

# M O L E S T O

EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

CİLT 1 | SAYI 1 | MART 2018



**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**



**Editörler / Editors / Editori**

YRD. DOÇ. DR. İLHAN KARASUBAŐI  
DR. BÜLENT AYYILDIZ

**Yayın Kurulu / Editorial Board / Comitato di redazione**

PROF. DR. NEVİN ÖZKAN  
YRD. DOÇ. DR. EBRU BALAMİR  
YRD. DOÇ. DR. İLHAN KARASUBAŐI  
ARŞ. GÖR. ECE YASSİTEPE AYYILDIZ  
ARŞ. GÖR. BARIŞ YÜCESAN  
ARŞ. GÖR. DR. DENİZ DİLŐAD KARAIL  
ARŞ. GÖR. SAMET KALECİK  
ARŞ. GÖR. AHMET ÖZKAN  
ARŞ. GÖR. DR. BÜLENT AYYILDIZ

**Kapak Tasarımı / Cover Design**

Ahmet Özkan

**CİLT 1 / SAYI 1/ MART 2018**  
**Volume 1 / Numero 1 / Marzo 2018**  
**Volume 1/ No 1 / March 2018**  
**ANKARA**

**YazıŐma ve İnternet Adresi / Mailing Address and Web-site**

**E-mail:** molestoedebiyat@gmail.com

**Web-sitesi:** <http://dergipark.gov.tr/molesto>

*MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi* uluslararası hakemli bir dergidir.  
Dergide yer alan yazıların her türlü sorumluluğu yazarlara aittir.

*MOLESTO: Rivista di studi letterari* è una pubblicazione scientifica internazionale dedicata allo studio della letteratura.

*MOLESTO: Journal of Literary Studies* is an international review journal that covers the entire field of literature.



**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**

**ULUSLARARASI DANIşMA KURULU**  
**COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE**  
**INTERNATIONAL ADVISORY BOARD**

UFUK ÖZDAĞ-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
ŞEBNEM ATAKAN-ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SABRINA MACHETTI-UNIVERSITA' PER STRANIERI DI SIENA  
ROSITA D'AMORA-UNIVERSITA' DEL SALENTO  
ROSA GALLI PELLEGRINI-UNIVERSITA' DI GENOVA  
RANIERO SPEELMAN-UTRECHT UNIVERSITY  
STEFANO ADAMI-UNIVERSITY OF CHICAGO  
ÖZEN NERGİS DOLCEROCCHA-KOÇ ÜNİVERSİTESİ  
NECATİ KUTLU-ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
MELEK ÖZYETGİN-YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
MATTHIAS KAPPLER-CA' FOSCARI DI VENEZIA  
LEA NOCERA-NAPOLI L'ORIENTALE  
GONCA GÖKALP ALPASLAN-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
GIAMPERO BELLINGERI-CA' FOSCARI DI VENEZIA  
GANDOLFO CASCIO-UTRECHT UNIVERSITY  
FRANCO SUTTNER-UNIVERSITA' DEGLI STUDI ROMA TRE  
ESİN GÖREN-İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ  
EBRU BALAMİR-ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
DÜRRİN ALPAKIN MARTÍNEZ CARO-ODTÜ  
DİLEK PEÇENEK-ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
CEM KILIÇARSLAN-HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ  
BEATRICE STASI-UNIVERSITA' DEL SALENTO  
BARBARA DELL'ABATE ÇELEBİ-BEYKENT ÜNİVERSİTESİ  
AYFER ALTAY-ATILIM ÜNİVERSİTESİ  
ANNA LIA PROETTI ERGÜN-YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
PAOLO RIGO-ROMA TRE

**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**'ne gönderilen tüm çalışmaların hakem değerlendirme sürecinde, çalışmaların yazar ve hakem kimliklerinin saklandığı çift kör hakem değerlendirme yöntemi kullanılmaktadır.

I saggi pubblicati in **MOLESTO** sono stati valutati, in forma anonima, dal Comitato direttivo e/o dal Comitato scientifico e dai referees anche internazionali, tutti coperti da anonimato. Per informazioni sul sistema peer review utilizzato della rivista si rinvia alla pagina iniziale.

**MOLESTO** employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage.

Dergimiz ULAKBİM Dergi Sistemleri (UDS) DergiPark tarafından sağlanan <http://dergipark.gov.tr/molesto> adresi üzerinden yayımlanmaktadır.

La versione elettronica ad accesso gratuito è disponibile all'indirizzo <http://dergipark.gov.tr/molesto>

**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**

**YAYIN İLKELERİ, YAZIM KURALLARI VE MLA KAYNAK GÖSTERME VE METİN İÇİ GÖNDERME BİÇİMLERİ**

**-Derginin Amacı**

Uluslararası nitelikte ve hakemli olması planlanan dergimizin kuruluş amacı çeşitli kuramlar ve yaklaşımlarla İtalyan, Fransız, İspanyol edebiyatları alanında ve Türk edebiyatında yeni çalışmalara olanak sağlayan nitelikli bir akademik yayın çıkarmaktır.

**-Odak ve Kapsam**

Dergimizin içeriği disiplinler arası ve karşılaştırmalı bir yaklaşımla yazılmış özgün akademik makalelerden oluşması planlanmakta olup, Türkçe, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca dillerinde farklı çalışmalara yer vermesi planlanmaktadır. Dergimiz yılda dört sayı olarak yayımlanacaktır. Yayımlanmak üzere dergimize gönderilen tüm yazılar yayın kurulu tarafından belirlenen, alanında yetkin hakemlerce değerlendirilecektir.

**-Yayın Sıklığı**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ** Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarında olmak üzere yılda dört kez yayımlanmaktadır.

**-Yayın Dili**

Türkçe, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca.

**-Gizlilik Beyanı**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ** gönderilecek tüm veriler (isim, elektronik posta adresleri gibi kişisel bilgiler vb.) yalnızca Dergi'nin bilimsel çalışmaları için kullanılır. Bu veriler, başka bir amaç için kullanılmaz, üçüncü kişilerle paylaşılmaz.

**-Telif Hakkı**

Makalelerdeki düşünce ve öneriler ile kaynakların doğruluğundan ve kullanımından yazarlar sorumludur. Dergi'de yayınlanan makalelere telif hakkı ödenmez. Yazarlar, makalelerinin telif hakkından feragat etmeyi kabul ederek, basıma kabul edilen makalelerin telif hakkını **MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ'**ne devretmiş sayılırlar. Yayın Kurulu, makalelerin yayımlanması konusunda yetkilidir.

**YAZIM KURALLARI**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ'**ne yayımlanmak üzere gönderilen çalışmaların aşağıdaki koşulları yerine getirmesi gerekmektedir:

Dergi'de yer alacak çalışmalar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayımlanmak üzere başka bir dergiye gönderilmemiş olmalıdır.

-Dergi Yazım Kuralları'na uymayan çalışmalar değerlendirmeye alınmaz.

-Dergiye gönderilecek çalışmalar,

-A4 dikey boyutunda, tek aralık, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm olacak şekilde hazırlanmalıdır.

**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**

-Öz, Abstract, Anahtar Sözcükler, Keywords ve Kaynakça sayfası hariç, çalışmanın metin kısmı, 2750 sözcükten az olmamak ve 12000 sözcüğü aşmamak kaydıyla, Garamond, 12 punto yazı karakteriyle bir buçuk aralıkla yazılmalı ve Microsoft Word dosyası olarak oluşturulmalıdır.

Çalışmalar, aşağıda belirtilen bölümlerden (sırasıyla) ve bu bölümlere yönelik düzenleme ilkelerine uyularak yapılandırılmalıdır:

**-Türkçe Başlık:** Çalışmanın Türkçe başlığı, 12 Punto **Koyu BÜYÜK HARFLERLE** sayfanın soluna yaslı olarak yazılmalıdır.

**-Yabancı Dilde Başlık (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca):** Yabancı Dilde Başlık (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca) başlık, Türkçe başlıktan sonra, 12 Punto **Koyu BÜYÜK HARFLERLE** sayfanın soluna yaslı olarak yazılmalıdır.

**-Yazar / Yazarlar:** Başlıklardan sonra, yazarın sadece adı (ilk harfi BÜYÜK) ve soyadı (BÜYÜK HARFLERLE) 12 Punto **Koyu** olarak yazılmalı ve sola yaslanmalıdır. Ardından yazar ile ilgili bilgiler (unvan, kurum ve yazarın e-posta adresi) dipnotta verilmelidir.

**-Öz:** Türkçe “Öz”, 10 Punto olarak, 1 satır aralığıyla yazılmalı ve 250 sözcüğü geçmemelidir.

**-Anahtar sözcükler:** Çalışmaların konularını yansıtan en az dört, en fazla altı Türkçe anahtar sözcük eklenmeli ve tüm sözcükler *italik* olarak verilmelidir.

**-Yabancı Dilde Özet (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca):** “Öz” kısmında yazılı olan metin Yabancı Dilde (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca) verilmelidir.

**-Yabancı Dilde Anahtar Sözcükler (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca):** Çalışmaların konularını yansıtan en az dört en fazla altı Yabancı Dilde anahtar sözcükler, Türkçe verilen anahtar sözcüklerle aynı sırada ve tüm sözcükler *italik* olarak verilmelidir.

### **MLA KAYNAK GÖSTERME VE METİN İÇİ GÖNDERME BİÇİMLERİ**

Kaynak gösterme, kaynakça oluşturma ve göndermelerde, *MLA Handbook for Writers of Research Papers (7th edition)* kullanılmalıdır.

-Ana metinde alt başlıklar, sözcüklerin baş harfleri büyük olmak üzere küçük harflerle 11 punto ve koyu yazılmalıdır.

-Çalışmada, yapılan alıntılar ve yararlanılan kaynakların belirtilmesi gerekmektedir. Metin içinde yapılacak doğrudan kısa alıntılar, tırnak içinde (“...”) *italik* verilmelidir. Uzun alıntılar (40 sözcükten fazla) ise tırnak kullanılmaksızın, paragraf başı yapıldıktan sonra soldan 1 cm., sağdan 1 cm. bırakılarak, düz ve 11 punto yazılmalı, ardından nokta konulmalıdır.

-Fotoğraf, şema vb. görsel malzeme kullanılması durumunda kaynak gösterilmesi gerekmektedir. İzin ya da telif konularındaki hukuki sorumluluk çalışmanın yazarlarına aittir.

### **KÖR HAKEMLİK VE DEĞERLENDİRME SÜRECİ**

**-Kör Hakemlik**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**'ne gönderilen tüm çalışmaların hakem değerlendirme sürecinde, çalışmaların yazar ve hakem kimliklerinin saklandığı çift kör hakem değerlendirme yöntemi kullanılmaktadır.

**-Ön Değerlendirme Süreci**

**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĐİŐİ**'ne gönderilen çalışmalar, öncelikle Editör ve Yayın Kurulu tarafından değerlendirilir.

Derginin amaç ve kapsamına, Türkçe ve Yabancı Dilde (Fransızca, İtalyanca veya İspanyolca): ve anlatım kurallarına uymayan, özgünlük değeri taşımayan ve yayın politikalarına uymayan çalışmalar reddedilir. Reddedilen çalışmaların yazarları, çalışmanın Dergi'ye gönderim tarihinden itibaren en geç on beş gün içerisinde Editör tarafından bilgilendirilir. Uygun bulunan çalışmalar, hakem sürecine alınır.

**-Hakem Süreci**

Çalışmalar, içerikleri doğrultusunda ilgili hakemlere gönderilir. Çalışmayı inceleyen Yayın Kurulu üyesi, **MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĐİŐİ**'nin hakem havuzundan uzmanlık alanlarına göre en az iki hakem önerisinde bulunur veya çalışmanın alanına uygun yeni hakem/hakemler önerebilir.

**-Hakem Değerlendirme Süreci**

Hakem değerlendirme süreci için hakemlere verilen süre yirmi gündür. Hakemlerden gelen düzeltme önerilerinin, yazarlar tarafından öneriler doğrultusunda en geç bir hafta içerisinde tamamlanması gereklidir. Hakemler, değerlendirmesini yaptıkları bir çalışma için en fazla iki düzeltme önerebilirler. Hakemler, çalışmanın düzeltilmiş halini (en fazla iki düzeltme önerisi sonrası) inceleyerek, "yayınlanabilir" veya "yayınlanamaz" kararı vermek durumundadırlar.

**-Değerlendirme Sonucu**

Hakemlerden gelen görüşler, çalışmadan sorumlu Yayın Kurulu üyesi tarafından en geç iki hafta içerisinde incelenir. Yayın Kurulu üyesi, çalışmanın hakem değerlendirme sonuçlarına göre çalışma hakkındaki görüşünü Editöre iletir.

**-Çalışma Gönderme Rehberi**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĐİŐİ**'ne çalışma gönderecek yazarlar <http://dergipark.gov.tr/> adresinde yer alan Dergi Yönetim Sistemi'ne üye olarak çalışmalarını gönderebilirler.

**-Düzeltilme Yönergesi ve Yükleme Rehberi**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĐİŐİ**'nde değerlendirme sürecindeki çalışmalar için, Editör, Yayın Kurulu üyeleri ve/veya hakemler, en fazla iki düzeltme veya iyileştirme önerebilirler. Yazarlar, önerilen düzeltme veya iyileştirmeleri eksiksiz, açıklayıcı ve zamanında tamamlamakla yükümlüdürler.

**-Çalışmayı Geri Çekme**

**MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĐİŐİ** yayın politikaları gereği, değerlendirme aşamasındaki çalışmalarını geri çekmek isteyen yazarlar, geri çekme isteklerini e-posta aracılığıyla Editör'e iletme durumundadırlar. Editörler, geri çekme bildirimini inceleyerek, en geç on gün içerisinde yazarlara dönüş sağlar.



**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**



**İÇİNDEKİLER**

**Makaleler**

1. ÇAĞLAR DANACI - V.NABOKOV'UN (MAŞENKA, SEBASTIAN KNIGHT'IN GERÇEK YAŞAMI, İŞARETLER VE SEMBOLLER) ESERLERİNDE ALTI RAKAMI.....1 – 8
2. RANIERO SPEELMAN - PIOGGIA E ILLUSIONE. UNA CONSIDERAZIONE SU UN LETTORE DI TOLSTOJ.....9 – 12
3. SALİHA SENİZ COŞKUN ADIGÜZEL - *FORTUNATA Y JACINTA* ADLI ROMANDAKİ MAXIMILIANO ADLI KARAKTERİN DELİLİĞİNİN PSİKANALİTİK BİR OKUMASI.....13 – 24
4. EMRAH İŞİK - HANIF KUREISHI'NİN *VAROŞLARIN BUDASI* ADLI ESERİNDE 'ÖTEKİ' KAVRAMI.....25 – 37
5. RAMAZAN GÖKÇE - SALVATORE QUASIMODO'DA YALNIZLIK KAVRAMI.....38 – 51



**MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**  
**MOLESTO: Rivista di studi letterari**  
**MOLESTO: Journal of Literary Studies**





## V.NABOKOV'UN (MAŞENKA, SEBASTİAN KNİGHT'IN GERÇEK YAŞAMI, İŞARETLER VE SEMBOLLER) ESERLERİNDE ALTI RAKAMI

Çağlar Danacı\*

Öz

Rus Göçmen Edebiyatı önemli isimlerinden biri olan Vladimir Nabokov (1899-1970) Bolşeviklerin yönetimini kabul etmeyen ailesiyle birlikte 1919 yılında Rusya'yı terk eder. Göç yıllarında Nabokov ana vatanına olan özlemini, başından geçenleri, duygu ve düşüncelerini edebi çalışmalarında betimlemelerle kaleme almaya başlar. Çalışmada sanatçının *Maşenka* (Машенка, 1926), *Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı* (Подлинная жизнь Себастьяна Найта, 1941) ve *İşaretler ve Semboller* (Знаки и Символы, 1948) eserlerinde mekân, tarih-zaman ve olay betimlemelerinde kullandığı altı rakamının sık kullanımı üzerinde durulmuştur. Nümeroloji (нумерология) yardımıyla bu rakam incelenmiş ve yorumlanmaya çalışılmıştır. Çalışmayla Nabokov'un bu eserlerindeki derinliği de görmemiz daha kolay bir hâle gelecektir.

**Anahtar sözcükler:** *Nabokov, Maşenka, İşaretler ve Semboller, Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı, Altı, Nümeroloji*

### 1. V. Nabokov'un Hayatı ve Eserleri

Vladimir Vladimiroviç Nabokov St. Petersburg'da soylu bir ailenin çocuğu olarak 10 Nisan 1899 yılında dünyaya gelir. Annesi Yelena İvanovna iyi eğitilmiş, babası Vladimir Dmitriyeviç ise entelektüel bilgiye sahip bir avukattır. Nabokov ailesi, Vladimir'den sonra Sergey (1900), Olga (1903), Yelena (1906) ve Kiril'in (1912) dünyaya gelmesiyle genişler. Yetiştirdiği aile ortamı ve ailesinin imkânları Vladimir Nabokov'a iyi eğitim imkânı sağlar.

Küçük bir çocukken Nabokov kardeşlerinden ve çevresinden ayrılan özelliği ile dikkat çeker. Onda ender bir yeti olan sinestezi vardır. Sinestezi, duyuusal uyarının fazladan olağandışı deneyimlere yol açtığı nadir bir durumdur. Müzik dinlerken renkleri görmek ya da yiyecekleri tadarken şekline dokunduğunu hissetmek gibi bu deneyimler sıklıkla farklı duyu çeşitleri arasında gerçekleşir (Hubbard ve Ramachandran 509). Rus ressam ve sanat kuramcısı Vasili V. Kandinski (1866-1944), Rus besteci ve piyanist Aleksandr N. Skryabin (1871-1915), Rus müzik teorisyeni ve bestecisi Konstantin K. Saradjev'in (1900-1942) yanı sıra Alman edebiyatçı Johann Von Goethe (1749 -1832), bilim insanları Nikola Tesla (1856-1943) ve Richard

---

\* Arş. Gör., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, caglardanaci@erciyes.edu.tr

Feynman (1918-1988) gibi isimlerin sinestetik olduğu bilinir. Vladimir Nabokov da dâhil olmak üzere tüm bu isimleri çalışmalarıyla düşündüğümüzde bu fenomenin onları özel kılan bir yeti olduğu söylenebilir.

Yabancı dadılar ve özel öğretmenlere rağmen Vladimir Nabokov'un başarılı bir öğrenci olmadığı bilinmektedir. Lise yıllarında sanata, spora, edebiyata ve doğaya (özellikle de kelebeklere) olan ilgisi başlar. Almanca, İngilizce ve Fransızca'yı küçük yaştan itibaren öğrenen Nabokov'un yabancı edebiyatların pek çok temsilcisi ile Gogol, Çehov, Tolstoy, Blok gibi önemli Rus yazar ve şairlerin eserlerini okur. Ancak, 1910'lu yıllar Rusya adına siyasi ve toplumsal açıdan kötü zamanlardır. 1905 Rus-Japon Savaşı'ndan itibaren ülkede kendisini iyice belli etmeye başlayan devrimin ayak sesleri duyulur. 1917 yılında gerçekleşen Bolşevik Devrimi ile Nabokov ailesi tüm varlığını ardında bırakmak zorunda kalarak Rusya'yı terk ederler.

Ailenin yaşadığı bu zorunlu göç Kırım'da başlar. Beyazlar ile Kızıllar arasındaki çatışmadan Kızıllar'ın galip çıkmasıyla Nabokov ve ailesi Avrupa'ya göç eder. Avrupa'daki uzun süreli ilk göç durakları İngiltere olur. Baba Nabokov, çocuklarının ilgi ve eğilimlerine göre Vladimir'i Cambridge Üniversitesi'ne, Sergey'i ise Oxford Üniversitesi'ne kayıt ettirir. 1922 yılına gelindiğinde Nabokov ailesi için baba Vladimir Dmitriyeviç'in Berlin'de bir suikast sonucu öldürülmesi trajik bir olaydır. Bu acı olayın ardından Berlin'e taşınma kararı alırlar. Orada Vladimir Nabokov'un amacı kaotik politik ortamdan uzak durmak ve edebiyat dünyasına girmektir. Hayatını çeviriler yaparak ve yabancı dil dersleri vererek idame ettiren Nabokov edebiyat dünyasına da şiirle girer ve babasına ithafen yazdığı *Paskalya* (Пасха, 1922) yayımlanır. İlk öyküleri olan *Orman Cini* (Нежить), *Kelime* (Слово), *Kanat Çırpması* (Удар крыла), *Talib* (Случайность) de çeşitli yerel gazete ve dergilerde yayımlanarak yazarın ilk edebi eserleri ortaya çıkar.

1925 yılında kendisi gibi göçmen olan Yahudi asıllı Vera Slonim ile evlenen Nabokov, kaotik ortamın verdiği endişe sebebiyle "Sirin" mahlasıyla edebi çalışmalarına devam eder. Sözlük karşılığı "Eski Rus Edebiyatı'nda efsanevi kadın başlı ve göğüslü kuş" (Ожегов 586) olan Sirin zamanla Rus Göçmen Edebiyatı'nın temsilcisi haline gelir. Edebiyata şiirle başlayan Sirin öykü türündeki eserleri *Göz* (Соглядатай, 1930) ve *Göçmenler* (Скигальцы, 1921); *Ölüm* (Смерть, 1923) ve *SSCB'den Bir İnsan* (Человек из СССР, 1927) gibi tiyatro oyunları da rüştünü ispat eder. 1926 yılında yayımlanan *Maşenka* ise Vladimir Sirin'in ilk roman türündeki ilk eseridir.

Edebi çalışmalarına aralıksız devam eden yazarın ikinci romanı *Lujin Savunması* edebiyat çevrelerinin dikkatini çeker. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupa devletlerinin siyaset anlayışı tekrardan topyekûn bir savaşın başlayacağını, yaşanacak göçlerle ülkelerin demografik yapılarının ve sınırlarının değişeceğini ipuçlarını verir. Berlin'deki yaşamına 1940'a kadar devam eden yazar, bu on yıllık süre içerisinde *Kamera Obscura* (Камера обскура, 1932), *Kabramanlık* (Подвиг, 1932), *Cinnet* (Отчаяние, 1934), *İnfaza Çağrı* (Приглашение на казнь, 1936), *Yetenek* (Дар, 1938) gibi romanlar; *Çorb'un Dönüşü* (Возвращение Чорба, 1930) ve *Göz* adında öyküler ve *Hadise* (Событие, 1938) ile *Valsin Ortaya Çıkışı* (Изобретение Вальса, 1938) adlı tiyatro oyunlarını kaleme alır.

1940 yılı Nabokov için bir kez daha göç demektir. Amerika Birleşik Devletleri'ne giden yazar, hayatının ilk yıllarını üniversitelerde Rus ve Dünya edebiyatları derslerini vererek idame ettirir. Edebi

çalışmalarına İngilizce devam etme kararı alan yazarın ilk romanları *Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı* ve *Bend Sinister* (Под знаком незаконнорождённых, 1947) sanatsal açıdan değere sahip olsa da ticari anlamda başarılı olamaz. Ancak yine de çalışmalarına aralıksız devam eden yazar, *İşaretler ve Semboller* (Знаки и символы, 1948) adlı ilginç eserini bu dönemde kaleme alır. O dönemlerde Nabokov edebiyat tarihçileriyle tanışma fırsatı yakalar ve etimoloji ile yakından ilgilenmeye başlar.<sup>1</sup> Sanatçı hem Rusça hem de İngilizce yazdığı eserleriyle edebiyat çevrelerinin takdirini toplamış bilingual yazar olarak kabul edilir.

