği, yanlış anlaşılmayı, dışlanmayı, horlanmayı ve en nihayetinde ayrılık acısını tattım.*” (s. 335).
- 21 Yavaş yavaş bilinçlenme süreci de başlayan Çöl Güllü, Şems’in kendisi üzerindeki etkisini şöyle anlatır: “*İlk defa birisi beni insan yerine koyuyor. Etim için, benden faydalanmak için değil, bendeki Hakk’ı görebildiği için Şems bana elini uzatıyor. (...) Şems bana insanın insanı beklentisiz, karşılıksız ve çıkarısız sevebileceğini göstermişti. Sırf bu yüzden bile minnettardım ona. Ne olursa bedbin olmamayı salık vermişti. ‘Karamsar olma Çöl Güllü, kendini tasavvufa adanmak istiyorsan, bu arzunda samimiysen, bil ki karamsarlığa yer yok bizim yolumuzda... Kendini çaresiz hissetme. Hakk’ın sıfatları arasında ne acizlik var, ne bedbinlik...’ Moralim zorbulduğunda, kaderimin böyle yazıldığını, elimden bir şey gelmeyeceğini söylediğimde kırk kuraldan birini hatırlatırdı.*” (s. 267).

KAYNAKÇA

- Campbell, Joseph, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.
- Carl Gustav Jung *Dört Arketip*, (çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yayınları, İstanbul, 2009.
- Cebeci, Oğuz, *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2009.
- Fordham, Frieda, *Jung Psikolojisi*, (çev. Aslan Yalçın), Say Yayınları, İstanbul, 1994.
- Gürses, İbrahim, "Jungcu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Sımurg Örneği", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. XVI, S. 1, 2007, s. 77-96.
- Hüküm, Muhammed, "Elif Şafak'ın 'Aşk' Romanında Postmodern Bir Unsur Olarak Tasavvuf", *Turkish Studies*, Spring 2011.
- Namlı, Taner, "Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak'ın 'Pinhan' Romanının İncelenmesi", *Turkish Studies*, Volume 2 / 4 Fall 2007, s. 1210-1230.
- Onat, Gökşen, "Elif Şafak'ın Romanlarının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi", Fırat Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ, 2007.
- Özcan, Tarık, "Osmanlık Romanının Arketipsel Sembolizm Bakımından Çözümlemesi", *Bilgi*, S. 26, 2003, s. 103-116.
- Sayar, Kemal, *Sufi Psikolojisi*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2004.
- Stevens, Anthony, *Jung*, (çev. Ayda Çayır), Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999.
- Şafak, Elif, *Aşk*, Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık, İstanbul, 2000.

TANZİMAT ROMANINDA ANNESİZLİK

Ensar Kesebir*



Özet: Tanzimat romancılarının cemiyetteki değişimleri, yenilikleri, çözülüşü ya da kutsiyeti genellikle aile merkezinde dile getirdikleri söylenebilir. Bu çalışmada Tanzimat romanındaki merkez kahramanları iki farklı grupta değerlendirdik: Birinci gruptaki anne himayesinden mahrum kişiler Dilber, Dürdâne, Fitnat ve Felâtun iken ikinci gruptaki annesizliği fırsata çevirebilen kişiler ise Râkım, Nurullah, Fazıla ve Mansur'dur. Bu kişilerin düşüşleri ya da toplumsal yapıya model olmaları 'anne' merkezinde özetlenirken annesizliğin kahramanlar üzerindeki ailevî, sosyal ve eğitimsel sonuçlarını yorumlamaya gayret ettik. Yazımızın genel özeti, annesizlik merkezinde Tanzimat dönemi romanındaki ailenin yapısıdır.

Anahtar Kelimeler: Anne, annesizlik, aile, Tanzimat romanı.

BEING MOTHERLESS IN THE TANZİMAT NOVEL

Abstract: By means of the Tanzimat novelists, changes occurring in society, innovation and dissolution are explained. We evaluated two groups of Tanzimat novel the central protagonists. The first group: Individuals deprived of the protection provided by the mother: Dilber, Dürdâne, Fitnat ve Felâtun. The second group: Opportunity to be motherless who convert: Râkım, Nurullah, Fazıla ve Mansur. Defeats or social structure of people in the center of the model are summarized in the mother. Being a motherless of heroes, family, social and educational problems were interpreted. General summary of this paper is, to be a motherless of the family structure in the center of the novel of the Tanzimat.

Keywords: Mother, being motherless, family, Tanzimat novel.

Annesizliğin aile bireyleri üzerindeki etkisi nedir? Annenin yokluğunda ailede onun yerine geçen başka biri var mıdır? Annesizlik hangi mefhum veya inanç ile giderilmeye çalışılır? Annesizliğin kötü sonuçlarının yanı sıra, bu durumu fırsata çeviren, azmini ve kararlılığını annesizliğine rağmen artıran kahramanlar mevcut mudur?

Makalemizde bu ve benzeri sorular ışığında, Tanzimat romanındaki ailelere, 'anneler' merkezinde bakılmaya çalışıldı. Tanzimat romanındaki annesiz-

* Okt. , Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Rektörlük, Türk Dili Bölümü; Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi.

lik problemi iki ana başlık altında değerlendirildi: Birinci grupta yer alanlar, annesizlik sonucu felakete sürüklenenlerdir. İkinci gruptakiler ise annesizlik gibi kötü bir durumu lehine çeviren, hayata azim ve kararlılık ile atılan kahramanlardır.

ANNE HİMAYESİNDEN MAHRUM KİŞİLER DİLBER, DÜRDÂNE, FİTNAT VE FELÂTUN

Anne himayesinden mahrum olan öksüz kahramanlar; Dilber, Dürdâne ve Fitnat yenilmişlik duygusunu tüm çıplaklığı ile hisseden, aile saadetinden mahrumiyet ve inanç zayıflığı neticesinde intihar eden kişilerdir. Felâtun ise “alafranga bozuntusu züppe” olmuştur. Yozlaşan ve intihar eden Dilber, Dürdâne ve Fitnat gibi genç kızların, Felâtun gibi “alafranga züppelerin” (Moran, 2008: 43) hüsrânında annesizliğin birinci dereceden etkili olduğunu düşünmekteyiz. Bu kahramanların ortak yanı annelerini ya hiç görmemeleri ya da çok kısa bir süre görmeleridir. Yuvayı kuran, ailenin teşekkülünde önemli yere sahip olan annenin yokluğunda, onun yerine ikame edebilecekleri birini bulamazlar. Tanzimat romancılarının XIX. yüzyıldaki Osmanlı toplumunun çözüldüğünü ve çöküşünü aile merkezinde anlatmak istedikleri yaygın bir kanaattir.

Çalışmada bu açıklamalardan hareketle, ailenin dolayısıyla da çocuğun yozlaşmasına ve çöküşüne annesizlik penceresinden bakılmıştır.

Sergüzeşt - Dilber

Sergüzeşt romanının başkahramanı Dilber, anne himayesinden mahrum olan ve Nil Nehri’ndeki intiharına kadar hayatın sillesini kılcal damarlarına kadar hisseden Çerkez bir esirdir. Dokuz yaşında iken Kafkasya’dan çalınmış ve İstanbul’a satılmıştır. Sami Paşazâde Sezai’nin “*pis bir Çerkez*” (Sami Paşazâde Sezai, 1970: 15) diye nitelediği Dilber, geceleri kimselere duyurmadan annesizliğine ağlar. Dilber o kadar himayesizdir ki ağlarken dahi korkar; Dilber’in âmiri konumundaki evin despot hizmetçisi Tarâvet, ağlama sesini duyar da kendisini döver diye tedirgin olur: “*Yorganı başına kadar çeker ve gündüzden beri sızlayan yüzünü küçücük elleriyle tutarak ‘Anneciğim, anneciğim’ diye fevkalâde bir şiddetle hıçkırır hıçkırır ağlar.*” (Sami Paşazâde Sezai, 1970: 26). Annesini hiç görmeyen Dilber’e, herkes kötü muamelede bulunur. Romanın başından sonuna kadar ona yapılan eziyetlere şahit oluruz. Mustafa Efendi’nin konağındaki ruhsuz, hissiz ve merhametsiz evin hanımı ile Arap halayık Tarâvet, Dilber’e hakaret ederler ve onu döverler. Mustafa Efendi, Dilber’i bir esirciye satar. Esirci de onu kırbaçla döver. Daha sonra esirci onu Âsaf Paşa’nın konağına satar. Dilber, buradan da Âsaf Paşa’nın eşi, Celal Bey’in annesi Zehra Hanım tara-

ından kovulur; Mısır'a satılır. Mısır'da Nil Nehri'nde intihar eder. Roman, Mehmet Kaplan'ın deyimiyle Dilber'in romanıdır:

“Sergüzeşt romanının esas kahramanı Kafkasyalı esir kız Dilber'dir. Romandaki diğer şahısların hepsi ya ona eziyet eden veya onu koruyan ve seven kimselerdir. Bu sonuncuların sayısı ötekilere nispetle oldukça azdır. Romana bütün olarak Dilber'e ızdırap veren insanlar hâkimdir.” (Kaplan, 2006: 326).

Dilber'in intiharla sonuçlanan felaketinin merkezinde 'annesizlik' problemi olduğu gibi Dilber'in sevdiği adam Celal Bey'in delirmesinde de yine anne merkezli bir sorun vardır. Dilber'i cariyeye olduğu için istemeyen, evden kovan ve bu suretle oğlu Celal Bey'in delirmesine neden olan anne Zehra Hanım'dır. Dolayısıyla annenin çocuklarının âkıbeti noktasında babadan daha ön planda olduğunu söyleyebiliriz. Dilber, dayak yediğinde anneciğim diye inler; Celal Bey'in sosyal ilişkilerini, karakterini ve Dilber ile olan münasebetini bizzat anne Zehra Hanım'ın tutumu belirler. Celal Bey'in babası Âsaf Paşa oğlu Celal Bey'in Dilber ile olan ilişkisinden habersiz iken anne Zehra Hanım bu durumu çoktan sezmiştir. Dilber'i evden uzaklaştıran Zehra Hanım, Dilber'i kendisine satan kadına da demediğini bırakmaz. Dilber'in evinin namusunu, oğlunun istikbalini kararttığını söyleyerek ona Dilber'i hemen götürmesini emreder. Annesiz Dilber, bahtsızlığının yanı sıra namussuzluk damgasını da yemiştir. Esasında cariyelerin cinsel obje olarak algılanmasında Sami Paşazâde Sezai yalnız değildir. “*Tanzimat dönemi roman ve hikâyelerinde yazarların cariyeyi kadın erkek ilişkileri yaratmada kendilerine sağladığı kolaylık dolayısıyla sıklıkla kullandıkları görülür.*” (Gökçek, 2000: 127). Tensel ilgiyi uyandıran, cinsel dürtüleri harekete geçiren bir obje olarak resmedilir cariyeler. Dilber de Tanzimat romancılarının pek çoğunun mutabık olduğu bu cariyeye profiline uygun olarak tasvir edilir. Fakat aynı cariyeler bahtsızlıkları ile okuyucuda acıma duygusu uyandıracak şekilde de betimlenir. Mehmet Narlı; “*Tanzimat yazarı cariyeleri daima masumiyetleri, eğitimleri, fedakârlıkları, bahtsızlıkları ve acıları ile tasvir ederler.*” (Narlı, 2005: 358) derken haklıdır. Annesiz cariyeye Dilber'in intiharını okuyucu gözünde haklı kılmak, onu hürriyetperver masum biri olarak okuyucunun zihnine nakşetmek isteyen Sami Paşazâde Sezai'nin en büyük kozu, annesini hiç görmeyen bahtsız Dilber'in bu kaderidir.

Felâton haricinde ele aldığımız diğer kişilerin bayan olması dikkati çekici bir husustur. Yenik düşen, kırılan ve nihayetinde intihar eden Dürdâne, Dilber ve Fitnat'ın kederi, annesizlikten doğan ailevî problemin ötesinde toplumsal algı ile de ilgilidir. Annesini erken yaşta kaybeden erkek evlatlar, annelerinin yerine ev içinden ablasını, dadısını ya da mürebbiyesini koyup ev dışındaki çalışma hayatına atılabilmektedir. Fakat hareket alanı ev içi ile sınırlı olan eğitim ve evlilik başta olmak üzere hürriyetsiz bir konumda olan, üstüne üst-

lük bir de anne himayesinden mahrum kalan kadın kahramanlar için aynı durum mevzu bahis olamamaktadır.

Dürdâne Hanım - Dürdâne

Dilber gibi intihar eden bir diğer annesiz roman kahramanı Ahmet Midhat Efendi'nin Dürdâne'sidir. Esasında Dürdâne'nin Dilber'e göre bazı avantajları vardır: Anne himayesizliğine rağmen babası yanındadır ve annesi gibi gördüğü, annesinin yerine ikâme ettiği dadısı Gülbeyaz Kalfa vardır. Üvey annenin tüm ilgisizliğine, umursamazlığına karşı Dürdâne, Gülbeyaz Kalfa'sını sırdaş edinir. Gülbeyaz Kalfa, ne kadar iyi kalpli olsa da anne eksikliğini gideremez. Anne himayesinden, yönlendirmesinden mahrum olan Dürdâne'nin karakteri, eğitimi, aile sevgisi ve ahlâkı eksik kalır. Dürdâne, Mergup Bey adında çapkın ve hovarda bir adama hemen inanır ve onunla flört etmeye başlar. Gülbeyaz Kalfa'nın itiraz ve öğütlerine kulak asmayan Dürdâne, Mergup Bey ile evlenmeden beraber olur, ondan hamile kalır. Dürdâne'nin hamile kaldığını ne babası ne üvey annesi bilmektedir; sadece sırdaşı Gülbeyaz Kalfa durumdan haberdardır. Gülbeyaz Kalfa ise "Ah, validesi sağ olsaydı bu belâlara mahal kalır mıydı?" (Ahmet Midhat, 2000: 79) diyerek hayıflanır. Mergup, Dürdâne'yi hamile bıraktıktan sonra onu başka kadınlarla aldatır. Çocuğunu gizlice doğuran Dürdâne'nin artık dayanacak gücü kalmamıştır. Dürdâne, hasta yatağında sıkıntılarına daha fazla katlanamayarak zehir içmek suretiyle intihar eder.

Dürdâne Hanım romanı şüphesiz ki Ahmet Midhat Efendi'nin diğer romanlarına benzer şekilde ahlâkî tezler içerir. Annesiz büyüyen Dürdâne merkezinde ailenin kutsiyeti ve ahlâkın önemi vurgulanmak istenir. Cenap Şahabettin, onun "vatana hizmetinden" şöyle söz eder:

"Ahmet Midhat Efendi merhum gayet temiz yürekli, herkes hakkında hayırhah, her türlü seyyiattan müteberri ve sa'y mertebesinde memleketine ve milletine mukayyed olmak ister ve bilhassa vatanın tenvirine gönüllü hizmetkâr yazılmış hakikaten şayan-ı hürmet bir zatdı." (Cenap Şahabettin, 1924: 72).

Anne sevgisinden mahrum olan Dürdâne, üvey anne yüzünden baba sevgisinden de mahrumdur. Dürdâne kendini daima yabancı ve öteki hisseder. Ebeveyni ona karşı son derece katı bir tutum içindedir. Aile, Dürdâne'ye Doktor Memduh Bey ile evlenmesi konusunda baskı kurar; dış güzelliğe hayran olan Dürdâne ise Memduh Bey ile değil çapkın, mirasyedi ve yakışıklı Mergup ile gizlice ilişkiye girer. Aile baskısı, evlilik öncesi gayriahlâkî ilişki ve intihar gibi problemlerin kaynağı anne himayesizliğidir. İhtimal, Dürdâne derdini açacak bir anneye, bir aileye sahip olsaydı, aile sevgisinden mahrum kalmazdı bunlar başına gelmezdi. Düşman bir dünyada dostsuz büyüyen Dürdâne'nin trajik du-

rumu, ailenin kutsiyetini vurgulamayı amaç edinen Ahmet Midhat Efendi'ye uygun bir zemin hazırlamıştır.

Ahmet Midhat Efendi'nin aileyi bu denli kutsamasına, aile üzerinden ah-lâkî tezler vermesine mukabil, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın onun bu kutsiyetine bakışı ilginçtir. Tanpınar, Ahmet Midhat Efendi'nin ev ve aile algısına müstehzi bir nazarla yaklaşır. *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nin 1949'daki birinci baskısında yer vermediği; ancak 1956'daki ikinci baskısında ele aldığı Ahmet Midhat Efendi'yi Tanpınar şöyle tanıtır:

“Muasırı ve arkadaşı olanların hepsinde az çok aileyi yadırgamak, aileden kaçmak gibi hususiyetlere mukabil, onda evine kapanmak vardır. Bu aile bir işçi ailesidir. Sanki toprak-tan matbaaya yeni taşınmışlar gibi hepsi birden gazetenin, yeni basılmış kitabın etrafında toplanırlar.” (Tanpınar, 2003: 247).

Tanzimat romanlarının pek çoğunda 'aileyi yadırgamak' bir moda idi: *Sergüzeş*'teki Celal Bey'in delirmesi aile baskısının sonucuydu. *Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat*'ta, Fitnat'ı intihara götüren, eve hapseden ve onu zorla evlendiren üvey anne ile baba idi. Yani 'aile' Tanpınar'ın ifade ettiği gibi yadırganan bir kurumdu. Fakat “evcimen” (Tanpınar, 2003: 456) Ahmet Midhat, Râkım gibi toplumsal yapıya model olarak sunduğu şahıslar vasıtasıyla okuyucuyu evin ve ailenin kutsiyetine davet etti. Dürdâne'nin şahsında okuyuculara gönderdiği davet de aynı idi: *Dürdâne Hanım* romanındaki aile üvey anne ile üvey anne güdümünde bir babadan müteşekkil bir ailedir. Dürdâne'nin sahipsiz kaldığı ailede yalan ve gayrimeşru ilişkinin olması, “evcimen” Ahmet Midhat için kabul edilemeyecek bir durumdur.

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat - Fitnat

Taaşşuk-ı Tal'at ve Fitnat'taki Fitnat da Dilber ve Dürdâne gibi annesiz büyüyen ve intihar eden biridir. Fitnat'ın annesi Zekiye Hanım son derece pasif ve iradesiz bir annedir. Zekiye Hanım ile eşi Ali Bey arasında oldukça yaş farkı vardır. Zekiye Hanım, Ali Bey'in uşağı gibidir. Ali Bey'in zenginliğine karşın Zekiye Hanım yoksul bir aileden eve gelin olarak gelmiştir. Ali Bey, Zekiye'ye kızdığı bir gün “boş ol” der ve onu evinden kovar. Zekiye Hanım, Ali Bey'den bir kızının olduğunu saklar ve vefat ettiğinde kızı Fitnat'ı sonradan evlendiği üvey babası Hacıbaba'ya bırakır. Zekiye Hanım'ın vefatı ile felaketler başlar: Hacıbaba ile Emine Kadın, Fitnat'ı zorla zengin Ali Bey ile evlendirirler. Eğitimi, ekonomik özgürlüğü, eş seçme hakkı olmayan ve en önemlisi öz anneden mahrum olan Fitnat, bu duruma dirense de yapacak pek bir şeyi yoktur. Ali Bey'in konağında çakı ile intihar eder. Ali Bey, Fitnat öldükten sonra boynunda annesi Zekiye Hanım'ın koyduğu muska-

yı bulur ve Fitnat'ın öz kızı olduğunu anlar. Önce çıldırır ve birkaç ay sonra da vefat eder.

Ailenin çözülüşü, romanın merkezindedir; fakat burada yine annenin eksikliği yuvanın dağılmasında kıvılcımı oluşturur. Geleneksel yapımızda annenin aile içindeki konumu atasözlerimize yansımıştır: “Yuvayı dişi kurt yapar.”, “Oğlan babanın, kız ananın ortağıdır.”, “Ananın çıktığı dala kızı salıncak kurar.” vb. Annenin veya kadının eksik olduğu ailede sıkıntıların olması doğaldır. Eşitsizliğin ve hürriyetsizliğin tenkit edildiği romanda kadınlar hep iradesizdir. Fitnat'ın annesi Zekiye Hanım, Tal'at'ın babaannesi Kamile Hanım iradesi zayıf kadın kahramanlardır. Eşlerinin her türlü hovardalıklarına göz yumdukları gibi hayvan kadar değerleri dahi yoktur. Şemsettin Sami onları anlatırken “*zavallı*” (Şemsettin Sami, 2005: 18) ifadesini kullanır. Mehmet Kaplan; “*Bütün romanın insan şahsiyetine, hürriyete ve tabiata aykırı olan eski örf ve âdetlerin insanları felakete sürüklediği tezine*” dayandığını söyler (Kaplan, 2004: 81). Fitnat'ın üvey annesi konumundaki Emine Kadın da Osmanlı dönemindeki yaygın pasif kadınlar gibidir. Fitnat, annesizliğinin yanı sıra annesi gibi görebileceği Dürdâne'nin Gülbeyaz Kalfa'sı gibi bir dadıdan da mahrumdur. Fitnat'a sahip çıkacak, sorumluluk alabilecek biri yoktur. Tal'at'ın annesi Saliha Hanım da iradesini yeterince ortaya koyamaz. Saliha Hanım, Rıfat Bey ile evlenmesine ve oğlunu dönemin yaygın kanaati olan görücü usulü ile evlendirmeye zorlamamasına rağmen iradesiz bir annedir; çünkü oğlunu anlayamamış, ona yardımcı olamamıştır. Saliha Hanım'ın yapması gereken çok basit bir hamle vardır: Tal'at'ın sevdiği kızı öğrenip Fitnat'ı Hacıbaba'dan istemek. Fitnat'ın, Tal'at'ın ve Ali Bey'in ölümünü, kendi gözlerinin kör olmasını sadece bu niyet engelleyebilirdi.

Romandaki başkahramanların ailesi eksiktir: Fitnat anne ve babasız; Tal'at ise babasız büyür. Roman şüphesiz ki Orhan Okay'ın da ifade ettiği gibi evlenmedeki hatalar, kölelik tenkidi ve kız çocuklarının tahsili ve terbiyesi teması üzerine kuruludur (Okay, 2005: 117). Bu hataların çıkış noktasının aile eksikliği, ailenin temel yapı taşı olan annenin erken kaybedilişi ile ya da iradesiz anneyle birebir bağlantılı olduğunu düşünmekteyiz.

Felâton Bey ile Râkım Efendi - Felâton

Romanın başkahramanlarından biri olan Felâton, on üç yaşında iken annesini kaybeder. Anne, Felatûn'un kardeşi Mihriban'ı doğurmasının ardından loğusa yatağında vefat eder. Bir annenin himayesinden, yönlendirmesinden mahrum olarak büyüyen Felatûn'un alafangalılığına, züppeliğine aile penceresinden bakılabilir. Felatûn'un ailesi Beyoğlu'nda oturur. (Felâton'un tam zıttı olarak romanda yer alan Râkım ise Haliç'in Fatih tarafında oturmaktadır). Felâton'un babası Mustafa Merakî Efendi ise varlıklı ve alafanga biridir. Eve hiz-

metçi olarak ihtiyar bir Rum, aşçı olarak da Ermeni bir kadın alır. Eğitimi olmayan Mustafa Merakî Efendi, çocuklarının eğitimi için Fransız hoca tutar. Alaf-rangalığın olmazsa olmazı olan piyano hocası unutulmaz tabii ki. Mustafa Merakî Efendi, çocuklarının gayrimüslim hizmetçiler ve hocalar vesilesi ile Batılılaşacağına iman eder. Felâtun'u ve Mihriban'ı şık giydirmeye, onlara moda-ya uygun kıyafetler almaya özen gösterir. Neticede Felâtun'un alaf-ranga biri olmasında ailenin eksikliği söz konusudur.

Felâtun'un anne himayesinden mahrum olan diğer roman kahramanlarından (Dilber, Dürdâne ve Fitnat) farkı sadece cinsiyeti değildir. Felâtun, Dilber gibi yatağa kapanıp annesinin yokluğu için ağlamaz; Fitnat gibi zorla evlendirilmez ve Dürdâne gibi ailesinden baskı görmez. O, Ahmet Midhat Efendi'nin, biraz da ön yargılı yaklaşımı içerisinde, mirasyedi bir züppesidir. Metresi Polini ile servetini tüketirken kumar ve eğlence ile Mustafa Merakî Efendi'nin mirasını bitirirken aklına hiç ailesi gelmez. Aile fikrinden o kadar uzaklaşmıştır ki, babasının vefatının ardından Râkım, Felâtun'un kardeşi Mihriban için endişelenir ve bu endişesini Felâtun'a iletir. Felâtun, Râkım'ın bu endişesinden rahatsız olur, Râkım'ı "filozofça" konuşmakla itham eder ve konuyu kumara ve eğlenceye getirir (Ahmet Midhat, 2008: 86).

Felâtun'un mirasyediliğine, çapkınlığına, kumarbazlığına, komik hâllere düşmesine ve parasını tüketip yalnız kalmasına 'annesizlik' penceresinden bakılabilir. Maddî ve manevî telkinleri ile annenin çocukları üzerindeki etkisi yadsınmaz. Felâtun'un züppeliği Batı hayranı bir baba ile annesiz bir ailede büyümesidir. Felâtun'un Râkım karşısında tarafgir bir şekilde "zemmedildiği" bilinmektedir; Ahmet Midhat Efendi, her ne kadar "meramımız Felâtun Bey'i zemmetmek değildir" dese de Felâtun ile ironik bir şekilde dalga geçer. Ahmet Midhat'ın Felâtun'un ailesini tasviri, daha ilk sayfalardan okuyucuya onun alaf-rangalığı tanıtır. "*Felâtun Bey'i güzelce tanımak için kendisinin menşei-ni görmek elbet lâzımdır. Böyle bir menşeden neşet eden zatın hâl ve tavrı daha kolay anlaşılabilir.*" (Ahmet Midhat, 2000: 4) diyen yazar, züppe Felâtun Bey'i okuyucuya zemmetme adına aileyi bilinçli olarak eksik ve yozlaşmış olarak anlatır. Anne yoktur, baba ise alaf-rangadır. Böyle bir ailenin çocuğu da doğal olarak züppe bir mirasyedi olacaktır. Kutsal bir kurum olan ailenin çözülüşü, kutsalları kaybolmuş bir züppe nesli doğurur. İnandığı ahlâkî değerleri kaybeden neslin beşiği, annesiz ve Batı hayranı babadan müteşekkil ailelerdir.

ANNESİZLİĞİ FIRSATA ÇEVİREBİLEN KİŞİLER: RÂKIM, NURULLAH, FAZILA VE MANSUR

Ailenin oluşmasında doğurganlığı ve çocuğu yetiştirmesi gibi hüviyetleri ile babadan daha üstün olan annenin yokluğu çocuklar için şüphesiz ki büyük

bir eksikliklerdir. Hem erkek hem de kız çocuklarının Osmanlı toplumundan günümüze babanın hışmından annenin şefkatine, merhametine sığınmaları; babaya söylenmeyen sırların anneye söylenmesi geleneksel yapımızla ilgilidir. Ailenin kutup merkezi olan annenin yokluğunda Dilber, Dürdâne ve Fitnat gibi intihar eden genç kızların, Felâtun gibi züppe tiplerin çıkması doğaldır. Fakat bu tiplerin yanı sıra Tanzimat romanında anne himayesizliğine rağmen şirazesini dağıtmayan, bu durumu bahane olarak kabul etmenin aksine hem dinî hem fennî eğitimini tamamlamak suretiyle kendi ailesi eksik olmasına rağmen mutlu bir aile kuran, intihar etmek şöyle dursun kardeşlerini, sevdikleri kızları, cariyeleri hatta talebelerini ihya eden kahramanlar görülmektedir.

Râkım, Fazıla, Nurullah, Mansur ve Zehra gibi toplumsal yapıya model olarak sunulabilecek kahramanlar, annesizliği fırsata çeviren, azim ve kararlılığını annesizliğine rağmen artıran kahramanlardır. Bu kahramanların ortak yanı İslâmiyet'i iyi özümsemiş olmalarıdır. Ahmet Midhat, Fatma Aliye ve Mehmet Murat'ın çözülmekte olan, eksik kalan aileye ve topluma reçete olarak sundukları kahramanlar, İslâmiyet'i özümsemekle birlikte zamanın ilmini de tetkik etmiş örnek şahsiyetlerdir. Jale Parla, Tanzimat romanındaki kahramanların "mutlak metin" etrafında oluşturulduğunu ifade eder:

"Batılılaşmanın sınırlarını Tanzimat dünya görüşü ve düşüncesine egemen bir mutlak metin belirliyordu. Beşir Fuat'a kadar Tanzimat düşünür ve yazarlarının tek bir ontolojik ya da metafizik soru sormadığını gördüm. Fikirlerini ayet ve hadisle destekleyerek sunan bu çok iddialı yazarların hepsi, mutlak metnin bekçiliğini üstlenmiş birer 'hamî' olarak çıkıyor karşımıza, o mutlak metin ki ananın babanın yokluğunda, 'kavanin-i medeniyet' olarak 'ana-baba' derecesinde 'hamî' olması beklenmekteydi." (Parla, 2008: 49-50).

Felâtun Bey ile Râkım Efendi - Râkım

Râkım, babasını bir, annesini ise on altı yaşında kaybetmesine rağmen aile eksikliğini "mutlak metin" ile doldurabilen biridir. Anne ve babanın erken ayrılığı Râkım'ı yıldırmaz; bilakis annesinin çalışkanlığı ve dürüstlüğü Râkım'a geçer. İsmiyle müsemma olarak çok yazan, tahrir eden gayretli Râkım, Fransızcaya tercüme yapacak kadar hâkimdir. Tercümelerin ve dairedeki kâtipliğin haricinde İngiliz kızlarına (Ziklas ailesindeki) Türkçe ders vermek suretiyle hayatını kazanır. Râkım'ın hem "mutlak metin" etrafındaki dinî hem de dünyevî eğitimi, gayreti şöyle anlatılır:

"Kendi hâhişi ve dadısının sevk ve teşviki sayesinde Arabîden sarf u nahiv filandan mada Risâle-i Erbaa'yı, şerhleriyle beraber lâyıkıyla gördü. Hele mantık cihetini tasdikât-ı hitamına kadar pek kuvvetli tahsil eyledi. İlm-i hadis ve tefsirde oldukça behre kazandı (...) Fransızcaya gelince: Bir kere lisanda rüsûh peyda eyledi. Bade Galata'daki dostundan hikmet-i tabiye, kimya, teşrih-i menâfiü'l-azayı oldukça tahsile edip Beyoğlu'ndaki Ermeni dostunun kütüphanesinde dahi coğrafya, tarih, hukuk ve muahedât-ı düveliyyeye dair lüzum

derecesinin fevkinde dahi malumat topladı. Hele okuduğu Fransız romanlarının ve tiyatro namelerinin ve eş'ar ve edebiyatın âdetâ nihayeti yok gibiydi." (Ahmet Midhat, 2000: 12).

Râkım, annesizliği fırsata dönüştürebilmiş biridir. Kendi eliyle bir aile düzeni kurar; ev işlerinde annesi gibi gördüğü Arap Dadı Fedaî ve ona yardımcı olarak alınan Canan, ev dışında ise kendisi vardır. Tercümelerden, verdiği derslerden ekmek parasını çıkararak Râkım, iş hayatı ile uğraşırken evi de ihmal etmez; dadısına sevgisini gösterir, Canan'ı eğitir. Evde mutlu bir aile ortamı hazırlar. Annesinden on altı yaşına kadar ahlâkî terbiyesini tam olarak alan Râkım'ın etrafındaki bütün kadınlar âdetâ ona hayrandır; fakat o bu durumdan vazife çıkarmayan namuslu biridir. Örneğin İngiliz ailenin kızını reddedebilir. Felâtun, metres peşinde koşarken, babasının mirasını eğlence hayatında tüketirken Râkım gayretini, ahlâkını muhafaza eder ve kendi kurduğu mutlu ailesinde hayatını sürdürür. Romanda şüphesiz ki zıt karakterler üzerinden mesaj verilmek istenir. Ahmet Midhat, hem Râkım'ı hem de Felâtun'u aileleri üzerinden tanıtır. "*Felâtun Bey'i tanır mısınız? Hani ya şu Mustafa Merakî Efendizâde Felâtun Bey!*" (Ahmet Midhat, 2000: 3) veya "*Râkım Efendi dediğimiz çocuk eski Tophane kavalılarından birisinin oğlu olup bundan yirmi dört sene evvel pederi vefat eyledikte validesi elinde bir yaşında yetim kalmıştı.*" (Ahmet Midhat, 2000: 11). Netice itibarıyla Felâtun'un çöküşüne annesizlik ve alaf-ranga baba penceresinden bakabileceğimiz gibi, Râkım'ın rol modelliğine de on altı yaşına kadar ona dinî ve ahlâkî eğitimini veren gayretli anne zaviyesinden bakabiliriz.

Jön Türk - Nurullah

Râkım gibi annesiz büyüyen bir diğer kahraman Ahmet Midhat'ın *Jön Türk* romanındaki Nurullah'tır. Nurullah, annesini erken yaşta kaybetmesine rağmen hırslı, hayata dört elle sarılan azimli biridir. Hukuk mektebini ikincilikle bitiren Nurullah, yazları da boş durmaz, Fransız mektebine gider. Türkçe ve Fransızca derslerinin yanı sıra Arapça ve Farsça dersleri alır. Nurullah'ın evlilik, iş hayatı, terbiye gibi annenin yönlendirici olduğu, evladın sıkıntı yaşayacağı meseleleri yoluna koyduğu görülür. Hukuk mektebinde okumuş ve kaliteli bir hukukçu olmuştur. Çok parlak bir iş hayatı vardır. İyi bir annenin kendine gelin olarak seçebileceği efendi ve iffetli Ahdiye'yi eş olarak belirleyebilmiştir. Nurullah, Felâtun Bey gibi tenperver değildir, eğlence düşkünlüğü yoktur. Nurullah, Felâtun'dan ziyade Râkım gibidir. Nurullah'ın Felâtun ile ortak yanı annesini çok küçük yaşta kaybetmesidir. Nurullah, Ahmet Midhat Efendi gibi çok çalışkan biridir. Dindardır; oruç tutar, namaz kılar. Annenin yokluğunu "mutlak metin" *Kuran-ı Kerim* ile doldurur. Ailesini, sosyal davranışlarını mutlak metne göre düzenler.

Romanın kötü kadını, alafranga genç kız Ceylan'dır. Nüket Esen, Ceylan merkezinde ahlâksız bir kadının aile düzenini nasıl dağıtacağını anlatıldığını ifade eder (Esen, 1991: 15). Orhan Okay da asıl adı Ayşe olan Ceylan'ın isminin üzerinden dahi Frenkmeşrep mesajın romanda verildiğini vurgular (Okay, 2008, 162). Ceylan'ın yozlaşmasında da eski "perendebaz (rakkase)", "hoppa" ve "zırzop" (Ahmet Midhat, 2003: 151) olan anne Sezaidil Hanım'ın etkisi büyüktür. Kızı gibi alafranga meraklısı olan Sezaidil Hanım, kızının intihar ile neticelenen hüsrandan birinci dereceden sorumludur. Nurullah, annesizliğine rağmen efendiliğini kaybetmeyen, hayata dört elle sarılan toplumsal yapıya örnek olarak gösterilebilecek bir tip olurken Ceylan anne ve babadan mahrum olmamasına rağmen intihar eder. Esasında burada anne veya babanın varlığından ziyade çocuğun büyüdüğü ortamın yapısı önemlidir. Tanzimat romanı Jale Parla'nın ifade ettiği gibi bir yetimliğe, bir baba arayışının içine doğar (Parla, 2008: 8); fakat sorunun özü baba eksikliği değildir. Felâton'un babası Mustafa Merakî Efendi hayattadır, Ceylan'ın hem annesi hem babası hayattadır; ama onlar alafranga züppe tiplerdir. Ceylan'ın büyüdüğü ortam ile Felâton'unki çok benzerdir: Evdeki aşçı ve hizmetçi Ermeni'dir. Haremlik ve selâmlık olmayan evde baba eğlenceye düşkün alafranga iken anne alafranga delisi bir rakkasedir. Neticede sorunun özünde yetimlik veya öksüzlükten çok yetişilen ortamın etkili olduğu söylenebilir.

