

YIL 5 • SAYI 10 • TEMMUZ - ARALIK 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*  
BAHTİYAR ASLAN  
bahtiyar.aslan@hotmail.com

*Yayın Kurulu*  
Prof. Dr. HÜLYA ARGUNŞAH (Erciyes Üniversitesi)  
Prof. Dr. İBRAHİM ŞAHİN (Osmangazi Üniversitesi)  
Doç. Dr. YILMAZ TAŞÇIOĞLU (Sakarya Üniversitesi)  
Doç. Dr. ÜLKÜ ELİUZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. CAFER GARİPER (Süleyman Demirel Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. HAYRETTİN ORHANOĞLU (Avrasya Üniversitesi)  
Yrd. Doç. Dr. NURİ SAĞLAM (İstanbul Üniversitesi)

*Müessese Müdürü*  
CEMAL AYDIN

*Grafik ve Düzenleme*  
ATILLA CEYLAN

*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 10 • TEMMUZ - ARALIK 2013

Yeni  
Türk Edebiyatı  
Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches



## HAKEM HEYETİ

*Prof. Dr. Hasan Akay*  
(FSM Vakıf Üniversitesi)

*Prof. Dr. Kubilay Aktulum*  
(Hacettepe Üniversitesi)

*Prof. Dr. Hülya Argunşah*  
(Erciyes Üniversitesi)

*Prof. Dr. Yunus Balcı*  
(Pamukkale Üniversitesi)

*Prof. Dr. Yakup Çelik*  
(Yıldız Teknik Üniversitesi)

*Prof. Dr. Nurullah Çetin*  
(Ankara Üniversitesi)

*Prof. Dr. İsmail Çetişli*  
(Pamukkale Üniversitesi)

*Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu*  
(Sakarya Üniversitesi)

*Prof. Dr. Recep Duymaz*  
(Trakya Üniversitesi)

*Prof. Dr. Erdoğan Erbay*  
(Erzurum Atatürk Üniversitesi)

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

*Prof. Dr. Alaattin Karaca*  
(Muđla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

*Prof. Dr. Turan Karataş*  
(Karamanođlu Mehmetbey Üniversitesi)

*Prof. Dr. Emel Kefeli*  
(Marmara Üniversitesi)

*Prof. Dr. Ramazan Korkmaz*  
(Ardahan Üniversitesi)

*Prof. Dr. Orhan Okay*  
(Emekli Öğretim Üyesi)

*Prof. Dr. Nazım Hikmet Polat*  
(Gazi Üniversitesi)

*Prof. Dr. Orhan Söylemez*  
(Ardahan 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 Uđurcan*  
(Marmara Üniversitesi)

*Prof. Dr. Kâzım Yetiş*  
(Aydın Üniversitesi)

*Prof. Dr. Durali Yılmaz*  
(İstanbul Kültür Üniversitesi)

*Doç. Dr. Şah Murat Arık*  
(Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)

*Doç. Dr. Baki Asiltürk*  
(Marmara Üniversitesi)

*Doç. Dr. Ali Şükriü Çoruk*  
(İstanbul Üniversitesi)

*Doç. Dr. Sezai Coşkun*  
(Yıldız Teknik Üniversitesi)

*Doç. Dr. Ülkü Eliuz*  
(Karadeniz Teknik Üniversitesi)

*Doç. Dr. Öztürk Emirođlu*  
(Varşova Üniversitesi - Polonya)

*Doç. Dr. A. Cüneyt İssı*  
(Medeniyet Üniversitesi)

*Doç. Dr. Mehmet Narlı*  
(Balıkesir Üniversitesi)

*Doç. Dr. Tark Özcın*  
(Fırat Üniversitesi)

*Doç. Dr. Zeki Taştan*  
(Van 100. Yıl Üniversitesi)

*Yrd. Doç. Dr. Cafer Gariper*  
(Süleyman Demirel Üniversitesi)

# İÇİNDEKİLER

- ❖ Makale
- 9 ALİ BİRİNCİ  
*Alaybeyizâde Naci Efendi*
- 23 ŞAHMURAT ARIK  
*“Dönüşüm” ve “Geçmiş Zaman Elbiseleri” Üzerine Bir Mukayese Denemesi*
- 43 A. CÜNEYT ISSI  
*Peygamber ve Âlimler Arasında Diriliş  
Sezai Karakoç’un Hızır ile Kırk Saat’i*
- 59 GÖKAY DURMUŞ  
*Sezai Karakoç’ta Tenkit*
- 79 CAFER GARİPER  
*Nâzım Hikmet’in Bakışıyla Nâmık Kemal*
- 99 BEYHAN KANTER  
*Ömer Seyfettin Hikâyelerinin Kurucu Unsurları: Tarih ve Dil*
- 115 BAHTİYAR ASLAN  
*Belleğin Kış Uykusu Romanında Ruhsal Arınmanın  
Yöntemi Olarak Yolculuk*
- 133 M. FATİH KANTER  
*Yusuf Atılgan’ın Hikâyelerinde Varoluşçuluğun İzleri*
- 149 NAZMİ AĞIL  
*Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç İçin Muhtemel Bir Kaynak:  
Canterbury Hikâyeleri*
- 159 NİLÜFER AKA  
*Şair Ben’in Şiirsel Özne Merkezinde Öteki-Ben Oluşturması:  
Ergülen Şiirinde Kendilik Bilinci ve Yabancılaşma*
- 183 GÖKHAN REYHANOĞULLARI  
*Toprak Ana Romanında Otobiyografik Bellek’in Sunumu  
ve Hatıraların Duygusal Aritmetiği*

•• Kitap Tanıtımı

- 201 ADEM POLAT  
*Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)Evreni*
- 204 NECLA DAĞ  
*Edip Cansever Şiiri Psikanalitik Bir İnceleme*
- 207 İLKER İŞLER  
*Boş Zaman Figürleri*  
*Erken Dönem Türk Romanında Nesne-Tüketim İlişkileri*
- 215 *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi Yayın İlkeleri*

## EDİTÖRDEN

Bahtiyar Aslan



**Y**eni Türk Edebiyatı Araştırmaları, elinizdeki onuncu sayısıyla bir eşiği atlamış oldu. Ülkemizde dergilerin uzun soluklu olmamak gibi bir kaderi vardır. Bunun böyle olduğunu okur-yazar olan her insan az çok bilir. Edebiyat dergilerinin birinin batıp birinin çıktığı, bir-iki sayılık onlarca derginin bir mevsimde görünüp kaybolduğu, okuyucu sayısının gittikçe azaldığı, hatta kâğıt üzerindeki yazının sanal ortamdaki yazıya yenildiği bir dönemde okuyucusu son derece sınırlı olan akademik bir dergi çıkarmak ve yaşatmak çok kolay bir şey olmasa gerek. Ancak durumun vahameti bunun bir ihtiyaç olduğu gerçeğini değiştirmiyor. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* çıkarken, edebiyatın sadece bir alanına hasredilmesi kimileri tarafından bir handikap gibi görüldü, bir takım umutsuz yorumlara yol açtı. Onuncu sayıya ulaşmış olmak bu bakımdan önemlidir ve bir eşik olma anlamını kuvvetlendirmektedir.

Ülkemizde özellikle devletin kültür ve sosyal işlerle ilgili kurumlarının, gelecek nesillere yön verirken bu tür akademik dergilerin birikimine mutlaka başvurmaları gerekmektedir. Devletin ve siyasetin sağlam temeller üzerinde yükselmesi üretilen bilimsel bilgiyle kurulan irtibatla ilgilidir. Akademik dergiler başka hiçbir şey için olmasa bile bunun için yaşatılmalıdır. Türkiye’de akademik dergiler bir takım umut ve beklentilerle çıkmaya devam ediyor. Kaldı ki popüler kültür değerlerinin ürettiği hayatın içinde, akademisyenlerin birikimlerini bilimsellikten ve ciddiyetten taviz vermeden ifade edebilecekleri başka mevzi de kalmamış gibidir.

Bu dergilerin temel problemlerinden biri de ekonomiktir. Türkiye’de yayın hayatına devam eden akademik dergiler hiçbir ekonomik kâr kaygısı gütmeden çıkarılmaktadır. Sosyal sahaya münhasır dergiler için bunu hiç tereddüt etmeden söyleyebiliriz. Bu dergiler, kurum ve kişilerin büyük fedakârlıklarıyla hayatlarını devam ettirmektedirler. Arkalarında büyük ekonomik güçler, destekler yoktur.

Bundan önceki dokuz sayıya olduğu gibi bu sayıya da, ülkemizin değişik üniversitelerinde akademik birikimleriyle eğitim ve bilime katkıda bulunan çok sayıda bilim adamı ve araştırmacı, çalışmalarıyla dergimizde yer istedi. Bu sayıda, bize ulaşan çalışmaların ancak bir kısmına yer verebiliyoruz. Sonraki sayı için gerekli yazı adedini şimdiden aştık bile. Değerli bilim adamlarımıza ve araştırmacılarımıza ilgileri için teşekkür ediyoruz.

*Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları’na* ulaşan yazıları, geliş sırasına göre hakemlere gönderiyor, hakemlerin olumlu görüş bildirdiği yazıları yine hakemden geliş sırasına göre yayın programına alıyoruz. Hakemlerin değişiklik ve düzeltme

önerilerini ise çok hızlı bir şekilde yazarlarına bildirdiğimizi belirtmek isterim. Yazıların incelenmesinde büyük bir titizlikle çalışan hakem heyetine şükranlarımızı sunuyoruz. Birikim ve mesleki tecrübeleriyle bizi zaman zaman uyardılar, yönümüzü tayin ettiler.

Dergiler ister akademik, ister popüler olsun görev değişiklikleriyle çıkmaya devam ederler. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları böyle bir değişikliğin sonunda onuncu sayısına ulaştı. Bundan önce çıkan dokuz sayının hazırlanmasında emeği geçen herkesi minnetle anıyoruz. Bu görev değişiminin aynı zamanda bir nöbet değişimi olduğunun şuurundayız. Yeri ve zamanı geldiğinde nöbeti gönül rahatlığıyla başkalarına devretmekten onur duyacağız. Bu görev değişikliğiyle birlikte jeneriğimizde de bir takım değişiklikler oldu. Yayın kuruluna yeni isimler katıldı. Hemen dikkatinizi çekeceği gibi hakem heyetinin sayısını epeyce artırdık. Ülkemizin farklı üniversitelerinde Yeni Türk Edebiyatı alanında görev yapan değerli akademisyenlerden bize destek olmalarını rica ettik. Hiçbiri bizi kırmadı. Bu isimlere önümüzdeki sayılarda yenilerinin ekleneceğinden kuşku yok. Gelen yazıların ilgisini bulup dergimizde hakemlik yapmaya davet edeceğiz. Hakem heyetinin genişliği, gelen çalışmaların ilgilisi tarafından değerlendirilmesini kolaylaştırıyor şüphesiz. Ayrıca bu genişlik, bir sayıda aynı hakeme birden fazla çalışma yükleme külfetinden de kurtarıyor bizi.

Yeni sayılarda buluşmak dileğiyle...



## ALAYBEYİZÂDE NACİ EFENDİ

Ali Birinci\*



**Özet:** Alaybeyizâde Naci Efendi, Osmanlı İmparatorluğunda yetişmiş son şairlerden biridir. Matbu üç eseri olan şair, yaşadığı devirde eser veren başka şairlerin gölgesinde kalmıştır. Bu sebeple de edebiyat tarihlerinde layıkıyla yer alamamıştır. Şairin, hayatı ve eserleri hakkında bilinenler, bilinmeyenlerden daha azdır. Bu çalışma Alaybeyizâde Naci Efendi'nin doğumu, tahsil hayatı, memuriyeti ve şiirlerine dair karanlıkta kalmış bilgileri aydınlığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Alaybeyizâde Naci Efendi, Trabzon, Neşide

### ALAYBEYİZÂDE NACİ EFENDİ

**Abstract:** *Alaybeyizâde Naci Efendi, the Ottoman Empire brought up one of the last poets. Three works printed, the poet, lived in the shadow of other poets who work up to speed. For this reason, in the literature, could not properly held. The poet is known about the life and works, is less than unknowns. Alaybeyizâde Naci Efendi, the birth of this study, collected the life and poetry of memuriyeti aims to light information that I have stayed in the dark.*

**Keywords:** *Alaybeyizâde Naci Efendi, Trabzon, Neşide*

Trabzon'da doğan ve memuriyetinin büyük kısmı ve tekaüd senelerini İstanbul'a geçirerek bu şehirde hayata veda eden ve çevresine dahil olduğu devrindeki ünlü edip Muallim Naci'den Alaybeyizade Naci ismiyle ayrılan ve bu çevrede şiirleriyle, mükemmel Arapça ve Farsça bilgisiyile ve temiz şahsiyetiyle tanınan ve matbu üç eseri bulunan Alaybeyizade Naci Efendi hakkında bilinenlere nisbetle daha fazla ve tam bir bilgi verme imkânı bulunmaktadır<sup>1</sup>.

### 1- AİLESİ, DOĞUMU, EVLİLİĞİ VE ÖLÜMÜ

Edebiyat âleminde Alaybeyizade Naci Efendi olarak şöhret kazanan Hasan Ahmet Naci Efendi 1856 senesinin son aylarında Trabzon'da, Faros mahallesinde<sup>2</sup>, tüccardan Alaybeyizade Hacı Osman Efendi'nin oğlu olarak dünyaya

\* Prof. Dr., Ankara Polis Akademisi Öğretim Üyesi

geldi.12 Ocak 1920 tarihinde İstanbul'da hayata veda etti ve Merkez Efendi kabristanında toprağa verildi.

## 2- TAHSİL HAYATI

Sıbyan mektebinde ve Trabzon Rüştîye-i Mülkiye'sinde ve bir müddet de Lisan Mektebi'nde okuduktan sonra hususî muallimlerden ders aldı. Medrese ve câmi derslerine devam ederek Arabî'den sarf, nahiv, mantık, bedî, beyan ve usûl-ü fıkıh ve şerh-i akaid derslerini görmüş ve mükemmel Farisî öğrenmiştir. Türkçe ve Farisî mükemmel ve Arabî fi'l-cümle tekellüm ve kitabet edebilir.

## 3- MEMURİYET HAYATI

Alaybeyizade Naci'nin memuriyet hayatı Ekim 1878'de İstanbul'da başladı. İlk vazifesi Maliye Nezareti'nin Düyun-ı Umumiye-i Muvazene Kalemî'ne mü-lâzemeten dahil oldu ve bir sene müddet hüsn-ü hizmet etti. 12 Nisan 1880 tarihinde ve 24 yaşında iken Trabzon merkez-i vilâyet Ziraat Meclisi kitabetiyle ve âzâlığına fahrî olarak vazifeye başladı. Bir müddet sonra 600 kuruş maaşla Trabzon Merkez Bidayet Mahkemesi baş kitabetiyle vazifeli olarak tayin olundu (21 Şubat 1883). Bu memuriyetinde beş-altı ay kadar hüsn-ü ifa-yı vazife gördükten sonra, bilinmeyen bir sebeple izinsiz ayrıldığı ve zamanında dönmediği için azl edildi (2 Aralık 1883). Bu tarihten sonra yeniden bir memuriyete başladığı zamana kadar ne işle meşğûl olduğuna dair bir bilgi bulunmamaktadır.

Naci Efendi'nin ikinci defa başladığı memuriyet mahalli İstanbul oldu ve memuriyet ve tekaüt seneleri bu şehirde geçti.23 Nisan 1885 tarihinde Adliye Nezareti'nde İstatistik Kalemine müsevvit tayin olundu. Bir taraftan da Umur-ı Cezaiye Kalemine de muavenet-i kalemiyede bulundu. Menşe-i Küt-tab-ı Askeriye'ye kitabet ve Kavaid-i Osmaniye muallimliği uhdesinde kaldığı hâlde 1200 kuruş maaş ve birinci sınıfla Erkân-ı Harbiye-i Umumiye Dairesi kalemine tayin edildi(13 Mart 1886).

Kısm-ı sâlis mümeyyizliğine terfi (21 Haziran 1896) ve maaşları önce 1300, daha sonra 1170 kuruş (13 Mart 1897) oldu. 13 Mart 1901 tarihinde 1600 kuruş maaşla Mektubî-i Seraskerî Kalemî kısm-ı sâni mümeyyizliğine nakl olundu. Bu vazifede iken maaşları 1800 kuruşa yükseltildi(1 Temmuz 1908) ve kısm-ı evvel mümeyyizliğine terfi olundu. Bu tarihten üç hafta sonra da II. Meşrutiyet'in velvelesi İstanbul sokaklarına ve bütün devlet coğrafyasına hâkim oldu. 21 Kasım'da ise 2000 kuruş maaşla Muhakemât Dairesi başkâtibi oldu. 14 Eylül 1909 tarihinde icra olunan tensikat esnasında 3000 kuruş maaşla vazifesinde ipka edildi.

Alaybeyizade Naci, 19 Ocak 1914 tarihinde 2080 kuruş maaşla elli sekiz yaşında tekaüde ayrıldı ve hayatının son altı senesini yine bu şehirde edebiyat mahfellerinin hoşsohbet ve kıymetli bir mensubu olarak geçirdi.

## 4- İSTANBUL MEKTEPLERİNDE HOCALIĞI

Darüşşafaka ve Menşe-i Küttab-ı Askeriye’de takrir ve ita ettiği derslerden müteşekkil olup iki kısım olarak telif ettiği *Lisan-ı Kitabet* nâm risâlenin bâ-ruh-sat-ı resmîye kısm-ı evvelini tâb ü neşrettirmiştir. Ders kitabı olarak okutulan bu kitaptan iki yüz nüshasını muallimlik yaptığı Darüşşafaka’ya hediye ettiği bilinmektedir.<sup>3</sup> Kitabın bir nüshası, usûl olduğu üzere, sicil dosyasına konulmuştu. . İstanbul’da memuriyete başlamasından kısa bir müddet sonra da 400 kuruş maaşla Menşe-i Küttab-ı Askeriye’ye kitabet ve Kavaid-i Osmaniye muallimi (13 Ocak 1886) olmuştu. Üç seneden ziyade Darüşşafaka kitabet muallimliğini fahriyen ifa eylemiştir. İstanbul’da başka bir mektepte, Mekteb-i Sultanî’de inşa ve Türkçe muallimliği, aslî vazifesine ilâveten, 27 Kasım 1893 tarihinde, 500 kuruş maaşla başladı ve Sicil kaydına göre 12 Haziran 1897 tarihine, başka bir mehaza göre ise kadar devam etti. Bu vazifesine tayin için Meclis-i Kebir-i Maarif’te müsabaka imtihanına girdi<sup>4</sup>.

## 5- RÜTBE VE NİŞANLARI

Alaybeyizade Naci Efendi, vazifesinin tam bir erbâbı olarak ve daima itibar gören bir kişi sıfatıyla bütün memuriyet hayatını 23 Nisan 1885’den itibaren İstanbul’da geçirdi. Ehliyetine hep inanılan bir kalem sahibiydi ve lekesiz ve parlak bir memuriyet siciline sahipti. Hakkında bir tahkikat ve takibat açılmamış ve bu temiz memuriyeti rütbe ve nişanlarla da tescil edilmiştir.

Bu cümleden olarak kendisine sırasıyla rütbe-i sâniye (3 Temmuz 1890), sâniye sınıf-ı mütemayizi (3 Eylül 1890), rütbe-i ulâ sınıf-ı evveli (4 Nisan 1906) tevcih buyuruldu.

Kendisine dördüncü rütbeden Mecidî nişânı (7 Ağustos 1891), üçüncü rütbeden Mecidî nişânı (1 Eylül 1900), dördüncü rütbeden Nişân-ı Âlî-i Osmanî (5 Eylül 1895) ve daha sonra tebdilen üçüncü rütbeden Nişân-ı Âlî-i Osmanî (19 Ocak 1902), ikinci rütbeden Mecid’i nişânı (19 Haziran 1902) kendisine ih-san buyurulmuştur.

Erkân-ı Harbiye-i Umumiye reisi vekili müşirân-ı izamdan devletlü İbrahim Paşa hazretleri tarafından tercüme-i hâl varakasının zeyline yazılan mülâhaza-da Naci Efendi’nin dairede müstahdem olup istikametiyle beraber hüsn-ü hâl ashâbından olduğu ve Arabî ve Farisî lisanları üzerine tekellüm ve kitabet edebileceğine dair olan ifadâtın da mukarin-i hakikat olduğu tasdik olunmuştu.

## 6- ŞİİRLERİ VE KİTAPLARI

Alaybeyizade Naci Bey’in imzasını taşıyan üç kitabı basılmıştır. Ancak basılmamış manzum bir şekilde yazılmış *Tahassür yahut Trabzon* isimli dördün-

cü bir eserin varlığından Murat Uraz bahsetmektedir. Bu, “*Esir-i gurbet bir mihnet-zede lisanından*” başlığıyla *Berk*’te (Cüz.8,1302, s. 228-230 ) basılan şiiri olmalıdır.<sup>5</sup> Bu şiir biricik şiir kitabı *Neşide*’de bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra kendisi şiirlerini topladığı kitabı *Neşide*’nin “ifade-i mahsusa” başlıklı girişinde *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin kısım-ı edebîsinde basılan şiirlerinden bahsetmesine rağmen şiirlerinin basıldığı başka herhangi bir mecmua veya gazete ismi vermemektedir.

Naci Bey’in Mehmet Remzi tarafından çıkarılan *Berk* (1302-1303) ve Muallim Naci’nin *İmdadü’l-midâd* (1303) isimli mecmualarında da küçümsenemeyecek bir derecede yazılarının ve bilhassa şiirlerinin basıldığı şimdikiye kadar ifade edilmemiştir.

Naci’nin şiirlerinin basıldığı ilk mecmualardan biri ve belki de birincisi *Berk* mecmuasıdır. Hakkında bir bilgimiz bulunmayan Mehmet Remzi tarafından Hicrî 1302-1303 senelerinde basılan bu küçük ebatlı mecmuanın büyük bir iç âleminin bulunduğu dikkati çekmek gerekir. Mecmuada görünen imzalar<sup>6</sup> sırasıyla şöyledir: Muallim Naci, Hayret Efendi, Berkî (Şeyh Ali Vasfî)<sup>7</sup>, Said Bey (*Tarik* başmuharriri), Süleyman Salim, Alaybeyizâde Naci Efendi, Menemlizâde Tahir, Hüseyin Hâmid (Adliye müfettişi), İbn Sadullah S, Madame Sévigné, Ahmet Rasim, Bafıralı Yanko, H. Kemal, İbnürreşad Ali Ferruh Bey, Mehmet Tefvik (Fikret)<sup>8</sup>, İbnü’s-Süeda Saffet Bey, Halil Edip, Harputlu (Hacı) Hayri, La Martine, Âteş-dil, Seroş, Mustafa Reşit (*Envar-ı Zekâ* muharririr), Nâbizâde Nâzım, Doktor Ha.Hı, Fatma Nerime Hanım ( sonra Müftüoğlu’nun ikinci eşi), Prashos, Mehmet Remzi, Mehmet Necip (Midillili), Eşref Paşa, Muallim Feyzi, Nadirî Fevzi (Ebu’l-Garip Vicdanî)<sup>9</sup>, Aşkî, Lem’î, Radi, Mustafa Cemil, Besim (Trabzon Rüsumat Başkâtibi), Halit Ziya (Uşaklıgil), Ali Ulvi, Ali Kemal (maslup)<sup>10</sup>, M. Zaç, Abdülkerim Sâbit, M. Veysi, Abdullah Enver, Sırrı Paşa, Saidbeyzâde Cemil (S. Cemil Dikel).

Naci Efendi’nin şiirlerini neşrettiği ikinci mecmua ise imtiyaz sahibi Abdülkerim Sabit olan ve daimî yazı heyeti Muallim Naci ve arkadaşları Şeyh Ali Vasfî, Necip Nâdir ve Abdülkerim Sâbit’ten ibaret olan *İmdadü’l-midâd* mecmuasıydı. 25 Ağustos 1885 tarihinde ruhsatı alınan bu mecmua aynı sene içinde ayda iki defa çıkarıldı ve Alaybeyizade Naci Efendi’nin de şiirleri ve yazıları “Fihrist-i umumî” de “hariçten gelen âsâr” arasında gösterildi. Hariçten yazı gönderen imzalar arasında Sırrı Paşa, Rıza, Safa, Hasip, Ahmet Rasim, Cenap (Şahabettin), Ş.Mazhar, Behiç ve yazı heyetinden olmasına rağmen ismi bu fasılada verilen Abdülkerim Sâbit bulunuyordu.

Naci Efendi’nin ilk şiiri *İmdadü’l-Midâd*’a telmihen ikinci sayıda (s. 56-57) bastırıldığı “Midâd” (mürekkap) başlıklı şiiriydi<sup>11</sup>. Daha sonra üç gazeli (s. 101-102, 146, 185-186) ve *Bostan*’dan bir küçük metin tercümesi (s. 230-235) basılmıştır.

Naci Efendi'nin görebildiğimiz en geç tarihli şiiri 1897 senesinde basılmıştır. Maarif Nezareti'nin 27 Temmuz 1897 tarihli ruhsatıyla basılan *Girit Ahali-i İslâmiyesi Muhtacîni Menfaatine Mahsus Resimli Gazete Nüsha-i Fevkalâdesi*'nde (İstanbul, 1315, s. 61-63) "Firkatinizde kızcağz" isimli 11 kıtadan ibaret en uzun şiiri basılmıştır. Bunun devamında da "Akvâl ve Ef'âl" başlıklı ( s.63-64) bir yazısı da bulunmaktadır.

Bu iki mecmuada basılan bazı şiirlerini, bilemediğimiz bir sebeple, *Neşide* isimli tek şiir kitabına almadığı görülmektedir.

Naci Efendi'nin imzasını taşıyan ilk eseri *Serair-i Alûftegân* (İstanbul, 1305, 48 s. Karabet ve Kaspar Matbaası) isimli hikâyesidir ve henüz hakkında bir bilimiz bulunmamaktadır.

Alaybeyizâde'nin ikinci kitabı *Lisan-ı Kitâbet* ( İstanbul, 1307, 247+8 s. Mahmut Bey Matbaası) isimli kitabı Darüşşafaka'da ve Menşe-i Küttâb-ı Askeriye'de tahrir ettiği derslerden müteşekkildir. Bu iktap için alınan ruhsat Haziran 1889 tarihlidir<sup>12</sup>. Bu durumda üzerindeki 1307 senesinin Hicrî olduğu açıktır. Kitabın "İfade-i mahsusâ" başlığını taşıyan takdim yazısında kelimelerin ve terkiplerin kitâbet-i kâdimede çok istimâl edildiğine ve yeni kitâbetin çok farklı olduğuna dikkati çekiyor ve sadeleştirilmesi arzusuna rağmen yine de eski terkiplerin tamamen terk ile sırf Türkçe kelimeleri ve terkipleri kullanmanın pek de mümkün ve müstahsen olamayacağına işaret ediyor. O zamana kadar yazılan en sâde kitâbet kitabı olması bakımından ayrıca tedkike değer olduğu muhakkaktır.

*Neşide* isimli biricik şiir kitabı ( İstanbul, 1312, 106 s. Âlem Matbaası) besmele, hamdele ve salvele kıtalarıyla ile başlamakta ve şükür ve senâ-yı hilâfet-penâh-ı âzam hakkındaki kıtalar ve başka kıtalar mesnevîler ve naatlar ile devam etmektedir. Daha sonra ki şiirleri arasında "Lisan" ve "Kanun" başlıklı şiirler dikkati çekmektedir. Takiben iki kaside ve bir takdime ser levhalı iki şiiri "Tevarih" faslı takip etmektedir.

*Neşide*'de devrin yeni yapılar ve bâzı hâdiseler için düşürülen tarihler de bulunmaktadır. Bunların başlıkları şöyledir: Orhaniye kışla-yı hümâyunu için âcizâne tanzim olunup kapısı bâlâsına hâkk ve nakş edilmiş olan tarih(s. 50-52), Mabeyn-i hümâyun cenâb-ı mülûkâne başkâtib-i sâbıkı Süreyya Paşa merhumun rütbe-i sâmiye-i vezaretlerinin tebrikine dair kaside-i tarihiye( s. 52-54), Darüssaadetü'ş-şerife ağası merhum Hâfız Behram Ağa tarafından Cide'de inşa ettirilen değirmenin kapısı bâlâsına hâkk olunmak üzere bî't-talep tanzim edilen tarih (s. 54-56), Heybeliada'da Mekteb-i Bahriye\_i Şâhâne'de yapılan sahrınç için tanzim olunan tarih (s. 56-57), Midilli adasında inşa olunan Rüsumat Dairesi için tanzim olunan tarih (s. 57-58), Makam-ı âlî-i Seraskerî reis-i sâbıkı utufetlü Senih Efendi hazretlerinin Askerî Tekâüd Sandığı Nezaretine tayi-

niyle riyaset-i müşarüleyha utufetlü Şerefeddin Beyefendi hazretlerine tevcih buyurulması üzerine bi'l-bedahe tanzim ve takdimolunan kıta-i tarihiyedir (s. 58-59), Asr-ı mesud-ı hazret-i hilâfet-penâhîlerinin cümle-i measir-i bedayi-i perverânesinden olarak bâ-irade-i seniye-i cihan-bânî Kağıdhâne'de inşa kılınmış olan poligonun bâlâ-yı bâbına hâkk nakş olunmak üzere âcizâne tanzim ve itâ olunan tarih (s. 59, Şair-i meşhur Kâzım Paşa merhumun irtihâline dair tanzim olunan tarih (s. 60), Mektubî-i âlî-i hazret-i Seraskerî edib-i âlî-fıtrat utufetlü Muhtar Efendi'nin mahdumu Mâlik Beyin tarih-i irtihâlidir (s. 61), Mekteb-i Tıbbiye-i Şâhâne nâzırı Ferik Sahip Paşa merhumun kerimelerinin irtihâline dair utufetlü Şerefeddin Beyefendi hazretlerinin emriyle tanzim olunan tarih (s. 62), Mahdumum Alâeddin Hâmid'in tarih-i tevellüdü (s. 63), Kürretü'l-aynım Alâeddin Hâmid'in tarih-i irtihâlidir (s. 64), Pederim merhumun tarih-i vefatı (s. 65-66), Trabzon muteberânından Nemlizâde Hâfız Rahmi Efendi'nin mahdumu Bahriye mülâzım-ı evvellerinden Mustafa Tahsin Efendi'nin vefatına dair tarih (s. 66-67), Trabzon vilâyeti dahilinde kâin Giresun kazasına mülhak Pîraziz nahiyesi hânedânından Gedik Alizâde Ahmet Efendi'nin mahdumu olup Dersaadet'te Numune-i Terakki Mektebi şâkirdânından iken irtihâl eden İbrahim Efendi'nin tarih-i vefatı (s. 67-68), Hanya eşrâfından Aselizâde Emin Beyin tarih-i irtihâli (s. 68-69), Sultan Selim-i evvel hazretlerinin valdeleri Firdevs-âşiyân Gülbahar Sultan tâbe-serâh hazretlerinin Trabzon'da kâin türbe-i şarifelerinin bâlâsında mahkûk olan kıta-i tarihiye (s. 98), saadetlü Tayyar Paşa hazretlerinin mekteb-i Bahriye-i Şâhâne nâzırı iken mekteb-i mezkûr önündeki rıhtımı inşa ettirmeleri üzerine yazılmıştır (s. 102). Trazon kabristanlarında bulunan tarih manzumeleri son zamanda neşredilmiştir.<sup>13</sup>

Netice itibariyle Muallim Naci'nin edebî çevresinde bulunan<sup>14</sup> ve kendisinden Alaybeyizâde lâkabıyla ayrılan Trabzonlu Naci Efendi devrinin eski şiir bilgisi ve iki Şark lisânına, Arapça ve Farsça'ya vukufuyla şöhret olmuş, edebiyat meclislerinin aranan temiz ve kıymetli bir şahsiyetydi. Günlük sohbetlerinde de divan şiirinden beyitler ve örnekleri hâle ve kâle göre anında zikreden bir şiir mahfuzâtına ve bilgisine sahipti ve bu tarafıyla dikkati çekiyordu. Alaybeyizâde Naci Efendi'yi yakından tanıyan ve tarafına işaret eden Ali Kemal<sup>15</sup> "mâzi-i edebîmizden güzîde bir hâtıra" olduğunu, Türkçeyi de pek mükemmel bildiğini, aynı zamanda İttihat ve Terakki'yi de hiç sevmediğini ve bir kısmını da ecnebi saydığını yazmakta ve şöyle demektedir: "Alaybeyizade Naci'nin irtihâli beni şu hasta hâlimde son derece müteessir kıldı.

*Akıbet cümlemizin menzili hâk olsa gerek  
Kime etmiş bu felek kâm ü meram üzre vefa?*

*Ona âmenna, fakat merhum müşarünileyh o mahviyetiyle, o mağduriyetiyle beraber nice mazi-i edebimizde güzîde bir hâtıra idi. Fil-vâki o mâzi ve hâlden o derece ay-*

rılmıştır ki arada biz olmasak birbirini belki tanımazlar. Alaybeyizade edebiyat-ı hazıradan da, üdebâ-yı lâhıkadan da fazla söylememek için pek mütevehheş idi. Fakat beni hem-derd-i âşına bilirdi. Çünkü siyasi ve edebî esrarını her tesadüfümüzde ancak bana açardı. Aslen Trabzon ağniyasından idi. Sebavetten beri ömrünü İstanbul'da geçirdiği, Türkçeyi pek mükemmel bildiği hâlde yine bir parça Lâz şivesiyle görüşürdü. memleketi candan severdi. harb-i Umumî zuhur ettiği vakit o diyarın başına gelecekleri bir fikr-i sâlim ile derhal tahmin etmişti. Ekseriya bana ya Mısır Çarşısında, ya Bedesten'de rast gelirdi. Galiba oralarda emlak sahibi idi. Harbin ilk senelerinde idi ki bir gün beni görür görmez-Aman gel- diye bir köşeye çekti.

Hayretle kaldı Naci-i zar ızdırabda  
Ey Râbb çare-sâz-ı inayet zamanıdır

Trabzon'da neler oluyor? Anladığımızı göre Moskoflar yaktılar, yıktılar, çekildiler, şimdi öbürleri girdiler. Artık Allah yardımcımız olsun- dedi.

Fırka-ı dâileden terkîb eylediği İttihat ve terakkiyi hiç sevmeydi. Hattâ bir unsur-ı ecnebî addederdi. Siyasyatta daha ileri gidemezdi. Birini görünce susuverirdi. Kimseye emniyet etmezdi.

Fakat edebiyatta hoşsohbet idi. Güzel beyitler bilir, bildiğini yerinde sarfederdi. Bir gün sarıklı sahaf İsmail Efendi'nin dükkânında lâtif, fakat ketebesiz bir yazıyı tedkik ediyorduk. İsmail diyordu ki -Ketebesiz olaydı bu yazı çok para ederdi. Naci merhum -Öyledir hocam,

Halk esir-i şöhret olmuş eylemez im'an-ı zât  
Nâme-i hoş-harfe bakmaz zeyilde nâm olmasa

mukabele-i lâtifesinde bulundu."

Ali Kemal'in kıymetli şahitliği şöyle devam<sup>16</sup> etmektedir: " Muallimin diğer bir peyki, peyk-i mümtazı, Alaybayizâde Naci idi.

Eylerim hep böyle müstesna güzeller intihap  
Tâb-ı müstesna-pesendim dilberimden bellidir

beyt-i metini ondandır. Bu zât Bâb-ı Seraskerî memurlarından idi. Şimdi mütekaiddir. nâcivedri geçtikten sonra bir daha matbuatta görünmedi. Trabzon eşrafından, füzêlâdan bir zâtdır."

"Naci'nin kuvvetli bir tabiat-ı şiiyeyi, geniş bir geniş ve etraflı bilgisi vardı. Arapça ve Farsçayı iyi bilirdi. Kasideleri ve tarihleri çoktur. Nazirelerinde de muvaffak olmuştu. Epeyce de güzel gazelleri vardı" diyen hemşehrisi Murat Uraz'ın hükmü gerçeği ifade etmektedir<sup>17</sup>.

Gençlik çağında girdiği edebiyat âleminde niçin yine kısa bir müddet içinde çekildiği de ayrıca cevaba muhtaç bir soru olarak ortadadır. Bu meselede bir

ihtimâl hatıra gelmektedir. Muallim Naci'nin etrafında teşekkül eden edebiyat cemaati bir bakıma bu cemaatin edebiyat şeyhi vazifesini deruhte eden Muallim Naci'nin 11 Nisan 1993 tarihinde genç denecek bir yaşta, kırk üç yaşında hayata vedâ etmesiyle dağılmış ve bir daha bir varlık gösterememiştir. Bu meyanda Alaybeyzade Naci'nin de edebî hayatın dışında kaldığı kabul edilebilir.<sup>18</sup>

Diğer taraftan memuriyet hayatında da muvaffakiyet kazanmış olduğuna temiz bir sicil kaydı şahitlik etmektedir.

*Lisan-ı Kitabet* isimli münşeât kitabı ve bilhassa binalar için yazdığı tarih manzumeleri yakın tarihin bilgi me hazları arasındadır ve bu bakımdan *Neşide* isimli şiir kitabı, tarih manzumeleri bakımından, günümüzde de bir değere sahiptir. Herhâlde kendisinin daha çok tanınması bütün şiirlerinin bir kitap hâlinde neşri ile mümkün olabilecektir.

## EKLER

*Gazel*<sup>19</sup>

*Cânân yine yan baktı rakibân arasından  
Kim geçti aceb? cân ile cânân arasından*

*Bilmem yine sevdaya mı düştü? dil-i şeydâ!  
Bir âh çıkar sine ile cân arasından*

*Hüsün gibi aşkım da cihan-sûz. yanarsın!  
Geçme bu iki âteş-i sûzân arasından*

*Divânımı seyr eyler idin toplayabilsem:  
Evrak-ı perişânımı divân arasından*

*Cemiyet-i hâtırla olur cem' edebilmek:  
Eş'ârı da evrak-ı perişân arasından*

Hazret-i Fuzûlî'nin gazeline nazire yolunda yazılmıştır.<sup>20</sup>

*Gazel*

*Yakma âteş-meşreb-i aşkım civârımdan sakın  
Ebr-i tufan-hiz-i derdim rûzigârımdan sakın*

*Şimdi bir müdhiş belâ vâdisinin pûyânuyum  
Olma hem-râhum gubâr-ı reh-güzârımdan sakın*

*Ben tutuşmuş âteşim âhum şerâr-ı şule-bâr  
Âteşim dursun şerâr-ı şule-bârımdan sakın*



Cûy-bâr-ı feyz-i aşk oldu dil ü hiddet- hurûş  
 Cuşış ü hiddet- hurûş-ı cûy-bârımdan sakın  
 Vardır istidâdı can yakmada âteşler kadar  
 İntizâr ettirme nâr-ı intizârımdan sakın  
 Mevce-i hûn-ı hurûşânım tutar dâmenini  
 Geçme ey hûnî benim kurb-ı mezarımdan sakın  
 Hüsrev-i aşkım habâb-ı eşke saldım leşkerim  
 Leşker-i hayret-nümâ-yı bî-kararımdan sakın  
 Kalb bir âyinedir dest-i kaza âyine-dâr  
 Kalbimi kırma Fuzûlî inkisarımdan sakın

Esir-i gurbet bir mihnet-zede lisanından<sup>21</sup>

Yoktur hazarda bence ferağ ü sükûn hayf,  
 Oldum seferde vâkıf-ı renc-i füzûn hayf,  
 Sevk etti bir belâya beni dûn hayf,

Düştüm diyar-ı gurbete zâr ü zebûn hayf,  
 Yoktur bilindi çare-i derd-i derûn hayf

Ah ü figan ki ah u figana mecâl yok  
 Kesb-i mecâl ü sıhate hiç ihtimâl yok  
 Arz u beyan-ı hâle makâl yok

Eyzan

Çoktan derûn-ı sinede bir ıztırâb var  
 Gûya terâne-hâne-i dilde rebâb var  
 Her bir eserde bin eser-i ıztırâb var  
 Eyzan

Bildim ki ah eylemez etebbâ devâ bana  
 İllet nedir ki satmada hâlâ belâ bana  
 Derd ü belâya bak ki bu da bir belâ bana  
 Eyzan

Fikrim hayâl-i zülfi ile bir pîç ü tâb idi  
 Gönüm hevâ-yı aşk ile vakf- şitâb idi  
 Çeşmim ümid-i vasl ile mehcur-ı hâb idi  
 Eyzan

Hem-dest yok mu ? Var kalem-i ter-zebândır  
 Hem-bezm yok mu? Var kütüb-ü nüktedândır  
 Hem-hâl yok mu? Vardır enîn ü figandır  
 Eyzan

*Olsam karin-i hicr- i bekâ âzîm-i sefer,  
Can versem eylemem melekü'l-mevtten hazer  
Mehcur-ı hizmet-i vatanım eylerim keder  
Eyzan*

*Ansun cihan bu hâl-i perişânım ağlasun  
Görsün sirişk-i dâde-i giryânım ağlasun  
Yansun hemîşe düşmen-i handânım ağlasun  
Eyzan*

*Midâd<sup>22</sup>*

*Olmada nâtıka-pîrâ-yı kalem-dâd-ı midâd  
Hâme dembeste kalır olmasa imdâd-ı midâd*

*Gerçi tesvid ediyor rûyunu mektûbâtın  
Lîk temyize çıkar himmet-i icâd-ı midâd*

*Yine cühhâlin elinden kalem eyler feryâd  
Çeşm-i giryân iledir suret-i feryâd-ı midâd*

*Masraf-ı kil-k-i sühendâne mecâl olmaz idi  
Olmasa rih-ı mürekkep kadr-i irâd-ı midâd*

*Neşr-i hürriyet-i efkâre kalem hâdimdir  
Bez-i vücud eylemedir hikmet-i irşâd-ı midâd*

*Vatan evlâdına talim-i fedâ-yı serdir  
Kaydı matbuu kalem meşreb-i âzâd-ı midâd*

## ALAYBEYİZÂDE HASAN AHMET NACİ'NİN SİCİLL-İ AHVÂL'DEKİ SİCİLİ

Hasan Ahmet Naci Efendi tüccardan Alaybeyizâde demekle mütearif merhum Hacı Osman Efendi'nin oğludur.

1273 sene-i Hicrîye ve 1272 sene-i Mâliyesinde Trabzon'da tevellüt etmiştir. Tezkire-i Osmaniyesi görülmüştür.

Sıbyan mektebinde ve Trabzon Rüştîye-i Mülkiye'sinde ve bir müddet lisan mektebinde okuyup muallim-i mahsusadan taallüm ve medaris ve cevami-i şerife derslerine de devam ederek Arabiyeden sarf, nahv, mantık, bedî, beyan ve usûl-ü fıkıh ve şerh-i akaid derslerini görmüş ve mükemmel Farisî tahsil etmiştir. Türkçe ve Farisî mükemmel ve Arabî fi'l-cümle tekellüm ve kitabet edebilir. Darüşşafaka ve Menşe-i Küttab-ı Askeriye'de takrir ve ita ettiği derslerden müteşekkil olup iki kısım olarak telif ettiği *Lisan-ı Kitabet* nâm risâlenin bâ-ruhsat-ı resmiye kısm-ı evvelini tâb ü neşrettirmiştir. Bir nüshası ahz ü hıfz kılınmıştır.

95 Şevvalinde Maliye Nezaret-i celilesinin Düyun-ı Umumiye-i Muvazene Kalemine mülâzemeten dahil olarak bir sene müddet hüsn-ü hizmet etmiş ve 1297 senesi Cemaziye'l-evvelinin ikinci ve 96 senesi Mart-ı Rumînin 31 günü 24 yaşında iken Trabzon merkez-i vilâyet Ziraat Meclisi kitabetiyle âzâlığına fahriyen ve 1300 senesi Rebiyü'l-evvelinin on dördüncü ve 98 senesi Şubat-ı Rumînin onuncu günü 600 kuruş maaşla Trabzon Merkez Bidayet Mahkemesi başkitabetiyle muvazzafan tayin olunarak mezkûr başkitabette beş-altı ay kadar hüsn-ü ifa-yı vazife ile bâdehu bîlâ-izin memuriyetinden tebaüd ile avdet etmediği ecilden 301 senesi Saferi guresine müsâdîf 99 senesi Teşrin-i sâ-nînin on dokuzuncu günü azl edilmiş ve 1302 senesi cemaziye'l-ahiresinin yirmi birinci ve 301 senesi Nisanının on birinci günü mülâzemetle Adliye Nezaret-i celilesinin İstatistik Kalemine müsevvit tayin olunup Umur-ı Cezaiye Kalemine de muavenet-i kalemiyede bulunmuş ve 303 senesi Rebiyü'l-ahirinin yirmi ikinci ve 301 senesi Kânun-ı sâninin birinci günü 400 kuruş maaşla Menş-e-i Küttab-ı Askeriye'ye kitabet ve Kavaid-i Osmaniye muallimi olmuş ve mezkûr muallimlik uhdesinde olduğu hâlde Cemaziye'l-ahirenin yedinci ve 302 senesi martının birinci günü 1200 kuruş maaş ve birinci sınıfla Erkân-ı Harbiye-i Umumiye Dairesi kalemine tayin kılınmıştır ve üç seneden ziyade Darüşşafaka kitabet muallimliğini fahriyen ifa eylemiştir.

Ve 305 senesi Zilkadesinin on beşinde uhdesine rütbe-i rütbe-i sâniye ve 308 senesi Muharreminin on sekizinde sâniye sınıf-ı mütemayizitevcih ve 309 senesi Muharreminin guresinde dördüncü rütbeden Mecidî nişan-ı âlîsi ihsan buyurulmuştur. Trabzon Bidayet Mahkemesi başkitabetinde müddet-i istihdamıyla maaşına dair mahkeme-i merkumeden verilen şahadet-nâmenin suret-i musaddakası tercüme-i hâl varakasıyla mahfuz olup sâniye ve mütemayiz rütbe-leri ruus-u hümayunlarıyla nişan berat-ı âlîsi Bâb-ı Seraskerî Sicill-i Ahvâl Şubesinde aynen görülüp kendisine iade olunmuştur. Hidemât-ı sairesine dair olan evrak-ı musaddakanın asılları da görülmüştür.

Erkân-ı Harbiye-i Umumiye reisi vekili müşîrân-ı izamdan devletlü İbrahim Paşa hazretleri tarafından tercüme-i hâl varakasının zeyline yazılan mü-lâhazada mümaileyh dairede müstahdem olup istikametiyle beraber hüsn-ü hâl ashâbından olduğu ve Arabî ve Farisî lisanları üzerine tekellüm ve kitabet edebileceğine dair olan ifadâtın da mukarin-i hakikat olduğu tasdik olunur denilmiştir.

Mîr-i mümaileyh 1311 senesi Cemaziye'l-evvelinin on sekizinde, 15 Teşrin-i sâni sene 309 , 500 kuruş maaşla ilâveten Mekteb-i Sultanî inşa muallimliğine tayin kılınmıştır.

Mümaileyhin maaşı 1314 senesi muharreminin sonunda, 9 Haziran sene 312, 1300 kuruşa bî'l-iblağ kısm-ı sâlis mümeyyizliğine terfi ve maaş-ı mezkûr sene-i merkume Şevvalinin dokuzunda, 1 Mart sene 313, öşrü bi't-tecil 1170

kuruşa tenzil ve 1318 senesi Zilkadesinin 23'ünde, 1 Mart sene 317, 1600 kuruşa bi'l-iblağ terfien Mektubî-i Seraskerî Kalemî kısım-ı sâni mümeyyizliğine nakledildiği Bâb-ı Seraskerî Sicil Şubesinin 19 Şevval sene 314 tarihli cedveliyle 4 Rebiyü'l-evvel sene 319 tarihli vukuat pusulasında gösterilmiştir.

Mümaileyhin maaşı 1326 senesi Cemaziye'l-evvelinin ikisinde, 18 Haziran sene 1324, 1800 kuruşa iblağ edildiği Zilhicce sene 326 tarihli vukuat pusulasıyla bildirilmiştir. Mümaileyh 1318 senesi Cemeziye'l-evvelinin altısında tebdilen üçüncü rütbeden nişân-ı zî-şanı ihsan buyurulmuştur.

Mümaileyhe hüsn-ü hizmetine mebni 1319 senesi Şevvalinin dokuzunda tebdilen üçüncü rütbeden Nişân-ı Âli-i Osmanî ihsan buyurulmuştur.

Mümaileyh hüsn-ü hizmetine binaen 1320 senesi Rebiyü'l-evvelinin on ikisinde tebdilen ikinci rütbeden Mecidî nişân-ı zî-şanı ihsan buyurulmuştur.

Mümaileyh 1313 senesi Rebiyü'l-evvelinin on beşinde dördüncü rütbeden Nişân-ı Âli-i Osmanî ihsan buyurulmuştur.

Müşarileyh uhdesine 324 senesi Saferinin dokuzunda rütbe-i ulâ sınıf-ı evveli tevcih buyurulduğu ve mezkûr 18 Haziran sene 324 tarihinde 1800 kuruş maaşla kısım-ı evvel mümeyyizliğine terfi eylediği ve mukaddemâ ilâve-i memuriyet olarak tayin edildiği Mekteb-i Sultanî Türkçe muallimliğinden yine 30 Mayıs sene 313 tarihinde infisâl eylediği ve muallimîn-i seyyare meyanında bulunduğu cihetle maaşından aidat-ı tekaüdiye tevkif edildiği Harbiye ve Maarif sicil şubelerinin 16 Haziran sene 327 ve 5 mart sene 328 tarihli müzekkere-i cevabiyelerinde muharrerdir.

Müşarileyhin 326 senesi Zilkadesinin 26'sında, 8 Kânun-ı evvel sene 324, 2000 kuruş maaşla Muhakemât Dairesi başkitabetine nakl ve 1 Eylül sene sene 325 tarihinde icra kılınan Tensikatta 3000 kuruş maaşla ve 1 Mart sene 327 tarihinde bermuceb-i teşkilât maaşıyla memuriyetinde ipka edildiği 13 Safer sene 327 ve 14 Mayıs sene 327 ve 23 Şubat sene 327 tarihli vukuat pusulalarında gösterilmiştir.

Müşarileyh 6 Kânun-ı sâni sene 329 tarihinde 2080 kuruş maaşla tekaüdü icra edildiği 15 Mart sene 330 tarihli vukuat pusulasıyla bildirilmiştir<sup>23</sup>.

## MEHAZLAR

### 1- Arşiv me hazları:

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, *Sicill-i Ahvâl Defteri*, C.5, s. 535; C. 48, s. 101; DH-MKT, dosya nu.915, gömlek nu. 16(18 Aralık 1904)

### 2- Kitaplar:

1- Alaybeyzade Naci, *Serair-i Âlüftegân*, İstanbul, 1305, 48 s. Karabet ve Kaspar Matbaası

- 2- Alaybeyizade Naci, *Lisan-ı Kitabet* (İstanbul, 1307, 247+8 s. Mahmut Bey Matbaası
- 3- Alaybeyizade Naci, *Neşide*, İstanbul, 1312, 106 s. Âlem Matbaası
- 4- Hüseyin Albayrak, *Trabzonlu Divan Şairleri*, Trabzon, 2010, s. 163-167
- 5- Ali Kemal, *Ömrüm* (Haz. Zeki Kuneralp), İstanbul, 1985, s. 27
- 6- Bursalı Mehmet Tahir, *Osmanlı Müellifleri*, İstanbul, 1333, C.2, s. 473-474
- 7- *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Sâlnâmesi*, İstanbul, 1332, s. 167
- 8- *Fuzûlî Divanı* ( Haz. K. Akyüz-S. Beken-S. Yüksel-M. Cunbur), Ankara, 1958, s. 347
- 9- *Galatasaray Lisesi-Mekteb-i Sultanî* 1868-1968, İstanbul, (1968), s. 53
- 10- Faruk Gezgin, *Ali Kemal*, İstanbul, 2010, s. 28, 49, 238-240
- 11- İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul 1969, s. 1048-1051
- 12- Dr. Mehmet Cemil (Yazıcıel), *İzah-ı Hakikat*, İstanbul, 1328, s. 82
- 13- Mehmet Murat, *Devr-i Hamidî Âsârı*, İstanbul, 1308, s. 117
- 14- *Nezaret-i Maarif-i Umumiye*, İstanbul, 1308-1310, s. 169
- 15- Celâl Tarakçı, *Muallim Nâcî Efendi*, Samsun 1994, 747 s. Furkan Kitabevi
- 16- Murat Uraz, *Türk Edip ve Şairleri*, İstanbul, 1939-1940, Kısım. 2, s. 129
- 17- Murat Yüksel, *Trabzon Şairleri*, Trabzon, 1993, s. 329-335

### 3- Makaleler:

- 1-Ali Kemal, "Peyam-ı eyyam", *Peyam-ı Sabah*, nu. 10837(16 Kânun-ı sâni 1920), s. 1
- 2- *Berk*, Cüz. 3(1302), s. 75-77, 90, 197-198, 228-230
- 3- *İmdâdü'l-Midâd*, Aded. 2(1302), s. 56-57

## DİPNOTLAR

- 1 Alaybeyizâde'nin hayatı Bursalı Mehmet Tahir'den itibaren kitaplara dahil edilmiştir: *Osmanlı Müellifleri*, İstanbul, 1333, C.2, s. 473-474, Murat Uraz, *Türk Edip ve Şairleri*, İstanbul, 1939-1940, Kısım. 2, s. 129; İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul 1969, s. 1048-1051; Bunları derleyen son bir kitap için: Hüseyin Albayrak, *Trabzonlu Divan Şairleri*, Trabzon, 2010, s. 163-167
- 2 BOA- DH-MKT, dosya nu.915, gömlek nu. 16(18 Aralık 1904)
- 3 *Cemiyet-i Tedrisiye-i İslâmiye Sâlnâmesi*, İstanbul, 1332, s. 167
- 4 Bir kayda göre bu muallimliği 1915 senesine kadar devam etmiştir: *Galatasaray Lisesi-Mekteb-i Sultanî* 1868-1968, İstanbul, (1968), s. 53
- 5 *Türk Edip ve Şairleri*, İstanbul, 1939-1940, II. Kısım, s.129. Bu şiirin metni ekler kısmında verilmiştir.
- 6 Bâzı isimler ve bilgiler tarafımızdan tamamlandı.
- 7 Bu mahlâsın sahibine dair bilgi için: Ali Kemal, *Ömrüm* (Haz. Zeki kuneralp), İstanbul, 1985, s. 27
- 8 Tevfik Fikret'in bu mecmuadaki Mehmet Tevfik imzalı şiirleri neşredilmemiştir. Şiirleri için: s. 50-51, 63-64, 154, 266-267, 301-302, 315-317, 328-330
- 9 Enver Behnan Şapolyo'nun babası ve 31 Mart Vak'ası vesilesiyle maslap.
- 10 Faruk Gezgin, *Ali Kemal*, İstanbul, 2010, s. 28, 49, 238-240
- 11 Şiirin metni ekler arasında verilmiştir.
- 12 *Nezaret-i Maarif-i Umumiye*, İstanbul, 1308-1310, s. 169; Mehmet Murat, *Devr-i Hamidî Âsârı*, İstanbul, 1308, s. 117

- 13 Murat Yüksel, *Trabzon Şairleri*, Trabzon, 1993, s. 329-335
- 14 Muallim Naci hakkında yapılmamış bir doktora tezinde ismi bile geçmemiştir: Celâl Tarakçı, *Muallim Nâcî Efendi*, Samsun 1994, 747 s. Furkan Kitabevi
- 15 Ali Kemal, "Peyam-ı eyyam", *Peyam-ı Sabah*, nu. 10837 (16 Kânun-ı sâni 1920), s. 1; Ali Kemal, *Ömrüm*, s. 26; Yazının kısmen neşri için: İbnülemin Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, s. 1049-1050
- 16 Ali Kemal, *Ömrüm*, s. 28
- 17 Murat Uraz, *Türk Edip ve Şairleri*, İstanbul, 1939-1940, II. Kısım, s.129
- 18 Dr. Mehmet Cemil (Yazıcıel), *İzah-ı Hakikat*, İstanbul, 1328, s. 82
- 19 *Berk*, Cüz. 3(1302), s. 75-76. Bu şiiri *Neşide'* de yoktur.
- 20 *Berk*, Cüz.6(1302),s. 197-198.;*Neşide*, İstanbul, 1312, s. 90; Fuzûlî'nin gazeli için: *Fuzûlî Divanı* (Haz. K. Ak-yüz-S. Beken-S. Yüksel-M. Cunbur), Ankara, 1958, s. 347
- 21 *Berk*, Cüz.8(1302), s. 228-230. Bu şiiri *Tahassür yahut Trabzon* ismiyle Murat Uraz'ın bahsettiği eseri olmalıdır ve *Neşide'* de yoktur.
- 22 Metni için: *İmdâdü'l-Midâd*, Aded. 2(1302), s. 56-57, *Neşide*, s. 76-77
- 23 Başbakanlık Osmanlı Arşivi' de Alaybeyzade Naci'nin ,ilki kısa olma üzere, iki sicili bulunmaktadır: *Sicill-i Ahvâl Defteri*, C. 5, s. 535; C. 48, s. 101.

## “DÖNÜŞÜM” VE “GEÇMİŞ ZAMAN ELBİSELERİ” ÜZERİNE BİR MUKAYESE DENEMESİ

Şahmurat Arık\*



**Özet:** Franz Kafka (1883-1924), modern edebiyatın dikkat çekici isimlerinden biridir. Yazara dünya çapında şöhret kazandıran *Dönüşüm* (*Die Verwandlung*) isimli uzun hikâyesi, 1912 yılında kaleme alınmış ve 1915 yılında Almanca olarak basılmıştır. Türkçeye ilk defa Vedat Günyol tarafından 1952 yılında çevrilen eser, 1938 yılında *La Métamorphose* ismiyle Alexandre Vialatte tarafından Fransızcaya tercüme edilmiştir. Bu tarihlerde Türkiye’de en yaygın yabancı dilin Fransızca ve Almanca olduğu göz önünde bulundurulursa Türk okurunun 1952’den önce Franz Kafka’nın bu ünlü eserinden haberdar olduğu düşünülebilir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın (1901-1962) *Geçmiş Zaman Elbiseleri* isimli hikâyesi, *Oluş* dergisinde Temmuz 1939 tarihinde yayımlanmıştır. Ahmet Hamdi Tanpınar ve Franz Kafka’nın adı geçen eserlerde dönüşüm metaforuna merkezî bir yer vermeleri; hikâyelerdeki ana kişilerin dış dünyayla ilişkileri, yaşadıkları dönüşüm ve bu dönüşüme verdikleri tepkiler; dönüşüm sürecinde yardımcı kişilerin, olay örgüsünün merkezinde yer alan kahramanlarla ilişkileri ve dönüşüm süreci ile dönüşümün mahiyetine olumlu veya olumsuz yönden tesir etmeleri; zaman ve mekân unsurunun hikâyenin dönüşüm merkezli kurgusuna uygun kullanımı; nihayet *Geçmiş Zaman Elbiseleri*’nin yayın tarihi ile *Dönüşüm*’ün Fransızcaya tercüme ediliş tarihi arasındaki yakınlık, iki eser arasındaki pekçok benzerliklerden bazıları. Söz konusu eserlerin mukayesesinde tespit edilen benzerlikler; Ahmet Hamdi Tanpınar ve Franz Kafka gibi iki büyük sanatkarın insanı, olayları, dış dünyayı algılayış biçimi ve insanın var oluşunu anlamlandırma çabasındaki duyuş benzerliğini ortaya koyduğu gibi muhtemel bir etkilenme sürecine de işaret etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Ahmet Hamdi Tanpınar, Franz Kafka, *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, *Dönüşüm*.

### A TRIAL ON THE COMPARISON OF “TRANSFORMATION” AND “GEÇMİŞ ZAMAN ELBİSELERİ”

**Abstract:** Franz Kafka (1883-1924) is one of the eminent people in modern literature. The long story named *Transformation* (*Die Verwandlung*), which made him worldwide famous, was written in 1912 and was published in 1915 in German. The story which was first translated into Turkish by Vedat Günyol in 1952 was translated into French by Alexandre Vialatte in 1938 with the name *La Métamorphose*. As it is a well known fact that the most common foreign language in our country used to be French during that time, it can be argued that the Turkish readers were well aware of the famous work of Franz Kafka before

\* Doç. Dr. Ahi Evran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

1952. The story by Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) named *Geçmiş Zaman Elbiseleri* was published in *Oluş* journal in July, 1939. There are many similarities between the mentioned works of Franz Kafka and Ahmet Hamdi Tanpınar such as they both give central position to the metaphor of transformation, both have protagonist relations with the outside world, the relations of main characters with the outside world, the transformation they had experienced and their reactions to this transformation, the relations of secondary characters to the primary characters and their positive and negative effects to the content of transformation, the contribution of aspects of time and space to the centrality of the concept of transformation of the stories and lastly, the proximity of the time of publication of *Geçmiş Zaman Elbiseleri* and the translation of *Transformation* into French. The similarities spotted in the comparison of these two stories can be explained by some aspects such as the perception of these prominent writers, Ahmet Hamdi Tanpınar and Franz Kafka, on the nature of human, the events and the outside world; their similarities between their approach to value the existence of manhood and a natural interaction.

**Keywords:** Ahmet Hamdi Tanpınar, Franz Kafka, *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, *Transformation*.

## GİRİŞ

Franz Kafka (1883-1924), modern edebiyatın en önemli simalarından biridir. Yazara henüz hayattayken büyük şöhret kazandıran ünlü eseri *Dönüşüm*, 1912 yılında yazılmış<sup>1</sup> 1915'te de Almanca olarak *Die Verwandlung* ismiyle yayımlanmıştır.<sup>2</sup> Dilimize "*Değişim*" ve "*Dönüşüm*" olmak üzere iki farklı isimle çevrilen bu hikâye; alegorik anlatımı, yazarın yaşam öyküsü ile hayat anlayışına yaptığı göndermeler, modern toplum yapısına dönük eleştirileri ve bireyin trajik ruh hâlini anlamlandırmaya elverişli bir sembol dünyası sunması sebebiyle üzerinde çok durulmuş, pek çok yönüyle irdelenmiştir.

*Dönüşüm*, ilk olarak 1952 yılında Vedat Günyol tarafından Türkçeye aktarılmış; bu tarihten sonra da muhtelif çevirileri yapılmıştır.<sup>3</sup> Bununla birlikte, eserin yayımlandığı 1915 yılından 1952'ye kadar Türkçeye çevrilmemiş olması, Türk okurunun bu eserden haberdar olmadığı anlamına gelmemelidir. Zira eser, Fransızcaya ilk defa *La Métamorphose* ismiyle Alexandre Vialatte tarafından 1938 yılında tercüme edilmiştir.<sup>4</sup> Bu tarihlerde Türk sosyal hayatında ve aydınlar arasında öncelikli olarak Fransızca, sonrasında da Almanca olduğu göz önüne alındığında, Türk yazarların *Dönüşüm* gibi meşhur bir eseri, Fransızca tercümesi; ya da Almanca neşrinden okuduğu kaanaatine varılabilir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Geçmiş Zaman Elbiseleri* isimli hikâyesi, *Oluş* dergisinde Temmuz 1939 tarihinde yayımlanmıştır.<sup>5</sup> *Dönüşüm*'ün 1938 yılında Fransızcaya çevrildiği dikkate alınırca, Tanpınar'ın bu hikâyeyi Fransızca tercümesinden okuyabileceği ihtimali akla gelmektedir. Yazarın günlüklerine bakıldığında, Kafka'yı ilk defa ne zaman okuduğu tahmin edilememekle birlikte, onun eserlerine yabancı olmadığı anlaşılmaktadır.<sup>6</sup> *Dönüşüm* ve *Geçmiş Zaman Elbiseleri* arasındaki birçok örtüşme; farklı coğrafyalarda, dolayısıyla değişik kültür ortamlarında da olsa sanatkâr duyarlılığındaki benzerliklere misal göste-



rilebileceği gibi, yazarlar arasında muhtemel etkilenme sürecine de emsal olabilecek niteliktedir.

## DEĞİŞİM / DÖNÜŞÜM

“Dönüşüm” Tük Dil Kurumu sözlüğünde “olduğundan başka bir biçime girme, başka bir durum alma, şekil değiştirme, tahavvül, inkılap, transformasyon”; “değişim” ise, “bir zaman dilimi içindeki değişikliklerin bütünü” olarak tanımlanmaktadır. Kavramlar arasındaki fark, dönüşümün değişme göre daha radikal bir başkalaşımı, gerek maddi; gerekse manevi planda yeniden oluş diye tabir edebileceğimiz kuşatıcı bir durumu esas almasıdır.

Değişim, hayatın en önemli esaslarından. Sokrat öncesi Antik Yunan filozoflarından Heraklitos’a atfedilen “*Aynı ırmakta iki kere yıkanılmaz.*” ve “*Değişmeyen tek şey değişimdir.*” sözleri de bu hakikate vurgu yapmaktadır. Özellikle bir dış etkiye muhtaç olmaksızın kendiliklerinden değişebilmeleri yönüyle canlılar, kaçınılmaz olarak değişen/ değişebilen varlıklardır. İnsanın değişimi, iradi yönüyle diğer varlıklara göre daha dikkat çekicidir. İnsan kendi kendisini değiştirebilen, var oluşunu anlamlandırmaya, evrendeki konumunu tayin etmeye çalışan bir varlık olması yönüyle bilinçli değişim ve dönüşümlerin merkezinde yer alır. İnsan hem yaratılışından gelen hayvani özü dolayısıyla tabiat yasalarına tabidir ve bu bakımdan değişim karşısında edilgen bir pozisyonda bulunur. Hem de içinde bulunan ilahi öz dolayısıyla şuurlu ve bilinçli bir tercihle değişebilir, kendini var oluşunun gerekleri çerçevesinde muhtelif şekillerde konumlandırabilir. İnsanın tabii ve iradi değişimi, çoğunlukla kol kola yürür ve değişim sonuçlandığında dönüşmüş, başkalaşmış bir insan ortaya çıkar.

Değişim olgusu iki unsur gerektirir: Değişen/ dönüşen kişi, değiştiren/ dönüştüren unsur.<sup>7</sup> Dönüşen kişi, çoğunlukla dönüşümün öncesinde muhtelif sebeplerle kaotik bir ruh dünyasına sahiptir. Bireyi dönüşmeye iten şey, zaten bu hazır bulunuşluktur. Birey, ya var oluşunda bulunan zıtlıkların mücadelesini; ya da benliğinin dış dünyaya dair olgularla çatışmasını derinden yaşamakta ve içinde bulunduğu durum, çatışmayı zorunlu kılmaktadır. Bu durumdaki ferd, değiştiren/ dönüştüren unsurla karşılaştığında kaçınılmaz bir şekilde dönüşmeye başlar. Bu unsur kimi zaman bir kişi, kimi zaman bir olay; ya da durum, kimi zaman da bireyin iç dünyasındaki kaosu kırılma noktasına taşıyan bir nesne olabilir. Bu noktadan sonra kişi dönüşmeye başlar ve belirli bir süreç sonunda tamamlanır. Kişinin benliği, eski hâli ile dönüşmekte olduğu hâlin dayatmalarının sürekli bir mücadelesine ev sahipliği yapacaktır. Dönüşüm sürecinin sonucu her ne olursa olsun, kişi bundan sonra hiçbir zaman dönüşümün başlama evresinden önceki kişi olamaz. Dönüşüm, sayısız ihtimallerden birisiyle sonuçlanır ve kişi dönüşmüş, başkalaşmış olur.

## “DÖNÜŞÜM” VE “GEÇMİŞ ZAMAN ELBİSELERİ”

Edebî eserlerin insan doğasının bu özel durumuyla ilgilenmemesi şüphesiz ki, düşünülemez. Sanatçılar, dönüşümü ele alırken yukarıda geçen iki unsurun yanında, dönüşüm şeklini de hikâye ederler ve süreci bir metaforla anlatmaya çalışırlar.<sup>8</sup>

Bu yönüyle Franz Kafka'nın “*Dönüşüm*” isimli uzun öyküsü, dünya edebiyatları içinde dönüşüm teması üzerine yazılmış en dikkat çekici eserlerden biridir. Eser, Gregor Samsa'nın, bir sabah kendisini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak bulmasıyla başlar. Samsa; kız kardeşi, babası ve annesine bakmaktadır ve iş hayatındaki düzeniyle bilinen bir kimsedir. Ancak içinde bulunduğu durum cidden gariptir. Dönüşümü kabullenmek istemez, oldukça iyimser bir tutumla yatağından kalkıp işe gitmeye çalışır; ancak artık yabancı olduğu bir vücudun içine tıklıp kalmıştır ve bir kapıyı açmaktan bile acizdir. Aile bireyleri onun bir böceğe dönüştüğünü fark ettiklerinde büyük bir hayal kırıklığına uğrarlar. Samsa'nın dönüşümünden sonraki hayatı âdeta bir kâbus gibidir. Kimse onu görmek istememektedir. Odasına tıklıp kalmış Samsa için beslenmek bile ciddi bir meseleye dönüşmüştür. Onun çalışmaması yüzünden çalışmak zorunda kalan babası, evde ve onun üzerinde büyük bir otoriteye sahiptir; annesi ise, ona bakmaya tahammül edememektedir. Bu bağlamda onunla gerçek dünya arasındaki tek bağ, kız kardeşi Grete'dir. Kız kardeşi, dönüşümün ilk evrelerinde onunla ilgilenir, karnını doyurmasına yardım eder. Gregor'u artık yabancı olduğu ve bir türlü içine giremediği dış dünyadan ayıran şey, ağızda dişleri bile olmadığı için açamadığı bir kapıdır. Onu kontrol etmek isteyenler o kapıdan bakarlar, yemeği o kapıdan gelir ve kapı hiçbir zaman uzun boylu açık kalmaz. Onun yanına giren her kimse –ki çoğunlukla kız kardeşinden başkası değildir- işini bir an önce bitirip çıkmanın telaşındadır. Samsa'nın dönüşümünden sonraki sürecin iki ana kırılma noktası vardır. Bunlardan birincisi, kız kardeşinin, Samsa'nın odasında ona uygun değişiklikler yapmak istemesidir. Annesi ise, Gregor'un tersine dönüşümünün gerçekleşebilmesi için odasının şeklinin korunmasından yanadır. Gerçi böcek Gregor, yeni hâliyle, eski durumuna göre tasarlanmış odasında rahat edememektedir; ama odasının bir böceğe göre tasarlanması, onunla eski hâli, yani insan, ailesi tarafından sevilen yetişkin bir erkek olma hâli arasında geri dönüşü imkânsız bir uçurumun açılmakta olduğunu anlamasını sağlar. Bu gelişmeye mani olmak isteyen Gregor, kız kardeşi ve annesi dinlenmek için yan odaya geçtiğinde hızla saklandığı yerden çıkar ve duvardaki kürk giymiş kadın resmine sıkıca tutunur. Odaya geri döndüğünde Gregor'u gören annesi sinir krizi geçirir. Annesiyle ilgilenmeye çalışan kız kardeşine istemsizce yardım etmek isteyen Gregor, kız kardeşinin peşinden odayı terk eder; ancak her hareketi yanlış anlaşılacaktır. Kız kardeşi onu, kendisini takip ederek geldiği odaya ki-

litler. Nihayet babası eve gelir ve durumdan haberdar olur. Gregor'a karşı sert ve anlayışsız olan babası, onu odasına doğru kovalamak ister. Aralarındaki garip mücadele, babasının onu meyvelikteki elmalarla bombardımana tutmasıyla sonuçlanır. Elmalardan birisi sırtına isabet eden Gregor, ağır şekilde yaralanır ve odasına çekilir. Artık yemek yememekte, kendisine sunulan besinler ilgisini çekmemektedir. İkinci kırılma noktası ise, Gregor'un, böcek bedeni içine hapsolmuş insan kişiliğinin tahrikiyle, bir akşam kız kardeşinin çaldığı kemanı dinlemek için odasından dışarı çıkmasıdır. Müzik, o adı konulmamış, Gregor'un bir türlü bulamadığı gıda, onu kendisine çekmektedir; ancak Gregor artık bir insan değildir ve insanların dünyasında kendisine yer yoktur. Kız kardeşi de dönüşümün başlarındaki müşfik tavrını çoktan kaybetmiştir. Yemekleriyle bile eskisi gibi ilgilenilmemektedir. Onun dış dünyaya karışmak amacıyla attığı bu cesur adım, sonunu hazırlar. Önce Samsa ailesinin kiracıları fark eder Gregor'u. Daha sonra da başta kız kardeşi olmak üzere ailenin kendi durumuna kayıtsız ve sert tepkisiyle karşılaşır. Tam manasıyla istenmediğini fark ederek odasına döner. Artık en azından ölümüyle ailesini bu garip durumdan, kendisinden kurtarmalıdır. Nihayet gece saat üçte; açlığın, sırtında açılan yaranın ve çevresindeki her şeye yabancılaşmasının tesiriyle ölümlü bütünüyle yabancısı olduğu bu dünyadan göçüp gider.

"Geçmiş Zaman Elbiseleri" de Türk edebiyatında dikkate değer dönüşüm hikâyelerinden biridir. Hikâyenin ismi verilmeyen anakahramanı, Keti isminde, önem verdiği, cinsel yönüyle kahramanın hayalini süsleyen bir kadınla buluşmak üzere sözleşmiştir. Bu sebeple bütün günü odasında geçirmiştir ve hiçbir şekilde dışarı çıkmayarak buluşma saatini beklemeye kararlıdır. Dışarı çıkmamıştır; çünkü iradesiz tabiatı sebebiyle tesadüflerin onu, bu çok arzuladığı geceden mahrum bırakmasından korkmaktadır. Ancak bir arkadaşı, kahramanın bütün ısrarlarına ve ret cevaplarına rağmen onu Keçiören'deki bir bağ eğlencesine götürür. Burada arzusu hilafına bir kumar masasına takılıp kalan kahraman, oyunu, kendisinden ve kumar masasındaki kişilerin ısrarından kaynaklanan sebeplerle bir türlü bırakıp kalkamaz. Bir otomat gibi yabancılaştığı; ancak bir türlü bırakıp gidemediği bu oyunun başında uzun bir zaman geçirdiğini ve saatin çok geç olduğunu fark eder ve masadan kalkmaya karar verir. Masadakiler kendisinin çok kazandığını, bu kadar kazançtan sonra bırakıp gitmesinin mümkün olamayacağını söylemektedirler. Masaya tekrar oturmak zorunda kalan kahraman, üzerindeki bütün parayı kaybettikten sonra masadakilerin de onayını alarak aceleyle evi terk eder. Ancak bu sefer de dar sokakların arasında yolunu kaybeder. Telaş içinde yolunu bulmaya çalışırken bir arabanın ışığını görür. Bu arabaya binebilmek umuduyla koşmaya başlasa da yere düşerek bayılır. Kendine geldiğinde başında dilsiz ve yaşlı bir kadınla küçük bir çocuk vardır. Onu ısrar ederek dinlenmesi için eve alırlar.

Bulunduğu yer eski usule göre düzenlenmiş garip bir odadır. Derin bir uykuya dalan kahraman burada acayip rüyalar görür ve gecenin ortasında aniden, garip bir müzik sesi ve beklenti duygusuyla uyanır. Kapiya yaklaşan ayak sesleri duyar. Nihayet tamamen eski zamanlarda olduğu gibi giyinmiş, son derece güzel, genç bir kız odaya girer. Kız, babası tarafından âdeta bir geçmiş zamana hapsedildiğini anlatır. Kendisine eski kıyafetler giydirildiğinden, kimseyle görüştürülmediğinden bahseder. Ancak o, bütün bunları bir tür baba sevgisiyle, gönüllü bir fedakârlıkla yapmaktadır. Öykü kişisi, genç kıza âşık olmuş gibidir; ancak kızın babası durumu fark ederek odaya gelir. Fazlasıyla korkmuş olan kız odasına gönderir. Kendisine yaptığı zalimlikten dolayı saldıran kahramana ise, kızın bir tür ruhi rahatsızlık içinde olduğunu söyler. Yaşlı adamın anlattıklarına göre kız aslında onun karısıdır ve bir tür hayal âleminde yaşamakta, buna bağlı olarak da çevresine yalanlar söylemektedir. Zihni karşan kahraman, yaşlı adamın telkinleriyle uykuya dalar. Sabah uyandıındaysa evin boşaltılmış olduğunu görür. Bütün araştırmalarına rağmen aileden bir iz bulamaz. Yaklaşık bir sene sonra Bursa'da tesadüfen bir arabanın içinde yaşlı adam ve genç kıızı görse de arabaya yetişemez. Bu, onları son görüşü olur.

Yukarıda özetlenmeye çalışılan söz konusu iki hikâye arasında büyük benzerlikler vardır. Bunlar, aşağıda sırasıyla ele alınacaktır.

*Dönüşüm*; üzerinde çok düşünülmüş, pek çok yönüyle irdelenmiş bir eserdir. Öykünün alegorik yapısı da onunla ilgili muhtelif yorumlara açık kapı bırakmıştır. Kafka, pek çok eserinde yaptığı gibi bu öyküsünde de kurtuluş kavramına odaklanmıştır.<sup>9</sup> Öykünün temel izleği, Samsa'nın geçirdiği dönüşüm sonucu, içinde yaşadığı dünyaya yabancılaşmasıdır, denebilir. Sürecin sonunda kahraman, ölmek suretiyle dönüşümün kendisine dayattığı çatışmadan kurtulur, dönüşümünü tamamlar; ya da yeni bir birey olur. *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde kimi farklılıklar söz konusu olsa da kahraman benzeri bir dönüşüm yaşar. Öyküde madde planındaki arzularının dayatmaları sonucu bir yabancılaşma süreci yaşayan kahraman; gece, rüya benzeri bir durum içinde, aslında benliğinin manevi ihtiyaçlarının galeyanını duyar ve var oluşunun bu yönüne doğru bir uyanma, âdeta özgürleşme yaşar. Burada, uyanmanın dönüşümün başlangıç noktası olması da dikkat çekici bir benzerliktir. *Dönüşüm*'de Samsa, sıkıntı verici bir uykudan uyandıında kendini bir böceğe dönüşmüş olarak bulur. *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde ise, kahraman; sıkıntı verici acayip rüyalardan onu özgürleştiren bir müzik sesiyle uyanır ve gözlerini bambaşka bir dünyaya açar. Ancak Tanpınar'ın öyküsünde bu dönüşüm kalıcı değil geçicidir, kahramanın günlük hayatına açılmış bir parantez gibidir. Gerçi yaşadıklarından sonra hiçbir şey kahraman için eskisi gibi olmayacaktır; ancak o yine de sabah olduktan sonra benliğinin manevi arzularına kulaklarını tıkayarak alışılmış hayatına geri dönecektir.

Her iki öyküde de anlatıcının konumu dikkat çeker. *Dönüşüm*'de anlatıcı, gözlemci bakış açısına sahiptir. Hikâye "*Gregor Samsa bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandıığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu.*"<sup>10</sup> cümlesiyle başlar. Henüz ilk cümleden okuyucuyu, şaşkınlık uyandıracak olağanüstü bir durumun ortasına bırakan anlatıcı, anlatımına o kadar doğal bir şekilde devam eder ki, kimsenin aklına "İyi ama böyle bir şey nasıl olabilir?" diye sormak gelmez. Hikâyede anlatıcı, okuyucuya ne dönüşümün sebeplerini anlatır; ne de o sabahın öncesini özetleme ihtiyacı duyar. Kafka, eser boyunca aradan çekilmiş bir yazar olarak üçüncü tekil şahıs anlatıcının sınırlı; fakat bir o kadar da doğal ve ele geçirici bakış açısına bırakır okuyucuyu. Öykü boyunca anlatım, kişilerden birinin sınırlı perspektifine terk edilir.<sup>11</sup> *Geçmiş Zaman Elbiseleri* ise, kahraman anlatıcının bakış açısıyla yazılmıştır. Her iki anlatım, anlatıcının bilgi bakımından edilgenliği yönüyle, tanrısal bakış açısına kıyasla birbirine benzemektedir. Tanpınar'ın hikâyesindeki anlatıcı, hikâyenin hemen başından itibaren samimi bir üslupla okuyucunun zihnini ele geçirir ve okuyucu, bir masal dinliyormuşçasına, hikâye boyunca bir kere bile tereddüt etmeden her anlatılana inanır.

*Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde kahramanın dönüşümü, geceyi geçirdiği evde gerçekleşir. Ancak bu dönüşümün arka planını, aynı günün sabahından itibaren kahramanın yaşadığı şeylerde aramak gerekir. Öykü kişisi, Ketî isimli bir kadınla geçireceği gecenin telaşı içindedir. Bu kadın, onun bedensel hazlarına, cinsel arzularına hitap etmektedir. Kavuşma ve tatmin, kahramanın temel güdüleyicisidir:

"Ketî, diyordum, Ketî bu akşam benim olacak. Ve onun her türlü yıldız parlıtısından yapılmış acayip bir sanem gibi yatağımın içinde çıplak, hazza güleceği ânı düşünerek, sevincimden çıldırıyordum."<sup>12</sup>

Ketî, kahramanın muhayyilesini "haz" merkezli imgelerle doldurmaktadır. Bu aşamada onun temel gündem maddesi hiçbir şeyin bu tensel hazza dönük planı engellememesidir. Öykünün temel çatışma unsurlarından birisi, kahramanın bu haz arayışı ve ona ulaşamaması etrafında gelişir. Olayların seyrine müdahale edemeyen kahraman, kendisini bir kumar masasında bulur. Burası, onun çevresine bütünüyle yabancılaştığı bir yerdir. Haz arayışı devam etmekte; ancak kumar masası bu arayışa engel olmaktadır. Buraya takılıp kalmıştır. Kahraman burada kendisini *Dönüşüm*'ü anımsatacak şekilde bir böceğe benzetir:

"Etrafımda hemen hemen hiç kimseyi görmüyordum gibiydim. Sanki kafamın içinde tek bir noktaya çekilmiş ve orada, küçük karanlık çukurunun içinden antenlerini uzatan bir böcek gibi zaman zaman ellerimi uzatıyor ve yakalayabildiğim avla geri dönüyordum."<sup>13</sup>

Kahraman, çevresine öyle yabancılaşmıştır ki, artık kendisini bir böcek olarak görmektedir. Zihninin içine gömülmüş, etrafında olup bitenlerle özünde ilgisiz, âdeta otomat gibi, birtakım hareketler yapmaktadır. Bu noktada Gregor Samsa da Tanpınar'ın öykü kişisi de insan oluştan rahatsızdır. Benliğiyle problemler yaşayan insan, çareyi böceğe dönüşmekte; ya da kendini bir böcek gibi görmekte bulur. Böcek aynı zamanda silik karakteri de temsil eder.<sup>14</sup> Gregor'un konuşma yetisini yitirışı ve Tanpınar'ın öykü kişinin söylemlerinin çevresi tarafından dikkate alınmaması, bu böcekleşme/yabancılaşma bağlamında değerlendirilebilecek bir benzerliktir. *Dönüşüm*'de "böcek" metaforuyla görünür kılınan yabancılaşmanın sonuçlarından biri de konuşma yetisinin kaybı; ya da çevrenin söylenen şeyleri dinlememesi/anlamamasıdır. Konuşma yetisinin kaybının sebepleri arasında, kişinin çevresi tarafından maddi ihtiyaçların temini için bir vasıta olarak algılanması da sayılabilir. Gregor'un konuşma yetisini yitirışıyle *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'ndeki konuşamayan hizmetçi kadın, bu anlamda benzerlik taşırlar. Gregor, ailesini geçindiren, babasının iflasından sonra ailenin maddi yükünü çeken kişidir. Hizmetçilik ise, bütünüyle maddi ihtiyaçların temini bağlamında anlam kazanan bir meslektir ve Gregor temelde ailesi için bir hizmetçi konumundadır.

Her iki öyküde de kahramanlar gerçek dünya üzerinde belirleyici, yönlendirici bir nitelik sergilemezler. Aksine onlardan bağımsız bir sürü şey olup bitmekte ve onları da etkilemekte; kahramanlar ise, başlarına gelenlerle mücadele etmekle yetinmek zorunda kalmaktadırlar. Onlarda olaylara yön verecek bir kuvvet yoktur. Böcek Gregor, Nabokov'a göre sırtının sert kabuğu altında bulunması gerek kanatların varlığını hiçbir zaman fark etmez.<sup>15</sup> Tanpınar'ın kahramanı ise, takılıp kaldığı olaylar silsilesinden sıyrılamaz. Tanpınar'ın temel problemi, elde edememe ve hayvansı güdülerden nefret noktasına odaklanmaktadır. Tensel haz arayışı, Keti bağlamında öyle bir saplantıya dönüşmüştür ki, ne onu elde edebilmekte; ne de onu göz ardı edebilmektedir. İçgüdülerinin emri altında yaşadığı bu ele geçirme/kaybetme gerilimi, kahramanın içindeki hayvani yönü ortaya çıkarmıştır. Esasen kumar masası her yönüyle hayvani bir iştihayı yansıtmaktadır. Kahramanın masadan ilk kalkma denemesi sırasında kendisine gösterilen tepkiler, bir anda insan doğasının vahşi taraflarını ortaya çıkarır:

"Deminki o nazik ve mültefit maskeler birdenbire düşmüş, yerini asıl yaratılışın iğrenç çizgileri almıştı. Şimdi artık dost ve ahbap yoktu, sadece zara sokulmuş insanlar vardı, evvelâ ümitlerinde aldatmış, sonra da paralarını almış olduğum insanlar..."<sup>16</sup>

Bu tepkiler kahramanı masada kalmaya zorlar. Artık o kumar masasında ki zalim biridir. Masadan kalkma denemesinde kendisine sözlü sataşmada bulunan bir gence oyunu kaybettirecek planlar kurmakta, onu kaybetmeye zor-

lamaktadır. Kahramanı bu noktada bedensel hazza doğru da olsa özgürleştiren, bütün parasını yitirmesidir.

Saat gece yarısını bulmuştur. Artık Ketî'ye kavuşabilecektir. Ancak bir kaza geçirir ve kahramanın asıl dönüşümü başlar. Kendisini ağırlayan evde kendinden geçercesine daldığı uykudan ve sıkıntılı rüyalardan, uzak ve o zamana kadar hiç duymadığı bir musiki sesiyle uyanır. Kahramanın gözlerini başka bir dünyaya açışı, Tanpınar'ın uykuyu ele alış biçimiyle de kuvvetli bir tesir meydana getirir:

“Bu acayip işkence uzun sürmedi; birdenbire uzak ve o zamana kadar hiç duymadığım bir musiki dalgası, huzursuz uykumun beni içine kapattığı karanlık yeraltı zindanına sızmaya başladı. Yekpare, rutubetli duvarlar yavaş yavaş aydınlandılar, gerildiler, etrafındaki kalabalık sesin ve ışığın sıcak çağlayanında karışık şekillerini kaybettiler ve sert maskeler yumuşayarak eşyanın her zamanki alışık yüzlerini aldılar. Sonra yavaş yavaş musiki uzaklaştı ve ben ifadesi güç ruh hâleti içinde uyandım.”<sup>17</sup>

Dikkat edilirse “zindan, sızıntı, rutubet, karanlık” gibi mekânsal özellikler bir böceğin yaşamak için bulabileceği en elverişli yerlerdir. Tanpınar'ın; karmakarışık rüyalarla bezenmiş uyku sürecini, kahramanın dönüşüm öncesinde geride bırakmaya başladığı maddi dünyanın hazlarını ve onların peşinde koşan insanın yaşadığı anlamsız çatışmaları sembolize edecek şekilde kullandığı düşünülebilir. Rüya motifi bu şekilde yorumlanacak olursa bu dünya yukarıda sayılan özellikleriyle –hayvani duyguların tatmini endişesi ve gayretiyle- ancak bir böceğin yaşayabileceği bir dünyadır ve hakiki manada insan, böcekleşmeden burada tutunamaz. Müziğin ilahi bir gıda oluşu burada kendini gösterir. Kahraman, hayvani insiyaklarıyla, bir böcek gibi yaşadığı dünyadan musiki eşliğinde kurtulur. Musiki onu yaşayacağı şeylere hazırlar gibidir, başka bir dünyanın habercisidir. Hayatı değiştirici etkisiyle<sup>18</sup>, sanattan çok dine benzer<sup>19</sup> ve metafizik yönelimi tetikler. Müzik, Tanpınar için bizim olana erişmenin asli öğelerinden biridir.<sup>20</sup> *Dönüşüm*'de de Samsa, müziği bir türlü bulamadığı bir besin gibi telakki eder. Müziğin ruhunda yarattığı tesie sebebiyle odasını terk eder ve kendisini öldürecek manevi yaraları alır. Samsa, öykü boyunca, böceğe dönüştükten sonra bir türlü kendisine uygun besini bulamamıştır ve bu besin arayışı onu manevi bir hazza, müziğe yönlendirmiştir.<sup>21</sup> Dolayısıyla müzik, her iki hikâyede de bildik dünyanın dışına götüren; ya da oradan haberler veren bir özgürleştirici işleve sahiptir.

Samsa, “dönüşüme uğramış böceğin dünyasıyla onun insan karşıtlarının dünyası arasında, yani gerçek üstü ile gerçek arasında gidip gelir.”<sup>22</sup> *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde de benzer bir durumla karşı karşıya kalırız. Öykü kişisi,

geceyi geçirdiği ev ile Ketî'yle geçireceği gece, bağ evi ve kumar masası arasında, yani gerçek ile gerçek üstü arasında takılıp kalır. Kafka'nın kahramanı, ölecek bu sıkışıp kalmışlıktan çıkarken, Tanpınar'ın kahramanı gerçekliğe, madde dünyaya geri döner.

Her iki öyküdeki dönüşümün tepkisel yanı da okuyucuya önemli mesajlar sunmaktadır. Kafka metinleri modern toplum ve devlet algısına, bunların birey üzerindeki hegemonyasına bir tepki olarak da okunabilir.<sup>23</sup> Bu bağlamda Samsa'nın dönüşümü, kendisine olması gerektiği dayatılan şeyden kendi var oluşunu gerçekleştirmeye doğru bir eğri izler. *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nin kahramanı ise, modern zamanların seküler ve rasyonel insanının kısa bir kaçıışı, geçici bir dönüşümü olarak okunabilir. Bedenin kutsandığı, bedensel hazın temel hedef hâline getirildiği bir dünyada öykü kişisi, kısa bir zaman diliminde de olsa mantıksal örgünün işe yaramadığı zamansız, masalsi bir ortamda bulur kendini.

