



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

**Yıl : 10 Sayı: 19
Ocak-Haziran 2018**

Ocak – Haziran 2018 (10/19)

İçindekiler / Contents



Makale / Article

Kubilay Aktulum / 01-16

“İmgelemin Antropolojik Yapıları” ve Folklor:

Gilbert Durand’ın Arketipsel Sınıflandırma Modeline Giriş

“Les Structures Anthropologiques De L’imaginaire” Et Le Folklore: Introduction À La Catégorisation Archétypale De Gilbert Durand

Halil Fatih Alagöz / 17-29

Mürebbiye Romanında Doğu-Batı Çatışması: Cinsiyetin İmgesel Görünümleri

East-West Conflict in the Mürebbiye Novel: Imaginary Views of Gender

Hande Balkız Yeter / 30-39

Uykuların Doğusu’nda Çembersel Form: Hasan Ali Toptaş

Circular Form in Uykuların Doğusu: Hasan Ali Toptaş

Tuncay Bolat / 40-56

Üstkurmaca Romanların Yaratıcı Yazmaya Katkıları Bağlamında

Adalet Ağaoğlu’nun Yazsonu Romanı

Metafictional Novels’ Contributions to Creative Writing: Yazsonu (Summer’s End) by Adalet Ağaoğlu

Emine Seda Çağlayan Mazanoğlu / 57-73

Unutulan Adam’dan Othello’ya: Nâzım Hikmet ve Shakespeare Okuması

From Unutulan Adam To Othello: A Reading of Nâzım Hikmet and Shakespeare

Ayşe Ertuş / 74-88

Attilâ İlhan’ın Şiirleri’nde Eşcinsellik

Homosexuality in Attilâ İlhan’s Poems

Bilgin Güngör / 89-100

Arzulayan ile Arzulanan Arasında: Girard’ın Arzu Modeli Işığında Faruk Nafiz Çamlıbel’in Aşk Temalı Şiirleri

Between Willer And Desired: Faruk Nafiz Çamlıbel’s Poems Which Have Love Theme In Consideration of Girard

Mustafa Doğan Karacoşkun - Muhammed Hüküm / 101-119

İsmet Özel'in Şiirlerinde Bireysel ve Toplumsal Değişim

Individual and Societal Change in The Poems Of İsmet Özel

Mehmet Nur Karakeçi / 120-135

Ak Topraklar Romanında Toplumsal Bilinçdışının Görüntü Düzeyleri ve Alp Bilge Tipi

Level Of Collective Unconsscious in Novel "Ak Topraklar" and Alp Wise Type

Orhan Oğuz / 136-161

Necat Çavuş'un "Amerika" Şiirinde Figüratif Dil ve İmaj

Figurative Language and Image in The Poem "America" by Necat Çavuş

Ceren Özgüler / 162-170

Şiirde Kent Yazımı: Aragon'un Paris'inden İlhan Berk'in Galata ve Pera'sına

Writing the City: From Aragon's Paris to İlhan Berk's Galata and Pera

İbrahim Şahin / 171-184

Rüyâsız Edebiyat: Kalp Ağrısı ve Zeyno'nun Oğlu

Dreamless Literature: Kalp Ağrısı and Zeyno'nun Oğlu

Bibliyografya / Bibliography

Demet Sustam / 185-198

Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatroculuğu Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi

A Bibliography Trying On Reşat Nuri Güntekin's Dramatics

Kitap Tanıtımı / Book Review

Selçuk Atay / 199-203

"Sükût Suikasti"ne Rağmen Sükût Etmeyen Adam: "Tanpınar'ın Saklı Dünyası"nda Biriktirdikleri

Fırat Caner / 204-206

Serbest Şiirin İlk Kuramcısı: Nureddin Ferruh Alkend

Gülçin Oktay / 207-213

Kadınlık Daima Bir Muamma Mı?

Değerli okurlar,

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları'nın 19. sayısıyla sizi selamlamaktan mutluluk duyuyoruz.

Her bilimsel dergi gibi *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* da kimi güçlükleri ve olumsuzlukları göğüsleyerek yoluna devam ediyor. Makale akışının sağlanması, editörlük çalışması, hakemlik süreci, mali kaynakların temini ve uluslararası standartların kazandırılması gibi hususlar, bilindiği üzere bilimsel dergilerin başlıca uğraş alanıdır. Bugüne kadar çekirdek kadroyla dergimiz, bu problemlerin üstesinden gelmeyi başarmış ve her sayısında hem uluslararası indekslerce taranma hem de yazar kadrosunu genişletme açısından emin adımlarla yoluna devam etmiştir. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, MLA ve SCI tarafından izlenmeye alınmıştır. Dergimizin söz konusu indeksler tarafından da dizinlenmesini umut ediyor; önümüzdeki sayılarda bunun haberini sizlerle paylaşmayı sabırsızlıkla bekliyoruz.

19. sayımızda on üç makale, üç kitap tanıtımı bulunmaktadır. Dergimize daha önce makale veren yazarlarımızın yanına yeni yazarlar da eklenmiştir. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın internet ortamına taşınmasından bu yana dergimizi dikkate değer teorik makaleleriyle destekleyen Kubilay Aktulum'un ve İbrahim Şahin'in yanında bu sayıda ilk defa makaleleri ve tanıtma yazıları yayımlanan Halil Fatih Alagöz, Hande Balkız Yeter, Emine Seda Çağlayan Mazanoğlu, Ayşe Ertuş, Bilgin Güngör, Mustafa Doğan Karacoşkun, Muhammed Hüküm, Mehmet Nur Karakeçi, Orhan Oğuz, Ceren Özgüler, Demet Sustam, Fırat Caner ve Gülçin Oktay gibi araştırmacıların adlarına da rastlanmaktadır. Sonraki sayılarda bu yazar kadrosuna başka araştırmacıların da adlarının eklenerek süreceğini ümit etmekteyiz.

Dear readers,

We are pleased to welcome you with the 19th edition of the Modern Turkish Literature Researches.

Like all scientific journals, Modern Turkish Literature Researches are continuing on their way by facing some difficulties and negativities. Maintaining the flow of the article, editorial work, refereeing process, the foundation of the financial resources and acquiring the international standards are the main fields of the scientific journals. Until today, our core magazine has come to the top of these problems and has continued to make sure steps to scan both international indexes and enlarge the writer cadres. New Turkish Literature Surveys were taken by MLA and SCI. We hopes that our magazine will also be indexed by the indexes; we look forward to sharing this news with you in the coming issues.

In our 19th edition, there are thirteen articles, three book introductions. New authors have been added to our magazine, alongside our authors who have previously published articles. Kubilay Aktulum and İbrahim Şahin, who have supported our magazine with remarkable theoretical articles since the Modern Turkish Literature Researches have been moved to the internet, the names of researchers such as Halil Fatih Alagöz, Hande Balkız Yeter, Emine Seda Çağlayan Mazanoğlu, Ayşe Ertuş, Bilgin Güngör, Mustafa Doğan Karacoşkun, Muhammed Hüküm, Mehmet Nur Karakeçi, Orhan Oguz, Ceren Özgüler, Demet Sustam, Fırat Caner and Gülçin Oktay are also found. In the next issue, we hope that this researcher will continue to add other researchers' names.

Bu sayıda Kubilay Aktulum, “*İmgelemin Antropolojik Yapıları*” ve Folklor: Gilbert Durand’ın Arketipsel Sınıflandırma Modeline Giriş” (s. 1-16) başlıklı makalesinde imgebilim çalışmalarıyla tanınan Gilbert Durand’an hareketle yazınsal metinlerde imgebilim araştırmalarına ışık tutacak bir makaleyle dergi sayfalarındaki yerini alıyor.

İmgebilime giriş mahiyeti taşıyan bu yazının sonraki sayılarda açılımı yapılacağını belirtmemiz gerekir.

Halil Fatih Alagöz, “*Mürebbiye Romanında Doğu-Batı Çatışması: Cinsiyetin İmgesel Görünümleri*” (s. 17-29) başlığı altında Hüseyin Rahmi’nin *Mürebbiye* romanını Doğu-Batı çatışması bağlamında cinsiyetin imgesel görünümleri üzerinden okuyor.

“*Uykuların Doğusu*’nda Çembersel Form: Hasan Ali Toptaş” (s. 30-39) adlı makalesiyle Hande Balkız Yeter, Hasan Ali Toptaş’ın *Uykuların Doğusu* romanındaki çevrimsel döngüyü inceleme konusu ediniyor.

Tuncay Bolat, “*Üstkurmaca Romanların Yaratıcı Yazmaya Katkıları Bağlamında Adalet Ağaoğlu’nun Yazsonu Romanı*” (s. 40-56) makalesinde Adalet Ağaoğlu’nun *Yazsonu* romanındaki üstkurmacayı yaratıcı yazarlık konusu çerçevesinde okumaya tabi tutuyor.

Emine Seda Çağlayan Mazanoğlu, “*Unutulan Adam’dan Othello’ya: Nâzım Hikmet ve Shakespeare Okuması*” (s. 57-73) başlığı altında Nâzım Hikmet’in dünyasında Shakespeare’in yerini belirleme yoluna gittikten sonra onun *Unutulan Adam* oyununda Shakespeare’in *Othello* adlı oyununun izini sürüyor.

Ayşe Ertuş, “*Attilâ İlhan’ın Şiirleri’nde Eşcinsellik*” (s. 74-88) başlığı altında edebiyat araştırmacılarının üzerinde durmaktan çoğunlukla imtina ettikleri bir konuya eğiliyor.

In this issue, Kubilay Aktulum, Gilbert Durand, who is known for his work on "Imagery Anthropologic Structure" and "Introduction to Folklore: Gilbert Durand's Archetypal Classification Model" (pp. 1-16), is going to shed light on literary texts in literary texts, taking place.

It is necessary to mention that the opening of this article which is the introduction to imaging is to be carried out in the next issues.

Halil Fatih Alagöz reads the novel of the Hüseyin Rahmi under the heading of "East-West Conflict in the Mürebbiye Novel: Imaginary Views of Gender" (pp. 17-29) through the imaginary aspects of gender in the context of the East-West conflict.

Hande Balkız Yeter, in her article titled "Circular Form in Uykuların Doğusu: Hasan Ali Toptaş" (pp. 30-39) Hasan Ali Toptaş's book titled "Uykuların Doğusu" is the subject of a cyclical review of the novel.

Tuncay Bolat, under the title of "Metafictional Novels' Contributions To Creative Writing: Yazsonu (Summer's End) By Adalet Ağaoğlu" (pp. 40-56) in the Context of the Contribution of Novels to Creative Writing, is subjecting Adalet Ağaoğlu to read the metafiction in Yazsonu's novel in the context of creative writing.

Emine Seda Çağlayan Mazanoğlu went to Shakespeare's place in the world of Nâzım Hikmet under the title of "From Unutulan Adam To Othello: A Reading Of Nâzım Hikmet And Shakespeare" (pp. 57-73), and then in his Forgotten Adam play Shakespeare's Othello traces of the game is running.

Ayşe Ertuş is leaning on a topic which he mostly adheres to when he stands on literature researchers under the title of "Homosexuality in Attilâ İlhan's poems" (pp. 74-88).

Bilgin Güngör, "Arzulayan ile Arzulanan Arasında: Girard'ın Arzu Modeli Işığında Faruk Nafiz Çamlıbel'in Aşk Temalı Şiirleri" (s. 89-100) üzerinde kimi tespit ve incelemelerde bulunuyor. Faruk Nafiz Çamlıbel'in aşk şiirlerini Girard'ın arzu modeli teorisinden yola çıkarak anlamlandırıyor.

Mustafa Doğan Karacoşkun ile Muhammed Hüküm'ün ortak makaleleri "İsmet Özel'in Şiirlerinde Bireysel ve Toplumsal Değişim" (s. 101-119) konusuna odaklanıyor.

Mehmet Nur Karakeçi, "Ak Topraklar Romanında Toplumsal Bilinçdışının Görüntü Düzeyleri ve Alp Bilge Tipi" (s. 120-135) makalesinde Emine Işinsu'nun *Ak Topraklar* romanına toplumsal bilinçdışı, varoluş, arketip, mit, filogenetik kavramlarıyla yaklaşıyor.

Orhan Oğuz, "Necat Çavuş'un 'Amerika' Şiirinde Figüratif Dil ve İmaj" (s. 136-161) makalesinde günümüz şiirinin öne çıkan adlarında Necat Çavuş'un Allen Ginsberg'ün aynı adlı şiirinden hareketle yazdığı *Amerika* şiirini söz sanatları ve imgeler aracılığıyla değerlendirme yolunu seçiyor. Ceren Özgüler, "Şiirde Kent Yazımı: Aragon'un Paris'inden İlhan Berk'in *Galata ve Pera*'sına" (s. 162-170) başlıklı yazısında Aragon'un *Paris*'iyle İlhan Berk'in *Galata ve Pera*'sını metinlerarasılık düzleminde karşılaştırma yoluna gidiyor.

19. sayının bir diğer makalesini ise İbrahim Şahin'in "Rüyâsız Edebiyat: *Kalp Ağrısı ve Zeyno'nun Oğlu*" (s. 171-184) adlı çalışması oluşturuyor. İncelemesine "Sanat eserinin kendisi bir rüyadır" yargısıyla başlayan Şahin, Halide Edip'in *Kalp Ağrısı ve Zeyno'nun Oğlu* romanlarını rüya kavramı çerçevesinde anlamlandırıyor. Konuya imaginative dil-literatür dil ayrımıyla yaklaşan Şahin, Halide Edip'in söz konusu romanlarında rüya atmosferinin bulunmayışını söz konusu kavramlar üzerinden temellendirerek anlamlandırma yoluna gidiyor.

Bilgin Güngör, "Between Willer And Desired: Faruk Nafiz Çamlıbel's Poems Which Have Love Theme in Consideration of Girard" (pp. 89-100). Faruk Nafiz Çamlıbel's love poems by way of Girard's desire model theory.makes the meaning of

The joint articles of Mustafa Doğan Karacoşkun and Muhammed Hüküm focus on "Individual and Social Change in the poems of İsmet Özel" (pp. 101-119).

Mehmet Nur Karakeçi approaches Emine Işinsu's novel "Ak Topraklar" with social unconscious, existential, archetypal, myth, phylogenetic concepts in "Level of Collective Unconscious in Novel Ak Topraklar And Alp Wise Type" (pp. 120-135).

Orhan Oğuz, "Figurative Language And Image in The Poem 'America' By Necat Çavuş" (pp. 136-161), in the prominent names of contemporary poetry, Necat Çavuş's American poetry written by Allen Ginsberg from his poem of the same name, choosing the way of evaluation. Ceren Özgüler writes that Aragon's *Paris* and İlhan Berk's *Galata and Pera* are in intertextuality in the text entitled "Writing the City: From Aragon's *Paris* to İlhan Berk's *Galata and Pera*" (pp. 162-170) going for comparison.

Another article of the 19th edition is İbrahim Şahin's work, "Dreamless Literature: *Kalp Ağrısı and Zeyno'nun Oğlu*" (pp. 171-184). Having started his examination with the judgment "The work of art itself is a dream", Şahin makes the meaning of Halide Edip's *Kalp Ağrısı and Zeyno'nun Oğlu* novels within the framework of the dream concept. The subject approaching with the distinction of imaginative language-literal language, Şahin is going to make meaning by basing on the concepts of the dream atmosphere in the mentioned novels of Halide Edip.

19. sayının tek bibliyografya yazısı “Reşat Nuri Güntekin’in Tiyatroculuğu Üzerine Bir Bibliyografya Denemesi” (s. 185-198) adıyla Demet Sustam imzasını taşıyor. *Reşat Nuri Güntekin’in Piyelerinde Sosyal Eleştiri* başlıklı yüksek lisans tezinden hareketle böyle bir kaynakça oluşturma yoluna giden Sustam, çalışmasında Reşat Nuri Güntekin’in tiyatro eserleri ve tiyatroculuğu üzerinde çalışma yapmak isteyenlere kaynakça sunmak istediğini belirtiyor.

Bu sayıda üç de kitap tanıtımı yer alıyor. Bunlar Selçuk Atay, Fırat Caner ve Gülçin Oktay imzalarını taşıyor.

Selçuk Atay, “Sükût Suikasti”ne Rağmen Sükût Etmeyen Adam: “Tanpınar’ın Saklı Dünyası”nda Biriktirdikleri” (s. 199-203) başlığıyla Julian Rentzsch ve İbrahim Şahin’in editörlüğünde Doğubatı yayınları arasında çıkan *Tanpınar’ın Saklı Dünyası, Arayışlar-Keşifler-Yorumlar* adlı kitabı tanıtıyor.

Fırat Caner, “Serbest Şiirin İlk Kuramcısı: Nureddin Ferruh Alkend” (s. 204-206) başlıklı yazısında Ali İhsan Kolcu tarafından hazırlanarak 2017’de Salkımsöğüt Yayınevinde baskısı yapılan *Serbest Şiirin İlk Kuramcısı: Nureddin Ferruh Alkend: Hayatı-Sanatı-Eserleri* adlı kitabı okuyucuların dikkatine sunuyor.

19. sayının son yazısı Gülçin Oktay’ın “Kadınlık Daima Bir Muamma mı?” (s. 207-213) adını taşıyor. Bu yazıda Oktay, Ayşegül Utku Günaydın’ın 2017’de Metis yayınları arasında çıkan *Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme* adlı kitabını tanıtma yoluna gidiyor.

Aralık 2018’de yayımlanacak olan 20. sayıda yeni ve nitelikli makalelerle buluşmak dileğiyle...

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

The only bibliography of the 19th issue is Demet Sustam under the title "A Bibliography Trying on Reşat Nuri Güntekin's Dramatics" (pp. 185-198). Sustam goes on to create such a bibliography from his master thesis titled Social Criticism in Reşat Nuri Güntekin's Plays. He says that he wants to present a bibliography to Reşat Nuri Güntekin's works for theater productions and theater.

There are three book presentations in this issue. They carry the signatures of Selçuk Atay, Fırat Caner and Gülçin Oktay.

Selçuk Atay, The Man Who Does not Sway Against "Silence Assassination": "The Saved World of Tanpınar" (pp. 199-203), which was published between editions of Julian Rentzsch and İbrahim Şahin titled "The Hidden World of Tanpınar", Quest-Discovers-Reviews introduces a book called Reviews.

Fırat Caner, The First Theory of Free Poetry: Nureddin Ferruh Alkend: The Life-Artifacts Book, which was prepared by Ali İhsan Kolcu in the article entitled "The First Theorist of Free Poetry: Nureddin Ferruh Alkend" (pp. 204-206) and published in Salkımsöğüt Publishing House in 2017 to the attention of readers.

The last article of the 19th issue is named by Gülçin Oktay "Is Women Always a Matter?" (Pp. 207-213). In this article, Oktay, Ayşegül Utku Günaydın goes to introduce the book "Women's Always Much: Women's Modernization in the Novels of Women", which was published in Metis publications in 2017.

With the desire to meet new and qualified articles in the 20th issue to be published in December 2018...

Modern Turkish Literature Researches

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (XX-XX)

Makalenin Geliş Tarihi: 12.04.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 24.05.2018

“İMGELEMİN ANTROPOLOJİK YAPILARI” VE FOLKLOR:

GİLBERT DURAND’IN ARKETİPSEL SINIFLANDIRMA MODELİNE GİRİŞ

Kubilay AKTULUM¹

ORCID: 0000-0001-9929-937X

ÖZ

Belli bir sınır içerisinde kavranmak istendiğinde, her simge ya da imgenin belli bir toplumun dünyayı kavrama, sunma, temsil etme biçimine gönderme yaptığını söyleyebiliriz. İmge ve simge, söz konusu edilen toplumun her türden sanatsal, kurgusal, metinleştirilmiş folklorik ürünleri aracılığıyla, özel olarak toplumu temsil edenlerin yanında, genel olarak insan düşüncesinin işleyişini kavramaya olanak sağlar. Bu da imgenin özel ve geneli kapsayan simgesel yapısının temel özelliklerinden birisinin çoklulubelirlenim olduğunu söylemeye götürür. İmge, tek bir şeye gönderme özelliğiyle, bireysel belirlenimleri yanına kültürel belirlenimler eklenerek evrensel bir değer kazanabilmektedir. Bir simge değeri taşıdığından, her imgenin rastgele anlamlar yüklenmek yerine anlamı bağlamsal kullanımlarla güncellenmektedir; bu yolla kökensel anlamının değişik dönemlerde sürdürülmesine olanak sağlar. İmgelerin yoğun olduğu mitlerin doğasında bulduğumuz, “kılık değiştirerek yinelenebilirlik” özelliği metinlerarası bir okumanın önünü aralar.

Gilbert Durand’ın imgelemi çözümleme modeli bir toplumun, toplumu oluşturan bireylerin düşünme, inanma, yaşama biçimlerini kavramada temel bir kavramsal alan ve model sunma arayışındır. Bu nedenle araştırmacı, antropoloji, toplumbilim, psikanaliz ve psikoloji başta olmak üzere, değişik uğraş alanlarının verilerini toplumların inanma biçimleri, temsilleri, folklorları vb. aracılığıyla, değişik imge, simge ve arketipler üzerinden tanımlayıp sınıflandırır. Yaklaşımından, G. Durand’ın salt belli bir toplumsal grup üzerinde odaklanmadan, eski olduğu kadar yeni kültürel ve düşünme biçimlerini, uygarlıkları karşılaştırmalı bir perspektifte ele aldığı kolaylıkla anlaşılacaktır. Temel amacı değişik kültürlerin, toplumların, bireylerin yarattıkları imgelem biçimleri arasındaki benzerlikleri ve ayrımları ortaya koymaktır. Bunun için, imgelerin/simgelerin “aydınlık ve karanlık düzen/yapı” başlığı altında sınıflandırmasını

¹ Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü
eposta: aktulum@hacettepe.edu.tr



yaparak işleyişlerini ve işlevlerini kavramaya uğraşır. Bu çalışmada, önce söz konusu iki düzenin oluşum koşullarını doğru kavrayabilmek adına, yaklaşımın temel güdülere ve buna bağlı olarak kimi kavramların neler oldukları üzerinde duracağız. Konuya bir giriş niteliğindeki bu bölümde amacımız yaklaşımın bilginin (epistemolojik) çerçevesini belirlemektir.

Anahtar Kelimeler: Gilbert Durand, imgelem, imge, simge, arketip, arketipleştirme.