Muhadarat - Fazıla

Annesi gibi müşfik olan, annesini henüz sekiz yaşında kaybetmesine rağmen mağlubiyeti kabul etmeyen, hem kendine hem de kardeşi Şefik'e sahip çıkan Fazıla, Fatma Aliye'nin genç kızlara rol model olarak sunduğu bir tiptir. Fazıla, Râkım veya Nurullah gibi erkek değil, kadın olması hasebiyle çalışma hayatının içinde değildir. Yani toplumsal yapı ona Râkım gibi dışarıda çalışıp maddî kazancını temin etme hakkını tanımaz. Fazıla, pasif ve pısrık baba Sai Efendi ile romanın kötü kadını üvey anne, Fatma Aliye'nin "iblis" (Fatma Aliye, 1996: 66) dediği, İnci Enginün'ün masalların güzel yüzü, canavar kadınlarına benzettiği (Enginün, 2009: 282) Calibe'nin dediklerini yapmaya mecburdur. Fazıla, çocukluğunda, evliliğinde, aile içi ve dışı ilişkilerinde, yani hayatının her anında annesizdir. Daima annesini özler ve annesinin olmayışına ağlar.

Fazıla intiharın eşiğine kadar gelir. Denize atlayıp intihar etmeyi düşünürken bunun günah olduğunu hatırlayıp vazgeçer. Annesi gibi melek yüzlü, müşfik biri olan Fazıla, annesinin yokluğunu tıpkı Râkım veya Nurullah gibi din ile, "mutlak metin" ile doldurur. İyi bir ahlâka sahip olan Fazıla, annesi gibi fedakâr biridir. Zorla evlendirildiği Remzi Bey'in annesine ve evine gönüllü olarak bakar. Kocası Remzi'nin kardeşi Rıfkı ve Rıfkı'nın eşi dul kalan kayınvalidesi Sadberk Hanım'ı evlerine almazken Fazıla kayınvalidesini kabul eder.

Rıfki ve Remzi'nin Felâtun gibi mirasyedi züppeler olduğunu Fatma Aliye sık sık vurgular. Romandaki bütün kötü kahramanların aksine, annesi Fevkiye Hanım gibi dindar ve dürüst olan Fazıla yalan söylemez. Annesinin güzel huy-ları ona geçmiştir.

Tanzimat romancılarının değişimi 'aile' merkezinde anlattıkları bilinen bir kanaattir. Fazıla, evdeki matmazellerden Fransızca, piyano ve resim öğrenir. Aynı Fazıla, dinî eğitimini de alır. Annesizliğine, iradesiz babasına, fettan üvey annesine ve kendisini aldatan kocası Remzi'ye rağmen intihar etmez. Alaf-ranga denebilecek bir eğitim almasına rağmen Felâtun nesli gibi şirazesini kaybetmez. Dilber, Dürdâne, Fitnat ve Ceylan gibi kadın karakterler intihar ederken o direnir. Bu direnmede sürekli ağlayarak yâd ettiği annesinin manevî varlığı ve Fatma Aliye'nin esas vurgulamak istediği dinî ve sosyal eğitimini tam alan, hayat karşısında yenilmeyen genç kız portresi önemlidir. Ahmet Midhat Efendi, toplumsal yapıya Râkım'ı önerirken, manevî kızı Fatma Aliye, Fazıla'yı önerir. Ahmet Midhat ve Fatma Aliye'nin kahramanlarının ortak yanı, annesizliklerine rağmen kendileri sağlam birer aile kuran ideal bireyler olmalarıdır.

Turfanda Mı, Yoksa Turfa Mı - Mansur

Turfanda mı Yoksa Turfa mı'daki Mansur da annesini erken kaybedenlerdendir. Mansur'un babası Fransızlar tarafından öldürüldüğünde Mansur çok küçüktür. Mansur, annesinin çabalaları ile hayatını sürdürmeye çalışır. Anne, ve-fatına kadar Mansur'a ev içinde eğitim verir. Annesini kaybettikten sonra ise Mansur'un azim ve kararlılığı artar. Çalışkan ve idealist olan Mansur, Paris'e tıp okumaya gider. Mansur'un okuma aşkı ve şevki tasvir edilirken; "okuma-ya dalan Mansur, kimi zaman sabaha kadar yatağa girmezdi. Arkadaşlarının odalarından sabahları mumlar hemen bütün olarak çıktığı hâlde, Mansur Bey'in mumları hemen hemen bitmiş bulunurdu. Okul müdürü bundan hoşlanmayıp, okulun disiplinini bahanesiyle erkence yatmak gereğini öne sürmüştü. Mansur abdest, namaz, ders çalışma gibi uğraşlarını dile getirerek özrünü belirtmişti. Müdür buna inanmadığından, mumları kendi parasıyla alacağını ve buna izin verilmezse okuldan çıkmak zorunda kalacağını bildiren Mansur, gece okumalarını sürdürmeyi başarmıştı." (Mehmet Murat, 2006: 58) ifadeleri kullanılır.

Annesinden iyi bir Müslüman-Türk terbiyesi alan Mansur'un hedefi okuyup vatanına faydalı olmaktır. Annesinin çalışkanlığı ve dindarlığı ona geçer. Mansur, annesi gibi öğretmenlik yapar; İstanbul'a, saltanata ve hilafete bağlıdır. Hariciyedeki memurluğunun yanı sıra doktorluk yapar, tıbbiyede ders verir. Hariciyede arkadaşları gibi boş boş oturup devletten para kazanmayı gururuna yediremez ve istifa eder. Annesi gibi erdemli olan Mansur'un annesiz-

liği sanki onun aşkını ve şevkini artırmıştır. Birçok işi bir arada yapması ve vatan aşkı annesinden ona geçen melekedir.

Mansur Bey'in annesi ideal Osmanlı kadınlarından. Anne inandığı değerleri oğluna aktarmıştır. Mizancı Murat'ın çözölüş evresindeki aileye ve içtimaî yapıya sunduğu idealist tip Mansur'dur. Eğitimi, çalışma hırsı ve ahlâkı ile Mansur, Mizancı Murat'ın kendisidir kanaatimizce. Mansur'un annesi de Mizancı Murat'ın annesi gibi Çerkez'dir. Tanpınar, Tanzimat romancıları yaşayışımızla alâkadardır (Tanpınar, 2005: 48) derken bu noktaya dikkati çeker. Mizancı Murat'ın hakikate bu denli yakın olan kahramanları ile okuyucuya sunmak istediği reçetede, bireylerin eğitimli ve ahlâklı olmaları gerektiği yazmaktadır.

Mansur gibi annesiz olan Zehra da mağlubiyeti kabul etmemiş, annesizliğini veya daha genel mânâda aile özlemini mazeret olarak sunmamıştır. Mansur ile örnek bir evlilik yapan Zehra, kız çocuklarının eğitimine kendini adanmış ideal bir kahramandır.

SONUÇ

Ahmet Midhat, Mizancı Mehmet Murat, Fatma Aliye gibi romancılarımızın beslendikleri pınar aşığı yukarı aynıdır. Cemil Meriç, Tanzimat intelijansiyasının temelde muhafazakâr olduğunu ifade eder (Meriç, 2011: 25). Osmanlı'nın ya da İslâmiyet'in bu son kalelerinin vermek istedikleri mesaj, İslâm kalarak Avrupalılaşımdır. Hem Batılı hem de Doğulu kalabilme iddiasında olan Râkım, Nurullah, Fazıla ve Mansur gibi kahramanların aile yapıları birbirine çok yakındır. Bu kahramanların hepsi annelerini erken yaşta kaybetmişlerdir. Fakat Osmanlı kadını temsil eden ahlâklı, temiz yüzlü anneler, hayatta kaldıkları kısa dönemde inandıkları değerleri çocuklarına aktarmışlardır. Râkım neslinin içtimaî dünyaya örnek olarak sunulmalarında annelerine benzemek istemeleri dikkati çeker.

Çıkış noktamız aile, aile içinde de hususiyle annenin konumu oldu. Çalışmanın bize sunduğu ilk mesaj, roman kahramanlarının sergüzeştlerini annelerinin, daha doğrusu annesizliklerinin belirlediğidir. İntihar eden Dilber, Dürdâne, Fitnat annesizliklerini dile getirirler. Pis bir cariye olarak algılanan Dilber, hizmetçi Tarâvet'ten yediği dayaktan sonra yatağına kapanıp "anneciğim" diye ağlar. Üvey anne ve kayıtsız bir babadan müteşekkil bir evde büyüyen Dürdâne, annesinin özlemi ile yaşar. Dadısı Gülbeyaz Kalfa, Dürdâne'nin annesinin yaşaması hâlinde intihar ile biten belaların Dürdâne'den uzak olacağını söyler. Fitnat'ın ömrü annesini aramakla geçer. İntihar eden, mağlubiyeti tadan kahramanların aksine Râkım, Mansur gibi örnek kahramanlar da başarılarını annelerine borçludur. Bu kahramanların idealistliği, çalış-

kanlığı ve ahlâklı oluşlarında annelerinin kısa bir süre için dahi geçerli olan varlıkları önemlidir.

İkinci mesaj, annelerin çocukları üzerinde ne denli tesirli olduğudur. Tanzimat dönemindeki züppe nesle ve onun karşısında yer alan ideal kahramanlara ‘anne’ merkezinden bakılabilir. Ceylan’ın alafrangalaşmasında annenin Frenkmeş-repliği birinci dereceden etkilidir, tıpkı Râkım’ın çalışkan, ahlâklı annesinin bu güzel huylarını tevarüs etmesi gibi.

Üçüncü mesaj, annelerin yerlerine koyulacak bir annenin üretilmesidir. Annenin yerine üç farklı kişi vekâlet eder: Dadı kalfa, abla ve üvey anne. Râkım’ın anne özlemine Dadı Fedaî dindirirken *Dürdâne Hanım*’da anne gibi olan dadı kalfa Gülbeyaz vardır. *Jön Türk*’te ise Nurullah’ın annesizliğini abla Zeliha Hanım gidermeye çalışır. Üvey anne elinde büyüyen Fitnat ve Fazıla ise pek çok zorluğa göğüs germek zorundadır. Hem Fitnat’ın üvey annesi Ayşe Kadın hem de Fazıla’nın üvey annesi Calibe, abla ve dadıların aksine üvey çocuklarının hayatlarını zehir etmiştir.

Dördüncü mesaj ailelerin muayyenliğidir. Aile bireylerinin görevleri dağıtılmıştır ve tereddüde, tefekküre ihtiyaç yoktur. Baba genellikle yoktur, anne melek yüzü ile tebarüz eder. Râkım, Nurullah ve Mansur gibi okuyucuya model olarak sunulan kahramanlar ise âdeta tekerlek izini takip eder gibi mağdur (kendi ailesi eksik olarak hayata atılırlar) ama güçlü bir birey olarak takdir edilirler. Esasında Tanzimat döneminden günümüze hemen hemen bütün bireylerde Batı’ya “hadi canım sende” deme ama içten içe hayranlık besleme vardır. Râkım, İngiliz aileyi reddeder, Şark ailesinin kutsiyetine iman eder; fakat Jozefino adlı metres ile ilişkisi vardır ve içki içer. Râkım bu eksiklerine rağmen hiçbir bocalama süreci yaşamaz. Aksine tıpkı Nurullah ve Mansur gibi hemen mutlu ve ideal bir aile kurar. Bu durum Tanzimat romancılarının birey ve aile algılarının tefekkür harmanına kapalı muayyen bakış açılarını vermesi bakımından önemlidir.

KAYNAKÇA

- Ahmet Mithat Efendi, (2003), *Jön Türk*, (hzl. Kazım Yetiş), 9. bs. , Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
-, (2000), *Felâtn Bey ile Râkım Efendi*, (hzl. Necat Birinci), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
-, (2000), *Dürdâne Hanım*, (hzl. M. Fatih Andı), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Cenap Şahabettin, (1924), *Servet-i Fünun*, S. 1480-86, 24 Kânunuevvel 1340 [24 Aralık 1924], s. 72.
- Enginün, İnci, (2009), *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*, 4. bs. , Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Esen, Nükhet, (1991), *Türk Romanında Aile Kurumu*, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu, Ankara.
- Fatma Aliye, (1996), *Muhadarat*, Enderun Kitapevi, İstanbul.
- Gökçek, Fazıl, “Tanzimat Dönemi Roman ve Hikâyelerinde Kadın Erkek İlişkilerinin Düzenlenişi”, *Türk Yurdu*, S. 153-154, Mayıs-Haziran 200, s. 126-132.
- Kaplan, Mehmet, (2006), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, 8. bs. , Dergâh Yayınları, İstanbul.
-, (2004), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 2*, 6. bs. , Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Mehmet Murat, (2006), *Turfanda mı, Yoksa Turfa mı?*, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul.

- Meriç, Cemil, (2011), *Bulutları Delen Kartal - Cemil Meriç ile Konuşmalar*, (hzl. Mustafa Armağan - Sezai Coşkun), 4. bs. , Timaş Yayınları, İstanbul.
- Moran, Berna, (2008), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 20. bs. , İletişim Yayınları, İstanbul.
- Narlı, Mehmet, (2005), *The Love Stories Between Slave/ Servan (Cariye Sevdaları) Annals Of Faculty Art Ain Shams University, Volum 33, Jul-Sep. 2005, 343-358 Cairo.*
- Okay, Orhan, (2008), *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, 4.bs. , Dergâh Yayınları, İstanbul.
-, (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Parla, Jale, (2008), *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 6. bs. , İletişim Yayınları, İstanbul.
- Sami Paşazâde, (1970), *Serğüzeşt (İkinci Basıma Önsöz)*, İnkılap ve Aka Kitapevleri, İstanbul.
- Şemsettin Sami, (2005), *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat*, Timaş Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2003), *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 10. bs., Çağlayan Kitapevi, İstanbul.
-, (2005), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 7. bs. , Dergâh Yayınları, İstanbul.

TÜRK ÖYKÜSÜNDE ÖĞRETMEN ALGISI*

Abdullah Harmancı**



Özet: Bu araştırmada, doğrudan doğruya hayatı yansıtan bir özelliğe sahip olan öykü türünde edebiyatımızda verilmiş belli başlı örneklerden hareketle, toplumumuzdaki öğretmen algısı üzerinde durulmuş, toplum tarafından öğretmenlerin nasıl algılandığı, nasıl görüldüğü sorusu cevaplandırılmaya, ayrıca öğretmen-toplum ilişkisinin olumlu ve olumsuz yönleri görülmeye ve gösterilmeye çalışılmıştır. Edebiyatın toplumu, hayatı, bireyi yansıtan özelliği hatırlanırsa, edebiyatımızdaki eserlerden hareketle, öğretmenin toplum içindeki yerinin daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır. Yeni Türk edebiyatımız içerisinde yazılan ‘öğretmen’ konulu öykülerde, öğretmenlerin iç dünyaları yansıtıldığı gibi, onların çevreleri tarafından nasıl tanındıkları, bilindikleri, görüldükleri soruları da cevaplandırılmıştır. Araştırmamızda bu öykülerdeki öğretmen algısı üzerinde durulmuş, toplumun öğretmeni görmek istediği yer, öğretmenlerden beklentileri, öğretmeni nasıl algıladığı soruları üzerinden öykü metinleri çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk edebiyatı, Türk öyküsü, öğretmen, eğitim, toplum.

PERCEPTION OF TEACHER IN TURKISH SHORT STORY

Abstract: From the basic samples given in our literature in the genre of short story that has the feature of reflecting life directly, in this study, it is discussed about the perception of teacher in our society, and the question how teachers are perceived and seemed by society is tried to be answered, and also positive and negative aspect of teacher-society relationship are attempted to be seen and shown. If literature's feature of reflecting society, life and individual is remembered, it is aimed to understand the place of teacher in society better from the works in our literature. In the short stories written in our New Turkish Literature, inner worlds of teachers are reflected, as well as, the questions how they are recognized, known and seen by their society are also answered. In our research, perception of teacher in these short stories are discussed and short story texts are tried to be analyzed with some questions such as place where society want to see teacher, their expectations from teacher and how they perceive teacher.

Keywords: New Turkish literature, Turkish short story, teacher, education, society.

* Bu makale, 4. Sosyal Bilimler Eğitimi Kongresi'nde (7-9 Ekim 2009, İstanbul) sunulan “Yeni Türk Edebiyatında Öğretmen Konulu Öyküler ve Bu Öykülerdeki Öğretmen Algısı” başlıklı tebliğ metninin genişletilmiş hâlidir.

** Yrd. Doç. Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi.

GİRİŞ

Geçmiş devirlerden beri edebiyat, hayatın bir yansıması, bir aynası olarak görülmüştür. Edebiyat, toplumda olup biten gelişmelerin bir şekilde makes bulunduğu bir platformdur. Öykü ise romanla birlikte, hayatı doğrudan ve ayrıntılı bir şekilde kapsayan özelliğiyle edebiyat türleri arasında ön plandadır. Yeni Türk edebiyatının XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren neşvünema bulmaya başlamasıyla birlikte, edebiyatımıza Batı'dan giren edebî türler arasında İngilizcedeki karşılığı 'short story' olan 'öykü' de bulunmaktadır. Öykü türü, Ahmet Midhat Efendi, Emin Nihat, Recaiâde Mahmut Ekrem, Nabizâde Nâzım, Sami Paşazâde Sezai, Halid Ziya gibi kalemlerin elinde giderek incelenmiş, işlenmiş ve bu isimlerin ardından gelen öykücülerin eserleriyle müstakil kimliğini kazanmıştır.

Bu incelememizde, hayatı bütün somutluğuyla karşılayan öykü türünün, edebiyatımızdaki ilk örneklerinin verildiği XIX. yüzyılın ikinci yarısından günümüze uzanan çizgide, öğretmenlik mesleğini ne şekilde yansıttığı, öykü aynasında 'öğretmen'in nasıl görüldüğü sorusundan hareket ettik. Öğretmenlik mesleğini bir şekilde konu edinmiş, 'öğretmen'i aynasına yansıtmış elli edebiyatçımızın elinden çıkmış elli iki öyküyü aşağıdaki başlıklar çerçevesinde incelemeye çalıştık:

1. Öğretmenlik Özellikleri Bakımından
2. Gelir Seviyeleri Bakımından
3. Cinsiyetleri Bakımından
4. Görev Yaptıkları Yer Bakımından

Bu başlıklar çerçevesinde, öğretmenlerin toplum tarafından nasıl algılandıkları, edebî metinlere yansıdığı kadarıyla olumlu ve olumsuz özellikleri, gelir seviyeleri, daha çok hangi cinsiyete sahip oldukları, hangi yerleşim birimlerinde buldukları ve bu durumun neticelerinin neler olduğu gibi sorulara cevap aranmıştır.

İncelediğimiz öykülerin listesi (yazarlarının doğum tarihlerine göre) aşağıdaki gibidir: "Eski Bir Mektep": Sami Paşazâde Sezai; "Eti Senin Kemği Benim" ve "Hatt-ı İstiva": Hüseyin Rahmi Gürpınar; "Muallim": Hüseyin Cahid Yalçın; "Ant" ve "Falaka": Ömer Seyfettin; "Bir İstifa": Reşat Nuri Güntekin; "Bir Mektep Hatırası": Selami İzzet Sedes; "Öğretmen Bey": Necip Fazıl Kısakürek; "Zemberek": Sait Faik Abasıyanık; "Öğretmen Gafur": Samet Ağaoğlu; "İş": Orhan Kemal; "Gün Akşamlıdır": Tarık Buğra; "Çocuk ve Ekmek": Hasan Latif Sarıyüce; "Keklik Eti": Fakir Baykurt; "Benim Sevgili Öğretmenim": Muzaffer İzgü; "Yalan Üç Ayaklıdır": Gülten Dayıoğlu; "Eğitmen Bal Hasan": Şevket Bulut; "Asmalı Köyün Öğretmeni": Sevinç Çokum; "Aydın Öğretmen": Sadettin Kaplan; "Kahkaha Çiçeği": Mustafa Kutlu; "Küçük

Nur Ali": Taki Akkuş; "Müsamere": Selim İleri; "Kent Okulunda İlk Gün": Necati Kanter; "Acılar Sevgiyle Biter": Ümit Fehmi Sorgunlu; "Öğretmenliğin Ölümü": Reşat Gürel; "Bekleyiş": Osman Çeviksoy; "Öğretmenin Hikâyesi": Naci Gümüş; "Bu O mu?": A. Vahap Akbaş; "Gül Olacaksın": Necdet Ekici; "Korkut Hoca": Zafer Altunkozaoğlu; "Yunus Emre Olmasaydı": Bestami Yazgan; "Alfabe": Hüzeyme Yaşım Koçak; "Ardında Kalsın Acılar": İbrahim Eryiğit; "Hocaların Hocası": Celalettin Kurt; "Kavak Yellerimiz Oyy": Tacettin Şimşek; "Gurbet Kuşu": Sırrı Er; "Pasta": Nevzat Canan; "Berhudar Olasın": Ethem Baran; "Tahakküm": Sadık Yalsızuçanlar; "Peri Kızları da Sevinir": Fatma Pekşen; "Evden Çık": Duran Çetin; "Kır Çiçeği Hüznü": Mustafa Oğuz; "Saklı Yara İnce Sızı": Köksal Alver; "Gümüş İşlemeleri Çaydanlığın Buğusu": Nihat Malkoç; "Okul": Recep Şükrü Güngör; "Bir Umut": Murat Soyak; "Döne Çiçeği": Mehmet Harmancı; "Yayla Çiçeği": Himmet Karataş; "Beni Almaya Gelen Bulut": Abdullah Harmancı; "Hasret": Osman Koca; "Yaka": Çağrı Gürel.

Öğretmen konulu öykülerin sayısını artırmamız mümkünse de, makalenin sınırlarını zorlamamak için, burada isimleri verilen öykü ve öykücülerle yetinilmiştir. Bu listenin uzaması, çeşitlenmesi mümkündür. Ancak yapılan araştırmada, öykücülüğümüzün dünden bugüne uzanan çizgisinde, seçilen metinlerin farklı seneleri, dönemleri, farklı edebiyat anlayışına sahip yazarları kapsayacak şekilde geniş bir yelpazede bulunmasına özen gösterilmiştir. Şimdi, öykücülerimizin öğretmene, öğretmenlik mesleğine yaklaşımlarını, öykülerimizdeki öğretmen algısını, yukarıda belirtilen başlıklara göre incelemeye başlayabiliriz.

ÖYKÜCÜLERİN ÖĞRETMENE / ÖĞRETMENLİĞE YAKLAŞIMLARI

Öğretmenler üzerine yazılan öykülerde, öğretmenlere atfedilen özellikleri farklı başlıklarda toplamak mümkündür. Öğretmenlerin meslekleriyle ilgili özellikleri, ekonomik seviyeleri, öğretmenler arasında hangi cinsiyetin daha çok ağırlık teşkil ettiği, görev yaptıkları yerleşim birimleri gibi hususlarda, öğretmenler hakkında öykülerde doğrudan ya da dolaylı olarak ne gibi hükümlere varıldığını örneklerle belirlemeye çalışalım:

A. ÖĞRETMENLİK ÖZELLİKLERİ BAKIMINDAN

Yukarıda listesi verilmiş olan öyküler, öğretmenlerin, meslekleri açısından taşıdıkları olumlu ve olumsuz özellikleri gözler önüne sermektedir: İdealist, diğerkâm, çalışkan, fedakâr, müşfik, merhametli... olumlu; şiddete eğilimli, normal dışı özellikler taşıyan, küfürbaz, öfkeli, tarafgir... olumsuz özellikler arasında sayılabilir.

Bu özellikleri, öykülerde geçiş sıklığını da dikkate alarak örneklerle incelemeye çalışalım:

1. Olumlu Özellikler

1. 1. İdealistlik

Sözlüklerde 'ideal' kelimesi 'ülkü', 'mefkûre' anlamlarıyla karşılanırken, 'idealist' kelimesi "Bir ideale, bir ülkeye hasret ve bağlılık duyan" şeklinde tanımlanmaktadır. Pek çok öyküde öğretmenler, öğrencilerinde veya çevrelerindeki kişilerde fikrî, ilmî, ruhî bir yükselme arzulamakta, bunu gerçekleştirmek için çaba sarf etmektedirler. İçinde yaşadıkları gerçek dünyayı, içlerinde taşıdıkları ideal dünyaya benzetme hayaline sahiptirler.

Bu tür öykülerin başında Necip Fazıl Kısakürek'in "Öğretmen Bey" öyküsü gelir. Bu öyküde, Necip Fazıl, kendi dünya görüşü doğrultusunda bir ideal tip yaratmıştır. "*Öğretmen Bey, 9 yıl önce çöplükten farksız olan bu köyün çocuğu ve 20 yaşında döndüğü köyüne kendisini vakfetmiş bir insan...*" (Kısakürek, 2007: 192) olarak tanımlanır. "*Köyün ruh doktoru o, madde doktoru o, inzibat memuru o, iktisat nazımı o, sandık emini o, tek kelimeyle her iş yönünden güdücüsü ve akıl hocası o...*" (Kısakürek, 2007: 192) ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, Necip Fazıl, öğretmene, sadece öğrencilerin başarılı bir şekilde eğitilmesi görevini vermemiştir. Öğretmen, hayatın bütün alanlarında köydeki problemlerle mücadele eder ve bize gösterildiğine göre köydeki işleri yoluna koymayı başarmıştır. Bunda o kadar ileri gidilmiştir ki, köy gençlerinin gönül işleri bile bir şekilde yoluna konulmuştur ve böylece "başı bağlanmamış" gençlerden insanlara gelebilecek ahlâkî tehlikelerin önü kapanmıştır: "*Hemen her evin kız çocuğuyla erkek çocuğundan kimlerin kimlere ait olacağı, aşağı yukarı şimdiden belli... genç kızlar arasında nişanlı ve sözlü olmayanı yok; ve bunlar öbür köy delikanlılarının gözündeki bir hemşire...*" (Kısakürek 2007: 192). Anlaşılacağı gibi, Necip Fazıl, Öğretmen Bey üzerinden kendi hayalindeki dünyanın bir minyatürünü çizmektedir. Bu, küçük ölçekli bir 'ütopya' olarak da düşünülebilir. Zira Öğretmen Bey, Necip Fazıl'ın kaleminde öyle çok idealleştirilmiştir ki, okuyucunun olup bitenleri inandırıcı bulması pek mümkün gözükmemektedir. İncelememiz açısından dikkati çekici olan, öğretmenin yazar tarafından hayatın bütün alanlarını kapsayacak şekilde ideal bir noktada çizilmiş olmasıdır.

Sevinç Çokum'un "Asmalı Köyün Öğretmeni" öyküsünde ise, çalıştığı yoksul köyün yoksul okulunda kitaplık kurmaya çalışan bir öğretmen anlatılmaktadır. Öğretmen zaman zaman umutsuzluğa kapılmış olsa da, bu düşüncelerden uzaklaşacak ve öğrencileri için kaygılanmaya başlayacaktır. 'İdealist' dediğimiz kişileri, içinde yaşadıkları gerçek dünyayı içlerinde taşıdıkları hayalî, temiz, problemsiz, ışıklı dünyaya benzetmeye çalışanlar olarak anlıyorsak

“Asmalı Köyün Öğretmeni” de, bir idealist öğretmen olarak içinde hiç kitap olmayan bir okulu, kütüphanesi olan, öğrencilerin hararetle bir şekilde kitap okudukları bir hâle dönüştürmek istemektedir. “(...) öğretmen bazen savaşı kaybetmiş birinin umutsuzluğunu duyuyordu... Ama sabahın buğusu tüterken karşısında gözleri mahmur nergislerce sıralanmış çocukları görmek, onların yarınlarını düşünmek, her şeyi unutturuyordu öğretmene.” (Çokum, 1993: 93). Öğretmen, kaymakamın, bugünün çocuklarının yarının büyükleri, umudu olacaklarını söylemesi üzerine düşüncelere dalar: “Evet ama nasıl? Kitaplığı olmayan bir köyde bu çoban çocuklarının yarınları nasıl hazırlanacak?” (Çokum, 1993: 94). Öğretmen, ülkenin uzak şehirlerine, yayınevlerine mektuplar yazarak kitap ister. Fakat beklenen kitaplar bir türlü gelmeyecektir. Bütün olumsuzluklara rağmen, köy öğretmeni, kitaplık kurma idealini yitirmez.

Sadettin Kaplan’ın “Aydın Öğretmen” öyküsünde, öyküye adını veren öğretmen, oldukça idealize edilerek portrelenir. Aydın Öğretmen melek tabiatlıdır. Kimseleri incitmez. Herkesin yardımına koşar. “Yaşı kırk bile değildi. Fakat ellisinde gösteriyordu. Çileli yıllar, dikenli yollar onu zamanından önce ihtiyarlatmıştı. (...) Ama ihtiyarlayan sadece bedeniydi. Gönlü ve ruhu hep gençti Aydın Öğretmen’in (...) Çocuk yüreğinde her şeye herkese yer vardı. (...) Sokakta bir kedi yarurusu görse, yüreği burkulur; topallayan bir köpek onu can evinden yaralardı. (...)” (Özçelik, 2007: 86) satırları, öyküdeki öğretmen portresinin ne derecede ideal bir noktaya taşınarak çizildiğini göstermektedir. Öğretmenlik mesleğini son derece ciddiye alan Aydın Öğretmen, “Alnında tomurcuklanan ter damlacıklarıyla yüzü morarıırken, yine de dersini gülümseyerek anlatırdı.” (Özçelik, 2007: 86). Nitekim öykünün ilerleyen bölümlerinde, Aydın Öğretmen rahatsızlandığı hâlde derse girmekte ısrar eder ve ders işlerken masasında hayata gözlemini yumar. Ders anlatırken ölmek, bir öğretmen için elbette gurur ve şeref kaynağı olabilecek bir ölüm şeklidir. Öyküde öğretmenliğin tanımları, hep bu ideal çizginin vurgulanması suretiyle yapılmaktadır:

“Öğretmen; karanlığı aydınlatan bir mumdur. Öğretmen; sevgi peteği, ışık çiçeğidir. Öğretmen; hem anne, hem baba, hem de yarınlara hazırlayan bir rehberdir. (...) Öğretmen; kendini insanlığa adayan, aydınlık yarınlar için karanlığın ölümcül oklarına göğsünü siper eden silahsız savaşçısıdır.” (Özçelik, 2007: 89-90).

Öğretmenin adının Aydın olması tesadüf değildir. Yukarıya aldığımız öğretmen tanımlarında da, cehalet karanlık, bilgi ise aydınlık olarak betimlenmektedir. Ayrıca belirtmek gerekirse, Aydın Öğretmen’in ideal portresi, yer yer inandırıcılıktan uzaktır.

Reşat Gürel’in “Öğretmenliğin Ölümü” öyküsünde, öğretmen, okul hizmetlisinin bakış açısından yansıtılır. Öğretmenin olumlu özelliklerini göstermek için, bu elverişli bir yöntemdir. Hizmetli, öğretmene “Valla hocam se-

nin de her şeyin terstir. Bütün öğretmenler zil çalınca çıkarılır dışarı, sense bütün öğrencilerinden sonra çıkıyor." (Özçelik, 2007: 109) der. Öğretmen çevresine hep gülümsediği hâlde, öğrenciler ona saygı göstermekte ve ayrıca öğretmeni çok sevmektedirler. Hizmetli, kendi zaviyesinden, hep gülümseyen bir öğretmenin öğrencilere kendisini saydırmasını ve sevdirmesini garip bulmaktadır. Bu özelliklerle tanıtılan öğretmen, özel ders almayı kabul etmemekte, çünkü böyle bir işi etik bulmamaktadır. Bir taraftan da ekonomik geliri düşüktür ve çocuğu hastalanmıştır. Hayat onu öyle bir noktaya iter ki, öğretmen, öykünün sonunda özel ders vermeyi kabul eder ve çocuğunu muayeneye götürebilmek için kendisine özel ders verdiren kişiden avans alır. Öykü, finali itibariyle umutsuzca ve öğretmenin yenilgisiyle bitse de, öyküde çizilen öğretmen portresi idealisttir. Derslerinden geç çıkan, derslerine zamanında giren, herkese nazik davranan, herkese gülümseyen, herkesin "Çorumlu" dediği hizmetliye "Ahmet Efendi" diye hitap eden, özel ders vermeyi öğretmenliğin ölümü olarak gören bu öğretmen, saydığımız özellikleriyle idealize edilmektedir.

Naci Gümüş'ün "Öğretmenin Hikâyesi" öyküsünde, öykünün anlatıcısı aynı zamanda metnin merkezinde yer alan öğretmendir. Bir anlamda emektar bir öğretmenin meslek hatıralarının aktarımı gibi duran bu öyküde öğretmen, meslek hayatı boyunca çok çeşitli sorunlarla karşılaşmış, bunlarla mücadele etmekten yılmamıştır. Öğretmenin meslek hayatı boyunca karşılaştığı problemlerden birkaç örnek sunabiliriz: 1. Köy halkı tarafından kız öğrencilerin okula gönderilmemesi. 2. Okul binasının eğitim öğretime uygun bir yapıda olmaması. 3. Çalışılan köylerin kış şartlarında yollarının kapanması ve uzun süre açılması. 4. Çalışılan köye kış şartları sebebiyle tatil dönüşü gidilememesi. 5. Köydeki başlık davasının kaldırılması için köylülere karşı verilen mücadele. Bu ve benzeri problemlerin hepsiyle cedelleşen öğretmen, çok zorlu şartlarda çalışmış da olsa, pes etmemiş ve bir tercih yapması gerektiğinde daima zor ama doğru olanı seçmiştir. Bunlardan sadece bir tanesini örneklemek istiyoruz: Şubat tatilinde memleketine dönen öğretmen, okulların açılmasıyla birlikte yeniden çalıştığı köye gitmek istediğinde, kış şartları sebebiyle köyün bağlı olduğu ilçeden daha öteye geçemez ve ilçe kaymakamı tarafından kendisine hava düzelinceye kadar memleketine dönmesi izni verilir. Ancak öğretmen bunu kabul etmeyerek hamile eşi de yanında olduğu hâlde eşekler üzerinde çalıştığı köye gitmek üzere yola çıkar. Büyük tehlikeler atlatılır ve sonunda sağ salim köye ulaşılır. Bu örnek, ideal bir öğretmen tipini dramatik bir şekilde portrelemektedir (Özçelik, 2007: 116 vd.).

Celalettin Kurt'un "Hocaların Hocası" öyküsünde, Elbistan'da bir lise olmadığı senelerde, bu ilçeye lise açmak için çaba sarf eden Hüsamettin Hoca anlatılır:

“Eğitim hayatında hiçbir engel yıldırılmıyordu onu... Elinden tuttuğu nesillerin yarınlarını düşünüyor, hiçbir fedakârlıktan kaçınıyordu onlar adına. (...) Geceleri, bekâr öğrenci evlerine denetime gidiyor, kahvehanelerde öğrenci kontrolü yapıyor, sokakları bile denetim altında tutuyordu (...) sırf öğrencilerinin yarınları aydınlık olsun, öğrencileri makam mevkii sahibi olsunlar diye.” (Özçelik, 2007: 160-161).

Bu cümlelerin çalışma azmini, idealizmini örneklediği Hüsamettin Hoca, kendisi de bir lise öğretmeni olan Nurettin Topçu adındaki Türk entelektüelinin “*Tam kırk yıl boyunca, ibadet eder gibi sınıflara girip çıktım, çocuklara verdiğim eğitimi ibadet saydım.*” (Özçelik, 2007: 160) sözünü sık sık yinelemektedir. Hoca’nın gayretleri sonuç verir, ilçede bir lise açılır ve ilçe halkı bu gayretlerinden dolayı liseye Hüsamettin Hoca’nın adını vermek ister. Fakat o bir başka Elbistanlı olan ünlü tarihçi Mükrimin Halil Yinanç’ın isminin liseye verilmesini teklif eder. 1959 yılında, Hüsamettin Hoca’nın hayali gerçek olur ve Mükrimin Halil Lisesi eğitime başlar. Son derece şiirsel, idealleştirici bir üslupla anlatılan öykü; “*Yüreklere nice nice umutlar, düşüncelerde yarınlar adına taşınan coşkulu heyecanlar vardı.*” (Özçelik, 2007: 163) cümlesiyle biter.