Öykülerdeki kadın karakterler de özgürleşme sürecinde değişik roller üstlenirler. *Değişim*'de Samsa'nın kız kardeşi, onun dış dünyayla tek bağıdır. Bir bakıma onu hayatta tutan varlıktır. Daha da önemlisi böcek Samsa'yı özgürleştirecek olan müziğin kaynağıdır. *Geçmiş Zaman Elbiseleri*'nde ise, genç kız/kadın; madde ile manayı temsil edecek şekilde bir çatışma unsuru olarak kullanılır. Ketî; maddeyi, bedeni; meçhul kız ise, manayı, ruhu temsil etmektedir. Manayı temsil eden meçhul kız/kadınla karşılaşmadan önce kahraman, garip bir müzik sesiyle uykusundan uyanır. Bu kızın, öykü kişisi üzerinde özgürleştirici bir etkisi vardır. Ona belki de varlığını unuttuğu, bedeninin ihtiyaçları arasında görmezden geldiği manevi yönünü hatırlatır. Kahramanın ruh dünyasında, buraya gelmeden önceki hâline zıt bir tesir icra eder. Öykü kişisi âdeta onu hep beklemektedir.

"Ben seni bekliyordum, senin için uykunun bulanık hayallerle dolu ülkesinden geldim ve belki yarın, senin yüzünden şuurun aydınlık güneşine vedâ edeceğim."<sup>24</sup> diyerek, bu genç kızın, şuurun derinliklerinde kalmış manevi tarafında neleri uyandırdığını söyler. Bu kız her yönüyle Ketî'den farklıdır. Gençtir, ondan daha güzeldir, masumiyetin simgesidir, zamansız bir düzlemde bir masal kızı gibidir. Giysileri, pabuçları ve takılarıyla beraber her bakımdan ruha hitap eden bir yanı vardır. Kahraman, onunla iletişim kurduğu sayfalar boyunca en küçük bir tensel haz göndermesinde bulunmaz. Ruh dünyası tensel hazza kapanmış gibidir. Genç kadının kahraman üzerindeki tesiri öyle kuvvetlidir ki, kahraman onunla beraber şuurun dünyasına veda ederek onun dünyasında kalmayı göze alır. Artık öyle bir dünyadadır ki, burası iyiliğin, güzelliğin hüküm sürdüğü bir masal dünyası gibidir:

"Sizi kapıdan girerken görünce, birdenbire kendimi bir masalı yaşıyorum sandım. Kahramanların, iyilik ve güzellik perilerinin insanlar arasında dola-



şıp gezdikleri ve onların talihlerine iştirâk ettikleri uzak zamanlardan kalmış gibisiniz.”<sup>25</sup>

Genç kız, başkahraman olan erkek gibi isimlidir. Zaten burada önemli olan, kahramanların isminden ziyade, yaşanan dönüşüm süreci ve dönüştürücü unsurudur. İsmi Ayşe, Zeynep, Fatma olabileceğini söyler. Kahramanın alternatifleri ise Leylâ, Şirin, Zühre’dir. Bu noktada Tanpınar’ın, okuyucunun önüne koyduğu kadın ismi seçeneklerinin çağrışımsal değerleri üzerinde durmak gerekir. Bu isimlerin kültürel göndermeleriyle Ketî isminin yarattığı zıtlık, sadece bir Doğu-Batı çatışması olarak değil, madde-mana çatışması olarak da algılanabilir. Dikkat edilirse “Ayşe, Zeynep ve Fatma” isimleri İslami kültür kaynaklı, dinî isimlerdir. Bunlar aynı zamanda İslam coğrafyasında en yaygın kadın isimleridir ve bu bakımdan da geleneksel Müslüman Türk kadınına gönderme yapmaktadırlar. Öbür yandan “Leylâ, Şirin, Zühre” isimleri de gerek mesnevilerde; gerekse halk hikâyelerinde idealize edilmiş sevgili tipleridir. Ketî isminin Batılı, tensel hazza kapı aralayan çağrışımlarına karşılık, bu isimlerin bütünüyle kültürel planda kalan ve tensel hazza göndermeler içermeyen çağrışım dünyası dikkat çekicidir. Genç kız, alternatif isimleriyle eski masal ülkelerinden gelmiş gibidir ve o masallar en saf hâliyle insan doğasını anlatır.

Sonunda kahramanı bu hayal dünyasından genç kızın babası değil, kocası olduğunu iddia eden bir adam ayırır ve onu tekrar uyumaya zorlar. Uyanığında ise, artık masalsı, manevi haz kaynağı dünyadan eser yoktur. Kahraman adeta “bir masal dekoru içinde uyuyup bir mezbeleden uyan”mış gibidir.<sup>26</sup> Mezbele ise akla, Gregor Samsa’nın geri dönüşüm ihtimallerinin bütünüyle ortadan kalkmasından sonra odasının aldığı hâli hatırlatmaktadır:

*“Kir, dalga dalga duvarlar boyunca uzanıyor, orada burada toz ve pislik topakları göze çarpıyordu.”<sup>27</sup>*

Mezbele bir böceğin, maddi dünyanın bu en kirli ve alt biçiminin, yaşadığı/yaşayabileceği bir yerdir. Reel dünyanın kahraman için mezbeleden farkı yoktur. Onun gerçekliği, kendisini içgüdülerinin emrine veren hayvani bir gerçekliktir ve bu gerçeklik onu adeta böcekleştirir.

Her iki hikâyede de ana kişilerle yakın ilişki içindeki genç kızlar, dönüşüm sürecinin sonuçlanmasına doğrudan tesir edebilecek konumdadırlar. *Dönüşüm*’de Grete’nin, Gregor’un gerçek dünya ile arasındaki tek bağ olduğuna değinilmişti. Ancak bu genç kız, konumunun yarattığı ruh hâliyle kendisini Gregor üzerinde tek söz sahibi olarak görür ve onun odası üzerinde bazı değişiklikler yapmak ister. Esasen insan Gregor için düzenlenmiş olan bekar odası, böcek Gregor’un yaşayabilmesi için çok da elverişli değildir. Ancak Gregor’un annesi bu değişikliğe, olası bir tersine dönüşüm ihtimalini bütünüyle yok edeceği için karşı çıkar:

*“Ayrıca eşyaları odadan uzaklaştırdığımız takdirde, iyileşmesinden tümüyle ümidimizi kestiğimizi ve onu acımasızca kendi haline bıraktığımızı göstermiş olmaz mıyız? Bence en iyisi, odayı eskiden nasıl idiyse aynen öyle korumaya çalışmamızdır, böylece Gregor yine aramıza döndüğünde her şeyi eskisi gibi bulur, arada olup bitenleri unutmaması da o ölçüde kolaylaşır.”<sup>28</sup>*

Ancak annenin bu ısrarı işe yaramaz ve Grete, oda üzerindeki değişiklik fikrini kararlılıkla uygular. Gregor ise, bu değişikliğe taraftar değildir. Gerçi odasında rahat hareket edememektedir; ancak yine de –belki de insan oluşuyla arasındaki bütün bağların kopuşunu simgeleyen- bu değişikliğe karşı çıkar:

*“Aileden miras yoluyla kalma eşyalarla rahat bir biçimde döşenmiş, sıcak atmosferli odasının, hiç kuşkusuz her yöne rahatça sürünerek gitmesini sağlayacak, ama bunun yanı sıra ona bir insan olarak geçmişini hızla ve bütünüyle unutturacak bir mağaraya dönüştürülmesini istiyor muydu gerçekten? Şimdi bile geride kalan insanlığını neredeyse unutmak üzereydi ve ancak annesinin uzun zamandır duymadığı sesiyle kendine gelmişti. Hiçbir şey çıkarılmamalıydı odadan; bütün eşyalar yerinde kalmalıydı; eşyaların üzerindeki olumlu etkilerinin eksikliğine dayanamazdı ve eğer eşyalar başıboş her yana gitmesini engelliyorsa, o zaman bu durumu zararlı değil ama yararlı saymak gerekirdi.”<sup>29</sup>*

Bununla beraber artık konuşma yetisini kaybettiği için annesi ve kız kardeşiyle iletişim kuramaz. Açıkça görülebileceği gibi hikâyenin bu kısmında Gregor’un kız kardeşi, annesinin de altını çizdiği gibi, insandan böceğe dönüşen kahramanın muhtemel bir tersine dönüşümünü bütünüyle yok etmiş, Gregor’u içinde bulunduğu hâle mahkûm etmiştir. Benzeri bir durum *Geçmiş Zaman Elbiseler’*inde görülür. Hikâyede kahraman, geceyi geçirdiği evde bir dönüşüm yaşar. Buradaki dönüştürücü unsur, ismini bilmediğimiz genç kızdır. Öykü kahramanının üzerinde olumlu tesirler icra eden bu genç kız, kahramanın ısrarlı talebini kabul ederek onunla birlikte evi terk etmiş olsa, belki de bu geçici dönüşümü kalıcı hâle getirecektir. Hâlbuki o, bu talebi geri çevirir. Böylece kahramanı, dönüşümünden önceki hâle dönmeye mecbur bırakır.

*Dönüşüm’*de anne, müşfik; fakat pasif, olaylara müdahil olmayan bir kadındır. Kız kardeşi, Gregor’un odasını ona uygun bir şekilde değiştirmek istediği zaman oğlunun hep eski hâline dönme, aralarına katılma ihtimali üzerinde durur ve değişiklik hususunda gönülsüz davranır. İşin garibi Gregor da değişiklik istememektedir. Ancak konuşamadığı için derdini anlatamaz. Bunun üzerine odanın duvarındaki genç bir kadın resmi üzerine tutunarak en azından onu almalarını engellemeye çalışır. Bu oda ve eşyalar, Gregor’u eski hayatına bağlayan tek şeydir. Duvardaki resim simgeleşerek Gregor’u hayata bağlayan sembole dönüşür. *“Gregor, ikili bir tutukluk içinde yaşar; bir kez ‘zırh gibi sertleşmiş sırtı’, ikincisi kendi odası, yani bir bekârın hücresi tutuklar kendini.”<sup>30</sup>* Kahramanın böcekleşmesini bu bekâr yaşamıyla bağlantılı okumak da mümkün-

dür. Bu durumda bekâr yaşamının –Kafka’nın pornografiye ilgisi ve yaşadığı dönemdeki Bohemya gece hayatı da göz önünde bulundurulursa- tensel hazlara dönük yapısı ve Gregor’un bu yaşamı bırakmak istemeyişi, onu böceğe dönüştüren etkenlerden birisidir denebilir. Duvardaki resim, “Gregor’un, bu tipik bekârın biricik cinsel yaşantısını oluşturuyorsa benzemektedir. Bilinçdışına itilmiş içtepileri bu resme, binlerce kez çoğaltılıp binlerce kez değerden düşürülmüş bu ticari klişeye karşı sevgisinde açığa vurur kendisini. Böcek için söz konusu resim, onun sahip olduğu ve hayatı pahasına savunmayı kafasına koyduğu biricik nesneye dönüşmüştür. Annesiyle kız kardeşi odayı boşaltmak istediklerinde vücuduyla örter resmi: Bir hayvanın vücudu, hayvana benzeyip metinde üç defadır bir kürke bürünmüş olduğu belirtilen bir kadının vücudunu örter.”<sup>31</sup> Benzer bir “resim” motifi, *Geçmiş Zaman Elbiseleri*’nde de vardır. Ancak öyküde bir kere adı geçen, “küçük boyda, çerçevesiz bir genç kadının fotoğrafı”<sup>32</sup> diyerek tanıtılan bu motif, simgeleştirilmez. Tanpınar’da kahramanı hayata bağlayan simge, bir nesne değil bütün bir yaşanmışlıktır. Kahramanın geceyi geçirdiği evde başına gelen geçici dönüşüm, onu hayata bağlayan şeydir. Bu dönüşüm kaynağı onun zihnindedir aslında ve olağanüstü bir gecede ortaya çıkma fırsatı bulmuştur. Dolayısıyla onun bu “mezbela” gibi görünen dünyaya tahammül etmesi, zihnindeki bu “geçmiş zaman” sembolüne bağlıdır. Şayet bu sembol elinden alırsa, onu da Samsa gibi hayata bağlayan hiçbir şey kalmayacaktır. Kafka, *Aforizmalar*’ında, “Başlamakta olan bilginin ilk işareti ölmek arzusudur. Bu yaşam dayanılmaz görünür, bir başkası ise erişilmez.”<sup>33</sup> der. İki öyküde de kahramanlar başlamakta olan bir bilgiyle yüzleşmişlerdir: Yaşadıkları hayatın değerli bir yanı yoktur. Onu bırakması güç olmakla beraber artık ondan bir nasipleri de kalmamıştır. Ellerinden bu hayatı değiştirmek de gelmemektedir. Bu anlamsızlığın ortasında Kafka’nın kahramanı ölümü arzular, Tanpınar’ınkiyse bir arayış içine girer.

Her iki öyküde de “baba” motifi; otoriter, güçlü ve serttir. Kahramanların isteklerini engelleyen bir rol üstlenirler. *Dönüşüm*’de Samsa’nın babası onun dış dünyayla ilişkisine ket vurur. Oğlu böceğe dönüştükten sonra onunla ilgilenmez, ona şefkat göstermez. Samsa odasından çıktığında onu elma bombardımanına tutarak, onun öldürücü yaralar almasına sebep olur. *Geçmiş Zaman Elbiseleri*’nde ise kahramanı, geceyi geçirdiği evde ruhunu özgürleştiren genç kızdan, kızın babası ayırır. Güçlü kollarıyla onu kızdan uzaklaştırır ve aynı oranda güçlü ikna ve telkin kabiliyetiyle onu uyutup gece apar topar evini oradan taşır. Böylece kahramanı, ruhunu özgürleştirme imkânından mahrum bırakır, onu maddenin insanı yok eden dünyasına tekrar yollar. Burada baba motiflerinin otoriter gücü temsil edişleri bakımından taşıdıkları benzerliğin yanında özgürleşme sürecine müdahaleleri bakımından taşıdıkları fark dikkat çekicidir. *Dönüşüm*’de baba, Samsa’nın maddi dünyaya katılmasını engelleyerek onu bir noktada ölüme zorlar. Bu ölüm bizzat Samsa’yı öz-

gürleştiren şeydir. Dolayısıyla burada baba, şuurlu olmasa da uzaklaştırıcı ve özgürleştirici bir işlev yüklenmiştir. *Geçmiş Zaman Elbiseleri'*nde ise baba, her türlü özgürleşme ihtimaline ket vuran, kahramanın iç dünyasındaki uyanışı söndüren bir fonksiyon üstlenir. Öykülerdeki baba motiflerine dair bir diğer husus da ikincil kahramanlar üzerindeki etkileridir. *Dönüşüm'*de baba, Gregor üzerinde olduğu kadar ailenin diğer fertleri üzerinde de mutlak bir otorite sahibidir. Bayan Samsa bütünüyle babanın etki alanındadır ve Bay Samsa'nın Grete üzerindeki tesiri de azımsanamayacak boyuttadır. *Geçmiş Zaman Elbiseleri'*nde baba, genç kadın üzerinde mutlak ve korkutucu bir otorite sahibidir:

“Sadece dikkat kesilmiş, karanlığı ve benim bilmediğim şeyleri dinliyordu. Hiçbir ceylân, tehlikeyi bu kadar uyanık bir dikkatle ve bütün uzviyetiyle dinleyemezdi. O anda yüzüne baktım, bembeyazdı ve üstelik bütün çizgileri donmuş gibiydi, gözleri âdeta korkutacak derecede açılmış, yüzü bir heykel veya portre kadar durgun, hareketsiz, ayakta bekliyordu. Ve bütün uzviyetindeki bu değişme sanki dışarıdan, kendine yaklaştıkça kudreti artan bir iradenin emri altındaymış gibi gittikçe artıyordu.”<sup>34</sup>

Her iki öyküde de babalar, dış dünyaya karşı bir utanç içindedirler. *Dönüşüm'*de Gregor'un böceğe dönüşmesinden sonra Bay Samsa çalışmak zorunda kalır. Ailenin gelir kaynaklarını artırmak için evin bazı odalarını kiraya verir. Babanın bu kiracıların zaman zaman küstah davranışları karşısında takındığı yumuşak başlı tavır, Gregor'un ölümünden sonra bir anda değişir. Bay Samsa, Gregor'un öldüğü anlaşılınca vakit kaybetmeksizin kiracılarından evini terk etmelerini ister. Gregor'un ölümünden önceki durumu, ancak oğlunun böcekleşmesi sebebiyle duyduğu sosyal baskı ve utançla izah edilebilir. Aile üyeleri, içinde bulunulan maddi darboğazdan dolayı daha küçük bir eve taşınmayı istemektedirler; ancak hem Gregor'un içinde bulunduğu durum; hem de ailenin içinde bulunduğu derin ümitsizlik ve “bütün tanıdık ve akraba çevresinde eşi görülmemiş bir felaketin bu ailenin başına geldiği düşüncesi”<sup>35</sup> onları taşınmaktan alıkoymaktadır. *Geçmiş Zaman Elbiseleri'*nde ise baba, genç kadının eşi olduğuna dair anlattıkları doğru kabul edilecek olursa, eşinin durumundan dolayı bir utanç içindedir. Ailesiyle dış dünya arasına mesafe koymuştur. Öykü kişisi onların durumuna vakıf olunca vakit kaybetmeksizin evini taşıyarak izini kaybettirmeyi tercih eder.

Babaların çocuklarıyla olan iletişimi de öykülerde dikkati çeken bir başka noktadır. *Dönüşüm'*de Gregor, babasının kendisine karşı bütün mesafeli ve anlayışsız tutumuna rağmen ona karşı kötü duygular beslemez. Gregor aslında babasının patronuna olan borcunu ödemek için çalışmaktadır. Buna rağmen dönüşümünden sonra babasının bir miktar parayı kendisinden gizlediğini öğrendiğinde kendisini kullanılmış hissetmek yerine mutlu olur:

“Aslında bu fazladan paralarla babasının patrona olan borcunu daha da azaltabilirdi ve bu işten kurtulacağı gün çok daha yaklaşmış olurdu ama şimdi babasının sağlamış olduğu durum, hiç kuşkusuz daha iyiydi.”<sup>36</sup>

*Geçmiş Zaman Elbiseleri'*nde ise genç kız, babası tarafından kimseyle görüş-türülmeyip eski kıyafetlerle gezdirilişine hiçbir olumsuz tepki göstermez. O, bütün bunları isteyerek yapmaktadır:

“Oh, fena şeyler söylüyorsunuz... Bırakın... Hem ben fedakârlığı bile bile, seve seve yapıyorum, onu mesut etmek için... İhtiyarlar sevindirildikleri zaman o kadar güzel, o kadar başka türlü oluyorlar ki...”<sup>37</sup>

*Dönüşüm'*de Gregor, böceğe dönüştükten sonra insanların güzel ve temiz buldukları yiyeceklerle beslenemez. Kız kardeşinin getirdiği içine eklemek doğranmış şekerli süttten –ki insan Gregor'un en sevdiği yiyeceklerden biridir- tiksindir; ancak daha sonra kendisine sunulan yenmeyecek hâldeki peynir, yarı çürümüş sebzeler, kemik parçaları gibi yiyecekleri iştahla yer. Artık taze yiyeceklerden hoşlanmamakta hatta bunların kokusuna bile tahammül edememektedir. *Geçmiş Zaman Elbiseleri'*nde ise, görünüşü farklı olsa da benzer bir durum, Keçiören'deki bağ evinin sahibinde görülür. Bu “*müthiş kumarbaz*”, kumar masasına geç kalmamak için neredeyse yemek yemeyecektir. Hâlbuki yemekler oldukça güzeldir:

“Cenup Anadolu yemeklerinin kendilerine has çeşnisi hepimizi birden sarıvermişti. Anadolu dağlarının yetiştirdiği hiçbir ot yoktu ki bu yemeklere konmuş olmasın. Onun için sade kokusunda bile bütün bir dağ ve memleket havası, bütün bir seyahat duygusu vardı.”<sup>38</sup>

Buna rağmen kahraman ev sahibi için “*mütemadiyen sabırsızlanıyor, hırçınlaşıyor, sofraya hizmetini görenlere çıkışıyor, acelesinden önündeki tabakları âdeta olduğu gibi gönderiyordu.*”<sup>39</sup> der. Tanpınar'ın, kahraman aracılığıyla kumar masasındaki insan davranışlarını ilkel / hayvansı bulduğu göz önünde tutulursa, Gregor ve bağı evi sahibi, hayvana dönüşmekle temiz, güzel insan yiyecekleri yememek; ya da yiyememek noktasında bir benzerlik sergiler. Bu bağlamda madden; ya da manen hayvanlaşan insanla ilgilenen kadın motifi de dikkat çekicidir. *Dönüşüm'*de böceğe dönüşen Gregor'la en azından bir müddet kız kardeşi Grete ilgilenir. *Geçmiş Zaman Elbiseleri'*nde de bağ evinin sahibi ile eşi arasında benzer bir ilişki vardır. Ev sahibinin kumar iptilası onun sabırsız ve hırçın olmasına sebep olmakta, nefis yemekleri yemesini bile engellemekte; buna mukabil eşi, onun bütün hırçınlıklarını müşfik bir tebessümle karşılamaktadır.

Hikâyeler kurgusal düzlemde de benzerlikler taşımaktadır. *Dönüşüm*, yazar tarafından üç bölüme ayrılmıştır. Her bir bölüm, olay örgüsünün seyrine göre kendi içinde bir bütünlük göstermektedir. Birinci bölümde Gregor Samsa, sabah uyan-

dığında kendisini bir böceğe dönüşmüş olarak bulur. Bölüm boyunca onun bu değişikliği kabullenemeyişi ve çevresinin bu inanılması güç durum karşısında yaşadığı şaşkınlık işlenir. İkinci bölümde ise, Gregor'un yeni hâline uyum sağladığı görülür. Bununla beraber geçirdiği dönüşüm sebebiyle çevresiyle yaşadığı çatışma da artmaktadır. Kendisiyle dış dünya arasındaki tek bağ kız kardeşidir. Üçüncü bölüm, Gregor'un böcekleşme sürecinin tamamlanmasını işler. Artık çevresine tamamen yabancılaşan Gregor, kız kardeşinden gördüğü ilgiyi de kaybeder ve ölür. *Geçmiş Zaman Elbiseleri* de kurgusal bakımdan üç aşama izler. Birinci aşamada kahraman Ketî isimli bir kadınla buluşacaktır ve bu buluşmaya herhangi bir şeyin mani olmaması için kendisini âdeta odasına hapseder. İkinci aşamada bir arkadaşının ısrarı üzerine Keçiören'deki bir davete iştirak etmek zorunda kalır. Burada takılıp kaldığı kumar masasından ayrılıp Ketî'ye gidemez. Üçüncü aşamada ise, nihayet buradan kurtulan kahraman bir kaza geçirecek geceyi bilmediği bir evde geçirmek zorunda kalır ve burada dönüşümü gerçekleştirir.

Öykülerde olaylar kapalı mekânlarda geçer. *Dönüşüm*, olayların hemen tamamen tek bir odada geçmesi yönüyle mekân unsuru bakımından daha sınırlı bir görünüm arz eder. Burada Samsa, odasına tıklıp kalmıştır. Artık böceğe dönüştüğü için odadan çıkamamakta, dış dünyayla iletişim kuramamaktadır. Odanın kapısı, onunla dış dünya arasındaki tek geçiş noktası, aynı zamanda da engeldir; çünkü Samsa, böcek oluşu sebebiyle kapıyı açabilecek donanıma sahip değildir. Dış dünyayla iletişimi, dışarıdan birilerinin kapıyı açması yoluyla olmaktadır. Yemeği oradan gelir, iletişim kurmak istediği aile bireyleriyle arasındaki engel o kapıdır. Kapıdan geçerek müziğe yaklaşması ise, bir manada kendisine yasaklanmış olan "kapıdan geçiş eylemi"ni gerçekleştirmesi sebebiyle sonu olur. Neticede, hem madden; hem de manen yaralanarak ölür. Fiziki dünya onu sınırlayan bir şeydir ve bu sınırlama odasıyla somutlaşır. *Geçmiş Zaman Elbiseleri*, sayısal bakımdan daha çok mekâna sahip olsa da mekânının niteliği bakımından *Dönüşüm*'le benzerlikler taşır. Öykünün başında, kahramanın bir tedirginlikle dışarı çıkmak istemediği, bütün günü geçirmeyi planladığı, dolayısıyla kendi isteğiyle kendini hapsedtiği bir oda yer alır. Burası belki Samsa'nın odası gibi onu zorla sınırlamamaktadır, kahraman buradan çıkmamayı kendisi seçmiştir; ancak her iki oda da sınırlayıcılık işlevi bakımından ortak yöne sahiptir. Samsa bir böceğe dönüşmüştür. Böcek ise, maddi dünyanın dikkate alınmayan değersiz bir unsurudur. Mide bulandırıcıdır, pisliği sever, kuytu yerlerde yaşar. Bu yönüyle insanların arasına girmeyi hak etmez. Tanpınar'ın kahramanı ise, iradesizliği sebebiyle böyle değersiz bir konumdadır. O toplumsal becerileri zayıf biridir. Bu yüzden de kendi kendisini en azından planını gerçekleştirene kadar insanların arasına karışmaktan alıkoymaktadır. Her iki mekânın sınırlayıcılık işlevi bakımından bir diğer benzerliği ise, kahramanların hayvani durumlarıdır. Gregor bir böcektir ve bu hâliyle insanların içinde yaşaması düşünülemez. Tan-

pınar'ın kahramanı ise, Ketî'yle geçireceği gecenin tensel amacı ile hayvani içgüdülerine bağlıdır. Bu güdü o kadar kuvvetlidir ki, planlarının gerçekleşmesi ihtimalini ortadan kaldırmak için onu küçük bir odaya hapseder. Bu bağlamda esasen kahramanın odada kalmayı özgür iradesiyle seçtiği düşüncesi de nisbilik kazanır; çünkü onu bu karara iten maddi arzularıdır, hayvani içgüdüleridir. Bu yönüyle o, hayvanların içgüdü karşısındaki edilgen tutumlarına benzer bir tutum sergilemektedir.

*Geçmiş Zaman Elbiseleri'*nde kahramanın geceyi geçirdiği ev ve oda, dışarıdaki dünyadan bütün bütün başkadır. Yattığı oda bütünüyle geleneksel tarzda döşenmiştir. Burada karşılaştığı genç kız ise, her yönüyle Ketî'nin zıddıdır. Kahramanın bedenine değil, ruhuna hitap etmektedir. Onun, içinde bulunduğu evin diğer kısımlarıyla hiçbir alâkası yoktur. Sadece bir odanın içindedir ve bu oda zamansızlıkla zamanın, madde ile mananın, anlamlılık ile anlamsızlığın kesişim noktası gibidir. Kahramanın bedensel hazlarla örülmüş maddi dünyası, bu oda sayesinde manevi bir tarafa açılmaktadır. Oda âdeta bir geçiş kapısıdır. *Dönüşüm'*de ise, Samsa'nın odası ve bu odanın kapısı, böyle bir işlev görür. Samsa'nın dünyası bu odadan ibarettir. Aslında o dışarıya çıkmak, maddi dünyayı tıpkı eskisi gibi paylaşmak istemektedir; ancak dönüşüm radikal bir şekilde başlamıştır ve artık bundan geriye dönüş yoktur. Odadan çıkma denemeleri başarısızlıkla sonuçlanan Samsa, artık buraya ait olmadığına emin olur ve âdeta bilinçli bir tercihle yaşamına son vererek, geçiş mekânı işlevini gören odasından ruhunun özgürleştiği başka bir dünyaya geçer.

Mekân unsurunun kullanımıyla ilgili bir diğer husus da mekânsal değişikliklerin dönüşüm sürecini olumlu; ya da olumsuz etkilemesidir. Gregor'un odasında yapılan değişiklikler, onun dönüşümündeki muhtemel bir değişikliği yok etmiş ve geriye dönüşüm ihtimallerini ortadan kaldırmıştır. Tanpınar'ın öykü kişinin dönüşümüne ket vuran şeyse, ailenin evi boşaltması ve kahramanla genç kadının ayrı düşmesidir. Evin, kahramanın yattığı yatak dışında bütünüyle boşaltılması, gerçeküstü ile gerçek arasında kalan kahramanın yüzleştiği gerçekliğin bir simgesi konumuna oturmaktadır.

Söz konusu hikâyeler, zamanın kurgu içinde tuttuğu yer bakımından benzerlikler taşımaktadır. Zaman unsuru her iki hikâyede de belirsizlikten, çok belirgin olma hâline doğru bir gelişim seyri gösterir ve bu seyir yazar tarafından olay örgüsünün gerilim unsurunu oluşturacak şekilde kurgulanır. *Dönüşüm'*de Samsa, kendisini sabah bir böceğe dönüşmüş olarak bulduğu hâlde âdeta realiteyi kabullenememektedir. Israrla işe geç kalmamak için hazırlanmaya çalışır. Gregor, saatin altı buçuk olduğunu fark eder ve bu zamana kadar zaten uzunca bir süre kalkmak için mücadele etmiştir. Daha sonra saatin altı kırk beş ve yedi olduğu görülür. Zaman neredeyse dakikaları okuyucuya hissettirecek şekilde yavaş ve Gregor'un yataktan çıkmak ve işe yetişmek için verdiği mücadeleyle geç-

mektedir. Nihayet Gregor'un iş yerinden onun işe neden geç kaldığını öğrenmek için bizzat müdürün gelişinden sonra zamanın bu çok yavaş akışı durur ve zaman herhangi bir gerilim unsuru taşımaksızın akmaya başlar. Öykünün başlarında, "Saatin durup dinlenmeyen tik takı, aynı zamanda Gregor'un kapılandığı ticari firmanın çarkını göz önüne serer."<sup>40</sup> Kafka'nın zamanı, Gregor'un bağılı bulunduğu maddi dünyanın zorlayıcılığını ve olay örgüsünün gerilimini yansıtacak şekilde kurguladığı görülür. *Geçmiş Zaman Elbiseleri'*nde ise, Tanpınar benzeri bir tutum içindedir. Öykü, bütün günü kapsayan durağan bir zaman diliminin özetiyle başlar. Daha sonra kahramanın sıkışıp kaldığı kumar masasına geçilir ve burada anlatıcı; zamanı, kahramanın Ketî'yle buluşmak için duyduğu gerginliği yansıtacak şekilde sıklıkla gündeme getirir. Ancak buradan sonra, kahramanın geceyi geçirdiği esrarengiz evde zaman adeta yavaşlar; ya da yok olur. Masalsı bir zamansızlığın içine giren kahraman birkaç saatlik bir zaman diliminin içine hayret verici bir yaşanmışlık sığdırır. Burada güneş doğmadan önceki belirsiz aydınlıktan başka zamanı hatırlatacak hiçbir şey göze çarpmaz.

Zamana yüklenen anlam da her iki hikâyede dikkat çekicidir. Samsa, yabancılaştığı ve artık ait olmadığı bu dünyayı terk etmeden hemen önce saat kulesi sabaha karşı üçü vurmıştır. İnsandan böceğe dönüşmenin radikal sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kalan kahraman, bir manada gecenin yalnızlığında özgürleşmiş olur. *Geçmiş Zaman Elbiseleri'*nde de kahramana âdeta bir masal dünyasının kapılarını açan, ruhunda geçici de olsa büyük bir değişim uyandıran hadise, bir yaz günü güneş doğmadan hemen önceki zamanlarda cereyan eder. Yani kabaca saat üç ile dört civarında bu saat aralığı. Burada maddi dünyayı gündüzle ilişkilendirmek yerinde olur. Gündüz her şeyin bütün hudutlarıyla görülüp algılanabildiği, insanların bedenî ihtiyaçlarını karşılamak için çalışıp didindikleri bir zaman dilimidir. Bir bakıma dünyanın hakkı gündüzdür. Hâlbuki gece, gündüz yorulan bedeni dinlendirmenin yanında insanoğlunun düşündüğü, zihinsel aktivitede bulunduğu, hatta yaratıcıyla özel bir bağ kurma çabası içinde bulunduğu bir zaman dilimidir. İnsanın doğasında bulunan madde-mana, beden-ruh dualitesi içinde mana ve ruha en yakın zaman dilimi gecedir. Bu çerçevede her iki hikâyedeki kahramanın, mahiyetleri farklı olsa da, özgürleştikleri zamanın gecenin sabaha yakın saatleri olması dikkate değerdir. Gecenin bir başka sembolik hususiyeti ise, yaşanmışlığı temsil etmesidir. Dönüşüm bir süreç işidir ve dönüşüm şartları ancak bu süreç içinde olgunlaşır. Bu bağlamda gece, dönüşen / özgürleşen kahramanların onları dönüşme noktasına getiren yaşanmışlıklarını da simgeler.

## SONUÇ

Fransızcaya 1938 yılında çevrilen *Dönüşüm*, Türkçeye 1952 yılında çevrilmiş olsa da yabancı dil bilen Türk okurunun ondan daha eski bir tarihte ha-



berdar olabileceği düşünülebilir. Bu çerçevede Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1939 yılında yayımlanan *Geçmiş Zaman Elbiseleri* isimli hikâyesi ile Kafka'nın *Dönüşüm*'ü arasında dikkat çekici ortak noktalar vardır. Anlatıcının kurgu karşısındaki edilgen tutumu; zamanın olay örgüsündeki gerilim unsuruna bağlı olarak işleniş; mekân unsurunun kurgu içinde üstlendiği fonksiyonlar, kahramanların iç dünyalarını ve kişiliklerini yansıtacak şekilde sınırlayıcı; ya da simgesel roller üstlenmesi; öykü kişilerinin kahramanlar ve olay örgüsü bağlamında üstlendikleri roller; ana kahramanların yaşadıkları yabancılaşma, arayış ve özgürleşme arzusu, gerçeküstü ile gerçeklik arasında sıkışıp kalmaları ve insanın maddi plandaki arzularıyla manevi ihtiyaçlarının tatmini arasında yaşadıkları gerilim ve dönüşümler gibi hususlar; iki öykü arasında temel bir ortak noktalar manzumesi oluşturur. "Böcekleşme", "müziğin özgürleştirici etkisi", kahramanların odalarının duvarlarındaki genç kadın resimleri gibi simgesel değer taşıyan öykü malzemeleri de zaman zaman örtüşür.

Tanpınar ve Kafka, olaylara, insanın var oluşuna ve içinde yaşanılan dünyaya anlam vermeye çalışan iki büyük sanatkârdır. Bu bağlamda onların eserleri arasındaki benzerlikleri, hem tabii bir etkilenme olarak görmek; hem de varlığa sanatkârane bir bakış geliştirebilmenin birbirine benzeyen doğası şeklinde değerlendirmek mümkündür.

## DİPNOTLAR

- 1 K. Wagenbach, Franz Kafka Yaşam Öyküsü, Çeviren: Kâmuran Şipal, Cem Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, 2008, s. 97
- 2 Sevtaç Konmuş, "Türkçe'de Franz Kafka ve Dönüşüm" Çeviribilimsel Karşılaştırmalı Bir İnceleme, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2007, s. 42
- 3 age., s. 54
- 4 Fransızca Wikipedia, "La Métamorphose": Erişim:[http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_M%C3%A9tamorphose](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_M%C3%A9tamorphose) (Erişim Tarihi 22.12.2012)
- 5 Ahmet Hamdi Tanpınar, Hikâyeler, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 1999, s. 209-236
- 6 İnci Enginün-Zeynep Kerman, Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa, Dergah Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2010, s. 90, 210.
- 7 Şaban Sağlık, "Bir Metafor Olarak Değişim/Dönüşüm", Hece, S. 137, Mayıs 2008, s. 51
- 8 a.g.m., s. 51
- 9 Ferit Edgü, "Kafka Güneşi", Aforizmalar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2011, s. IX.
- 10 Franz Kafka, Dönüşüm, (Çev. Ahmet Cemal), Can Yayınları, 31. Baskı, İstanbul, 2011, s. 19
- 11 Veysel Atayman, "Önsöz ya da Kafka 'Kolonisi' Hakkında", Dönüşüm, Bordo Siyah, İstanbul, 2004, s. 13
- 12 Tanpınar (1999), s. 210
- 13 age., s. 213, 214
- 14 Işık Yanar, "Bir Kafka Okuması: Değişim", Hece, S. 137, Mayıs 2008, s. 92
- 15 Vladimir Nabokov, Edebiyat Dersleri, Ada Yayınları, İstanbul, 1988, s. 129
- 16 Tanpınar (1999), s. 215
- 17 age., s. 220
- 18 Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaşadığım Gibi, Dergâh Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 1996, s. 377

- 19 age., s. 360  
 20 Tahir Abacı, Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 56  
 21 Ahmet Sarı, Kafkaesk Anorexia, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 2009, s. 33  
 22 Kâmuran Şipal, "Değişim", Değişim, Cem Yayınevi, 12. Basım, İstanbul, 2011, s. 72  
 23 Atayman, agm., s. 21  
 24 Tanpınar (1999), s. 222  
 25 age., s. 224  
 26 age., s. 233  
 27 Kafka (2011), s. 67  
 28 age., s. 54  
 29 age., s. 54, 55  
 30 Şipal, agm., s. 79  
 31 agm., s. 84  
 32 Tanpınar (1999), s. 221  
 33 Franz Kafka, Aforizmalar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2011, s. 11  
 34 Tanpınar (1999), s. 228  
 35 Kafka (2011), s. 66  
 36 age., s. 48  
 37 Tanpınar (1999), s. 225  
 38 age., s. 212  
 39 age., s. 213  
 40 Şipal, agm., s. 73

## KAYNAKLAR

- Abacı, Tahir, *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.  
 Atayman, Veyssel, "Önsöz ya da Kafka 'Kolonisi' Hakkında", *Dönüşüm*, Bordo Siyah, İstanbul, 2004.  
 Cangülec, Özgür, *Franz Kafka'nın Die Verwandlung ve Yusuf Atılgan'ın Anayurt Otel Adlı Yapıtlarında Yabancılaşma ve Yalnızlık*, Yüzyüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van, 2006.  
 Edgü, Ferit, "Kafka Güneşi", *Aforizmalar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2011.  
 Enginün, İnci-Kerman, Zeynep, *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*, Dergah Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2010.  
 Eral, Gökhan, *Franz Kafka'nın ve Yusuf Atılgan'ın Romanlarının Varoluşçuluk Temelinde Karşılaştırılması*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 2011.  
 Fransızca Wikipedia, "La Métamorphose": Erişim:[http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_M%C3%A9tamorphose](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_M%C3%A9tamorphose) (Erişim Tarihi 22.12.2012).  
 Kafka, Franz, *Aforizmalar*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2011.  
 Kafka, Franz, *Dönüşüm*, (Çev.: Ahmet Cemal), Can Yayınları, 31. Baskı, İstanbul, 2011.  
 Konmuş, Sevtap, *Türkçe'de Franz Kafka ve Dönüşüm" Çeviribilimsel Karşılaştırmalı Bir İnceleme*, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2007.  
 Nabakov, Vladimir, *Edebiyat Dersleri*, Ada Yayınları, İstanbul, 1988.  
 Öktem, Emin, *Franz Kafka ve Romanlarındaki Kahramanların Duygu Durumlarının Nitel Analizi*, Yüzyüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van, 2006.  
 Sağlık, Şaban, "Bir Metafor Olarak Değişim/Dönüşüm", S. 137, *Hece*, Mayıs 2008.  
 Sarı, Ahmet, *Kafkaesk Anorexia*, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 2009.  
 Şipal, Kâmuran, "Değişim", *Değişim*, Cem Yayınevi, 12. Basım, İstanbul, 2011.  
 Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Hikâyeler*, Dergâh Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 1999.  
 Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Yaşadığım Gibi*, Dergâh Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 1996.  
 Wagenbach, K., *Franz Kafka Yaşam Öyküsü*, (Çev.: Kâmuran Şipal), Cem Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul, 2008.  
 Yanar, Işık, "Bir Kafka Okuması: Değişim", *Hece*, S. 137, Mayıs 2008.

## PEYGAMBER VE ÂLİMLER ARASINDA *DIRİLİŞ* Sezai Karakoç'un *Hızır'la Kırk Saat*'i

A. Cüneyt Issı\*



**Özet:** Sezai Karakoç'un *Hızır'la Kırk Saat*'i, anlatıcının Hızır olduğu kırk şiirden oluşur. Şiirlerin dert ve özlem ortaklığı, okurun onları uzun bir metin gibi okumasını da mümkün kılmaktadır. Eserin mesajları, *Kur'an-ı Kerim*'de hikâyeleri anlatılan Hz. Musa'nın Hızır rehberliğindeki hikmetli yolculuğu ve Ashab-ı Kehf'in bir mağarada 300 yılı aşkın bir süre uyuması üzerinden verilmeye çalışılır. *Hızır'la Kırk Saat*, bu yönüyle Karakoç'un bazı Peygamberler ve din ulularının olgunlaşma serüvenleri etrafında *diriliş* idealini somutladığı bir eser olarak değerlendirilebilir. *Diriliş*, *Hızır'la Kırk Saat*'te "bengisuyu" kavramıyla ifade edilir ve kitapta hakikat yolundaki serüvenlerinden söz edilen isimlerin hepsi, okurun *diriliş* için anlaması ve özümsemesi gereken kaynaklar olarak sunulur.

**Anahtar Kelimeler:** Sezai Karakoç, *Hızır'la Kırk Saat*, *Diriliş*, Bengisuyu, Hz. Musa, Hızır, Ashab-ı Kehf

### THE RESURRECTION OF THE PROPHETS AND SCHOLARS Sezai Karakoç's Forty Hours With Hızır

**Abstract:** Sezai Karakoç's *Hızır'la Kırk Saat* (Forty Hours with Hızır) is comprised of forty poems narrated by Hızır (an immortal person believed to come in time of need). Grief, together with longing, helps reader read them as a long story, as well. Messages of the text are rendered over the journey Prophet Musa takes in the guidance of Hızır, and Seven Sleepers who slept in a cave for over 300 years. In this sense, *Hızır'la Kırk Saat* could be understood as the embodiment of the idea resurrection, which is the story of maturation of some Prophets and scholars of religion. Resurrection is referred with "bengisuyu" (eternal water, water of life) in *Hızır'la Kırk Saat*, and all of the names mentioned in their adventurous path of reality are presented as the sources to be taken and internalized for the idea of resurrection.

**Keywords:** Sezai Karakoç, *Forty Hours with Hızır*, *Resurrection*, *Water of Life*, *Prophet Musa*, *Hızır*, *Seven Sleepers*

## GİRİŞ

Sezai Karakoç, *Şiirler I*, *Hızır'la Kırk Saat* adıyla yayınlanan ve toplam kırk şiirden oluşan kitabını, 1967 yılının Mayıs-Haziran aylarında, "aşağı yukarı kırk gün" İstanbul Yenikapı'da deniz kenarındaki kahvelere giderek, her gidişinde bir şiir yazarak oluşturmuştur. (Karataş 1998: 244). Karakoç, *Diriliş* dergisinde kitabın adının, içindeki şiir sayısından ve bunların yazılma süresinden

kaynaklandığını şöyle anlatıyor: “Her gidişimde net bir saat yazmış olduğumu kabul edersek kitap için kırk saatlik net çalışma olmuş demektir. Kitabın ismi de bir nevi bu oluşumuna uygunluk göstererek Hızır ile Kırk Saat oldu” (Akt. Karataş 1998: 244) Hızır’ın anlatıcı, şairin sözünü emanet ettiği ‘varlık’ olarak okurun karşısına çıktığı kitabın yazılış hikâyesindeki “kırk gün” ve “kırk saat” belirlemelerinin Hızır’la; dolayısıyla ‘kırklar yediler’ söylemiyle ilgili olduğu açıktır.

Sezai Karakoç’un *Hızır ile Kırk Saat*’inin yapı ve içerik, dert ve özlem düzeylerindeki öykünmesi, Kur’an-ı Kerim’in “Kehf Suresi”nde anlatılan ve birazdan detaylarını vereceğimiz Hz. Musa ile Hz. Hızır’ın buluşmasıdır. Bilindiği gibi, vahiy üzerine gerçekleşen bu buluşma, iki denizin birleştiği bir noktada olmuştur. Ardından, Hz. Musa, Hz. Hızır’la yalnız başına zahiri bilginin körleştirici ve yanıltıcılığının ancak *hikmet* ya da *ledünn bilgisi*’yle önüne geçilebileceğinin vurgulandığı çeşitli olaylara şahitlik ettiği bir yolculuğa çıkar. Karakoç’un “(s)anki orada Hızır’a randevu vermiştim de, her gidişimde, bu randevunun verimi ve armağanı olarak bir bölümle döndüm” (Akt. Karataş 1998: 244) demesi ve şiirleri iki denizin birleştiği İstanbul’da, Yenikapı’da yazması, yaslandığı bu temel metinle anlam kazanır.

*Hızır ile Kırk Saat*’teki şiirlerde Hızır, sözün emanet edildiği figürdür. Şair onu “mask” ya da bir “sözcü” olarak kullanmıştır. Bu durumda, -bazı şiirlerde Hızır ve şair’in sözleri birbirine karışsa bile- şair’in Hızır’ı, *okur*’unsa, Hızır’la buluşmazdan önceki bilgi’yiyle Hz. Musa’yı temsil ettiğini söylemek, bir dereceye kadar mümkündür. O nedenle, kırk şiiri, sırtını Hızır ve kırk sayısının mistik ve kutsal gücüne yasladığı gibi, Hz. Musa’nın onunla yolculuğunun anlam ve mesajlarını hatırlatmak özleminin dışı vurulduğu metinler olarak okumak doğru olacaktır.

Bu tespitten hareket edildiğinde, *Hızır ile Kırk Saat*’teki Hızır’ı, “anlatıcı” ve “bakış açısı” problemi bağlamında düşünmek, Hızır’la şair arasındaki ilişkiyi buna göre değerlendirmek doğru olacaktır. Bunun için, tek ve uzun bir şiir gibi düşünebileceğimiz eserdeki Hızır’ı, önce tarih ve inanç düzlemindeki özellikleri ile tanımamız, ardından, Hızır ile *Hızır ile Kırk Saat*’teki Hızır’ı karşılaştırmamız gerekecek. Çalışmamızın ikinci adımında, şairin adının da önüne geçmiş olan “*Diriliş*” ideali ile anlatıcının Hızır olmasının nedenleri üzerinde durulacaktır. Böylece, Şair, Hızır ve *Diriliş İdeali* arasındaki ilişki de ortaya çıkmış olacaktır.

## TARİH VE İNANÇ DÜZLEMİNDE HIZIR

Hz. Hızır, Hz. İbrahim (A.S)’dan sonra yaşamıştır, peygamber veya velî olduğuna inanılır. Avrupa ve Asya kıtalarına hâkim olan Zülkarneyn (A.S)’ın kumandanı ve teyzesinin oğlu olduğu da söylenir. Asıl adının Belkâ bin Melkan, kün-

yesinin Ebü'l-Abbâs olduğu ve soyunun Nûh (A.S)'ın oğlu Sam'a dayandığı bildirilmiştir. Bâzı kaynaklarda, Hz. Hızır'ın İsrailoğullarından olduğu belirtilir.

Kur'an-ı Kerim'in Kehf Sûresi 60 ve 80. Âyetlerinde ve bazı Hadis-i Şeriflerde Hz. Musa'nın Hızır (A.S)'la buluşup görüşmesi, onunla yaptığı yolculuktan söz edilir. Kendisine Allah tarafından rahmet ve "gizli ilim" verilen bu kulun Hızır olduğu, başta *Buhari*, *Müslim* olmak üzere Ebu Davud Tirmizi ve el-Müstedrek'te yer alan bazı hadislerde bildirilmiştir. (<http://www.tasavvufalemi.com/sayfa.php?yaziNo=425>). *Kehf Sûresi'*nde bu olay şöyle anlatılır:

60. "Bir vakit Musa genç adamına demişti ki: "Durup dinlenmeyeceğim; tâ iki denizin birleştiği yere kadar varacağım, yahut senelerce yürüyeceğim."

61. Her ikisi, iki denizin birleştiği yere varınca balıkların unuttular. Balık, denizde bir yol tutup gitmişti.

62. (Buluşma yerlerini) geçip gittiklerinde Musa genç adamına: Kuşluk yemeğimizi getir bize. Hakikaten şu yolculuğumuz yüzünden başımıza (epeyce) sıkıntı geldi, dedi.

63. (Genç adam:) Gördün mü! dedi, kayaya sığındığımız sırada balığı unuttum. Onu hatırlamamı bana şeytandan başkası unutturmadı. O, şaşılacak bir şekilde denizde yolunu tutup gitmişti.

64. Musa: İşte aradığımız o idi, dedi. Hemen izlerinin üzerine geri döndüler.

65. Derken, kullarımızdan bir kul buldular ki, ona katımızdan bir rahmet (vahiy ve peygamberlik) vermiş, yine ona tarafımızdan bir ilim öğretmiştik." (Kur'an-ı Hakim ve.. 1998: 300)

Hızır, doğruyu bulmasına yardım edecek bilgi'ye ulaşmak için, bu kulla yolculuk etmek ister. Hızır, birlikte yolculuğa 'evet' derken, tek bir şart koyar: Görükleri hakkında soru sormamak. *Kur'an-ı Kerim'*de bu diyalog şöyle aktarılır:

66. Musa ona: Sana öğretilenden, bana, doğruyu bulmama yardım edecek bir bilgi öğretmen için sana tâbi olayım mı? dedi.

67. Dedi ki: Doğrusu sen benimle beraberliğe sabredemezsin.

68. (İç yüzünü) kavrayamadığın bir bilgiye nasıl sabredersin?

69. Musa: İnşaallah, dedi, sen beni sabreder bulacaksın. Senin emrine de karşı gelmem.

70. (O kul:) Eğer bana tâbi olursan, sana o konuda bilgi verinceye kadar hiçbir şey hakkında bana soru sorma! dedi" (Kur'an-ı Hakim ve.. 1998: 300).

Böylece, Hızır'ın rehberliğindeki yolculuk başlamış olur. Ancak, yolculuk sırasında Hz. Musa verdiği sözü unutmuş; her bir olayın ardından, Hızır'ın yaptığını eleştirerek neden öyle yaptığını sormuştur. Bu bağlamda, *Kur'an-ı Kerim'*de Hz. Musa'nın nedenini sorguladığı üç olaydan söz edilir: Birincisi, Hızır'ın bindikleri gemiyi delmesi; ikincisi, suçsuz ve günahsız bir çocuğu öldürmesi; üçün-

cüsü ise, yıkılmak üzere olan bir duvarı onarmasıdır. Her bir eyleminden sonra, Hz. Musa'nın Hızır'a yaptığıının nedenini sorması üzerine Hızır (A. S) şu cevabı verir: "Sen benimle arkadaşlık etmeye sabredemezsin, dememiş miydin?" (Kur'an-ı Hakim ve.. 1998: 301). 3. ve son olaydan sonra Hızır, olan bitenlerin hikmet'ini Hz. Musa'ya şöyle izah eder:

79. "Evvvela o gemi, denizde çalışan birtakım fakirlere ait idi. Ben onu kasden bir miktar zedeledim. Zira öte yanında sağlam olan bütün gemileri gasbeden zalim bir Hükkümdar vardı."

80. "Oğlan çocuğuna gelince: Onun ebeveyni mü'min insanlar idi. Bu çocuğun onları ileride azgınlığa ve küfre sürüklemesinden korktuk."

81. Onların Rabbinin, kendilerine, onun yerine daha temiz, daha hayırlı, merhamette ondan daha hisli bir çocuk ihsan etmesini diledik."

82. "Gelelim duvara: O duvar şehirdeki iki yetim çocuğa aitti. Duvarın altında da onlara ait bir define gömülü idi. Babaları salih, iyi bir insandı. Rabbin onların reşit olacakları çağa gelip, definelerini o zaman çıkarmalarını irade buyurdu.

Bütün bunlar Rabbinden birer lütuf ve rahmet olup, ben hiçbirini kendi görüşümle yapmış değilim. İşte hakkında sabırsızlık gösterdiğin meselelerin içyüzü bunlardan ibarettir." (Kur'an-ı Hakim ve... 1998: 301).

Bu kıssadan, Hz. Musa ve Hz. Hızır'a ilişkin olarak çıkarılabilecek sonuçlardan bazıları şunlar: 1. Hızır'ın, (Hz. Musa'nın bilmediği) *İlm-i ledün* bilgisine sahip olması. Bilindiği gibi, Hz. Musa, şeriat sâhibi bir peygamberdir ve onu tatbik ile mükelleftir. Hazret-i Mûsâ'nın Hızır (A.S)'a ledünnî ilmi öğrenmesi için gönderilmesi, oldukça dikkat çekicidir. Hazret-i Mûsâ'nın ve Hz. Hızır'ın sâhip oldukları müşterek ilim, asırlar sonra gelecek olan Hazret-i Muhammed Mustafâ (S.A.S)'da birleşmiştir.

Hz. Musa, şeriat Peygamberi olduğundan, içinde bulunulan zaman'ın ve *görünen*'in ilmine vâkıftır. Olayları buna göre değerlendirmektedir. Oysa, *ledün ilmi*'ne sahip olan Hızır, bütün zamanların ve özellikle de istikbâlin bilgisine sahiptir. Bir araya gelişini bir eğretilime olarak düşünürsek, Hz. Hızır, *iki bilgi alanının (denizin) birleşmesini*, yani ölümsüzlüğü temsil eder ve bu bilgi alanı, Hz. Musa'nın yabancı olduğu alandır. Hz. Musa, iki denizin birleştiği yere geldiğinde tuzlanmış ölü balığın canlanması gibi, Hz. Hızır'la yolculuğunun ardından adeta bir *diriliş* yaşamıştır. Bu durum, sembolünü, hepsi aynı anlama gelen "*âb-ı zindegi*", "*âb-ı câvidanî*", "*dirilik suyu*", "*bengisu*", "*hayat kaynağı*", "*aynû'l-hayat*", "*nehr'ül-hayat*", "*âb-ı Hızır*", "*âb-ı İskender*" ve "*âb-ı hayat*" adlandırmalarında bulur.

Allahü Teâlâ, Hızır (A.S.)'a insan şeklinde görünmek ve kıyâmete kadar, yardım isteyen Müslümanların imdâdına yetişmek, onlarla çeşitli suretlere gire-

rek konuşmak, ilim öğrenmek ve öğretmek özelliklerini vermiştir. Onun için bazı âlimler onun “nebi” (peygamber), bazı âlimler de “veli” olduğunu söyler. Sahîh-i Buhârî’de bildirilen bir Hadîs-i Şerifte, Peygamberimiz “Hızır (aleyhis-selam), otsuz kuru bir yerde oturduğunda, o yer birdenbire yemyeşil olur, peşi sıra dalgalanırdı.” buyurmuştur. (Buhari 1986: 144).

## HIZIRLA KIRK SAAT’İN ANLATICISI OLARAK HIZIR VE BAKIŞ AÇISI

*Hızır*la *Kırk Saat*’in ilk şiiriyle birlikte anlatıcı Hızır ortaya çıkmış; ancak, geldiği ülkede “yarasalar”, safiyetlerini kaybetmemiş “atlar”, “çocuklarını al kadınları kaçırmazın” diye adını anan bazı kadınlar ve hutbe okuyan İmam’ın sözlerinin arasına birkaç kelime sıkıştırdığında irkilen birkaç kişi dışında, kendisini tanıyan hiç kimse kalmamıştır (2. Şiir: 9; 3. Şiir: 10) O ülkenin “çok sağlam surlu” şehrinde “soluk alır bir nesne” bulamadığını söyleyen Hızır, kutsal kitapları okumayan, okusa da anlamayan insanların bulunduğu bu şehirden uzaklaşır. (1. Şiir: 7). Ardından, “Yeşil sarıklı ulu hocalar”ın öğretmediği ve her biri “ölüm” anlamına gelen çeşitli sahne ve olayları okura aktarır. “Rapor” başlıklı 5. şiirde, iki yüzyıl insanoğluna görünmeme kararı alır. Bu tarih, kitabın yayınlandığı 1967 yılı dikkate alındığında, Hızır, Osmanlı Devleti’nin gerileme sürecine girdiği 18. yüzyılda bu kararı almıştır, denebilir. Buna göre, *Hızır*la *Kırk Saat*, Hızır’ın mahkûmiyet dönemini, Hakikat medeniyetinin kurucu unsurlarını hatırlamalarla aklından geçirmesini, böylelikle onları geleceğe; yeniden diriliş’in başlayacağı günlere saklaması olarak düşünülebilir.

*Hızır*la *Kırk Saatte*’te mahkûmiyet, *güncel olan*’dan ve *görünen*’den uzak kalmak; dışarı’ya değil, içeri’ye, şimdi’ye değil geçmiş’e ve anılara kapanarak “korunmak” anlamına gelebilir. Mahkûmiyet, hemen “Ashâb-ı Kehf”i de akla getirmektedir. Onlarla ilgili bilgiler, *Kur’an-ı Kerim*’in “Kehf Suresi”nde verilmektedir (Kur’an-ı Kerim ve... 1998: 293-295) Ashâb-ı Kehf, 309 yılı bir mağarada uyuyarak geçirmiştir. Zâhirde bir ceza olan bu durum, aslında onların azgınlık ve sapkınlıktan korunmalarını sağlamıştır.

*“Uyudular uyuyarak onardılar  
Işıttılar insan yüreğini  
Kentler battı kentler çıktı uyudular  
Mağaranın ağzını kapatan kaya  
Değirmentası gibi döndü yüzyıllarca  
En az gerekli gün ışığını vererek içeri  
En yüce bir yaşama için gerekli  
Kâbusları süpüren umut için gerekli  
Rüya gören sayıklayan beyin için gerekli  
Kurban sanatının şehidi eller için gerekli*

*Kelimeyi dürbün gibi geleceğe çeviren  
Dağ görünümlü diller için gerekli” (20. Şiir: 48)*

Kitabın bundan sonraki şiirlerinde Hızır, Ashab-ı Kefh’in uykusunun metaforik anlamı ya da “hikmet”ine uygun şekilde, onların uykusunu bengisuyu kaynaklarını hatırlama ve hatırladıklarını evrensel ve ebedi hakikat uyarlığının ilkelerine dönüştürme faaliyetine girer. O nedenle, geçmişe gömülme’yi, hatırlananlarla bugünü ve yarını besleme, uyanma, dirilme’ye vesile kılma çabası olarak değerlendirilmelidir.

Ashab-ı Kefh’in mağara dönemi, fiziksel bir saklanma olarak okunabileceği gibi, zihinsel dağılma ve unutulma’ya karşı koyuş; hakikat bilgisini, safliğini bozmadan muhafaza edilmiş olarak okunabilir. Hızır’ın insanlara görünmeme kararı bu bağlamda düşünüldüğünde, şiirin anlatıcısı olan Hızır ile *Kur’an-ı Kerim*’de bahsi geçen Hz. Musa’nın görüştüğü “o kul” arasındaki fark, şöyle belirlenebilir. Kehf Suresi’ndeki Hızır, olaylara ve dolayısıyla zamana fiili olarak müdahale eden biri iken, *Hızır’la Kırk Saat*’in Hızır’ı sadece olmuş bitmiş olayları ve bunların hikmetlerini anlatır. Öte yandan, *Hızır’la Kırk Saat*’te okur, Hızır’ın anlattığı olaylara bizzat şahit olmamış, sadece olup bitmiş olayların hikmetlerini dinleyen Hz. Musa yerine geçmiştir. Kısaca ifade etmek gerekirse, okur, *zâhir*’le meşgul edilmemiş, kestirme yoldan, *hikmet*’le buluşturulmuştur.

Hızır’ın, İslam’ı çeşitli olay, kişi ve mekânlar bağlamında hatırlamasının, onların hikmetleri üzerinde durmasının en önemli gerekçesi, tesadüf ettiği bir grup çocuğun birbirlerine ondan bahsetmeleri olmuştur. Bu durum, Hızır’ın ‘çocuk’ ile ‘Ashab-ı Kefh’ uykusu ve ‘diriliş ideali’ arasında bir ilgi kurmasından kaynaklanmış olabilir.

*“Ben hızırı gördüm kardeşim  
Ermişler için topluyordu zeytinleri  
Konuşması hint ilahisi  
Ürkiüntüsü çocuk çilesi  
Genellikle dağ havasını taşıyan biri  
Yemesi bir gülün dirilişi” (7. Şiir: 15)*

Hızır, onları duyduktan sonra, okur da yanında olduğu halde, “*saatleri kıra kıra*” geleceğe doğru ilerletebileceği bengisuyu zamanı’nı, bu kez tersine, “*saatleri kıra kıra*” geri döndürerek işletmeye başlar. Böylece, hatırladıklarını hikmetleriyle birlikte anlattıkça, az önceki karamsarlığı, yerini Ashab-ı Kefh’in uykusu’nun geleceğe dönük mutlu iyimserliğine bırakır. (9. Şiir: 19). Denebilir ki, *Hızır’la Kırk saat*’te amaçlanan, Hızır aracılığıyla geçmişin bengisuyu kaynaklarını bugüne ve yarına aktarmak, onlardan bugüne ve yarına diriltici modeller taşımaktır.



Sezai Karakoç'un sözlüğünde "bengisuyu zamanı", İslâm ideali etrafında anlam kazanan ve çeşitli İslam figürlerinin hayatlarına ait hikmetli olay ve durumlardan oluşan bir silsiledir. Bengisuyu zamanı, en başta tabiat'ın mucizevî düzeninde, ardından çeşitli peygamber, veli, din bilginleri arasında görünür. Bu unsurlarla belirginleşen akış, zaman içindeki unutuş veya sapmalara rağmen, sonsuza dek akıp gidecek, hiçbir zaman silinip kararmayacak, her daim okunaklı kalacaktır. İnsanlığa yeniden hatırlatıldığı taktirde, zamana *çakılmış* olan bu fotoğraf ve anekdotlar, onlardan sızan anlamlar etrafında yeniden diriliş veya "uyanış" imkân dairesine girecektir. Mesele, söz konusu fotoğraf ve olayların muhataplarıyla buluşturulması, yorumlanmasıdır. İşte bu nedenle, *Hızır'la Kırk Saat*, Hızır'ın yeniden diriliş, uykudan uyanış ya da unutkanlığın sona ermesi için zaman içindeki çeşitli bengisuyu kaynaklarına uğrayarak onları yorumlaması, yani *kaynatması* ile oluşmuş şiirler toplamıdır. Hızır'ın bunları ele alış, değerlendiriş ve anlatışı, İslam idealini tekrar yeşertmek, yeniden ona can vermek ve insanlığı bu can suyu sofrası etrafında bir araya getirmektir. Kendisi de bir bengisu kaynağı olan Hızır, *anlatmak* suretiyle diğer bengisu kaynaklarını harekete geçirmeye; böylelikle "*bin Hızır*" olarak insanları diriltmeye / uyandırmaya çalışır ( 9. Şiir, s. 20).

Yusuf'un 'gömleğinin yıkandığı', 'Mısır'ın kapılarını açan', 'Davut'un demirini eriten' bir güç olan bengüsü, zâhid ve *ulu hoca*'lardan öğrenilmez. (9. Şiir: 21). Hızır'a göre, en başta tabiat (mekân) olmak üzere, tarih (zaman) ve çeşitli insan davranışları, hatta kötülük gibi görünen olaylar bile, basiret sahipleri için ciddi bengisuyu kaynağıdır.

"Ey ulular sizin bana öğretmediğinizi  
Ben zamandan öğrendim  
Kuruyan hurma dalından öğrendim  
Damıtılmış petrolden öğrendim  
Yavrusunu arayan bir deveden öğrendim  
Hapsedilmiş yarı yanık  
Sancaklardan öğrendim  
Yıkılmış taş kemerlerden öğrendim  
Harap handan köprüden öğrendim"(3. Şiir: 10)

Kitabın 8. şiirinde, Bengisu korusu, çağlar üstü ve her daim ilham verici olan belli başlı bengisuyu kaynaklarını tek tek sayar. Bunlar "*namaz*", "*oruç*", "*Zebur*", "*İncil*", "*Tevrat*" ve "*Kur'an-ı Kerim*"dir. Peygamberler ve din uluları, bunlardan beslenerek bengisuyu olma mertebesine erişmişlerdir.

"...

*Namazda yürüyoruz ışıldayan meşalelerle  
Oruçta aydınlığız İsayla Meryemle*

*Kulağımızda hep zebur düşünleri  
Düşümüzde incil şölenleri  
Ufkumuzda Tevrat ülkeleri  
Sina dağından yapraklar  
Ve Kur'an ordusunu  
Başkentlere götüren bir kumandan gibi  
En soy arap atının üstünde  
Dimdik duran bir başkan gibi  
Bengisu alayının önünde" (9. Şiir: s. 20, 21)*

### DIRİLİŞ DÜŞÜNCE Sİ VE HIZIR'IN BENGİSU GÜZERGÂHLARI

*Hızırla Kırk Saat'*in anlatıcısı olan Hızır, tarihî sürekliliği, fizik ve metafiziğin iç içeliğini/birlikteliğini ima eden bir figürdür. Zaman ve mekânlarüstü özelliklerinden dolayı; yani görünen ve görünmeyen'e ilişkin bilgisiyle o, şaire içerik ve söylem düzeyinde olduğu gibi, kitaptaki şiirlerin niyet'ini ortaya koymak açısından da önemli imkânlar sunar. Ayrıca, kılıktan kılığa girebilmesi, zamanlar arasında yolculuk yapabilmesi, zâhir ve bâtin bilgisine sahip olması gibi özellikleri nedeniyle, *âb-ı hayat'*in çeşitli görünümdeki metaforuna dönüşmüş olarak şiirlerde karşımıza çıkar. Bu bağlamda Hızır, Hz. Musa'nın yolculuğunda olayların arka yüzünü, hikmeti temsil eden gerçek bir figürken, Mevlânâ söz konusu olduğunda onu tamamlayan 'Şems', Hz. İbrahim söz konusu olduğunda onu İbrahim yapan 'ateş', Hz. Yakup söz konusu olduğunda 'olgunlaştıran hicran' demek olan 'Yusuf', Muhyiddin İbn Arabî söz konusu olduğunda onu ölümcül hastalıktan kurtaran 'Yâsin Suresi'.. olarak görünmektedir. Bu bağlamda, bir varlık meselesi olan diriliş, sözü edilen bengisuyu kaynaklarıyla karşılaşma, onlarda yanma-yıkanma/ arınma veya bu sınav süreçlerini figürleriyle birlikte hatırlama ve onların aynasında kendini gözden geçirme/kontrol etme, 'yeniden inşa etme' anlamlarına gelmektedir. Bu durum, Mevlânâ'nın Şems'le yaşadığı sürece ve sonuçlarına benzer.

*"Şems nasıl değiştirdi  
Bengisu sarnıçlarından geçirerek  
Mevlâna Celâleddini" (25. Şiir: 62)*

*"Şems bir soruydu  
Bir cevaptı Mevlâna  
Benziyorlardı bir arada  
Kişinin kendisiyle yaptığı bir konuşmaya  
Muhyiddinin İbnürrüşde dediği gibi  
Bir evet bir hayır demedi Mevlâna  
hep evet dedi Şems'e bu konuşmada*

Şam çarşılarında Mevlâna  
Aradı durdu Şemsi  
Bir yitirip bir buldu Şemsi  
Şems bir bengisuydu ona" (25. Şiir: 62, 63)

Kitapta 'bengisuyu pınarları' olarak karşımıza çıkan peygamberler, din uluları ve yaşadıkları mekânlar, çağ insanının susuzluğunu gidermek için müracaat edeceği yegâne kaynak, yaslanacağı istinat noktalarıdır. *Kelimenin toplayıcı anlamında, İslâm dünyasının yeniden inanç dünyasını kurma*" (Karakoç 1977: 156) anlamına gelen diriliş ülküsü, bu pınarları temel referanslar olarak alır.

"Diriliş, insanın İslâm'la dirilmesi ve İslam'la kurtulması demektir. Diriliş, binbir çiçeği dolaşarak kendine gerekeni toplayıp onların özünü seçen arı gibi, seçenlerin ihya yolunu arayanların yoludur." (Karakoç 1982: 111) diyen Karakoç, adeta okurunu ve kendini bir Musa kılar; Hızır'ın sözlerinin / sohbetinin ardına takılarak *binbir çiçek*'in dolaşıldığı kutsal diriliş yolculuğuna çıkar.

Karakoç'a için "insanlığın sılası" olan İslâm, her ihtimâle karşı, dönüş yolu hatırlanabilsin diye, kendisine çıkan yola silinmez / kazınmaz bazı izler bırakmıştır. Diriliş, "çağın sarhoş gemisi"ne çizilecek bir rota"dır ve diriliş erinin görevi, işte bu rotayı takip etmektir. Sadece kendisi takip etmekle kalmayacak, bu yolda tıpkı Hızır gibi, insanlara rehberlik de edecektir. Bütün İslam coğrafyasına yayılmış bu müşterek bengisuyu değerlerinin *Hızır-meşrep* diriliş erleri tarafından sürekli gündemde tutulması, yeni okumalara tâbi tutulmak suretiyle her dem "taze" kalması gerekmektedir.

## DİRİLİŞ'İN BENGİSUYU KAYNAKLARI

### Güzergâh 1: Peygamberler

Peygamberleri "yeryüzünde medeniyeti inşa eden öncüler" olarak düşünen Sezai Karakoç, *hakikat medeniyeti*'nin bütün nüvelerinin onlarda içkin olduğunu, *medeniyet*'in, esasen bu nüvelerin açılımları anlamına geldiğini belirtir. Gönderildikleri dönemler dikkate alındığında, Peygamberler, Diriliş'in gerçek öncüleridirler. (Baş 2008: 306)

*Hızır'la Kırk Saat*'in diriliş güzergâhı boyunca sıraladığı isimlerden biri, bazı İslam âlimlerinin peygamber olduğu konusunda ittifak ettikleri ve *Kur'an-ı Kerim*'de birkaç surede adı geçen Hz. Zülkifl'dir. Hızır, kitabın 8. şiirinde onunla olan "kutsal ortaklık"ndan söz eder.

"Zülküfûl bana dedi  
Sen su ver ben yemek vereyim  
Sen can ver ben kan vereyim  
Sen sağı çağır ben şehiti çağırayım

*Sen ovaya in ben dağda oturayım  
Ne kutlu ortaklığı o" (8. Şiir: 16, 17)*

Peygamberlerin birer mevsimle eşleştirilmesi, aslında mevsimlerin, dola-  
yısıyla Peygamberlerin hikmetinin iyilik ve güzellik oluşundan, görevlerinin  
"gül" ile özdeşleştirilen mutlu medeniyeti muştulamak oluşundan kaynakla-  
nır. 8. şiirde, isimleri geçen peygamberlerin hangi mevsimlere denk geldikle-  
ri şöyle anlatılır:

*"Güz benim artçım  
Yaz İsa'nın  
Kış Yahya'nın  
Bahar yaz güz kış  
Ben sen İsa ve Yahya  
Bir gülü yetiştirmek için  
Yaratılmışız  
Şükür Tanrıya" (8. Şiir, 17, 18)*

Hızır'ın sözünü ettiği diğer bir Peygamber, Allah'ın mucizesi olarak ba-  
basız doğan ve "kelim" sıfatıyla bilinen Hz. İsa'dır. Babasızlığı "bütün dillerin  
çekildiği o sessizlikte" doğduğu ifade edilerek belirtilen Hz. İsa, akılla izah edi-  
lemeyen, maddi sebepleri aşan hikmetli bir doğumla dünyaya gelmiştir.

*"Sonra şölen bitip bütün diller çekilince  
İçin bir nar gibi kızardı o sessizlikte  
İşte o vakit çocuk doğuran kelime geldi  
Doğmadan konuşmayı öğrenen insan geldi  
...  
Uzun bir sessizlikten sonra gelen o ilk kelimeyi  
Bir insan gibi bir er gibi gören  
Karşılıklı konuklayan kadın muştı sana  
...  
Yankı yapan kutlu kadın muştı sana  
Bir meleğin bir sözünden gebe kalan kutlu kadın  
Ayrılığın şiddetinden gebe kaldın  
Aydınlığın artışından oldu Musa  
...  
Çocuk erdi  
Su durdu  
Muştı sana" (12. Şiir: 27, 28)*

Kitapta sözü edilen diğer Peygamber, "altını altın, gümüşü gümüş" bilen, an-  
cak "peygamberi peygamber bilmeyen" İsrailoğulları'na gönderilmiş olan Hz. İl-

yas'tır. O, akılla izahı mümkün olmayan mucizeler de göstermiş bir peygamberdir.

*“İsrail bir tarihi gece gezerek geçirdi  
Altın altın bildi  
Gümüşü gümüş bildi  
Elçiyi elçi bilemedi” (13. Şiir: 31)*

Hızır, Hz. İlyas, halk arasında Hızır (A.S)'la yılda bir kez buluştuğuna inanılan bir peygamberdir. Bu buluşma günü, “Hızır-İlyas (Hidrellez)” şeklinde adlandırılmıştır. Hızır, bir şiirde ona “kardeşim” diyerek bu buluşmaya işaret eder.

*“Ey ismini okyanus köpüklerinden  
Yunusların aynalarda yansımından  
Almış olan kardeşim” (13. Şiir: 31)*

Hızır, Hz. Nuh, insanlığın ikinci atası olarak bilinir. Çünkü o, yok olmak üzere olan hakikat'i, bütün canlı varlıklardan bir örneği yaptığı gemiye toplayarak korumuş, onlarla ikinci diriliş gerçekleştirilmiştir. Hızır, gemideki işçilerden biri olduğunu söylediği 15. şiirde, Hz. Nuh'un her türden canlıyı yaptığı gemide biriktirmesi gibi, kendisinin de onun “tahtaları arasında” günlüğünü biriktirdiğini söyler. Esasen *Hızır ile Kırk Saat*, belki de bu günlüğün Hızır tarafından okunduğu metindir (15. Şiir: 35)

Hızır, Hz. Lût, Hz. Yunus, Hz. Davut, Hz. Eyyub Hz. İsa, peygamberlikleri sırasında gösterdikleri mucizeler çevresinde anlatılır:

*“Fırtına Lûta ait  
Saçlarım yağmurda uzar  
Gözlerim aydınlanır kaynak sularında  
...  
Yunusa aittir balina  
Diş ve tarak Yunusa aittir  
Demir ve Zebur ve ses ve öfke Davuta aittir  
Ve dert ve sabır ve yara  
Ve yarıya dayanmak sanatı Eyyubun işi” (17. Şiir: 39)*

Hızır, Hz. İsa, bir başka şiirde, Havarileriyle yediği son akşam yemeği bağlamında dikkate sunulur. Yemeğin Hıristiyan yorumuna eleştiri getirildiği şiirde, akşam yemeğinin sırları ve metafor değerleriyle ilgili şunlar söylenmektedir:

*“Kana dönüşen bir şarap değil  
Duaya çevrilen bir şarap içildi o sofrada  
Ten olan bir ekmek lehimi değil  
Gönül azığı olan bir ekmek yendi o sofrada*

(...)

*Orda anlatıldı gece yarısı  
Bir iç çağrısı gibi sofradan  
Ve İsadan yükselen  
Havariyunda yankı yapan  
Gelecek dönemin Mekke çağrısı” (24. Şiir: 59, 60)*

İslâm'ın son peygamberi, nebiler serveri Hz. Muhammed, kendinden önceki bütün peygamberlerin özelliklerini kendinde toplayan bir peygamberdir. O nedenle, kitapta en fazla üzerinde durulan odur. “Hz. İbrahim, onun milletini kurmuş, putları onun adına kırmış, onun sevgisiyle Allah'ın dostu olmuştur. Hz. Yusuf'un hükümlerliliği, onun tedbirinden nişandır. Hz. Musa'nın toplumu, onun toplumundan bir muştudur. Hz. Musa'ya “Sen göremezsin” denmesi, “O görecektir” demektir. Hz. Süleyman Levh-i Mahfuz'dan devlet peteğini indirmiştir, balözünü o dolduracaktır. Hz. Yahya, onun tebliğ sesini yükseltmiştir. Hz. İsa'nın muştusu, onun muştusundan bir yansımadır.” (Baş 2008: 328) Özellikle “Mi'raç” mucizesi ve hikmetli anlamları, bütün peygamberleri içine alan önemli mesajlar yekûnudur.

*“İsa da gelmişti  
Arkasında fosfor çizgisi  
Musa da gelmişti  
Mermer levhalar dikilmişti  
İbrahim de gelmişti  
Çevresi ateş bir çemberdi  
Zeytindi sağı Kudüsün  
Solu volkandı  
Yusuf da gelmişti  
Sağ yanında Bünyamindi  
Süleyman da gelmişti  
Gelişini kadim bir karınca bildirmişti  
Davut da gelmişti  
Yankılanmıştı  
Gür bir demir sesiyle  
Mescid-i Aksada  
Ayak sesi  
Eyyub da gelmişti  
Kudüs iyileşmişti  
Lut da gelmişti  
Tuz diye bağirmişti  
Havada bulut  
Salih bir gök gürültüsünü  
Muştucu göndermişti*

*Zülcüfildü salan  
Kudüs gecesine  
Yer aşkın bir boya gibi”  
Yeşil kelebekleri” (32. Şiir: 93, 94)*

*Güzergâh 2: Peygamber ve Din Uluları/Şehirleri*

*Hızırla Kırk Saat’te hakikat’* in sönmeye yüz tuttuğu dönemlerde gönderilen peygamberler ve gösterdikleri mucizeler, hakikat medeniyetini inşa mücadeleleri anlatılırken, onlarla özdeşleşen bazı şehir adları da zikredilir. Bu şehirlerden çoğu, Karakoç’un bir şiirinde “*doğu birikti birikti*” diyerek dile getirdiği, Peygamberler coğrafyası bazı Doğu şehirleridir. Söz gelimi, Hz. Musa ve Firavun ilişkisi bağlamında Mısır’dan (28. Şiir: 70), Hz. Muhammed ve Miraç hadisesi bağlamında ise “*mutlu Arabistan*” şehirleri Mekke, Şam ve Kudüs’ten söz edilir (32. Şiir: 92). Hz Muhammed’in ayı ikiye bölmesi mucizesi, Doğu ve Batı ayrımını ortadan kaldırarak bu şehirlere şimdi İspanya sınırları içinde kalmış Kurtuba’nın dâhil olmasına neden olmuştur.

*“Ay bir iftar gibi üzüm salkımında  
Dolaşan bir mimar mermer bir minberde  
Döne döne inen  
Bir minareden  
Ayın bölünmesinden doğan Elhamra  
Ay bir zeytin dalı Kurtubada” (31. Şiir: 85)*

*Hızırla Kırk Saat’te Diriliş* ülküsünü besleyecek bengisuyu pınarlarından bir grubu da, *Hakikat Medeniyeti’*ni ihya etmek için mutlaka hatırlanması, olgunlaşma serüvenlerinden ilham alınması gereken bazı mutasavvıf ve din âlimleridir. Onlardan ve olgunlaşmaları esnasında geçtikleri bengisuyu kaynaklarından söz edilirken, bazı şehir adları karşımıza çıkıyor. Bu bağlamda, söz gelimi Mevlana Celâleddin Rumi ve Muhyiddin İbn Arabi’den söz edilirken Şam, adeta sembolleşir.

*“Şamdayız  
Mevlana ve Mesnevi  
Muhyiddin ve Yâsin  
Şems ve Füsüs  
...  
(...)  
Şam çarşılarında Mevlâna  
Aradı durdu Şemsi  
Bir yitirip bir buldu Şemsi  
Şems bir bengisuydu ona” (25. Şiir: 62, 63)*

(...)

“Şam çarşılarında Şems alındı Mevlânadan  
Kendisine Mesnevi verildi” (25. Şiir: 63)

Dicle kıyısındaki *Bağdat*, Hallac-ı Mansur’un darağacına çekildiği, hakikat medeniyetinin bengisuyu kaynaklarından biri mertebesine yükseldiği mekân olarak anılır:

“Bağdattayız  
Dönüp duruyoruz yırtıcı kuşlar gibi  
Koparabilir miyiz acaba  
Etinden çileli etinden  
Döğmeli ciğerinden bir parça  
Hallac-ı Mansurun  
Kur’an okuyan yüreğinden  
Bir ışık kapabilir miyiz  
Eriyen gözlerinden  
Bir bakış geçer mi içimizden  
Bir taş atarak  
Bir gül alabilir miyiz  
Elinde biten” (26. Şiir: 65)

Kitapta adı geçen ve hayatından bazı anekdotlara atf yapılan diğer isim, *Füsus’ul Hikem* ve *Fütuhât-ı Mekkiye* gibi eserleriyle bilinen İbn Arabî’dir. Bilindiği gibi, İbn-i Arabî, Endülüs’ün Mursiya kasabasında (7 Ramazan 560- 7Ağustos 1165) doğmuştur. 8 yaşında iken Mursiya’dan İşbiliye’ye taşınmışlar ve ilk tahsiline İşbiliye’de başlamıştır. Küçük denecek yaşta şiddetli bir hastalığa yakalanmış, hastalığın tesiriyle bayılmış ve etrafındakiler kendisini öldü sanmışlar. Bu hastalığı *Futuhât-ı Mekkiye* isimli eserinde şöyle anlatır: “Bu esnada çirkin surathlı kimselerin kendisine eziyet etmek istediklerini, buna karşılık güzel yüzlü ve kokulu bir şahsın kendisini kurtarmaya çalışıp, ötekileri dağıttığını görmüş, bu şahsa kim olduğunu sorunca, “Yasin suresi” cevabını almıştır. Kendisine gelince, babasının başı ucunda ağlayarak, Yasin suresini okumakta olduğunu görmüştür.” ([http://muhammedi.net/html/adost\\_muhyiddin\\_arabi.html](http://muhammedi.net/html/adost_muhyiddin_arabi.html)) Yasin Suresi’nin insan suretinde görünmesi, Hızır’ın “Yâsin Sûresi” şeklinde görünmesine işaret eder.

“ve Yasin bir delikanlı biçiminde  
Ağır bir ölüm hastalığında  
Nasıl iyileştirdi İbn-i Arabiyi” (25. Şiir: 62)

Şiirde Hızır, İlim ve irfan aşkıyla şehir şehir dolaşan İbn Arabî ile kendisini, dolayısıyla bütün diriliş erlerini özdeşleştirerek “Yolları bir urgan gibi/Aya-



ğına sarmış Muhyiddiniz” der. Ayrıca, Hızır’ın İbn Arabi ile ilişkilendirilmesinde İbn Arabi’nin Hızır’ın hırkasını giymiş olmasının da payı vardır.

*“Mursiyede Tunusta Mısırdı  
Kudiiste Mekkede Konyada  
Malatyada şamdayız  
Yolları bir urgan gibi  
Ayağına sarmış Muhyiddiniz” (27. Şiir: 67)*

Aynı şiirde, eserleriyle “kütüphaneleri meleklendiren” (27. Şiir, 68) İbn-i Arabi’nin *Fütûhat-ı Mekkiye’yi* yazıp tamamladıktan sonra, hakikat dışında bir kelime, cümle olup olmadığını sınamak için gerçekleştirdiği eyleme gönderme yapılır. Rivayet edilir ki, İbn Arabi *Fütûhat-ı Mekkiye’yi* tamamladığı vakit, sayfalar halinde onu Kabe’nin damına koymuş. “Eğer bu kitapta benden bir kelime varsa, bu sahifeler kaybolsun” demiş. *Bütün kış bu sahifeler evinin damında kaldığı halde, hiç bir sahifesi kaybolmadıktan sonra kitap tamamlanmıştır.*” ([http:// muhammedi.net/html/adost\\_muhyiddin\\_arabi.html](http://muhammedi.net/html/adost_muhyiddin_arabi.html)). Kitabın 25. şiirinde Hızır, aslında o kitaptaki bazı sayfaları ayıkladığını, sahifelerinin kaybolmasına engel olanın kendisi olduğunu belirtir:

*“Mekke çatısında Füsusun ve Fütuhatın yapraklarını ayıklayan  
Güneşin yağmurun ve rüzgarın yardımcısı kimdi” (25. Şiir: 62)*

## SONUÇ

Sezai Karakoç, Hızır’ın anlatıcı olduğu *Hızırla Kırk Saat* adlı kitabında, yeniden dirilişin mümkün olması için beslenilmesi gereken bengisuyu kaynaklarını anlatır. Bunlar, zâhir ve bâtın bilgisine sahip bazı Peygamberler, din uluları ve Kur’an- Kerim’de kendilerinden bahsedilen Ashab-ı Kef’dir. Bu bakımdan, kitaptaki şiirler, Hz. Musa ile yaptığı yolculukta eylemleriyle öne çıkan Hızır’ın değil, bir süre insanlara görünmeme kararı alan Hızır’ın hatırlamaları etrafında kurulmuştur. Hızır, hatırladıklarını “bengisuyu” kavramı çevresinde örer.

Ashab-ı Kef’in imanını koruyan uykusu ya da ölü balığın dirildiğini söylemeyi unutan Hz. Musa’nın yol arkadaşının unutkanlığı, Hızır’ın insanlara görünmeme kararına benzer. O, bu süreyi bengisuyu kaynaklarını zihninden geçirerek değerlendirir. Böylece, kendini koruyup diri tuttuğu gibi, hatırlamalarını takip eden okur için de tazeleyici bir diriliş yolculuğu başlatmış olur. Bir anlamda okurun Musa, şairin ise Hızır olduğu ve birlikte, sözel olarak bengisuyu kaynaklarını dolaştıkları şiirlerden oluşan kitap, bu yönüyle bir olgunlaşma-diriliş yolculuğu anlatısına benzer. Peygamber ve din ulularının yaşadıkları mucizevi olay ve durumlarla inanç alanının belli başlı hassasiyetler ha-

ritası çizilirken, bir yandan da, söz konusu edilen bazı şehirlerle bu inanç dünyasının haritası çıkarılır. Aralarındaki yapay sınırlar, adları geçen figürlerle birbirlerine bağlanır. Hızır'ın zaman ve mekân kayıtlarından uzak oluşu, bunları diriliş ülküsü altında bir arada tutar.

## KAYNAKLAR

- BAŞ, Münire Kevser (2008), *Diriliş Taşları (Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar)*, Ankara: Lotus Yayınları.
- KARATAŞ, Turan (1998), *Doğu'nun yedinci Oğlu: Sezai Karakoç*, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (1982), *Hızır'la Kırk Saat*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kur'an-ı Hakim ve Açıklamalı Meali* (1998), (Haz.: Prof. Dr. Suat YILDIRIM), İstanbul: Feza Gazetecilik Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (1982), "Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir", *Edebiyat Yazıları I*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KARAKOÇ, Sezai (1977), *Çağ ve İlham II*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Sahih-i Buhari Muhtasarı, Tecrid-i Sarih Tercemesi ve Şerhi* (1986): Cilt: 9, Ankara: Diyânet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- [http://muhammedi.net/html/adost\\_muhyiddin\\_arabi.html](http://muhammedi.net/html/adost_muhyiddin_arabi.html)
- <http://www.tasavvufalemi.com/sayfa.php?yaziNo=425>

## SEZAI KARAKOÇ'TA TENKİT

Gökay Durmuş\*



**Özet:** Sezai Karakoç'un düşünceleri ve eserleri hakkında geniş ve yoğun bir eleştiri faaliyeti söz konusu olmakla birlikte, bu çalışmanın hareket noktası, Karakoç'un kendi eleştirileridir. Şair, Türk Edebiyatı'nın tarihî gelişim sürecini; geleneğe bakış, edebî dönemler ve öne çıkan şahsiyetleri odak noktası kabul ederek değerlendirir. Karakoç'un bu değerlendirmelerde kullandığı eleştiri yöntem veya yöntemlerini, şairin bunları tercih nedenini ve bunları kullanmaktaki amacını belirlemek de çalışmanın ana hedefidir.

**Anahtar Kelimeler:** Sezai Karakoç, edebiyat tarihi, edebî dönemler, gelenek, eleştiri

### CRITICISIM ON SEZAI KARAKOÇ

**Abstract:** Besides a wide and immense critical fuction about Sezai Karakoc's thoughts and works, the strating point of this study is Karakoç's own critics. The poet evaluates Turkish literature; the overview of tradition, the literary terms and with regarding the prominent personalities as the focal point. In Karakoç's interpretation, determination of the critical method or methods that he used, the reason that the poet chose them and his intention to use are the main goal of this study.

**Keywords:** Sezai Karakoç, literary history, literary periods, tradition, criticize

## SEZAI KARAKOÇ'TA TENKİD

### GİRİŞ

**K**imi sanatçılar daima göz önünde olmayı, dikkatleri şahsında toplamayı sever ve reklam odaklı bir yaşam biçimi sürer. Kimi sanatçılar ise insanlar arasında adının ve şahsının değil, eserlerinin yaşamasını ister. Sezai Karakoç, 1990'lı yıllardan sonra, yazdıklarını ve söylediklerini, kendisi için birer işaret olarak bırakmış, köşesine çekilmiş ve eserleriyle yaşamayı yeğlemiştir. Çünkü "Kendine güvenen kişinin patırtıya, gürültüye ihtiyacı yoktur. O, dağlar gibi sakin durur."<sup>1</sup>

\* Okt.Dr. Gökay DURMUŞ, Kafkas Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Tlf no: 0535 386 85 02 e- mail: gokaydurmus36@hotmail.com

Amatör / profesyonel, yaşlı / genç birçok edebiyat ilgilisi ise bahsi geçen işa-  
retlerin peşine düşmüş; kitaplarda, makalelerde, özel sayılarda, onu ve eser-  
lerini, geniş ve farklı bir ürün yelpazesine konu edinmiştir. Fakat Karakoç ko-  
nulu bu çalışmalarda, şairin tenkit anlayışının ya da yönteminin belirlenme-  
miş olması ilgi çekicidir. Bu konuda yazılanlar, ya Karakoç'un poetikasının ya  
da edebî dönemler ve şahsiyetler hakkındaki düşüncelerinin özeti şeklindedir.

Bu çalışmada hedef, Sezai Karakoç'un hangi eleştiri yöntemiyle, ne söyle-  
diğini belirleyerek, onunla ilgili henüz üzerinde durulmamış bir noktaya açık-  
lık getirmektir. Fakat çalışmanın maksadını aşmaması ve asıl hedefinden uzak-  
laşmaması için, şairin külliyatının kabarıklığı da göz önüne alınarak, Karakoç'un  
*Edebiyat Yazıları I,II,III, Mevlânâ, Yunus Emre ve Mehmet Âkif* başlıklı eserleriy-  
le sınırlı kalındığını da belirtmek gereklidir.

Bahsi geçen kitaplarda, Karakoç'un edebî değerlendirmeleri, hem birbi-  
rine paralel hem birbirinden farklı üç arka ilerler. Geleneğe olan ilgisi, eser-  
lerine de yansıyan Karakoç, Tanzimat sonrası şiirimizin gelenek algısına ve  
taşıdığı vasıflara yönelik değerlendirmelerinde, edebiyat dünyamızda ka-  
bul gören kronolojik tasnife uyar. Şairin edebî değerlendirmelerinin üçün-  
cü merhalesini ise bu kronolojik seyirde öne çıkan ve kendisinin yaşam ve  
sanat algısına uygun eylemlerde bulunan edebiyatçılar hakkındaki tahlille-  
ri oluşturur.

## 1) TANZİMAT SONRASINDA GELENEK ALGISINA YÖNELİK DEĞERLENDİRMELER

Sezai Karakoç, hem şahsının Divan şiirine yönelik değerlendirmelerinde hem  
de Tanzimat sonrası kuşağın geleneği algılayış tarzını irdelerken, sosyolojik eleş-  
tiri yönteminin ilkeleriyle hareket eder.