*Lolita* ile yakalamış olduğu başarının ardından 1961 yılında Nabokov İsviçre'nin Montrö kentindeki bir otelde eşi Vera ile birlikte yaşamaya başlar. Burada *Solgun Ateş* (Бледное пламя, 1962), otobiyografik eseri *Konuş, Hafıza* (Память, говори, 1957), *Ada ya da Arzu* (Ада, или Радости страсти: Семейная хроника, 1969) ve 1975-1977 yıllarında yazdığı (ancak 2009 yılında hem İngilizce hem de Rusça yayımlanan) son romanı *Laura'nın Ash* (Лаура и её оригинал) okuyucuya ulaşır.<sup>2</sup> Kendisini “ben Rusya’da doğmuş, hayatımın on beş yılını geçireceğim Almanya’ya gitmeden önce İngiltere’de Fransız edebiyatı okumuş Amerikalı bir yazarım... Başım İngilizce konuşuyor, kalbim Rusça, kulağım Fransızca” sözleriyle anlatan Nabokov 1977 yılında İsviçre’de hayata gözlerini yumar.

## **2. V.Nabokov'un (Maşenka, Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı, İşaretler ve Semboller) Eserlerinde Altı Rakamı**

Nabokov bulmacayı seven, okuyucudan eserlerini okurken karmaşık kurgu yapısını çözmesini bekleyen bir yazardır. Sanatçının Tanrı'nın bir lütfü olarak sinestezik olması, satranca olan tutkusu, yaşadığı göçmen hayatı, mitolojik bir figür olan Sirin mahlasını alması, eserlerinde hayatından kesitlere yer vermesi, onun sembol ve işaretlere anlamlar yüklemesini düşünmemizi destekler niteliktedir.

Nabokov, Amerika’da bulunduğu süre zarfında İngilizce eserler ortaya koyar, etimoloji ile ilgilenir ve Boston’da *İşaretler ve Semboller*’i yazar. Öykü, savaştan sonra İngilizce yazılır. Nabokov için işaretlerin ve sembollerin farklı kavramlar olması önemlidir. Eserde yer alan işaretler ve semboller okuyucuya birini diğerinden ayırma görevini verir. Öykünün kahramanları Avrupa’dan göçmüş, New York’ta sefalet içinde yaşayan Yahudi bir karı-kocadır. Çiftin akıl hastanesinde yatan, sürekli intihara teşebbüs eden bir oğlu vardır. Çocuğun bu deliliği kendine özgüdür. Nabokov bunu “referans manya” (референтная мания)<sup>3</sup> olarak tanımlar. Çocuğa göre doğal dünya kendine özgü sayısız gizli mesaj ve şifrelerden ibarettir. Ağaçlar, bulutlar, yıldızlar, dünyadaki her şey bir şekilde ve sadece onun hakkında konuşmaktadır. Her madde bir şifredir ve çocuğun kendisi de bu mesajın konusudur. Çocuk, bu mesajları anlayamaz, çözemez bu durumdan kurtulmak ve hayatına son vermeyi istemektedir. (ДОЛИНИН)

<sup>1</sup> (<https://bookmix.ru/authors/index.phtml?id=225>)

<sup>2</sup> (<https://bookmix.ru/authors/index.phtml?id=225>)

<sup>3</sup> Öyküde, bu hastalığa German Brink adında bir bilim insanının “Alınma Düşküllüğü” (Мания упоминания) adını verdiğini ve literatüre kazandırdığı ifade edilmektedir. (Y.N.)

Öykü, Yahudi anne-babanın bir Cuma günü çocuklarının doğum gününü kutlamak üzere hastaneye on kavanoz meyve reçeli götürmesiyle başlar. Sıkıcı ve üzücü yolculuğun ardından hastaneye varan anne ve babaya çocukları gösterilmez, çünkü çocuk kriz geçirmiş ve tekrar intihara teşebbüs etmiştir. Çaresiz eve dönen karı-koca uyuyamaz ve tam bu sırada esrarengiz bir telefon gelir. Telefon eden kız Charlie adında birisiyle görüşmek istediğini söyler, ancak numara yanlış çevrilmiştir.

Öykünün bu kısmı çalışmamız açısından ilgi çekicidir. Çünkü eserin gizli konusunun asıl olayı şifrelidir: bu şifre öyküde verilen altı rakamıyla belirtilir, ancak bu durum doğrudan değil, yanlış çevrilen bir telefon numarası gibi küçük bir bilmece üzerinden aktarılır. Bilindiği üzere, geceleyin telefon ile arayan kız “sıfır” rakamı yerine “o” harfine basar. Telefon tuşlarında “o” harfi “altı” rakamına denk gelir. Harfler işaret, sayılar ise sembollerdir. Hatanın sebebi ise kızın “sıfır” rakamı yerine “o” harfine basmasıdır. Şifre, harf işaretinin sayı sembolüyle karıştırılmış olmasıdır. Sembolik olarak bu uyarıcı beş rakamında veya beşinci tuşun ardından gelmesinden ibaret değildir: yani telefonda sıfır dâhil on tane tuş vardır ve sadece biz onların yarısını bilebiliyoruz. Kızın inatla altı rakamını tuşlaması ise fiziksel olarak ölümün, gerçek bir ölüm olmadığını sadece bir sınırı geçmek olduğu mesajı, tıpkı Nabokov’un *Pilgram (Пильграм)* adlı eserinde gördüğümüz gibi verilir. (ДОЛИНИН)

Altı rakamını Nabokov’un daha önceki eserleri *Maşenka* ve *Sebastian Knight’in Gerçek Yaşamı*’nda da görmek mümkündür. Nabokov’un anavatanına ve geçmişe özlem duygularını en yoğun şekilde yansıttığı ve ayrıca tüm sanat hayatı boyunca belki de en fazla “Rus olma” özelliği taşıyan yapıtlarından biri olan ve 21 Mart 1926 tarihinde Berlin’de yayımlanan ilk romanı *Maşenka*’dır. (Öksüz 329-330) Nabokov’un *Maşenka*’sında da altı rakamı karşımıza mekân betimlemesi olarak karşımıza çıkar: “*Pansiyon hem Ruslara özgüydü hem de berbat bir yerdı. (...) Koridorun her iki yanında da kapılarına siyah kocaman numaralar yapıştırılmış içer oda bulunuyordu. Bu numaralar geçen yüzyılın takviminden koparılmış yapraklardı (Nisan 1923’ün ilk altı günü)*” (Maşenka 17) Eseri mekân açısından değerlendirdiğimizde anavatan yerine –yani Rusya’nın– yerine koydukları pansiyon, altı odalıdır. Bu noktada dikkat çekici bir diğer husus da gerçekten de 1923 yılının ilk altı günü, Pazar’dan Cuma’ya kadar olan haftanın günleridir, diğer bir ifadeyle cumartesi bu günler arasında yer almamaktadır.

Altı rakamının geçtiği diğer nokta ise anlatı için en az mekân kadar önemli olan bir diğer unsur zamandır. *Maşenka*’da altı rakamı açıkça günler ile ilişkilidir. Esere adını veren Maşenka altı gün sonra Berlin’e varacaktır: “*Bugünü saymazsak altı gün kaldı. Cumartesi burada olur.*” (Maşenka 14) ve öykü Ganin’in bu altı gününü anlatır. Anlatıdaki altı rakamı vurgusunu mekân ve zaman bağlamında değerlendirdiğimizde Cumartesi’nin yokluğu ve Cumartesi’nin beklenmesi ilginç bir ayrıntıdır. Eserin başkahramanı Ganin, ertesi gün eski aşığı Maşenka’yı karşılamaya gitmesini engellemek için Alfyorov’u sarhoş etmeyi planlar ve aynı zamanda pansiyon sakinlerinden yeğeninini yaşadığı Paris’e gidebilmek için altı aydır nasıl vize almaya çalıştığını anlatan şair Podtyagin’in Fransa’ya gidiş vizesini almasını ve pansiyonun bir diğer sakini Klara’nın doğum gününü kutlamak için eğlence tertip eder. Bu eğlence Cuma günü *6 Nisan* adlı odada gerçekleşir.

Eserde altı rakamının gizemine yönelik başka pek çok örnek bulmak mümkündür. Pansiyonun sakinlerinden yaşlı Rus şair Podtyagin ve Cuma günü *yirmi altısına* basacak olan ela gözlü Klara'nın eserdeki bir gününü Nabokov şu sözlerle anlatır: "*Lydia Nikolaevna'yla ihtiyarlık ağrıları hakkında konuşur; çıtır çıtır kabuklu ekmeğin ve kırmızı şarabın çok ucuz olduğu, yeğenin yaşadığı Paris'e gidebilmek için altı aydır nasıl vizye almaya çalıştığını anlatırdı.*" (Maşenka 20) "*Klara, yarın her zamanki gibi işe gitmek zorunda olduğunu düşündü; saat altına kadar şeridin üstündeki açık mor rengin kesik kesik, kuvvetli tıkırtularla sayfalara döküldüğünü izleyecek, (...) kitabın utanılası derecede parçalanmış sayfalarını Remington marka siyah daktiloya dayayıp okuyacaktı.*" (Maşenka 51). Maşenka'nın Berlin'e geleceğini öğrenen Ganin'in Rusya'dayken Maşenka'yla bir yabancı'nın altı kolonlu verandasında buluşmasını ve yaz aylarını geçirdiği küçük kasabada Maşenka'nın halk bahçesinin kapısında saat *altıdan* beri beklemesini hatırlaması romandaki altı rakamının kullanıldığı yerlere örnek teşkil eder.

Nabokov'un 1946 yılında yayımlanan *Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı*'nda ise altı rakamı birkaç kez, farklı şekillerde karşımıza çıkar. İlki anlatıcı ile üvey kardeşi Sebastian ile olan yaş farkının vurgulanmasıdır. "*Sebastian'in doğduğu evin fotoğraflarını ele geçirmem mümkün olmadı ama o evi çok iyi tanırım, çünkü ben de altı yıl sonra aynı evde dünyaya geldim.*" (Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı 8), "*Sebastian denince aklıma benden altı yaş büyük bir oğlan çocuğu geliyor.*" (Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı 18). Ancak eseri, kanımca, altı rakamı açısından farklı kılan Sebastian Knight'in yazdığı romanlardan ikincisi ancak diğerlerine oranla kendisine daha fazla ün getirmiş olan "Başarı" adlı romanını bitirdikten sonra şu cümleyi söylemesidir: "*'Hayır, Leslie' der Sebastian yattığı yerden. 'Ölmedim. Bir dünya kurmayı dâba yeni bitirdim, Tanrı gibi yedinci günde dinleniyorum.'*" (Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı 96)

### 3. Nabokov'un Eserlerindeki Altı Rakamı Üzerine Tartışma ve Değerlendirme

Nabokov'un eserlerinde altı rakamının bu denli tekrar etmesi, onun sinestetik, bulmacayı seven, mitolojiye meraklı bir yazar olduğunu bilen okurlar için dikkat çekici bir husustur. Rakamlar ve onlara yüklenen manalarla ilgili çalışmalar ise Antik Çağa kadar tarihlenir. Eski kültürlerde rastlantıya inanılmaz, bundan dolayı da nesnelere ya da olayların belirli bir rakamı önem taşırdı. Böylece sayma yolu olarak ortaya çıkan sayılar güçlü bir sembolizm edinirdi. Niceliklerin ifade edilmesinin yanı sıra rakamlar ve sayılar, kendilerine özgü nitelikler kazanır, hatta kozmik güçlerle donanırdı. Bu güçlerin incelenmesine Plato'nun 'bilgilerin üst düzeyi' olarak tanımladığı nümeroloji adı verilir. (Wilkinson 294)

Eserlerde altı rakamı hem tek başına öneme sahipken hem de zaman anlamında karşılık bulur. Altı köşeli yıldız Heksagram gibi altı da uyum ve kusursuzluğun dengesini sembolize eder. Çin'de Cenneti, Hıristiyanlar için Tanrının dünyayı altı günde yaratmış olmasından ötürü tamlığı, Mayalar için ölüm anlamına gelen uğursuz bir sayıyı temsil eder. Çağdaş Batı kültüründe ise zar üzerindeki en yüksek sayı olarak şansın sembolüdür. (Wilkinson 294)

Nabokov'un eserlerinde altı rakamını zaman ve mekânla ilişkilendirdiği açıkça görülür. Zaman açısından değerlendirdiğimizde ilk olarak haftanın altıncı günü cumartesidir. Cumartesi, Yahudiler için kutsal gündür. *İşaretler ve Semboller*'de Yahudi bir çift hastanede yatan oğullarının doğum gününü kutlamak için

Cuma günü onu ziyaret etmeyi isterken oğullarının intihara teşebbüs etmesi nedeniyle bu ziyareti gerçekleştiremezler ve oğullarının yaşadığı trajik durum anne ile babanın arasında geçen “Yarın (cumartesi) onu hastaneden çıkaracağız.” şeklindeki diyalogdan anlaşılır. *Maşenka*’da ise olay örgüsü altı gün üzerine kurgulanır ve romana adını veren Maşenka cumartesi günü Berlin’e varacaktır. Maşenka Rusça Mariya (Мария) isminden gelir ve aslen İbranicedir. *Sebastian Knight’in Gerçek Yaşamı*’nda zaman açısından altı rakamı Sebastian ile üvey kardeş arasındaki yaş farkı ve başarılı sayılamayacak bir yazar olan Sebastian’ın “Başarı” adlı eserini yazdıktan sonra söylediği “*Bir dünya kurmayı daba yeni bitirdim, Tanrı gibi yedinci günde dinleniyorum*” şeklindeki ifadesinde karşımıza çıkar.

Altı rakamını tek başına değerlendirdiğimizde karşımıza birden fazla etmen çıkar. Başkalarının iyiliğini, kişisel çıkar peşinde koşmaksızın isteme tutumu, başkalarının çıkarlarını, öz çıkarı hesaba katmadan onlar adına gözetme yönelimi olan özgecilikte (альтруизм) (Cevizci 342) altı rakamı eve (vatana) olan sevgi, sorumluluk, bilgelik ve hümanizm anlamına gelir. Altı, insan sevgisinin, birlikte yaşamanın ve hizmetin, evlilik bağlarının, ev ocağının ve mutluluğunun, aile bağlarının ve çocukların, dinlencenin, rahatın, sadakatın, tavsiye ve huzurun rakamıdır. Altı, hayatın tüm yönleriyle tamamlandığı “yeryüzündeki cennet” anlamına gelir. (Костенко 40)

Hint (Vedizm) (Индийская (ведическая) нумерология) ve Çin Dokuz Yıldız (Китайская нумерология Девяти Звезд) nümerolojilerine göre de altı rakamının önemi vardır. Hint inanışında altı rakamı ile ilişkilendirilen Venüs, ruh sayısı (yani herhangi bir ayın altısı, on beşi veya yirmi dördünde doğmuş kimseler) altı rakamına denk gelen kimseler ayrıca Adının veya Kaderinin Sayısı’ndaki küçük basamakta yer alan altıya kadar olan rakamları yönetir. Doğum günleri ayın altısı, on beşi, yirmi dördü olan kişiler en şanslı olanlardır. Bu kişiler genç, dinamik, naif, ihtişamı seven, sanatçı ruhludur ve ince zevkleri vardır. Karşı cinsi kolayca etkilerler, sevgi ve saygının tadını çıkarırlar. (Костенко 156-157)

Çin Dokuz Yıldız Nümerolojisi Hint Nümerolojisi’ne göre altı rakamını farklı ele alır. Sayının, kişinin cinsiyetine ve doğduğu yıl ve aya göre farklılık gösteren kendine ait bir sistemi vardır. “*Altıcalar veya Maddenin Beyaz Yıldız*” adını verdiklerini bu nümerolojide altı rakamı kuzey-batı eksenli, sonbahar ile ilkbahar arasındaki bir zamandır. Altıcalar “yaratıcılık” (Chein) trigramına tekabül ederler. Bu nümerolojide altı rakamı kader, kişilik, fiziksel tip ve sağlık, aşk-evlilik, maddi durum ve meslek açısından değerlendirilir. Kaderlerinde doğuştan liderlik vardır. Üstün olma ve kazanmaya meyillidirler. Hedeflerine ulaşmada etkin ve ısrarcı, yüksek idealleri olan ve egoizme varan kendini beğenmiş kimselerdir. Kişilik bakımından her zaman en tepede olmayı severler. Fiziksel olarak iki gruba ayrılan Altıcaların ilk grubu zayıftır, spor yapmayı sever ve hareketlerini başarılı şekilde koordine ederler. Diğer grup ise entelektüel ve tinsel konuların peşindedir, sporla ilgilenmezler. Ancak her iki grup da yaptıkları işi tüm güçleriyle yaparlar. Bu yıldızla ait kimseler aşk ve evliliklerinde karşı cinsle samimi ve uzun süreli bir ilişkiye ihtiyaç duymalarına rağmen aşk ve evliliğe karşı ilgisiz gibi görünürler. Maddi konularda, para varken “büyük düşünen” altıcaların bu bakış açısı egoist durumlarından ve tümü kapsama eğilimlerinden kaynaklanır. Meslek seçimlerinde benmerkezci oldukları ve



sadece kendilerine saygı duydukları için yüksek mevkilerdeki görev ve çalışmalar için çaba gösterirler. (Костенко 214-217)

Sonuç olarak, Nabokov'un çalışmamıza konu olan *Maşenka*, *Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı* ve *İşaretler ve Semboller* eserlerinde altı rakamının tekrarlı kullanımı ortak nokta olarak göze çarpmaktadır. Yazarın bu sayıya gizli bir anlam yükleyip yüklenmediği, yüklediği varsayıldığında durumda nasıl bir anlama sahip olduğu konusunda kesin bir sonuca varılamasa da, çalışmamızda değindiğimiz, Özgecilik, Hint ve Çin nümerolojilerinde bu sayının karşılığı olması bakımından kuşku duymayı ve araştırmaya değerdur. *İşaretler ve Semboller*'de bir Yahudi ailesinin dramı ve gizemli yanlış numaralı arama ile olayın Cuma ve Cumartesi gününü kapsamaması; *Maşenka*'da pansiyonun altı odalı olması ve zaman olarak altı günü kapsamı ile *Maşenka*'nın Cumartesi günü Berlin'e gelecek olması; *Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı*'nda Sebastian'ın eserini bitirdikten sonra söylediği "Bir dünya kurmayı daha yeni bitirdim, Tanrı gibi yedinci günde dinleniyorum" demesi bizi altı rakamının zamanla, başka bir ifadeyle Cumartesi günü ile ilgili, olduğunu düşündürür.

Nabokov'un 1920'lerden 1940'lara kadar yaşamını sürdürdüğü Avrupa'da Yahudilere ve Yahudilik inancına karşı yürütölen olumsuz siyasi duruş, yazarın eşinin Yahudi asıllı olması ve yeni bir dünyaya göç etmek durumunda kalışı bu duruma ilişkin görüşlerini açıkça ifade etmek yerine altı rakamına gizli anlamlar yüklemesi ile sonuçlanmış olabilir. Ayrıca eve (vatana) olan sevgi, sorumluluk ve hümanizm gibi özgecilik felsefesinin temelinde yer alan ancak bu kaotik ortamda göz ardı edilen değerler eserlerinin genelinde ön plana çıkan ve altı rakamıyla örtüşen olgulardır. Sanatçının çalışma kapsamındaki eserlerinde rastlanan olası gizemin diğer eserleri de dâhil edilerek üzerinde çalışılması gereken bir konu olarak ilgi çekmektedir.

## Kaynakça

Cevizci, A. *Felsefe Sözlüğü* (6. Baskı). İstanbul: Say Yayınları, 2017.

<https://bookmix.ru/authors/index.phtml?id=225>. 7 Ocak 2018.

Hubbard, Edward M. ve Vilayanur S. Ramachandran. «Neurocognitive Mechanisms of Synesthesia.» *Neuron* (2005): 509-520. Makale.

Nabokov, V. *Maşenka*. Çev. Esra Birkan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

—. *Sebastian Knight'in Gerçek Yaşamı*. Çev. Fatih Özgüven. İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.

—. *Знаки и символы*. Web. 4 Aralık 2017. <<http://lib.ru/NABOKOW/signs.txt>>.

Öksüz, Gamze. «V.Nabokov'un Yitik Cenneti: Maşenka.» Kaşoğlu, Ayla Ed.. *Prof. Dr. Altan Aykut'a Armağan*. İstanbul: Çeviribilim, 2016. 325-342.

Wilkinson, Kathryn. *İşaretler ve Semboller*. Çev. Seda Toksoy. İstanbul: Alfa Yayınları, 2014.

Долинин, Александр. «Как читать Набокова.» *Arzamas*. 7 Ocak 2018. <<http://arzamas.academy/mag/335-nabokov>>.

Костенко, Андрей. *Числа Судьбы: Пифагорейская, Индийская И Китайская Нумерология*. Москва: Издательство «София», 2008.

Ожегов, Сергей Иванович. *Словарь Русского Языка*. Москва: Русский Язык, 1988.





## PIOGGIA E ILLUSIONE. UNA CONSIDERAZIONE SU UN LETTORE DI TOLSTOJ

Doç. Dr. Raniero Speelman\*

### RIASSUNTO

Una delle poesie da sempre più amate di D'Annunzio e molto ben documentata è "La pioggia nel pineto" (Alcyone). Accanto all'origine versigliese dove rimanda il titolo, un possibile elemento genetico è offerto da un romanzo di Tolstoj che è conosciuto come "Felicità familiare" (1859) ma è stato tradotto in francese anche come "Katia" (1886) da August-Henri Blanc de la Nautte Hauterive. Questo testo offre una serie di motivi (silenzio/rumore, rana, illusione, metamorfosi in un essere vegetale) presenti anche nella poesia dannunziana in una descrizione di una pioggia che confronta finalmente dopo anni di incomunicabilità una donna con il marito molto più vecchio. Non è improbabile che il francophone D'Annunzio, avido lettore di romanzi russi, abbia avuto presente questo testo.

**Parole chiave:** Gabriele D'Annunzio, Tolstoj, Letteratura italiana

Tra le numerose poesie dannunziane, "La pioggia nel pineto" (che fa parte di *Alcyone*) è probabilmente la più conosciuta e amata dal pubblico. Non è necessario riprodurla per intero nel presente testo, come non ha un vero nucleo diverso dalla descrizione musicale e fonicamente suggestiva di una pioggia in un pineto della Versilia. La nascita della poesia, che potrebbe risalire al 1899 o almeno al 1902, è ben documentata, come si sa anche e più in genere che D'Annunzio si portava dietro nelle escursioni naturalistiche i volumi di dizionari quali il Tommaseo-Bellini in cerca della parola giusta. Il commento esteso dei curatori Anna Maria Andreoli e Niva Lorenzini alla "Pioggia" nell'edizione dei *Versi d'amore e di gloria* nei Meridiani (1984, d'ora in poi VAG) dà conto dei numerosi motivi che ricollegano questa ad altre poesie della raccolta, come di suoi elementi in comune con la lirica di Shelley, Baudelaire, Pascoli e Petrarca (VAG, p. 1208-1212).