M. Nihat Malkoç’un “Gümüş İşlemeli Çaydanlığın Buğusu” öyküsünde, Mümtaz adında merhum bir öğretmenden bahsedilir. Mümtaz Bey’in ölümünden sonra bir zamanlar tuttuğu günlükleri ortaya çıkar ve bu günlükler üzerinden onun ne kadar ideal bir öğretmen olduğu örneklenmeye çalışılır. Mümtaz Bey, dünya nimetlerinde gözü olmayan biridir. Gençliğinde, başka mesleklere de puanı yettiği hâlde, öğretmenlik mesleğini seçmiş, ömrünü Anadolu’nun ücra köylerinde tüketmiştir. Çevresindeki insanlar kendisine senelerini heba ediyorsun dediklerinde, onlara, heba değil feda ediyorum, diye cevap vermiştir. (Özçelik, 2007: 227). Hedefi, kuru goncaları iri güllere çevirmektir. Öyküdeki şu cümleler, Mümtaz Bey’in ideallerini ve dünyaya bakışını yansıtmaya bakımından önemlidir:

“Büyük kızı Gülşah babasının hikâyesini en ince ayrıntısına kadar annesinden dinledikten sonra mühendis olmaktan vazgeçmiş, öğretmen olmaya karar vermişti. O da babasının yolundan gidecekti. Çünkü onun bıraktığı boşluğu doldurmalıydı. İnsanların daha çok kazanmak, daha lüks yaşamak için birbirleriyle yarıştığı bu kapitalist dünyada birileri bu gidişata ‘dur’ diyebilirdi.” (Özçelik, 2007: 228).

Öykülerinde idealist öğretmenleri konu edinen öykücü sayısı şüphesiz çok daha fazladır. Ancak burada sıraladığımız öyküler bile bize bir fikir vermektedir. Öykücülerimiz, öğretmenleri, zaman zaman inandırıcılığın boyutlarını da aşarak, idealist bir çizgide portrelemektedirler. Öğretmenler, içlerine girdikleri dünyayı, başta öğrencilerini ve onlara bağlı olarak tüm dünyayı olumsuzluklardan ayıklamak; iyi, doğru, güzel ve değerli olana ulaştırmak için çalışmaktadırlar. Hedefleri insanlığı aydınlatmak, toplumu “cehalet karanlığı”ndan kurtarmaktır.

1. 2. Diğerkâmlık

Başkasının derdiyle dertlenmek, insanlar için kaygılanmak olarak anlamamız gereken 'diğerkâm'lık özelliği, öğretmenlik mesleğinin doğal bir parçası ya da vasfı gibi de görülebilir. Öykücülerin öğretmenleri doğal olarak diğerkâm özellikleriyle de tanıttıkları görülmektedir. Bir önceki başlıkta incelediğimiz öğretmen öykülerini ayrıca bu başlık altında yeniden ele almak istemiyoruz; zira öğretmenlerin idealist özelliklerinin ön plana çıkarıldığı bu öykülerde, diğerkâmlıkları üzerinde de dolaylı olarak durulmuştu. Burada, yukarıda bahsi geçmeyen öykülerin bazılarına kısaca değinmekle yetineceğiz:

Reşat Nuri'nin "Bir İstifa" öyküsünde, öğretmen öğrencilerinden en mutlu günlerini kompozisyon olarak yazmalarını ister. Öğrencilerinin en mutlu günleri pek alışıldık olaylar değildir. Kimi öğrenci babasının hapse atıldığı, kimi öğrenci hastanede kaldığı günü en mutlu günü olarak yazmak istemektedir. Öğretmen, öğrencilerinin hayatın sillesini yemiş, bahtsız, yoksul çocuklar olduğunu görüp yüreğinin öğretmenlik yapabilmek için yeterince katılaşmadığını düşünerek işinden istifa etmeye karar verir. Bunu bir diğerkâmlık davranışı olarak görmek mümkündür. (Güntekin, 1986: 105 vd.).

Hasan Latif Sarıyüce'nin "Çocuk ve Ekmek" öyküsünde, açlıktan bayılan bir öğrencisini doyuran ve evine kadar giderek öğrencisinin ailesinin ekonomik problemlerini gidermeye çalışan bir kadın öğretmenden bahsedilir. Problemi sonuna kadar araştırması ve öğrencisinin derdiyle dertlenmiş olması, öğretmenin diğerkâmlık özelliğini göstermektedir. (Özçelik, 2007: 54 vd.).

Vahap Akbaş'ın "Bu, O mu?" öyküsünde, öğretmen, yıllar sonra bir öğrencisi ile karşılaşır. Öğrencisi, zamanında son derece başarılı ve düzenli bir öğrenci olmasına rağmen, şimdi aklını yitirmiştir. İçki içmektedir. Meseleyi araştırır ve öğrencinin ailesiyle görüşür. Eski öğrencisinin aklını yitirme sebebinin asker olan babasının yoğun disiplini ve baskısı olduğunu anlar. (Özçelik, 2007: 124 vd.).

Zafer Altunkozaoglu'nun "Korkut Hoca" öyküsünde, öğretmen, sokakta öğrencisine şiddet uygulandığını görüp olaya müdahale etmiş ve öğrencisine kötü davranan kişiye sıkı bir yumruk atarak çevresinde bir efsane hâlini almıştır. Korkut Hoca, sokakta yaşanabilecek bir rezaleti göze alarak öğrencisine sahip çıkmış ve öğrencilerinin gözünde çok üstün bir nitelik kazanmıştır. (Özçelik, 2007: 139 vd.).

Fatma Pekşen'in "Peri Kızları da Sevinir" öyküsünde, Türkçe öğretmeni, bir türlü diğer arkadaşlarıyla kaynaşmayan ve kendi gururunun çeperlerini aşmayan bir öğrencisini, sınıf içinde küçük bir yarışma yaparak motive eder ve onun da diğer öğrencileriyle birlikte etkinliklere katılmasını sağlar. Türkçe öğ-

retmeni, tek bir öğrencisinin bile mutsuz olmasını, çemberin dışında kalmasını istememektedir. (Özçelik, 2007: 207 vd.).

Mehmet Harmancı'nın "Döne Çiçeği" öyküsünde, hasta yatağında yatmakta olan öğretmen, bir an önce iyileşmek ve öğrencilerine kavuşmak istemektedir. "Ağrıyan âzâlarım, çürüyen etimle yatağa bağlıyken bile yaşamaya azm ü cezm ü kastettiren şey: öğrencilerim." cümlesi, öğretmenin diğerkâmlığını örneklemektedir. (Harmancı, 1997: 64).

Bir sevgi, bir fedakârlık mesleği olan öğretmenliğin, öykücüler tarafından 'diğerkâm'lık özelliğiyle ön plana çıkarılması, şüphesiz ki tesadüf değildir.

1. 3. Çalışkanlık ve Fedakârlık

Öğretmenin önemli vasıflarından olan idealistlik ve diğerkâmlık, doğal olarak çalışkanlığı ve fedakârlığı da beraberinde getirmektedir. İncelediğimiz öykülerde portrelenen öğretmenlerin büyük bir bölümü çalışkan ve fedakârdır.

Hüseyin Cahid Yalçın'ın "Muallim" öyküsünde, bir taraftan kendi tahsilini tamamlamaya çalışan öğretmen, öbür taraftan özel dersler vererek geçimini sağlamaya gayret etmektedir. Babasının üstüne gereğinden fazla yük olmak istemektedir. Çalışmayı hayatının bir parçası hâline getirmiştir. (Özçelik, 2006: 11 vd.).

Reşat Nuri Güntekin'in "Bir İstifa" öyküsündeki öğretmen, öğrencilerinin mutsuzluklarına dayanamaz ve yeteri kadar deneyimli olmadığını düşünerek işinden istifa eder. Bu davranış, öğrenciler için yapılabilecek büyük bir fedakârlıktır. (Güntekin, 1986: 105 vd.).

Necip Fazıl Kısakürek'in "Öğretmen Bey" öyküsünde, kendi köyünde öğretmenlik yapan gencin köydeki adı da Öğretmen Bey'dir. Bu onun mesleği ile ne kadar bütünleştiğini göstermektedir. Öğretmen Bey, daha önce de belirtildiği gibi, sadece eğitim öğretim işleriyle ilgilenmez. O, aynı zamanda köyün ruh doktoru, madde doktoru, akıl hocası, iktisat nâzımıdır. Köydeki her şeyi, bütün hayat alanlarını kontrolü altına almıştır. Bu da çok yoğun bir çalışkanlığı gerektirir. (Kısakürek, 2007: 191 vd.).

Şevket Bulut'un "Eğitmen Bal Hasan" öyküsünde, Öğretmen Hasan, kendi köylüsü olan Topal Derviş için fedakârlıklarda bulunur. Onu hastaneye götürür. Kendi evinde kalmasını sağlar. Köylüsünün sağlık masraflarını karşılar. Bunu yaparken oğlunun ve gelininin çok büyük tepkisini çekecek ve son nefesini verecektir. (Özçelik, 2007: 62 vd.).

Sevinç Çokum'un "Asmalı Köyün Öğretmeni" öyküsünde, köy öğretmeni, okula kütüphane açabilmek amacıyla her türlü engeli aşmak için çaba sarf eder. Kendi parasıyla uzak şehirlerdeki yayınevlerine mektuplar yazar. Çalışkan ve fedakârdır. (Çokum, 1993: 91 vd.).

Hasan Latif Sarıyüce'nin "Çocuk ve Ekmek" öyküsünde, yiyecek ekmeğe muhtaç olan bir aile anlatılmaktadır. Bu ailenin çocuğu öğretmen hanımın öğrencisidir. Derste aklıktan bayılmıştır. Bunun üzerine öğretmen durumu merak ederek öğrencisinin evine gitmiş ve ailenin çok yoksul olduğunu görmüştür. Onlar için elinden geleni yapmaya çalışmıştır. (Özçelik, 2007: 54 vd.).

Naci Gümüş'ün "Öğretmenin Hikâyesi", öğretmenin çalışkanlığının en çok ön plana çıktığı öyküler arasında bulunmaktadır. "İdealistlik" başlığı altında özetlenen bu öyküde öğretmen, köyde okula gönderilmeyen kız öğrencilerin eğitime kazandırılmasından karlı yolların açılmasına kadar pek çok işi köylüleri örgütleyerek yapmaktadır. Ayrıca, karlı havada tatil dönüşü çalıştığı köye gidebilmek için ölüm tehlikesini göze alabilmektedir. (Özçelik, 2007: 116 vd.).

Sadettin Kaplan'ın "Aydın Öğretmen" öyküsünde, öğretmen, hayatının son dakikalarını kendi sınıfında öğrencileri ile birlikte geçirmiş, çok ısrar edilmesine rağmen hastaneye gitmemiştir. Bir anlamda fedakârlığın en trajik, en dramatik örneği bu öyküde verilmiş olmaktadır. (Özçelik, 2007: 86 vd.).

Celaettin Kurt'un Elibistan'a ilk lisenin açılmasında büyük bir fedakârlık gösteren Hüsamet'in Öğretmen için yazdığı "Hocaların Hocası" öyküsü de mutlaka anılması gereken öyküler arasındadır. (Özçelik, 2007: 160 vd.).

Öğretmenlik mesleğinin çalışkanlığı ve fedakârlığı gerektirdiğini ve sıkça bahsedilen "kutsallığına" bu sayede ulaştığını söylemek mümkündür.

1. 4. Şefkatlilik, Merhametlilik

Yukarıda geçen öykü ve öykücülerin adlarını yeniden zikretmek gereği duymuyoruz; zira bu öykülerde, öğretmenlerin farklı kişisel özellikleri üzerinde durulurken zaten şefkatlilik ve merhametlilik gibi vasıflarından dolayı da olsa bahsedilmişti. Buraya kadar adlarını anmadığımız öykülerde, öğretmenlerin müşfik ve merhametli yönlerini öne çıkaran örnekler üzerinde kısaca duralım:

İbrahim Eryiğit'in "Ardında Kalsın Acılar" öyküsünde, Metin Öğretmen, sınıfa yeni gelen ve ailevî problemlerinden dolayı başarısız ve saygısız bir öğrenci olan Gökhan'la bir arkadaş gibi ilgilenmeye çalışır. Önce bazı sorunlarla karşılaşsa da, sonradan Gökhan'ın gönlünü kazanacak ve onun daha başarılı olmasını sağlayacaktır. Metin Öğretmen'in şefkati ve merhameti, Gökhan'ın bütün bir hayatını düzeltmesinde son derece faydalı olacaktır. (Özçelik, 2007: 156 vd.).

Osman Çeviksoy'un "Bekleyiş" öyküsünde, Almanya'ya yeni gelmiş, bu yabancı ülkeyi ve yeni başladığı Türk Okulu'nu garipseyen küçük öğrencisi ile ilgilenen, onu uzun uzun dinleyen, ona büyük adammış gibi değer veren bir gurbetçi öğretmen, öğrencisinin ailevî problemlerini, dertlerini anlamaya ça-

lışan, ona şefkat gösteren bir öğretmen konuşmakta, olup bitenleri bize aktarmaktadır. Bu konuşma sonrasında, öğretmen ile öğrenci arasında çok özel bir ilişki ortaya çıkacaktır (Özçelik, 2007: 112 vd.).

Bestami Yazgan'ın "Yunus Emre Olmasaydı" öyküsünde, öğretmen, kendisini çok sinirlendiren bir öğrencisine tokat atmak üzereyken öğrenciler tarafından kendisine Yunus'un "Ben gelmedim kavga için / Benim davam sevi için" mısraları okunur. Öğretmen, bu şiiri duyunca yapacağı işten vazgeçer. Yunus, onun öfkeyle kalkıp zararlar oturtmasını engellemiştir. Merhamet ve şefkat duygularını harekete geçirmiştir (Özçelik, 2007: 146 vd.).

Hüzeyme Yeşim Koçak'ın "Alfabe" öyküsüne konu olan öğretmenden bahsedilirken "Öğrencilerini bile kapıya kadar geçirirdi. Dudaklarından hiç kötü söz duymadım." (Özçelik 2007, 154) denilmektedir. Bu da Koçak'ın portrelemeye çalıştığı öğretmenin doğrudan bir anlatımla okura tanıtıldığını göstermektedir.

Ethem Baran, "Berhudar Olasın" öyküsünde, okula henüz başlayan bir çocuğun iç dünyasını büyük bir başarıyla yansıtmaktadır. Okulun müdürü, çocuğun başını okşamıştır ve bu okşayış çocuk tarafından hiç unutulmamıştır. Çocuk okul müdüründen gördüğü sevgiyi öğretmeninden de beklemektedir. Başlangıçta umduğu gibi olmasa da zamanla öğretmenin de "iğne bakışlı fotoğrafçı amca" gibi soğuk olmadığını, kendisini sevdiğini anlayacaktır (Özçelik, 2007: 194 vd.).

Görüldüğü gibi, şefkat ve merhamet, öğretmenliğin önemli iki vasfıdır ve öğretmenler biraz da bu vasıfları sayesinde kendilerini öğrencilerine sevdirmekte ve saydırmaktadırlar.

2. Olumsuz Özellikler

2. 1. Öğrencilere Şiddet Uygulamak

Öykücülerimizin metinlerinde öğretmenlere yöneltilen olumsuz özellikler arasında, amiyâne tabiriyle 'dayakçılık' başta gelmektedir. Öğretmenler, biraz da "eti senin kemiği benim" diyen velilerden güç alarak öğrencileri disipline etmenin yolunu dayakta görmektedirler.

Sami Paşazâde Sezai'nin *Küçük Şeyler* kitabına sonradan eklenen öykülerden olan "Eski Bir Mektep", Osmanlı'nın son dönemlerindeki mahalle mekteplerinden olumsuz sahneler sunmaktadır.

"(...) birbirleriyle hep birden konuşurken yükselen sesler büyük hocanın odaya girmeşiyle birdenbire saygılı bir sessizliğe dönüşürdü. (Çocukları) susmak zorunda bırakan büyük hocanın huzurunu sağlamada, şüphe yok ki odasının bir köşesine konmuş değneklerle falakayı getirmek için bir işaret arayan Halil Ağa'nın kaplan gibi yuvarlak, parlak gözlerinin de payı büyüktü." (Sezai; 2004: 141).

Bu öyküde olduğu gibi, 'falaka', özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinde yetişmiş yazarlarımızın hatıralarında sıkça geçen bir nesnedir ve o dönemde öğretmenlerin nasıl algılandığını gösteren önemli bir simgedir.

Falakayı konu alan öykülerin başında Ömer Seyfettin'in adını bu nesneden alan öyküsü gelirse de, biz ondan önce Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çocukluk anılarından yola çıkarak yazdığı "Eti Senin Kemiği Benim" öyküsüne değinmek istiyoruz. Gürpınar'ın ölümünden sonra kitaplaşan öykülerine ismini veren bu anı-öykü, yakın zamana kadar velilerimizin ağzından düşmeyen "eti senin kemiği benim" ifadesinin eleştirisiyle başlar:

"İşte eski kafaların çocuk terbiyesine dair üç barbar düsturu. Geçmiş zamanda her nendense dört rakamının uğuru denenmiş olacak ki çocukları dört yaşında, dört aylık mektebe başlatırlardı. Henüz kundak kokan bir yavru, tokadının şaplağında bir nevi cennet icazeti tevehhüm edip müteassıp kavuklunun yukarıdaki şartlarla vahşi terbiyesine teslim edirdi. O nasırlı, merhametsiz elin şiddetle indiği körpecik yanağa fasla fasla kan otururdu. Açan gül işte bu cinayetin senbolüydü." (Gürpınar, 1963: 3).

Gürpınar'ın daha mektebe başladığı ilk günlerden itibaren hocalarla arası iyi değildir:

"Girit'te mektebe başlatıldım. Altı yaşında İstanbul'a geldim. Yakup Ağa mektebine verildim. Burası mektep değil, o zamanın çocukları için falakaları, hezeran değnekleri, sopaları, sırtkariyle bir ceza eviydi. Büyüdükten sonra bile kapısının önünden geçerken ürpermelere tutulmaktan kendimi alamazdım." (Gürpınar, 1963: 4).

Gürpınar, mektepte uygulanan şiddeti çok etkileyici bir biçimde anlatmaktadır:

"Hoca, kulaklarımız kanatmak için, sağ el baş ve salavat parmaklarının tırnaklarını bilhassa bu canavarlık için uzatır. Bazen bu pençenin yırtıcılığıyla kulak memesi, yapışığından ayrılır, cılk yara olur. Kulağı iki kesik tırnak kısılcacına aldıktan sonra, başı şiddetle sağa sola sarsar; akabinde yanaklarda patlayan iki şimşek alevi gözlerden çıkar." (Gürpınar, 1963: 5).

Gürpınar'ın aynı öyküsünden aldığımız aşağıdaki satırlar, 'falaka' hakkında ayrıntılı bilgi vermektedir:

"Çocuklara tahsis edilen bu işkence aleti uçtan uca ip bağlanmış bir sopadır. Kabahatlinin ayakları bir bu sopa ile ipin arasına geçirilir. Sopa büzüldükçe ayaklar bileklerinden falakaya sıkışır. Son burmada çocuk kısıvrak bu kapana tutulmuş olur. (...) Değneklerin çıplak tabanlarda her şaklayışında, çocuk acı çığıllıklarla kıvrıla kıvrıla, kendini yerden yere vurur." (Gürpınar, 1963: 6).

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Hatt-ı İstiva" öyküsünde de, hocanın ısrarlı sorularına doğru cevap veremeyen Rifat, falaka cezasına çarptırılır (Gürpınar, 2005: 312 vd.).

Ömer Seyfettin de ilk mektep hatıralarından bahseden bir öykü yazmıştır ve bu öykü “Falaka” adını taşımaktadır. Bütün öykü ‘falaka’ üzerinden kurgulanmıştır. Gürpınar’ın öyküsünde iç acıtan bir nesne olan falaka, Ömer Seyfettin’in öyküsünde daha mizahî bir hava içinde verilmektedir. Sürekli olarak falakadan bîzâr olan öğrenciler kendi aralarında bir oyun kurgulayarak hoca-nın eşeğine falaka çekmesini sağlarlar. Mektepte falaka istemeyen ve olayları takip eden kaymakam, bu komik sahneye şahit olacak ve hocayı görevden uzaklaştıracaktır (Ömer Seyfettin, 1999: 333 vd.).

Ömer Seyfettin’in bir başka öyküsü olan “Ant”ta da falaka ve başka türlü dayak çeşitleri anlatılır:

“Okulda yalnız bir çeşit ceza vardı: Dayak... Büyük kabahatlılar, hatta kızlar bile falakaya yatarlardı. Falakadan korkmayan, titremeyen yoktu. Küçük kabahatlıların cezası ise ölçüsüz tartışız idi. Küçük Hoca’nın ağır tokadı... Büyük Hoca’nın uzun sopası... ki rast geldiği kafayı mutlaka şişirirdi.” (Ömer Seyfettin, 1999: 190-191).

Taki Akkuş’un “Küçük Nur Ali” öyküsünde, öğretmenler tarafından sürekli itilip kakılan Ali’nin iç dünyası verilmektedir. Küçük bir çocuğun gözünden yazılmış olan öyküde, öğrencilere uygulanan şiddetin onların iç dünyalarında ne gibi tahribatlara yol açabileceği çok başarılı bir şekilde yansıtılmıştır. Kendine olan özgüvenini yitiren, insanlara içten içe öfke duyan Küçük Ali, öğretmenleri tarafından sevilmemekten, itilip kakılmaktan dolayı acı çekmektedir:

“(...) öğretmenlerden ve idarecilerden yediği dayak aklında değildi. (...) öğretmenler kızmaya başladılar gelen çekip giden çekip itekledi... Öğretmenlerin bazılarına kızılıyordu ama elinden bir şey gelmiyordu. (...) Yatakhenede olsun yemekhanede olsun nöbetçi öğretmen gelir gider çubuğunu onun başında şaklatırdı. Müdür yardımcısı haftada birkaç kez odasına çağırır, bir güzel paylardı. (...) zorlu bir dayak atardı. (...) nedense bizi dövmek, bize eziyet etmek hoşlarına gidiyor. (...) Kendi çocuklarına el bebek gül bebek... Bize pat küt (...)” (Özçelik, 2007: 92 vd.).

Bu alıntılar, okullarda uygulanan şiddetin öğrencilerin hayatları boyunca onlara ne gibi zararlar vereceğini de örneklemektedir.

Bestami Yazgan’ın “Yunus Emre Olmasaydı” öyküsünde de, ne kadar öğrencilerini sevse de, sınırlarına hâkim olamayıp bir öğrencisine tokat vurmak üzereyken Yunus’un bir şiirini duyduğu zaman kendine hâkim olan bir öğretmen anlatılır. Bu öykü, şiddete başvuran öğretmenin keyfî hareket etmediğini, bir yerde öğrencilerin buna öğretmeni zorladıklarını da gösteren ilginç bir metindir (Özçelik, 2007: 146 vd.).

Görüldüğü gibi, Türk öykücülüğünün aynasına, öğretmen, şiddete eğilimli yönüyle de oldukça gerçekçi bir şekilde yansımıştır.

2. 2. Normal Dışı Davranışlar Sergilemek

Öğretmenleri normal dışı davranışlar içinde anlatan öykülerin başında Samet Ağaoğlu'nun "Öğretmen Gafur"u gelmektedir. Gafur, öykü boyunca öğretmen arkadaşlarından müteşekkil bir ortam içerisinde verilir. Öykünün ilk sayfalarında anormal davranışlar sergilemez. Dahası çevresindeki insanlarla birlikte hareket eden normal bir insandır. Ancak yüksek zekâsı, kültürü ve bildiği yabancı diller sebebiyle herkesin dikkatini çekmektedir. Gafur'un felsefe öğretmeni olması da oldukça beklendik bir durum ya da yazarın klişe bir tasarrufudur. Gafur özellikle Rus romancılarından etkilenmekte ve düşüncelerinin çevresindeki arkadaşlarıncı çalınacağından korkmaktadır. Her geçen gün şüpheleri artan Gafur, arkadaşları tarafından çalınacakları korkusuyla gerçek düşüncelerini gizlemekte ve bunların tam tersi düşünceleri dile getirmektedir. Bu garip düşünceler arkadaşlarının tepkisini çeker ve giderek Gafur'un tuhaflikları insanları rahatsız etmeye başlar. Gafur artık giyimine, kuşamına dikkat etmemekte, tıraş olmamaktadır. İşinden istifa eder. Sokaklarda bir meczup gibi dolaşmaya başlar. İnsanlarla irtibatını kesmiştir. Tek sırdaşı bize öyküyü anlatmakta olan öğretmen arkadaşısıdır. Sadece onun kendi düşüncelerini çalmayacağını düşünmektedir. Her geçen gün daha da kötüleşen, daha da sefil bir hâl alan Gafur, öykü anlatıcısı tarafından son defa şehir kenarında bir sayfide görülür. Bu görüşmede Gafur, tek sırdaşı olan öykü anlatıcısının kendisinden gizli bir kitap yazdığını iddia etmektedir ve bu görüşmede onun ölümüne, ölümün sükûnetine vurgu yapması açıkça söylenmese de, Gafur'un hazine hikâyesinin bir ölümle sonlanacağına işaretini olarak düşünülebilir (Ağaoğlu, 2003: 187 vd.).

"Öğretmen Gafur" öyküsündeki kahramanımız, görmeye alışık olmadığı, entelektüel kapasitesi çok yüksek, yabancı diller bilen, sonradan tuhaf bir çizgiye kaysa da çok çarpıcı düşüncelere sahip bir öğretmen tipidir ve öğrenciler içerisinde çizilmemiş olması da, onu öğretmen olarak kabullenmemizi zorlaştırmaktadır.

Muzaffer İzgü'nün "Benim Sevgili Öğretmenim" öyküsünde zor hayat şartları sebebiyle aklı dengesini yitirmiş bir öğretmen anlatılır. Öncelikle öğretmen üzerinde veliler tarafından şüphe uyandırılır. Öğretmen, velilerce okul idaresine sürekli şikâyet edilmektedir. Ancak öte yandan öğrenciler öğretmeni çok sevmektedirler. Okuyucu, öykünün başında öğretmene bir haksızlık yapılmış olabileceğini düşünür. Ancak olaylar giderek büyür ve millî eğitim müdürü, durumu araştırması için okula bir müfettiş gönderir. Müfettiş derslere girer çıkar ve öğretmeni gözlemler. Başlangıçta bir problem yoktur. Ancak ders ilerledikçe öğretmen ansızın kendini kaybetmekte, sokakta seyyar satıcılık yaparken söylediği sözleri söylemeye başlamaktadır. Çılgınlık yapmaktadır. Dersler işlenirken herhangi bir konuda bir kelime

öğretmenin zihninde bir çağrışım yapmakta, öğretmen birden okul sonrasında ek iş yaparken sokakta insanlara söylediklerini derste söylemeye başlamaktadır. Ancak bundan öğrenciler şikâyetçi değildir; zira öğretmen işini de bütün inceliğiyle, bütün ciddiyetiyle yapabilmektedir. Hayat şartlarının öğretmenin aklî dengesini yitirmesine yol açtığı bu öykü, Muzaffer İzgü'nün ironi tekniğini çok başarılı bir şekilde uyguladığının da bir göstergesidir (Celal, 2001: 221 vd.).

Selami İzzet Sedes'in "Bir Mektep Hatırası" öyküsünde, anormal davranışları olmasa da, yazarın ifadesiyle küp gibi sağır olduğu için öğrencilerin maskarası olmuş bir öğretmen portrelenmektedir. Öğrenciler kendisine hakaretâmez sözler söyledikleri hâlde, hoca, derste öğrencilerin tuvalet için izin istediklerini zannedip onlara bu minval üzere cevaplar vermektedir. Bu da hocayı komik durumlara düşürmektedir (Semih, 1982: 68 vd.).

Ömer Seyfettin'in "Ant" öyküsünde, Osmanlı'nın son dönemlerindeki bir mahalle mektebi ortamı anlatılmaktadır. Aşağıya alacağımız satırlar, anne oğul olan iki hocanın öğrencilerin gözünde nasıl algılandığını göstermektedir:

"Büyük Hoca dediğimiz kınalı, az saçlı, kambur, uzun boylu ihtiyar, bunak bir kadındı. Mavi gözleri pek sert parlar, gaga gibi eğri, sarı burnuyla, tüyleri dökülmüş, hain, hasta bir çaylağa benzerdi. Küçük Hoca erkekti. Büyük Hoca'nın oğlu idi. Çocuklar ondan hiç korkmazlardı. Galiba biraz aptalca idi." (Ömer Seyfettin, 1999: 190).

Bu cümlelerde, mektepteki hocalara "bunaklık ve aptallık" özellikleri lâıyk görülmekte ve öğrencilerin gözünde hocalara normal dışı davranışlar yakıştırılmaktadır.

Selim İleri'nin "Müsamere" öyküsünde de pek çok olumsuz özelliğinin yanında, öğretmen, bize öyküyü anlatan öğrencinin annesi gözünde "deli"dir. Dahası öyküde, bütün öğretmenlerin bir "tahtasının eksik" olduğuna dair bir genelleme de yapılır (İleri, 1997: 112).

Mustafa Kutlu'nun *Bu Böyledir* adlı kitabının kimi öykülerinde geçen ve "Kahkaha Çiçeği" öyküsünün odağında yer alan lise öğretmeni Şinasi, toplumdan uzak oluşuyla dikkati çeker. Felsefecidir. Duldur. Evlilik sorunlarını hâlâ içinde taşımaktadır. İçki içer. Yalnızdır. Dahası, çevresi tarafından bunak olarak nitelendirildiğini bilmektedir. Ömrünün sonunda kendisiyle, hayatıyla bir hesaplaşma içine girer. Felsefeci Şinasi Öğretmen de, toplum tarafından çok normal bir kişi olarak algılanmamaktadır (Kutlu, 1991: 52 vd.).

Görüldüğü gibi, öğretmenlere verilen olumsuz özelliklerden birisi de anormalliktir. Bu durum, öykülerde, "tahtası eksik, fitırık, deli, meczup, bunak, aptal" gibi nitelemelerle sunulmaktadır.

2. 3. Diğer

Öykülerde, öğretmenlerin ‘dayakçı’ tavırları gibi ‘küfürbaz’ tavırları veya öfkeli hâlleri de birbirlerine paralel olarak işlenmektedir. Bunlardan başka; sıkcı, monoton bir şekilde ders anlatmak, öğrenciler arasında ayırım yapmak gibi olumsuz özellikler de öğretmenlere yakıştırılan vasıflar arasındadır.

Taki Akkuş’un “Küçük Nur Ali” öyküsünde öğretmenlerin küfürbazlıkları örneklenir: “*Yine mi sen ulan it herif!.. sana kaç kez adam olacaksın, dedim. Ama sen yine aynı itliği yapmaktan geri kalmıyorsun.*” (Özçelik, 2007: 94) sözleri küfür-lü ifadelerdir.

Sait Faik’in “Zemberek” öyküsünde öğretmenlerin heyecansız, monoton şekilde ders anlatmaları örneklenir:

“Hendeseden sonraki ruhiyat dersiydi. Hoca bize heyecanları heyecansız bir lisanla anlatıyordu. Ruhiyat hocamız ihtiyar bir adamdı. Sesi kendisinden daha çok ihtiyarlamış, bahsettiği heyecanlar ise onda çoktan sönmüş gitmişti.” (Abasıyanık, 2002: 262).

Ömer Seyfettin’in “Ant”, Hüseyin Rahmi’nin “Hatt-ı İstiva”, Orhan Kemal’in “Sarhoşlar” öykülerinde, öğretmenlerin öfkeli hâlleri örneklenir. “Sarhoşlar” da, sıra dışı bir öğrenci arkadaşı için, öyküyü bize anlatan diğer öğrenci; “*Öğretmenlerle, hatta öğretmenlerin en öfkeli değil, sınıfı, okulu titreten, fizikçiyle dahi senli benliydi.*” (Kemal, 2005: 79) demektedir. Öykülerde, öfkenin, öğretmenler tarafından bir otorite aracı olarak kullanıldığı görülür.

Taki Akkuş’un yukarıda anılan öyküsünde ise, öğretmenlerin öğrenciler arasında tarafgirlik yaptıklarının örnekleri verilmektedir: “*Müdür yardımcısı haftada birkaç kez odasına çağırır, bir güzel paylardı. (...) zorlu bir dayak atardı. (...) nedense bizi dövmek, bize eziyet etmek hoşlarına gidiyor. (...) Kendi çocuklarına el bebek gül bebek (...) Bize pat küt...*” (Özçelik, 2007: 92 vd.) satırları, öğretmenlerin öğrencilere karşı adaletsiz davranışlarının örnekleridir.

Bu duruma paralel olarak, Ömer Seyfettin’in “Ant” öyküsünde geçen “Ben hiç dayak yememiştim. Belki iltimas ediyorlardı.” (Ömer Seyfettin, 1999: 191) cümlesi de, aynı şekilde öğretmen tarafgirliğinin bir örneğidir.

B. GELİR SEVİYELERİ BAKIMINDAN

Bir mesleğin halk içindeki itibarı, büyük ölçüde o meslekten elde edilen gelirin azlığı ya da çokluğu ile ilgili gözükmektedir. Öğretmenlik mesleği, öğretmene yeteri kadar gelir sağlamamakta, biraz da bu sebepten, halkın gözünde hak ettiği yeri bulamamaktadır. İnsanlara okuma yazma öğretmek, ilimle meşgul olmak şüphesiz ki son derece değerli bir iştir ve bu sebeple öğretmenlikten “peygamberlik mesleği” şeklinde bahsedilmekte, öğretmenliğe kutsallık atfedilmektedir. Ancak toplumumuzda öğretmenlik mesleğinin hak ettiği yere

gelmesi için, maddî bir iyileştirmeye de ihtiyaç duyulmaktadır. İncelediğimiz öykülerde, köyde, kasabada ya da şehirde ikamet eden öğretmenlerin dar gelirli oldukları, kıt kanaat geçindikleri görülmektedir. Köyün ya da şehrin, ekonomik anlamda da kendine göre avantajları ya da dezavantajları bulunmaktadır. Öğretmen konulu öykülere bir de bu açıdan bakmak gerekmektedir.

Hüseyin Cahid Yalçın'ın "Muallim" öyküsü şu satırlarla başlamaktadır:

"Bir taraftan kendi tahsilini tamamlamak ile meşgul iken, ihtiyaç onu diğer bir tarafta çalışmaya mecbur kılıyordu. Orta hâlli bir aileye mensup idi. Lise tahsilini bitirip de yüksek okula başladığı zaman, çocukluğundan beri babasının omuzlarında gittikçe ağırlaşan bir yük hâlinde devam eden hayatını hiç olmazsa kısmen kazanmayı bir mecburiyet olarak hissetmişti." (Özçelik, 2007: 11).

Muallim, babasının parasıyla geçinmek istememektedir ve bunun için özel ders vermeye başlar. Ancak, zaman içerisinde, bir zengin çocuklarına ders vermek, onların bir şekilde hizmetinde bulunuyor olmak, zarf içinde kendisine uzatılan para, onuruna dokunmaya başlayacaktır. Muallimin zengin insanların hizmetinde bulunmaktan doğan sıkıntısı, toplum içinde düşük geliri olmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum ise, muallimin iç dünyasında büyük bir ızdıraba sebep olur.

Muzaffer İzgü'nün "Benim Sevgili Öğretmenim" öyküsü de, zorlu hayat şartları sebebiyle aklî dengesini yitirmiş bir öğretmenden bahsetmektedir. İlk başta çok başarılı bir öğretmen olan öykü kişisi, öğrenciler tarafından da çok sevilmektedir. Ancak ders işlerken âniden sokakta yaptığı işportacılığı hatırlamakta, sınıfta birden o ânı yaşamaya başlamakta ve çığırkanlık yapmaktadır. Öğretmenin zihninde birdenbire çağrışımlar uyanmakta, böylece çığırkanlığa başlamaktadır (Celal, 2001: 221 vd.). Bu öyküde anlatılan öğretmen şehir ortamında yaşamaktadır ve düşük gelirliliğini telafi edebilmek için kendince bazı yollar bulmuştur. Şehirde yaşama koşulları her ne kadar köye oranla daha zorsa da, şehrin insana sunduğu imkânlar da bir o kadar geniştir.

Şevket Bulut'un "Eğitmen Bal Hasan" öyküsünde, emekli olduğu hâlde çalışmaya devam eden bir köy öğretmeninden bahsedilir. Bal Hasan, avukat olan oğlunun yazıhanesinde hizmet etmeye devam etmektedir. Buna rağmen oğlunun ve gelininin asık suratına tahammül ederek onlarla kalmaktadır (Özçelik, 2007: 62 vd.).