“Sosyolojik eleştiri edebiyatın kendi başına var olmadığı, toplum içinde doğ-  
duğu ve toplumun bir ifadesi olduğu ilkesinden hareket eder. Yazarı, eseri ve  
okuru sosyal koşullar belirlediğine göre, yapılacak iş, bir bilim adamı gibi dav-  
ranmak ve bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamaktır.”<sup>2</sup>

Karakoç'un bahsi geçen sosyolojik yaklaşımı, gelenekle kurulması muhte-  
mel -ona göre zorunlu- bir bağı daha sağlam temellere oturtmak için krono-  
lojik ve arkeolojik bir kazı yapma çabasıdır. Bu çaba, Berna Moran'ın sosyo-  
lojik eleştiride sanatla ilgili sorunların, koşulları çerçevesinde ele alındığı yö-  
nündeki tespitiyle uyum içindedir.

Sezai Karakoç, İslâm Medeniyeti'nin sınırlarını ve zihnindeki Osmanlı por-  
tesini çizerken, tarihî süreci ve bu portreyi besleyen koşulları analiz ederken,  
sosyolojik bir yaklaşım sergiler:

“Osmanlı medeniyeti, İslâm Medeniyetinin bir varyasyonudur. Ama her varyasyon gibi onun da kendine mahsus bazı tarafları vardır. Bir uçta Endülüs, öbür uçta Maveraünnehir ve Hint-İslâm medeniyetleri, Dört Halife Devri, Emeviler, Abbasiler Devrinde oluşan Merkezî medeniyet, daha sonra da Selçuklu ve Osmanlı Medeniyetleri, Büyük İslâm Medeniyeti Kompozisyonunu oluştururlar. Bu gerçeği görmeden, yani islâmıdan koparmaya çalışarak ya da islâmın temel olma özelliğini bir kenara iterek bir Osmanlı portresi ortaya çıkarmak mümkün değildir.”<sup>3</sup>

Karakoç, dönem aydınınının Osmanlı medeniyetine yönelik yorumlarına eleştiri getirirken de sosyolojik çözümlerine devam eder. Şaire göre Türk aydını, Tanzimat’tan bu yana bir yanlışın içinde yaşamakta ve “Osmanlılar devrinde bir Millet olmadığımız, ümmet çağını yaşadığımız”<sup>4</sup> savına inanmaktadır. Karakoç’un bu savı çürütmeye çalışmasındaki neden, savın, Divan şiiriyle kurulması zorunlu bağı engellediği ve saptırdığına dair inancıdır. Şair, aşağıdaki cümlelerinde, hakikat kavramıyla geleneği işaret eder ve edebî bir kavram olarak geleneğe yaklaşımın yuvalandığı ortamı, sosyolojik bir zeminde analiz eder. Onun bu ortamı “arapsaçına” benzetmesi, aynı yaklaşımın sonucudur.

“Nice kavram, eksik düşünce ve yazın insanları tarafından birbirine karıştırılmış ve edebiyat ortamı arapsaçına dönmüş, önü ardı alınmaz kavgalar ve kör döğüşü içinde, hakikat, âdeta, bir daha yakalanamayacak şekilde kaçıp gitmiştir.”<sup>5</sup>

İşte Karakoç, edebiyat ortamındaki kargaşanın giderilmesi için, bahsi geçen yanlışla ilgili savunmalar yapar. Bu savunmalarda da şair, Osmanlı dönemini sosyal yapısıyla irdeler ve tarihî süreci yine koşullarıyla ele alır. “Sosyolojik eleştiri, edebiyatı kendi başına değil toplum içinde gelişen ve toplumun bir ifadesi olan bir durum / alan şeklinde”<sup>6</sup> tanımladığına göre, Karakoç’un Divan şiirinin üreticisi olan Osmanlı toplumunu irdelerken, sosyolojik çözümler yapması gayet doğaldır.

“Osmanlı Dönemi, hangi yönden bakılırsa bakılsın bir Millet Dönemiydi. O zamanda milletlik, hem mükemmel bir milletlik. Hatasızlık demek istemiyorum. Hatasızlık, Tanrı’ya mahsustur. Biz, diliyle, edebiyatıyla, idealleriyle, ahlakıyla, sanatıyla, düşüncesiyle, yöntemi ve ordusuyla, o çağda bir benzeri görülmeyen üstün bir milletlik.”<sup>7</sup> diyerek bahsi geçen yanlışla karşı bir antitez üreten Karakoç, aşağıdaki cümlelerinde, Osmanlı dönemini, İslam medeniyetinden ayrı görmez ve dönemin düşünce dünyasında iz sürer:

“Osmanlı döneminde, ırk olan Türkler en önemli ve merkezî rolü oynamakla birlikte, ırkçı bir millet anlayışını taşımadılar. İslam medeniyeti içinde, tüm insanı hedef alan bir toplum fikrine ulaştılar. Yüce ideallerine inanmış, onun medeniyetini kurmuş bir milleti gerçekleştirdiler.”<sup>8</sup>

Sezai Karakoç, düşünce ve edebiyat dünyasına yönelik çözümlerinde sosyolojik eleştiriyi, “Yazarı, eseri ve okuru toplumsal koşulların çepeçevre kuşattığı ya da belirlediği iddiasından hareketle, bu koşullar üzerine eğilerek sanatla ilgili sorunları açıklamanın bir yolu olarak”<sup>9</sup> görür ve “kritiksiz batıcılık” eğiliminin entelektüel yaşamımızı nasıl etkilediği üstünde durur:

“Kendini arayan düşünce ve dolayısıyla edebiyat dünyamız, bir yandan romantik ve kritiksiz batıcılık, bir yandan Avrupa kaynaklı dar nasyonalizm etkisiyle, asıl Osmanlı Dönemi gerçeğine kapalı kalmış ve toplumumuz, entelektüel planda devam fikrini yitirmiştir. Artık düşünceler, geçmişsiz ve geleceksiz, havada ve askıdadır hep. Toplumun sessiz ve görülmeyen yanı, iç gerçeği ve yaşantısıyla ilgisiz bir takım şuradan buradan derlemelerden ibarettir artık düşünce ve sanat”<sup>10</sup>

Karakoç, “kritiksiz batıcılık” kavramını, gelenek kavramıyla ilişkilendirerek devam ettiği sosyolojik çözümlerinde, Tanzimat’tan bu yana, Divan edebiyatının bizim klasik edebiyatımız olduğu gerçeğinin inkâr edilmesi meselesine odaklanır. Şair bu inkârın niçin ve nasıl’lığı sorusunun cevabını ararken; inkârın yuvalandığı ortamı ve gelinen noktanın hangi koşulların sonucu olduğunu irdeler. Aslında, Tanzimat sonrası geleneğe bakışı sebep ve sonuçlarıyla tahlile çalışan Karakoç, eleştiriye eleştiri getirir. Bunu yaparken hedefi yine aydın kesimdir ve bu kesimin bir buhran içinde yaşadığını belirten Karakoç, önce bu buhranın nedenleri üzerinde durur. Onun bu tavrı, “Hippolyte Taine (1828-1893) tarafından sistematik bir yapıya ulaştırılan”<sup>11</sup> sosyolojik eleştirinin pozitivist yaklaşımlarına da uygundur. “İnsanın bütün ruhsal durumlarının, düşüncelerinin, duygularının sebepleri ve yasaları vardır”<sup>12</sup> anlayışını savunan pozitivism, Taine’in “sanat olaylarının fizik olayları gibi belli bir takım nedenlerden doğduğu ilkesinden”<sup>13</sup> yola çıkmasına neden olur. Taine’e göre; “Eserler gelişi güzel gökten inmez, onların yaratıcıları, ülkülerin iklimi, fiziksel, politik ve sosyal koşulları tarafından belirlenmişlerdir. Belli nedenler belli sonuçlar doğurur. Biyolojide, fizikte, jeolojide olduğu gibi edebiyatta da bir determinizm vardır. Bundan ötürü eleştiri yöntemi diğer bilimlerdeki gibi olmalıdır. Bir şeyi açıklamak demek onun nedenlerini ve etkilerini göstermek demektir.”<sup>14</sup>

Karakoç’un, aydın ruhunun çıkmazlarına odaklanırken, Divan şiirini zemin seçmesi de yine sosyolojik eleştiriyle örtüşen bir tavidir. Çünkü Templeton’a göre, sosyolojik eleştiri kültürel eleştiri çeşididir ve edebiyat kültürünün bir ifadesidir.<sup>15</sup> Bu eleştiri yönteminde; “edebî metin izlek kabul edilerek toplumsal gerçekliğe ilişkin ipuçları elde etmek, toplumsal gerçekliği eldeki verileri de devreye sokarak daha bütünlüklü”<sup>16</sup> yaklaşmak söz konusudur. Karakoç da entelektüel dünyamızın buhranına odaklanırken, toplumsal bir gerçeğin pe-

şine düşer ve Tanzimat sonrasında, edebiyatımızın eskiyi yok sayarak kurulmak istenmesini, kafaların karışıklığına bağlar. Ona göre kafaların karışıklığının nedeni ise aydının kendi medeniyetine yabancı kalışıdır. Bu yabancılığın, aydını, inkâra sürüklediği yolundaki sözlerinde ise Karakoç, Schüking'in "Sosyal, politik, dini ve bilimsel düşünceler dünyasıyla (...) sanat dünyası herhangisi bir şekilde ilişki içindedir"<sup>17</sup> anlayışından hareket eder:

"En basit bir gerçektir ki, Divan edebiyatı, bizim klasik edebiyatımızdır. Tanzimat'tan bu yana bu gerçek inkâr edildi. Yeni bir edebiyat doğurmak, eskinin yıkılmasına, yok sayılmasına bağlandı. Bunun da sebebi, kafaların karışıklığı idi. Kimilerine göre bizim hiç medeniyetimiz olmamıştı. İlk kez medeniyeti Batı'da görmüştük; medeniyeti Batı'dan öğrenecektik ve batılı olunca medeni olacaktık! Kimilerine göre ise, hep Arap'ı ve Acem'i taklit etmiştik ve orijinal bir edebiyatımız olmamıştı. Kimilerine göre ise, böyle bir edebiyatımız olmuşsa da, toplumla, insanlıkla ilgisiz, dar bir saray çevresinin edebiyatıydı ve artık tarihe gömülmüş, çağ dışı olmuştu. Ondan öğreneceğimiz bir şey yoktu. Onu unuttuğumuz, ondan kurtulduğumuz ölçüde, yeniden doğuşumuzu gerçekleştirecektik."<sup>18</sup>

Karakoç, aydın kesimin toplumu da etkilediğini, toplumun yüzünü batıya çevirmesine neden olduğunu belirtirken de toplumsal gerçekliklerden bahsetmeye devam eder:

"...Musikimiz Bizans'ındı, bizim değildi. Edebiyatımız da Arap'ın ve acemin... Çıkış yolu, klasik musikimizi terk edip halk musikisine, aruzu bırakıp heceye başvurmakta bulunacaktı. Onlara göre, ne İtri, ne Fuzuli, ne Nedim, ne Şeyh Galip bizimdi. Bunların hepsi yabancıydı. Edebiyat bu gidişte iken, toplum olduğu gibi batılılaşmaya yöneltildi."<sup>19</sup>

Karakoç, "Batıcılar, geçmişimizi hep kötü görüyorlar, geçmişi topyekûn yıkmak ve atmamak gerekir sanıyorlardı. Onlara göre, hiç tarihi ve geçmişi olmayan bir millet gibi davranmalı, tam anlamıyla batılı olmalıydık"<sup>20</sup> derken, yine batılılaşmayı, köksüzlük olarak algılayan edebiyatçıyı, sosyal-toplumsal konuyla ele alır. Bu edebiyatçının gerçek yüzünü gösterdiği ilk dönem olan Tanzimat dönemini, "... bu edebiyat kendi edebiyat geleceğimizi yavaş yavaş terk etmeğe yüz tutmuş ve insanın derinliğinden gelen coşku ve ilhamlarla beslenmeksizin temelli bir kültürden mahrum sığ bir akım olma özelliğini bir türlü aşamamıştı"<sup>21</sup> sözleriyle niteleyen ve bu yanlış tutumun toplumsal yaşamımızda açtığı yaralardan bahseden Karakoç, pozitivistimin, belli nedenlerin belli sonuçlar doğurduğu ilkesinden hareket eder. Bu noktada şair, "Edebiyatın, dolaylı veya dolaysız, toplumun evrimine metodolojik bir incelemesinin sorumluluğu"<sup>22</sup> nu taşır görünmektedir. O, Tanzimat dönemi için; "fakat kendi edebiyatımızın gelenek özünden ve halkımızın entelektüel yaşantısından kopmuş

olan bu çığırın sonu, açık bir tükenişten başka ne olabilirdi?"<sup>23</sup> sorusunu sorarken de "sosyal değişme ve diğer sosyal faktörler yoluyla belirlenen"<sup>24</sup> edebiyat ortamımızı tanıtmaya gayretine kapılmıştır.

Karakoç, Tanzimat'ın yıkmaya çalıştığı kaleleri tahlil ettikten sonra, bu kalelerin "ulusumuzun mayasındaki öz" ile korunduğunu belirtir ve yine edebiyatın arka plan çalışmasına odaklanarak, toplumsal yapıyı göz önüne sermeye çalışır. Şair, halkına güven duymaktadır ve umutludur:

"Halk, bu edebiyat çığırına, her türlü devrim davranışına olduğu gibi pasif direnişini göstermekle, gelecekte doğacak gerçek edebiyata olan özlemini dolaylı yoldan göstermesini bilmiştir."<sup>25</sup>

Karakoç, Tanzimat dönemi sonrasında edebî oluşum ve grupların gelecek algısını incelerken de sosyolojik çözümlemeler yapar. Şair, "Tanzimat'tan sonraki akımlar, bazı yazarlarımızın da belirttiği gibi bir takım denemeler, arayışlar ve tekliflerdir"<sup>26</sup> dedikten sonra, bu deneme ve arayışların; geçmiş edebiyatla bağ kurmadığını belirtir. Fakat şair yine de bu deneme ve arayışları önemser; bunları koşulları içinde ele alarak bir sosyolog tavrı takınır. O, bu noktada, "her edebî üretim ya da tüketim eylemi(nin), toplumsal gerçekliği bir yeneden inşa etme ve anlamlandırma süresi"<sup>27</sup> olduğuna inanıyor olsa gerektir.

Şair, Abdülhak Hamit, Tevfik Fikret, Ahmet Haşim, Mehmet Âkif, Yahya Kemal, Necip Fazıl gibi isimlerin geleneğe yaklaşımlarını önemserse de bu yaklaşımları yetersiz bulur. Hececi / Ulusçu şiirin geleneğe dönmek yerine, "entelektüel planda bir batı tipi şiir"<sup>28</sup> olduğunu söyleyen Karakoç, 1940'ların şiirinin ise "deniz seviyesinde, sıfır düzeyinde"<sup>29</sup> olduğu için, gelenekle bağ kurmadığını düşünür.

Cumhuriyet sonrası dönemde geleneğe bakışı tahlil ederken en çok İkinci Yeni şiiri çerçevesinde konuşan Karakoç, İkinci Yeni şiirindeki divan, divançe, ilahi adlı şiirlerin de mevzuyla kotaramadığını belirtir. Ona göre bu girişimlerde eski şiirin ruhunun yakalanamamasının nedeni, İkinci Yeni şiirinin uç verdiği sosyal-toplumsal ortamdır: "Bütünüyle batı uygarlığına ya da onun bir tür-evi olan Marksizm'e bağlı olanların geleneksel şiirimizin ya da edebiyatımızın dirilişini sağlamaları mümkün değildi."<sup>30</sup> Görüldüğü gibi Karakoç, yine, gelenekte kurulmayan bağın sosyolojik zeminini önceleyerek konuşmuştur.

## 2) SEZÂİ KARAKOÇ'UN EDEBÎ DÖNEMLER VE AKIMLARLA İLGİLİ DEĞERLENDİRMELERİ

Divan şiirinden İkinci Yeni şiirine uzanan çizgiye yönelik eleştirileri, poetikasıyla da uyuşan Karakoç, bu eleştirilerinde, sosyolojik eleştiri yöntemi ile birlikte tarihsel eleştiri yöntemini de kullanır. Bilindiği gibi her iki eleştiri yön-



temi de sanat eserini dış dünyaya tutulan bir ayna olarak kabul eden yansıtma kuramından doğmuştur ve “eserle dış dünya (toplum, gerçeklik, insan) arasındaki ilişkilere eğilirler.”<sup>31</sup>

Berna Moran, “Yazara tarihî güçlerin, toplum koşullarının nasıl etkiler yaptığını, bir eserin meydana gelmesinde ne gibi nedenlerin rol oynadığını araştırarak, eserin yazıldığı zamandaki koşulları ve ortamı, eseri açıklamak için kullanmak, ya da aksi yola başvurarak, eseri, çağını aydınlatan bir belge gibi ele almak bu yöntemlerin özelliğini teşkil eder”<sup>32</sup> şeklindeki ifadelerde, adı geçen eleştiri yöntemlerinin ilkelerini özetler. Moran bu ifadelerde, tarihsel ve sosyolojik eleştiri arasında kesin çizgiler çizmez ve bu iki yöntemin ortak noktaları olduğu bilgisini verir.

Karakoç da Türk şiirini evreler halinde tahlil ederken, kimi zaman bu iki eleştiri yöntemini birlikte kullanır: kimi zaman sadece sosyolojik ya da sadece tarihsel çözümler yapar. Örneğin şairin Divan şiirine yönelik şu sözleri, “eseri tarihsel çerçevesi içine yerleştirmek”<sup>33</sup> amacı ile söylenmiştir:

“Nasıl Osmanlı varyasyonu, İslam Uygarlığı içinde üçüncü büyük atılım ise, Divan şiirimiz de, İslâm şiirinin üçüncü büyük atılımıdır. Şiirimiz, Arap ve Acem şiiriyle, ortak bir köke sahiptir bu yüzden. Ama orijinallğe erişmiştir. ...Divan şairlerimiz, daha önceki Arap ve Acem, ya da çağdaşları Acem şairleriyle yarışmışlardır. Onları taklit etmemişler, onlarla yarışmışlardır. 16. yüzyıldan sonra da yarış bayrağını artık bizim şairlerimiz elden ele devreder olmuştur. Şiir meşalesi bize geçmiştir. Arap ve Acem deneyinin önceki gelişimini saygı ve sevgiyle benimsemişler, fakat çağdaş olanlarıyla yarışmışlardır şairlerimiz.”<sup>34</sup>

Sezai Karakoç, yukarıdaki değerlendirmelerinde, eseri “daha iyi anlamak için bazen yazıldığı çağın dünya görüşünü, inançlarını ve bunların meydana getirdiği uzlaşmaları”<sup>35</sup> çıkış noktası kabul eden tarihsel eleştiri yöntemini kullanmakla birlikte, divan şiirinin arka planına da odaklanarak, tarihsel ve sosyolojik eleştiriye birlikte yürütmüştür.

Karakoç’un, modern Türk şiirinin başlangıcı sayılan Tanzimat dönemi ile ilgili görüşleri de hem tarihsel hem sosyolojik eleştirinin kıyılarında gezer. Örneğin şair, Divan şiiri ile Tanzimat şiirini karşılaştırdığı yazısında, her iki dönem de tarihî süreçteki yerlerine göre değerlendirir ve Divan şiirinde fikrin ön planda olduğunu söyler:

“Divan edebiyatının büyük şairlerinde, kalıcı lirizm, ön planda amaç olarak görüldüğünden, çalışmaları bu şekilde olmuş ve bu çalışmalarda gerçekten başarıya varılmıştır. Ama Tanzimat dönemi şairlerinde fikir ön plana alınmış, toplumun, kimi zaman hatta güncel olan dertleri, tek endişe kaynağı olmuş, bu sebeple ani etki, kalıcı olmamak pahasına, uzun vâdeli etkiden yeğ tutulmuştur.”<sup>36</sup>

Fakat şair, Tanzimat dönemini, Namık Kemal'i odak kabul ederek değerlendirirken, sosyolojik eleştiri yapar. Şair, Tanzimatçıların devletin düzeni ile ilgili yaklaşımlarını, sosyolojik eleştiride edebî esere içkin kabul edilen "ortam"ı resmetmek gayesiyle analiz eder. "Edebiyata nasıl yaklaşılmalı sorusunun izdüşümünde beliren sosyolojik eleştirinin işaret ettiği temel alan, ortam olacaktır. Ortama göre edebiyatın değerlendirilme çabası, edebiyatın anlamını, yönünü, işlevini öne çıkarma işlemidir ve sosyolojik eleştirinin yurtlandığı yerdir. Verili bir durum olarak kabul edilen ortam, edebiyat eserine içkin kabul edilir. Sosyolojik eleştiri ortamı değerlendirirken, incelendiği eserin 'yer ve zaman' bağlamına oturtulmasını teklif eder. Dolayısıyla eserin sanatçısı ile sanatçının da içinde yaşadığı çevre ve dönem ile ilişkisini açığa çıkarma çabasıdır."<sup>37</sup>

Karakoç da "Namık Kemal ve çağdaşı Tanzimatçılar, artık gidişin değiştirilmesi gerektiğini sezmişler, ama neyin getirilmesinin daha doğru olacağını isabetle kestirememişlerdir. Hatta tuttıkları yolun bir gün aydınları İslâm'dan koparacak bir yol olduğunu anlamamış gözüküyorlar. Onlar, daha çok, yönetimde bir parça Avrupalılaşıma ile bilhassa mevcut kadronun değişmesiyle devletin düzeleceği kanaati içindedirler"<sup>38</sup> şeklindeki sözlerinde, Tanzimat edebiyatının beslendiği ortamı tahlile odaklanır. Şairin bu tahlilin devamında, Fransa ve Osmanlı toplumunun "millet" anlayışını karşılaştırmak için yaptığı yorumlar ve Namık Kemal ve arkadaşlarının "icat etmek istediği" Osmanlı Milleti kavramının toplumda uyandırdığı geçici heyecana rağmen, taraftar bulamadığı yolundaki sözleri de yine, toplumsal bir gerçekliğin peşine düştüğü için, sosyolojik zeminde ele alınmalıdır.

Sezai Karakoç, II. Meşrutiyet dönemi şiirini değerlendirirken de bu dönemde fikir hayatımızı şekillendiren ve dolayısıyla edebiyata da yansıyan siyasi ideolojileri çıkış noktası kabul eder. Bilindiği gibi bu dönemde; Türkçülük/Milliyetçilik, İslamcılık, Batıcılık, Osmanlıcılık gibi farklı siyasi ideolojiler söz konusudur. Sezai Karakoç, bunların içinde "öbürlerine göre yerli" kabul ettiği İslamcılığın, "sanki kendisi de yabancıymış gibi davranarak"<sup>39</sup> yanlış tutum sergilediklerini düşünür. Şair, bu düşüncelerinde, "...toplumsal ortamda vücut bulan edebiyat eserine yaklaşırken öncelikle ona içkin olan "dünya görüşü"nü meydana çıkarmak"<sup>40</sup> ilkesiyle hareket etmiştir.

Şair, bu ideolojinin doğuş nedenlerini de tarihsel bir çözülemeye yaslayarak ve ortamı önceleyerek araştırır. Sosyolojik eleştiri, daha önce belirttiğimiz gibi, tarihsel bir çözülemeye de yaslandığı ve son tahlilde toplumsal gerçekliklerin peşine düştüğü için, Karakoç'un edebiyat ekseninde toplumsal olanı yakalama çabasına uygun düşmüştür. Şair, İslamcılık ideolojisini, Meşrutiyetin sağladığı basın özgürlüğüne bağlarken ve bu ideolojinin başarısızlık nedenlerini incelerken, yine arka plana odaklanır: "Toplumumuzun entelektü-

el kadrosunu yetiştirecek, topluma sahip çıkacak ve onun geçmişteki engin kültür zenginliğinden yararlanacak yerde, bir takım soyut savunmalardan ibaret kaldı bu ekolün çalışmaları, düşünce planında. Daha çok bir tepki gibi görüldüler ve gösterildiler. Batıcılara, bazen de nasyonalizme karşı sürekli bir savunmadan öteye geçemediler. Toplumun tezi olamadılar, antitezmiş gibi davrandılar. Bu yüzden medeniyetimizin diriliş ekolü olamadılar. Düşüncede, sanat ve edebiyatta, toplumu yitirdiğine kavuşturamadılar, yeni bir hayata başlatamadılar”<sup>41</sup>

Sezai Karakoç, bu dönemdeki Türkçülük/Milliyetçilik ideolojisini, Yakup Kadri ve Yaban’ı merkez alarak tahlil ederken de sosyolojik eleştiri ilkeleriyle hareket eder. Şairin, bu dönemde halkın “son varlığını kurtarmak için bütün varoluş gücünü savaşa sürdüğü”<sup>42</sup> şeklindeki sözleri ve bu dönemde hem düşünce hem edebiyat alanında birtakım yeni imkânları arandığını belirtmesi, biraz sonra sözü getireceği Yakup Kadri ve Yaban’ın doğduğu zemini tanıtmaya çabası ile ilgilidir. Şair, yine “köken açıklaması” yapmaya çalışarak, “eser ve yazar ikilisinin gerçekliğini yakalama ve dolayısıyla toplumsal gerçekliğe varma”<sup>43</sup> amacındadır. Karakoç, bu amaçla, Yakup Kadri’nin “yaklaşmak zorunda olduğu halkı bir türlü kavrayamadığını” ve “ruhuna dost yapamadığını”<sup>44</sup> söylerken, halk edebiyatına ve folklorlara fazla umut bağlamış, Millî edebiyatçıları hedef alır. Bu edebiyatçıları, Ziya Gökalp’i anarak eleştirirken de Milliyetçilik cereyanını “romantik ve batı” kaynaklı kabul ederek, sosyolojik bir çözümleme yapan Karakoç, bu cereyanın yanlısını da yine aynı çözümlemeler ışığında irdeler:

“Edebiyatımızı sadece folklorla, şiirimizi sadece saz şairlerinin şiirine indirgemeye imkân var mıydı? Ama o günlerin romantik ve batı kaynaklı milliyetçilik heyecanı bu en basit tarihi-sosyolojik gerçeği görmeye engel oluyordu. Kuşkusuz Ziya Gökalp ihmal edilmiş bu konuya, halk bilgi ve kültürüne dikkat çekmişti. Ancak bunu yaparken aydınlar kültürünü inkârâ gerek yoktu.”<sup>45</sup>

Sezai Karakoç’un, Cumhuriyet dönemi şiirleriyle ilişkili değerlendirmeleri de bazen tarihsel ve sosyolojik eleştiri ilkelerinin birlikte yürüdüğü bazen ayrıştığı cümlelerle ifade edilir. Örneğin Karakoç, Cumhuriyet sonrası şiirimizi saf şiir, Garip şiiri, İkinci Yeni Şiiri başlıklarında genel hatlarıyla tanıtmaya çalışırken tarihsel bir çerçevede konuşur. Saf şiir için, “Şiir ebediliğe ve mükemmelliğe ayarlıydı”<sup>46</sup>; Garip şiiri için, “Mutlak değerleri inkâr ve reddeden, var oluşa açlığın açısından bakan, katı realizm ekolü”<sup>47</sup>; İkinci Yeni şiiri için, Nekahet dönemi şiiri”<sup>48</sup> ifadelerini kullanan Karakoç, bu çerçeveyi, kendisinin “MUTLAK”<sup>49</sup> anlayışı ile sınırlamıştır.

“Ben, bizdeki şiir akımlarını gerek genel dünya psikolojisi ve gerek sosyal yapı değişikliklerimizle ilgili buluyorum”<sup>50</sup> şeklindeki sözlerinde, sosyolojik

eleştiri yöntemine rağbetinin nedenini açıkça belirten Karakoç, Cumhuriyet sonrası şiiri, sadece ülkenin değil, dünya psikolojisinin de ürünü olarak görmesiyle, teorilerini pratiğe dökmektedir. O, “Şiirimizin geleceği, dünyanın genel psikolojisine bağlıdır”<sup>51</sup> der ve şiirin mutlak değerlere ve ebedî biçimlere yaklaşması için önce, “sağlam ve huzurlu bir dünya”yı şart koşar.<sup>52</sup>

Sezai Karakoç, “Devrimler ve Edebiyatımız” başlıklı yazısında, Cumhuriyet sonrası Türk şiirini, Atatürk İnkılaplarını arka plan kabul ederek değerlendirir. Örneğin, hececi/ulusçu poetikayı güden edebiyatçılar için, “edebiyat, bir nevi bir devrim edebiyatıydı”<sup>53</sup> cümlesini kuran şair, 1930-1940 arası edebiyatı da “devrimi kendi başına bırakmış”<sup>54</sup> bir dönem kabul ederek, bu arka planı resmetmeye devam eder.

Karakoç’un, devrimin (Atatürk ilke ve İnkılaplarının), “sağ edebiyatın oluşmasına engel olduğu”<sup>55</sup> ve solun bu boşluktan faydalanarak kendi edebiyatını kurduğunu söylerken devam ettiği Sosyolojik çözümlerinde, söz, 1940 Kuşağı Toplumcu / Gerçekçi Şiir’e gelir. Bu şiiri, “halktan çıkmayan, halka karşı, enternasyonale angaje olmuş”<sup>56</sup> sözleriyle niteleyen Karakoç, yine, ebedî davranışların toplumsal alanla ilişkisini önceleyerek konuşmaktadır.

1940-1950 arası şiiri “ideolojik bir perspektife” sahip oluşuyla değerlendiren Karakoç, sosyolojik eleştirinin öncülerinden Goldman’ın, eseri çözümlerken dünya görüşüne odaklanması anlayışıyla paralel hareket eder. Goldman dünya görüşü kavramını; “belirli sosyal gruplarca oluşturulan ekonomik ve sosyal ortam içinde bulunan kişinin düşünsel, duygusal ve eylemsel eğilimlerinin bütünüdür”<sup>57</sup> ifadeleriyle tanımlar. Karakoç, “1940-1950 arası sol edebiyat”ın devrimciliğine odaklanırken yukarıda tanımlanan dünya görüşü kavramına uygun hareket eder. “Bu sol edebiyat da sadece bir ümor (humour) devrimciliği içindedir. Devrime değil, toplum durumuna karşıdır. Devrimi samimi olmadan tutar, yani tutar görünür, o da sadece törenlerde. Sadece toplum çizgileriyle uğraştığından ve devrime de açıkça karşı çıkmadığından, hatta ondan en ucuz bir yolla faydalanmak istediğinden, sorumlu tutacağı bir siyasi kadro bulmamıştır.”<sup>58</sup>

Sezai Karakoç, Garip şiirini neden ve sonuçları bağlamında değerlendirirken de toplumsal şartları önceleyerek konuşur. O, Garip şiirini II. Dünya Savaşı’nın sonucu olarak görür ve 30-40 arası toplumsal yaşamın hızla değişen görüntüsünü, bu şiirin arka planı olarak kabul eder: “Sonra savaş geldi çattı... İnsanoğlu, dünya tarihinde eşî görülmemiş bir allak bullak oluşa maruz kaldı. Bunun şiirimizdeki sonucu, Orhan Veli ve arkadaşlarının ekolüdür.”<sup>59</sup>

Sosyolojik eleştiride iki ayrı okuma metodu vardır. Bunlardan ilki dış okumadır ve “edebiyat eserlerini, içlerinde bu eserlerle bunları üretenlerin ortaya çıktığı toplumsal koşullara”<sup>60</sup> bağlayarak değerlendirir. Çalışmanın başın-

dan beri vardığımız yargılarda dış okuma yöntemiyle konuşan Karakoç'un bu tutumu, Garip şiiri için de söz konusudur. Şair, Orhan Veli şiirinin poetikasını, "Şiir, yaşamak için yaşanan, harcanan vakitlerin, ek vakitlerin haberini verir ve hesabını ister. Bozuk ülkenize bakış; bu, kısaca anlatır şiiri."<sup>61</sup> sözleriyle verirken, dış okuma yapar ve toplumsal yaşamı da analiz eder.

Karakoç İkinci Yeni şiirini de sosyolojik çözümlenmelerle analiz eder. Fakat bu analizlerde yaklaşım tarzı farklıdır. Yaklaşımın farklılığı, edebî mesele ve dönemleri, ikinci Yeni şiirine kadar dış okuma yöntemiyle ele alan şairin, İkinci Yeni şiirini tahlile çalışırken dış okuma yöntemiyle birlikte, sosyolojik eleştirinin ikinci yöntemi olan iç okuma tekniğini de kullanmasından kaynaklanmaktadır. "İç okuma çoğunlukla edebî metinlerin içeriklerinin çözümlenmesidir. Metin merkezli yapılan okuma daha çok anlatılan hikâyeye bağlamında dünya görüşü ve yaşam tarzı, bakış açısı, ideolojik arka plan ve hikâyenin toplumsal yapı ile uyumu / uyumsuzluğu üzerinde yoğunlaşır."<sup>62</sup>

Örneğin Karakoç, İkinci Yeni şiirini "Nekahet dönemi şiiri" ifadeleriyle nitelendiği cümlesinin devamında, sosyolojik eleştirinin dış okuma yöntemini kullanır ve bu şiiri toplumsal yapının bir organı olarak telakki eder: "Bu şiir, savaşa şartlanmış insanın yeniden dünyaya alışma denemeleri şiiridir. Ekmek meselesinin dışında da meseleler bulunduğunu yavaş yavaş görmeğe başlayan insanın şiiri."<sup>63</sup>

Fakat Karakoç, İkinci Yeni şiirinin merkezinde "Yaşamak" kavramının yer aldığını söyledikten sonra, bu kavramı açarken, iç okuma yapar. İkinci Yeni şiirinin "metafizik" ve "mutlak"la bağımlı yakalamaya çalıştığı bu estetik değerlendirmelerinde şair, önce genel konuşur. Ona göre bu şiirde "Yaşama ilk prensiptir."<sup>64</sup> Şair, "Bu şiir, metafizik ve mistik dünyanın kürevî çeperine birkaç noktada dokunmuyor değil. "Mutlak"la ilgili her güç, silâhlarından tecrit edilmiş olarak, her vahşi hayvan, dişleri, tırnakları sökülmüş, pençeleri koparılmış olarak bu sirkte usul usul yaşar. Aslanlar görürsünüz, belki bir kediye dönmüştür. Hz. İsa, canı sıkıldığı için din icat etmiş bir adamdır, bu şairlere göre: Sent-Antuvan gökte don gömlek dolaşır; "Sayın Tanrı" günah çıkartan, daha doğrusu günah sayan, günah numaralayan bir papazdır"<sup>65</sup> cümlelerinde, İkinci Yeni şiiri için isim vermeden genel konuşur. Fakat şair yine "yaşamak" kavramı ekseninde İkinci Yeni'nin öncüsü kabul edilen şairleri tek tek ele aldığı aşağıdaki sözlerinde, iç okuma yaparak estetik değerlendirmeler peşinde koşar:

"Orhan Veli akımında düz anlatış vardı. Bu şiirde düz anlatımdan ileri bir alan gelir. İlhan Berk, yaşamayı, salt yaşamayı anlattığı için, daha çok (hareket)e ve (fiil)e önem verir. Şiirleri (fiil)lerdir âdeta. Olay, hikâyeye, fiil konur ortaya. Anlatım önemli olur; en önemli kelime fiildir. Kelimeler ve mısra, fiilin fonksiyonu olur. Böylece insan ve yanı sıra tabiat çıkar. Burda, biz "insan"ı yakalarız, "yaşama"yı. Edip

Cansever maddeyi anlatıyordu. Ve şiiri bir soyutlama oluyordu. İlhan Berk “yaşama”yı anlatıyor; şiiri bir “hikâye etme” oluyor. Cemal Süreya ve Turgut Uyar bu yaşamaya bir sıfat katıp (kişi) de paylaşıyorlar. Biri “yaşama”yı var oluş problemi bakımından didikliyor (T. Uyar), öteki insanlar arası çatışma ya da sevişme yönünden (C. Süreya) Yani birinde insan tabiatın ortasında, öbüründe insan insanın yanında. Her ikisinin şiiri de somutlama oluyor”<sup>66</sup>

Karakoç, kendisinin de İkinci Yeni şiirinin öncülerinden biri kabul edilmesinden dolayı olsa gerek, bu şiiri birçok cümlesinde estetik değerlendirmelerle analiz eder. Bunlardan birkaç cümle de aşağıdaki gibidir:

“Bu şairler insanı şiire dokundurur. Turgut Uyar’da şiir bir ağaç gibi büyür gelişir, bir orman gibi uğuldar... C. Süreya resimler çizer... Bir şarkıcı, bir dans şairidir... İlhan Berk, tarih öncesinden, ekzotik ve hayalî bir ülkeden, bazı toplumdan, renkli evrenler getirir. Ece Ayhan ki yeni şiirin Necatigilidir- İnsanın, çarpık ve negatif realitesini olduğu gibi anlatır, kelimeyi bundan dolayı çarptır.”<sup>67</sup>

### 3) KARAKOÇ’UN İSİMLER ÜZERİNDE YAPTIĞI DEĞERLENDİRMELER

Sezai Karakoç, isim anarak yaptığı eleştirilerinde, söz konusu ettiği isimleri, ya İslam’ın ya da geleneğin dirilişine yaptıkları katkıyı dikkate alarak değerlendirir. Bu dikkatte, onun düşünce dünyasının ve yaşam algısının temelinde yatan “diriliş” kavramının payı büyüktür. Sezai Karakoç’a göre “Diriliş, insanın kurtuluşa varması için, içine gireceği değişimdir. Diriliş insanın İslam’la dirilmesi ve İslam’la kurtulması demektir.”<sup>68</sup> Ömer Lekesiz de Sezai Karakoç’un diriliş düşüncesini şöyle yorumlar: “İslam uygarlığı yaralanmış, güçsüz düşürülmüş bir uygarlık olmasına rağmen, ölmeyecek olan tek uygarlıktır. Onun yaşamasını sağlamak için evrime, devrime değil doğrudan dirilişe ihtiyaç vardır.”<sup>69</sup>

Karakoç, diriliş kavramı ekseninde yaptığı değerlendirmelerinde, “Sanatçıya Dönük Eleştiri” yöntemini kullanır. Şairin, kimi zaman öznel/izlenimci davrandığı, kimi zaman yine sosyolojik çözümlemelerle desteklediği bu eleştiri yöntemi, anlatımcılık kuramından doğmuştur. “Dile getirilen şeyden çok dile getirenin öne çıktığı”<sup>70</sup> anlatımcı kuram, eseri, “sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere”<sup>71</sup> olarak görür. Bu kuramın eleştiri dünyasına kazandırdığı “Sanatçıya Dönük Eleştiri” yönteminde, sanatçı odaklı konuşmak gerekliliği söz konusudur. Bu gereklilik eleştirmeni, biyografik birtakım çalışmalar yapmaya kadar götürmektedir. Sezai Karakoç, haklarında müstakil kitap yazdığı; Mevlânâ, Yunus Emre ve Mehmet Âkif hakkındaki eleştirilerinde, önce adı geçen şahısların hayat hikâyelerine odaklanır. Şairin bunu yap-

maktaki maksadı, Berna Moran'ın yazara dönük biyografik eleştirinin amaçlarından biri saydığı; "eserleri aydınlatmak için sanatçının hayatını, kişiliğini incelemek"<sup>72</sup> ilkesiyle örtüşür. Karakoç bahsi geçen isimlerin biyografilerini verirken, onların devam ettiği okullar, feyz aldıkları isimler, aileleri, toplumsal koşulları, yaşam şartları gibi detaylar üzerinde de durur. Ardından da bu isimlerin şiirlerini tahlile tabî tutar. Örneğin şair, Mehmet Âkif'in şiirine tesir eden öğeleri, Âkif'in biyografisi ile ilişkilendirerek şöyle sıralar:

"1- Klasik kültür ve Sâdi'de mükemmel örneğini bulan ve ahlâkî bir sonucu hedef tutan Doğu manzum hikâyeciliği.

2- O günün sanat okulları içinde birinci planda bulunan Batı Realizmi.

3- İslam ideali.

4- Tarihin en trajik günlerini yaşayan bir devlet ve millet.

5- Realiteye objektif ve tahlilî bakma alışkanlığı veren müspet bilgiler tahsili."<sup>73</sup>

Karakoç'un Âkif değerlendirmeleri, Berna Moran'ın anlatımcılık kuramının sanatçıya nasıl algıladığı yönündeki açıklamalarıyla örtüşmektedir. Berna Moran açıklamalarında şöyle konuşur: "Eskiden bir araçtı sanatçı; dış dünyaya ayna tutan bir araç. Şimdi bazı özellikleriyle diğer insanlardan ayrılan, kendisine özgü kişiliğiyle önem kazanan bir üstün adamdır... Derinliği ve duyarlılığı ile esrarengiz bir kuvvete sahip, dahî dediğimiz adeta Tanrısal bir varlıktır"<sup>74</sup> Berna Moran bu cümlelerde, sanatçının yaratmak eylemine de odaklanır ve şöyle der: "Sanatçı içindeki heyecanları ve duyguları ifade etmek ihtiyacını şiddetle duyar. Âdeta bunlardan kurtulması lâzımdır. Önüne geçilmez bir itiyile 'yaratma' eylemine girişir ve duygularını eserinde dile getirince rahatlar."<sup>75</sup> Sezai Karakoç'un, Mehmet Âkif'in "yazmak zorunda oluşu" yönündeki değerlendirmeleri, Moran'ın yukarıdaki sözleriyle uyumaktadır. Ona göre Âkif, toplumun hayatını kurtarmak vazifesiyle sanat yapmıştır. "Mehmet Âkif, toplumumuzun son ölüm kalım savaşının şairi olmuştur. Bir cephe şairi... Hedefinde bir hayat kurtarmak vardır, fakat bu ölümü kovma ve hayatı çağırma işinde en küçük teferruat tedbirlerini almak da bu büyük hedef için kaçınılmaz bir gerekliliktir. Âkif'i, toplumu bütün cepheleriyle kucaklar görüyoruz."<sup>76</sup>

Daha önce de belirttiğimiz gibi, Karakoç, sanatçıya dönük eleştiri yöntemini, kimi zaman farklı eleştiri yöntemleriyle destekler. Bunlardan biri sosyolojik eleştiridir. Geleneğe bakış ve dönemler başlığında, şairin sosyolojik eleştiri nasıl ve niçin kullandığı üzerinde durmuştuk. Nasıl ve niçin kavramlarının açılımı, şairin isimler üzerindeki değerlendirmeleri için de geçerlidir. Örneğin şair, Safahat'ı, kendi ifadeleriyle "bir cemiyetin muayyen bir devrini ifade eden" bir eser olarak görür ve bu nedenle, yine kendi ifadeleriyle "Safahat'ı sosyolojik bir bakışla şöyle vasıflandırır."<sup>77</sup>

- “1- Birinci Safahat(Genel sosyolojik çizgiler-Denemeler).
- 2- İkinci Safahat(Süleymaniye Kürsüsünde) spekülâtif yapı şiirleri
- 3- Üçüncü Safahat, doktrin şiir (Hakkın Sesleri)-Değer hükümleri.
- 4- Dördüncü Safahat (Fatih Kürsüsünde), siyasî yapı (Kadro).
- 5- Beşinci Safahat (Hâtıralar), karşılaştırmalı tarihî-sosyolojik çizgiler.
- 6- Altıncı Safahat (Âsım), tarihî-destansı yapı, savaş sosyolojisi, potansiyel halinde gelecek zaman
- 7- Yedinci Safahat (Gölgeler), Metafizik.”<sup>78</sup>

Karakoç’un bu maddelerden sonra, Safahat’ ta “bir cemiyet, gerçekten, belli başlı cepheleriyle ve temel perspektiflerden tanıtılmıştır, sanki bir plan dairisinde işlenmiştir denilebilir”<sup>79</sup> şeklindeki değerlendirmeleri, yukarıda kendi ifadesiyle öncelediğini örneklediğimiz sosyolojik bakışın yansımasıdır.

Yine Karakoç’un “halk sanatıyla vatan aşan genel sanatı birleştirmiş bir altın sentez peşindedir”<sup>80</sup> cümlesiyle nitelediği Yunus Emre’nin sentezci yaklaşımının niçin kalıcı olmadığı yolundaki çözümlemeleri de sosyolojik bir zeminde ele alınmalıdır: “Yunus’un bu sentezci yanının, Osmanlı tarihi boyunca Türk şiirine hâkim olamayışının başlıca sebeplerinden biri de, tekke şiirinin Yunus çizgisini o güç ve o nitelikte koruyamamasının, zaman zaman mezheb sınırında kalınmasının, istisnalar bir yana, bu şiir janrını belli bir doğrultuda duraklatmış olması gösterilebilir. Bu janr, Cumhuriyetten sonra, bir ara tekrar dirilir gibi olmuşsa da, bu çağın şartları, içtimaî değişmeler İkinci Dünya Savaşı’nın ruhlara getirdiği kara renk, tekrar kaybolmasına sebep olmuştur.”<sup>81</sup>

Fakat Karakoç’un, sanatçıya dönük eleştiri yöntemini kullanırken destek aldığı en önemli eleştiri yöntemi, öznel/ izlenimci eleştiridir. Karakoç, eleştirmenin “eser karşısında kendine göre oluşturduğu değer yargılarını esas aldığı”<sup>82</sup> bu yaklaşıma, birçok ismi değerlendirirken rağbet eder ve bu isimlerin başında Necip Fazıl gelir:

“Sabahleyin gün doğarken bizi saran duygular neyse üstadın şiirleri bende o duyguyu uyandırır. Bazı şiirleri de güneşin öğleyin olduğu gibi yakıcı ve sıcaktır; bazıları ikinci güneşi gibi serin ve oksayıcı, bazıları da güneşin batış melankolisinden ve geceden parçalar...”<sup>83</sup>

Karakoç yukarıda Necip Fazıl’ın şiirini değerlendirirken, gerekçelerini, hangi yollardan geçerek bu yargılara vardığını belirtmediği için öznel davranmıştır. Çünkü öznel eleştiride; “Eleştirmen, somut olarak ortaya koymadığı nedenlerine ve gerekçelerine dayalı olarak sevip sevmediği yönündeki kararını vermekle yetinir. Eleştirmen, yargısının hesabını vermez, kendini kanıtlamak ve açıklamak zorunda hissetmez. İzlenimci eleştiride ulaşılan sonuç, hüküm cüm-



leleri hâlinde sıralanır ama o sonucu hangi yollardan varıldığı, ne gibi gerekçelerle o yargılara ulaşıldığı belirtilmez.”<sup>84</sup>

İzlenimci eleştiride eleştirmen “eleştirdiği eserle okuyucu arasında bilgisel değil duygusal ve düşünsel bir bağ kurmaya çalışır.”<sup>85</sup> Sezai Karakoç da Necip Fazıl’ın halk şiiriyle kurduğu bağ üzerine yoğunlaştığı yazısında, okurla eser arasında “duygusal ve düşünsel bir bağ kurmaya çalışır.” Bu bağda, önce halk ozanına söz veren şair, onu, “ruhun kurtuluş şairi” olarak algılar ve aşağıdaki sözlerinde halk ozanı için subjektif yargılarını verir: “Halk şairleri âdetta sağ ve sol ellerini halk şiirinin üstüne bastırarak stillerine varırken, insanlığın kaderine ulaşmak için kendi kaderlerini halkın kaderinin içinden geçirerek fırlarlar bu şairler... Kimselerin eremediği yüksek dağlardan toplanmış gözlerin görmediği çiçekleri akşam dönüşü şehirde her rastlanan kişiye dağıtan dağ fatihlerinin zafer cömertliği gibi.”<sup>86</sup>

Şair daha sonra yazısının devamında Yunus Emre ve Necip Fazıl’ı hem halk şiiri geleneğine bağlılıkları hem de toplumsal uyanışa katkıları açısından değerlendirirken de özneldir: “Yunus Emre, toplumumuzun yeni ve büyük bir hamlesinin başlangıcında, duyarlıkların keskin bir saflık kazandığı bir dönemde doğan ve bu halk ruhundan aldığı ilhamla toplumun en derin, en zengin ve en doğal şiir dünyasını yüklenip gelen veli bir şairdir.”<sup>87</sup> sözlerinde Karakoç, Yunus Emre şiirinin “kendisinde oluşturduğu duygusal etkiye bağlı kalarak yargısını”<sup>88</sup> vermiştir.

Öznel/İzlenimci eleştiride, eleştirmen, “bireysel donanımına”, “kültürel birikimine”, “kendi yaşam algısına” bağlı kalarak konuşur. Sezai Karakoç da örneğin, Mevlânâ ve Yunus Emre’yi analiz ederken, düşünce dünyasının temelini oluşturan “diriliş” kavramını önceleyerek konuşur. Şair, “İslam ereni”, “İslam önderi” kabul ettiği Mevlânâ’yı, günün sancıları için tedavi olarak işaret ederken, yine özneldir:

“Evet, Mevlâna, devrinin o fetret döneminde, İslam ruhunun yaşaması için çırpınan bir pir, bir erendi. Yeniden dirilmenin sancuları için kıvrandığımız bu günde, bu en korkunç fetret gününde de, ruhu ve hâtırasıyla, bir diriliş piri, ereni olarak bize yol gösteriyor, ışık tutuyor, mânevî tasarrufuyla, eseri ve tesiriyle, yardımda bulunmaktan geri durmuyor.”<sup>89</sup>

Aynı öznel tutum, şairin Yunus’u ele alışında da söz konusudur. Yunus, Mevlânâ gibi günün dejenerasyonuna ilaç kabul edilmiş ve duygusal bir ses tonuyla konuşulmuştur: “Samimilik, ...su şırıltıları... kılıç gibi yükselen dağ... vahim, toprağın kabarıışı... Yunus’un şiirini ören çizgiler...”<sup>90</sup>

Sezai Karakoç, Yahya Kemal ile ilgili eleştirilerinde de kendisinden yola çıkar. Poetikasının anahtar kelimelerinden biri olan “gelenek”, onun Yahya Kemal’i değerlendirirken hareket noktası olur. Karakoç, Yahya Kemal’i “eski ede-

biyatımıza sevgisi ve saygısıyla"<sup>91</sup> önemli bir şair olarak görse de Yahya Kemal'in edebî dirilişi sağlayamadığını düşünür. Onun Yahya Kemal'in hakkını teslim etmekle birlikte, eksikliklerini de göz ardı etmemek yolundaki tutumu, kendi gelenek algısından kaynaklanır. Çünkü o geleneği Divan şiiriyle sınırlamaz. Divan şiirinin Arap ve Acem şiirinden beslendiği gerçeğini yok sayan Yahya Kemal'i, bu gerçeği göremediği, gelenek deyince sadece Divan şiirine yöneldiği gerekçesiyle, eksik bulur.<sup>92</sup> Dolayısıyla çıkış noktası yine kendi fikirleridir: "Yahya Kemal de şüphesiz diriliş gelişimi tarihinde bir yer sahibidir. Bu, o tarihi başlatan kişi olmak değilse de, onu gereksindiren, aratan biri olmak durumudur. En azından, düşen şiirin seviyesini yeniden yükseltenlerden biri olarak, problemi hissedecek bir kuşağın yetişmesinde pay sahibi olmak özelliğidir."<sup>93</sup>

Aslında Sezai Karakoç'un öznel yargılarını paylaştığı yazılarının her biri deneme türünün özelliklerini kapsamakta ve edebî bir meseleyi ele alırken "yeni bir edebiyat eseri kaleme alma" anlayışıyla örtüşmektedir:

"İzlenimci eleştiri, daha çok konusu edebiyat olan deneme metinleridir. Dolayısıyla bu tür eleştiri, deneme türünün pek çok özelliğini bünyesinde barındırmaktadır. Öznel eleştiri, daha çok deneme yazarlarının benimsediği bir tarz olup, okudukları eserle ilgili tamamen kişisel düşünce, duygu ve izlenimlerini yazarlar."<sup>94</sup>

Örneğin şairin Cumhuriyet dönemi şiirine odaklandığı her yazısı, deneme türünü örnekler. Çünkü şair, hem bu döneme ait sosyolojik çözümlemelerinde hem de dönemin öne çıkan isimleri ile ilgili değerlendirmelerinde, subjektiftir. Örneğin şair, "Galile Denizi" başlıklı yazısında, İlhan Berk'in şiir diliyle ilgili yargılarında yine gerekçe vermez. İzlenimci eleştirinin "eseri ve yazarı geri planda"<sup>95</sup> bırakma anlayışına uygun hareket eder: "... İlhan Berk'in şiirinde, dilin alışılmadık yanlarının tadıyla çizilen, değiştirilip değiştirilip çizilen, prova edilen, çeşitli planları denenilen bir hayat, bir "hakikat" konu."<sup>96</sup>

Sezai Karakoç bu ve benzeri birçok cümlelerin geçtiği yazılarında eleştiriye, "yeni bir edebî ürün"<sup>97</sup> ortaya koymak için vasıta kılmıştır.

Karakoç, İlhan Berk ile ilgili şu düşüncelerinde de subjektiftir: "İlhan Berk, kim ne derse desin, bu yeni akımın önderi. En soyutçusu, en dılısı, en ülkücüsü, en topluncusu, en gerçekçisi, en düşçüsü, en yabancısı, en yerlisi: kısaca bu şiirde "en" kelimesini kullanmak gereken her durumda, İlhan Berk geliyor aklıma."<sup>98</sup>

Karakoç yukarıdaki cümlelerinde öznel eleştirinin "eleştirmenin eserden bahsederken heyecanını okura aşılıyabilme"<sup>99</sup> ölçütünü başarıyla kullanmış; bunu yaparken belki de "eserde okurun daha önce fark etmediği şeylere dikkatini"<sup>100</sup> çekebilmiştir.

## SONUÇ

Sezai Karakoç'un, kendisi için birer işaret olarak bıraktığı edebî değerlendirmelerinin çıkış noktasını teşkil ettiği bu yazı, bahsi geçen işaretlerin okuru taşıdığı kimi gizleri açığa çıkarmaya çalışmaktadır. Her ne kadar giz kelimesi kullanılmışsa da aslında, bunlar birer giz değil, önemleri Sezai Karakoç gibi güçlü bir kalemin elinden çıkmalarından kaynaklanan detaylardır.

Bu detayların ilki, Sezai Karakoç'un Türk edebiyat tarihinin gelenek algısını incelerken, sosyolojik eleştiri yöntemini kullandığıdır. Şair bir arka plan çalışması olan sosyolojik çözümlemelerini, aslında günün şairini geleneğe yöneltebilmek uğrunda kullanır.

Bir diğer detay, Karakoç'un Türk şiirinin evrelerini incelerken de sosyolojik eleştiri yöntemini kullandığıdır. Fakat evre, dönem, devir gibi kavramlar tarihsel planda ele alınmak zorunluluğu taşıdıkları için, Karakoç bu alandaki değerlendirmelerinde, kimi zaman sosyolojik zemini tarihsel süreci de dikkate alarak analiz etmeye çalışmıştır.

Karakoç ile ilgili bu yazıda tespit edilen bir başka detay da Karakoç'un edebî şahsiyetler ile ilgili değerlendirmelerinde, sanatçı odaklı konuştuğudur. Fakat bu noktada, şairin sanatçıya dönük eleştirilerini, yine sosyolojik eleştiriyile ve öznel/izlenimci eleştiri yöntemiyle destekleyerek yaptığını da unutmamak gereklidir.

## DİPNOTLAR

- 1 Hüseyin Su, "Diriliş Düşüncesi ve Yöntemi", Hece Diriliş Özel Sayısı, S. 73, Ocak 2003, s. 6-19.
- 2 Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 8.bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2002, s.83.
- 3 Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları II, 3. bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2007, s.23-24.
- 4 age., s. 11.
- 5 age., s. 15.
- 6 Köksal Alver, "Sosyolojik Eleştiri", Hece Eleştiri Özel Sayısı, S. 77/78/79, Mayıs Haziran Temmuz 2003, s. 239-244.
- 7 Karakoç, age., s. 16.
- 8 age., s. 17.
- 9 Alver, agm., s. 239.
- 10 Karakoç, age., s. 19.
- 11 Alver, a.g.m. , s. 241.
- 12 Hilmi Uçan, Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim, 1.bs., Perşembe Kitapları, İstanbul 2002, s.23.
- 13 Moran, age., s. 84.
- 14 a.g.e., s. 84.
- 15 Köksal Alver, "Sosyolojik Eleştiri: Sosyolojik Okumaya Giriş". 2.bs., Edebiyat Sosyolojisi Kitabı İçinde (Ed. Köksal Alver), Hece Yayınları, Ankara 2006, s. 278.
- 16 agm., s. 278.
- 17 Sabahattin Güllülü, Sanat ve Edebiyat Sosyolojisi, 1.bs., Atatürk Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum 1998. S, 28
- 18 Karakoç, age., s. 10.

- 19 age., s. 11.
- 20 age., s. 20.
- 21 age., s. 72.
- 22 Guy Michaud, "Bir Disiplin Olarak Edebiyat Sosyolojisinin Kurulması", (Çevi Hilmi Uçan). Edebiyat Sosyolojisi Kitabı İçinde. (Ed. Köksal Alver), 2.bs., Hece Yayınları, Ankara 2006. S. 61.
- 23 Karakoç, age., s. 73.
- 24 Köksal Alver, "Sosyolojik Eleştiri", Hece Eleştiri Özel Sayısı, S. 77 / 78 / 79, Mayıs Haziran Temmuz 2003, s. 239-244.
- 25 Karakoç, age., s. 74.
- 26 age., s. 12.
- 27 Türkan Erdoğan, "Türkiye'de Edebiyat Sosyolojisinin Gelişimi Üzerine Düşünceler", Edebiyat Sosyolojisi Kitabı İçinde. (Ed: Köksal Alver) 2.bs., Hece Yayınları, Ankara 2006. s. 213.
- 28 Karakoç, age., s.13.
- 29 age., s.13.
- 30 age., s.14.
- 31 Moran, age., s.77.
- 32 age., s.78.
- 33 age., s.79.
- 34 Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları I , 4.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2007, s.79.
- 35 Moran, a.g.e., s.79.
- 36 Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları, III, 2.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2000, s.16.
- 37 Köksal Alver, "Sosyolojik Eleştiri", Hece Eleştiri Özel Sayısı, S.,S.77 / 78 / 79, Mayıs Haziran Temmuz2003 s.239-244.
- 38 Karakoç, a.g.e., s.18.
- 39 Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları II, 3.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul,2007, s.20.
- 40 Alver, agm., s.243.
- 41 Karakoç, age., s.20.
- 42 age., s.76.
- 43 Alver, agm. , s.224.
- 44 Karakoç, age., s.76.
- 45 age., s.21.
- 46 age., s.45
- 47 age., s.46.
- 48 age., s.46.
- 49 age., s.44.
- 50 age., s.47.
- 51 age., s.47.
- 52 age., s.47.
- 53 age., s.51.
- 54 age., s.53.
- 55 age., s.53.
- 56 age., s.54.
- 57 Alver, agm., s.243.
- 58 Karakoç, age., s.54.
- 59 age., s.46.
- 60 Köksal Alver, "Sosyolojik Eleştiri: Sosyolojik Okumaya Giriş". Edebiyat Sosyolojisi kitabı içinde. (Ed: Köksal Alver), 2. bs., Hece Yayınları, Ankara 2006, s.279.
- 61 Karakoç, age., s.34.
- 62 Alver, agm., s.279.
- 63 Karakoç, age., s.46.

- 64 Karakoç, age., s.36.  
 65 age., s.36.  
 66 age., s.40.  
 67 age., s.33.  
 68 Turan Karataş, doğunun yedinci oğlu Sezai Karakoç, 2.bs., Kaknûs Yayınları, İstanbul, 1998, s.130.  
 69 Ömer Lekesiz, "Diriliş ve Uygarlık". Hece Diriliş Özel Sayısı, S.73, Ocak2003, s. 20-39.  
 70 Ali İhsan Kolcu, Edebiyat Kuramları, 1.bs., Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum 2008, s.92.  
 71 Moran, age., s.102.  
 72 age., s.132.  
 73 Sezai Karakoç, Mehmet Âkif, 14.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul, 2012, s.40.  
 74 Moran, age., s.102.  
 75 age., s.102.  
 76 Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları II, 3.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul,2007, s.67.  
 77 Sezai Karakoç, Mehmet Âkif, 14.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2012, s.45.  
 78 Karakoç, age., s.45.  
 79 age., s.46.  
 80 Sezai Karakoç, Yunus Emre, 16.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul, 2012, s.55.  
 81 Sezai Karakoç, age., s.55.  
 82 Nurullah Çetin, "Öznel/İzlenimci Eleştiri". Hece Eleştiri Özel Sayısı, S.77/78/79, Mayıs Haziran Temmuz 2003, s.206-208.  
 83 Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları II, 3.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2007, s.42.  
 84 Çetin, agm., s.102.  
 85 agm., s.102.  
 86 Sezai Karakoç, age., s.108-109.  
 87 age., s.110.  
 88 Nurullah Çetin, agm., s.207  
 89 Sezai Karakoç, Mevlâna, 5.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2012, s.79.  
 90 Sezai Karakoç, Yunus Emre, 16.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2012, s.42.  
 91 Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları II, 3.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2007, s.25.  
 92 Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları I, 4.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2007, s.119.  
 93 Sezai Karakoç, Edebiyat Yazıları II, 3.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul, 2007, s.25.  
 94 Nurullah Çetin, agm., s.207.  
 95 Çetin, agm., s.207.  
 96 Karakoç, age., s.38.  
 97 Çetin, agm., s.207.  
 98 Karakoç, age., s.37.  
 99 Moran, age., s.265.  
 100 age., s.265.

## KAYNAKLAR

- 1) Alver, Köksal, "Sosyolojik Eleştiri", Hece Eleştiri Özel Sayısı, , S.77/78/79, Mayıs Haziran Temmuz 2003, s.239-244.
- 2) Alver, Köksal, Edebiyat Sosyolojisi, (Ed. Köksal Alver), 2.bs., Hece Yayınları, Ankara 2006.
- 3) Çetin, Nurullah, "Öznel/İzlenimci Eleştiri" Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı, S.77/78/79, Mayıs Haziran Temmuz 2003, s.206-208.
- 4) Erdoğan, Türkan, "Türkiye'de Edebiyat Sosyolojisinin Gelişimi Üzerine Düşünceler". Edebiyat Sosyolojisi Kitabı İçinde (Ed: Köksal Alver), 2.bs., Hece Yayınları, Ankara 2006.
- 5) Güllülü, Sabahattin, Sanat ve Edebiyat Sosyolojisi, 1.bs., Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, Erzurum 1998.
- 6) Haksal, Ali Haydar, Sezai Karakoç Eleğimsağmalarda Gökanıtı, 1.bs., İnsan Yayınları, İstanbul, 2007.

- 7) Hece Dergisi Eleştiri Özel Sayısı, Hece Yayınları, S. 77/78/79. Ankara 2003.
- 8) Hece Dergisi Diriliş Özel Sayısı, Hece Yayınları, S.73, Ankara 2003.
- 9) Karakoç, Sezai, Edebiyat Yazıları I, 4.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2007.
- 10) Karakoç, Sezai, Edebiyat Yazıları II, 3.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2007.
- 11) Karakoç, Sezai, Edebiyat Yazıları III, 2.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2000.
- 12) Karakoç, Sezai, Mevlâna, 5.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul, 2012.
- 13) Karakoç, Sezai, Yunus Emre, 16. bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2012.
- 14) Karakoç, Sezai, Mehmet Âkif, 14.bs., Diriliş Yayınları, İstanbul 2012.
- 15) Karataş, Turan, doğunun yedinci oğlu Sezai Karakoç, 2.bs, Kaknüs Yayınları, İstanbul 1998.
- 16) Kolcu, Ali İhsan, Edebiyat Kuramları, 1.bs., Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum, 2008.
- 17) Lekesiz, Ömer, "Diriliş ve Uygarlık", Hece Diriliş Özel Sayısı, S.73. Ocak 2003, s.20-40.
- 18) Michaud, Guy, "Bir Disiplin Olarak Edebiyat Sosyolojisinin Kurulması". (Çev.Hilmi Uçan). Edebiyat Sosyolojisi Kitabı İçinde. (Ed: Köksal Alver), 2.bs., Hece Yayınları, Ankara 2006.
- 19) Moran, Berna, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, 8.bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2002.
- 20) Su, Hüseyin, "Diriliş Düşüncesi ve Yöntemi". Hece Diriliş Özel Sayısı, S:73. Ocak 2003, s.6-19.
- 21) Uçan, Hilmi, Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim, 1.bs., Perşembe Kitapları, İstanbul, 2002.

## NÂZİM HİKMET'İN BAKIŞIYLA NÂMIK KEMAL

Cafer Gariper\*



**Özet:** 20. yüzyıl Türk edebiyatının öne çıkan sanatkârlarından Nâzım Hikmet, 1935'te Peyami Safa hakkında yazdığı bir hicivde Nâmik Kemal'i alaya alır. 1936'da kendisiyle yapılan bir mülakatta ise Nâmik Kemal'i sert bir şekilde eleştirir. Nâmik Kemal'in yaşadığı toplumun gerçekliğini kavrayamadığı, seçkin bir tavır takındığı, çağının gerisinde, sınırlı hürriyet yanlısı, sınıflı toplumun ürünü, *burjuvazinin bayraktarı* olduğu görüşünü ileri sürer. 1942'de yazdığı bir mektupta ona bakışının değişmeye başladığı görülür. İdeolojik temelli bu görüşlerini hayatının sonuna doğru yeniden gözden geçirme ihtiyacı duyar. Nâmik Kemal'e yönelttiği eleştirinin hatalı olduğunu ifade eder. Onun bu geri dönüşü, ideolojik bakışı kadar ikili zihin yapısının ürünü olarak anlam kazanır.

**Anahtar Kelimeler:** Nâzım Hikmet, Nâmik Kemal, hiciv, eleştiri.

### 'NÂMIK KEMAL' FROM THE PERSPECTIVE OF NÂZİM HİKMET

**Abstract:** Nazım Hikmet who is one of the prominent artists of 20<sup>th</sup> century Turkish Literature ridicules Namık Kemal in a work of the satire written about Peyami Safa in 1935. Also in an interview made with him in 1936, Nazım Hikmet criticizes harshly Namık Kemal. Nazım Hikmet asserts the views of Namık Kemal's incomprehension the reality of the society in which he lives, his adopting an elitist attitude, his being behind his age, limited, a supporter of independence, a product of the class society and a banner-bearer of bourgeoisie. Nazım Hikmet realizes that his point of view about Namık Kemal changes in his letter written in 1942. But he needs to reconsider his first fundamental ideologic views towards the end of his life. He states that the criticisms directed at Namık Kemal do not reflect truths. His return, as much as his ideologic views makes sense as a product of dual structured mind.

**Keywords:** Nazım Hikmet, Namık Kemal, satire, criticism.

Edebiyat dünyasında şair kimliği, tiyatro yazarlığı ve ideolojik tercihleriyle tanınan Nâzım Hikmet, polemikler, eleştiri yazıları ve hicivler de kaleme almıştır. Onun şiir sanatının ve ideolojik tercihinin gölgesinde kalan polemikleri, hicivleri ve eleştiri yazıları sanat, edebiyat alanında görüşlerinin belirginlik kazanmasında değer taşır. Bu yazılarında o, çeşitli sanat, edebiyat konula-

\*Yard. Doç. Dr., SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: cafergariper@sdu.edu.tr

rını ele almanın yanında edebiyat eserleri ve sanatçılar hakkında da eleştirel görüş ve tespitlerde bulunur. Eleştirel bakışını genellikle çağdaşı yazar ve şairlerle onların eserleri üzerinde yoğunlaştırır. Kimi zaman da dikkatini Abdülhak Hâmit ve Mehmet Emin gibi önceki kuşaktan şairlere ve eserlerine yöneltir. İşte onun eleştirel bakış açısıyla yaklaştığı şair ve düşünce adamlarından biri de Nâmık Kemal'dir. O, Nâmık Kemal'i şair ve yazar yönünden çok, düşünce adamı kimliğiyle ve toplum üzerindeki etkisiyle konu edinir. Bunu yaparken de arka planını Marksist bakış açısının kurduğu eleştirel bir yaklaşım geliştirir.

Nâmık Kemal, Türk edebiyatının olduğu kadar Türk düşünce hayatının da öne çıkan adlarından biridir. Onun sanat eserleri ve düşünceleri 19. yüzyılın ikinci yarısının ortalarından itibaren yeni yetişen kuşaklar üzerinde geniş etki yaratır. Vatan ve hürriyet şairi olarak tanınan Nâmık Kemal, siyasî düşünceleri ve edebî eserlerinin yanı sıra coşkunu yaratılışı ve mücadeleci kişiliğiyle de dikkatleri üzerine çeker. Cumhuriyet yıllarına kadar yeni yetişen kuşaklar üzerinde sürekli ve derin etkisi olur. Bununla birlikte ona zaman zaman Türkçü, İslâmcı ve Marksist çevrelerden kimi eleştirel bakışlar da getirilir. Bu eleştirel bakışlardan biri de Nâzım Hikmet'e aittir.

Nâzım Hikmet, Peyami Safa'yı hicvettiği manzum bir metinde Nâmık Kemal'e de göndermede bulunur. Bu hicivden bir yıl sonra Kemal Tahir'e verdiği mülâkatta da Nâmık Kemal'i sert bir dille eleştirir. Fakat 1942 yılında Kemal Tahir'e hapisneden yazdığı bir mektuptan 1935'te 1936'da Nâmık Kemal'e yönelttiği eleştirilerde yumuşamaya başladığı, strateji değişikliğine gitmek istediği anlaşılır. Bundan uzun yıllar sonra Nâmık Kemal'e bakışı değişik bir görünüm kazanan Nâzım Hikmet, Nâmık Kemal etrafında 1935 ve 1936'teki düşüncelerinden daha farklı düşünceler geliştirir. Bu yazıda Nâzım Hikmet'in Nâmık Kemal'i değerlendirmede takındığı tutum belirlenmeye, eleştirisini yönelttiği konular üzerinde durulmaya çalışılacak, Nâmık Kemal karşısında yer yer sert temrinlerle giriştiği eleştirel tavra dikkat çekilerek bunun sosyal, siyasî, ideolojik ve psikolojik/psikanalitik arka planının araştırılmasına gayret edilecek, Nâmık Kemal karşısında onun değişken yargıları ve bunun anlamı üzerinde durulacaktır.

Nâzım Hikmet'in sanat ve hayat yönünden kendisiyle paralellikler taşıyan Nâmık Kemal'e eleştirel bakış getirmesi ilgi çekicidir. Çünkü o, meydan adamı kimliğiyle şiirindeki gür sesini, bir tarafıyla Nâmık Kemal'den ödünç almış gibidir. Nâmık Kemal'in vatan ve hürriyet temalı çok sayıda şiirinde yüksek sesle kalabalıklara haykıran, onları harekete geçirmek isteyen meydan adamı kimliğiyle Nâzım Hikmet'in şiirlerinde de karşılaşılır. Nâmık Kemal'in *Hürriyet Kasidesi* adıyla bilinen *Besalet-i Osmaniye ve Hamiyet-i İnsaniye*, *Vatan Şarkısı*, *Vaveyla* ve benzeri şiirleriyle Nâzım Hikmet'in *Orkestra*, *Bahr-i Hazer*, *Kezem Gibi* şiirleri arasında yapılacak bir karşılaştırma, bu paralelliği ortaya ko-



yacak mahiyet taşır. Ayrıca her iki şairin de dönemlerinde mevcut yönetimle uzlaşmamaları, farklı rejimleri arzulamaları, tutuklanmaları ve mahkûmiyetleri benzerliklerini siyasi ve sosyal alandaki faaliyetlerine kadar genişletir. Nâmık Kemal'in yeni bir edebiyat için kendinden önceki dönemin birikimine, klasik edebiyat geleneğine ve sanatkârlarına şiddetli savaş açmasıyla Nâzım Hikmet'in kendisinden önceki sanat anlayışlarına ve sanatkârlara savaş açması da dikkatten kaçırılmaması gereken bir başka benzerliktir. Bununla birlikte her iki şairin hayat çizgisinde dikkate değer paralellikler olmasına rağmen Nâzım Hikmet'in Nâmık Kemal'e sert eleştiriler getirdiğine şahit oluruz. Hızını daha çok ideolojik farklılıktan ve Marksist ideolojiyi yayma düşüncesinden alan bu eleştirilerin estetik temele dayandığını söylemek güçtür. Onun ele almaya çalışacağımız eleştirileri 1929'da *Resimli Ay*'da "İmzasız" takma adıyla fütürist etkiyle başlattığı "Putları Yıkıyoruz" kampanyasının devamı niteliğindedir.

Nâzım Hikmet'in yazılarında Nâmık Kemal adına "Putları Yıkıyoruz, No. I Abdülhak Hâmit"<sup>1</sup> ve "Putları Yıkıyoruz, No. II Mehmet Emin Beyefendi"<sup>2</sup> başlıklı yazılarında rastlanmaya başlanır. O, söz konusu yazılarında Nâmık Kemal'in adını anarak Abdülhak Hamit'le ve Mehmet Emin'le karşılaştırmasını yapar. Birincisinde Abdülhak Hâmit'in yaşadığı sosyal geçiş dönemini ifadeye zayıf kaldığını, hatta çoğu kez bu konuda Nâmık Kemal ve Ziya Paşa'nın dönemlerini ifade etme bakımından ondan daha başarılı olduğunu söyler.<sup>3</sup> "Putları Yıkıyoruz, No. II Mehmet Emin Beyefendi" yazısında ise Mehmet Emin'in istibdada karşı Tevfik Fikret'in *Sis* şiirindeki ve Nâmık Kemal'in yazılarındaki ölçüde tavır gösteremediğini belirtir.<sup>4</sup> Bu yazılarında Nâzım Hikmet, Nâmık Kemal'e olumlu bakış getirmekten çok, onu, Abdülhak Hamit'i ve Mehmet Emin'i eleştirmek için karşılaştırma ögesi olarak kullanır. Nâzım Hikmet'in Nâmık Kemal hakkındaki düşüncelerini geniş ve açık bir şekilde ifade ettiği ilk metin, 1935 tarihini taşıyan "Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri" adlı olanıdır. Bu manzum hicviyeden bir yıl sonra 1936'da Kemal Tahir'e verdiği mülakatta Nâmık Kemal hakkında görüş ve değerlendirmelerini daha geniş ve açık bir şekilde ortaya koyar. Burada önce "Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri"ni ele alacağız.

1935'te *Aydabir*'de yayımlanan "Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri"nde<sup>5</sup> polemige girdiği eski dostu Peyami Safa'yı hedef alan Nâzım Hikmet, Peyami Safa'yla Nâmık Kemal ve Ahmet Hâşim arasında ilgi kurarak şunları söyler:

*"Bir düşün oğlum,  
bir düşün, ey, göbekli patron veletlerinin  
"Doğru yol" göstericisi  
bir düşün ey yetimi Safa  
bir düşün ve hatırla ki, son defa:*



Nâzım Hikmet'in bu ifadelerinden Nâmık Kemal imgesiyle gerçeğinin farklı olduğu anlamı çıkar. Yani toplum, Nâmık Kemal'in edebî metinlerinden hareketle bir Nâmık Kemal mitosunu yaratmış, onun adı etrafında cesur ve kahraman bir kişilik inşa etmiştir. Oysa durum hiç de öyle değildir, anlamına gelir. Metnin devamında Nâmık Kemal'in "zenci kölesinin" "abanoz ellerinden" "som altın taslarla şarap içerek" "didarı hürriyetin dizinde" "kendi kendinden geçerek" şiirler söylemesi yine Nâzım Hikmet'in dayandığı ideolojik argüman çerçevesinde efendi-köle diyalektiğini getirir. Nâzım Hikmet'in bakışıyla sınıflı toplumun temsilcisi olan Nâmık Kemal, *hürriyetin güzel yüzünün dizinde zenci kölesinin sunduğu altın tastaki şarabı içerek kendinden geçmişçesine şiirler söyleyen biridir*. Zenci kölenin uzattığı altın taştan şarap içmek Nâmık Kemal'in, Marksist literatürdeki adlandırma ile, burjuva ve konfor düşkünü, Nâzım Hikmet'in deyişiyle *konformist* olduğunu gösterir. Bu da Nâmık Kemal'in söyledikleriyle yaşama tarzı ve kişiliği arasında çelişki olduğu sonucunu doğurur.

Nâzım Hikmet, Peyami Safa'nın *fikir adamlığı* tarafını eleştirirken de Nâmık Kemal'den hareket eder. Onun düşünce adamlığını alaya almak için *Vatan Yahut Silistre* oyununun parodisini yapar. Oyun kişisi Abdullah Çavuş'un konuşmasını *gerçek düşünceden* uzak bulur. Abdullah Çavuş'un *Vatan Yahut Silistre*'deki (kendisi eserin ismini "Vatan-Silistre" şeklinde kaydeder) konuşmalarına ve leit-motiv olarak tekrarlanan "kıyamet mi kopar" sözüne gönderme yaparak alaya alır.

Nâzım Hikmet, bu manzum eleştirel yaklaşımdan bir yıl sonra, 1936'da Kemal Tahir'e verdiği mülâkatta Nâmık Kemal hakkında daha geniş ve açık yarılarda bulunarak şunları söyler:

"- Namık Kemal, bize, tarihî ve sınıflı şartlarının dışında, 'mutlak, lâsınıff' bir hürriyetperver, 'lâsınıff' bir halkçı olarak göstermek istiyorlar.

Muayyen bir sınıflı cemiyetin, muayyen tarihî bir inkişaf merhalesinin verimi olan Namık Kemal, denildiği gibi, 'lâsınıff' hürriyetperver ve 'lâsınıff' bir 'halkçı' mıydı? Ve esasen buna imkân var mıydı?

Cevap verilmesi lâzımgelen sorgular bunlardır bence. Ve ben bu sorguların en kısa ve kestirme cevaplarını bizzat Namık Kemalın ağzından almayı münasip buluyorum.

'Usulü meşveret hakkında mektuplar'ında, 'Cümhurun bizi batıracağı başka mesele, onu da kimse inkâr etmez. Bizde Cümhur yapmak kimsenin aklına gelmez', 'mülkümüzde ekseriyeti arayâ sahip olan milleti islamiye, Al Osmanı ne kadar sever ve bir âdil padişahının en edna kılı için başını feda eder' diyen ve "halkın hakimiyeti, bigayri hak naksı biat mı demektir?" diye yana yakıla sorgu soran Namık Kemal, 'halkçılığının' ve 'hürriyetperverliğinin' sınıflı sınırlarını, ayrı mektuplarda, şu aşağıdaki satırlarla düstürleştirmiştir:

1- 'Hakkı nezaret, icrayı hükûmet bizzarure bir FIRKAYI MÜMTAZE'ye kalacak...'

2- Her eyalet, mebuslarını MUTEBERANDAN gönderecek...'

Ve Namık Kemale göre; FIRKAYI MÜMTAZE'nin icrayı hükûmet edeceği usulü meşverette örnek alınacak memleket üçüncü Napolyon Fransasıdır. Çünkü fransızların:

3- 'Üçüncü Napoleon enani idarelerini ele aldı, hurriyetlerini ahlaklarının iktiza ettirdiği tadilat ile TAHDİT etti. İşte 'fransızlar da' bugünkü buldukları hali saadete o sayede vasıl oldular.'

Üçüncü Napolyonun Fransada hangi sınıfların hürriyetlerini TAHDİT etmiş olduğu düşünülürse, Namık Kemalın 'ideal' hürriyet telakkisi gün gibi ortaya çıkar...

Namık Kemal, matbuatın bile ancak 'lüzumu kadar' hür olmasını isteyen Namık Kemal, bütün hususiyetleriyle; yarım müstemlekeleşen, münkariz Osmanlı imparatorluğunun içinde kendine yol açmak isteyen 'BURJUVAZİNİN' bayraktarıdır. Filhakika bu bayraktar 'adil bir padişah'tan ileri geçmemiş, geçememiştir. Çünkü Namık Kemalın, icrayı hükûmet etmesini istediği FIRKAYI MÜMTAZE daha 'Cumhuru aklına getiremeyecek' ve mübeşşirine 'ümmele milleti' fark ettiremeyecek kadar zayıftı. Bu 'eyalet muteberanı', daha o kadar zayıftı ki, tam bir yerli senayi kurmayı da, tıpkı 'Cumhur' kurmakta olduğu gibi, aklından bile geçirmemekteydi. O, o günkü tarihî şartları ve inkişaf merhalesi içinde, ancak Avrupa sermayesi için, ham madde işlemeği ideal edinebilmişti. Bunu da yine Namık Kemalden dinleyin:

'Bizi soymak ve halı zaıfta tutmak ise Avrupanın hiç mütezimi değildir... Biz ne kadar ilerlersek Avrupa ticaretçe o kadar müstefit olur... Bedihi değil midir ki, bir İngiliz fabrikası İstanbul'a bin liralık basma göndereceğine İzmirden bin liralık pamuk alsa ondan basma yapsa Hinde Çine öteye beriye gönderse ondan iki bin lira kazanır...'

Namık Kemal, 'lâsınıfı' hürriyetperver, halkçı mı? Namık Kemal:

*'abanoz ellerinden  
zenci kölesinin  
som altın taslarla şarap içerek,'*

Burada "zenci köleyi" beyaz köle, pamuk ihraç edecek eyalet muteberanın tarlalarında çalışacak olan "köylü, ırgat" diye de okuyabilirsiniz.

ve "didarı hürriyet" in dizinde

kendi kendinden geçerek:

Bütün varlığıyla ancak eyalet muteberanına gülümsiyen 'didarı hürriyet'.

Evet Namık Kemal o kölenin elinde şarap içerek bu 'didarı hürriyetin dizinde' kendi kendinden geçerek, FIRKAYI MÜMTAZE ye:

*Yüksel ki yerin bu yer değildir,  
Dünyaya geliş hüner değildir!..*

demişti.

Ve ne dikkate şayandır ki, bu 'Üçüncü Napolyon' 'kahramanı hürriyet'i bugün sosyetenin en sağ unsurlarının elinde, en sol cenaha karşı bir saldırış silahı oluyor. Namık Kemalla Karl Marksı mukayiseye yeltenen bir güruh, bu FIRKAYI MÜMTAZENİN, bu Üçüncü Napoleonkârı 'tahdit edilmiş' hürriyetin şairini perde yapıyorlar ve beşeriyetin, ancak fırkayı mümtazesiz, sınıfsız bir cemiyet içinde en geniş en hakikî lâsınıfı hürriyete kavuşacağını söyleyenlerin 'hürriyetlerini' 'hürriyet!?' namına tahdit ettirmek için bağrışıyorlar."<sup>11</sup>

Nâzım Hikmet'in, Peyami Safa için yazdığı hicivdeki Nâmık Kemal'le ilgili satırlara da yer verdiği bu mülakatında Nâmık Kemal hakkındaki görüşünün daha belirginlik kazandığını görürüz. Buna göre Nâzım Hikmet'in Nâmık Kemal'e temel itirazı onun adı verilmeyen birilerince "tarîhî ve sınıfî şartların dışında 'mutlak, lâsınıfî' bir hürriyetperver, 'lâsınıfî' bir halkçı olarak" gösterilmek istenmesinedir. Ona göre Nâmık Kemal, tam anlamıyla sınıfsız toplum yanlısı, halkçı ve hürriyetçi anlayışa sahip biri değildir. Esasen buna imkân da yoktur. Çünkü o, sınıflı topluma mensuptur ve sınıflı toplumun aşamalarından birinin ürünüdür.<sup>12</sup> Bu görüşünü Nâmık Kemal'in "Usulü Meşverete Dair Mektuplar"ından alıntılarla ortaya koymaya çalışan Nâzım Hikmet, Nâmık Kemal'in Üçüncü Napolyon dönemini model olarak aldığı için gerçek anlamda sınıfsız toplum ve tam hürriyet yanlısı sayılamayacağını ileri sürer. Çünkü Nâmık Kemal, ülke yönetiminin "fırkayı mümtaze"ye (seçkin/seçilmiş bir gruba) bırakılmasını istemektedir. Bu da tam hürriyet yanlısı ve halkçı bir tutum değildir.

Burada Nâzım Hikmet'in "tam hürriyet yanlısı", "halkçı" derken neyi kastettiği açıkça belirmez. Kastedilen meşrutiyet mi, cumhuriyet mi, demokrasi midir? Bunlar belirginlik kazanmaz. Yalnız hedefin daha baştan kurgulanmış olduğu, Nâmık Kemal'i olumsuzlayan bir bakış getirmek istendiği fikri belirir. Öncelikle Nâzım Hikmet'in Nâmık Kemal'e yönelttiği eleştiride açıklığa kavuşturulması gereken yanlar üzerinde durmak gerekecektir:

Nâzım Hikmet, Peyami Safa için yazdığı "Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri"nde Nâmık Kemal'in *Vatan Yahud Silistre* oyununun karakterlerinden Abdullah Çavuş'a alaycı bir söylemle yaklaşır:

*"FİKİR dediğin  
Şeyin*

*Karabet ustanın uduna benzemez suratı.  
O, ne şapırtılarla çiğnenen bir sakız,  
ne 'Vatan-Silistre'de Abdullah çavuşun tiradı,"*

diyerek Abdullah Çavuş'un dile getirdiği "kıyamet mi kopar" sözüne kapalı göndermede bulunarak alay konusu yapar. *Vatan yahut Silistre'* de Abdullah Çavuş, bir halk insanı, sıradan biri olarak çizilmiştir. Ondandır yüksek felsefî fikirler beklenemez. Oyunun kurgusunda Abdullah Çavuş, Silistre savunmasında çatışmaların yoğunlaştığı, Türk askerlerinin moral kaybına uğradığı zaman dilimlerinde belirerek vatan savunması karşısında hayatı küçümseyen tavırla "kıyamet mi kopar"<sup>13</sup> sözüyle askerlere moral verir. Burada Nâzım Hikmet'in Peyami Safa'yı alaya alırken parodisini yaptığı Abdullah Çavuş karakterinin seçilmesinin pek de isabetli bir tercih olmadığı söylenebilir.

Üzerinde durmamız gereken bir başka nokta Nâmık Kemal'in burjuva, "burjuvazinin bayraktarı" ve konformist olarak gösterilmesidir. Yukarıda ele almayı çalıştığımız Nâmık Kemal'i "takma aslan yeleli" olarak nitelemesi, onu Marksist ideolojinin sınıflı toplum anlayışı içerisinde değerlendirilmesi, bu yolla toplumdaki Nâmık Kemal algısını ve imgesini yıkmaya çalışması karşılığını bulmayan bir parodi olarak kalır. Sosyoloji sözlüğünde burjuva, "[a]namalıcı üretim düzeninde üretim araçlarını ellerinde bulunduranlarla çıkarları bunlara bağlı olanların oluşturduğu sınıf... Bu sınıfsal yapıya sâhibolanlara burjuva (...) denir"<sup>14</sup> şeklinde tarif edilmektedir. Buna göre Nâmık Kemal, Nâzım Hikmet'in parodileştirmeye çalıştığı gibi ne bir burjuvadır ne de konformisttir. O, servet birikimine fazla izin vermeyen Osmanlı toplum düzenine mensuptur. Her ne kadar vezir, kaptan-ı derya ve sadrazam yetiştiren köklü bir aileden gelmiş olsa da, bu aile aynı zamanda birkaç kez devlet görevinden uzaklaştırılmış, malları müsadere edilmiş, yoksul düşmüş bir ailedir. Yanında yetiştirdiği dedesi Abdüllatif Paşa'nın borçlu öldüğü, kendisinin on yedi yaşından itibaren devlet dairesinde çalışarak hayatını kazanma çabasına girdiği,<sup>15</sup> hürriyet yolunda mücadele verdiği, hapsedildiği, sürgünlere gönderildiği düşünülürse Nâzım Hikmet'in ona getirdiği oryantalist öğeler taşıyan ideoloji kaynaklı şu alaycı bakışın hiç de isabetli olduğu söylenemez:

*"O, takma aslan yeleli Namık Kemal üstadın senin;  
abanoz ellerinden  
zenci kölesinin  
som altın taslarla şarap içerek  
ve "didarı hürriyet" in dizinde  
kendi kendinden geçerek:  
'Yüksel ki yerin  
Bu yer değildir,*

*Dünyaya geliş hüner değildir!  
 demiş...”*

Nâmık Kemal, meşrutî yönetim için Osmanlı devlet düzenine, Abdülaziz'in ve Abdülhamit'in baskıcı monarşi yönetimine karşı mücadele vermiştir. Tanpınar'ın da işaret ettiği gibi o, “İngiliz parlamantarizm sistemini beğenir. Fakat meşrutiyet idaresini kurmak için lâzım gelen hukukî esasları dışardan almaz. Çünkü İslamiyette meşveret esastır.”<sup>16</sup> Batı'da gördüğü, beğendiği düşüncelerin ve uygulamaların karşılığını İslâm medeniyeti dairesi içinde arar. “Locke, Montesquieu, Rousseau gibi düşünürlerin fikirleriyle pek muhtemel olarak ikinci elden tanıştığı ve Avrupa'da bulunduğu zaman benimsediği *tabii haklar, toplumsal sözleşme* gibi devrimci sonuçları olan iki fikrin, şeriat ile uzlaşır iki görüş olduğunu tartışmaksızın kabul etmiş gözükür.”<sup>17</sup> *Usûl-i meşveret* mektuplarında Batı'da gördüğü cumhuriyet modelinin İslâm'ın erken dönemindeki *usûl-i meşveretle* benzeşen yanına dikkat çekmesi ve kaynak olarak görmesi de bundandır. Sina Akşin'in ifadesiyle o,

“Fransız aydınlanmasının ve özellikle Locke ve Rousseau'nun demokratik-liberal görüşlerini İslamlaştırmaya, başka bir deyişle, bu görüşlerle İslam siyaset kuramından bir sentez gerçekleştirmeye çalışıyordu. Osmanlılara siyasal haklar verilmesi ve parlamentolu bir hükümete gidilmesi, yani hak hakimeti, *Kur'an*'da bulunan 'meşveret' yani danışma ve görüşme emrine dayandırılıyordu. Öyle ki, bundan böyle 'meşveret usulü' meşrutiyetin diğer bir adı olacaktı. Bunun da felsefi temeli, insanların hür doğması ve devleti, daha da hür olmak, hürriyetlerinden daha iyi yararlanmak üzere bir toplum sözleşmesiyle kurmalarıydı. Yani, sonradan *İbret*'te ifade edeceği üzere: 'devletin halktan ayrı bir vücudu yoktur. Kendisine mahsus hiçbir menfaati olamaz...' Toplum sözleşmesinin İslami karşılığı biat idi. (...) Kemal'in cumhuriyet yönetimi konusunda da hem cesur, hem ihtiyatlı olduğunu görüyoruz. Halk egemenliği, 'efdal-ı (üstün) hükümet' olan cumhuriyet olarak somutlaşabileceği gibi, İslamiyetin ilk dönemi de bir cumhuriyet yönetimiydi. Ama Osmanlı halkı bunu istemezdi, ayrıca cumhuriyet 'bizi batırırdı.'"<sup>18</sup>

Nâzım Hikmet'in de daha önce işaret ettiği gibi, *usûl-i meşveret hakkında mektuplarında* Nâmık Kemal, cumhuriyet modelini halkın istemeyeceği kanaatinde. 1868'de *Hürriyet*'te yayımlanan söz konusu mektuplar dikkatlice okunursa bunun anlamı ortaya çıkar. Onun *cumhuriyet bizi batırır* dediğine bakılırsa, cumhuriyetin, farklı etnik gruplardan oluşan Osmanlı Devletinin bölünmesini getirecek süreci başlatacağı görüşünde olduğu sonucu çıkarılabilir. Bu konuda Nâmık Kemal, dönemin siyasi şartları gereği muhtemelen “Sarayı karışısına almak istemiyordu. Ayrıca, belki de saltanat sayesinde Türklerin devlet reisliğini süresiz ellerinde tutabileceklerini düşünüyordu.”<sup>19</sup> Zira onun “bütün fikirleri, imparatorluğun muhâfaza ve devamı gayesine bağlanır.”<sup>20</sup>

Nâmık Kemal, her ne kadar beğense de İngiliz ve Alman parlamenter sistemini Osmanlı için doğru bulmaz. Çünkü bu parlamentolarda soylu sınıf yer almaktadır. Onun bu düşüncesi yani sınıf fikri üzerine oturan parlamenter sisteme karşı çıkışı Nâzım Hikmet'in ileri sürdüğü "tarihî ve sınıfî şartların dışında 'mutlak, lâsınıflı' bir hürriyetperver, 'lâsınıflı' bir halkçı ol"madığı teziyle çelişir. Nâzım Hikmet, Nâmık Kemal'in "Usulü meşveret hakkında mektupları"ndaki "muteberân" ile "fırka-i mümtaze" kelime grubundan böyle bir yargıya varmış olmalıdır. Ancak "muteberân" ile "fırka-i mümtaze"yi sosyolojik bir olgu olarak gerçek manada sınıf anlamında almak doğru olmaz.