“LES STRUCTURES ANTHROPOLOGIQUES DE L’IMAGINAIRE” ET LE FOLKLORE: INTRODUCTION À LA CATÉGORISATION ARCHÉTYPALE DE GILBERT DURAND

RESUME

Quand on veut les saisir dans un cadre quelconque, on peut dire que chaque symbole et/ou image fait référence à une manière d’un peuple donné de présenter, de représenter, et de couvrir le monde. L’image et le symbole permettent, à travers des produits folkloriques, artisanaux et supposés du peuple dont il est question, de comprendre en particulier l’imaginaire des ses représentants et, en général, du fonctionnement de l’esprit humain. Ce qui nous permet de dire que l’un des traits distinctifs de la structure symbolique de l’image qui englobe aussi bien ce qui est particulier que commun est la surdétermination. Avec son trait distinctif de renvoyer à ce qui est unique, l’image prend une valeur universelle à côté de sa valeur individuelle. Parce qu’elle porte une valeur symbolique, chaque image est affranchie de prendre des significations hasardeuses; sa signification est rendue actualisée suivant le contexte où elle est introduite; par ce biais, on permet de maintenir sa signification originère à des époques variées. Le particularité de la reprise déguisée chère à la nature intrinsèque des mythes où les images abondent ouvre la voie à une lecture intertextuelle.

L’analyse de l’imaginaire proposée par Gilbert Durand vise à mettre en oeuvre un modèle et un champ notionnel pour saisir le fonctionnement de l’imaginaire, de la manière de croire et de vivre d’un individu et d’un peuple. Pour ce faire, il emprunte ses matériaux, en tête, à l’anthropologie, la psychanalyse et la psychologie, et accessoirement à plusieurs autres domaines tels que manières de croyance des peuples, leurs représentations, leurs folklores, et à travers eux, il les définit et classe à partir de leurs images, symboles et archétypes. On comprendra dès lors de l’approche de G. Durand qu’il s’installe non seulement dans une perspective comparative sans se polariser sur un groupe donné mais sur les cultures anciennes et modernes, sur les manières de penser des diverses civilisations. Son objectif principal, c’est de dévoiler les différences et les ressemblances entre les formes de l’imaginaire des divers cultures, sociétés et individus. Pour le faire, il s’essaie de classer les images et symboles sous la catégorie du régime diurne et nocturne et d’appréhender leurs fonctions et fonctionnements. Dans ce travail, afin de saisir les conditions dans lesquelles ces deux régimes ont pris corps, nous nous proposons au premier abord de souligner les principales motivations de cette approche et de définir certaines notions qui y sont liées. Dans cette partie-là du travail, qui est une introduction à la matière, nous visons à déterminer le cadre épistémologique de l’approche durandienne.

Mots-clés: Gilbert Durand, imaginaire, image, symbole, archétype, archétypologie

İmgelerin değişmez evrensel yapılarını arketipler üzerinden giderek sınıflandıran, bunu yaparken psikanaliz, dinler tarihi, şiir, ikonografi, mitoloji ve folklorun verilerinden yola çıkan Gilbert Durand'ın yaklaşımındaki evrensellik arayışının, belli bir toplumsal kesimle sınırlı kalmadan, öncelikle insanın imgelemindeki ortak işleyişi kavramaya yönelik olduğunu belirtmeliyiz. Bununla birlikte, böyle bir sorgulama alabildiğine geniş bir perspektiften, değişik disiplinlerin verilerinden yola çıkılarak gerçekleştirilebileceği gibi, daraltılarak, bir başka anlatımla, özelleştirilerek belli bir topluluğun, belli bir düşünürün, yazarın, halk şairinin vb. odağa alınmasıyla da gerçekleştirilecektir. İster yazınsal, ister metinleştirilmiş folklorik bir yapıt söz konusu olsun, sorgulamada birinci tutum benimsendiğinde, arketipler, değişik imgeler ve simgeler üzerinden evrensel sonuçlar çıkarılmakta; ikinci tutumda ise söz konusu toplumun, halkın kendine özgü yaşama biçimleri, inanışları, gerçeği algılama ve temsil etme biçimleri ortaya konulmakta ya da aynı arayışa, tek bir kişi üzerinden çıkılmaktadır. Dolayısıyla, örneğin dünyanın/evrenin yaratılışı ya da yok oluşu, zamanın akışı, ölüm saplantısı vb. konularda evrensel düzlemde benzerlikler ve farklılıklar gibi, belli bir halkın, toplumun aynı içerik üzerindeki ortak tutumları ortaya konabilmekte ya da tek bir kişinin, yazarın, düşünürün aynı içerik karşısındaki özel tutumu tanımlanabilmektedir. Evrensel, toplumsal, bireysel tüm tutumlar onları temsil edenlerce değer yüklü bir dizi simge, imge üzerinden kendini belli etmektedir. İmgelerin, simgelerin en fazla karşımıza çıktığı alan ise, bilindiği gibi, mitoloji, dolayısıyla mitlerdir. Bu nedenle imgelem çözümlerinde mitlere ayrıcalıklı bir yer ayrılmaktadır.

İmge, simge ve arketiplerin sınıflandırılmasında, rastlantıya bağlı bir işlem yerine, değişik disiplinlerin: psikanalizin, psikolojinin, antropolojinin, refleksbilimin (Vladimir Bechterev'in yaklaşımı) verilerinin kullanıma sokulması kaçınılmazdır. Gilbert Durand'ın *İmgelemin Antropolojik Yapıları* adlı çalışmasındaki tutumu budur. G.Durand, değineceğimiz gibi, başka disiplinlerin: dilbilim, dinler tarihi, özellikle mitlerin verilerini tanımlamalarında dayanak almaktadır.

G. Durand'ın yaklaşımına koşul olarak gerçekleştirilen kimi çalışmalarda, onun tanımlamalarıyla örtüşen yanlar olduğunu, bununla birlikte imge, simge ve arketiplerin hangi epistemolojik temeller üzerinden sınıflandırıldığı konusunda belirsizlikler bulunduğunu eklemeliyiz. Önce yaklaşımıyla örtüşen bir kesiti alıntılalım.

“Edebiyatta Mitolojik ve Arketipik Yaklaşım Tarzları” (Oğuz vd. 2006) başlıklı yazıda şunları okuruz: “Her ne kadar her halk, mit, folklor ve düşünce sistematiği içinden yansıyabilen, kendi mahallî mitolojisine sahip, diğer bir deyişle mitler kendi özel şekillerini, içinden doğdukları kültürel ortamlardan alırlarsa da mit genel anlamda evrenseldir. Dahası, benzer tema ve konular pek farklı mitolojiler içinde bulunabilir ve birbirlerinden oldukça farklı zaman ve yerlerdeki

halkların mitlerinde tekrarlanan belirgin imajlar, bilinen bir anlam içerir gözükmekte, daha doğrusu karşılaştırılabilir psikolojik tepkileri ortaya koyar ve benzer kültürel işlevler görür gibi gözükmektedir. Böylesi tema ve imajlar arketipler olarak adlandırılır. Sözün kısası arketipler evrensel sembollerdir” (Oğuz vd. 2006:293).

Tanımlamada öncelikle mitin, ardından imajın (imgenin), arketipin, sembolün (simgenin) ve bunların işlevlerinin değişik toplumlara özgü olabileceği, aynı zamanda evrensel düzlemde ortak özellikleri bulunabileceği görüşü G.Durand’ın tanımlamalarına koşut bir biçimde vurgulanmaktadır. Mitlerin ve diğer unsurların, genel olarak insanın ortak bilinçaltı yanında, özel olarak bir toplumun öznel bir bilinçaltını temsil edebileceği görüşü öne çıkmaktadır. Yinelemenin belirgin bir özellik olması, dolayısıyla değişik dönemlerde bir yenidenyazma, yeniden kullanıma sokma işleminden geçirilerek böyle bir değer kazanması nedeniyle, söz konusu kavramlar kültürel işlevleriyle biçimlenerek sunulmaktadırlar. Tanımlamada ortak bir konuma getirilen imge, simge ve arketip terimlerinin aralarındaki ilişkiler yatay düzlemde, daha çok bir “benzeşiklik” ilişkisiyle kurulmaktadır. Buna karşın, G. Durand, söz konusu kavramları, kendi sorunsalına bağlı olarak (buna değineceğiz), ortaya çıkışları, aralarındaki ilişkiler, işlevleri açısından tanımlarken değişik disiplinlerin verilerinden yararlanmakta, söz konusu ilişkileri yalnızca “benzeşiklik” değil “ayrışıklık”, “çelişkinlik”, “karşıtlık” vb. ilişkiler üzerinden sınıflandırmakta, kendi özgün konumunu böylelikle belirlemektedir. Ayrıca, imge ve simgelerin sınıflandırılmaları aşamasında, kimi araştırmacılarca benimsenen ölçütlerden ayrı bir yol izlemektedir: kimileri temel ölçüt olarak örneğin meteorolojik verilere, yıldızların durumuna, mevsimlerin bölümlenmesine ya da sıradan bir fizik olayına yaslanarak; kimileri, belli bir halkın, toplumsal grubun kendi koşullarından yola çıkarak dinsel ritüelleri, imgesel mantaliteleri toplumsal işlevleri üzerinden sınıflandırmayı önermektedirler; kimileri de sınıflandırmada tarihsel dönemleri temel almaktadır. G. Durand’ın oldukça fazla yararlandığı G. Bachelard ise temel elementlere (hava, su, ateş, toprak) göre bir sınıflandırma önermektedir. G. Dumézil ve A. Piganiol, ritüel ve mitlerin işlevsel ve toplumsal özelliklerini öne çıkararak ya da bir toplumun tarihsel ve siyasal statüsüne bağlı olarak ortaya çıkan mantalite ve simgeler arasındaki ayrımlara yaslanarak bir sınıflandırma önermektedirler. G. Dumézil, Hint-Avrupa toplumlarında mitsel temsil unsurlarına ve dilsel anlatım biçimlerine göre üçlü bir ayırım önerirken, A. Piganiol, sosyolojinin verilerine yaslanarak, Akdeniz ülkelerinin mitlerini, toplumsal adetlerini, simgelerini sınıflandırmaktadır. Tümüyle dışsal verilere yaslanarak önerilen sınıflandırmalar şu ya da bu toplumun yaşama biçimlerini, alışkanlıklarını, inançlarını kavrayabilmek adına kimi ipuçları verseler de simgelerin gerçek güdülerini açıklamaya yetmemektedir. Değineceğimiz gibi, G. Durand, “antropolojik yol” (Fr. trajet anthropologique) adını verdiği şey ile “*imgelem düzeyinde öznel ve özümleyici itkilerle kozmik ve toplumsal ortamdan çıkan nesnel güdülenmeler arasında sürekli alışveriş*” olduğu anlayışını benimser. Bir başka deyişle, imgelemele “nesnenin temsilinin öznenin zorunlu itkileriyle özümlenip biçimlendiği yol”u anlar. Buna göre simge, “hep ortamın dayatmalarıyla belirlenen biyolojik ve psişik zorlamaların bir ürünüdür” (Durand: 1984:39).

Bireysel itki hep toplumsal koşullarla belirlenir. Durand, ritüelleri, dinsel simgeleri, mitolojiyi, ikonografiyi, yazınsal olanı antropolojinin verilerinden yararlanarak, bir “*yakınsama yöntemi*”ne (Fr. convergence) göre inceler (Durand 1984:40).

Simgelerden oluşan “antropolojik yol”, belli bir anlamsal yerdeşlik (yakınlık) ilişkisiyle birbirlerine yakınlaşan, durağan özellikli simgelerin ve imgelerin belirlenmesine dayanmaktadır:

“Eliade’ın söylediği gibi, zaman, ay ve ayın hareketleri sayesinde ölçülmektedir: Sanskritçe’de **mas**, eski İran dilinde **mah**, gotik anlamda **menâ**, Grekçe **mene** ve Latince **mensis** olarak kullanılan gece yıldızı **me**’ye, gönderme yapan en eski Hint-Arya kökeni aynı biçimde ölçmek anlamına gelmektedir. “Kara ay”, yazgıyla özdeşleştirilerek çoğu zaman bir ilk ölüm anlamında kullanılmıştır. Ay, üç gece silindikten sonra gökyüzünden kaybolur, değişik folklorlar ayın canavarca yutulduğunu hayal ederler. Böyle bir yerdeşlikten dolayı, çok sayıda ay tanrısı bir yeraltı ve ölüm düşüncesine bağlanır. Persefones’in, Hermes’in, Dionysos’un durumu budur. Anadolu’da ay tanrısı Men aynı biçimde ölüm demektir, Rus folklorunun kurnaz ve ölümsüz dehası efsanevi Kotschei’si de ölümü çağırır.” (Durand 1984:111)

Alıntıladığımız kesitte görüldüğü üzere, söz konusu yaklaşımda, değişik düşünce alanlarında anlamsal bakımdan benzeşen imgeleri/simgeleri bir araya toplamak hedeflenir. *Yakınsama*, diyelim ki ortak bir atadan gelme farklı iki tür arasında gözlemlenen benzer özellikleri kapsamakta ve izleksel bir varyasyon (çeşitleme) tanımlamasına uygun düşmektedir. Simgeler, belli bir arketip üzerinden gidilerek oluşturulan çeşitlemeler, aynı arketipsel bir izleğin geliştirilmiş biçimleri olarak görülmektedir. İmgeler ve simgeler böylelikle çekirdek işlevli düzenleyici unsurlar ya da *ana-yapı* (şema) adı verilen özler çevresinde kümelenirler. Örneğin, A. Piganiol, kırsal ritüeller kümesi ile tarımsal ritüelleri karşıt bir konuma yerleştirir: “*Göçebeler, tektanrıca bir yöne kayarlar, mavi gökyüzüne hayranlık duyarlar, Tanrı’ya bir baba olarak yüceltirler; tarımla uğraşanlar, tersine tanrıçayı öne çıkarırlar, kurban ritüelleri vardır; tanrıçayı bir yığın put ile donatmışlardır*” (Piganiol 1917:140). Değişik toplumlarda değişik çeşitlemeleri bulunabilecek bu türden bir kümelenme işleminde *yerdeşlik* (Fr. isotopie) temel bir ölçüt olarak alınmaktadır. Bir toplumun mitlerinde, yazılı ve/ya sözlü ürünlerinde kullanılan imge ve simgeler bu ölçüte göre kümelenirler; benzerleriyle ilişkilerinde ise biçimsel ve anlamsal dönüşümler dikkate alınır. G. Durand, *yerdeşlik* ölçütü üzerinden giderek imge ve simgeleri sınıflandırırken psişik olandan kültürel olana varmaya çalışır. Bunu yapabilmek ve imgeleri, simgeleri, arketipleri sınıflandırabilmek için büyük ölçüde psikolojinin, özellikle refleksbilimin verilerinden yararlanır. Alıntıladığımız şu kesit reflekslere bağlı olarak üretilen imgelerin geçtiği aşamaları bir çırpıda özetlemekte ve G. Durand’ın yaklaşımını kavramada kimi ipuçları vermektedir:

“İnsan yavrusu, çok sayıda refleksle doğar. Bu refleksler, çevresine uyum sağlamasına yardım eder. Çevresindeki dünya ile ilgili hiçbir yaşantıya sahip olmayan bebeğin davranışlarını

refleksler yönlendirir. Ancak bebek, biyolojik olarak olgunlaştıkça ve çevresi ile etkileşimleri sonucu yaşantı kazandıkça, refleksler değişikliğe uğrar” (Senemoğlu 2013: 39).

G. Durand, ağırlıklı olarak Betcherev’in “nesnel psikoloji” ya da *refleksbilim* alanında yürüttüğü çalışmalardan yararlanarak ve bir dizi *hareket* metaforu yaratarak, Doiselle’in yaptığı gibi, “motor imgeler” ile (Durand 1984:46) görsel ve sözsöz temsil unsurlarını ilişkilendirir; imgeleri, simgeleri ve arketipleri motor imgeler üzerinden giderek sınıflandırır.

Yenidoğan çocuğun *egemen* refleksleri temel simgelerin oluşmasında başlıca çıkış yolu olarak alınmıştır. Söz konusu refleksler üç başlık altında ele alınır: imgenin aydınlık düzenine/yapısına ilişkin olan “duruş egemeni”; imgenin karanlık düzenine/yapısına ilişkin olan “beslenme egemeni” ve “çevrimsel ya da ritmik (doğal) egemen”.

Egemen refleksler ile bunların kültürel uzantıları “insanın teknolojik çevresiyle” de ilişkilendirilir. “Motor-duyuşsal” egemenleri koşullandıran çevredir. İnsanın yaşadığı ortam taklit “şemalarının” yansıması olur. Kültürel koşullarla doğal olan özelleşir, göreceleşir, hatta bir *zorunluluk* durumuna gelir. Yeni-doğan çocuğun refleksleri kültürel koşullarla belirlenir. Bir kültürde, temsilde kullanılan imgeler ve simgeler bu etkileşimin sonucunda belirir; sürdürülür olmalarının önü bu biçimde açılır. Söz konusu edilen imgelerin sürdürülebilirlikleri için temel *dolayım* (fr. médium), folklor da içinde olmak üzere, sanatın her türden biçimi, özellikle mitlerdir.

İmgelerin oluşmasında “teknolojik çevrenin” katkısını önemle anmak gerekir. İnsanoğlunun, bir topluluğun, toplumun belli bir coğrafyada, belli bir dönemde ve zamanda ürettiği (“düşlediği”) araç ve gereçler, egemen hareketlerin (reflekslerin) güdüsüyle ortaya çıkmışlardır. G. Durand, Leroi-Gourhan’ın çalışmalarını bu bağlamda önemle anmaktadır (Durand 1984:55). Tarih boyunca, değişik koşullarda İnsanın “düşlediği gereçler”i Leroi-Gourhan dört kategoriye ayırmaktadır: Birinci kategoride, *toprak* yer alır; toprak vuruş, çarpma vb. edimler için temel bir gereç sunar; “kırmak, kesmek, biçim vermek” bu kategoride konumlandırılır; her toplumun, halkın ürettiği çanak çömlek, vazo vd. ürünler bu kategoriye girer. İkinci kategori, *ateşin alanına* ilişkindir; “ısıtma, pişirme, eritme, kurutma, bozma” vb. deviniler bu kategoriyi belirtir. Üçüncü kategoride *su* yer alır; yıkama, kalıba dökme, sulandırma, suda eritme bu kategoridedir. *Hava*, dördüncü kategoriyi oluşturur; kurulamak, temizlemek, canlılık vermek bu kategoride yer alır. Eldeki madde (element) tekniği belirlemektedir. Ancak tüm bu kategorilerde “hareket”in önemini göz ardı etmemek gerekir. Üretilen nesnelere, sonuçta değişik koşullarda (yer, zaman, coğrafya en belirleyici olanlardır) insanların psişik olduğu kadar kültürel eğilimlerini, hareket düzenlerini dışlaştırır. Öyleyse üretilen bir vazo bir toplumun, halkın gerçeklik karşısında genel eğiliminin somutluk kazanmasıdır; mantalitesine ilişkin ipuçları verir; vazo, toprağın, çamura biçim veren hareketin işleme sokulmasıyla ortaya çıkarak bir gösterge durumuna gelir. Öyleyse kültürel bir ürün, hem topluma hem de özele (örneğin bir halk ozanına) gönderme yapmaktadır. Benzer eğilim bir toplumun simgesel ürünlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Simgesel ürünler, nesnelere birden fazla egemeni kapsayabilmektedir. Ağaç, hem mevsimsel dönüşümün hem de dikey bir yükselişin

simgesi olabilmektedir. Altın, hem göksel bir renk hem de güneş rengi olmakla kalmaz, gizli bir öz, içtenlik simgesi olarak kabul edilir.

Kısacası, insanın her hareketi, bir madde ve teknikle buluşur; bu da düşsel bir gerecin üretilmesine olanak sağlar.

Ana reflekslerden birincisi olan yatay ya da dikey duruşta örtük olarak evrenin bir çatışma ya da mücadele yeri olduğu bildirilir; ayakta duran, savaşçı adam imgelerinin yanına silah, kılıç, mızrak simgeleri katılır: “Duruş egemeni aydınlık, görsel gereçler ve ayırma, arındırma teknikleri ister; silahlar, oklar, asalar en fazla yinelenen simgelerdir.” Volkan, doruklar, vahiy vb. imgeler bu kategoriye aittir; ayırma ve arındırma teknikleri burada konumlanır.

Yutma ve/ya sindirme refleksi “derinlik maddelerini/gereçlerini” çağırır: su, toprak, mağara, çukur, kaynaştırma, bir araya toplama, büzüştürme fikri bu kategoriye ilişkindir; bıçak, kesici aletler, sandık, kasa gibi gereçler bu kategoride yer bulur; yeme, içme edimleri de burada sınıflandırılır. Evrenin gizi, esrarengizliği sorunsalına ilişkindir.

Ritmik hareketler ya da refleksler için *cinsellik* en bilinenidir; bunun yanına, zaman, mevsimsel dönüşümler, yıldızların düzenli yer değiştirmeleri eklenir. Teknik anlamda kullanılan gereçler tekerlek, çukruk, yayık vb.dir. Bu egemen içerisinde evrenin karmaşası, dönüşüm ve üreme düşüncesi temsil edilir.

Söz konusu bu kategoriler, Piaget’in “duygusal şemalar” adını verdiği unsurlarla desteklenir. Kişinin ilk çocukluk döneminde, çevresiyle ilişkilerinin dolayımı anne ve babadır; çocuğun gerçekliği kavramasında bir tür “gereç” işlevi görürler. Tüm kültürlerde anne beslemenin, doyurmanın; baba gücün simgesidir. Duruş ve sindirim refleksleriyle ortaya çıkan simgelerin özneleri yine onlardır. Simgeler, anne ve babanın işlevlerine göre sınıflandırılır.

Arketiplere bağlı olarak ortaya çıkan imgeler, simgeler “aydınlık düzen” ve “karanlık düzen” olarak iki temel başlık altında kümelendirilir. Aydınlık düzende kümelenen imge ve simgeler *duruş* egemeni, el ve görüşle ilgili unsurları kapsamaktadır. Aydınlık düzen, duruş egemenini kapsadığından, her türden silah, büyücü, savaşçı, göğe yükseliş ve arınma ritüelleri bu sınıfta yer alır. Karanlık düzen, *sindirim*, yutma ve çevrimsellik egemenlerini kapsamaktadır; ev, besin ve yutma ile ilgili değerler, annelik, besleyicilik burada konumlanır; *çevrimsellik* ya da *yineleme* teknikleri, tarım takvimi (örneğin ayın doğuşu ve batışı), tekstil ürünleri, dönüşle ilgili doğal ya da yapay simgeler, mitler, göksel-biyolojik dramalar, öyküler bu düzene ilişkindir.