Duran Çetin'in "Evden Çık" öyküsü, öğretmen olmadan önce evlenmiş ve çocuk sahibi olmuş bir gencin ekonomik sıkıntılardan dolayı yaşadığı bunalımlı günleri bir özet hâlinde verdikten sonra, bu kişinin öğretmenliğe atanmasıyla birlikte yaşadığı mutluluğu anlatır. Öğretmen, dar gelirli bir aileden gelmektedir ve liseli senelerinden itibaren hem okumak hem de çalışmak zorunda kalmıştır. Öğretmenliğe atanması, bütün bu sıkıntıların bittiği anlamı

na gelmektedir. Ancak öykü boyunca yaşanan evsizlik problemi, aslında öğretmenlerin ekonomik sorunlarının öğretmenlikle birlikte devam edeceğini göstermektedir. Öğretmenleri konu alan öykülerde, öğretmenin barınacağı yer problemi üzerinde sıkça durulmuştur. Duran Çetin'in öyküsü de bu öykülerden biridir (Çetin, 2007: 38 vd.).

Sevinç Çokum'un "Asmalı Köyün Öğretmeni" öyküsünde, çalıştığı okula kütüphane kurmak için çeşitli şehirlere mektuplar yazan öğretmen, mektup için harcadığı parayı kendi cebinden karşılayacaktır. "*Kâğıt, zarf ve posta parası bir köy öğretmeni için gözü görünür masraflardan sayılırdı, ama sonucu güzel olacağından bu sıkıntıya değerdı doğrusu...*" (Çokum, 1993: 92).

Reşat Gürel'in "Öğretmenliğin Ölümü" öyküsünde, öğretmen son derece idealist biri olarak çizildiği hâlde, ekonomik anlamda oldukça yoksul durumdadır. Uzun zamandır özel ders vermemekte, buna direnmektedir. Ancak bir gün çocuğunun hasta olduğunu öğrenir ve eve gitse bile hem taksi, hem de doktor parası verecek kadar birikiminin olmadığını düşünür: "*Doktora parasının hatta taksi parasının bile olmadığını bildiği karısının çaresizliğini düşündü. Her aybaşında böyle günler için biraz para ayırmayı hatırlatan oydu. İşte ayın sonlarındaydılar ve son paralarını paylaşarak ayrılmışlardı bu sabah.*" (Özçelik, 2007: 110). Bu parasızlık durumunda öğretmenin aklına gelen son çözüm özel ders vermeyi kabul etmektir. Oysa vicdanı bunu onaylamamaktadır. İdealist bir öğretmendir. İlkeleri vardır. Vicdanıyla parasızlık arasında kalmıştır. Ahlâkî kaygılarını bir tarafa bırakarak özel ders vermeyi seçer. Öykünün başlığı da, yazarın olaya nasıl baktığını gösteren bir ipucudur.

Nevzat Canan'ın "Pasta" öyküsünde, Mehmet ve İsmet öğretmenler birbirlerinden hazzetmemektedirler. İkisi de mizaç ve hayata bakış olarak taban tabana zıttır. Mehmet Bey'in "arabası bile" yoktur. İsmet Bey ise "kirada iki daire, bir de dükkânı bulunan ve ayrıca iki kooperatife aidat ödeyen" paragöz biri olarak resmedilir. Okuldan çıkar çıkmaz özel ders vermeye koşan İsmet Bey, Mehmet Bey'in ilmî çalışmalarını "boş iş" olarak görmektedir (Özçelik, 2007: 187 vd.).

Recep Şükrü Güngör'ün "Okul" öyküsünde, okul, esrarengiz bir şekilde yok olmuştur. Öğretmenler ve öğrenciler sabah geldiklerinde okulu yerinde bulamazlar ve büyük bir şaşkınlık yaşarlar. Bu durumun bir açıklaması öykü içinde yapılmamıştır. Zaman içerisinde işsiz kalan öğretmenler, ekmeklerini kazanabilmek için ticaretle uğraşmaya başlarlar. Öyküde öğretmenlerin geçim endişeleri dile getirilmiştir. Bir üst okuma yapıldığında öykünün, değişen dünyada 'okul' adını verdiğimiz kurumun yok oluşunu işlediğini söylemek bir 'aşırı yorum' olarak görülmemelidir. Öyküde öğretmenlerin ekonomik problemleri anlatılırken bir yandan da modern dünyada okulun konumu sorgulanmaktadır (Özçelik, 2007: 230 vd.).

Bu tür örnekleri artırmak mümkündür. Ancak köyde de şehirde de yaşasa, öykülerin geneline bakıldığında, öğretmenlerin gelir seviyeleri oldukça düşüktür.

C. CİNSİYETLERİ BAKIMINDAN

İncelenen elli iki öykü içerisinde, kadın öğretmen ya da öğretmenlerin bulunduğu öykü sayısı on birdir. Toplumun diğer alanlarında olduğu gibi, bu alanda da kadınların erkeklere göre daha geri planda kaldıkları görülmektedir. Toplumumuzda son yıllarda meydana gelen değişiklikler, kadın öğretmenlerin sayısının erkek öğretmenlerden hiç de geride kalmadığını göstermektedir. Bu durumun incelediğimiz öykülere de yansımalarını söylememiz mümkündür. Kadının öğretmen ya da öğretmenlerin anlatıldığı öykülere kısaca bir göz atalım:

Ömer Seyfettin'in "Ant" öyküsünde "Büyük Hoca" olarak anılan öğretmen, yaşlı, sevimsiz bir kadındır. Belki de şiddete başvuran bir öğretmen olduğu için yazar bu kişiyi çok olumsuz çizgilerle betimlemiştir: "*Büyük Hoca arkasını bize çevirmiş, yavaş yavaş, bir sümük böcek kadar ağır, namazını kılıyordu.*" (Ömer Seyfettin, 1999: 192).

Samet Ağaoğlu'nun "Öğretmen Gafur" öyküsünde erkek öğretmenlere olduğu kadar kadın öğretmenlere de yer verilmektedir. Toplumumuzda kadınların hayatın çeşitli sahalarında yer alışlarına paralel olarak öykülerde de kadınlar daha yaygın bir şekilde görülmektedirler. (Ağaoğlu, 2003: 187 vd.).

Tarık Buğra'nın "Gün Akşamlıdır" öyküsünde, okuldaki üç öğretmenden biri Nesrin'dir. Okuldaki öğretmenlerden daha tecrübeli olan Süleyman'ı sevmektedir. Başöğretmen ideolojik anlamda Nesrin'i yanına çekmeye çalışsa da, Nesrin, Süleyman'dan yanadır ve öykünün sonunda ikisi el ele tutuşup sokaklara çıkar. Bu sahne, hem gönül hem de dava beraberliğini sembolize etmektedir (Buğra, 1989: 187 vd.).

Hasan Latif Sarıyüce'nin "Çocuk ve Ekmek" öyküsünde, açlıktan bayılan öğrencisine büyük bir sevgi, şefkat, merhamet gösteren öğretmen kadındır. Öğretmenin cinsiyeti öykünün sonlarına doğru, öğrenci velisinin kendisine seslenmesiyle anlaşılmaktadır. Bunun dışında, öyküde, öğretmenin cinsiyetini ortaya koyan veya bunu önemli kılan bir sahne bulunmamaktadır (Özçelik, 2007: 54 vd.).

Taki Akkuş'un "Küçük Nur Ali" öyküsünde, diğer öğretmenlerle arası iyi olmayan haylaz öğrenci, Nergis Öğretmen'in okuldan gitmesine üzülmektedir. Onu kendine yakın, munis, dost, sevecen bulmaktadır (Özçelik, 2007: 91 vd.).

Ümit Fehmi Sorgunlu'nun "Acılar Sevgiyle Biter" öyküsünde, iki öğretmen arasında filizlenen aşk bir türlü gerçek bir aşka dönüşemez. Ancak iki öğret-

men de içten içe birbirlerini sevmektedir. Bu öyküdeki kadın öğretmen, öğretmenlik mesleğinin dışında, daha çok gönül ilişkisiyle ön plana çıkmaktadır (Özçelik, 2007: 103 vd.).

Necdet Ekici, Hüzeyme Yeşim Koçak, Tacettin Şimşek, Sadık Yalsızuçanlar'ın yukarıda anılan öykülerinde de, kadın öğretmen ya da öğretmenler bulunmaktadır.

D. GÖREV YAPTIKLARI YER BAKIMINDAN

İnsanoğlu, yaşadığı mekânın, coğrafyanın ister istemez bir parçasıdır. Yaşadığı hayatın, yaptığı işlerin, sahip olduğu değerlerin, vasıfların, yaşadığı mekândan, çevreden ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Öğretmenlerin eğitim öğretim faaliyetleri de, yaşama biçimleri de, son tahlilde, içinde buldukları mekânlara göre şekillenmekte, köyde ya da şehirde yaşıyor olmaları, çalışmalarını olumlu ya da olumsuz yönde etkilemektedir. İncelediğimiz öykülerde, öğretmenlerin görev yaptıkları yerleri köy / kasaba ve şehir olarak ikiye ayırmak mümkündür. Köyde görev yapan öğretmenleri anlatan öyküleri kısaca inceleyelim:

Himmet Karataş'ın "Yayla Çiçeği" öyküsünde, "Okulun bulunduğu köye gidemeyeceğini, gitse bile bugün dönemeyeceğini öğrendiğinde pardesünün içinde yok olup gitmişti." (Özçelik, 2007: 242) cümlesi, incelememizde bulunan pek çok köy öğretmenin hayal kırıklığını yansıtmaktadır. İlk görev yeri köy olan öğretmenler, genellikle görev yerlerine gittikleri zaman bir hayal kırıklığı onları beklemektedir. Zira şartlar hiç beklemedikleri kadar olumsuzdur. Yetersizdir. Ulaşım, konaklama, yemek, sosyal çevre açısından ihtiyaçlarını karşılayamayan öğretmenler, bununla birlikte, derin bir gurbet duygusunun içine yuvarlanmaktadır.

Taşrada yaşamının güçlüklerini örneklemesi bakımından, Naci Gümüş'ün "Öğretmenin Hikâyesi" öyküsü önemlidir. Köyde hayat sürmenin, okulda kız öğrenci bulamamanın, tatil dönüşlerinde kış şartları sebebiyle köye dönememenin en çetin, en gerçekçi örneklerini bu öyküde bulmak mümkündür (Özçelik, 2007: 116 vd.).

Celalettin Kurt'un "Hocaların Hocası" öyküsünde, Hüsamettin Hoca, nihayetinde 'taşra' da olan / taşra olan memleketine lise açtırabilmek için büyük bir mücadele verir. Sonunda başarılı olur. Ancak hocanın karşılaştığı zorlukların temelinde, taşrada yaşıyor olması bulunmaktadır. (Özçelik, 2007: 160 vd.). Dönemin Türkiye'sinde, bir ilçeye lise açılması, çok karşılaşılan bir durum değildir.

Tacettin Şimşek'in "Kavak Yellerimiz Oyy" öyküsünde başarılı bir şekilde anlatıldığı gibi, taşrada yaşayan öğretmenlerin baş etmek zorunda olduk-

ları sorunlardan biri de yalnızlıktır. Şehrin renkli hayatından uzak olan ve şehre ulaşmanın çok zor olduğu köylerde görev yapan öğretmenler, hayatlarını renklendirecek uğraşlar bulamamakta, yalnızlık ve gurbet duygusu içine gömülmektedirler (Özçelik, 2007: 164).

Fakir Baykurt'un "Keklik Eti" öyküsünde, köy yerinde çalışmanın zorlukları bir başka açıdan örneklenmektedir. Okul müdürünün yapıp ettiklerini çekemeyen bir grup köylü, okul müdürünün dedikodusunu yapmakta ve onun işini zorlaştırmaktadırlar. Kıskançlıklar, çekememezlikler, iftiralar, şikâyetler normalde bir şehir yerinde olmayacak problemleri doğurmaktadır (Baykurt, 1983: 63 vd.).

Bunlarla birlikte, Necip Fazıl, Ömer Seyfettin, Tarık Buğra, Hasan Latif Sarıyüce, Şevket Bulut, Sevinç Çokum, Sadık Yalsızuçanlar, Mehmet Harmancı ve daha pek çok yazarımızın öyküsünde öğretmenler taşrada resmedilmektedir.

Şehirde görev yapan öğretmenleri anlatan öykülerden de kısaca bahsedelim:

Abdullah Harmancı'nın "Beni Almaya Gelen Bulut" öyküsü, tersine, şehirde öğretmenlik yapmanın zorluklarını örneklemektedir. Öğretmen, yıllar önce mezun ettiği bir kız öğrencisi ile kalabalık bir caddede karşılaşır. Kız, öğretmeni şaşırtacak derecede modern giyinmiştir. Öğretmeni, simit satmakta olan ve tavırlarıyla çoktan olgunlaşmış, ağırbaşlı bir hâl almış olan bir başka öğrencisi de şaşırtacaktır. Simit satmakta olan öğrencisi, hayatın zorluklarını öğretmenin gözlerinin önüne sermiştir. Öğretmen televizyon izlerken üçüncü bir öğrencisini görecektir. Bu üçüncü öğrenci, öğretmenin içindeki üzüntüyü iki katına çıkaracaktır. Öğretmen, bir müzik yarışması programında jüri üyelerinin öğrencisiyle alay ettiğini görmüştür. Âdeta gururu incinmiştir (Harmancı, 2007: 2 vd.). Şehirde öğretmen olmanın da olumlu ve olumsuz yanları vardır ve bu öyküde daha çok ahlâkî problemler üzerinde durulmuştur.

Recep Şükrü Güngör'ün "Okul" öyküsü de şehirde geçmektedir. Yukarıda verildiği gibi, şehirde bulunan bir okul, bir sabah âniden yok olur ve öğretmen ve öğrenciler sabah okula geldiklerinde okulu yerinde bulamazlar. Şehrin içine dağılan öğretmen ve öğrenciler büyük bir şaşkınlık yaşamaktadırlar. Bu öyküde, değişen dünyada 'okul' adını verdiğimiz kurumun yok oluşunun, gücünü yitirişinin anlatıldığına hükmetmek 'aşırı yorum' olarak görülmemelidir (Özçelik, 2007, s. 230 vd.)

Nevzat Canan'ın "Pasta" öyküsü de şehirde geçer ve öğretmenler daha rahat, daha medeni bir ortam içinde bulunurlar. Kimi öğretmenler şehirde olmayı bir avantaja çevirmiş, özel dersler vererek gelirlerini artırmanın bir yolunu bulmuştur (Özçelik, 2007: 187 vd.).

Vahap Akbaş'ın "Bu O mu?" öyküsü, Ankara'da, Kızılay'da, "...entelliğe özenen öğrencilerin takıldığı bir kahvehanede..." başlar (Özçelik, 2007: 124).

Öyküde dramı anlatılan öğrencinin, bize öyküyü aktaran öğretmenin eski öğrencisinin problemleri, biraz da bu 'entel' gençlerin oluşturduğu kalabalığın, Kızılay'ın, şehrin karışıklığının, karanlığının mahsulü gibidir. Şehir, 'eğitim' sözü konusu olduğunda, öğrencileri ahlâksızlıklardan korumanın zor olduğu, öğrencinin kontrolünün zorlaştığı bir yer olarak ön plana çıkmaktadır.

Duran Çetin'in "Evden Çık" öyküsünde, öğretmen büyük çaba sarf etmesine rağmen, ailesiyle birlikte kalabileceği bir ev bulmakta zorlanır. Sonradan bulunan evin sahibi de sözünde durmayacak, öğretmeni eşyası ile ortada bırakacaktır. Barınma sorunu, şehirde yaşayan öğretmenler için de ciddi bir problem olmaktadır. Kiraların yüksekliği, öğretmenin geçim sıkıntısını artırmaktadır.

Bunlarla birlikte, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Hüseyin Cahid Yalçın, Muzaffer İzgü, Samet Ağaoğlu, Bestami Yazgan, Hüzeyme Yeşim Koçak, İbrahim Er Yiğit gibi yazarlar da öğretmenleri şehirde resmetmişlerdir.

SONUÇ

Yeni Türk edebiyatında yazılmış öğretmen konulu öykü örneklerinden başlıcaları, dünden bugüne uzanan çizgide, öğretmenlerin meslek özellikleri, gelir seviyeleri, cinsiyetleri ve görev yaptıkları yerler bakımından taranmıştır.

Öğretmenlerin, öğretmenlik mesleği bakımından, idealistlik, diğerkâmlık, çalışkanlık, fedakârlık, müşfiklik ve merhametlilik gibi olumlu; şiddete eğilimlilik, normal dışı davranışlar içinde olma, küfürbazlık, monoton ve sıkıcı ders anlatma, öfkellik, tarafgirlik gibi olumsuz özellikler taşıdıkları tespit edilmiştir.

İncelediğimiz öykülerde, öğretmenler genellikle dar gelirli, geçim derdi içinde, yoksul denebilecek kişiler olarak çizilmiştir. Köy öğretmenleri, atandıkları köylerde çok zor şartlarda yaşarlar. Tek odalı evlerde, kıt kanaat geçinirler. Öğretmenlik mesleğini seçmiş olmaları, zaten onların varlıklı bir aileden geliyor olmaları ihtimalini azaltmaktadır. Genellikle göreve yeni atanma hatıralarının öyküleştirmesi, öğretmenlerin ekonomik yönden olumsuz durumda olmalarını anlaşılır kılan bir durumdur. Şehirde yaşayan öğretmenlerin de ekonomik açıdan durumları iç açıcı değildir. Ancak şehirde yaşamak öğretmenlere ek iş fırsatları doğurduğu için, taşradaki öğretmenlere kıyasla daha avantajlı oldukları söylenebilir.

İncelediğimiz elli iki öykünün sadece on birinde kadın öğretmen ya da öğretmenler bulunmaktadır. Öykülerdeki erkek öğretmen sayısının fazlalığı, toplumumuzda pek çok alandaki genel eğilimi yansıtırken incelememizdeki öykücülerin çok büyük bir bölümünün erkek olması da böyle bir sonucun doğmasında etken olmuş olabilir. İncelememize konu olan elli iki öykü, toplam elli

yazar tarafından kaleme alınmıştır ve bu elli yazardan sadece dört tanesi kadındır. Toplumun diğer alanlarında olduğu gibi, edebiyatımızda eser vermiş yazarlar arasında da, cinsiyet bakımından erkeklerin kadınlara oranla daha baskın oldukları bir gerçektir. Ancak son senelerde kadın yazarların sayısı oldukça yükselmiştir.

Taşrada görev yapan öğretmenlerin yaşadıkları zorluklar, okul alt yapısının yetersizliği, öğrencilerin nitel ve nicel anlamda yetersizliği, ulaşım, barınak, yalnızlık başlıklarıyla açıklanabilir. Genellikle tek odalı evlerde kalınmakta, şehre gitmek ve şehirden dönmek öğretmenler için ciddi bir problem olmakta, zaman zaman öğrenci bulunamamakta, özellikle kız öğrenci bulmakta zorluk çekilmektedir. Öğretmenler, şehrin eğlenceli hayatından uzakta kalmakta, köyün kısır döngüsü içinde bunalmaktadırlar. Şehirde yaşayan öğretmenler, geçim sıkıntısı çekmekte, bu sebeple ek iş yapmakta, en iyi ihtimalle özel ders vermek zorunda kalmaktadırlar. Taşradaki meslektaşlarına oranla medeniyetin imkânlarından daha çok yararlandıkları ve şehirde yaşamayı ekonomik anlamda bir avantaja çevirdikleri görülmektedir. Ancak şehirde yaşamak, öğrencilere sahip çıkmayı, onlara ahlâkî vasıflar, değerler kazandırmayı zorlaştırmaktadır. Öğrencilerin kontrolü şehirde çok daha zorlaşmaktadır.

Yaptığımız incelemede, taradığımız öykülerin yazarlarının doğum tarihleri ve öykülerde anlatılan olayların kapsadığı zaman dilimi, XIX. yüzyılın sonlarından günümüze kadar uzanmaktadır. Buna göre, ilerleyen seneler içerisinde öğretmenlerin, sahip oldukları meslek özellikleri açısından, olumsuzdan olumluya doğru bir değişim gösterdiklerinden bahsetmek mümkündür. Öğretmen-öğrenci ilişkileri anlamında, öğrencinin lehine bir değişim yaşanmıştır. Dünden bugüne uzanan çizgide, öğretmenlerin gelir seviyelerinde ciddi bir iyileşmeden söz etmek zordur. Seneler içinde kadın öğretmen sayısında toplumumuzda görülen artış, öykülerde de nispeten gözlemlenebilmektedir. Köy ya da kasabalardaki eğitim-öğretim kurumlarının altyapısında, geçen zaman içerisinde kayda değer bir iyileşmenin görüldüğünü söylemek zorsa da, ülkedeki eğitim sistemine bir bütün hâlinde bakıldığında, altyapının çok olumlu yönde değiştiğini belirtmek gerekmektedir.

Türk öykücülüğünün aynasına, öğretmenlik mesleği, olumlu ve olumsuz, iyi ve kötü, gerçekçi ve idealist, heyecan verici ve umut kırıcı yönleriyle bu şekilde yansımaktadır.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik, (2002), *Semaver/Sarıncı/Şahmerdan/Lüzumsuz Adam*, 2. bs., YKY, İstanbul.
 Ağaoğlu, Samet, (2003), *Bütün Öyküleri*, YKY, İstanbul.
 Alver, Köksal, (2004), *Saklı Yara*, Hece Yayınları, Ankara.
 Baykurt, Fakir, (1983), *Can Parası*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
 Buğra, Tank, (1989), *Yarın Diye Bir Şey Yoktur*, 4. bs., Ötüken Neşriyat, İstanbul.

- Celal, Metin, (2001), *Türk Edebiyatından Öykü Antolojisi*, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Çetin, Duran, (2007), *Gözlerdeki Mutluluk*, Beka Yayınları, İstanbul.
- Çokum, Sevinç, (1993), *Rozalya Ana*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Güntekin, Reşat Nuri, (1986), *Tanrı Misafiri*, 9. bs., İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, Hüseyin Rahmi, (1963), *Eti Senin Kemiği Benim*, Gürpınar Yayınları, İstanbul.
-, (2005), *Mürebbiye/Hayattan Sayfalar/Kadınlar Vaizi*, 15. bs., Özgür Yayıncılık, İstanbul.
- Harmancı, Abdullah, "Beni Almaya Gelen Bulut", *Dergâh*, S. 212, Ekim 2007, s. 2.
-, "Döne Çiçeği", *Hece*, S. 5, Mayıs 1997, s. 64.
- İleri, Selim, (1997), *Otuz Yılın Bütün Hikâyeleri*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Kemal, Orhan, (2005), *Sarhoşlar*, 9. bs., Epsilon Yayıncılık, İstanbul.
- Kısakürek, Necip Fazıl, (2007), *Hikâyelerim*, 16. bs., Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.
- Kutlu, Mustafa, (1991), *Bu böyledir*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Ömer Seyfettin, (1999), *Hikâyeler 1*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Özçelik, Mustafa, (2007), *Ben Öğretmenim Çocuklar/Öğretmen Hikâyeleri Antolojisi*, Odun Pazarı Belediyesi Yayınları, Eskişehir.
- Sami Paşazâde Sezai, (2004), *Küçük Şeyler*, Bordo Siyah, İstanbul.
- Semih, Mehmet, (1982), *Türk Mizah Hikâyeleri Antolojisi*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Yalsızuçanlar, Sadık, (1986), *Şehirleri Süsleyen Yolcu*, Birlik Yayınları, Ankara.

HALİD ZİYA UŞAKLIGİL'İN ANILARININ GÜNCEL BİR YAKLAŞIMLA DEĞERLENDİRİLMESİ

Nur Özmel Akın*



Özet: Anı, bir edebiyat türü olarak yaşanmış olması nedeniyle edebiyatın kurgusal tarafından ayrılmaktadır. Halid Ziya, edebiyatın bazı türlerinde olduğu gibi anı türünde de çağdaşları arasında önde gelmektedir.

Biz *Aşk-ı Memnu*'nun önemini, yazarının edebî yönünü ve Türk yazınına kazandırdıklarını tartışmasız kabul ediyoruz. Ancak yazarın insan yönü ile tanışmak, anılarını okumakla mümkün olmaktadır. Anıları okumak, çocuk Halid Ziya'dan genç Halid Ziya'ya, yetişkin Halid Ziya'dan yaşlı Halid Ziya'ya uzanan bir devri onunla beraber yaşamak demektir.

*Kırk Yıl*1, okuyan kişi bireyden topluma uzanan bir hayatın serüvenini paylaşır. Bireyle birlikte topluma doğru edebî ve sosyal boyutları olan bir yolculuğa çıkar. Yolculuk, *Saray ve Ötesi*'nde toplumdaki devlete ve siyasal yapılara doğru sürer. Böylece devletin en ücra köşelerinden (örn. müstahdemler odası), saraya kadar bilmediğimiz bir dünyayı keşfederiz. *Bir Acı Hikâye*'de ise acılı bir babanın hüznüne tanık oluruz.

Hatıraların dil, edebiyat, sanat ve tarih açısından değeri tartışılmaz. Yazarın tarafsız ve nesnel olmaya çalışan tutumu, ölçülü ve objektif bakış açısı, kişilere ve olaylara polemikten uzak yaklaşımı bu anıları, kuşkusuz daha değerli ve anlamlı kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Anı, tarih, edebiyat, Servet-i Fünun, *Kırk Yıl*, *Saray ve Ötesi*.

AN EVALUATION ON HALİD ZİYA UŞAKLIGİL'S MEMOIRS IN THE CONTEXT OF A CURRENT APPROACH

Abstract: *The memoir is distinguished from the fictional part of literature due to be experienced as a genre of literature. Halid Ziya is a preeminent writer among his contemporaries in the genre of memoir as well as the other genres of literature.*

We certainly accept the importance of Aşk-ı Memnu, the writer's literary aspect and his contributions to the Turkish literature. However, the meeting with the human aspect of the writer, is possible by reading to his memoirs. The reading to the memoirs, means living together with him an era ranging from child Halid Ziya to young Halid Ziya, from mature Halid Ziya to old Halid Ziya.

One who reads "Kırk Yıl", shares an adventure of the life reaching from the individual to society and takes a journey that has literary and social dimension, towards society together with the individual. The journey continues from society to the state and the political structure in "Saray ve Ötesi". In this way, we

* Dr., Boğaziçi Üniversitesi Emekli Öğretim Görevlisi.

discover a world what we don't know, from the remotest corners of the state (for example, janitors room) to the Palace. We witness the sadness of a mournful father in "Bir Acı Hikaye".

The worth of the memoir is indisputable in terms of language, literature, art and history. The writer's attitude that tries to be impartial and objective, his moderate and objective viewpoint, his approach that looks at characters and events away from polemics, make these memoirs more worthy and meaningful.

Keywords : *The memoir, history, literature, Servet-i Fünun, Kırk Yıl, Saray ve Ötesi.*

NEDEN ANI?

Anı, bir edebiyat türü olmakla birlikte tarih bilimi ile doğrudan ilintilidir. Anı türü ile tarih bilimi arasında bir taraftan oldukça yakın, diğer taraftan dolaylı bir bağ olduğu görülür.

Bir anı kitabı elbette ki tarih kitabı değildir. Anılar kişisel, tarih ise toplumsaldır. Tarihte bireyler, bireysellikleri ile değil, toplumsallıkları ile veya topluma verdikleri yönlerle, dönemlerine bıraktıkları izlerle birlikte anılır. Tarihte bireylerden çok bireylerin yön verdiği olay ve sonuçlar ön plandadır. Tarih belgeye dayanır.

Anıların dayanağı hafıza ve yaşanmışlıklardır. Bu açılarından bir tarihçi ile bir edebiyatçının anılara bakışı farklı olacaktır. En temel fark, tarihçinin "*Hafıza-i beşer nisyan ile maluldür.*" gerçeğinden hareket etmesi ve anılarda anlatılanları başka kaynaklardan doğrulama ihtiyacıdır. Kuşkusuz aynı endişe edebiyat araştırmacısı için de geçerlidir.

Anılar bir bakıma uzak veya yakın geçmişi anlattığı için tarih de sayılabilir. Ancak anılar öznedir. Tarihî olaylar içinde küçük bir ayrıntı olan ben'i ve ben'in çevresinde gelişenleri ya da büyük toplumsal olaylara doğrudan katılımı olmayan ben'i anlatır. Belki de anı-tarih ilişkisi içindeki yakın veya bir o kadar da uzak gibi görünen bağlantı budur.

Tarih ve anı arasındaki ilişkinin boyutları biraz da yazan ve okuyan taraftan belirlenir. Yazanın tercihleri ve okuyucunun yorumları bu ilişkiyi yakınlık/uzaklık, öznellik/nesnellik, toplumsallık/bireysellik, bilimsellik/duygusallık vb. açılarından daha net kılar. Ancak anı ile tarihi bir ayrıma tâbi tutmaya çalışmak ne kadar doğru olursa, anı eşittir tarih diyerek ikisini ortak bir kaba koymak aynı derecede yanlış olacaktır.¹

Bizde ayrı bir edebî tür olarak değerlendirilen anı veya hatırat örnekleri azdır. Buna toplumsal belleğimizin zayıflığından, kayıt tutma disiplinsizliği ya da geleneksizliğimizden, geçmiş devirlerin muhafazakâr tutumlarına kadar birçok neden sıralanabilir. Yani kişiye ait yaşanmışlıkların başkaları ile uzun uzadıya paylaşılması, kamuya anlatılması eski terbiyeye uygun düşmez. Böyle nedenlerden dolayı birey ve toplum hayatına ilişkin pek çok ayrıntı tarihin derinliklerinde gömülüp kalmıştır.

Bizler çağımızın bize sunduğu imkânlar nedeniyle birçok olgunun farkında ve bilincindeyiz. Bugün yaşadıklarımızın yarınlarımıza aktarılmasının önemi kavramış durumdayız. Yaşantıların yarınlarımıza aktarılması, toplumsal bilinç oluşumuna muhakkak bir katkı sağlayacaktır. Toplum kendinden öncekilerin tecrübelerinden yararlanmalıdır ve ders çıkarmalıdır. İşte anı veya hatırat bu noktada bir anlam ve değer kazanıyor. Bugün anı yayını sayısındaki artış ve daha çok kişinin anı yazmaya yönelmesinin ardında yatan sebepler de bunlardır. Okuyucu da toplumdaki önemli kişilerin bilinmeyen yönlerini yani 'insan yanlarını' öğrenme merakı içindedir.

Bizim toplumsal olarak yaşadıklarımızın bilimsel olarak yarınlarımıza aktarılması tarihin görevidir. Tarih bilimi geçmiş ile gelecek arasında bir köprü kurarak dünün yarına ışık tutmasına yardım eder. Bugünden yarını öngörmeyi sağlar.²

Anı yazmak ise bir bakıma kendini ortaya koymaktır. Bir anı yazarı her şeyden önce ve her şeyin üstünde kendidir. Geçmişte yaşadıklarını önce hatırlar, sonra yakın bir dostuyla yani okuyucuyla hatırladıklarını veya hatırlamak istediklerini paylaşır. Hatırlananlar yaşayan tarafından yazılmıştır ve hayatın tüm alanını kapsamadığı için otobiyografi değildir. Sadece belli dönemleri veya olayları içerir. Bir başka deyiş ile seçilmiştir. Yazar, anı içeriğini, okuyucuya vermek istediği mesaja ve yaratmak istediği etkiye göre belirleyip şekillendirebilir. Otobiyografi yazarı ise hayatının tümünü anlatma kaygısı nedeniyle tutarlılığı sağlama durumundadır. Oysa anı yazarının bu tür bir sıkı denetime ihtiyacı yoktur. Yazar hatıralarını tüm hayatı kapsayacak biçimde, bir kronoloji içinde genişletirse otobiyografiye ulaşır. Fakat anılar nesnel bilgilerden ziyade yazarın belleğine işlemiş olaylardan oluşur. Bu nedenle de canlılığını yitirmemiştir. Tarihi yeniden yaşayamayız ama yaşadıklarımızı hatırlar ve kayda geçiririz. Bu sırada fotoğraflar, dönemin tanıkları ile görüşmeler bize yardımcı olur. Yazarın âdeta yeniden yaşarız.

Kişi neden anılarını yazar? Bunun birinci sebebi 'yazma eyleminin' bir ihtiyaç olmasıdır. İnsan yazıyla vardır ve yazdıkları ile kalıcıdır. Anı yazma eylemini en basit olarak bu biçimde anlamlandırabiliriz. Sonraki onlarca sebebi bulmak daha kolaydır.

Şöyle ki:

Hayat deneyimlerini kalıcı kılma ve aktarma ihtiyacı,

Örnek oluşturma ve yarar sağlama arzusu,

Bilinmeyen gerçekleri açığa çıkarma, tarihe belge hazırlama çabası,

Kişisel deneyim ve gözlemlere dayanan ayrıntılarla tarihe yön verme isteği,

İbret göstererek ders çıkarma ve ders çıkartılmasına vesile olma beklentisi,

Eski ve güzel günlere dönme, zihinsel yolla o anları yeniden yaşama özlemi.

Anılar kişilerin hafızalarında canlılığını korur, yazıya geçirilirse toplumun belleğinin oluşmasına katkı sağlar. Son dönemlerde örneklerine rastladığımız sözlü tarih çalışmaları bunun bir kanıtıdır. Aslında sözlü tarih çalışmaları ile anılar arasında yakın bir bağ vardır. Sözlü tarihte tarihinin yaptığı da bir bakıma anı derlemektir. Tarihçi, bu iş için belirli yöntemler kullanır. Sorduğu sorularla ve çağrışımlarla anıları hafızanın derinliklerinden çıkarmaya çalışır. Anı yazarı ise daha denetimlidir ve okuyucuyu, manzarasının sınırlarını kendi belirlediği bir pencereden baktırır.³

İlhan Berk *Uzun Bir Adam* (Kendim Üstüne bir Kalem Denemesi) adlı yazantı kitabında Montaigne'in; "*Her insanda insanlığın bütün hâlleri vardır.*" sözünden hareketle şöyle der:

"Yazdıklarımın bana benzemesini, beni ortaya koymasını istedim. Bu insanlara, doğaya, acılara, sevinçlere, kısaca yeryüzüne bakarken de böyle olmalı: Ben vurmali, ben çıkarmalıyım. (...) Bu dünyada yaşadığımın bilinmesini istemektir bu. Yaşam olayına sahip çıkmak... Yazmak, bu anlamda, önce kendimi, sonra da yeryüzünü var etmektir. (...) Bir karınca geçiyorsa, bir karınca geçiyor diyorum. (...) Sonra da bütün bunlar yaşadıklarımın ta'nıklık etsin diye kaleme sarılıyorum. (...) yazdıklarım bana benzesin, bana ters düşmesin, beni ortaya koysun diyorum."⁴

Kitabın sonunda da; "*Böyle görüyorum işte kendimi, bir yazıya vurmuş, bir yazı olmuş beni.*"⁵ der İlhan Berk.

Bir anı okuyucusu, yakın ve uzak geçmiş ile canlı bağlantılar kurmak isteyen kişidir. 'Yazıya vurmuş ve bir yazı olmuş' ben'i görmek arzusu vardır okuyucuda. Ben ile yola çıkarak bize ulaşırız. Biz artık sadece karıncanın geçtiğini okumaz, karıncanın ilerlediği yolu, zamanı, iklimi, diğer karıncaları da gözlemlemeye başlarız. Çünkü herhangi bir hayat öyküsü ister istemez yaşanan dönemin birçok özelliğine dair ipuçları içerir.

ANILARA GÜNCEL YAKLAŞIM

Güncel yaklaşımın temelinde eski devirlere ait anıları bugünün okuyucusu için anlaşılır kılma kaygısı vardır. Bu nedenle yazılanlara hem eski kelimeler, hem de isimler ve olaylar açısından çok dikkatli yaklaşmak gerekir. Neye göre veya kime göre anlaşılır olmak? Genç kuşaklar ile yakın temas, bir dereceye kadar belirleyicidir. Ancak bu noktada da çok dikkat etmek ve güncellenen kitabı bir 'sözlük' durumuna getirmemek gerekir. Anılar güncellenirken metin içinde parantez kullanılması artık pek çok yayıncı tarafından benimsenmiştir. Örneğin Halid Ziya Uşaklıgil'in anıları da güncellenirken köşeli parantez kullanılmıştır. Bugünün okuyucusu örneğin elli yıl önce yayım-

lanmış bir anı metnini yazarın özgün dilinden okumalı, ama okuduğunu da anlamalıdır.