Da quando Aldo Rossi pubblicò la sua lettura 'musicale' della poesia, non sembrano esser rimasti molti incogniti nel componimento poetico del grande abruzzese (Rossi 303-315). A chi scrive è sempre stato un testo caro e suggestivo per il coinvolgimento di una donna per ora nascosta dietro uno dei nomi

---

\* Doç. Dr. Raniero Speelman, Utrecht Üniversitesi, Hollanda, ranierospeelman@yahoo.it

ricreati dal poeta, Ermione, cui più tardi dedicò un componimento a parte intitolato "Il nome", ispirato, come pare, alla consultazione del testo *Onomasticon* di Forcellini (VAG, p. 1213).

Che ruolo ha "la favola bella / che ieri / m'illuse, che oggi t'illude, /o Ermione" (125-128) e che, come si sa, capovolge il rapporto tra i due compagni o amanti dei versi 29-32?

Rileggendo un romanzo breve di Lev Nicolaievic Tolstoj in una edizione francese del 1886<sup>1</sup>, che reca il titolo di *Katia* ma è più conosciuto con quello di *Felicità matrimoniale* (titolo originale: Семейное счастье, traslitterato: Semejnoe sčastie), un testo del 1859 apparso per la prima volta sulla rivista "*Russkij vestnik*", tradotto da "M. le Comte d'Hauterive" (August-Henri Blanc de la Nautte Hauterive) e pubblicato dalla Librairie académique Didier, Perrin et Cie, Libraires-éditeurs a Parigi (la traduzione, più volte ristampata, è tuttora in vendita nell'edizione di Climats, ISBN : 2841580032<sup>2</sup>), mi colpì una scena alla fine del libro. Ho lasciato in quanto segue inalterata la grafia del testo francese.

La trama di *Katia* è alquanto lineare e si focalizza sul dramma emotivo di una giovane donna diciassettenne che rimane orfana dopo la morte della mamma insieme alla sorella minore e Macha, un'amica di famiglia che ha avuto in precedenza il ruolo di *gouvernante*. Stranamente, il traduttore ha cambiato i nomi della versione originale, nella quale la narratrice è Macha e la *gouvernante* si chiama Katia. Ogni tanto viene a far loro visita un vecchio amico del defunto padre, Serge Mikailovitch, che ha almeno 17 anni più di Katia. Il carattere dolce, ponderato e premuroso dell'amico di famiglia, di cui una volta la defunta aveva detto che un uomo come lui sarebbe un marito ideale per Katia, finisce per far innamorarsene la ragazza e malgrado le iniziali riserve dell'uomo che è conscio di quel che potrebbe causare la differenza d'età, i due si sposano e si mettono a convivere con la madre di lui.

Il rapporto si incrina però dopo un soggiorno a Pietroburgo dove Katia scopre il mondo, godendo dell'attenzione prestata alla sua giovinezza e bellezza dall'aristocrazia russa. Il marito, cui non piace la vita di città, non sa reggere bene alla tensione in tal modo nata e si distacca sempre più di lei in una distanza cortese ma - pare - priva d'amore. La nascita di due figli non cambierà questo rapporto; in fondo la maternità non restituisce a Katia l'illusione della possibilità di un rapporto perfetto. Né si lascia sedurre dalle *avances* di nobiluomini stranieri incontrati durante un soggiorno a Baden Baden che piuttosto la fanno provare la propria vulnerabilità come donna. Una specie di confrontazione si verifica quando durante un'assenza dei figli, marito e moglie si trovano da soli sulla veranda della casa quando si fa sera e scoppia una pioggia. La provocazione di Katia fa sí che i due coniugi parlano finalmente del loro rapporto. Per il

---

<sup>1</sup> Si incontra anche 1888 come data di pubblicazione, data non confermata dal libro originale.

<sup>2</sup> Nell'edizione della Bibliotheque de la Pléjade, la traduzione è invece di Sylvie Lumeau, usata pure per il tascabile della collezione Folio-classique.

marito è andata tutto bene: egli aveva già pensato che la giovane moglie sarebbe rimasta fatalmente affascinata da una vita mondana (Mengaldo).

Nel romanzo, la pioggia funziona da catalizzatore che mette a nudo l'illusorietà. Riportiamo qui sotto il testo che anche il poeta italiano avrebbe potuto leggere nella medesima edizione qui usata<sup>3</sup>. Si sa infatti che D'Annunzio aveva una buona conoscenza della letteratura russa, soprattutto di Dostojevski e Tolstoj, autori che hanno influenzato l'abruzzese al tempo di *Giovanni Episcopo* e de *L'innocente*.

*Cependant le nuage, en l'absence de tout vent, n'avait cessé de s'abaisser à vue d'oeil sur nos têtes; la nature se faisait de plus en plus calme, plus parfumée, plus immobile: tout à coup une goutte tombe et rebondit, pour ainsi dire, sur la toile de la terrasse, et une autre vient s'émettre sur le blocage du sentier, enfin, avec un bruit de grêle qui s'abat lourdement, commença à éclater une pluie à larges gouttes, rafraîchissante et prenant de la force de moment en moment. Aussitôt rossignols et grenouilles se turent de concert; on n'entendit plus que le bruissement des eaux, bien qu'il fût comme étouffé sous le tapage de la pluie: cependant on le distinguait encore dans l'air, et il y avait aussi je ne sais quel oiseau, sans doute caché sous un rameau de feuilles sèches, qui, non loin de la terrasse, gazouillait sur un rythme toujours égal ses deux notes monotones. (...)*

*Une pluie fraîche m'aspergea les cheveux et le cou par jets saccadés. Le nuage, lumineux déjà et devenant à chaque instant plus clair, se fondit en eau sur nous; au bruit régulier de la pluie succéda bientôt celui des gouttes tombant de plus en plus rares du ciel et des feuillages. De nouveau les grenouilles reprirent leurs coassements, de nouveau les rossignols secouèrent leurs ailes et recommencèrent, à se répondre de derrière les touffes humides, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Tout redevient serein sous nos yeux. (p. 256-258).*

La pioggia purificatrice permette agli sposi di mettersi a parlare del proprio rapporto. Alla "bontà della vita" (*Qu'il fait donc bon vivre!*, p. 258) vantata dal marito, la moglie contrappone i propri desideri non realizzati.

*- Oui, jadis cela m'est arrivé à moi aussi, surtout au printemps, me dit-il, comme recueillant ses souvenirs. Oui, moi aussi j'ai passé des nuits entières à former des désirs et des espérances, et de quelle belles nuits que celles-là (...).*

---

<sup>3</sup> Ovviamente, il romanzo è stato anche tradotto in italiano, fino ad oggi almeno 13 volte. V. [https://it.wikipedia.org/wiki/Felicit%C3%A0\\_familiare](https://it.wikipedia.org/wiki/Felicit%C3%A0_familiare) (consultato il 20.2.2018). Se il poeta avesse letto il libro in italiano, ad es. nella prima edizione uscita nel 1895, forse sotto forma di *feuilleton* - il sito non ne fornisce ulteriori specificazioni - non farebbe differenza per il presente saggio.

- *Ainsi tu ne désires plus rien? Demandai-je.*  
- *Rien d'impossible, répondit-il en devinant mon sentiment. Et toi, vois comme tu as mouillé ta tête, ajouta-t-il en me caressant comme un enfant et passant de nouveau sa main sur mes cheveux: tu es jalouse des feuillages, de l'herbe qui la pluie a mouillée; tu voudrais être et l'herbe et les feuilles et la pluie; mais moi je me réjouis seulement en les voyant, comme en voyant tout ce qui est bon, jeune, heureux. (p. 260-261)*

Il romanzo procede con l'analisi del matrimonio, delle illusioni e dei piaceri che la donna ha avuto, credendo però di perdere l'amore del marito che stava cambiando in qualcos'altro, magari compiacimento di un ordine raggiunto e di una famiglia fondata.

Lungi dal pretendere di aver trovato una fonte sicura della poesia, ho voluto suggerire un momento di lettura che potrebbe aver stimolato la creatività del poeta. È risaputo che la lettura di altri testi in lingua francese, vale a dire le novelle di Guy de Maupassant, ha ispirato non poche *Novelle della Pescara*. Il racconto "La confession" (quella dei racconti omonimi che inizia con "Tout Véziers-le-Réthel", 1884, raccolto in *Toine*, ora in *Contes et nouvelles II*, Paris, Editions de la Pléjade, 1979, pp. 371-378 ) ha dato la trama del romanzo *L'innocente*. L'estetica dannunziana è sempre stata molto suscettibile di suggerimenti presi in prestito da autori amati, da Verga ai grandi russi e francesi.

In *Katia*, il motivo della pioggia impone quasi elementi come la nuvola, le gocce d'acqua, un accelerarsi e poi rallentarsi della violenza della natura ed altri contrasti come quello del silenzio vs. il rumore, le voci di animali (usignuolo, rana), in contrasto tra realtà e illusione. Ciò che forse dovrebbe interessarci di più è l'effetto della pioggia sull'uomo e sulla donna protagonisti del testo. Il motivo della metamorfosi della donna in essere vegetale, è a sua volta forse ispirata al quadro *The Tree of Forgiveness* di Edward Burne-Jones ([https://it.wikipedia.org/wiki/Felicit%C3%A0\\_familiare](https://it.wikipedia.org/wiki/Felicit%C3%A0_familiare)), già è presente in Tolstoj ("*tu voudrais être et l' herbe et les feuilles et la pluie*"). Considerati nella loro totalità, gli elementi offrono dei paralleli interessanti che potrebbero aver impressionato il poeta.

## Bibliografia

[https://it.wikipedia.org/wiki/Felicit%C3%A0\\_familiare](https://it.wikipedia.org/wiki/Felicit%C3%A0_familiare). 20 2 2018.

Mengaldo, P. V. *Una lettura della "Felicità familiare di Tolstoj"*. Strumenti critici, 2015.

Rossi, Aldo. *Stratigrafia di "La pioggia del pineto"*. Torino: ERI, 1970.



## LOCURA DE MAXIMILIANO EN *FORTUNATA Y JACINTA*: UN ESTUDIO PSICOANALÍTICO

Saliha Seniz COŞKUN ADIGÜZEL\*

### Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el progresivo deterioro mental de Maximiliano Rubín, uno de los personajes principales de la novela *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, a la luz de la crítica psicoanalítica de lacaniana. El análisis se centra en la incapacidad de Maximiliano para construir su subjetividad e integrarse en lo Simbólico de Lacan. El objetivo de esta investigación es descubrir las causas de la locura de Maximiliano, refiriéndonos a sus relaciones con su familia y su entorno, sobre todo con las mujeres (su madre, su tía, y Fortunata, su mujer), a su uso del lenguaje, a sus sueños y presentar una lectura basada en el psicoanálisis lacaniano.

**Palabras Clave:** Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Maximiliano Rubín, Lacan, locura, psicoanálisis.

Al estrato consciente de *Fortunata y Jacinta*<sup>1</sup>, el amor no correspondido se presenta como la razón principal del deterioro mental de Maximiliano. Sin embargo, se puede ofrecer que al estrato inconsciente del texto el problema principal es falta de subjetividad de Maximiliano y su dificultad de integración a lo Simbólico de Lacan.

Maximiliano es un personaje introducido con muchos elementos que dan paso a su deterioro mental. Para empezar, en la sociedad en la que vive se considera importante guardar las apariencias. Parecer digno cuenta más que serlo. El narrador lo transmite a través de D. Evaristo, quien sirve de mentor a Fortunata:

Guardando... las... apariencias, observando... las reglas... del respeto que nos debemos los unos a los otros [...]se puede hacer todo lo que se quiera. (III, pág.1020)

---

\* Arş. Gör., İstanbul Üniversitesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı A.B.D., senizcoskun@hotmail.com

<sup>1</sup> La novela fue publicada en 1887. En este trabajo se utiliza la edición de la editorial Castalia con la introducción de Santiago Fortuño Llorens publicada en 2003.

Hay que guardar en todo caso las santas [205] apariencias, y tributar a la sociedad ese culto externo sin el cual volveríamos al estado salvaje. En nuestras relaciones tienes un ejemplo de que cuando se quiere el secreto se consigue. Es cuestión de estilo y habilidad. Si yo tuviera tiempo ahora, te contaría infinitos casos de pecadillos cometidos con una reserva absoluta, sin el menor escándalo, sin la menor ofensa del decoro que todos nos debemos... Te pasmarías. Oye bien lo que te digo, y apréndetelo de memoria. Lo primero que tienes que hacer es sostener el orden público, quiero decir la paz del matrimonio, respetar a tu marido y no consentir que pierda su dignidad de tal... (III, pág.1051)

No es fácil para Maximiliano vivir en una sociedad en la que no coincide lo que se hace con lo que parece; le cuesta integrarse en su hipocrecía. Además, sus orígenes familiares ya le colocan al margen de ella. Se supone que Maxi deriva de una familia de origen judía, que se convirtió en el cristianismo después de la expulsión, lo que deja a la familia en la periferia de una sociedad tradicional católica.

Sobre esta familia también corre el rumor de que su tienda fue cerrada por la mala conducta de la madre. Ella tiene mala reputación por sus devaneos y trapisondas, está dibujada como una mujer indecente que no atendía bien a sus hijos, lo que nos lleva a pensar que Maxi viene de una familia problemática y que –con el padre muerto y la madre sin atenderle- muy probablemente pasó su niñez desprovisto de amor y cariño.

Entonces se puede comentar que la indecencia de su madre explica el deseo de Maxi por casarse con una mujer honrada, con una que no sea como su madre: “«¡Una honrada! ¡Que me quiera una honrada!». Tal era su ilusión...” (II, pág.503) Sin embargo, en el avance de la novela su insistencia y obsesión en Fortunata, a sabiendas de que ella le engaña, nos lleva al complejo de Edipo<sup>2</sup>. Según Freud, el deseo amoroso del niño por la madre se resuelve con un pacto simbólico que el niño hace con el padre y que impone dejar a la madre y identificarse con el padre con la esperanza de heredar el poder paternal y encontrar una mujer que será sólo suya cuando es grande. En el caso de Maxi, Fortunata es la mujer que sustituye a su madre, y la semejanza de las dos vale en este sentido: ambas eran bellas, fueron echadas de casa algunas veces y se involucraron en muchos devaneos. Entonces, el deseo por la madre reprimido en la niñez sale a la superficie a través de la figura de Fortunata. La insistencia de Maxi en Fortunata se puede justificar con su anhelo por satisfacer el reprimido deseo por la madre. También, Joan Connelly Ullman and George H. Allison comentan que Maxi quiere a Fortunata insistentemente para corregir el trauma pre-édipico de tener que renunciar a la madre: “[...] By persisting in the attempt to redeem Fortunata, Maxi

---

<sup>2</sup> El complejo de Edipo constituye la base de la teoría lacaniana sobre el orden Simbólico. El padre interviene entre la madre y el niño, introduciendo la *ley del padre* contra el incesto. De esta manera, el padre establece el *orden Simbólico*, que distingue entre los padres y el niño, la madre y el padre, la hermana y el hermano. Es importante resaltar que Lacan trata aquí de un padre simbólico; al que el niño tiene miedo no es su padre corpóreo, sino lo que representa el padre. Lacan lo llama el *nombre del padre*, que representa el poder paternal y sus reglas. El lenguaje aparece por la ausencia: el infante recurre a las palabras sólo cuando las cosas que quiere no son disponibles. El símbolo se manifiesta como la muerte de la cosa y la muerte constituye en el infante la eternalización de su deseo (Lacan, 2001: 77). La aparición del lenguaje marca el tercer plano lacaniano que se llama lo Simbólico.

seeks both to 'correct' the original pre-Oedipal trauma and to sustain the state of bliss and competence he experienced when he fell in love." (Connelly Ullmann, H.Allison, 1974: 13).

Por otro lado, la insistencia de Maxi en Fortunata puede referir al deseo por el deseo de la madre. En otros términos, Fortunata le aparece a Maxi como el medio que le va a servir para la construcción de su subjetividad. En términos lacanianos, Maxi desea el poder del falo<sup>3</sup>. El falo, que es el primer significante visto por el niño en el plano imaginario<sup>4</sup>, emerge relacionado con su opuesto, la cosa que falta. El falo sólo puede funcionar dependiendo del *otro*. Si Fortunata llega a desearlo, él podrá construir su subjetividad. En este contexto cabe mencionar el ejemplo en el que el narrador expresa lo mucho que quiere el amor de Fortunata:

Una de las cosas a que Maximiliano daba más importancia para poner en ejecución su plan redentorista era que Fortunata le amara, porque sin esto la sublime obra iba a tener sus dificultades. Si Fortunata se prendaba de él, aunque se prendara por lo moral, que es la menor cantidad de amor posible, no era tan difícil que él la convirtiera al bien por la atracción de su alma. De esta necesidad de amor previo emanaba la insistencia con que Maximiliano le preguntaba a su ídolo si le quería ya algo, si le iba queriendo. (II, pág.540)

Por necesitarla para la construcción de la subjetividad, encuentra alguna justificación para los momentos en los que duda el amor de Fortunata:

El corazón le decía, como él dice las cosas, a la calladita, que Fortunata le había de querer de firme; y esperaba con paciencia el cumplimiento de esta dulce profecía. Sin embargo, no las tenía todas consigo, porque como se dan casos de que salga fallido lo que el corazón anuncia, pasaba el pobre chico horas de verdadera angustia, y a solas en su casa, se metía en unos cálculos muy hondos para averiguar el estado de los sentimientos de su querida. Rápidamente pasaba de la duda más cruel a las afirmaciones terminantes. Tan pronto pensaba que no le quería ni pizca, como que le empezaba a querer, y todo era discutir y analizar palabras, gestos y actos de ella, interpretándolos de una manera o de otra. «¿Por qué me dijo tal o cual cosa? ¿Qué querría expresar con aquella reticencia?... Y aquella carcajadita, ¿qué significaba?... Ayer, cuando me abrió la puerta, no me dijo nada... Pero cuando me marché díjome que me abrigara bien». (II, pág.541)

Como Hülya Durudoğan sostiene al comentar sobre la teoría lacaniana:

---

<sup>3</sup> Según Lacan, el falo es el pene simbólico. Es un significante cuyo significado no se puede alcanzar nunca. Este significado queda para siempre como un deseo y falta. Lo que representa el falo es el poder, ser querido y ser una integridad. Para Lacan, la mujer es la falta o la carencia que se produce en el estado de espejo. La mujer es un deseo creado por querer ser una integridad con la madre otra vez.

<sup>4</sup> Es la primera etapa de nuestra identidad de ego; cuando vemos a nuestra imagen en el espejo, la integridad del primer plano se rompe. Allí empieza el tercer plano, en que entramos en el orden Simbólico.

"La mujer es un deseo, un 'objeto a'<sup>5</sup> que emerge por los sentimientos del hombre para ser una integridad con su madre, ser amado y querido otra vez. En otras palabras, la mujer no es más que una fantasía, una imaginación: una imaginación que nutre un deseo que nunca se podrá satisfacer (Durudoğan, 2014: 57).

En el marco del deseo por el deseo de la madre, es posible que Maxi desee sustituir al padre (en este caso a Juanito) ya que es el padre, no el hijo, el deseado por la madre. Esto encaja en el triángulo edípico también. Fortunata desea a Juanito y Maxi a Fortunata. Entonces, Fortunata forma parte del triángulo en la figura de la madre, Juanito el padre y Maxi el hijo. El hecho de que a Maxi no le guste Juanito o que quiera matarlo implican la rivalidad entre el hijo y el padre, como supone el complejo de Edipo.

Maxi cree que Juanito es una mala persona por lo que hizo a Fortunata (le hizo creer que se iba a casar con ella, después la dejó con un niño y no la cuidó) pero se enfada más al darse cuenta de que Fortunata no puede maldecirle y sigue protegiéndolo. En este marco, sale a la superficie la rivalidad en el ejemplo siguiente:

El tal Juanito Santa Cruz era, pues, el hombre más infame, más execrable y vil que se podía imaginar. Pero la misma ofendida no extremaba mucho, como parecía natural, los anatemas contra el seductor, por cuya razón tuvo Maximiliano que redoblar su furia contra él, llamándole monstruo y otras cosas muy malas. Fortunata veíase forzada a repetirlo; pero no había medio de que pronunciara la palabra monstruo. Se le atravesaba como otras muchas, y al fin, después de mil tentativas que parecían náuseas, la soltaba entre sus bonitísimos dientes y labios, como si la escupiera. (II, pág.534)

Asimismo, el ejemplo de abajo ofrece la rivalidad edípica entre Maxi y Juanito, basado en el uso de expresiones como "antagonista", "ladrón", "ratero". Todas encajan en el complejo de Edipo, en el sentido de lo que siente el hijo al tener que renunciar a la madre, quien en este caso es Fortunata.

No esperó Santa Cruz a oír más, ni su amor propio le permitía dar explicaciones, y con un movimiento vigoroso de su brazo derecho rechazó a su antagonista. Más que bofetada fue un empujón; pero el endeble esqueleto de Rubín no pudo resistirlo; puso un pie en falso al retroceder y se cayó al suelo, diciendo: «Te voy a matar... y a ella también». Revolcose en la tierra; se le vio un instante pataleando a gatas, diciendo entre mugidos... «¡ladrón, ratero... verás!...». (II, pág.834)

En este contexto cabe mencionar también el deseo de Maxi por tener hijos de Fortunata [Deseaba ardientemente tener hijos... (pág.1083)], que se puede explicar con el deseo del poder del falo. Tener un hijo le sacaría de Maxi de la posición del niño en el triángulo edípico y lo colocaría en el del padre,

---

<sup>5</sup> Según Lacan, el niño desea volver al estado real (el primer plano en la psique del niño), a la integridad con la madre, que no es posible. A este objeto de deseo imposible de encontrar que se va a buscar toda la vida lo denomina "el objeto a".



simbólicamente le daría la oportunidad de vencer a Juanito; también, le serviría para que no estuviese visto como un niño por la gente alrededor suyo y lo haría literalmente un padre.