Aydınlık ve karanlık düzenin işleyişini ayrıntılandırmadan önce, G.Durand’ın önerdiği sınıflandırmaları doğru konumlandırabilmek için, *İmgelemin Antropolojik Yapıları*’nda öne çıkan kimi kavramların neler olduklarını çabucak anımsatmakta yarar olacağını düşünüyoruz

Çoklublirlenim (Fr. surdétermination): Bu kavram, imgenin simgesel yapısını belirtir. Bir imgenin değişik bağlamlarda değişik güdülenmelerle kullanıldığı durumlarda çoklublirlenimden

söz edilir (bu, folklorik bir ürünün metinlerarasılık çerçevesinde okunabilmesinin koşullarından birisidir). İmgenin kültürel, bireysel, sözcüğü sözcüğüne belirlenimleri (ilke olarak folklorlarda gündeme gelen imgeler bu tanıma uyar) ister istemez evrensel bir anlama katılan daha derinlikli bir belirlenime bağlanır. Bununla birlikte, her imge, insan için kapalı bir değer taşıyan bir simge yerini tuttuğundan, ona bağlamı dışında rastgele bir anlam yüklenmez; imge kökensel anlamıyla ilintili olarak yeni bağlamlarda değişik anlamlarla güncellenir (bkz: Aktulum 2013). Saussure’ün göstergeye yüklediği saymacalık özelliği bir simge değerindeki imge için geçerli değildir.

Antropolojik yol (Fr. *trajet anthropologique*): İmgelem, özel olarak bir toplumun, halkın zihinsel/düşünsel yaşamının dayanağı; genel olarak insanın yapıcı bir boyutudur. Düş gücü, simge gücü, değişik imge üretme (yaratma) her insana (ve topluma) özgü bir özelliktir. Belleksel imgelerin üretiminde fiziksel algıların, dış gerçekliğin temel bir yeri vardır. Öyleyse belleksel imgelerin iki kutbu bulunur: biyolojik bir kutup ve belli bir kültürde, dilde, uygarlıkta, toplulukta, halkta temsil edilen bir diğer kutup. *Antropolojik yol* adı verilen şey, bu iki kutup arasında bir gidiş geliştirir; imgelem bu yolla, nesneye yüklenen düşler aracılığıyla varlık kazanır; düşler bir halkın düşlem ürünleriyle (her türden folklorik, sanatsal, yazınsal vb. ürün) dışlaşır. Mitlerde, sanatsal yaratılarda yansıyanlar onları üreten bir kişiyi, topluluğu, halkı temsil ederler. Gerçekliğin sunumu öznel ve toplumsal itkilerle biçimlenir. Özne ve toplum nesneyi; nesne de özneyi ve toplumu karşılıklı olarak biçimler. Simgesel ürünler ve onlara bağlanan imgeler bu etkileşime bağlı olarak ortaya çıkarlar. Öyleyse imgeleri insanın ve özel olarak bir kişi ve toplumun tüm etkinlikleri arasından kavramak gerekir. Tüm folklorik ürünler, özellikle mitler genel olarak insanı, özel olarak bir toplumu imgeler ve simgeler üzerinden temsil ederler; karşıtlıkları, çelişkileri buluşturan imge ve simgelerin yan yanlığıyla bireysel ve toplumsal imgelem oluşur. Örneğin kılıç hem ölüm hem de adalet imgelerini buluşturur.

Mit: G. Durand, derinlemesine mit tanımlaması yapmaz, ancak mitin “tüm nüansları ve türetimleriyle” sürekli bir yineleme süreci içerisinde olduğuna vurgu yapar. Mitik düşünce, mantıksal bir usamlama, kanıtlama arayışında olan kartezyen bakıştan ayrı olarak, *imgelerin yinelenmesi* görüşüne yaslandırılır. Mitik imgeler yineleme özelliğine sahiptirler. Dolayısıyla, genel olarak insanın, onu günlük yaşamda kuşatan ve birer saplantı durumuna gelmiş olan coşkuları, tutkuları, iç sıkıntıları, saplantıları, inanışları vb. konulara ayrıcalıklı bir yer verir. Bu içerikteki saplantılı imgeler, G. Durand’ın arketip olarak adlandırdığı “kökensel imgelere” bağlanırlar. G. Durand’ın Jung’dan aldığı bu kavram, Max Weber’in “ideal-tip” olarak adlandırdığı, “gerçekte görülmez olan, ancak belirleyici ve yapıcı” bir değişmez; toplumsal ve kültürel özellikleri belirten “anamlı bir tip” tanımına uymaktadır. Arketip, Mircae Eliade’ın değindiği gibi, antropolojik bir “değişmez” olarak tanımlanır. Antropolojik değişmezler hem G. Durand’da hem de M. Eliade’da “arketipleştirme” biçiminde tanımlanmaktadır. Mit, kişilerarası, kültürlerarası ve üstdilsel bir unsurdur. Orada insanın temel edimleri, tutkuları birer antropolojik değişmez olarak yinelenirler. Bu yinelemeye bağlı olarak özel bir kültür yaratılır. Ancak saplantı durumuna gelmiş izlekler (örneğin ölüm) tüm insanları temsil ederler. Değişen tek şey, söz konusu izleklerin

anlatım biçimleridir, özelleşme bu aşamada gündeme gelir. Değişik imge ve simgeler bu temel izleği kendince temsil ederler.

İmge ve simge. Bunlar gerçekliğin doğrudan bir yansıması olabileceği gibi dolaylı bir yansıması da olabilir. Birinci durumda imge doğrudan gerçekliğe bağlanır, ikinci durumda ise olmayan gerçeklik ya da nesne imge aracılığıyla yalnızca temsil edilir. İmge, simge gibi bir göstergedir. Gösterge alegorik bir yapıda olduğunda, içeriği bir imgeyle temsil edilir, belli bir anlamı vardır, belli bir duyarlılığa gönderme yapar. Alegorik göstergeler gerçeklikten bir bölümü temsil eder, ancak anlamlı bir gerçekliği belirtirler. İmge, içsel olarak güdülendiğinden bir simge değeri taşır. Böylelikle saymaca olmaktan çıkar. Simge, somut bir göstergedir, olmayan bir şeyle doğal bir ilişki kurar ve örtük bir anlam duyurur.

Mit, Ortak Kimlik: “Simgelerin, arketiplerin, ana-yapıların (Fr. schème) devingen bir dizgesi” (Durand 1984:64) olarak tanımlanan mit, ana-kalıbın itkisiyle bir anlatı durumuna gelir. İşlevine gelince. Her toplum şu temel sorulara yanıt arar: Biz kimiz? Neleri arzuluyoruz? Nereden geliyoruz? Nereye gidiyoruz? vb. İnsanoğlu için köken ve varlıksal sorgulamalar hep bir saplantı olmuştur. Her toplum kimlik üzerinden bu sorulara yanıt vermeye uğraşmıştır. Mit, imgelem aracılığıyla kimlik sorunsalına da yanıt arar. Dolayısıyla her toplum gerçekliği temsil etme biçimleri aracılığıyla kendi kimliğini sorgular. Mit aracılığıyla kimlik sorgulaması yapmak için bir topluluğu temsil eden imgeler üretilir. Her toplum “biz” sorunsalına bağlanan imgeler aracılığıyla tanımlanabilmektedir. İmgeler, değişik dolaylımlarla (Kula 2012) belli bir halkın üyelerini ve onların özelliklerini, niteliklerini vb. kapsarlar. Bu amaçla seçilen her imge topluluğun simgesi olur. Kuraklıkla içli dışlı bir toplum “su” ya da “verimlilik” imgelerini; göçebe bir toplum, “göç” imgelerini öne çıkarır. Her toplum, kendisini temsil eden imgeler üretir. Böylelikle imgeler sözselleştirildiği andan başlayarak bir anlam yüklenir ve simge durumuna gelirler.

Yapı: G. Durand, imgesel gösterimlerin durağan gruplaşmalarına bu adı verir. Yapı, bir biçimdir; durağan bir özelliği olmasına karşın devingen bir değere sahiptir. Bir tür kültürel “belirti” (tıptaki karşılığıyla semptom) olarak tanımlanır.

Düzen (Fr. régime): Benzer yapıların bir arada toplaması imgelemin düzeni adı verilen şeye karşılık gelir. İmgeler, simgeler belli gruplar altında toplanır; her grup, bir içsel “düzen” biçiminde alt-gruplara ayrılır. Gruplar donuk, değişmez bir özellikte değildir. Tarihsel ve toplumsal koşullar içerisinde dönüşüme uğrayabilirler.

Ana-Yapı (Fr. schème). Piaget’nin “işlevsel bir simge”; Bachelard’ın “motor simge” olarak tanımladığı ana-yapı (şema) bir eylemin, edimin benzer koşullarda yinelenerek dönüşmesi ya da genelleşmesidir; eylemler bu biçimde düzenlenirler. Ana-yapı, değişik koşullardaki benzer durumlara uyarlanabilen, bir yapabilme becerisinin çekirdeğini oluşturmaktadır. Her insanın düşünsel ediminin temel unsurları duyum ve/ya algıdan çok, öncelikle ana-yapılardır. Bir eylemin genel özelliklerinin toplamı o eylemin ana-yapısını oluşturmaktadır; söz konusu genel özellikler,

benzer bir eylemi yinelemeye ya da onu değişik bağlamlara uyarlamaya dayanmaktadır. Ana-yapılar değişik bağlamlarda dönüşürken genelleşirler. Mitlerin işleyişi böyledir.¹ Bir yüzyıldan ötekine dönüşerek aktarılırlar. Biçim değişse bile ana-yapı yinelenerek sürdürülür. Özümlenen (ana-yapının bir özelliği özümlemedir) bir mitik unsur farklı bir kişi, yazar, toplumca yeni koşullarda, ona yeni unsurlar eklese de düşünce ekseninde pek fazla değişikliğe neden olmaz. Düşünce ekseninde ana-yapı üzerinde gerçekleştirilen bir değişiklik ancak biçimsel düzlemde olasıdır. Çoğunlukla yeni unsurlar eklenerek, benzer ana-yapılarla bağlantılar kurularak biçimsel dönüşümler gerçekleştirilebilir. Çoğunlukla Nasreddin Hoca Hikâyelerinin bir ana-yapı olarak uğradığı biçimsel dönüşümler, onların bir ana-metin olmasına engel olmaz. Bu hikâyelerin ana-yapısı “sürerlilik” gösterir, dolayısıyla mitik bir değeri vardır.² G.Durand ana-yapıyı bu görüngüde kullanır.

G. Durand’a göre her simgede temel bir edimi temsil eden, bir anlamda onu özetleyen bir öz, bir yapı, bir bileşen, “devingen bir güç” vardır. Özelliği yinelemedir. Durand, bundan “ana-yapı” olarak söz eder. Örneğin kendini bir aslan simgesiyle temsil eden bir toplum savaşta gücünü ve cesaretini öne çıkarır. Kendini bir kuş simgesi ile temsil eden bir toplum ruhun yükselişini, tinselliği öne çıkarabilir. Simge, temelde güdüleyici eylemleri uyandırır. Ana-yapı bu nedenle simgenin doğurduğu eylemdir. Bir halkın yarattığı tüm sanatsal biçimler onların temel (yinelenen, basmakalıplaşmış) eylemlerini dışlaştırırlar.

Örneğin duruş refleksine, “göge yükseliş” ana-yapısı (şeması) karşılık gelir; yutma/sindirme refleksinin ana-yapısı “iniş” ya da “içtenliğe” dalıdır. Öyleyse her ana-yapı, bilinçaltı hareketlerin ve itkilerin “bilince getirilmesi”dir.

Arketip-Arketipleştirme: Arketip, bir köken imge, imgenin ilkörneği (Fr. prototype) olarak tanımlanır. “Yükseliş” ana-yapısına “zirve”, “şef/baş”, “aydınlık”; “iniş” ana-yapısına “çukur”, “gece” arketipleri karşılık gelir. “Yılan”, çevrimselliğin simgesidir (simge çokdeğerli bir özellik sunar); “tekerlek” çevrimsellik ana-yapısının (şemasının) arketipidir, tekerleğin bilinen tek imgesel anlamı budur. Her kültür arketiplerden kendilerince değişik imgeler üretmiştir. Bunları birer simge durumuna getirmiş, onlara değişik anlamlar yüklemiştir. Arketip henüz biçim kazanmamış, Durand’ın adlandırmasıyla, henüz isimlendirilmemiş bir köken imge; simge, isimleşmiş bir imgedir: örneğin, Türk mitolojisinde Tolunay, bir güzellik simgesi olarak kullanılmaktadır.

Arketipi simgeden ayıran temel özellik; evrenselliğidir. İmgelerin belli bir dizge içerisinde sınıflandırılması işlemidir. Bu dizge şu biçimde belirir: Önce devindirici (Fr. motrice) ya da motor imgeler gelir. Bu imgeler bir yandan kimi refleksler ya da ana-yapıları (şemaları), öte yandan arketipleri ve simgeleri birbirlerine bağlamaya yarar. Simgenin kendisini temsil eden imge içerisinde devindirdiği, bir tür ana-kalıp (Fr. matrice), öz olarak tanımlanan “ana-yapı/şema” kavramıyla arketipin tanımlanmasına olanak tanır. Simgelerin genel bir sınıflandırması öyleyse birer arketip biçimine göre gerçekleştirilir. Bu sınıflandırma işlemine arketipleştirme adı

verilmektedir. Ana-yapının (Piaget adlandırmasıyla şemanın) ilk biçimi Jung, Piaget ve Bachelard'ın çalışmalarından yola çıkmaktadır. G. Durand, Jung'dan, her düşünce biçiminin arketipler olarak adlandırılan, genel imgelere yaslandığı düşüncesini alır; arketipler düşüncüyü biçimleyen işlevsel olanaklardır. Piaget'nin "duygusal şemalar" adlandırmasıyla (yeni doğan bir çocuğun) "ilk beden hareketi" kavramını üretir.

Duygusal Şema (Fr. schèmes affectifs). Duygusal şemalar bireyin (yeni doğan çocuğun) en baştan, aile ortamıyla (anne ve baba) ilişkilerini belirtir. Anne ve baba, çocuğun algılarını biçimleyen bilişsel kategorilerin ana-kalıplarını oluştururlar; çocuk için imgelerin oluşmasında ana-kalıp rolü görürler. G.Durand bu yaklaşımı kendi tanımlamalarına uyarlar; duygusal şemaları iki temel (kökensel) eyleme bağlar. Değindiğimiz gibi, anne, *yutma* ve *sindirme* hareketine/refleksine; baba, düşeylik (ayakta durma) ve duruşsal egemenin (Fr. dominante) oluşmasına aracılık ederler. Anne ve babanın aracılık ettiği bu iki temel hareket değişik imgeler ve somut temsil unsurları aracılığıyla belirginleşen eylemlerin önünü aralarlar.

G.Durand'ın, arketiplerden yola çıkarak bir toplumun imge evrenini temsil eden ve imge, simge sınıflandırmasını yönlendiren, imgelemin kökeninde yer alan ve içeriğini yapılandırmaya olanak sağlayan temel çizgi özetle şudur: "*İmgelemin kökeni Zamanın olumsuz deneyimine bağlı varoluşsal iç sıkıntısına bir yanittir. İnsanoğlu bir gün öleceğini bilmektedir, çünkü Zaman onu doğumdan ölüme alıp götürmektedir. İmgelem bu varoluşsal ve evrensel iç sıkıntısından doğmaktadır.*"³ Zaman kavramını imgelemin kökenine yerleştiren Durand, bu temel soruna ağırlıklı olarak mitler, dinler tarihi, değişik folklorik ürünler üzerinden giderek yanıt arar. G.Durand'ın tüm imge, simge ve arketip sınıflandırmalarını güdüleyen böyle bir sorunsaldır. Belli bir toplumun, halkın olduğu kadar, genel olarak insanların söz konusu gerçeklik karşısındaki tepkilerine bağlı olarak ürettikleri çok sayıda simge ve imge bulunmaktadır. Gilgamiş Destanı bu sorunsala oldukça uygun düşmektedir.

İmgelemin antropolojik işleyişinde iki temel süreç göze çarpmaktadır: birincisinde, imgelemin ortaya çıkış koşulları sorgulanır; ikinci aşamada, simgesel değerdeki imgelerin yapısal düzenleniş biçimleri ortaya konulur. G. Durand'a bakılırsa, imgelemin düzenleyici ilkesi, *Zaman*'ın ve *Ölüm*'ün değişik yüzlerini temsil eden, simgeleyen, gösteren imgeleri belirlemektir; çünkü Zaman ve Ölüm düşüncesi ancak bu yolla bastırılabilir. Tüm toplumlar mitleri, efsaneleri, değişik yazınsal ürünleri vb. aracılığıyla, bu iki izleği kendilerince değişik biçimlerde temsil etmişler, böylelikle değişik imge ve simgeler üretmişlerdir. İnsanoğlunun temel amacı, imgelem aracılığıyla akıp giden Zaman ve Ölüm karşısındaki varlıksal korkularını olabildiğince azaltmak olduğundan, bu arayışını simgeleyen temsil araçları (tüm yazınsal, folklorik ürünler) "korkunç gece", "yok edici düşün", "saldırganlık" vb. imgelerle doldurulmuştur. Öyleyse yaratıcı imgelem "uğursuz Nesne"nin (Ölüm ve Zaman) (Durand 2005:18) doğurduğu "yaratıcı işlevden" yola çıkarak, onu yaşama bağlayan, yüzünü yaşama döndüren imgelerle bu korkularından kurtulmaya uğraşmaktadır.

G. Durand’ın imgelerin, simgelerin, arketiplerin sınıflandırılması konusundaki varsayımı kısaca özetlediğimiz bu temel güdüye bağlıdır. Amacı temel hareketlere/reflekslere ve davranışlara karşı gelen simgesel sınıflandırmaları belirlemek ve bir dizi simgenin doğal yoldan kendilerini gösterdikleri ayrıcalıklı nesnelere araştırmaktır. Pratik olarak bu işlem bir yandan *imge topluluklarını*, bir başka deyişle, aynı arketipsel izleği geliştiren simgeler toplamını saptamak, öte yandan imgeler arasındaki yerdeşlikler ya da kutuplanmaları, farklı simgeleri düzenleyici bir çekirdek çevresinde karşılıklı olarak birbirlerini çağırmaya götüren kuralları belirlemektir. Bachelard’ın girişimini sürdüren G. Durand’ın amacı imgelerin sınıflandırılma yasalarını belirlemek olduğundan, bunu yaparken, eski fiziğin dört elementinin yerine sözünü ettiğimiz reflekssel egemenleri koyar.

Değindiğimiz gibi, refleksbilimin⁴ belirlediği üç refleks egemen (duruş ya da konum egemeni; sindirme ya da beslenme egemeni; ritmik ya da çevrimsellik – çiftleşme egemeni) iki temel grup altında toplanmaktadır:⁵ beslenme ve ritmik/çevrimsel/çiftleşme egemeni yan yana getirilir; karşısına ise *duruşsal egemen* konur. Refleks egemenlerin üstüne konulan bu iki kategori imgelemin kendine özgü biçimlerini oluştururlar. Beslenme ve sindirme yanında ritim/çevrimsellik/cinsellikle ilgili olanlar alışımlı olarak “karın zevklerine” bağlanan, az çok *karanlık* özelliğinden dolayı “karanlık biçimler” (*régime nocturne*); *konum egemeni* ise imgelemin *aydınlık* biçimi (*régime diurne*) olarak adlandırılırlar. Bir başka çalışmada bu iki ayrı düzende konumlandırılan imge, simge ve arketiplerin temel motivasyonlarının neler olduklarını ele alacağız.

Sonuç olarak; gerçekliğin doğrudan bir sunumu olan *imge*, onun dolaylı bir sunumu olan *simge* gibi özel bir gösterge olarak değişik kültürlerde, sanatsal biçimlerde, folklorik ürünlerde sürekli olarak karşımıza çıkmaktadır; bunlar bir topluluğun, toplumun ya da bir kişinin (yazar, halk ozanı, sanatçı vb.) imgelemine ilişkin bilgilendirir. Alegorik (yerine; Fr. *allégorie*) bir gösterge değerine bürünen her imge ya da simge anlam yüklenmiş bir gerçekliğe gönderme yapar. İçsel olarak güdülenmiş her imge bir simge biçiminde karşımıza çıktığı için bir göstergedir. Folklorik ürünler de içerisinde olmak üzere sanatın tüm biçimlerinde, mitlerde bir imge ve simge sorgulaması yaparken bu ilişkiyi göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Her toplum “Biz kimiz?” “Neleri arzuluyoruz?” “Nereden geliyoruz?” sorularını sorarak, kökenleriyle ilgili bir arayışa çıkar; öyleyse kimlik sorunsalı insanın temel bir arayışıdır. Mit bu arayışa yanıt verebilecek en etkili dolayımıdır. Her toplum kendi kimliğini, gerçeği temsil etme biçimlerine (mitler, folklorik ürünler, müzik, resim, heykel, mimari vb.) göre sorgulamaya alır. Folklorik ürünlerin işlevi bu aşamada gündeme gelir. Her toplum bir topluluğu temsil eden imgeler ve simgeler aracılığıyla kimlik arayışına çoğu zaman kendi mitleri üzerinden çıkar. Toplumun yarattığı imgeler değişik gösteren dizgeleriyle sözselleştirilir; söz konusu dizgelerin gösterilenleri ise bir yandan topluluğu oluşturan bireyler, öte yandan bu topluluğu tanımlayan nitelikler ve özellikler toplamıdır. Bu andan başlayarak şu ya da bu imge, topluluğun bir simgesi

durumuna gelir. Her toplum hem kendisi hem dünya ya da tüm gerçeklik konusunda belli bir imge yarattığına göre yaklaşımını değişik simgeler aracılığıyla belli etmektedir. Toplumun kendi üzerinde yarattığı ve sözselleştirdiği her imge anlamlı bir yapı içerisine sokularak bir simge durumuna getirilir. G. Durand *arketipleştirme* başlığı altında imgeleri, dolayısıyla simgeleri sözünü ettiğimiz aralarındaki ilişkilerine göre sınıflandırır. Bunu yaparken değişik disiplinlerin: dinler tarihi, mitler, folklor, psikoloji vb. verilerini kullanır.

Çalışmada ilk aşamada kuramcının bu temel güdüsüne bağlı olarak, imgelemin antropolojik yapılarının hangi epistemolojik temellere göre tasarlandığını irdelerken, böyle bir girişimi doğru algılayıp konumlandırabilmek için göz önünde bulundurulması gereken başlıca kavramların tanımlarını yaptık. Bu tanımlamalar imge ve simgelerin iki temel düzende işleyişini ve sınıflandırılma biçimlerini algılamada temel bir işlev yerine getireceklerdir. Metinleştirilmiş folklorik bir yapıtta kullanılan imgelerin ya da simgelerin çözümlenmesi aşamasında bu yaklaşımın kavramsal ve anlamsal alanını oluşturan verilerden yararlanmak gerekecektir. Bir başka çalışmada “imgelemin aydınlık düzende yapılarının” hangi unsurları kapsadığını işlevleri ve işleyişleri bakımından inceleyeceğiz.