Kuşkusuz bir anı metninin sadece kelimeleri değil cümle yapısı, ifade biçimi, imla ve noktalama açısından da güncellenmesi zorunludur. Burada yazarın özgün ifadesini değiştirir olma kaygısı, dipnotlarla giderilebilir.

Güncellenen bir anı kitabında, dipnotların daha esaslı işlevi vardır. Metinde bahsi geçen herhangi bir olay, şahıs, mekân vb. olgular günümüz okuyucusu için anlaşılır kılınmalıdır. Zaman içinde kullanımdan kalkmış eşya, giysi, yer adları, makamlar, rütbelere, yapılar, kurumlar, hep açıklanmaya muhtaçtır. Bir anı güncelleyicisi, anlatılanları tarihsel kaynaklara bakarak değerlendirmeli, bugünün okuyucusunu aydınlatmalıdır. Bu yöntem, anı yazarının hafıza yanlılığı ihtimalini, öznel bakış açısından kaynaklanabilecek sorunları ortadan kaldıracaktır.

Güncellemek, teknoloji yardımıyla bugünün ihtiyaçlarını karşılamak demektir. Şu hâlde güncellenen eserlerin, hele de bu eserler kurgusal değil de yaşanmışsa, olmazsa olmazı indekstir. Eski baskı kitaplarda pek sık rastlamadığımız içerik indeksi, güncelleme çalışmalarının önemli bir boyutudur. Dizin, birçok devri, şahsı, olayı içeren ve sistemli olmayan hatırlamalardan oluşan kitaplar için âdeta belkemiği durumundadır. Köşeli parantez ve dipnotlara ihtiyaç duymayan profesyonel bir araştırmacı için dizinin önemi tartışılmaz. Neyse ki, günümüzde yayımlanan anılarda bu önemli nokta ihmal edilmemektedir. *Kırk Yıl, Saray ve Ötesi, Bir Acı Hikâye* gibi geniş kapsamlı eserleri indeksiz düşünmek mümkün değildir.

BİR SERVET-İ FÜNUNCU, BİR ANI YAZARI

Anı, bir edebiyat türü olmakla birlikte gerçekliği nedeniyle edebiyatın kurgusal tarafından ayrılmaktadır.

Edebiyat tarihimizde *Aşk-ı Memnu*'nun önemi, yazarının edebî yönü ve edebiyata kazandırdıkları tartışmasız kabul edilmektedir. Ancak yazarın insan yönü ile tanışmak anılarını okumakla mümkün olmaktadır. Anıları okumak, çocuk Halid Ziya'dan genç Halid Ziya'ya, yetişkin Halid Ziya'dan yaşlı Halid Ziya'ya uzanan bir devri, onunla beraber yaşamak demektir. Kimi zaman ona yakınlaşmak, hatta onunla neredeyse konuşarak dertleşmek, tanıklık ettiği dönemleri ve olayları gözlemlemek demektir.

Kırk Yıl okuyucusu bireyden topluma uzanan bir hayatın serüvenini paylaşır. Bireyle birlikte topluma doğru edebî ve sosyal boyutları olan bir yolculuğa çıkar. Yolculuk, *Saray ve Ötesi*'nde toplumdan devlete ve siyasal yapılara doğru sürer. Devletin müstahdemler odası gibi en ücra köşesinden tepe noktası olan saraya kadar bilmediğimiz bir dünyayı keşfederiz. *Bir Acı*

Hikâye' de ise evlat acısını ta içimizde duyarız, gözyaşlarımız yazarınkilerle karışır.

Halid Ziya öncelikle bir Servet-i Fünun edebiyatçısıdır. Gerek dil ve üslûp özellikleri, tanım ve tasvirleri, gerekse değindiği konu ve olaylar açısından bu belirgindir. Servet-i Fünun devrinin kapanmasından, ülkede büyük değişimler ve dönüşümler yaşanmasından çok sonra kaleme aldığı anılarında bu bas-kın özelliğini açık bir şekilde görürüz.

Yazarımız edebiyatın birçok türünde olduğu gibi anı yazmada da çağdaşları arasında önde gelmektedir. Kuşkusuz roman ve hikâyelerinde kişisel hayatına ve geçmişine ait izler boldur. Gezi yazılarını da hatırat-günlük çerçevesinde değerlendirebiliriz. Bu anlamda bilinen ilk yazısı "Hatırat Arasından: Kemal ve Oğlu" ismiyle 1908 yılında *Musavver Muhi't*'te yayımlanmıştır.⁶

Halid Ziya Uşaklıgil'in anılarının ilk kısmını içeren *Kırk Yıl* 1936 yılında beş cilt olarak basılmıştır. Yazarın çocukluğundan itibaren 1909 yılına kadar geçen bir süreyi kapsar. Burada 1800'lerin son dönemlerindeki Türkiye'yi küçük Halid'in gözünden görür, ülkenin siyasî havasını soluruz. *Kırk Yıl*'in ilerleyen bölümleri, Abdülhamid devrinin İzmir ve İstanbul'undaki sanat ve edebiyat hayatına dair pek çok ipucu içermektedir.

İkinci anı grubu *Saray ve Ötesi*, 1940-41 yıllarında üç cilt olarak basılmıştır. Uşaklıgil, 31 Mart sonrası tahta çıkan Sultan Reşat'ın sarayında bakanlık düzeyinde bir görev olan mabeyin başkâtipliğine getirilir. 1912'de Halâskar Zabitân hareketinin etkili olduğu sıralarda bu görevinden ayrılır. I. Dünya Savaşı'nın çıktığı döneme kadar, dış gezilerini de içeren anıları buradadır.

Son anı grubu ise gibi *Bir Acı Hikâye'*dir.⁷ Çoğu kaynaklar, yazarın anılarını bu üç grupta sınırlı tutarken Ömer Faruk Huyugüzel 1950'de basılan ve yeni basımı Özgür Yayınları tarafından gerçekleştirilen *İzmir Hikâyeleri*'ni hikâyehatırat karışımı olarak değerlendiriyor.⁸ Yetişkin oğlunun hazin ölümü nedeniyle büyük acılar yaşadığı yıllarda çocukluğunun ve gençliğinin İzmir'ine yönelerek *Kırk Yıl*'da anlatmadığı akraba ve konak çevresindeki kişileri tasvir eder. Güzel İhsan, Civelek Ziver, Abdi ile Karanfil, Deli Fato ve Şimşek Ali karakterleri, dönemin sosyal hayatının çeşitli yönlerini yansıtan tiplerdir.⁹

Servet-i Fünuncular içinde edebiyat ve siyaset mücadelelerini gelecek kuşaklara aktarmak amacıyla anılarını yazanlar olmuştur. Bu kuşağı, yaşadıkları devrin ağır baskıcı ortamı içinde değerlendirmek gerekir. Bu dönemin aydınları sansür ve diğer nedenlerle siyasî ve sosyal konulara eğilememiş, halkın sorunları üzerinde görüş belirtememiştir. Bu etkenler onları edebiyatta derinleşmeye, bireyselleşmeye, kişisel duyguları, acı ve kaygıları ifade etmeye, tabiata yönelerek ayrıntılı tasvirler yapmaya sevk etmiştir. Toplumun gerçeğinden uzak kalma zorunluluğu içindeki bir yazar, ancak bambaşka dünya-

larda kendini ifade edebilmiştir. Buna rağmen toplumdaki ve halktan kopuk olma, anlaşılabilen dil ve üslûp, Fransız edebiyatına aşırı bağlılık, halk hayatına genel ilgisizlik gibi suçlamalarla karşılaşmışlardır. Sonradan gelişen ulusçu akım ise onları 'gayr-i millî' olmakla yargılamıştır.

Tipik bir Servet-i Fünuncu olan Uşaklıgil'in üslûbu, tanım ve tasvirlerindeki ayrıntılar, uzun ve iç içe geçmiş cümleler, anılarını renkli ve değerli kılmaktadır. Yazar okuyucuyu olayların canlı bir gözlemcisi gibi âdeta olayların içine dâhil eder. Okuyan ya bir ressamın fırçasından çıkmış bir tabloya bakar ya tarihin kenarda kalmış şahsiyetleri ile âdeta konuşur.¹⁰

Bugün Halid Ziya sayesinde tarihte önemli birçok kişi hakkında siyasî tarih kitaplarında bulamayacağımız bilgilere ulaşıyoruz. Örneğin Ahmet Rıza'nın İttihat ve Terakki Fırkası'ndaki yeri ve önemini bilen okuyucu, aynı Ahmet Rıza'nın beşerî özellikleri ile de tanışmakta ve bunlardan ibret çıkarabilmektedir.

Ahmet Rıza, önemli bir yemekte sofradaki küçük bir eksik nedeniyle protokol kurallarını göz ardı ederek yersiz eleştirilerde bulunabilmektedir. Sultan Reşat'ın saçını ve sakalını boyamasının yakışık almadığını ifade etmekle kalmaz, bu konuda Sultan'ın ikaz edilmesi gerektiğini dahi söyler.¹¹ Halid Ziya'yı çok sigara içerek parmaklarını sararttığı için ayıplar, bir başkâtime bu sararmış parmaklarla padişaha evrak sunmasının yakışık almayaacağı uyarısında bulunur. Belki de bu türden fevri davranışları nedeniyle Padişah giderek onunla mesafeli olmaya başlamıştır.¹² Bu ve bunun gibi örnekler çoğaltılabilir.

Saray ve Ötesi, bir döneme ışık tutması bakımından çok değerli bir eserdir. Devrin önemli kişilerini siyaset dışı pencereden âdeta bir resim gibi görebiliriz. Örneğin Sarıkaşım hezimetinin siyasî ve tarihî sonuçlarını yazan kitaplarında Enver Paşa'nın mahcup, içe dönük, konuşurken yanakları kızaran bir genç olduğunu öğrenmek mümkün değildir. Naciye Sultan ile Enver'in düğün hazırlıklarının devleti nasıl meşgul ettiğini, Hanım Sultan'ın çeyizindeki tamamı inci ile işlenmiş yorganın hazineye maliyetini de bulamayız.¹³

Halid Ziya, insandaki rütbe, makam ve iktidar arzusunun sınırsızlığını vurgularken böyle arzuların pençesindeki kişilerin gülünç, bir o kadar da acıklı hâllerini de mükemmel bir biçimde sahneye koyar. Artık okuyucunun bu oyundaki ibret mesajını çıkarmaması mümkün değildir. Bir örnek olarak Gazi Ahmet Muhtar Paşa'ya sadarete atandığı müjdesini veren heyetteki Uşaklıgil'in gölgesine gizlenerek o anlara tanıklık edebiliriz:

"Şu dakikada birden bir ziya huzmesi isabetiyle can bulmuş bir levha vuzuhuyla cereyan eden hâli görüyorum: İhtiyar müşir odamda, iki pencere arasındaki kanepede oturuyordu; biz ikimiz, karşısında ayakta, irade tebliğ edecek vazife sahiplerine mahsus resmî

bir vaziyette idik. Böyle zamanlarda lisanına fazla tutukluk gelen başmabeynci¹⁴ tane tane söyledi: -Şevketpenah Efendimiz Said Paşa'nın istifası üzerine inhilâl eden sadareti uhde-i fahimânenize tevcih buyuruyorlar; dedi.

O, gözlüklerinin altında bulanık gözlerle, sanki bir rüyada mübeşşir bir melek tarafından verilen umulmamış bir müjde işitiyor zannolundu, ve 'gözlerimi açarsam bu güzel rüya siliniverecek!' korkusuyla bir saniye durduktan sonra oldukça zor bulunmuş bir kuvvet hamlesiyle ayağa kalktı; dizleri, elleri titriyordu. Kesik, kesik, boğuk bir sesle: -Hikmet-i Rab-baniye dedi; demek bu gün için nasip imiş!..

Bütün asker hayatı şerefle, muhteremiyetle, meratibin en yükseğine vasil olmakla kal-mayarak hezimetle bitmiş bir harpte gazi unvanı da ismine izafe edilerek daima öyle yad edilen, bu gün azim bir servet ve sâman ile beraber âyan riyaseti kabilinden en yüksek bir makamı işgal eden bu zat, anlaşıldı ki bütün hayatında, kendisine teveccüh eden ikbal şa-şaasını kâfi bulmamış, sadaret makamının şaşaasıyla göğsünü parlatmak emeline karşı tit-remiş durmuştu. İşte şu dakikada o emelin nihayet tahakkukuna şahit olunca gene onun heyecanyla titriyordu.

Bu anda ne hissettim, bunu nasıl tasvir etmelidir? Öyle zannettim ki sadaret denilen şe-yin bütün şatafatlı, sırmalı, yaldızlı elbisesi, göğsünü dolduran altın, gümüş, murassa ni-şanlarıyla beraber, efsunkâr bir nefesle birden boşalıyor, içinde cisim olarak ne varsa bir rüzgâr dalgası ile uçup gidiyor ve o müdebdet elbise boş kalıvererek, kof bir kalıp şeklin-de yerlere çöküyor.

Sâde sadaret değil, nazarımda bütün resmî cihanın ikballeri ve artık sona yaklaştığın-da şüphe etmek mümkün olmayan Mabeyni Hümayunu Cenabı Mülûkâne başkitabeti de beraber işte böylece hep birer kof kalıp hâlinde boşalıp yere serilivermiş oluyordu."¹⁵

HALİD ZİYA'NIN ANILARININ TEMEL ÖZELLİKLERİ

Yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi Halid Ziya'nın anılarının en temel özelliği üslûbundaki içtenlik ve yalınlıktır. Okuyucu sanki bizzat Dolmabah-çe Sarayı'nın rutubet kokan havasını solur, gıcırdayan zeminleri üzerinde te-dirgin adımlarla dolaşır, aralık kapıların ardındaki meraklı ve telaşlı kadınla-rın kıpırtılarını hisseder. At binme alışkanlığı olmayan yaşlı devlet adamları-nın, sadaret alayında at üzerindeki bunalmış durumlarını gülererek izler. 31 Mart sonrası kasvet bulutuna gömülerek idamları imzalama zorluğunu yaşayan Sul-tan'ın yanı başında korku ve endişe ile hıçkırıklara boğulur.

Yazarın en dikkati çekici yönlerinden biri, eski terbiye ile bütünleşmiş efendi kimliğinin anılarına yansımıdır. Bugün artık sıradan ve normal bir aktarım-mış gibi gördüğümüz başkalarının olumsuzluklarından söz etme olgusunu, daha açık bir ifadeyle dedikoduyu, Halid Ziya'da göremeyiz. Olumsuz, hatta cid-di anlamda can sıkıcı bir olayı anlatırken kişi adı vermez. Fenalığı yapan ki-şiden ziyade fenalığın içeriğini ön plana çıkarır. "*Edebiyatımızın meşhur bir ka-dın edibinin intihal*" yaptığını anılarda okuruz ama adını görmeyiz. *Sefile* tefri-kasını ve yazarının ismini karalayan bir kişi, kıskançlığı o kadar ileriye götü-rür ki, kendisine tuzak kurup rakıyı su gibi içmesine ve ciddi şekilde zarar gör-

mesine yol açar. Bu, yazarın başarılarını kıskanan ve ismini asla öğrenemeyeceğimiz biridir. Bu örnekleri çoğaltabiliriz.

Öte yandan tarih ve edebiyat için önemli simalar, örneğin Abdülhamid, Enver Paşa, Vahdettin, Damat Ferid gibi kişilikler eleştirilmiştir. Muallim Naci'ye yönelik eleştirileri devrin edebî görüş ayrılıklarını yansıtmaması bakımından çok anlamlıdır. Aslında bu, isim vererek yaptığı ender eleştirilerdendir.

Yazarımız gerçekçidir, tevazu sahibidir. Örneğin Meşrutiyet sarayının modernleşmesini anlatırken yeniliklere vurgu yapar; ama bu işlerdeki öncülüğünden, etkisinden neredeyse bahsetmez. Beşerî zaafalarını gizlemez. Hataları ile eğlenecek, hatta okuyucuyu güldürecek kadar olgundur. Kusurlarını, yanlışlarını kabul eder. İstemeden birini incittiğinde onun gönlünü almaya çalışır. Kin duygusu yoktur. Çocukluk dönemine ait intikam örnekleri ise saf ve sevimlidir.

En önemli özelliği yaşadığı devirlerin aşırı politik ortamına rağmen herhangi bir siyasî bağımlılığının olmamasıdır. İttihat ve Terakki'ye, sıradan bir hayır kurumuna girer gibi, 1908'de kaydolmuştur. Üstelik Cemiyet'e kaydolma aşamalarını "*müsamere*"¹⁶ olarak belirtir ve inceden eleştirir. Bu aşamadan sonra dahi hiçbir zaman bilinen anlamda bir "İttihatçı" olmamıştır. İttihatçılığın siyasî yönüne değil, Batıcı ve çağdaş yönüne uygun bir simadır. Zaten her koşulda sanatçı kişiliği, münevver, müeddep, muasır Osmanlı efendisi kimliği ağır basar.

Halid Ziya'nın anılarını güncel yaklaşımla değerlendirirken belki ona dönük birtakım eleştirilerde bulunabiliriz. Ancak sanatçı yönü ağır basan bir usmayı eleştirmek zordur. Bir edebiyatçı için keşke daha çok siyasetle ve siyasî olaylarla ilgili yazsaydı diyemeyiz. Tarihimizin birçok kırılma noktasını görmüş, çok önemli toplumsal değişimlere tanıklık etmiş, ancak hayatının son kırk yılına ilişkin sessiz kalmıştır. Bu süreçte eserlerini son kırk yıla göre 'güncelleme' geçirmiştir. Anılarındaki yer veya zaman ile ilgili hafıza yanlışlarını başka kaynaklardan doğrulamak elbette mümkündür. Yeni Zelanda'yı Seylan, Damat Ferid'i Vahdettin'in kayınbiraderi olarak vermesi ya da uzun cümlelerde çok ender de olsa karşılaştığımız dilbilgisi kusurları gibi.

Yazarımız politikadan uzak bir şahsiyettir. Gerçi yaşadığı devrin aşırı politik ortamı, hatıralarının siyasî izler içermesini önleyememiştir. Fakat Meşrutiyet'le birlikte siyasî göreve getirilmiş olmasına rağmen, son derece politika dışı bir kişilik olduğunu anlamak için gençlik devirlerine bakmak yeterlidir. İzmir'de, aynı çevrelerde yetiştiği arkadaşı avukat-yazar Tevfik Nevzat¹⁷ bu bakımdan uç bir örnektir. Tevfik Nevzat; Avrupa'ya kaçmış, sürgüne gönderilmiş ve ne yazık ki şüpheli biçimde ölmüştür. Yazarımız, yakın arkadaşının başına gelenleri anlatırken bile temkinlidir. Sultan'ın kolladığı bir kişi olmanın nimetlerinden yararlanmak yerine, bilinçli bir biçimde siyasetten uzak kal-

mayı seçmiştir. Çünkü Sultan Reşat onu Âyan Meclisine üye atamış, ancak o, katıldığı ilk toplantıdan hemen sonra istifa etmiştir.

Halid Ziya öncelikle bir edebiyatçıdır. Yeri geldikçe de tarih yazmak, tarihe yön vermek iddiasında olmadığını dile getirir.¹⁸ Fakat yaşantılar tarihe aitler ve bugün için önemli ipuçları içermektedir. Anıları okuyan kişi bu ipuçlarından tutarak tarihe ulaşır. Burada bazı örnekler vermek açıklayıcı olacaktır. Bir gezi dönüşünü anlatan yazar, aşağıdaki tablo ile Tefvik Fikret'i âdeta karşımıza getiriyor:

"Nihayet ayrılmak saati geldi; Fikret, Rauf ve ben Hisar yalısına dönmeye mecburduk. Orada kalacak olanlar bizi deniz kenarına kadar indirdiler, bir sandala bindirdiler ve 'uğurlar olsun!..' dediler. Bu uğur temennisine ihtiyaç vardı. Hayatımda bu derece karanlık bir gece hatırlamıyorum. Sanki bilinmez bir yerden set set siyahlıklar inmiş ve birbirinin ardına kara perdeler gerilerek, değil etrafı, sandalın içinde birbirimizi bile görmeye imkân bırakmamıştı. Bir aralık sandal kendisini akıntıya salıverdi, böylece hatta küreklerin hizmetine bile pek lüzum kalmadan sürüklenip uzaklara doğru gidiyorduk, sonra sandalı Boğazın ancak alışkın kayıklarından bildikleri sulara sevk ederek Rumelihisarı'nı tutacaktık. Sandalın küreklerini ellerinde tutanlar emindiler, onların yalnız soludukları işitiliyordu; bizim nefesimiz bile duyulmuyor, gölgelerimiz bile anlaşılıyordu. Birdenbire ta yanı başımızda bir hışırtı işittik, suların kaynaşması arasında sanki her şeyi örtüp bütün duyulan seslerin üstünde uçan bir hışırtı ki sert bir kumaşın bir saniye içinde yırtılışını andırıyordu ve aynı saniyede ta sandalın hizasında karanlıklardan daha karanlık, bütün karalardan daha kara yüksek bir heyulâ, hızla, ancak mevcudiyeti fark edilebilen bir çabuklukla geçip, aktı gitti. Bu bir şilepti ve bizi ezip batırmasına ramak kalarak sandalı bir çalkantıya bırakıp kaybolup gitmişti.

İşte o zamana kadar bu yolculukta tek bir söz söylemeyen Fikret bunu müteakip: 'Ah! dedi; ne olurdu, bizi çiğneyip ezmiş, batırıp boğmuş olsaydı. Şu dakikada her şey silinmiş olurdu, dünya bize karşı, biz dünyaya karşı... Ne o, ne de biz hiç kaybetmiş olamazdık. Bilâkis!..' Onun bu sözü karanlıkların içinden ve ölümün yanı başından uyanmış bir feryattı ki kendisini ne kadar oyalarsa oyalasın asıl benliğinin derinliklerine sinen kara duygudan kopup geliyordu. Onu, sonunda ölüme kadar sürükleyip kemiren, bu güçlü zoru vücudu bir küçük çocuğun dokunmasıyla devrilecek kadar takatten düşürerek alıp götüren de bu asla susmayan duygu oldu."¹⁹

Üstat Ekrem'den bahsederken de konuşmasının yazısına benzediğini *"temkinle, güzel ve nakiseden ârî, eşkâli araya araya, kullanılacak tabirleri, cümlesine verilecek cereyanları tarta tarta, ağır ağır, yazılacak olsa nefis bir sayfa vücuda gelecek bir surette"* olduğunu belirtiyor. Rezaizâde Ekrem'i ve Nijad'ın acısını Halid Ziya'nın gözünden görmek, ayrı bir değer taşımaktadır:

"Coşkun, taşkın olduğuna tesadüf etmedim; belliydi ki onun fıtratı kasırgalara kapılsa bile asude mişvarini kaybedemezdi.

Bütün hayatı nefis ve nezih şeylerin taharrisıyla geçmişti. İstinye yalısında resim yaparak; piyanosunda başka kimsede duymadığım bir sanatla, bir rikkatle şarkılar çalarak vakit geçirir, ne zaman güzel şeyler görmek, tabiatın menazırında şiirlerine ilham almak isterse Kalender'de, Göksu'da, Kanlıca koyunda sandal seyranı yapar ve bu zamanlarda mut-

laka sanihatına hâkim olacak bir perinin teshir kuvveti altında bulunurdu. Baharlarını Büyüka'da Karanfil Sokağı'nın küçük evinde geçirirdi ve bu zamanlarda o, evinden ziyade adanın tenha yollarında, tepelerinde, çamların arasında saatlerle dolaşırdı.

Dolaşmak onun başlıca mutadıydı. Onun da hususî hayatında buhranlar zuhûr edince, hele bütün mevcudiyeti bir daha muvazenesini bulamayacak kadar şiddetli bir matem sarsıntısına hedef olunca, bu dolaşmak ihtiyacını Tünel meydanından Şişli'nin son hududuna kadar uzun bir cevalângâhta tatmin ederdi.

O matem oğlu Nijat'ın vefatı oldu. Oğlu demek kâfi değil, Nijat onun hayatta yegâne gayesi, bütün emellerinin, hülyalarının bir zübdesiydi; olanca mevcudiyeti onunla dolu idi ve onu kaybedince birdenbire sanki hüviyeti, havası boşalırmiş bir balona benzemişti.

Tesliyetini Nijat'ın yazılarında, mersiyelerinde yaşatmakla arardı ve Nijat'ı kaybetmekle Türk Edebiyatına hiçbir zaman kıymetini kaybetmeyecek olan bediaları vermiş oldu.

Bir gün, bizi, Fikret'le beni, Büyüka'da'ya evine davet etti; bunları bize okumak istemişti.

Bugünün hatırası, yaşayan bir levha şeklinde gözlerimin önündedir. Eve girince sağ tarafta, küçük odada idik. O masanın başında, Fikret yan tarafta, ben karşısında idik; o, sakin, fakat derin bir acıyla dolu, sanki siyah bir bulut içinde mağmum, muzmahil okuma başladı. Bu yazılarda, o mersiyelerde öyle bir samimî teessür, öyle inleyip sızlayan, coşup haykıran bir matem, bizi yavaş yavaş sararak nihayet müthiş bir heyecan içine atan öyle bir feryat vardı ki evvelâ Fikret kollarını, ellerini büküp eğen ihtilâçlar içinde kendisini sallıverdi; sonra ben, bu oğlunun ölümüne ağlayan babanın karşısında kendisinin de türlü acıları kanayan bir baba sıfatıyla o matemle müstevli oldum; hıçkırma hıçkırma, hüngür hüngür ağladık. Bugün müthiş bir matem günü idi.

Onun Nijat'la nasıl uğraştığına, hakikaten hayret verecek bir sanat kabiliyetiyle inkişafa başlayan gençliğinin içinde affetmeyen bir hastalıktan onu kurtarmak için nasıl çırpındığına vâkıf olanlar, biçare çocuğun zayiinden sonra artık bu babanın çökmüş bir adam olacağına hükmetmişlerdi ve öyle oldu.

Ondan sonra üstadın hayatında intizam bozuldu; nasıl intizam mümkün olabilirdi ki kendisi artık tamamıyla perişandı.

İstinye'yi satmıştı, artık adaya gitmiyordu, daha evvelden Firuzağa'da aldığı iki küçük evi birbirine ekleyerek burada nefsinin âdeti zindana mahkûm bir hayata soktu, bir aralık eski 'Vakit' sahibi Filip'in Büyükdere sırtında malikânesini aldı, yazları oraya çekildi.

Ercüment'in²⁰ pek sevimli, pek liyakatli, belki Nijat kadar güzide kabiliyetlerle zengin bir genç olarak yetişmesine âdeti lâkaydane bakıyordu; yalnız ona değil her şeye lâkaytti.

Bir aralık, Meşrutiyet ilân edilince, o da bu lâkaydîden sıyrılır, o da herkesle beraber tahakkuk etmiş zannolunan bir rüyanın mestfisine kapılır gibi oldu."²¹

Halid Ziya Uşaklıgil, anıları ile bizi bugün nispeten yabancı olduğumuz bir dünyanın içine sürüklüyor. Hatıraların dil, tarih, sanat ve edebiyat açısından değeri, yazarın tarafsız, ölçülü, nesnel olmaya çalışan tutumu ve samimiyeti ile daha da artıyor. Bugün birçok yayınevi kütüphane raflarında kalmış, kopyası tükenen, yalnızca araştırmacıların ve akademisyenlerin başvurduğu eski eserleri yeniden yayımlamaya devam etmektedir. Bu eserlerin orijinal bi-

çimiyle dahi günümüz okuyucusuna ulaştırılması, önemli bir kültür hizmetidir. Güncelleme çalışmalarında ilk amaç, eserin orijinalliğinin korunması, yazarın özgün ifadelerine ilişilmemesi olmalıdır. Ancak yeni nesil okuyucuyu gözetecek yöntemlere de ihtiyaç vardır. Yeniden basımlarda dil, edebî ve siyasî içerik, bilimsel ve akademik bir yaklaşımla güncellenmelidir.

DİPNOTLAR

- 1 Erol Köroğlu, "Edebiyatla Tarihin Flörtü", *Milliyet Sanat*, Haziran 2006, s. 84-87.
- 2 İlhan Tekeli, "Bireyin Yaşamı Nasıl Tarih Oluyor?", *Toplumsal Tarih*, S. 95, Kasım 2001, s. 13-20.
- 3 Sözlü tarih çalışmaları ile ilgili bk. Esra Danacıoğlu, *Geçmişin İzleri Yanbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2001.
- 4 İlhan Berk *Uzun Bir Adam, Yaşantı (Kendim Üstüne Bir Kalem Denemesi)*, YKY, İstanbul, 1997, s. 7-8.
- 5 *Age.*, s. 99.
- 6 Nakleden Ömer Faruk Huyugüzel, *Halid Ziya Uşaklıgil'in Hayatı Eserleri Eserlerinden Seçmeler*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1995, s.73, dn. 2.
- 7 Yeni basımı Rahim Tarım tarafından hazırlanmaktadır.
- 8 Ömer Faruk Huyugüzel, *İzmir'de Edebiyat ve Fikir Hareketleri*, Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir, 2004, s. 32.
- 9 Halid Ziya Uşaklıgil, *İzmir Hikâyeleri*, (hzl. Ferhat Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul, 2005.
- 10 Bk. Nur Özmel Akın, "Halid Ziya Uşaklıgil'in Çizdiği Portreler", *III. Güzelyurt Tarih Buluşması Sempozyumu Bildiriler* (Lefkoşa, 7-8 Nisan 2005), s. 89-112.
- 11 Bk. Halid Ziya Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, Yeniden düzenlenmiş 1. basım Özgür Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 113.
- 12 *Age.*, s. 292-295.
- 13 *Age.*, s. 241.
- 14 Bu kişi Lütfi Simavî'dir. Anıları çeşitli yayınevlerince basılmıştır. Bir örnek olarak bk. Lütfi Simavi, *Osmanlı Sarayının Son Günleri*, Pegasus Yayınları, İstanbul, 2006.
- 15 Uşaklıgil, *Saray ve Ötesi*, s. 592-595.
- 16 "(...) Saif'ten sonra beni bir odaya soktular; burası fakir bir gezginci tiyatro sahnesi yahut bir mason locasının çocukça yapılmış bir taklidi gibiydi. Burasını tasvir edemeyeceğim, yalnız buraya girer girmez: 'Ne tuhaf!.. Buna neden lüzüm görülmüş?..' diye düşündüm ve itiraf ederim, bu gülünç tertibattan gelen bir tesirle asıl gayenin büyüklüğü mühim bir mikyasta çökmüş oldu. Sonra yüzü bir nikab, üstü başı siyah bir kisve ile örtülmüş, sesini değiştiren fakat ne kadar değiştirilmiş olsa gene Serezli, Manastırlı yahut Selanikli olduğu anlaşılabilir bir zat, belki bence pek tanınan bir zat, bana küçük bir nutuk irat etti. Bu sahne vazıma müteallik tefferruatla o kadar meşguldüm ki söylenen şeyleri takip ettim mi bilmiyorum, fakat bunların esasını tahmin etmek zor değildi ve esasa zaten sadıktım. Bu rasime bir yeminle bitti." (Bk. *Kırk Yıl*, yeniden düzenlenmiş 1. basım, Özgür Yayınları, İstanbul, 2008, s. 915-917.
- 17 Tevfik Nevzat (1865-1905) İzmir'in ilk Türk avukatıdır. Halid Ziya ve Bıçakçızâde İsmail Hakkı ile *Nevruz*'u kurdu. 1886'da *Hizmet*'i, 1895'te *Ahenk*'i yayımlamaya başladı. Siyasî görüşleri nedeniyle Adana'da sürgün ve hapislik yılları sırasında öldü. (Ziya Somar, *Bir Şehrin ve Bir Adamın Tarihi: Tevfik Nevzat İzmir'in İlk Fikir ve Hürriyet Kurbanı*, Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, İzmir, 2001).
- 18 Meşrutiyet öncesi ortamı anlatan satırları için bk. Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 868-869.
- 19 *Kırk Yıl*, s. 823-824.
- 20 Ercüment Ekrem Talu (1888-1956)'nın anıları için bk. *Geçmiş Zaman Olur Ki... (Anılar)*, (hzl. Alaattin Karaca), Hece Yayınları, Ankara, 2005, 296 s.
- 21 Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, s. 803-805.

KAYNAKÇA

Akın, Nur Özmel, "Halid Ziya Uşaklıgil'in Çizdiği Portreler", *III. Güzelyurt Tarih Buluşması Sempozyumu Bildiriler* (Lefkoşa, 7-8 Nisan 2005), s. 89-112.

- Berk, İlhan Uzun, *Bir Adam, Yaşantı (Kendim Üstüne Bir Kalem Denemesi)*, YKY, İstanbul, 1997.
- Danacıoğlu, Esra, *Geçmişin İzleri Yanbaşımızdaki Tarih İçin Bir Kılavuz*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 2001.
- Huyugüzel, Ömer Faruk, *Halid Ziya Uşaklıgil'in Hayatı Eserleri Eserlerinden Seçmeler*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1995.
-, *İzmir'de Edebiyat ve Fikir Hareketleri*, Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı, İzmir, 2004.
- Köroğlu, Erol, "Edebiyatla Tarihin Flörtü", *Milliyet Sanat*, Haziran 2006, s. 84-87.
- Simavi, Lütfi, *Osmanlı Sarayının Son Günleri*, Pegasus Yayınları, İstanbul, 2006.
- Somar, Ziya, *Bir Şehrin ve Bir Adamın Tarihi: Tevfik Nezzat İzmir'in İlk Fikir ve Hürriyet Kurbanı*, Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayını, İzmir, 2001.
- Tekeli, İlhan, "Bireyin Yaşamı Nasıl Tarih Oluyor?", *Toplumsal Tarih*, S. 95, Kasım 2001, s. 13-20.
- Uşaklıgil, Halid Ziya, *İzmir Hikâyeleri*, (hızl. Ferhat Aslan), Özgür Yayınları, İstanbul, 2005.
-, *Saray ve Ötesi*, (Yeniden düzenlenmiş 1. basım), Özgür Yayınevi, İstanbul, 2003.
-, *Kırk Yıl*, (Yeniden düzenlenmiş 1. basım), Özgür Yayınevi, İstanbul, 2008.

REFİK HALİD KARAY'IN SANAT VE EDEBİYATA DAİR ELEŞTİREL YAZILARI

Sevil Kiraz*



Özet: Türk edebiyatının önde gelen kalemlerinden biri olan Refik Halid Karay pek çok roman ve hikâye kaleme almış ve bunlar birçok kez araştırma konusu edilmiştir. Ancak sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerini yansıttığı yer aldığı yahut münhasıran sanat ve edebiyata dair kaleme aldığı yazıları, bildiğimiz kadarıyla müstakil bir araştırmaya konu olmadı.

Refik Halid Karay edebiyat, sanat ve milli kültür alanındaki görüşlerini yoğun olarak 1940-1944 yılları arasında kaleme aldığı yazılarda ortaya koymuştur. Bu yazılarda sanat eserinin nitelikleri, sanatçının toplumsal rolü, sanatta yenilik, edebiyatta kalıcılık gibi sanatın temel meseleleri üzerine düşündüklerini dile getirmiştir.

Bu makalede Refik Halid'in anılan dönemde *Tan* gazetesinde yayımlanmış olan edebiyat, sanat, dil ve kültür konularını ele alan yazıları incelenerek sanat ve edebiyat hakkındaki görüşleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Yeni Türk edebiyatı, Refik Halid Karay, *Tan* gazetesi.

REFİK HALİD KARAY'S CRITICAL WRITINGS ABOUT ART AND LITERATURE

Abstract: Refik Halid Karay is one of the most preeminent novelists and story writers of Turkish literature. His many works were studied by various academicians. Nevertheless his writings about art and literature theories, as far as we know, are not studied yet.

Refik Halid Karay manifested his opinions about art and literature theories and national culture issue mostly in articles he published in the years between 1940 and 1944. In these articles he expressed his thoughts connected with the essential problems of art such as qualification of artworks, artists' social role, innovations in art, permanency of artwork etc.

In this article we studied Refik Halid's that kind of articles which published in the newspaper *Tan* and tried to identify his thoughts about art and literature theories.

Keywords: New Turkish literature, Refik Halid Karay, *Tan* newspaper.

* Dr.