En cuanto a la incapacidad de Maxi para construir su subjetividad, cabe mencionar su aspecto físico y su carácter. Ambos tienen un papel importante en su deterioro mental ya que impiden que se tome como un sujeto masculino. La pobre condición física de Maxi ya impone que esté cuidado como un niño. Sufre de raquitismo, jaquecas, su cuerpo está muy débil. “[...] La pereza y la debilidad le retenían en el lecho por las mañanas más tiempo del regular [...]” (II, pág.496) Maxi carece de características de un hombre construido por la convención social; no es un hombre fuerte: “Era de cuerpo pequeño y no bien conformado, tan endeble que parecía que se lo iba a llevar el viento, la cabeza chata, el pelo lacio y ralo.” (II, pág.497)

Debido a sus malas condiciones de salud, su tía Doña Lupe, con la que vive Maxi, también lo toma como un niño que no es autosuficiente, lo trata como un bebé propenso a peligros y lo manda en todo. Maxi ni siquiera puede decidir qué comer. Aun la comida lo decide su tía. [“A Maxi le pones mañana dos huevitos pasados, ya sabes, y un sopicaldo. Los demás días su chuletita con patatas fritas...” (II, pág.793)] Fíjese en el ejemplo para ver la forma que le trata la tía al despertarlo, la que confirma su naturaleza infantil también:

[...] y la pobre doña Lupe pasaba la pena negra para sacarle de las sábanas. Levantábase ella muy temprano, y se ponía a dar golpes con el almirez junto a la misma cabeza del durmiente, que las más de las veces no se daba por entendido de tal estruendo. Luego le hacía cosquillas, acostaba al gato con él, le retiraba las sábanas con la debida precaución para que no se enfriase. (II, pág.497)

Además de su aspecto físico, el autor confiere al personaje de Maxi un carácter y una actitud infantil. Guarda el dinero en la hucha como niños, “[...] y tenía una hucha de barro en la cual iba metiendo las monedas de plata y algún centén de oro que le daban sus hermanos cuando venían a Madrid.” (II, pág.501), baja por las escaleras de manera infantil, “Maximiliano bajó la escalera como la baja uno cuando tiene ocho años y se le ha caído el juguete de la ventana al patio.” (II, pág.512).

Quiere utilizar el dinero ahorrado para formar una casa con Fortunata pero tiene miedo de su tía, como un niño tiene miedo de su madre al hacer algo que no debe hacer:

Cerró cuidadosamente la puerta y cogió la [40] hucha. Su primer impulso fue estrellarla contra el suelo y romperla para sacar el dinero; y ya la tenía en la mano para consumir tan antieconómico propósito, cuando le asaltaron temores de que su tía oyera el ruido y entrase y le armara un cisco. (II, pág.516)

Todos estos ejemplos ofrecen que Maxi es un personaje inútil, siempre necesita una figura que le cuida y le domina; más que un hombre parece un niño, que indica su incapacidad de construir la

subjetividad masculina. En este contexto, hay que mencionar su relación con Fortunata, que es una de madre-hijo. La novela nos presenta muchos momentos en los que Maxi se pinta como un niño y Fortunata como la madre de él. Ella se casa con él pero le sirve de madre más que de esposa. No se puede hablar del amor recíproco entre los dos, la suya es una reunión para guardar las apariencias en la sociedad. Cuando Maxi se abre a Fortunata, ella lo asemeja a un *bicho raro* (II, pág.514) y no le gusta nada físicamente. Cuando Maxi le hace la propuesta de matrimonio, en un principio la idea le atormenta a Fortunata, después lo considera una segunda vez y lo acepta por ser una oportunidad de ganar honradez en la sociedad. En realidad, ella no siente ni un mínimo de atracción por él como lo confirma el siguiente ejemplo:

Levantose para volver a la cocina, y en ella su pensamiento se balanceó en aquella idea del casorio, mientras maquinalmente echaba la sopa en la sopera... «¡Casarme yo!... ¡pa chasco...!, ¡y con este encanijado...! ¡Vivir siempre, siempre con él, todos los días... de día y de noche!... ¡Pero calcula tú, mujer... ser honrada, ser casada, señora de Tal... persona decente...!». (II, págs.550-551)

Fortunata no toma a Maxi como su verdadero hombre, lo expresa ella misma al contar el sueño que tuvo antes del casamiento:

Fortunata estuvo muy desvelada aquella [365] noche. Lloraba a ratos como una Magdalena, y poníase luego a recordar cuanto le dijo el padre Pintado y el remedio de la devoción a la Santísima Virgen. Durmiese al fin rezando, y soñó que la Virgen la casaba, no con Maxi, sino con su verdadero hombre, con el que era suyo a pesar de los pesares. (II, p785)

Después del casamiento, tampoco cambian los sentimientos de Fortunata: ella no lo ama si no es que le tiene lástima. Como hemos mencionado arriba, él cumple el papel del hijo y ella el de la madre:

A la mañana siguiente, Maxi estaba mejor, pero rendidísimo. Daba lástima verle. Su palidez era como la de un muerto; tenía la lengua blanca, mucha debilidad y ningún apetito. [384] Diéronle algo de comer, y Fortunata opinó que debía quedarse en la cama hasta la tarde. Esto no le disgustaba a Maxi, porque sentía cierto alborozo infantil de verse en aquel lecho tan grandón y rodar por él. La mujer le cuidaba como se cuida a un niño, y se había borrado de su mente la idea de que era un hombre. (II, pág.800)

Entonces, su relación con Fortunata no le sirve a Maxi para la construcción de la subjetividad masculina. Peor aun, además de los miembros de su familia, la gente en la sociedad en la que vive Maxi tampoco lo considera como un hombre. A lo largo de la novela se dan descripciones que refieren a la falta de su subjetividad masculina. Juanito, por ejemplo, al hablar a Jacinta sobre Maxi, no lo toma como un hombre: “[...] la casan con un hombre que no es hombre, con un hombre que no puede ser marido de nadie...”(III, pág.945).

Basándonos en los ejemplos dados hasta ahora, podemos afirmar que Maxi no ha llegado a ser un sujeto masculino. Además de ser descrito como un niño, hay veces que se describe hasta como una mujer: “Su piel era lustrosa, fina, cutis de niño con transparencias de mujer desmedrada y clorótica.” (II, pág.497); “En la ropa era muy mirado, y gustaba de hacerse trajes baratos y de moda, que cuidaba como a las niñas de sus ojos.” (II, pág.501)

Según la teoría de Lacan, la mujer se construye como el opuesto del hombre; los hombres se consideran como "los que tienen el falo" si las mujeres se construyen como "las que carecen de ello" o "las castradas". La falta de bigote de Maxi implica una castración simbólica y la indicación de no poder construir la subjetividad masculina. En este marco, el hecho de que sueñe tener un bigote representa el deseo de construirla. “Algunas noches, Maximiliano soñaba que tenía su tizona, bigote y uniforme [...]” (II, pág.499) Aquí cabe mencionar también el papel simbólico de “tizona” y “uniforme”. Estos son utilizados por hombres y representan el poder. Asimismo, su interés por vigilar al grupo de alumnos que van al ejercicio con su fusil al hombro se puede explicar con el deseo del poder del falo. Jennifer Brady sostiene que Maxi crea espacios donde puede tener una identidad distinta de la que tiene él, o sea que soñar es su manera de crear una identidad aceptada en la sociedad (Brady, 2010:106). En términos lacanianos, esto indica el deseo del poder del falo. Este deseo se manifiesta a veces en forma de pensar que es otra persona; una fuerte, popular, sana, atractiva:

Tenía Maximiliano momentos en que se llegaba a convencer de que era otro, esto siempre de noche y en la soledad vagabunda de sus paseos. Bien era oficial de ejército y tenía una cuarta más de alto, nariz [25] aguileña, mucha fuerza muscular y una cabeza... una cabeza que no le dolía nunca; o bien un paisano pudiente y muy galán, que hablaba por los codos sin turbarse nunca, capaz de echarle una flor a la mujer más arisca, y que estaba en sociedad de mujeres como el pez en el agua. (II, págs.503-504)

Maxi anhela los aspectos del género masculino que le faltan a él. Lo vemos en sus intentos de ejercer la masculinidad a través de Fortunata:

Hízolo como lo pensó, y aquel día pudo vencer un poco su timidez. Feliciano le ayudaba, estimulándole con maña, y así logró Rubín decir a la otra algunas cosas que por disimulo de sus sentimientos quiso que fueran maliciosas. «Tardecillo vino usted anoche. A las once no había vuelto usted todavía». (II, pág.513)

Le trata con el poder dominante del estereotipo social del hombre típico. Fortunata le podría servir de medio para la construcción de la subjetividad, este deseo Maxi no puede superarlo:

No era ya el mismo hombre. La fe que llenaba su alma, aquella pasión nacida en la inocencia y que se desarrolló en una noche como árbol milagroso que surge de la tierra cargado de fruto, le removía y le transfiguraba. Hasta la maldita timidez quedaba reducida a un fenómeno puramente externo. Miró sin pestañear a Fortunata, y cogiéndole una

mano, le dijo con voz temblorosa: «Si usted me quiere querer, yo... la querré más que a mi vida». (II, pág.513)

¡Qué chico! Si parecía otro. Él mismo notaba que algo se había abierto dentro de sí, como arca sellada que se rompe, soltando un mundo de cosas, antes comprimidas y ahogadas. Era la crisis, que en otros es larga o poco acentuada, y allí fue violenta y explosiva. ¡Si hasta le parecía que tenía talento...! (II, pág.515)

En su artículo sobre Maximiliano Rubín, E. Haddad habla de esta transformación como algo positivo en el carácter de Maxi; que confía más en si mismo, se defiende, está más valiente, está convertido verdaderamente en un individuo etc. (Haddad, 1957:102-103) Vale lo que dice hasta un cierto punto pero hay que tener en cuenta también que es este enamoramiento el que lo lleva a perder la salud mental porque la imagen de Fortunata en su mente es distinta de lo que es Fortunata en realidad. Maxi, a sabiendas que ella no lo ama, forma una idea distinta de la realidad e insiste en ella por el mismo deseo mencionado arriba:

Quando el enamorado se iba a su casa, llevaba en sí la impresión de Fortunata transfigurada. Porque no ha habido princesa de cuento oriental ni dama del teatro romántico que se ofreciera a la mente de un caballero con atributos más ideales ni con rasgos más puros y nobles. Dos Fortunatas existían entonces, una [56] la de carne y hueso, otra la que Maximiliano llevaba estampada en su mente. (II, pág.530)

El miedo que tiene él de no ser correspondido [«Pero ¿y si no me quiere? » -pensaba desanimándose y cayendo a tierra con las alas rotas-. Es que me tendrá que querer (II, pág.515)] se puede explicar con el mismo deseo de ser un sujeto también, según el psicoanálisis lacaniano. Como Fortunata no corresponde al amor de Maxi, le quita la oportunidad de construir su subjetividad y poco a poco lo lleva hasta la obsesión y locura.

Según la teoría lacaniana, la participación en el plano Simbólico se realiza como resultado de renunciar a la madre por el miedo de castración y la aparición de la necesidad de comunicación. Es el estado, en que comenzamos a usar el lenguaje para crear nuestra identidad como "yo" y "yo mismo". Según Lacan, el lenguaje es lo que nos identifica como sujetos genéricos. La adquisición de la identidad y subjetividad se realiza sólo cuando entramos en el lenguaje. Es este plano que define la integración del individuo al sistema social; define el uso de lenguaje, las normas, las reglas que forman la cultura y el sistema social. Como Maxi no ha llegado a construir su subjetividad, tiene una relación problemática con el orden Simbólico. Por no estar integrado en este orden, juzga el valor simbólico del lenguaje, que forma el centro de ello. Refleja sobre el valor simbólico del lenguaje y menciona la arbitrariedad entre el significado y el significante llamando la atención al hueco entre la realidad y la representación simbólica de ella:

Al despertar, en ese momento en que los juicios de la realidad se confunden con las imágenes mentirosas del sueño y hay en el cerebro un

crepúsculo, una discusión vaga entre lo que es verdad y lo que no lo es, el engaño persistía un rato, y Maximiliano hacía por retenerlo, volviendo a cerrar los ojos y atrayendo las imágenes que se dispersaban. «Verdaderamente -decía él-, ¿por qué ha de ser una cosa más real que la otra? ¿Por qué no ha de ser sueño lo del día y vida efectiva lo de la noche? Es cuestión de nombres y de que diéramos en llamar dormir a lo que llamamos despertar, y acostarse al levantarse... (II, págs.504-505)

Tsuchiya define la función de Maxi en la novela como “el intérprete de signos y creador de ficciones” (Tsuchiya, 1988: 53). Otro ejemplo que trata el valor simbólico del lenguaje es cuando Maxi refleja sobre el verbo “amar” y afirma que este verbo no llega a expresar lo que siente por Fortunata:

Tratando de medir el cariño que sentía por su amiga, Maximiliano hallaba pálida e inexpressiva la palabra querer, teniendo que recurrir a las novelas y a la poesía en busca del verbo amar, tan usado en los ejercicios gramaticales como olvidado en el lenguaje corriente. Y aun aquel verbo le parecía desabrido para expresar la dulzura y ardor de su cariño. Adorar, idolatrar y otros cumplían mejor su oficio de dar a conocer la pasión exaltada de un joven enclenque de cuerpo y robusto de espíritu. (II, pág.530)

A Maxi le cuesta integrarse en el orden Simbólico de Lacan porque no ha podido construir su subjetividad. Él mismo menciona su “yo” problemático e inestable: “[...] Yo, ¿soy yo?... ¿me reconozco como tal yo en todos mis actos?” (III, pág.1038) A lo largo de la novela, está llevado poco a poco hacia el margen de lo Simbólico. A partir de algún momento ya no se le entiende al hablar; su uso de lenguaje señala un problema con lo Simbólico: “En el rato que estuvieron solos, antes de que entrara Papitos con el servicio y la sopa, Maxi endilgó a su mujer algunas frases enteramente ceñidas al endiablado asunto que constituía su demencia.” (IV, pág.1362)

Desde el inicio de la novela Maxi ya expresa que tiene problema con el uso del lenguaje, habla de su incapacidad lingüística: “«Yo no sé defenderme con palabras; yo no puedo hablar, [...]» (II, pág.596) También, en su comentario sobre la música diciendo que cura el alma, hace hincapié en el papel del lenguaje afirmando: Sin el lenguaje, no existe el sujeto. [“Cuando desafinamos, el enfermo se muere” (IV, pág.1238)] La entrada en lo Simbólico significa la entrada en el campo del lenguaje y llegar a ser un sujeto. El ejemplo que sugiere semejanza entre Maxi y los niños recién empezados a hablar es una manifestación del problema con lo Simbólico en el sentido de que no ha llegado ser un sujeto todavía: “[...] y últimamente no se le entendía una palabra de las muchas que de su boca soltaba atropelladamente, pronunciándolas de un modo primitivo, como los chiquillos que empiezan a hablar.” (IV, pág.1370)

Otro ejemplo referente al problema de Maxi con la integración al orden Simbólico es cuando establece él una semejanza entre poetas y él mismo. El poema tiene un carácter subversivo en el sentido de que no es el mismo lenguaje de lo Simbólico; no cumple con las reglas gramaticales, ni con el léxico que se usa de acuerdo con la convención social. El uso de lenguaje de Maxi tampoco está de acuerdo con lo

Simbólico. Lo confiesa él mismo: “Vaya, hasta poeta me estoy volviendo. Pero dejémonos de poesías; la inspiración poética es un estado insano. Lógica, lógica, y nada más que lógica.” (IV, pág.1422)

Además, su rechazo de comer y dormir es otro problema con lo Simbólico como son actividades vitales básicas. Maxi ya está consciente de que no es el mismo hombre de siempre, él también se da cuenta de su relación problemática con lo Simbólico, aunque no le parezca como un problema:

Desde que di con la tan rebuscada fórmula, paréceme que soy otro...  
Antes mi vida era un martirio, ahora no me cambio por nadie. No me duele nada, me siento bien, y para colmo de felicidad no tengo ganas de comer ni de dormir... (IV, pág.1266)

Lo que él llama “fórmula” no es nada más de la muerte. Sherman Eoff afirma que para Maxi la muerte es liberadora porque anhela escapar a un mundo donde pueda establecer su autoestima (Eoff, 1949:276). En términos lacanianos, la muerte indica salida total de lo Simbólico y simboliza volver al plano real de Lacan. Por el anhelo de alcanzar la integridad que se siente en este plano, la muerte le parece hermosa a Maxi “[...] que hermosa es la muerte.” (IV, pág.1274). El ser humano lleva una vida luchando por alcanzar la integridad de su ser, que podría ser la explicación por qué Maxi considera la muerte como “liberación”. Es que es el momento en el que uno se libera del orden Simbólico, que para Maxi es tan problemático, y así cumple el deseo de ser una integridad: “La muerte es la liberación, el indulto o sea la vida verdadera.” (IV, pág.1264) Para Maxi, la muerte es el medio para ser “todo”, que ofrece la integridad del ser: “[...] sentirse uno absolutamente puro, perteneciente a la sustancia divina; reconocerse uno parte de ella, y todito con aquel gran todo...” (IV, pág.1364-1365).

El deterioro de salud mental de Maxi después de la muerte de Fortunata también encaja en la función de ella para la construcción de la subjetividad de Maxi. Ya que ya no existe ella, tampoco existe la oportunidad de construirse como sujeto masculino. Carlos Roberto Saz-Parkinson interpreta la muerte de Fortunata como “la muerte social de Maxi” (Saz-Parkinson, 84).

Maxi es un personaje que no llega a construir su subjetividad a lo largo de la novela, lo que le presenta un problema de integración en el orden Simbólico. Por su fracaso en construirla a través de Fortunata, le cuesta relacionarse con lo Simbólico. Con la muerte desea salir de ello y volver al estado de la integridad. Su anhelo de salir de lo Simbólico y volver al plano real se cumple simbólicamente al final de la novela cuando lo encierran en el manicomio después de la muerte de Fortunata.

## Bibliografía

Brady, J.: “Reconsidering Maximiliano Rubín from Galdos’s *Fortunata y Jacinta*”, **Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura**, Vol.7, No.1, 2010.

Connelly Ullman, J., Allison, G.: "Galdós as psychiatrist in *Fortunata y Jacinta*", *Anales galdosianos*, Año IX, 1974, (en línea) <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcsx6p7>, 24.12.2015.

Durudoğan, H.: "Unes Femmes: Kristeva, Psikanaliz ve Kadın", en **Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar**, ed. by Z. Direk, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014, pp. 51-66.

Eoff, S.: "The Treatment of Individual Personality in *Fortunata y Jacinta*", **Hispanic Review**, Vol.17, No.4, 1949, pp.269-289.

Galdós, B. P.: **Fortunata y Jacinta**, Madrid, Castalia, 2003.

Haddad, E.: "Maximiliano Rubín", **Archivum**, No.VII, 1957, (en línea) [file:///C:/Users/delluser/Downloads/Dialnet-MaximilianoRubin-08943%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/delluser/Downloads/Dialnet-MaximilianoRubin-08943%20(3).pdf), 24.12.2015.

Lacan, J.: **Écrits**, London, Routledge Classics, 2001

Saz Parkinson, C. R.: "Más alla de lo enfermo y lo sano? El caso Maxi en *Fortunata y Jacinta*", (en línea) [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_38/congreso\\_38\\_09.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_38/congreso_38_09.pdf), 24.12.2015.

Tsuchiya, A.: "Maxi and the Signs of Madness: Reading as a Creation in *Fortunata y Jacinta*", **Hispanic Review**, No: 56.1, 1988, pp. 53-71.





## HANIF KUREISHI'NİN *VAROŞLARIN BUDASI* ADLI ESERİNDE 'ÖTEKİ' KAVRAMI

### THE CONCEPT OF 'OTHER' IN HANIF KUREISHI'S *THE BUDDHA OF SUBURBIA*

Emrah IŞIK<sup>1</sup>

#### Öz

Aydınlanmacı fikirlerin ön ayak olduğu öz güvenle Elizabeth döneminden başlayarak 19. yüzyılda doruk noktasına ulaşan Birleşik Krallık '*güneş batmayan krallık*'<sup>2</sup> olarak yirminci yüzyılın ikinci yarısına dek sömürgecilik faaliyetleriyle hem ekonomik hem de siyasal anlamda dünyaya yön vermiştir. Elde ettiği hegemonik üstünlüğünü kaybetmesi sonucunda İkinci Dünya Savaşını takip eden yıllarda eski sömürge bölgelerinden, Güneydoğu Asya, Afrika ve Karayiplerden birçok topluluk ülkenin büyük kısmına göç ederek, Britanya toplumunu ve kültürel yapısını büyük oranda değişikliğe uğratmıştır. Bu süreçle birlikte, İngiltere artık çok kültürlü bir yapıya bürünmüştür. Söz konusu duruma rağmen, özellikle sömürgecilik sürecinde ve yazınında Batı ideolojisi tarafından üretilen 'Doğu' ve 'Öteki' gibi kavramlar ulus ötesi uzamda da önemini korumuş ve ev sahibi İngiliz toplumu tarafından yüzyıllardır süre gelen hiyerarşik (sömüren-sömürülen) ilişkinin devamı olarak üretilmeye devam etmiştir. Hanif Kureishi'nin *Varoşların Budası* (1990) adlı romanı ırkçı ve ötekileştirici politikaların hâkim kılındığı 1970'li yılların İngiltere'sini konu alan, sömürgecilik sonrası yazının en önemli eserlerinden biri olarak gösterilmektedir. Bu roman, Batı medeniyetinin merkezi sayılabilecek bir uzamda göç, kimlik, ötekilik, stereotip ve Doğu gibi çağdaş toplumsal düzenin gerçekliğini yansıtan kavramlar üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda ele alınan çalışma söz konusu romanın göç deneyimini yaşayan birinci kuşak göçmenler ve onların ikinci kuşak temsilcileri tarafından deneyimlenen ayrımcı, ötekileştirici ve ırkçı tutumların savaş sonrası İngiliz toplumunda çok kültürlülük kavramını nasıl sorunsallaştırdığını yansıtmaktadır. Çalışmada, öncelikle Edward Said, Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Stuart Hall gibi önemli toplumsal kuramcıların 'öteki' kavramı üzerine görüşlerine yer verilmiştir. Daha sonra, Kureishi'nin *Varoşların Budası* eserinde, söz konusu kavram üzerine yapılan açıklamalar ışığında, birinci ve ikinci kuşak göçmen kimliklerin maruz bırakıldıkları ötekileştirici ve ırkçı tutumlar örneklerle tartışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** *Doğu, Öteki, Ötekileştirme, Irkçılık, Varoşların Budası, Hanif Kureishi*

#### Abstract

Thanks to self-confidence initiated with the enlightened ideas, the United Kingdom, as the empire on which the sun never sets, directed the World both economically and politically by means of colonial

<sup>1</sup> Arş. Gör., Batman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, [emrahishik@hotmail.com](mailto:emrahishik@hotmail.com)



interests that began in the Elizabethan period, peaked during the 19th century and carried on up till the second part of the 20th century. As a consequence of losing its hegemonic center, during the years following the Second World War, many communities from the former colonial territories, such as Southeast Asia, Africa and the Caribbean, immigrated into many parts of the country, mainly to London, the heart of the country. Such migratory flows have changed the British society and culture in a great extend. With this process, Britain has turned into a multicultural structure. In spite of this circumstance, the concepts such as the 'Orient' and 'Other' produced by the ideological perception of the Western ideology, especially in the colonial period and in literature, have continued to be important in the transnational space and continue to be produced as a continuation of the hierarchical relationship (colonizer-colonized) that has been maintained by the host British society for centuries. Hanif Kureishi's novel, *The Buddha of Suburbia* (1990) is regarded as one of the most important works of postcolonial literature about England in the 1970s during which racist and alienating policies were dominant. This novel focuses on concepts that reflect the reality of contemporary social order such as immigration, identity, otherness, stereotyping and the Orient in a space that can be considered as the center of Western civilization. In this respect, this study reflects how the discriminatory, alienating and racist attitudes experienced by the first-generation immigrants and their second generation representatives problematize the concept of multiculturalism in post-war British society. In the study, theories of such important social theoreticians as Edward Said, Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Stuart Hall on the concept of 'the other' are employed in order to discuss the concepts of 'other', the otherizing and racist attitudes to which the first and second generation immigrant identities are exposed in Kureishi's *The Buddha of Suburbia*