Notlar

¹ *Folklor ve Metinlerarasılık* adlı çalışmada Nasreddin Hoca Hikâyeleri’ni bu perspektifte ele aldık.

² Mitin zaman ve uzam dışı olduğunu, bu özelliğiyle bir dönemden ötekine sürdüğünü bir kez daha anımsatalım.

³ Bu varsayımın Gılgamış Destanı için ne denli uygun olduğunu belirtelim. Dede Korkut Hikâyeleri aynı sorunsalla açılır; bkz. s. 25

⁴ Tıpta: koşullanmış reflekslerin incelenmesi; sinir sitemini fizyolojisi

⁵ Psikanaliz, beslenme ile çiftleşme arasında bir ilişki olduğunu ortaya koymuştur, emme kösnül bir etkinliktir. Böyle bir üçlü ayırım ikili bir ayrıma indirgenir:

Kaynakça

Aktulum, K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*, Konya: Çizgi Kitabevi.

Bachelard, G. (1943). *L’Air et les Songes*, Paris: José Corti.

Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler*. (Çev.) O. Kunal, İstanbul: Yapı Kredi.

Bachelard, G. (1948). *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris: José Corti.

Bachelard, G. (1995). *Ateşin Psikanalizi*. (Çev.) A. Yiğit, İstanbul: Bağlam.

Bachelard, G. (20013). *Mekânın Poetikası*. (Çev.) A. Tümertekin, İstanbul: İthaki

Bachelard, G. (2012). *Düşlemenin Poetikası*. (Çev.) A.Tümertekin, İstanbul: İthaki

Betcherev, W. (1913). *La Psychologie objective*, Paris: Alcan

Chelebourg, C. (2000). *L’imaginaire littéraire*, Paris: Nathan Université

- Dumézil, G. (1949). *L’Héritage indo-européen à Rome*, Paris: Gallimard
- Dumézil, Georges (1941). *Jupiter, Mars, Quirinus I ve II, Essai sur la conception indo-européenne de la société et sur les origines de Rome*, Paris: Gallimard
- Durand, Gilbert (1984). *Les Structures Anthropologiques de l’Imaginaire*, Paris: Bordas
- Durand, Yves (2005). *Une Technique d’étude de l’imaginaire: l’AT.9*, Paris: Paris: l’Harmattan
- Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri*. (Çev.) S. Rifat, İstanbul: Alfa Yayınları
- Eliade, Mircea, (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi I,II, III*, çev. A. Berktaş, İstanbul: Kabalcı
- Eliade, Mircea (1952). *Images et Symboles*, Paris: Gallimard.
- Eliade, Mircea (1994). *Ebedi Dönüş Mitosu*. (Çev.) Ü. Altuğ, Ankara: İmge.
- Jung, Carl Gustav (2013). *Dört Arketip*, çev. Z.A. Yılmaz, Metin, İstanbul: Metis.
- Jung, Carl Gustav (1932). *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris: Mouton.
- Jung, Carl Gustav (1950). *Les Types psychologiques*, Genève: Georg.
- Jung, Carl Gustav (2009). *İnsan ve Sembolleri*. (Çev.) A. N. Babaoğlu, İstanbul: Okyanus Us.
- Kula, Onur Bilge (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı I, II*, İstanbul: İş Bankası.
- Leroi-Gourhan, André (1943). *Evolution et Technique I: l’Homme et la Matière*, Paris: A. Michel.
- Leroi-Gourhan, André (1945). *Evolution et Technique II: Milieu et Technique*, Paris: A. Michel.
- Leroi-Gourhan, André (1964). *Le Geste et la Parole: Technique et Langage*, A. Michel.
- Oğuz M. Öcal ve diğerleri, (2006). *Halkbilimde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*, Ankara: Geleneksel.
- Piaget, Jean (1992). *La Formation du Symbole chez l’enfant*, Neuchatel et Paris: Delachaux et Niestlé.
- Piaget, Jean (1990). *La Formation du réel chez l’enfant*, Neuchatel et Paris: Delachaux et Niestlé.
- Piganiol, André (1917). *Essai sur les origines de Rome*, Paris: Boccard.
- Senemoğlu, Nuray (2013). *Gelişim Öğrenme ve Öğretim, Kuramdan Uygulamaya*, Ankara: Yargı.
- Saussure, Ferdinand de (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. B. Vardar, İstanbul: Multilingual.
- Thomas, Joël (1998). *Introduction aux méthodologies de l’imaginaire*, Paris: Ellipses.
- Xiberras, Martine (2002). *Pratique de l’imaginaire*, Québec: Les presses de l’Université Laval.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (17-29)

Makalenin Geliş Tarihi: 17.04.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 30.05.2018

MÜREBBİYE ROMANINDA DOĞU-BATI ÇATIŞMASI:

CİNSİYETİN İMGESEL GÖRÜNÜMLERİ

Halil Fatih ALAGÖZ*

ORCID: 0000-0001-8168-670X

ÖZ

Osmanlı'nın Batılılaşma macerası, Tanzimat döneminde bütün yönleriyle işlevsellik kazanır. Tanzimat aydını, Batı düşüncesinin yayılmasına karşı toplumsal dinamiklerin zarar görmesini önlemeye çalışır. Ürettikleri formülleri tatbik etmeye çalışan aydınlar, Batı atılımının yarattığı toplumsal buhranı hafifletmek ister. Çalışma, Batı'nın kültürel dayatmalarına dolaylı olarak maruz kalan kesimin durumunu Hüseyin Rahmi'nin *Mürebbiye* romanı üzerinden göstermeyi amaçlar. Eserdeki karakterlerin yozlaşma süreçleri ve Fransız mürebbiye karşısında yaşadıkları dirayetsizlik, dönemin Doğu-Batı çatışmasını yansıtır. Doğu ve Batı'nın birbirine bakış açısını göstermek için sosyolojik, psikolojik ve tarihsel verileri bir arada değerlendirmek gerekir. Bu şekilde bir yaklaşımla romandaki karakterlerin hangi konumu temsil ettiğini anlamak kolaylaşır. Metindeki erkek karakterler tarafından temsil edilen Doğu, dışı bir hayal olarak gördüğü Batı üzerinde egemenlik iddia etmek isterken onun cazibesi karşısında iradesini kaybeder. Bu karakterler, Batılı değerlerin imgesi olan Anjel karşısında cinsiyet kimliğini yitirmeye başlar. *Mürebbiye*, Tanzimat aydınının hayalini kurduğu fetih politikasının çöküşünü gösterir. Kadim Doğu'nun tecrübeli babası dahi, Batı'yı erilliğiyle fethetmek, kendi bünyesine dâhil etmek amacıyla hareket ederken kendi benliğinden ve gelenekten soyutlanır.

Anahtar Kelimeler: Doğu-Batı Çatışması, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, cinsiyet, kimlik.

EAST-WEST CONFLICT IN THE MÜREBBİYE NOVEL: IMAGINARY VIEWS OF GENDER

ABSTRACT

The Ottoman's westernization movement becomes functional in all its aspects during the Tanzimat Reform Era. The Tanzimat intellectual tries to hold the social dynamics harmless against the expansion of Western thought. The intellectuals trying to apply the formulas they

* Doktora Öğrencisi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı ABD.
eposta: hllfthlgz@gmail.com



produce desire to alleviate the social tension created by the Western development. The study aims to reveal the situation of the people indirectly exposed to the cultural imposition of the Western thought through the novel *Mürebbiye* by Hüseyin Rahmi. The process of degeneration of the characters and their incapacities they have experienced against the French governess reflect the East-West conflict of that period. It is necessary to evaluate the sociological, psychological and historical data to show the perspective of East and West. This approach makes it easier to understand in which position the characters in the novel represent. The East, represented by the male characters in the text, loses its will against the West, which it regards as a female dream, while it desires sovereignty over the West. These characters begin to lose their gender identity against Anjel, the image of Western values. *Murebbiye* reveals the collapse of the conquest policy that the Tanzimat intellectual dreams of. Even the experienced father of the Old East is abstracted from his own self and tradition while desiring to conquer the West, with its own masculinity.

Key Words: East-West Conflict, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Mürebbiye, gender, identity.

Giriş

Tanzimat ve Servet-i Fünûn dönemlerinde Türk romanının birinci sorunu, Batı'dan alınan bu yeni türü uygulamak ve ölçütlerini geliştirmektir. Bu yıllarda, yazarların önceliği yapısal unsurlar üzerinden roman tipolojisini oturtmak ve kurgusal bütünlüğü sağlamaktır. Yazarlar, bir taraftan romanın zeminini sağlamlaştırma endişesiyle hareket ederken diğer taraftan toplumsal konulara değinerek yol gösterici olma sorumluluğunun gereğini yerine getirirler. Yazarların Batı özentiliğini ve yanlış Batılılaşmayı eleştiren romanlarında genel eğilim, Batı'nın baştan çıkarıcı cazibesine kapılan karakterlerin yaşadıklarını anlatmak üzerinedir. Kendi özüne dönmedikçe hüsrana uğrayan bu figürler, yazarların toplumsal mesajını iletmede başat değer olarak olay örgüsünün merkezine yerleştirilir. Bu metinlere getirilen eleştirilerde, genellikle yoz bir hayatın özendiricisi olan yabancı kadınlar ya da onlara sahip olabilmek yolunda benlik bilincini yitiren İstanbul'un mirasyedi gençleri boy hedefi yapılır.

Batılılaşma sürecinde, Osmanlı toplumu "nereye yürüdüğünü bil(e)meyen insanlarla doludur" (Deveci, 2012: 954). Yönünü kaybetmiş bu insanlara yol göstermek, öz değerler doğrultusunda istikamet çizmek, onların çatışmalı ortam üzerinden doğru tercih yapmasını sağlamak aydının ve yazarın görevidir. Doğu-Batı çatışmasının en belirgin yansımalarının görüldüğü romanlarda, genel olarak şahısların durumu üzerinden toplumun kendi özüne ve kültürel bütünlüğüne sahip çıkma düşüncesi salık verilir. Ancak, dönem metinleri toplumsal bilinçdışının yansımalarıyla okunduğunda, yaşanan karakteristik yozlaşmaların zihniyeti sembolize eden yönü göze çarpar.

Mürebbiye romanı, aynı evde yaşayan dört erkeğin iradesini Matmazel Anjel'e teslim edişini konu edinir. Söz konusu teslimiyet, sadece erkek cinsinin dirayetsizliğini değil; aynı zamanda Doğu düşüncesinin güç kaybını ve Batı'nın cezbederek hükmetmeye çalışan iradesi karşısında yaşadığı şaşkınlığı yansıtır. Mürebbiye Anjel, "etkisini çoğu zaman ayartma ya da baştan çıkarma edimiyle

gerçekleştiren” (Koçak, 1996: 115) bir karakter olarak Batı düşüncesinin metaforik temsilcisidir. Hüseyin Rahmi Batı'yı imgeleyen Anjel aracılığıyla “memleket çocuklarının eğitilmesini, ne olduğu belirsiz yabancı mürebbiyeler elinde bırakmanın doğuracağı kötü sonuçları göstermek iste[r]” (Solok, 1987: 352). Batı, Doğu'nun eskimiş addettiği düşünsel birikimini zedelemek ve kutsallarını insanların zihnine işlemek için, körelmiş bilinçleri mürebbiye aracılığıyla esir etmeyi amaçlar. Anjel, bu amaca uygun olarak yalıdaki bütün erkekleri kendi görüntüsüne ve cinsel cazibesine odaklar.

Osmanlı Aydınının Doğu-Batı Algısı

Osmanlı aydınının Batı karşısında Doğu konumunu şekillendirme aşamasında geliştirdiği düşünsel yaklaşımlar, Doğu temsilini ezdirmemek, Batı düşünce sisteminin hükümlerine boyun eğmemek üzerine temellenir. Batılılaşmanın Osmanlı fikir hayatına nüfuz etmesiyle gelişen toplumsal sorunlar, çözümü kendi bilincinin köklerine tutunmakta arayan Osmanlı aydınının Doğu imgesi çevresinde birleşme yöntemlerini ve Doğu'nun tecrübesinden faydalanma çabalarını beraberinde getirir. Aydınlar göre, Doğu ile Batı arasında kültürel bağdaşım yaşanacaksa, baskın taraf Doğu düşüncesi olmalıdır. Avrupa, keşfedilmesi gereken yeni bir hayaldir; Doğu ise köklü bir tecrübeye ve bilge aklın olgunluğuna sahiptir. Bu durumda Doğu, tecrübesini Batı'ya hükmetmek için kullanmalı, kendi değerlerini bu gösterişli hayal karşısında korumalıdır.

Tanzimat aydını, Batı'nın genç hayalini kendi bünyesinde şekillendirme gayesini, sembolik bir evlilik üzerinden somutlaştırır. Nitekim “Şinasi, Asya'nın akl-ı pirânesi ile Avrupa'nın bîkr-i fikrini birleştirmenin, Namık Kemal Şark ve Garb'ın fikr-i kemâl ve bîkr-i hayâlî”(Aktaran: Parla, 2014: 16-17) arasında gerçekleşecek bir evliliğin önemini işaret eder. Bu birleştirme çabalarında amaç, şüphesiz Doğu imgesi üzerinde tahakküm etmeye çalışan Batı'ya karşı direnmektir. Şinasi ile Namık Kemal'in simgesel yaklaşımında, “‘akl-ı pirâne’ (yaşlı akıl) ve ‘fîkr-i kemâl’ (olgun fikir) erkeği; ‘bîkr-i fikr’ (yeni fikir), ‘bîkr-i hayâl’ (yeni hayal) kadını temsil eder. Demek ki evlilik, Asya'nın yaşlı aklıyla Avrupa'nın bakir fikirleri, Şark'ın olgun fikriyle Garb'ın yepyeni hayali arasında olacaktır” (Gürbilek, 2010b:77). Osmanlı aydınının bu evliliğe bakış açısında, yine Doğu'nun eril gücü ön plana çıkar. Söz konusu erillik, sadece cinsiyet bağlamında değil, düşünsel bir bakış açısıyla ele alınır. “Asya'nın erkek, Avrupa'nın kadın olarak şahıslandırıldığı bu evlilik eğretilmesinde egemen olan Doğu'nun mutlakçı düşünce sistemidir” (Parla, 2014: 17). Doğu'nun bilge aklı, kendisini baştan çıkarmaya çalışan Batı'yı, olgunluğu ve tecrübesiyle alt etmek, bilginliğiyle etki altına almak amacındadır. Bu yaklaşım, Doğu imgesinin Batılılaşma serüveninin başlangıcından itibaren Batı'ya karşı uygulamayı amaçladığı fethetme, güçlü görünme, geleneğin kültürel birikimini hâkim kılma çabalarının yansımaları olarak okunabilir.

Doğu'nun mutlakçı düşünce gücünü korumak ve Batı karşısındaki konumunu desteklemek, topluma karşı sorumlulukları olan aydının görevidir. Tanzimat aydını, halka ulaşmada ve Doğu

epistemolojisinin toplumsal hafızadaki canlılığını korumada edebiyattan mümkün olduğunca yararlanır. Osmanlı aydını, Doğu düşüncesini pratik zemine oturtmak için roman türünün imkanlarını kullanır. Şinasi ve Namık Kemal'in mutlakçı Doğu düşünününü korumak için aydın kimliğiyle çizdiği harita, Tanzimat yazarının bakış açısını şekillendirir. "Tanzimat yazarı, kudretini kaybeden bir imparatorluğun yazarı olmasına rağmen erilliği kendine yakıştı[r], yabancı kültüre nüfuz etme arzusunu kadına nüfuz etme arzusu olarak gör[ür]. Asya eril kaldığı sürece Avrupa'yla evlenmesinde bir mahzur yoktur" (Gürbilek, 2011: 176). Ne var ki, teorik çerçevesi Doğu lehine çizilen bu fikir, toplumsal yaşamın pratik zemininde geçerliliğini kısa zamanda yitirir. Toplum, Batı karşısında bilinç karmaşası yaşadığı için, ilk aşamada umut vadeden tez de gücünü yitirmeye başlar. Bunda Batı düşüncesinin Doğu'yu durağanlıkla ve eskimişlikle eleştirmesi ve kendi dinamizmini Doğu'ya empoze etme çabasının payı büyüktür. "Avrupalılar ilerlemeye ve evrime inanmaya başlamalarından bu yana Doğu'nun değişmemesini bir aşağılık belirtisi olarak görmeye başla[r]" (Guenon, 2013: 31). Henüz bir dengeye oturmamış Batı düşüncesi, kökleşen ve kısa vadeli dalgalanmalara direnen Doğu'yu sarsmak ve kendi yayılma alanını oluşturabilmek için, zihinleri meşgul edecek suni değerler oluşturmaya çalışır. Görüldüğü üzere, Doğu-Batı çatışmasının temelinde köklü gelenekle yüzeysel modernliğin; mutlak otoriteyle yerleşmemiş değerler dizgesinin; kadim bilgelikle bakir hayalin mücadelesi vardır.

Başta, Batı'yı fethedilmeyi bekleyen bir yer olarak gören yazarlar, Batı'nın yıpratma edimleriyle karşılaştıkça eserlerini de bu doğrultuda şekillendirmeye başlar. Romancılar, kurguladığı karakterlerle Batı'nın sadece nüfuz edilmeyi bekleyen bakir bir hayal olmadığını, saf hayalin ötesine geçip bilge aklı kendisine esir ettiğini gösterir. Dönem yazarları gerçek hayattan esinlenerek şekillendirdiği karakterlerini romanlarda farklı şekillerde ifade eder. Dönemin birçok metninde, Doğu imgesinin roman dünyasına farklı bir düzlemde yansıdığı, bilge aklın cazibe karşısında dumura uğradığı görülür. Bu metinlerde, roman kişileri tek bir düşüncenin, tavrın sembolü değil; bir anlamlar yumağı olarak okunabilir.

Yazarlar, amorflaşmış karakterler üzerinden topluma dolaylı olarak ders vermeyi amaçlarken Doğu düşünününün savunmasız kaldığını ve Batı'nın nüfuz alanı aradığını sezdirir. Metinlerin bu şekilde okunması, Şinasi ve Namık Kemal'in başlattığı Batı'yı evlilik yoluyla fethetme girişiminin çöktüğünü gösterir. Mutlakçı otorite, kadim tecrübe bakir hülya karşısında direnemez, hatta benliğini yitirme aşamasına gelir. Doğu kendi amacına ulaşmak, fetih rüyasını gerçekleştirmek isterken Batı'nın kendisi için geliştirdiği yaklaşımı göz ardı eder. Tek taraflı bakış açısı, Batılı düşünün yayılma çabasını küçümsemenin getirdiği hatalardan kaynaklanır. Bu hatanın sonucunda, Doğu temsili kendini hükmetmekle tahakküm altında kalmanın açmazında bulur.

Değerlerin Yitimi: Eril Kimliğin Aşınması

Mürebbiye, evin oğlu Şemi ve damadı Sadri'nin Matmazel Anjel'e aşklarını dolaylı yoldan ilan etmeleriyle başlar. "Matmazelin o evdeki çocuklara mürebbiye olarak atandığı bir ay zamandan beri, gerek Şemi gerekse Sadri beyler odada, salonda, sofrada, bahçede Anjel'e rastladıkça sevdalı, baygın bakışlarla" (Gürpınar, 2016: 9) ona duydukları aşkı hissettirirler. Daha sonra, bunu Anjel'e somut bir şekilde hissettirmek amacıyla küçük çocukların eline onu sevdiklerini ilan eden notlar tutuştururlar. Nezahet ve Vahib'in eğitimi için getirilen Matmazel Anjel, eve gelir gelmez evin erkeklerini baştan çıkarmak amacıyla daha önce, çoğu kez farklı yerlerde uyguladığı planlar tasarlar. Metinde Anjel'in yalındaki planları okuyucuya geriye dönüşlerle aktarılır. Anjel, çocukların aşk notlarını kendisine iletme eylemlerini yadırgamaz, çünkü onun karakterinde etrafındaki erkekleri kendine meftun etme çabası vardır ve bu konuda nadiren başarısız olmuştur. Mürebbiye, yalnızca kadınsı nitelikleriyle Şemi ve Sadri'nin iradesini esir alan bir kadın değil; aynı zamanda "yolunu şaşırılmış ruhları, aldatıcı sirenleriyle kendine çekeduran" (Shayegan, 2014: 133) onları kendi iradelerinden soyutlamaya çalışan alafranga gösterişin bedene bürünmüş hâlidir.

Görüntüsü ile evdeki erkeklerin bilinçli eylemlerini kendi üzerinde toplayan Anjel, "güzelliğinin mumu etrafında uçuşan aşk pervanelerini birbirine çarpıtmaksızın idare edebilmek için, ustaca [hareket eder]. Matmazelin düzenlediği bu dehşetli kalp fetih programına evin en küçük beyinden en büyük efendisine kadar evin bütün erkekleri dahildi[r]" (Gürpınar, 2016: 11). Anjel, Batılı fetih anlayışını yerleştirmeye çalışırken Doğu idealini unutturmaya çalışan zihniyetin, ilişkileri bilimsel ölçütlerden ve teknolojik faaliyetlerden soyutlayarak görüntünün yüzeyselliğine indirgeme ediminin tezahürüdür. Onun Doğu temsilini elde etme devinimi, Batı'nın Doğu'ya yönelik düşüncesiyle paralellik gösterir. Zira, Doğu imgesi, Batı'yı hükmedilmesi gereken bir hayal olarak görürken Batı da kadim Doğu düşüncesinin geçerliliğini yitirdiğini vurgulayarak nüfuz alanını genişletme çabasıdadır. Mardin, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında ve 20. yüzyıl başlarında, başta İngiliz devlet adamları olmak üzere Avrupa'nın, Doğu halkını "yarı çocuk" ve "beyaz adamın yükü" saydığını ifade eder (2015: 276). "Beyaz adamın yükü"nü hafifletme ve "yarı çocuk"u erginleştirme düşüncesi, Batı'nın Doğu'yu kendi düşünsel eğilimleri ile donatma edimlerini beraberinde getirir. Dişil karakteriyle fethedilmek istenen Batı'nın mümessili Anjel, sanıldığı gibi edilgin değildir; aksine eleştirel ve üretken kadim bilinci sersemleştirerek Batılı yayılcılığın kültürel yönünü destekler. "Görünüşte latif, fakat koklayanın başını döndüren bir çiçeğe benzeyen mürebbiye," (Göçgün, 1987: 65) bu yönüyle Avrupa'nın Asya üzerindeki etkisini bütün planlarıyla göstermenin bir imgesi olarak yorumlanabilir.