Aslında Nâmık Kemal'in, Çetin Yetkin'in de işaret ettiği gibi, "gerek 'direnme ve devrim ve gerekse 'cumhuriyet' konularında çelişkili düşünceleri olduğu"<sup>21</sup> söylenebilir. Bir yandan İngiliz ve Alman parlamenter sisteminde olumlu yanlar bulurken diğer yandan Osmanlı için bu modelleri doğru bulmaması çelişkiyi gösterir. Bunda dönemin değişken şartlarına göre görüş geliştirme refleksi kadar henüz siyasi ve sosyal planda düşüncelerinin gereğince olgunlaşmamış olması da rol oynar. Nâzım Hikmet, Nâmık Kemal'in asıl bu çelişkileri üzerinde durması gerekirken onun *usûl-i meşveret hakkında mektuplarıyla* kendini sınırlamış, diğer makalelerine gereğince eğilmemiş görünür.

Daha önce de belirttiğimiz üzere Nâmık Kemal, döneminin şartları içinde mevcut yönetimden farklı bir yönetim modeli ister. Aslında Cumhuriyet döneminde Nâzım Hikmet'in yönetim modeline karşı mücadele vermesi bununla benzerlik gösterir. Her iki şairin dönemleri ve arzuladıkları yönetim modeli farklı olmakla birlikte her ikisi de mevcut yönetimden farklı yönetim modeli istemekte birleşir. Nâzım Hikmet'in eleştirisinde çıkmazlardan biri de Nâmık Kemal'i 1930'ların şartları içerisinde bakarak eleştirmesidir. Nâzım Hikmet'in söz konusu ettiği *usûl-i meşveret hakkında mektuplar* çevresinde probleme yaklaştığımızda, Nâmık Kemal'in *hürriyet, usûl-i meşveret, meşrutî yönetim* gibi düşünceleri, 1868'in Osmanlı toplumu içinden öngörülmüş yapıda karşımıza çıkar. İmparatorluğun ve dünyanın içinde bulunduğu şartlar göz önünde tutulduğunda, ondan 1860'larda, 1870'lerde ileri demokrasi teklifi ve arayışı beklemek doğru olmaz. 20. yüzyılın dünyada yarattığı değişim içerisinde, Cumhuriyet döneminden bakarak Nâmık Kemal'i eleştirmek, toplumların gelişim sürecini gözden kaçırmayı getirir. Olayları, olguları ve kişileri döneminin şartları içinde değerlendirmek gerekir. Nâmık Kemal'in istediği meşrutî yönetim, dönemi içerisinde ileri bir yönetim modeli arayışıdır. Nitekim 1876'da aydınlar tarafından güçlkle ilan ettirilen meşrutiyeti yaşatmak mümkün olmamış, ikinci deneme için otuz yıl beklemek gerekmiştir.

Nâmık Kemal'in mektupları, makaleleri, edebî eserleri ve mücadeleleri incelendiğinde Nâzım Hikmet'in iddiasının aksine dönemi içerisinde hürriyet-



çi ve halkçı olduğu görülür. Şerif Mardin'in de ifade ettiği gibi "Nâmık Kemal'in temel inancı halk egemenliği ilkesine" bağlanır.<sup>22</sup> O, hürriyet, adalet, eşitlik, yönetim yapısı gibi birçok konuda İslâm medeniyeti dairesinde kalarak modern ve ileri görüşler getirmenin çabası içindedir. Üzerinde ısrarla durduğu kavramlardan biri hürriyettir. Her şeyden önce hürriyeti tabii bir olgu olarak anlamakta, toplumun ve ferдин hürriyetini savunmaktadır. Rousseau'nun anlayışı doğrultusunda hürriyeti insan olmaktan kaynaklanan ve insanın doğuştan sahip olduğu ilahi bir nimet şeklinde nitelendirmektedir. O, hürriyetten vazgeçmeyi, insan olmaktan vazgeçmek olarak görür. Sınırsız hürriyet olamayacağı görüşünde olan Nâmık Kemal, insanların hürriyeti kötüye kullanmaması için usûl-i meşveretin ve kanunların bulunması gerektiği fikrini taşır.<sup>23</sup> Hürriyet gazetesinde yayımlanan yazılarında "ferdin ve halkın siyâsî hürriyetini elde etmesi, iktidara karşı vatandaşlık haklarının korunması, idarî keyfiliklerin önlenmesi, idarenin parlamento tarafından denetlenmesi hususları" üzerinde durur.<sup>24</sup> Bu çerçevede onun sınıflı toplum yapısı öngördüğünü ve belirli bir sınıfın hürriyetini savunduğunu gösteren belge ve bilgiye sahip değiliz. Nâzım Hikmet'i böyle bir yargıya *itibarlı kişiler* ve *seçilmiş grup* anlamına gelen "muteberân" ile "fırkâ-yı mümtâze" kavramları götürmüş olmalıdır. Nâmık Kemal, meşrutî yönetim için öngördüğü parlamentonun saygın ve seçkin kişilerden oluşmasını istemektedir. Bu da onun örnek aldığı Batı parlamentolarında karşılaşılan durumdur. Nâzım Hikmet, bu durumu, halkın geri plana düşürüldüğü sınıflı toplum olgusu çerçevesinde yorumluyor görünmektedir.

Nâmık Kemal'in *sınırsız halkçı olmadığı* iddiası da tartışma götürür. Böyle bir tez onun halkı sınıflara ayırdığı ve belli bir sınıfı üstün tuttuğu anlamına gelir. Oysa Nâmık Kemal'in sınıflı toplum anlayışına sahip olduğunu söylemek güçtür. O, "ferdin kendi iktidarına tasarruf-ı tabi'îsi gibi kuvvâ-yı müştemi'a dahi bittabi efrâdın mecmû'ına âid olduğu için her ümmette hakk-ı hâkimiyet umûmudur."<sup>25</sup> demektedir. Bu da, demokrasilerde olduğu gibi, halk hâkimiyeti ve kuvvetler ayrılığı anlamına gelir. Onun monarşik yönetim içerisinde parlamenter sistemi ve kuvvetler ayrılığını teklif etmesi, halkın iradesinin yönetime yansımalarını istemesi halkçılığını gösterir. Bütün bunlara rağmen Nâzım Hikmet'in haklı olduğu bir yan vardır. O da Nâmık Kemal'in sınırsız hürriyet yanlısı olmadığıdır. Esasen sınırsız hürriyetten söz etmek de mümkün değildir.

Burada Nâzım Hikmet'in Nâmık Kemal'i olumsuzlamak için kullandığı *burjuva* kavramı ve "burjuvazinin bayraktarı" nitelemesi üzerinde de durmak yerinde olur. Burjuvazi sanayi toplumunun ürünüdür. Nâmık Kemal'in yaşadığı dönemde Türk toplumunda burjuvaziden söz etmek ne derecede doğru olur? Türkiye'de sanayileşme daha sonraki bir dönemde gerçekleşir. Sanayi toplumu da burjuvaziyi yaratır. Sanayi toplumunun henüz oluşmadığı bir dönemde Nâmık Kemal'i "burjuvazinin bayraktarı" olarak nitelemek Marksist ideo-

lojinin hazır kalıplarını kullanma kolaycılığını gösterdiği kadar kişinin entelektüel alandaki donanımıyla ilişkilidir. Ayrıca burjuva kavramıyla ilgili görünen yukarıda geçen hiciv satırlarının açıklığa kavuşturulmasında yarar bulunmaktadır. Nâmık Kemal'in zenci kölenin abanoz ellerinden som altın tasarlarda şarap içerek hürriyet şiirleri söylediği hayali şairane bir buluştur. Fakat bu söyleyişin gerçeklikle ilgili olduğu söylenemez. Bununla birlikte söz konusu metaforik söylemle farklı bir Nâmık Kemal imgesi yaratılmak istendiği sonucu çıkıyor. Nâzım Hikmet, şairane duyarlılıkla Amerikan toprak sahipleriyle fabrikatörleri etrafında şekillendirdiği imgeyi Nâmık Kemal'e bir elbise gibi giydirmiş görünüyor. Ancak bu *beyaz efendi* elbisesi, Nâmık Kemal'e geniş gelmektedir. Çünkü kaynaklar Nâmık Kemal'in zenci kölesinden de, onun abanoz ellerinden de, şarap içilen altın tasarlardan da söz etmiyor. Bunu metafor olarak alsak bile karşılıksız kalır. Esasen Nâmık Kemal'in bunlara sahip olacak maddi kaynakları elinde bulundurduğunu söylemek de güçtür. 1867'de yurt dışına kaçtığına, diğer genç Osmanlılar gibi, Mustafa Fazıl Paşa'nın yardımıyla orada barınabilmesi de bunu gösterir.

Nâzım Hikmet'in Nâmık Kemal'e karşı bu kadar olumsuz eleştiri getirmesinin sebepleri üzerinde de durmak gerekir. Yusuf Alper'in tespitiyle "Nâzım Hikmet'in kişiliğinde ödipal izlerin; her türlü baskı zulme başkaldıran, girişimci bir davranış biçiminde olması söz konusudur."<sup>26</sup> Onun, şiirin şekil ve içeriğinde giriştiği radikal değişiklikten başlayarak sosyal kurum ve kuruluşlara, yerleşik düzene, rejime, moral değerlere başkaldırısının altında bunun yatığını söylemek mümkündür. Türkiye Komünist Partisinde muhalif kanatta yer alması, Stalin'in uygulamalarına içten ve gizli karşı çıkışı, yerini sağlamlaştırılmış güçlü sanatkârlara karşı genç sanatkârları tutması, baskın olana, iktidara ödipal başkaldırı duygusuyla açıklanabilir. Edebiyat ve düşünce dünyasında önemli bir yeri olan Nâmık Kemal'in karizmatik kişiliğine karşı giriştiği yıpratma kampanyasında da bu ödipal döneme bağlı başkaldırı duygusu rol oynamış olmalıdır.

Kişiliğinin yanında onu, Nâmık Kemal konusunda bu kadar olumsuz eleştiriye iten temel faktörlerden bir başkasının ideolojik bakış olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Marksist ideoloji çerçevesinde yaklaştığı Nâmık Kemal, onun aradığı ideolojik niteliklere ters istikamette yer alır. Vatan ve millet kavramlarını öne alan, Osmanlılığı, Türklüğü yücelten, İslâm birliği fikrini savunan Nâmık Kemal'in sanatında ve düşünce dünyasında Marksist ideolojinin sınıflı toplum anlayışına uymayan birçok yan vardır. Nâzım Hikmet'in bu eleştirisi, Nâmık Kemal'in ayrı bir dünya anlayışını temsil etmede öncü kişiliğinden kaynaklanır. Ayrıca üstte yer verdiğimiz yazının son paragrafında adlarını söylemeden belirttiğine göre bazı kişilerin Nâmık Kemal'i Karl Marks'la karşılaştırmaları Nâzım Hikmet'i harekete geçirmiş olmalıdır.<sup>27</sup> O, Karl

Marks'ın sözcüsü gibi görmek istediği sanatkârda aradıklarını bulamayınca sert eleştiriye yönelir. Aslında onun Türk edebiyatına bakışı ve ne yapmak istediği Abdülhak Hâmit, Mehmet Emin, Yakup Kadri, Ahmet Hâşim gibi diğer sanatkârlara açtığı savaş göz önünde bulundurulursa açıklığa kavuşur.

Nâzım Hikmet'in Nâmık Kemal'e yönelttiği eleştirinin bir başka kaynağı Rus fütüristlerinin 1912'de "Yaygın Beğeniye Bir Şamar" bildiriyle başlayan önceki dönemin yazar ve şairleriyle hesaplaşmasına benzer şekilde karşımıza çıkan "Putları Yıkıyoruz" kampanyasıyla ilgili görünmektedir. Mayakovski ve arkadaşları da Puşkin, Tolstoy gibi şair ve yazarları edebiyat dünyasının dışına itmek, onları değersizleştirmek ister. Nâzım Hikmet'in gerek "Bir Provokatör Üstünde Hiciv Denemeleri"nin gerekse Kemal Tahir'e verdiği mülakatın "Putları Yıkıyoruz" kampanyasının atmosferinde doğduğu, onun bir uzantısı olduğu söylenebilir. O, 1929'da başlattığı bu kampanyayla Marksist ideolojinin ölçülerine uymayan, toplumda ve edebiyat dünyasında yeri olan şair ve yazarların konumunu sarsma düşüncesiyle hareket eder. Toplum katında yer edinmiş sanatkârların yıkılmasıyla açılan boşluk kendisi ve diğer ideolojik kişiler tarafından doldurulacaktır. Sonuçta sosyalist sanat anlayışına göre sanat, edebiyat propaganda aracıdır. Düzenin yıkılması önceki sanat anlayışının, şair ve yazarların yıpratılmasıyla doğru orantılıdır. Buna karşılık ideolojiye uygun gördüğü veya ideolojik alana çekebileceğini düşündüğü, çoğu kez bir değer ifade etmeyen genç şair ve yazar adaylarını da övme veya yüceltme stratejisini geliştirir. Bunu, bir kısmı edebiyat dünyasında dikkate değer yer bulamayan Nizamettin Nazif, İlhami Bekir, Fahri Kâmil gibi isimler etrafında görmek mümkündür.

Nâzım Hikmet, 1935 ve 1936'da söz konusu hiciv ve eleştirilerden sonra hapisneden Kemal Tahir'e yazdığı "20. 1. 942" tarihli mektubunda Nâmık Kemal hakkında görüşlerini ortaya koymayı sürdürür. Fakat bu defa farklı bir yaklaşımla ve farklı bir bakış açısıyla belirir. Aradan geçen altı yıl içinde Nâmık Kemal'e bakışı yumuşamış görünür. Söz konusu mektupta öncelikle Nâmık Kemal'in "inkılapçı mübeşşirliği" üzerinde durur. Nâmık Kemal konusunda karar verirken onun hakkında yazılanlardan değil, kendi yazılarından hareket etmenin doğru olacağını belirtir. Onun, yaşadığı dönemin şartları içerisinde Osmanlı İmparatorluğunun konumu, Fransa ve İngiltere başta olmak üzere Avrupa ülkelerinin durumu ve kendi kabiliyeti çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiği düşüncesini ileri sürer. Bu da Karl Marks'ın "[i]nsanoğlunun yaşayışını, tarihsel ve somut koşulları içinde incelemek istemesi"<sup>28</sup>yle uygunluk gösterir. Nâmık Kemal hakkında bir araştırmannın planını da veren şu maddeleri sıralar:

"1) Namık Kemal'in inkılapçı mübeşşirliğinin mahiyet ve derecesinde göz önünde tutulacak şey, onun hakkında yazılmış gazete makalelerini okumak değil bizzat Namık Kemal'in, bilhassa iktisad, siyasi, içtimai makalelerini okumak,

hayatını tetkik etmektir. 2) Diğer taraftan esas itibariyle her insanı konkre olarak yani: a- içinde yaşadığı devirle mütalaa edeceğiz. Bu şu demektir: Bilhassa kapitalizmin inkişafından sonra her fikir, politika, sanat, ilim vs. insanını bir yandan kendi memleketinin o devirdeki tarihi, sosyal, ekonomik vs şartları içinde, mensup olduğu, hizmet ettiği sınıfın içinde mütalaa etmek demektir. Diğer yandan ise dünyanın, hiç olmazsa Avrupa'nın o devirdeki tarihi, sosyal, ekonomik, kültürel, inkılapçı vs. durumu ve şartları içinde tetkik eyleyeceğiz. 3) Bundan başka o insanın ferdi fizyolojik kabiliyetini de göz önünde tutacağız. Namık Kemal için de bu böyledir. Namık Kemal hem o devirdeki Osmanlı İmparatorluğu, hem o tarihteki Avrupa, hem de şahsi fizyolojik kabiliyetiyle mütalaa edilmelidir. Bizde kanaatımca, bu hususta düşülen yanlışlıklar, bu üçüzlü birliği gözönünde tutmamaktan geliyor. Namık Kemal tetkik edilirken sosyal muhit olarak yalnız o zamanki Osmanlı İmparatorluğunu göz önüne alıp Avrupa'yı bir yana bırakmak, Osmanlı İmparatorluğunu bir 'Robenson adası' farz etmek demek olur ki yanlıştır. Namık Kemal'in mübeşşirlik şuurunun tayininde yalnız Osmanlı İmparatorluğu sosyal varlığı değil, Avrupa, bilhassa Fransa ve İngiltere sosyal varlığının da rolü vardır. Namık Kemal, Victor Hügo'yu, Jan Jak Ruso'yu, klasik İngiliz iktisatçılarını bilen bir adamdı."<sup>29</sup>

Mektubun devamında "inkılapçı liberal burjuva mübeşşir"i olarak değerlendirdiği Nâmık Kemal hakkında "mübeşşirliğini yaptığı rejimin, sınıfın en sağ cenahının mübeşşirliğini yapabilmıştır"<sup>30</sup> tespitinde bulunur. Ona göre Nâmık Kemal'in "mübeşşirliği dahiyane değildir, ne de bunun başka bir tabiriyle mübeşşirliğinde öyle keskin inkılapçılık vardır."<sup>31</sup> Devam eden satırlarda Nâmık Kemal'in dahi olmadığını, oysa Karl Marks'ın dahi olduğunu, onu Karl Marks'la karşılaştıranların hata yaptığını, Nâmık Kemal'in Karl Marks'la karşılaştırılmayacağını ifa eder. Marksist bakış açısıyla şu yargıda bulunur:

"Onun Avrupa'daki halk ve amele kaynaşmalarından, bilhassa Fransa'daki kütle hareketlerinden nasıl ürktüğü, bu hareketleri nasıl tel'in ettiği ve ideal devlet şekli olarak üçüncü Napoleon polis ceberutluğunu göklere çıkardığı bizzat has[z]retin kitaplarında kendi eliyle yazılıdır."<sup>32</sup>

Bu eleştirileri izleyen satırlarda "Nâmık Kemal'in sahici değerini vermeli dir" dedikten sonra "bugün ona Irkçı-Turancı-Hitlerist-Çınaraltıcılar, Arnavut'tu, Hanedan-ı Âli Osmana düşmandı, farmasondu filan diye hücum ederken Nâmık Kemal'i müsbet taraflarından tutmak lazımdır."<sup>33</sup> cümlelerine yer verir. Bu da artık Nâmık Kemal'i olumlu yanlarıyla değerlendirmeleri gerektiği anlamına gelir. Bunun gerekçesi, "Namık Kemal'in, hangi sebeplerle olursa olsun bilhassa şehir ve kasabalar halkı arasındaki efsaneleştirilmiş, kahramanlaştırılmış şahsiyeti bir vakıadır ki bu vakıanın muayyen pratik, taktik anlarda göz önünde tutulması lazım gelir"<sup>34</sup> söyleyişinde kendini açığa vurur. Bu sözyle o, Nâmık Kemal'e bütünüyle karşı çıkarak halk arasında efsaneleşmiş

kişiliğiyle mücadeleye girişmek yerine, ondan yararlanmanın gerektiğini ifade etmiş olur. Nâmık Kemal gerçeğinin “muayyen pratik, taktik anlarda göz önünde tutulması lazım gelir” sözü, bu çerçevede anlamını bulur. Bu da, Nâmık Kemal’i karşımıza almaktansa yanımıza alarak ideolojinin propaganda aracına dönüştürelim, demektir.

Onun bu sözleri Peyami Safa için yazdığı manzum hicivdeki ve Kemal Tahir’e verdiği mülakattaki Nâmık Kemal’e karşı olan tavrı ve düşünceleriyle ilk bakışta çelişir gibi görünür. Fakat durum tam anlamıyla öyle değildir. Daha önce Nâmık Kemal hakkında ortaya koyduğu görüşlerle bu son yaklaşımın çelişkinin ve yarattığı problemin farkındadır. Problem karşısında şöyle bir çözüm geliştirir: “Nitekim dün onu şovenler Marks’ın filan üstünde bir demokrat bir inkılapçı olarak ileri sürdükleri zaman bunun aksini yapmak icap ediyordu, Diyalektik denilen gözünü sevdiğimin metodu.”<sup>35</sup>

Nâzım Hikmet’in bu ilgi çekici sözlerinden çıkan sonucu şu şekilde belirlemek mümkündür: O, “şovenler” şeklinde nitelendirdiği bazı kişilerce Nâmık Kemal’in Karl Marks’la kıyaslanması üzerine onu olumsuzlama ihtiyacı duyar. Kendi ifadesiyle “İrkçı-Turancı-Hitlerist-Çınaraltıcılar”, Nâmık Kemal hakkında olumsuz görüş getirdiğinde de Nâmık Kemal’e bakışını değiştirerek onu daha çok olumluyan strateji geliştirme yoluna gider. Bunu da “diyalektik” yöntemle açıklama ihtiyacı duyar.

Bu durum, ideolojik zeminde karşı güç konumundaki kişi ya da kişiler Nâmık Kemal’e olumlu bakış getirdiğinde Nâzım Hikmet’in Nâmık Kemal’e karşı olması; karşı güç, Nâmık Kemal’e olumsuz bakış getirdiğinde Nâzım Hikmet’in olumlu görüş ortaya koyması gibi güdümlü bir anlayışa bağlandığı ve böyle bir anlayış içinde tavır geliştirdiği sonucunu doğurur. “Yunanca tartışma sanatı anlamına gelen dialektike tekhne’den türeyen bir terim olarak, genelde akıl yürütme yoluyla araştırma ve doğrulara ulaşma yöntemi”<sup>36</sup> şeklinde varlık kazanan diyalektik de burada devreye girer. Söz konusu mektuptan yola çıktığımızda Nâzım Hikmet’te diyalektiğin, karşı görüşün zıddını savunarak doğruya ulaşmak şeklinde karşılığını bulduğu anlaşılır. Bu da karşıt düşüncenin Nâmık Kemal’i olumlu yanlarıyla değerlendirmesi hâlinde Nâzım Hikmet’in görüş ve değerlendirmelerinin olumsuz olacağı anlamına gelir. Onun böyle basit bir tavır belirlemede *diyalektik* mantığa dayandığı söylenebilir. Amiyane tabirle “Diyalektik denilen gözünü sevdiğimin metodu” diyerek diyalektik yöntemle vurgu yapması da bunu gösterir. Diğer yandan bir yığın ideolojik karışıklık bulduğu Nâmık Kemal’e olumluyan bir bakış getirme arzusu, onu propaganda aracı yapmak için geliştirmek istediği *taktikle* ilgili görünmektedir.

Nâzım Hikmet’in Nâmık Kemal’le olan teması bununla da kalmaz. Hapis-haneden Kemal Tahir’e yazdığı “20. 1. 942” tarihli mektuptan uzun yıllar sonra Nâmık Kemal konusuna yeniden döner. 1935-1936 yıllarında Nâmık Kemal’e

karşı yürüttüğü kampanyayı ve hücumları yaklaşık otuz yıl sonra Moskova'da dost sohbetlerinde değerlendirme ihtiyacı duyarak pişmanlık içinde özeleştirisini yapar. Bu durum, bir bakıma geçmişle hesaplaşmak anlamına gelir. *Sertel'lerin Anılarında Nâzım Hikmet ve Babıâli* adlı kitabın Sabiha Sertel'in kaleme aldığı *Nâzım Hikmet'le İlgili Bazı Anılar* bölümünde şunlara yer verilir:

"1963 başlarında bulduğumuz zaman Nâzım çok dalgın görünüyordu. İlk romanını yazıyordu. Her gün gelir, yazdığı kısımları bize okurdu. Bu roman, Nâzım'ın hayatından bazı parçaları anlatır. Savaşa nasıl bir romantik heyecanla başladığını gösterir. Nâzım, artık o devirdeki düşüncülerini sekterce bulmaya başlamıştı. Doğmatizmin ve sekterliğin baş düşmanı olmuştu. 'Mesela,' diyordu, 'biz 'Resimli Ay' mecmuasında, neden putları kırıyoruz kampanyasıyla halkın sevdiği şairlere hücum ettik? Mehmet Akif softaymış, varsın olsun. Adam halk şiirleri yazmış. Mesela Namık Kemal'e ne diye çattık. Adam Abdülhamit istibdadına karşı savaşmış, hapiste yatmış, mo[e]nfallarda sürünmüş. Halk onu vatan şairi diye tanıyor ve öyle seviyor. Biz ise ona, burjuva şairi diye çattık. Küçük burjuva, dedik. Hatta kurtuluş savaşına katılanlara çattık. Kendimizi halktan uzaklaştırdık."<sup>37</sup>

Bu satırlardan da anlaşılacağı üzere Nâzım Hikmet, hayatının sonuna doğru diğer bazı konularda olduğu gibi Nâmık Kemal konusunda da daha önce yaptığı eleştirilerin hatalı olduğu fikrine varmıştır. Burada açığa kavuşturulması gereken problem Nâmık Kemal'e yönelttiği eleştirinin mi, yoksa eleştiride tutulan yolun mu hatalı olduğudur. Ayrıca üzerinde durulması gereken bir başka konu, Nâzım Hikmet'in artık altmış yaşını aşmış olduğu düşünülürse hayat tecrübesinin, olgunlaşmasının, hatta komünist ideoloji ve rejim çerçevesinde hayal kırıklıklarının bunda rol oynayıp oynamadığıdır.

Nâzım Hikmet'in görüşlerinin değişmesinde hayat tecrübesine bağlı olarak yaşadığı değişimin de etkisinin olduğu düşünülebilir. Yıldız Sertel'in "Nâzım, artık o devirdeki düşüncülerini sekterce bulmaya başlamıştı. Doğmatizmin ve sekterliğin baş düşmanı olmuştu." tespiti, bu öngörümüzü güçlendirir. Bununla birlikte Yıldız Sertel'in Nâzım Hikmet'ten aktardığı üstteki cümleler onun, öne çıkan yazar ve şairlere karşı eleştirel tutum sergilemekle yöntem hatası yaptıkları görüşüne vardığını gösterir. "Mesela Namık Kemal'e ne diye çattık" cümlesi, Nâmık Kemal'e *çatmamaları* gerekirdi anlamına gelir. Çünkü o, "Abdülhamit istibdadına karşı savaşmış, hapiste yatmış, mo[e]nfallarda sürünmüş. Halk onu vatan şairi diye tanıyor ve öyle seviyor." Öyleyse *çatmamaları* doğru olurdu. Oysa *ona, burjuva şairi diye çatmışlar, küçük burjuva* demişler, hatta bununla da kalmamış *kurtuluş savaşına katılanlara çatmışlar*, kendilerini *halktan uzaklaştırmışlardır*. İşte asıl hatalı olan da bu halktan uzaklaşma durumudur.

Nâzım Hikmet'in Nâmık Kemal'e karşı getirdiği eleştirel bakıştaki değişikliğin bir tarafıyla onun değişken kişiliğinden ve ikili zihin yapısından kaynak-

landığı söylenebilir. Narsisizme varan aşırı özgüven de bunda rol oynar. Bununla birlikte zamanın ilerleyişine bağlı yaşanmışlıklar, hayal kırıklıkları<sup>38</sup> onda yumuşamaya yol açmış görünmektedir. 1920’de yücelttiği,<sup>39</sup> 1944-1945’te olumsuzladığı Mevlânâ’ya<sup>40</sup> da 1963’te yazdığı romanda<sup>41</sup> yumuşak ve olumlayan bir bakış getirmesi bunun bir başka göstergesi sayılmalıdır. Yine 1953’te “5 Mart 1953”<sup>42</sup> adını taşıyan Stalin’in ölümü üzerine yazdığı mersiyeye karşılık 1961’de onu olumsuzlayan başlıksız bir metin<sup>43</sup> ortaya koyması, içerisine başka psikolojik öğelerin de karıştığı bu ikili zihnin göstergesi durumundadır.

Buraya kadar ele almaya çalıştığımız problem çevresinde anlaşılacağı üzere Nâmık Kemal karşısında üç Nâzım Hikmet’ten söz etmek doğru olacaktır. Birincisi Nâmık Kemal’i *sınırlı hürriyet yanlısı, sınıflı toplumun ürünü, burjuvazinin bayraktarı* olarak gören ve olumsuzlayan Nâzım Hikmet; ikincisi *diyalektik metoda* bağlı olarak karşı düşüncenin eleştirdiği Nâmık Kemal’i kendi gerçekliğinde görmek gerektiği görüşünü ileri sürerek olumsuz taraflarıyla birlikte olumlu yanlarını belirten Nâzım Hikmet; üçüncüsü “Abdülhamit istibdadına karşı savaşmış, hapiste yatmış, mo[e]nfallarda sürünmüş” olan Nâmık Kemal’i olumlayan Nâzım Hikmet.

Birincisinde ideolojisi, romantizmi ve başkaldırı ruhuyla Nâmık Kemal’e yaklaşan otuz yaşlarında genç Nâzım Hikmet, ikincisinde kırklı yaşlarını yaşayan, olayları ve olguları daha gerçekçi çizgide görmeye başlayan Nâzım Hikmet, üçüncüsünde ayağı yere basan, altmış yaşını aşmış tecrübeli Nâzım Hikmet söz konusudur. Yalnız bu üç bakışın birleştiği bir yan dikkatten kaçmaz. O da ideolojidir. O, nasıl ki gençlik yıllarında Nâmık Kemal’i *ideolojik yarırsızlık* için olumsuzlamışsa orta yaşlarında ve ileri yaşında da *ideolojik yarar* için olumlamak isteyen tavır içine girer. Burada mesele Nâmık Kemal hakkında zamanla düşüncelerinin değişmesinden çok metot ve taktik üzerinde toplanır. *Putları yıkıyoruz* diye başladığı karşı oluşun taktik hatası olduğunu görmüş, bu yolla propagandada başarı sağlayamayacaklarını anlamıştır. Ona göre yapılması gereken Nâmık Kemal gibi halkın sevgisini kazanmış kişilerden yararlanmak, onları uygun yönleriyle bir şekilde ideoloji çerçevesinde propaganda aracına dönüştürmektir. Mehmet Âkif’in *halkçılığını*, Nâmık Kemal’in *istibdada karşı oluşunu* dile getirmesi de bunu gösterir. Çünkü Nâzım Hikmet’in son noktada ulaştığı bakış açısıyla halka yakın oluşta ve istibdada karşı olmada Marksist ideolojiye uyan yanlar bulunmaktadır. Sonuçta önemli olan olayları, olguları ve kişileri Marksist ideoloji için kullanmaktır. Bu da amaç için aracı meşru kılmak anlamına gelir.

## DİPNOTLAR

- 1 Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil, Yazılar 1*, Yedinci Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1996, s. 15.
- 2 age., s. 22.
- 3 age., s. 15.

- 4 age., s. 22.
- 5 *Aydabir*, 1 Eylül 1935.
- 6 Nâzım Hikmet, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü Şiirler 2*, 13. Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1997, 151-155.
- 7 Nâzım Hikmet'in hicvinde geçen "aslan yele" Kerim Sadi'de aynen yer alır. Ayrıca Kerim Sadi'deki "altın başlı bir bastonu eline almayan" kelime grubuyla Nâzım Hikmet'in "som altın taslarla şarap içerek" söyleyişi arasında ilişki kurulabilir. Bkz. Kerim Sadi, *Namık Kemal: Tarihi Materyalist Telakkisine Göre Yahut Tarihi Namık Kemal'in Keşfine Doğru İlk Adım*, İnsanîyet Kütüphanesi, 1932, s. 9.
- 8 [H. N.] Atsız, bu konuda "(...) Türkiye'nin en büyük adamlarından biri olan *Namık Kemal*'i arslan postu giymiş olmakla itham etti. Öyle sanıyorum ki arslan postu giymiş olmakla kasdettiği mânâ eşeklikler. Bu, arslan postu giyen ve kendisini arslan diye satan eşeğin hikâyesine telmihen yapılmış, komünistlere yararlı şekilde bayağı, don kişotça bir teşbihtir." diyerek Nâzım Hikmet'in Nâmık Kemal konusunda La Fontaine'nin "Arslan Postu Giyen Eşek" hikâyesine göndermede bulunmuş olabileceğini ifade eder. Bkz. Atsız, *Komünist Don Kişotu Proleter-Burjuva Nâzım Hikmetof Yoldaşa*, Arkadaş Basımevi, İstanbul 1935, s. 2-3.
- 9 Nâzım Hikmet'in Nâmık Kemal'e karşı giriştiği bu alaycı tavır karşısında kısa süre sonra Nâmık Kemal'i savunan yazılar ve bir de kitapçık çıkar. Bkz. Peyami Safa, "Nâmık Kemal ve Gençlik", *Hafta*, 11 Kasım 1935; Peyami Safa, "Karl Marx ve Nâmık Kemal", *Aydabir*, 11 Kasım 1935; Atsız, *Komünist Don Kişotu Proleter-Burjuva Nâzım Hikmetof Yoldaşa*, Arkadaş Basımevi, İstanbul 1935; Atsız, "Nâmık Kemal", Millî Türk Talebe Birliği neşriyatından, S. 3, 1936, s. 53-54.
- 10 Beşir Ayvazoğlu, *Peyami Hayatı Sanatı, Felsefesi Dramı*, Ötüken Neşriyat A. Ş., İstanbul 1998, s. 125.
- 11 Kemal Tahir, "Nazım Hikmet", *Namık Kemal İçin Diyorlar ki*, - 1936, s. 29-32.
- 12 Nâzım Hikmet'in bu değerlendirmesinden daha önce Kerim Sadi, Nâmık Kemal hakkında "(...) mensup olduğu sınıfın en bariz temayüllerini kudretle aksettirebilen bir şairdir." yargısında bulunur. Bkz. Kerim Sadi, *Namık Kemal: Tarihi Materyalist Telakkisine Göre Yahut Tarihi Namık Kemal'in Keşfine Doğru İlk Adım*, İnsanîyet Kütüphanesi, 1932, s. 6-8.
- 13 [Nâmık] Kemal, *Vatan yahut Silistre*, 1307, s. 49, 52, 53...
- 14 Orhan Hançerlioğlu, *Toplumbilim Sözlüğü*, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s. 54.
- 15 Sina Akşin, "Düşünce ve Bilim Tarihi (1839-1908)", Metin Kunt, Sina Akşin, Suriya Faroqhi, Zafer Toprak, Hüseyin G. Yurdaydın, Ayla Ödekan, *Türkiye Tarihi 3 Osmanlı Devleti 1600-1908*, 7. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul 20002, s. 347.
- 16 Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 5. Baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1982, s. 430.
- 17 Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 292.
- 18 Sina Akşin, "Düşünce ve Bilim Tarihi (1839-1908)", Metin Kunt, Sina Akşin, Suriya Faroqhi, Zafer Toprak, Hüseyin G. Yurdaydın, Ayla Ödekan, *Türkiye Tarihi 3 Osmanlı Devleti 1600-1908*, 7. Baskı, Cem Yayınevi, İstanbul 2002, s. 348.
- 19 age., a.y.
- 20 Mehmed Kaplan, *Nâmık Kemal Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından, İstanbul 1948, s. 106.
- 21 Çetin Yetkin, *Siyasal Düşünceler Tarihi Machiavelli'den XX. Yüzyıla Kadar Avrupa ve Osmanlı-Türk Siyasal Düşüncesi*, Güner Yayınları, İstanbul 2009, s. 728.
- 22 Şerif Mardin, *Jön Türklerin Siyasi Fikirleri 1895-1908*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 1992, s. 123.
- 23 Nâmık Kemal, "Usûl-i Meşverete Dair Mektuplar", *Hürriyet*, 6 Temmuz 1868, nr. 2, s. 5-8.
- 24 Ömer Faruk Akün, "Nâmık Kemal", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, İstanbul 2006, s. 366.
- 25 [Nâmık Kemal], "ve şaverihüm fi'l emr", *Hürriyet*, nr. 4, 20 Juillet 1868, s. 1.
- 26 Yusuf Alper, *Psikolojik ve Psikodinamik Açından Nâzım Hikmet Şiiri*, Toplumsal Akademik Yayınları, İstanbul 2005, s. 8.
- 27 Nâzım Hikmet'in adını kaydetmeden göndermede bulunduğu yazarlar Peyami Safa, Nihal Atsız vb. olmalıdır. Nitekim Peyami Safa'nın 1935'te yayımlanan "Karl Marx ve Namık Kemal" başlıklı yazısı bulunmaktadır. Bkz. *Aydabir*, 1 Eylül 1935; ayrıca Peyami Safa, *Objektif: 3 Sosyalizm Marksizm Komünizm*, 3. Baskı, Ötüken Yayınevi, İstanbul 1977, s. 286-289.
- 28 Selahattin Hilav, *Diyaletik Düşüncenin Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012, s. 187.
- 29 Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1996, s. 110.
- 30 age., a.y.



- 31 age., a.y.
- 32 age., a.y.
- 33 age., a.y. Nâzım Hikmet'in "İrkçi-Turançı-Hitlerist-Çınaraltıcular" diye göndermede bulunduğu kişi Nihal Atsız ve arkadaşları olmalıdır. Atsız'ın 1942'de *Çınaraltı*'nda "Nâmık Kemal" adıyla yayımlanan bir yazısı yer alır. Bkz. Atsız, "Nâmık Kemal", *Çınaraltı*, S. 22, Ocak 1942, s. 8-9. Ayrıca *Çınaraltı* dergisinde Nâmık Kemal hakkında bir anket yayımlanmıştır. Bkz. Dündar Akünal, "Namık Kemal İçin Türk Güzideleri Ne Diyor?", *Çınaraltı*, S. 21, 27 Aralık 1941, s. 8-10.
- 34 Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1996, s. 110.
- 35 age., a.y.
- 36 Cevizci, Ahmet, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005, s. 509.
- 37 Zekeriya Sertel, Sabiha Sertel, Yıldız Sertel, *Sertel'lerin Anılarında Nâzım Hikmet ve Babiâli*, Adam Yayınları, İstanbul 1993, s. 34.
- 38 Nâzım Hikmet'in hayal kırıklıkları ve pişmanlıkları için bkz. Zekeriya Sertel, *Nâzım Hikmet'in Son Yılları*, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004, s. 193-194.
- 39 Nâzım Hikmet, *İlk Şiirler Şiirler 8*, 14. Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1997, s. 100.
- 40 Nâzım Hikmet, *Şiirler 3*, 14. Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1997, s. 209.
- 41 Nâzım Hikmet, *Yaşamak Güzel Şey Be Kardeşim*, 11. Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1997, s. 10-11, 72, 140. Ayrıca bkz. Cafer Gariper-Yasemin Küçükçoşkun, "Nazım Hikmet'in Sanat Evreninde Bilinç Parçalanması ve Mevlana Karmaşası", *Erdem*, S. 50, Ankara 2008, s. 83-110.
- 42 Memet Fuat, *Nâzım Hikmet*, Adam Yayınları, İstanbul 2000, 594-595.
- 43 Nâzım Hikmet, *Son Şiirleri (1959-1963) Şiirler 7*, 16. Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1997, s. 105.

## KAYNAKLAR

- Akşin, Sina, "Düşünce ve Bilim Tarihi (1839-1908)", Kunt, Metin, Akşin, Sina, Faroqhi, Suriya, Toprak, Zafer, Yurdaydın, Hüseyin G., Ödekan, Ayla, *Türkiye Tarihi 3 Osmanlı Devleti 1600-1908*, 7. Baskı, Cem Yayınları, İstanbul 2002.
- Alper, Yusuf, *Psikolojik ve Psikodinamik Açından Nâzım Hikmet Şiiri*, Toplumsal Akademik Yayınları, İstanbul 2005.
- Akün, Ömer Faruk, "Nâmık Kemal", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 32, İstanbul 2006, s. 361-378.
- Akünal, Dündar, "Namık Kemal İçin Türk Güzideleri Ne Diyor?", *Çınaraltı*, S. 21, 27 Aralık 1941, s. 8-10.
- Atsız, Komünist Don Kişotu Proleter-Burjuva Nâzım Hikmetof Yoldaşa, Arkadaş Basımevi, İstanbul 1935.
- Atsız, "Nâmık Kemal", *Millî Türk Talebe Birliği neşriyatından*, S. 3, 1936, s. 53-54.
- Atsız, "Nâmık Kemal", *Çınaraltı*, S. 22, S. 22, Ocak 1942, s. 8-9.
- Ayvazoğlu, Beşir, *Peyami Hayatı Sanatı, Felsefesi Dramı*, Ötüken Neşriyat A. Ş., İstanbul 1998
- Berkes, Niyazi, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.
- Cevizci, Ahmet, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları, İstanbul 2005.
- Gariper, Cafer - Küçükçoşkun, Yasemin, "Nazım Hikmet'in Sanat Evreninde Bilinç Parçalanması ve Mevlana Karmaşası", *Erdem*, sayı: 50, Ankara 2008, s. 83-110.
- Hançerlioğlu, Orhan, *Toplumbilim Sözlüğü*, 2. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996.
- Hilav, Selahattin, *Diyaletik Düşüncenin Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.
- Kaplan, Mehmed, *Nâmık Kemal Hayatı ve Eserleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından, İstanbul 1948, s. 106.
- Kemal Tahir, "Nazım Hikmet", *Namık Kemal İçin Diyorlar ki*, - 1936, s. 29-32.
- Kerim Sadi, *Namık Kemal: Tarihi Materyalist Telakkisine Göre Yahut Tarihi Namık Kemal'in Keşfine Doğru İlk Adım*, İnsaniyet Kütüphanesi, 1932.
- Mardin, Şerif, *Jön Türklerin Siyasî Fikirleri 1895-1908*, 4. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 1992.
- Memet Fuat, *Nâzım Hikmet*, Adam Yayınları, İstanbul 2000.
- [Nâmık Kemal], "ve şaverihüm fi'l emr", *Hürriyet*, nr. 4, 20 Juillet 1868, s. 1.
- Nâmık Kemal, Usûl-i Meşverete Dair Mektubun Birincisi, *Hürriyet*, nr. 12, 27 Cemâziyelevvel 1285 / 14 Eylül 1868, s. 5-8.
- [Nâmık] Kemal, *Vatan yahut Silistre*, 1307.
- Nâzım Hikmet, *Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1996.
- Nâzım Hikmet, *Sanat, Edebiyat, Kültür, Dil, Yazılar 1*, Yedinci Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1996.
- Nâzım Hikmet, *Şiirler 3*, 14. Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1997.

- Nâzım Hikmet, *İlk Şiirler Şiirler 8*, 14. Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1997.
- Nâzım Hikmet, *Benerci Kendini Niçin Öldürdü Şiirler 2*, 13. Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1997.
- Nâzım Hikmet, *Son Şiirleri (1959-1963) Şiirler 7*, 16. Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1997.
- Safa, Peyami, "Nâmık Kemal ve Gençlik", *Hafta*, 11 Kasım 1935.
- Safa, Peyami, "Karl Marx ve Nâmık Kemal", *Aydabir*, 11 Kasım 1935.
- Safa, Peyami, *Objektif: 3 Sosyalizm Marksizm Komünizm*, 3. Baskı, Ötüken Yayınevi, İstanbul 1977, s. 286-289.
- Sertel, Zekeriya, Sertel, Sabiha, Sertel, Yıldız, *Sertel'lerin Anılarında Nâzım Hikmet ve Babıâli*, Adam Yayınları, İstanbul 1993.
- Sertel, Zekeriya, *Nâzım Hikmet'in Son Yılları*, 4. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2004.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 5. Baskı, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1982.
- Yetkin, Çetin, *Siyasal Düşünceler Tarihi Machiavelli'den XX. Yüzyıla Kadar Avrupa ve Osmanlı-Türk Siyasal Düşüncesi*, Gürer Yayınları, İstanbul 2009.

## ÖMER SEYFETTİN HİKÂYELERİNİN KURUCU UNSURLARI: TARİH VE DİL

Beyhan Kanter\*



**Özet:** 1911’de *Genç Kalemler* dergisi etrafında gelişmeye başlayan ‘Yeni Lisan’ hareketi, sadece dilde sadeleşmeye yönelik bir hareket olmayıp aynı zamanda milliyetçiliğe bağlı tarihsel belleği yeniden kazandırma amacı da taşımaktadır. Özellikle Ömer Seyfettin, hem bir dil bilinci oluşturmak hem de tarihselliğe yaslanan bir milliyetçilik bilinciyle kültürel belleği yeniden canlandırmak amaçındadır. Nitekim yazar hikâyelerinde, hem kullandığı dil örgüsüyle hem de hikâyelerinin tarihsellik boyutuyla ‘millî romantik duyuş tarzını’, ‘millî benliğe dönüş’ ve ‘kültürel hatırlama’ çerçevesinde ele alır. Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde tarihsellik, ulusal kimliğin korunması ve milli benliğin yeniden inşası üzerinden kurgulanır. ‘Tarihin iade değil ihya edilmesi’ gerektiği noktasında önemle duran Ömer Seyfettin’in tarihsel hikâyeleri de ‘öze dönüş’ niteliği taşımaktadır. ‘Öz’e dönüşü, hikâyelerinin olay örgüsü ve kahramanları aracılığıyla yansıtan yazar, tarih, dil ve edebiyat arasında sıkı bir bağ kurar. Bu makalede, Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki tarihsellik ve dil bilincinin ele alınışı kültürel bellek çerçevesinde incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Ömer Seyfettin, tarihsellik, millî benliğe dönüş, kültürel bellek.

### THE CONSTITUTANT ELEMENTS OF ÖMER SEYFETTİN’S STORIES: HISTORY AND LANGUAGE

**Abstract:** ‘Yeni Lisan’ movement (The New Language) which begun to evolve around the *Genç Kalemler Journal* (Young Pens) at 1911, was not just a movement targeting simplification in language, also was aiming to create a historical memory rests upon to nationalism. Especially Ömer Seyfettin, by placing his stories onto a historical base demanding to regenerate the cultural memory by the way of creating both a consciousness of language and a consciousness of nationalism based on historicity. Thus writer, both with the language pattern he used in his stories and with the historical dimension of the stories, took ‘national romantic sense manner’ in the hand within the framework of both “returning to national consciousness” and ‘cultural remembrance’. In the stories of Ömer Seyfettin historicity is constructed in terms of the protection of national identity and reconstruction of national conscious. Ömer Seyfettin’s historical stories, who emphasizes the ‘not reinstatement of history but the revival of history’, has the character of ‘return to the spirit’. Writer, who reflects this ‘return to the spirit’ by the plot and heroes of his stories; establishes a strong connection among history, language and literature. In this article, the historicity and consciousness of language in the stories of Ömer Seyfettin will be analyzed within the framework of cultural memory.

**Keywords:** Ömer Seyfettin, Historicity, Returning to National Consciousness, Cultural Memory.

\* Yrd. Doç. Dr. Mardin Artuklu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

## GİRİŞ

Millî edebiyat dönemi, Türk kimliğinin tarihsel bir çerçeve içinde ele alındığı ve milliyetçiliğe bağlı tarihselliğin hâkim unsur olarak şekillendiği bir süreçtir. Millî edebiyat döneminde ortaya çıkan ‘Yeni Lisan’ hareketi, sadece bir dil hareketi olmayıp aynı zamanda millî benliği idealize eden ve millî olanı benimsetmeyi amaçlayan, toplumsal ve siyasal bir harekettir. ‘Yeni Lisan’ hareketi içinde ‘millî benliğe dönüş’ temini tarihsellik bağlamında ele alan Ömer Seyfettin’in hikâyeleri, bu hareketin toplumsal düzlemdeki paradigması niteliğindedir. Özellikle ideal insan tipinin ve ideal devlet düzeninin tarihsel bellekten ve millî toplumsal kültürden uzaklaşmadan kurulabileceği düşüncesi, Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde millî duygular çerçevesinde yansıtılan bir durumdur. Milliyetçi söylemi, millî kimlikler bağlamında ele alan Ömer Seyfettin, gelenek ve kültürel bellek arasında kurduğu bağ sayesinde kahramanlarına millî toplumsal değerleri tarih aracılığıyla hatırlatır. Ömer Seyfettin’in hikâyelerindeki millî bilinç vurgusu, Türk tarihinin çalkantılar yaşadığı sancılı bir süreçteki ‘öze dönme arzusu’nu yansıtır. Modern milliyetçilik anlayışını tarihsel dokunun oluşturduğu kolektif bilinçaltıyla şekillendirmek isteyen yazar, ‘halk dilinin kodlanmasında, edebi geleneğin kanonlaştırılmasında ve folklorun icadında’<sup>1</sup> etkin unsur olan toplumsal belleğin hatırlanmasına yönelik bir ruhla hikâyelerini temellendirir.

Hikâyelerini 1908-1920 yılları arasında yazan Ömer Seyfettin, devrinde hâkim olan Osmanlıcılık anlayışına tepkisini idealize ettiği model kahramanlar aracılığıyla yansıttığı gibi hikâyelerinde kullandığı dil de ‘yaşayan Türkçe’dir. Servet-i Fünun edebiyatının hâkim tesirinin görüldüğü bir dönemde, sade bir dille yazan ve halk dili ile kültür dili arasındaki uçurumu ortadan kaldırma amacı taşıyan Ömer Seyfettin’in dil bilinci, tarihsellik bilincinin de doğuşuna zemin hazırlar. “İlk hikâyesinde kullandığı duru, sade Türkçe zamanla Ömer Seyfettin’in üzerinde ısrarla durduğu hayati bir mesele olur. O, 1911’de “yeni lisan” hareketini başlatan makalelerinde millî birlik ile millî dil arasındaki münasebete dikkati çeker.”<sup>2</sup> Bu bağlamda Ömer Seyfettin, sade ve duru bir Türkçe ile hikâyelerinin üslubunu kurar.

## SEMBOİLİK DÖNÜŞÜM: KENDİNİ BULMA SÜRECİ/UYANIŞ

Millî benliği harekete geçiren unsurlardan birisi de, “simgesel kategori ve bağların bir ‘toplumsal uzam’ içinde konumlanmaları”nın<sup>3</sup> oluşturduğu toplumsal bellektir. Kültüre bağlı toplumsal belleklerini geçici bir süre için yitiren bireylerin uyanışları, kendi gerçekliklerinin farkına varışları ile sembolik bir dönüşüme yol açar. Geçmişin yeniden kurgulanmasını yansıtan ve sembolik unsurlarla çevrili bir yolculuğu içeren bu dönüşüm, Ömer Seyfettin’in hi-

kâye kişilerinin uyanış süreçlerini tetikleyen ve onları milliyetçi söylemin aracı kılan millî bir benlikle şekillenir. Zira “kişinin kendini çevreleyen şeyler dünyasında yitip gitmemesi için, onun, tarihselliğini sağlayan bellek mekânlarına tutunması ve orada kurduğu kendilik bilinci ile hem uzamsal boyutta dünya ile, hem de zamansal boyutta toplumsal geçmişiyle bağlantıya geçmesi kaçınılmaz bir gerçekliktir.”<sup>4</sup> Ömer Seyfettin de hikâyelerinde geçmişle bağlantıyı ‘Türklük ideali’ üzerinden kurar.

Balkan savaşlarının ve azınlıkların ayaklanmalarının etkisiyle ortaya çıkan Türkçülük akımı, edebi atmosferde de yansımaları bulur. Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde, Türk milletinin millî bilinç kazanması, sadece sosyal çerçevede değil, aynı zamanda siyasi ve tarihsel çerçevede ele alınır. Nitekim “Primo Türk Çocuğu” adlı hikâyeye, Balkan savaşlarının oluşturduğu siyasi ve kaotik atmosferin yol açtığı ‘bilinçlenme arzusu’ üzerinden kurgulanır. Bu hikâyede, sembolik dönüşüm yaşayan iki bireyin, dış koşullara bağlı olarak kendi gerçekliklerini bulmaları ve kendi millî kimliklerine dönüşüm sürecinde yaşadıkları içsel yolculukları deşifre edilir. Başkişi Primo’nun kendi gerçekliğine ulaşma aşaması anlatılırken özellikle Kenan Bey’in geçmişini ve tarihini unutmaması üzerinden kendi kimliklerine yabancılaşmaları/ötekileşmeleri yansıtılır. Zira Kenan Bey’in, İtalyan eşi evlenmek için öncelikle bazı şartlarda bulunur: “Kenan izdivaçdan evvel îratlarını satacak, kızına beş bin lira verecek, Türk âdetlerine sâdik kalmış mutaassıp akrabalarıyla asla münasebet ve ülfette bulunmayacak, doğacak çocukları İtalyan terbiyesi görececek ve İtalyan olacak. Grazia her hususta serbest bulunacak. Kendisine de bazı teşebbüslerinde kullanılmak üzere borç gibi beş bin lira verilecek.”<sup>5</sup> Kendisine sunulan şartları kabul eden Kenan Bey’in çocuklarına verdiği Primo ve Sekundo isimleri de kendi millî benliğini ve kültürel belleğini unut(tur)maya yöneliktir. Kenan Bey’in bu şartları kabul etmesi, kendi gerçekliğinden, millî ve manevi değerlerinden uzaklaşmasına yol açtığı gibi benliğinde de çatlamaya neden olur. Nitekim bir İtalyan kızıyla evlenmenin ve millî benliğinden kopmanın / kimliksizleştirilmenin yol açtığı travma, Kenan Bey’in geçmişine / kimliğine dönüşünü hızlandırır. Zira “ecnebi ve levanten mahfillerinde, taassup denilen Türklükten nefretiyle, Türklüğe yani medeniyetsizliğe karşı olan garazıyla, Avrupa muaşeret kaidelerindeki vukuf ve maharetiyle”<sup>6</sup> tanınan Kenan Bey’de millî kimlik kaygısı bir iç hesaplaşmayla gün yüzüne çıkar. Mehmet Kaplan, Kenan Bey’in yaşam sürecini üçe ayırır: gaflet devri, buhran, buhrandan kurtuluş.<sup>7</sup> Bütün bu unutmalar içinde “*ne anane, ne mazi, ne vatan ne kavmiyet*”<sup>8</sup> tanıyan, ancak geçmişini hatırladıkça sıkıntısı/bunalımı artan Kenan Bey’in bireyleşim sürecindeki uyanış evresi, oğlu Primo’da da yansımaları bulur. Türkçe bilmeyen Primo’nun kendi gerçekliğine ulaşmasında ise millî benliğini muhafaza eden Orhan adlı arkadaşının etkili olması, aslında bilinçaltındaki bir duygunun dışarıdan bi-

risinin etkisiyle gün yüzüne çıkmasıdır. Orhan'ın Türk tarihindeki kahramanlıkları anlatması, Primo'ya 'Türklüğünün gururunu' yaşatır. Kenan Bey'in sorgulayıcı ve şüpheci tavrının altında yatan gerçeklik ise arkasını döndüğü millî ve manevi değerlerle karşılaşması / yüzleşmesidir. Millî kimliğini unutan ve geçmişini inkâr eden Kenan Bey'in değişimi, kendi gerçekliğine dönmesidir; oysa "en büyük Türk'ün adı"<sup>9</sup> olan Oğuz adını seçen Primo'nun değişimi / yeneden doğuşu, kolektif bilinçaltındaki toplumsal belleği hatırlamaya yönelik bir dönüşümdür. Anne ve babası arasında tercih yapmak zorunda kalan Primo'nun babasını / Türk kimliğini tercih etmesi ve Türklüğe bağlı tarihsel bir isim olan Oğuz adını seçmesi, kendi özüne dönüşü ve toplumsal belleğin yeneden kazanılmasını yansıtır. Zira "toplumsal bellek yitimi, toplumun hatırasını (kendi geçmişini) bastırmasıdır."<sup>10</sup> Primo ve Kenan Bey'in yitirdikleri belleklerine yeniden kavuşmaları, 'karşı-kimliğe' direnişlerini kazanmalarının sonucudur.

Ömer Seyfettin'e göre, kendi millî benliklerine sahip çıkan Batılıların 'kültürel emperyalizm' aracılığıyla ötekileştirilmeye zorladıkları, "ırk ve muhit nazariyesini, ruhu ve fikri hasta bütün zavallılar gibi inkâra"<sup>11</sup> kalkan Kenan Bey'in millî kültürel kimliğinin dışlanması, toplumsal belleğin kodlarının hatırlanmasını engellemeye yönelik emperyal bir tutumdur. Kenan Bey'in dönüşümünü sağlayan unsur, Trablusgarp Savaşı'nın Türkler üzerinde kurduğu psikolojik baskıdır. Baba ve oğlun kendi gerçekliklerini bulmaları ve Batı hayranlığının yol açtığı yurtsuzluk hissini millî bir aidiyete dönüştürmelerinin sebebi, ruhlarına egemen olan ötekinin kimliğinden sıyrılmaya arzudur. Bu arzuyu tetikleyen ise dış koşullara bağlı gelişen içsel yolculuk çağrısıdır. Kenan Bey'in millî benliğine dönüş sürecinde ihtiyacını duyduğu güç, 'Genç Türkler'in varlığıdır. İtalyan eşinin 'Genç Türkler'e karşı tutumu, Kenan Bey'deki uyanışı tetikleyen bir başka etkidir. Osmanlılık ideolojisinin yol açtığı fikri gelişmelerin Türklüğü unutturduğu düşüncesinde olan Kenan Bey'e göre, Genç Türkler, Türklük idealinin taşıyıcılığını üstlenirler. Bu bağlamda Kenan Bey'in odaklandığı tutunma noktası, Türk tarihiyle ve millî kültürle beslenen bir ruhsal zemindir. Kenan Bey bu ruhsal zemini, "*büyük Türk ruhunun yeni nesilde, yeni hayatta tekrar doğduğunu*"<sup>12</sup> kendisine gösteren oğlunun idrakiyle kazanır.

"Gençliğini Makedonya'da geçirmiş eski bir zabitan hatıra defterinden"<sup>13</sup> teşekül eden "Nakarât" hikâyesi de 'uyanış' ve 'kendi gerçekliğine dönüş'ün anlatıldığı bir olay örgüsü ve buna bağlı sunulan 'millî semboller' etrafında kurgulanır. Yıkılış sürecindeki Osmanlı İmparatorluğu'na ulus-devlet modeline dayalı bir kurtuluşu ön gören "Yeni Lisan"çıların görüşleriyle kurgulanan bu hikâyede, Türklük ideali başkalarının / karşı kültürlerin varlığı üzerinden hatırlanır. Nitekim hikâyede, "*çabuk terfi etmek, yüksek mevkilere geçmek, güzel İstanbul'da zevk içinde, eğlence içinde yaşamak, çok iyi yemek, çok iyi içmek, çok iyi gi-*

*yinmek, zengin bir izdivaç avlamak, çabucak paşa olmak*"<sup>14</sup> arzularıyla erkânıharf olan Türk subayının, uzaktan görüp âşık olduğu Bulgar kızıyla Amerika'ya kaçma düşüncesi, kayıtlardan, sorumluluklardan kurtulmaya yönelik bencil bir tutumun dışı vurumudur. Ancak subay, bir Bulgar kızıyla kaçmanın ödeteceği bedelin de ihanet ettiği yurduna ebediyen dön(e)emek olduğunun bilincindedir. Bulgar kızının kendisine bakarak uzaktan söylediği türküyü bir aşk söylemi olarak değerlendiren Türk subayı, bu türkünün anlamını öğrenince derin bir utanç yaşar. Zira bu türkünün nakaratı, "bizim olacak, bizim olacak, İstanbul bizim olacak"<sup>15</sup> şeklindedir. Bu sözleri duyduktan sonra kendisini "ahmak, şehvetten başka bir şey düşünmez; bir şeyden anlamaz budala"<sup>16</sup> olarak tanımlayan Türk subayının yaşadığı bunalım ve utanç, aynı zamanda ondaki tarihselliğe dayalı kahramanlık bilincini ve kültürel belleği harekete geçirir. Zira "bellek sadece geçmişi kurgulamakla kalmaz, aynı zamanda şimdi ve geleceğin deneyimlerini de organize eder."<sup>17</sup> Türk subayının geleceğini millî unsurlarla kurgulamasına yol açan unsur, kutsanan geçmişin izlerinin ortak toplumsal deneyimlerde açığa çıkmasıdır. Hikâyenin anlatıcı öznesi olan Türk subayının kendini tanıma ve tanımlama sürecinde fark ettiği "sosyal aidiyet bilinci, ortak bir dilin konuşulması ya da daha genel bir ifade ile ortak bir simgesel sistemin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılıma dayanır."<sup>18</sup> Ortak değerleri yüceltme ve benimseme gerekliliği, hikâyede asıl vurgulanan unsurlardan birisidir.

Bir Türk çocuğunun, ötekinin/Rumların varlığında kendi 'millî kimliğini fark etmesi/ keşfi' etrafında kurgulanan "Bir Çocuk Aleko" adlı hikâyede, kahraman bir Türk çocuğunun vatanı uğruna göze aldığı tehlikeler, millî bilinç vurgusu ve 'kim'liğini, sorgulama üzerinden yansıtılır. Çanakkale Savaşı sırasında kaybettiği anne ve babasını bulmak için Gelibolu'dan yola çıkan Ali'nin kendisini bir Rum olarak gösterip Rum bir kafilenin içine sığınması, ondaki 'millî benliğe dönüş' sürecinin ve tarihle özdeşleşme aşamasının başlangıcıdır. Nitekim kafilenin başında bulunan papazın Türklerin perişan olması için her sabah dua etmesi, on dört yaşındaki Ali'yi adeta derin bir uykudan uyandırır. Oysa Ali, kendi köylerindeki hocanın "Hıristiyanlar da Allah'ın kuludur, onlara fenalık etmek Müslümanlara fenalık etmekten daha günahtır"<sup>19</sup> sözlerini hatırladıkça, Hıristiyanların kin dolu kalplerine şaşırır. Pazar günleri Rumların kilisede bütün Türklerin öldürüleceğine yönelik söylemleri de, Ali'nin kendi milletinin geleceğini düşünmesine zemin hazırlar. Papazın Aleko sandığı Ali'yle İngiliz karargâhına asılsız iddialarla dolu bir mektup göndermesi, fakat Ali'nin mektubu İngilizlere değil Türk ordusuna teslim etmesi, küçük kahramanın uyanan millî duygularının bir sonucudur. Rumların "Büyük Yunan, büyük Rumluk"<sup>20</sup> emellerinden rahatsız olan Ali'nin köyünün cami imamını "büyük Türklük"<sup>21</sup> için Türk düşmanlarının yok edilmesi için telkinlerde bu-

lunurken hayal etmesi de öteki sayesinde açığa çıkan tepkisel bir duygudur. Ali'nin sembolik dönüşümünü tetikleyen diğer dışsal etkiler, küçük bir Rum kızının yüzerek düşman gemilerinin altını delmesi ve genç bir Rum'un üç yüz kişiyle yüz binlerce düşmanı bozguna uğratmasına yönelik efsanelerdir. Bu anlatılanlardan etkilenen Ali, kendi milleti için savaşmanın kutsiyetinin farkına varır ve kendi tarihini arar.

"Fon Sadriştayn'ın Oğlu" adlı hikâyede, Madam Sadriştayn'ın otuz senedir bir Türk'le evli olduğu ve Türkiye'de yaşadığı halde Türkiye'ye dair hiçbir şey bilmemesi, kendi kültürüne yabancılaşmamak istemesinin bir sonucu olarak yansıtılır. Fon Sadriştayn'ın Türklerin millî şairinin doğum gününü bayram saydıklarını gururla ifade etmesine karşın eşinin "bu büyük günden bana ne?", "bu sizin bayramınız"<sup>22</sup> gibi söylemlerle kayıtsız kalması, Fon Sadriştayn'ın yitirdiği millî duygularını yeniden bulmasını ve 'kim'liğini sorgulamasını tetikler. Nezaketten de olsa eşinin bayramlarına katılan Fon Sadriştayn, eşiyile sadece milliyetlerinin değil ruhlarının yabancılığını da bu süreçte fark eder. Zira Fon Sadriştayn evliliği süresince kendi kültürüne yabancılaşmış ve adeta 'bellek yitimi'ne uğramıştır. Fon Sadriştayn'ın "bellek yitimi tek başına psikoloji ile açıklanamaz; bu sadece çocukluğa özgü bir bellek yitimi değildir. Daha çok toplumsal bir bellek yitimidir. Bellek, bu toplumun toplumsal ve ekonomik dinamiği tarafından zihinden kovulmuştur."<sup>23</sup> Nitekim hikâyenin başkışisi Fon Sadriştayn, toplumsal bellek yitimini örnekleyen bir birey olarak millî duygularından uzaklaşır. Ancak millî şair olarak ilan edilen Orhan Bey'in dille ilgili görüşlerinin gazetelerde övülmesi, asıl adı Sadrettin olan Fon Sadriştayn'a unuttuğu hatta inkâr ettiği millî kimliğinin hatırlatıcısıdır. Fon Sadriştayn'ın toplumsal yapıdaki millileşme eğilimlerini gördükçe "hodgâm, azimsiz, müsrif, tembel, karakersiz bir serseri"<sup>24</sup> olarak tanımladığı oğluna milli kültürünü öğretmediği için utanması, yitik belleğini bulmasının bir sonucudur. Çünkü Fon Sadriştayn'a göre, "yirmi beş sene içinde bin türlü sıkıntı ile istikballeleri için biriktirdikleri serveti bankadaki kasadan Arsen Lüpenvarî bir entrika ile aşırıp Amerika'ya"<sup>25</sup> kaçan oğlu, ne Türk ne de Alman olabildiği gibi aidiyet bilincinden uzak ve köksüzlüğe meyyal bir yaşam algısını benimsemiştir. Millî şair ilan edilen Orhan Bey'le oğlunu kıyaslayan Fon Sadriştayn, yaşadıklarının ve oğlunun kimliksizleşmesinin sorumlusunun kendisi olduğunu farkındadır. Zira iki ayrı kimliğin göstermelik kabulüyle davranışlarına şekil veren Fon Sadriştayn, 'yitik benliğiyle' yaşam karşısında etkin bir duruş sergileyemez.

Ömer Seyfettin, 'yitik belleğin' en uç örneğini "Piç" adlı hikâyede deşifre eder. Ancak bu hikâyede, kültürel belleğini yitiren bireyin içsel bir dönüşüm ya da uyanış evresi söz konusu değildir. Kimliğinden/Türklüğünden utanan ve yaşamını bu aşağılık kompleksinden kurtulmaya adanmış Ahmet Nihat'ın



ironik öyküsü üzerine kurgulanan hikâyede ‘karşı değer’leriyle olumsuzlanan Ahmet Nihat, öteki olmak için gayri meşru bir çocuk olmanın gururunu yaşıyan, ötekileşmeyi içselleştiren kimliksizleşmiş bir tip olarak deşifre edilir. Nitekim hikâyede olumsuz bir tip ve ‘karşı değer’ olarak yansıtılan Ahmet Nihat’ın “Türk olduğumu düşünmek, kendimi öldürmek arzuları verirdi”<sup>26</sup> şeklindeki söylemleri, yazarın sözünü emanet ettiği anlatıcı özne tarafından eleştirilir. Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde görülen kimliksizleşmiş ya da kimliğini unutan bireylerin yaşamsal duruşları bu hikâyede de ironik bir yaklaşımla eleştirilir. Ahmet Nihat, içsel bir dönüşüm ya da uyanış yaşamadığı gibi öteki olmak uğruna her türlü toplumsal kabulün dışında olmayı tercih eden bir tip olarak yansıtılır.

### MİLLÎ TARİHİN KUTSİYETİNİ KEŞİF: GEÇMİŞE ÖZLEM / GEÇMİŞLE ÖZDEŞLEŞME

Toplumsal yapının ortak şuur etrafında birleşmesi, toplumsal etkileşim aracılığıyla gerçekleşir. Zira “toplumsal etkileşim, bireylerin bir arada bulduklarında giriştikleri karşılaştırmalara, dolayısıyla da toplum dizgelerinin kurumlarının birbirine eklenmesini sağlayan ‘kurucu parçalar’ düzeyi olarak toplumsal bütünleşmeye göndermede bulunur.”<sup>27</sup> Toplumsal bütünleşmeyi sağlayan köşe taşlarından birisi de ortak bir mazi etrafında şekillenen ortak tarih bilincidir. Ömer Seyfettin’in hikâyelerinin temel kurgusunu da geçmişin kut-sanmasını içeren millî tarih bilinci oluşturur. Bu hikâyelerde, ötekine duyulan hayranlığın toplumsal zemindeki boşluklardan sızarak bireylerin ruhlarına sinmesinin geçmişle kurulan bağ sayesinde bertaraf edilmesi anlatılır.

“Çanakkale’den Sonra” adlı hikâyede, “milliyetiyle, diniyle, mabedinin ulviyetiyle, içtimaiyatının ezeliyetiyle, mefkûresinin nihayetsizliğiyle bir insan, ahlâki ve manevi”<sup>28</sup> bir insan olmak isteyen başkışının yaşamdan ve vatanın kurtuluşundan ümidini kesmiş bir biçimde ölümünü beklemesi, umutsuzluk eksenli deşifre edilir. Başkışıye kaybettiği ümitleri geri veren ve onu umutsuzluğun çukurundan kurtaran unsur, millî mefkûresini hatırlayan milletine itimat etmeye başlamasıdır. Bu güveni sağlayan ise, Çanakkale’de kazanılan zaferdir.

Ömer Seyfettin, “Kaç Yerinden” adlı hikâyede “XIX. asrın sonlarından başlayan XX. asırda hızlanan maddi ve manevi çöküşten kurtulmak için ileri sürdüğü modeli”<sup>29</sup> hikâyeye kişileri aracılığıyla dile getirir. Bu hikâyede, millî benliğini geçmişin anılarıyla yücelten anlatıcı özneye, doktor arkadaşının geçmişin kahramanlıklarının halen sürdüğünü gazi olan subaylar ve millî kahramanlar aracılığıyla göstermesi, “mazide bugünkü medeniyetin söndürdüğü nurların ve ulviyetin”<sup>30</sup> devam ettiğine yönelik bir umudu içerir. Ömer Seyfettin, bu hikâyeye aracılığıyla tarihin kutsiyetine ve kahramanlık serüvenlerine sığı-

narak gelecekte ümidini kesen bireylere, vatan için fedakârlıktan kaçınmayacak millî kahramanların varlığını hatırlattığı gibi duygu birliğini yitirmeyen toplumların varlıklarını muhafaza edecekleri fikrini savunur.

“Forsa” adlı hikâyede, “*en şanlı, en meşhur Türk gemicilerinden*”<sup>31</sup> Kara Memiş’in daha yirmi yaşındayken Tarık Boğazı’nı geçmesi, poyraza doğru haf-talarca, aylarca, kenar, kıyı görmeden gitmesi, rast geldiği adalardan cizyeler alması, irili ufaklı donanmaları bertaraf etmesi, idealize edilen millî bir duy-gu ve millî kimlikle betimlenir. Malta korsanlarına esir düşen Kara Memiş’in, kendisini kurtaran gemideki Türk askerleriyle beraber savaşa katılması ve “va-tan al bayrağın dalgalandığı yer değil midir”<sup>32</sup> sözünü telaffuz etmesi, millî duyarlığının bir sonucu olarak idealize edilir.

### KARŞI DEĞERLERİN VARLIĞINDA TÜRKLÜK İDEALİNİN YÜCELTİLMESİ

Ömer Seyfettin’in hikâyelerini kurgulama yöntemlerinden birisi de karşıt değerlerin varlığında, savunduğu ve idealize ettiği millî değerleri yüceltme-sidir. Nitekim yazar, millî kimlik bilincinden yoksun olan ve “vatanım nev-i beşer/ milletim rûy-i zemin” düşüncesini taşıyan bireylerin düşünüş tarzla-rını ironik bir şekilde eleştirerek kendi görüşlerinin doğruluğunu ispatlama eği-limindedir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun çalkantılı bir süreç yaşadığı dönemde kurtu-luş reçetelerinden birisi olarak öne sürülen Osmanlılık fikri, Ömer Seyfettin’in inanmadığı ve yazılarında, hikâyelerinde eleştirdiği bir düşünüş biçimidir. Bu bağlamda yazar, Osmanlılık fikrini çürütmek için ön gördüğü düşünceleri-ni hikâyelerine yayar ve tezini güçlendirecek olay örgüleri etrafında hikâye-lerini şekillendirir. Yazar, Balkanlarda yayılmaya başlayan milliyetçilik akımları olduğu sürece, Osmanlılık idealinin gerçekleşemeyeceği düşüncesini ta-şdığı gibi millî ideallerin korunmasına yönelik bir tutum sergiler. Nitekim mil-lî ideallerin korunmasını “Hürriyet Bayrakları” adlı hikâyesinde, millî benlik ve millî uyanış teması çerçevesinde ele alan Ömer Seyfettin’e göre, millî uya-nışın temelini tarihleri, mefkûreleri aynı olan milletlerin kendi gerçeklikleri-ni keşfetmeleri oluşturur. Yazara göre, toplumsal çözülmenin ve içindeki sarsın-tıların nedeni, Osmanlı Devleti’nin tek bir milletten teşekkül etmemesidir. Hi-kâyede Osmanlılık fikrini savunan birisinin Bulgar köyünde gördüğü kırmızı biberleri bayrak sanması ve Osmanlılık fikrine karşı çıkan arkadaşıyla bu güzel manzarayı yakından görmek istemesi ve gördüğü manzara karşısında yaşadığı hayal kırıklığı, karşı değerlerin varlığında millî bilincin uyanması ek-seninde anlatılmaktadır. Yolda karşılaşılan Bulgar’ın “neznam Türkçe bre”<sup>33</sup> şeklinde cevap vermesi, yazarın Osmanlılık fikrini çürütmek için kullandı-

ğı unsurlardandır. Hikâyede Osmanlılık fikrinin sadece Türkler tarafından benimsenmiş olmasına yönelik eleştirel bir tutum da söz konusudur.

Ömer Seyfettin, karşı değerleri ironik bir söylemle dile getirdiği hikâyelerinde özellikle ötekinin yaşam algısını içselleştiren ve 'kültürel erozyon'a uğrayan bireylerin aidiyet bilincinden yoksun oluşlarını eleştirir. Nitekim "Gayet Büyük Bir Adam" hikâyesi, 'gayet büyük adam' adıyla tanıtılan ve embriyoloji ilminde ihtisas kazanmış, Batı hayranı bir yazarın millî ve dini mefkûreleri olumsuzlamasının eleştirisi üzerinden kurgulanır. Dünyadaki tehlikeleri milliyet hissine bağlayan ve Türkiye'de olmayan bu tehlikenin icat edilmesine karşı çıkan 'gayet büyük bir adam'ın liberal gazetelerin baş sütunlarında, Panislamizm ve Pantürkizm aleyhinde yazılar yazması ve bütün arzı, vatanı; bütün insanlığı milleti sayması, ironik bir bağlamda anlatılır. 'Gayet büyük bir adam'ın milliyetleri ölmeye mahkûm görmesi ve Osmanlı memleketine Türkiye denmesini haksız bularak Türklüğü kabul etmemesi, yazara göre Batı hayranlığının ürettiği ve kimliksizliği telkin eden bir düşünüş tarzıdır. Nitekim 'gayet büyük bir adam', 'gayri millî Osmanlı milleti' olarak tanımladığı Osmanlı Devleti içinde, Turan düşüncesinin yeşermesini eleştirir. Ömer Seyfettin, bu hikâyede Türklük idealini 'karşı-değer'lerin varlığı üzerinden savunur. Hikâyedeki başkişinin, yaşam algısının çıkar ilişkilerine dayanmasının eleştirisi, bu bireyin kendi söylemleriyle ortaya dökülür. Zira yazara göre, millî kimliğine yabancılaşan 'gayet büyük bir adam', tutsağı olduğu kibrin etkisiyle "Yeni Lisan ve Yeni Hayat" hareketlerinin aleyhinde bulunur.

Ömer Seyfettin'in hikâyelerinde, Balkanlardaki milliyetçilik akımlarının etkisiyle ortaya çıkan Türklük bilinci, özellikle karşıt değerlerin varlığında görünürlük kazanır. "Tuhaf Bir Zulüm" adlı hikâyede, Bulgar bir diplomatın Türkleri fikirsizlik ve idealsizlikle suçlayarak Türklerde sadece taassubun olduğunu söylemesi, Türkler aleyhindeki milliyetçi propagandanın bir sonucu olarak aktarılır. Olcay Önertoy'a göre, "Öyküdeki genci gece uyutmayacak ölçüde üzen bu gerçeği Ömer Seyfettin de dönemin aydınlarıyla birlikte biliyor ve yıkılışı durdurmanın ancak 'millet olma' aşamasına ulaşarak sağlanabileceğine inanıyordu."<sup>34</sup> Bu bağlamda yazar, millet olma bilincini uyandırmak amacıyla hikâyesini aracı kılar.

## MİLLÎ KÜLTÜR VE MİLLÎ BENLİĞE DÖNÜŞ SÜRECİNDE DİLİN KURUCULUĞU

*Genç Kalemler* dergisinde yazdığı makalelerde, dilde sadeleşmenin ve halk dilini kullanmanın önemini vurgulayan Ömer Seyfettin, hikâyelerinde de karşı görüşleri çürütmeye yönelik tezlerle bu konuya göndermeler yapar. Ömer Seyfettin ve Yeni Lisan hareketinin diğer savunucuları, dilsel farklılıkların or-

tadan kaldırılmasının mücadelesini sadece toplumsal hareketlilik içinde değil aynı zamanda edebi eserlerindeki 'dil ihtilâli' aracılığıyla da sürdürürler. Ömer Seyfettin, "II. Meşrutiyet yıllarında da sürdürülmek istenen Edebiyat-ı Cedide tarzı sanat anlayışına 'edebiyatsız edebiyat' parolasıyla karşı çıkmış; 'süslü ve şairane' anlatımın edebiyat için neredeyse tek yeter koşul sayıldığı bir ortamda, eserlerini süssüz, açık ve yalın bir üslupla kaleme almıştır."<sup>35</sup> Zira yazar, dil bilincini hem kullandığı dil hem de hikâyelerindeki göndermelerle kurma çabasıdır.

1917'de yayınlanan "Hürriyet Gecesi" adlı hikâyede, Meşrutiyet'in ilanının oluşturduğu heyecan ve coşkunun çığırından çıkmasının tedirginliği, millî benliğin ve millî dilin çıkarlar uğruna feda edilmesi üzerinden betimlenir. Nitekim toplumsal zeminin fikri niteliğini kaybetmesi ve bilinçsiz birtakım faaliyetlerin varlığı, bu hikâyede hürriyet idealinin yanlış algılanması üzerinden yansıtılır. Ömer Seyfettin, karşı değer olarak tanıttığı 'şaşkın bir yazara' yönelik telkinlerini sözünü emanet ettiği bir ihtiyar aracılığıyla söyleyerek tezini güçlendirme amacı güder. Yazarın sözcüsü durumundaki ihtiyarın "milletini uyardır. Senin milletin daha kendi ismini bilmiyor, kendi lisanını bilmiyor"<sup>36</sup> şeklindeki uyarıları, millî mefkûrenin ve dilde millîleşmenin esas tutulmasına yönelik bir ideali içerir.

"İnat" adlı hikâyesinde atasözlerinin / darb-ı mesellerin değişmesinden duyduğu tedirginliği dile getiren Ömer Seyfettin'e göre, "müşterek hikmetler, umumi hükümlerdir."<sup>37</sup> Halkın malı olan bu hükümlerin, bir tanesinin bile iflas etmesi, yazarın, "mukaddes mabedinin kubbesinden kafasına bir taş düşen müminin elemi"<sup>38</sup> hissetmesine yol açar. Ortak yaşam deneyimlerini ve kültürel belleği yansıtan sözlerin varlığını yaşamla birleştiren yazar, hikâyedeki anlatıcı özneye mektup yazarak "lisan hususunda ben halka değil, halk bana tabidir"<sup>39</sup> diyen Efruz Bey'in haksızlığını ispatlama amacı güder. Yazarın burada gönderme yaptığı unsur, halk dilindeki kullanımların doğruluğudur. "Canlı deneyime dayanan ortak belleği, bir 'duygudaşlık' olarak ve bir duygu birlikteliğinin tipik seçiciliğine uygun olarak deyişler, meseller, öğretiler"<sup>40</sup> üzerinden algılayan anlatıcı öznenin bu tutumu, halk kültürü ve halk dili arasında kurduğu bağın bir göstergesidir. Millî kültüre ve dile yüklenen bu anlam, "millî edebiyatın üretiminde yer alan temsil ürünlerini"<sup>41</sup> ve toplumun kültürel kodlarını biçimlendiren halk dilini esas almanın bir sonucudur.

"Primo Türk Çocuğu" adlı hikâyede, Türk olmanın bilincini yaşayan Primo'nun bir ay içinde çok güzel bir lisan olarak değerlendirdiği Türkçeyi öğrenmesi, millî kimlik bilinci edinmede dile yüklenen kutsallığı yansıtır. Yine aynı şekilde "Hürriyet Bayrakları" adlı hikâyede, millet olmanın aynı dili ve aynı tarihi paylaşmaktan geçtiği düşüncesi savunulur.

“Fon Sadriştayn’ın Oğlu” adlı hikâyede, millî şair olarak ilan edilen Orhan Bey’in “Ülkelerin Uyanışı” adlı şiirinin dil bilincini yansıtmaması, dil ve millî kimlik arasında kurulan sıkı bağın bir göstergesidir. Orhan Bey’i öven gazetelerin, onun dil bilincini telkin ettiğini ve Türklerin ondan önce genel bir lisanının olmadığını ifade etmeleri, dilin toplumsal yapıdaki işlevini hatırlatmaya yöneliktir. Nitekim Orhan Bey’in İstanbul’da tabii Türkçenin tahkir edildiğinden bahsetmesi, millî benliği şekillendiren dili korumaya yönelik bir tutumun sonucudur. Hikâyede, Fransızları taklit eden Servet-i Fünûncuların ve tasfiyecilerin suni lisanlarına ilk darbeyi vuran kişi olarak tanıtılan Orhan Bey’in şahsında, hikâyenin yazıldığı devirdeki dil tartışmalarına bir gönderme söz konusudur. Ömer Seyfettin, görüşlerini hikâyede bahsi geçen gazetelerin dilinden şöyle yansıtır: “Edebiyat, sanat, bir zümre için, bir sınıf için, birkaç kişinin marazi keyfi için değildir. Sanat bütün bir milletindir! Onun konuştuğu, kitaplarından öğrenmeden bildiği tabii lisanla eda olunmalıdır!”<sup>42</sup> Ömer Seyfettin’e göre, millî ideallerin gerçekleşmesinde, dilin kuruculuğu ve dil birliğinin inşa ettiği millî birlik, ulusal kimliği yapılandıran unsurlardandır. Nitekim Ömer Seyfettin’in “Memlekete Mektup” hikâyesinde, anlatıcı, Anadolu’yu, Azerbaycan’ı, Kafkasya’yı, Türkistan’ı ve Buhara’yı dolduran fertlerin “dini bir, dili bir”<sup>43</sup> kardeş olduklarını siyasi sınırların bir önemi olmadığını belirterek Turan ideali ne göndermede bulunur. Yazarın sözcüsü durumundaki anlatıcı, Türklük idealinin canlanmasına yönelik özlemini ve bu yöndeki arzularını dil birliğini vurgulayarak ifade etmektedir.

### MİLLÎ BENLİĞİ İDEALİZE EDEN KAHRAMANLARIN VARLIĞI

Ömer Seyfettin’in, hikâyelerinde Türk tarihine atfettiği kutsiyet, idealize edilen kahramanların serüvenleri üzerinden pekiştirilir. “Pembe İncili Kaftan”da, Muhsin Çelebi, millî benliği idealize eden bir kahraman ve gözünü budaktan sakınmayan cesur ve kararlı bir tip olarak sunulur. Yazar, Muhsin Çelebi’yi millî düşüncenin ve vatanın bütünlüğünün korunması fikrini benimseyen ideal tip olarak tanıtır. Nitekim elçi olarak gittiği Safevi şahının karşısında kimliğinden taviz vermeyen ve kendi şahsında Türk milletinin gururunu yücelten Muhsin Çelebi, kimseye boyun eğmeyen kişiliğiyle idealize edilen bir model kahramandır. Muhsin Çelebi’nin vatana duyulan aidiyet duygusunu, millî bilinçle temsil etme çabası, millî mefkûrenin özümsemesiyle ilgilidir. Yine aynı şekilde, “Başını Vermeyen Şehit” hikâyesinde Deli Hüsrev ve Deli Mehmet ile “Kütük” isimli hikâyenin kahramanı Arslan Bey, millî mefkûreleri uğrunda mücadele eden millî kahramanlar olarak sembolize edilmektedirler. Bu hikâyelerde, “(M)addi orantısızlığın netleştiği bir savaştan görüntüde güçsüz, zayıf olan tarafın kazanmasının içsel sebeplerini destanî unsurlarla aktaran sanat-kâr, kişinin millî değerlere tutunarak yapabileceklerinin sınırını işaret eder.”<sup>44</sup>

Zira “Başını Vermeyen Şehit”te, Türk milletinin varlığını yeniden kurgulama çabası, millî benliğe yönelik sembolik değerler aracılığıyla dillendirilir. Bir milletin unuttuğu ‘kendilik değerleri’ nin ve millî kimliğinin yeniden hatırlatılmasının kültürel belleğin canlandırılması üzerinden anlatıldığı hikâyenin kahramanı Kuru Kadı, millî benliğin cisimleştiği sembol kişidir. Kuru Kadı’nın taşıdığı değerler bütünü, efsanevileşmiş ve kutsileştirilmiş özelliklerle sunulur.

Kanuni Sultan Süleyman devrinin anlatıldığı “Kızılelma Neresi” adlı hikâyede, halkın ‘Kızılelma’ya ulaşma arzusu dile getirilir. Kanuni Sultan Süleyman’ın ‘Kızılelma’yı anlama çabası ve askerlerin ‘Kızılelma’ ülküsü için verdikleri mücadelelerin anlatıldığı hikâyede Türklerin idealleri uğruna göze alacakları fedakârlıklar yansıtıldığı gibi yazar, “ontolojik anlamda kendilik sınırlarını keşfeden birey için kurtarıcı sığınak ve zamansal sürekliliğinin de göstergesi ‘millî evi / vatani’ tasvir eder.”<sup>45</sup> Kızılelma ülküsünün anlatıldığı “Teke Tek” hikâyesi de tarihsel kahramanlıkların mekân odaklı hatırlatılması üzerinden kurgulanır. Nitekim hikâyede bahsi geçen Yayçe Kalesi’nin yazgısından bahsedilen kahramanın bu kalenin geçmişte Türklerin olduğunu vurgulaması, tarihsel gerçekliklerin ve kahramanlıkların yeni kahramanlıklara örnek olması açısından önem arz etmektedir.

Ömer Seyfettin’in hikâyelerinde, kahraman Türk paşalarının başarıları da tarihsel bir çerçevede ele alınır. “Ferman” adlı hikâyenin kahramanı Tosun Bey’in vatani için göze aldığı fedakârlıklara rağmen devletten gelen her türlü cezaya boyun eğmesi, devleti kutsileştirmenin bir sonucudur. Ömer Seyfettin’in tarihsel hikâyelerinde, Türk askerlerini yücelttiği bir başka unsur da Türk komutanlarının zekâları sayesinde, düşmanı savaşmadan bozguna uğratmalarıdır. Nitekim “Kütük” hikâyesinde planlarını en yakın adamlarından bile saklayan Arslan Bey’in zekâsı sayesinde düşman üzerinde nasıl hâkimiyet kurduğunu mitik bir perspektifle anlatan yazar, “Vire” adlı hikâyede de aynı temayı millî bilinç çerçevesinde kullanır. Bu hikâyede de Barhan Bey’in zekâsı sayesinde, kalesini koruması ve kaleyi almaya gelen düşmanları bozguna uğratması, Türk askerlerinin cesaretlerine ilişkin söylemlerle idealize edilir.

Yazar, “Teselli” adlı hikâyesinde ise Erzurum kumandanı İskender Paşa’nın kahramanlıklarını millî duygu tarzını harekete geçirecek bir dil ve üslupla işler. İskender Paşa’nın “mert Turan’ın ortasındaki şımarık İran’a adalet nurları saçacak”<sup>46</sup> Türk ordusuna ilişkin tasavvurları, geleceğe yönelik beklentisel bir millî duyarlılığı barındırır.

Ömer Seyfettin, “Bir Çocuk Aleko” adlı hikâyesinde de, düşman karargâhını bombalayan Ali’nin cesaretini ve vatan için göze aldığı tehlikeleri vatanı atfedilen kutsiyet ve millî benlik olgusu etrafında ele alır.

## SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu'nun sancılı bir dönem geçirdiği, toplumsal krizlerin eşliğinde bulunduğu 1911 yılında ortaya çıkan Yeni Lisan hareketi, hem dilde sadeleşme hem de millî benliği uyandırma hareketidir. Epistemik uyanış olarak tabir edebileceğimiz bu döneme ilişkin millî kaygılar kendini en fazla edebiyatta göstermiştir. Edebiyat aracılığıyla millî bir dil inşası ve millî kültürü esas alan bir bilinçle Türk kimliğinin ön plana çıkarılması, Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin de temel dinamiğini oluşturur. 1909-1911 yılları arasında Makedonya'da yaşamasının da etkisiyle yazar, millî kültürü ve millî tarihi, millet bilinci havzasındaki birleştirici unsurlar olarak görür. Bu bağlamda hikâyelerinde tezini güçlendirecek olaylara yer verirken millî değerler ve karşı değerler üzerinden bir karşılaştırma yapar. Yazar, bu karşılaştırmayı yaparken sözünü / düşüncelerini emanet ettiği hikâye kişileri aracılığıyla vurguladığı tarihsel zemini özellikle 'dil bilinci' çerçevesinde duyurur.