GİRİŞ

Refik Halid Karay, kıvrak kalem ve renkli üslûbuyla tanınan ve eserleri yayımlandıkları tarihten bugüne kadar her zaman ilgiyle okunmuş olan bir yazarımızdır. Eserleri her dönemde gördüğü ilgiyle paralel olarak akademik çalışmalarına da konu edilmiş; hikâyeleri, romanları ve çeşitli gazetelerde çıkan değişik konulardaki yazıları hakkında pek çok araştırma ve inceleme yazılmış, hayatı ve sanat görüşü üzerine muhtelif tezler hazırlanmıştır. Ancak içinde sanat ve edebiyat hakkındaki görüşlerinin yer aldığı yahut münhasıran sanat ve edebiyata dair olan makaleleri, bildiğimiz kadarıyla müstakil bir araştırmaya konu olmamıştır.

Millî Mücadele'ye karşı sert bir muhalefet yürüttüğü gerekçesiyle 1924'te Türkiye'den sürgün edilecek isimlerin yer aldığı 150'likler listesine dâhil edilmiş olan Refik Halid, çıkarılan af sonucu 1938'de yurda dönmüş ve o sırada gazetenin ortaklarından Ahmet Emin Yalman'ın daveti üzerine *Tan* gazetesinde yazmaya başlamıştır.¹

Gazetenin diğer ortakları arasında yer alan Zekeriya Sertel'in anılarında *Tan* gazetesini devraldıktan sonra bir süre kendileriyle gönülsüzce çalışmak zorunda kaldığını söylediği yazarlar arasında Refik Halid de vardır.²

Yazarımız edebiyat, sanat ve millî kültür alanındaki görüşlerini yoğun olarak 1940-1944 yılları arasında bu gazetede yayımladığı yazılarda ortaya koymuştur.

Söz konusu gazete yazılarında edebiyat ve sanat teorilerinden dil ve kültür konularına kadar geniş bir yelpazede ilgi çekici görüş ve yaklaşımlara tesadüf edilmektedir. Ancak bu makalede yazarın sadece edebiyat ve sanat konulu yazıları incelenmeye çalışılacak.

SANAT ESERİNİN VARLIK AMACI

Refik Halid, *Tan* gazetesinin sayfalarında kalan bu yazılarında sık sık sanat eserinin toplumsal işlevi, sanat adamının nitelikleri gibi hemen her dönemde sanat ve edebiyat çevrelerinin ilgisini çeken konular üzerinde durmakta ve yine günümüzde de tartışma konusu olmaya devam eden sanatta yenilik ve gelecek kavramları hakkında kendine özgü fikirler ileri sürmektedir. Bu arada dönemin popüler kimi romanlarına ilişkin eleştirilerde bulunmakta ve ayrıca "*Türk mizah edebiyatı var mı?*" gibi sorulara cevap aramaktadır.

Bu yazılarından birinde edebiyat ve sanatta 'güzel ve değerli' olanın ne olduğunu anlatırken sanat eserinin varlık amaçlarını nasıl anladığını şöyle ifade eder:

“Sanat eseri hem ‘elit’ dedikleri seçme zümre hem de halk için ikisi arasındaki müşterek noktaları, yani beşerî tahassüsleri kudretle ifadeye muvaffak olan eserdir. İfade ve tebliğ tarzlarındaki zâhiri değişmelere ve içtimaî farklara, inkılâplara rağmen insanlık derin teassürler ve ‘insiyak’ meselelerinde sabit olduğu için halka temas etmeyen, yani yaşayış farkları haricinde bütün insanlar arasındaki -keder, neş’e, aşk, kin, şefkat, ızdırıp vesaire gibi- hiç değişmez edebî duyguları, güzelliği doğuran ilham ve tetkik kudretine dayanarak yaşatmayan eser, büyük, mühim ve iyi eser olamaz.”³

Demek ki Refik Halid, bir sanat eserinin içinde bir milletin, bir ırkın, bir neslin, hatta bütün bir insanlığın kendisini bulabilmesi, tanınması, anlaması lâzım geldiğine inanır. Diğer taraftan sanatın hem öz hem biçim bakımından gelişmesinin kaçınılmaz ve bunun da toplumun ve insanlığın gelişiminin bir neticesi olduğunu ifade eder. Bunların sonucunda Refik Halid’e göre büyük sanat-kâr, “Zamanın ‘insan’ını ve ‘ebedî insan’ı, kendi yaşadığı devrin en usta teknik vasıtalarını kullanarak gösterebilen adamdır.”⁴

YENİLİK VE GELENEK KAVRAMLARI AÇISINDAN EDEBİYAT

Refik Halid bir başka yazısında da sanatta yenilik-eskilik kavramları üzerinde durur ve toplumsal hayatın değişmesiyle edebiyatımızda da birtakım şeylerin değişmesinin normal karşılanması gerektiğini dile getirir. Örnek olarak Tevfik Fikret’in “Hasta Çocuk” manzumesinin vaktiyle kıyametler kopardığını hatırlatan yazar, o zamanlar Servet-i Fünun edebiyatını eleştirenlerin sonradan Fikret’in tabutunu omuzlarında taşıdıklarını söyler. Kendisinin de sade bir lisanla yazmaya başladığı sıralarda “*Konuşur gibi yazılır mı?*” diye çok eleştirildiğini; fakat edebiyatta hüküm vermek için aceleci davranmamak gerektiğini; “*Edebiyatta hüküm vermek için biraz vakit geçirmek ve yeniliğe kulaklarını, gözünü, kafasını alıştırmak lâzımdır. Benim bildiğim bugüne kadar galebe daima yeninin iyisinde kalmıştır; fakat hiçbir yenilik iyi olan eskinin kıymetini düşünmemiş, hatta bozan da onun cevherini daha belli hâlde sokmuştur.*”⁵ cümleleriyle dile getirir.

Edebiyatta yeniliklere açık olmayı savunan Refik Halid, yeri geldiğinde de yeni yazarları eleştirir. Herhangi bir yazar ismi vermeden yaptığı eleştirilerinin başlıca hedefi zamanın yeni hikâyecilerinin, romancılarının eserlerinde kendisini şiddetle belli eden teknik kusurlardır. Hatta bu yazılardan birinde, sanatta esas kaidenin “sanatın teknik cihetini öğrenmek” olduğunu ileri sürer.⁶

Türk edebiyatının niçin milletlerarası edebiyat içinde yer almadığı meselesine dair bir yazısında ise orijinal bir edebiyat ve sanat tanımına rastlıyoruz:

“Bir edebî eserin başka milletlerce benimsenmesi için yalnız bir millete mahsus yaşayış tarzını göstermesi yetmez; bütün insanların müşterek oldukları duygulara ve bütün insanlığı kavrayan karakterlere büyük ölçüde yer vermesi de icap eder. Daha açığı iyi eser,

bir milleti ele alıp onun dekorunu ve ruhunu çizerken yarattığı heyecanı başka milletlere de geçiren eserdir: Ayrılık içinde birlik, millî yaşayışta fark, insan hislerinde benzerlik!”⁷

Refik Halid, edebiyat ve sanata dair yaklaşımlarını sergilediği bu yazılarından bir diğerinde de edebiyatımızın eski ve yeni sanatçıları arasındaki çekişmeye değinir. Eski ve yenilerin çatışmalarının son derece doğal olduğunu belirtir ve bunu aile hayatında baba-oğul arasındaki mücadeleye benzetir. Bir evladın olgunluk çağına gelinceye kadar babasının yalnız kusurlarını gördüğünü; fakat kendisi de çoluk çocuğa karışınca babasını anlamaya başladığını söyleyen yazar, yeni sanatçılara da olgunlaşmaları için zaman tanımak gerektiğini ifade eder.

Diğer taraftan haklı olsun olmasın eski yazarların da yenileri değersiz buldukları, dudak büküp alay ettikleri için eleştirmekten geri durmaz. Bunun sonu gelmeyen bir dava olduğunu ve edebiyatın her döneminde benzer şeyler yaşandığını uzun uzun anlattıktan sonra bu konuda asıl önemli gördüğü bir noktaya özellikle temas eder. Ona göre yeni yetişen edebiyatçılar içerisinde Ahmet Hâşim veya Tevfik Fikret ayarında bir sanatçıya rastlamak pek de mümkün değildir. Yeni ile eski arasındaki en mühim fark da budur. Yeni nesil “yaşını başını aldığı hâlde önümüze yeni eser koymakta gecikmektedir.” Oysa Servet-i Fünun ve Meşrutiyet dönemi edebiyatçıları edebiyat âlemini hiç bekletmemişlerdir.⁸ Bu yüzden “*Hâlbuki yepyeni neslin henüz onlar ayarında birer şahsiyeti yoktur.*” hükmünü veren yazar “1942 yılının Tevfik Fikret’i veya Halid Ziya’sı kimdir?”⁹ diye sorar.¹⁰

POPÜLER EDEBİYATA DAİR FİKİRLERİ

Yazara göre gerçekten güzel bir eserin halka tesir etmemesi mümkün değildir. Ancak güzel kavramı da her millete ve çağa göre değişiklik gösterir. Bunun sebebi, insanlığın tekâmülü ve zaman içinde sanat tekniklerinin mükemmelleşmesidir. Ancak bununla birlikte insan ruhunda tekâmülle değişmeyen insiyâkları da hesaba katmak gerekir ki ona göre bunlar; aşk, kıskançlık, vatan sevgisi, para hırsı, ikbal ateşi gibi hususiyetlerdir. Klasik eserlere kıymetini kazandıran ‘sihir’i bunlarda aramak gerekir. Ancak “*Şu var ki okuyucu ve seyredici büyük kitleler, münekkitler hakkında pek haklı olarak hiçbir zaman imanlı olmamışlardır. Bilirler ki asıl güzeli yaşatan münekkit değil zamandır. Münekkit gider, eser kalır; kalan eser en güzeldir.*”¹¹

Refik Halid’in yeni yazarlara bir de tavsiyesi vardır ki bu, eserleri için kim-seden tenkit ve takriz dilememeleri gerektiğidir. Kendi tabiriyle taşıma su ile değirmen döndürmek mümkün olmadığı gibi bir eserin methiye zoruyla da milletin nazarında yer tutması mümkün değildir. Ayrıca bir edebî esere, tüketim metaı gibi reklam edilmek yakışmadığı gibi bir muharririn tenkitlerden me-

det umması da; “Yüksek san’at mesleğine uygun düşmez. (...) Vakarlı kalarak yalnız zamanın hükmünü telâşsız beklemek, san’atın yüksek varlığına yakışan ve san’atkârı yükselten en onurlu bir harekettir. Benim bildiğim şudur: San’at eseri, başkalarının destekleyici imzalarıyla değil, kendi adıyla yapılır, alın terine yüzüsuyla karıştırmaya lüzûm yoktur.”¹²

Yazarımızın güncel edebiyat problemleri bağlamında değindiği bir başka konu da “Dikişçi Kız Romanları” diye tabir ettiği ve sanat eseri niteliği taşımaktan uzak bulduğu, bir edebiyat eserinden ziyade ticarî meta olarak gördüğü popüler romanlardır. Bu romanlar ona göre; “Lisan, üslûp, kültür, marifet, hüülâsa teknik bakımdan da yavan, yalın kat, tavşanın suyunun suyu lezzetsiz gıdasız, zevksiz yazılardır.”¹³

Bu romanların hiçbir değeri olmadığı hâlde gördüğü rağbetin nedenleri üzerine kafa yoran Refik Halid, dünyanın her yerinde bu tür “dikişçi kız romanları”nın okunduğunu, okuma yazmanın artmasıyla birlikte ticaretin gelişmesinin normal olduğunu kabul etmek gereğini dile getirir. Ona göre bu meselenin bize özel tarafı “Harc-ı âlem roman ticaretinin kadın muharrirler inhisarına geçmiş olması”dır.¹⁴ Bunda da sinirlenecek bir taraf görmez. Çünkü savaş dönemlerinde insanlar, daha ziyade “hissî ve hayalî bir yalancı âlemde” oyalanmaktan, avunmaktan hazzetmişlerdir. Asıl endişe edilmesi gereken bir hususu dile getirir ki o da söz konusu bu tür romanların ciddiye alınarak bir milletin edebiyatına ve irfanına örnek gösterilmesidir.

“Dikişçi kız” romanlarından başka eleştirdiği bir diğer eser türü ise çocuk dergilerinde rastladığını söylediği resimli romanlardır:

“Çocuk mecmularındaki yeni çeşit romanları hiç gördünüz, bunlara şöyle bir göz gezdirdiniz mi? Büyük bir kısmı yalnız seri resimlerle ve resimdeki şahusların ağzından çıkma kısa konuşmalarla yapılıp yazılmış olan bu hikâyeler gerçekten mânâsız, sevimsiz ve mü-nasebetsizdir.”¹⁵

Refik Halid bu tür resimli romanların gerek konu, gerek içerik, gerekse estetik olarak çocuk terbiyesi ve estetiği ile en ufak bir ilişkisinin bulunmadığı fikrindedir. Çocukların bu tür “zulüm, işkence, hoyratlık, edepsizlik” içeren resimli romanlar yerine Jules Verne serisini okumalarının eğitimlerine ve kişilik gelişimlerine daha büyük katkı sağlayacağı fikrindedir:

“Bugünün bir Jules Verne’i nerede? Onlarda şiir vardı, ilim vardı, ahlâk vardı. Eserleri çocuğun hayâlinde genişlikler açar, yüreğine mertlik, yiğitlik aşılar, güzel karakterlere karşı saygı duyurur, yurduna sevgi besletirdi. (İki Sene Mektep Tatili) kendi çağında bir şaheserdi; (Gizli Ada), (Kaptan Hatras), (Arabayla Devr-i Âlem), hepsi, yavrunun elinden tutup yormadan, zedeleden onu hem eğlendirir, hem okutur, belli etmeden tecrübeli ve bilgin hâle getirir, olabilecekleri de adam ederdi.”¹⁶

Popüler edebiyat ve satışı çok olan kitaplar üzerine yaptığı bir başka değerlendirmede ise eserleri çok okunuyor, çok satılıyor diye herhangi bir yazarı edebiyat tarihine mâl etmenin mümkün olmadığını belirtir. Örnek olarak Fransa'dan Maurice Decobra'yı gösteren yazar; "*Romanları satış bakımından milyonlara yaklaşır, her lisana tercüme edilirdi de muharriri edebiyata sokmak kimsenin aklından geçmezdi.*" der.¹⁷ Refik Halid'e göre burada asıl ibret alınması gereken nokta, bu yazarın da böyle bir iddiada bulunmaması, haddini bilmesidir. Bu tür tefrika romancılarını harp zenginlerine benzetir, paraları çoktur ancak sosyete de yer alamazlar. Ancak bir yazarın edebî kıymetinin kitaplarının az ya da çok satılmasıyla ölçülemeyeceğini de belirtir.

TÜRK EDEBİYATINDA MİZAHIN YERİ

Edebiyat tarihimiz içerisinde mizah ve edebiyat sözcükleri Refik Halid adı ile yan yana geldiğinde bir başka anlam kazanır. Bu yüzden onun söz konusu iki kavramla ilgili olarak kaleme aldıkları, 1940 yılına gelindiğinde Türk mizah edebiyatı diyebileceğimiz bir konuda neler düşündüğünü göstermesi açısından dikkate değerdir. Yazar, mizah gazetelerinin o günkü "acıklı" durumundan bahseden iki yazı okuduğunu, her iki yazının da günün mizahçılarını ve mizahî edebiyatı "hırpaladığını" ve "Türk edebiyatının en cılız çocuğu" olarak nitelendirildiğini ifade eder. Refik Halid'e göre ise edebiyatımızda mizah sadece o gün değil, eskiden beri bir türlü yerini alamamış; Divan, Tanzimat, Servet-i Fünun devirlerinde de "kaba ve sönük" kalmıştır.¹⁸

Refik Halid'e göre bu durum, Türk milletinde mizah kabiliyeti olmadığına değil, edebiyatımızın Türk mizacını ve ruhunu aksettiremediğine delildir. "*Zira Türk halkı yarattığı bütün o Nasrettin Hoca, Karagöz, Bektâşi, softa, tiryakî, sarhoş fıkralarıyla mizah kabiliyetinde üstünlüğünü ispat etmiş, dünyayı nükte, cinâs, tekerleme gibi zekâ oyunlarına hayran bırakmıştır.*"¹⁹

Bu "yüksek istidadın" edebiyatımıza geçmemesi bizdeki edebiyatın zora ki, taklit bir edebiyat olmasından kaynaklanmaktadır Refik Halid'e göre. Yaşanılan devirdeki sıkıntı ise "halktan bucak bucak kaçmaktan" dolaydır. Bu yüzden; "*Maçka, Talimhane, Kurtuluş gibi hemen hemen kozmopolit sayılacak semtlerde kübik divânlara kurulup Avrupa karikatür dergilerine baka baka mizah bu kadar başarılıdır; ancak mizah adaptasyonculuğu yapılabilir.*"²⁰ der.

Refik Halid, diğer taraftan mizah gazeteciliğinin son yıllarda edebî bir ideal olmaktan çıktığını, tüccarlığa ve karalamacılığa dönüştüğü için de millî karakterini büsbütün yitirdiğini düşünür. Oysa Türk milletinde mizah ruhu hâlâ yaşamaktadır ve halktaki bu millî vasıf her ne kadar uğraşılsa da kendisini muhafaza etmeyi bilecektir. Bir mizah edebiyatı oluşturmak istiyorsak asıl yapılması gereken halkın mizacına, ruhuna yakınlaşmaktır. Nasrettin Hoca'yı ya-

ratmış bir milletin karşısına bu eleştirdiği türden yazılarla, karikatürlerle, dergilerle çıkmak “büyük kabahat”tir.²¹

SONUÇ

Görüldüğü gibi Refik Halid Karay sanat eserinin nitelikleri, sanatçının toplumsal rolü, sanatta yenilik, edebiyatta kalıcılık gibi temel konulara değindiği yazılarında yine güncel olaylardan ve kimi yazılardan yola çıkarak popüler edebiyat meseleleri üzerinde de durmuş ve bugün bile aktüalitesini koruyan önemli görüşler serdetmiştir.

Refik Halid’in 1940-1944 yılları arasında *Tan* gazetesinde yayımlanan yazılarını topluca değerlendirmeye çalıştığımızda özellikle edebiyatta yenilik meselesinin yazarımızın zihnini yoğun biçimde meşgul ettiğini tespit edebiliyoruz. Bu konudaki yaklaşımı kabaca şöyle özetlenebilir: Başta edebiyat olmak üzere bütün sanat türlerinin hem insanlığın gelişimiyle hem de yazarın içinde yaşadığı toplumdaki değişimlerle uyumlu biçimde öz ve biçim bakımından yenilenmesi doğaldır ve hatta olması gereken durumdur. Sanattaki yeniliklere karşı gösterilen olumsuz tepkiler sadece alışkanlıkların neticesidir.

Diğer yandan kendi döneminin edebiyat verimlerini eleştirirken insanlığın ortak hissiyatını oluşturan -kendi ifadesiyle- “keder, neşe, aşk, kin, şefkat, ıstırap vesaire” gibi beşerî unsurların bu eserlerde gereğince yer almadığını ileri sürmektedir. Demek ki yazara göre gerçek bir sanat eserinin evrensel değerler taşıması zarureti vardır. Ama bu anlamda evrensellik özelliği taşıyabilmesi, aynı zamanda kendi toplumun gerçekliğini yansıtabilmesi, yani ‘millî’ özelliğinin de olması şarttır. Konuyla ilgili bir yazısında; “İyi eser, bir milleti ele alıp onun dekorunu ve ruhunu çizerken yarattığı heyecanı başka milletlere de geçiren eserdir.” diye ifade ettiği bu görüş, kanaatimizce Refik Halid Karay’ın sanatın teorik meselelerine ilişkin yaklaşımının derinliğini ve bu makalede ele almaya çalıştığımız yazılarının bugün için de önemini koruduğunu gösteren bir örnektir.

DİPNOTLAR

- 1 Zekeriya Sertel, *Hatırladıklarım*, 5. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, s. 187-188.
- 2 1934-1945 yılları arasında Zekeriya Sertel’in yönetiminde yayınlanan *Tan*, 1939’dan itibaren dönemin sol görüşlü aydınlarının yazdığı etkili bir fikir gazetesi hâline gelmişti. Sovyetler Birliği’nin Türkiye’den toprak taleplerinin gündeme geldiği sıralarda, *Tan* gazetesinin Sovyet yanlısı yayınları iktidar çevrelerinin tepkisini çekmiş; CHP’li yöneticilerce harekete geçirilen gençlerin gazete binasına saldırısı sonucu yakın tarihimizde “Tan Baskını” diye bilinen olay meydana gelmiştir. 4 Aralık 1945’te yaşanan bu baskından sonra olayın sorumlusu olarak Zekeriya Sertel ile eşi Sabiha Sertel tutuklanmış ve gazetenin yayın hayatı sona ermiştir. Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi ve Sertellerin mahkemede yaptıkları müdafaanın geniş bir özeti için bk. Müzehher Vânu, *Bir Dönemin Tanıklığı*, Cem Yayınevi, İstanbul, (ts.), s. 60-105.
- 3 “San’at Eseri Ne Ola?”, *Tan*, S. 1960, 1 Şubat 1941.
- 4 Agy.
- 5 “San’atta Yenilik-Eskilik”, *Tan*, S. 1959, 31 Sonkânun 1941.

- 6 “Balzac’ın Kırk Romanı”, *Tan*, S. 2166, 27 Ağustos 1941.
 7 “Milletler Arası Edebiyat”, *Tan*, S. 2458, 11 Haziran 1942.
 8 “Ağ Dolusu Çur Çur”, *Tan*, S. 2576, 21 İlkteşrin 1942.
 9 Köprülüzâde Mehmet Fuat’ın 1918 yılında yeni nesli değerlendirirken “Gençler arasında Halid Ziya veya Fikret kuvvetinde bir sanatkâr çıkmadı.” [Bk. Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*, (hzl. Necat Birinci - Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara, 2002, s. 159.] sözünü hatırlarsak, 24 yıl sonra Refik Halid’in de Tevfik Fikret ve Halid Ziya ayarında herhangi bir sanatkârın yetişmediğini dile getirmesi ilginçtir.
 10 “Ağ Dolusu Çur Çur”, *Tan*, S. 2576, 21 İlkteşrin 1942.
 11 “Kalan Eser Güzeldir”, *Tan*, S. 2899, 14 Eylül 1943.
 12 “Alın Teri-Yüz Suyu” *Tan*, S. 2275, 18 İlkkânun 1941.
 13 “Dikişçi Kız Romanları”, *Tan*, S. 2155, 16 Ağustos 1941.
 14 Agy.
 15 “Bu Romanlar Böyle Giderse”, *Tan*, S. 2351, 7 Mart 1942.
 16 Agy.
 17 “Eser Var, Esercik Var”, *Tan*, S. 3107, 12 Mayıs 1944.
 18 “Mizah ve Edebiyat”, *Tan*, S. 2664, 20 Sonkânun 1943.
 19 Agy.
 20 Agy.
 21 Agy

KAYNAKÇA

- Karay, Refik Halid, “San’at Eseri Ne Ola?”, *Tan*, S. 1960, 1 Şubat 1941.
 “Balzac’ın Kırk Romanı”, *Tan*, S. 2166, 27 Ağustos 1941.
 “Dikişçi Kız Romanları”, *Tan*, S. 2155, 16 Ağustos 1941.
 “Alın Teri-Yüz Suyu” *Tan*, S. 2275, 18 İlkkânun 1941.
 “San’atta Yenilik-Eskilik”, *Tan*, S. 1959, 31 Sonkânun 1941.
 “Bu Romanlar Böyle Giderse”, *Tan*, S. 2351, 7 Mart 1942.
 “Milletler Arası Edebiyat”, *Tan*, S. 2458, 11 Haziran 1942.
 “Ağ Dolusu Çur Çur”, *Tan*, S. 2576, 21 İlkteşrin 1942.
 “Kalan Eser Güzeldir”, *Tan*, S. 2899, 14 Eylül 1943.
 “Mizah ve Edebiyat”, *Tan*, S. 2664, 20 Sonkânun 1943.
 “Eser Var, Esercik Var”, *Tan*, S. 3107, 12 Mayıs 1944.
 Vânû, Müzehher, *Bir Dönemin Tanıklığı*, Cem Yayınevi, İstanbul, (ts.).
 Sertel, Zekeriya, *Hatırladıklarım*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001
 Ruşen Eşref, *Diyorlar ki*, (hzl. Necat Birinci - Nuri Sağlam), TDK Yayınları, Ankara, 2002.

Fatma Aliye Hanım ve Külliyyatı



Fatma Aliye (Topuz) Hanım (1862-1936) Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan hayatı boyunca pek çok sosyal ve siyasî olaya şahit olmuştur. Düşünen, araştıran, sorgulayan aydın kimliğiyle olaylara gerek fikrî gerekse kurgusal eserleriyle değinmeye, gelecek nesillere ışık tutmaya çalışmıştır. Ne yazık ki günümüz okuru onu yeterince tanımamaktadır. Son zamanlarda yapılan çalışmalar onun yeni nesil tarafından tanınmasına katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda Prof. Dr. Hülya Argunşah editörlüğünde Erciyes Üniversitesi'nden bir grup akademisyen tarafından Fatma Aliye Hanım'ın külliyyatı aslına sadık kalınarak hazırlandı ve ilk sekiz cildi eseri değerlendiren birer sunuşla birlikte yayımlandı.

Ahmet Cevdet Paşa gibi aydın kimliğine sahip bir devlet adamının kızı olması Fatma Aliye Hanım'ın eğitim hayatında belirleyici olmuştur. Babalarının sadece güçlü bir devlet adamı değil aynı zamanda dilci, hukukçu ve tarihçi olması kendisi gibi yazar olan kız kardeşi Emine Semiye Hanım'la aldıkları eğitime, yazma serüvenlerine ve hayata bakış açlarına yön vermiştir. Ayrıca biyolojik baba Ahmet Cevdet Paşa'nın yanı sıra kültürel baba olan Tanzimat neslinin "Hâce-i evvel"i Ahmet Midhat Efendi'nin özellikle Fatma Aliye Hanım üzerindeki etkisi de dikkate değer niteliktedir. Aldığı eğitim vesilesiyle Cemiyet-i İmdadiye'nin kurucuları ve Hilal-i Ahmer Cemiyeti'nin üyeleri arasında yer alan ilk kadın olan Fatma Aliye Hanım, sosyal hayatta perdenin arkasında kalmayarak öncü bir kadın rolü üstlenmiş; kadınların eğitilmiş, diplomalı, çalışan, bağımsız, güçlü ve toplumda söz sahibi bireyler olmalarının yolunu açmıştır.

Tarih, edebiyat ve felsefe gibi alanlarda önemli eserler kaleme alan Fatma Aliye Hanım, yazarlığa Fransızcadan yapmış olduğu George Ohnet'in *Volonté* adlı eserin *Meram* (1889-1890) adıyla çevirisiyle başlar. Onun edebî dünya içerisinde yer aldığı dönemde kadınlarla ilgili sorunların tartışıldığı, kadının toplum içerisindeki yerinin belirginleştirilmesine çalışıldığı görülmektedir. O da okuyan, düşünen, düşündüklerini uygulamaya koyan eğitilmiş bir kadın olarak eserlerinde kadınlığa ait meseleleri sorgular, çözüm önerileri sunar. Bu yolda *Muhadarat* (1891-1892), *Hayal ve Hakikat* (1891-1892), *Refet* (1896-1897), *Udi* (1897-1898), *Levayih-i Hayat* (1897-1898) ve *Enîn* (1910) romanlarını kaleme alır. Fatma Aliye Hanım bu romanlarında yarattığı güçlü kadınlar vasıtasıyla dönemin kadınlıkla ilgili sorunlarına temas eder. O, kadının cinsel kimliğiyle değil eğitimle donanmış, hayatta baba ya da koca desteğine ihtiyaç duymadan ayakta durabilecek nitelikte olmasını istemiştir. Romanlarından başka yazdığı *Nisvan-ı İslâm* (1891-1892), *Namdar-ı Zenan-ı İslâmiyan* (1899) gibi eserlerinde de bu görüşlerini açıklama fırsatı bulmuştur.

Hülya Argunşah tarafından yayına hazırlanan Fatma Aliye Hanım'ın *Nisvan-ı İslâm*¹ (1891-1892) adlı risalesi, önce *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilmiş, ardından da kitaplaştırılmıştır.



¹ Fatma Aliye Hanım. *Nisvan-ı İslâm*, (hızl. Prof. Dr. Hülya Argunşah), Kesit Yayınları, İstanbul, 2012.

muştır. Eser, Osmanlı kadını tarafından yazılmış ve Batı dillerine çevrilmiş ilk metin olma özelliğini taşımaktadır. Fransızca, Arapça ve İngilizceye çevrilen eser, Chicago Sergisi'nde ödüle lâyık görülmüştür. Eserin önemini Osmanlı-İslâm dünyasında kadının hayatın içinde, özel olarak da evlilik kurumundaki konumunu bizzat bir kadın tarafından tartışılmasında aramak lâzımdır.

Arşiv belgelerinde Fatma Aliye Hanım'ın II. Abdülhamid tarafından saraya gelen yabancıların eşlerine refakat etmekle görevlendirildiği kaydedilmektedir. Babası Ahmet Cevdet Paşa'nın Şam'da bulunduğu sırada Müslüman aile hayatını tanımak isteyen seyyah kadınları evlerinde misafir edip onlarla sohbet eden Fatma Aliye Hanım için bu sorumluluk yabancısı olmadığı bir durumdur.

Yazar, üç sohbetten oluşan *Nisvan-ı İslâm* adlı eserinde Batı dünyasına Müslüman Osmanlı kadını anlatmaya, hatta savunmaya çalışır. Biri yerli, diğer ikisi yabancı iki grup kadın arasında geçen üç sohbet olaylar doğal bir misafirlik havasında geçmekte, Fatma Aliye Hanım misafir kadınların sorularını cevaplandırmaktadır. Bir anlamda Osmanlı ve İslâm dünyasının tanıtım ve savunmasının yapıldığı eserin konularını cariyelik, tesettür, çok eşle evlilik, boşanma ile kadınların dışarıya kapalı bir hayat sürmesi oluşturmaktadır. Yazarın eserini doğrudan Batı'ya karşı Doğu dünyasını savunmak amacıyla yazmadığı, içinde yaşadığı topluma da düşüncelerini aktarmak istediği anlaşılmaktadır. Ona göre Batılılar nazarında Osmanlı kadını etrafında oluşan mahremiyet perdesi hayalî bir kadın ve aile hayatı ile ondan daha hayalî bir harem zihniyeti oluşturmaktadır. Osmanlı insan-

larının dil bilmemeleri de bu yanlış zihniyetin düzeltilmesine imkân tanımamaktadır. Yabancı dil bilenler ise kendi kültürlerinden uzaklaşmışlardır.

Birinci sohbet yazar ve misafirleri, Osmanlılığı ve İslâm'ı ilgilendiren cariyelik kurumunu ve Hristiyanlığa ait bazı kavram ve durumların İslâm'da nasıl karşılandıklarını konuşurlar. Burada farklı bir cariyelik kurumu ortaya konulmaya çalışılır. İslâm'da köle azat etmenin önemine vurgu yapılarak cariyelerin haklarından söz edilir. İkinci sohbet ise çok eşlilik üzerinedir. Daha sonra bu mesele ile ilgili olarak Mahmut Esat Efendi'nin *Taaddüd-i Zevcat* (1898-1899)'ına *Taaddüd-i Zevcat'a Zeyl* (1900)'i kaleme alacak olan Fatma Aliye Hanım İslâm'ın aslında tek eşli evlilik yanında olduğunu savunmaktadır. Üçüncü sohbet ise Osmanlı-İslâm kadınlarının tesettürü ve erkeklerle görüşmemeleri etrafında teşekkül eder. Yazar, bu sohbetinde yabancı kadınlara İslâm'daki tesettür anlayışının bir kısmının dinî, bir kısmının geleneklerle şekillendiğini ve onların bu konuda yanlış olduğunu anlatarak dışa kapalı hayat anlayışının insanlar tarafından oluşturulduğunu, bunun dinî bir hüküm olmadığını ifade eder. Eserde bunun dışında görüşerek evlenme, kadının mal sahibi olması, kadın ve zina vb. konulara da temas edilmektedir. Yazar, *Nisvan-ı İslâm*'da teorisini yaptığı bu konuların pratiğini ise romanlarına yansıtacaktır.

Yunus Emre Uçan tarafından yayına hazırlanan *İstila-yı İslâm*² (1902) isimli risale üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde XIX. yüzyıl sonlarında Avrupa'da yayılan dinsizlik hareketinin toplum üzerindeki etkileri üzerinde durulmaktadır. Bu bölüm kendisini hiçbir mezhebe bağlı görmeyen ve sadece Hristiyan hisseden Papaz Hayasnit Lavazon'un dinlere dair verdiği konferanslar ve bu konferansların Avrupa toplumu üzerinde meydana getirdiği etkiler üzerine oluşturulmuştur. İkinci bölümde Avrupa'nın İslâmîyet hakkındaki düşüncelerinin yanlışlığı



2 Fatma Aliye Hanım. *İstila-yı İslâm*, (hzl. Yunus Emre Uçan), Kesit Yayınları, İstanbul, 2012.

ve Haçlı Seferlerinin Avrupa ve İslâm dünyası üzerindeki etkileri üzerinde durulmuştur. Üçüncü bölümde ise Papaz Hayasnit Lavazon'un kitapçık olarak basılan nutuklarına, onun İslâm'a değer vermesinin sebeplerine ve ona gönderilmiş olan üç mektubun suretine yer verilmiştir.

Muhtemelen babası Ahmet Cevdet Paşa'dan tevarüs eden bir anlayışla tarihe özel bir merakı olan Fatma Aliye Hanım, *Tarih-i Osmaninin Bir Devre-i Mühimmesi: Kosova Zaferi Ankara Hezimetî*³ (1911-1913) ve *Ahmet Cevdet Paşa ve Zamanı* (1913-1914) adlı eserleri kaleme almıştır. Bu eserlerden yazılış tarzından dolayı zengin bir içeriğe sahip olan ilki, Cevdet Kırpık tarafından Latin alfabesine aktarılmıştır. Hatırat niteliği de taşıyan eserde olaylar ardı ardına sıralamakla kalmamış, zaman zaman yorumlara da başvurulmuştur. Kaynakların seçiminde, son derece titizlik gösterilen bu eserde vesikalar esas alınarak iki savaş üzerinde durulmakla birlikte savaşın öncesi ve sonrası da söz konusu edilmektedir. Burada Ahmet Cevdet Paşa gibi tarihî olayların nakliyle yetinilmediği, toplumsal olayların sebep ve sonuçlarının da tahlil edildiği görülmektedir. Yazar, babası gibi tarihin açık ve anlaşılır bir Türkçe ile tarafsız bir şekilde yazılması gerektiğine inanmakta, süslü metinler kaleme alanları ise eleştirmektedir. Bununla birlikte eserinde sıklıkla Arapça ve Farsça kelimeler kullanılmaktan sıyrılamamıştır.

Eser, tarihî olaylara kadın perspektifinden bakması sebebiyle de yeni bir açılmıdır. Yazar, tarihî olayların meydana gelişinde kadınların yerini tayin ve tespit etmek için bir arayış içinde değildir. Zaten ön planda olan Mal Hatun, Sırp Prensesi Melica (Maria), Germiyanıoğlu Yakup Bey'in kızı Devletşah Hatun, Sultan I. Murat'ın kızı Nefise Sultan ve Bizans İmparatoru Kantakuzen'in kızı Prenses Teodara'nın iktidarla olan ilgileri, iç politikada-

ki etkileri ve devletlerarası ilişkilerde oynadıkları roller nedeniyle yazarın ilgi alanına girmiştir. Fatma Aliye Hanım, Meşrutiyet sonrasında ve Cumhuriyet yıllarında eski şöhretini bulamamış olsa da bir kadın olarak tarihle uğraşması, kadın duyarlılığını yansıtmaya bakımından değerlidir.

Tarihe ve sosyal hayata dair düşüncelerini dile getirdiği bu kalem tecrübelerinin yanı sıra külliyyatın büyük bir kısmını oluşturan romanları da Fatma Aliye Hanım'ın düşünce dünyasını önemli ölçüde yansıtmaktadır. O, makale ve fikrî eserlerinde kadınlığın durumu ve meselelerin dile getirdiği gibi bunlara kurgusal dünyada da çareler üretmeye çalışmıştır. Onun romanlarını bu dikkatle okumak önemli sonuçlar ortaya çıkaracaktır.