Romadaki erkekler, Osmanlı'nın farklı tabaka ve yaş gruplarını temsil eder. Toplumun farklı uzamlarını temsil eden bu karakterler, Anjel'in ve onun nezdinde Batı gösterişinin esiri olurlar. Burada, yalnızca bilinci körelmiş figürleri değil; mürebbiyenin etkin karakterini de göz önünde bulundurmak gerekir. O, Batı'nın nüfuz etme planlarını içten içe gerçekleştirebilecek bir güçle eylemsel yönünü de göstermektedir. Eylem gücü, cazibenin sarhoş edici çekiciliğinden gelmektedir. Mürebbiye, yasaklanmış elmanın tahrik edici etkisine sahiptir ve Avrupa hayalidir. Hayal, yani "Avrupa, memnu meyveleriyle [Doğu'nun] karşısındadır, dudaklarında büyüleyici bir

tebessüm, ona davetkâr şarkılar fısıldar” (Meriç, 2017: 28). Cazibenin büyümesine, şarkıların davetine direnme gücü, romandaki erkek karakterlerin hiçbirinde yoktur. Eril iradenin gücü cinsel dürtülerin yönlendirme kudretine hapsolmuş, erkeğin fethetme arzusu yerini teslimiyete bırakmıştır.

Tanzimat romanlarının çoğunda görülen herhangi bir değer yargısı olmayan yabancı kadına duyulan aşk, *Mürebbiye*’nin ana matrisini oluşturur. “Hemen hemen romanlarının tümünde olayları ve kahramanları olumlu bir çizgide olmayan, yaptığı bütün gözlemlerde sürekli aksaklıkları gösteren Gürpınar,” (Sevinçli, 1990: 55) *Mürebbiye*’de de çarpık bir ilişkiler ağını merkeze alır. Aynı evde yaşayan iki aşkın mürebbiyeye olan tutkusunu yansıtarak entrik kurgunun Anjel etrafında şekilleneceğini gösterir. Bu iki karakter, Osmanlı toplumunun iki farklı kutbunda yetişen erkeklerin aynı derece ve noktada nasıl basiretsizleştiğini göstermek bakımından önemlidir. Şemi Bey, zengin bir ailede doğmuş, eğitimini dönemin en iyi özel okullarından birinde sürdüren, Fransız edebiyatı ve kültürüyle beslenen; ancak aynı zamanda babasının geleneksel öğretileri karşısında ikilemde kalan bir gençtir. Sadri Bey ise, İstanbul’un yoksul mahallelerinde yaşamış, istenilen düzeyde olmasa da eğitimini tamamlamış, nihayetinde Dehri Efendi’ye damat olarak memuriyet ve zenginlik elde etmiş bir karakter olarak olay örgüsüne dâhil olur. Şemi ile Sadri yetiştikleri konum ve şartlar bakımından zıt yerlerde olmalarına rağmen, Anjel’e olan tutkuları bakımından aynı durumdadırlar.

Hüseyin Rahmi’nin biri zengin, diğeri fakir bir ailede zorluklarla yetişmiş bu iki karakteri Anjel çevresinde konumlandırması, onun farklı sosyal tabakalardan aldığı roman kişilerine bütünsel bir açıdan baktığının işaretidir. Yazarın karakterleri farklı sosyal tabakalardan seçmesi, toplumun hemen her kesimini etkisi altına alan cazibeyi ve manevi yoksunluğu göstermesi bakımından önemlidir. Üstelik, romanın başında sadece Şemi ve Sadri değil; Amca Bey de mürebbiyenin planına alet olur, kendini Anjel’e layık görür. Yazar, Amca Bey’in kamburluğunu ve fiziksel özelliklerini anlatırken kullandığı kelimelerle, onun karakter özellikleri bakımından bayağılaşan, iradesiz biri olduğunu gösterir:

Büyük biraderi taşra memuriyetlerinde gezerken küçüğü İstanbul’da kendine kalan serveti son kuruşuna kadar yemiş, şimdi Dehri Efendi’nin lütuf ve sevgisine sığınmaktan başka çaresi kalmamış her emre eyvallah demek Amca Bey için artık bir yaşama zorunluluğu sırasına geçmişti. Bundan dolayı Dehri Efendi’nin Amca Bey üzerindeki etkisi, biraderlikten pederlik derecesine çıkmış, ötekinin ev içindeki itibarı ise çocuklarla uşaklar arasında aşağı bir dereceye düşmüştü (Gürpınar, 2016: 40).

Sadri ve Şemi’den sonra Amca Bey de mürebbiyenin planlarına alet olur. Hiç kimsenin ona değer vermeyeceğini bilen Anjel, istediği sonucu çabuk alır. Anjel, eve geldikten bir ay sonra, yalının küçük beyini, damadını ve amcasını planları doğrultusunda kullanmayı başarır. Gürpınar, bu karakterlerin mürebbiyeye esir olabilecek potansiyelde olduğunu betimlemelerle sezdirir. Söz konusu kişiler, yoz karakter özellikleriyle nitelendirilirken toplumsal çarpıklık da romana

taşınmış olur. Değer kavramını, Fransız kültürüne eşitleyen, yerli olan her şeyi -hatta ana dili-küçümseyen bu karakterler, Doğu tecrübesinin Batı hayalini keşfetme ve ona egemen olma düşüncesinde başarısız olduğunu somutlar.

Evlilik metaforunun temsili olan Doğu erkeğinin nazenin görünen Batı kadını karşısındaki biçareliği, kendini kaybetmişliği bu dönem romanlarının temel izleğidir. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye*'sinde bu izleği bütün yönleriyle görmek mümkündür. Yazarın, romanın çatışma alanını şekillendirirken karakterlerin konumundan hareketle Anjel'in entrikalarına kapılan erkelerin durumunu göstermeyi amaçladığı anlaşılır. Gelenegine ve kültürüne bağlı, özüne yabancılaşmamış karakterlerin de görüldüğü önceki çoğu romanın aksine *Mürebbiye*'de bütün karakterler Batı'nın arzuladığı Doğu figürüne koşut bir şekilde benliğini yitirir. Romanda Batılı mürebbiyenin gösterişine, cazibesine ve entrikalarına kapılan ev ahali erkeklerin erilliklerinin fikirsel hükmünü kaybetme süreçleri, erilliğini sadece cinsellik çerçevesine hapsettikleri açıkça görülür.

Dişil Erk/ Eril Zaaf

Alafrangalık özentisi Felatun'un karşısında ideali temsil eden Rakım gibi, olması istenen karakterler *Mürebbiye*'de yoktur. Yani, Hüseyin Rahmi "kendisini romancı olarak şöhrete ulaştıran ilk büyük eseri olan" (Göçgün, 1987: 56) bu romanda, olmaması gerekeni bütün ayrıntılarıyla trajik şekilde gülünçleştirirken idealize ettiği tipi olay örgüsüne yerleştirmez. Romanın başında Dehri Efendi'yi tanıtırken kullandığı ifadeler, yazarın idealize ettiği kahramanın o olduğunu düşündürür. Yazar, Doğu'nun eril gücünün Batı'nın dişiliği karşısında direnemediğini Şemi, Sadri ve Amca Bey üzerinden sembolleştirirken, Dehri Efendi'yi savunduğu tezin bir yansıması gibi gösterir:

Dehri Efendi mülkiye emeklilerinden altmış beş yetmiş yaşlarında kadar bir zattır. Babasından kalan çokça mala vâris olduğu gibi, bulunduğu birçok seçkin görevlerde iyi idare ve tasarrufu sayesinde o malları hemen ikiye katlamayı başarmış olduğundan şimdi vezir konağı denecek derecede gösterişli bir daireyi refah içinde idare etmeye var olan serveti bol bol yetmektedir. Kendisinin ilim ve fen sevgisi, bunlardan bazılarına da bağlılığı, Avrupa dillerinden Fransızcada ciddi bir biçimde, diğerlerinde de yüzeysel olarak bilgisi vardır (Gürpınar, 2016: 36).

Dehri Efendi'nin bu şekilde tasviri, ideal karakterin nasıl olması gerektiğini işaret eder niteliktedir. Ancak, olayın son halkası, Dehri Efendi'nin Anjel'in odasında dolaba saklanmış hâlde bulunmasıdır. Yazar, romanın sonunda bu durumun yaşanacağına dair hiçbir ipucu vermez. O güne kadar evdeki bütün örf ve geleneklerin koruyucusu ve uygulayıcısı olan Dehri Efendi, dolapta saklandığı gün, diğer karakterler gibi hükmünü yitirir. Herkesi korkutacak ihtişama sahipken, yaptıklarından dolayı herkesten saklanacak duruma düşer. Dehri Efendi'nin bu durumuyla birlikte, romanın omurgasını şekillendiren bütün karakterlerin dejenere olduğu, iradelerini

yitirdiği görülür. Nurdan Gürbilek'in ifadesiyle romanda sadece genç oğul değil; yol gösterici olma rolü üstlenen, geleneğin koruyucusu baba dahi yönünü kaybeder:

Hüseyin Rahmi'nin 'yabancı kadın' tehlikesine işaret eden romanlarının en tipik örneği *Mürebbiye*'dir. Romanda konağın tüm erkekleri; oğul, damat, amca, hepsi Fransız mürebbiyenin peşine düşmüştür. Romanın sürpriziyse sadece züppe oğulun, kadınsılaştırmış genç erkeğin değil milli adetler ve ahlak konusunda mutaassıp yaşlı Dehri Efendi'nin de mürebbiyenin yatağında yakalanmasıdır. ...tecrübesiz oğuldan geçtik, babanın kendisi baştan çıkmıştır (2010b: 83).

Osmanlı'nın çöküş yıllarında, ortam bütün bileşenleriyle Asya, yani Doğu aleyhine şekillenmeye devam eder. Tanzimat aydınının kültürel yaşama nüfuz etme arzusu, erkiyle Batı'yı etki altına alma çabası *Mürebbiye*'de bütün yönleriyle çöker, çünkü bu roman kişilerinin "zengini, fakiri, ihtiyarı, genci, eski terbiye ile yetişmiş olanları, alafrangalığa özenenleri hepsi kendini bir tutkunun rüzgarına kaptırır" (Moran, 2015: 124). Asya'nın tecrübesi Dehri Efendi dahi, Batı'nın ahlak ve şeref yoksunu mürebbiyesini kendine benzetmek bir tarafa onun rüzgarına kapılır, kendi irade gücünü yitirir.

Evdeki diğer üç erkekle birlikte baba'nın da erilliğini sadece cinsel boyuta indirgemesi, aydınların dışı olarak gördüğü Batı'ya nüfuz edememesi, realite ve hayal arasındaki çarpıklığın boyutunu gösterir niteliktedir. "Çarpıklıkların doğuş noktası ontolojik uyumsuzluktur. Modernliğin yapıları yeryüzündeki bütün kültürlerle kendilerini kabul ettirdiler, bütün alanlarda tahribat yaptılar ve sonunda algılama aygıtımızın içine sızdılar" (Shayegan, 2014: 72). *Mürebbiye*'de yaşananların karşılığı, Shayegan'ın ifadeleriyle paralellik gösterir: Anjel gelmeden önce ev, Dehri Efendi'nin koruyucu gücüyle hâlâ gelenekselliğin motifleriyle görünür. Ev, bu anlamda kendini dış etkenlerden ve kültürel yozlaşmadan korumanın mekânıdır. Evdeki bazı karakterler kısmen yabancılaştıkları halde, Dehri Efendi baba olma rolünü yitirmemiştir. Baba olduğu sürece Batı, bu evin gelenekselliğini zedeleyemez. Ancak Anjel'in gelişiyle bu korunma mekânına sızma ve algıları kendi çerçevesine uygun olarak etkileme de başlamış olur.

Gerçekten de Doğu ile Batı'nın birbirini etkileme mücadelesinde zihinsel şemaların ontolojik uyumsuzluğu vardır. Bu uyumsuzluğu göremeyen Osmanlı bey-beyzadeleri, kendi kültürel kimliğini kaybetme aşamasına gelir, Batı merkezli bir tahribatın oyuncağı olmaktan kurtulamaz. Kadim geleneğin ve bilgeliğin temsili Doğu, kendisinden esinlenerek yeni değerler oluşturan Batı'nın kültür dayatmalarına, baştan çıkarıcı cazibesine direnmek zorundadır. Dehri Efendi, olay örgüsü boyunca kendi geleneğini korumaya çalışırken Batı'nın bilimsel gelişmelerinden de mümkün olduğunca yararlanan ideal bir tip gibi yansıtılır. Onun da evin diğer erkekleri gibi Anjel'in oyuncağı olduğu romanın sonunda anlaşılır.

Bu noktada, Hüseyin Rahmi'nin şaşırtıcı bir sonla okuyucuyu etkilemeye çalıştığı düşünülebilir. Ancak bu son, derinlemesine irdelendiğinde toplumsal yozlaşmanın ve çürümenin ulaştığı kerteği göstermeye yardımcı olur. Ailenin ve dolaylı olarak normatif değerlerin koruyucusu baba, aile

üzerindeki hakimiyetini kaybetmeden önce kendi iradesini yitirir. Bu vahim tablo, kısa vadede ailevi değerlerin koruyucusu olan baba figürünün silikleşmeye başladığını göstermek bakımından önemlidir. Yazar, mekânın en işlevsel karakteri Dehri Efendi'yi suçlayacak bir cümle kurmaz, zaten romanın önsözünde Anjel hakkında ifade ettikleriyle mürebbiyenin yaşanacakların tek müsebbibi olduğunu baştan belirtir:

Mürebbiyelere kadınlıkları itibarıyla saygı, çocukların eğitimcisi olmalarından dolayı da teşekkür borçluyuz. Fakat bu hikâyemize adını veren Mürebbiye Matmazel Anjel yalnız ismen mürebbiye olup, ne saygıya ne de şükrana değer olan bir sefiledir. Paris'te zevk ve eğlence düşkünü kimselerin kucağından başka terbiye okulu görmemişken, İstanbul'da her nasılsa namuslu bir ailenin gafletinden faydalanıp oraya kendini mürebbiyelikle kabul ettirmiştir (Gürpınar, 2016: 5).

Gürpınar, durumun sebebini Anjel'in annesinden gelen ırsî ahlaksızlığa, Natüralist perspektifin soyaçekim tezine bağlamasına rağmen, gerçek, ahlâkın ahlâksızlığa; bilgeliğin ve tecrübenin şûhluğa, hoppalığa; Doğu imgesini koruma mücadelesinin Batı'nın kültürel işgaline direnememesidir. *Mürebbiye*'de görülen asıl sorun, Tanzimat yazarlarının rüyasını kurdukları fethin gerçekleşmemiş; "cihangirane ihtirasın yerini bir cinsel teslimiyete rezil bir zevkperestliğe bırakmış olmasıdır. [Romanda] yaşlılık artık kudreti değil, apaçık kudretsizliği; dişiye nüfuz edebilme gücünü değil, düpedüz cinsel zaafı temsil eder" (Gürbilek, 2011: 179). Zaaf ise, tecrübe ve bilgelikle bağdaşmayan karakter özellikleridir. Zaafına yenik düşen Doğu, idealinden ve mutlak otoritenin gücünden soyutlanmaya başlar.

Anjel'in karakteristik dişiliği, Şemi, Sadri ve Amca Bey'den sonra Dehri Efendi'nin de aklını başından alır. Doğu ile Batı arasında gerçekleştirilmesi hedeflenen erkek egemen evlilik hayali suya düşer, evin bütün erkekleri mürebbiyenin maskarası olur, kendilik değerlerini yitiren karakterlere dönüşür. "Evliliğin başat değerleri kabul edilen bağlılık, sadakat ve özveri" (Deveci, 2014: 155) Asya'nın yaşlı aklıyla Avrupa'nın yeni hayali arasında bulunmayan kavramlardır. Osmanlı aydın ve yazarlarının evlilik metaforuyla fethetmeye çalıştığı ve bilgeliğiyle hükmü altına almak istediği Batı, romandan da görülebileceği gibi yalnızca keşfedilmeyi bekleyen saf bir hazine olarak görünmez.

Aşırı Benzeşim: Kadınsı Züppelik

Batılılaşma sürecini yanlış anlayan karakterler, dramatik bir şekilde cinsiyet rollerini yitirmeye, kibarlık göstermek isterken kimliğinden uzaklaşmaya başlar. Alafranga hayata özenme neticesinde ortaya çıkan züppe tipinin "[y]aşam sınırları şeffaflaş[ır] ve bu karakterler kendine dairliğin anlamını kaybe[der]" (Arslan, 2012: 102). Züppe tipinin ortaya çıkışında, olanla olması istenen niteliklerin yarattığı kompleks durumlar etkilidir. İçinde bulunduğu ortamı küçümseyen ve Doğu'yu batıl gören bu karakterler, özellikle Fransız edebiyatından öğrendikleri yaşamlara imrenmenin getirdiği çelişkili duygu ve düşünceler içerisine girer. "Kişisel bilinçdışının

içeriğindeki [bu çatışmalı] düşünce ve duygular, aralarında gruplaşarak kompleks durumları oluşturur” (Geçtan, 2016: 163). Söz konusu durumlar etki alanını genişlettikçe, züppe figürünün hatları da belirmeye başlar. Züppe; kendi olamayan, olmak istediği benliğe de bir türlü ayak uyduramayan ve özenme hevesiyle cinsiyet rolünü dahi kaybetmeye başlayan zayıf kişidir. Başta kılık-kıyafette görülen benzeme çabası, makyaj ve konuşmaya, nihayetinde davranışların bütününe yansır. Dönem romanlarındaki züppelerin hemen hepsinde aynı nitelikleri görmek mümkündür.

Mürebbiye'de züppe tipinin en belirgin örneği Amca Bey'dir. “Büyük ölçüde Fransız kültürünün ve Fransız romantik edebiyatının etkisi altında” (Kolcu, 2011:93) kalan Amca Bey'in, ayna karşısında geçirdiği zaman ve aynadan beklentileri, onun bu yönünü, kadınsılaşmış züppeyi işaret eder:

Aynanın karşısına geçip kamburunu saklayarak yalnız yüzünü dikkatli gözlerle muayene edip kaşlarını adeta beğeniyor, gözlerini abartısız sevimli buluyor, fakat zayıf yanakları, koca dudakları, bir karış kulakları için pek öyle güvene güvene güzeldir diyemiyor ise de bunları büsbütün çirkinlikle suçlamaya da bir türlü dili varmıyordu (Gürpınar, 2016: 69).

Dönem romanlarının züppe tipleri incelendiğinde çoğunun ayna merakı göze çarpar. Aynanın karşısında geçirilen zaman ya da aynadan görülen ben, kişinin ruhsal durumunu olumlu etkileyecek bir bakışı beraberinde getirir. Çünkü aynada görülen ben, dışarıdan bakan bir göz değil; ben'in kendini algılayış biçimini içeren, narsist duygularla gören bir gözdür. Kendini güzel bulmayı ve kibarlığı dış görünüşün narinliğinde, naifliğinde arayan Amca Bey, çoğunlukla ayna karşısında süslenirken tasvir edilir. Amca Bey'in süslenmeye güdülenmesinde ve beğenilmeyi, kibar duruşun zarafetine bağlamasında alafranga hayata uyum sağlama gayesi etkilidir. Böylece bir beyefendi görüntüsü vermeyi ve Anjel'i kazanmayı hedefler. Tek vasfı süslenmek ve Anjel'e kibarlık etmek olan Amca Bey, bu özelliklerinin aşırılığıyla kadınsılaşma görüntüsü uyandırır. Başkalaşmış bir karakter olarak gerek bireysel gerekse toplumsal çizginin dışına çıkan Amca Bey, tutku ve özentilik nedeniyle tek boyutlu bir karakterdir.

İnsan ...süs vasıtalarına başvurmadan kendini alıkoyabilir mi? Amca Bey bu önemli ciheti de dikkatten uzak tutmayarak kişisel bakımına olağanüstü özen göstermeye karar verdi. Her sabah kalkınca yüzüne bir ustura gezdirmek, yarı göğsüne kadar kokulu sabunlarla yıkandıktan sonra pembe lös pudrasıyla yanaklarına renk ve yumuşaklık vermek, bıyıklarını kozmetiklemek, saçlarını türlü losyonlarla taramak kendisi için en önemli günlük meşgaleler sırasına geçti. ...ensiz fesini ayna karşısında yirmi dakikalık bir zaman harcayarak güzelliğinin parıltısını iki kat artıracak şekilde başına giyerdi (Gürpınar, 2016: 70-71).

Amca Bey'in aynadaki görüntüsünü yadsıyarak bedenini olmayan bir güzellikle süsleme gayreti, irade ve ruhsal bütünlüğünü öteleyerek bedenini bir eşya olarak görmesi şeklinde yorumlanabilir. “Eşyaya dönüşerek benliği yok etmek, insan iradesinin, insan etkinliği/eylemliliğinin yok sayılışıdır; acının [kaynağı duyguların] tabii sorumluluk duygusuyla birlikte ortadan kaldırılışıdır”

(Parla, 2012: 113). Amca Bey, kamburu ve dış görünüşünden dolayı hayatı boyunca sevilmediği için, mürebbiyenin kendisine gösterdiği ilginin de etkisiyle bedenine odaklanır. Onun nazarında karakter ve ruh güzelliği önemsizleşir, güzelliğin her yönü bedensel güzellikte bütünleşir. Anjel'in kalbinde yer edinebilmek ve ona ulaşabilmek için, kendini eşya gibi biçimlendirme, kalıba koyma girişimlerinde bulunur. Kendisi için en büyük yük olan kamburunu gizlemek amacıyla terzilerde farklı arayışlara yönelir.

Eril kimliğin aşınma süreci, bedene yansımadan önce düşünsel boyutta başlar. Kibarlık ve elit görünüm için gösterilen yüzeysel çaba, cinsiyet rollerinin karışmasına sebep olur. Amca Bey'in yaşadığı cinsel kimlik kaybı, bu şekilde meydana gelir. Onun düşünceyle başlayan eylemle yeni bir boyuta evrilen değişiminde "cinsiyet rolleri ve karakter özellikleri birbirine karıştığı için kendisine kesin bir cinsel rol belirlemek" (Freud, 2015: 35) imkansızlaşır. Görüntüsünü değiştirmek için gösterdiği gayret ve benimseyemediği beden onun erilliğini yitirme adımlarını ileri aşamaya taşır. Süs ve zarafet arayışı, Fransızca eşliğinde göstermeye çalıştığı kırılabilirliği, eril kimliğin yerini çıtkırıldım züppeye bırakmasıyla sonuçlanır.