Bireyin kendini tanıma ve tanımlama sürecinde, ait olduğu kültürün ve ana dilinin varlığıyla kimliğini biçimlendirmesini hikâyelerinde ana tema olarak ele alan Ömer Seyfettin, Osmanlıcılığa karşı Türkçülüğü / Türk mefkûresini savunduğu gibi Türk kültürüne ilişkin değerlerin benimsetilmesinden yana milliyetçi bir tavır sergiler. Millî kimliklerin çözülmesine, Batı kaynaklı fikir akımlarının benimsenmesine ve Osmanlılık düşüncesinin inşa etmeye çalıştığı ortak kimlik fikrine şiddetle karşı çıkar. Bu bağlamda, Türkçülüğe bağlı milliyetçilik düşüncesini millî değerlere dayanan kültürel / toplumsal bellek çerçevesinde ele alan Ömer Seyfettin, tarihsellik bilincini teşvik edici bir tutum içindedir. Zira yazar, 'millet olma ruhu'nu millî kaygılarla kaleme aldığı hikâyeleri aracılığıyla canlandırma amacındadır. Hikâyelerinde millî kültüre ve millî tarihe bağlılığı, dilin millîleşmesi ve birleştiriciliği çerçevesinde ele alan Ömer Seyfettin, geçmişe dayalı millî bir bilinç oluşturmak için hikâyelerini aracı kıldığı gibi kültürlerine ve kimliklerine yabancılaşan, kimlik krizi yaşayan ve ötekini yaşamını ödünçleyen bireyleri ironik bir dille eleştirir. Kültürel dokudan ayrı bir dilin mümkün olamayacağı gerçeğini göz önüne alan Ömer Seyfettin, Türk dili üzerinden millî bilincin epistemik çeperlerini genişletir. Böylece bir ulus kimliği inşa etme konusunda ortak tarihi mefkûreden hareketle toplum-dil-milliyetçilik arasında sarsılmaz bir bağ kurar. Bununla birlikte Ömer Seyfettin'in hikâyeleri, millî benliğini ve kimliğini yitiren bireylerin kendi gerçekliklerini yeniden keşfetmeleri çerçevesinde kurgulanır.

## DİPNOTLAR

- 1 Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul,1998, s. 114.
- 2 İnci Enginün, “Ömer Seyfettin’in Hikâyeciliği”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992, s.42.
- 3 Antony Giddens, *Toplumun Kuruluşu*, (çev.Hüseyin Özel), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s. 143.
- 4 Ramazan Korkmaz, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Türksoy Yayınları, Ankara, 2004, s. 31.
- 5 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, (hzl. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007a, s. 229.
- 6 age., s.220.
- 7 Mehmet Kaplan, “Primo Türk Çocuğu Nasıl Doğdu”, *Milli Kültür*, c. II, 1980, s. 16.
- 8 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, s. 221.
- 9 Age. s. 346.
- 10 Russel Jacoby, *Belleğini Yitiren Toplum*, (çev. Hakan Atalay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s.30.
- 11 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, s.221.
- 12 age., s. 244.
- 13 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 3*, (hzl. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007c, s. 50.
- 14 age., s.63.
- 15 age., s. 67.
- 16 age., s. 67.
- 17 Jan, Assman, *Kültürel Bellek*, (çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, s. 46.
- 18 age., s. 139.
- 19 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 3*, s. 358.
- 20 age., s. 361.
- 21 age., s. 361.
- 22 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 2*, (hzl. Hülya Argunşah), 2007b, s. 302.
- 23 Russel Jacoby, *Belleğini Yitiren Toplum*, s. 29.
- 24 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 2*, s. 307.
- 25 age., s. 308.
- 26 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, s. 284.
- 27 Antony Giddens, *Toplumun Kuruluşu*, (çev. Hüseyin Özel), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999, s. 143.
- 28 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 2*, s. 86.
- 29 Zeki Gürel, “Ömer Seyfettin’in Tarihi Hikâyeleri Etrafında”, *Milli Kültür*, 1980, c. II, s. 44
- 30 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 2*, s. 119.
- 31 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 3*, s. 217.
- 32 age., s. 221.
- 33 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, s. 298.
- 34 Olcay ÖnerToy, “Ömer Seyfettin’de Milliyetçilik Düşüncesi”, *Doğumunun Yüzüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992, s. 77.
- 35 Hulusi Geçgel, “Yeni Bir Nesir Dili Kurulmasında Ömer Seyfettin’in Görüş ve Önerileri”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, c. 1, S. 2, 2012, s. 123.
- 36 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 2*, s. 74.
- 37 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 4*, s. 347.
- 38 age., s. 347.
- 39 age., s. 352.
- 40 Jan Assman, *Kültürel Bellek*, s. 45.
- 41 Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, s. 14.
- 42 Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 2*, s. 305.
- 43 Ömer Seyfettin *Hikâyeler 3*, s. 228.
- 44 Ülkü Eliuz, “Ömer Seyfettin Metinlerinde Aydınlanma ve Millî Bilinç”, *Turkish Studies*, 7/4, 2012, s. 333.



<sup>45</sup> age., s. 332, .

<sup>46</sup> Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 2*, s. 171.

## KAYNAKLAR

- Assmann, Jan, *Kültürel Bellek*, (çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- Eliuz, Ülkü, "Ömer Seyfettin Metinlerinde Aydınlanma ve Milli Bilinç" *Turkish Studies*, 7 / 4, 2012.
- Enginün, İnci, "Ömer Seyfettin'in Hikâyeciliği", *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992.
- Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliği*, (çev. Cevat Çapan), Payel Yayınevi, İstanbul, 2010.
- Geçgel, Hulusi, "Yeni Bir Nesir Dili Kurulmasında Ömer Seyfettin'in Görüş ve Önerileri", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, c. 1, S. 2, 2012.
- Giddens, Antony, *Toplumun Kuruluşu*, (çev. Hüseyin Özel), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1999.
- Gürel, Zeki, "Ömer Seyfettin'in Tarihi Hikâyeleri Etrafında", *Milli Kültür*, c. II, 1980.
- Jacoby, Russel, *Belleğini Yitiren Toplum*, (çev. Hakan Atalay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996.
- Jusdanis, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*, Metis Yayınları, İstanbul, 1998.
- Kaplan, Mehmet, "Primo Türk Çocuğu Nasıl Doğdu", *Milli Kültür*, c. II, 1980.
- Korkmaz, Ramazan, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Türksoy Yayınları, Ankara, 2004.
- Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 1*, (hzl. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007a.
- Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 2*, (hzl. Hülya Argunşah), Dergâh yayınları, İstanbul, 2007b.
- Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 3*, (hzl. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları, İstanbul, 2007c.
- Ömer Seyfettin, *Hikâyeler 4*, (hzl. Hülya Argunşah), Dergâh Yayınları İstanbul, 2007d.
- Önertoy, Olcay, "Ömer Seyfettin'de Milliyetçilik Düşüncesi", *Doğumunun Yüzyüncü Yılında Ömer Seyfettin*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1992.



*bak[tıklarını] adaleti ve adil olmayı bilme[diklerini]* fark edecek ve bu insanların arasında olmaması gerektiği hükmüne varacaktır.<sup>44</sup> M, sonunda tercihini yaparak trenden ayrılır, kendi geçmişine, benliğini oluşturan acıların da içinde olduğu hayatına döner. Böylece bir trenin içinde hem geçmişe, hem de geleceğe aynı zaman diliminde yapılan yolculuk da sona ermiştir.

Romanın “Uyanış” başlığını taşıyan son bölümü, aslında bütün bu fantastik yolculuğu Sadık’ın rüyasında yaşadığını anlatan birkaç sayfadan ibarettir. Sadık, evinde beş dakika kadar süren bir uykuya dalmış, bütün bu macerayı o beş dakikalık uyku esnasında gördüğü rüyada yaşamıştır. Uyandığında gerçekten de böyle bir yolculuktan dönmüş gibi yorgundur. Böylece roman tam bittiği yerde yeni bir anlam kazanır ve yeni yorumlara kapı aralar. Roman boyunca anlatılan yolculuğun beş dakikalık bir uyku esnasında görülen rüyada yaşanması, eserin psikanalitik bir yoruma da kapı araladığını gösterir.

## SONUÇ

Yolculuk kavramının teolojik ve geleneksel metinlerde aslında sadece hedefleri farklıdır. “Kahraman gülünç ya da budala, Yunanlı ya da Barbar, kibar ya da Yahudi olsun, yolculuğu özdeki planında çok az değişir. Halk masalları kahramanca eylemi fiziksel olarak gösterir, yüksek dinler yapılan işi ahlaksal olarak sunar; yine de, maceranın morfolojisinde, katılan karakterlerde, elde edilen zaferlerde şaşırtıcı ölçüde az değişiklik bulunacaktır.”<sup>45</sup> Teolojik metinlerde yolculuk hep aşkın olana, tanrısal olana doğru gerçekleşir. Kahraman ya da salık yolculuk sırasında bir takım güçlüklerle karşılaşır, bir takım sınavlardan geçer, sonra da yola çıktığı yere döner. Bu süreçte kendisine hep bir rehber eşlik eder. Geleneksel metinlerde de bu ilkeler hiç değişmez. Birincisinde ruhsal olarak olgunlaşan kahraman geriye bir ermiş olarak dönerken, ikincisinde savaşçı bir kahraman olarak döner. Her ikisinde de toplumun kurtarılması esastır. Campbell, kahramanın macerasını James Joyce’tan ödünçlediği monomit kavramıyla izah eder. Monomitin çekirdek birimi *ayrılma-erginlenme-dönüş* süreçlerinden oluşur. Campbell’a göre anlatı kahramanları, yolları ve maceraları farklı da olsa aynı süreçlerden geçerek kahraman olurlar. Teolojik ve geleneksel metinlerden farklı olarak modern ve post-modern romanlarda kahramanın yolculuğu kendinden başlar ve yine kendinde biter. Yolculuk, bilinçaltının karanlıklarına doğrudur yahut da kendisiyle bir hesaplaşmaya girerek arınma maksatlıdır. Günümüze doğru gelindikçe yolculuğun anlamı ve şekli değişmiştir.

Mehmet Eroğlu’nun Belleğin Kış Uykusu adlı eserinin başkahramanı M ya da Sadık, geçmişte yaşadığı olumsuzlukların ağır yükü altındadır. M’nin bilinçaltı dış dünyanın gerçekliğine isyan ederek belleğinin önüne adeta bir duvar örer. Bellek kaybı ya da belleğin bir süreliğine devre dışı kalması, bireyin

## BELLEĞİN KIŞ UYKUSU ROMANINDA RUHSAL ARINMANIN YÖNTEMİ OLARAK YOLCULUK

Bahtiyar Aslan\*



**Özet:** Yolculuk, gerek teolojik metinlerde, gerekse de geleneksel, modern ve post-modern metinlerde bireyin erginlenmesinin ve ruhsal arınmanın bir yöntemi olarak kullanılmıştır. Teolojik metinlerde aşkın olana ulaşmayı ifade eden kavram, zamanla ve toplumsal değişimin etkisiyle farklı anlamlar kazanmıştır. Modern metinlerden itibaren yolculuk, bireyin kendi iç dünyasına yönelmiştir. Birey, kendine doğru çıktığı yolculukta ruhsal bir arınma gerçekleştirerek kahraman olacaktır. Joseph Campbell, ünlü eserinde anlatı kahramanlarının yolculuklarının ilk çağlardan beri aynı istasyonlara uğrayarak devam ettiğini ileri sürer. Farklı kültürlere ve farklı anlatılara rağmen sanki ortada tek bir kahraman ve tek bir yolculuk vardır. Bu çalışmada Mehmet Eroğlu'nun *Belleğin Kış Uykusu* adlı eserinde kahramanın yolculuğu ve ruhsal arınması Campbell'in teorisiyle birlikte okunmaya çalışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** yolculuk, kahraman, monomit, Mehmet Eroğlu, Joseph Campbell.

### JOURNEY TO THE NOVEL AS A METHOD OF SPIRITUAL PURIFICATION OF BELLEĞİN KIŞ UYKUSU

**Abstract:** The Journey, both theological texts, as well as traditional, modern and post-modern texts are used as a method of purification of the individual maturation and spiritual. To achieve more than what is stated in the texts theological concept has gained different meanings over time and the effect of social change. Journey from modern texts, turned the inner world of the individual's own. The individual performing the will be a hero its journey to the spiritual purification. Joseph Campbell, in his narrative of the famous heroes continue their journey by stopping at stations asserts the same since the early ages. Despite the different cultures and narratives in the middle as if there are only a hero and a single trip. In this study, in Mehmet Eroğlu's *Belleğin Kış Uykusu* hero's journey and spiritual purification studied with the Campbell's theory to be read.

**Keywords:** journey, the hero, monomit, Mehmet Eroğlu, Joseph Campbell.

### GİRİŞ: METİNLERDE BELİREN YOLCULUK

Yolculuk, kutsal metinlerden geleneksel anlatılara, romanstan post-modern romana kadar Türk ve dünya edebiyatlarının temel izleklerinden biridir ve ar-

\* Yrd. Doç. Dr. İstanbul Kültür Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

ketip niteliğine sahip bir olgudur. Mitoloji, efsane, destan ve masal gibi anlatılar, genellikle kahramanın bir çağrıya uyarak yola çıkmasıyla başlar. Bu tür anlatılarda yolculuk, kahramanın bir takım sınavlardan geçerek erginlenmesine hizmet eden bir unsur niteliğine sahiptir. Mitolojik anlatılardan günümüze kadar yol ve yolculuk, soyut ya da somut, reel ya da sembolik olarak edebi eserlerde varlığını sürdürmüştür. Bu anlamda en eski anlatılardan post-modern anlatılara kadar edebi eserlerdeki yolculuklar, tek ve ebedî bir kahramanın yolculuğu gibi okunmaya uygun görünmektedir. Joseph Campbell, ünlü eserinde bir bakıma kahramanın yolculuğunun başlangıçtan beri aynı süreçlerden geçtiğini, daha doğrusu aynı süreçlerde devam ettiğini anlatır. Campbell, eserinde bu yolculuğu James Joyce'tan aldığı *monomit* kavramıyla şu şekilde açıklar: "Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş hâlidir: *ayrılma-erginlenme-dönüş*: buna monomitin çekirdek birimi denebilir."<sup>1</sup>

Teolojik metinlerde "hicret" kavramıyla karşılanan yolculuk, belirli bir dinin kurucusu ve müminleri için bir sınav ve olgunlaşma anlamı taşır. Özellikle semavi dinlerde bir zorunluluğa bağlı olarak hicret etmek, peygamberliğin ayırt edici niteliklerinden biri olarak algılanmıştır. Bunun yanı sıra Yıldız Ecevit'in de belirttiği gibi, bütün dinlerde mistikler, insanın tanrıya ulaşmak için benliğinde, iç dünyasında gerçekleştirdiği değişim aşamalarını *yol* simgesiyle canlandırmışlardır: "Hıristiyan Ortaçağ *viator* (yolcu) ideolojisiyle bütünleşmiştir. "*Yol da, gerçek de, yaşam da benim*" der İsa. Yolculuk, diğer mistik sistemlerde olduğu gibi *dinin gösterdiği yola girme* anlamını taşır. Edebiyattaki *homo viator*ların en ünlülerinden biri de Dante'dir. "*İlahi Komedya*"sı "*Hayat yolumun yarısında kendimi karanlık bir ortamda buldum*" diye başlar ve bu alegorik yolculuk mistik katmanlarda sürer. Ortaçağ Avrupa edebiyatında insan yaşamı bir *hac yolculuğudur*. (...) Alman romantiklerinden Novalis de bir *homo viator*dur; "*Biz ruhumuzun derinliklerini tanımıyoruz. O giz dolu yol içimizin derinliklerine yönelir. Tüm dünyalarıyla sonsuzluk, geçmiş ve gelecek içimizdedir ya da hiçbir yerde*" der."<sup>2</sup>

*Homo viator* kavramına, felsefi metinlerde de -özellikle insanın varoluşunu bir metafor üzerinden izah ederken- sıkça vurgu yapılmıştır. Fulya Bayraktar bir çalışmada öncelikle insanın, özellikle de düşünen, felsefe yapan insanın metafora neden ihtiyaç duyduğunu kısaca izah ettikten sonra, yol metaforunu özellikle varoluş filozoflarının kullandığını söyler: "... insan dünyayı tasavvur etmek ve dolayısıyla tasvir etmek için iki tarzdan faydalanmaktadır. Bunlardan biri, doğrudandır ve "şeyler" burada, algıda ve basit duyumda olduğu gibi zihinde mevcut görünmektedir. Böyle tasavvur edilen şeyler yine bu şekilde; doğrudan anlatılabilirler. Diğer tarz ise dolaylıdır ve şeylerin bilince bir imge aracılığıyla yeniden sunulması ile gerçekleşir. Ancak eğer tasavvur edilecek olan "şeyler"; yani daha evvelden duyumsadığımız nesnelere değil ise, bu kez imge-

ler birer sembol hâlini alır ve olabildiğince geniş çağrışımlar sunmak için kullanılır. Hem anlamak, hem de anlatmak için. Bu, sembollerle anlatımın, daha doğru bir ifade ile söyleyecek olursak, anlatılamayan bir gösterilene gönderme yapmak için, onu dolaylı kavratacak bir anlatım biçimi kullanmanın, yani metaforlar kullanmanın, felsefenin özellikle metafizik alanda başvurduğu bir yol olduğunu söyleyebiliriz. Yani felsefede, metafor kullanmak bir yoldur. “Yol”u bir metafor olarak kullanmak ise, özellikle varoluş filozoflarında karşılaştığımız bir yoldur. Zira bu metafor, yol ile yolcunun, keşif ile kâşifin, varlık ile varoluşun buluştuğu noktada, zaman ile zaman-dışı olanın, mekân ile mekân-dışı olanın keşiştiği noktada, meta-problematik bir alanın sırlı sınırları içinde bulunur.”<sup>3</sup> İnsanı, yeryüzüne fırlatılmış bir varlık olarak tanımlayan ve varoluşun özden önce geldiğini ileri süren varoluşçular, bireyin kendine yapılandırılan toplumsal yaftalardan kurtularak kendini yeniden kurgulaması gerektiğini düşünürler. Homo viator, yani yolcu insan metaforunu kullanan filozoflardan biri de dindar varoluşçulardan Gabriel Marcel’dir. Fulya Bayraktar aynı çalışmasında onun yo ve yolcu (homo viator) anlayışını şöyle izah eder: “Ona göre yol; beni, ötelede var olan ve bugüne değin hiç keşfedilmemiş, sırlı bir ülkeye götürecektir olan patikalardır. Burada kullanılan patika ifadesinden, yolun, tesadüfen sapılmış bir yol olduğu ve burada bir amacın ve hedefin söz konusu olmadığı fikri çıkarılmamalıdır. Aksine bir patikada yürümek, bir hedefe ulaşma arzusuna sıkı sıkıya bağlıdır. Yolun patika oluşu, yalnızca, onu yürümenin kolay olmadığına işaret içindir. (...) İnsan bu patikalarda tıpkı maceracı bir gezgin, bir Homo Viator gibi devam etmelidir. Zira sonuçta, asıl gerçekliğe ulaşacaktır. Elbette ulaşılacak olunan yer bilinmemektedir fakat hedef bellidir. Bu noktada, yol ile ilgili olarak kavrayabildiğimiz ikinci metaforun; “hedef” veya “menzil” olduğunu görüyoruz. Bir menzil, her zaman bir yönelme gerektirir. Bu nedenle bize Marcel’in, varoluşu anlatmak için bir “Yolcu İnsan” metaforunu kullanmasının tesadüfi olmadığını düşündürüyor. Zira Marcel için yönelme, insanın kendini gerçekleştirme için gerekli olan ilk edimdir.”<sup>4</sup>

Yolculuk temasının doğu edebiyatlarında daha çok dinî kıssalar aracılığıyla karşımıza çıktığı görülür. İslâm kültüründe en çok atıfta bulunulan iki yolculuk vardır: Bunlardan birincisi İslâm peygamberinin Mekke’den Medine’ye hicreti, diğeri ise kutsal Miraç yolculuğudur. Özellikle Arap, İran ve klasik Türk şiirinde Miraç yolculuğunu konu edinen çok sayıda eser kaleme alınmıştır. “İslam kültür dünyası Hz. Peygamber’in Mekke’den Medine’ye göçünü ve Miraç manevî yolculuğu temel bilgilerini içinde taşır. Bu algı tasavvufu zenginleştirir. Tasavvuf, İslam kozmogoni algısından yararlanarak insan-ı kâmil olmanın sırrını bir *döngü*yü tamamlamakta bulur.

İslam Kozmogoni algısına göre âlemin yaratılışı bir yolculuktur. Önce akl-ı evvel yaratılır. Bu ilk akıl nûr-ı Muhammedî’dir. Allah’ın aşkla bakışından ter-

leyen bu ilk akıldan dokuz akıl yaratılır, ondan da nefsler ve felekler yaratılırlar. Felekler içe doğru şu şekilde sıralanır: Atlas, Sâbit yıldızlar göğü, Zuhâl, Müşteri, Merih, Güneş, Zühre, Utarid, Ay. Ay altı evren Dünya'dır. Bu âlemdeki yaratılış sırası ise şu şekildedir: Anâsır-ı erbaa (dört unsur), maden, bitki, hayvan ve insan. *Kavs-i nüzûl* (iniş kavsi) gerçekleştikten sonra *kavs-i urûcu* (çıkış kavsi) tamamlayabilecek tek yaratılmış insandır."<sup>5</sup> İslâm mistisizminin adı olan tasavvufta, bireyin arınma ve olgunlaşma (insan-ı kâmil olma) serüveninin; *tarîk*, *tarîkat*, *sâlik*, *seyr ü sülûk* gibi yol ve yolculuğu ifade eden kelime ve kavramlarla karşılandığını da biliyoruz. Ferüdidin-i Attar'ın *Mantıku't-Tayr* adlı eseri de bu bağlamda yolculuk alegorisiyle kuşlar üzerinden ilâhî gerçeğe ulaşmayı anlatır. Benzer bir anlatıyı da Molla Cami'nin *Heft Evreng* adlı eserinde görürüz. Keza Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ı da yolculuk simgesiyle ilâhî gerçeğin arandığı eserlerden biridir.

Modern dönemlere gelindiğinde, yolculuğun kutsal anlamından uzaklaştığını ve bireyin iç dünyasına, bilinçaltına yöneldiğini görürüz. Bu, aslında tanrı merkezli evren anlayışından, insan merkezli evren anlayışına geçişle, insanın, dünyadaki yerini, zaman ve mekânla ilişkisini yeniden tanımlamasıyla ilgili bir durumdur. Modern dönemde önemli olan bireyin tanrıya doğru bir yolculuğa değil, kendi içine doğru bir yolculuğa çıkmasıdır. "İç dünyanın / bilincin / bilinçaltının odağı oluşturduğu 20. yüzyıl romanında da yazar, soyut düzlemde yolculuklara çıkarır roman kişilerini. Ancak bu kez, yol artık tanrıya gitmemekte, maddenin egemenliğindeki bir dünyada kimliğini yitirmiş insanın kendi kendini umutsuzca arayışını simgelemektedir. James Joyce'un "Ulysses"i, Marcel Proust'un "Yitik Zamanın İzinde"si bu bağlamda verilecek klasik örneklerdir. Binlerce yıldır iç dünyadaki gelişmeyi simgeleyen yolculuk, çağımızın Batı uygarlığında giderek dışsallaşmış, maddesel düzlemde bir teknolojik gelişme yolculuğuna dönüşmüştür."<sup>6</sup>

Bazı romancılar da post-modern edebiyat anlayışı bağlamında, klâsik eserlere yönelmiş, örneğin Mevlana ya da Budha'nın öğretilerinden hareketle yolculuk sembolü üzerinden ruhsal olgunlaşmayı konu edinmişlerdir. Herman Hesse'in *Sidarta*'sını, Brezilyalı yazar Paulo Coelho'nun *Hac ve Simyacı* adlı romanlarını bu bağlamda anmak mümkündür. Yol ve yolculuğun sembol olarak kullanıldığı romanlar arasında, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat* romanlarını da zikretmek gerekir. Bunların dışında özellikle fantastik ve polisiye romanlarda da yolculuk, sıkça başvurulan bir olgudur.

## MONOMİTİN İLK EVRESİ: AYRILMA YA DA YOLA ÇIKIŞ

*Belleğin Kış Uykusu*<sup>7</sup> romanı kurgusu, çok katmanlı yapısı, barındırdığı metafor ve imgelerin çokluğuyla farklı okumalara açık bir romandır. Adını unut-

muş, belleğini yitirmiş bir kahraman, gizemli hatta fantastik bir tren ve trendeki fantastik kişi ve olaylar, zamanın iki ucuna doğru aynı anda yapılan yolculuk, trenin her kompartımanında açılan yeni bir evren vs. *Belleğin Kış Uykusu*'nu farklı bir gerçeklik düzleminde fakat bir yol/culuk romanı olarak okumayı salık veriyor.

*Belleğin Kış Uykusu*; "M, o akşamüstü, göğsündeki garip sızıyla geçmişi olmayan, anısız bir güne uyandı. Belleğiyle gözlerini açtığı anın arasına yerleşmiş, kendini bir varlık olarak kavramasına engel olan bir boşluğun kıyısında-ydı."<sup>8</sup> cümleleriyle başlar. Franz Kafka'nın *Değişim* adlı eserinin başlangıcını hatırlatan bu cümlelerde vurgunun *bellek yitimine* ve M'nin kendini bir varlık olarak kavramasının önündeki engele, boşluğa yapıldığını söyleyebiliriz. Romanın ilk paragrafının sonunda yer alan iki cümle ise M'nin içinde bulunduğu durumu kesinler niteliktedir; "Anıları yok olmuştu. Belleği onu hafifmeşrep bir sevgili gibi terk etmişe benziyordu."<sup>9</sup> Elbette bu cümlelerin eserin gerçeklik düzleminin farklılığını net bir şekilde ortaya koymadığı ortadadır. Ancak, söz konusu gerçekliğin bu cümlelerin haber verdiği durum üzerine inşa edileceğini söylememizin önünde de bir engel yoktur. Zihninde titreşen tek harf olan M'yi kendine ad olarak benimseyen başkişi, *adından sonra en çok kendine ait olan şeyi, yüzünü merak* ederek odaları ve banyoyu araştırır fakat bir tek ayna bile bulamaz. M, uyanıp etrafını algılamaya çalıştığı sırada dikkatini çeken şeyler arasında *ayaklarının dibinde*, onda *uyanır uyanmaz yola çıkacakmış* izlenimi doğuran *küçük bir bavul* ve bavulun üstünde *bir uyarı işareti gibi duran sarı zarf* vardır.<sup>10</sup> *Yitiriş* başlığını taşıyan ve birkaç sayfadan ibaret olan birinci bölümünün sonunda M'nin söz konusu zarfı açtığını görürüz; "Zarfın içinde sandığı gibi tebligat değil, ayın 14'ünde, saat 21'de kalkacak ekspres tren için alınmış bir bilet vardı."<sup>11</sup> Böylece romanın başkişisinin bir yolculuğa çıkacağı aşağı yukarı kesinleşir. Romanın başkişisi M'nin göğsündeki sızıyı, küçük bavulu ve bavulun üstünde duran zarfın içinden çıkan tren biletini *maceraya çağrı* olarak değerlendirebiliriz. Joseph Campbell, çağrı anlarından bahsederken, *tipik olarak karanlık orman, çağıldayan kaynak ve kaderin gücünün taşıyıcısının istek dışı, tasarlanmamış ortaya çıkışından* ve bunun tipik bir durum olduğundan söz eder.<sup>12</sup> Başkişinin bilinç durumundaki bulanıklık, *karanlık orman* tanımlamasının modern insandaki karşılığı olarak yorumlanabilir. Yine onu yolculuğa çağırın küçük bavul ve içinde tren bileti bulunan zarf da, *kaderin gücünün taşıyıcısının istek dışı, tasarlanmamış ortaya çıkışı* olarak okunmaya müsaittir. Bu bağlamda, romanın birinci bölümünün adı olan *Yitiriş*'in, monomitin ilk evresi olan *ayrılış*'a denk geldiğini de söylemek mümkün olur. Birinci bölümün adı olan *Yitiriş*, kahramanın/bireyin hafıza ve buna bağlı olarak da bilinç ve kimlik kaybına göndermede bulunmaktadır. Dolayısıyla ayrılışın, bireyin kendilik bilincini oluşturan geçmişinden uzaklaşmak anlamına geldiği



de açıktır. Buna bağlı olarak monomitin ikinci evresi olan erginlenmenin, bireyin kendilik bilincinin önündeki engellerle savaşıması anlamına geleceğini de şimdiden söyleyebiliriz. Öte yandan romanın adı da bu tür bir imlemede bulunmaktadır. *Belleğin Kış Uykusu*, hem bireyin kendilik bilincinden uzaklaşmasına, hem de kış uykusunun sınırlı bir süreci ifade etmesine bağlı olarak bu durumun geçici oluşuna işaret eder. Kış uykusunun başlaması monomitin ilk evresine, bitişe doğru ilerleyen süreç de ikinci evresine tekabül etmektedir.

M, göğsündeki sızının kılavuzluğuyla evden çıkar ve tren garının yolunu tutar. Fakat garın yeriyle ilgili hiçbir fikri yoktur. Bir süre arandıktan, düşündükten sonra dikkatini çeken bir gürültüye doğru yürümeye karar verir. Bu sırada çevresini de incelemekte, zamanı kestirmeye, mevsimi, günü ve saati öğrenmeye çalışmaktadır. Sonunda tren garını bulur ve aradığı ekspres olduğunu tahmin ettiği trene biner. M'nin trene bindiği andan itibaren zihninde beliren sorular ve ihtimaller; trenin, yolculuğun dahası garın ve şehrin gerçekliğini kuşkuyla kılar niteliktedir: "Tren nereye gidiyor? Hiçbir fikri yoktu. Peki, neden sorup öğrenmeden bir biletin peşine takılmıştı? (...) Gardakilere hangi şehirde olduklarını sorabilirdim..."<sup>13</sup> Görüldüğü gibi herhangi bir yolculuğa ait bir bilette bulunması gereken tarife bilgileri bile yoktur M'nin elindeki bilette; doğal olarak trenin nereden, hangi şehirden hareket edip nereye gittiği de bilinmemektedir. Saatin kaç olduğunu garda, *gözü peronun üstünü örten çelik sundurmadan aşağıya sarkan beyaz kadranlı, büyük saate takıldı*(ğında) öğrenen M, hangi şehirde olduğunu bir türlü öğrenmeden trene biner. M'nin trenle ilgili ilk izlenimleri de treni kuşkuyla kılar niteliktedir; "Kalkışa birkaç dakika kalmasına rağmen, ışıkları açık kompartımanların hepsi boştu. Hayalet tren!"<sup>14</sup> Trene bindikten sonra göğsündeki sızı da dinmiştir. M, bomboş görünen peronda, yirmi beş yaşlarında birinin daha olduğunu fark eder. *Başkışının gözlerinin içine hüznünle bakan bu adam*, onda tanıdık biri izlenimi uyandırır, *boş belleğinin derinliklerinde yatan bir anıyı canlandır*(ır).<sup>15</sup> Hangi şehirde olduğunu ondan öğrenebileceğini düşünerek camı açmaya yeltendiği sırada arkasından yükselen bir ses onu uyandırır; "Hiç tavsiye etmem, dışarıda boğucu bir sis var."<sup>16</sup> Bu noktada sisin, yazar tarafından bilinçli olarak, özellikle tercih edildiğini ve romana hükmedecek olan belirsizlik atmosferine katkı sağlayan unsurlardan sadece biri olduğunu söyleyebiliriz. Geriye döndüğünde elli yaşlarında, uzun boylu, gösterişli bir erkekle yüz yüze gelir. M, adama nerede olduklarını bilip bilmediğini sorar, ancak cevap alamaz. Gelip karşısındaki yere oturan adama, ortama hükmeden sessizliği bozmak amacıyla tam da tren hareket ettiği anda; "Çok garip! Galiba trende bizden başka kimse yok." diye seslenen M'ye bir ses; "Yanıldınız bayım, beni unuttunuz."<sup>17</sup> diye cevap verir. *Yaşı belirsiz, sirkten kaçmışa benzeyen gülünç yüzlü adam*, kendisini TD olarak takdim eder. TD'nin kendini takdim etmesinden sonra M'nin karşısında oturan kişinin adının belirlenmesine gelmiştir sıra; "Mer-

habalar efendim. Ne yazık ki nezaketinize aynı biçimde karşılık veremeyeceğim. Yani, size adımı söyleme durumunda değilim... Çünkü hatırlamıyorum. Kompartımana girdiğimden beri bunu düşünüyorum. Ancak adımla ilgili olarak hatırladığım tek şey G harfi... Sanıyorum G'yle başlıyordu adım."<sup>18</sup> Böylece hem trenin belli başlı üç yolcusunun, hem de romanın belli başlı üç kahramanının ismi belirlenmiş olur; belleklerini yitirmiş olan Bay M, Bay G ve daha sonra Palyaço olarak anılacak olan TD, yani Trenin Delisi.

M, gerek evden tren garına gelinceye kadar, gerek trene bindikten sonra sürekli kim olduğunu ve nerede yaşadığını öğrenmek, bir anlamda kendine, geçmişine ait bir bilgiye tutunmak istemektedir. Peronda gördüğü yirmi beş yaşlarındaki adam da aslında onun yolculuğunun önünde bir engel gibidir. Çünkü M, o adamı tanıdığını düşünmektedir ve eğer bu gerçekse onun yardımıyla kendine ait gerçeklere de ulaşabilme ihtimali vardır. M'nin bu ve buna benzer bir takım durumlar karşısında yaşadığı tereddütler *çağrının reddedilmesi* olarak yorumlanabilir.

İsmi bilmeyen, kendini zihninde beliren harfle /rle ifade eden insanlar; bu insanların gerçekçi bir anlatıda izahının yapılması güç olan bir tesadüfle aynı trene binmeleri; rotası belli olmayan, *hiçbir yere uğramayan yolcusuz* bir tren gibi bazı unsurlarla yolculuk da, trenin varlığı da kuşkulu kılınır. Romanın ilerleyen sayfalarında yaşanan olaylar, mesela zaman geçtikçe Bay M de dâhil trendeki herkesin gençleşmesi, trenin bir kompartımanının askeri bir darbenin sahnesine dönüşmesi, romanın sonuna doğru başka bir kompartımanın geçmişten ve acıdan arınmış bir dünyaya açılması bu kuşkulu hâle bir kesinlik kazandırır. Aslında bu doğrudan yazar ve okur arasında gerçekleşen paktla da ilgili bir meseledir.<sup>19</sup> Ancak bu pakt /ilişkinin sınırları, geleneksel anlatılar için söz konusu olduğu gibi anlatının başında bütün hatlarıyla belirlenip bitmiş değildir. Aksine bilinçli olarak romanın neredeyse tümüne yayılmıştır. Bu da okuyucunun, kendisine yazar tarafından sunulan dünyanın özelliklerini yani romanın kurmaca dünyasını belirlemek, sınırlarını tayin etmek için roman boyunca çaba göstermesi yani romanın yazılışına ortak olması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Mehmet Eroğlu'nun, bu romanında okuyucusunu kahramanlarıyla birlikte bir yolculuğa davet ettiğini de söylemek mümkündür. Böylece okuyucu da *anlatılan yalanın* yani kurmaca dünyanın arkasındaki *gizli gerçeği* bulma çabasının içine sürüklenir.

"Çağrını reddetmemiş olanlar için, kahraman yolculuğunun ilk karşılaşması, maceracıya aşacağı ejder güçlere karşı tılsımlar sağlayan, koruyucu bir figürle (genellikle ufak tefek yaşlı bir kadın ya da erkek) olandır."<sup>20</sup> Belleğin Kış Uykusu'nun başkişisi M'nin koruyucu figürü, kendisini TD diye takdim eden ve sürekli aynı trende yolculuk yaptığını söyleyen kişidir. Yazarın, "... yaşı belirsiz, sirkten kaçmışa benzeyen garip bir adam"<sup>21</sup> şeklinde tanımladığı TD, baş-

kişi içinse, *içeriye bir palyaço gibi takla atarak gireceğini düşün(düğü)*, *gülünç yüz-lü* bir adamdır.<sup>22</sup> Geleneksel anlatılarda koruyucu figürün *ufak tefek ve yaşlı* olarak belirmesi farklı şekillerde açıklanmaya müsaittir. Her şeyden önce kahramanın mücadelesinin fiziksel olarak gerçekleşecek olması, koruyucu figürün fiziksel bakımdan güçsüz olmasını zorunlu kılmaktadır. Çünkü kahramanın kahramanlığı zorunlu ve ona özel bir şeydir. Böylece bir bakıma koruyucu figür, fiziksel olarak kısıtlanmış ve onun kahraman olma ihtimali ortadan kaldırılmış olur. Benzer şekilde, ortada başka ihtimaller varsa, onlar da yine belli açıklamalarla ortadan kaldırılır. Kahraman, adeta kahramanlık yapacak yeğâne kişi durumuna düşürülür. Geleneksel anlatıların temel özelliklerinden biri de diyalektik bir mantığın daima metne hâkim olmasıdır. Metin içinde sürekli işleyen, olayları şekillendiren, metnin dizgesini belirleyen, kahramanları ete kemiğe büründüren bu mantık; fiziksel güçle zihinsel / ruhsal gücü birbirinden uzaklaştıracak, metnin başından itibaren farklı kişi ya da kişiliklerin temsiline bırakacaktır. Kahramanın kahramanlığı da bir bakıma bu iki farklı gücü kendi bünyesinde toplamasıyla mümkün olacaktır. Sonsuz yolculuğun bir anlamı da kendinde olmayana doğru ilerlemektir. Sonunda kahraman, sahip olduğu fiziksel güçle zihinsel / ruhsal gücü kendinde birleştirir. Bu da bizi bilge-savaşçı arketipiyle, Türk kültüründeki karşılığıyla *gazi* ya da *alp-eren* imgesiyle buluşturur.<sup>23</sup> Böylece hem fiziksel güçle zihinsel güç birleşmiş olacak, hem de koruyucu figürün fiziksel olarak zayıflığı maceraya, neden kendisinin değil de koruduğu kişinin çıktığını açıklamış olacaktır. Aslında burada anlatıyı anlatı yapan bir zihinsel faaliyet söz konusudur. Çünkü anlatı sürerken okuyucu ya da dinleyicinin doğal beklentisi kahramanın koruyucusunun daha güçlü bir figür olmasıdır. Okuyucu / dinleyici daha en başında anlatının kendi beklentileri doğrultusunda ilerlediğini görürse, anlatının devam etmesi de imkânsız bir hâl alır. Çünkü yazar / anlatıcı ve okuyucu / dinleyici arasında bu tür bir paktın kurulması mümkün değildir. Başka şekilde söylemek gerekirse, böyle bir durum üzerinde bir pakt ihtiyacının ortaya çıkması bile düşünülemez.

Yazarın koruyucu figürü, *sirkten kaçmış garip bir adam*, başkişinin de *palyaço* olarak değerlendirmesi, koruyucu figürün fiziksel gücünün geri plana itilmesi olarak okunabilir. Ancak Belleğin Kış Uykusu romanında geleneksel anlatıdan farklı olarak koruyucu figürün zihinsel ya da ruhsal boyutuna vurgu yapacak bir söylem de geliştirilmemiştir. Aksine onun *sirkten kaçmış bir adama* ve bir *palyaçoya* benzetilmesi zihinsel ve ruhsal boyutunun gizlenmesi için başvurulmuş bir anlatım stratejisidir. Bu da aslında romanın izleğiyle alâkalı ve tutarlı bir durumdur. Çünkü romanın başkişisinin geleneksel anlatıların tersine mücadelesi fiziksel değil zihinsel olacaktır. Dolayısıyla ortaya çıkacak kahraman da bir *gazi* ya da *alp-eren* değil, modern çağın kahramanı “birey” olacaktır. Öte yandan daha sonra roman boyunca *Palyaço* olarak anılacak koro-

yucu figürün ortaya çıkmasını, *yola çıkış*'in üçüncü aşaması olan *doğüstü yardım*'ın bir göstergesi olarak değerlendirmek de mümkün görünmektedir. Bu, artık yolculuğun kesinleştiğinin de bir göstergesidir. M, *kendisine yapılan çağrıya yanıt vermiştir ve olaylar ortaya çıktıkça cesaretle ilerlemeyi sürdüren kahraman bilinç-dışının bütün güçlerini yanında bul*[acaktır].<sup>24</sup> İşte tam bu noktada bilinç-dışının güçleri bir bir devreye girmeye başlar. M, “Ben kimim? Burada ne arıyorum?” gibi sorularla yitik benliğini aramaya başladığı sırada belirsiz bir elin sürüklemesi sonucu girdiği kompartımanlardan birinde kucağındaki çocuğu emziren genç bir kadın ve onlara *ninniyle eşlik eder gibi* keman çalan *beş yaşlarında* bir çocukla karşılaşır.<sup>25</sup> M, çocuğun çaldığı bestenin “Opus 28, Ronda Kapriçyosu Üvertürü” olduğunu bilir. Hatta parçayı çocuktan iki ölçü öne alarak mırıldanır. Bilinç-dışının güçleri devrededir ve M'nin kendini arayışı bir ivme kazanmıştır; “...içinden –adını koyamadığı- görünmez ipliklerden oluşan ve göbek bağıny andıran- güçlü bir ırmağın az ötedeki anneyle bebeğine doğru aktığını hissetti. (...) Garipti; bebeğin, bebeğin dudaklarının kenarından akan sütün, hatta kadının göğüs ucunun kokusunu alabiliyordu.”<sup>26</sup> Bu sırada M'nin adeta attığı her adımı takip eden Palyaço da oraya gelmiştir. M, bilinçsizce Palyaço'nun etkisi altına girmiştir ve onun her istediğini yerine getirmektedir. M'nin onunla ilgili düşünceleri Palyaço'nun *koruyucu figür* oluşunun kesinleştirir niteliktedir: “Palyaço sanki kaçıp gitmesini engellemek ister gibi kararlı adımlarla arkasında yürüyordu. Neden onun dediklerini yapıyordu? Önce sızı, şimdi de bu adam...”<sup>27</sup> M, palyaçonun telkinleriyle daha cesur bir şekilde benliğini aramaya, belleğinin üstünü örten sisi aralamaya başlar. Önce anne ve iki çocuk vasıtasıyla geçmişini anımsar gibi olur, ardından Palyaço'nun telkinleriyle gözlerini kapar, geçmişini görmeye çalışır ve babasının ölümüyle karşılaşır. Bu, onun için bir dönemin, çocukluk döneminin bitmesi anlamını taşımaktadır.

## BELLEĞİN KAPISINDAKİ EŞİK MUHAFIZLARI

Bütün bunlar, kahramanın sonsuz yolculuğunda *ilk eşiğın atlanması* aşamasına tekabül eder. Campbell, eserinde bu aşamanın niteliklerini kısaca şöyle belirler: “Kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte macerasında, aşırı güç bölgesinin girişindeki “eşik muhafızı”na gelinceye dek ilerler. Bu tür muhafızlar, kahramanın şu anki alanı ya da yaşam ufkuunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönde –ayrıca aşağıda ve yukarıda- sınırlar. Onların ardında karanlık, bilinmeyen, tehlike vardır; (...).”<sup>28</sup> M, için Campbell'ın bahsettiği “aşırı güç bölgesi” belleğinin yitimiyle ortaya çıkan karanlık, bilinmeyen geçmiştir. Bu karanlığın sınırlarını belirleyen “eşik muhafızı” ise M'nin bilinçaltı ve bilinçaltının işlevlerinden başkası değildir. Romanın ilerleyen kısımlarında daha net bir şekilde ortaya çıkacağı gibi, M'nin bilinçaltı, dış dünyanın gerçekliğine karşı bir savunma refleksi geliştirerek, katlanılamaz bir

niteliğe sahip olan anıları silmiş ve M'nin belleğini boşaltmıştır. Şimdi o gerçeklerle yüzleşmek yani eşik muhafızlarını aşmak gerekecektir.

M, kısa süre sonra anılarını örten sis perdesinin aralanmasına neden olan kompartımandaki anne ve iki çocuğunun gerçekte var olmadıklarını öğrenir. Ne Palyaço, ne de Bay G görmüştür onları. Palyaço'nun deyimiyle içinde buldukları tren, *tıpkı tahtanın üstüne tebeşirle yazılan yazıları siler gibi bellekleri[ni] silip dur[maktadır]*.<sup>29</sup> M de bunun farkındadır ve bu yüzden hatırladığı şeyleri canlı tutmak ve bunun için de Palyaço ve Bay G'ye anlatmak ister. Anlatıcı tam burada devreye girerek belleğin ontolojik ehemmiyetine işaret eder ve "... onu belleksiz bir varlıktan insana dönüştüren anılarını tekrar yaşamak için..."<sup>30</sup> ifadesiyle belleksizlik durumunun bir varlığa tekabül edebileceğini fakat insan olmanın ancak bellek vasıtasıyla bunun ötesine geçmekle mümkün olacağını vurgular. Dolayısıyla bu da kahramanın yapacağı yolculuğun onu -herhangi bir- varlık olma durumundan, insan olma durumuna, bilinçlilik hâline, belleklilik hâline götüreceğini gösterir. Erginlenme tamı tamına budur. Böylece M, zihninde beliren ilk anı parçacıklarını anlatmaya başlar ve okuyucu da bu vesileyle onun kimliğine dair ilk gerçek bilgilere ulaşır: "Babam ölünceye kadar küçük bir şehirde yaşıyorduk. Annem ve babam aynı lisede öğretmen-diler; babam müzik, annemse edebiyat. Babamı pek hatırlamıyorum; ben beşime basmadan az önce, kardeşim doğmadan öldü, uzun süren bir hastalığın sonunda."<sup>31</sup> M'nin anlattığı bu anı parçacığı okuyucuya kompartımandaki kadın ve iki çocuğunu çağrıştıracaktır. Bu aile tablosunda (ölmüş olduğu için olmalı) bir babaya yer yoktur, annenin kucağında (baba öldükten sonra doğmuş olmalı) küçük bir bebek vardır ve beş yaşındaki diğer çocuk da keman çalmaktadır. Üstelik çocuğun çaldığı besteyi M bilmekte, hatta iki ölçü öne alarak mırıldanmaktadır. Bütün bunlar M'nin anılarıyla hatta anıları vasıtasıyla kendisiyle karşılaşması şeklinde okunabilir. Bilinçaltının savunma refleksiyle ördüğü duvarlar yıkılmaya yani kahraman eşik muhafızlarını aşmaya başlamıştır.

M, ilk eşik muhafızını aştıktan sonra benliğine doğru bir yolculuğa çıkmıştır. Ancak Palyaço hariç etrafındaki hemen her şey onu yolundan alıkoymaya çalışmaktadır. Bunlardan biri de yol arkadaşlığı ettiği Bay G'dir. Bay G, M'nin aksine geçmişini hatırlamıyor olmaktan hiç de şikâyetçi değildir. Mutluluğu bir aldaniş olarak görmekte fakat bu aldanişın sürekli olmasını istemekte, gülmenin *bütün ideallerin varmak istediği nokta* olduğunu düşünmektedir. Palyaço, ona Bay Galip diye hitap etmektedir. Çünkü o, hayatta kazananların safında gözükmektedir. Ancak tren yolculuğunun fantastik oluşu Bay G'nin de gerçekliğini doğal olarak şüpheli kılmaktadır. Nitekim M'nin geçmişine dair bir şeyler hatırlaması üzerine gelişen olaylar, Bay G'nin aslında M'nin alter-egosundan başka bir şey olmadığını düşündürür: "Palyaço, eğlenecek konu bulmuş gibi M'ye göz kırparak beklemesini işaret etti. "Bay M, annesini, babasını ve

kardeşlerini hatırlamış. Sizin anneniz babanız kimlerdi, neler yaparlardı?" (...) "Annemi de babamı da hatırlamıyorum" diye mırıldandı G. "Ama bir kardeşim var. Evet, evet... Adı Ahmet..."

M, adı duyunca yumruk yemiş gibi sarsıldığını hissetti. Şaşkınlığını kontrol eder etmez atıldı. "Ahmet mi?" Yanılmadığınıza emin misiniz?" (...) "Galiba benim kardeşimin adı da Ahmet'ti."<sup>32</sup> Devamında Bay G ve Bay M'nin bahsettiği iki Ahmet'in birçok ortak yönü olduğu ortaya çıkar ve ikisinin aynı kişi; buna bağlı olarak da Bay G'nin M'nin alter-egosu olma ihtimali güçlü bir şekilde belirir. Bay G, mutlu bir gelecek tasarımıdır. Geçmişin bütün acılarını unutturmuştur. Nitekim Hasan Yürek, Mehmet Eroğlu ve eserlerini kon edindiği eserde Bay G ile ilgili olarak, "... o M'nin zıddı özelliklere sahiptir. Bay G, M'nin hayal ettiği her şeyi ya önceden yapmış, ya da tren yolculuğu sırasında yapmaktadır. O, M'nin arzu ettiği bütün kadınlarla birlikte olmuş, gitmek istediği her yere gitmiş, hayatı boyunca acı çekmemiş, sürekli mutlu olmuştur. Onun yaşam felsefesi "geçmişe de geleceğe de boş verip, gününü yaşamalı insan" sözünden anlaşılabilir gibi haz odaklıdır.

Yukarıda dile getirilen özelliklere bağlı olarak Bay G'nin, M'nin olmak istediği kişiyi simgelediği söylenebilir. Bir başka deyişle Bay G, M'nin hayallerindeki "ben"idir.<sup>33</sup> Öte yandan Bay G ve M'ye birer zarf gelmiştir. Zarftan çıkan kâğıtta ikisinin adları yani M ve G yazılıdır. Ancak zaman geçtikçe bu harflerin yanında yeni harfler belirlemeye başlar. Bir süre sonra M'nin Mazi; G'nin ise Gelecek olduğu ortaya çıkar. Bu sembolizasyon da göstermektedir ki, Bay G, kahramanın geleceğini ama geçmişinden bağımsız, anılarından kopmuş ve bir ihtimal olarak varlığını duyuran geleceğini; M ise anılarla ve acılarla şekillenmiş maziye temsil etmektedir. O hâlde gerçek kahraman bu ikisinden birini tercih edecek olan ve ortada olmayan başka birisidir. Bay G, ve M, hatta Palyaço gerçek kahramanın benliklerinden biridir. Miraç Zeynep Özkartal'ın bir söyleşide yazara yönelttiği soru ve yazarın cevabı bu çıkarımımızı doğrular niteliktedir:

"Romanın sonuna doğru, karakterler adlarını bulmadan Önce şöyle düşündüm. Bay G idi, Palyaço süper egoyu, M ise egoyu temsil ediyor. Yanılıyor muyum?"

Yanılmıyorsunuz. Tespitiniz doğrulayan veriler var. Belki Belleğin Kış Uykusu'nun bu üç kahramanının kimler olduğunu biraz açarak bu tespitinize katkıda bulunabilirim. Bay G ile başlayalım: Bay G, Palyaço'nun tanımıyla, hayatı yaşayan değil, taklit eden birisi. Varlığı haz duygusunun etrafında şekillenmiş. Kişiliği "içine konulan şeyin biçimini alan bir çuvala" benziyor. Hayatı "penisin ucundan fışkırıp ortaya saçılan sütümsü şeyin ardına takılmaktan ibaret." "Bir erkek için hayat, kendine kadın bulmaktır," diyen Palyaço'yu ve sizi doğrulayan bir tip. Bay M? O, Bay G'ye imrense de acısına sadık, Bay G'nin, acılardan kaçınmak için ipine sarılmasını salık verdiği "özgürlüğün, mut-

luluğun kölesi olmak anlamına geldiğini anlayabilen, vicdanının ve onu tut-  
sakaştırın sadakatının köleliğinden kaçarken, bencil bir özgürlük özleminin  
tutsağı olmayı reddeden birisi." Özetle, seven birisi. "Seven her şeyi paylaşır:  
ölümü bile..." Ve Palyaço. O, Bay M'nin çıktığı zamansız, iki yönlü yolculu-  
ğun yönetmeni. "Bütün özgün yapıtlar gibi hayatımız da amaçlarımızın bir ürü-  
nüdür," diyen ve bilgeliğin temelindeki şeyi arayan, bir anlamda Bay M'nin  
yapacağı seçimle kendi inancını sınavan bir gezgin."<sup>34</sup>

Kahraman, Bay G'nin geçmişten bağımsız bir geleceği, libidinal dürtünün  
vaat ettiği hazları da yedeğine alarak bir ayartıcı unsur olarak M'nin karşısı-  
na çıkarması, M'nin arzuladığı bütün kadınlara sahip olabileceği ihtimalini diri  
tutması, ayrıca tek tek o arzulanan kadınlar birer eşik muhafızı olarak yorum-  
lanabilir. Fakat genel olarak bütün bunları benliğinde barındıran M, yani id ya  
da alter-egoyu benlik kavramının karşısındaki eşik muhafızı kavram olarak al-  
mak da mümkündür.

### MONOMİTİN İKİNCİ EVRESİ: ERGİNLENME YA DA M'NİN SADIK OLUŞU

Erginlenme, kahramanın ilk eşiği aştıktan sonra bir dizi sınavdan geçme-  
siyle mümkün olacak bir şeydir. Campbell, erginlenmeyi şöyle anlatır: "Eşiği  
aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akış-  
kan, belirsiz biçimlerin dünyasında ilerler. Bu, mit-maceranın sevilen bir aş-  
masıdır. (...) Kahraman bu bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğaüstü yar-  
dımıcının önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır. Ya da in-  
sanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç  
olduğunu ilk kez burada da fark edebilir."<sup>35</sup> Belleğin Kış Uykusu'nda doğa-  
üstü yardımcıyı Palyaço'nun temsil ettiğini söylemiştik. Ancak daha sonra bu-  
nun süper ego olarak anlamlandırılmaya uygun olduğunu da söylemiştik. Do-  
layısıyla doğaüstü yardımcıyı gerçek kahramanın yani M, Bay G ya da Palya-  
ço olmayan kişinin sezgileri ve sağduyusu olarak yorumlamak mümkün gö-  
rünüyor. Doğaüstü yardımcının önerileri, tılsımları ve gizli araçları, bir bakıma  
sezginin ve sağduyunun güçlerine denk gelmektedir. Kahramanın eserde ba-  
ğımsız parçalar hâlinde, hatırlayışlarla, halüsinasyona benzeyen durumlarla  
verilen geçmiş hayatı oldukça trajik bir görünüm arz etmektedir. Buna göre asıl  
kahraman Sadık, henüz beş yaşamadan babasını kaybetmiş yani hayata bir tra-  
jik gerçeklikle başlamıştır. Annesi ise intihar etmiştir. Kardeşi Ahmet ise sol gö-  
rüşlü biridir ve bu yüzden bir ihtilâl sırasında tutuklanıp işkence altında öl-  
dürülmüştür. Sadık, aynı zamanda iyi bir müzik eğitimi almış başarılı bir mü-  
zisyendir. Dünya çapında bir müzisyen olma hayali vardır ve üstelik böyle bir  
fırsat da karşısına çıkmış fakat bunu değerlendirememiştir. Kadınlarla ilişki-  
si ise hiçbir zaman istediği gibi gitmeyen Sadık, arzuladığı hiçbir kadına sa-

hip olamamıştır. Bay G'nin M'nin arzulu olduğu bütün kadınlara sahip olması bu bakımdan son derece anlamlıdır. Mutsuz bir evlilik yapan Sadık'ın karısı Suzan'dan ikiz çocukları dünyaya gelmiş, ancak ikisi de peş peşe ölmüştür. Karısı ise bu gerçeğe dayanamayıp çıldırmıştır. Sadık, bir evde çıldırması olan karısıyla ve ona bir anlamda bakıcılık yaparak hayatını sürdürmek zorundadır. Karısının hastalığı devam ederken Nesrin adında birisiyle tanışan ve bir anlamda ona sığınan Sadık, bir süre sonra sevgilisi tarafından terk edilmiştir. Bütün bu gerçekler, Sadık'ın bilinçaltını harekete geçirmiş ve bilinçaltı bu gerçekleri yok etmeyi, unutmayı bir yöntem olarak seçmiştir. Belleğin kış uykusuna yatmasının anlamı da bundan başka bir şey değildir. Eroğlu, bu durumu şöyle açıklıyor: "Varlığını iç ve dış dünyanın anılarına odaklayamamak: anısız göçebelik. Belleksizlik bu olmalı; belleksizliğin sonucu olan unutkanlığı da kış uykusuna benzetebiliriz. Belleksizlik demek, geçmişte edindiğimiz anıların düşsel olarak tekrarlanamayışı demek. Anı olmadan diğer birçok şey gibi sevgi de olmaz. Önemli olan da, asıl kayıp da budur. Anısızlık bizi duygularımızdan koparır, yüreğimizden uzaklaştırır."<sup>36</sup> Dolayısıyla, erginlenmeyi bir anlamda M ve Bay G arasında duran Sadık'ın yapacağı tercih hatta M'nin Sadık'laşma süreci olarak okumak durumundayız. Önümüzde duran soru şudur; M, Sadık olacak / kalacak mı yoksa geçmişi unutarak Bay G'leşecek midir?

M, yani Sadık, elli beş yaşındadır. Tren yolculuğunun onun için iki anlamı vardır; ya yaşanmışlıkların önüne örülen duvarı yıkarak anılarıyla, geçmişle buluşacaktır, ya da her şeyi unutulmuşlukları içinde bırakarak geçmişsiz bir geleceğe doğru gidecektir. M'nin Sadık'laşmasını ya da benliğinden uzaklaşmasını, yapacağı tercih belirleyecektir. Geçmişte hiç de iyi ve mutlu bir hayat yaşamamış olması, gerçeğin ağır yükü onun benliğine dönmesinin önünde bir engel, aşılması gereken birer eşik olarak durmaktadır. M, elli beş yaşındadır fakat kendisiyle aynı yaşta olan G'ye göre çok daha yaşlı ve çökmüş gözükmektedir. Yazar, ikisinin arasındaki zıtlığı bu vesileyle de vurgulamış olur. M, hâlâ geçmişin ağır yükünü taşımaktadır. Onu, çok daha yaşlı ve çökmüş gösteren de budur. Öte yandan G ise bütün bir geçmişin yükünü ve yaşanmışlıkları geride bıraktığı için daha genç ve dinç görünmektedir. Fakat tren yolculuğu bu noktada başka bir anlam daha kazanır; zaman geçtikçe, yani ileri doğru aktıkça M gençleşmektedir. Bu, aslında M'nin geçmişine doğru bir yolculuğa çıktığının bir göstergesidir. Geleceğe doğru giden bir trende hem geçmişe, hem de geleceğe doğru yolculuk yapmaktadır M. Dolayısıyla ortada fantastik olduğu kadar da metaforik bir yolculuk vardır. Bu yolculuk metaforunun gerçek anlamı, M'nin benliğine doğru ya da benliğinin tersine yapılacak yolculuklardan birini tercih etmesidir. M'nin benliğine yani geçmişine doğru yapacağı yolculuğun önüne çıkan her engel, bu yolu *sınavlar yoluna* dönüştürecektir. Bu yolda kahramanı *zor görevler* beklemektedir.



M, aslında Hasan Yürek'in de vurguladığı gibi acısız bir hayat istemekte, bu uğurda geçmişinden vazgeçebileceğini düşünmektedir. Hatta bunu yapabileceğinden emindir.<sup>37</sup> Tren yolculuğu boyunca hem geleceğin kompartımanlarına, hem de geçmişin kompartımanlarına girip girip çıkan M yani Sadık, geçmişin bütünüyle olumsuzluklardan örülü olmadığını, yaşanan küçücük mutlu bir anın hiçbir şey uğruna bellekten silinemeyeceğini görür. Onu, önündeki engellerle mücadeleye teşvik eden ve sürekli bir takım gelgitler yaşamasına, tereddütlerle boğuşmasına sebep olan da budur. M, adeta bir sarkacın ucunda geçmişle gelecek ve bu ikisinin romanda kazandığı anlamlar arasında gidip gelmekte fakat ikisinden birine tutunamamaktadır. Sarkacın geleceğe tekbül eden tarafında anısızlık ve acısız bir hayat vardır. Ancak bu hayatın mutlu ve insani olduğunu söylemek mümkün değildir. Geçmiş tarafında ise acılarıyla birlikte sevgi vardır. Mehmet Eroğlu, Erdem Öztop'un sorularına verdiği cevapların birinde kahramanı ile ilgili olarak şöyle der; "... M, üç zor soruya cevap verecektir. Acısız hayat bizi mutlu eder mi? İçinde bir tutam sevgi olan hayatımızdan, ne kadar kötü olursa olsun vazgeçebilir miyiz? Ve gerçek sevginin bir nedeni var mıdır?"<sup>38</sup>

Öte yandan M'nin belleği kış uykusundan uyanmış, üzerindeki mahmurluğu atıp her şeyi detaylarıyla hatırlamaya başlamıştır. Yazar, M'nin bu uyanışını şu cümlelerle özetler: "M, sonraki bir saat boyunca giderek şeffaflaşan bir sessizliğin içinde bekleyerek boş belleğinin ince bir suyun altına yerleştirilen bir kova gibi yavaş yavaş dolmasını, geri dönen anılarının zamana ve gerçek dünyaya tekrar lehimlenmesini bekledi: Elinde yalnız gecelerinin günah şahidi kemanı tutarak duşa girer gibi çırılçıplak soyunup, sonra da kendini tavandaki halkaya asan annesini; konservatuara geri döndüğünde Neşe'yi boş yere arayışını; o denli aydınlık oluşuna şaşırduğu morgda kafası ikiye ayrılıp beyni çalınmış kardeşinin derisi yüzülmüş cesedini saatlerce teşhis edemeyişini; kardeşinin uyandırmaya çalıştığı yığınların desteklediği askeri darbeleeri, işkenceleri, bir anarşistin kardeşi olarak faşist baskılarla geçen seneleri; Suzan'la bir kitapçıda rastlantıyla tanışmasını; mutsuz evliliğini kısa sürecek bir mutlulukla aydınlatan ikizlerin zor, sancılı doğumunu; Sevda'nın onu –peşinden Selma'yı da sürükleyerek- ölüme götürecektir hastalığını; art arda gelen ama şahitlik edemediği ölümleri; sevgisini gösteremediği çocuklarının küçük bedenlerini toprağın konukseverliğine teslim edişini; müzikten nefret eden öğrencilerini; hiç peşini bırakmayan parasızlığını; onu terk eden Nesrin'i, tek başına geçirdiği günlerin yoldaşı İri Kulak'ı..."<sup>39</sup> M, bütün bu anı parçacıklarını hatırlamakla kalmaz, onlarla ilgili bir sorgulamaya da girişir. Gerçekte trende topu topu tek bir gece geçirmiştir fakat bu bir gecenin otuz beş yıllık bir hayata denk geldiğini bilmektedir. Bu noktada M, yolculuğu sorgulamaya başlar: "Ne yapmam gerekiyor? Bir şey yapmak için burada olduğumu biliyorum;

daha doğrusu, bir sezi bu. Bunca garipliğin, daha doğrusu bu yolculuğun bir nedeni olmalı.”<sup>40</sup> M’nin yolculuğun bir nedeni olması gerektiği konusunda kesin kanaati, geçmişten günümüze metinlere sinen yolculuk metaforunun en temel özelliklerinden biridir. Metinlerin hepsinde yolculuğun mutlaka bir amacı vardır. Bazılarında mutlak olana, aşkın olana ulaşmak olarak beliren bu amaç, bazı metinlerde yolun kendisidir. Modern ve post-modern dönemlerde ise yolculuğun varoluşsal bir amacı vardır ve amaç kahramanın yani yolcunun bizzat kendisidir. Yolcu, kendisine ulaşmak için yola çıkmıştır. M de yolculuğun amacını ararken kendisiyle karşılaşacaktır. Palyaço ona yolculuğun amacının “seçim” olduğunu söyleyerek M’ye şöyle seslenir, “Bir seçim yapmak için buradasınız.”<sup>41</sup> M, artık sarkacın iki ucu arasında bir seçimle baş başa kalmıştır. Burada da Palyaço’nun koruyucu figürlüğünün devam ettiği görülür. Ancak ayartıcı güçler de devrede olacaktır. M’nin yapacağı seçim monomitin ikinci evresine, erginlenmeye denk gelecek, ya doğru bir seçim yaparak kahraman olmayı başaracak ya da yanlış bir seçim sonucu tarihin karanlık sayfalarına gömülecek, yani kendilik bilincine asla ulaşamayacaktır.

### MONOMİTİN ÜÇÜNCÜ EVRESİ: DÖNÜŞ YA DA UYANIŞ

Kahramanın macerası, ya kaynağa nüfuz etme ya da birtakım erkek ya da kadın, insan ya da hayvan kişileşmelerin yardımıyla sona erdiğinde, maceranın yaşam değiştiren gezisinden dönmesi gerekir. Monomitin ölçütü olan tam çevrim, kahramanın, ödülün, topluluğun, ulusun, gezegenin ya da on bin dünyanın yenilenmesiyle sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını, Altın Post’u ya da uyuyan prensesini insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir.”<sup>43</sup> Tren zaman zaman bir takım istasyonlarda durarak ilerler ve nihayet M’nin yukarıdaki sorularla en kesin yüzleşmesinin gerçekleşeceği noktaya varır. M’nin adının Mazi olarak belirlediği bir sırada Bay G, adının Gelecek olarak kesinleştiğini söyleyerek çıkagelir ve M’yi kusursuz bir mutluluğa davet eder. Geçmişin bütün acılarından kurtularak yaşayacağı hayat, içkinin, güzel kadınların, sınırsız zenginliğin olduğu bir hayattır. M, orada geçmişte arzuladığı bütün kadınlara, onlardan daha güzellerine istediği zaman sahip olabilecektir. M, burada geçmişte birlikte olmak için büyük bir arzu duyduğu Lerzan’la da karşılaşır hatta onunla birlikte de olur. Ancak bunun eksik bir mutluluk olduğunu fark eder. M, bu eksikliği sorgularken G onu alıp bir balkona çıkarır. Bu sırada görünmez bir el devreye girer ve M’yi olduğu yerden yukarı çekerek götürür. M’ye burada katışıksız mutluluğu nasıl elde edeceği anlatılır. Bunun bir tek yolu vardır, o da insani erdemlerden kurtulmaktır. M, mutlu olmak için vicdandan, adalet duygusundan, sevgiden kurtulması gerektiğini görür. Ancak M, *acı olmayınca –tıpkı Tanrı gibi- sanatın da mümkün olmayacağını, etrafındaki insanların acıdan utanç duy[duklarını], hüzne ve erdemlere kuşkuyla ve korkuyla*

kimliğini kaybetmesi anlamına gelir. Kahramanın acılarla dolu geçmişini ve belleğini terk edip, geçmişsiz bir gelecek ve kimlik kurması, ya da geçmişe dönüp anılarıyla buluşarak gerçek kimliğini oluşturması gerekmektedir. Roman, görünürde fantastik bir tren yolculuğunun anlatımıdır. Bu yolculuk aslında bireyin kendi bilinçaltına, duvarların gerisinde kalmış olan benliğine doğru bir yolculuktur. M, bir gece süren fakat hayatının otuz beş yıllık dilimine denk gelen fantastik tren yolculuğu boyunca bir takım engellerle karşılaşır ve sınavlardan geçer. Romanın sonunda beş dakikalık bir uyku sırasında görülen bir rüyada çıktığı anlaşılan bu yolculuk, kahraman için bir arınma ve erginlenme sürecine tekabül eder. Yolculuğun sonunda acılarla dolu olsa da kendi geçmişini tercih eden kahraman için yolculuğun anlamı; kendisiyle hesaplaşmak, geçmişi ve geleceği, zihnindeki bir takım insani kavramları sorgulamak, onları bir hükme bağlayarak bir arınmayı gerçekleştirmektir.

## DİPNOTLAR

- 1 Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, (Çeviren: Sabri Gürses), Birinci Basım, Kabalcı Yayın-  
evi, İstanbul Eylül 2000, s. 41.
- 2 Yıldız Ecevit, **Orhan Pamuk'u Okumak-Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman**, İstanbul 2008, s. 178  
-179.
- 3 Fulya Bayraktar, "Gabriel Marcel'de İnsanın Metafizik Yolculuğu Ya da "Homo Viator"", Lapsus, Bahar  
2006, S. 1, s. 140.
- 4 agm., s. 141.
- 5 Şerife Yalçınkaya, "Yol Metaforu ve Klâsik Türk Edebiyatında Arayış Yolculukları" Türk Dili ve Edebiya-  
tı Araştırmaları Dergisi, S. 13, Ocak 2007.
- 6 Yıldız Ecevit, age., s. 179.
- 7 Mehmet Eroğlu, **Belleğin Kış Uykusu**, Agora Kitaplığı, 3. Basım, İstanbul, Aralık 2006.
- 8 age., s. 1.
- 9 age., s. 2.
- 10 age., s. 1.
- 11 age., s. 5.
- 12 Campbell, age., s. 66.
- 13 Eroğlu, age., s. 8.
- 14 age., s. 9.
- 15 age., s. 10.
- 16 age., s. 10.
- 17 age., s. 11.
- 18 age., s. 12.
- 19 Anlatım Paktı, yazar-okuyucu / anlatıcı-dinleyici arasında gerçekleşen bir ilişkidir. Roland Bourneur ve Real  
Quellet Roman Dünyası ve İncelemesi adlı eserlerinde bu ilişkiye şu cümlelerle vurgu yaparlar; "Anlatı-  
ma dayalı her eser, bir yandan yazar ile okuyucu, diğer yandan anlatıcı ve dinleyici (gösterilen veya sa-  
dece hissettirilen bir dinleyici) arasında bir ilişki kurar." Daha sonra eserde bu paktın / ilişkinin nasıl ger-  
çekleştiği bir örnekle gösterilir; "... Jean Marcel, bazı İslâm ülkelerinde –özellikle Sudan'da- "masalci ile  
dinleyici arasında bir diyalogun kurulu olduğundan" bahseder:  
Size bir masal anlatacağım.  
Dinleyiciler hep bir ağızdan cevap verirler:  
Nâmoun! Anlat bakalım!  
Diyalog böylece devam eder:

Bu masalda her şey gerçek değildir.

Nâmoun!

Fakat hepsi de yalan değildir.

Nâmoun!

O zaman masalacı, masalını istediği gibi anlatma imkânı bulur ve dinleyici halk susar. Böylece herkes kendi arasında yorum yapmaya başlar: Anlatılan yalanın arkasındaki gizli gerçeği, anlatıcı ve dinleyiciler hep birlikte bulmaya çalışırlar. (Bkz. Roland Bourneur ve Real Quellet, *Roman Dünyası ve İncelenmesi* (Çev: Doç. Dr. Hüseyin Gümüş), Ankara, 1989, s. 69-70).

20 Campbell, age., s. 84.

21 Eroğlu, age., s. 11.

22 age., s. 11.

23 Gazi Tipi Hakkında Geniş Bilgi İçin Bkz. Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlipleri*, İstanbul 1991.

24 Campbell, age., s. 89.

25 Eroğlu, age., s. 18.

26 age., s. 19.

27 age., s. 21.

28 Campbell, age., s. 94.

29 Eroğlu, age., s. 24.

30 age., s. 25.

31 age., s. 25.

32 age., s. 26-27.

33 Hasan Yürek, *İnsan Manzaralarının Ressamı Mehmet Eroğlu'nun Romancılığı*, Otorite Yayınları, Şubat 2012, Ankara, s. 254.

34 Miraç Zeynep Özkartal, *Milliyet Sanat*, Kasım 2006, <http://www.mehmeteroglu.info/bel04.htm>

35 Campbell, age., s. 115.

36 Erdem Öztop, Mehmet Eroğlu İle Söyleşi, *Hürriyet Gösteri*, Aralık 2006, <http://www.mehmeteroglu.info/bel06.htm>

37 Hasan Yürek, age., s. 251.

38 Erdem Öztop, Mehmet Eroğlu İle Söyleşi, *Hürriyet Gösteri*, Aralık 2006, <http://www.mehmeteroglu.info/bel06.htm>

39 Eroğlu, age., s. 196-197.

40 age., s. 203.

41 age., s. 203.

42 Campbell, age., s. 225.

43 age., s. 237.

44 Campbell, age., s. 49.

## KAYNAKLAR

BAYRAKTAR, Fulya "Gabriel Marcel'de İnsanın Metafizik Yolculuğu Ya da "Homo Viator"", *Lapsus*, Bahar 2006, S. 1, s. 140-144.

CAMPBELL, Joseph, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, (Çeviren: Sabri Gürses), Birinci Basım Kabalcı Yayınevi, İstanbul Eylül 2000.

ECEVİT, Yıldız, *Orhan Pamuk'u Okumak-Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*, İletişim Yayınları, 2. Baskı, İstanbul Şubat 2008.

EROĞLU, Mehmet, *Belleğin Kış Uykusu*, Agora Kitaplığı, 3. Basım, İstanbul, Aralık 2006.

ÖZKARTAL, Miraç Zeynep, *Milliyet Sanat*, Kasım 2006, <http://www.mehmeteroglu.info/bel04.htm>

ÖZTOP, Erdem, "Mehmet Eroğlu İle Söyleşi", *Hürriyet Gösteri*, Aralık 2006, <http://www.mehmeteroglu.info/bel06.htm>

YALÇINKAYA, Şerife, "Yol Metaforu ve Klâsik Türk Edebiyatında Arayış Yolculukları" *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 13, Ocak 2007.

YÜREK, Hasan, *İnsan Manzaralarının Ressamı Mehmet Eroğlu'nun Romancılığı*, Otorite Yayınları, Şubat 2012, Ankara.

kırtısı". "Evdeki" adlı öyküde başkışı, annesinin tüm çabalarına rağmen evlenmek istemeyen, evde kalmış uyumsuz ve çevresine karşı umursamaz tavırlar sergileyen huzursuz bir kadındır. Öykü geçmişe özlem ve yalnızlık temaları üzerine kurgulanmıştır. Bu temaların kökeninde ise şimdi'nin kaba realitesinden geçmişin samimiyetine kaçış arzusu görülmektedir. İç dünyasında kendine özgü bir yaşam alanı oluşturan başkışı, dış dünyaya etkin bir katılımdan uzak kaldığı gibi geçmişini an'a taşıma arzusunu süreklileştirir. Bu süreklileştirme arzusu, geçmişin güvenli ve huzur dolu günlerine özlemle belirginleşir:

*"Bugün karşı arsaya yığılı kalasları kaldırdılar. Kocaman kamyonlar onca kalası iki saat içinde aldı gitti. Hiç ayrılmadım pencereden. Annem bir iki kere "Ne oturuyorsun, ortalık süpürülecek" dedi: aldırmadım. On yıl önceki arsayı düşündüm durdum. Okul dönüşü bu pencereden top oynayan çocuklara bakardım. "Kız koca mı arıyorsun orada?" derdi annem, utanırdım. On yıl önce anemi de severdim. Hem böyle kasabanın insanlarından korkmazdım. Ben de onlar gibiydim. Erkeklerin yanında uslu uslu oturur, kadınların dedikodusunu dinlerdim. Okulu bitirdiğim yıl karşıya kalasları yığıldılar. Arsa sesini yitirdi. Pencereden hep o kalasları gördüm yıllarca. Kışın üstlerine kar yağdı, yazın güneşte esmer esmer yandılar. Bugün kaldırdılar onları. Şimdi içinde bir umut var. Top oynamaya gelecek çocukları bekliyorum." (Evdeki, s.11)*

Geçmişe sığınma arzusu, bireyin fiziksel ve ruhsal anlamda kendisini yalnız ve mutsuz hissettiği anda ortaya çıkar. Yaşadığı hayatı anlamlandırma çabası içerisindeki huzursuz birey, andaki mutsuzluğunu geçmişteki mutlu an(ı)larıyla telafi etmeye alışır. "Evdeki" öyküsünün başkışısı de yaşanan an ile geçmiş arasında bu anlamda duygusal bir bağ kurar. Evin penceresinden karşıdaki boş arsaya bakarak geçmiş şimdije taşıma çabası ise mekân ve insanın zaman karşısındaki çaresizliği üzerinden yansıtılır. Evlerinin karşısındaki arsada on yıl önce top oynayan çocukları hatırlayan başkışının kendisini mutlu hissetmesinin altında ironik bir gerçeklik sezilir. Zira başkışı, on yıl öncesi için *"Hem böyle kasabanın insanlarından korkmazdım. Ben de onlar gibiydim."* der. Bu söylem, 'ben' ve 'onlar' arasındaki keskin ayrımla birlikte hoşnutluğun ve uzlaşmacı tavrın silinmeye başladığının göstergesidir. Zira 'onlar' sıradanlaştırılıp "herkesleştirilirken", 'ben' farklılaştırılmaktadır. Bu farkın sebebi ya da başlangıcı ise boş arsaya yığılan kalaslar ile başlar. "Sesini yitiren" bir arsaya senelerce bakmak ve hep aynı kalasları görmek, başkışının yaşama ve çevresine karşı bakışını köreltmış ve onu yalıtılmış bir özne haline getirmiş gibidir. Böyle bir yaşam algısıyla bakışını, "boş arsaya" sabitleyen ve geçmişine odaklanan başkışı, toplumsalın dışında kalmayı, kendi "seçim"ine dönüştürür. Bu seçim, başkışının verili kabullere ve kodları belirlenmiş yaşama karşı gizli başkaldırısının da göstergesidir. Kitaplardan okunan dünya ile yaşanan dünya arasındaki farklılığının ortaya çıkması da "içe çekilme" ve bilinçli bir dışta kalma edimini içerir. Pencere aracılığıyla gözlemlediği insanların maskeleri altındaki gerçekliklerini sezmeye çalışan başkışı, kendisine güvendiklerini düşündüğü bu insanların karşısında büzülür. Başkışının "büzülüyorum" şeklinde-

## YUSUF ATILGAN'IN HİKÂYELERİNDE VAROLUŞÇULUĞUN İZLERİ

M. Fatih Kanter\*



**Özet:** Varoluşçu felsefe özellikle ortaya çıktığı andan itibaren edebi eserlerde kendine yer edinir. Varoluşçular düşüncelerini, felsefi sistemler halinde ortaya koymaktansa roman ve dram gibi edebi eserlerde okura sunarlar.. Modernizm sonrası varlığını sorgulayan bireylerin düşünce sistemi olan Varoluşçuluk, Türk edebiyatında da yansımaları bulur. Şiir alanında II. Yenilciler ilham veren Varoluşçuluk, aynı dönemlerde roman ve öykü yazarlar üzerinde de etkili olur. 1950 sonrası Türk edebiyatında roman ve öyküleriyle ön plana çıkan Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan gibi yazarların eserlerinde de Varoluşçuluğun önemli etkileri vardır. Özellikle romanlarıyla bilinen Yusuf Atılgan, öykülerinde de romanlarıyla aynı paralelde temaları konu edinir. Atılgan öykülerinde özellikle bireyin bunalımlı ruh hali, yalnızlığı ve varlığı sorgulayışı üzerinde durur. Bu çalışmada Yusuf Atılgan'ın öykülerinde varoluşçu düşüncenin yansıma biçimleri üzerinde durulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Varoluşçuluk, Yusuf Atılgan, Öykü, Bunalım, Yalnızlık, Umutsuzluk

### TRACES OF EXISTENTIALISM IN STORIES BY YUSUF ATILGAN

**Abstract:** Existentialist philosophy took place in literature almost as soon as it came into being. Existentialist offer their ideas through novels and dramas instead of directly presenting them as philosophical systems. In general, as a system of thought presenting the existence of people following modernity, existentialism also finds a place in Turkish literature. In poetry, it forms the basis of II. Yeni movement and it also had a great impact on novels and stories produced in the same period. In the post-50s Turkish literature, there are some remarkable traces of existentialism in the novels and stories by Oğuz Atay and Yusuf Atılgan. Yusuf Atılgan, particularly known for his novels, works on the same themes in both his novels and stories. In his stories he focuses particularly on man's loneliness, fragmented mood and the questioning of his existence. In this study, we will focus on the reflections of existentialism in Yusuf Atılgan's stories.

**Keywords:** Existentialism, Yusuf Atılgan, Story, Fragmentation, Loneliness, Hopelessness

\* Yrd. Doç. Dr. Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

“Yaşanan çağ, öznesi olmayan bir çağdır.”  
Kierkegaard

## GİRİŞ

Modernleşen dünyanın yalnız insanını ön plana çıkaran egzistansiyalist felsefe, sanattan edebiyata uzanan geniş bir çizgide yansımaları bulur. Felsefi bir öğreti biçiminde sunulan varoluşçuluk, temelde iki kola ayrılır. Dine bağlı varoluşçuluk tezini savunan Sören Kierkegaard, Gabriel Marcel, Karl Jaspers, Karl Barth, Gabriel Marcel, Unamuno dine bağlı; Allah’a inanan bir varoluşçuluk felsefesi geliştirirler. Tanrısız varoluşçuluk tezini savunan Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre, Simon de Beauvoir, George Bataille gibi düşünür ve yazarlara göre ise Allah’a inanmak insan hürriyeti için tehlikelidir görüşü ön plandadır. (Çetişli, 2001: 134—135) Fakat iki grup da, “varlığın özden önce geldiği” noktasından yola çıkarlar ve düşüncelerini bu biçimde eserlerine aktarırlar.

Özellikle II. Dünya Savaşı’nın ardından yaşanan travmatik durumlarla ilişkilendirilen bu akımın temeli, daha eskilere dayanmaktadır. Yunan felsefesinden beslenen “Egzistansiyalistler fikirlerini doğrudan doğruya felsefi sistemler halinde ortaya koymaktansa bir sistemin çerçevesi altına girmeyen görüşlerini, roman ve dram şekli altında şahsî hayatlarını derinlikleriyle tanıtan ruznâmeler hâlinde tanıtmayı tercih ettiler.” (Foulquié 1973: 27). Egzistansiyalist düşünce, Sartre, Beauvoir gibi yazarların edebi eserlerinde kahramanların yaşamlarıyla hayatiyet kazanırken Heidegger gibi düşünürlerin eserlerinde daha sistematize edilmiş bir biçimde karşımıza çıkar.

II. Dünya savaşı’nın bunalımlı yıllarında ortaya çıkan ve eserlerini bu dönemde veren Varoluşçular, karamsar ve bunaltılı bir ruh halini eserlerine yansıtırlar. Bu durum tüm dünyada olduğu gibi Türk edebiyatında da yansımaları bulur. Sosyal olaylara duyarsız kalmayan yazar ve şairler, eserlerinde dünya üzerinde yaşanan olaylara karşı başkaldırcı bir duruş ve tavır sergilerler. Türk edebiyatında özellikle şiirde İkinci Yeni hareketi ve düzyazıda ise sosyal gerçekçiliği benimseyen yazarların bir kısmı eserlerinde özellikle II. Dünya savaşı ve sonrasında ele alırlar. Savaşa sonrasında yeniden inşa dönemine giren ve modernizmi benimseyen dünyada toplumsallıktan bireyselliğe doğru yönelimler de artar. Modernizmin gereği olan bu bireyleşme süreci ise daha çok yalnızlaşan ve bunalımlı bir ruh haline bürünen insanı ortaya çıkarır.

Modernizm sonrası bireyin yalnızlığını ve umutsuzluğunu duyumsayan ve varoluşçu bir duyuşla eserler veren yazarlar, Yusuf Atılgan’ın eserlerine öncülük ederler. “Atılgan’ın hayata ve sanatına bakışında düşünce sistemini oluşturmasına katkıda bulunan yazarların önemli bir kısmı modern insanın anlamsız ve saçma (Camus’nün “absurd” felsefesi”) bir dünyada ruhsal çalkantılarını, çaresizliğini,

*yalnızlığını yansıtan eserler vermişlerdir.”* (Coşkunoglu- Bear, 2006: 342) Yusuf Atılgan da gerek yaşadığı devir gerekse okuduğu yazarların etkisinde kalarak bu yönde eserler kaleme alır. Atılgan, özellikle romanlarında bireyin bu ruhsal çalkantılarını, çaresizliğini ve yalnızlığını derinlemesine işlerken öykülerinde, gündelik yaşam pratikleri arasında kendini sorgulayan bireyin yaşamını birer kesit halinde sunar. Bu bağlamda, Yusuf Atılgan’ın öykü kişileri, gündelik yaşam içinde varlıklarını sorgularken yaşama ilişkin soru(n)larıyla kendilerine ait bir güvenlik çemberi oluşturma çabasındadırlar.

### FARKINDALIĞIN YALNIZLIĞINDA UMUTSUZ BİREYLERİN ÖYKÜSÜ

Yusuf Atılgan’ın bütün öykülerinin toplandığı kitapta, “Bodur Minareden Öte”, “Kasabadan”, “Köyden”, “Kentten” ve “Eylemci” üst başlıkları altında toplam 11 öykü bulunmaktadır. Kitabın sonunda ise “Ekmek Elden Süt Memeden” başlığı altında “Korku’ a Masal” ve “Ceren’e Masal” adlı iki anlatı daha bulunmaktadır. Son bölümde çocuklar için yazılan masallar kısmı haricindeki tüm öyküler, toplumsal normların dışında yer alan ya da toplumun dışında kalmaya çalışan “*farklı*” bireylerin üzerine odaklanır. Yusuf Atılgan’ın öyküleri mekândaki değişimlere göre sınıflandırılrsa da bu ayırım, temelde varoluş sorununda birleşir. Hikmet Dizdaroğlu da Yusuf Atılgan Armağanı’nda aynı düşünceleri “*Kasabadan, köyden, kentten topladığı hikâyeleri, bölüm adlarının aldatıcılığına kapılmazsanız, belli bir ortamı yansıtmıyor asla. Böyle demese de olurdu. Sözelimi konusunu köyden aldığı üç hikâyenin (Tutku, Kümesin Ötesi, Dedikodu), olayların köyde geçtiği söylenmese, köyle ilişkilerini bulmak güçtür. Bu hikâyeleri sıkıca köye bağlayan bir sorun, bir koşul yoktur. Köyde olduğu kadar, kasabada, kentte de geçebilirlerdi. Zati Yusuf Atılgan için önemli olan ne çevre, ne de konudur; kişilerin davranışları ve tutkuları ona yetmektedir. İnsan oluşumuzun bizi içine itelediği durumlar, bunaltılar, tedirginlikler... Hikâyelerinin ekseni bunlar*” (Dizdaroğlu 1992: 173) şeklinde dile getirir. Öykülerin hepsinde bireyin iç dünyası gözler önüne serilir ve yaşam içinde gerçekliğini sorgulayan bireyin açmazlarından kesitler sunulur.

Varoluşçu felsefenin edebiyatta yansımaları bireysel huzursuzluklarla ortaya çıkar. Bu huzursuzluk, bireyin kökensel anlamdaki varlık sorgulamasının hem içsel hem de toplumsal boyutunu kapsar. Zira huzursuz insan, benliğinin farkında olan ve benliğini sorgulayan, tanımlama çabasına giren insandır. İşte Yusuf Atılgan’ın öykülerinde de Varoluşçu felsefenin bu huzursuz insanının özelliklerini bulmak mümkündür. Bu huzursuz insanın özellikleri öykülere yalnızlık, kaçış, arayış, yalıtılmışlık gibi varlığını sorgulayan bireyin özelliklerini gösteren izlekler biçiminde girer.

Yusuf Atılgan’ın tüm öykülerinin toplandığı “Bütün Öyküleri” adlı eserde “Kasabadan” başlığı altında iki öykü bulunmaktadır: “Evdeki” ve “Saatlerin Tı-



ki ifadesi, öteki karşısında eğretiliğini gösterse bile aslında kendini “onlar” dan farklı görmenin bir dışavurumudur.

İçeride olmak ve dışarıda olmak diyalektiğine dayalı olarak başkişinin “ben” ve “onlar” ayırımına gidişi mekânın algısal konumuna işaret eder. Zira mekân, insanın içinde bulunduğu ve yaşamını sürdürdüğü yer olmaktan daha öte anlamlar taşır. *“Mekânın görelî varlığı, insanın onunla ilişkisini ve ona karşı tavrını, mesafesini daha çok ön plana çıkarır”* (Korkmaz 2007: 403). “Evdeki” öyküsünün başkişisinin mekân algısı varoluşsal sancuları ve toplumsalla yaşadığı uzlaşmazlıklar ekseninde duyurulur. Mekân, sadece fiziksel olarak değil aynı zamanda varlığını sorgulayan bireyin yaşadığı yere yüklediği çoğul anlamlarla da karşımıza çıkar: *“O kıza da acırım ben, şu kadına da, kendime de. Neden bu daracak kasabadayız biz? Yoksa bütün dünya böyle mi? Kitapların dediği yalan mı?”*(Evdeki s.12)

Sıkışmışlığın ve bunalmışlığın sonucu olarak yaşanan mekânın kapalı / dar olması, başkişiyi hem fiziksel hem ruhsal anlamda yaşamak zorunda kaldığı mekânın ve zamanın dışına doğru iter. *“Mekânın darlaşması, psikolojik açıdan çıkmazda olan karakterin, üzerine dünyanın yürüdüğünü hissetmesidir. Anlatı kişinin kendini kuşatılmış, sıkıştırılmış bulduğu her durumda, mekân darlaşır. Böylesi hallerde yer, adeta karakterin ayakları altından kaçıyor gibidir”* (Korkmaz 2007: 406). “Evdeki öyküsünün başkişisi için yaşanan mekân, fiziksel daralma olarak görülse de aslında daralma, onun ruhsal olarak kendini mekânın içinde çepeçevre kuşatılmış hissetmesinden kaynaklanır. Çünkü başkişi için ev ya da daha geniş anlamda kasaba değildir dar olan, varlığının yaşadığı mekâna sığmayışıdır. Yaşadığı kasabaya, evine, hatta annesine de yabancılaşan başkişinin sıkıntıları, tensel hazlarla görünür olan erkekleri “kurbağa”ya benzetmesiyle keskinleşir. Nitekim başkişinin yaşama ilişkin sancuları ve bunaltıları, *“Yemekten sonra radyo dinledim. Geç yattım. Yatakta kendi kendime yalnızım. Uyuyamıyorum. Oda karanlık. Pancurlar kapalı. Gene de bir çocuk ağlaması duyuluyor. Uzak, çok uzak bir yerden gelir gibi. Sıkıntılı. Sanki gelecek günlerine ağlıyor. İçim daralıyor. Yorganın altına büzülüyorum. İyi şeyler düşünmek istiyorum. Uyusam da bari düste çıksam bu kasabadan. Olmuyor. Biliyorum, bu gece uykumda üstüme bir kurbağa sıçrayacak uzanıp öpmeye çalışacak beni.”* (Evdeki s.15) ifadeleriyle sunulur. Başkişi, yalnızlık ve bunaltı duygularına rağmen derinlerden gelen ancak silinmeye yüz tutmuş bir umudu da barındırır. Bu umut, yaşanan mekândan fiziksel kaçış gücünü bul(a)mayan başkişinin hayallerinde kendini gösterir.