**Keywords:** *The Orient, 'Other', Otherization, Racism, The Buddha of Suburbia, Hanif Kureishi.*

## Giriş

Aydınlanmacı fikirlerin ön ayak olduğu öz güvenle Elizabeth döneminden başlayarak 19. yüzyılda gücünün zirvesine ulaşan Birleşik Krallık '*güneş batmayan krallık*' olarak yirminci yüzyılın ikinci yarısına sömürgecilik faaliyetleriyle dek hem ekonomik hem de siyasal anlamda dünyaya yön vermiştir. Sömürgecilikle elde ettiği hegemonik üstünlüğünü kaybetmesi sonucunda, "İmparatorluk geriye yazmaya" (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *The Empire* 6) başlamış ve sömürgecilik sonrası kuram ve edebiyatın ortaya çıkışıyla, sömürgeci İngiliz ideolojisiyle, sömürülen toplulukların tarihsel ilişkilerinin incelenmesi söz konusu olmuştur. Sömürgecilik sonrası dönemin yolunu açan en önemli siyasal gelişmelerden biri de Krallığın "mücevheri" olarak adlandırılan Hindistan'ın bağımsızlığını kazanmış olmasıdır. Bu gelişme aynı zamanda Birleşik Krallığın sömürge tarihinde bir dönüm noktası olarak kabul edilmiş ve bunun sonucunda Britanya'dan uzakta yer alan birçok sömürge devlet özgürlüğünü kazanarak İmparatorluktan resmi anlamda kopmuştur. Buna rağmen, Milletler Topluluğu aracılığıyla sömürgelerin özgürlüklerini kazanmaları sonrasında da devam eden ilişkiler, özgürlüklerini kazanan eski sömürgelerin yine İngiltere etkisi altında yönetimlerini sürdürmelerini de sağlamıştır. "İkinci Dünya Savaşını takip eden yıllarda devam eden ekonomik ve kültürel ilişkiler aynı zamanda İngiltere'nin göç modelini de etkilemiş" ve söz konusu model ülkenin nüfus yapısının önemli bir özelliği haline gelmiştir. (Bentley, 16-17) Bu süreçle birlikte, İngiltere artık çok kültürlü bir yapıya bürünmüş ve eski sömürge bölgelerinden birçok topluluk başta imparatorluğu kalbi olan Londra olmak üzere, ülkenin büyük kısmına göç ederek, Britanya toplumunu ve kültürel yapısını önemli oranda değişikliğe uğratmıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında hüküm süren nüfus yapısındaki söz konusu değişiklik sömürgecilik sürecindeki dikotomik sömüren-sömürülen ilişkisini de çok kültürlü bir ortama taşımış, bu deneyim sonucunda ortaya çıkan melez kimliklerle birlikte kimlik

konusu yeni bir boyut kazanmıştır. Söz konusu duruma rağmen, özellikle sömürgecilik sürecinde ve yazınında Batı ideolojisi tarafından üretilen ‘Doğu’ ve ‘Öteki’ gibi kavramlar ulus ötesi uzamda da önemini korumuş ve ev sahibi İngiliz toplumu tarafından yüzyıllardır süre gelen hiyerarşık (sömüren-sömürülen) ilişkinin devamı olarak üretilmeye devam etmiştir. Nüfus yapısının değişimine tahammül edemeyen ve göçmenlerin, ülkenin ana unsuru olduğunu iddia ettikleri beyaz- İngiliz toplumu daha da yoksullaştırdığına inanan muhafazakâr siyasetçiler “ırk kartına” (Bentley, 17) başvurmuşlar ve böylece çok kültürlü bir yapıya kavuşan İngiltere’deki ayrıştırıcı ve ötekileştirici tutumları tetiklemişlerdir. Söz konusu siyasetçilerin en önemlisi ‘kan nehirleri’ konuşması olarak da adlandırılan ünlü Birmingham konuşmasıyla bilinen muhafazakâr parti milletvekili Enoch Powell’dır. Powell 1968 yılında sarf etmiş olduğu şu sözlerle İngiltere’deki göçmen grupların hayatını kâbusa çeviren ırkçı ve ötekileştirici saldırı ve söylemlere kapı aralamıştır:

Göçmen kökenli nüfusun gelecekteki artışının önemli bir parçası olacak 50.000 kadar bağımlı kişinin yıllık girişine izin veren bir ulus olarak deli, gerçekten deli olmalıyız. Bu durum kendi cenaze ateşini beslemekle meşgul bir halkı izlemek gibidir. Geleceğe doğru baktığımızda içime şu doğuyor: Romalılar gibi, oldukça fazla kanla köpüren Tiber Nehrini görüyorum. (284)

Powell, söz konusu açıklamasında da görüleceği üzere, asırlarca süre gelen sömürgeci bir tarihin İngiliz kültürüne ve ekonomisine kattığı artığı değeri ve sömürülen toplumlara getirdiği kültürel ve ekonomik yıkımı hiçe saymaktadır. Bununla birlikte, İkinci Dünya Savaşı sonrası çöken İngiliz ekonomisine iç gücü sağlayan, eski sömürgelerden gelerek adaya ayak basan, göçmen vatandaşları birer bağımlı olarak görmektedir.

Bu tür politikaların hâkim kılındığı 1970’li yılların İngiltere’sinde geçen ve sömürgecilik sonrası yazının en önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen Hanif Kureishi’nin *Varoşların Budası* (1990) adlı romanı Batı medeniyetinin merkezi sayılabilecek bir uzamda göç, kimlik, ötekilik, sterotip ve Doğu gibi çağdaş toplumsal düzenin gerçekliğini yansıtan kavramlar üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda, çalışma söz konusu romanın göç deneyimini yaşayan birinci kuşak göçmenler ve onların ikinci kuşak temsilcilerinin savaş sonrası İngiliz toplumunda maruz kaldıkları ayrımcı, ötekileştirici ve ırkçı tutumların çok kültürlülük kavramını nasıl sorunsallaştırdığını yansıtmaktadır. Çalışmada, öncelikle Edward Said, Homi K. Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak, Stuart Hall gibi önemli toplumsal kuramcıların ‘öteki’ kavramı üzerine görüşlerine yer verilmiştir. Daha sonra, Kureishi’nin *Varoşların Budası* eserinde, söz konusu kavram üzerine yapılan açıklamalar ışığında, birinci ve ikinci kuşak göçmen kimliklerin maruz bırakıldııkları ötekileştirici ve ırkçı tutumlar örneklerle tartışılmaktadır.

## Öteki Kavramı

Çalışmanın ana tartışma noktasını belirleyen öteki kavramı dini, siyasi, sosyolojik, ekonomik, kültürel ve edebi olmak üzere birçok alanda kullanılan bir kavramdır. Etimolojik bir tespit yapmak gerekirse, ‘öteki’ kelimesi ‘bilinenden ayrı’, ‘öbür’, ‘diğer’ anlamlarına gelirken aynı zamanda ‘sözü edilen veya benzer iki nesneden önem ve konum bakımından uzakta olan’ anlamına da gelmektedir (tdkterim.gov.tr). Diğerini betimlemek için kullanılan öteki sözcüğünü toplumsal tartışmalar içerisinde ele alacak olursak, söz konusu kavram coğrafya, sosyal sınıf, ırk, renk ya da kültür temelli farklılıkları temel alan egemenlik ilişkilerini işaret etmektedir, yani güç eşitsizliğinden ortaya çıkan ‘ötekileştirme’ ve ‘dışlama’ süreçlerini yansıtmaktadır. İki gücün söz konusu olduğu bir durumda daha güçlü olan bir diğerini tahakküm altına alacak ve onu ‘öteki’ olarak adlandıracaktır. ‘Öteki’ hakkında, çalışmamızın da ana gövdesini oluşturan, birçok önemli toplumsal kuramcı tarafından görüş dile getirilmiş ve öteki kavramının sosyolojik, tarihsel, kültürel, psikolojik ve edebi çalışmalarda ortaya çıkarıldığına ışık tutulmuştur.

*Varoşların Budası* eserindeki göçmen karakterlerin yaşadıkları ötekileştirme ve dışlanma süreçlerine ışık tutan ‘ötekilik’ durumuna kuramsal bir yaklaşım geliştiren en önemli sosyal kuramcılardan biri Edward Said’dir. Said, sömürgecilik sonrası çalışmalara ivme kazandıran yapı taşı eser olarak kabul edilen *Orientalism (Şarkiyatçılık)* adlı yapıtıyla öteki sorununu Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki “ontolojik ve epistemolojik ayrıma” (Ashcroft, Griffiths and Tiffin *Concepts* 153) ve ikili karşıtlık ilişkilerine dayanarak ele almaktadır. Said, söz konusu eserinde, Michel Foucault’nun ortaya attığı güç ve bilgi temelinde kurulan söylem analizinden yola çıkarak ‘bir ‘öteki’ imgesi olarak Doğu kavramının nasıl Batı tarafından üretildiği sorusuyla ilgilenir. Said’e göre, “Şarkiyatçılık, baskı altına almak üzere bir Batılı biçim olarak, Doğu üzerine bir otorite kurmak ve onu yeniden yapılandırmak amacıyla” kullanılmıştır. (3) Said, “Batı düşüncesinin ötekisi olarak kabul edilen ‘Doğuluların’ Batılılar arasında dikkat çekme, korku ve tutkuları kışkırtmada başarılı olan egzotik bir kültürel görünüş olarak ele alındığını, Doğu’nun Avrupa’nın yalnızca komşusu olmadığını aynı zamanda Avrupa’nın en karmaşık ve sürekli başvuru alanı ‘öteki’ imgelerinden biri olduğunu savunmaktadır.” (44). Said, Batının bir yapı ve sistem olarak ortaya çıkmasını tam olarak anlamak için sömürgeleştirilmiş Doğu’nun Avrupa’yı zıt görüntü, düşünce, kişilik ve deneyim olarak tanımlamasına yardımcı olduğunu" kabul etmemiz gerektiğini savunmaktadır. (Gandhi, 73) Bunun yanı sıra, Said Batının farklılığı temel alarak ötekisi olan Doğu’yu, aydınlanmacılıktan beslenen politik, sosyal, askeri, ideolojik, bilimsel araçlarına ve hayal gücüne dayanarak egemenlik altına alabildiğini ve oluşturduğu söylem sayesinde “egzotik, gizemli, farklı, akılsız, ahlaksız ve vahşî” (40) olarak tanımladığını dile getirmektedir. Benzer şekilde, Said, bir gösterge bütünü olarak Doğu’yu modern Batı’nın sessiz ve dışsal ‘Öteki’si olarak ele alır ve Doğu’nun Batılılar için kurgu ürünü olduğunu ve Batının asıl kimliğini hiyerarşik olarak ürettiği bu kurgu vasıtasıyla edindiğinin de altını çizmektedir. Bu durumda, Doğu sadece bir düşünce olmanın ötesinde, Batı tarafından hem kurtarılmış, uyarlaştırılmış hem de ikinci derecedeki pozisyonu bilimsel olarak kanıtlanmış bir öteki olarak sunulmuştur. Said’e göre, Batılıların ya da şarkiyatçıların bu tür

tanımlamalara gitmelerinin en önemli nedeni “sömürge yönetimlerine akla uygun bir açıklama getirmektir”. (39) Batılı edebi metinler üzerine yaptığı incelemeler sonucunda görüşlerini şekillendiren Edward Said Doğu-Batı arasındaki tarihsel ve üretilmiş dikotomik, hiyerarşik ilişkinin hayali tanımlamalar ve basmakalıp nitelendirmelerle sömürgeci Batı tarihinin gözden kaçırılmaya çalışıldığını göstermektedir. Söz konusu dikotomik ilişkiyi temel alarak sömürgeci ve sömürülen ilişkisini ikili karşıtlık temelinde kuramsallaştıran Edward Said’in aksine çalışmamızda önemli bir yer tutan bir diğer önemli sosyal kuramcı Homi K. Bhabha ise ‘öteki’ kavramını hiyerarşik konumdan çıkartarak ötekiliğin ve göçmen kimliğin oluştuğu ‘üçüncü uzama’ işaret eder.

*The Location of Culture (Kültürel Konumlanış)* (1994) adlı eserinde Homi Bhabha Batı düşünce tarzını sömürgecilik sonrası bakış açısıyla tartışmakta ve ‘öteki’ sorununu söylem içerisindeki sömürgecilik sonrası öznenin oluşumunu açıklamak üzere kararsızlık (ambivalens) kavramına başvurmaktadır. Bhabha’ya göre, ötekileştirme süreci diğer kültürlerin üzerinde tahakküm kuran ve kendisini sürekli yineleyen, kurumsal bir güç ve ideolojik bir Avrupa-merkezçiliği yansıtan Batı düşüncesi tarafından desteklenmiştir. (31) Sömürülen özne iktidardaki özne ile eşit olmak için aynı zamanda kendisini zapt eden durumu reddetmekte ve sömürülen öteki sömürgeciyi taklit ederek, kararsızlık (ambivalens) yaratmaktadır. Yaratılan söz konusu kararsızlık durumu üçüncü uzamda ev sahibi kültür temsilcilerinin ‘öteki’ bireyi ötekileştirmesi esnasında bireyde hem kimlik krizi yaratır hem de ötekileştirilmekten kurtulmak amacıyla taklitçiliğe onu sürükler. Bu süreçler kültürün telaffuz edilebileceği bir uzam olan melezliği meydana getirmektedir (38). *Varoşların Budası* romanında ana karakter olarak ele alınacak olan Karim, üçüncü uzam olan çok kültürlü İngiliz toplumunda maruz kaldığı dışlayıcı tutumlar, yaşadığı aşağılık kompleksi ve kimlik krizinden kurtulmanın yolunu melez bir Doğulu olarak değil, ana kültürünü hiçe sayan beyaz bir İngiliz gibi davranmakta bulur. Yine de, bütün taklitçi çabaları Karim’i savaş sonrası İngiltere’inde ötekileştirmekten kurtarmaz çünkü Bhabha’nın da vurguladığı üzere, ‘öteki’ kavramı ve öteki kimliğine takınılan tavır sömürgecilik sonrası mekânda da canlılığını korumakta ve batı düşüncesinin bir yansıması olarak yeniden üretilmektedir. Ötekileştirme süreci içerisinde sokulan ‘öteki’ kimliğine değinirken, Bhabha ayrıca ‘farklılık’ sorununu ön plana çıkarmaktadır. Ona göre, “söylem içerisindeki sömürgeci öznenin oluşumu ve sömürgeci iktidarın söylem içerisindeki eylemleri ‘ırk ve cinsiyet’ temelli farklılık biçimlerinin dile getirilmesine ihtiyaç duymaktadır (67). Tahakküm edici bir iktidar ancak bu telaffuz içerisinde sağlanır ve ötekileştirme süreci ivme kazanır.

Post-yapısalcı ve feminist bakış açılarıyla sömürgecilik sonrası çalışmalara yeni bir soluk getiren Gayatri Spivak ise ‘öteki’ kavramını daha çok üçüncü dünya kadınının temsil sorununa dikkat çekerken değinmiştir. Spivak, Derrida’nın yapı-sökümcü kuramını kullanarak, madun (alt konumda olan) olarak nitelendirdiği ötekiyi tanımlamaktadır. Spivak, Ranajit Guha’nın “insanların ancak farklılıklar içerisinde tanımlanabileceği” görüşünü kullanarak madun sınıfların bütün Hindistan nüfusu ve Hintli seçkin sınıf arasındaki demografik farklılıktan meydana geldiğini iddia etmiştir (79). Ona göre, madunların kimliği

farklılıklara dayanmaktadır. Spivak madunların konuşabilmelerinin sadece iktidarın ödün vermesiyle gerçekleşebileceğini ve bunun herhangi bir resmiyet taşımadığını vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra, “emperyal söylemin kendi ötekisini yarattığını” iddia eden (Ashcroft, *The Concepts*, 156) Spivak, Lacan’cı yaklaşıma sadık kalarak sömürgeci geleneğin kültürel bir hegemonya içerisinde kurduğu ‘ötekinin’ aynı zamanda emperyal ‘Ötekiyi’ de inşa ettiğini, yani sömürgeci ‘benliği’ de kurduğunu vurgulamaktadır. Spivak’ın düşüncelerinden hareketle, Avrupalı-sömürgeci söylemin savaş sonrası İngiltere’indeki temsillerini yansıtan ırkçı beyaz İngiliz özne (emperyal özne) süre gelen sömürgeci söylem tarafından tanımlanan göçmen-ötekiyi etiketleyerek toplumdaki dışlama yoluna başvurur. *Varoşların Budası*’ndaki Jmila karakteri hem Üçüncü Dünya kadın kimliğini hem de Doğulu, öteki temsillerini yansıtarak, Spivak’ın da değindiği gibi, kendisine dayatılan toplumsal normlara karşı sesini çıkarma gayreti göstermekte ve sömürgecilik sonrası uzamda obje durumuna düşürülen öteki olarak bulunduğu koşullardan farklılık kazanarak direnmeye ve ses çıkarmaya çalışmaktadır.

Spivak’tan sonra, çalışmamızda kuramsal görüşlerine başvuracağımız bir diğer önemli bilim insanı da çalışmalarıyla 1950 sonrası kültürel çalışmalar alanındaki gelişmelere öncülük eden ünlü kültür kuramcısı Stuart Hall’dır. Hall ‘öteki’ kavramını ele alırken, daha çok kimlik ve temsiliyet (representation) kavramlarına yoğunlaşmaktadır. Hall’a göre, kimlik durağan, değişmez bir olgu değildir, aksine kendi kendini var etmektedir. Fakat aynı zamanda temsiliyet içerisinde meydana gelen bir süreçtir (“Cultural Identity and Diaspora 222). Ona göre, büyük şehirlerdeki merkezîyetçi temsiliyet tutumları dışlanmış kişileri ‘öteki’ olarak var etmektedir: “Bizler farklı olarak oluşturulmakla kalmayız, aynı zamanda bu tür rejimler içerisindeki Batı bilgisini yansıtan sınıflandırmalara göre de birer ötekiyizdir. Bizi görebilecekleri ve bizi ‘öteki’ olarak deneyimleyecekleri güce sahiptirler”. (225) Stuart Hall bu sürecin rıza yoluyla gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Egemen ötekinin bilgisi var edilmekte ve böylece “aşağılık duygusu” içselleştirilmektedir. (226) Stuart Hall bu düşüncesini ünlü psikiyatrist ve kuramcı Frantz Fanon’un *Black Skin White Masks (Siyah Deri Beyaz Maskeler)* (1952) adlı eserinde ortaya koyduğu “sömürgeleştirilen siyah adam kendi kültürel konumunu kaybetmiş ve sömürgeleştirilen kültürün doğasında olan üstünlüğü fikrini içselleştirmişti” (ix) görüşünden hareketle ortaya atmıştır. Edward Said’in öne sürdüğü epistemolojik ve hegemonik Doğu-Batı ikili karşıtlığından ve Fanon’un vurguladığı siyah adamın içselleştirilmiş, insanlıktan çıkarılmış aşağılık duygusu halinden oldukça etkilenen Stuart Hall sürekli değişiklik gösteren kültürel ilişkilerin hüküm sürdüğü diaspora uzamı içerisinde öteki kimliğinin baskın kültürün ötekileştirmeden beslenerek dayattığı temsiliyetler çerçevesinde var olageldiğinin altına çizmektedir. Nitekim Hall, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (Temsil: Kültürel Temsil ve Anlamlandırma Uygulamaları)* (2003) adlı eserinin giriş kısmında aynı kültürden insanların kavramları, imgeleri ve düşünceleri, benzer yollarla parametreler inşa etmek üzere, incelemeye eğilim gösterdiklerini ifade etmektedir (4). Yabancı bir unsurun söz konusu olması durumunda ise, aynı gruptakiler bu unsuru farklılığı ile yargılamaktadır. Hall’a göre, “farklılık kendisini ifade eder, konuşur” (230). Bu nedenle, bu tarz farklılık gösteren unsurlar ötekiliğin yaratıldığı farklılık işaretlerine dayanmaktadır.

Ele aldığımız kuramcıların ‘öteki’ üzerine ortaya attığı düşünceler ışığında bakılırsa, ötekilik ötekinin basmakalıp bakış açılarına göre temsil edilmesine neden olmaktadır. Ötekilik söz konusu olduğunda, ‘farklılık’ öznenin ‘aşağılık’ olarak değerlendirilmesiyle sonuçlanan olumsuz bir anlam taşımaktadır. Bu bağlamda, ötekilik, özellikle bu çalışmada, daha çok ulus ötesi bir hareket içerisinde olan göçmenler için ele alınabilecek bir kavram olarak ele alınmaktadır. Bu tarz insanlar farklı bir ülkeye daha iyi bir yaşam koşulu ve bazı ekonomik yoksunlukları aşmak üzere gelmektedirler. Fakat çalışmanın bir sonraki bölümünde incelenecek olan *Varoşların Budası*’nda da görüleceği gibi, bu süreçte ötekileştirmeye ve ırkçılığa maruz kalmışlardır. Birinci kuşak göçmen temsilcileri maruz kaldıkları ötekileştirici ve ırkçı tutumlar nedeniyle geride bıraktıkları ana vatanlarının hayali ile yaşamak zorunda oldukları dışlayıcı koşulların arasında gidip gelmişlerdir. Kültürel açıdan üçüncü uzamı temsil eden çok kültürlü toplumu yansıtan ikinci kuşak melez temsilciler de yine, her ne kadar kaçmaya çalışsalar da, kendilerine yöneltilen ötekileştirici ve dışlayıcı tavırlar nedeniyle kimlik karmaşası yaşamışlar ve bünyelerinde taşıdıkları iki kültürü (Doğu/Batı) uzlaştırmakta zorluk yaşamışlardır.