Amca Bey'in bu tavırları, "erilliğini kaybetmiş ya da bir türlü erilleşememiş oğulun, hadım edilmiş ya da kadınsılaştırmış genç erkeğin, yani bir kadın adamın hikâyesidir" (Gürbilek, 2010a: 55). Bu hikâyenin kahramanı, Batı'ya hükmetme, onun dişliliği üzerinde egemenlik kurma mücadelesinde mutlakçı rolünü, rolüyle birlikte cinsiyetini de yitirir. Süs, ayna ve gösteriş Amca Bey'in karakterinin bir parçası olur ve Amca Bey, köklü geleneğin bütün değerlerinden soyutlanır.

Sonuç

Bütün karakterleri baştan çıkararak mürebbiye, aslında Tanzimat'ın hayali olan Batı düşününce evlilik yoluyla kendi bünyesine dâhil etme tezini çürüten bir karşı duruşun temsilcisidir. Osmanlı aydını, Asya'nın bilge aklına ve tecrübesine güvenirken Batı'nın gerçeğine hayalî bakar ve onu etkileyebileceğini düşünür.

Gerçek, aydınının fetih hülyasından apayrıdır: Toplumsal paradigmlar çökmüştür. Rüşvet, hırsızlık gibi yolsuzluklar, siyasi çekişmelerle kendi konumunu korumaya çalışan devlet adamları, haksız rekabette dibe vurmuş Türk ticareti ve daha listeler boyunca uzatılabilecek olumsuzluklar toplumun hemen her alanda yaşadığı buhranı gösterir. Doğu, Avrupa'nın istediği yönde değişmekte, yani fikirsiz bir hareketlilik yerine yüzeysel bir görüntünün cazibesine kapılmanın sancısını çekmektedir. Halk, genel olarak yoksulluk ve savaşlarla kıvrılırken imkanı olan paşazadeler de kendi sefa âlemlerinde günlerini idame ettirmektedir. Batı'nın kültürel ve bilimsel atmosferiyle tanıştırılan bu gençler, bilimi unuttur, kültürü ise şık giyinip mesire yerlerinde gezmek olarak algılar.

Toplumsal değerlerinden soyutlanan insanlar, nihayetinde iradelerini teslim ettikleri uygunsuz kadınlar tarafından sömürülür. Hüseyin Rahmi'nin çerçevesini *Mürebbiye*'de bu şekilde çizdiği atmosferde, kişiler buna uygun olarak karakterize edilir. Gürpınar, romanlarının çoğunda olduğu gibi *Mürebbiye*'de de olay örgüsünün herhangi bir yerinde yazar anlatıcı olarak olaya müdahil olur ve bu kişileri gerçeklerden hareketle şekillendirdiğini vurgular. Söz konusu sömürü, yalnızca bir erkeğin kadın tarafından sömürüsü olarak okunamaz. Sembolize ettikleri değerler açısından bakıldığında, Osmanlı aydınının bakış açısı cinsiyet sınıflandırmasına uysa da cinsiyet rolleri bakımından beklenenler gerçekleşmez. Fethedilmeyi bekleyen yeni hayaller, düşünüldüğü gibi bekleyen tarafta değildir, bütün etkin gücüyle Doğu düşününü etkisi altına almanın yollarını aramaktadır.

Kaynakça

- ARSLAN, Fatih (2012). *Boş Zaman Figürleri / Erken Dönem Türk Romanında Nesne/ Tüketim İlişkileri*. Ankara: Sinemis Yayınları.
- DEVECİ, Mutlu (2012). "Tevfik Fikret'in Özgürlük Yolundaki 'İzler'i". *Turkish Studies*, V. 7/3, s. 949-957.
- DEVECİ, Mutlu (2014). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- FREUD, Sigmund (2015). *Cinsiyet Üzerine*. Avni Öneş (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- GEÇTAN, Engin (2016). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- GÖÇGÜN, Önder (1987). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- GUENON, Rene (2013). *Doğu Düşüncesi*. Fevzi Topaçoğlu (Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2010a). "Kadınılaşma Endişesi". *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 51-74.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2010b). "Doğu'nun Cinsiyeti". *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 75-96.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2011). "Batı'nın Cinsiyeti". *Benden Önce Bir Başkası*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 167-198.
- GÜRPINAR, H. Rahmi (2016). *Mürebbiye*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- KOÇAK, Orhan (1996). "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme". *Toplum ve Bilim*. S. 70, s. 94-152.
- KOLCU, A. İhsan (2011). Yenileşmenin İkinci Kuşağı. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* içinde (s. 85-116). Ramazan Korkmaz (Ed.). Ankara: Grafiker Yayınları.
- MARDİN, Şerif (2015). *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MERİÇ, Cemil (2017). *Umrandan Uygarlığa*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- MORAN, Berna (2015). "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 'Yüksek Felsefe'si". *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış-1*. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 113- 132.
- PARLA, Jale (2012). *Tanzimat Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- PARLA, Jale (2014). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Halil Fatih ALAGÖZ

SEVİNÇLİ, Efdal (1990). *Hüseyin Rahmi Gürpınar*. İstanbul: Arba Yayınları.

SHAYEGAN, Daryush (2014). *Yaralı Bilinç*. Haydun Bayrı (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

SOLOK, C.Kudret (1987). *Türk Edebiyatında Hikaye ve Roman*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (30-39)

Makalenin Geliş Tarihi: 28.04.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 19.05.2018

UYKULARIN DOĞUSU'NDA ÇEMBERSEL FORM: HASAN ALİ TOPTAŞ

Hande BALKIZ¹

ORCID: 0000-0001-9748-8679

ÖZ

Batı'da yansıtmacı/mimetik roman anlayışı, 20. yüzyıldan itibaren yerini modernist ve postmodernist romanlara bırakır. İçeriğin öykülendiği, okurda merak uyandıran romanlardan ziyade yalnızlık ve yabancılaşmanın ele alındığı metinler yazılmaya başlanır. Kendi oluşum sürecini aktaran, metnin kurulmuş bir yapı olduğunu vurgulayan, ironinin öne çıktığı bu anlatılarda üstkurmaca ve metinlerarasılık iki temel kurgu unsuru olarak öne çıkar. Türk Edebiyatında 1970'li yıllardan itibaren modernist ve postmodernist metinlerin yazıldığı görülür. Edebiyatımıza 1990'lı yıllarda dâhil olan Hasan Ali Toptaş, romanlarındaki biçim ve içerik unsurları bakımından postmodernist bir yazar olarak kabul edilir. *Uykuların Doğusu* üstkurmaca ve metinlerarasılığın yoğun olarak kullanıldığı bir romandır. Başladığı cümleye geri dönen romanın yapısı, çembersel formda, dışta çerçeve bir metin ve onun içerisinde yer alan metin halkalarıyla düzenlenmiştir. Üstkurmaca düzlemindeki çerçeve hikâye birçok yerde iç hikâyelerle kesişmektedir. Açık ve örtük biçimde yapılan araştırmalar ile metnin kurgu evreni zenginleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Hasan Ali Toptaş, Çembersel, Uykuların Doğusu

CIRCULAR FORM IN UYKULARIN DOĞUSU: HASAN ALİ TOPTAŞ

ABSTRACT

Reflective / mimetic novel understanding in the West has been replaced by modernist and postmodernist novels since the 20th century. Texts on loneliness and alienation have begun to be written rather than the novels which narrate the content and arouse the interest of the readers. In these narrations which convey its own formation process, emphasize that the text is a constructed structure, and where the irony distinguishes, the fascination and intertextuality

¹ Dr., Öğretmen, Millî Eğitim Bakanlığı
eposta: hbalkiz@hotmail.com



stand out as two basic fiction elements. It seems that modernist and postmodernist texts have been written in Turkish literature since the 1970s. Hasan Ali Toptaş, who was included in our literature in the 1990s, is accepted as a postmodernist writer in terms of the form and content elements in his novels. "The East of Sleep" is a novel in which metafiction and intertextuality is used extensively. The structure of the novel, which returns to the sentence that it begins with, is organized in a circular form, with a text frame out and text circles in it. The frame on the plane of metafiction intersects with the inner stories at many points. The fiction universe of the text has been enriched with open and implicit allusions.

Keywords: Postmodernism, Hasan Ali Toptaş, Circular, Uykuların Doğusu

Giriş

Batı'da Aristo'dan Hümanizm ve Rönesans'a uzanan sürecin tarihsel, siyasal, sosyal tüm kültürel birikimin ürünü olarak ortaya çıkan roman, Türk edebiyatına Osmanlı Devletinin Batılılaşma projeleri kapsamında dâhil olur. Tanzimat dönemindeki sosyal, siyasal ve kültürel gelişmelerin bir parçası, uzantısı olarak önce çeviriler ardından da telif eserler ile edebiyatımızda yer almaya başlar. Batı'dakine benzer bir oluşum süreci geçirmediği için de Batılılaşma/modernleşme evresinin sancılarını izleyebildiğimiz bir tür olarak kendine yer bulur. Türk edebiyatında öğretici olma, toplumsal sorunları vurgulama işlevlerini üstlenen roman 20. yüzyılın sonuna kadar da başlangıcındaki toplumsallık/toplumsal fayda prensibinden pek fazla uzaklaşmaz.

18. yüzyılda Aydınlanma Çağı ile birlikte aklın, rasyonelliğin, bilimselliğin, mantığın yüceltiği görülür. Modernizm² sözcüğü ile adlandırılan bu dönem Descartes, Montesquieu, Voltaire ve Rousseau'nun düşünceleri ile başlar ve Kant'ın düşünceleri ile şekillenerek 20. yüzyıla kadar devam eder. Mutlak bilgiyi, evrenselliği, deney ve gözlemi temel ilkeleri olarak benimseyen modernizm hiyerarşik düzenler yaratır. Akıl ve bilim dışındaki tüm etkenleri dışlayan modernizm kuralcı yapısıyla bilgiyi sistematize eder ve kendi doğruları dışındaki her tür gerçekliği dışlar. Foucault'un belirttiği üzere modern birey, bilimsel disiplinler içinde biçimlendirilmiş, ahlakî, hukuksal, psikolojik, tıbbî, cinsel varlık haline getirilmiştir. (Best vd. 2011:52) Ancak 20. yüzyılın başlarında sanat ve edebiyat ürünleri modernizmin katı, kuralcı yapısıyla çatışmaya başlar. Bilim ve teknolojideki inanılmaz gelişim, savaşlar, toplumlarda görülen huzursuzluk bireyi yaşadığı topluma ve dünyaya yabancılaşmaya sürükler. Yabancılaşan bireyin sanatsal yansıması ise modernist romanlarla görülür.

Aristo'dan 20. Yüzyıla kadar devam eden yansıtmacı/mimetik sanat anlayışı, yeni değerler karşısında Einstein'ın Newton'un kuramını sarstığı gibi sarsılır. Determinizm, duygusallık ve

² Dilimizde "yeni, çağdaş, ilerici, yenici" manaları yüklenen "modern" veya "modernizm" kelimesinin izahına gelince: Latince "modernus" kelimesinden gelen "modern" (*O da 'şimdi, hemen' anlamındaki modo kelimesinden gelmektedir.*), M.S., V. yüzyıldan itibaren kullanılan bir kelimedir. Kavram ilk olarak Hristiyanlık öncesi dönem ile sonrası dönemi ayırmak için kullanılmıştır. Bundan sonraki dönemlerde de modern kavramı "eski" ile "yeni"yi birbirinden ayırma anlamını çok büyük ölçüde korumuş ve bu istikamette kullanılmıştır. Yani modernizm, modernlik veya modern dönem, her şeyden önce "eski"ye göre "yeni" olmaktır." (Çetişli, 2008: 153)

içerik öykülemeyle şekillenen roman yapısı değişir. Dün-bugün -yarının güvenli ritmik zaman akışı bozulur ve roman anti-roman durumuna gelir.³ Epistemolojik kaygıların yerini ontolojik kaygıların aldığı modernist romanda⁴ kimlik bunalımı/krizi yaşayan birey somut bir coğrafyada değil kendi iç dünyasında yol alır. Kahraman-olay-mekân-zaman çerçevesinde yazılan modern romanların aksine kahramanın bilinçaltının odağa alındığı modernist romanlarda zaman da bilinçakımı, flashback gibi tekniklerle çizgisel akışın sınırlarından çıkarılır. Merkezde tek bir öykünün olmadığı modernist romanlarda yazar, olası anlamları bölerek çoğaltır, imgeler yaratır ve birçok öyküyü birbirine bağlar. Roman, okurun öznel yorumlarına açık hale getirilir. Anlatımın açmazları, çözümsüzlükleri yazarların bilinçli olarak yaptıkları bir kurgu tekniğidir. “Umberto Eco, 20. yüzyılın doğrudan bir anlatım içermeyen, yoruma açık, çok anlamlı avangardist metinlerini “açık yapıt” (opera aperta), giderek devingen yapıt diye adlandırır.” (Ecevit 2011: 48)

Batı'da modernist romanla gündeme gelen yabancılaşma, soyut yaşantılar ve estetik kurgu eğilimleri üstkurmaca ve metinlerarasılık ile postmodernist anlatılara evrilir. Öykü anlatma ve kahramanın davranışlarını çözümlenme amaçlarından modernist romanla sıyrılan yazarlar, anlattıklarının kurgu olduğunu vurgulamaya başlarlar. Artık roman yazmak değil roman/anlatı kurmak söz konusudur. *Postmodernizm*; “1970'lerden başlayarak bugüne kadar Batı modernizminin ve onunla ilgili Aydınlanma ve hümanizm projelerinin politik güç ve çıkar amacına hizmet eden normlarını sorgulayan, onun düşünce yapısını çözen, çelişkilerine, çarpık ve kendine dönük norm ve yaklaşımlarına ışık tutan en önemli eleştiri yöntemidir.” (Dohtaş 2003:190) Modernizmi sorgulayan, eleştiren postmodernizmin düşünce sistemi Derrida, Foucault, Barthes Lyotard, Baudrillard ve Hassan gibi düşünürlerin etkisinde gelişir. Ayrıca XX. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan yapısalılık, yapı-bozumculuk, neo-pragmatizm gibi çeşitli felsefi akımlar da postmodernizmin gelişmesinde etkili olur. (Çetişli 2008: 152-159)

Postmodernist metinlerde yazar üstkurmaca ve metinlerarasılık olmak üzere iki temel kurgu unsurunu kullanır. Nasıl yazıldığını, nasıl kurgulandığını anlatan, okurdaki gerçeklik algılarını sarsan postmodern anlatılar, aynı zamanda yoğun çağrışım ağlarıyla okuru metinlerarası sonsuz bir evrene çeker. Böylece yazarın bilinci/bilinçaltı başka yazarların bilinci/bilinçaltı ile genişleyip zengin bir anlatı dünyasına dönüşür. Romanlarını 1990'lı yıllarda yayımlamaya başlayan Hasan Ali Toptaş postmodernist kurgu unsurlarıyla modernist kurgu unsurlarını birleştiren bir yazardır. Eserlerinde üstkurmaca ve metinlerarasılığı yoğun olarak kullanan Toptaş'ın metinleri çok katmanlı, çok anlamlı ve çok zamanlıdır.

³ “20. yüzyıl başı modernist romanı, edebiyatta alışılmış tüm ölçütleri ters yüz eden devrimci yapıda bir gelişmedir. Bu metinsel devrimde roman, bir anti-roman durumuna gelir.” (Ecevit, 2011: 42)

⁴ Bknz. Ecevit, a.g.e., s.42, İsmet Emre, *Postmodernizm ve Edebiyat*, Ankara, Anı Yayınları, 2006

1. Çemberin Mutlak Kapalılığı: Üstkurmaca

Hasan Ali Toptaş, romanlarında – *Uykuların Doğusu*'nda daha belirgin olmakla birlikte- başladığı yerde biten bittiği yerde başlayan bir döngüsel yapı kullanır. Döngüsel yapının özü gereği hareket içermesi metni devingen ve muğlak bir forma ulaştırır. Muğlaklığın anlamı çoğaltması sayesinde metin birçok öyküye/anlama olanak tanıyan açık yapıt haline gelir. “Postmodernist anlatılarda tüm eliptik/çembersel formların çevresinde döndüğü odaktır metin.” (Ecevit 2011: 184) Hasan Ali Toptaş'ın bir söyleşide de ifade ettiği üzere bu edebiyatta gerçek kahraman her zaman için romanın kendisidir. www.cumhuriyet.com [Erişim: 15. 02.2018] Her şeyin çevresinde döndüğü metin, varlığının kurmaca olduğunu bu döngüsel akışta vurgular.

Uykuların Doğusu, bir gölge gibi, masaya doğru yeniden yürüdüm.” (Toptaş 2014:5) ifadesiyle başlayıp “Sonra dayımın hikâyesini yazabilmek için kalktım, sendeleye sendeleye, ürkek” (Toptaş 2014:259) ifadesiyle biter. Tek bir cümlemin bir bölümünün metnin başında, kalan bölümünün metnin sonunda yer almasıyla metin birleşip bütünlük kazanır. Bu, çemberin başlangıç ve bitiş noktasına işaret eder. Çember aynı noktada başlayıp aynı noktada – aynı cümlede başlayıp aynı cümlede- biter. Böylece metnin tamamı bir cümlemin bir çemberin içine hapsedilir. Çember, sonsuz genişleyebilir ancak çemberin/kurgunun dışına çıkmak mümkün değildir. Kurgunun içindeki öykü adacıkları ise helezonik formda birbirlerinin içine geçerek, birbirine eklenerek ana öykünün dairesel/çembersel yapısı içinde kalan boşlukları doldururlar. Tek bir cümlemin/çemberin içindeki metin halkaları kahramanların hikâyeler içindeki konumlarıyla sürekli hareket halindedir. Çok katmanlı bu metaforik dokular hareketi sağlayan dinamik unsurlara dönüşürler. Bu döngüsel hareket metnin kuruluş amacını ve biçimini ortaya koyar. Özneler/kahramanlar değiştikçe temel çerçevenin dışına çıkılmadan hikâyeler de değişir. Bu değişim ve dönüş metnin adıyla da uyumlu bir uyku halini/rüyaların ve bilincin dinmeyen hareketini vurgular. Çemberin kapalı formu içinde biçimsel olarak metin sürekli kuruluş/başlama aşamasında olur.

Dayısının, “Hasanım Ali” diye hitap ettiği yazar-anlatıcı üstkurmaca düzleminde dayısının hikâyesini yazmak üzere masanın başındadır. Ancak belleğindeki karmaşa sürekli yeni yeni hikâyeler doğurduğu/ürettiği için -Bu aynı zamanda postmodern metinlerin kendi içinden doğmasına da uygundur- birbirine geçen birçok hikâye ana hikâyenin yazılma sürecini böler. Hikâyenin neresinde olduğunu bilemeyen yazar –anlatıcı “kimi zaman ortasında, kimi zaman sonunda, kimi zaman da hala başındaymışım gibi hissediyorum kendimi” (Toptaş 2014:149) cümlesiyle hikâyenin/metnin sonsuzluğuna işaret eder. Çünkü “hikâye sonsuzmuş gibi görüldüğünde, kendine ulaşmış demektir.” (Toptaş 2014:149) Yazar-anlatıcı bu cümleleriyle yazar Hasan Ali Toptaş'ın yansımasıdır.

Yazar-anlatıcı, metin üstkurmaca düzlemini Haydar adlı hayali karamanla kurar. Haydar, yazarın romanın içinde “Sonra, tuttum, büyük bir hevesle yıllar önce yazdığım Bin Hüzünlü Haz adlı hikâyemin içinde yokluğuyla var olan Alaaddin’e benzettim” (Toptaş 2014:150) dediği, yazarın bilinci ile bilinçaltı arasında gezinen bir varlıktır. Yazarın odasının dışında kalan, pencereden görünen, hikâyeleri başlatan Haydar, metnin yazılma aşamasını vurgulayan bir kurgu unsurudur. Haydar’ın her ortaya çıkışı yeni bir hikâyeyi başlatır ancak her hikâye ana metne teğet geçerek onun yazılmasını erteler.⁵ Haydar, yokluğu ile metnin belirsizliği genişletir. Bu, gündelik hayatta ortaya çıkmayan, rüyalarda ya da yazarların yazma aşamasındaki vecd haline benzeyen anlarda görünür olan bilinçaltı/bilinçdışının bir yansımasıdır. Kurgunun oluşum evresine göndermedir, zira Haydar’ın pencerenin önünde belirlediği zamanlarda yazar-anlatıcı hiçbir şey yazmaz. Pencereden dışarıyı izlediği anlarda Haydar ile aralarındaki diyalog yazarın özbeni ile iletişimini de göstermektedir. Zira yazar-anlatıcı pencereden bakarken camda gördüğü Haydar yansımasını “Bakarken, cama yansıyan yüzümün görüntüsü gitti, bir an için Haydar’ın yüzüne karıştı tabii. Karışınca da, ister istemez ben kendime dışarıdan bakıyormuşum gibi oldum.” (Toptaş 2014:149) cümlesiyle ifade eder. Buradaki ayna metaforu Lacan’ı hatırlatır.⁶ Karşıdaki kişi aynada görülen öteki bendir. Toplumsal-ben camda özne-ben’i ile karşılaşır. Kişinin büyüdükçe, toplumsallaştıkça yapılandığı toplumsal-ben’i ile özne- ben’i arasındaki diyalektik yabancılaşma mesafesidir. Bu anlamda Haydar yazar-anlatıcının yazma sürecini oluşturan/biçimlendiren en kuvvetli bilinçaltı unsuru kabul edilebilir.