“Saatların Tıkırtısı” adlı öyküde ise adsız başkişi, köhne ve küçük bir saatçi dükkânını ve saat tamircisini merak eder, onun hikâyesini yazmak ister. İçeriye girip saatçi ile tanışmanın yollarını zihninde kurgulayan başkişi, “saat” metaforu aracılığıyla zaman sorunsalına odaklanır. Bu kurgu sırasında modern insanın yalnızlığı, yabancılığı ve yaşam içindeki tedirginliği vurgula-

nır. Üstkurmaca tekniğinin izlerini taşıyan öyküde, başkişinin özellikle bir saatçiyi seçmesi, zaman kavramını sorgulama ve yaşamın ritmini akrep ve yelkovan sembolleriyle irdeleme niyetinden kaynaklanır. Zira zamanı, yalnızca saatlerle ölçmeye çalışma, insanın zaman algısı ile pek de ilgilenmediği gerçeğine yönelik bir vurgudur, Saatleri kurarak geçen bir yaşamın bireyin kendi dışında gerçekleşen kurguya nefreti saatçinin düşünceleriyle verilir. Yalnız bu düşünceleri gerçekten saatçi mi düşünür yoksa tanık anlatıcı konumundaki başkişi mi şüphelidir. Zira öykü, anlatıcı konumundaki başkişinindir:

*“Şimdi tıkr tıkr işleyen saatların arasında saatçinin canı sıkılıyordu. (Ben de sıkıntıyım burada.) Gözlüğüünü çıkarmış, gözüne büyütkeni yerleştirmiş, bir saatin bozuk yerini arıyordu. Saatların tıkrıtısıyla içinin sıkıntısı arasında bir ilgi vardır sanki. Bu tıkrıtı dünyanın düzeni gibi bir şeydir. Değişmez. Dursa sıkıntısı geçecek belki. Oysa bu sıkıntıyı yaratan kendisidir. Her sabah dükkâna girdi mi ilk işi birer birer bu saatları kurmaktır. İğrene iğrene yapar bu işi. Kurmayıverse olmaz mı? Olmaz? O zaman kendi kendisi olmaktan, saatçi olmaktan çıkar. Zorunludur bu. Nasıl her akşam eve gider, yemek yer, oturur, yatarsa bunu da yapacak. Pazar günlerinin bile bir kurulu düzeni vardır. Kahveye çıkılır, taola oynanır.” (Saatların Tıkrıtısı s.18-19)*

Belirli bir düzen içerisinde yaşayan insanın kurulu bir saat gibi yaşaması, modernleşen dünyadaki modern insanın tekdüzeliğine ve kodları belirli bir yaşamı benimsemek zorunda kalmasına işaret eder. Zira, *“Kamusal alanda, kendini bir birey olarak ifade etmekten kaçınarak öznesi belirsiz yapıp etmelerin içine karışmak çağın yaygın hastalığıdır. Çağ, yaşamının anlamını unutmuş, bireyselliği kitle içinde erimiş, öznesi olmayan konuşmaların ve yükümlülüklerin alanında eylem gücünü kaybederek edilgen hale gelmiş, gevezelik ve gündelik dedikodular arasında kendi varoluş gerçekliğinden uzaklaşmış insanların çağıdır.”* (Taşdelen 2004: 36) Başkişinin kurguladığı öyküsündeki saatçinin durumu ile ilgili şu sözler onun aslında yaşamın düzenini sorgulama edimi içerisinde olduğunu kanıtıdır: *“Saatların tıkrıtısıyla içinin sıkıntısı arasında bir ilgi vardır sanki. Bu tıkrıtı dünyanın düzeni gibi bir şeydir. Değişmez.”* Tekdüze bir yaşamın sıradanlaşmış anları arasında kendisini ve yaşamın anlamını sorgulayan birey, iç sıkıntısıyla karşılaşma zorunluluğundan kurtulamaz Saatlerin tıkrıtısını duymadan yaşamın akışına kendisini bırakanlar için anlam arama çabası diye bir şey söz konusu olmaz. Modern çağın gündelik yaşam pratikleri içinde herkesleşen ve kalıp bir yaşamı benimseyen insanı yaşamı anlamlandırma ve “varoluşsal gerçekliğine” ulaşma çabası içerisinde değildir. Ama varoluşçu düşünce, yaşamı anlamlandırmak gereğini vurgular.

*“Saatların Tıkrıtısı”* öyküsünde anlatıcı konumundaki kahramanı hikâyeye yazmaya yönelten cazibe, hem başta hem de sonda aynı biçimde kurgulanır. Başta saatçi dükkânının daracık, içi karanlık dükkâni onu buraya yönlendirirken, öykü sonunda *“Sokağa saptım. Baktım sağımda bir ayakkabı onarıcısının dükkânı vardı. İçerisi görünmüyordu.”* ibareleri ile yeni bir hikâyenin başlan-

gıcının işaretini okura sezdirilir. Bu durum aslında ironik olarak kurgu içerisindeki tekdüzeliğin bir yansıması gibidir. Zira anlatıcı konumundaki başkişi genel itibariyle dar, karanlık ve küçük dükkânların içindeki kişilerin hikâyesini kurgulamaya ve dar alanlara sıkış(tırıl)mış bireylerin dünyalarına sızmaya meraklıdır.

Yusuf Atılgan'ın öykülerinde, "Köyden" başlığı altında "Tutku", "Kümesin Ötesi", "Dedikodu ve Yük" adlı dört hikâye bulunmaktadır. "Tutku" öyküsünde Köylü Osman'ın Ağa kızı Hatçe'ye olan tek taraflı aşkı/tutkusu üzerinde durulur. Osman, köyde herkesin alay ettiği annesiyle birlikte yalnız yaşayan yarım akıllı bir kahramandır. Ağa'nın bahçesinde çalışırken, Hatçe'nin Osman'a su vermesi onun vazgeçilmez bir tutkuyla Hatçe'yi sürekli olarak izlemesine neden olur. Toplum tarafından soyutlanan/ötekileştirilen Osman, toplumun verili düzeniyle uzlaşmazlık içindedir. O, sevdiği kızı sadece uzaktan görebilmek uğruna saatlerce bekler, kızın abisinden dayak yer, köydeki çocukların alaylarına maruz kalır. Ama Osman yine de Hatçe'nin kapısından ayrılmaz. Osman'ın uzlaşmazlığı, hem kendisinin toplumun verili kabullerine uygun davranmamasında hem de toplumun onu "yadırgama"sında belirginlik kazanır. Nitekim çocukların da uyum sağladığı toplumsal düzen, Osman'ın "*çocukları sevmiyorum*" ifadesinde de açıkça görülür. Zira çocuklar tarafından "*Osman oscuk, gözü boncuk*" söylemleriyle alaya alınan Osman da "Evdeki" öyküsünün başkişisi gibi annesiyle yalnızdır. Her iki öykünün de başkişilerinin ortak özelliklerinden birisi, annelerini söylediklerini dinlememeleri ve kendi iç dünyalarında kurguladıkları bir yaşamda var olma arzularıdır. "Tutku" öyküsünün başkişisi Osman, bu yalnızlık ve yalıtılmışlık içinde izmarit toplar, tütün eken köylülerin kendisine tütün vermemesinden yakınır, çömleğe koyduğu gök boncuklarıyla oynar ve patetik bir takıntı haline getirdiği Hatçe'yi varoluşsal gerçekliği haline getirir. Osman, dış dünyanın kendisine karşı alaycı tavrının bilincinde olmasına rağmen onlar gibi olma çabası vermez. Hatçe'nin öfkeli hakaretleri karşısında kaskatı kesilen Osman, durmaksızın giden trenlere bakarak yol arzuları düşler ve artık köylüler tarafından yok sayılmanın "alışma"ya işaret ettiğinin farkındalığına erer.

Öykülerinde nesnelere anlam yükleyen Yusuf Atılgan, "Kümesin Ötesi" adlı öyküyü, dış dünyanın cazibesine kapılma ve "seçim" yapma arzusunu yansıtan sembolik bir tasarım üzerine kurgular. Öykü, kümeste yaşayan bir horoz, beş tavuktan bir tavuğun yaşadıkları avlu dışını merak etmesiyle başlar. Bu merak, öykünün öznesi "tavuk" için ötekileştirilmeyi de beraberinde getirir. Öyküde kuşatılmışlık duygusu ve öte yerleri görme, "uzak kaderleri" yaşama arzusu irdelenir. Başkişi konumundaki tavuk, özgürlüğün ve "kendini gerçekleştirme"nin yollarını ararken aynı zamanda iç sıkıntısı ile mücadele eder:

*“Benim kendimi bir şey sandığım yok. Yalnız bir gökyüzü parçasının görüldüğü daracak yer canımı sıkıyordu. Bazı günler bu gökyüzü bulutlarla kaplı oluyor. Durmadan yağmur bu yağıyor. Kümesine sığmıyoruz. Bu yağmur patlatacak beni.” (Küme s.34)*

Kümes, bireyin yaşadığı ya da yaşamak zorunda kaldığı / bırakıldığı dünyanın, metaforik boyutta yansımasıdır. Nitekim kümesin, hapishane ile eşitlendiği öyküde; dünya küme, modern bireyler de kendilerine sunulanla yetinmek zorunda kalan tavuklara benzetilir. Varoluşçu düşüncenin temelini oluşturan insanın dünyaya bırakılmışlığı ve terk edilmişliği, onun ontolojik boyuttaki bunaltısının özünü oluşturur. Kümes metaforu ile mekânın bireyi çevreleyen ve kuşatan, hapishane gibi hissetmesini sağlayan bir algı oluşturulur. Bu algı, öykünün başkahramanında “sıkıntı” ve “kaçış” olgularının açığa çıkmasında etkindir:

*“Bugün bir şeyler oldu. Sabah yemini yedikten sonra gene o her zamanki iç sıkıntısıyla damlara bakarken şu kümesin üstüne atlasam diye düşündüm. Kanatlarımı çarpıp sıçradım. Kendimi kümesin üstünde görünce şaşkınlıktan bağırışım. Ötekiler de bana bakarak bağırıştılar. Kümesin üstünden öteki kocaman dama uçmak daha kolay. Bir daha sıçradım başıra başıra. Kiremitlerin üstünde yavaş yavaş karşı yana yürüdüm. İçimde bir genişleme, yüreğimde hızlı bir çarpıntı başladı. Bizim yaşadığımızdan çok daha büyük bir avlu göründü gözlerime. Baktım bunun da dört yanı bizimki gibi duvarlarla çevrili. Ama bu başka; içinde yaprakları dökülmüş kocaman ağaçlar var. Topraklar yemyeşil otlarla kaplı. Bu duvarların ardında bundan da büyük avlular vardır dedim. Sonra uzaktan sesi gelen horozların yaşadığı bir yer olacak. Bulacağım orasını” (Küme s. 35)*

Öyküde, özellikle dünyaya bırakılan ve hapsedilen bireyin dört tarafının duvarlarla çevrili olduğu gerçeği üzerinde durulur. Sembolik bir dille bir tavuğun yaşadığı dünyanın dışına çıkma arzusu ile insanın yaşadığı dünyasının duvarlarını yıkma arzusu arasında benzerlik ilişkisi kurulur. Bireyi çevreleyen duvar, korkuları, umutsuzlukları, beklentileri, hayalleri çepçevre kuşatan bir engele dönüşür. Bununla birlikte bu duvar, bireyin yaşam alanını güvence altına alan bir emniyet şerididir aynı zamanda. Nitekim öyküde “alışma” ve verili olanı kabul etme “horoz” aracılığıyla yansıtılır:

*“Horoz bu dört duvar arasından hoşnut. Yiyip içip üstümüze atlamak yetiyor ona. Ama ben her zamandan çok şimdi kocaman avluların özlemini duyuyorum. Duvarların ardında, o uçsuz bucaksız dünyada daha iyi tavuklar arasında, daha anlayışlı horozlarla geçecek günlerin özlemiyle doluyum. Baktım buradan. Kaçacağım. Ama köpekler varmış, başka canavarlar varmış, olsun. Bu defa kanatlarımı açar uçuveririm, hırpalatmam kendimi onlara. Şimdi de bir şeyim yok. Yalnız ensemin sanıyor az az. Hele o geçsin, hele kanatlarım az daha uzasın kaçacağım buradan.” (s. 36)*

Yaşanılan mekânın bunaltısı içerisinde kendini gerçekleştiremeyen birey, fiziksel ve ruhsal anlamda yeni dünyalar, öte yerler arayışı içerisine girer. Yaşanılan mekân ve zamanın karşısında çaresizliğini duyumsayan bireyin, fiziksel anlamda gerçekleştiremediği kaçışı, ruhsal anlamda gerçekleştirme arzusu, “içe çekilme”yle belirginlik kazanır. “Kümesin Ötesi” öyküsündeki sem-

bolik değerler yüklenen tavuk, toplumsal normları sorgulamayan kitle içerisindeki mutsuz ama sorgulayıcı bireye karşılık gelir.

“Dedikodu” öyküsü, bir köydeki üç kadının aynı olaylar karşısındaki farklı duygu ve düşüncelerinin yansıtılması üzerine temellendirilir. Üç köylü kadının yaşam karşısındaki tavırlarının betimlendiği öyküde, mikroölçekli alanlarda yaşayan bireylerin iç içe geçmiş ilişkileri, “dedikodu” ve ötekinin yaşamını eleştirme olgusu üzerinden yansıtılır. Öykünün karakterlerinden koca gelin, yaşadığı andan hoşnutsuzluğunu geçmişe duyduğu özlemle açığa vurur. Koca gelin, çocukken dayısının eskici dükkânına gittiği günleri hatırlayarak yaşadığı andan ruhsal bir kopmayı gerçekleştirir. Bu kopma, mutsuz bireyin geçmişin huzurlu günlerindeki “ben”ini yeniden yakalama arzusunun bir sonucudur. Koca gelinin yaşama karşı duruşunda, eltsinin şehirli oluşuna yönelik eleştirel bir tutum sezildiği gibi köydeki insanlarla ilgili söylemlerinde de “dedikodu” alışkanlığı açıkça gözler önüne serilir. Diyalogun hâkim olduğu öyküde, Yusuf Atılgan köylü kadınların yaşamsal duruşlarını gündelik yaşam pratikleri aracılığıyla duyurur. Bu duyurma sırasında yazar, kahramanların iç dünyalarını kısa ve derinlikli ifadelerle hissettirir. Nitekim şehirden köye gelin getirilen küçük gelin ise hayatın kendisine düşman olduğunu düşünür ve mutsuzluğunun sorumlusu olarak hayatı / kaderi görür. Zira babası öldükten bir süre sonra köye gelin gelmiş, bir süre sonra annesi ölmüş, ardından kaynanası ve hamileyken karnında oğlu ölmüştür. Ölümle şekillenen yaşamını sorgulayan küçük gelin, ruhuna yayılan acılarla varoluşsal gerçekliğini sorgular. “*Artık alıştım korkmuyorum. Kışın sokak kapısını kilitleyip sobanın ardındaki minderde, yaz öğleleri bu yatakta uzanıp kendi kendimle kaldığım zamanların avuntusuyla yetinebilirim.*” (Dedikodu s.44) ifadeleri Küçük Gelin’in yaşayamadığı kadınlığının sızısını içerir. Kadınlığını yaşayamamanın ötekiler tarafından biliniyor olma korkusu ise “*Kalkıp düşmanlıklarla dolu bir güne başlamakta ne var?*” cümlesinde açığa vurulur. Öyküde Koca Gelin ve Küçük Gelin’in birbirlerine karşı haset içeren davranışları, “şehirli olma” olgusu üzerinden yansıtılır. Koca Gelin şehirli olduğu için kendisini farklılaştıran Küçük Gelin’i yargılar ve ötekileştirir. Küçük Gelin de farklılığını, “*neden herkes bana düşman*” sorgulamasıyla yansıtır. Öykünün diğer karakteri Fadimaba ise, hem küçük gelin ile ilgili dedikodularıyla, hem de torununun konuşmamasına olan üzüntüsüyle ön plana çıkar. Fadimaba da Koca Gelin gibi Küçük Gelin’e karşı eleştirel bir tavır geliştirir.

“Yük” ise yine hayvanların sembolik olarak kişiler dünyasında yer aldığı diğer bir öyküdür. Bu öyküde de hayvan-kahraman aracılığıyla dünyanın sadece sizin seçimlerinizden ibaret olmadığı gerçeği üzerinden bir sorgulamaya gidilir. Bu sorgulama, varoluşsal sancıların ve yaşama ilişkin kaygıların temelini oluşturmaktadır. Sürü halinde yaşamak ya da yalnız yaşamaya çalış-

mak, bireylerin yaşama ilişkin tavırlarının bir göstergesidir. Öyküde, göçmen bir kuşun, göç zamanı sırtına binen bir kırlangıcı deniz üzerinde uçarken nasıl taşımak zorunda kaldığı anlatılmaktadır. Eşi kendisini terk ettikten sonra başka bir dişi kuş bularak onunla göç ederken sırtına yük binen kuşun duyguları aktarılır. *“Kurtuluş yoktu. Binlerce soydaşım arasında niye beni seçmişti bilmiyordum; ama seçtiğim belliydi; ben taşıyacaktım bu yükü.”* (s.53)

Göçmen kuşun *“seçilmiş olmaya”* ilişkin sorgulamaları, dünyanın yükünü taşımak için seçilen bireylerin sorgulamalarıyla benzerlik gösterir.

“Kentten” başlığını taşıyan bölümde ise, *“Yaşanmaz”, “Atılmış”, “Çıkmayan”* ve *“Bodur Minareden Öte”* adlı dört öykü bulunmaktadır. *“Yaşanmaz”* adlı öyküde, toplum tarafından dışlanan bir adamın kendini öldürme planları yaparken başka birini öldürmesi konu edilir. Bunaltılı bir ruh halindeki başkışının çocukluk yıllarından bu yana içinden atamadığı aşağılık kompleksleri ve yaşamla uyumsuzluğu hastalıklı bir kişilik yapısıyla sunulur. Yolda yürürken bir kadına baktığı için kadının yanındaki adamdan dayak yediği anda okur karşısına çıkarılan başkışının kendine yardım eden adama anlattıkları şöyledir:

*“İşten dönüyordum (Orada olanları anlatmadım. Her günkü gibiydi. Bir özelliği yoktu bugünkülerin. Ama ben bugün vermiştim kararımı. Eve gidince kendimi öldürecektim. Bunları söylemedim.) Karşıdan geliyordu kadın; eski bir tanıdık gibiydi. Oysa hiçbir kadınla tanışmışlığım yoktur benim.”* (s.58)

Yaşam karşısındaki her şeyini yitiren ya da yitirdiğine inanan, tutunacak herhangi bir dalı kalmayan ve daha önemlisi kimsesi olmayan başkışı, ölümü bir seçim ve kaçış olarak düşünür. Bu düşünceyi tetikleyen *“Her günkü gibiydi. Bir özelliği yoktu bugünkülerin. Ama ben bugün vermiştim kararımı. Eve gidince kendimi öldürecektim.”* ibareleri ise yaşamı sonlandırmaya ilişkin bir seçimi içerir. Yaşamın sıradanlaşmış olması ve kendisiyle ilgili sorunların da hem kendisi hem de çevresi tarafından kanıksanması başkışiyi intihar / kan dökme / öldürme edimlerine yöneltir. Bu yönelim, geçmişin bugüne taşınmasından ve toplumsalla uzlaşmazlığın belirgin bir sorunsala dönüşmesinden kaynaklanır. Geçmişte fiziksel ve düşünsel yetersizliklerin sürekli olarak çevre tarafından ayıplanması, öfke birikimine yol açar:

*“Kısa boyluyum ben. Bücürüm. “Bacaksız” derdi babam, kızardım. (...)Bunlar ötekiler içindi. Ben başkaydım. “Sen başkasın” derdi öğretmen; başı benim söylemeyeceğimi bildiği bir sözü kaçırılmaktan korkuyormuş gibi öne eğik, sağ eli kulağında, gözleri kısılmış, yüzünde belli belirsiz pis bir gülüş “Değil mi filozof?” Ötekiler gülerlerdi; çın çın öterdi sınıf. Utanırdım.”* (s.58)

Bu öfke birikimiyle birlikte hayatını istediği gibi yaşayamamanın ve yaşam içinde eğreti olmaktan kurtulamamanın sancısı ortaya çıkar. Ölme arzusu ile yaşam arasındaki diyalektik, başkışının her olayda karşısına çıkar nerdeyse. Çünkü toplum, verili kabulleri ve kodlanmış yaşam şekilleriyle onu sürekli ola-

rak “utandırmaktadır.” Utandırılma olgusu, ötekilerden farklı olmak, onlardan biri olmayı becerememek anlamını da taşır. Oysa öyküde başkişinin farklılığı, ailesinden (babasından), okuldaki arkadaşlarından ve iş arkadaşlarından tüm topluma yayılan biçimde bir yalıtılma eyleminin sonucudur. Bu eylem, başkişinin yaşamak istediği ile yaşadığı hayat arasındaki derin uçurumu açığa vurur ve söylemlerine yansır:

*“Yine utanıyordum. Kira isteyen bu yıpranmış kadın elini arsızlığına -yüzüne bakmazdım- yıllardır alışmam gerekirdi, ama olmuyordu. Her ayın birinci günü Madam ‘salon’ dediği bu kara tah-talı, loş, isli, pişmiş soğan kokulu yerde, kapıya yakın bir koltuğa oturmuş, kiracılarından para toplardı. Üç onluk bıraktım eline. ‘Al bakalım; hakkınmış gibi ye!’ demişti mutemet, aylığı verirken. Tam o zaman mı istemişti ölmeyi yoksa? Ağustos böceğinin sözü kafamın diline o zaman mı takılmıştı. ‘Bütün dünya bana bir yaşama borçlu.’ Ötekiler bana tuzlu kahve içirdikleri zaman bir mutemet kalırdı gülmeyen. Gözlüğünün üstünden bakardı.” (s. 58)*

Yaşam ve ölüm arasındaki diyalektik, varoluşçu düşüncenin de felsefesini andıran bir biçimde “Bütün dünya bana bir yaşama borçlu.” sözleriyle açığa çıkar. “Ağustos böceği ve ‘bütün dünya bana bir yaşama borçlu’ sözleri Ezop’un ‘Ağustos Böceği ile Karınca’ masalının sinema uyarlaması olan ‘TheGrasshopperandThe Ants’ (1934) filmindeki ‘Theworldowes me a living’ şarkısına bir gönderme olmalıdır. Bu sözler anlatıcının zihninde durmadan tekrarlanır. Anlatıcı hayattan zevk almaz, gününü gün etmez. İronik olan da budur ve o bu sözü yarını düşünmeden anı yaşamaktan ziyade kendisini silen, yok eden dünyaya karşı bir itiraz olarak yöneltir Mutemedin yukarıdaki sözünün altında yatan, anlatıcıyı işe yaramaz biri, bir fazlalık, bir asalak olarak görmesidir. Bu bakımdan mutemedin tavrı diğerlerinden daha katıdır.” (Oğuz 2012: 1658) Başkişinin geçmişten getirdiği tüm utanmalar aslında kanıksanmış bir durumun yansıması biçiminde ortaya çıkar. Oysa Mutemed’in sözlerinin alay dışı oluşu kanıksanmışlığı sorgulaması bakımından başkişinin içsel dünyasında bir uyanışa neden olur.

Öyküde başkişinin yaşam algısını özetleyen “Bütün dünya bana bir yaşama borçlu.” ibareleri, leitmotiv şeklinde yinelenir. Bu yinelenme, başkişinin ben ve öteki arasındaki yerinden ziyade “ötekileştirilmiş ben” olarak karşımıza çıkar. Mekânın bireyi boğan, onu daraltan ve daha da yalıtık biçimde yaşamasını sağlayan durumu, öyküde başkişinin odasındaki durumu ile özdeş biçimde kurgulanır:

*“Odam alacakaranlıktı. Işığı yaktım. Perdeler inik, bir de kapı sürgülü oldu mu kendi ülkemdeyim burda. Yeğindim, sivrisinek gibi. Tavana baktım. Büyük eksiklikti bu; ustalık üstüste kocaman yapılar dikmekte değil, odaların tavanına sağlam halkalar çıkmaktaydı. Birden çocukluğumun asılmışını gördüm: Dili, gözleri dışarıda, sümüklü korkak. ‘Bütün dünya bana bir yaşama borçlu.’ En iyisi ağu içmekti ama aramak için yeniden ötekilerin arasına çıkmak gerekti.” (s. 58-59)*

Başkişinin yalnız kaldığı odasında bunalımlı bir ruh haline girerek kendini öldürme arzusuyla baş başa kalması yaşama karşı başkaldırının gösterge-

sidir. Zira yıllardır küçümşenen, alay edilen, yabancılaştırılan, ötekilerden başka olan başkişi için hayat “yaşanmaz” bir hal almıştır. Tüm dünyanın kendisine bir hayat borçlu olması ile gerçek anlamda yaşayamamanın acısı birleştiğinde bireysel bir bunalım ve ontolojik kayguların girdabında yavaş yavaş erime baş gösterir. Bu bağlamda, başkişi ötekilerin gözünden baktığı “ben”i yok ederek ötekilerden intikam alma eğilimindedir:

*“Ulan sağ ayağın altı parmaklıymış senin be “yalan” derdim. Ayakkabımın başına uzanırdım. Katıla katıla gülerlerdi. Şaşırır kalırdım. Mutemet gözlüğüünün üstünden bakardı. Mutemet gözlüğüünün üstünden bakardı. “Sen başkasın derdi” öğretmen. Sınıf çın çın öterdi. “Hey bücür, temize çek şunu.” Bücür bendim. “Bu suratla mı be? Vazgeç korkar kadımlar.” Çağımızın öncüsüydüm ben; ama beni yerden kaldıran adam üstümü başımı silmişti. “Yirmi liraya bu gömlek ha! Kazıklamışlar seni. Benimkine bak, onüç liraya.” Sonra o bakkal, yarım kilo sucuğa beş lira alanı: “Bütün dünya bana bir yaşama borçlu.” İstemiyordum alacağımı. Bilek damarlarımı kesecektim. Ötekiler kapımı kırınca ne yapacaklardı acaba? Madam kızardı belki. Önce karşı duvara kara boyayla kocaman bir YAŞANMAZ yazacaktım.” (s.59)*

Ötekiler ve ben ayrımında, sürekli yalıtık bir düzlemde kalan başkişi, umutsuzluğun son noktası olan intihara doğru yönelirken birdenbire duygudurum sapması yaşayarak kendi dışındaki birini öldürmeyi tercih eder. “Bir başkasını öldürmek istemeyen ya da en azından ölmüş olmasını dilemeyen hiç kimse kendini öldürmez.” (Alvarez 1992: 94) Bu durum başkişide tersine bir yansıma yaparak karşımıza çıkar. Başkişi, toplum tarafından dışlandığı, aşağılandığı her anı belleğinin bir kenarına not etmiş ve onların seslerini sürekli olarak beyninde taşımıştır. Varoluşçuluğun temel ilkelerinden olan bunaltı hali, bu öyküde özellikle başkişinin kişilik özelliği olarak görülür. Bunaltı durumundan kaçan başkişinin yaşama bakışı ise “Bütün dünya bana bir yaşama borçlu.” sözlerinde gizlidir. Bu borç ile YAŞANMAZ sözünün diyalektiği arasında kalan başkişi intiharı değil cinayeti seçer.

Atılmış adlı öyküde ise altı yedi gündür aylak olan bir adamın yarına dair umudu, dış dünyadan bağımsız olamama sorunsalı çerçevesinde aktarılır. Nitekim Manavdan çaldığı bir elmayı, aç olduğu halde “başkaları gördü” düşüncesiyle yiyemez ve parkta yere fırlatır. Bu sırada şunları düşünür:

*“Bir park çıktı önüme. Elmayı çıkardım. Sanki küfeden aldığım değildi bu, kırmızılı yeşilli iri bir elmaydı. Karşıdaki otların içine fırlattım. İçimde teneke borudan çıkan dumanı gördüğümdeki aynı kazıntı vardı. Yandaki kanepede oturan bir adam bana bakıyordu: beni görüyormuş, ben oradaymışım gibi. Tek ayaklıydı bu adam, bir bacağı tahtaydı. Bir çıkara yaktım umutluydum. Yeni bir işe girecektim. Bu sabah “Yarın uğra” demişti birisi.” (s. 63)*

Atılmış öyküsünde, kentin kalabalığında fark edilmeyen insanlardan herhangi birinin kendibaşinalığına ve çaresizliğine rağmen geleceğe dair umutları konu edinilir. Yersiz-yurtsuz ve yalnız olan başkişi, aynı zamanda işsiz ve açtır. Öykünün başlığı olan “atılmış” ibaresi, parka fırlatılan elma imgesiyle as-



lında dünyaya fırlatılan insanın durumuna işaret eder. Atılan elma, her şeye rağmen yersiz-yurtsuz bir yaşam içerisinde varolma mücadelesi veren insanın dünyadaki boşlukta asılı kaldığı gerçeğine gönderme yapmaktadır.

Çıkılmayan adlı öyküde ise bir yağma anında eline geçen bir tomar para ile ikilem içinde kalan bireyin içsel çatışmaları anlatılır. Bu öyküde de “Atılmış” öyküsünde olduğu gibi başkişinin iç rahatsızlığı dış dünya ile ilişkilendirilerek yansıtılır. Nitekim çalıştığı dairedaki arkadaşlarının kuşkulu soruları ve içindeki şüphe ile paranın sadece 200 lirasını kendine ayırıp geriye kalanını yakan başkişi, aldığı iki yüz lira ile de yarın dışçıye gidip çürük azı dışından kurtulmayı umut eder.

*“Bir umutsuzluk kapladı içini yürürken. Hep olağanüstü şeyler düşünmüştü, yaşadığı düzenden kurtulmak için. Piyangolardan ummuştu. İşte beklediği geldi, ama kurtulamıyor. “Belli bir yaşayış uygulamışlar bana. Görünmeyen bir giysi giydirmişler. Sıkıyor beni, çıkarıp atamıyorum. Düşmelerini çözemem mi? Bu bile güç. Ya çıkarıp atanlar? Tutuyorlar onları.” (s. 68)*

Öykünün temelindeki çatışma, yaşamın tüm alanlarının baskı altına aldığı başkişinin içsel dünyasında yankısını bulur. Yaşamı anlamlandır / ama / ma çabası, başkişiyi bunalıtı ve umutsuzluk ile baş başa bırakır. Toplum ya da başkaları tarafından kuşatıldığını, yönetildiğini ve yönlendirildiğini fark eden birey, bunalımlı bir hale bürünür. Başkişinin “Belli bir yaşayış uygulamışlar bana. Görünmeyen bir giysi giydirmişler.” ibareleri bu gerçeğin bire bir uygulanmış halidir. “Bireyin içinde boğulduğu, yok olup gittiği “devasa bir soyutlama, her şeyi kucaklayan, ama aslında hiçbir şey olan bir şey, bir serap- işte o hayalet, kamu’dur.” (Taşdelen 2004: 38). Toplumsalın baskısı altında kendilik değerlerinden uzaklaşan ve kitleselleşen insanın yalnızlığı, ruhsal tahakküme uğrama ekseninde dile getirilir. Toplumsaldan duyulan memnuniyetsizliğin yol açtığı tedirginlik, başkişiyi bunalımlı ve umutsuz bir sorgulamanın eşğine getirir. Bu eşik, paranın ve metanın simgesel değeri üzerinden öykü başkişisinin düştüğü bunalımın ve yalnızlığın mekâna sinen halinde de gösterilir:

*“Evi solda ileride. Işıksız. İnsanlar geçiyor önünden, her geceki gibi. Oysa başka olaylar bekliyordu. Kapının önünde durdu. Pencerelerde ışık olsa. Kimsesi yok. “Sıkıştık mı yalnızlığımız daha kolaylaşıyor.” (...) Bekliyor. Kapkara içi. Orada yatağın pamukları arasında artık değerini yitirmiş paralar var. Dün gece onları bulduğundaki yürek çarpıntısını, kurtuluş sevincini düşünmek! Bir sigara yaktı. Keçe gibi ağzının içi, acı. Karnının acıkması gerekirdi. Çok şey öğrendi bir günde Kendi kendini bildi. Çıkamayacak batağından.” (s.68-69)*

Yusuf Atılın’ın öykülerinin genel karakteristiği bu öyküdeki başkişinin özelliklerinde de görülür. Nitekim diğer öykülerdeki gibi başkişi, yalnız yaşayan bunalımlı ve tedirgin birey olarak karşımıza çıkar. Varoluşçuluğun temel ilkelere olan bunalıtı ve huzursuzluk halini içten içe duyan ve yaşayan başkişi, üzerine başkaları tarafından biçilen kimlik ile yalnızlığı ve andaki duru-

mu arasında sıkışıp kalmış gibidir. Nitekim “sıkıştık mı yalnızlığımız daha da kolaylaşıyor” ifadeleri, başkışının ruh durumunu açığa vurur.

Bodur Minareden Öte öyküsünde ise; eşi tarafından terk edilen bir adamın kentteki ağabeyinin yanına gelmesi ve burada tanıdığı bir kıza karşı duyduğu aşk, yaşama ilişkin sorgulamalarla anlatılır. Ağabeyinin evindeki iğretliliğini kendisine tahsis edilen oda içine sinerek belirginleştiren başkışı, kızı her gün takip etmesine karşın onunla hiç konuşmamıştır. Aralarında yalnızca bakışmalar ve gizli bir anlaşma var gibidir. Başkışı, kafasında kurduğu karşılıklı konuşmaları zihninden geçirirken sevdiği kızın kardeşi tarafından verilen mektup tüm hayallerini yıkar:

*“Kağıdı açtım, okudum: “Bir gün boynuna sarılıvermekten kendimi tutamayacağım güvenemiyorum artık. Her şeyin bozulmaması için tek çıkar yol var: Buradan gitmek. Ben de onu yapıyorum; bir yüksek okula girmek için bugün başka bir kente gidiyorum.” Gitmişti demek. Birden toprak yarılrır gibi oldu. Acısız bir kasılmada, yüzümün derisi gözlerimin çevresine toplanıyor, yığılıyordu. Gözlerini kaparken benimle birlikte düşen bodur minareydi. Dipsiz, kapkara bir oyukta korkunç bir hızla iniyorduk. Sivasız duvar sırtımı acıtıyordu. Gözlerimi açtım. Bodur minare, üstü teneke kaplı yapılar, ezik zeytin çekirdeği rengindeki alan, dörtköşe taşlar döşeli cadde, çevremdeki düzenin içinde kaskatı, yerli yerindeydiler. Sırtımdaki ağır duvarı temelinin üstüne indirdim; yürüdüm.” (s.80)*

Yaşama tutunma çabası içerisinde kendini avuturken birdenbire yeni bir terk edilmiş başkışiyi kaba realitenin acımasızlığı içerisinde bırakır. Zamanın ve mekânın kendi dışındaki düzeninin bu nedenle kaskatı olduğu üzerinde durulur. Başkışının kente gelmeden önceki yaşamı da bunaltılı ve düzenin içerisinde tekdüzeleşmiş sıkıcı bir tablo içerisinde sunulur:

*“Evimiz dağa bakardı. Kasabada her şey, herkes bu yaribelinden yukarısı çıplak dağa bakar gibiydi. Oturgundu, sağlandı. Çalıştığım dairede önümdeki kâğıtlardan başımı her kaldırımda kocaman pencerelerin ötesinde, karşımdaydı. (...) Büyücek odada beş kişiydik. Yaşamımızı düzenli bir sıkıntı yönetir gibiydi. Kimi aşırı sıcaktan, soğuktan, tüten sobadan, girip çıkanların çokluğundan ya da artık tez eskiyen ayakkaplardan yakınırdık. (...) Birden bir karanlık bastı içimi. Karşımdaki koltukta oturan, esnerken çenesi düşen Salâhaddin Bey değildi; bendim. İlk o gece kaydı altımdaki döşeme. Sonraları daha sık. Düşerken uzanır karımın kollarına tutunurdum. Üç ay önce bir sabah müdür, ‘-Salâhaddin Bey ölmüş. İsterseniz gidin.’ dedi. Gittim. Onu indirdikleri çukuru doldurdular.” (s.73)*

Başkışının kente gelmeden önceki yaşamı, düzenin içerisindeki düzen-sizliği örneklendirir. “Çıkılmayan” adlı öyküde olduğu gibi burada da başkışının kamusal düzen adına daha da içinden çıkılmayan bir duruma nasıl düştüğüne göndermede bulunulur. Sıradanlaştırılan yaşam algıları arasında ölümün bile sorgulanmadığı gerçeği başkışı tarafından varoluşçu bir dikkatle sunulur.

İnsanın sıradanlaştırıldığı bir dünya algısının eleştirildiği Bodur Minareden Öte adlı öyküde başkışı, kendilik değerlerini gerçekleştirmek uğruna kasabadan kente gider. Temelde yaşanan mekândan kaçış olarak nitelendirilebile-

cek bu durum, aslında kendinden, ya da kendine belirlenmiş bir kimlik biçim bir yaşam algısından kaçıştır.

## SONUÇ

1950 sonrası Türk edebiyatında, özellikle II. Dünya savaşı sonrası dünya düzeni ve bu düzenin Türkiye'ye yansması, Türkiye'nin modernleşme yolundaki bunalımlı adımları ve bütün bunların merkezindeki insanın birey olma yolundaki huzursuzlukları, temel izleklerden olmuştur. Yusuf Atılgan da bütün bunları içten içe huzursuz bir biçimde yaşayan ve yaşadıklarını da eserlerine yansıtan bir yazardır. Yusuf Atılgan öykülerinin genelinde modernleşmeyle birlikte yalnızlaşan, kitle halinde yaşamaya alıştırılan insanın trajediği üzerinde durur.

Atılgan öykülerin tümünde mekânı köy, kasaba ve kent şeklinde sosyolojik bir biçimde sınıflandırsa da, bu mekânlardaki insan profili ortak noktalarda buluşurlar. Bu mekânlarda yaşayan insanların hemen hepsi neredeyse tek başına, umutsuz, çaresiz, fakir ve toplumun genelinden "farklı" kişiler olarak çizilirler. Öykülerde başkiler genellikle isimlidir. Çünkü onların tümü "kimlik sorunu" ile karşı karşıyadır. Kimliğini ve aidiyetini arayan insanların geçmiş, an ve gelecek arasında Heidegger'in dasein'ı gibi "insanın terk edilmişliğini veya atılmışlığını karakterize eder." (Magill 1971: 55) Bu nedenle terkedilmiş ve atılmış insanların özel adlarına değil yaşadıkları kadelere göndermede bulunulur.

Özetle, Yusuf Atılgan'ın, kasabadan, köyden ve kentten başlığı altında topladığı 10 (on) öyküde bireysel anlamda dünyayı sorgulayan insanların içine düşükleri yalnızlık ve bunaltının ele alınması varoluş felsefesinden izler taşımaktadır.

## KAYNAKLAR

- Alvarez, A. (1992), *İntihar Kan Dökücü Tanrı*, (Çev. Zuhâl Çil Sarıkaya), Öteki Yay., Ankara
- Atılgan, Yusuf, (2002), *Bütün Öyküleri*, YKY, İstanbul
- Coşkunoglu- Bear, Ayten (2006), "Yusuf Atılgan'ın Romanlarında Yabancılaşma", Türk Dili, C: XCII, S: 658, s. 341-348
- Çetişli, İsmail (2001), *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*, Akçağ Yayınları, Ankara
- Dizdaroglu, Hikmet (1992), "Bodur Minareden Öte", (Varlık, 1 Şubat 1961) *Yusuf Atılgan'a Armağan*, haz.: Turan Yüksel vd., s. 173-176. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foulquié, P. (1973), *Varoluş Felsefesi Egzistansiyalizm*, (Çev. Nurettin Topçu), Hareket Yay., İstanbul
- Korkmaz, Ramazan (2007), "Romanda MekanınPoetiği", Edebiyat ve Dil Yazıları- Mustafa İsen'e Armağan, (Editörler: Ayşenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker), Ankara, s.399-415
- Magill, Frank, (1971), *Egzistansiyalist Felsefe'nin Beş Klasiği*, (Çev. Vahap Mutal), Hareket Yay., İstanbul
- Oğuz, Orhan, (2012), "Yusuf Atılgan'ın Hikâyelerinde Kent", *TurkishStudies- International PeriodicalForTheLanguages, LiteratureandHistory of TurkishorTurkic*, Volume 7 /1 Winter 2012, p.1653-1669
- Sartre, J.P., (1999), *Varoluşçuluk (existentialisme)*, (Çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul
- Taşdelen, Vefa, (2004), *Kierkegaard'ta Benlik ve Varoluş*, Hece Yay., Ankara.



## KUYRUKLU YILDIZ ALTINDA BİR İZDİVAÇ İÇİN MUHTEMEL BİR KAYNAK: CANTERBURY HİKÂYELERİ\*

Nazmi Ağıl\*\*



**Özet:** On dördüncü yüzyıl İngiliz ozanı Geoffrey Chaucer'ın *Canterbury Hikayeleri*'nde yer alan "Değirmenci'nin Hikayesi" ve "Bath'lı Kadın'ın Hikayesi" ile yirminci yüzyıl Türk yazarı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* adlı romanı arasında tema, karakter ve olay kurgusu açısından benzerlikler gözlenir. İrfan'ın kuyruklu yıldız kullanarak oynadığı oyunu konu alan ilk bölüm birinci hikaye ile ortak bazı öğeler barındırırken, İrfan ve Feriha'nın ilişkilerine odaklanan sonraki bölüm ikinci hikaye ile paralellik gösterir. Fransızca yayınlar aracılığıyla yabancı edebiyatları yakından izlediği bilinen yazar bir şekilde Chaucer'la ya da onun ilham aldığı kaynaklarla tanışmış olmalıdır.

**Anahtar Kelimeler:** Hüseyin Rahmi Gürpınar, Geoffrey Chaucer, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Değirmenci'nin Hikâyesi, Bath'lı Kadın'ın Hikâyesi.

### A PROBABLE SOURCE FOR A MARRIAGE UNDER THE COMET: THE CANTERBURY TALES

**Abstract:** "The Miller's Tale" and "The Wife of Bath's Tale" from *The Canterbury Tales* by the fourteenth century English poet Geoffrey Chaucer and the novel entitled *A Marriage Under the Comet* by the twentieth century Turkish writer Hüseyin Rahmi Gürpınar look similar in terms of theme, characterization and plot. While the first part of the novel - which is about İrfan's trick about the comet- harbors some common elements with the first story; the following part - that centers around the affair between İrfan and Feriha - shows some parallels with the second story. Gürpınar, who followed the foreign literatures through publications in French, must have somehow met Chaucer or the sources that inspired him.

**Keywords:** Hüseyin Rahmi Gürpınar, Geoffrey Chaucer, *A Marriage Under The Comet*, *The Miller's Tale*, *The Wife of Bath's Tale*.

\* Makalenin daha kısa bir İngilizce versiyonu Atılım Üniversitesi'nde düzenlenen Nisan 2010 tarihli IDEA konferansında "Laughter from above : The Abuse of Astronomical Knowledge in 'The Miller's Tale' by Geoffrey Chaucer and 'A Marriage under the Comet' by Hüseyin Rahmi Gürpınar" başlığıyla sunulmuştur.

\*\* Yar.Doç.Dr. Nazmi Ağıl., Koç Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü.

## GİRİŞ

On dördüncü yüzyıl İngiltere'sinden Geoffrey Chaucer ile yirminci yüzyıl Türkiye'sinden Hüseyin Rahmi Gürpınar yakın temalara ilgi duyup benzer yaklaşımlar geliştirirler. İki yazar da içinde yaşadıkları toplumun her kesimine gerçekçi bir ayna tutmalarıyla, yarattıkları karakterlerin çeşitliliğiyle tanınmışlardır. Yüzyılın başında John M. Manly Chaucer'ın gelecek kuşaklar için değil, kendi çağında yaşayan insanlar için yazdığını, onun karakterlerinin hayali değil, etrafındaki gerçek kimseler olduğunu öne sürmüştü. (Beidler, 1996: 94). Sonraki araştırmacılar Manly'nin yaptığı gibi tek tek bu karakterleri tespite çalışmasalar da Chaucer'ın toplum içine sıkça karışan, orada nelerin olup bittiğini çok iyi takip eden ve değişik hayatları dikkatle gözleyen bir yazar olduğu konusunda görüş birliği içinde oldular.

(Beidler, 1996: 95). İngiliz şairi John Dryden bu yüzden Chaucer'ın bu makalede ele aldığımız eserlerini de barındıran *Canterbury Hikayeleri*'ni kastederek "Tanrı'nın bütün kulları burada" yorumunu yapar. (Freeborn, 1998: 66). "Büyük kuvveti insan yaratmasını bilmesi" (*Tanpınar'dan akt. Toker, 1990: 1*) olan Gürpınar'ın romanları için de Cevdet Kudret'in hemen hemen aynı kelimelerle saptamada bulunması ilginçtir:

"Eski İstanbul'un büyük yalı ve konaklarında yaşayan kimselerden en kuytu mahallelerinde yaşayan halkına kadar, her düzeydeki insanlar, çevreleri, kıyafetleri, yaşayış tarzları, âdetleri, düşünceleri, inançları, dilleri ve her türlü özellikleriyle bu eserlerde tespit edilmiştir. Onun eserleri bir insan mahşeri gibidir." (Kudret, 2010: 12).

Her iki yazar da bu zengin şahıs kadroları aracılığıyla toplumun aksayan yönlerini alıp sıradan halkın anlayacağı, mizah dozu yüksek bir eleştiri bombardımanına tutarlar.

Yapısalcı eleştirinin değişik kültürlerle ait yapıtlarda tekrarlanan motifler üzerine eğilmesinden anlaşıldığı üzere, edebiyat zaman ve mekânın sınırlarını aşarak insanın ve hayatın değişmeyen yönlerine odaklanır. Bu yüzden, yukarıda belirlenen paralellikler doğal karşılanabilir. Ancak, karşılaştırmalı bir okumada Gürpınar'ın *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdıvaç* adlı romanı ile Chaucer'ın "Değirmenci'nin Hikâyesi" ve "Bath'lı Kadın'ın Hikâyesi" adlı eserleri arasında tesadüfle açıklanamayacak benzerlikler bulunduğu görülür. *Canterbury Hikayeleri*'nin modern basımına yazdığı önsözde Nevill Coghill bu hikayelerin özgün olmadığını, kiminin Doğu'daki antik medeniyetlerden, çoğunun da Avrupa'nın dört bir yanından, Chaucer'la çağdaş yazarların yapıtlarından geldiğini belirtir. (Coghill, 1972: 17). Öyleyse "Ben romanlarda birçok elemanlarımı da kitaplardan okuyarak alırım" (*Tanrıku, 1974: 143*) diyen Gürpınar bir şekilde Chaucer'la ya da ona ilham veren anlatıların değişik versiyonlarıyla tanışmış olabilir. Dolayısıyla, bu makalenin amacı yukarıda anılan eserler arasındaki ör-

tüşmeyi sergilemek, Gürpınar'ı etkileyen metinlerden biri olarak *Canterbury Hikayeleri'*ne işaret etmektir.

### ESERLER ARASINDAKİ BENZERLİKLER

Konu itibarıyla, iki yazar da ele aldığımız eserlerinde bilginin kişisel çıkarlar doğrultusunda kullanılmasına değinir ve kadın-erkek rekabetini sergileyip iki cins arasında süregelen eşitsizlikleri hedef alırlar. Chaucer'ın birçok hikâyesinde olduğu gibi Değirmenci'nin anlattığı hikâyede de eğitimli ve cahil insanlar arasında bir çekişme gözlenir. Hikâyenin kahramanı Nicholas, astroloji konusundaki uzmanlığıyla ünlenmiş bir üniversite öğrencisidir ve “*Bir marangozu kandırmak için öyle derin / Düşünmesi gerekmez tahsilli birinin*” (Chaucer, 2006: 121-122) yorumunda bulunur. Sözünü ettiği ev sahibi ihtiyar marangoz kendinden çok genç bir kadınla evlidir. Bu kadını baştan çıkarmaya kararlı olan Nicholas marangozu odasına çağırır ve şöyle der:

*“Biliyorsun astrolojiyle uğraştığımı. / Yine dikkatle gözlemeye başlamıştım ki gökte dolunayı, / Pazartesi, yani yarın gerçekleşecek bir olayı / Öğrendim bu sırada. Dinle bak sıkı dur: / Sabaha karşı bardaktan boşanırcasına bir yağmur / Ortalığı suya, sele boğacak inan./ Nuh tufanından iki kat şiddetli olacak bu tufan. / Öyle bir felaket ki suya / Gömülecek bir saat içinde koskoca dünya.”* (Chaucer, 2006: 128).

Neyse ki telaşa gerek yoktur, marangoz üç adet küvet yapıp tavandan sarkıtırsa, sular yükseldiğinde ipleri keserek dalgaların üzerinde kalır ve canlarını kurtarabilirler. İhtiyar denileni yapar ve haliyle akşam olduğunda küvetin içinde tufanın kopmasını beklerken yorgunluktan uyuyakalır.

*“Bu arada süzülüp inen delikanlı ve kadın / Tek kelime etmeden, nefeslerini tuta tuta, / Parmak uçlarında koşuştular alt kata. / Marangozun yatağı yataklık etti o gece / Bambaşka bir cümbüşe ve başladı eğlence.”* (Chaucer, 2006: 132).

Daha sonra gelişen olaylar sonunda, Marangoz kararlaştırdıkları işareti, Nicholas'ın –aşağıda açıklayacağımız farklı bir nedenle– “*Suu, suu!*” diye bağırmasını duyar duymaz uyanıp ipi kesecek ve tüm komşuları başına toplayan büyük bir gürültüyle küvetle birlikte yere düşecektir.

Gürpınar'ın yazdığı dönemde;

*“Türk toplumu, Doğu ile Batı arasında bir sarsıntı geçiriyordu. Aydın gençler arasında Batı uygarlığına karşı bir hayranlık uyanmaya başlamıştı [...] Böylece toplum, 'eski' ve 'yeni' etiketi altında ikiye ayrılmış oluyordu. Birbirine karşıtı iki kuşak arasında, bazı kereler açık, bazı kereler kapalı bir çarpışma başlamıştı. Koyu gelenekçi aşırı ilericiyi kınıyor [...] hakarete uğrayan da kendine sataşanları 'eski kafalı' diye küçümsüyordu.”* (Levend, s.32).

Gürpınar'ın kendisini Avrupa'lı yazarların kitaplarıyla eğitmiş olan İrfan adlı kahramanında da içinde yaşadığı toplumun değerlerine karşı bir yabancı-

cılaşıma ve eğitimsiz insanlar karşısında Nicholas'inkine benzer bir kibir gözlenir:

*"Kendi bilgisinden gurur duyuyordu. Birçok hususlarda kendi yaşındaki diğer gençleri dar görüşlü sayarak onları acıyarak seyrederdi[...]Memleketinden, milliyetinden, ailesinden, hemen her şeyden şikayetçi idi. Ev ve mahalle halkının, bütün İstanbul halkının cehaletinden çok bunalmıştı."* (Gürpınar, 2012: 23).

Kendinden bu kadar hoşnut genç adam bir gün yolda flört etmek amacıyla yaklaştığı bir genç hanım tarafından terslenince fena halde kırılır ve gelişmemiş bir tür olarak tanımladığı kadın cinsinden intikam almak ister. Yazdığı gazete makalelerinde onlara karşı açıktan savaş ilan eder ama asıl beklediği fırsat Halley adlı kuyruklu yıldızın pek yakında dünyaya çarpacağı söylenişinin yayılmasıyla eline geçer. Sene 1910'dur ve Halley yetmiş beş yılda bir yaptığı ziyaretlerden birini daha gerçekleştirecektir. Gazeteler muhtemel bir çarpışmanın yaratacağı sonuçlara dair abartılı anlatımlarıyla halk arasında uyanan korkuyu körüklemektedirler. En çok korkanların kadınlar olduğunu gözleyen İrfan genç yaşlı bütün kadınları toplayıp onlara bir konferans vermeyi, kuyruklu yıldızla dair anlatacaklarıyla onları hepten heyecan ve endişeye sürüklemeyi planlar. Bu konferansta bazılarının okuma yazma dahi bilmediği, *Güneşin uzayda etrafında dönen gezegenleriyle beraber düşmeksizin öyle nasıl asılı durduğunu*" (Gürpınar, 2012: 34) anlamaktan aciz kadınlar grubuna İrfan son derece karmaşık fizik kanunlarından söz eder, dünyamızın Halley'in 23 milyon kilometre uzunluğunda olduğu tahmin edilen kuyruğunun içinden geçeceğini söyleyerek yüreklerini hoplatan şu soruyu sorar: *"Sonsuz genişlik içinde milyarlarca kilometrelik uzak mesafelerden yanımıza bu kadar sokulan bir serseri yıldızın biraz daha yaklaşması imkansız sanılacak bir şey midir?"* (Gürpınar, 2012: 48). Ardından Nicholas'ın hikâyesine benzer şekilde, çarpışmayla birlikte büyük bir tufan kopacağını, yeryüzünün değilse de İstanbul'un sular altında kalacağını gazete haberlerinden okur:

*"Hesap yapanlar, Karadeniz yangınıyla, Müthiş Bilâ'nın düşmesinden oluşacak su baskınının birleştiği nokta olarak tayin ettikleri yerlerde hata etmişlerdir. Sonradan yapılan en dakik hesaplara göre yangının gelmesinden çok zaman evvel İstanbul'un denizin saldırmasına uğrayacağı anlaşılmıştır."* (Gürpınar, 2012: 80).

Ama neyse ki daha önce dinleyicileriyle paylaştığı üzere İrfan bu tehlikeye karşı tedbirini çoktan almış, uşağına bir tekne ayarlamasını tembihlemiştir. Sonunda yıldızın dünyaya çarpacağı büyük gün gelir. İrfan üst kattaki odaya büyükçe bir masayla üzerine devrildiklerinde gürültü çıkaracak bir takım ağır eşyalar yerleştirip hizmetçilerine onun vereceği işareti beklemelerini söyleyerek mahalle kadınlarını son bir toplantı için evine davet eder. O akşamki konferansına kuyruklu yıldızlar üzerine okuduğu eserlerin etkisiyle gördüğü



bir rüyasını anlatarak başlar. Ortalığı suların sellerin götürdüğü, güçlkle teknelerine çıkıp canlarını kurtarmaya çalıştıkları en heyecanlı bölümde, dinleyicilerin yürekleri ağızlarına gelmişken, gizlice elektrik düğmesine dokunup ışıkları söndürür. Hemen ardından kopan gürültüyle yer yerinden oynar, kadınlar öyle bir dehşete kapılırlar ki İrfan'ın onları sakinleştirme çabaları sonuçsuz kalır.

Kurgunun bir gökyüzü olayına dayanması, bu olayın cahil kimselerle alay etmek için kullanılması, tufan, küvetler ve tekne, sulara açılmak için işaret verilmesi ve sonunda kopan gürültü Nicholas ve İrfan'ın hikâyelerindeki ortak öğelerdir. Fakat benzerlikler burada bitmez, çünkü iki hikâyede de kahramanların yaptıkları şeytanlıklar yanlarına kalmayacaktır. Chaucer'ın hikayesinde marangozun karısına âşık bir genç daha vardır, kilise yazıcısı Absolon. Bu genç, kadının alçak penceresine gelip bir öpücük ister. Gece karanlığında kadın dudakları yerine pek de uygun olmayan bir yerini öptürür. *“Absolon yalandı, dudaklarını sildi, / Gecede göz gözü görececek gibi değildi, / Öpmek isterken sevgili perisini, / İştahla öptü kadının çıplak gerisini.”* (Chaucer, 2006: 134). Bu aşağılanmayı karşılıksız bırakmak istemeyen Absolon elinde kızgın bir demir çubukla yeniden geldiğinde aynı hakareti bu kez kadının yanındaki Nicholas tekrarlamak ister, ancak olaylar beklediği gibi gelişmez:

*“Pencereye arkasını döndü ve eğilerek / Alçalttı kığını, sarktı taa beline dek / ‘Bunu hak ettin’ dedi ‘ey Absolon domuzu / Bombe yaptı pencerede azametli karpuzu ./ Absolon bekledi ve her şeyin hazır / Olduğunu düşünüp ‘öt yavru kuşum’ dedi, ‘neredesin haber ver, /Karanlıkta neredesin görmenin imkanı yok.’ /Bir ses duyuldu birden, ortalık gök /Gürültüsünü andıran bir patlamayla inledi ‘zooort!’ / Ne ahenk vardı bu seste, ne düzen ne de akort, / Ne ye uğradığı şaşırın, şaşkın, gari /Absolon elindeki kızgın demiri evirip çevirip / Sanmayın nişan aldı, inceden inceye hesapladı, / Ama tuttu karpuzun tam ortasına sapladı.”* (Chaucer, 2006: 136).

İrfan'a gelince, Feriha adında gizemli bir kadınla mektuplaşmaya başlar ve zamanla yazdıklarından son derece iyi eğitilmiş ve açık fikirli olduğu anlaşılır. Onun cezası da, böylece, hor gördüğü kadın cinsine karşı tezgâhladığı kendi oyununda bir kadın tarafından alt edilmek olur. Hüseyin Rahmi *“alafranga tiplerini yaratırken, çoğu zaman, bunlara taşıdıkları başlıca özelliğe uygun hakikî veya mecazî isimler takar.”* (Toker, 1990: 3). “İrfan” kelimesi de Türk Dil Kurumu Türkçe sözlüğüne göre *“bilme, anlama, güçlü sezgi”* anlamına gelir. Bu bağlamda kahramanımızın adı doğal bilimler konusundaki bilgisi nedeniyle uygun düşse de başına gelecekleri önceden sezemesi nedeniyle ironik bir işlev taşır. Fakat asıl ironi soyadındadır, çünkü yüzünü dahi görmediği bir kadına evlilik teklif ederek mağlubiyetini belgeleyen kahramanımız *“Galib”* soyadını taşımaktadır. Feriha'nın adı ise *“geniş, açık”* manasındadır ve o da adına uygun davranarak her türlü baskı ve dayatmayı reddeder, bu ilişkide şartları kendisi belirlemek ister. Nitekim İrfan'ın teklifi-

ni kabul eder ama bir şartla: Yıldızın çarpacağı gece evlenecekler ve damat tehlike geçene kadar gelinin peçesini açmayacaktır. İrfan o gece gelinin hazırlanmasını beklerken masada açık duran bir kitap görür.

*“Bu eser Moris Doney’in La Donuloureuse isimli komedisi idi. Kadın hukukunu müdafaa yolunda Elen’in Philip’e karşı söylediği o acı sözler, o hararetli sahne açık bırakılmıştı. İrfan bu komediyi okumuş bulunduğundan konuyu birdenbire hatırlayarak fena bozuldu. Adeta benzi sarardı ve kendi kendine: ‘Feriha Hanım, daha yüzünü bana göstermeden beni yenmeyi istiyorsun. Kadımlar aleyhindeki makalelerimden dolayı bana pek acı bir pişmanlık çektireceksin. Bunu anlıyorum, bizim karıkocalık hayatımız uzun bir mücadele halinde geçecek...” (Gürpınar, 2012: 140).*

Bu bölüm Bath’lı Kadın’la kocası arasında kitap üzerinden yaşanan üstünlük çekişmesini hatırlatır ama İrfan bu sözleri söylerken evlilikte üstünlüğü çoktan kaybetmiş durumdadır. Çünkü az sonra bütün korkuları boşa çıkarıncasına, sakın bir göğün altında Halley’i seyredelerken Feriha her şeyi açıklayacak, ilişkiyi yönlendirenin kendisi olduğunu sanan İrfan aslında Feriha’nın her adımı tek tek planlamış olduğunu öğrenecektir. Müthiş bir tartışmacı olan Feriha sözü tekeline alıp gece boyu konuşurken ona karısını sessizce onaylamak düşer. Çiftin tüm geceyi odalarında değil de terasta geçirdiklerini gören Emeti hanımın yorumu İrfan’ın teslimiyetini kuşkuya yer bırakmayacak şekilde ortaya koyar:

*“Aman Yarabbi hiç böyle balkonda... Dam üstünde gerdek görmedim. Hep gelin söylüyor. Oğlan dinliyor!.. Zavallıya hiç ağız açtırmıyor... Ne söylese çabuk mat ediyor... Dünya tersine döndü... Eskiden damatlar gelinleri söyletmek için saatlerle yalvarırlardı da yine ağız açtıramazlardı... Ben Hacibabanıza üç gün lakırtı söylemeye utandım. Adımı sordu da nutkum tutuldu. Bir türlü Emeti diyemedim... Biz, evvel zaman kızları meğerse ne alık şeylermişiz!..” (Gürpınar, 2012: 147-148).*

Emeti hanıma tuhaf gelen bu durum Chaucer’in olağanüstü bir konuşma yetisine sahip, bütün kıvrak dilli kadınların annesi sayılabilecek Bath’lı Kadın’ı için normaldir. Bir bakıma Feriha bu kadının yüzyıllar sonra farklı bir iklimde vücut bulmuş hali gibidir. Zaten sahte yıldız çarpması sahnesinden sonra İrfan’ın hikâyesi Bath’lı Kadının anlattığı hikâyeye paralel şekilde devam eder. Söz konusu hikâyeye kral Arthur zamanında, yani çok eski İngiltere topraklarında geçer. Kraliçe başkanlığındaki kadınlar meclisi tecavüz suçlusu bir şövalyeyi idama mahkûm eder. Ancak şövalye bir yıl içinde kadınların en çok istedikleri şeyin ne olduğunu öğrenip gelir ve cevabı bütün kadınların onayını alır sa hayati bağışlanacaktır. Şövalye bu cevabın peşinde koca ülkeyi dolaşır.

*“Ama nerede kime açıtıysa bu konuyu, / İki kişi çıkmıyordu paylaşan aynı kanyı. / Kimi diyor du kadınlar en çok paraya düşkün, / Kimi güzellik diyordu, kimi şan, şöret, ün. / Kimi şık elbiseler, kimi yatak oyunları derken, / Dul kalmak diyordu kimi, evlenmek yeniden hep yeniden.” (Chaucer, 2006: 354).*

Sürenin sonunda kesin bir cevap bulamayan genç adam kaderine boyun eğip saraya dönerken yol üstünde yaşlı ve çirkin bir kadınla karşılaşır. Kadın eğer

şartını kabul ederse ona doğru cevabı verebileceğini söyler. Şövalyenin böyle bir teklifi geri çevirme şansı yoktur fakat gerçekten de mahkeme cevabı tatmin edici bulur, kadınlar evlilikte en çok, söz sahibi olmak, kocaları üzerinde hükmetmek istediklerini kabul ederler. Şövalyenin hayatını kurtarması karşılığında yaşlı kadın onunla evlenmek istemektedir. Gerdek gecesi gelin mutsuz şövalyeye dış güzelliğin değil iç güzelliğin, soyun sopun değil kişinin öz değerinin, dünya nimetlerinin değil ruh zenginliğinin daha önemli olduğu konusunda uzun bir söylev verir. Bu konuşma sırasında kadın, Feriha gibi, neredeyse şövalyenin beynini okumakta, onun tüm koşullanmalarını, aklına düşen tüm itirazları bir bir çürütmektedir. Şövalye nihayet karısının gerçek güzelliğini takdir etmeyi öğrenip “*Kendimi senin yönetimine bırakmaya razı / Oluyorum. Sen karar ver, neyse en iyi hareket tarzı*” (Chaucer, 2006: 362) der demez fazladan bir ödül kazanır. Aslında bir peri kraliçesi olan gelin inanılmaz güzellikte bir genç kıza dönüşür. Bu hikaye bir erkeğin “dişi Ötekinin arzularını keşfetme” (Leicester, 1996: 245) yoluyla kendi erkeksi duygularını kontrol altına almayı öğrenmesini anlatır.

İrfan’ın evlilik kararının onun üstünlüğü karısına teslim edişi anlamına geldiğine değindik. Geline kendi evine götürmek yerine iç güveyi olmayı kabul lenmesi bu açıdan ayrıca anlamlıdır ki bu gelişme de Bath’lı Kadın’ın mutlu bir beraberlik için erkeğin anne babasını terk ederek eşinin yanında yaşaması gerektiğine dair tavsiyesiyle uyum içindedir.

Kadınlara pek saygı duymadığı işlediği tecavüz suçundan belli olan şövalyeye benzer şekilde, önce tanımadığı bir kadını yolda rahatsız eden, sonra kadınlara düşman kesilen İrfan’ın nihayetinde uysal bir aşığa dönüşmesi ise yine ödüksüz kalmaz: Kendini çok çirkin olarak tanıtan gelin duvağını kaldırdığında,

*“İrfan ansızın çıldırma çığılığı denecek bir şiddet ve hayretle haykırarak bir iki adım geriye atıldı. Karşısında ayın aydınlattığı yüz, Beyoğlu’nda 151 numaralı evin kapısı önünde gördüğü o genç, güzel kadının yüzü idi... Evet... Evet tamamıyla işte o idi. Ta kendisi! [...] Yoksa bu güzel gelin evvelce gördüğü o kadının çift yaratılmış benzeri ve hayali, perisi miydi?”* (Gürpınar, 2012: 142-143).

Burada duvağı damadın değil de gelinin kendisinin açtığına dikkat etmek gerekir. Bu Feriha’nın iradesine vurgu olarak okunmalıdır.

Küçük bir çocuğa uzayda ölçüm yapmayı öğreten “Usturlap Üzerine İnceleme” adında bir metin tercüme etmiş olması Chaucer’in astronomi konusundaki uzmanlığının kanıtıdır. Kaldı ki *Canterbury Hikayeleri* boyunca sık sık rastladığımız bu alanla ilgili referanslar bile böyle bir sonuca varmak için yeterlidir. Aziz Becket’in mezarına yapılan bir hac seferi sırasında hacı adaylarının birbirlerine anlattıkları hikâyelerden oluşan kitapta yolculuk güneş Koç burcundaki devrini yarılایınca başlar. Ayrıca kafilenin lideri Hancı gü-

neşin gökyüzündeki konumu ve ağaçların gölgelerine bakarak saati oldukça teknik bir yöntemle hesaplar. Chaucer'ın eserleri bu türden bilimsel referanslarla doludur, çünkü o Genel Giriş bölümünde olumlu bir kişilik olarak tasvir ettiği Üniversiteli gibi "öğrenmeyi severdi / Severek öğrenirdi hem." (Chaucer, 2006: 41).

Aynı tespit Gürpınar için de geçerlidir. Bu nedenle "Romanı halkı eğitmek amacıyla kullanma konusunda Ahmet Mithat'ı izleyen" (Moran, 2002: 113) yazar, Tanrı'nın varlığı gibi radikal bir konu dâhil, her türlü geleneksel düşünceyi ve inancı korkusuzca sorgular. Cinsiyet eşitsizliği ise en çok önem verdiği konuların arasında yer alır. Taner Timur'un "daima ezilen kadınlardan yana tavır alarak, kendi çağının oldukça ilerisinde bir pedagoji geliştirir. İçten ve duygulu bir feminist" (Timur, 2002: 44) sözleriyle tanımladığı Gürpınar, Feriha'nın kişiliğinde, zeki, eğitilmiş, kendine güvenen bir kadın portresi çizer. Feriha "ailenin ve çevrenin kadınlar üstündeki baskısından, erkekler gibi davranış özgürlüğünün olmayışından yarılmış aydın düşünceli bir kadın" (Sevinçli, 1990: 173), her şeyin ötesinde, bir erkeğin kaba davranışları karşısında sesini çıkarabilen, genç kızlara örnek olabilecek bir karakterdir. Feriha'yla kocası arasındaki konuşma huzurlu bir evliliğin gereklerini aktarmak için bir bahane olur.

*Canterbury Hikayeleri* konu açısından birkaç başlık altında toplanabilir. Bu başlıklardan biri de evliliktir. Hacı adaylarından Silahtar evli çiftlerin birbirlerine saygılı olmalarını tavsiye ederken, Üniversiteli, kocasının her türlü eziyetine katlanan Griselda'yı örnek gösterip evlilik hayatında sabrın önemini vurgular. Kahya ve Tüccar aldatılan ihtiyar kocaları konu edinerek eş seçiminde yaş farkına dikkat edilmesi gerektiğini ifade ederler. "Bath'lı Kadın'ın Hikayesi" bütün bu tartışmalara noktayı koyan bir cevap niteliğindedir. Buna göre sağlam bir evlilik ancak eşler arasında sağlıklı bir iletişim ve karşılıklı anlaşma üzerine inşa edilebilir.

Gürpınar'ın fikirlerini ifade eden Feriha nasıl kadınların Türk toplumdaki mağduriyetlerine, eve hapsedilmelerine, süpürge yapmak ve çamaşır yıkamak dışında her türlü spor imkânından mahrum bırakılmalarına, erkekler tarafından sadece cinsel arzularını tatmin aracı olarak görülmelerine, eğitimsiz bırakılmalarına karşı bir isyan bayrağı ise Bath'lı Kadın da ateşli bir kadın hakları savunucusudur. Bu yönüyle özellikle ilk feminist araştırmacıların gözdesi olmuş, örneğin *The Mad Woman in the Attic* (Tavanarasındaki Deli Kadın) adlı kitaplarında Gilbert ve Gubar ondan övgüyle söz etmişler, onu Chaucer'ın kadın dostu fikirlerinin sözcüsü olarak görmüşlerdir. Chaucer'ın Griselda hikâyesinin sonunda katı kalpli kocalara yaptığı uyarı ve kadınlara böyle kocaların uyguladıkları şiddete karşı direnmeleri yönündeki tavsiyesi de bu portresiyle uyumludur. Kadının Ortaçağ İngiltere'sindeki durumuna bir örnek vermek gerekirse, *Chaucer and His England* adlı kitabında S.G. Coulton kocasının

dan dayak yiyip hayatının geri kalanının kırık bir burunla geçirmek zorunda kalan bir kadından söz ettikten sonra şu yorumu yapar:

“Böylece kadın kocasına yaptığı fenalığın ve söylediği sözlerin cezasını buldu. Bu yüzden, bir kadın bütün acılara sabırla katlanmalı, söz söyleme ve hükmetme haklarını erkeğe bırakmalıdır.” (Coulton, 1965: 191).

Kadın düşmanı yayınların dolaşımında olduğu bir ortamda Chaucer’ın böyle kadınlardan yana hikâyeler yazması övgüye değer.

## SONUÇ

Chaucer ve Gürpınar farklı zaman dilimlerinde, birbirlerinden uzak coğrafyalarda yaşamışlardır. Fakat bu makalede değindiğimiz insanî meseleler ikisinin dünyalarını birbirine bağlar. İki yazar da keskin gözlü hicivciler olarak her ayrıntıyı fark edip herkesin anlayacağı bir dille anlatırlar. Edebiyat diline Latince ve Fransızcanın hâkim olduğu bir dönemde Chaucer’ın yerel dil olan İngilizceyle, yüksek sanatlı ifadelerin moda olduğu bir edebiyat ortamında Gürpınar’ın halkın diliyle yazması onları birbirine yakınlaştırır. Birbiriyle temas olmayan kişilerin benzer düşünceleri geliştirmeleri ve eserlerinde ortak bazı öğelere yer vermeleri edebiyatta az rastlanan bir durum değildir. Fakat, bu iki yazarın ele aldığımız yapıtlarındaki paralellikler daha derin bir etkilenmeye işaret eder. Bu yüzden, “Kütüphanemi görerseniz ayıplarsınız!.. Türkçe kitap hemen yok gibidir” (Tanrıkulu, 1974: 156) diyen, Fransızca yayınları yakından takip ettiğini bildiğimiz Gürpınar bizzat Chaucer’la ya da onun kaynaklarıyla karşılaşmış olmalıdır. Burada incelediğimiz, birbirine uzak görünen iki Chaucer hikâyesi bazı özellikleri nedeniyle bağlantılıdır: Cinsel coşku açısından benzeşen Marangozun Karısı ve Bath’lı Kadın aynı adı (Alison) taşırlar; Nicholas Oxford’da öğrencidir ve Bath’lı kadının son kocası Jenkin de bir süre aynı üniversitede okumuştur. (Cooper, 2010: 104) Kısaca, bu bağlantıyı sezen Gürpınar’ın iki hikâyedeki olayları bir araya getirip *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* adlı romanın kurgusunu oluşturmuş olması üzerinde durmaya değer bir ihtimaldir.

## KAYNAKLAR

- Beidler, Peter G, ed., *The Wife of Bath*, Boston, Bedford Books, 1996.  
 Chaucer, Geoffrey. *Canterbury Hikayeleri*. Çev. Nazmi Ağıl. İstanbul: YKY, 2006.  
 Coghill, Nevill, *Chaucer: The Canterbury Tales*, Penguin Books, 1972.  
 Cooper, Helen, *The Canterbury Tales*, Oxford, Oxford University Press, 2010.  
 Coulton, C.G., *Chaucer and His England*, London, 1965.  
 Gilbert, Sandra ve Susan Gubar, *The Mad Woman in the Attic*, New Haven, Yale UP, 1979.  
 Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* [Melek Sanmıştım Şeytanı, (Haz.: Sevgül Sönmez), Everest Yayınları, 2012.  
 Freeborn, Dennis, *From Old English to Standard English: A Course Book in Language Variation Across Time*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1998.  
 Kudret, Cevdet, *Hüseyin Rahmi Gürpınar: Hayatı, Sanatı, Eserleri*, İstanbul, Varlık Yayınevi, 2010.

- Leicester, H. Marshall, Jr. "My bed was ful of verray blood': Subject, Dream, and Rape in the Wife of Bath's Prologue and Tale", ed. Peter Beidler, *The Wife of Bath*, Boston, Bedford Books, 1996.
- Moran, Berna, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Hamdi Tanpınar'a*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.
- Sevinçli, Efdal, *Hüseyin Rahmi Gürpınar: Yaşamı, Sanatçı Kişiliği*, İstanbul, Arba Yayınları, 1990.
- Tannıkulu, Abdullah, *H. Rahmi Gürpınar*, İstanbul, Toker Yayınları, 1974.
- Timur, Taner, *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2002.
- Toker, Şevket, *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Alafranga Tipler*, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1990.
- Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu, Ankara, TDK Basımevi, 1988.

## ŞAİR BEN'İN ŞİİRSEL ÖZNE MERKEZİNDE ÖTEKİ-BEN OLUŞTURMASI: ERGÜLEN ŞİİRİNDE KENDİLİK BİLİNCİ VE YABANCILAŞMA

Nilüfer Aka\*



**Özet:** Sanat eserinin oluşturulmasında sanatkârın yazı'nın gerçekliğine eklenilip kendi içindeki söz'den kopuşu söz konusudur. Dolayısıyla bütün edebi eserlerde sanatkâra özel bir başka'lık alanı belirir ve bu başka'lık da eserin niteliğine / niceliğine göre sistemleştirilir. Sanatçı da oluşturacağı ürünün işlevi ve türü ile paralel olarak bu sistemin sunucusu ve baş aktörü konumuna yükselir. Başka'lık alanında sanatkâr, farklı olanı yapmaya çalışma noktasında kuruluşun imkânlarından kabiliyetleri ölçüsünde yaralanacaktır. Günümüz şairlerinden Haydar Ergülen de şairlerinde *kendini avlamaya çalışan* şair olarak şiirsel özneyi öteki-ben'lerle çoğaltır. Egoist bir ben kurgusundan sıyrılmaya ve kendilik bilincine sahip olmaya çalışan şair ben'in farklı görüşleri ile Ergülen şiirinde karşılaşırız. Şair için şiirsel eyleminin merkezinde yer alan bu tavır şiirine bakışta ve şiirini yorumlamada bize farklılıklar içinde olağanüstü bir alan da sunmaktadır. Böylelikle ben'den öteki'ne ötekenden de kendilik bilincine ulaşmaya çalışan şairin şiirindeki bu döngüsellik farklı yönlerini çalışmamızda irdelemeye çalıştık.

**Anahtar Kelimeler:** Ben(şair), kendilik bilinci, öteki, yabancılaşma, şiir.

THE CONSTRUCTION OF OTHER SELF BY POET'S SELF AS THE SUBJECT OF POEM:  
SELF-CONSCIOUSNESS AND STRANGMENT IN HAYDAR GULEN'S POETRY

**Abstract:** During the process of the creation of art, the artist occupies himself with the reality of writing cutting of his ties with the word within himself. Hence, in all literary works, the uniqueness of the artist becomes explicit and this uniqueness is systematized in relation to the quality/quantity of the literary work. The artist becomes the presentator and the lead actor of this system in accordance with the function and the form of the product he will create. To realize the creativity and uniqueness, the artist makes use of the opportunities of the creativity process in regard to his/her own abilities. Haydar Ergülen, one of the contemporary poets multiplies his self-creating other selves with an effort to hunt his own being. The reader comes across the different visions of the poet's self who strives for freeing his self from the tendencies of egoist self and having a self-consciousness. This attitude within the process of writing poetry offers the reader a marvellous realm as well as a diversity to analyze and have an insight into his poetry. To this end, present study explores different aspects of the poet's cycle in his poetry which floats from his self to other and from other to the self consciousness level.

**Keywords:** Self (poet), self-consciousness, other, a strangment, poem

\* Arş. Gör. Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

## ŞİİRSEL ÖZNE MERKEZİNDE ERGÜLEN'İN KENDİLİK BİLİNCİ

*"Kendinin Avcısı" olsun şair, kimseler onu bulmadan önce!"<sup>1</sup>*

İnsanın varlığının temeli olan 'benlik' bilinci ve kendilik bilinci bireyin kendini sunuş biçimidir. Benlik, bireyin kendi kişiliği üzerindeki tanımlarının bulunduğu noktadır. Her bireyin kendine özel yanını oluşturan benlik, ruhsal eylemlerimizle şekillenir. Kendilik bilincinde insan, öznelliğini oluşturmak ve kendini tanımak için kendini sorgular. Bu durum Heidegger'in *Otantiklik* kavramıyla eşleştirilebilir. *"Otantik olma bir şeyin kendisi için kendi olması demektir. Kendisi olan Varlık ancak varoluşa sahiptir. Otantiklik Varlığa verilmiştir. Varlık onu varoluşsal yaşamıyla kendisi için kazanır."*<sup>2</sup> Şair için ise varoluş alanı olan şiirde otantiklik elde edilir. Bu bağlamda öncelikle Ergülen'in şiirlerinde kendilik bilincine yönelik bir tavrın olduğunu belirtmeliyiz. Bu şiirleri, kendini sorgulamada çoğunlukla kendisini dışsallaştırıp bir 'öteki-ben' kurma ile oluşturur. Her şair gibi o da karşısına bir muhatap, bir öteki alır ama o muhatap yine kendisidir. Benlik algısının çoğunlukla bir 'öteki'yle oluştuğunu düşünürsek, bu yönelim Ergülen'in kendilik bilincine varmasında doğru hedefte olduğunu gösterir. Ben ve kendilik bilincinin Dasein'in varoluşundaki önemini Heidegger şöyle ifade eder: *"Yapı bütünü bütünlüğünü "bir arada tutan", "ben" ile "kendilik" hep taşıyıcı zemin(yani töz veya özne) olarak kavranıla gelmiştir."*<sup>3</sup> Ergülen'in şiirinde gördüğümüz ben ve kendiliğin ortaklığı onun varoluşsal bilinci taşıdığını gösterir. Ben ve kendiliğin kavramsal olarak ayrıldığını dikkate alarak Ergülen'de ego ve kendiliği birlikte şiirlerine taşıdığını söyleyebiliriz. Yani bu bazen kendini sorgulamaktır bazen de narsisistik bir eğilimle kendi ben'ini yüceltmektir. Bu noktada şiirlerinde ısrarla oluşturmaya çalıştığı 'öteki-ben' ondaki şizofrenik temayüllerin de etkisinin olduğunu gösterir. Heinz Kohut *'Kendiliğin Çözümlemesi'*nde kendiliğin narsisist odaklı incelenmesine değinirken *öteki ben aktarımı veya ikizlikten* söz eder. *"Büyüklemece kendiliğin aktarmadaki canlılığı, öteki ben aktarımı veya ikizliktir."*<sup>4</sup> Ergülen de şiirlerinde bu ikizliği çoğaltmıştır. Takma adlar kullanılarak şiir yazmasının, başkasının yerine şiir yazmasının yanında, kendini başkalaştırarak şiir yazması da onun ötekiliğe olan merakını gösterir. Kendini ötekileştirerek bazen başkası bazen de öteki-ben, yani ikizini oluşturduğu şiirlerinden öncelikle onun kendini tek başına sorguladığı şiirlerinden yine kendini karşılayan öteki-ben'yle söyleştiği- örneklerle ortaya koyduğumuz düşünceyi geliştirebiliriz. Genelde edebiyat özelde şiir, sanatçının veya kişinin kendisini sorgulaması, kendini tanınması veya gerçekleştirilmesi için açılımlar yapabileceği alanlar sunar. Dolayısıyla Ergülen de bu alanları kullanmasını bilmiştir.



*"Kendinin Avcısı" olsun şair, kimseler onu bulmadan önce!"<sup>5</sup>*

dizesinde bu anlamda bir şairin kendine dönüşünü ifade eder. Ergülen'in ötekine ihtiyaç duyanların kendisini bulmadan önce, şairin kendisini bulmasını istemesi bir kendilik bilinci oluşturma yönelimidir. Şair öncelikle kendine yönelerek bir muhatap bulmalıdır yani kendini bulmalıdır. Kendini sorgulayış olarak harekete geçen şair, şiirin malzemelerinin ona sunduğu olanaklarla her harfte, kelimedede ben'in yerleşik biçimlerini buluruz. Kendini bulmanın sonraki aşamasında şair öteki-ben(ler)'le birleşerek ruhsal bütünlüğe erer. Yani her karşılaştığı ben'le bütünlüşmeye çalışarak empati yoğunluğunun etkisiyle kendinden mülhem oluşturmuş olur öteki-benleri de.

*"ben biraz haydar biraz ergülen şiiri de severim"<sup>6</sup>*

dizesindeki ifade, şairin kendini dışarıdan seyrettiğinin göstergesidir. Şair, şiirine bir nesne arayışındadır. Karşısına koyduğu da kendisidir. Burada kendini soyundan da ayrı düşünmeyen şairin aynadaki kendine yönelik bir özgür biçim vardır. Şöyle ki şairin kendini tanımlamak noktasında karşısına aldığı biçimlendirme faaliyetidir. Bireyin kendini biçimlendirme tavrı kendine yönelik özgür bir harekettir. Kendini beğenen şairin kendini tanıma yolundaki bir arayışının göstergesidir.

N'EYİM BEN

Pazartesi: Haydar Ergülen

Salı: aydar rgülen

Çarşamba: ydar gülen

Perşembe: dar ülen

Cuma: ar len

Cumartesi: r en

Pazar: n

İniyorum gün günden

Adımdan, şiirimden

'n'eyim ben

'n'edir Haydar Ergülen"<sup>7</sup>

"N'EYİM BEN" şiiri de şairin kendini arayışının en güzel örneğidir. Şair, isminden yola çıkarak kendilik bilincini oluşturmaktadır. Günden güne azalması ise dış şartlardan kurtulan, adlandırmalardan, sınırlamalardan soyutlanan şairin olgunlaşma sürecindeki ego'sundan sıyrılıp daha geniş kapsamlı olan kendilik bilincine yol almasıdır. Yani artık tam bir özgürlüğe dönüşmesi, kendi isminin ona hissettirdiklerinden veya çağrıştırdıklarından kurtulmasıdır. Kendini dinleyen şair, sadece bir tını olarak ismini ve kendini tanımlar. "'n'eyim" ifadesi, şairin kendini tanımlayan görünürlüklerden ber-taraf edip kendine dö-

nüşünü işaret etmektedir. Bu, öznenin benliğinden ziyade bir kendilik bilincidir. İkisi arasındaki ayırmadan yola çıkarak Ergülen'in içindeki gizli özne yardımıyla kendi üzerine düşünebilmesidir. *"Kendilik, Freud'un Benlik dediği şeyden çok daha geniş bir anlamı vardır, her ne kadar benlik kendi içinde bilinçdışı da barındırıyor da. Kendilik, içinde dürtüsel hakikatin de bulunduğu gizli özneye ve bu öznenin kendi üzerine düşmesine (öz düşünümsellik) tekabül eder."*<sup>8</sup> Ergülen ismiyle başlayarak kendi üzerine düşünür ve kendini sonunda kaybeder. Kendinin kuyusuna girmek, yitirmeyi ve boğulmayla birlikte bunaltıyı da getirecektir. Kendini yitirme, varoluşsal anlamda kendini bulmak için önkoşuldur. Kendini yitirmeyen şair, kendini arama bulma yoluna gitmeyecektir. Bu noktada Ortega Gasset *"İnsan ve 'Herkes'"* te bu kendini yitirişin insanlığın kaderi olduğunu ve böylece kendini yitirmenin önemli aşamalardan olduğunu belirtir. *"Kendini yitirme, varoluşun ormanında, kendi iç dünyasında yitme yetisi onun oluşturma özelliğidir ve bu korkunç yitme duygusu sayesinde, insan var gücüyle harekete geçerek kendi benliğini yeniden bulmaya çabalar. Kendini yitmiş duyma yeteneği ve tedirginliği, insanoğlunun trajik yazgısı, aynı zamanda da yüce ayrıcalığıdır."*<sup>9</sup> Şiirde isminden başlayarak kendini azar azar yitiren Ergülen'in, varoluş biçimi olan şiirinden de eksilmeye başlaması, kendilik bilincine ulaşmak için 'öteki ben aktarımı'yla oluşturacağı kurgusal ben'lerin ilk emareleridir. Bu düzende şair, kendi imgesinin derinliklerindeki öteki-benlerine ulaşır, gizemli bir tavırla kendini öteki-ben olarak karşısına alır.

*"Ey şair, sen de nafîle yazıyorsun:*

*-Kelimeleriniz şöyle dursun*

*Ben sizinle söyleşmek istiyorum*

*Siz şöyle durun kendinizden*

*Başka neyiniz var bilmek istiyorum.*

*-Bu dünyaya seni bulmaya geldim*

*Bir merdiven oldum kendimden indim"*<sup>10</sup>

Ergülen şiirinde şiirsel özneyi merkeze alıp, dışsallaştırarak bir karşı sen/ben oluşturmaktadır. Bu durum şizofren bir sesleniştir. Bu dizelerde görüldüğü üzere aslında kendini merak ediş söz konusudur. Şair 'kendinin avcısı' olma yolunda avının sahip olduklarını merak eder. Şairin kendini karşısına alması kendi beninin kuşatmasından kurtulmak içindir ve bu durum kendini tanımasına daha çok olanak tanır. Kendi kendine söyleşen, kendi deyimleriyle mırıldanan bir şairdir Ergülen. Kendinden yola çıkıp, uzaklaşıp öteki beniyi söyleşir. Ötekilikten söz etmeden kimlikten ve öznellikten bahsedilemeyeceğini düşünerek, Ergülen'in özne olarak ötekine ihtiyaç duyduğunu söyleyebiliriz. Bu bireyin kendini tanımasındaki diyalektiktir ve bunun sorgulanması gerekir. Yaşam yolunda başka olanı kavramak, şair ben'in şiirsel özne ola-

rak kendini karşısına almasıyla başlar. Sonraki aşama kendinin egoist görünümünden sıyrılıp başka ben'lerle birlikte oluşan kendilik bilincine varır.

## KENDİLİK BİLİNCİNDE ÖTEKİ-BEN'LERİN YANSIMALARI

*“yüzüne yurt arayan yolcunun güzelliği”<sup>11</sup>*

Başkasının varlığı insanın varoluşunda aşması gereken bir eşiktir ve Heidegger'in otantik olma ve olmama kavramlarıyla açıklanabilir. Bireyin kendisi için varolması anlayışı otantikliği belirtir ve otantikliğe erişme başkalarının etkisiyle, başkalarıyla etkileşimle olacaktır. Bireyin kendilik bilincinde başkasıyla birliktelik onun kendisini anlamasında ve tanımada önemlidir ve başkası bir ihtiyaçtır. Yani başkasına müptelalık insanoğlunun kaçınılmaz yazgısıdır. Bu durumu Gasset şöyle açıklar: *“İnsan a nativitate( doğumundan başlayarak) kendinden başkasına, yabancı varlığa açık durumdadır; ya da başka bir deyişle, her birimiz daha kendi kendisinin bilincine varmadan önce, temel bir deneyim ediniyoruz... İnsan doğumundan başlayarak ötekine, kendisi olmayan alter'e açık olduğundan, istese de istemese de, hoşuna gitse de gitmese de, doğumundan başlayarak diğer-kâmdır.”<sup>12</sup>* ifade edilenlerden hareketle öteki ile birlikteliğin insanın zorunlu tecrübesi olduğunu söyleyebiliriz. Bunun bir deneyim olması kendine yol almak için ötekinden başlamaktan dolayıdır. Hem kendindeki ötekine hem kendinin dışındaki ötekine olan yolculuktur.

*“kimsenin odası  
Herkesin odası başkası  
herkes başkasının odası  
böylece kimsenin odası  
yok, başkasından başka*

*Bir başkası var herkesin hayatında”<sup>13</sup>*

*“Herkes başkasının hayatında oturuyor  
başkasının gecesinde yaralanıyor  
başkasının evinde ölüyor herkes”<sup>14</sup>*

*“Senin hürkan bende  
ben dışındayım*

*“Kim ki bende beni görse  
kör bakıştayım”<sup>15</sup>*

*“Benim kimsem var mı sende?*

*Benim senden başka  
Kimsem yok bende”<sup>16</sup>*

İlk şiirden alıntılanan dizelerde Ergülen'in kendine kör bakışta olduğunu anlıyoruz. Öteki ben'in hırkasını giyinen Ergülen, kendinin dışına çıkmıştır. Başkasının onu kendinde görmesi kendilik bilincinin henüz sivrilemediğini, yolda olduğunu söyler. Kendisini görememektir, çünkü başkasının hırkasını giyinmiştir, başkasıyla zırhlanmıştır. İkinci şiirin dizelerinde de bu durumla paralel olarak sen dediği öteki-ben'le sarılı olmaktan bahseder. Başkasının ya da öteki-benin yansımasındaki kurgudur bu. Bu ben ile sen arasındaki *imgesel ilişkinin* birleştirilemez yanıdır. Bir nevi kendine yabancılaşma olarak da tanımlanabilir. Yani kendi imgesine bakarak kendini dışallaştırır.

*"kendisini seyretmekten yorulunca ölülmüş bir oyuncu,  
yanlış alkışlar almış seyircisini unutan oyun"*<sup>17</sup>

dizeleri bu yabancılaşma ve kendisini seyreden bireyin durumunu açıklar niteliktedir. Oyun, bireyin olgunlaşması için bütün kurallara uyarak Heidegger'in sözünü ettiği *yapı bütünü bütünlüğünü* tam anlamıyla oluşturmasında sağlanan düzenektir. Bu oyun eğer ki kendi ben'ini unutursa ana kahraman yok olacaktır. Çok fazla kendi dışına çıkar ve sen/ben arasındaki iletişim yok olursa sonuç kişinin kendilik bilincinin yok olmasıdır.