### ***Varoşların Budası* Romanında Öteki Kavramının İncelenmesi**

1950 sonrası çok kültürlü Londra hayatı içerisindeki ırksal ve kimlik temelli ilişkileri etkili biçimde yansıtan eserlerden biri olan *Varoşların Budası*’nın yazarı Hanif Kureishi 1954 yılında Londra’nın güneyinde, Pakistanlı bir babayla İngiliz bir Annenin çocuğu olarak dünyaya geldi. Londra’daki King’s College’da felsefe eğitimi alan Kureishi daha sonra Riverside Stüdyoları’nda daktilocu olarak işe alındı. Burada işi esnasında yazarlık yeteneğini keşfeden Kureishi’nin, ilk tiyatro oyununu olan ‘Soaking the Heat’i 1979 yılında Royal Court Tiyatrosu’nda sahnelendi. İlk uzun oyunu ‘The King and Me’ 1980 yılında oynandı. Riverside Stüdyolarında çekilen bir sonraki oyunu ‘The Mother Country’ ile birlikte Kureishi Thames Televizyon Senaryo Yazarlığı Ödülü’nü kazandı. Bu başarılarından sonra Royal Court Tiyatrosu’nun kadrolu yazarları arasına girdi. İlk televizyon filmi olan ‘Benim Güzel Çamaşırhanem’ 1985 yılında en iyi televizyon senaryosu dalında Oscar’a aday gösterildi. 1990 yılında yayınlanan ilk romanı *Varoşların Budası*, en iyi roman dalında Whitebread Ödülü’nü aldı. *Varoşların Budası* daha sonra, 1993 yılında, BBC tarafından televizyon dizisi olarak çekildi. Bu başarılı romanı daha sonra *Love in a Blue Time* (1995), *Intimacy* (1999), *Midnight All Day* (2000), *Gabriel’s Gift* (2002), *The Body* (2004), *Something to Tell You* (2008) romanları takip etmiştir. (hanifkureishi.com).

*Varoşların Budası* daha önce çeşitli çalışmalarda daha çok Homi Bhabha’nın diaspora ve ulus ötesi kimlikler için ortaya attığı melezlik, üçüncü Alan ve taklitçilik gibi kavramlar üzerinden incelenmiştir. Ne var ki, sömürgecilik sonrası yazının başat kavramlarından biri olan ‘öteki’ kavramına yeterince yer verilmemiştir. Bu nedenle bu bölümde daha çok olay örgüsü ve karakterlerin maruz kaldıkları ötekileştirici ve ırkçı tutumlar ile düşürdükleri ‘öteki konumları ele alınacaktır. *Varoşların Budası*, Hintli bir baba ve İngiliz bir annenin ergenlik dönemindeki erkek çocuklarının, Karim Amir’in, bu süreç içerisinde ırkçı ve ayrımcı saldırıların hüküm sürdüğü 1970’li yılların İngiltere’sinde kendisini toplumda konumlandırmaya



çalışmasını, yani etnik, kültürel ve toplumsal cinsiyet kimliğini bulma arayışını ön plana çıkarmaktadır. İngiliz siyasal hayatında “kurumsal ırkçılık” (Hadley ve Ho 11) olarak tanımlanan Thatcher dönemine (1979-1990) ortam hazırlayan yabancı düşmanlığının yoğun olduğu bir döneme denk gelen romanın alt yapısını hem anlatıcı hem de ana karakter durumundaki ikinci kuşak göçmen Karim’in ergenlik yıllarında yaşadıkları oluşturmaktadır. Birinci kuşak Hintli göçmenlerin yaşadıkları arada kalmışlık durumunu da bu kuşağın temsilcisi olarak Haroon ve kısmen Anwar’ın maruz kaldıkları tipik Batılı ve ötekileştirici tutumlar yansıtmaktadır. Romanın olay örgüsüne bakılacak olursa, roman bir tarafta birinci kuşak doğulu göçmen deneyimini temsil eden ve yıllar önce Hindistan’dan İngiltere’ye üniversite eğitimi görmek üzere gelen ve bir daha memleketlerine dönemeyen Haroon ve Anwar’ın deneyimlerini konu alır. Diğer taraftan, birinci kuşağın temsilcilerinin çocukları ve eşleriyle diaspora uzamında yaşadıkları ilişkiler ikinci kuşak melez kimliği temsil eden anlatıcı durumundaki Karim’in gözünden anlatılır. Haroon İngiliz, orta sınıf beyaz kimliğin kendisine dayattığı indirgemeci egzotik doğulu tanımlamasını kabul eder ve romanın giriş kısmında Müslüman olmasına rağmen, kendisini bir yoga gurusu olarak tanıtır ve böylelikle kendisinden beklenen ‘öteki’, ‘gizemli’, ‘arzu edilen’ nitelikleri, Stuart Hall’ın da belirttiği gibi, rıza yoluyla içselleştirerek toplumda yer almaya çalışır. Söz konusu yoga toplantıları aracılığıyla Eva ile tanışır ve bütün ailesinin hayatı bu andan itibaren değişir. Eva uğruna İngiliz eşi Margaret’i terk eden Haroon kimlik krizi yaşayan oğlu Karim’le birlikte Eva ve oğlu Charlie’nin yanına taşınır. Bu deneyim olay örgüsü içerisinde Haroon ve Karim’in yaşadıkları ötekileştirici ve ayrımcı tutumları örneklemek açısından önem taşımaktadır. Bir diğer birinci kuşak temsilcisi ve Haroon’a göre daha geleneksel, ataerkil ve Müslüman bir kimliği temsil eden Anwar karakteri ile ikinci kuşağı temsil eden kızı Jamila arasında çatışmalı bir ilişki söz konusudur. Ev sahibi kültürü temsil eden İngilizlerin ırkçı tutumlarından bunalan Anwar her geçen gün daha gelenekçi bir tutum takınır ve kızı Jamila’nın kendisinin uygun gördüğü, Hindistan’da Changez ile görücü usulü evlenmesini ister. Annesi Jeeta’nın daha çok acı çekmemesi için Changez ile evlenmeyi kabul etse de, Jamila evliliği süresince takındığı özgürlükçü ve hırçın tavrıyla hem babasına hem de kendisini doğulu, melez dışlayan ırkçı, sömürgeci tutumlara karşı her zaman direnç göstermiştir. Anwar ve Jamila karakterlerinin her birinin yaşadıkları ötekileştirici deneyimler ırksal ve kültürel olmasının yanı sıra, din, sınıf ve cinsiyet temelli ötekileştirme türlerini de örneklemiştir.

Romanında ironik ve mizahi üslubuyla antidemokratik ve ayrımcı yönetim anlayışına sert göndermeler yapan Kureishi medeniyetin ve çok kültürlülüğün Dünya’daki vahası olarak nitelendirilen İngiltere’de, toplumun alt sınıfından bir vatandaş olmanın, ırksal-sınıfsal ayrıma maruz kalmanın yaşamı ne kadar da olumsuz etkilediğini bizlere çarpıcı bir dille aktarıyor. Romanda etnik kökeninden ve toplumdaki sınıfından utanan bir birey portresi çizen ve neticesinde, kimliğine ve çevresine duyarsızlaşan Karim, bilerek ya da bilmeden, romanın olay örgüsünde bizlere çok kültürlü toplumların yaşaması kaçınılmaz olan bunalımları hissettirir. Romanın dışına taşan hava vasıtasıyla, farklı unsurlardan gelen ırkların ilişkileri, din, renk ve cinsiyet ayrımcılığı, emperyalizm, kimlik bunalımı, yabancılaştırma gibi kavramlar gerek olay örgüsünde gerekse de karakter analizinde sık sık göze çarpar.

Romanın ana karakteri ve anlatıcısı olan Karim yazar, Hanif Kureishi'nin kitaptaki temsilcisidir. Bunun işaretini kendi otobiyografik eseri *The Rainbow Sign*'da, şöyle vermektedir: “Başlangıçtan beri, Pakistanlı benliğimi, kökenimi, yok saymaya çalıştım. Utanıyordum ve bundan da kurtulmak istiyordum, herkes gibi olmak arzusunda'ydım”. (Kureishi 73) Romanın başlangıcında Karim de benzer şekilde melez ırktan olmasına rağmen, ilk olarak İngiliz olduğunu vurgulamaktadır: “Adım Karim Amir, doğma büyüme İngiliz'im”. (Kureishi 3) Yazarın biyografisinde belirttiği şekilde, olgunlaşmadan önce Pakistanlı kökeninden utanan Kureishi gibi, Karim de iki köken arasında gidip gelen, kimlik bunalımı yaşayan bir karakter olarak görünür. Kendisini ‘öteki’ konuma indirgeyen ırkçı ortamdan kaynaklanan gerginlik nedeniyle ırkından ve toplumdaki sınıfsal durumundan utanan Karim, ona yoksulluk ve ‘ötekiliği’ hatırlatan Londra'nın güneyindeki yoksul mahallesinden uzaklaşp, başarıyı yakalamak ve zirveye tırmanmak istemektedir. 1970'li yıllarda seks, alkol, uyuşturucu, anlamsızlık, karamsarlık içerisinde arayış halinde olan genç neslin de temsilcisi olan Karim, belki de kökeni ve sınıfını açığa vurması durumunda, ötekileştirileceği korkusuyla, roman içerisinde kendisine takılan ötekileştirici tutumlara beklediğimiz cevabı vermez. Örneğin, babası Haroon'un kendisi gibi göçmen olan yakın arkadaşı, Anwar'ın kızı, Hintli Jamila zaman zaman yapılan ırkçı saldırılara elinden gelen en sert tepkiyi vererek, Karim'e de yapılması gerekeni işaret eder; ancak birkaç cılız tepki dışında bir varlık gösteremez.

Karim'e doğrudan yapılan ‘ötekileştirici’, ırkçı tepkilere dikkat ettiğimizde, roman boyunca bu tür davranışlar sık sık gözümüze çarpmaktadır. Bunlardan bazılarına değinecek olursak, Karim, babası Haroon ile gittikleri bir yoga seansında Helen ile tanışır ve Helen'in Karim'e olan ilgisi hemen fark edilir. Ertesi gün Helen'i almak üzere evine giden Karim, kapıda Helen'in babasının ırkçı sözlerine maruz kalır:

“Kızımı göremezsin, dedi Sırtı Kılı. O erkeklerle çıkmaz tamam mı?”

“Hmm, tamam!”

Anladın mı?”

Evet, dedim, asık suratla.

Biz sizin gibi siyahların evimize girmesini istemiyoruz. (...)

Bundan hoşlanmıyoruz, dedi Sırtı Kılı. Burada birçok zenci olmasına rağmen, bundan hoşnut değiliz. Eğer siz siyahlar kızıma yaklaşsanız, ellerinizi kırarım!! (Kureishi 40)

Bu sözler yetmezmiş gibi bir de evin köpeği tarafından taciz edilen Karim, şahsına yönelik ‘ırkçı, ötekileştirici’ tutuma gereken tepkiyi vermez ve oradan uzaklaşır. Aslında, Karim'in sırtı kılı lakabını taktığı Helen'in babası savaş sonrası İngiliz toplumunda baş gösteren yabancı düşmanlığının en etkili örneklerinden birini sergilemektedir çünkü imparatorluğun yavaş yavaş parçalanması sonrasında güvenlik kaygısının ortaya çıkması ve geleneksel zeminlerin kaymasıyla birlikte kentlerin bildik çehreleri değışikliğe uğramış, İngilizler endüstride eski parlak günlerini mumla arar olmuşlardır. Böyle bir ortamda özellikle “Asya ve Afrika'dan ülkeye akın eden göçmen topluluklar, yerleşik unsurlarda endişe doğurmuş, felaket senaryolarıyla yönlendirilen tepki dalgası bazen açıkça ırkçı biçimde bazen de ‘yabancı kültüre’ direnme



maskesi altında kendini göstermiştir”. (Gilroy, 276) Helen’in babası aynı zamanda Sömürgecilik tarihini unutan, yok sayan İngiliz toplumunun “sömürgecilik sonrası melankolisini” (Gilroy, *Postcolonial Melancholia* 90) yansıtmaktadır. Bu nedenle, Karim’i huzurlarını kaçıran, ekonomilerini batıran ve yaşam standartlarını düşüren ‘öteki’, Doğulu göçmen imgesi çerçevesinde vahşi, bilinmeyen, korkutucu ve uzlaşmaz gördüğü ve öyle tanımladığı için yaşam alanı içerisinde bir ‘öteki’ye yer vermek istemez.

Romadaki en dikkat çekici ‘ötekileştirme’ örneklerinden biri de Karim’i tiyatro kadrosuna alan Ted Shadwell’in Karim’i bariz ‘öteki’ olarak gösteren, doğu kültürünü stereotipik ve indirgeyici bir bakış açısıyla yorumlayan sömürgeci beyaz adam anlayışını yansıtan davranışdır. Kipling’in *The Jungle Book* adlı eserini tiyatroya uyarlayan Shadwell, oyundaki Mowgli karakteri için Karim’i seçer ancak karakterin vahşi yönünü daha iyi aktarması için kostüm yerine Karim’in kirli çamurla sıvanması ve akabinde Shadwell’in sözleri bir Doğulu’ya yaklaşan tipik Batılı yaklaşımıdır:

Lütfen bana bunu giydirmeyin dedim titreyerek. Giy hadi dedi kostümcü. Büyük ve uslu bir adam ol. Kostümcü beni tepeden tırnağa koyu kahverengi balçıkla sıvadı. (...) Birkaç gün sonra Shadwell’den çamurla sıvanmamayı, normal bir kıyafet giymeyi için rica ettim. Shadwell’e çamurla sıvanmamayı, normal bir kıyafet giymem için rica ettim. Shadwell ‘bu sadece lanet olası bir çamur, ne yani bir Mowgli olarak kaftan giymeyi mi düşünüyorsun?’(Kureishi 146)

Shadwell’in bu yaklaşımı Edward Said’in eleştirdiği Flaubert yaklaşımını andırmaktadır: “Flaubert’in eserinde erkek karakterin Batının kafasındaki Doğulu modele göre çizilen bir cariye ile karşılaşması ise ilginçtir; cariye hiç konuşmaz, duygularını hiç ifade etmez. Erkek karakter ise güçlü, zengin biridir ve küçük hanıma sahip olmakla kalmaz aynı zamanda onun adına da konuşur”. (6) Flaubert gibi, Shadwell’in de karakterini sahnede yansıtmak için başvurduğu tutum, Said’in de vurguladığı gibi, Batının güdümündeki bir Doğu-Batı ilişkisini yansıtır. Shadwell tamamen kendi dünyasında yarattığı bir imgeyi, taraflı bir tutumla yansıtmaya çalışır. Batı ideolojisinin söylemi içerisinde kurgulanan merkezde Doğulu figüre biçilen kısıtlanmış ve üretilmiş öteki simgesidir Karim’e uygun görülen ve her ne kadar Londra’nın varoşlarından kurtularak Londra’nın merkezine, sanat ve kültür cemiyetine dâhil olmak istese de kendisine biçilen doğulu, basmakalıp etiketlerden kurtulamaz.

Karim’in ‘ötekileştirme’ sendromu yaşamasına neden olan bir diğer durum da sınıfsal pozisyonudur. Yoksullukla boğuşan Güney Londra’nın varoşlarından en kısa sürede kurtulup, yükselmek isteyen Karim belki de çoğunlukla bu nedenle babası ile Eva’nın yaşadığı gizli ilişkiyi annesiyle paylaşmaz. Çünkü hayata pozitif bakan, hırslı, girişken biri olan Eva’nın, eğer babasıyla birlikte olursa, kendi yükselişine ön ayak olacağına inanır. Nitekim anne ve babası boşandığında, Karim babası ve Eva ile birlikte kalmaya başlar. Sık sık partiler düzenleyip üst tabakadan kişilerle bağlantı kurmaya çalışan Eva, Karim’i tiyatro yönetmeni Ted Shadwell ile tanıştırmak için Karim’in sınıfsal açıdan ‘ötekileştirme’den kurtulması için fırsat yaratmış olur aynı zamanda. Karim’in sınıf ve eğitim açısından ‘ötekileştirme’ korkusu yaşamasına neden olan bir diğer karakter de Eleanor’dur. Eleanor’un babası banka sahibi, annesi neredeyse kraliçeyle

ahbab olacak derecede önemli bir portre sanatçısı, erkek kardeşi ise üniversitede hocadır. Her bakımdan oldukça entelektüel bir ortamda yetişen, maddi anlamda da doyumuna ulaşmış, orta sınıfa mensup bir tiyatro oyuncusu olan Eleanor ve cazibesi varoşlarda var olma mücadelesi veren insanlar arasında yetişen Karim'in sosyal durumundan ve kökeninden nefret etmesine neden olmaktadır. Karim'in sosyal statüsü nedeniyle bir gün Eleanor tarafından terk edileceği, 'ötekileştirileceği' korkusu ve bu durumun yarattığı bunalımlar aynı zamanda 1970'li yıllardaki çok kültürlü İngiltere'nin toplumsal sorunlarını da yansıtır.

*Varoşların Budası* adının kitaba verilmesine neden olan karakter Haroon, romanda Doğunun mistisizmini uyguladığı meditasyon ve yoga yöntemleriyle Batılı İngilizlere aktarmaya çalışan biri olarak görülür. Yakın arkadaşı Anwar ile birlikte, çoğu göçmenin düşündüğü gibi, daha iyi bir yaşam için gerekli maddi imkânı sağlayıp, Hindistan'a dönmek umuduyla 1950'li yıllarda gelirler İngiltere'ye. Ancak işler umulduğu gibi gitmez ve beklentilerini düşürerek, zar zor geçinebilecekleri bir hayata kanaat ederler. Bir gün Haroon ile Anwar'ın arasında geçen ve neden göç ettikleri toplumda yükselmelerinin zor olacağına dair söyledikleri şu sözler önemlidir: "Beyazlar asla yükselmemize izin vermez. Dünyada tek bir beyaz bile kalsa bir Hintli yerine o fırsatı da ona verirler. Onlarla uğraşmak zorunda değilsin- İngilizlerin cebinde iki kuruş olmasa bile, onlar hala bir imparatorluklarının olduklarını düşünürler". (Kureishi 27) İmparatorluğun kalbine ayak basan iki Göçmen olarak, Haroon ve Anwar toplumda var olmanın, yükselmenin neredeyse imkânsız olduğunu vurgulamaktadırlar. Anwar ve Haroon, Hanif Kureishi ve ailesi gibi göçmenlerin, özellikle Pakistan ve Hindistan'dan göçen farklı toplulukların daha iyi bir yaşam umuduyla yollarına düştükleri, demokrasi ve hümanizmin sözde beşiği Birleşik Krallık'ta yüzleştikleri hayal kırıklıkları, ırkçı saldırılar, dışlamaları yansıtmaları açısından önemli karakterlerdir.

Jamila karakterinin romanda özel, anlamlı bir duruşu vardır. İngiltere'ye büyük umutlarla gelen Anwar ve Jeeta'nın kızları olan Jamila roman içerisinde ırkçı, ötekileştirici saldırı ve tutumlara en sert tepkiyi veren, etnik ve kültürel hassasiyeti hem özde hem de sözde en belirgin olan figürdür. Romanda kişisel ve kültürel gelişimiyle dikkat çeken Jamila, önceleri ataerkil ideolojinin cinsiyetçi yaklaşımı nedeniyle yeterli eğitimi alamamış olmasına rağmen; dükkânlarının hemen bitişiğinde kütüphane sahibi Miss Cutmore ile yakın ilişki kurmuştur. Jamila, eğitimi için kendisine kültürel kaynak sağlayan Miss Cutmore'dan yararlanırken, onun eğitici yönünden ihtiyacından fazlasıyla yararlanmaktan kaçınır çünkü Miss Cutmore İngiliz kolonilerinde eğitim vermiş, sömürgeci Batı medeniyetinin stereotipik, hegemonik ve ötekileştirici bütün söylemsel dizgesini içselleştirmiş biridir ve bunun farkında olan Jamila'ya göre, ona bir misyoner edasıyla yaklaşır. Ancak etnik ve kültürel hassasiyeti olmayan Karim, Jamila'yı şu sözlerle eleştirir:

Jamila, onun Hintli kökenini unuttuğu, önemsemediği için Miss Cutmore'dan nefret etmeye başladı. Jamila bana Miss Cutmore'un kendisine yabancı olan her şeyi yok etmeyi amaçladığını söyledi. Söylediğine göre, ailesiyle bir köylüyle konuşur gibi konuşuyormuş. Hâlbuki Miss Cutmore benim şu ana dek karşılaştığım en kibar ve eğitilmiş biridir. (Kureishi 53)

Her ne kadar Karim Miss Cutmore'un bu tür eylemlerini oldukça masumane bulsa da, Jamila'nın gözünden baktığımızda 'medeni beyaz' ideolojisinin hala sömürgeci eğitim misyonunu sürdürdüğü, eski sömürge topluluklarından gelen göçmenleri himaye altında tutulması gereken 'mutlak öteki' olarak gördüğü ve hiyerarşik gücünü kullanarak kendi ötekilerini temsiliyetler aracılığıyla etiklediği sonucuna varılmaktadır. Bu noktadan bakmak gerekirse, Jamila'nın 'öteki' hassasiyeti karşılaştığı dışlayıcı tutumlara gösterdiği sert tepkiler, 'etki-tepki' durumunun göstergesidir. Babası ve annesiyle beraber işlettikleri dükkânları o kadar çok saldırıya uğramıştır ki, romanın ilerleyen bölümlerinde babası Anwar elinde sopayla gördüğü her beyaza saldıran, (tepkisel ötekileştirme) akli dengesini yitirmiş bir paranoyak olarak görülür. Annesi Jeeta ise, "dükkânlarının duvarlarına yazılan ırkçı yazıları silmekten bıkmıştır artık". (170) Neo-faşistlerin bol olduğu bir mahallede 'öteki' damgası yemiş bir ailenin bireyi olan Jamila'nın mücadelesini Karim bir gerilla savaşına benzetir:

Jamila kendi gerilla savaşına hazırlanıyordu ve beyazlar, siyah ve Asyalılar üzerine saldırıp, onları gaz odalarına tıkmaya çalıştıklarından bunun işe yarayacağını biliyordu. Bu durum görüldüğü kadar gülünç değildi aslında. Jamila'ların yaşadığı alan Londra'ya bizim varoştan daha yakın ve daha fakirdir. Bu bölgede birçok faşist yaşamakta, genelde kendi görüşlerini içeren gazete ve dergi dağıtırlar bu bölgede. Okullarda ve kolejlerde organize halde çalışırlar. Geceleri sokaklarda turlayıp Asyalılara zarar verirler.(Kureishi 56)

Jamila bir diğer dikkat çeken tarafı da bir kadın olarak kendini geliştirmesi ve kendisini ötekileştiren ataerkil toplum anlayışına gösterdiği dirençtir. Erkek torun ve kültürlerinin yok olmaması hayali ile kızını Hindistan'da yaşayan Changez ile evlendirmek isteyen Anwar, 'açlık grevi' taktiğiyle Jamila'yı evlenmeye razı ettiğini sansa da bu evlilik hiçbir zaman geleneksel bir evlilik olamaz. Bu andan itibaren, babasıyla ilişkisini koparan Jamila, Changez ile hiçbir zaman karı-koca ilişkisi içerisine girmemiştir ve kendisi evini geçindiren bir figür rolünü üstlenirken, Changez Jamila'nın Simon ile ilişkisinden olan bebeği Leila'nın bakımı ve ev işleriyle meşguldür. Kendisini cinsiyetçi bir yaklaşımla ötekileştiren ataerkil anlayışa tepki veren ve aksine bu anlayışı 'ötekileştirip' hayatından çıkararak Jamila, Spivak'ın da değindiği üzere, egemenin hâkim kılındığı uzamda sesini duyurmaya çalışan bir madun edasıyla romandaki 'öteki' kavramının aktarılması açısından önemli bir rol üstlenir.