“Belki de bu yüzden, okyanusun ortasında yüzen ıssız bir su kabarcığına benziyordu Haydar. Hatta, insanların kayıtsızlığından doğan ve sınırlarına hâkim olamayıp her an oraya buraya vahşice saldıracakmış gibi gözükene alabildiğine karanlık ve şekilsiz bir yaratığa benziyordu. Derinliği hayal edilemeyen geniş bir uykuya benziyordu sonra, belleklerden taşmış bir rüyaya, bakışlar arasında gezinen bir boşluğa, ya da henüz kimseciklerin tadamadığı, oldukça uzak ve acayip bir sarhoşluğa benziyordu.” (Toptaş 2014:35)

⁵ “Uykuların Doğusu’na baslarken kafamda sadece “İnsan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda”dır düşüncesi vardı. Bu düşüncenin yanında da roman yazma arzusu vardı elbette. Ne var ki, her zamanki gibi ben yazacağım romanda neleri nasıl yazacağımı bilmiyordum. Pusulam yoktu acıkcası, haritam yoktu, planlarım, karakterlerim ve hikâyelerim yoktu. Bütün bunları metin içinde metinle birlikte düşünüp metinle birlikte oluşturacağımı bildiğim için, o günlerde ben ilk cümleyi arıyordum sadece; masaya oturuyor, özene bezene yüzlerce cümle yazıyor ve bunların hiçbirini beğenmiyordum. Yazdığım her cümle kendi sınırının sonuna varınca tık diye bitiyordu çünkü, sonraki cümleyi doğuramıyordu. Ben de masadan kalkıp başka şeylerle uğraşıyor, aklım sıra ruhumu evin içinde biraz gezdiriyor, sonra heyecanla gelip masaya yeniden oturuyordum. Bu can sıkıcı durum, yaklaşık sekiz ay sürdü.” (Toptaş, 2008: 133)

⁶ “İngesel’in düzenine uyan Ayna Evresi kabaca Freud’un narsisizm dönemine denk düşer. Bu dönem 6–8 aylık bir çocuğun aynadaki kendi imgesini coşkuyla tanınması, bir bütünlük olarak kendini kavraması ile ilk işaretini bulur. İnsanın kendini, kendinden geri yansıyan bir imgeden (ki bu yansıtıcı anne de olabilir) dolaymlanarak ele geçirmesi, insanın kendini ona bir başkası tarafından yansıtılan imge sayesinde kurgulayabilmesi tarafından anlamlıdır.” (s.339), “Lacancı analitik fenomenolojide bulunan temel varsayım: insani arzu Öteki’nin arzusunun arzusudur; insan arzulanmayı arzular. O zaman ilk bakışta güç gibi gözükene şu denklem ortaya çıkar; insan kendini ancak dilde, yani Öteki’nin nezdinde, gene Öteki tarafından ona dayatılan bu yabancı ortamda kendine yabancı(laşmış) olarak imleyebilir. İşte Lacan’a göre bu ötekileşme, bu yabancılaşma bilinçdışının koşuludur. Böylece özne kendini imlerken temelde Öteki’nin arzusunu dile getirir.” (s.342) (Tüzünoğlu, 2004: 335-363)

Haydar'ın okyanusun ortasındaki su kabarcığına, şekilsiz bir yaratığa, uykuya, rüyaya ve bakışlardaki boşluklara benzetilmesi onun bilinçaltı imgesi olduğunu göstermektedir. Yazarın sıraladığı tüm benzetmeler Tasavvuf ile de ilişkilendirilebilecek sembolik anlamlar taşımaktadır. Haydar, bilinçaltına ait bir imge oluşu nedeniyle insanî kısıtlamalardan, zamandan ve mekândan bağımsızdır. Çatılardan uçar, otomobillerin üstüne basar, bulutlarda süzülür, bağırıp çağırıldığında kimse onu duymaz. Bundan dolayı da insanlar tarafından fark edilmeyişine, insanların kayıtsızlığına sinirlenir. Bu yazar-anlatıcını dış dünyaya dair tepkilerinin sembolik düzeydeki anlatımıdır.

2. Çemberin İçi: Helezonik Metin Halkaları

Hasan Ali Toptaş çerçeve metnin üstkurmaca düzleminde birinci tekil kişi anlatımını kullanır. Yazar-anlatıcı ve Haydar'ın yer aldığı bu düzlem metnin yazılış sürecini içerir. Eserin sonunda ilk cümleyle birleşen bu yapı yazar-anlatıcının yazmaya başlayamadığı dayısının hikâyesidir. Dayının hikâyelere yönelik "...hayır bunlar dayının sözleri değil, dayının ağzından geçen hayatın sözleri, dedi Haydar." (Toptaş 2014:149) cümleleri yazar-anlatıcının yol haritası kabul edilebilir. Helezonik yapıyı oluşturan metin halkalarında ise üçüncü tekil kişi anlatıcı kullanılır. Bu metin halkaları arasındaki geçişlerde anlatıcıların değişimi kopukluk yaratarak metni bölüp çok katmanlı/parçalı yapıyı ve devingenliği destekler. İlk metin halkası Radyoevindeki Adam'ın hikâyesidir. Görevlendirildiği radyoevinde kendisine yapabileceği bir iş bulamayan, yetkililerce oyalanan, bekletilen biridir Radyoevindeki Adam. Uygun bir iş bulunması için sürekli başkente mektup yazar fakat hiçbir karşılık alamaz. Radyoevindeki Adam'ın hikâyesi devam etmekteyken Haziran sopasının hikâyesi iç metin halkası olarak bu hikâyeye eklenir. Haziran sopası metindeki anlatımıyla Hz. Musa'nın asasını andırır. Zira yettiği ağacın coğrafi konumu ve metindeki işlevi itibarıyla mucizeler gösterebilen, terbiye edebilen bir nesnedir. İç metin halkalarından bir olan Haziran sopasının hikâyesi metni böler fakat sonra anlatım tekrar Radyoevindeki Adam'a geçer.

Radyoevindeki Adam iş beklemeye devam etmektedir. Beklemenin değişmeyen sonuçları onun kişiliğini ve bedenini değiştirir. Kuyruğu çıkan kahraman öfkeli, nezaketsiz, sabırsız birine dönüşür. Çok öfkelenip radyoevinden çıkıp gittiği bir gün kendi döngüsünü başlatacak nesneyi/mızıkaı bulur. Mızıkanın üzerinde bir kelebek resmi vardır ve "YANIK HUSREV PASA-Made in China" yazılıdır. Olay örgüsünün oluşumunda önemli bir yere sahip olan mızıka üstkurmaca düzleminde yazar-anlatıcının odasında da bulunmaktadır. Mızıkaı çaldıkça farkındalığı çoğalmaya başlayan kahraman, radyoeviyle sembolize edilen duyarsızlığı kitaplara gömülerek engeller. Mızıkanın sesi yabancılaşmaya sebep olan toplumsal sesleri kahramanın dikkat alanından çıkartır. Metin halkalarının birbirine bağlanmasında simgesel bir işlev oynayan mızıka, kimin eline geçerse onun hikâyesini başlatır. Büyük sel felaketi yaşanırken Radyoevindeki Adam'ın sandalına aldığı Cebrail dede, sandaldan düşünce Radyoevindeki Adam tutunması için ona mızıkaı verir. Ve böylelikle ikinci metin halkası olan Cebrail'in hikâyesi başlar.

İş aramak için bin bir umutla kente gelen Cebrail dede, kenti sular altında kalmış bulur. Sel sularının çevrelediği otobüsün üstüne binerek beklemeye başladığında sandalla gelen Radyoevindeki Adam ile karşılaşır. Ancak çocukların ölüyor diye suların içinde bağıran bir kişiyi gören Cebrail dede, kurtulmak için bindiği sandaldan atlar. Yolları kesiştiği an ayrılan bu iki adamın hikâyesi eserin sonunda yazar-anlatıcının dedeleri olmaları sebebiyle tekrar birleşir. Bu aynı zamanda iki metin halkasını üstkurmaca düzlemine de bağlar. Sandaldan atladığında suların içinde çırpınan Cebrail dedeyi Badem Bıyıklı adam kurtarır. Cebrail dedeyi kurtarıp evine götüren Badem Bıyıklı ona şekerçi dükkânında iş de verir. İç metin halkalarından biri olan Badem Bıyıklı'nın hikâyesinin içinde yer alan Gözünden Gözyaşı Yerine Tas Parçacıkları Dökülen Kızın Hikâyesi ve Horoz Dede'nin hikâyesi yer alır. Haziran sopası hikâyesindeki adam ile Badem Bıyıklı Adam'ın hikâyesinin kesişen unsurları dikkatten kaçmaması gereken bir ayrıntıdır.

Mızıkanın yeni sahibi Cebrail dede şekerçi dükkânında çalışmaya başlar ancak hayatının ritmik akışı kuş imgesiyle sarsılır. Bir gün aniden adını bilmediği bir kuşun peşine düşer. Arayış aşaması Cebrail dedenin yabancılaşma sürecini başlatır. Zira etrafındaki çoğu kişi onu kandırmaya çalışır, onunla alay eder. Pala Bıyıklı çingenenin oyunu ise Cebrail dedenin topluma, hayata olan inancının bitmesine neden olur. Sonunda da aklını kaybedip eve kapanır. Mızıkeyi, kuşu aramak zorunda kalan oğluna (yazar-anlatıcının babası) verir. Böylece üçüncü metin halkası olarak Cebrail dedenin oğlunun hikâyesi başlar. Kısa tutulan bu metin halkasında kahramanın şekerçi dükkânını işlettiği ve kuş arama bahanesiyle kentteki gezintileri yer alır. Gezintilerin sonu aşk ve evliliğe uzanır. Bu evlilik metin halkasını önceki iki halkaya da bağlar. Zira yazar-anlatıcının babasının evlendiği kişi Radyoevindeki Adam'ın kızıdır. Böylece Radyoevindeki Adam ile Cebrail dedenin yolu tekrar kesişir. Çerçeve metin ile diğer metin halkaları arasındaki geçiş 3. Metin halkasıyla sağlanır. Hikâyesi yazılmak istenen dayıya bu evlilik aracılığıyla ulaşılır.

Dördüncü metin halkası olarak kabul edilebilecek metin halkası yazar-anlatıcının dayısının hikâyesidir. Yazar-anlatıcının hayran olduğu dayısı, neşeli ve eğlenceli kişilik yapısının yanı sıra sürekli kitap okuyan bilge bir kişidir. Romanın sön bölümünde babası yazar-anlatıcıyı mızıkeyle birlikte dayısının evine gönderir. Zira dayısı bir süre önce sadece serçe parmağına bakmaya başlamış, moraran parmağı ve kolu kesilmiştir. Daha sonra sırayla diğer kolu ve bacakları da kesilen dayı dünyadan parça parça kopmaktadır. Tamamen bir silindire benzeyen dayıyı yazar anlatıcı son kez Haydar ile birlikte görmeye gider. Dayının evine vardıklarında arka bahçeden gelen çocuk sesleri dikkatlerini çekince oraya yönelirler. Çocuklar gürültülü biçimde yerdeki bir karaltıyla oynamaktadırlar. Oyunun büyüüne o kadar kapılmışlardır ki yazar-anlatıcı ve Haydar'ı görmezler. Sonra birden karaltı da çocuklar gibi gülmeye başlar. Yazar-anlatıcı o karaltının dayısı olduğunu anlayınca karaltı "git Hasanım Ali, dokunma çocuklara..." der. (Toptaş 2014:258) Oradan hızlıca uzaklaşan anlatıcı Haydar'ın da kendisiyle birlikte koştüğünü hisseder.

“ Birbirine karışan ayak seslerimiz şehrin içinde aynı anda yankılanıyordu bir bakıma ve sanki ben sokakları koştüğüm için değil de Haydar’ın varlığını hissettiğim için geçiyordum.” (Toptaş 2014:258)

Evin önüne geldiklerinde aniden hızlanarak Haydar’ı kapının dışında bırakan yazar-anlatıcı masanın başına geçer ve dışarıdan kulağına gelen şehrin uğultuları eşliğinde dayısının hikâyesini yazmaya karar verir. Romanın yarım kalan ilk cümlesi son cümleyle birleşerek tüm anlatılanları bu cümlenin içine kilitler. Metin dairesel/çembersel etkiyle okuru eserin başına yönlendirip kurguyu yeniden yapılandırmaya sürükler.

Sonuç

Uykuların Doğusu’nda evrenin sonsuzluğuna ve döngüsüne işaret eden çembersel bir zaman kurgusu bulunmaktadır. Yapısal olarak sonunun başıyla birleştirilmesi, içeriksel olarak da yazar-anlatıcının hikâye yazmaya başladığı âna geri dönmesi bu döngüsel zaman algısını pekiştirir. Birbirini bölen hikâyelerdeki zamansal farklılık postmodern metinlerdeki zamansal sapmalardan kaynaklanır. Ayrıca bölümlerdeki kişi ve sembollerden oluşan zamansal çağrışımlar da bölüm numaralarıyla ilişkilendirilebilir. Haziran sopasının 6. bölümde yer alması, haziranın 6. ay olması, Radyoevindeki Adam ve Cebrail dedenin 17 yıl sonra karşılaşmalarının 17. bölümde yer alması tesadüften öte bir kullanımdır. Metinde zamanın çizgisel dün-bugün-yarın çizgisinin dışına çıkacak biçimde tasarlanması, zamanın döngüsellik içindeki parçalı yapısı postmodernist kurgunun yansımasıdır

Uykuların Doğusu’nda yapı çembersel formda düzenlenir. Birbiriyle etkileşim halindeki öykü adacıkları ana çemberin içinde yer alırlar. Ana çember genişledikçe yazının sınırları ve anlam alanları da genişler. Modernist ve postmodernist unsurların birbirine karıştığı romanda yazar, geriye dönüş, iç monolog, diyalog tekniklerini kullanır. Postmodern roman estetiğinin temel dayanakları olan çoklu özne yapısı, oyunsuluk, üstkurmaca, metinlerarasılık ile devingenlik sağlanır. Üçüncü tekil kişi ve birinci tekil kişi anlatıcıları bir arada kullanarak olayların farklı kahramanlar aracılığıyla anlatılması yazar-anlatıcının metne mesafesinin her an değişmesine neden olur. Böylece tekil bakış açısının sınırlı ve statik yapısı da postmodern kurgu gereği kırılır.

Uykuların Doğusu’nda yapı ve içeriği bütünleyen unsurlardan biri de metinlerarasılıktır. Yazarın bazen açıkça bazen örtük biçimde yaptığı göndermeler yarattıkları çağrışımlarla içeriği ve anlamı güçlendirirler. Romanda Radyoevindeki Adam’ın okuduğu Jorge Luis Borges’in *Alçaklığın Evrensel Tarihi* kitabı ve adı geçen birçok kitap, Cebrail dedenin olmayan bir kuşun peşine düşmesi (Mantikut Tayr), yazar-anlatıcının Haydar’ı *Bin Hüzünlü Haz* romanındaki Alaaddin’e benzetmesi açık anıştırmalara örnek verilebilir. Yazarın üstü kapalı Kafka, Borges ve Marquez, Dante anıştırmaları metnin iç dokusunda dikkatli okurlarca fark edilebilecek biçimde kullanılmıştır. Hasan Ali Toptaş Gürsel Korat ile yaptığı bir söyleşide romanın metinlerarası bağlantılarını

“bunlar benim küçük selamlamalarım” ifadesiyle belirtmiştir. (www.radikal.com [Erişim 15.02.2018])

Yazar, okurla konuşarak metni okurla birlikte oynanan bir oyuna, birlikte kurgulanan bir dünyaya dönüştürür. Okur, yazarın belleğinin peşine düşerek kimi zaman üstkurmaca düzleminde kimi zaman da metnin iç evreninde dolaşır. Postmodernist metinlerin okura bıraktığı geniş anlam alanı ile okur, yazarın bıraktığı boşlukları, işaret ettiği kavram ve metinleri kendi kültürel birikimi kadar doldurur. Hasan Ali Toptaş romanlarının kapalı, anlaşılması zor bulunmasının nedeni postmodernist metinlerin gerektirdiği birikimli okur beklentisinden kaynaklanmaktadır.

Kaynakça

- Best, Steven ve Douglas Kellner (2011). *Postmodern Teori*. Mehmet Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Cebecioğlu, Ethem (2011). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. Ankara: Ağaç.
- Çetişli, İsmail (2008). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ.
- Doltaş, Dilek (2003). *Postmodernizm ve Eleştiri*. İstanbul: İnkılap.
- Ecevit, Yıldız (2011). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim.
- Ecevit, Yıldız. “Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi: Roman Yazan Şair”. [http:// cumhuriyet.com/1996/09/05/](http://cumhuriyet.com/1996/09/05/). (Erişim Tarihi: 15.02.2018).
- Emre, İsmet. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı.
- Korat, Gürsel. “Hasan Ali Toptaş’la Söyleşi ”. [http:// radikal.com/ 2005/06/ 21/](http://radikal.com/2005/06/21/). (Erişim Tarihi: 15.02.2018).
- Moran, Berna. (2005). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim.
- Moran, Berna. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem.
- Toptaş, Hasan Ali (2014). *Uykuların Doğusu*. İstanbul: İletişim.
- Toptaş, Hasan Ali (2008). *Harfler ve Notalar*. İstanbul: İletişim.
- Toptaş, Hasan Ali (2006). *Gölgesizler*. İstanbul: İletişim.
- Toptaş, Hasan Ali. (2007). *Bin Hüzünlü Haz*. İstanbul: Doğan.
- Tura, Saffet Murat. (1996). *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı.
- Tüzünoğlu, Melida, (2004). “Lacan’da Anne ve Oğul’un Baba ve Oğul’a Dönüşmesi”. İstanbul: Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (40-56)

Makalenin Geliş Tarihi: 31.03.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 17.04.2018

ÜSTKURMACA ROMANLARIN YARATICI YAZMAYA KATKILARI BAĞLAMINDA ADALET AĞAOĞLU'NUN YAZSONU ROMANI

Tuncay BOLAT

ORCID: 0000-0002-4538-8139

ÖZ

Yaratıcı yazarlık, son yıllarda açılan kurs/atölye ve çıkan kitaplarla giderek önemi artan bir edebiyat olayı hâlini almaktadır. Bu kurs ve kitapların kurmaca sanatıyla ilgili yazar adayına kazandırmayı hedeflediği bilgilerin pek çoğu, kendi yazılış serüvenine odaklanan üstkurmacaların da içeriğini oluşturmaktadır. Dolayısıyla yaratıcı yazma eğitiminde ele alınan konularla ile üstkurmaca metinlerin içerikleri arasında bir benzerlik vardır. Hâl böyle olunca üstkurmacalar, yazar adayları için eğitsel işlevi de bulunan yol gösterici metinlere dönüşür. Adalet Ağaoğlu'nun üstkurmaca tekniğini belirgin şekilde ilk kez kullandığı *Yazsonu* (1980), esas olarak romanın kademe kademe nasıl inşa edildiğini, yazma sürecinde yazarın içine düştüğü açmazları; karakter yaratma, mekân tasviri vs. gibi temel roman tekniklerinin nasıl kullanıldığını, yani sonuç itibarıyla bir yaratıcı yazma serüvenini konu almaktadır. Kurmacaya dair eleştirel, teorik ve teknik değerlendirmelerle sanatsal sırları kurmaca metnin akışı içinde görmek, metne daha derinlemesine nüfuz etmek isteyen okur ve kendi özgün metnini arayan yazar adayı için önemli bir katkı sunacaktır. Bu yazıda, *Yazsonu* romanından hareketle üstkurmacaların yaratıcı yazmaya katkıları irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcı Yazarlık, Üstkurmaca, Roman, Adalet Ağaoğlu, *Yazsonu*.

METAFICTIONAL NOVELS' CONTRIBUTIONS TO CREATIVE WRITING: *YAZSONU (SUMMER'S END) BY ADALET AĞAOĞLU*

ABSTRACT

Creative writing as a literary phenomenon has come to receive more attention and to be attached more importance thanks to the recently increased number of schools, workshops and books. Most of the competencies these schools, workshops, and books aim to help prospective writers acquire comprise the contents of metafiction depicting the way they have been produced. Thus, there are similarities between the subjects handled in creative writing



trainings and the contents of metafictional texts. This makes metafictional texts assuming an educational function intended for prospective authors. *Yazsonu* (1980), in which Adalet Ağaoğlu explicitly employs the metafiction technique, basically features how a novel is gradually constructed, what sort of dilemmas an author goes through, how to use such novel techniques as character creation and spatial descriptions; in other words, it depicts the adventure of creative writing. Seeing artistic secrets of metafiction along with critical, theoretical, and technical evaluations in a metafictional text will greatly contribute to readership who wishes to get immersed in the text and to prospective authors in search of their own texts. The present paper attempts to discuss the contributions of metafiction to creative writing in consideration of *Yazsonu* by Adalet Ağaoğlu.

Keywords: Creative Writing, Metafiction, Novel, Adalet Ağaoğlu, *Yazsonu*.

1. Giriş

“Yaratıcı yazarlık”, son yıllarda ardı ardına çıkan kitap, açılan kurs yahut atölyelerle giderek önemi artan bir edebiyat olayı hâlini almaya başlamıştır. Bu kitap ve kurslara kitlelerin gösterdiği teveccüh, yazmaya olan genel ilgideki artışın bir göstergesidir. Fakat elbette buna koşut olarak edebiyata (özellikle de belli bir estetik kaygı güden edebiyata) gösterilen ilgide büyük artış gözlenmez. Dolayısıyla bu ilginin kaynağını salt iyi edebiyatta aramak yanlış olur. Zira geleneksel basın yayın imkânlarına internet, sosyal medya ve diğer medya araçlarının eklenmesiyle yaratıcı yazmanın hiçbir dönemde olmadığı kadar büyük bir ekonomik karşılık bulmasının söz konusu oluşmasında büyük payı olduğu açıktır. Dolayısıyla yaratıcı yazarlığa yönelik kitap ve kursların yazı yoluyla şöhret ve maddi zenginliği elde etme gayreti içindeki bir kitleye de hizmet etmesi kaçınılmazdır. Bununla beraber söz konusu kitap ve kursların homojen bir alıcı kitlesi olduğunu söyleyemeyiz. Bu kitle, çok farklı amaç ve beklentilere sahip kişilerden oluşur. Nitekim bu yazıda Adalet Ağaoğlu’nun *Yazsonu*¹ (1980) romanının yaratıcı yazarlığa katkı sunacak bir metin olarak önerileceği kesim, yazmayı estetik bir uğraş olarak ele alanlar olacaktır.

Yaratıcı yazarlık kursları sayesinde büyük yazar olunup olunmayacağı edebiyat ortamlarında tartışılan bir konudur.² Biz, bu tür kitap, kurs veya atölyelerin –en azından iyi örneklerini³ göz önünde bulundurarak- önemli bir yol gösterici olduklarını iddia ediyoruz. Nasıl ki resim eğitimi alan herkes büyük ressam, müzik eğitimi alan herkes büyük besteci olmuyorsa, bu kurslarda yaratıcı yazmanın teknik yönleri hakkında eğitim alanların tamamından da büyük birer yazar olmalarını bekleyemeyiz. Fakat bu tip kurslara katılanların bir kısmının daha nitelikli birer okur hâline gelmeleri dahi azımsanmayacak bir kazanımdır. Ayrıca ilerleyen yıllarda bu kurslara katılmış kimseler arasından büyük yazarlar çıkması da şaşırtıcı olmayacaktır.

¹Adalet Ağaoğlu (2007). *Yazsonu*. İstanbul: İş Bankası Kültür. (Yazı boyunca romandan yapılan alıntıların sayfa numaraları, bu baskı esas alınarak metin içinde verilecektir.)