*"Herkesin bahçesi birbirine açılır!  
cümlesinden açıldım, ben sana kaldım"*<sup>18</sup>

dizelerinde de bu öte-ben'in kabullenışı söz konusudur. Birbirine açılmak bir zorunluluksa eğer, şair kendi oluşturduğu ve esasında ben olan 'sen'e kalmıştır.

*KİMSE  
Aradıkları yabancıyı, kimse, içimde buldular  
yüzleştirmek için şimdi beni de arıyorlar  
kimi kimden çekip alacaklar, bilmiyorum  
beni kimde bulacaklar bilmiyorum: Kimdeyim  
ve bende kim var ki ikimiz sanıyorlar?"*<sup>19</sup>

Ergülen'in içindeki sen'i yabancılaştırdığı dizelerde ben/sen diyalektiğinin doğurduğu bir şaşkınlık vardır. Şiirdeki ben/sen kopukluğunu V. Bahadır Bayrıl Ergülen şiiriyle ilgili makalesinde bu durumu şöyle açıklar: "*Cehennem başkalarıdır*"ın dünyası genişlemekte, Ben'in kurucu kategorilerinden biri olan Öteki, ikonik bir varlık kazanmaktadır. Bu ikonlaşma, Öteki ile olan ilişkiyi de sathileştirmekte ve iletişimsizliği hızlandırmaktadır."<sup>20</sup> Ötekinde yok olmanın, kendini yitirmenin kimliksizleştirdiği bireyin kişilik katmanlarındaki mahkûmluğunu bu dizelerde hissederiz.

*"Başkasının odası  
Kimsen yokken bir odaya*

*Kendi odan gibi girebilirsin  
Başkası yoksa odası da yok*

*Biri varken girdiğin oda  
Yabancı bir şehir olur sana*

*Başkası varsa yabancı sayılırsın*

*Başkasının odasını göze alıyorsan  
Orada bir başkası olacağını unutma!"<sup>21</sup>*

Şiirde şairin başkası olmanın olumsuzluğuna değindiğini söyleyebiliriz. Yani sen/ben arasındaki diyalektik ilişkinin diğer yüzüdür bu. Başkası ile birlikte-lik veya öteki olma/başkası olma aşamalarından *Hafız ile Semender* adlı şiir kitabında ağırlıklı yer vermesi bizim yorumlamalarımızı daha da kolaylaştırmaktadır. Toplu şiirlerinin olduğu kitapta *Kabareden Emekli Bir 'Kızkardeş'* (*Lina Salamandre*) kadından kadına aşk şiirleri ve mektuplardan oluşmaktadır. Buradaki Lina Salamandre'nin bir oyunla başladığını; Hafız'a adlı şiir kitabındaki Hafız'ın ise eski bir arkadaşı olarak ortaya çıktığını söyler. "*Onların macerası başka. Başlarına geleceklerden ben sorumlu değilim. Dertleri benimkinden çok farklı değil aslında, kendi şiirlerinin yazmak için kıvranıyorlardı, yol verdim, açığa çıkar-dım.*"<sup>22</sup> Kendi içinde barındırdığı kişilikleri, kendi varoluş alanı şiire taşıdığını anladığımız bu ifadelerden Ergülen'in şiirsel öznesini çoğaltarak kendini daha çok var etmeye çalıştığını söyleyebiliriz.

*"YOLA ÇIK!*

1.  
*Yol açtığım başkası kim  
olabilir, senden başka  
buluşacak kimim var?*

*Kimsem yok senden başka  
kimsede buluşmam  
yol açtığım başkasıyla*

2.  
*Ya yol aç, ya yola çık  
Yol açtığım başkası  
Sende yola çıkmadan*

*Hem yola çıktığım bir  
Başkasında gördüğüm sen  
Hem de kimsemiz olduğu  
Söylenen şu başkası kimin  
Uzağı olabilir daha*

*Sen aramızda açılırken*"<sup>23</sup>

(...)

İçinde şiirini yazmak için kıvrandığını söylediği başkası, kimsesi, kendinin de tarifinde sıkıntı çektiği diğer kişilikler Ergülen'in empati yeteneği veya o farklı kişiliklerin çok baskın olmasıdır, aynı zamanda kendini çoğaltmayı sevmesidir. Bu durum Ergülen'in içe dönük yapısının da yansımalarıdır. Kendisinin de belirttiği gibi içinde olanlara yol vermiştir. Onlar zaten kendine eklenmiş kişiliklerdir ve dışarı çıkmak için fırsat kollamaktadırlar. Kendisini karışısına alıp konuşturarak içinde bulunanlara yol vermesiyle oluşan karmaşıklıkları belirttiği bu dizelerde sen'in başkasıyla birlikteliğini görürüz. Ergülen 'sen'e yani ben'ine seslenir kendisinden yola çıkması gerektiğini söyler. Ya içindeki ötekilere yol verecektir ya da kendisi yola çıkacaktır. *"Ben mi yazdım bilmem, belki de bir benzerim yazmıştır, olsun o da benim benzerim değil mi? Öyleyse kimin yazdığının ne önemi var? Günaydın ben'im/öte'kim."*<sup>24</sup> Ötekilere yol vermesi onlarla bütünleşmek istemesi, kendi olmalarıdır. Yani o sözünü ettiği ötekilerin kendisi olmasıdır.

(...)

*hiçbir şeye benzemez içimizdeki uçurum*<sup>25</sup>

(...)

dizesinde de bu yol verilmesi gereken ötekilerle benlik arasındaki uçurumdur. Bu uçurumlarda yok olmamak için içindekilere ya yol açmalıdır ya da kendisi yola çıkmalıdır. Ben/sen arasındaki gelgitli ilişkide bizi oluşturduğumuz 'sen'le yüzleştirmektedir. Başka 'ben'lere ayrılma anlarından birini şöyle ifade eder: *"Balkonu anlamaya çalışıyordum, terasa çıktım. Sonra aklıma dünyaya bakmanın halleri düştü, dünyaya bakmanın yeri ve yersizliği düştü: Balkon, teras, çatı, sundurma, taraça, verandan. Bir an aynı anda, bunların hepsinde kendimi başka ben'lere, başka hâllerimdeki ben'lere bakarken düşledim. Ne tuhaf hepsini de gördüm, hepsinde de başka bir ben gördüm. Şaşırdım ben de. Sonra hızla yer değiştirdik hepimiz, başka ben'ler birbirinin yerine geçti, bir süre, bu yer değiştirme esnasında küçük bir karışıklık yaşandıysa da, herkes yerini alınca görüntü düzeldi, birbirimize girmeden, birbirimizden geçmeden ve birbirimize düşmeden bir de baktık, çok birikmişiz birbirimizde. Bir önceki ben'den bir sonrakine kesin bir kopuş olmadan yer değiştirmişiz."*<sup>26</sup> Ergülen kendisinde bütünlüklü bir şekilde farklı 'ben'leri barındırmaktadır. Çok birikmeleri sebebiyle de artık ayrılamaz hale gelmişlerdir. Herhangi bir şeyin fazlalığı oradaki benzerlikleri çoğaltacaktır hatta aynileştirecektir. Birlikteliğin çokluğu konumlarda belirsizliğe neden olacaktır. Öte 'ben'lerin olmayışı onun kendisini de konumlandıramamasına neden olur. Ergülen'de bu 'öteki-ben'ler epifanik bir şekilde ortaya çıkmıştır. Aniden beliren 'ben'ler onun ayırımına varmaya çalıştığı çoğunluğun görünümünün tarzlarıdır.

*"hayatımda kimse yok ben de olmasam"*<sup>27</sup>

*"hayatımda kimse yok bir yabancıym yoksa"*<sup>28</sup>

dizelerinde gördüğümüz gibi yabancıнын veya ötekinin olmayışı onu varoluşsal bir soruna itmektedir. Çünkü varlık öteki varlık ile anlam bulur. Gabriel Marcel'e göre varlıktan pay, ancak bir *sen* ile karşılaşmada alınabilir. "*Ben, ancak bir sen ile canlı olarak bağlı olduğca, vardır.*"<sup>29</sup> Ergülen de böylelikle başka bir varlıkla veya kendinin yansımaları olan, kendini bulduğu öteki benlerle karşılaşmasının onun varlık yolunda anlam kazandıracağı görüşüyle hareket eder. Kendisi öteki ile birliktelikteki varoluşsal işleve ilişkin şunları ifade eder. "*Öteki: Herkes olur ve olduğunu pek azı bilir. Oysa herkesin öteki olduğu bir an, bir yer vardır. Öteki olmak için başkası şart mıdır? Başkası olmanın kolaylığı, öteki olmayı da kolaylaştırıyor mu acaba? Yaygınlaştırılan imge: 'Ben başkasıyım'. Ben başkasıysam, öteki de ben olmaz mı? Ada, Türkçenin en güzel kelimelerinden, Batı dillerinde ise bir tür acımasızlık hissi veriyor, 'izole etmek' ten geliyor, ayırmaktan, yalnız bırakmaktan. Ben ve öteki, iki ada. Biri ötekine ulaşamadıkça da 'yalnızlık adaları' gibi duruyorlar suların ortasında.*"<sup>30</sup> Öteki ile gerçekleştirilecek olan bütünlük veya beraberlik yalnızlığı dışlayacaktır. İnsanın ben'i hep ötekini yok etmeyi, tek kalmayı, kendini var kılmak için başkasını yaşatmamak ister. Bu onun kuruluşu gereği yalnızlıkla eşdeğerdir. Benlik, bireyin içindeki hep güçlü ve tek olmak isteyen, hırslı tarafıdır. Benliğin baskınlığı bireyi yalnızlığa sürükler. Ergülen de bundan hareketle ben ile ötekini birleştirerek bu bakış açısını değiştirmeyi, daha doğrusu ben'in benlik davasını törpülemeyi istemektedir.

*"'Öteki'ni yitirmemesine bağlıdır" diyor filozof,  
hepimizin yerine düşündüğü gelecek için  
(ötekini yitiren geleceği yitirir  
ve geleceği yitirmek ölümü yitirmektir)"*<sup>31</sup>

Levinas'ın ötekini zamanla, gelecekle eşleştirmesi düşüncesi ile ilgili şiirinde alıntılıdığı bu dizelerde geleceğe güdümlü varlık insan için bilmediği, tecrübe etmediği geleceği başkalaştırmaktadır. Yani gelecek bizim için başkadır. Ama bizim ölümümüzle birlikte o geleceğe an be an sahip oluruz. Yani kendi içimizde barındırdığımız başkası gibi onu olaylarla ve zamanın yüz yüzeliğiyle tecrübe ederiz. Sabit bir anda değil geleceğin gelişimiyle başkasının varoluşumuzdaki etkisi ortaya çıkar. Başkasının ölümünün bize kendi ölümümüzü düşündürdüğü gibidir. "*Başka ile ilişki Gizem ile ilişkidir.*"<sup>32</sup> diyen Levinas, başkadaki dışsallığa vurgu yapar. Ergülen'in aşağıdaki dizelerinde de bu durumla karşılaşırız.

*"Yarın gece gideceğim bu kentten  
Bir ırmağa yolcuym sular çekiyor beni*

*Yüreğimden başka taşıyacak yüküm yok  
Sayılmazsa göğsümden düşen kuş ölüleri*

...  
*Sözüm yok işte yüziüm işte akşam  
Sesimde anıların sessizliği*

*Sonunda bir soru gibi kaldım yine kendimle  
Kentin kırık aynasından eksildikçe düşlerim  
Söyle benim ömrüm bu kente uğradı mı  
Sahi ben hiç ömrümü kendime yaşadım mı”<sup>33</sup>*

Ömrüne veya geleceğine kendini yerleştirememiş bireyin geleceğe kendini atması, yine o gizemle, başka ile, gelecekle kurmaya çalışmasıdır. Burada ötekinin içinde boğulan insan, sahip olduğu zihinsel ve eylemsel her şeyi içinde taşımaya çalışmaktadır. Kesintilerin olduğu aynadaki geleceğe dair düşlerinin eksilmesi, onun bir yerde öteki ile varoluşunu gerçekleştirememesidir. Ayrıca şiirden alıntılanan dizelerden kendini bulmadığı benliğin geçmişine sığınmasıyla, göğsünde kalbinde barındırdığı kuş ömrü kadar az olan kişiliklere göndermede bulunduğunu anlıyoruz. Bir ırmağa yolcu olması benliğin kaygan, geçişken ve değişken, su misali uyum sağlayan ve atılgan yapısıyla da ilişkilidir.<sup>34</sup> Bir ırmak misali farklı vadilerden geçip, hepsinden biraz ruhuna indirerek asıl hedefine ulaşmaya çalışır. Böylelikle geleceğe sığınmaya, geleceğini sahiplenmeye ve kaybetmemeye çabalamaktadır. *“İnsan, çetin ve yokuşlara salıverilmiş çabasıyla, ‘kendinin insanı’ olarak kalırken, Das Man’ın vakumlu kollarına yakalanmadan, nesnel dünyaya olan ilgisini ve projeksiyonlarını sürdürmeli... Benlik, kendi varoluşsal içbütnlülüğüne sahip olabildiği ölçüde “özgür-kendisi” kalabilir”<sup>35</sup>* Bir ırmak gibi özgür kalabilmesi için geçtiği vadilerde kalmamalıdır. Kendini ötekilerin dönüştürmesine izin vermeden olgunlaşması için gerekli olan iletişimi kurmalıdır. Ergülen, ben’in sen’le ilişkisi konusunda Behçet Necatigil’den alıntılacağı ifadede şöyle der: *“Behçet Necatigil’in “Bile/Yazdı” sıندان şu bahsi okumak zarureti hâsil oluyor: “Her ben dolaylı şekilde sen’i anlatış, bir sen’den yakınıştır, çünkü benim yerim sen’le onun arasındadır ve o değıldir bana yakın olan sensin... Başta sen gelir, çünkü ben diye bir şey yok sen olmadıkça. Her ben, benliğini sen’le anlar.”<sup>36</sup>* Sen’in varoluşsal olgunluktaki önemine ilişkin aşağıdaki dizeler de dikkate değerdir.

*“sen olmalıymışım ben, daha çok  
olmak için, ödemek için borcunu  
geleceğe, iplerimi çöz, açılın yelkeni  
aklımın, rüzgâr var içimde, iplerimi çöz,  
ne kadar çok açılacak birbirimizden  
o kadar bağlanırsın, iplerimi çöz!”<sup>37</sup>*



Ergülen körü körüne sen'e bağlılıkla değil, seyir halinde bu kendilik bilincine varmak istemektedir. Yani varoluşun ötekindeki boğuculuğuyla değil, sen ve ben'in özgün özgürlüğüyle olacaktır. Ben, Das Man'ın tuzaklarına düşmeden, kendi yapısında olgunlaşmalıdır, bunun için de bir sen'e ihtiyaç vardır ama bu sen araçtır asıl amaç değildir. Sen'deki varoluş onun kendi özgürlüğüne mani olmamalıdır. Kendilik bilincinde çoğalması için gerekli olan sen'e kendini katmaksızın bağlanmalıdır. Yani Heidegger'in sözünü ettiği günü birlik benliğin saçılması<sup>38</sup> şeklinde olmamalıdır. Sadık Kılıç'ın ifadesiyle "... , 'benlik'in varoluş cehdi, 'Ben'in ruhu ve gayesi ile zamanın ruhu (Zeitgeist) arasında ortaya çıkar... Benlik, bilinçten ayrılmayan bir boyut olarak zamanın ruhunu kavrar, ama kendi ruhundan da asla vazgeçmeksizin... Elmalılı'nın deyişiyle, kendisinden çıkmaksızın!..."<sup>39</sup> Geleceği yitirmemek için, Levinas'ın öteki dediği olmaya çalışan Ergülen için sen bu şiirde de kendi ben'idir. Birçok şiirinde olduğu gibi her dağış sonunda bir kendine dönüş vardır.

*"hevesinde açılmadık nar mı kaldı  
hangi bahçelerde hangi çocukluk kaldı  
treni buralardan çoktan gitmiş gençliğin  
beklese kim gider beklemese de  
bir nefes ver, bir gazel dök,, nerede  
veda ettiysen kendine, eski hayal-  
hanede bir odası bile yok ıssızlığın,"<sup>40</sup>*

kendini geçmişinde çokluklar içinde harcayan, bütün heveslerini oralarda tüketen birey, burada arzunun ötekilikteki önemine de değinmiş oluyor, bahçelerde kaybolmuş durumda. Eskiden kendine bu kadar veda eden yabancılaşan yoktu kendine. Şimdi insanlar kendinden çıkmış durumda ve eski hayalhanede kendine böyle ıssızlıkta yer bulamaz. Yani bireyler kendilerinden çıkmış ve kendilerini ötekilerde yitirmiş eritmiş bir benlik haline gelmişler. Narın çoklukta birlik simgesinden ve ayrıca narın ev misali odalar barındıran eşleştirmesinden yola çıkarak, Ergülen'in bu şiirde kendini her eve, her çokluğa saçılan olarak kalabalıklarda yitiriliş sonrası algıları dile getirdiğini söyleyebiliriz. Burada arzunun benlik üzerindeki ve öteki üzerindeki etkisiyle ilgili olarak varoluşsal olgunluğa erişmede bir kuvvet olduğunu belirtebiliriz. Bu noktada Ergülen "'Arzu, benlik ile Öteki arasındaki bağlayıcı kuvvetin yönü ve büyüklüğüdür. Bilinçte, ayrılmış varlıklar arasındaki çekim veya kutuplaşma olarak ortaya çıkar. Arzu, istenen şey benlik için Öteki olduğunda, yani başlangıçta var olan ama artık kopmuş bir birliğe ait olarak algılandığında, ortaya çıkan bir istektir. Bu bakış açısından arzunun belli özellikleri-nesnesini adlandırmaması, öznenin kimliğine kuşku düşürmesi-Ötekiliğin özellikleri olarak ortaya çıkar."<sup>41</sup> der. Öznenin kimliği konusunda şüpheye düşmesi öteki üzerinde baskın olan arzunun kuvvetinin

sonucudur. Ergülen, bu iki kuvvet karşısında, yani ötekini arzulayan biz ve bizi arzulayan ötekinin gücü karşısında ya kendini bulmalı ya da tamamen öteki olmalıdır düşüncesini de belirtir ayrıca. Kendi arzuları konusunda kendini hep Öteki sandığı için bir düşünceye sahip olmayan Ergülen, bu karmaşık durumda netlik için ya ben ya öteki diyor.

*“Bir sayfan daha mı var hayatta ne yazıyorsun benim yerime: ...  
Kendinde başkası gibi yanandan başkası daha var mı hem kendisi gibi: Ötekinin yerini almış kadar çok/az görüyorum hem kendime gittiğim beni, çokluktan az alabilmişim meğer kendimi: Yoktan çoğa salındım vardım ki boş dünya sayfasıymış bu, sır oldu, şüphe açtı az/çok uzak, çok/az yakın kıyısında o sırrın ne bir sayfa kalmış lirik ne bir tamam hevesi”<sup>42</sup>*

Ergülen şiirinde ben’i mi ötekini mi sahiplenecek veya benimseyecek arada kalmıştır. Çünkü ötekini de çok katmıştır kendine ve tercih yapmakta zorlanmaktadır. Öte ben’ini karşısına alıp sorgulamaya çeken Ergülen, bu varoluş salınmalarında varılan noktada elde avuçta bir şey olmadığını söyler. Kendine ulaşamamıştır ne varoluş alanı şiir adına bir sayfa ne de yaşamı için gerekli olan bir heves kalmıştır. Hayata dair elde edilemeyenlerin dile getirilişinde öteki de sadece bir sırra ulaşabilecektir. Öteki ile birlikteliğin derecesi konusunda az/çok şeklinde bir belirleme yapan Ergülen, bu karmaşık durumu şöyle ifade eder: *“Kendimin az çok ‘ne’ olduğunu çıkarabiliyorum da, ‘kim’ olduğumu çıkaramıyorum. Hatta, Öteki’nin ‘kim’ olduğunu da çıkarabiliyorum, onun karşısında bana ‘ne’ olduğunu anlayamıyorum.”<sup>43</sup>* Kendilik bilincine ulaşmada Ergülen’in öteki’nin hakimiyetinden veya kendi oluşturduğu ötekinin hakimliğinden kurtulamadığını, dolayısıyla buna yönelik bir gizemi taşıdığını söyleyebiliriz.

*“SİZİN GEMİNİZ KURTULDU*

*.....  
çok ruh var derinde tahliyeyi bekleyen  
göç edin birine, içine girin  
otu izleyin, o sizin eksiğinizdir*

*.....  
seni senden kurtardım,  
benden kurtaramadım!*

*.....  
ota küsmek, ruha yatışmak kaldı  
her göçte tuhaf olan gövdedir*

*tuhaf gövde biraz daha karıştı*"<sup>44</sup>  
(...)

Irmağa yolcu olan Ergülen için sınırsızlık fırlatıldığı hayat ırmağında gövde denen geminin kurtulması, suya ait olan ruhların doğal akışının gerçekleşmesiyle olacaktır. Kendilik bilincinde, ruhun bedendeki konumu tinsel varoluştur. Bedene sığmaya çalışan ruhlar ki çıkmayı beklemektedirler, çünkü yapı itibarıyla ruh tinden farklı sonsuz olan ışıktır; dolayısıyla gövde onun bu dünyaya uyum sağlayan tiple ortaya çıkmasıdır. Tinin yetenek ve eylemler aracılığıyla yani "*bütünü somut ve duyusal olanlar*"<sup>45</sup> olması sebebiyle ruhun gövdede ortaya çıkması bazı özel anlarda olur; ki buna Gaston Bachelard *Mekânın Poetikasi*'nda, "*Şiirin ruhsal bir bağlanma olduğunu*"<sup>46</sup> söyler. Bu noktadan hareketle ruhların tahliyeyi beklemesi aslında bedende var olamamalarıdır. Gövdenin burada karışması taşıdıklarına anlam verememesidir. Ruh yatışmıştır, çünkü ruhun ait olduğu ilham henüz yoktur. "*Ruhla birleşen bilinç daha dingin, tinin olgularıyla birleşen bilinçten daha az yönelimlidir.*"<sup>47</sup> Ruhtaki ölümsüzlük geçici olan bedeninin hayat ırmağındaki eylemlerinde ortaklık edememektedir. Ortaklık ancak maddi olan bedenden kurtuluşa olacaktır. Öteki ile birleşmede ise ruhun Ergülen'de daha önemli olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü devamlı bir kendisine dönüştürme söz konusudur. Bu da tin'in eylemsel ve benlikle daha yakın olan görüntüsü ile ilgilidir. Yönelimli olan tin devamlı bir arzu ile ötekini dönüştürmek isteyecektir. Koparıldığı bahçeden arta kalanların alınganlıkları da ruhun yatışmasına eklenerek, gövdenin kurtuluşu sen/ben arasındaki gizeme ulaşıp, dengeli bir varoluşa sahip olmalıdır. "*Düşmediğim çöl kalmadı içimde*"<sup>48</sup> dizesinden anlaşılacağı üzere suya ait olduğunu düşündüğü ruhtan uzak bir çokluk/yokluk arasında ötekilerle karışma noktasında bu tecrübenin dile getirildiğini söyleyebiliriz.

*"Sanırlar ki; çiçek, su ile olgunlaşır da,  
insan kendi kendine. Suyu da keserler,  
bakımı da, olgunluğa yüz tutmuş kimse  
yarım kalır, arsızlık bahçesi onda kurulur,  
ısrara düşkünlük böylece olur."*<sup>49</sup>

dizelerinde de açıkça belirttiği kişinin suya bağlılığı onun olgunlaşmasında ön koşuldur. Şöyle ki, kişinin başka ruhlarla olgunluğu elde etmesi, onun varoluş aşamasında olduğunun kanıtıdır. Yani arzuya müptela bir varlık haline gelmekle değil. Kendilik bilincinde arzunun hâkimiyetinde kaybolmak, arsız bir biçimde devamlı doyurulmak isteyen bir varlığa sahip olmaktır. Bunun sebebi, yaratılış kaynağından uzak kalmaktır dolayısıyla tamamlanmamaktır. Yaşam denilen ırmağa yol almamaktır ki bu da canlılığını kaybetmiş yapıya dönüşle sonuçlanır. Tamamlanmayan varlık da hep doyurulmak isteyecek ve fazlasını isteyecektir.

*“Ey ten  
ey yarı-ben  
içinden ruhlar geçiyor  
duyuyor musun?”<sup>50</sup>*

Ergülen’in kendilik bilincinde ruh ve ten uyumuna önem vermektedir. Daha doğrusu kaybettiği ruha varış için ten, gövde bir duraktır. Ten ve gövde tin kavramını barındıran anlamdadır. Ruha ulaşmak için onlardan geçilmesi gerekir. *“Haydar Ergülen şiirinde ten ve ruh buluşması arayışı, hem yolu tanımlar, hem oluşu, hem de yitik ruhun ardındaki acıyı”<sup>51</sup>* Ergülen için asıl varılmak istenen zaten ruhtur. *“o’ysa gövdesinin ruhuna kiraladığı odadan sıkılmakta”<sup>52</sup>* diyen şair için beden bir nevi hapisanedir. Ruhumuzun sıkışmaya çalıştığı ve var olamadığı, bizim mahkûm olduğumuz yer bedenimizse eğer, Ergülen bu odadan sıkılan ruhu özgürlüğüne kavuşturmak istemektedir. Beden benliğin hâkim olduğu alandır yani maddi görünüm ve doyurulmak isteyendir. Bu noktada ten de Ergülen için işte bu benliğin isteklerine ulaşması için bir araçtır. Bu tenin özneye bağlılığıdır ve öznenin yarısını oluşturmaktadır. Yine Heidegger’e göre meseleyi ele aldığımızda, dasein için dünyadaki şartlar önemlidir ve böylece Ergülen kendilik bilincine varış için arzuların devamının eşliğinde sürdürülen bir yaşamdadır. Ten de, varoluş yolunda terk edilemeyecek olandır. Yani vahdet-i vücut anlayışı dâhilinde teni bir evren olarak kabul etmektedir. Arzuların tutunduğu ten ile hedefine ulaşmayı istemektedir. Arzunun ontolojik yapısını göz ardı etmeyen Ergülen, tenin eşliğinde ve yardımıyla bu dünyadaki kendilik bilinci için gerekli aşamalara ulaşacaktır.

*“(…)  
İnsan yalnız değildir hayatta ve ölümden  
iki yalnızlığın bir sahibidir  
iki cihan bir insanda tek olur  
biri ruhtan gelir ona, biri bedendir  
insan ruh verdiği derinliktedir  
iki sahil arasında bir deniz  
hayat yelkenliyse ölüm bir rüzgâr  
herkes kendisine çekilecektir  
( … )”<sup>53</sup>*

dizelerinde de bu ruh/ten buluşmasının varoluşta bir kaynak olduğuna ve kendilik bilincine ulaşmanın iki dünyayı da yaşamaktan geçtiğini söyler. Yaşam ve ölüm kıyılarında insanın varoluşuna varması, bir umman olan yaşamın içerisindeki bütünlüğe vardırıan ruhlarla yaşanan gizemin sırrıyla olacaktır. İnsan geleceğine başkalarıyla, başka ruhlarla ulaşacaktır ama ölümlüyle kendi kendine sahip olup hayat sahnesinden çekilecektir. Ruhların için-

den geçmesinden kendi bedenine daha çok sapslanan bireyin rahatsızlığını da şu dizelerde verir:

“(…)

*Ruh semtinden kayık açma ay,  
hanım! sana hazır değilim, senden yanayım  
kim taşınsa çıkamıyorum içimdeki evden”<sup>54</sup>*

bu kendi evine bedenine gövdesine daha fazla ruhun gelmesi onun bu ruhları barındırmakta zorlanmasına sebep olmaktadır. Ve herkes’le aynileşme ve bu *saçılmışlıkta* kendine ulaşamama söz konusudur. Bu durum Heidegger’in sözünü ettiği *Hergünkü Dasein’in* tavrıdır. “*Her günlük Dasein’in benliğine herkes-benliği denir. Bu sahit benlikten, yani bizzat kavranıp ele geçirilen benlikten farklıdır. Herkes-benliği olarak Dasein, herkes içine saçılmış olup, henüz kendini bulmak zorundadır.*”<sup>55</sup> İşte burada da Ergülen herkesi barındıran bir benlik konumundadır, bu durumdan çıkıp kendini bulmak istemektedir. Kendini buluş da ancak kendi dışına çıkıp kendini seyretmesiyle olacaktır. “*Herkes başkasıdır ve kimse kendi değil. Her günlük Dasein kim diye sorulduğunda cevap herkes’tir. Herkes, Dasein’in beraber-olmaklık içinde zaten kendini hep teslim ettiği hiç kimse’dir.*”<sup>56</sup> Bu beraber olma durumu zorunluluktur. Bu durum ön koşuldur, önemli olan bundan kurtulup kendi içinde otantik olarak var olabilmektir. “*içdenizlerden geçmeden okyanus anlaşılmaz!*”<sup>57</sup> Anlayışıyla Ergülen asıl sahip olduğu benliğine ona taşınan, uğrayan ruhlardan geçerek ulaşacaktır. Öteki ben yansıması Ergülen şiirinde şiirsel özne, otantik oluş veya olmayış, ruh-beden analizi şeklinde şiirinin temel alanlarına yerleşmiş şekildedir. Şairin de sorgulamasını yaptığı bu öteki-ben’lerin kavranışı meselenin de net olmaması itibariyle de belli belirsizlikleri barındırmaktadır.

## ÖTEKİ-BEN’LERDEN BİRBİRİNE YABANCILAŞAN BEN’LERE

“*Kendimden daha yabancıasını bulamadığım için iyiyim yerliler arasında*”<sup>58</sup>

Ergülen şiirinde öteki-benleri benimsemeye çalışmanın yanında, onlarla çatışma ve bir tür yerleşik olma çabası ile de karşılaşırız. Öteki-ben’lerin yansımalarında karşılaştığımız savrulmuşluğu, şairin bazen kendine bazen de bütün öteki-ben’lere yabancılaşması şeklinde bir tavır haline dönüşür. Yazı’nın öz’den kopuşuyla gerçekleşen ilk uzaklıkla şairde kendinden başlayan bütün ötekilere yayılan bütünsel bir yabancılaşmanın gerçekleştiğini görürüz. Bu durum bir yere veya bir ben’e yerleşememenin farklı etkileridir. Yabancılaşma, bireyin ötekilerle ilgisinde de kendini benimseyememesidir. Bunun neticesinde de kendini ötekine iliştiremeyen varlık ben merkezli bir havaya bürünür. Dolayısıyla yabancılaşma yalnızlığı da bereberinde getirecektir. Narsistik tavırla şair, öteki-ben’lere yabancılaşır.

*"düin gece küstüm: 'kaybolmak kolaysa  
uzaklıklar niye var, insan niye uzak  
başkalarında kendinden bile yakını arar?  
düin gece tuzaktım, seni öteki aradı  
seni arayan ötekine de küstüm  
düin gece bir daha kimseye küsmemek için  
yalnızlığımın yanına taşındım, küçük bir fener gibi  
kendinden daha uzak kimsesi olmayana,  
(...)"<sup>59</sup>*

Bireyin kendilik bilincinde her zaman bir yalıtılmışlığa yönelik söz konusu olur. Bunun varoluştaki anlamı, bütün birlikteliklere ve yapı bütünlüğüne sahip olmasına rağmen, varlığın eninde ve sonunda bir başınalığı barındırmasıdır. Bu yalnızlık iletişimsel sıkıntılar dışında bir varoluşsal yalnızlıktır, daha dorusu kökten yalnızlıktır. Burada bireyin iletişimlerle ilgili yalnızlığı söz konusudur. Kişinin en uzakta bile kendilik bilincine yönelik bir iz araması onun ben/sen/öteki ilişkisinde bir uyumsuzluğunun neticesidir. Birey bunlar arasında doğru yolu bularak kendilik bilincine ulaşmaya çalışacaktır. *"Yalnızlık, örneğin benliğin kendini kolayca tanımlayamadığı bir durumdur. Bu kaygı bizi yaptığımız her işte, her ilişkimizde tanuma isteğiyle meşgul eder. Yalnızca narkissos'un değil, herkesin az ya da çok narsisist olmasının nedeni de buradadır. Dışarıyı içe yansıtarak, ötekini içimize alarak yaşadığımız şey doğayla bütünleşme değil, kendi suretimize hapsoluşumuzdur. Varlığımızın, ötekinin ya da varlıkların dünyası içinde bir varlık olduğunu hissedemeyiz. Aksine dil ve temsillerin, davranış biçimleri ya da zihinsel süreçlerin içinde var olduğumuzu sanırız."*<sup>60</sup> Her şeyde ve her yerde kendini bulmak isteyen narsisist tavır aslında bütün insanlıkta vardır. Herkesi etkimiz altına almak isteriz ve hatta onları dönüştürmeye çalışırken biz de değişiriz.

*"Uzun bir unutuşa hevesle terk ederek kendini  
Narkissos'un sularında başkasının suretine eğildi"*

*Öteki'nin kalender ikizi,....."<sup>61</sup>*

dizelerinde Ergülen'in vurguladığı gibi, Öteki'nin ikizi yani ben yani Ergülen'in karşısına aldığı sen, kendi suretinde başkasını görerek aslında ona hakim olmaya da çalışmaktadır. Kendini terk edişte bile narsistik tavır vardır. Ötekinde kendini görmek ister ve kendi suretine ötekini de yerleştirerek yapmak ister. Yalnızlıkta bile kişi benliğini oluşturmaya çalışır. Ergülen'in söylediği gibi bir sahiplenme duygusuyla benim yalnızlığım der. Aslında bu yalnızlıkta da benliğin görüntüsü vardır. Yalnızlığın bütün sınırlarının yine kendinde olması ve kendiyile belirlenmesi kendilik bilincine ulaşmak isteyen bireyi benliği ve kendilik bilinci arasında koyar. Onu tamamlayacak öteki dışlanmıştır çünkü.

*“kimse çölünü bilmiyor  
kendini iki iki kişi sanıyor herkes  
biri önde gidiyor biri peşinde  
ah dünya insanın gölgesini de aldın  
onu efendiyle kölesi arasında bıraktın”<sup>62</sup>*

dizelerinde kişinin kendi içinde taşıdığı ve ait olduğu çoklukta birlik mekânını bilmiyor. Kendini ikiye bölmüş, benliğiyle kendilik bilinci arasında kalmış, benlik bireyi önüne katmış egosunun veya benliğinin hâkimiyetinde olan bir hale getirmiştir. Yani insan aslında kendini yönetmiyor, kendini dengede tutmuyor. İbn Arabî'yle ilgilendiğini yazılarından anladığımız Ergülen'in bu şiirindeki gölge konusunu da İbn Arabî'nin gölge metaforundan yola çıkarak açıklayabiliriz. Ergülen, ölüm izleğinde, Tanrı'nın insanın içindeki egodan dolayı ve kirliliklerden dolayı öldüğünü söylemiştir. Burada İbn Arabî'deki Allah'ın yansıması olan gölgenin alınması bütün anlamda varoşunun özüne aykırı oluşların eleştirisidir. İbn Arabî'ye göre *“Görünürlük âleminde bir unsur olan insan “gölge” varlık durumundadır.”<sup>63</sup>* Buna göre insanın gölgesinin alınması onun o birlik içerisindeki konumunun değişmesi, daha doğrusu geliş amacını unutan insanın asıl varlık'la olan bağlarının kopmasıdır. *“İbn Arabî'de çokluk sadece “Bir”in yan-sımasıdır ki, o da Hakk'tır veya Tanrı'dır. Dolayısıyla izafi-olgusal alem Hakk'a nispetle mecazi olarak vücut bulmakta ve gölge olmak-tadır”<sup>64</sup>* İbn Arabî'nin 'gerçeklikler/görünürlük/duyular alemi' dediği bu dünyadaki hal'de Ergülen'in deyişiyle dünyanın insanın gölgesini alması onun o Tanrı'nın yansımasını yok etmesidir. Yani hakikatler âlemine yönelik işaretlerin yok olmasıdır ki bu da ancak Ergülen'in bir önceki şiirlerinde söylediği Tanrı'nın ölümüne denk gelir. İnsanın gölgesinin yok olması onun birlikten ayrılması ve kendini iki kişi sanmasıdır. Bu da geliş amacını unutan insanın egosu ve ruhunun gidişidir. Bu gidiş uhrevî dünyanın öte bağlantılarını silikleştirirken, şair bundan duyduğu metafizik rahatsızlığı ister istemez şiir diline taşır.

*“Kendimden daha yabancıyı bulamadığım için iyiyim yerliler arasında”<sup>65</sup>*

dizelerinde yine bu çoklukların bulunduğu çöle beraber olan birey vardır. Yani kendi çölünü bilen birey. Bütün ötekilerin kendinde kendilerini yabancı hissetmediğini kendini yerli saydığını söyler. Ötekileri barındırmaktan memnun olan bir 'ben'le karşılaşırız. Yani kendini iki kişi sanmayan o çokluklara alışkın bir ben. Ötekilerin yerliliği konusunda Ergülen, şu açıklamayı yapar: *“Öteki'nin maruz bıraktığı bende bir 'yabancı' yok, kendime yerli olmadığım için Öteki'ne de yabancı sayılmam. Bu 'hâl'in beni tepeden tırnağa dönüşüme uğratacağı gibi bir kaygım da yok, hatta zaman zaman aynı arzuda bulduğumuzu bile hissediyorum. ..., yine de, Öteki deyince, kendi kendine ve benden habersiz çalışmakta olan , şu 'arzu makinesi' birden duruyor ve soruyor: “Hey sen Öte/kim, benden ne, istiyorsun?” ya*

da “Bende kimi istiyorsun?”<sup>66</sup> Ergülen ötekiyle bilinçli olarak irtibata girmektedir. Yani onun varlığı onu rahatsız etmemektedir. Ama yine de Ergülen kendilik bilincine ulaşmak için uğraşmaktadır.

*“İnsan kendi vehmine  
kapılıyor nafîle  
öteki yok beriki de  
insan ne de olsa  
olmasa ne kendine  
ne de kendi kendine  
ne benliğine gerek  
insan ne ötekine”<sup>67</sup>*

kendi / öteki / benlik ile kurgulanmış olmasına rağmen Ergülen bunları dışlamaktadır; bu şiirde saf / salt ben’e ulaşmaya çalışmaktadır. Bu şiirin sonunda “Hafız sensiz bencileyin/bense onun yerine/gevezelik etmedeyim”<sup>68</sup> diyerek yerine şiir yazdığı ötekileri kendi içlerinde kendi oldukları gibi saymaktadır. Yani ötekini de kendini de çok derinlemesine inmek istemeden oldukları gibi bırakmak istemektedir. “İnsanın varlık kaynağı salt benine, “Ben”e ulaşabilmesi ancak, zihin ve tezahür halindeki “ben”, nesnelere kavramakla meşgul olmadığı zaman gerçekleşir Bu demektir ki, benlik, en çok köleleştirici bilgi ve alakaların oluşturacağı uçurumlara dikkat etmelidir... Kısaca, ben’in ölümsüzlüğü ve özgürlüğü, “benlikteki gerilim halini devoam ettirme ve kendine-güvenme, kendine saygı duyma, kendine inanma ve kendini muhafaza etme kendini ispat etme-geliştirme temayülünde olan özel bir hayat felsefesi ve özel etik’e dayalı bir umut, bir ilham” ile sağlanır.”<sup>69</sup> İfadeleriyle paralel olarak Ergülen bunları içinde taşımaktadır ama başkası olmayan sahici, kendi olan tek benliğine ulaşmak için de kendi hikâyesini oluşturmak istemektedir ayrıca. Bu bir varoluşa bağlılıktır ve kendini yine kendine varmasına yol açarlardan ayırt edebilmelidir. Mecburi bir birlikte yaşama durumlarında kendilik bilincine kendini kendine ait etme hissine yaklaşmalıdır.

*“KİMSE  
Aradıkları yabancıyı, kimse, içimde buldular  
yüzleştirmek için şimdi beni de arıyorlar  
kimi kimden çekip alacaklar, bilmiyorum  
beni kimde bulacaklar bilmiyorum: Kimdeyim  
ve bende kim var ki ikimiz sanıyorlar?  
Bir kez görür gibi olduğum bir rüyanın  
kapsısında duruyordum, ...  
...  
Atın beni içimden kimse yok artık!”<sup>70</sup>*



dizelerinde ben'i ön plana çıkarmaya çalışan bir Ergülen ile karşılaşırız. Kendi ben'ine sahip olmaya çalışan bir tavırla içindeki kimse'yi dışlamaktadır. Orhan Koçak bu şiirle ilgili şu yorumda bulunmuştur: *"Kendine eşit, som, yekpare bir deneyimin oluşmasını önleyen bir refleksiyon: Benlik kendi üzerine dönmekte, kendini yansıtmakta, böylece somut bir deneyim olarak "ben" arasındaki ayrışmayı açığa çıkarmaktadır."*<sup>71</sup> Ergülen'in bu şiirde bir ben'lik peşinde olduğunu görmekteyiz. Kendi içine aldığı hatta onun için şiirler yazıp yeniden kurguladığı bütün ötekileri yok saymaktadır ve onları yabancılaştırmaktadır. Bu ötekiler kendi oluşturduğu kişiliklerdir. Hafız ile Semender'de özellikle bu farklı adlar ile şiir yazma konusunda öteki-ben oluşturduğunu belirtmiştir. Bu konuyla ilgili Ergülen Hafız İle Semender adlı şiir kitabının önsözünde içindeki kişiliklere yönelik şunları söyler: *"Haydar Ergülen ise, her zaman olduğu gibi, ne diyeceğini bilemediği için; bu işlere karışmış ve Hafız ile Salamandre'ı da bu işlere karıştırmış olduğu için; kendinden geçip benliğine kavuşamadığı ve benliğinden kurtulup 'kendisi' olamadığı için; dahası "hayatımda kimse yok ben de olmasam!" sözüyle 'ben'lik davası güderek başkasını yabancı saydığı için; Lina'nın şiirinden sorumlu olmadığı halde, hayatına müdahale ederek onu bağbozumlarından uzak bir otel odasında 'aşırı ölüm'e terk ettiği için; " Hafız ile Semender" in büyüüne kapılıp, altı sene önceki 33 yaşının kıymetini bilmediği için, ve dahi belki de yalnızca bunun için özür beyan eder."*<sup>72</sup> Bu kadar kişiliği oluşturan ve onları bazen atmak isteyen bazen gerçek olduklarına körü körüne inanıp onlardan özür dileyen tavırlarda aslında hep bir kendine dönüş vardır. Yani bütün bu kişilikleri kendisi için oluşturmaktadır.

*"Kendisi olmaktan bıkmayacak kadar  
tehlikelidir  
insan"*<sup>73</sup>

dizelerinde belirttiği gibi insan her şekilde kendine dönüş potansiyeline sahiptir. Çokluklar, ötekiler içinde boğulmaya yüz tutsa dahi sonunda yarım kalmış kendilik bilincini oluşturmaya çalışacaktır. Farklı kişilikler adına şiir yazsa da kendi olmaktan bıkmayan bir şairle karşı karşıyayız. Bütün bunlarla beraber Ergülen, başkası adına yazdığı veya başka kişiliklerle yazdığı şiirleri dönüp okumaktan zevk almaktadır. Bu durumun insanca bir tavır olduğunu düşünmektedir ve şöyle ifade etmektedir: *"Şair kendisine dayatılan bu dünyanın, sistemin karşısında, kendinden vazgeçerek, kimliğini terk ederek, kavuşması gereken şeyi, dağıtarak, paylaşarak, diğerkâm davranarak, özgeci olarak, kendinden geçerek ve bir "elçi" olduğunu unutmayarak ki işte o zaman kendi yazdığı şiiri de bir başkası güzel ve iyi bir şiir yazmış gibi okuma mutluluğuna erişecek ve bence bunu çok hoş, çok insani bir "armağan" olarak kabul edecektir."*<sup>74</sup> Şairin kendini öte ben'lerle çoğaltmasını Ergülen, bir yetenek ve övülmesi gereken bir durum olduğunu söyler. Bundan şair de okuyucu da memnun olmalıdır. Bu durum Gasset' nin sözünü

ettiği insanın doğuştan başlayarak diğerkâm olmasıyla ilgilidir ve bundan hoşnut olmama lüksüne sahip değildir insanoglu.

Öteki-ben kurgusundaki kendini çoğaltıp tasavvur etme, seyretme hallerini şair tanımı içerisine de yerleştirmiştir. ‘Şair Yabancılaşması’ başlıklı yazısında varoluşsal bir eylem haline gelen bu kendini parçalayıp ‘öte ben’ çoğaltmayı her şairin zorunlu hallerinden olduğunu vurgular. “Şair, kim olduğunu arayan insandır aslında. Kim olduğunu bulamadığı, bilemediği, bulduğu “kim”likleri beğenmediği, kendisine yakıştıramadığı için de hep bir “başkası” olan, olduğunu sanan, öyle davranan, olmak isteyen insandır. Öyle ya, ben daha kendi yerine yazan şair görmedim, hep birileri için, hep başkalarının yerine yazarlar, artık o başkaları içinde bir başkası olarak kendileri de vardır herhalde! ...”<sup>75</sup> Şairin yazdıktan sonra kendi şiirine yabancılaşması bile bir yabancılaşmadır ve öteki-ben kurgusudur. Kendini şiiriyle farklı biçimde var kılma çabasıdır. Bu da bir nevi başka bir ben’le var olma çabasıdır. Heidegger’in sanat için “Eser, bizi diğeri ile karşılaştırır, başkayı ifşa eder. Bu bir ‘alegoridir’. Eser simgedir.”<sup>76</sup> görüşü de buraya kadar incelenen şiir metinlerindeki temsiliyetin yoğunluğuna işaret eder ve kanıtlar niteliktedir.

## SONUÇ

Sanat eseri, şairin öz’ünden kopuşuyla dış şartların dâhilinde bir ürün olarak sunulmaktadır. Şair kendi eserine bir ‘başka’ oluş olarak bakar. Bu ilk karşılaşma sonucunda sanatkar edimselliğinde hep bu yabancılığı hissedecek, kendinden uzaklaşırken kendine de dönüşün yollarını arayacaktır. Ergülen bu içsel dönüşümünün bütün yansılarını şiir metinlerinde okuyuculara aktarmıştır. Devamlı kendini arayan ama bu arayışta hep ötekine müptela olan bir şair olarak görünür. Çoklukları durak eylemiş şair, çokluktaki her ben’likten, egoist meyillerden uzaklaşmak ister. Ayrıca her başkalığa kendisini de yerleştirmeye çalışır. Ergülen şiirinde karşılaştığımız öteki-ben’ler, İbn Arabi’deki gölge varlıklarla bütünleşmek isteyen ben’lerdir. Görünür olanlara eklenerek bütün bir görünüme sahip olmaya çalışırlar. Egoist benlere yönelik bir eleştiri ile de oluşturmaya çalıştığı şiirlerinde her insanın her durumda ben’lik davasına düşeceğini ama kaçınılmaz olarak da diğerkâm olmak zorunda olduğunu belirtir. Ergülen bu tavrın sadece şiirsel bir mesele olmadığını bunu bütün hayatta da oluşturmaya çalıştığını söyler. “Kendimden çıkmak, karşıma geçmek, ‘ben’i terk etmek, ‘ben’siz olmak, kalmak, her türlü ‘iktidar’dan arınmak, içimdeki faşistten de mümkün olduğunca kurtulmak”<sup>77</sup> için bu farklı ‘ben’leri oluşturduğunu söyler ve bunun da yetiştiği Alevi-Bektaşî kültürünün ‘biz’ anlayışıyla ilgili olduğunu belirtir. Bu anlamda şairin kökleriyle de bağlantılı olan bir anlayışla şairliğine ve şiirine çoğalarak renk kattığını söyleyebiliriz. İnsanın manayı an-

lamasının sûretlerden ayrı olmaması ve aslında manaya ulaşmanın sûretlerden geçmekle olması özde Mevlana'nın bakış açısıyla da ile de benzerlik göstermektedir. Öteki-ben kurgusu şiirsel öznenin çevresinde ve şiirsel öznenin farklı tezahürleri olan bir durumdur. Ergülen, şiirinde bu öte benlerle kendine muhatap ararken bu yolla kendilik bilincine yani ötekilerle var olan bir kendini bilmeye varır. Benlik bilincine yönelik yanılgılar da şairin ötekilere serpilmesine sebep olacaktır, dolayısıyla Ergülen şiirinde de bu savrulmuşluk vardır. Çoklukta, ötekilerde savrulmuşluğun nedeni varoluşta esas olan psişik varlığın netlikten uzak oluşudur. Bütün karmaşıklığına rağmen öte-ben kurgusu, şairin öz'e ulaşmasında merkeze aldığı, Ergülen'i şiire daha genel anlamda yazın yaşamına kenetleyen kaçınılmaz bir tavır olmuştur. Bu tavrın kaynağı, du-yularla algılanan bir maddi benlik kurgusundan ziyade her öteki-ben'le bütünleşme yolunda ve her öteki-ben'e bakışta oluşan aslında kendindeki gizli hususi imgeler dünyasıdır.

## DİPNOTLAR

- 1 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler II*, Adam Yayınları, İstanbul 2002, age., s.217.
- 2 A. Kadir Çüçen, *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Yay., Bursa 2003, s. 69. (22. dipnottan alıntılanmıştır)
- 3 Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, (çev. Kaan H. Ökten) Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 336.
- 4 Heinz Kohut, *Kendiliğin Çözümlemesi*, (çev. Cem Atbaşoğlu, Banu Büyükkal, Cüneyt İşcan), Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 111.
- 5 Ergülen, age., s.217.
- 6 Haydar Ergülen, *Aşk Şiirleri Antolojisi*, Kırmızı Kedi Yayınları İstanbul, 2011, s. 70.
- 7 Haydar Ergülen, *Üzgün Kediler Gazeli*, Turkuaz Kitap, İstanbul, 2007, s.116.
- 8 Bella Habip, *Özgürlük Arayışına Adanmış Psikanalitik Bir Yaşam Donald Woods Winnicott (1876-1971): Düşüncesi ve Pratiği*, Doğu Batı (Psikanaliz Dersleri), Yıl:14 S.56, s.10.
- 9 Ortega y Gasset, *İnsan ve "Herkes"*, (çev: Neyire Gül Işık), Metis Yayıncılık İstanbul, 2007, s. 51.
- 10 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler II*, s.95.
- 11 age., s.111.
- 12 Gasset, age., s. 107.
- 13 Haydar Ergülen, *Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*, Turkuaz Kitap, İstanbul, 2008, s. 163.
- 14 Ergülen, *Zarf*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 32.
- 15 Ergülen, *Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*, s. 108.
- 16 age., s.110.
- 17 age., s.52.
- 18 age., s. 111.
- 19 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler I*, s. 231.
- 20 V. Bahadır Bayrıl, *'Beyaza İltica Eden Bir Şiirin Akılları'*, Akdeniz Altın Portakal Şiir Ödülü Sempozyumu (40 Şiir ve Bir Odağında Haydar Ergülen Şiiri), s.23.
- 21 Ergülen, *Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*, s. 166.
- 22 Orhan Kahyaoğlu -Metin Celâl, *"Kendimi Hep 'Yolcu' Gibi Değil 'Yolda' Gibi Hissederim"*, *Sombahar*, Kasım-Aralık 1992, No:32, s. 30.
- 23 Ergülen, age., s.109.
- 24 Ergülen, *Haziran Tekrar*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 82.
- 25 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler I*, s. 16.

- 26 Ergülen, *Düzyazı: 100 Yazı*, Merkez Kitapçılık, İstanbul, 2006, s. 297.
- 27 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler I*, s.181.
- 28 age., s.182.
- 29 Nusret Hızır, *Felsefe Yazıları*, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2007, s.83.
- 30 Ergülen, *Eski Yazı*, Turkuaz Yayıncılık, İstanbul, 2008, s. 194.
- 31 Ergülen, *Ölüm Bir Skandal*, Merkez Kitapçılık, İstanbul, 2006, s. 9.
- 32 Levinas, *Zaman ve Başka*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2005, s.102.
- 33 Ergülen, *Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*, s.218.
- 34 Mahmut Temizyürek, *Kırk Şairle Birlikte Heves'in İmkânsızlık Vadisi'nde Bir Gezinti*, Akdeniz Altın Portakal Şiir Ödülü Sempozyum kitabı, s. 52.
- 35 Sadık Kılıç, *Benliğin İnşası*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2000, s. 28-29.
- 36 Ergülen, *Düzyazı: 100 Yazı*, s. 43.
- 37 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler I*, s. 162.
- 38 Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, (çev. H.Kaan Ökten), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2008, s. 136.
- 39 Kılıç, age., s. 136.
- 40 Ergülen, age., s. 219.
- 41 Ergülen, *Düzyazı: 100 Yazı*, s. 241.
- 42 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler I*, s. 229.
- 43 Ergülen, *Düzyazı: 100 Yazı*, s. 242.
- 44 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler I*, s. 147.
- 45 Heidegger, age., s. 453. (Hegel'den alıntılanmış)
- 46 Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, (çev. Aykut Derman), Kesit Yayıncılık İstanbul 1996, s. 12.
- 47 Bachelard, age., s. 12.
- 48 Ergülen, *Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*, s. 58.
- 49 age., s. 134.
- 50 Ergülen, *Aşk Şiirleri Antolojisi*, s. 211.
- 51 Mahmut Temizyürek, *Kırk Şairle Birlikte Heves'in İmkânsızlık Vadisi'nde Bir Gezinti*, Akdeniz Altın Portakal Şiir Ödülü Sempozyum kitabı, s. 50.
- 52 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler I*, s. 201.
- 53 Ergülen, *Ölüm Bir Skandal*, s. 94.
- 54 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler I*, s. 145.
- 55 Heidegger, age., s. 136.
- 56 Heidegger, age., s. 136.
- 57 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler I*, s.154.
- 58 Ergülen, *Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*, s. 264.
- 59 age., s. 136.
- 60 Mahmut Temizyürek, a.g.m., s. 52.
- 61 Ergülen, *Üzgülün Kediler Gazeli*, Turkuaz Kitap, İstanbul, 2007, s. 53.
- 62 Ergülen, *Ölüm Bir Skandal*, s. 93.
- 63 Emin Çelebi, *İbn-i Arabî'nin Epistemolojisinde Duyu ve Akıl*, Akademik Araştırma Dergisi, Cilt 10, Sayı: 3 2010, s.48,( 43-56), ([http://www.dinbilimleri.com/Makaleler/1476742338\\_1003030095.pdf](http://www.dinbilimleri.com/Makaleler/1476742338_1003030095.pdf). 11.12.2012, 11:30)
- 64 Çelebi, a.g.m., s. 45.
- 65 Ergülen, *Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*, s. 264.
- 66 Ergülen, *Düz Yazı: 100 Yazı*, s.242.
- 67 Ergülen, *Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*, s.104.
- 68 age., s. 105.
- 69 Kılıç, age., s. 30.
- 70 Ergülen, *Nar Toplu Şiirler II*, s. 231.
- 71 Orhan Koçak, *Kopuk Zincir Modern Şiir Üzerine Denemeler*, Metis Yayıncılık İstanbul ,2012, s. 226.
- 72 Ergülen, *Hafız İle Semender Toplu Şiirler II*, s. 17.

<sup>73</sup> age., s. 175.

<sup>74</sup> Haydar Ergülen, *Şair Yabancılaşması, Psikeart* (Yabancılaşma özel sayı), S. 17, Yıl: 2011, s. 135.

<sup>75</sup> agy., s. 133.

<sup>76</sup> Martin Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2011, s.11.

<sup>77</sup> Mehmet Erte, Haydar Ergülen: “*Şiir Dediğimiz Şey Paylaşmak İçindir*”, *Kitaplık*, 400. Yılında Don Quijote Sayı: 84 / Haziran 2005, <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=572&id=78> (E.T. 19.11.2012, 20:00)

## KAYNAKLAR

- Bachelard, Gaston, *Mekanın Poetikası*, (çev. Aykut Derman), Kesit Yay., İstanbul 1996
- Bayrıl, V. Bahadır, ‘*Beyaza İltica Eden Bir Şiirin Aksları*’, *Akdeniz Altın Portakal Şiir Ödülü Sempozyum Kitabı* (40 Şiir ve Bir Odağında Haydar Ergülen Ergülen Şiiri)
- Bella, Habip, *Özgürlük Arayışına Adanmış Psikanalitik Bir Yaşam Donald Woods Winnicott (1876-1971): Düşüncesi ve Pratiği, Doğu Batı* (Psikanaliz Dersleri), Yıl:14 S.56, s.10.
- Çüçen, A. Kadir, *Heidegger’de Varlık ve Zaman*, Asa Yay., Bursa 2003
- Ergülen, Haydar, *Aşk Şiirleri Antolojisi*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul 2011
- ....., *Düzyazı:100 Yazı*, İstanbul, Merkez Kitapçılık, 2006
- ....., *Aşk Şiirleri Antolojisi*, Kırmızı Kedi Yayınları İstanbul 2011
- ....., *Eski Yazı*, Turkuvaz Yayıncılık, İstanbul 2008,
- ....., *Hafız ile Semender Toplu Şiirler II*, Turkuvaz Kitap, İstanbul 2008
- ....., *Haziran, Tekrar*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2011
- ....., *Nar Toplu Şiirler I*, Adam Yayınları, İstanbul 2002
- ....., *Ölümler Bir Skandal*, Merkez Kitapçılık, İstanbul 2006
- ....., *Üzgün Kediler Gazeli*, Turkuvaz Kitapçılık, İstanbul 2007
- ....., *Zarf*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul 2010
- ....., *Şair Yabancılaşması, Psikeart* (Yabancılaşma özel sayı), S. 17, Yıl: 2011
- Gasset, Ortega y, *İnsan ve “Herkes”*, (çev: Neyire Gül Işık), Metis Yayıncılık İstanbul 2007
- Heidegger, Martin, *Varlık ve Zaman*, (çev. Kaan H. Ökten) Agora Kitaplığı, İstanbul 2008
- ....., *Sanat Eserinin Kökeni*, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2011
- Hızır Nusret, *Felsefe Yazıları*, Kırmızı Yayınları, İstanbul 2007
- Erte, Mehmet, Haydar Ergülen: “*Şiir Dediğimiz Şey Paylaşmak İçindir*”, *Kitaplık*, 400. Yılında Don Quijote Sayı: 84 / Haziran 2005, <http://www.ykykultur.com.tr/dergi/?makale=572&id=78> (E.T. 19.11.2012, 20:00)
- Kahyaoglu, Orhan –Celâl, Metin “*Kendimi Hep ‘Yolcu’ Gibi Değil ‘Yolda’ Gibi Hissederim*”, *Sombahar*, Kasım-Aralık 1992, No:32
- Kılıç, Sadık, *Benliğin İnşası*, İnsan Yayınları, İstanbul 2000
- Koçak, Orhan, *Kopuk Zincir Modern Şiir Üzerine Denemeler*, Metis Yayıncılık İstanbul 2012
- Kohut, Heinz, *Kendiliğin Çözümlemesi*, (çev. Cem Atbaçoğlu, Banu Büyükkal, Cüneyt İşcan), Metis Yay., İstanbul 2004
- Levinas, Emmanuel, *Zaman ve Başka*, Metis Yayıncılık, İstanbul 2005



## TOPRAK ANA ROMANINDA OTOBİYOGRAFİK BELLEKİN SUNUMU VE HATIRALARIN DUYGUSAL ARİTMETİĞİ \*

Gökhan Reyhanogulları\*\*



**Özet:** Aytmatov, diğer eserlerinde olduğu gibi, *Toprak Ana* romanında da insanın yaşam mücadelesini anlatır. Bu eser, savaşın yaratmış olduğu büyük yıkımlara rağmen, insanın yaşama tutunmasının en yalın metinsel halidir. İnsan hayatını her şeyden üstün tutan yazar, insanın ontolojik anlamda var olma savaşını gözler önüne serer. Bunu, sesini teslim ettiği Toprak Ana'nın diliyle ve bu var olma savaşını veren Tolgonay'ın hatıralarıyla yapar. Bu sebeple romandaki yapısal anlatı, otobiyografik bellek ile gerçekleştirilir. Hatıraların ortaya çıkışında ise duyguların etkisi de önemli bir rol üstlenmiş olur. Böylece karakterin yaşamı eşliğinde bütün anlatılmak istenenler birinci kişi eliyle verilmiş olur.

**Anahtar Kelimeler:** Cengiz Aytmatov, Savaş, Otobiyografik bellek, Hatıralar, Duygular, Yapı, Tema.

### THE PRESENTATION OF AUTOBIOGRAPHICAL MEMORY AND THE ARITHMETIC OF EMOTIONAL RECOLLECTIONS IN THE NOVEL OF TOPRAK ANA

**Abstract:** Aytmatov, as well as other works, in his novel of *Toprak Ana*, describes the struggle of human life. This work is the most simple textual in terms of adhesion of human life although the great destruction has been created by the war. The author, who keeps superior human life above all things, reveals the man's struggle for existence in the ontological sense. He makes it with the language of *Toprak Ana* which he delivered his sound and with memories of *Tolgonay*, who has struggle of existence. For this reason, the structural narrative in novel is performed by autobiographical memory. The impact of emotions have important role in the emerging of memories. Thus, all the meanings with the character life are given by the central character narrator.

**Keywords:** Cengiz Aytmatov, War, Autobiographical memory, Recollections, Emotions, Structure, Theme

## GİRİŞ

“İnsanlar Savaşmadan Yaşayamaz mı Diyorsun Tolgonay”

(*Toprak Ana*, s. 80)

\* Bu makale, Cengiz Aytmatov ve Türk Uygarlığının Rönesansı Uluslararası Kongresi'nde (24-25 Mayıs 2012, Bişkek-Kırgızistan) sunulan aynı başlıklı bildirinin genişletilmiş halidir.

\*\* Arş. Gör., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı.

İlk insan Hz. Adem'den beri, var oluş itibarıyla insanoğlu, düşünceleri, duyguları, tutkuları, ihtirasları ve yaşam içinde bir yer edinme mücadelesini kendi varlığında barındırmış ve bugüne getirmiştir. Habil'in Kabil'i öldürmesinden bu yana da insan acı çekme olgusunu ve bunu dile getirmenin ihtiyacını hissetmiştir. Henüz dünyada yer kapma mücadelesinin olmadığı ve politik çıkarlar doğrultusunda yeryüzünün paylaşılmaya başlanmadığı bu vakitlerde dahi, acı ve ölümle tanışan insanoğlu, milyonlarca yıl geçmesine rağmen bu değişmez gerçekle sürekli karşı karşıya kalmıştır. Doğayı ve özellikle insan tabiatını müthiş derecede tahrip eden savaş olgusu bu acı çekme gerçeğinin en büyük parçası olmuştur. Dünyayı paylaşamayan insanoğlu mütemadiyen savaş halinde olmuş ve telafisi mümkün olmayan yıkımlara sebep olmuştur. Kapanmaz yaralar açan bu savaş gerçeği Cengiz Aytmatov'un anlatılarının ana izleğini oluşturmuştur. İnsana ve insanın manevi özüne seslenen yazar, bütün olumsuzluklara rağmen insanı, en temiz, en saf haliyle ve iyiliğe inanmış olmanın onuruyla verir. Aytmatov'un anlatılarında insani öz, her şeyden önce toplumsal değerlerin yüceltilmesiyle paralellik gösterir. Böylece bireyden topluma ve oradan evrensele ulaşma çabası Aytmatov'un bütün eserlerinde görülür. "Hayatı, yüzyılların birikiminin ve çağının genel geçer değerlerinin alt üst edildiği bir devirde geçen Cengiz Aytmatov'u bir birey ve çağından sorumlu bir yazar olarak yüklediği rolü eserlerinde aksettirebilen nadir bir şahsiyet olarak kabul etmek"<sup>1</sup> bu evrenselliğe ulaşmanın amaca ulaştığını gösterir. Evrenin neresinde olursa olsun herhangi bir insanın özüne seslenebilme başarısını yakalayan yazar, "kalemimi, değerlerin yaşatıldığı bir dünya tasarımı kurmak, insanın evrensel sorunlarını işlemek için kullanır."<sup>2</sup> Evrensel anlamda bu denli öneme sahip olan yazarın milli kültür bağlamında düşünüldüğünde de tartışılmaz bir öneme sahip olduğunu vurgulamak gerekir. "İnsanlık tarihine dikkatle göz atacak olursak, aynı kökten olan Türk-Moğol milletinin arasından bu zamana kadar şan ve şöhret ile dünyaca tanınan Cengiz adlı ünlü iki insan çıkmıştır. Bunlardan birisi, Avrasya tarihine hafızalardan hiç çıkmayacak kadar iz bırakarak, Sarı denizden Adriyatik denizine kadar olan uçsuz bucaksız bölgeyi kılıcın çalımı, mızrağının ucu ile boyun eğdiren Cengizhan'dır." diyen Kalık İbraimov, ikincisinin ise "insanın iç dünyasının gizli saklı sırlarını açarak, hayata iyilik, temizlik ve güzellik ışıkları saçan, ustacılığıyla yaratıcılığına bütün dünyanın sevgisini kazanan, uzun yıllar varlığını sürdüren Kırgız milletinin müstesna evladı, halk kahramanı ve akademik yazarı Cengiz Aytmatov"<sup>3</sup> olduğunu vurgulayarak yazarın önemini belirtmiş olur.

Aytmatov'un ilk romanı olan *Toprak Ana*, bu evrenselliğe ulaşmış eserlerden birisidir.<sup>4</sup> Bu eserde daha önce de vurguladığımız gibi yazarın eserlerindeki ana izlek olan savaş ve onun yarattığı tahribat bütün çıplaklığıyla karşımıza çıkar. Savaşın insanı ve insanlığı yok edici, yıkıcı tarafını bütün boyut-



larıyla gözler önüne seren yazar, bir ailenin dramatik ve hatta trajik öykünden toplumsal boyuttaki kaotik ve travmatik durumunun acı gerçeğini ortaya koyar. “Dünyayı cehenneme çeviren ve insanlarla beraber tüm doğayı ve canlıları da tehdit eden savaşları, maddeleşmiş ruhların duyumsuz iştihasının bir sonucu olarak değerlendiren”<sup>5</sup> Aytmatov, böylesi bir gidişin mutlak surette durdurulmasını ister. Bütün varlığıyla ve samimiyetiyle sözünü emanet ettiği Toprak’ın diliyle savaşırsız bir dünya arzu eder. Toprak Ana, bütün sesiyle arzusunu haykırır: “Kan dökmeyin! Ben toprağım. Bana bakın. Hepinize yeterim ben..” (Aytmatov, 2010:80)

## 1. YAPISAL DÜZLEMDE ANLATI TEKNİĞİNE PSİKOLOJİK BİR BAKIŞ

*“Hatırlamaya çalış, her şeyi ta başından bir bir hatırla Tolgonay”*

(Aytmatov, 2010:8)

*“Anlat Tolgonay, seni dinliyorum, bugün senin günün”*

(Aytmatov, 2010:32)

Her edebi eser, belirli bir anlatı düzleminde vücut bulur. Yazar bu anlatı düzlemini kendini ve anlatmak istediğini tam anlamıyla ifade edebilmek için uygun teknikler geliştirir. Her anlatının, onu yaratandan izler taşıyacağı da muhakkaktır. “Romancı esasen kendi hayatını başkasına mal etmesini bilen, yerine göre kendinde başkasını anlatmayı başarabilen insandır. Kısacası roman sanatı, şiir kadar olmasa da bir “ben” sanatıdır.”<sup>6</sup> Bu sebeple *Toprak Ana* romanının da bir biyografik temelden kaynaklandığını söylemek mümkündür. Çünkü Aytmatov, savaşı ve onun getirdiği yıkımları en canlı haliyle yaşamıştır. Aytmatov, “savaşın sadece Kırgız halkını değil, nice insanların hayatına mal olduğunu, beraberinde açlık, kıtlık ve ahlaki sefaletler getirdiğini, toplumu derinden sarstığını söyler.”<sup>7</sup> Henüz on dört yaşındayken böylesi bir savaşı yaşayan yazar, babasını savaşa kurban vermesi, annesinin bir başına kardeşleriyle yaşam mücadelesi vermiş olması gibi aile hayatından izler bu romana yansımıştır. Nitekim yazar, bu eseri anne ve babasına ithaf etmiştir: “Babam Törekül Aytmatov, bilmiyorum mezarın nerededir. Bunu sana sunuyorum. Anam Nahima Aytmatova, biz dört kardeşi sen yetiştirdin. Bunu sana sunuyorum.” (Aytmatov, 2010:5) Bu sebeple baba Törekül’ü Suvankul; anne Nagima Aytmatova’yı da Tolgonay olarak kabul etmek pek de yanlış olmaz.

Böylesi biyografik bir alt yapısı olan bu eser de aslında “otobiyografik anlatım tekniği”nin olanaklarıyla okura sunulmuştur. Çünkü burada “anlatan ile anlatılan aynı kişidir.”<sup>8</sup> Tolgonay kendi hikâyesini kendisi aktarmıştır. Tolgonay, bunu, yaşantılara anlam veren “duygular” ve bu yaşantıların birikimli şekilde saklanmasıyla ilgili olan “bellek” aracılığıyla yapar. “Yaşantıların saklan-

dığı ve geri getirildiği bellek yapısı, otobiyografik bellektir.”<sup>9</sup> Çünkü insanoğlunun varoluşsal sürecini ve bu süreçteki konumunu bu iki kavramın yardımıyla açıklayabiliriz. Nitekim esere baktığımız zaman, bunu Tolgonay’ın yaşantısını aktarmaya başlaması, yaşadığı duyguların, belleğinde sakladığı hatıraların bir bir geri getirmesiyle gerçekleştirir.

Eserin anlatım tekniğinin ortaya çıkmasında duyguların önemli bir yeri vardır. “Çünkü duygular, yaşantılarımıza eşlik eden, onlardan etkilenen ve onları etkileyen önemli psikolojik bileşenlerden birisidir.”<sup>10</sup> Söz konusu yaşantılar, belleğe kaydedilirken duygular ve anılar arasındaki ciddi bağlantılar ortaya çıkar. Bu da demek oluyor ki “duygular, otobiyografik anılar ve benlik arasında karşılıklı belirlenimci bir etki söz konusudur.”<sup>11</sup> Nitekim Tolgonay, duyguları bağlamında anılarını açığa çıkardıkça, bellek kendini daha da belirgin hale getirerek söz konusu Tolgonay’ın bütün yaşantısını öğrenme imkânı doğuruyor. Böylesi bir durumun varlığı “otobiyografik bellek”<sup>12</sup> kavramını karşımıza çıkarır. Tulving’e göre genel itibarıyla iki çeşit bellek vardır. Biri anısal (episodic) bellek, diğeri ise semantik (semantic) bellek’tir. Anısal bellek, yaşanmış olayların yer ve zaman bilgisiyle saklandığı bellektir; semantik bellek ise dünya hakkındaki sembolik bilgilerin saklandığı bellektir.<sup>13</sup> Dikkat edildiğinde eserdeki anlatıların ortaya çıkması, Tolgonay’ın tamamen “anısal bellek”inin varlığı sayesinde. Çünkü Tolgonay, bütün yaşantılarını, anısal düzlemde yer ve zaman bilgisiyle geri çağırarak, tekrar yaşamak ve sistemli olarak bütünleştirmek koşuluyla okuyucuya sunar. Böylesi yaşantıya dayalı olan kişisel anı belleklerine “otoneotik bellek” denilmektedir. “Otoneotik bellekte insanlar çoğunlukla büyük bir canlılık, zengin duyu ve algısal ayrıntılarla geri çağırışım yaparlar. Bu da kişide, anıyı hatırlarken olayı yeniden yaşama hissi yaratır.”<sup>14</sup> Söz konusu eserde Tolgonay, anılarının ışığında geçmişteki bütün yaşantısını, acılarını, yıkımlarını yeniden yaşamıştır. Bu durumda da hissettiği duygular, sürekli birbirini etkiler ve karışık duygulanmalar yaratır. Örneğin Tolgonay, oğlu Kasım ile Aliman’ın birlikte inşa etmeye çalıştıkları evin halini gördükçe geçmişte yaşadığı acıları yeniden güçlü ve canlı bir şekilde yaşar.

Otoneotik bellek, aslında otobiyografik bellekteki anı çeşitliliğinden birisidir. Bunun yanı sıra araştırmacılar başka otobiyografik anı tanımları da yapmışlardır. Bunlardan birisi de “özgül veya jenerik anı”dır.<sup>15</sup> Özgül otobiyografik anı, belirli bir olaya dair detayları içerir. Buna karşın jenerik anılar ise daha az detay içerir. Daha fazla detay içermenin anıyı yeniden yaşama ve anının duygusunu yaşama üzerinde etkili olduğu söylenebilir.<sup>16</sup> Buradan hareketle Tolgonay’ın anlatımında bu iki anı çeşitlenmesine dair örnekleri bulmak mümkündür. Özgül otobiyografik anıya Maysalbek’ten gelen telgraf ve sonrasında tren istasyonunda yaşananları örnek verebiliriz. Tolgonay, tren istasyonundaki sahneleri mütahiş ayrıntılarla verir. Hiç durmayan trenin penceresinden Maysalbek’in “Ana-

aa! Alimaaaan!” (Aytmatov, 2010:63) diye inleyen sesi ve bir anlık görülen yüzü tarifi imkansız acıların ortaya çıkmasına ve bunların bütün detaylarıyla verilmesine sebep olur. Jenerik otobiyografik anıya ise Tolgonay’ın, Aliman ile Çoban’ın ilişkisini anlatması örnek verilebilir. Tolgonay, bunu anlatırken neredeyse üstün körü geçer ve hiçbir ayrıntıya yer vermez. Böylesi bir durum, bu anın yeniden hatırlanması ve yaşanmasının istenilmemesinden kaynaklanır. Otobiyografik bellekten anıların ve duyguların sunumu “alan perspektifi” denilen yöntemle de yapılabilir. Bu perspektif, orijinal bakış açısından toplanan birinci elden görüşe dayanır; bu sebeple anılar daha canlı anılardır.<sup>17</sup> Böylece yarattığı duygulanma alanı daha etkili olur. Tolgonay’ın bütün anıları alan perspektifi içinde verilmiştir. Çünkü anılar birinci elden anlatılmıştır.

Aslında duygu ile bellek arasındaki ilişkiyi inceleyen sistemlerin varlığı da söz konusu olduğundan bunlar teker teker ele alındığında, anlatının her birinden izler taşıdığı görülür. Bunlardan ilki “benlik bellek sistemi (self memory system)” dir.<sup>18</sup> Bu sistemde “duygusal içeriklerine ve birbiriyle bağlantılarına göre bir araya getirilen yaşam döngüleri giderek daha soyut temsiller haline dönmeye başlar. Bu etkileşim sonucunda yaşam öyküsü şeması (life story schema) oluşur. Bu yapı, kişinin kendini temsil ettiğini, kendini anlattığını düşündüğü, yaşantılarını özetlediği bir öyküsüdür.”<sup>19</sup> Nitekim Tolgonay’ın yaptığı da tam budur. Hiyerarşik olarak art arda anlattığı olaylar sonuç itibarıyla kendi yaşam öyküsünü ortaya çıkarır. Genç kızlığını, evliliğini, çocuklarının doğumunu, büyüüp savaşa katılmalarını ve hepsini teker teker kaybetmesini ve buna paralel olarak yaşadığı bütün acıları, yani yaşam öyküsünün bütün detaylarını anlatır.

Bir diğer sistem de “çağrışımsal ağ kuramı (associative network theory)” dir.<sup>20</sup> Bu yaklaşıma göre belli bir duygunun aktive olması, bellek sisteminin o duyguyla bağlantılı olarak ortaya çıkmasına neden olur. Dolayısıyla kişi hissettiği gibi düşünmeye veya düşündüğü gibi hissetmeye ve sonuç olarak buna göre hatırlamaya başlar. Böylelikle “travmatik anı”lar ortaya çıkar. Travmayı hatırlatan her türlü ipucu, travmatik anıya dair düşümlerin aktive olmasına ve bu anıyla ilgili bağlantılar boyunca yayılan aktivasyonla olayın aynen yeniden yaşanmasına neden olur.<sup>21</sup> Böylesi bir durum, Aliman için tam anlamıyla örnek verilebilir. Kasım ile Aliman’ın birlikte ömürlerini geçirmeyi hayal ettikleri ev, çağrışımsal olarak Aliman için travmatik bir simgedir. Simgeler düzleminde yarım kalmış hayatları ve hayalleri temsil etmesi bakımından her ne kadar travmatik değer olsa da Aliman için yarattığı travmatik çağrışım, onun kocasının ölümünü defalarca yaşamasına sebep olur. Şüphesiz bu çağrışım anlatıyı gerçekleştiren Tolgonay için de geçerlidir.

Duygular ve otobiyografik bellek aracılığıyla yapılan bu sunuşun yaşanan olayların yoğun canlı duygularla birlikte iç içe verilmiş olması, okuyucuda aynı

canlılık ve samimiyette etkiler bıraktığı söylenebilir. Duygulara, benliğe, otobiyografik zihinsel sürece, çağrışımlara dayanan bu hatıralar, basit bir geri dönüş olmaktan öteye Tolgonay'ın yaşam öyküsünün ilk günlük tazeliğe ortaya çıkmasını sağlamıştır.

## 2. DUYGULARIN TEMATİK İZDÜŞÜMÜ

İnsanın, birey olarak varoluş düşüncesi Kierkegaard'ın "Ben kimim?" sorusuyla başlar. Bu soru ile insana ve onun varlığına yönelen bir felsefi akım ortaya çıkar: Varoluşçuluk. "Bu felsefi akım insana genel olarak varlık değil, birey olarak varlık gözüyle bakmıştır. İnsana soyut bakışın yerine, somut ve ferdi bir bakış ile, dış dünya gerçeği yerine insanın iç gerçeğine yönelmeyi esas almıştır."<sup>22</sup> 20. yüzyılın ilk yarısında dünya genelinde yaşanan büyük buhranlar, savaşlar, sosyo-ekonomik olumsuzluklar insanı içinden çıkılmaz bir bunalıya sürüklenmiştir. Böylesi bir dönemde,

"Varoluşçuluk, kökeninden kopmuş (...), temelini yitirmiş, geçmişe, tarihe güvenini kaybetmiş (...), toplumda yabancılaşmış (...), mutsuz, huzursuz insan varlığını dile getiren bir felsefe olarak ortaya çıkmıştır. Bu felsefe, daha çok toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu (...), günümüzle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu (...), insanın manasız bir varlık haline geldiği, kendi kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği yerde ortaya çıkar. Özellikle savaş ve bunalım ertesi yıllar bu çıkışın keskinleştiği, göze batığı dönemdir."<sup>23</sup>

Böylesi bir insanlık portresi çizen Sartre, "varoluşun, özden önce geldiğini" dile getirir.<sup>24</sup> Bu düşünceden yola çıkarak, insanın tarif edilmesi, onun tanımlanması ve yaşamadan özünü bulmasının mümkün olmadığını söylemek gerekir; çünkü özüne kavuşmayan bir insanın ne olduğu üzerine yorum yapmak, birey kavramını ortadan kaldırır ve birey yaşamın dışına itilmiş olur.

Cengiz Aytmatov da böylesi bir savaşı, savaş sonrası bunalan dünyayı ve böyle bir dünyada köklerinden koparılmış insanın yaşamını en canlı şekilde yaşayan ve onu en derinden hissedenerlendendi. *Toprak Ana* romanı bu hissiyatın doğurduğu bir metindir. Bu metin, savaş sonrası, yaşamın temelini yitirmiş, mutsuz, huzursuz, ontolojik anlamda var olma savaşını kazanamamış, kendi kendini yitirmek tehlikesiyle baş başa kalan insanların yaşamlarını anlatır. Eserin karakterleri, acıyı, ayrılığı, yalnızlığı, özlemi, yitirilmişliği, terk edilmişliği ve ölümün en acımasız halini hayatları boyunca yaşarlar. Savaşın yarattığı bu kaçınılmaz sonlar, bireyi hayattan koparmış ve onu dünyada kimsesizleştirmiştir. Suvankul, Kasım, Maysalbek, Caynak, Aliman ve özellikle Tolgonay, bu kimsesizliğin bütün varoluşsal sancılarını yaşamıştır. Onların da varoluşları, özlerinden önce gelmiş; ancak savaş, insani özlerini oluşturup var oluş-

larını tamamlamalarına izin vermemiştir. Bu durumlar “Kora Şeması”nda şu şekilde gösterilebilir:

### KORA ŞEMASI

	<b>Tematik (Ülkü) Değerler</b>	<b>Karşıt Değerler</b>
<b>Kişiler</b>	-Tolgonay, Suvankul, Kasım,	-(Stalin),
<b>Düzlemi</b>	-Maysalbek, Caynak, Aliman, -Canbolat, Bektaş	- Cenşenkul, -Çoban -Savaş Taraftarları, -Almanlar
<b>Kavramlar</b>	-Barış, Aşk, Sevgi, Özlemek,	-Savaşmak, Yok etmek, Yıkamak,
<b>Düzlemi</b>	-Sadakat, Paylaşmak, Mutluluk -Emek, Çalışmak, Direnmek -Sabır, Güçlü olmak, Umut -Yaşamak, Özgürlük, Huzur	-Tahrip etmek, Korku, Tutsaklık -Yitirmişlik, Yalnızlık, Kimsesizlik -Huzursuzluk, Mutsuzluk, -Yoksulluk, Hastalık -Ayrılık, Acı, Hüzün, Ölüm,
<b>Simgeler</b>	-Toprak, Su, Güneş, (Tabiat)	-Savaş, Cephe, Kan,
<b>Düzlemi</b>	-Aile, Ev, Çocuk, -Tarla, Buğday, Ekmek -Tren, Mektup, -“Öğretmenlik” -“Ölüleri Anma Günü”	-İntihar, Gözyaşı, -Telgraf (Ölüm Haberi)

#### 2.1. Aşk

*“Sabr etmeyen belâlarına aşkın anmasın  
Nûş etmesin şarâbı kaçanlar humardan.”*

Taşlıcalı Yahya Bey

*Toprak Ana*, her ne kadar savaşı, savaşın tahrip ettiği dünyayı ve insanların varoluşsal mücadelesini anlatıyor olsa da o, biraz da yarım kalmış aşkların, hayatların ve hayallerin de metnidir. Aytmatov’un anlatılarında aşk, bir karşı duruştur, bir direnmedir, kaosun tam karşısında mutlak bir kozmostur. Aşkın varlığında bu mutlak kozmos her ne kadar belirginse, aşkın yitiminde de kaosun en travmatik hali de o kadar belirgin bir gerçektir. “Aytmatov’un öykü ve romanlarında aşk, insanı başka bir insana, doğaya ve Tanrı’ya taşıyan, açan yüksek bir değer olarak işlenir. İnsan aşk ile yaş, sosyal statü, gelenek gibi birçok farklılıkları aşarak ruhundaki sonsuzluk ve özgürlük arzularını gerçekleştirir. Genelde tutkulu yönelişlerin anlatıldığı eserlerde aşk, ‘bağlanma’ haliyle kesin bir tutsaklık, sınırsız açılım alanlarıyla mutlak bir özgürlüktür.”<sup>25</sup> Tolgonay ve Aliman da bu sadakatin kesin tutsaklığını yaşarken, mutlak bir şekilde özgür olmanın mutluluğunu aşkın varlığında yaşarlar.

Tolgonay ile Suvankul'un aşkına koca bir tabiat, koca bir dünya eşlik eder. Toprağın, suyun, güneşin ve yıldızların tanıklığında yaşanan aşk, var olmanın dayanılmaz hafifliğinde evrensel kanat çıkar. Nitekim Suvankul aşkını dünyaya şöyle ilan eder: "Ey güneş, bak, bu benim karımdır! Ne kadar güzel değil mi? Yüzcümlüğü olsun diye ışınlarını gönder, sıcaklığını, aydınlığını ver!" (Aytmatov, 2010:14) Güneşin sıcaklığının ve aydınlığının eşlik ettiği böylesi bir aşkın yitmesi, soğuması, karanlığa bulanması düşünülemez ve kesin bir bağlılığın tutsaklığı içinde mutlak özgürlüğün mutluluğu haline dönüşür. Tabiatın şahitliğinde yaşanan mutluluk, geleceğe dönük hayallerin kurulmasını da beraberinde getirir. "Suvan, mutlu olacağız değil mi?" (Aytmatov, 2010:11) diye soran Tolgonay'a Suvankul şöyle cevap verir:

"Toprak ve su insanlar arasında eşit olarak paylaştırılınca, kendi tarlamız olunca, kendi tarlamızı sürüp eker, kendi ürünümüzü kaldırıncaya biz de mutlu olacağız. İnsanın çok büyük bir mutluluğa ihtiyacı yok Tolgonay. Bir çiftçi için en büyük mutluluk, kendi tarlasını sürüp ekmek ve ürün almaktır." (Aytmatov, 2010:11)

Toprakla suyun birleşmesinden doğan aşk, suyun toprağa hayat vermesiyle sürüp gidecektir. Çünkü emeğe ve üretmeye atfedilen mutluluk, ancak suyun toprakla birleşmesiyle yaşanabilir. Bu birleşmeden doğacak "ürün" zaten mutluluğun ta kendisidir. Ancak savaşın kaçınılmaz sonuçları bu aşkı ve kurulan mütevazı mutluluk hayallerini kökünden koparacaktır.

Toprağın tanıklığında emeğin dönüştürücü ve birleştiriciliğinden doğan Suvankul ile Tolgonay'ın aşkı gibi, Kasım ile Aliman'ın aşkı da toprağın ve emeğin bir armağanıdır. Kasım, biçir-döver sürücüsü olarak çalışmaya gittiği bir köyde Aliman'ı görür, birbirlerine aşık olup evlenirler. Bu "güzel, saygılı ve hamarat gelin" (Aytmatov, 2010:20) sevginin ve bağlılığın bir temsili haline gelir. Aliman'ın gelin gelişi ev için tarifsiz bir mutluluktur. Toprağı ekmek, sürmek ve tabiatın sonsuzluğu içinde aşkı yaşamak, onu emeğe dönüştürmek bu mutluluğu kat kat artırır. Bunun yanında Kasım ile Aliman'ın hayalini kurdukları kendi evleri de ayrı bir sevinç kaynağıdır. Ancak Suvankul ile Tolgonay'ın aşkını bitiren savaş, Aliman ile Kasım'a erken bir zamanda daha acımasız davranacak ve onların hayallerini yıkarken, hayatlarını da alıp götürecektir. Başta emeği mutlulukla birleştiren aşk, savaş sonrası yıkımlarla travmatik bir bunalıma dönüşür. Ancak aşk büyüklüğünden bir şey kaybetmez.

## 2.2. Ayrılık

*"Ayrılık ölümün kardeşidir, diyorlar.*

*Aslında söyle onlara,*

*Ölüm, ayrılığın kardeşidir."*

İbn Hazım

Elbette “ayrılık sevdaya dahil”dir ama henüz varoluşsal özünün sürecini tamamlamayan bir sevdaya ayrılık dahil edilemez.<sup>26</sup> Böylesi bir durumda yarım kalmışlık ayrılığın acısıyla onulmaz yaralar açar ve bu, insanı yok oluşa sürükler. Ayrılık, çaresizliğin tam merkezidir. Freud, “sevdiğimiz süre dışında, başka hiçbir zaman ıstıraba karşı korunmamız bu kadar zayıf olamaz ve sevdiğimiz kişiyi veya onun sevgisini yitirdiğimizde daha önce hiç olmadığımız kadar çaresiz bir mutsuzluk içinde oluruz.”<sup>27</sup> der. Bu çaresiz mutsuzluk, insan bunaltısının ve travmasının da kaynağını oluşturur. Bu travma insanı ölümlün kıyasına kadar getirir. Çünkü “hayattaki her ayrılık gizlenebilen, ama asla iyileşemeyen bir yara halini alır, son ayrılış ise en büyük yaradır, çünkü yeniden kavuşmak için beslenen umutları ebediyen söndürür.”<sup>28</sup>

*Toprak Ana'*daki bütün karakterler böylesi bir ayrılığın tam merkezindedir. Karşılıklı ve zorunlu bir ayrılık tamamlanamayan varoluşsal öz, karakterdeki son umutları da ortadan kaldırır. Tolgonay bu ayrılık çemberinin merkezidir ve her yarıçapına bir ayrılık sığdırmıştır. Önce teker teker çocuklarından, eşinden ve sonra da hayatta tek tutunacağı dalı olan Aliman'dan da ayrı düşer. Elbette bu durum çocuklar için de geçerlidir; anne-babasından, yarından ayrılmak ve beklenen kavuşmayı gerçekleştirilememek umutların tükendiği noktadır. Bütün bunların içinde ayrılığın en katı ve kesin çizgisi Aliman'da belirir. Çünkü Aliman, “son ayrılığın” tazyiki altında travmatik belirtiler gösterir. Onun için ayrılık ölümden beter bir duruma dönüşür. Böylelikle Aliman da “son ayrılığını” kendi eliyle gerçekleştirmiş olur bir bakıma.

Eserdeki ayrılık sahneleri de bunların en tipik göstergeleridir. Ayrılığın yaratmış olduğu mutsuzluk, umutsuzluk ve korku duyguları karakterin düştüğü psikolojik durumu gözler önüne serer. Eserdeki ilk ayrılık sahnesi, bunu en dramatik şekilde yaşayan Aliman'ın Kasım'la veda sahnesidir:

“Kasımdan burada ayrılacaktık, ama o ayağını üzengeye atıp atına biniyordu ki zavallı gelinim Aliman, kadın erkek yaşlıların bulunmasına aldırmadan, bir çığlık atarak kocasının omuzlarına asıldı. Sarsılıyordu, beti benzi sapsarıydı, yalnız gözleri parlıyordu. Onu zorla Kasım'dan ayırdık. Bir kere daha kurtuldu elimizden. Biz çekiyorduk, o kaçıp kurtuluyor, Kasım'ın koluna yapışıyor, bir çocuk gibi üzengeye basmasına engel oluyor ve yalvarıyordu:

- Dur, bir dakika, sadece bir dakika daha kal!

Kasım, onu öperek yatıştırmaya çalışıyordu:

- Ağlama Aliman, ağlama, göreceksin, hemen yarın dönüp geleceğim istasyonundan, inan bana! (Aytmatov, 2010:47)

Aliman, Kasım'a inandı, ancak savaşın acımasız yüzü, Kasım'ın bu dönüşünü, yeniden kavuşmak için beslenen bütün umutları sonsuza kadar söndürür; çünkü “son ayrılık” gerçekleşmiştir.