## **Sonuç**

Sömüren ideoloji karşısında sömürülen ötekinin yaşadığı dışlanmışlığı, insanlıktan çıkarılma pozisyonunu psikolojik açıdan ele alan Frantz Fanon'a göre, "siyah aşağılık kompleksinin tutsağıyken, beyaz da büyüklük kompleksinin yanlısıların içinde yaşamaktadır. Beyaz insan, siyah insana bir çocuğa davranır gibi davranmaktadır. Kafasında değişmez, dört köşeli bir zenci kavramı" vardır. Siyah insan tarih dışıdır, değişemez." (Aktrn. Ünlü, 14) Fanon'un yapmış olduğu tespitten yola çıkarsak, ele aldığımız romandan yansıyanlar ışığında, 'Batı'nın temsilleri aracılığıyla, yüz yıllarca süre gelen kültürel ve tarihsel üstünlüğü sonucunda oluşan 'öteki' Doğu imgesini temsil eden göçmen bireylerin, içselleştirilmiş ve damgalanmış bir psikolojiyle, topluluktan dışlanması, ötekileştirilmesi söz konusudur. Fanon'un bahsettiği

kalıplaşmış zenci tasviri, tutumu çalışmamızda ele aldığımız romanda beyaz-siyah ya da yerleşikler ve dışarda kalanlar ilişkisinde kendini gosterebilmektedir. etekileştirme unsurları temelde renk temelli ayırım ile goze çarpmaktadır. Fakat romanın olay rgusunun dayandığı mekanlar ve gruplar çok kultrl toplum yapısının kaçınılmaz sonuçlarını ve yansımalarını ilerinde barındırdıklarından, farklı kimliklerden gelen karakterler goze çarptıkça; söz konusu etekileştirici tutumlar genişleyerek dinsel, sınıfsal, toplumsal cinsiyet temelli ‘teki’ kimliklere karşı duyulan ırkçı ve ayrımcı tutumları da yansıtılmaktadır. Çalışmada incelenen *Varoşların Budası* romanında, renge dayalı (siyah-beyaz) etekileştirici davranışlara daha çok Haroon ve Karim karakterleri maruz kalmaktadır. Her ne kadar ev sahibi kltr taklit ederek toplumdan soyutlanmaktan kurtulmayı, kimlik krizinden çıkmayı arzulasalar da, Haroon ve Karim ırk, renk, sınıf ve kltrlerinden dolayı etekileştirilmekten kurtulamazlar. Eserde karşımıza çıkan bir diğer etekileştirme unsuru ise cinsiyete dayalı tavidir. Jamila karakteri çok kltrl toplumlarda ana kltr ile yaşamak zorunda kaldıkları kltr arasında bocalayan ataerkil anlayış içerisinde sorgulayan ağdaş kadın rollerine tepki olarak ortaya çıkan ‘etekileştirici’ davranışlara maruz kalmaktadır. Çalışmada sorunsallaştırılan çok kltrl İngiliz toplum yapısı içerisinde Haroon ve Anwar birinci kuşak gmenleri temsil etmektedirler. Her ikisi de kendilerini davetsiz misafir ve bağımlı olarak goren, hâkim grubun temsilcileri tarafından egzotik, kuşku verici ve mutlak öteki olarak etiketlenerek hayallerinde getirdikleri fakat geri donemedikleri Hindistan ile farklılığı temel alarak etekileştiren iktidardaki İngiliz toplumu tarafından susturulmuşlardır. İkinci kuşak gmenlerin temsilcisi olan Karim’in iki kltr arasında yaşadığı sıkışmışlık ve yer yer indirgendiği ‘teki’ kimliği ise onun kimlik ve aidiyet bunalımı yaşadığını göstermektedir.

## **Kaynakça**

### **Birincil Kaynak:**

Kureishi, Hanif. *The Buddha of Suburbia*. London: Faber and Faber Limited, 1990.

### **İkincil Kaynaklar:**

Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London and New York: Routledge, 2002.

\_\_\_\_\_. *Post-colonial Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2007.

Bentley, Nick. *Contemporary British Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press, 2008.

Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. Australia: Allen & Unwin, 1998.

Giroy, Paul. ‘Birleşik Krallık Bayrağında Siyaha Yer Yok’. *Sosyoloji, Başlangı Okumaları*. ev. Gnseli Altaylar. İstanbul: Say Yayınları, 2009.

\_\_\_\_\_. *Postcolonial Melancholia*. New York: Columbia University Press, 2005.

Hadley, Louisa, and Elizabeth Ho. *Thatcher and After: Margaret Thatcher and Her*

*Afterlife in Contemporary Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire:

Palgrave Macmillan, 2010.

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora." *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. 222- 37.

\_\_\_\_\_. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage, 2003.

Kureishi, Hanif. *The Rainbow Sign*. London, Faber and Faber Limited, 1996

Powell, Enoch. "Speech at Birmingham". *Freedom and Reality*. Kingswood, Surrey: Elliot Right Way Books, 1969. 283-289.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*. London: Vintage,

2010.

Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin Classics, 2003.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Williams, Patrick ve Chrisman, Laura. New York: Columbia University Press, 1994. 66-111.

Ünlü, Barış. "Frantz Fanon: Ezilenlerin ve Mülksüzlerin Düşünürü". *Ankara Üniversitesi Afrika Çalışmaları Dergisi*. Cilt 1, Sayı 1, 2011. 9-41.

<http://tdkterim.gov.tr>.16.12.2011.

<http://www.hanifkureishi.com/time.html>.17.12.2011.



## SALVATORE QUASIMODO'DA YALNIZLIK KAVRAMI

### IL CONCETTO DELLA SOLITUDINE DI SALVATORE QUASIMODO

Ramazan GÖKÇE<sup>1</sup>

#### Öz

Yalnızlık, insanı doğumundan ölümüne kadar takip eden bir olgudur. İnsan yaşamının her anında yalnızlık hissi baş gösterir. Nitekim, 20. yüzyıl İtalyan ermetik şairlerden Salvatore Quasimodo, şiirlerinde insanın yalnızlığına değinir. İki dünya savaşı arasındaki iç karartıcı dönemde yaşamış olması, şairde büyük bir yalnızlık hissi uyandırır. Kendi yalnızlığına olan mahkûmiyeti, Quasimodo'yu "evrensel yalnızlık" kavramına yöneltir. Böylece şair, kendi yalnızlığından yola çıkarak, tüm insanların ortak kaderi olan yalnızlığa değinir. Quasimodo, *Ed è subito sera* (Ve Birden Akşam) adlı şiirinde bu yalnızlığa vurgu yapar. Bu çalışma, Quasimodo'yu yalnızlığa iten sebepleri ve şairdeki yalnızlık kavramını *Ed è subito sera* adlı şiirinden yola çıkarak göstermeyi amaçlamaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** *Salvatore Quasimodo, Ermetizm, Yalnızlık, İtalyan Edebiyatı*

#### Riassunto

La solitudine è un fenomeno, che insegue l'uomo dalla nascita alla morte. Emerge sempre il sentimento della solitudine nella vita umana. Dunque, Salvatore Quasimodo, il poeta ermetico italiano nel ventesimo secolo, menziona la solitudine dell'uomo nelle sue poesie. Il fatto che vive nel periodo tra le due guerre mondiali, spinge il poeta al sentimento della solitudine. Condannato alla sua propria solitudine, Quasimodo si rinchiude. Quindi considerando la sua propria solitudine, parla della solitudine, che è il destino comune dell'umanità. Quasimodo accentua la solitudine menzionata nella poesia intitolata *Ed è subito sera*. Lo scopo principale di questo articolo è approfondire i motivi, che spingono il poeta alla solitudine e analizzare il concetto della solitudine di Quasimodo prendendo in esame la poesia intitolata *Ed è subito sera*.

**Le Parole Chiave:** *Salvatore Quasimodo, Ermetismo, Solitudine, Letteratura Italiana*

#### 1. Zor Zamanlarda Bir Şair

Salvatore Quasimodo 1901 yılında Sicilya'nın Ragusa kentinde dünyaya gelir. Onbeş yaşında şiir yazmaya başlar ve yazdığı şiirler çeşitli Sicilya dergilerinde yayımlanır. 1919'da

<sup>1</sup> Hacettepe Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Modern Diller Birimi İtalyanca Okutmanı.

mühendislik öğrenimi görme amacıyla Roma'ya gider. Orada tanıştığı Monsignor Rampolla del Tindaro sayesinde Latince ve Yunanca'ya merak salar. Bu sayede Quasimodo dil konusundaki bilgisini arttırarak Eski Çağ'ın büyük yazarlarını inceleme fırsatını yakalar. Ekonomik nedenlerden ötürü öğrenimini yarıda bırakmak zorunda kalan Quasimodo, memleketi Sicilya'ya döner ve şiir çalışmalarını sürdürmeye devam eder. 1929 yılında Sicilyalı yazar Elio Vittorini'nin daveti üzerine Floransa'ya gider. Orada birçok şair ve yazar ile tanışma fırsatı elde eder. Eugenio Montale, Arturo Loria, Alessandro Bonsanti ve Gianna Manzini gibi ünlü ozanlar Quasimodo'nun şiirlerine büyük ilgi duyarlar. Bu sayede Quasimodo şiirlerini o dönemin en ünlü dergilerinden biri olan *Solaria*'da yayınlama olanağını bulur. 1940'lı yılların başlarında İtalya savaşın içindedir. Bu yüzden Faşizme karşı olan Quasimodo'ya baskı yapılır. Bu baskılardan ötürü kimliğini gizleme gereksinimi duyar. Savaşın getirdiği etkiler altında yazmayı sürdüren Quasimodo'nun şiirleri bir nevi umutsuz bir çığlığa dönüşür. 1945'de İtalyan Komünist Partisi'ne katılır. Bireyselciliğinden dolayı parti kurallarına çok da bağlı kalmaz. Demokratik sol konumundan asla taviz vermez. 1950'li yıllar Quasimodo'nun giderek ün kazandığı ve ödüller kazandığı yıllardır. Ayrıca şiirleri de yabancı dile bu yıllarda çevrilir. 1959'da Nobel edebiyatı ödülünü kazanır. 1968'de beyin kanaması geçiren Quasimodo Napoli' de hayata gözlerini yumar.

Quasimodo'yu anlamak için Ungaretti ve Montale ile birlikte öncülüğünü yaptığı Ermetizm (Hermes) akımını da bilmek gerekir. Nitekim, ozan şiirlerinin bir bölümünü bu akımın etkisi altında kaleme alır.

## 2. Ermetizm ve Quasimodo

20. yüzyılda öncü bir akım olarak ortaya çıkan Ermetizm akımı edebiyatta, felsefede ve dinsel öğelerde kendini gösterir. Ermetizm, kapalı anlatıma başvurarak benzetme ve metaforlardan yararlanır. Şiire yeni bir soluk getirmeyi amaç edinir.

20. yüzyıl edebiyatı, 19. yüzyıl edebiyatından çok daha farklı bir yapı sergiler. Özellikle iki dünya savaşı arasındaki dönemde edebiyatta ve şiirde bir nevi durgunluk hâkimdir. Birinci Dünya Savaşı'nın İtalyan halkına getirmiş olduğu umutsuzluk, acı, sıkıntı ve karamsarlık gibi duygular ile Faşizm'in baskıcı tavrı doğal olarak sanatçıları toplumdan koparma noktasına getirir. Nitekim, bu ara dönemde endişe ve çelişkiler içinde olan sanatçılarda bir güvensizlik duygusu ortaya çıkar. Özellikle geleceğe karşı umutsuzluğa kapılan sanatçılar, iç dünyalarına kapanmayı tercih ederler.

Savaşın ağırlığını giderek daha da hisseden sanatçılar, bu ağırlık altında ezilen toplumun arasında yeni arayışların peşine düşerler:



Bu arayış ve kaygılarla birlikte, ilk dönem yapıtlarında aristokratik bir dünyayı, demokrasi karşıtı fikirlerini, emperyalist arzularını yansıtan, karışıklıklarla ve varoluş bunalımlarıyla dolu bir dönemde çağının insanını “üstün insan” kavramı ve ben merkez (egocentrismo) anlayışı ile küçümseyen Gabriele D’Annunzio karşıtı kesin bir tutum da yavaş yavaş yayılmaya başlamış ve çelişkilerle devam etmiştir. Sanatçılar, bir yandan D’Annunzio’nun estetik yaklaşımına karşı çıkarken, diğer yandan da yapıtlarında onun edebi anlayışını yansıtmaya tehlikesine de düşmüşlerdir. (Kalemci 36)

1905 yılında dönemin yapısını yansıtan Alacakaranlık Kuşağı (Crepuscularismo) sanatçıları dönemin sosyo-kültürel sorunlarından uzak kalarak daha ılımlı bir tavır sergilemeyi tercih eder. Böylelikle savaşa karşı olan tutumlarını alçak sesle ifade ederler. İnsanın hayatta hiçbir şeyle uyum sağlamadan, ölüme doğru ilerlediğini, yazdıkları kısa ve sade şiirlerle anlatırlar. Savaşın getirdiği yıkımın, güvensizliğin ve hoşnutsuzluğun son bulmayacağı fikrinde olan Alacakaranlık Kuşağı sanatçıları, Ermetizm akımı ile bağ kurmayı hedefler.

Ermetizm akımı sanatçıları, olabilecek en saf anlatımı arama çabası içindedirler. Kullandıkları sözcüklerle betimledikleri nesnelere arasındaki mesafe üzerine yoğunlaşırlar. Böylelikle bu yeni şiir anlayışı alışıl gelmiş şiir anlayışından bütünüyle farklılık gösterir:

Şiire yeni ritmik ve metrik kurallar getirerek, uzun soluklu sözcükleri kısaltarak sözcüğün en saf haline ulaşmayı hedefleyen sanatçılar, mutlak deneyimin sınırlarını kucaklamış, bireysel gerçeğin ve varoluşun izlerini “ben” olgusunun soyut durumuna dönüştürerek daha karanlık ve anlaşılması zor bir şiir yaratmışlardır. Şiir artık nesnelere tanımayaya çalışan, o nesnelere içinde kendini tanımlamaya çalışan “ben”in gerçek ve doğal durumlardaki yolculuğunun sesi olmuştur. Bu dönem sanatçıları Mutlak Kudret (Tanrı) ile insan varlığının bütünlüğü ve birliği düşüncesinden yola çıkmışlardır. Onlar için Mutlak Kudret, ebediyet ve gerçeğin öte tarafta ifade edilemeyen şeklinin ilahî bir yansıması haline almıştır. (Kalemci 38)

Ermetizm akımı sanatçıları gerçeğe simgeler yoluyla ulaşma amacındadır. Bu bağlamda Simgecilik akımının etkisinin Ermetizm akımına büyük ölçüde egemen olduğu söylenebilir. Ermetik şairler için simge Mutlak Kudret’in keşfine açılan yegâne yollardan biri haline gelir. Nitekim, gerçeklik olgusu içinde Mutlak Kudret’e ulaşma isteği Ermetik şiirin temelini oluşturur. 19. yüzyılda görülen edebi akımlardan farklı bir yapı sergileyen Ermetizm akımı yaşam-şiir bütünlüğünü yansıtmaya çalışarak İtalyan edebiyatına da yenilik getirmeyi amaçlar. Ermetik şairler, içinde yaşadıkları çağın bunalımlarından ve sıkıntılarında şiir yoluyla uzaklaşacaklarına inanarak



yapıtlarında yalnız ve geleceğe umutsuzluk içinde bakan insanları yansıtır. Bu bağlamda Varoluşçuluk akımının öncüleri oldukları söylenebilir. Toplum içinde kaybolan, yalnızlığa mahkûm olan insanın varoluş sorunlarına değinirler:

Kötümser bir felsefe olan egzistansiyalizme (Varoluşçuluk) göre, insan bunalıdadır. Bu bunalının temel kaynağı veya insanın sürekli bunalım içinde bulunmasının sebebi, insanın sınırlılığı ve yoklukla yüz yüze bulunması; kendi kendini yaratmak, bu yaratma esnasındaki seçme mecburiyeti ve seçmedeki hürriyetindedir. İnsanoğlu, sebebini bilmeden ve kendi arzusu dışında dünyaya gelmiştir. Tesadüfen kendine yabancı olan dünyaya gelmiş bulunan bu insan, Tanrısız, yardımcısız ve yalnız bırakılmıştır. Kendi kendini yaratmak, bunun için de seçmek hürriyeti ve bundan doğan sorumlulukla baş başa kalan insan, sürekli bir bunalı ve bunalıdadır. (Çetişli 134)

Ermetik şairler toplumdaki her bireyin yalnızlığıyla ilgilenir. Toplumunu asla reddetmezler. Yaşamın geçiciliğini, bir boşluk ve aldatmacadan ibaret olduğunu savunan şairler “hiçlik” olgusunu benimserler. Ermetik şairlere göre mantık yoluyla gerçeğe ulaşmak asla mümkün değildir. Böylece gerçekleri daha farklı yerlerde arama çabası içine giren şairler, nesnelere ardındaki gerçeklere yönelir. Onlara göre her nesnenin ardında duran gizemli bir gerçek vardır ve bu gerçeklere mantık yoluyla değil, bilinçaltı yansımaları ve iç gözlemlerle ulaşmak mümkündür. Bu nedenle şiirlerde farklı bir ifade tarzına yönelerek, kendine has bir gerçeklik anlayışı olan Simgencilik akımını benimserler. Gördüğümüz veya duyularımızla algıladığımız her nesnenin aslında aldatıcı bir görüntüsü olduğunu savunan Ermetik şairlere göre asıl gerçek, görüntülerin ardında gizlidir. Bu yüzden duygularla gerçeğe ulaşmaya çalışırlar.

Ermetizm, insan ruhu ve şiir arasında bir bağ oluşturmayı amaçlar. Kendi içinde evrenin sesini duymaya çalışarak Mutlak Kudret ile bütünleşme umudu taşır. Ancak bu dönem sanatçıları, Mutlak Kudret’e ulaşma çabası ile insan ruhunu kaplayan bunalımların yarattığı ikilem arasında bocalarlar.

Yeni bir dünya görüşünün ve yeni bir biçimin yaratıcısı olarak nitelenebilecek Ermetik şiir, iki yönüyle 19. yüzyıl şiirine bağlanır: izlenimler ve ruh dünyası. Bu nedenle anlatılmak istenilen değil, diğer bir deyişle, dış dünya değil, dış dünyadaki varlıkların hayal dünyasında oluşturdukları izlenimleridir.

Yaşamın zorluğundan, savaşın getirmiş olduğu yıkımlardan, modern insanın dramından ve insanı sarıp sarmalayan yalnızlık duygusundan yola çıkan Ermetik şairler eserlerinde kendi

yaşamlarından da örnekler vermekten kaçınmazlar. Özgün ve farklı bir şiir anlayışı getirme çabasında olan Ermetik şairler her ne kadar “evrensel acı” kavramına yoğunlaşsa da çoğu zaman içsel olarak yaşadıkları, kendi iç çatışmalarını yansıtmaları nedeniyle de çelişkiye düşerler.

Bu akımın getirdiği belli başlı yeniliklerden biri de sözcüğün tüm dilbilgisi kurallarından soyutlanarak özgürleştirilmesidir. Ermetik şairler, gündelik dilde alışlagelmiş ve iletişimsel anlamlar barındıran sözcükler yerine, bunlardan daha soyut ve yalın bir sözcük yapısı oluşturmayı amaçlarlar:

Böylece D’Annunzio’nun kişisel, renkli, şatafatlı ve Pascoli’nin gelenekçi, ayrıntılı dil yapısına karşı çıkan sanatçılar sözcüğün salt anlamına yönelerek semantik benzerlikler ve farklılaşmalar üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bu eğilim de Ermetik şairlerin belirli bir zaman dilimine bağlı olmaksızın yarattıkları sözcüklere kapı açmıştır. Sanatçılara göre her sözcük kendi bünyesinde derin anlamlar barındırmaktadır ve çoğu kimse bu anlamları algılamakta güçlük çeker. (Kalemci 45)

Böylelikle sanatçı, sözcüklerdeki anlam farklılaşmasını okuyucuya yansıtarak, okuyucunun hayal gücünün sınırlarını zorlamasını amaçlar. Bu sözcükler vasıtasıyla “ben” olgusunun gizemli ve karanlık yönünü aydınlatmaya çalışırken, düş gücü ve imgelerin de ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Ermetik şairler, gerçekleri sözcüklerle veya kavramlarla ifade etmekte zorlandıkları anda, hayal gücünden ve imgelerden oluşan başka bir dil yapısını devreye sokarlar: “*Eğer zihin nesnelere nihai gerçeğini kavramak için imgeleri kullanıyorsa, bunun nedeni tam da gerçeğin kendini çelişkili bir şekilde göstermesi ve bunun sonucunda kavramlarla ifade edilemez olmasıdır.*” (Mircea 23)

Yaşamın aldatici görüntüsünün ardında Mutlak Kudret’in varlığını yansıtan gizemli gerçeklere ulaşma düşüncesi şairleri hep bir mucize beklentisine sokar. Bu beklenti şairlerin yapıtlarında belirgin bir şekilde ön plana çıkar. Nitekim dizeler, genel olarak, “ışık, hareket, ses, yaşam” sözcükleriyle başlar, “karanlık, durgunluk, sessizlik, ölüm” kavramlarıyla sona erer. Nihayetinde, ölüm, Ermetik şairler için Mutlak Kudret ile bütünleşecekleri bir kapıdır. Bu yüzden onlar ölüme karamsar yaklaşmazlar. Yaşam, ölümden ayrı düşünülemez. Yaşam, sürekli var olan ölüm bütününden başka bir şey değildir. Kişisel olarak yaşamı bu haliyle kabul eden şairler, evrensel anlamda ona içten içe karşı çıkarlar. Ermetik şiirlerde yaşamın kısır döngüsünden kurtaracak birinin beklenişine rastlamak mümkündür. Beklenen o kurtarıcı kimi zaman bir sevgili, kimi zaman bir dost, kimi zaman da Tanrı olarak karşımıza çıkar. Ölümün ardındaki aydınlığa özlemle bakan şairler için duyular ve iç görüler de oldukça önemlidir. Onlar için yeryüzündeki tüm varlıklar aslında bir bütünlük içindedir ve aralarındaki ilişkiler ve çağrışımlar, şairleri simgeler

yoluyla bu bütüne götürür. Ermetik şiir anlayışında, her varlık başka bir varlığa çağrışım yapar. Bunun sonucunda şairlerde, üstü karanlıklarla örtülü Mutlak Kudret'e ulaşma arzusu uyanır.

Geleceğe dair bütün umutlarını yitirip, "hiçlik" olgusuna istemeden de boyun eğen Montale'de ve "ben" ile Mutlak Kudret arasındaki benzeşmeden yola çıkarak insan yaşamının geçiciliği ve anlamsızlığı içinde Mutlak Kudret arayışına giren Ungaretti'de yalnızlığın neden olduğu hüznün görülür. Bu hüznün evrensel acı kavramında yoğunlaşp, savaşın yarattığı huzursuzluğu ve burukluğu yaşayan, bu bunalımlardan çocukluk anlarına dönerek kurtulmaya çalışan ve şiirlerinde kişisel serüveninin yer aldığı bir masal atmosferi yaratan Quasimodo'nun şiirlerinde de açık bir şekilde görülür. Her sanatçı bu hüznü farklı eğilimlerle göz ardı etmeye çalışsa da, sonunda yitlilik ve hiçlik içinde kaybolma gerçeğinden kaçamaz.