*Hayal ve Hakikat*⁴ (1891-1892) romanı, Hülya Argunşah tarafından yayına hazırlanan Fatma Aliye'nin ilk telif eseridir. "Bir Kadın ve Ahmet Midhat" imzasını taşıyan eser, iki bölümden oluşmaktadır: Vedat ve Vefa. Yazılış bakımından Türk edebiyatında da bir ilk olan eserin birinci bölümü "Vedat" Fatma Aliye Hanım, ikinci bölümü "Vefa" ise Ahmet Midhat Efendi tarafından kaleme alınmıştır. Eserde aynı olaya kadın ve erkeğin bakış açısı verilmeye çalışılmıştır. Roman bu hâliyle hakikat asrına geçişin erkekler için mümkün olmasına rağmen kadınlar için henüz başarılamadığını göstermek ister gibidir. Kadınların önünde aşılması gereken uzun ve zorlu bir yol vardır. Evlilik kurumunun kadın ve erkek bakış açısıyla görünümünü ortaya koyma gayreti ile dikkati çeken eser, bunun yanında bir kadın yazara söz hakkı tanınması ve bunu yaparken de Ahmet Midhat Efen-



³ Fatma Aliye Hanım. *Tarih-i Osmaninin Bir Devre-i Mühimmesi: Kosova Zaferi Ankara Hezimetî*, (hzl. Doç. Dr. Cevdet Kırpık), Kesit Yayınları, İstanbul, 2012.

⁴ Fatma Aliye Hanım. *Hayal ve Hakikat*, (hzl. Prof. Dr. Hülya Argunşah), Kesit Yayınları, İstanbul, 2012.

di gibi devrinin önemli bir edibinin desteği- ni alıyor oluşu ile de ayrıca kıymetlidir.

Şahika Karaca tarafından yayına hazırlanan *Refet*⁵ (1896-1897)'te yazar, küçük yaşta babasını kaybetmiş, annesiyle hayatta bir başına kalmış, sürekli aşağılanarak itilip kakılmış, fakirlik, hastalık gibi dertlerle muzdarip ama bütün bunlara rağmen okuyup öğreten olmuş Refet'in hikâyesini anlatmıştır. *Refet*'in realizmin ilkeleri doğrultusunda yazıldığı söylenebilir. Ahmet Midhat Efendi'nin esere yazdığı takrizde de bu noktaya dikkat çekilmektedir. Eserde kadınların kendi başlarına kaldıklarında geçimlerini temin edebilecekleri fikri işlenmektedir. Fatma Aliye Hanım'ın kadınlara önerdiği meslek ise öğretmenliktir. Ona göre kadın, iffetini koruyabileceği mesleklerde çalışarak erkeklerin dünyasında var olabilir.

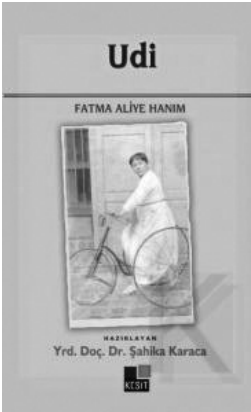
Sanatıyla hayat mücadelesi veren Udi Bedia'nın hayat hikâyesinin anlatıldığı *Udi*⁶ (1897-1898), Şahika Karaca'nın hazırladığı ikinci Fatma Aliye Hanım romanıdır. Olayların Şam ve İstanbul'da geçtiği romanda erkeklerin zayıf iradeli ve güçsüz, kadınların da tam tersine güçlü karakterler olarak sunulması dikkati çekmektedir. Bu romanında

diğer romanlarında olduğu gibi aşk, evlilik, evlenme şekilleri ve evlilikte sadakatsizlik gibi kadınlıkla ilgili sorunları işleyen yazarın güçlü kadın imajıyla mesaj vermeye çalıştığı söylenebilir. Fatma Aliye Hanım'ın burada gelenekle modernleşmenin arasında ılımlı bir geçişi benimsediği ve orta yolu bulmaya çalıştığı görülür. Metnin derinlerinde

ise açık olarak ifade edilemeyenleri görmek mümkündür. Kadın kahramanların kendi seçimlerini yapabilmeleri, karşıt söyleminin varlığı romanın satır aralarında sızdırılmıştır. Bu söylemle kadın, toplumsal hayatta edilgen olmaktan kurtulabilecek, özgür kadın kimliğini ortaya koyabilecektir. Yazar tezini kuvvetlendirmek amacıyla iffet ve iffetsizlik çizgisinde iki zıt karakter oluşturmuş, romanın sonunda bu zıt karakterleri iffet çizgisinde birleştirmiştir. Aslında bu, kamusal alanda, erkeklerin dünyasında kadının cinsiyetsizleştirilerek var olabileceğinin farklı bir şekilde vurgulanmasıdır.

*Levayih-i Hayat*⁷ (1897-1898) romanı Ayşe Demir tarafından Latin harflerine aktarılmıştır. Romanda yazarın evlilik kurumuna ve kadının bu evlilik kurumu içindeki yerine örneklerle değinilmiştir. Mektup tekniğiyle yazılan eser, Mehabe, Fehame, Sabahat, İtimat ve Nebahat adlı kadınların birbirlerine yazdıkları on bir mektuptan oluşmaktadır. Böylelikle, kadın ve erkeğin eşine karşı sorumluluğunun dile getirildiği bu mektuplarda okur, kadınların dünyasını aracısız bir şekilde izleme fırsatı bulmaktadır. Evlilik dışı yaşanan aşkların mutlu bir yuvanın kurulmasına ve devam etmesine engel teşkil edeceğini ifade eden yazarın evlilikte zihinsel uyum kadar ruhsal uyumun da önemli olduğuna dikkati çekmesi ise devri için yeni bir tavidir. Romanda kadınların yalnız kaldıklarında hayatlarını sürdürececek bir geçim kaynaklarının olmaması da vurgulanmaktadır. Fatma Aliye idealize ettiği kendi ayakları üzerinde durabilen, kendi parasını kazanan kadın kahramanlar vasıtasıyla kaderine boyun eğmiş kadınlara örnek sunmaktadır.

Fatma Aliye Hanım'ın son romanı *Enin*⁸ (1910) de Ayşe Demir tarafından yayına hazırlanmıştır. Yazarın diğer romanlarında olduğu gibi *Enin*'de de evlilik kurumunun ka-



5 Fatma Aliye Hanım. *Refet*, (hzl. Yrd. Doç. Dr. Şahika Karaca), Kesit Yayınları, İstanbul, 2012.

6 Fatma Aliye Hanım. *Udi*, (hzl. Yrd. Doç. Dr. Şahika Karaca), Kesit Yayınları, İstanbul, 2012.

7 Fatma Aliye Hanım. *Levayih-i Hayat*, (hzl. Yrd. Doç. Dr. Ayşe Demir), Kesit Yayınları, İstanbul, 2012.

8 Fatma Aliye Hanım. *Enin*, (hzl. Yrd. Doç. Dr. Ayşe Demir), Kesit Yayınları, İstanbul, 2012.

dın ve erkek cephesinden algılanışı yanında, kadınla ilgili başka konulara da işaret edilmektedir. Romanda kadın kahramanların gerek kararlaştırılan evliliklerindeki davranışları gerekse paylaştıkları düşünceleri kabul edilmesi arzu edilen düşünceler olarak sunulmaktadır. Yazarın diğer romanlarında da üzerinde sıklıkla durulan sadakat kavramı, özellikle de erkeğin sadakati, eserin temel hareket noktasıdır. Sadakat göstermeyen erkeğe karşı kadının, her ne sebeple olursa olsun, onurunu ayaklar altına almayarak evliliği sonlandırması gerektiği vurgulanmaktadır.

Enîn'de zaman zaman roman kahramanlarından Rıfat vasıtasıyla erkeklerin kadın ve evlilik algısına temas edilmekte, Sabahat vasıtasıyla da eğitilmiş kadının önemine vurgu yapılmaktadır. Sabahat ve Fehame, tıpkı Fatma Aliye gibi, kavait, belâgat, mantık, münazara, coğrafya, tarih, kozmografya, hikmet, kimya gibi ilimlerin derslerini almış; Fransızca ve İngilizceyi öğrenmiş ve mükemmel piyano çalabilmektedir. Hatta cariyeler bile böyle bir eğitimden geçmiştir. Ayrıca sadece kadın kahramanlar değil erkek kahramanlar da eğitilmiştir. Onlar devri için yeni sayılabilecek evlilik ve kadın haklarıyla ilgili görüşleri aldıkları bu eğitim sayesinde rahatlıkla savunurlar.



Resmettiği kadın kahramanlar vasıtasıyla kadın sorunlarına temas eden Fatma Aliye Hanım'ın ilmî eserleri ve romanları kadın araştırmaları açısından son derece kıymetli bilgileri ihtiva etmektedir. Bu bakımdan konu üzerine çalışacak araştırmacılara eserlerin bir değerlendirme ve sağlam bir metin hâlinde sunulması son derece önemlidir. Böyle bir çalışmaya imza atan araştırmacıları ve yayınevini kutluyor; yazarın diğer kitaplarının da aynı dikkatle hazırlanmasını bekliyoruz. Külliyyatının yayımlanmasıyla Fatma Aliye Hanım'ın hak ettiği değeri de bulacağını ifade etmek istiyoruz.

Yunus Ayata*

Cenab Şahabeddin Bütün Şiirleri**

Cenab Şahabeddin öncelikle şair olarak tanınsa da sağlığında sadece gençlik şiirlerini topladığı *Tâmât* (1887) adlı bir şiir kitabı yayımlamakla yetinmiş, dergilerde yayımladığı ya da defterinde tuttuğu çok sayıda şiiri kitaplaştırmamıştır. Düz yazı alanında ise epeyce verimli olduğu söylenebilir. Sağlığında yayımlanan düz yazı kitaplarından

birkaçını hatırlayalım: *Hac Yolunda* (1909), *Evrak-ı Eyyam* (1915), *Körebe* (1917), *Afak-ı Irak* (1917), *Nesr-i Harp*, *Nesr-i Sulh* (1918), *Avrupa Mektupları* (1919)... Bu yayım görüntüsünün bir şair için şaşırtıcı bir durum olduğu muhakkak. Fakat bunu gözden uzak tutmamak gerekir; hem bizde hem de Avrupa edebiyatlarında sembolist şairler genellikle az

* Doç. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

** *Cenab Şahabeddin Bütün Şiirleri*, (hzl. Mehmet Kaplan - İnci Enginün - Birol Emil - Necat Birinci - Abdullah Uçman), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, 368 s.

şiiir yayımlanmıştır. Baudelaire ve Tanpınar'ın tek, Hâşim'in iki şiir kitabıyla yetindikleri hatırlanırsa Cenap'ın da belki seçicilik belki de derli toplu bir şiir dosyasına ihtiyaç duymaması nedeniyle böyle davrandığı düşünülebilir. Kendisinin sağlığında bir araya getirmedığı şiirleri ölümünden hemen sonra ilk kez Saadettin Nüzhet tarafından yayımlanmıştır. (Bk. Saadettin Nüzhet Ergun, *Cenap Şahabettin: Hayatı ve Seçme Şiirleri*, İstanbul, 1934). Ne var ki bu yayın, Cenap'ın bütün şiirlerini bir araya getirmekten uzaktır. Şairin kitabına giren veya girmeyen bütün şiirleri ilk olarak 1984'te, şairin ölümünün ellinci yılında, Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Necat Birinci ve Abdullah Uçman'dan oluşan akademisyenler tarafından bir araya getirilmiştir: *Cenap Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*, İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1984.

Sadece Servet-i Fünun şiirinin değil, belki bütün bir XIX. yüzyıl Türk edebiyatının hakikaten kendine özgü simalarından olan Cenap Şahabettin 1870'te doğmuş ve dolayısıyla II. Abdülhamid, Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerini görmüş bir şairdir. Doğrusu, bir edebiyatçı için ilginç bir yaşam/zaman dilimidir bu.

Cenap Şahabettin, şiiri toplumsallık içinden gören bir şair değildir; onun kalemi, içe dönük bir kalem. Âdeti kaleminin mürekkebi dışı doğru değil, içe doğru akar yazdı. Toplumsal konularda ileri görüşlü olduğunu söylemek de mümkün değildir; Millî Mücadele yıllarında, bu var olma savaşına karşı takındığı yanlış ve bağışlanmasız zor tutum onun ulusal duyarlıktan ve tarihsel akıştan ne kadar bihaber olduğunu ortaya koyar. Gerçi, seyahat kitaplarına, gazete yazılarına bakıldığında toplumsal, hatta Avrupa üzerinden evrensel meselelere (savaş, barış, teknoloji, eğitim, aile...) zaman zaman kafa yorduğu anlaşılabilir; ama Cenap'ın her şeyden önce şair olduğu hatırlanırsa onun bu konularda bir politikacı ya da tek mesleği gazetecilik olan biri gibi kapsamlı bir görüş ortaya koyamamasının, tercihlerinde isabetli bir noktada duramamasının sebebi kendiliğinden ortaya çıkar.

Az önce adlarını saydığım akademisyenler tarafından ortak bir çalışmanın ürünü olarak yayımlanan *Cenap Şahabeddin Bütün Şiirleri*, 1984'te yapılan ilk baskısının tükenmesi üzerine yeniden basıldı. Kitabın yeni baskısı Prof. Dr. Abdullah Uçman tarafından yayına hazırlanmıştır. Yeni baskısının giriş yazısında sayın Uçman, bundan otuz yıl önce gerçekleştirilen ilk yayın çalışmasının nasıl vücut bulduğunu şöyle anlatıyor: "Cenap Şahabeddin'in vefatından sonra, iki kızı Şivezat Erez ve Reşika Ozankan, babalarının ölümünü müteakip kendilerine intikal eden bütün evrakı değerli bir emanet gibi yıllarca muhafaza etmekle beraber, kendilerinin ölümünden sonra bunların bir gün dağılıp kaybolabileceği endişesine kapılmaktan da kurtulamazlar. İşte biraz da bu endişeyle ellerindeki emaneti ehline vermek üzere, Kubbealtı'nda çalışan arkadaşları Sevim Narinç'in tavassutu ile bu bir sandık dolusu emanet, değerlendirildikten sonra bir kuruma verilmek üzere 80'li yıllarda Prof. Dr. Mehmet Kaplan'a teslim edilir. / Cenap Şahabeddin'in bu bir sandık dolusu evrakı merhum hocam Mehmet Kaplan'a intikal ettiğinde, ben daha henüz hocanın yanında, akademik hayata yeni intisap etmiş bir asistandım. Bundan tam otuz yıl önce, hocamız Mehmet Kaplan'ın engin hoşgörüsü altında, aralarında benim de yer aldığım, hocalarım İnci Enginün ve Birol Emil ile meslektaşım Necat Birinci'den oluşan o günkü Yeni Türk Edebiyatı Kürsüsü mensupları, muntazam her Çarşamba günü hocanın Kadıköy-Şifa'daki evinde bir araya gelmek suretiyle, adı geçen sandıktan çıkan evrakı önce tasnif ettik, daha sonra şairin el yazısıyla olan şiir müsveddeleri üzerinde çalışmaya başladık." (s. 15-16).

Kitap iki bölümden meydana geliyor: I. Bölüm'de yayımlanmış şiirlere yer verilmiş ve hem *Tâmât*'takiler hem de zamanında çeşitli dergilerde yayımlananlar bu bölüme dâhil edilmiş. Bunlar da kendi içinde kronolojik sıraya göre tasniflenmiş. II. Bölüm'de yayımlanmamış şiirler yer alıyor ve burada Cenap'ın defterlerinde, dosyalarında kalan şiirleri okura sunuluyor. Aynı bir bölüm numarası veril-

memekle beraber, II. Bölüm'ün ardından bitmemiş şiirler, beyitler, mısralar geliyor. Kitabın sonunda da şairin kendi el yazısıyla şiir örnekleri var.

Bugünden geriye doğru bakıldığında Türkçenin geçirdiği sadeleşme, doğal kimliğine dönme aşamalarından sonra Cenap'ın şiirleri birkaçı dışında okunurluğu olan metinler değildir artık. Zaman zaman bazı şiir parçalarında sade dile yaslanan dörtlükler, beyitler olsa da (Şarkı, Kış Ufukları, İtiraf, Senin İçin...) Cenap'ın dili bugün için çok eskidir. Bunun nedeni, şiirin bir dil sanatı olduğunu Cenap'ın yeterince kavrayamamış olmasıdır. Şunu söylemek istiyorum: Şiir, sahip olduğu dilsel özelliği, kullanılan sözcüklerin anlamca açık ya da kapalı olmasıyla sağlamaz. Öyle olsaydı, yüzlerce Divan şairini kendi dilini bulmuş usta şairler saymak gerekirdi. Cenap böyle zannetmiş, Paris'te bulunduğu dört yıllık sürede tanıma fırsatı bulduğu sembolizmi sözcük kapalılığı üzerinden algılamıştır. Oysa sembolist şiir, sahip olduğu dilsel özelliği tek tek sözcüklerin değil genel anlam perdesinin fazlaca açık olmamasıyla sağlar. Sembolizmin ilk büyük şairleri sayabileceğimiz Poe'nun İngilizcesine ya da Baudelaire'in Fransızcasına baktığımızda bunu görebiliyoruz. Onların şiirlerinde, XIX. yüzyıl İngilizcesi ya da Fransızcası üzerinden, genel kullanımın dışında kalan sözcüklerin sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Oysa, bilinen sözcüklerle yarattıkları bilinmez âlem onları sembolizmin öncüleri kılmıştır. Cenap'ın bu-

gün okunur olmamasında, yanlış dil tercihi temel rolü oynamaktadır. Bir başka ifadeyle, Cenap'ın artık okunmamasında Türkçenin geçirdiği aşamaların ya da okurların dil zevkinin değişmesinin değil, esasen şairin dilsel tercihinin rolü en önemli noktadır.

Peki, *Cenab Şahabeddin Bütün Şiirleri*

bugün bize ne söyler? Bana kalırsa, değerli hocam Uçman'ın ayrıntılı olarak anlattığı mesai sonunda ortaya konulan şiirler toplamının en önemli tarafı, özelde Cenab Şahabettin ya da genelde Servet-i Fünun şiiri üzerine araştırma yapacak akademisyenlere dertli toplu bir kaynak olma özelliğini taşımasıdır. Cenap'ın *Tâmât* kitabı dışında kalan, dergilerde yayımlanmış, defterlerine kalmış, müsvedde olarak dosyalarda tozlanmış, yayımlanmayı planladığı ama gerçekleştirmediği kitaba almayı düşündüğü ya da düşünmediği bütün şiirleri elimizin altında. Bu toplam, bir şairin poetik dünyasının nasıl şekillendiğini ortaya koyduğu gibi, zamanın akışı karşısında bazı metinlerin nerede durduğunun açıklamasını yapmak bakımından da dikkate değer görünüyor.

*Bâki Asiltürk**

Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu-Gerçekçi Yönelişler**

Marks ve Engels'in; toplum, tarih ve ikeonomi gibi konuları yorumlamak için temelini attıkları Marksist düşünce, sa-

nat ve edebiyata da yansyarak 1934 yılında Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde alınan kararlar çerçevesinde edebiyatın top-

* Doç. Dr., MÜ, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi.

** Murat Kaciroğlu, *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu-Gerçekçi Yönelişler*, Asitan Yayınları, Sivas, 2011, 450 s.

lumcu gerçekçi bir anlayışla ele alınmasında etkili olmuş bir düşünce sistemidir. Bu düşünce sisteminden doğan toplumcu gerçekçilikte, sanat ve sanataçıya toplumsal ve ideolojik görevler yüklenerek sanatı güdümlü bir hâle dönüştürme esas alınır. Sanatı estetik kaygıdan ziyade, toplum meselelerine kaydıran bu eğilim, Sovyetler Birliği'nden sonra birçok ülkede de etkisini göstermiş ve bu bağlamda eserlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Türkiye'de ise, Cumhuriyet ideolojisinin halkçı bir duyarlılık üzerine inşa edilmesinden hareketle, toplumcu gerçekçi anlayış, 1930'lu yılların ikinci yarısından itibaren edebî eserlerde görülmeye başlanır ve 1960'lı yıllara kadar etkisini sürdüren bir yöneliş olarak dikkati çeker. İşte Murat Kacıroğlu'nun *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu- Gerçekçi Yönelişler* adlı çalışması da 1940 kuşağı olarak bilinen yazarların öykülerindeki toplumcu gerçekçilik anlayışını irdeleyen ve bu anlayışın ne şekilde eserlere yansıdığını yahut yansıtlamadığını analiz eden bir çalışmadır. Eser, giriş bölümü dışında beş bölümden oluşmaktadır. Girişte yazar, sanatta estetiğin içerisinde yer bulan gerçekliğe ve gerçekçiliğin Batı'daki tarihine dair açıklamalara yer verir. Böylece, sanattaki ve bilimdeki gerçekçiliğin ayrımını netleştirdikten sonra, edebiyatta aydınlanma sonucunda kendini gösteren gerçekçilik/realizm akımının Batı'daki tarihsel gelişiminin üzerinde durur.

Toplumcu gerçekçiliğin oluşmasında bir temel oluşturan Marksist estetiğin ele alındığı birinci bölümde, bu estetiğin temellenmediği dinamikler ele alınır. Bunlar; "Sanatın Kökeni", "Sanatın İşlevi", "Sanat-İnsan ve Toplum", "Biçim-Öz ve İçerik" alt başlıklarıyla incelenmeye tâbi tutulur. "Sanatın Kökeni" alt başlıklı bölümde, Marksist estetiğin etimolojisinin Aristo ve Platon'dan gelen yansıtma (mimesis) ilişkilendirilmesi üzerine Kacıroğlu, Marksist estetiği yansıtmacılık kuramı çerçevesinde değerlendiren düşünür ve araştırmacıların görüşlerine yer vermesinin ardından, bu estetikte sanat eserine nasıl yaklaşıldığının bir değerlendirmesini ya-

par. Marksist estetikte sanatın, insanın ekonomik faaliyetleri neticesinde doğduğuna inanıldığından maddeci/pragmatik bir yaklaşımla ele alındığı görülür. Böylece sanat, estetik bir haz almak/vermek amacıyla değil, insanın doğayla olan mücadelesi sonucu çıkmış bir eylem olarak kabul edilir. Bu hususta Kacıroğlu, sanatın çıkışını salt ekonomiyle bağlantı kurularak açıklanmasının kendi içerisinde çelişkileri barındırdığını; "[s]anatsal gelişmenin sadece üretim ilişkilerine bağlanması, ekonomik alt yapının gelişmediği ya da çok yavaş geliştiği toplumların sanatsal faaliyetlerinin nasıl açıklanacağı konusunda temel bir paradoksu kendi içinde barındırdığı ortadadır." (s. 53) ifadesiyle dile getirerek sanatın çıkışını ekonomik temele dayandırmanın bir eksiklik olacağı üzerinde durur.

"Sanatın İşlevi" başlıklı alt bölümde, Marksist estetikçilerin, sanatın işlevini insan ve toplumun gerçekçi bir perspektifle ilişkilendirmelerine ve bu bağlamda insanı birey olarak değil de, toplumcu bir duyarlılığa sahip bir tip olarak kabul etmelerine dikkati çeker. Burada şuna da değinmek gerekir ki sanatı toplum hizmetine sunan Marks, Engels ve Plehanov gibi Marksist düşünürler, sanat eserinin sadece kaba bir propaganda aygıtına dönüşmesine karşı çıkarak estetik yönünün de ihmal edilmemesi gerektiğini vurgulamaları sentezci bir tutum sergilediklerini göz önüne getirir. Ancak, bu sentezci yaklaşım yerini 1934'te yapılan Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde sanat eserinin ideolojinin hizmetine sunulması yönünde katı kuralların alınmasına bırakır ki bu da ideolojiyle şekillenen bir sanat anlayışını gündeme getirir. "Sanat-İnsan ve Toplum" başlıklı alt bölümde, Marksist estetikte sanatı açıklamak için topluma yönelme ve sanat eserini ortaya çıkaran koşulların toplumsallığına ve "Biçim-Öz ve İçerik" başlıklı bölümde ise, sanat eserindeki biçim ve özü belirleyen unsurların toplumsal şartlar olduğuna değinilir.

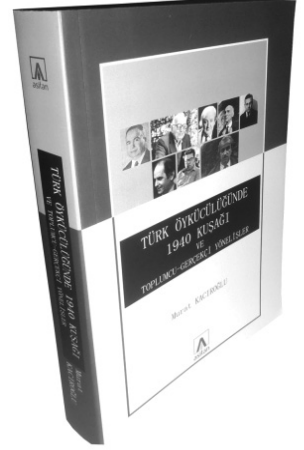
Kacıroğlu, "Toplumcu Gerçekçi Anlayışın Temelleri" üst başlığıyla ele aldığı ikinci bölümde, toplumcu gerçekçiliğin çıkışını, 1934'te top-

lanan Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde alınan kararlar doğrultusunda çıktığından ve böylece sanatın / edebiyatın da siyasallaşma döneminin başladığından bahseder. Bu da gösterir ki sanata / edebiyata toplumun dönüşmesi ve değişmesi hususunda önemli bir misyon yüklenmiş olur. Stalin'in "insan ruhunun mimarları" adını verdiği yazarlar da bu bağlamda parti üyeleri gibi çalışarak, hem şahıslarında hem de eserlerinde oluşturdukları "devrimci romantikler" ve "olumlu kahramanlar" yoluyla toplumcu gerçekçi anlayışla toplumu şekillendirmeye başlarlar. Bu şekillendirmede, sanatçının devlet tarafından destek görmesi ve hatta yönlendirilmesi şüphesiz etkili olmuştur. Ayrıca kapitalizmin yükselişi ve bu yükselmeye birlikte burjuva sınıfının doğuşu da toplumcu gerçekçi edebiyatın yaygınlaşmasında ve bir eleştirel söylemin geliştirilmesinde etkin bir rol oynamıştır. Kacıroğlu, toplumcu gerçekçi söylemde bulunan Lukacs, Fischer, Moissej Kagan, Boris Suchkov ve Pospelov gibi Marksist estetikçilerin görüşlerine yer vererek toplumcu gerçekçilikle birlikte doğan "taraf tutmaya dayalı" bir sanat anlayışının üstünde durur. Ayrıca ütöpik olarak tasarlanan "olumlu kahraman / romantik devrimci" tipleriyle, yansıtıcılığı başat unsur olarak kabul eden toplumcu gerçekçilik anlayışın, kendi içerisinde bir çelişkiyi barındırdığına dikkat çekerek zamanla bu tarzda eserler veren Sovyet yazarlarının bir kısır döngü içerisinde bulduklarını dile getirir. Toplumcu gerçekçilik anlayışının biçim ve içeriğine de değinerek içeriğin biçimin önüne geçirilmesiyle estetik endişenin geri plana itildiğini vurgular: "*Biçimsel niteliklerin içerikten başka bir deyişle ideolojik yaklaşımlarla belirlenen içerikten sonra ikinci planda düşünülmüş olması, sanatsal gelişmesinin önündeki en büyük engel olarak görülmektedir.*" (s. 155).

Çalışmanın üçüncü bölümünde; "1940 Kuşağı ve Toplumcu Gerçekçi Edebiyat (1930-1960)", "İlk Dönem (1920-1930)", "1930'lu Yıllarda Toplumcu Gerçekçilikle İlgili Yaklaşımlar", "1940'lı Yıllarda Toplumcu Gerçekçilikle İlgili Yaklaşımlar" ve "1950'li Yıllarda Toplumcu Gerçekçilikle İlgili Yaklaşımlar"

gibi alt başlıklı bölümlere yer verilerek, 1940 kuşağı öykücülerini doğuran siyasal, toplumsal ve kültürel atmosferin çerçevesi çizilir. Bu başlıklarda Kacıroğlu, özellikle Nazım Hikmet'in gerek yazıları gerek şiirleriyle toplumcu gerçekçi yahut Marksist bir edebiyat anlayışının birçok kuramsal bilgisine sahip olduğunu vurgular. Ancak şairin 1938 Donanma Davası sonucu hapse girmesiyle edebî fikirlerinin birçok toplumcu gerçekçi yazar veya şairlere ulaşamadığı ve bu bağlamda da eksik ve yanlış bir toplumcu gerçekçi anlayışla eserler kaleme alındığını belirtir. Yukarıda söz konusu edilen dönemler içerisinde 1950'li yılların; Fethi Naci, Attilâ İlhan, Asım Bezirci ve Memed Fuad gibi yazarlar yoluyla toplumcu gerçekçi anlayışla ilgili yazıların yazılmasından ve tartışmaların yürütülmesinden dolayı verimli geçtiğinin de altını çizer.

Kacıroğlu, 1940 kuşağının öykülerindeki gerçekçi yaklaşımın daha iyi anlaşılması için dördüncü bölümde "Türk Edebiyatındaki Gerçekçi Öykü" üst başlığı ve devamındaki "Tanzimat Dönemi: Hayalden Gerçeğe", "İlk Denemeler", "İlk Öncüler: Sami Paşazâde Sezâî ve Nâbizâde Nâzım", "Realizm Devresi: Halid Ziya ve Realist Öykü", "Millî Edebiyat Dönemi: Ömer Seyfettin ve Refik Halid Karay Öykücülüğü", "1930-1960 Arası Dönemde Toplumcu Gerçekçi Öyküyle İlgili Yaklaşımlar", "Toplumcu Gerçekçi Öykücüler ve Öyküleri (1930-1960)" isimli alt başlıklarda Tanzimat'tan 1930-1960 yıllarına kadar gerçekçiliğin Türk öyküsü içerisindeki serüvenini değerlendirir. Bu bağlamda, Tanzimat döneminde Giritli Aziz Efendi'nin *Muhayyêlât*, Emin Nihat Bey'in *Müsâmeretnâme* ve Ahmet Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivâyât* adlı hikâyelerini dikkati çekerek bu eserlerin geleneğin bir-



çok unsurunu yansıtmakla birlikte, gerek tema gerek anlatım tekniği bakımından gerçekçi bir anlayışla ele alınmaları gerektiğini vurgular. Sami Paşazâde Sezai'nin, Nâbizâde Nâzım'ın, Halid Ziya Uşaklıgil'in, Ömer Seyfettin'in ve Refik Halid Karay'ın da öykülerinin gerçekçilikle olan temasını belirterek 1930'lara kadar Türk öykülerindeki gerçekliğin hangi tema ve teknikle uygulandığını göz önüne getirir. Çalışmanın asıl kapsamını 1940 Kuşağı öykücülerini oluşturduğu için bu bölümde Kacıroğlu, 1940 Kuşağının eserlerini vermeye başladığı 1930-1960 yılları arasındaki gerçekçi öykü yaklaşımları üstünde durduktan sonra, 1940 Kuşağının öykücülerini ve öykülerinin genel özelliğine değinir. Bu noktada 1940 Kuşağı öykücülerini olarak Sadri Ertem, Sabahattin Ali, İlhan Tarus, Reşat Enis Aygen, Kemal Bilbaşar, Kemal Tahir, Orhan Kemal, Umran Nazif Yiğiter, Samim Kocagöz, Yaşar Kemal, Muzaffer Hacıhasanoğlu, Fakir Baykurt ve Muzaffer Buyrukçu edebiyat tarihinde yerlerini alırlar. Bu yazarların ideolojik bir perspektifle sanata yönelmeleri, sanatın değiştirici ve dönüştürücü yönünü önemsemeleri, çatışmaları ekonomik temele dayandırmaları, ezilenle / sömürülenle ezileni/sömürülenleri karşı karşıya getirmeleri ve ezilen/sömürülenleri tutmaları gibi temel hususlar, onların öykülerinin toplumcu gerçekçi bir çizgiye yaklaşmalarını sağlamıştır.

1940 Kuşağı öykülerini incelediği beşinci bölümde Kacıroğlu, öykülerdeki yapı ve temaya kısaca vurgu yaptıktan sonra, öykülerin toplumcu gerçekçi anlayışta önemli yer edinen "Sınıfsal Çatışmalar / Sömürülenler ve Sömürülenler", "Üretim Biçimleri ve Alt Yapı Unsuru: Ekonomik Düzen", "Olumlu / İlerici Kahramanlar", "Aydın/Bürokrasi ve Halk", "Kapitalizm / Sermaye Eleştirisi" gibi başlıklarla analizini yapar. Bu öykülerin genelinde tespit ettiği bir husus ise, toplumcu gerçekçi anlayışta daha çok işçi sınıfının hayatı ve yaşadıkları sorunlara karşı, söz konusu öykücülerin köy ve köylü gerçekçisini yoğun bir şekilde ele almaları oluşturur. Bunu da 1940 Kuşağının toplumcu gerçekçiliği,

Türkiye'de oluşmayan işçi sınıfı üzerinden değil de, bir proletarya olarak gördükleri köylü sınıfı üzerinden vermeye çalışmalarının bir sonucu olarak değerlendirmek mümkündür.

Çalışmanın genel bir değerlendirmesinin yapıldığı sonuç kısmında 1930-1960 yılları arasında öykü yazarı -47 öykü kitabı incelenmiştir- ve 1940 Kuşağı olarak adlandırılan öykücülerin toplumcu gerçekçiliğin ilkelere tam mânâsıyla hareket etmedikleri / edemedikleri dikkate sunulmuştur. Bunda ise, yazarların sadece yoksul insanları anlatırken ekonomik düzenin belirlediği ilişkilerin tarihsel boyutuna dikkat çekmemeleri, devrimci romantizm/olumlu kahraman tipine çok az yer vermeleri, aydın-halk çatışmasında dönemin resmî ideolojisine uygun olarak olumsuz aydın figürü sunmaları ve halkın/köylünün cahil, edilgen ve sömürüye açık bir şekilde değerlendirmeleri ve bu bağlamda onların zihniyetini resmî ideolojinin kalıplarıyla ele almaları sebep gösterilmiştir. Bununla birlikte; *"bu kuşak öykücülerinin toplumcu gerçekçi anlayışa yaklaştıkları en belirgin taavrı, öykülerde toplumsal olayları ve kişileri tipikleştirilerek vermeye çalışmış olmalarıdır"* (s. 430). Kacıroğlu, 1940 Kuşağı içerisinde toplumcu gerçekçi anlayışa en yakın olan öykücülerini ise Sabahattin Ali ve Orhan Kemal olduğunu söyler. Aynı zamanda öykülerin biçim ve anlatım özelliklerine de değinerek; *"bu yazarların kurgu ve anlatım problemlerine dikkat göstermemeleri, öykülerinin ikinci sınıf popüler kıymetteki eserler konumuna düşmesine yol açmıştır"* (s. 431) sözüyle dil ve anlatım yönünden yetersizliklerinin üzerinde durur.

Bu çalışmayla Kacıroğlu, Platon'dan başlayarak sanatın gerçekle olan ilişkisinin Marksist estetikte ve onun oluşturduğu toplumcu gerçekçilikte geldiği nihai noktanın ideolojik bir anlayışla şekillendiğini göz önüne getirir. Bu durum da göstermiştir ki sanatı güdümlü ve kısıtlayıcı bir sahaya sürülemek, bireyi değil de salt toplumu hedefleyen ve belli kişiler/temalar üzerinde yoğunlaşan

edebiyatın doğmasını kaçınılmaz kılmıştır. Edebiyat özelde de öykü, Türkiye’de 1940 Kuşağının biçimlendirdiği bu perspektifle, eleştirel ve çoğu kez de egemen söylemin diliyle taraflı bir gerçeği anlatma ve yansıtma temayülüne sahip olarak araçsallaştığını ortaya koymuştur. Bununla birlikte bu öykülerin, bir dönemin zihniyetini ve sosyolojik yapısını bir açığa çıkarması bakımından bir öneme sa-

hip olduklarını da belirtmek gerekir. Sonuç olarak, Murat Kacıroğlu’nun oldukça titiz ve kapsamlı bir şekilde hazırladığı *Türk Öykücülüğünde 1940 Kuşağı ve Toplumcu-Gerçekçi Yönelişler* adlı çalışması, Marksist estetik, toplumcu gerçekçi öykü ve kuşak alanında çalışmak isteyen araştırmacılar için ufuk açıcı bir kaynak niteliği taşımaktadır.