İkinci ayrılık sahnesi Tolgonay'ın Suvankul'dan ayrılığıdır. Çaresizliğin hüznüne karıştığı bu sahnede de ayrılık iyileşemeyecek derin acılar bırakacaktır. Tolgonay, bu ayrılık sahnesini, kendi acısını şöyle betimler:

“Nihayet, anayola kadar uğurlamak sırası Suvankul'a da gelmişti. O, kendi yaşındakiyle birlikte Caynak'ın briskasına bindi. O fırtınalı günde hareket ettiler ve az sonra da tipiden görünmez oldular. Tanrım, o ne müthiş bir soğuktu! Ustura gibi kesiyordu insanın suratını. Yavaş yavaş eve doğru yürüyordum. Hiçkırıklar içinde, her dakika dönüp arkama baka baka, eve geldim.” (Aytmatov, 2010:53)

Caynak ve Maysalbek'in ayrılık sahneleri de çaresizliğin göstergeleridir. Simgeler düzleminde ortaya çıkan “mektup”lar burada, bu çaresizliği özetler. Çünkü ayrılık kaçınılmazdır. Daha kolay olsun diye veda bile edemedi “son ayrılığı” gerçekleştirmek için yola koyulurlar. Nitekim de böyle olur. Gidişini gizleyen Caynak, mektubunda “daha az acı çekesiniz, olmayı bir anda öğrenip kararımın dolayısı bana hak veresiniz istedim.” (Aytmatov, 2010:69) diye annesine seslenir. Maysalbek ise, idealist olmanın vermiş olduğu duruşla “son ayrılığını”, kendi kararıyla alır ve mektubunda annesine şöyle seslenir:

“Bir saat kadar sonra, vatan için görevimi yapmak üzere buradan gideceğim. Bu gidişin dönüşü olmayacak. Sağ olarak dönmeyeceğim. Hücum başladığı zaman birçok arkadaşımın hayatını kurtarmak için gidiyorum. Halk adına, zafer adına, insan için güzel olan her şey adına gidiyorum. Bu benim son mektubum, son sözlerimdir. (...) Beni bağışla anaçığım. Elveda.” (Aytmatov, 2010:97)

Bütün bunlara Aliman'ın da ayrılığı eklenince savaşın insan hayatını ne denli yıktığı apaçık ortaya çıkar. Ayrılığın çaresizlikle birleştiği sahneler, insan için kapanmayacak yaralar açar ve bu yaraların izleri ömür boyu, ta ki insan kendi “son ayrılığını” gerçekleştirene kadar sürer. Aliman'ın “son ayrılığı” da düşüğü umutsuzluk içinde kendi elinden olur.

### 2.3. Yalnızlık

*“Ne yanar kimse bana ateş-i dilden özge  
Ne açar kimse kapım bâd-ı sabadan gayrı”*  
Fuzûli

İnsanoğlu her şeyden önce sosyal bir varlıktır ve mutlak surette bir toplum içinde yaşar. Bunun aksi bir durum düşülemeyeceği de bir gerçektir. Kalabalıklar içinde yalnızlaşmak ise, insan için çaresizliğin en büyük göstergelerinden birisidir. Yalnızlık, insan yaşamı üzerinde oldukça güçlü ve derin yaralar açabilen bir etkiye sahiptir. Çünkü insanın doğuştan gelen varoluşsal bir yalnızlığı da vardır. Varoluşçulara göre, insan bu dünyaya atılarak terk edilmiş ve bütün eylemlerinde tek başına kalmıştır. “İnsan kendi başına bırakılmıştır, ne için-



de dayanılacak destek vardır, ne de dışında tutunacak bir dal.”<sup>29</sup> diyen Sartre, insanın bu varoluşsal yalnızlığını toplumsal düzlemde yaşayınca travmatik sonuçların doğabileceğini de dile getirir. Çünkü “terk edilmiş insan da eylemlerinde özgürdür, kendini oluşturacak değer yargılarını ya da hayatına yön verecek duyguları belirlerken bu özgürlüğü kullanır. Bu durumda hiçbir genel ahlak insana yapacağı şeyi söyleyemez. Buna ancak insanın kendisi karar verir.”<sup>30</sup> Aliman da içine düştüğü yalnızlık halinde kendisine yardım edecek bir kimseyi bulamaz. Aliman, yalnızlığını dağıtacak sandığı yolu kendisi seçer.

Yalnızlık, varoluşsal bir sürecin dışında tutulsa dahi, “yıkıcı bir kısır döngüye yol açar ve yalnızlık arttıkça birey de anormalleşmeye, dibe vurmaya devam eder. Yalnızlık bu anlamda bataklıkta benzetilebilir ve insan ondan kurtulmaya çalıştıkça daha fazla batabilir. Çünkü kişinin yalnızlıktan kurtulma çabaları suni bir yapıya bürünerek diğer insanlarla ilişkisini baltalayabilir.”<sup>31</sup> Aliman’ın içine düştüğü yalnızlık hissi bu doğrultuda bataklıkta dönüşmüştür. Aliman, bundan kurtulmaya çabalasa da yalnızlık onun için daha yıkıcı sonuçlara varmıştır. Yalnızlık, zamanla Tolgonay’la ilişkilerini baltalamış, sonra da kendisi için seçmiş olduğu kurtuluş yolu da sonu olmuştur. Çünkü “yalnızlık, gerçekleşmeyen sosyal ve duygusal beklentiler sonucunda oluşan bir boşluk duygusu şeklinde hissedilir. Bu durumda yalnızlık, bireyin katlanmak durumunda kaldığı iç karartıcı, rahatsızlık veren yabancılaştırıcı bir parçalanmışlık duygusu yaratır.”<sup>32</sup> Kendine ve sosyal çevresine yabancılaşan Aliman, yalnızlık içinde yaşama sevincini yitirmiş bir noktaya gelir.

Tolgonay da eşini, çocuklarını ve Aliman’ı kaybederek ebedi bir yalnızlığın içine düşer. Ancak onun hayata bakış açısı ve duruşu daha çok farklıdır. Ana olmanın vermiş olduğu o vakur duruş Tolgonay’ın biraz daha güçlü olmasını sağlar. Ancak henüz yeni evlenmiş gencecik bir insanın bütün hayallerinin yıkılması ve bir başına kalması, belki de savaşın yarattığı yalnızlığın en acımasız halini gösterir. Aliman, kendi yalnızlığını görmemek, onu yaşamamak için duygularını bastırır, kendince bir savunma mekanizması geliştirir. Bundan kurtulmak için de birlikte olduğu çoban, onun bu bataklıkta daha da batmasına sebep olur ve son yıkıcı darbeyi de indirmiş olur.

Aytmatov, yalnızlığı kadın karakterlerine yüklemiştir. Dayanılmaz bir yalnızlık içinde tematik değerlerin kişiler düzleminde olan bu iki kadın, her ne kadar birbirlerine can yoldaşı olmaya çalışsalar da kendi yalnızlıklarını dağıtamazlar. Yalnızlıklarından kurtulamazlar.

#### 2.4. Özlem

*“Gİtdin emmâ ki kodun hasret ile cânı bile  
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile”*

Neşâti

Bir annenin özlemi, bir sevgilinin özlemi, bir oğlun özlemi, toprağın özlemi, aslında bütün insanlığın özlemi hep aynıdır, yüreklerin hasreti birdir: savaşırsız bir dünya. Her şeyden önce savaş, insanın yaşama hakkını elinden almış ve onu insanca yaşamaya hasret bırakmıştır. Savaşın yarattığı yıkımlar, aileleri parçalanmış ve aynı candan, aynı yürekte olan insanların son bir defa birbirini görmeden, birbirlerine hasret gitmelerine sebep olmuştur. Suvankul ile Tolgonay'ın özlemleri, topraklarını gönül rahatlığıyla sürebilmek ve ürün alabilmektir. Böylece ekmeğini kazanıp çocukları ve torunlarıyla beraber yaşamaktı: "Toprak ve su insanlar arasında eşit olarak paylaştırılınca, kendi tarlamız olunca, kendi tarlamızı sürüp eker, kendi ürünümüzü kaldırınca biz de mutlu oluruz."(Aytmatov, 2010:11)

Kasım ile Aliman'ın da özlemi kendilerine ait mutlu bir evleri olmasıydı. Bu evde yıllarca beraber yaşama ve emeklerini ekmekleriyle birleştirip tıpkı anne-babaları gibi toprağa sınımsız sarılıp yaşama özlemi içindeydiler. Ancak savaş bütün herkes gibi, Suvankul ile Tolgonay, Kasım ile Aliman'ın özlemlerini yarım bırakmış ve bir bakıma yok etmiştir:

"Aliman ile Kasım'ın ev yapmak için hazırladıkları arsaya bir göz attım. Avluda beş yıl önce taşınmış taş yığınları hala öylece duruyordu. Tuğlalar, kerpiçler çatlamış, kırılmış moloz haline gelmişti. Savaş başladığı günden beri yarım kalan yolda kimsecikler yoktu."(Aytmatov, 2010:103)

Böylesi bir süreçten sonra, savaş onların özlemlerini değiştirmiştir. Artık tek özlem savaşın bitmesi ve birbirlerine kavuşmaları olmuştur. Toprak Ana'nın özlemi de bu doğrultudadır. Savaşırsız bir dünya özlemi içinde olan Toprak Ana, duygularını şöyle dile getirir: "Çok acı çekiyorum savaşlarda. Ölen köylülerin güçlü kollarını özleyorum hep. Tohum eken evlatlarımı yitirmiş olduğum içi hep ağlıyorum."(Aytmatov, 2010:81)

Belki de özlemlerin en ağırını Tolgonay, Maysalbek için duymuştur. Henüz küçük yaşta evden ayrılan, evine çok az dönebilen, vedalaşmadan savaşa giden ve orada ölen Maysalbek'e duyulan özlem, özlemlerin en beşeri ve şahsi olanıdır. Bunu Tolgonay da itiraf eder:

"Bir ana için bütün çocukları birdir, hepsini aynı duygu ve şefkatle karnında ve kucağında büyütmüş, beslemiştir. Ama yine de bana öyle geliyor ki Maysalbek için bir zaafım vardı galiba. (...) Belki de bizden sık sık ayrı kalmasından, onu özlememden dolayıdır."(Aytmatov, 2010:19)

Bu özlem, Maysalbek'in savaşa giderken annesine yazdığı mektupla doruk noktasına ulaşır. Mektubu aldığı vakitlerde Suvankul ve Kasım'ı kaybetmiş olan Tolgonay, Maysalbek'e duyduğu özlemi "Ne istiyor benim evladım? Beni görmek istiyor. Seni görmek için bin kilometre koşarım ben! Kanatlanır da geliyorum."(Aytmatov, 2010:56) ifadeleriyle dile getirir. Tolgonay, mektubu alır almaz

tren istasyonuna koşar. İstasyondan geçen her tren Tolgonay'ın özlemini perçinleştirir. Ancak Maysalbek bir türlü görünmez. Bir anlık uykuyu bile bilmeyen gözlerle, günlerce bekleyen Tolgonay, sonunda özlemin acıya karıştığı bir manzarayla karşılaşır. Beklenen tren sonunda gelir; ancak durmaz. Maysalbek'in hasret dolu acı çığlıkları, Tolgonay'ın özlemini ateşe çevirir. Tematik değerlerin simgeler düzleminde yer alan bu giden trenin ardından koşarak ona yetişmeye çalışan Tolgonay, tarifsiz acılarla baş başa kalır:

“Trenin son vagonu büyük bir uğultu ve tıkırtıyla beni geçip gittikten sonra da traverslerin üzerine koşmaya devam ettim. Sonra... sonra düşüp kaldım. Yolun üzerinde inim inimliyor, ağlıyordum. Oğlum savaş meydanına gidiyordu ve ben onu, donmuş rayları kucaklayarak, sıkarak uğurluyordum, veda ediyordum.” (Aytmatov, 2010:63)

Maysalbek'in özlemleri yok muydu? Elbette vardı. Küçük yaşta ailesinden ayrı kalmış, onlardan erkenden kopmuş bu idealist karakterin, idealist özlemleri vardır. Ancak yine savaş bu özlemin yarım kalmasına sebep olmuştur. Ailesiyle vedalaşmadan savaşa giden Maysalbek, Tolgonay'a gönderdiği mektupta özlemini şöyle dile getirir:

“Savaşı biz istemedik ve biz başlatmadık. Bu savaş herkesi can evinden vuran çok büyük bir felakettir. Bu canavarı devirip etkisiz hale getirmek için kanımızı dökmemiz, canımızı feda etmemiz gerekiyor. Aksi halde insanlığa layık olmayız. Benim idealim savaş kahramanı olmak değildi, ben daha mütevazı bir amaç seçmişim. Bir öğretmen olmak istiyordum. Candan istediğim şey öğretmen olmaktı. Ama beyaz tebeşir ve cetvel yerine elimе asker tüfeği almak zorunda kaldım. Bunun sorumlusu da ben değilim. Yaşadığımız devir böyle istedi. Çocuklara bir defa bile ders vermek nasip olmadı bana!” (Aytmatov, 2010:97)

Savaş, yaşanan aşkların, oluşan ayrılıkların çekilen yalnızlıkların olduğu gibi duyulan ve yarım kalan özlemlerin de sorumlusudur. Savaşı bir dünya özleminin yanı sıra, bireysel özlemlerin de varlığı, onarılmaz sonuçların doğmasına neden olur. Tolgonay'ın eşine ve çocuklarına duyduğu özlem, Aliman'ın Kasım'a olan özlemi, Caynak'ın ve Maysalbek'in yaşam özlemi, yaşama tutkusunun da yok olmasına sebep olduğu gibi inançların da yok olmasına yol açar. Çünkü özlemlerin sonu acılar ve ölümlerdir

## 2.5. Ölüm / Acı

“Şem'i şâm-ı firkaten subh-ı visali neylerem  
Bulmuşam yanmakda bir hâl özge hali neylerem”  
Fuzûlî

*Toprak Ana*'da yalnızlık ve acı nasıl kadın karakterlere atfedilmişse, aynı doğrultuda ölüm de erkek karakterlere atfedilmiştir. Yaşanan ölümlerin ışığında, acı kaçınılmaz bir sondur. Elbette ki bunca ayrılıkların, yalnızlıkların, özlem-

lerin sonu acıyla ve ölümlerle bitecektir. Savaşın söz konusu olduğu bir durumda yaşamsal özün devam etmesi düşünülemez. Çünkü doğayı, insanı, insan yaşamını ve nice aileleri parçalayan, yok eden savaş, acının tarifsiz renklerini bir bir yaşatacaktır.

“Ah bu savaş! Bu savaş!” diye içini çeken bir demir yolcusu acısını “bu savaş her şeyi alt üst etti.”(Aytmatov,2010:59) ifadeleriyle dile getirir. “Söyle bana Toprak Ana, oğlunu bir kerecik, bir anlık görebilmek için böyle tarifsiz acılara gömülen bir ana nerede, ne zaman görülmüştür.”(s.64) diyen Tolgonay; “Savaş olunca benim acı çekmediğimi mi sanıyorsun Tolgonay? Çok, çok acı çekiyorum savaşlarda.(...) Ben işlenmeden, ekilmeden, bekledikçe ya da yetiştirdiğim buğdaylar toplanmadan oldukları yerde kaldıkları zamanlar, o gelmeyenleri çağırırım: Neredesiniz çiftçilerim? Nerelerdesiniz? Haydi kalkın gelin, yardım edin bana! Boğuluyorum, ölüyorum evlatlarım.”(Aytmatov, 2010:81)

Ölümler, bu acıları katmerleştirir. Suvankul’un Kasım’ın Maysalbek’in Caynak’ın ve daha nicelerinin yok oluşu, varoluşsal düzlemde yaşamı imkansız kılan sonuçları doğurur. Suvankul ve Kasım’ın ölüm haberi karşısında “Bağrım oyy! Çiğirim oyy! Ah kardeşlerim, yüreğim oyy!” çığlıklarıyla havayı inleyen Aliman’ın ağıtları karşısında Tolgonay, “sağırlaşır, sesi kısılır, önündeki yol dalgalanır, ağaçlar devrilir, evler yıkılır.”(Aytmatov, 2010:74) bir vaziyette bulur kendini. Vedalaşmadan, bütün arzularıyla ölüme giden Caynak’ın, ben savaşmak değil, öğretmen olmak istiyorum diye feryat eden Maysalbek’in ölümleri de savaşın yürekleri parçalayan sonuçlarındandır.

Ölümlerin en trajik ve travmatik olanı Aliman’ın ölümüdür. Kasım’ın savaşa gitmesiyle hayatı zehir olan ve neredeyse acının pençesiyle her gün yaralar içinde kalan Aliman, ağlamak eylemini yaşamsal bir fonksiyona çevirmiştir. Ancak her şeye rağmen tutunacak bir dal arayan Aliman, tuttuğu dalın, aslında kendi intiharını gerçekleştirmesinden başka bir şey olmadığını erkenden anlayacaktır. Karşıt değerlerin kişiler düzleminde yer alan Çoban, Aliman’a son darbeyi indirmekten başka bir şey yapmaz. Kişiler düzleminde kalabalıkları temsil eden Çoban, yıkıcı, yok edici, tahrip edici yönüyle de kavramlar düzleminde yerini alır. Çünkü “kalabalıklar yalnız yıkıcı kuvvete sahiptirler. Bunların üstünlüğü ve hakimiyeti her vakit bir kargaşalık ve düzensizlik ifade eder. Tamamıyla tahrip edici olan kuvvetleriyle kitleler, zayıf düşmüş vücutların çürümesini hızlandıran mikroplar gibi tesir ederler.”<sup>33</sup> İçgüdüsel hareket eden Çoban, Aliman’ın kurmuş olduğu değerler sistemini yıkar, onu tahrip eder. Aliman’ın acılar içinde kıvranan zayıf düşmüş vücudunu bir mikrop gibi zehirler ve Aliman’ın yok oluşunu hızlandırır. Aliman’ın çektiği acılara, şimdi de kimsesiz bir çocuğun doğumunun verdiği acılar da eklenir. Bunca acı karşısında Aliman, ölümü yalnız başına yaşamak ister. Yeni bir yaşamı başlatan Aliman, kendi ölümünü gerçekleştirir. Bu ölümle birlikte, Ali İhsan Kolcu’nun deyişiyle, “çekilen acılar bir bakıma Aliman’ın ‘günah’ını bağışlatır.”<sup>34</sup> Aliman’ın

ölümüne duyulan acı, töreleri, gelenekleri bile ortadan kaldırır. Geleneğe göre bir kadın, ölüyü gömmek için mezara gidemez. Ancak hem ailede hem de köyde ondan başka kimse kalmadığından Tolgonay mezara gider. Hatta Aliman'ı mezarına yerleştirir ve üzerine ilk toprağı kendisi atar. Ölümle yaşam tam bu noktada karşı karşıya gelir., Çılgınlıkla gerçekleşen ölüm, çılgınlıkla gelen yaşamı müjdelere ve Canbolat, "hayat devam ediyor"u bütün gerçeğiyle sunar.

## 2.6. Umut

*"En yüce dağlar, en derin denizlerden çıkmıştır.*

*En derin acılardan doğar, en derin sevinçler."*

(Friedrich W. Nietzsche, Böyle Buyurdu Zerdüşt)

Kaosun en derin yaşadığı anlarda, aydınlık güneşin altında, ruhların en karanlık zamanlarında bile insanın bir tek kozmotik ışığı vardır: umutlu olmak. Umudun ışığı, bütün kaosu, bütün karanlıkları aydınlatmak için her zaman bir direnç kaynağıdır. Bireyin en insani özü, belki de umutlarını yitirmemesidir. Çünkü hayat insana, her sonun yeni bir başlangıç olduğunu sürekli hatırlatır. Yıkımların, yok oluşların, ölümlerin ve en derin acıların yaşandığı anlarda bile bir gün bunun son bulacağı düşüncesi, insanın direncini ve güzel günlere inancını taze tutar.

*Toprak Ana'*da umut, bir bakıma mit'selleştirilmiştir. Tolgonay, bütün acılarına, yıkımlarına ve ölümlerine rağmen, güçlü ve umutlu olmayı bir ülkü değer olarak kavramlar düzleminde temsil eder. Savaşın bir gün mutlak biteceği ve insanın hayatına kaldığı yerden devam edeceği inancı, onun temsil yönünü pekiştirmiştir. Şunu diyebiliriz ki bu umutlu ve inançlı duruşla yazar, Tolgonay'ın eserinde ölümüne müsaade etmemiştir. Eğer acı öldürecekse, ölen ilk kişi Tolgonay olmalıdır. Eşini ve üç çocuğunu kaybeden bir annenin inancı, bütün savaşımlara karşı bir ülkü değer olarak kişiler düzleminde ve temsil ettiği değerlerle kavramlar düzleminde insana umudu aşılır.

*Toprak Ana'*da belli bir umutsuzluktan bahsetmek pek doğru değildir. Karakterlerin az da olsa, hep bir umudu vardır. Suvankul, Kasım, Maysalbek, Caynak savaştan dönme umudu taşımışlardır. Aliman'ın hep bir umudu vardır; savaş bitecek ve Kasım dönecektir. Bunu son ana kadar bekler. Ancak bu son umut ışığı da kırılır. Bir gün savaş da biter, ama dönenlerin arasında Kasım yoktur. Tolgonay, Aliman'ın umutsuzluğunu şöyle betimler:

"Sessizce yürüyorduk. Ara sıra Aliman hıçkırma hıçkırma ağlıyor, sonra havasız kalmış gibi derin bir iç çekiyordu. Yüzü umutsuz, başı eğik, gözleri dalgın. Çektiği acıları, yüzünden, mahzun bakışlarından, büzülmüş dudaklarından anlıyordum." (Aytmatov, 2010:102)

Yine de Aliman, yitirdiği umudunu tazelemek ister ve çaresizliğin çırpınışları içinde karşıt değerlerin kişiler düzleminde temsili olan Çoban'ı bir umut

kapısı olarak görür. Aslında Aliman'a bu umudu veren tabiattır. Çünkü "ızdırapların ördüğü bir hale içinde, artık katı bir bedenden başka bir şey olmayan Tolgonay'ın yeniden çocuk sahibi olma şansı yoktur."<sup>35</sup> Aynı durum Aliman için de geçerli olsa da henüz analık duygusunu tatmamış olan Aliman, tabiatın sunumuyla bir çobandan çocuk sahibi olur. Canbolat, ölümün kıyısında, yaşamın en canlı ve taze dalgası olur. Ülkü değer olarak kavramlar düzleminde yeniden doğuşu temsil eden Canbolat, "türünün devamı ve analık içgüdüsünün yol açtığı ızdırabı dindirecek bir sıcak beden olarak"<sup>36</sup> karşımıza çıkar. Böylelikle Canbolat, mitsel olarak inançlı ve umutlu, ama insani öz olarak yıkıntılardan başka bir şey olmayan Tolgonay'ı da yeniden yaşama tutunmaya davet eder. Tolgonay bu daveti kabul eder; Canbolat, Tolgonay'la yaşamın özü olan ekmeği, bu davetle paylaşmak ister. Böylelikle yaşamları birbirine karışır:

"Ekmek sıcaktı, yeni çıkmıştı fırından. Canbolat, ilk dilimi bana verdi. – Buyur büyükanne. Ekmeği aldım, bereketli olması için duamı yaptım ve ilk lokmayı ağzıma götürdüm. (...) Lokmayı yutarken gözyaşlarımı tutamadım: Ekmek ölümsüzdür, iş de ölümsüzdür." (Aytmatov, 2010:141)

diyen Tolgonay, umudun toprak gibi ölümsüz olduğunu bir kez daha vurgular.

## SONUÇ

*"Tolgonay, onlarla sen konuşmalısın. Sen kadınsın.  
Sen her şeyin üstündesin, daha bilgesin.  
Bir insansın sen! Onlara sen anlat!"*

(Aytmatov, 2010:143)

Aytmatov, bütün anlatılarının temeline insanı yerleştirmiştir. İnsanın, varlığıyla bu dünyanın yaşanabilir hale gelmesinde birinci derecede etkili olduğunu vurgulamıştır. İnsana ve onun hayat karşısındaki onurlu ve inançlı duruşuna daima önem vermiştir. Aytmatov, bu yolda her zaman kendi milli hafızasını yoklamış ve bütün aradıklarını orada bulmuştur. Kendi milletinin efsanelerini, destanlarını, masallarını, inançlarını, geleneklerini, törelerini ve yakın dönem tarihini ele alırken, onları insanın varoluşsal sürecinde eritmiş ve eserlerindeki insani özün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Çünkü Aytmatov, bu milli duyuştan evrensele ulaşmayı başarmıştır. İnsan olmanın önemini ve evrenselliğini hemen her anlatısında bütün samimiyetiyle vermiştir. Geçmişini sorgulamak yerine, ondan dersler çıkarmak ve geleceği daha yaşanabilir hale getirmek için onu insan yaşamıyla birleştirmiştir. Geçmişten gelen acılar, yalnızlıklar, yarım kalmışlık, tahrip ve yok edilmiş değerler, ölümler ile, sevdaları, umutları, sevinçleri, hayatın gülümseyen tarafını bir arada vererek onları ölümsüz kılmış ve bütün insanlığa miras bırakmıştır.

*Toprak Ana* romanı da her şeyden önce insani öze seslenen bir metindir. Yine en merkezde insan ve onun yaşam mücadelesi vardır. Yine toprak ve emek vardır. Savaşsız bir dünya özlemi vardır. Yıkımların olmadığı, insanın ölümlerle sınanmadığı ve yaşama hakkının elinden alınmadığı bir dünyanın hayali vardır. Aytmatov'un, bu hayalin gerçekleşebileceğine de inancı vardır. Çünkü seşini teslim ettiği Toprak Ana da bunu dile getirir. Her şey insanın elindedir. İnsan isterse huzur ve barışın egemen olduğu bir dünya kurulabilir. Bunu savaş isteyenlere, insanı yıkıma sürükleyenlere yani "onlara", barıştan yana olan insanlar anlatmalıdır. Çünkü barışa inanan insan, her şeyin üstündedir.

## DİPNOTLAR

- 1 Ali İhsan Kolcu, "Cengiz Aytmatov'un Eserlerinde Ana İzleği", Cengiz Aytmatov-Doğumunun 75. Yılı İçin Armağan, Bişkek, 2004, s.155.
- 2 Ebru Burcu Yılmaz, "Cengiz Aytmatov'un *Toprak Ana* Romanında Toprağın Dili", Acta Turcica, 2012, Yıl: IV, S1, s.172.
- 3 Kalık İbrahimov, "Cengiz Aytmatov Fenomeni Hakkında Birkaç Söz", Cengiz Aytmatov-Doğumunun 75. Yılı İçin Armağan, Bişkek, 2004, s.125.
- 4 Cengiz Aytmatov, *Toprak Ana* (çev. Refik Özdek), Ötüken Yay., İstanbul, 2010. Yazıdaki eserle ilgili söz konusu bütün alıntılar bu baskıdan yapılmıştır.
- 5 Ebru Burcu Yılmaz, agm., s.180.
- 6 Mehmet Tekin, *Roman Sanatı*, Ötüken Yay., İstanbul, 2004. s.248.
- 7 Mehmet Doğan, "Toprak Ana'nın Mesajı", *Yağmur Dergisi*, 2003, S.19, s.40
- 8 Mehmet Tekin, age., s.249.
- 9 Nuray Sarp, Ahmet Tosun, "Duygu ve otobiyografik Bellek", *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 2011, S.3, s.446.
- 10 agm., s.447.
- 11 agm., s.448
- 12 agm., s.446.
- 13 agm., s.448.
- 14 agm., s.448.
- 15 agm., s.449.
- 16 agm., s.449.
- 17 agm., s.449.
- 18 agm., s.450.
- 19 agm., s.450.
- 20 agm., s.451.
- 21 agm., s.452.
- 22 Gökhan Reyhanoğulları, *Orhan Duru Hayatı-Eserleri-Sanatı*, SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2011, s.119. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)
- 23 Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk* (çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul, 2005, s.10.
- 24 age., s.39.
- 25 Ramazan Korkmaz, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Grafiker Yay., Ankara, 2008. s.133
- 26 Attilâ İlhan, *Ayrılık Sevdaya Dahil*, İş Bankası Yay., İstanbul, 2010, s.73
- 27 Akt. Hakan Atalay, "Aşk Acısına Dipnotlar", *Psikeart*, S.18, Temmuz-Ağustos 2011, s.20
- 28 agm., s.20.
- 29 Sartre, age., s. 47
- 30 Reyhanoğulları, age., s.143.

- 31 M.Ruhaf Yaşar, "Yalnızlık", *FÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 17, S.1, Elazığ, 2007, s.243.  
32 agm., s.243.  
33 Gustave le Bon, *Kitleler Psikolojisi*, (çev. Selâhattin Demirkan), Bedir Yayınevi, İstanbul, 1969, s.24  
34 Kolcu, agm., s.157  
35 agm., s.157  
36 agm., s.157

## KAYNAKLAR

- Atalay, Hakan, "Aşk Acısına Dİpnotlar", *Psikeart*, S.18, 2011.  
Aytmatov, Cengiz, *Toprak Ana* (çev.Refik Özdek), Ötüken Yay., İstanbul, 2010.  
Doğan, Mehmet, "Toprak Ana'nın Mesajı", *Yağmur Dergisi*, S.19, 2003.  
İbraimov, Kalık, "Cengiz Aytmatov Fenomeni Hakkında Birkaç Söz", *Cengiz Aytmatov-Doğumunun 75. Yılı İçin Armağan*, Bişkek, 2004.  
İlhan, Attilâ, *Ayrılık Sevdaya Dahil*, İş Bankası Yay., İstanbul, 2010.  
Kolcu, Ali İhsan, "Cengiz Aytmatov'un Eserlerinde Ana İzleği", *Cengiz Aytmatov-Doğumunun 75. Yılı İçin Armağan*, Bişkek, 2004.  
Korkmaz, Ramazan, *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Grafiker Yay., Ankara, 2008.  
Le Bon, Gustave, *Kitleler Psikolojisi*, (çev. Selâhattin Demirkan), Bedir Yayınevi, İstanbul, 1969.  
Reyhanogullari, Gökhan, *Orhan Duru Hayatı-Eserleri-Sanati*, SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2011 (Basilmamış Yüksek Lisans Tezi).  
Sarp, Nuray-Tosun, Ahmet, "Duygu ve Otobiyografik Bellek", *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, S.3, 2011.  
Sartre, Jean-Paul, *Varoluşçuluk* (çev. Asım Bezirci), Say Yay., İstanbul, 2005.  
Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı*, Ötüken Yay., İstanbul, 2004.  
Yaşar, M.Ruhaf, "Yalnızlık", *FÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 17, S.1, Elazığ, 2007.  
Yılmaz, Ebru Burcu, "Cengiz Aytmatov'un Toprak Ana Romanında Toprağın Dili", *Acta Turcica*, Yıl: IV, S.1, 2012.



## K İ T A P T A N I T I M I

## Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)Evreni

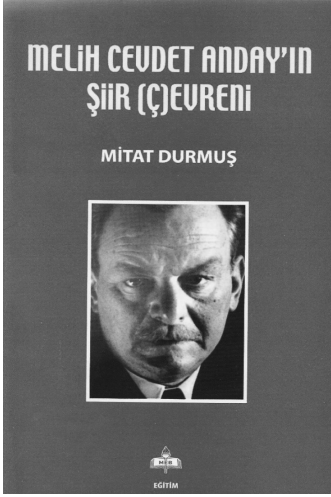


Melih Cevdet Anday, Türk şiirinde Garip akımının poetik sivilleşme programına dahil üç şairinden biri olarak, Garip'le başladığı şiir yolculuğunu, daha marjinal izlek alanlarına çekmiş ve kendine özgü bir dil-anlam dünyası yakalamış bir şairdir. Mitat Durmuş'un Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları'ndan çıkan yeni kitabı *Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)Evreni*, Anday'ın Türk edebiyatındaki yerine yönelik eksik bir monografinin tamamlanması açısından dikkat çekici bir çalışma olarak öne çıkmakta. Özellikle şairin yaşamının yazınsal üretim sürecindeki etkisi, tematik, estetik, dil-üslup ve dilbilimsel açıdan ayrı bölümlerde ele alınan izlekler ışığında, Melih Cevdet şiiri için bir yol haritası niteliğindedir. Söz konusu çalışma, okuru, şairin poetik anlayışının tecrübe edilmesi açısından zorlayıcı bir okuma biçimi olarak değil de Anday'ın poetikasına yönelik şiirbilimsel teoriklerden hareketle kuşatıcı ve estetik algılamaya referanslarını devreye sokan yön açıcı bir çalışma olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu çalışma bu yönüyle de şiir geleneğimizde Anday şiiri için sıklıkla yinelenen tek bir devir, kuşak ya da akıma dahil edilmiş hatalı anakronik tanımlama ve yanlışların da önüne geçmiş görünmektedir.

M. Durmuş, öncelikle monogafik bir taslakla M. C. Anday'ın şiir anlayışını dört bölüme ayırır. 1- Şiire eğilimi ve *Garip* öncesi dönem, 2- *Garip*, toplumcu gerçekçilik ve *Yaprak* dönemi, 3- *Garip*'ten kopuşun ilk "*Tohum*"ları, 4- "Kolları Bağlı Odysseus" ve sonrası.<sup>1</sup> Bu tasnif Anday şiirinin geçirdiği dönüşümü ayırtırmaya yönelik olup, şairin şiirsel arayışının hangi dönemeçlerden geçtiğine ilişkin de bir ipucu niteliğindedir. Bu

bağlamda Garip, çağın siyasi ve sosyal şartları ekseninde Anday'ın çok çabuk uyum sağladığı ve şiir dilini ilkelerine çabuk uydurduğu bir akım olarak karşımıza çıkar. Şairin gençlik döneminde Garip'in etkisinde kalışını, bir edebi akımın başlatıcıları ve uygulayıcıları noktasında farklı değerlendiren Durmuş kitabında şunu söyler: "Edebiyat- ı Cedide, *Fecr-i Âti*, *Genç Kalemler*, *Yedi Meşaleciler Beş Hececiler...* gibi Türk şiirinde görülen hareketlilikte hep 'gençlik', 'yenilik' olguları vurgulanır ve çoğu zaman bu vurgulamalar bizzat yazın akımını ortaya koyan sanatçılar tarafından ifade edilir. Garip şiirinde ise durum tam tersidir. (...) Bu sıfatlar ile amaçlanan 'genç' sözcüğünden 'çoluk çocuk' sözcüğüne göndermede bulunmaktadır. Ölçü, uyak nedir bilmeyen, ince duygulardan yoksun, kaba sözcükleri hiç sıkılmadan kullanan ve bunu meziyet sayan, ciddiyetten uzak, sulu, alaycı, çağrışımlarını da bu genç sözcüğüne yükleyerek *Garipçiler tanınlanmak istenir.*"<sup>2</sup> Bu ifadelerden hareketle şiir dilindeki geleneksel form ve anlam uzantılarının poetik bir ironiye dönüşmesi Melih Cevdet'in şiirini Garip'le keşiştirmesine zemin hazırlamıştır.

Her ne kadar da Melih Cevdet'in de dahil olduğu bu şiir programı yani Garip, eleştiri gündemine alınsa da şairin şiir serüvenin bu duraktan geçmesi kendi şartlarında kaçınılmaz olmuştur. Durmuş, önemli bir tespitin altını çizer. Bu da *Kolları Bağlı Odysseus* şiir kitabından sonra Melih Cevdet şiirindeki dönüşümdür. Artık Garip dönemindeki şiir anlayışı erimeye, çözülmeye başlayıp, sokaktaki insandan, üst düzey insana geçilir.<sup>3</sup> Aynı zamanda Durmuş'un ifadesiyle Garip poetikasının inşa etmeye çalıştıklarıyla oluşmuş verili bir okuma biçimine koşul-



landırılmış tüketiciyle arasına aşılmaz setler kurmuştur.<sup>4</sup> Elbette şiirin basit bir söyleyiş düzeyini terk etmesi, beraberinde insan, varlık ve zaman gibi felsefi sorunsallaştırmalara açık bir anlam dünyasını getirmektedir. Denilebilir ki bu da M. C. Anday'ın şiir anlayışını I. Yeni'den II. Yeni'ye yaklaştıran yadsınamaz bir realitedir. Zaten Anday şiirinin bu evredeki beslenme kaynaklarının dahi değişmesi; yani Ziya Paşa ve Abdülhak Hamid'in şiirlerinin yerini feseşe kitaplarının alışı, Anadolu, Mısır, Hitit, Sümer ve Yunan mitolojisi ile ilgili metinlere yönelmesi,<sup>5</sup> şiir anlayışındaki söz konusu değişiklikler bakımından bir kırılmadır.

Yine Mitat Durmuş'un Melih Cevdet Anday'ın şiir anlayışına yönelik tematik değerlendirmeleri, şairin anlam dünyasını ve bu noktada bilinçli bir şekilde okurun algılama/alımlama etkinliğine yaptığı etki açısından sözü edilen şair-okur ilişkisinin baskın gelen izlekler ışığında aydınlatılmasına yönelik bazı okumalar içermektedir. Zaman, ölüm, özlem, yalnızlık, doğa, varoluş, tinsel çelişkiler olarak beliren tematik arka plan, Anday'ın Garip döneminde yüzeyde fazla duran şiir dünyasının derinlere yöneldiğinin, açmazlara ve varlık trajedisinin Doğu ve Batı metinlerindeki izdüşümlerine olanak tanıdığıın verilerini sağlamaktadır.

Anday şiirinde zaman kavramını ele aldığı anda, Durmuş, Anday'ın insanın bellek- sel varoluşunu tarihsel bir kronoloji içine sıkıştırmak istemediğini belirtir ve zaman kavramına daha geniş bir boyuttan bakan Anday'ın kadim ve modern birleştirici etkisinden söz eder.<sup>6</sup> Devamında mitolojinin ilintili olduğu poetik algılamada Mircea Eliade'nin mitleri açıklarken matematiksel zaman formunun dışına çıkardığı epifanik göndermeleri, yani mitleri yaşarken yeni bir zaman koridorunun açılmasının ve kronolojik zaman ölçeğinin ters yüz olmasının altı çizilir.<sup>7</sup> Bu da belirli bir sınırlılığa saplanıp kalmak istemeyen şairin zaman kavramını, şiir dilinde yeniden kurmak isteyişinin çabasıdır.

Yine Melih Cevdet'te öne çıkan bir diğer izlek ölümdür. Bu noktada *Kolları Bağlı Odysseus* ile şiir dilinde meydana gelen değişim, ölüm temasında da felsefi içerik kazanarak kendini gösterir. Fakat ölüm kavramı muhtemelen şairin Garip anlayışından ve I-II Dünya Savaşı yıllarına denk gelen yaşam sürecinin sanatına olan yansımalarından etkilenmiş olmalıdır ki pek fazla metafizik sorgulamalar içermez. Söz konusu meseleyle ilgili Durmuş şunları söyler: "*Ölümden sonrası dahi öte dünya bağlamında değil, bu dünya bağlamında değerlendirilerek verilir. Anday şiirinde önemli olan ölüm sonrası değil, ölüm gerçeğinin bireyi bu dünya ile ilişkisi bağlamında ilgilendirir. Ölüm, ne doğrudan trajik bir görünüm, ne bir yok oluş ve ne de her daim korkulan bir gerçeklik olarak yer almaz.*"<sup>8</sup> Dolayısıyla Melih Cevdet'te soyut bir görüngü alanına sahip olmayan ölüm kavramı, doğal bir sürecin tamamlanması açısından insanın varoluş sorununu yeniden değerlendirilmesi<sup>9</sup> ve bir sonuca bağlanmadan ironik bir üslûba dönüşmesidir.

M. C. Anday şiiri okurun alımlama düzeyini odağa alan bir şiirdir. Çünkü bu şiirde okur, sıradan bir okur olmaktan çıkarılmış anlama/algılama/anlamlandırma düzeyi yüksek bir okur konumuna sokulmak istenmiştir.<sup>10</sup> Türk şiirinde Ahmet Hamdi Tanpınar, Hilmi Yavuz ve Sezai Karakoç şiirlerinin

de olduğu gibi okurdan daha başlangıçta bir düzey bekleyen bir şiidir Anday şiiri. Nesnenin yadsınması ve anlamın itilmesi noktasında bir izleğe dönüşen bu tematik, Durmuş'un meseleyi Ferdinand de Saussure ve Platon'a göre okumasına neden durumundadır. Saussure'ün söz/dil ayrımında sözcüğün nesneyi değil kavramı imlemesi ve kavramın zihinsel tasarıma göre bir ada dönüşmesi<sup>11</sup> şiir dilinde de gösterilenin arka plan zihin tasarımlarıyla ilgisini ve dolayısıyla da bir yönüyle gize/bilinmezliğe, bir yönüyle de sanatkâra / şaire mahsus kapalılığa işaret etmektedir. Wittgenstein'in resimsel dil teorisini anımsatan böyle bir dilsel imkânın Anday şiiri merkezindeki karşılığı, şiir diline taşınan imgenin spekülâtif bir kapalılıkla anlamı geri plana itmesi ve hazır bir okuyucudan beklenti içinde olmasıdır.

Sonuç olarak Mitat Durmuş'un *Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)Evreni* şiirin Türk şiirindeki yerinin sağlıklı analiz edilebilmesi için önemli bir boşluğu doldurmuştur. Özellikle şiirin manzumelerindeki muhteva ve form özelliklerinin dilbilimsel çözümleme-

sinin yanı sıra tematik okumalar bölümünde Anday şiiri üzerine yapılmış felsefi sorgulamalar, şairin şiir evrenin sınırlarında yolculuğa çıkmak isteyen okuyucu için bir rehber konumundadır. Bunun yanı sıra söz konusu monografiyle Anday şiirinin anlam katmanlarını ayrıştırılmış, onun şiir anlayışı yetkin bir perspektiften ele alınmış, çok önlü okumalar ışığında çoğaltılabilir bir fikir etkinliğine dönüştürülmüştür.

Adem Polat

<sup>1</sup> Mitat Durmuş, *Melih Cevdet Anday'ın Şiir (Ç)Evreni*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2011, ss. 127.

<sup>2</sup> *Age.*, s.135.

<sup>3</sup> *Age.*, s. 156.

<sup>4</sup> Aynı yerde

<sup>5</sup> *Age.*, s. 178.

<sup>6</sup> *Age.*, s. 192.

<sup>7</sup> *Age.*, s. 193.

<sup>8</sup> *Age.*, s. 213.

<sup>9</sup> *Age.*, s. 227.

<sup>10</sup> *Age.*, s. 229.

<sup>11</sup> *Age.*, 233.

## Edip Cansever Şiiri Psikanalitik Bir İnceleme\*



Psikanalitik kuram, Sigmund Freud'un ulaştığı sonuçlarla geniş kitlelerin dikkatini çekmeye başlar. Yazar veya şairin geçirdiği çocukluk yaşantıları hastalıklar, anne-baba tutumları yazarın eserinin anlaşılmasında önemli rol oynar. Biyografilerin göz önüne alınarak çalışmaların incelenmesi bundan kaynaklanmaktadır. Eserde karanlık kalmış noktaların çözüme kavuşması, en ince şekilde tahlil edilebilmesi için yazarın yaşamını dikkatli bir şekilde incelenmiş olması gerekmektedir. Freud, eser ile sanatçısı arasında sıkı bir ruhsal ilişki olduğuna inanır. Toplumsal baskı, ahlak ve dini kuralların sınırladığı bireyin kendi egosu ile süper ego arasındaki çatışmalarını, en iyi şekilde dile getirenler sanatçılardır. İnsan doğasında var olan bazı dürtülerin insanı tetiklemesine karşın toplum kuralları, bireyin bu isteklerine bir set çekmektedir. İsteklerinden vazgeçemeyen ancak toplumla çatışmayı da göze alamayan birey bu ihtiyacını hayal kurma yoluyla gidermeye çalışır. İşte bu noktada sanatçı, bütün bireyler adına söz alan bir öncü durumdadır. Sanatçı; söylenmesi zor, tepki çekecek olan durumları sanatı yoluyla ortaya koyar ve bir süre sonra kabullenilmiş bir durum olarak tartışılıp konuşulmasını sağlar. Ancak bu durum bazen aşırı uç noktalara geldiğinden sanatçı, toplumun tepkisini de üzerine çeker. Freud'a göre hastalık bu evrede ortaya çıkar; çünkü isteklerin tatmin edilememesi durumu baş göstermektedir. Bu durumda eser, sanatçının bilinçaltının birer göstergesi haline gelir. Psikanalitik kuram, Freud'un yaptığı çalışmaların sonuçlarından yola çıkarak yazarın kişiliğini, oluşturduğu karakterleri, tipleri ve olayları anlamlandırmaya çalışmaktadır. Psikanalitik kuram, bütün bunları göz önüne alarak eserden hareketle sanatçının hayal dünyasını, kişiliğini ortaya çıkarmayı hedeflemektedir.

Tanıtımını yapacağımız kitap, Yrd. Doç. Dr. Mustafa Karabulut tarafından yazılmıştır. Psikanalitik edebiyat kuramı ilgili kuramsal alt yapı sağlamlaştırdıktan sonra Edip Cansever'in şiirlerindeki psikanalitik unsurlar tahlil edilmeye çalışılmaktadır.

Psikanalitik edebiyat kuramının tarihsel gelişimi, temsilcileri, temsilcilerin görüşleri ve çalışmaları ile ilgili geniş bilginin yanı sıra İkinci Yeni şairlerinden olan Edip Cansever'in yaşamı, edebi kişiliği ve onun şiirlerindeki Psikanalitik unsurlar hakkında derinlemesine bir inceleme okuyucuları beklemektedir. Yrd. Doç. Dr. Mustafa Karabulut, bu çalışma ile edebiyat çevresinin ve Psikanalitik kuramı ile ilgilenen araştırmacıların dikkatini konuya yoğunlaştırmıştır.

Çalışmamıza konu olan kitap üç bölümden oluşmaktadır:

Bu bölümlerden önce "Ön Söz", "Kısaltmalar", "Giriş" ve "Yöntem" kısımları yer almaktadır. Önsöz kısmında psikolojinin edebiyat ile olan ilgisine değinilerek edebi metinlerde Psikanalizme ait ilkelerin çözümlenmesinin önemine değinilmektedir. Edip Cansever'in şiirleri incelenirken esas alınan kaynaklar özetlenmiştir. Çalışmada alıntı yapılan şiirlerin künyesi verilirken şiirin adı, yer aldığı ilk kitap ve toplu şiirler halinde yer aldığı kitabın adı şeklinde bir sıralama esas alınmaktadır. Bu yönetime örnek verecek olursak:

*"Sararmış bir sürahide kirli bir su gibi bekletirim."*

(Bir Otel Kâtibi, Ben Ruhi Bey Nasılım, S.K. II, s. 78)

Yöntem kısmında ise kitap oluşturulurken sadece Freudyen teorilerin değil, farklı Psikanalitik görüşlerden faydalanılmaya çalışıldığı belirtilmektedir.

Birinci bölümde Psikanaliz ve Psikanalitik Edebiyat Kuramı başlığı altında kuramın

önemli temsilcilerinden Sigmund Freud öncesi dönem gözden geçirilmektedir. Psikolojinin en eski isimlerinden Platon'dan başlayarak insan psikolojisi üzerine yapılan çalışmalar hakkında bilgi verilip Freud'un uyguladığı yöntemler ve diğer Psikanalistler ile ilgili çalışmalara yer verilmiştir. Psikanalitik kuramının temel ilkeleri açıklandıktan sonra Psikanalizde savunma mekanizmaları ve bu mekanizmaların kimler tarafından ortaya atıldığı anlatılmaktadır.

İkinci Yeni hareketi, edebiyatımızda en çok dikkat çeken topluluklardandır. Kimi edebiyat çevrelerince özgün bir topluluk olarak görülen bu grup, kimileri tarafından da şiiri anlamsızlaştıran sadece soyut kavramlarla yetinen bir topluluk olarak değerlendirilir. Topluluğun şiirleri ile ilgili pek çok suçlama yapılmıştır. Toplumsal meselelere karşı duyarsız davranmaları, şiirin içini boşaltmaları, kapalı imgelerle şiiri anlamsızlığa sürüklemeleri bu suçlamaların başında gelmektedir. İkinci Yeni hareketine yöneltilen bu olumsuz eleştirilere rağmen şiirimize sağladıkları katkılar inkâr edilemez. Kitapta önemli bir bölüm İkinci Yeni şiirinin bu özelliklerine ayrılmıştır.

İkinci bölüm, (s.91-104) "İkinci Yeni Şiiri ve Edip Cansever Üzerine" başlığını taşımaktadır. İkinci Yeni şiiri alt başlığı altında Türk edebiyatının tarihsel sürecinden kısaca bahsedildikten sonra İkinci Yeni şiirin ortaya çıkışı ile ilgili bilgilere yer verilmektedir. Aynı zaman da çeşitli sanatçıların bu şiir hareketinin kuruluşuna dair söylemlerini ve eleştirilerini okuyucunun dikkatine sunmaktadır. İkinci Yeni şiirinin genel özellikleri madde halinde sıralandıktan sonra örneklerle bu görüşler desteklenmeye çalışılmaktadır.

*İkinci yeni şairleri, birçok eleştirmen tarafından anlamsız ve toplumdaki kopuk şiir yazmakla suçlanmıştır. İkinci Yeni şiir hareketini Atilla İlhan, kimliksiz, bulanıklık ve rastgele oluşla suçlar: "... bu yeni şiir yayımlanan örneklere, yazılana yazılara rağmen hala belirli bir kimlik kazanamamıştır. Sınırları belirsizdir. Bulanıktır. Rastgeledir."*(s.96)



İkinci bölüm içerisinde yer alan bir başka konu ise Edip Cansever'in hayatı, sanatı ve eserleridir. Şairin hayatı ve edebi kişiliği Psikanalitik kuram için önemli bir ayrıntıdır. Bir sonraki bölümde yapılacak olan çözümler için aydınlatıcı nitelikte bilgiler önceden verilmektedir.

Üçüncü bölüm, Edip Cansever'in şiirlerini merkeze alarak bu şiirlerdeki Psikanalitik unsurları tespit etmeyi amaçlayan bir bölümdür. Edip Cansever'in şiirlerinde görülen psikanalitik unsurlar özetlenecek olursa şunlar dikkat çekici olacaktır:

Şair, bilinçaltına büyük önem vermektedir. Cansever, bireyin iç ve dış çatışmalarına geniş yer ayrılarak imgelerini bilinçaltını göz önünde bulundurarak seçer. İç ve dış çatışmalar yaşayan bireylerin yaşadığı iletişimsizlik ve yalnızlık Psikanalitik incelemelerde olduğu gibi Edip Cansever'in de şiirlerinde önemli yer tutar. Örneğin Manastırlı Hilmi Bey'e Birinci Mektup başlıklı şiirde yalnızlık, içe kapanıklık ve hiçlik duygusu oyuk imgesi ile verilir:

*Hiçbir yere taşınıyorum, kendime sızıyorum yalnız*

*Ben dediğim koskocaman bir oyuk (s. 143)*

Yapılan çözümlerinde genellikle Cansever'in karakterlerinin depresif özellikler gösterdiği görülür. Mutsuzluk, umutsuz-

luk, yorgunluk gibi duygular sıkça sezdirilir. Freud'un psikodinamik kuramının temelinde olan bu özellikler şairin sıkça işlediği duygulardır.

Şairin şiirlerinde görülen bir başka Psikanalitik unsur Oipidus Kompleksidir. *Ben Ruhi Bey Nasılım* şiirinde bu sendrom, bilinçaltına işlenen şekliyle verilir. Persona arketipi diye adlandırılan bireyin başka bir kişiliği yaşaması şeklindeki davranış biçimi karakterlerin birçoğunda dikkat çeker. Tragedyalar kitabında bu arketip derinlemesine işlenmiştir.

Sonuç bölümünde yapılan bütün çalışma özetlenerek Kaynakça ve Dizin bölümleri eklenmiştir.

Psikanalitik kuramın birçok ögesini Cansever'in şiirlerinde görebileceğimiz yapılan

çalışmadan anlaşılmaktadır. Bütün bu özelliklere çalışmamızda yer vermek mümkün olmadığından en çok öne çıkan özelliklerden hareketle eseri tanıtmaya çalıştık. Sonuç olarak Yrd. Doç. Dr. Mustafa Karabulut tarafından çokça emek sarf edilerek oluşturulan bu eser, Psikanalitik şiir incelemelerine kaynaklık edecek nitelikte bir çalışmadır. Daha önce yapılan Psikanalitik çalışmaların roman üzerine yoğunlaşmış olması şiir alanındaki eksikliği hissettirmektedir. Bu çalışmanın şiir alanındaki araştırmalara kaynaklık edeceği kanaatindeyiz.

*Necla Dağ\*\**

\* Mustafa Karabulut, *Edip Cansever Şiiri Psikanalitik Bir İnceleme*, Öncü Yayınları, 2013.

\*\* Arş. Gör. Adıyaman Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi.

## Boş Zaman Figürleri Erken Dönem Türk Romanında Nesne-Tüketim İlişkileri\*



“Zaman”ın hayatımızda ne kadar önemli ve başat bir unsur olduğunu anlatmak; düşüncede en kolay, ifadede en zor gözüken “insani” eylemlerin başında gelir. Zamanın içinde yaşarız ve yine onun içinde eylemlerde bulunuruz. Ama “Zaman nedir, zamanın tarifi nedir?” gibi sorular sorulduğunda da bir an dururuz, tarif-ifade üzerinde düşünmeye başlarız. Böylece zaman, içinde kolayı-zoru, iyiyi-kötüyü, cenneti-cehennemi barındıran bir unsura dönüşür.

Fatih Arslan, tarifi-ifadesi en zor kavramlardan olan “zaman”ın modern insan eliyle yoğrulmuş ‘boş’laştırıldığı biçiminden yansıyan ve kendiliğine yabancılaşmanın getirdiği köksüzlüklerin ‘doluluğuyla paradoksunu bütünleyen figürlerin; erken dönem romanlarımızda nesne-tüketim ilişkileri açısından nasıl gösterildiğini çarpıcı ve kendine özgü üslubuyla, araştırmacıların ve edebiyat-dönem meraklılarının beğenisine sunmuştur. Sinemis Yayınları’ndan 2012’de çıkan ve 163 sayfadan oluşan eser “Zamana Ön söz” ile başlar. Sonrasında 3 ana bölüm ve alt başlıkları sıralanır. “Son Fasil” kısmı, eserin sonuç kısmı olarak sunulur. “Zaman Ön söz” eserde “boş zamanların nesne-tüketim ilişkileri açısından erken dönem romanlarımızda ele nasıl alındığı”na dair söz edilecek hususlara giriş ve okuyucuları bu hususlara ısındırma özelliğindeki bölümdür. Arslan burada; Türk-İslam medeniyetinin gelenekle biçimlendirilmiş yaşam tarzındaki zaman anlayışından, Batı-Avrupa medeniyetinde biçimlenen zaman anlayışına geçme düşüncesinin istek, tereddüt, pervasızlık ve ‘boş’luk arafında insanımızı etkilemesinin yarattığı “nesne egemenliği ve tüketim kutsanması”nın, erken dönem romanlarımıza yansımaları göstermek amacını da şöyle ifade eder: “Metinlere dair tekrar tekrar aynı yorumları yapmak, Batılılaşmanın efradını

camii ağıyarını mani tariflerine dair tarihsel, ekonomik bilgilerden bahsetmek çalışmamızın temel niyeti değildir. İşin biraz felsefesi ni yaparak bir de bu açıdan yorumlamak alınmaya çalışılmıştır. Amacımız, içre bir kültürel rahatlatma seansı yaparak belki ıstırabını hep hissettiğimiz tek bedende cüretkar çift değer psikopatolojisinden kendimizi arındırmaya yeltenmektedir. Böyle olduğu için de mümkün olduğu kadar konuşmanın bazen düşünen alışkanlıklarından çıkıp Bachelard’ın dediği gibi “derin düşünmeyi” gerektiren yoğun yazma biçimi seçilmiştir.” Bu ifadelerden de anlıyoruz ki, yazar, okuyucusunu sadece eserinin konularına değil, onun içeriğini oluşturan derin felsefi-düşünsel kavramlarla örülü ifadelerin “düşünme”yi tetikleyici mekanizmalarına da ısındırıyor.

Eserin birinci bölümü “Tanzimat’a Kadar Üretim / Tüketim Dinamikleri” ana başlığı ve “Osmanlı’da Zaman ve Tüketim”, “Göz’ün Keşfi / “Nüvelenme” Dönemi vd.” ve “Aradakalmışlıktan “Haz”za” isimli alt başlıklardan oluşmaktadır. “Osmanlı’da Zaman ve Tüketim” alt başlığı altında Osmanlı toplumunun Türk-İslam temelli geleneği üzerine inşa ettiği kimliğin zaman anlayışı hakkında, değerlendirmeler yapılmaktadır. Bu zaman anlayışının içinde, geçmişten gelen birikimlerin yansıdığı tüketim anlayışının “ne ve nasıl” olduğuna dair değerlendirmeler de vardır. Tüketim unsurunu gördüğümüz anda koşut olarak düşünmeye başladığımız üretim ve ekonomi için de önemli değerlendirmeler yapılmıştır.

Osmanlı kimliğinin sacayaklarından olan “Savaş kültürü”nün temel olduğu gaza ekonomisinin yanı sıra, dini-ahlaki yükümlülüklerin ürünü olan lonca-ahilik örgütlü esnaf anlayışı; mütevazi bir yaşamı önceleyerek özde “olgunlaşmayı ve asil öte”ye uzanmayı esas alır. Bu; eski güce yeniden kavuşma

düşüncesiyle başlayıp, hayatımızın her noktasına yayılan Batılılaşma düşüncesinin getirdiği ekonomi ve tüketim anlayışına geçişten önce, Osmanlı insanının hem günlük hem de daha uzun ve önemli zamanı kapsayan ihtiyaçlarının “sonlu-sonsuz” yönlü çağrışımlarına verdiği cevaplar bakımından son derece önemlidir. Batılılaşmamız-çağdaşlaşmamız üzerine yazılmış sayısız eserde, ekonomi konularına da elbette yer verilmiştir. Bu nokta da Arslan’ın farkı, daha önce söz ettiğimiz üzere, okurlarını düşündürmeye yönelik ifadelerinde belirir. Medeniyet eksenimizdeki kaymadan önceki sabitlikte “savaş-gazanın şekillendirdiği ekonomik yapı” dışında günlük ihtiyaçları karşılamak için mevcut olan ekonomik yapı ve unsurlarını Arslan şu ifadelerle açıklıyor: “İnsanlar için günlük ihtiyaçları belirleyici / karşılayıcı oranda üretim yapabilmek, kısaca işeyi sağlayabilmek, dönemsel tavır için yeterli ve yetkin bir faaliyetti. Bunu da ekonomik anlamda lonca ve ahilik gibi dini çerçevesi olan, ayakları yeryüzünün iştihani henüz keşfetmemiş yapılarla yönlendirmekteydi. Osmanlı insanı, dinin emirleri ve sultanın buyrukları arasında kendince bir değerler dünyası kurmasına rağmen gayrimüslimler gibi “değer” kavramına dair netleşmiş bir faaliyet içinde değildi. Esnafı, erkek egemenliğine dayanan, paylaşımcı, tevazu sahibi, tasavufi biçimlerini salt kamil bir insan olma adına eyleyen olgunlaşma yolundaki dünya dervişleriydi.” (sf. 1-2)

Bu, asırların yoğurduğu geleneksel yaşam tarzının sağlam değerler dünyasının önemli bir yönüdür. Değişimle beraber gelen Batılı (yeni) değerler ve algı biçimleri, geleneği ve unsurlarını bozmaya başlayarak “tüketim-nesne ve zaman” algılarındaki kaçınılmaz değişim tahribatını da tetiklemiştir. Bu değişimin ve tahribatın insanımız üzerindeki etkisinin belki de en özgün biçimde anlatılacağı tür olan romanın da, aynı zamanlarda kültürümüze gelmesi, kaderimizin bir garip cilvesidir. Yazar “Tüketimezin yaygın metası ve tartışma arenası durumundaki

romanın bize geç gelişi de aşağı-yukarı anlatılanlarla benzer bir dramatik çizgi takip eder.” (sf. 4) derken bu cilveyi tanımlar. Görüyoruz ki, ekonomi ve tüketim alışkanlığının yanında, edebiyatımızda değişmektedir. Bencilliğin-bireyselliğin gözükmeyeceği toplumlarda bireysel bilinçlenme, geç kalmaya mecburdur. “Biz”in öncüllendiği geleneksel yaşamamız, yeni değerlerin etkisiyle bireysel bilinçlenmeyi de “roman”ların gösterdiği şekilde tanımaya başlamıştır.

“Göz’ün Keşfi/ “Nüvelenme” Dönemi vd.” alt başlığında, görmek fiilinin basit anlamının çok ötesinde, tüketim ve nesne egemenliği merkezinde bireyin içeriden dışarıya açılmasını izleriz. Nesne ve tüketimin insanımız üzerinde egemenlik kurmaya başlaması, insanımızın “göz”ünü içeriden dışarıya dikmesiyle ve Batı’dan gelen yeni değerleri keşfetmesiyle başlamıştır. Zaman algısındaki değişim, içerinin aydınlık gündüzüne, dışarının karanlık gecesinin tercihiyle kültürümüze yansır. Bu arada mekanlar da değişmiş; evde geçirilen zamandan daha çok, eğlence-gezinti yerlerinde zaman geçirilmeye başlanmıştır. Yazarın bu bölüm başlığında kullandığı “Nüvelenme” sözcüğü, Batılılaşma serüvenimizin başladığı Lale Devri ve ardından gelen 70 yıllık süreyi anlatan terimlerin en anlamlısıdır.

Zaten yazar da bunu doğrudan belirtmiştir. Nüvelenme, değişen Osmanlı’nın açar sözcüğü konumundadır. Değişen Osmanlı’da “boş zamanlar” nesne ve tüketim adına ortaya çıkarılan ve “göz”ü tüketmeye-haz duymaya çağıran bir unsur olarak karşımıza çıkıyor. “Kitlese tüketim, öncelikle zemine uygun bir yoğun tüketim taleplerine dair bir alan açma eylemine girer. Eylemin en sadık anarşisti de “boş zaman”dır. Lale Devri’yle başlayan süreçte toplumumuz daha önce anlamının bilmediği bu yeni zamansal terimle yüz yüze gelmiş, bırakılmıştır.” (sf. 9) Sağlıklı ve bilinçli bir tercihe nazaran, doğal ve yapayın hiç olmadığı kadar birbirine girdiği bir zorunlulukla atıldığımız Batılılaşma serüveninde, dünyada yaşanan bütün



sosyal değişimler, bizde tekrarlı-sancılı mahiyet göstermiştir. Arslan bu sancıyı, tüketimin sarmalına düşen insanımızın aile yapısının bozulması, "biz"den "ben"e düşüş gibi çarpıcı göstergelerle anlatmıştır. Bunun gibi durumların ördüğü yeni hayat tarzı, Avrupa yeni-sosyal bir yaşam tarzı olarak göstergeler temelinde insanımıza sunulmuştur. Kapalı kapılar, bir daha kapanmamacasına açılmıştır.

Arslan, kapıların açılışından itibaren devletin, Batılılaşmayı halkı için dayattığına da vurgu yapmıştır. Modernin parçalayıcı yönü de, dayatmadan faydalanmıştır. Bir anda, hiç tanımadığı değerlerle dayatma sonucunda yüz yüze gelen halkımız, Arslan'ın da ifadesiyle "Batılılaşmış gibi yapmak" zorunda kalmıştır.

"Aradakalmışlıktan "Hazz"a" isimli alt başlıkta ise Arslan, 19. Yüzyıl'ın ilk yarısıyla başlayan ekonomik bozulmanın, insanımızda çalışma azmini kırışını anlatırken kötümserliğin ve içe kapanışın da bu kırılışla yana gittiğini belirtir. Devlet borç batağına saplanırken, batılılaşmayı "tüketmek-haz" olarak selamlayan figürlerin kendi zevklerinde olduklarını belirtir. Tüketimin ve hazzın öncelenmesi, geleceğe ve sonsuza uzanmak isteyen geleneksel zamanımızı "şimdiye ve 'an'a" mahkum etmiştir. Yeni ve 'boş' zamana uzanırken kabuk değiştiren ailemizin reisi olan baba-erkek, tembellikten sıkılmayan, hazzı tahrik eden mekanları evine tercih eden bir "arada" insana dönüşmüştür. Yeni zamanda statü kazanmak, çalışmakla değil, Batılı tarzda yaşam derecesiyle ölçülmeye başlayınca, ailemiz statü uğruna nesne karnavalının girdabına sürüklenmiştir. Sürüklenme devam ederken bazı şeyler gözükse de, onların belirsizliği daha ön plandadır. Belirsizlik, beklemeye ve sancıyla kardeştir. Biz de arada kaldığımızı göre bu 3 unsurla medeniyet aynasında kendimizi görüyoruz. İşin ilginç yanı, umudumuzu da terk etmiyoruz. "Üstelik arada kaldığımızı ya da kalacağımızı bile bile bu umutlu bekleyişi bir türlü terk edemiyoruz." (sf. 22)

Eserin ikinci ana başlığı ve bölümü "Ne İldüğü Belirsiz "Zaman"a Giriş"tir. Bu ana başlığın ilk alt başlığı "Tanımsız/ Boş Zaman"dır. Arslan burada öncelikle zamanın ne olabileceğine, tanımlanıp tanımlanamayacağına dairliğe ve modernleşmeye ilişkisine yönelik değerlendirmelerde bulunur. Bunu yaparken zamanın Antik Yunan filozofları için, Hıristiyanlık için ve İslam dini için neler ifade ettiğini de değerlendirmiştir. Yine bu konuda Kant'ın, Drucker'in, Weber'in, Hegel'in, Husserl'in, Heidegger'in ve Farabi'nin düşüncelerine de yer verir. İnsanın ona karşı çıkamayacağını, hareketle birlikte düşüneceğini ve en nihayetinde ona değer biçenin-değerini oluşturanın bizler olduğunu vurgular. Bizim medeniyet dairemizdeki değişimimizi de zamanla doğrudan ilişkili gören Arslan, bu durumun erken dönem romanlarımıza yansısını şöyle ifade etmiştir.

"Erken dönem Türk romanında önceliğin zaman tasarrufları ve zamana dair çözümleme yaklaşımıyla oluşturulması, temelde değişimin "zaman"la ilgisine doğrudan bir referans oluşudur." (sf. 28) Arslan bu ifadesini de, Karabibik romanından yaptığı alıntılarla desteklemiştir. Tabi şimdiye tabi olduğumuz anda, her eserimiz şimdinin-anın içinde hayat bulmaktadır. Geçmişin devamı, gelecek tasarımlarıyla şimdide bütünüdür.

Arslan; zamana dair değerlendirmelerinden sonra "boş zaman"ın ne olduğuna ve özelliklerine ilişkin düşüncelerini sıralar. Boş zamanı "Türk modernleşme sürecinde temel değişen olarak gördüğü üretim-tüketim dinamikleri ve bunun beraberinde getirdiği yeni haller deposu" olarak görür. Boş zamanın asıl anlamını verirken, onun Antik dönem ve Endüstri Devrimi'ndeki anlamlarını da ortaya koymuştur. Bunu yaparken de Marx, Lafarque, Russell, Veblen ve Reismann gibi isimlerin düşüncelerine de yer verir. Modernleşmenin, zamana dair tasarruflarını verirken de parçalanmaların yansımaları olan bireyselleşme ve saat unsurlarına dikkat çeker. Romanlarımız da, parçalanmaların hışmına uğrayışımızın trajedisini anla-

tır. Arslan, değişen zaman algımızla gelen yeni "boş zaman"nın artık olumlu unsurlarımızın hiçbirine hizmet etmediğini söyler, sözlerini hadisle destekler.

"Değerli ve Yapıcı Zaman, Belki..." alt başlığında Arslan; zaman algılarındaki metrikliğe, kuantum fiziğine ve izafiyet teorisine kısaca değinmiştir. Çünkü erken dönem (Tanzimat) romanlarımızda bunlara rastlayamayız. Bu romanlarda zamanın derin felsefik ve tanımsal yönü yoktur, fantezi ve hayal vardır. Modern zamanlarla beraber ayağını yeryüzü toprağına daha çok ve yalnız biçimde basmaya başlayan insan, ölümü daha çok hatırlamaya başladığı için, kalan zamanını daha yapıcı hale getirmek ister. Bizim bu noktada talihsizliğimiz, bu durumla tanışmamızın aceleliğindeki trajik yoğunlukta yatar. Batı'ya uymak için zamanı metrikleştirmemizden istediğimiz neticeyi alamamışızdır: "Doğrudan doğruya kendi kaderini yaşamaya muhalefet eden tavır, zamanı metrik kılma niyetiyle işe başlasa da kısa sürede yaldızlı zamanların vurdumduymaz hazlarına bulanmıştır." (sf. 38) Yeniye dair belli bir olgunlaşmayı yaşayamayan insanımız, modernleşmenin tüm sancısını yaşamak zorunda kalmıştır.

"Mutlak Kötü Yoktur" / Sesten Kopan Zaman" alt başlığında Arslan, kültürümüzde "yeni insana geçiş" in yaşadığı zorluklar ve bunun Tanzimat romanımıza yansımalarını değerlendirebilir. Arslan'a göre; moderne-yeniye geçen Avrupa insanının bu geçişi, Don Kişot'la eserleşirken biz de bu işi Tanzimat romanları görmüştür. Bizim geçişimiz sancılı olduğu için de, buna dair her eser bir çığığa dönüşür. Daha önce "kötü"yle pek işi olmayan toplumumuz için, kötüyü estetize etmek zordur. Tanzimat romanları da, yeni düzende sancı çeken insanımızı rahatlatmak-korumak görevini üstlenmiştir. Ancak bu iş, kaçınılması gerekenlerin cazibesini artırmıştır. O cazibeye kapılanların çokluğu, kırılmalarının sesini-şiddetini artırmıştır. Arslan buna dikkat çeker. "Cilalı "an"lar – Herkes Gibi Tüketi(n/m) alt başlığında Arslan, sadece kabuk değiştiren

yoksullaşmamızın (ki devlet çöküşe akar-ken yoksulluğun artması kaçınılmazdı.) yeni tüketim anlayışına ortak şekilde katılım yönüne vurgu yapar. Yeni zaman anlayışının içindeki ekonomik modelin ortaya çıkardığı boş zaman, herkese dairliğini ortak tüketim anlayışıyla var etmiştir. Normalde ortak tüketim, toplumu oluşturan her bireyin önce kendi ihtiyacını karşıladıktan sonra ortaya konulmalıdır. Batılı anlamda üretim-tüketim sistemi, halka inmeli ve devletin olumsuz zorlamasıyla olmamalıdır.

Ama Osmanlı için bu durum ne yazık ki normal seyrinde işleyememiştir. Aynı durum, 1980 sonrası Türkiye Cumhuriyeti için de geçerli olmuştur. Yeniye gösteren nesnelere- eşyalara sahip olmak, modernleşmenin statü kazama anlamında cilalı yüzü olmuştur. Yüz veya daha fazla yıl arayla aynı duruma düşmek, Türk modernleşmesinin bilindik kaderi olmuştur. Modernleşmenin her unsurunu Batı'dan almıştır, diyebileceğimiz Türk modernleşmesi ve onu metinleştiren romanlarımız, tanıma amacına yönelik çevirilerle kendini göstermeye başlar. Bunun yanında "Nesneye sempatiyle başlayıp empatiyle, duygu yüklemesiyle özdeşleyim (einfühlung) kurarak onu kendiliğinden çıkarıp yüklediklerimize dönüşmesini izlemek beraberinde sadece eşyaların değil, imgelerin de tüketimini getirmiştir." (sf. 49) Arslan; bu ifadelerini değişen ekonomik yapımız merkezinden açımlayarak, düşüncelerini aktarır.

"Yerin Şehveti" ne Kapılmış Özne" alt başlığında, gökyüzünün simgeselliğinde kurulan medeniyetimizin insanının, yeni düzende yeryüzünün-yerin şehvetini keşfedişinin, modernleşmemizdeki karanlık sayfalarından olduğu açıklanmıştır. Arslan bu açıklamayı, eşyaya yüklediğimiz değerler silsilesinin örnekleri ve erken dönem romanlarımıza yansıyışlarıyla desteklemiştir.

Eserin üçüncü ana başlığı ve bölümü "Boş Zaman Figürleri" dir. Bu kısmın ilk başlığı da, "Tüketimin İlk Kaşifleri: Züppe..." dir. Arslan, "Yeni ekonomik yapılanma içerisinde boş bırakılan zamanı ilk keşfedenler şüp-

hesiz “mirasyedi” üst başlığına alabileceğimiz tiplerdir.” (sf. 59) derken, erken dönem (Tanzimat) romanlarımızda sıkça gördüğümüz ‘mirasyedi-züppe’ tipinin nasıl işlendiğini de değerlendirebiliriz. Dönem romancısı, halkı eğitme-yi amaçlarken züppeyi “kırılan bir karakterin” macerasını sunmaktadır. Bu züppe yeni bir tiptir ve yeninin doymayan bir iştahına sahiptir ve ““Bihruz” gibiler orijinal bir istenç nesnesi, açar tip olarak metinlerin evreninde yer alırlar.” (sf. 59) Açar tip, kimlik arayışını sürdürürken safça eylemlerin öznesi mahiyetinde Arslan’ın ifadesiyle “düzme/tatlısu frenk” kimliğine farkında olmadan bürünmüştür. Böyle “öz” de kimliksiz-yabancılaşmış tipler, en komik-ironik halleriyle romanda var olur. Arslan bu tiplerin, diğer züppe tiplerine göre en baskını olarak “Bihruz”u görmektedir. “Özellikle Bihruz, genel anlamda Türk modernleşmesinin ironik atası sayılır.” (sf. 64) Arslan “Bihruz” un şahsında değerlendiği “züppe” tipinin bütün referanslarını Fransız toplumu ve Fransızca’dan aldığı da vurgular. Züppenin bütün eylemleri-tercihleri “araf”ın belirsizliğinde şekillenmiştir.

“Teslimiyetten Temsiliyete Yaşam Pratiği Kılavuzu” alt başlığı, büyük değişimlerin eşliğindeki toplumumuzun kültür normlarında yarattığı tahribatı vurgulayarak başlar. Osmanlı yeni dünyaya katılmak ve kendisini korumak arasında bocalayıp durmuştur. Özellikle 20. Yüzyıl’a yaklaşılırken ve o yüzyılın ilk yarısında toplumumuza sunulan “terkip” düşüncesinin ilk örnekleri verilirken yaşanan aksaklığı Arslan şöyle ifade etmiştir: “Bütünlüğe gitmek için öteki yarımını arayan aksak bir yapı kendini ve değerlerini sebepsiz küçük parçalara bölmüştür.” (sf. 67) Parçalanmayla gelen yeni değerler, yankısını erken dönem romanlarımızda bulur. Yeni yaşam ve değerler, romanla yazılmıştır: “Tanzimat romanı ister sembolik, ister gösterge diyelim pek çok değer yargısını yeniden yazımına kaynaklık ve şahitlik etmiştir: (...)” (sf. 69)

Arslan, değerlendirmelerini erken dönem romanlarımızdan yaptığı alıntılarla desteklemiştir. Bu da, onun görüşlerini mükemmel



biçimde sağlamlaştırmıştır. İsteme dinamiklerinin ve eşyaya yüklenen değerlerin değişimi, boş zaman ve tüketim anlayışlarında hayat bulurken, onların hikayesi de Tanzimat romanlarımızda anlatılmıştır.

Bir diğer alt başlık olan “Uykusuz Saatler/Gecenin Keşfi”nde ise Arslan; ruhumuzun sindiği geleneksel mekan (ev-konak vs.) anlayışından, evden dışarı mekanlara (mağaza, eğlence yeri vb.) çıkan insanımızdaki ve toplumumuzdaki kırılmalara dikkat çeker. Dışarı mekanlarının toplandığı Beyoğlu, insan çeşitliliğiyle Tanzimat dönemine damgasını vurmuştur ve romanına malzeme olmuştur. Dışarı mekanlarına açılan insanımızın en dikkat çekici keşiflerinden biri de “gecenin-uykusuzluğun keşfi”dir. “... Tanzimat’ın boş zaman figürleri içerisinde en fonksiyonel olanlardan biri gecenin, eğlenmenin ve onun günah ikizi olan uykusuzluğun keşfidir.” (sf. 74) Boş zamanların gecesindeki insanımız, ondan aldığı hazzı artırmak için nesnenin-eşyanın değerini yükseltirken, tüketimini hızlandırmıştır. Üretimin neredeyse sıfır olduğu toplumlarda bu durumlar, felaketten başka bir şey getirmemiştir. Ve nitekim bizde de aynısı olmuştur. Felakete koşan toplum, kaçınılmazın sarmalında nefes almak için gecesine hayallerini de doldurmuştur. Tanzimat romanlarında bu ha-

yallerin dünyasına dalarız. Aynı zamanda Tanzimat romancısı, insanını hayallerinde bırakmayarak onun dertlerine çare olmak ister. Ama onun kötülerdikleri, cazibelerini artırıp, insanımızı sarmaya devam etmiştir. Arslan bu durumu şöyle açıklar: “Sosyal problemleri ortaya koyabilen ilk öğretmen (hace-i evvel), hastalık ve tedaviye açık bir metinlerarasılıkla sosyal tasarılarını romanlarına ustalıkla yerleştirmiştir. Metinlerin sıkça uyarılarla, ayıplamalarla yürütülmesi, bilinçsiz bir çıkarımla, bazen kötünün teşvik eden tahrip edici yapısı içinde romanı sinsi bir kılavuz noktasına taşımıştır.” (sf. 80)

“Fetişleşen Madde ve Meta” alt başlığında, eşyaların insan için neler ifade ettiği değerlendirilmiştir. Değişen dönemler, eşyaya nesneye bakışı değiştirmiştir. Batılılaşma döneminiz bu bakımdan, eşyanın-maddenin fetişleşmesinin dönemi olmuştur. Arslan bu durumu erken dönem romanlarımızdan örneklerle sunmuştur. Maddeye bağımlılığa başlayan insanımız bütün birikimlerini kaybederek felakete uğramıştır.

“Kafesten Vitrine Güzellik Semptomu / Moda Kadını” alt başlığı, günümüz dünyasının da başat unsurlarından olan modanın ve etkilerinin değerlendirilmesiyle oluşturulmuştur. Arslan bu durum için kadının kimliğine dikkat çekmiştir: “Kusur sayılamayacak bir belirsizliği ruh yapan kadın, aynı zamanda tüketim günlüğünün de en baskın kimliğidir.” (sf. 89) Zamanımız-yaşamımız değiştiğine göre kadını da değiştirmelidir ve öyle de olmuştur. Arslan bu değişimi Tanzimat romanlarından yaptığı alıntılarla göstermiştir.

“İnce Peçeli Mekân-Yarı Kentli Şahsiyet” alt başlığında Arslan; değişen insanımızın “görünme arzusu ve merakının” artmasını, erken dönem romanlarımızdan örneklerle ortaya koymuştur. İnce peçenin şeffaflığına indirgenen mahremiyetimiz, evin dışına çoktan çıkmıştır. Görünme arzusunun mekanları da; ziyafetlerin, baloların, kantoların, mesirelerin vb. mekanlarıdır. Arslan; insanla dolan ve insanileşen bu mekanların,

statü-gösteriş-doğal seyrinde olmayan yaşam mekanları özelliğine de dikkat çeker.

Modernleşmeyle gelen kentleşme, normalde doğal bir sonuçtur. Ancak bizim modernleşmemizin yarım özellikli yapısı, kentleşmemizin de “yarım-yarı” kalmasına neden olmuştur. Yarım kalan her şey, belirsizliğin sarmalında kalmaya mahkumdur. Arslan bunu vurgular.

“Reklam / Kışkırtıcı Dil” alt başlığı, şu anda hiç de yabancı olmadığı “reklam” gerçeğinin bizdeki tarihsel seyrini ve reklama malzeme olan eşyaların erken dönem romanlarımızdaki görüntülerini anlatması bakımından, son derece dikkat çekicidir. Dönem gazetelerinden başlayarak daha geniş bir ‘boş’ zamana ve alana yayılan reklam, dilini cazibeyle kurarak insanımızı tüketimin şehvetine çağırır. Yeni dünyasında eşyaya değer yüklemesini çoğaltan insanımız, reklamın kışkırtan çağrısını karşılıksız bırakmamıştır. Bu, geleneksel ürünlere olan talebin azalmasını da beraberinde getirmiştir. Reklamlar, kadın algısının değişiminde etkin rol oynayarak, onlara hitap eden ürünlerin tüketimin artırılması noktasında görevini yapmıştır. Üretim anlamında Avrupa ile boy ölçüşemeyecek Osmanlı, tüketimde onunla yarışır hale gelmiştir: “Askeri, bilimsel, ekonomik vb. çoğu konuda gerilerde kalmasına rağmen eşya tercihlerinde Avrupa’yla yarışır duruma gelmiştir.” (sf. 110) Arslan bu gerçekleri çarpıcı üslubuyla anlatmıştır.

“Aşk”ın Bedenlerin Metni” alt başlığında Arslan, yeni yaşam tarzının yeni kadının özelliklerine dikkat çekmiştir. Geleneksel ve kalın-kilolu kadın tipinin yeni ve ince-zayıf kadın tipine dönüşmesi, kadın-erkek ilişkilerinde yeni dönemin en belirgin göstergelerindedir. Kadın “ev”den çıkarak “ince”lince, modern aşkın en cazibeli öznesine dönüşmüştür. Fakat bu değişimin kirliliği yönü, kadını bazen de “nesne”leştirerek onun da tüketimini öncelerken, aile kurumuna da zarar vermiştir. Kadın ve erkeğin “dışarı”da yakınlaşması, modernin köksüz aşklarının mekanları olarak pastanelerin, lokan-

taların, tiyatroların ve kafelerin değişen toplumsal yaşamda 'boş zaman'ların geçirildiği önemli mekanlar olarak kabul edilmelerini sağlamıştır.

"Yürüyen İnsan Eşittir" (Zat'ül Hareket)" isimli alt başlıkta ise Arslan, sanayileşmenin insan hayatına etki eden en önemli ürünlerinden olan "arabalar" hakkında çarpıcı değerlendirmelerde bulunmuştur. Değişen yaşamımızda 'boş zamanın tüketiminin' ve genel anlamda tüketimin en renkli unsurlarından olan arabalar, hem gezinti yerlerinde hem de erken dönem romanlarımızda salınmıştır. Hepsinin Avrupalı tarzda olması ve süslü püslü olması, cilalanan yeni yaşamın sembollerine dönüşmelerini sağlamıştır. Arabalar, statüyle koşut hareketlendirilmiştir. Bu da; statüye gönülden "köle" olan kimlik yoksunu züppe tipinin, koşut olarak arabaya da köle oluşuna işaret eder. Arslan; arabaların yeni Osmanlı hayatına girdikten sonra yaptığı etkilerin erken dönem romanlarımıza yansımalarını özellikle "Araba Sevdası"ndan örneklediği alıntılarla gösterir.

"Kayıp Duman Sarhoşluğu" alt başlığında, "ev" in içerisinden çıkıp dışarıdaki hayata karışan ve dışarı mekanlarında 'boş zamanlar' tüketmeye başlayan insanımızın "duman altı" görüntüleri verilir. Kadın-erkek yaklaşmasının mekanlarına dönüşen tiyatro, kafe, kahvehane gibi mekanlar, Tanzimat romanlarımızda "duman altı" dekorlarla sunulmuştur. Arslan burada özellikle kahvehane-nin değişen yapısına dikkat çeker.

Bizde daha önceden, geleneği bozmayacak şekilde oluşan kahvehane kültürünün, modernleşmeyle birlikte bozulduğunu Arslan "Değişen; kahvehane-nin genel yapısını terk ederek "mankurtlaş"maya başlayan tütünün, içkinin, kumarın ve kadının etkisinde kendi benliğini, iradesini kaybetmiş; atasını, ailesini tanımayan vurdumduymaz, keş insan tiplerine yer açmasıdır." (sf. 132-133) şeklinde ifade etmiştir. Geleneksel kahvehane kültürümüzde böyle olumsuz tiplere rastlamak mümkün değildir. Kahvehane-nin özelinde Osmanlı modernleşmesini "köklü değişim" ola-

rak görmek mümkün olmayacaktır. Değişim, düzenleme safhasında tıkanıp kalmıştır. "Reformdan çok Osmanlı modernleşmesini "restorasyon" olarak algılamak genel yapısı itibariyle duman altı farklı yaklaşımlardan biri gibi durmaktadır." (sf. 135)

"Ayna"nın Gerçeğinde Hayal Kaybolur" isimli alt başlık, üçüncü bölümün son alt başlığıdır. Arslan burada, aynanın insan için geçmişten bugüne taşıdığı anlamları değerlendirir. Yeni zamanın 'boş'luğunda aynaya bakan insanın, kendisini tam gerçeklikle görmek yerine "arzuladığı" şekilde görme-ye programlandığını belirtir. Modernin sarmalında bencilleşen insanımız, aynaya daha çok bakmaya başlamıştır. Arzuladığı "ben"e dönüşmek isteyen insanımız, süslenmenin girdabına kulaç atar. Arslan; narsistliğin en belirgin simgesi olarak gördüğü dandy (züppe) tipinin aynayla-süslenmeyle-kıyafetle ilişkisini "Felatun Bey ve Rakım Efendi" romanından yaptığı alıntılarla göstermiştir. Ayna karşısında geçirilen zamanlar, boş zamanın tüketilmesinin bir başka yönüdür.

"Son Fasil" isimli bölüm, Arslan'ın eserinin sonuç bölümü mahiyetindedir. Arslan bu bölümde kırılmalarla örülmüş medeniyet-kültür-yaşam değişimimizin genel etkilerini masaya yatırır. Değişimin etkilerinin en iyi gösterildiği tür de, aynı değişimin ürünlerinden biri olarak tanıdığımız Batı tarzı romandır. İlk örnekler her ne kadar çeviri, taklit vs. şeklinde olsa da, zamanla yakalanacak özgünlüğün ilk ayak seslerini çıkarmıştır. Batılılaşmanın en çok belirtmeye başladığı zamanların eseri olan Tanzimat dönemi, Osmanlı'nın daha önce yaşadığı şoklardan sonra kendisine aynada doğrudan doğruya bakmaya başladığı bir dönemdir. Arslan bu dönemi şöyle açıklar: "Kabullenme, fark etme ve imrenme, Tanzimat dönemi sosyal dönüşüm derslerinin hep sabit ana paydasıdır. Devrin buruk insanı, duyumsal çabalarnı tekrar kategorize etmenin, varlığını yeniden gözden geçirmenin elzem hallerini önce maddenin üç boyutlu ritmini gözünde canlandırarakla işe başlamıştır. Görmenin,

sözden önceliğini fark etme yolunda erginleşen insan, önce birleşip sonrasında da bireyselleşmiştir. Boynu eğik bir tevazu biçimlemesinden bakarak kendini dünyanın merkezini kılan psikik tavra geçiş, mevcut travmaları geçici bir süreyle de olsa askıya almıştır. Bu aslında her şeyiyle bu coğrafyanın alışık olmadığı yeni bir insan bedeni ve psikolojisinin inşasıdır.” (sf. 144)

Yeni doğru anlamda içselleştiremeyen insanımızın eşikteki hali ve kararsızlığına “Bari bu ‘an’ımı değerlendiririm, keyfimize bakalım.” düşüncesiyle, tüketim ve boş zamanın kışkırtıcılığının büyük etkisi vardır. Ve bu iki durum aslında birbirini doğurmuştur. Tanzimat dönemi (erken dönem) romanlarımız, bu doğumların çocuklarıyla doludur. “Kararsız ruh hallerini, kaygan zeminler coğrafyasındaki değerler keşmekeşini Efruz Bey’in, Naim Efendi’nin, Ali Rıza Bey’in ve sonrakilerin “Yanlı Batılılaşma” temelli karakter yapılarında daha somut izleyebilmişizdir.

Ahmet Mithat Efendi’nin, Namık Kemal’in, R. Mahmut Ekrem’in, N. Nazım’ın metinleri nesnenin, tüketimin, arada kalmışlığın yarımözentü rüyalarla doludur. Koruma içgüdüsünün otokontrolünde ilerleyen satırlar, topluma fütursuz ve davetsiz giren onlarca yeni biçim/biçime dair örneklemelerle doludur.” (s. 146) Yeni dönemin en başat unsurları olan ‘boş zaman ve tüketim’in erken dönem romanlarımızın doğuşundaki etkisine dair, Arslan şu çarpıcı tespiti de yapmıştır: “Kaynaklarını doğrudan Batılı referanslar üzerinden pazarlayan dönem romanı, okumanın daha önceden edinilmiş bir kodlama mantığının tecrübesiyle oluştuğu fikrini atlamış; tercüme ve (ç)alıntı metinleri özümsemeden kendi yaşama biçimlerine doğrudan adapte etmiştir. Romanların belki uyarı amaçlı satırları gerçeği ve kurmacayı karıştıran birey için hayatın enstrümanlarına doğrudan kaynaklık etmiştir. Böylece kültür, kramptan krize ölümcül bir dönüş yapmıştır.” (sf. 147)

Bir devletin çöküşünden daha çok, bir medeniyetin çöküşünü çağrıştıran kültür

krizinin etkilerini Arslan; “Fetişleşen madde, menden kadın, yeni yaşama kılavuzları, ayna düşkünlüğü, duman sarhoşluğu” gibi kavramları açarak sunmuştur. Bu kadar tecrübeyi yaşadıkdan sonra günümüze baktığımızda, onlardan hiç de farklı olmayan şeyleri görmekteyiz. Bu bir romandan uyarlanmış filmin tekrarına benziyor. Ve bu filmin konusu da “arafta kalışımızın tarihçesi” dir. Filmin 1980’den sonraki yılları bizi haklı çıkarmışa benziyor. Çünkü hala “araf”tayız. “Tatmini öncelemiş roman kahramanlarının gözümüzün önünde eriyip gitmesi, bütün uyarılara rağmen yüzyıl arayla bu toplumun yaşadığı ciddi kırılmalara bir çare olmamıştır. Hala adı konmamış bir ara türün, bu geçiş coğrafyasında belki de arafın tarafından pratiklerini kabullenmiş olmamızla alakalıdır. Bir yanımız bizde kalırken bir yanımız hala hicrete meyyaldir. (sf. 149)

Arslan’ın “farkında bireylerimiz”i düşündürmeye yönelik bu sıra dışı eserinde, anlatmak istediklerine yardımcı olan çarpıcı resimler de (fotoğraflar) mevcuttur. Edebiyatın, tarihin, coğrafyanın, psikolojinin, felsefenin, sosyolojinin, ekonominin muhteşem bir uyum bütünlüğüyle örülü bu eser, sıraladığımız bilimlerle ilgili araştırmacıların, okurların ve genel anlamıyla okurların “düşünmenin zevkiyle” okuyabilecekleri bir eserdir. Bu çarpıcı eserin zengin kaynakçası da, muhteşem uyumunun nasıl örüldüğünün göstergelerindedir. Arslan özgün üslubuyla bu uyumu örmüştür.

Onun bu çarpıcı eserini tanıtmaya çalışırken aldığımız büyük zevkin, eseri okumak isteyenlere uzanması ve yine onların eseri okuduktan sonra bize hak vermeleri temennisiyle...

*İlker İşler\*\**

\* Fatih Arslan, *Boş Zaman Figürleri Erken Dönem Türk Romanında Nesne-Tüketim İlişkileri* Sinemis Yay., Ankara 2013.

\*\* Okt., Şırnak Üniversitesi Rektörlüğü Türk Dili Bölüm Başkanlığı.

## 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 bildirimler, 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.