### 3. Quasimodo'da Yalnızlık ve *Ed É Subito Sera* Adlı Şiiri

Sicilya adasının güneyindeki Ragusa kentinde doğan Salvatore Quasimodo, ünlü İtalyan Ermetik sanatçılardan bir tanesidir. Yaşamını, demiryolları görevlisi olan babasının mesleği nedeniyle Sicilya'dan uzak kentlerde geçiren sanatçı, küçük yaşlardan itibaren şiir yazmaya başlamıştır.

Quasimodo, çağdaşları Ungaretti ve Montale'den farklı olarak, yapıtlarında kendine özgü ve yeni ifade biçimleri yaratır. Özellikle *Discorso Sulla Poesia* (Şiir Üzerine Söyleşi) adlı yapıtında yaşam ve şiirin ayrılmaz bütünlüğünü savunmuştur:

Quasimodo'nun yapıtlarında Mutlak Kudret duygusu, tüm gerçeğe yönelen, derin ve açıklanmamış insanüstü duygularla gelişmiş ve Ungaretti'nin "ebediyet" kavramı ve Montale'nin "hiçlik" olgusu ile yolları kesişmiştir. Ancak Quasimodo imgeleri değişime uğratmaz, onları daha efsanevi bir atmosferde ön plana çıkarır ve böylece onun şiiri daha çeşitlilik içinde gelişir. Sanatçının şiirlerindeki çeşitlilik ise sakin, huzur verici bir manzaranın ardında duran ruhun sıkıntısı ve acınası durumu ile birleşir. (Kalemci 83)

Quasimodo kendi acılarından söz ederken, diğer insanlarla iletişimini koparmaz ve onların acılarına ortak olup, "evrensel acı" kavramında yoğunlaşır:

Quasimodo'nun yapıtlarında iki dünya savaşını yaşamış birinin huzursuzluğu ve burukluğu gözlenir. Savaşın ve şiddetin insanlara yaptığı etkilere, dolayısıyla terörü ve nefreti yaşadktan sonra özgürlüğüne kavuşmuş insanlara çevirir bakışlarını. (Kuray 147)

Quasimodo, ilk dönem yapıtlarında benzetme, kısa cümleler ve müzikal dil yapısıyla, kaybolmuş çocukluk anılarının yer aldığı ve bir masal atmosferiyle gözünde canlandırdığı Sicilya'ya yönelmiştir.

Sicilya onun yitirdiği çocukluk çağının geçtiği yerdir. Ozan çektiği acıdan kendi toprağını, o toprağın insanlarını sorumlu tutmaz. Oradaki sefaleti de anlamış görünmez zaten; bu nedenle polemige yer yoktur şiirinde. “Ağaç, ölü su (yani bataklık), toprak” ozanın acısını dile getiren şiir başlıklarıdır ve genel anlamda doğayı, varoluşu simgelerler. Doğa sessizliktir, ölüm işaretidir. (Özkan 8)

Sanatçı, çağının sıkıntılarında, savaşın yarattığı bunalımlardan ve umutsuz yalnızlıktan masumiyet çağına, diğer bir deyişle çocukluk anılarına dönerek kurtulmaya çalışmıştır.

Quasimodo'nun şiirinin merkezinde Sicilya ve çocukluk anıları yer almaktadır, öyle ki, o mutlu bir yaşam hayalini Sicilya ve çocukluğu ile özdeşleştirmiştir... Yalnızlık duygusu içindeki yüreğinde bir türlü ulaşamamış bir umut olarak tekrar belirip, yine büyük bir hayal kırıklığı olarak, umutsuz bir yaşam sembolü haline bürünerek yok olmakta. (Yılmaz 113)

Yine ilk dönem yapıtlarında yalın ve daha gerçekçi bir dil ve anlatım kullanan sanatçının, 1942 yılında yayımladığı *Ed è subito sera*, Ermetik şiirin özelliklerini yansıtan en önemli şiirleri *Acque e Terre* (Sular Ve Karalar), *Oboe sommerso* (Gömülmüş Obua), *Erato e Apollion* (Erato Ve Apollion) ve *Nuove poesie*'yi (Yeni Şiirler) içermektedir.

Quasimodo, yapıtla aynı adı taşıyan *Ed è subito sera* adlı şiirinde insan yaşamının geçiciliğini, insanın yalnızlığını ve durumunu çok kısa ve çok yalın bir şekilde üç dizeyle ifade etmektedir. Şair için, dünyadaki her insan sonu olmayan, trajik bir yalnızlığın içindedir. Bu insanları yaşama bağlayan güneştir, bu güneş gençlik, mutluluk, ümit ve aşktır. Ama bunlar yerini bir anda akşama diğer bir deyişle yalnızlığa ve ölüme bırakır:

Ve Birden Akşam

İnsan yalnız dünyanın merkezinde  
delip geçer onu bir güneş ışını;  
ve birden akşam. (Kalemci 85)

Şair, şiirinde insanın yalnızlığına değinir. Şairdeki bu yalnızlık duygusu, hissettiği “evrensel acı”yı çocukluk anılarına dönerek, bu acıyı bertaraf etmeye çalışmasıyla oluşmuştur. Şair kimi zaman bu anılarda kaybolmuş, kimi zaman ise bu anılara sıkı sıkıya bağlanmıştır.

Őirde, akşamın birden geliyor olması, aslında Şairin kapılmıő olduğu ve bir daha asla ortadan kalkmayacak umutsuzluğu belirtir. Nitekim iki dũnya savaşı dŕneminde ortaya çıkan gũvensizlik ve endişe, Quasimodo'yu umutsuzluğu iten en Önemli sebepler olarak dũőũnũlebilir. Şaire gŕre bŕyle bir dũnyada mutlak olan yalnızlıktır. Sŕz konusu yalnızlık, insanı birden saran, iÇsel bir yalnızlıktır. Bununla birlikte geŐmiőe duyulan Özlem ve geŐmiő gũnlere geri dŕnme arzusu tũm yapıtlarında egemendir.

Quasimodo'ya gŕre mutluluk, umut, aşk ve genÇlik, kısacası insanı hoş kılan her Şey geŐicidir. Diğer bir deyişle insan yaşamının geŐiciliđine vurgu yapmak isteyen Şair, Őlũmũn birden gelmesiyle yitip giden umuda ve genŐliđe değinir.

Kendi yalnızlığına olan mahkũmiyeti, Quasimodo'da "evrensel yalnızlık" kavramını oluŐturur. Nitekim, Quasimodo *Ed è subito sera* adlı Őirinde bu yalnızlığa vurgu yapar. Yalnızlığından yola őkarak, tũm insanların ortak kaderi olan yalnızlığa değinir. Her ne kadar kendi iÇsel yalnızlığından yola őkırsa da tũm insanlığı sarıp sarmalayan yalnızlığa değinir. "*Ed è subito sera, insanın yaŐamındaki yalnızlığını, umutlarını ve aniden geliveren yaŐlılık ile Őlũmũ ũç dizeelik Őirde ustalıklarla ifade etmiştir.*" (Yılmaz 113)

*Ed è subito sera* adlı Őir, Quasimodo'nun Ermetizm tekniğini en iyi yansıttığı yapıtıdır. Nitekim, Quasimodo Őirde insanın yalnızlığını ve insan yaşamının geŐiciliđini anlatmaktadır. Zaman olarak akşamın verilmesi ise gũnũn sonlanmasını yaşamın sona ulaŐmasıyla ŐzdeŐleŐtirir.

İki dũnya savaşı arasındaki dŕnemin getirmiş olduğu iÇ karartıcı duygular, Şairi iÇ dũnyasına yŕneltir. Yaşadığı sıkıntılarını őkocukluk anılarına, yani, Sicilya'sına sığınarak gidermek isteyen Quasimodo, iÇsel yalnızlığıyla yŕzleŐmeye őkalıŐır. Bu duygular onda gũvensizlik oluŐturur. Gũvensizlik, umutsuzluk gibi insan yaşamının yadsınamaz gerŐeklerinin asla bir sonu olmayacağı dũőũncesine neden olur.

Şaire gŕre insan daima yalnızdır, kendi iÇinde bile. Bu yalnızlık insanı asla terk etmez. Her nereye giderse gitsin onunla gelir. GenŐlikte, aŐkta veya mutlu anlarda insanın iÇinde bir yerlerdedir. Aniden gelen Őlũmũn ya da yalnızlık hissinin insanlığın bir gerŐeđi olarak algılayan Şair, kendi yalnızlığından yola őkarak "evrensel yalnızlık" kavramının altını őkizmek istemektedir.

Şair, acılarıyla başa őkıkmak iÇin geŐmiőe dŕnmeyi tercih eder. Aslında başka bir boyuta ulaşma arzusunda olan Şair, hayal gũcũyle anılarına ve őkocukluđuna sığınır:

Quasimodo'da geçmişe dönmek, gerçeğe yüz çevirmek değil, gerçeğin var olmuş başka bir boyutuna doğru uzanmaktır. Dş gücüyle, anılarla yaşama bağlanmaya çalışan sanatçıda gemiş, umudun ve özlemin simgesidir. Geçmişi yine aynı içtenlikle yaşamaktadır Quasimodo. Gemiş zamana yaptığı yolculuk ile kişiisel bir serüveni yeniden yaşayan sanatçı, sonunda tüm insanlara özgü ortak bir duygulanmaya varır. Bir yandan sürekli gel-gitler yaşayan şairin şiirlerinde diğer yandan da bitmez tükenmez bir huzur ve mutluluk arayışı göze çarpar. (Kalemci 87)

Quasimodo, hissettiği bütün acılara rağmen yine de çocukluğuna dönmek ister. şiir, şair için i dünyasına bir kaçıştır. İçsel yalnızlığına dönüşür aşında. Yalnızlık onu çocukluğuna yöneltir. Orada bulur, geçmişe ait sevinçleri. ocukluğuna ait bütün anıları en ufak detayına kadar hatırlar: ocukluğuna has kokuları, sesleri ve renkleri. Söz konusu çocukluk anıları, Quasimodo'nun *Ride la gazza nera sugli aranci* (Gülüyor Kara Saksaağan Portakal Ağaçlarında) adlı şiirinde açık bir şekilde görmek mümkündür:

Gülüyor Kara Saksaağan Portakal Ağaçlarında  
Yaşamın gerçek belirtisidir belki de:  
Çevremde dansediyor çocuklar hafifçe  
Sallayarak başlarını, tempolu ve sesli bir oyunla  
kilisenin imlerinde. Akşamın merhameti,  
yemyeşil otların üzerinde  
yanan gölgeler pek güzeller  
ayın ateşinde!  
Anılar size kısa bir uyku bağışlıyor:  
artık uyanın.  
İşte kabarıyor ilk gel-gitle kuyu.  
şimdi saatidir: ama benim değil, kavrulmuş,  
yitik hayaller.  
Sen portakal çiçeği kokan sert güney yeli,  
götür tayı çıplak uyuyan çocuklara,  
sr tayı, kısrakların ardından, nemli tarlalara,  
kabart denizi,  
havalandır bulutları ağaçlardan:  
oktan yol almış suya doğru balıkçıl  
kokluyor ağır ağır alılıktaki çamuru,  
gülüyor kara saksaağan portakal ağaçlarında. (Kalemci 85)

Quasimodo, turuncu ve siyah renklerini hayatla bağdaştırmaktadır. Turuncu aydınlığı geleceği, yaşamı, başlangıcı ve heyecanı; siyah ise korkuyu, sonu, ölümü ve belirsizliği simgelemektedir.

Quasimodo'nun yaşamın yoruculuğundan kaçıp çocukluğuna sığınması, aslında şairin üzerindeki Pascoli etkisinin bir yansımasıdır. Quasimodo da Pascoli gibi kendini toplumdan uzak tutarak çocukluk anlarına doğru yolculuk yapar. Bu olay, Quasimodo için kendi iç dünyasına doğru yaptığı gizemli bir yolculuktur. Quasimodo, sadece geğmişine ve çocukluğuna içinde yaşadığı çağın aynasından bakarak, geręek yaşamın ağır yüklerinden kurtulmaya çalışır:

Pascoli de Quasimodo gibi yüzünü geğmişe, anılara ve çocukluğuna çevirmiştir. Pascoli diğer Dekadan sanatçılar gibi geręeğin ardında bulunan meçhul bir dünyanın varlığını duyumsamış ve şiir vasıtasıyla bilinmeyene ulaşmaya çalışmıştır. şiir yazarken toplumdan uzak, sessiz ortamlara sığınan Pascoli'de sık sık geğmişe ve çocukluğuna dönme eğilimi ortaya çıkmıştır. Onun yaşam anlayışı da insanın gizemi üzerinde yoğunlaşmıştır. (Kalemci 89)

şairin, çocukluğuna yaptığı düşsel yolculuklar şiirlerinde yalnızlık konusu olarak karşımıza çıkar. şairin bir kaçış olarak gördüğü anılara yolculuk, ona yalnızliğin insanın mutlak geręeęi olduğunu gösterir.

Ermetik şairlerde olan Mutlak Kudret'e ulaşma isteği, Quasimodo'nun *Acque e Terre* adlı yapıtının içinde yer alan *Nessuno* (Hiçkimse) adlı şiirinde açık bir şekilde görölmektedir:

Hiçkimse  
Belki de bir çocuğum ben  
ölülerden korkan,  
yine de ölümü çağırın  
çözmek üzere onu tüm canlılardan:  
çocuklardan, ağaçlardan, böceklerden;  
yüreği hüznünlü her şeyden.

Yetileri yok çünkü artık  
ve yollar karanlık,  
ve yok artık hiçkimse  
onu ağlatabilecek  
senin yanınırsıra, Tanrım. (Özkan 21)

Salvatore Quasimodo, kendi yalnızlığını vurgulamak istemektedir. Bu duruma istinaden, şairin iç dünyası ile şiirinde çizdiği manzara arasında genel bir uyum göze çarpmaktadır. Quasimodo'nun “ben” ve “hiçlik” duygusu arasında bocaladığı açık bir şekilde görülmektedir. Şaire göre yaşamda oluşan boşluk duygusu ancak ölümle kapanır. Nihayetinde, Quasimodo bu şiirde Mutlak Kudret'i arayış içindedir. Çağın insanının ortak acılarını paylaşarak “evrensel acı” kavramına yönelmektedir. Öyle ki, bir yandan tüm umutlarını kaybetmiş insanın dramını göz önüne sererken, diğer bir yandan da yaşam-ölüm kavramlarını işlemektedir. “*Acque e terre'deki şiirlerde tek bir konu dikkati çeker: dünya karşısında Özkanın kendi “ben”idir bu. Hep kendinden söz eder, kendini dünyanın, doğanın ve nesnelere ortasına koyar ve yapayalnız hisseder. Sicilya onun yitirdiği çocukluk çağının geçtiği yerdir.*” (Özkan 8)

Quasimodo, insanın yalnızlığıyla ilgilenir ve şiirlerinde onu eli alır. Yukarıda görüldüğü üzere, şair, kendi yalnızlığından yola çıkarak “evrensel yalnızlık”ı anlatır. Quasimodo'nun *Oboe Sommerso* adlı yapıtında yer alan *Autunno* (Sonbahar) adlı şiirde şairin “evrensel yalnızlık” anlatımı dikkat çekmektedir:

Sonbahar

Dingin sonbahar, kendime sahibim  
ve eğiliyorum sularına gökyüzünü içmek için,  
ağaçların ve uçurumların tatlı sızıntısı.

Doğmuşluğun keskin acısı

beni sana kenetlenmiş buluyor;  
ve sende çözülüp yeniden canlanıyorum:  
zavallı düşmüş şey  
kucaklayıverdiği toprağın. (Özkan 17)

Yaşam-ölüm karşıtlığını işleyen şair, “sonbahar” ve “uçurum” sözcükleriyle şiirin hüznünlü atmosferini daha da yoğunlaştırır. Quasimodo'nun birçok şiirinde rastladığımız duygu karmaşası burada da ön plandadır. Şiirin ilk dizelerinde şairin içindeki umut, daha sonraları umutsuzluk ve düş kırıklığına dönüşürken, yaşamın boşluğu ve “evrensel yalnızlık” da göze çarpan öğelerdir. Şair Mutlak Kudret'e yönelmektedir. Ayrıca, ölümün karşısında her şeyin birer boşluktan ibaret olduğunu düşünmektedir.



Ölüm kavramı, şairin birçok şiirinde görölmektedir. Quasimodo'ya göre ölüm de tıpkı yalnızlık gibi insanoğlunun bir gerçeğidir. şairin ele aldığı bu konular, onun karamsarlığını açık bir şekilde göstermektedir. Fakat bu karamsarlığın temelinde evrensel sorunlar yatmaktadır. Ölüm ve yalnızlık insanlığın ortak sorunudur. Quasimodo, *Ed è subito sera* adlı şiirinde de mutluluğun, umudun ve gençliğin aniden yitip gittiğine ve gerçek olanın insanın yalnızlığı olduğuna vurgu yapmaktadır.

#### 4. Sonuç

Ermetizm akımının önemli şairlerinden biri olan Salvatore Quasimodo'nun şiirlerinde diğer ermetik şairlerde rastladığımız özyaşamöyküsel öğeler ön plandadır. Ancak şair, kendi acılarından söz ederken, diğer insanların acılarına da ortak olarak, onlarla etkileşim kurar ve bu sayede evrenselliğe ulaşır. Onların çektiği acılara ortak olan şair, “evrensel acı” kavramında yoğunlaşır.

Quasimodo, tüm yaşamı boyunca yüreğinde Sicilya adasına olan bağlılığını ve sevdasını barındırır. şair için bu ada insanüstü ve keşfedilmemiş gerçeklerin yer aldığı ilkel bir dünyanın simgesidir. şair, savaşın yarattığı bunalımlardan, çağının sıkıntılarında ve umutsuz yalnızlıktan masumiyet çağına, diğer bir deyişle çocukluk anılarına dönerek kurtulmaya çalışır.

Yapıtla aynı adı taşıyan *Ed è subito sera* adlı şiirinde Quasimodo, insanın yalnızlığına, insan yaşamının geçiciliğine ve bir gece gibi insanın üstüne aniden çöken ölüme çok kısa ve çok yalın bir şekilde üç dizeyle değinmektedir. Quasimodo'ya göre dünyadaki her insan trajik bir yalnızlığın içindedir. Bu yalnızlığın asla bir sonu yoktur. Böylesine bir dünyada insanları yaşama bağlayan yegâne olgu güneştir. Güneş ümit, aşk, gençlik ve mutluluğun bir simgesidir. Ama bu güzel duygular yerini birden akşama, diğer bir deyişle, ölüme ve yalnızlığa bırakır.

Quasimodo, *Ed è subito sera* adlı şiirinin isminden de anlaşılacağı üzere, şiirinde insanın yalnızlığına değinir. şairdeki bu yalnızlık duygusu, hissettiği “evrensel acı”yı çocukluk anılarına dönerek, bu acıyı bertaraf etmeye çalışmasıyla oluşmuştur. şair, kimi zaman anılara sıkı sıkıya bağlanırken, kimi zaman da bu anıların içinde kaybolmuştur.

şiirde, aniden çöken akşam ile gelen yalnızlık hissi, şairin içinde olduğu ve asla içinden çıkamadığı umutsuzluğu belirtir. İki dünya savaşı arasındaki dönemde ortaya çıkan endişe ve güvensizlik gibi sorunlar şairi umutsuzluğa iten başlıca sebeplerdir. Quasimodo'ya göre yalnızlık

insanın evrensel sorunudur. Aslında onun yalnızlığı, insanı aniden bütünüyle saran, içsel bir yalnızlıktır.

Şair, mutluluk, umut, aşk ve gençlik, nihayetinde kısacası insanı hoş kılan her şeyin geçici olduğunu düşünür. Bu bağlamda, Quasimodo insan yaşamının geçiciliğine vurgu yapar ve ölümün birden gelmesiyle yitip giden umuda ve gençliğe değinir.

İki dünya savaşı arasındaki dönemin getirmiş olduğu karamsar duygular, şairi iç dünyasına yöneltir. Şairin, acılarıyla başa çıkmak için geçmişe dönmeyi tercih eder. Aslında başka bir boyuta ulaşma arzusunda olan şair, hayal gücüyle anılarına ve çocukluğuna sığınır. Dönemin getirmiş olduğu sıkıntılardan, Sicilya'sına ve çocukluk anılarına sığınarak kurtulmak ister. Nitekim orada içsel yalnızlığıyla karşılaşır. Şairin hissettiği yalnızlık duygusu, ona sıkıntılarında asla kurtulamayacağı hissini verir. Şaire göre insan yaşamın yadsınamaz gerçeklerinden olan umutsuzluğun ve endişenin asla bir sonu yoktur.

Quasimodo'ya göre insan her nereye giderse gitsin, yalnızlık onu asla terk etmez. Gençlik, aşk veya mutluluk gibi en güzel duygularda bile insanın içinde gizlenmektedir. Bu yüzden, Quasimodo insan yaşamının geçiciliğine sık sık vurgu yapar.

Şairin birçok şiirinde (*Nessuno, Autunno*) ölüm kavramı da göze çarpmaktadır. Quasimodo'ya göre ölüm de yalnızlık gibi insan yaşamının yadsınamaz bir gerçeğidir. Bu yüzden karamsarlığı açık bir şekilde gözlemlenebilir.

## **KAYNAKÇA**

Bevilacqua, Mirko. *La Critica e Quasimodo*. Bologna: Cappelli, 1976.

Berköz, Egemen. *Salvatore Quasimodo, Güngün Üstüne*. İstanbul: İyi Şeyler, 1991.

Çetişli, İsmail. *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ, 2001.

Kuray, Gülbende. *İtalyan Edebiyatı Üzerine*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2000.

Kuray, Gülbende. *İtalyan Şiiri Antolojisi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2002.

Kalemci, Elif. *İtalyan Edebiyatında Ermetik Ozanların Dünya Anlayışları*. Ankara: A.Ü. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), 2008.

Malagoli, Luigi. *La poesia italiana contemporanea*. Firenze: Remo Sandron, 1982.

Mircea, Eliade. *İmgeler Simgeler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Gece, 1992.

Özkan, Nevin. *Salvatore Quasimodo, Şiirler*. İstanbul: İtalyan Kültür Merkezi, 1994.

Pazzaglia, Mario. *Antologia della Letteratura Italiana*. vol.III. Bologna: Zanichelli, 1986.

Russo, Luigi. *La critica letteraria contemporanea*. Firenze: Sansoni, 1967.

Saatçioğlu, Işıl. *İtalyan Hermetik Şiiri Antolojisi*. İstanbul: YKY, 1995.

Solmi, Sergio. *Scrittori negli anni, Saggi e note sulla letteratura Italiana del Novecento*. Milano, 1963.

Yılmaz, Zuhâl. *Yirmi Yıllık Faşizm Döneminde İtalyan Edebiyatı*. Ankara, 2006.