*Nilüfer İlhan**

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Keşfi ve Yorumlanması

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın gerek eserleri gerekse insan olarak kendisi özelliklerle günlüklerinin yayımlanmasından sonra değişik yorumlara konu olmayı sürdürüyor; öyle ki günlüklerde ortaya çıkan Tanpınar portresini görmezden gelme eğilimi ile karşılaşılan kişiliği onun eserlerine ışık tutma kaygısıyla öne çıkarmak arasında gidip gelen iki ana yaklaşımın şimdiden uçlandığını ifade edebiliriz. Dahası var, çeşitli yorumlar etrafında meydana gelen öbeklenmelerin oluşturduğu çelişkili düşünceler edebî kamunun Tanpınar’ı sahiplenme / okuma biçimlerinde etkili olan bazı hususlara kronolojik olarak bakmayı da gerekli kılmaktadır.

Aslında *bireyciliğin* keşfedilmeye başlandığı, *entelektüel tereddüdün*, *huzursuzluğun*, *melankolik ruh hâlinin* ve elbette *parçalanmışlığın* belli çevrelerde fark edilmeye başlandığı 1980’li yıllardan itibaren Ahmet Hamdi Tanpınar’ın düşüncesine, eserlerine ve hayatına ilişkin olarak farklı yorumlar filizlenmeye başladı.¹ Zamanla Tanpınar mirasının yorumlanmasında sadece ‘sosyolojik bakış’ın hâkim olmasının meydana getirdiği boşluğun fark edilişi yanında onun metinlerine sirayet eden kendi olamamakla ilişkili

halet-i ruhiyenin bir bilançosunu çıkarmanın gerekliliğine dair düşünce, gerek akademik gerekse akademi dışı çevrelerde daha açık bir biçimde dillendirilir oldu. 1980’li ve 90’lı yılların *alacakaranlığı*² içinde biriken bu bakış açıları okuryazar dünyasının çoğunluğunun bir miktar *Tanpınarlaştığı* yahut onun sesini duyabilir, duymasa da anlayabilir olduğu 2000’li yıllarda yavaş yavaş serpildi. Hâl böyle olunca bilinç kadar bilinçdışı, pişmanlık, kaygı, sıkıntı, bağlanma ile mesafe ikilemi, haset, rekâbet, hüsrân, ruhî çöküntü gibi arzular yani karanlık kıtanın keşfi yeni okumaların ana malzemesine dönüştü.

Doğrusu şu ki, bu yıllar için şöyle bir hatırlatma ve karşılaştırma oldukça yararlı olacaktır: Nasıl ki Tanpınar’ın yazılarını kaleme aldığı 1930’lu yıllarda Carl Gustave Jung’un popüler olduğu dönemse yorum çağına denk düşen 1990’lar ve 2000’li yıllarsa psikanalizin ve hermeneütik yöntemin farklı eğilimlerinin yaygınlaştığı ve edebî metinlerin yorumlanması sürecine dâhil edildiği yıllar olması bakımından üzerinde durulmayı hak ediyor. O hâlde Tanpınar hakkındaki *yorumların değişimi ve dönüşümü* denildiğinde mutlaka bu birikimi dikkate almak gerekmektedir. Yorum çağının bu yeni hegemonik

* Yrd. Doç. Dr., Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

1 Benzer bir durum Oğuz Atay’ın romanları ve metinleri için de söz konusu edilebilir.

2 Malum Minevra’nın baykuşu uçuşuna ancak alacakaranlığın çöküşüyle başlar.

özelliği aynı zamanda önceki 'sosyolojik' Tanpınar yorumlarına eleştirel yaklaşmayı da beraberinde getirdi. Bir yönüyle bu tür yorumlar, 'düşümlü' Tanpınar'ın bir insan olarak kaderine ve düşüncesinin gelişimine/gelişmemesine sükûnet içinde bakmayı sağladığı/sağlayacağı için önceki yorumlara nazaran daha anlamlı gibi görünmektedir.

İbrahim Şahin'in kaleme aldığı *Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu* adlı eser büyük ölçüde bahsettiğim bu yeni yorum evrenine ait bir çalışma.³ Şunu hemen söylemekte yarar görüyorum: Eser Tanpınar yorumlarındaki değişim ve dönüşümü açıkça temsil eder; dolayısıyla 'yorum hazzı' sunar. Geçen yıl yayımlanan bu eserin ilk basımını tanıtan birkaç yazı yayımlandı. Ne var ki bu yazılarda eserin derinliğinde önemli bir payı olan psikanalitik bakışa sadece isimler düzleminde değinildiği dikkati çekmekteydi. Bundan dolayı bu metinde eserin bütününe ihata eden bir tanıtım yazısından ziyade Tanpınar yorumları içerisinde bu eseri öne çıkaran boyutlardan psikanalitik bakışa ve sentez fikrinin iflası meselesine dikkati çekmenin gerekli olduğunu düşünmekteyim. "Ütopik Dil", "Bütünlüğün Formları", "Haz ve Günah" ve "İflas" adlı dört bölüm, kısa bir önsöz, kaynakça ve dizinden oluşan incelemenin sonuç bölümünün olmayışı bir eksiklik olarak zikredilebilir. Gelgelelim her bölümün kendi içinde sonuçlandığı göz önünde bulundurulduğunda, metnin sonucunun kitabın bölümleri arasına yayıldığı görülecek ve böyle bir eksiklikten söz edilemeyecektir. Bu bakımdan sonucun yokluğundan ziyade Tanpınar yorumlarına ciddi bir itiraz olarak gördüğüm eserin önsözünün daha donanımlı olmayışını bir eksiklik olarak görmekteyim.

Yazar, önsözde eserinin merkezî temasının, "Tanpınar'ın dilini estetik ve ütöpik kılan teknikler" yanında "öznenin estetik duyarlılığı" olduğunu ifade etmektedir. Hemen peşi sıra gelen şu ifadeler yazarın Tanpınar yorumunun önceki yorumlardan farklı olduğunu belirgin kılmaktadır:

"Bugüne kadar Tanpınar'ın eserleri hakkında hazırlanan birçok inceleme, modern edebiyatın genel alışkanlığının bir örneği olarak, sosyoloji ağırlıklıdır. Hayatının merkezine sanatı ve edebiyatı ve doğal olarak dili koyan bir 'estet'in eserleri ilgili türlerin dilini merkeze alan bir bakış açısıyla incelenmeliydi. Bu yüzden Tanpınar sanatının merkezindeki estetik kendilik bilinci ile dili arasında samimi bir ilişki vardır. Estetik kendilik sorunu, doğal olarak toplumsal alanlara da açılmakta ve bu noktada, Tanpınar hakkında yazarların çok kullandığı tarihsel, toplumsal ve kültürel izlekler ortaya çıkmaktadır. Çünkü kendiliğe ilişkin sorgulamanın edebî eserlerdeki formu uzlaşmış bir sistem olarak dildir."

Bu bakımdan, Tanpınar'ın bir kriz döneminde belirginleşen düşünsel ve kurgusal macerasını başka türlü ve daha kişisel bir üslupta söz etme isteğinin göstergesi olan eser Tanpınar'ın 50. ölüm yıldönümünde yayımlanan önemli eserlerden biri. Şahin, bugünün okuru için, birkaç devrin arayışlarını, sorunlarını/açmazlarını içermiş olan bir hayatın ve eserin önemli kavramlarını hatırlatmaktadır. Aradan geçen zamanın sağladığı *mesafe* sayesinde Tanpınar'ın dünyasını serbest ve öznel olarak yorumlamaya çalışıyor. Bu yönüyle eserin biraz dağınık olduğu düşünülebilir; fakat dağınıklığa uğramaksızın yeni yorumlara kapı açmak da pek mümkün değildir.⁴ Edebiyatla psikanalitik birikimi iç içe geçirerek çok katmanlı bir yorum ufku sunmak ve bunu ese-

³ İbrahim Şahin, *Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu*, 2. bs., Kapı Yayınları, İstanbul, 2012, 494 s. Kitabın aynı yıl içinde yapılan ilk basımı ise 524 sayfadır. İkinci baskıya yazılan önsözün girişinde bu durumun sebebi şöyle açıklanır: "Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu'nun ikinci baskısını hazırlarken, metin birkaç kere okundu. İlk baskıda gözden kaçan yazım yanlışları düzeltildi. Fakat daha önemlisi, anlamca 'muğlak' ifadeler metinden çıkarıldı. Farklı tesbitlere ilişkin aynı örnekleri kullanmış olmaktan kaynaklanan tekrarlar çıkarıldı. Konunun anlaşılması için ilaveler yapıldı."(xiii)

⁴ Birinci basımdaki dağınıklığın ikinci basımda büyük ölçüde giderildiği görülmektedir. Fakat vahdeti vücudun İbn Arabî öncesi suffler için de söz konusu edilmesi, Tanpınar'ın roman ve hikâyelerindeki

rin tamamına yaymak kolaylıkla altından kalkılabilecek bir iş değil doğrusu: “*Huzur, önce, bilinç düzeyinin ‘hakikat’ zannedildiği fakat sonra ‘büyük yalan’ın veya ‘büyük boşluğun’ yaşandığı roman olması bakımından Abdullah Efendi’nin Rüyalari’ndaki yapının çoğaltılmasıdır. Tanpınar monografisindeki her roman anlamın sorgulanmasına tekabül eder ve ayrıca son roman anlam diye bir gerçekliğin olmadığını söyler. Çünkü Aydaki Kadın’da her şey sapır sapır dökülür.*” (s. 302).

Nitekim Şahin’in kitabı hakkında ilk ve önemli yazılardan birini kaleme alan Şaban Sağlık’ın şu tespitleri son derece önemlidir:

“*Bu kitap, pek çok açıdan önemli ve âdeta bir ilk çalışma niteliğinde. Alışageldiğimiz Türkoloji kitaplarına da hiç benzemiyor. Türkolojide gelişme denilince genelde yatay anlamda yayılma/genişleme akla gelir. Oysa dikey ve âdeta ‘sondağ’ vurmasına derinlemesine bir inceleme Türkoloji geleneğinde alışık olduğumuz bir şey değildir. (...)*

Türkolojide bu tür incelemelere alışık olmadığımız için İbrahim Şahin’in incelemesi, bu yönden de bir ‘ilk’ olma özelliği taşımaktadır”⁵

Dolayısıyla eser Tanpınar’ın dille kurmuş olduğu ütopyasına yoğunlaşarak onun eseri

ve hayatındaki gizli bir yanın ortaya çıkarılması ve fark edilmedik yollarda gezintiler olarak da okunabilir. Her ne kadar incelemenin merkezinde *Huzur* romanı varsa da yazar neredeyse bütün Tanpınar külliyatından mümkün merteye yararlanmış. Tanpınar’ın düz yazıları, şiirleri ve kurmaca eserleri arasında bir bütünlük olduğunu ifade eden Şahin, onun romanlarından ve düz yazılarından şiirlerinin yorumu için yararlanılabileceğini düşünmektedir. Zaten kendisi Tanpınar’ın romanlarındaki gizlenen anlamları açığa çıkarmak için düz yazılarına müracaat eder.

Şahin’in eseri psikanalizin çözümleme imkânlarından yararlanarak Tanpınar metinlerinin daha da önemlisi ‘seçkin’ fakat aynı zamanda *seküler bir zihnin* nasıl yorumlanabileceğini göstermesinden dolayı farklı bir yerde durmaktadır. Kanaatimce, Tanpınar’ın kişiliğinin ve metinlerinin çözümlemesi sürecinde Sigmund Freud, Jacques Lacan, Jung gibi isimlerden el alınması hem Tanpınar’da *ihmal edilenin* belirginleştirilmesi hem de günümüz edebiyat/entelektüel eleştirisinin yeni eğilimleri⁶ ile paralel ol-

bütün dil oyunlarının, tematik yoğunluğun, teknik zenginliğin Proust’tan geldiğini ifade ettiği 311. sayfada buna ilişkin herhangi bir açıklama yapılmamıştır. Aynı konunun daha ayrıntılı olarak ele alındığı 446-451. sayfalarda ise benzerlikten söz edilmiştir. Bunun yanında Şahin’in Tanpınar’ın eserlerinden bir kaynak olarak yararlanma tercihlerini de açıklaması gerekirdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*’le şiirlerinin iki basımına atf yapılmış olmasının izah edilmeyişini bu bağlamda anabiliriz. Buna karşın *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nin ilk hâline atf yapıldığı görülmektedir. Tanpınar’ın eserlerinden bir kısmının yazımının italik olmaması durumu ikinci baskıda düzeltilmiş fakat şiir ve makale ile bazı eser adlarının turnak içinde verilmemesi gibi biçimsel kusurlar düzeltilmemiştir. Eserin sonraki basımlarında bunların düzeltilmesi gerekir. Tanpınar’ın iç hâlinin sadece bilinç olarak ele alınması (s. 28 vd.) mümkün değildir. Çünkü iç hâl bilinci aşar, dolayısıyla bu kavramı sadece bilinçle sınırlamak psikanalizin sunduğu yorum imkânını daraltacaktır. Ahmet Kutsi Tecer yerine Ahmet Kutsi Bey (s.196) denilmesi de alıntı yapılan kısımlarla yazarın yorumlarının karışmasına sebep olmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar’dan söz edilirken sıklıkla kullanılan “biyolojik Tanpınar” (örn. s. 276) ifadesindeki “biyolojik” kelimesinin de yorum anlayışı doğrultusunda bir başka sözcükle değiştirilmesi gerektiğini düşünüyorum. İngilizceden tercüme edilen metinlerdeki Arapça ifadelerin bazılarının (s. 134) sorunlu olduğunu bunlara ilave etmeliyim.

⁵ Şaban Sağlık, “Hem Hazzı Hem Günahı Olan Bir Kitap”, *Dergâh*, S. 271, Eylül 2012, s. 15-17. Buna karşın Sağlık, Şahin’in kitabını bütüncül olarak okumadığı için onun Tanpınar’ı her zaman sentez peşinde koşmakla tasvir ettiğini zannetmiştir. Oysa Şahin, Tanpınar’ı oluş ve dağılma sorunsalı kontekstinde ele alır. Diğer taraftan onun eşik metaforu etrafında yapılan yorumlar da hatırlanabilir. *Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu*’nda bu minvalde epey pasaj vardır. Sadece şu satırlar dikkate alınsa bile Şahin’in meradının ne olduğu görülecektir: “Tanpınar’ın 1930’larda kaleme aldığı (...) yazılarda ‘devam’ fikri hiç şüphe yok ki ‘terkip’ anlayışıyla ilgilidir. Sonraki senelerde edebi metinler üzerinden giderek bu yorumun değiştiğini görmek mümkün (...).”

⁶ Burada Franco Moretti, Fredric Jameson, Gaston Bachelard, Joseph Vogl, Nikolay Berdyayev, Nurdan Gürbilek, Paul de Man, Paul Riceour, René Girard, Susan Buck Morss, Talal Asad, Walter Benjamin vb. isimleri özellikle zikretmeliyim.

masından dolayı ayrıca önemsenmelidir. Hatta bu isimler/ eserler dolayımında gündeme getirilen kavramlar olmasa Tanpınar'a dair yeni yorumların inşasının mümkün olmayacağını söylemek abartılı bir yargı olmasa gerek.⁷ Tanpınar'ın "deneyim romanı" olan *Huzur*'un söyleminin Mihail Bahtin'in yaklaşımlarından hareketle monolojik yapıda olduğunun ifade edilmesi, diyaloglarının cansız, hareketsiz, yapay ve bilgiççe görülmesi Tanpınar'ın kurmaca dünyasına ilişkin olarak gündeme getirilen nadir eleştirilere önemli bir katkı mahiyetindedir.

Tanpınar'da ihmal edilenin ne olduğunun daha iyi kavramak için "Antalyalı Genç Kıza Mektup" poetik metninde andığı isimlerden birinin Freud olduğunu hatırlatalım.⁸ Esasında bu mektuptaki isimler sıralaması ile Tanpınar yorumlarının birleştiği bir yer var: Sanki bu mektupta Freud'un ve psikanalizin diğer isimlere göre geç hatırlanması bir yönüyle Tanpınar'a ilişkin yorum anlayışları içerisinde psikanalitik tarzın sonradan gelişini de açıklar gibi gözükmektedir. Tanpınar'ın kişisel deneyimi ile Batı edebiyatı bilgisini, mitoloji bilgisi ile psikanaliz bilgisini birleştiren yazar psikanalize ait terim ya da kavramları Tanpınar'ın kullanımına bakmaksızın, onun dilini ve dünyasını bu kavramlar ışığında yorumluyor. Tanpınar'ın biyografisinde ve eserlerinde psikanalizin tuttuğu yer konusunda pek çok önemli tespiti bulunan Şahin'in şu cümlelerini alıntılanmak gerekmektedir:

"Siyasi tarihimizin bir devrini kapatan 1950 seçimleri Tanpınar için büyük bir hayal kırıklığıdır. Saatleri Ayarlama Enstitüsü 1950'lerde yazılmaya başlanmış, 1954 senesinde de tefrika edilmiştir. Yani Demokrat Parti iktidarından dört yıl sonra! Şüphesiz romanı sosyoloji ve tarih ile ilişkilendirirken Tanpınar'ın 1950 sonrası siyasi iktidara bakışını göz önüne alıyoruz. Projeleri iflas eden adamın kendisi de iflas etmiş demektir. Günlükler'inde değerinin bilinmemesinden şikâyet eden Tanpınar'ın görünürdeki öfkesi topluma olmakla beraber temelde kendisine yöneliktir. Bireysel planda aşkın ve uzletin, toplumsal planda yüksek medeniyetin gerçekleşmediğini gören Tanpınar, hayatını ve sanatını tasnif edip arınacaktır. Bu yüzden bilinçdışının modern bir formunda ortaya çıkışı, Halit Ayaracı'dır. Halit Ayaracı'nın *Huzur*'daki bilinçdışının bilinç seviyesine çıkışının işfası, romanın sonundadır. Halit Ayaracı ile Hayri İrdal arasındaki konuşmadan anlıyoruz ki Halit Ayaracı'nın bütün yaptıkları Hayri İrdal'ın arzusuzdur. Halit Ayaracı, Hayri İrdal'ın diğer yanındır; tıpkı Mümtaz ve Suat arasındaki ötekiler arası ilişkiler gibi." (s. 279-280).

Tanpınar'ın metinleri, özellikle de kurmaca metinleri üzerine kaleme alınan bazı yazılarda *Huzur*'un karakterlerinden Mümtaz'ın çocukluk yıllarında yaşadıkları şehri terk etmek üzereyken babasının yanlışlıkla öldürülmesi ve gömülmesi Oedipus kompleksi çerçevesinde yorumlanmıştır. Şahin, babanın ölümü ile kutsalın ölümünü denk tutarak kutsalın ölümünün arkasından gelen

⁷ Edebî kamuda belirginlik kazanan Tanpınar çalışmalarının büyük bir kısmı aslında bir yorum çalışmasıdır ve bütün yorumlar gibi yorumcusundan derin izler taşır. Şahin'in kitabının kaynakçasında Tanpınar üzerine alışkanlıklarla kaleme alınan herhangi bir metne ve Orhan Okay'ın kitabı dışında bir kitaba atıf yapılmaması kaynak tercihleri açısından önemsenmesi gereken bir ayrıntıdır. Bu tercih esasen yazarın Tanpınar üzerine yazılanların çoğunun, Tanpınar'ın dünyasını kuşatabilecek bir yorum stratejisine sahip olmadığını düşünmesinden kaynaklanır. Yerlici herhangi bir Tanpınar otoritesine itaat ve sadakatinin olmaması bu kaynakçayı doğrusu önemsiyorum. Burada kendi tarzına itaat ve sadakatin yüceltilişine tanıklık ederiz aslında. Öte yandan yazarın *Türk Edebiyatı* dergisinde yayımlanan söyleşisinde Orhan Okay'ın Tanpınar biyografisi hakkında "Tanpınar'ı korumak gayretiyle yer yer sıkıntılı yorumlar olsa da" şeklindeki eleştirileri düşünüldüğünde alışkanlıkların süregünde yapılan çalışmalara mesafeli yaklaştığını söylemek mümkün olur. İbrahim Şahin, "Tanpınar'ın Geldiği Nokta, Sentezin İmkânsızlığıdır" Konuşan: Burcu Yılmaz Çebin - Deniz Depe, *Türk Edebiyatı*, S. 471, Ocak 2013, s. 10.

⁸ "Şiir ve sanat anlayışında Bergson'un zaman telâkkisinin mühim bir yeri vardır. Pek az okumakla beraber, o da borçlu olduğum insanlardandır. Fakat 1912 yıllarında Schopenhauer ve Nietzsche'yi okuduğumu da hatırlatayım. Rüyâ meseleleri beni Freud'a ve psikanalistlere götürdü."

tensel hazzın esasında kutsala karşı işlenmiş bir günah dolayısıyla hazzı anlatan bütün dilsel ifadelerin aynı zamanda günahı da anlatmakta olduğunu düşünmektedir. Hazzın dili ile günahın dilini aynılaştıran Şahin'in şu ifadeleri hem eserin kurucu yorumlarını hem de Tanpınar'ın dünyasını anlamak bakımından son derece önemlidir:

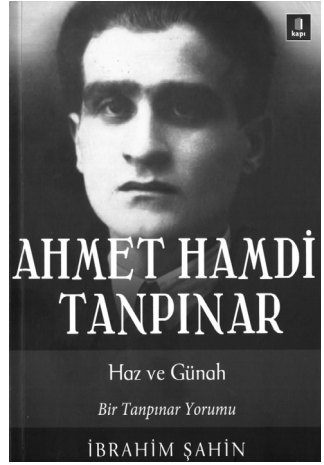
“Kutsal-haz-günah sıralaması Tanpınar'da tersine çevrilemez. Kutsal sabittir ve geçmiştir. Bir sonraki adım hazdır ve hazzın olduğu yerde günah vardır. Haz ve günah Tanpınar'da daima iç içedir. Kutsal-haz-günah sıralamasının toplamı suç'tur... Kutsal'a saygısızlık ancak hazla mümkündür. O zaman hazla beraber günah/suç işlenmektedir. Günah ve suç işlenir; haz alınır. Demek ki haz bir ihsan durumu, günah ve suç ise -aslında aynı anlam- eylemsel bir durumdur. Meselenin eylem kısmı günah, duygu kısmı hazdır. Öyleyse, haz içte, günah dışta'dır. Günah'tan kurtulmanın yolu yine eylemsel olmalıdır. Eylemden çekilme, hem günahı hem de hazdan çekilmez. Kutsalın geçmişliği ve kutsallığı/kutsallık niteliği değiştirilemeyeceğine göre, özne haz ve günah ikilemini sürekli yaşayacaktır. Tanpınar, bu durumda haz ve günahın olumsuz yanlarını tasarlayarak birbiri karşısında çürütür. Üst üste bindirir. Böylece ikisinden de vazgeçer: Tarafsızlık kavramı da burada ortaya çıkar. Başka bir deyişle, özne kavramlara karşı mesafeli duruşunu benimser. Tanpınar'ın epiküryenliği eylemsiz hazla başlar.” (s. 102).

Kendini ve yazdıklarını dışarıdan bir başka gözle görebilen Tanpınar'ın yazma ve yayımlama korkusunu/huzursuzluğunu üçüncü gözün otoriter baskısıyla izah eden Şahin, Tanpınar'ın daha öznel ve hınçlı bir anlatımı benimsediği günlüklerinde bu müteReddit bilinci terk ettiğini ve üçüncü gözün otoriter baskısından kurtulduğunu ifade eder ki bu da esasında bir tür terapi olarak yorumlanabilir. Fakat günlükleri ile herkesten intikam alan ve bunların yayımlanmasını göze alamayan bir bilincin üçüncü gözün otoriter baskısından kurtulduğunu söy-

lemek mümkün olmaz. Bana kalırsa, Tanpınar'ın seçkinciliği onun terapisini de imkânsız kılmaktadır.

Ölümünden 50 yıl sonra Tanpınar'dan söz etmek, aynı zamanda bugüne kadar söylenenler üzerinde de düşünmeyi gerektirir. Entelektüel tarihimizde önemli bir yer tutan modernleşme serüvenini de hatırlamak gerekecektir bu kontekst içerisinde. Nasıl ele alınırsa alınsın modernleşme sorunsalı belirleyiciliğini korumaktadır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan söz konusu değişim süreçlerinin çelişkilerini oldukça erken tarihlerde fark eden Tanpınar'ın eserlerine dönük hâkim okuma biçimlerinin edebiyat sosyolojisi, modernleşme sosyolojisi ve terkip fikri etrafında dönüp dolaştığı düşünüldüğünde Şahin'in 'terkinin imkânsızlığı', 'sentez fikrinin abesliği' konusundaki yorumları özellikle de Tanpınar'ın Yahya Kemal merkezli düşünce sisteminden önce şüphelendiğine, sonra da vazgeçtiğine dair yorumu daha da önem kazanmaktadır. Kitabın son bölümünün Tanpınar'ın yarım kalan romanı *Aydaki Kadın*'in romancı kahramanı Selim'in yazmakta olduğu romanın adından hareketle “İflas” adını taşıyor olması oluşumsal Tanpınar eleştirisi bağlamında oldukça önemli bir tespittir. Alışılan, tekrar edilen Tanpınar yorumlarından farklılığı anlamak için şu satırları okumak gerekir:

“Kültür ve medeniyet konusundan söz açtığı bütün metinlerinde 'bize ait' söz kalıbını kullanan Tanpınar; Cumhuriyet'in inşa edeceğine inandığı toplumsal sentez profesinin geçmişide kapsaması gerektiğine inanıyor ve 'bize ait' yüksek kültür ve medeniyetin buradan çıkacağını savunuyordu. Sanırsız Tanpınar'ın hesaba katmadığı yine realitenin, yükselen zihni aşığıya çeken yani bireyi rüyadan uyanmaya çağırarak, bilinç düzeyindeki huysuz görüntüsüdür. 'Değişerek devam etmek, devam ederek değişmek' aforizması bu



yüzden 'Hiçbir şey istediğimiz gibi değişmiyor'a dönüşmüştür; bir değişme var fakat bu değişme istediğimiz gibi değil. Üstelik bu değişme, Tanpınar projesinin nitelikleri düşünülürse, onun ütopyikleştirdiğinin tam da karşısında duran bir değişimdir. Yukarıdaki cümle, Tanpınar'ın Günlükler'inden alınmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar 'kendilik' inşâsını hem dil, hem de bütün yazılı metinlerinde kaydettiği anlam vasıtasıyla açık etmiştir; fakat bu çaba Huzur romanına kadar sürer. Huzur, tartışmasız Tanpınar'daki mistik ülkünün, ferdi saadet tutkusunun ve uzlet arzusunun çöküşünün metnidir. Aynadaki Kadın'dan çok önce Tanpınar metinlerinin öznesi zaten iflas etmiştir."⁹ (s. 463-464).

Şahin'in kitabının son bölümü mistik rüyanın çöküşü kadar sosyo-politik değişimleri de gündeme getirmesinden dolayı kitabın önceki bölümlerinden farklılaşıyor. Tanpınar'ın hayal kırıklıkları sonrasında, kendi masalını yıkarak hunca dönüştürdüğü öfkesini anlamak açısından bu bölüm son derece

önemli. Belirlenmemiş / sorunsallaştırılmamışın mevcudiyetinin gecikmiş bir apaçıklıkla ortaya konulma sürecinde Huzur, Sahnenin Dışındakiler, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Aydaki Kadın ve Günlükler'in karşılaştırılarak ama aynı zamanda kurgusal olanla biyografik olan arasındaki paralelliklere dikkat çekilerek ele alınmış olması yorumların zeminini güçlendiriyor. Metnin kavramsal yapısına ve yorum tarzına nüfuz etmekte zorlanan okurlar önce kitabın bu bölümünü okuyabilirler.

Oldukça kapsamlı olan bu eseri daha uzun ve başka bakış açılarını da dâhil ederek ele almak mümkündür. Sosyolojik olanın ötesine geçen bu eser hakkında yalnızca şunu söyleyerek yazımı bitiriyorum: Ahmet Hamdi Tanpınar Haz ve Günah Bir Tanpınar Yorumu, kuru bir dal gibi elde kalan sosyolojik ve terkip odaklı yorumların sıhhatini tartışmak, bir kısmından arınmak ve Tanpınar'daki bilinç yarılmasını fark etmek / anlamak için okunmalı.

Asım Öz

⁹ Nitekim *Türk Edebiyatı* dergisinde yayımlanan söyleşide, kendisine sentez formu odaklı olarak yöneltilen soruya vermiş olduğu cevapta yer alan şu ifadeler muhafazakâr Tanpınar yorumlarını sorunsallaştırması bakımından oldukça önemlidir: "Tanpınar'ın geldiği nokta sentezin imkânsızlığıdır. (...) Tanpınar'da bir sentez çabası var; fakat sentezin gerçekleştirildiğine dair bir işaret, bir söylem yok. Tanpınar'ın sentez çabasının arkasında, düşünce tarihimizin son yüz senesindeki -Tanpınar'ın yaşadığı zamana da göz önünde tutarak- literatürde aramak lâzımdır. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından başlayarak yirminci yüzyılın son çeyreğine kadar hep aynı telkine maruz kaldık. Buradan garip bir Doğu nostaljisi çıktı ve Türk muhafazakârlığı bu nostaljiden beslendi. İlginç olan, Doğu nostaljisini de bize telkin eden Batı'dır. Tanpınar böyle bir sentezin imkânsızlığını ellilerde gördü. Kastettiğimiz sentez hem bireysel, hem sosyolojik planda yok. Kültürü kastediyorum. Edebiyat tarihimiz ve edebiyat eleştirmenlerimiz sosyolojik meselelere çok ilgi gösterdikleri için, Tanpınar'ın kültür ve medeniyet konularındaki görüşleri üzerinde çok durdular ve birçoğu da Tanpınar'ın sentezci olduğunu söyledi. Yok böyle bir şey. Özellikle 1950 seçimleri bana sorarsanız Tanpınar'ı alışıldık değerlendirmelerin dışına çıkardı. Huzur'un yayımı ile gördüğümüz Tanpınar'daki 'umutsuzluk' yüksek kültür ve medeniyetin gerçekleştirilemeyeceği kanaatinden kaynaklanır ve 1950 seçimleri ile beraber zirveye ulaşır. O yüzden hayatının son on-on iki yılı müthiş bir kötümserlik içinde geçer. Tanpınar o dönemde asabidir. Özel hayatındaki dağınıklığa, siyasî plandaki değişimi ve entelektüel çevrenin ona ilgisizliğini de eklediğimizde durum anlaşılır. Tanpınar için eski ile yeninin yan yanılığı söz konusudur, eski ile yeninin birbirini içermesi değil." İbrahim Şahin, "Tanpınar'ın Geldiği Nokta, Sentezin İmkânsızlığıdır" Konuşan: Burcu Yılmaz Çebin - Deniz Depe, *Türk Edebiyatı*, S. 471, Ocak 2013, s. 9.

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

Yayın İlkeleri



1. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, hakemli bir dergi olup altı ayda bir yayımlanır.
2. Dergimize gönderilen yazılar, internet ortamı da dâhil, hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.
3. Dergimizde yayımlanan yazıların ilmî ve hukukî sorumluluğu yazarlara aittir.
4. Dergimizde kapsadığı alanla ilgili telif ve tercüme makale, eleştiri, kitap tanıtımı, bibliyografya vb. çalışmalar, bunun yanı sıra edebiyat tarihimiz açısından önem arz eden şair ve yazarların kitaplarında yer almayan yazı, makale, röportaj, şiir ve kayda değer muhtelif belgeler yayımlanır.
5. Yeni Türk edebiyatıyla doğrudan ilgili olan diğer sosyal bilimlerle ilgili yazılar da yayımlanmak üzere değerlendirilmeye alınır.
6. Akademik bir kimliğe sahip olmakla birlikte *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nda akademisyen olmayan yazar ve araştırmacıların hakem kurulundan olumlu rapor alan çalışmaları da yayımlanabilir.
7. Dergimize çalışmalarını gönderen yazarlar, akademik unvanlarıyla birlikte ad ve soyadını, görev yaptığı kurumu tam olarak belirtmeli, kendileriyle doğrudan iletişim kurabileceğimiz açık adres, telefon numarası ve elektronik posta adresini vermelidirler.
8. Gönderilen çalışmalarda Türkçe ve İngilizce olmak üzere özet ve anahtar kelimeler bulunmalıdır. Özet, çalışmanın bütününe kuşatıcı nitelikte ve yüz elli kelimeyi geçmeyecek şekilde olmalıdır.
9. Subjektif yönü ağır basan eleştiri yazıları, hakem kuruluna gönderilmeden reddedilir.
10. İlmî toplantılarda sunulmuş bildiriler, gerekli açıklamalar belirtilmek şartıyla ve bildiri kitaplarında daha önce yayımlanmamış olmak kaydıyla kabul edilir.
11. Gönderilen yazılara yazı işleri ve yayın kurulu tarafından en başta dergide imla bütünlüğünün sağlanması açısından kısmen müdahale edilebilir. Bariz müdahaleler söz konusu olduğu takdirde ise yazara gerekli bilgiler verilir.
12. Yayın kuruluna uygun bulunan makaleler, iki hakeme gönderilir. İki hakemden de olumlu rapor alan makaleler, yayımlanacak yazılara dâhil edilir. Şayet bir olumlu, bir de olumsuz rapor gelirse, makale tekrar üçüncü bir hakeme gönderilir. Böylece üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.
13. Her sayı yayımlanacak olan çalışmalar, dergimize ulaşma tarihine ve derginin bütünündeki konu dağılımına göre belirlenir.
14. Düzeltme raporu alan makaleler, raporla birlikte yazarlara gönderilir. Hakem raporu göz önünde bulundurulmadan tekrar gönderilen makaleler değerlendirilmeye alınmaz.
15. Kitap tanıtım yazıları hakem kuruluna gönderilmez. Bu tür yazılar yayın kurulunca değerlendirilir.

Makale Yazım Kuralları:

1. Yazılar 50 sayfayı geçmemelidir.
2. 12 punto, Times New Roman, iki yana yasla formatı uygulanmalı ve paragraf başı verilmemelidir.
3. Yazarın adı, yazı başlığının altına yerleştirilip sağa yaslanmalı ve kişisel bilgiler adın sonuna konulacak olan yıldız (*) karakterli dipnot imiyle unvan, isim, kurum ve bölüm düzeni içinde dipnot olarak verilmelidir.
4. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar "KAYNAKÇA" başlığı altında, yazarların soyadı başa gelecek şekilde alfabetik olarak verilmelidir.
5. Metin içinde geçen dergi, gazete ve kitap isimleri italik, şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde yazılmalıdır.
6. Dipnotlarda kullanılacak olan bibliyografik künyeler; yazar adı ve soyadı, kitap adı, cildi, baskı sayısı, yayımlayan kurum adı, baskı yeri, yayım yılı, sayfa numarası şeklinde düzenlenmelidir.

Örnekler:

a) Telif kitaplar için; Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 2. bs., Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 50-60.

b) Çeviri yahut yayıma hazırlanan kitaplar için; E. J. Wilkinson Gibb, *Osmanlı Şiir Tarihi*, (çev. Ali Çavuşoğlu), c. I, Akçağ Yayınları, Ankara, 1999, s. 250- 300.

Cemil Meriç, *Bu Ülke*, (hzl. Mahmut Ali Meriç), 8. bs. , İletişim Yayınları, İstanbul, 1993, s. 10-15.

Not: Kitapların toplam sayfa sayısı verilecekse XIV+639 s. şeklinde belirtilmelidir.

c) Telif yazılar için; Senail Özkan, "Sözün ve Sükûtun Felsefesi", *Türk Edebiyatı*, S. 400, Şubat 2007, s. 101-106.

d) Çeviri yazılar için; John Updike, "Gerçeklik ve Roman", (çev. İpek Babacan), *Kitaplık*, S. 26, Mart-Nisan 1997, s. 18-21.

Not: Bir yazıdan alıntı yapılacaksa bibliyografik künyede yazının bütün sayfa sayısı değil sadece alıntının yapıldığı sayfa yahut sayfalar belirtilmelidir.

e) Kısaltmalar:

Adı geçen eser	: age.
Adı geçen makale	: agm.
Adı geçen tez	: agt.
Adı geçen yazı	: agy.
Aynı müellif	: a.mlf.
Aynı yazar	: a.yzr.
Bakınız	: bk.
Baskı, basım	: bs.
Cilt	: c.
Çeviren/ler	: çev.
Editör/ler	: ed.
Hazırlayan/lar	: hzl.
Sayfa	: s.
Sayı	: S.
Tarihsiz	: ts.
Yıl	: y.