²Bu tartışmalar ve Türkiye’de yaratıcı yazarlığın durumu ile ilgili bakınız: (Arman 2012).

³Mesela Semih Gümüş yönetimindeki “Notos Atölye” veya Murat Gülsoy’un BUYEM’de düzenlediği “Yaratıcı Yazarlık Atölyesi” bu konuda iyi birer örnek olarak değerlendirilebilir.

Yaratıcı yazma atölyelerinde kursiyerlerin 'nitelikli okuma'ya yönlendirildikleri bilinmektedir. Bu okumalarda kurmaca veya kurmaca olmayan çok geniş bir eser yelpazesinden metin seçimi yapmak mümkündür. Sonuç itibarıyla iyi yazmanın asırlardır değişmeyen kuralı, iyi okur olmaktır. Bu yazı vesilesiyle de yaratıcı yazmaya yönelik okumalara bir katkı mahiyetinde, "üstkurmaca" roman ve hikâyelerin yazar adaylarına yol gösterici yönlerinin bulunduğu *Yazsonu* romanı bağlamında dikkat çekilecektir.

2. Üstkurmaca ve Yaratıcı Yazma

Üstkurmaca, en genel hatlarıyla 'kurmaca metnin, sistematik şekilde kendi yapıntılılığına dikkat çekmesi' şeklinde tanımlanabilir. Dolayısıyla roman ya da hikâyenin kendi yazılış serüvenini metnin konusu hâline getirmesi, en tipik üstkurmaca formunu oluşturur. Romanın kendisi üzerine odaklanması; roman sanatının imkânları, edebiyatın ne olduğu, kurmaca-gerçek sınırı, romanın teknik unsurları, yazar-okur rolleri gibi romanın kimi teorik meselelerinin kurmaca metnin içeriğinde yer almasını beraberinde getirir. Mark Currie'ye göre üstkurmaca metinlerin yapısında eleştirel bir tavır vardır. Bu eleştirel tavır, metin içinde bir yandan dil ve dünya arasındaki sorunlu etkileşimi irdelerken bir yandan kurmaca ile eleştiri arasındaki sınırı sorunsallaştırır (2016: 45). Eleştiri ve kurmaca arasındaki ilişki, gerçekçi eserlerde kurmaca metnin tamamlanmasının ardından başlarken üstkurmacalarda eleştiri bünyevî bir unsurdur. Eleştiri ve teoriyle bu denli iç içe oluşları üstkurmacaları, yaratıcı yazma açısından ayrıcalıklı bir noktaya taşır. Yaratıcı yazarlık kurs/atölye ve kitaplarıyla üstkurmaca hikâye ve romanlar arasında özellikle yaratıcı yazmanın sırlarını verme ve metnin doğasına dikkat çekme yönlerinden bir benzerlik söz konusudur.

Metnin doğasından bahsedildiğinde genellikle kurmaca metnin gerçeklikle kurmaca arasında salınan yapısı akla gelir. Gerçekçi estetiğe bağlı romanlarda bu yapı, yaratılan illüzyonla gözden kaçırılır. Üstkurmaca metinlerde ise bu kurmaca-gerçek sınırı, izafi olarak ele alınıp sorunsallaştırılır. Jekaterina Sadovska, bu belirsiz sınırı aşarak metnin okurla doğrudan etkileşimde bulunmasını, üstkurmacanın vazgeçilmez özelliklerinden kabul eder (2016: 160). Sadovska, gerçekçi estetiğe bağlı bütünlüklü kurmacaların kendini yansıtma gibi bir amaç ve ihtiyaçları olmadığını, üstkurmacanın ise bundan farklı olarak anlatının herhangi bir yerinde akışı kesip kendi yapısını tartışmaya açtığını dile getirir. Bu uygulama, metni bir üst (meta) düzleme taşırken bütünlüğü parçalar (2016: 158-159). Bu parçalı yapı, kurt bir yapı inşa etme gayesindeki gerçekçi romanı tersyüz eder. Zira Patricia Waugh, üstkurmacanın amacının gerçekçi romanı görmezden gelmek değil; tam aksine onun anlatım stratejilerini aşikâr etmek olduğunu düşünür (1984: 18). Üstkurmacalar, gerçekçi romanın sırlarını ortaya dökerek ve onun inceliklerle gizlenmiş tüm pürüzlerine dikkat çekerek okuru âdeta kurmacanın inşaatında bir gezintiye çıkarır. İnşaatta gezintiye çıkmak, kurmacanın sırlarına vakıf olmayı arzulayan meraklı okur için çok caziptir. Bu inşaatın diğer bir fonksiyonu ise, kendi kurmaca evrenini inşa etmek isteyen yazar adayına bir staj

alanı teşkil etmesidir. Nitekim yaratıcı yazma atölyelerinde tartışılan pek çok konu, metnin inşa sürecine dikkat çeken veya baştan sona bu süreci konu edinen üstkurmacalarda, romanın ana konusu olarak tartışılır.

Yaratıcı yazma atölyelerinde farklı teknik ve müfredatlar uygulanmakla beraber uzun süredir faaliyet gösteren ve Semih Gümüş'ün başı çektiği Notos Yaratıcı Yazarlık Atölyesi'nin internet sitesinde yer alan kurs programındaki bazı içeriklere bu bağlamda örnek olarak bakılabilir. Atölyenin on derslik programı boyunca üzerinde durulan bazı konu başlıkları şöyledir: "Edebiyat nedir, ne değildir?", "Ne yazmalıyım?", "Nasıl yazmalıyım?", "Nasıl düşünüp nasıl yazmalıyım?", "Gerçek Kurmaca Ayrımı", "Düş ve Gerçek", "Kurmaca nedir, nasıl yazılır?", "Kişilerin Yaratılması"... [Erişim Tarihi: 06.02. 2018].⁴ Başka atölye ve kitaplarda da yaratıcı yazarlık bağlamında temas edilen bu soru ve konular, görüldüğü üzere kurmaca metnin doğasını, yapısını kavramaya ve metnin oluşum evresinde nasıl bir sürecin izlendiğini anlamaya yöneliktir.

Yaratıcı yazmaya yönelik kitaplarda, bağlam ve bakış açısı farklılıkları bulunmakla beraber, bazı ortak noktalar vardır. Diyebiliriz ki, bu konudaki kitapların içeriklerini genellikle (a) yazarların kendi yazma serüvenlerinden edindikleri tecrübeler, (b) kurmaca metnin teknik ve teorik yönleri ile (c) yazma egzersizlerinin nasıl yapılacağına dair öneri veya uygulama metinleri oluşturur.⁵ Yazar adayının bu işleyiş ve durumları kavradığında, kendi kurmaca dünyasını inşa edebilmek için asgari donanımına kavuşacağı varsayılır. Benzer konular, kurmacanın yazılış serüvenini (veya metnin kurmaca doğasını) konu edinen üstkurmacalarda metnin içinde işlenir, tartışılır, bir sonuca bağlanır veya muğlâk bırakılır. Hâl böyle olunca üstkurmacalar, yaratıcı yazma gayreti içindeki yazar adayları için eğitsel işlevi de bulunan bir yol göstericiye dönüşür.

3. 'Bir roman nasıl doğar?' Sorusunun Öznel Bir Cevabı

Roman/hikâye fikrinin nasıl doğduğu, kişinin niçin yazdığını gerekçelendirmesi ve yazmaya başlangıç, yaratıcı yazma konusu üzerine düşünen pek çok ismin dikkat çektiği temel konulardır. Sözelimi Aydın Şimşek'in hazırladığı *Yaratıcı Yazarlık ve Deneysel Düşünme* kitabının "Yazı Nerede? Yazar Nerede?" adlı ilk ana bölümünde, ağırlıklı olarak bu konular üzerinde durulur. Yazarların 'niçin ve nasıl' yazdıklarını, farklı isimlerin verdiği cevaplar üzerinden değerlendiren Şimşek, bu konuda yazarların kendi içlerinde dahi bütünlüklü bir fikre sahip olmadıklarını "[B]irçok yazar 'Niçin yazdığını' tek bir nedenle açıklayamaz. Bütüncül olmayan gerekçeleri vardır yazarın ve gerekçeler sıklıkla başka gerekçelerle yer değiştirir." (2009: 11) cümleleriyle değerlendirir. Esasında Murat Gülsoy'un da belirttiği gibi "yaratma sürecinin incelikleri okurlar için olduğu kadar yazarlar için de gizemini koruyan" (2011: 25) bir konudur. Haliyle yazarın bir

⁴ Ayrıca bu konular Semih Gümüş'ün yaratıcı yazmaya dair değerlendirme, tavsiye ve eleştirilerinin yer aldığı kitabında da geniş şekilde ele alınır: (Gümüş 2012).

⁵ Yaratıcı yazmanın basit bir teknik işi olmayıp girift bir yapısı olduğuna dikkat çeken, fakat bununla beraber teknik bilgiyi de asgari bir donanım olarak (uygulamalı şekilde) okura sunan iki çalışma için bakınız: (Gülsoy 2011), (Koçak 2013).

roman fikrine nasıl sahip olup yazmayı kendince nasıl gerekçelendirdiği ve sonuç olarak yazmaya nasıl başladığının tek/nesnel bir cevabı yoktur. Bu soruların yazar, hatta eser sayısınca cevabı olduğu iddia edilebilir. Dolayısıyla bu soruların cevabı daima öznelidir. Fakat özellikle belli bir özgünlüğü yakalamış sanatçıların doğrudan (deneme, hatıra, eleştiri vs. gibi yazıları ya da verdikleri röportajlarla) yahut dolaylı şekilde (kurmaca eserleri aracılığıyla) yaratma ve yazma süreçlerini izlemek, yaratıcı yazma çabasındaki yazar adayına bir ufuk kazandıracaktır. Adalet Ağaoğlu'nun *Yazsonu* romanı, Türk edebiyatında bu süreçleri, romanın içinde, detaylı bir şekilde gözler önüne seren ilk ve özgün örneklerden biri olması yönüyle dikkat çekicidir.

Yazsonu Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* (1973), *Fikrimin İnce Gülü* (1976) ve *Bir Düşün Gecesi*'nin (1979), yani önemli bir roman yazma deneyiminin ardından, yayımladığı dördüncü romanıdır. 1980 yılında yayımlanan roman, üstkurmacanın Türk edebiyatındaki erken örnekleri arasında yer alır.⁶ İlk üç romanında, özellikle "Dar Zamanlar" üçlemesinin ilk iki romanı olan *Ölmeye Yatmak* ve *Bir Düşün Gecesi* psikolojik gerçekliğin izinin sürüldüğü, an ile geçmiş zamanın münavebeli olarak ele alındığı ve ağırlıklı olarak modernist estetiğin etkilerini taşıyan romanlardır. Modernist damar, Ağaoğlu'nun romanlarında hiçbir zaman tamamen yok olmamakla beraber yazar, *Yazsonu*'ndan itibaren romanlarında postmodern estetiğin imkânlarına da kapı aralar. Postmodern estetik, *Yazsonu* romanının merkezi kişisi olan 'yazar' karakterinin yine sahnede olduğu *Romantik Bir Viyana Yazı*'na (1993)⁷ geldiğinde çok daha belirgin bir hâl alacaktır.

Üstkurmaca tekniğini ile kurulmuş olan *Yazsonu* hakkında Adalet Ağaoğlu, verdiği bir röportajda, "*Yazsonu*, çağdaş roman tekniği arayışının o sırada geldiği bir noktayı gösterir. Bunu ben, romanın da bir serüveni var, o da romanda yer almalı, görüşümden hareketle yazdım. Şimdi böyle çalışmalara postmodern diyorlar, ama benimkisi bütünüyle kendi roman sorgulayışımın, kendi roman serüvenimin içinden çıktı." (Özen 1996: 129) ifadelerini kullanmıştır. Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere, *Yazsonu* romanı, roman ve romancılığı sorgulayan bir eserdir. Romanda bu sorgulama, Adalet Ağaoğlu ile benzeştirilebilecek olan 'yazar' karakterinin, yaz sonunda "[s]essiz bir deniz kıyısında, katıksız bir dinlence" (s. 2) yapmak için geldiği Doğu Akdeniz'deki sakin bir

⁶ Üstkurmaca tekniğinin Türk romanındaki kullanımını Ahmet Mithat Efendi'nin *Müşahedat*'ına kadar götürmek mümkündür. Fakat bununla beraber bu tekniğin yaygın olarak kullanılmaya başlaması 1980'lerden itibaren olmuştur. Ayrıca kimi eleştirmenler, bir roman veya hikâyenin üstkurmaca olarak değerlendirebilmesi için modernist veya postmodernist bir tavırla kaleme alınmış olmasını şart koşarlar. Mesela Yıldız Ecevit, bu anlayışla Türk edebiyatındaki ilk üstkurmaca metnin *Tutunamayanlar* olduğunu iddia eder (2007: 101). Jale Parla ise, yaptığı tanımda "kurguyla gerçek arasındaki bağı modernist ya da post-modernist bağlamda sorunsallaştıran" metinlerin üstkurmaca olarak ele alınabileceğinin altını çizer (2016: 142). Dolayısıyla *Yazsonu* romanıyla Adalet Ağaoğlu, bazı öncü metinleri bir kenara bırakırsak, 1980 sonrası Türk romanında yoğun şekilde kullanılacak olan üstkurmaca tekniğini modernist ve yer yer postmoderne yaklaşan bir bilinçle, belirgin şekilde ilk uygulayanlar arasında yer alır.

⁷ *ROMANTİK*'te, *Yazsonu* romanından kurmaca yazarın (yazar karakterinin) bir eseri olarak bahsedilmesi, yazar karakteri ile Adalet Ağaoğlu'nun aynı kişi olarak algılanmasını sağlar: "Onun, bir zamanlar her türlü çarpışmadan uzakta, sessiz bir kıyıda, dünü de, yarını da, yani kaydı, yazıyı da bir yana koyarak, kısacık bir süre, hayatında dingin bir ŞİMDİ parantezi açarak bunu yaşama özlemini anımsayanlar varsa, bilecektir. Ne olmuştu? Anlaşıldığı kadarıyla kayıtlar, coğrafyalar, hayaller, tasarılar yine de peşini bırakmamış, o kaçtıkça bunlar peşinden kovalamış, sonuçta olması gereken olmuştu: *Yazsonu*. Düşbozumları... Devekuşunun Dramı." (2016: 222).

motelde zihnine düşen bir imgenin⁸ kademe kademe nasıl romana dönüştüğünün sergilenmesiyle yapılır.

Dört ana bölümden oluşan romanın birinci bölümünde, yazar karakterinin motelde kendisiyle ve doğayla baş başa geçirdiği günler, bu esnada tanıştığı insanlar ve en önemlisi 'roman fikri'nin zihninde istemsizce oluşmaya başlaması konu alınır. Romanın en başında yer alan (1) "Her şey kendi doğrusunu bulur." ve (2) "Bir kimse, neden oltasını, içinde tek balık olmadığını bildiği göle sarkıtır." ⁹ (s. 1) cümleleri birer leitmotif olarak roman boyunca tekrarlanacaktır. Roman okunduğunda bu cümlelerin aslında kurmaca eser yaratma sorunsalıyla ilgili olarak sarf edildiği görülecektir. İlk cümle, yazar karakterinin romanda ve hayatta her şeyin yerli yerine ne şekilde oturacağına yönelik merakının bir sonucudur.¹⁰ Yazar karakteri, hayatın devinimi içinde çarpıcı sonların bulunmadığı, aslında sonun bir anlamının olmadığını düşünmektedir. Hayat ve roman akıp gitmekte, yinelenmekte, devinmekte ve her şey nasıl olması gerekiyorsa öyle olup gitmektedir. Dolayısıyla önemli olan son(uç) değil, oluşturu. Yani yaşamak ve anlatmaktır. Peki, anlatmak, hele ki bir kurmaca anlatmak nedir? Bunun cevabı ise yazar karakterinin kurduğu ikinci cümle ile yakından ilgilidir.

İkinci cümle, daha doğrusu soru, kurmaca metnin bir boşluktan nasıl doğacağına dair merakın ifadesidir. Yani tam anlamıyla gerçek dünyada karşılığı olmayan bir roman evreni, nasıl ve neden yaratılır? Bu, esasında yaratıcı yazmanın da en temel sorusudur. İşte bu soru, içinde balık olmayan göle olta atma benzetmesiyle yazar karakterinin zihninde roman boyu döner durur. Konakladığı motelin yanındaki metruk eve bakarken yazar karakterinin zihninde oluşan kadın imgesinin yavaş yavaş bir roman kişisine dönüşmeye başladığı birinci bölümde, bu sorunun bir yönüyle cevaplandığını görürüz: "Sanki, anlatmak denilen de ne? Olup olmuşu yaşam üstüne, yaşamın bir parçası üstüne ya da yeni bir uydurma. *Burada önemli olan, o yeni uydurmaların, gerçek sanılandan daha gerçek sandırılabilmesi.* Eski çağların büyücüleri bu konuda çok başarılılarımış." (s. 25, Vurgu bana ait).¹¹

⁸ Umberto Eco, kendi yazarlık deneyiminden bahsederken 'yaratıcı imge' kavramına değinir. Eco'nun kendi romancılık deneyimine göre romanlar, "her biri bir imgeden öteye gitmeyen yaratıcı bir fikirden doğup büyümekte"dir (2014: 19). *Yazsonu*'nda da yazar karakterinin belli belirsiz bir imge olarak zihnine düşen ve zamanla bir kişiliğe ve isme kavuşan kadın/Nevin romanın nüvesini teşkil eder.

⁹ Aynı 'yazar' karakterinin başka bir roman kurgulayış serüvenini anlatan *ROMANTİK Bir Viyana Yazı*'nda da zihne takılan bir cümlelerin ve görülen bir imgenin geliştirilerek romana dönüşmesi söz konusudur. *ROMANTİK*'te de yazar karakteri, kurmaca yaratma eylemini "balık tutma" benzetmesiyle ele alır: "Günler geçiyor, aylar. Bütün bir kış boyu "Ba-rok..." diye başlayan tümceye uydurulmuş adımlarım eşliğinde odadan odaya geçiyor, oradan buraya gidip geliyordum. *Hep, oltamın ucuna vurup vurup kaçan balığı düşleyerek. Yalnız onu.*" (2016: 31, Vurgu bana ait).

¹⁰ Romanın son bölümüne gelindiğinde, "Her şey kendi doğrusunu bulur." cümlesinin, romanda bir 'okur' misyonu bulunan 'sarışın delikanlı'nın sürekli tekrarlamalarıyla yazar karakterin zihnine kazındığı görülecektir. Her ne kadar çağdaş edebiyat eserleriyle daha geniş hareket imkânı bulsa da okur, metin karşısındaki pasif konumundan tam olarak kurtulamaz. Eco'nun Coleridge'den ödünç alarak kullandığı ifadeyle okur, okuma süresince inançsızlığı askıya alıp yaptığı kurmaca anlaşmasına sadık kalmak mecburiyetindedir (2013: 101-102). Yani okur için kurmaca metinde "her şey olması gerektiği gibi olmaktadır" (s. 225). Okur, 'olan'ı beğenmeme, eksik ya da yetersiz bulma ve sonuç olarak eleştiride bulunma hakkında sahiptir; ama metne müdahale şansı yoktur.

¹¹ Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır...* (1987) romanında "Aydın İntiharları ve Geleceğin Başkaldırısı" adlı bir kitap çalışması yapan Aysel karakteri, bu çalışmasına intihar eden gerçek aydınların yanında 'roman kahramanları'nı da ele almayı düşünür. Bunun gerekçesi ise, *Yazsonu*'nun yazar karakterinin roman yazma sebebiyle benzerdir: "[G]erçek, gerçeğe çok yakın biçimde ancak roman yazarlarının kahramanları aracılığıyla bize aktarılabilir." (2014: 50). Romanın

Yazar karakteri, yaratıcı yazma eylemini gerekçelendirirken aynı zamanda, dış gerçekliği “gerçek sanılan” şeklinde niteleyerek içinde yaşadığımız düzlemin de gerçekliğinden şüphe ettiğinin sinyalini vermiş olur. Dış dünyanın gerçekliğini sorgulama, gerek dünya gerek Türk edebiyatında giderek yaygınlaşan bir eğilimdir. Hatta pek çok eleştirmen, üstkurmacaya gösterilen rağbetin önemli sebeplerinden birinin bu gerçeklik sorgulaması olduğu görüşündedir. Nitekim üstkurmaca konusunda önemli tespitleri bulunan Patricia Waugh, üstkurmaca metinlerin kurmaca ve gerçeklik çizgisini aşındırırken okura gerçek olarak algıladığı dünyanın da kurmaca olabileceği mesajını verdiğini dile getirir (1984: 2).¹² Dolayısıyla yazar karakterinin yaptığı bu açıklama –bir yönüyle- üstkurmaca tekniğiyle kaleme alınmış üst metnin (yani Adalet Ağaoğlu'nun *Yazsonu* romanının) de yazılış gerekçesine işaret eder.

Gerçek olmadığını bile bile bir roman veya hikâyeyi okumak için okurun kendince sebepleri olduğu gibi yazarın da yazmak için sebepleri vardır. Burada, yazar karakterini (ve aslında gerçek yazarı) güdüleyen şey, anlatmanın kendisidir: Sonu(ç) nereye varacak diye düşünmeksizin anlatmak. Biraz da bu sebepten *Yazsonu* anlatmanın/anlatının romanıdır. Bu sebeple romanın ilk bölümünde yazar karakterinin yazmaya nasıl bir anlam yüklediğini sorgulaması, yaratıcı yazma açısından önemlidir. Bu sorgulama, yaptığımız izahtan da anlaşılacağı üzere kurmacanın seyrini belirleyecek mahiyettedir. Gerçekçi estetiğe bağlı romanlarda bu sorgulamanın nasıl cereyan ettiğini doğrudan göremeyen okur, üstkurmaca metinlerin kendi serüvenini gözler önüne sermesi sayesinde yazar bilincinin bu türlü sınırlarına vakıf olabilmektedir.

4. Kurmacanın İnşaatında Gezinmek

Romanın ikinci bölümünde yazar karakteri, zihninde oluşan ‘kadın’ imgesini geliştirerek romanını örmeye başlamıştır. Fakat bu bölüm bitmiş, bütünlüklü bir roman görünümünde değildir. Okur, yazarla (hem kurmaca hem gerçek yazar) birlikte yazılmış/yazılmakta olan roman parçaları arasında bir gezintiye çıkar. Bu bölüm, romanın nasıl kurgulandığını göstermesi bakımından yaratıcı yazma uğraşı içindeki okur için bir uygulama alanıdır. Yazar karakterinin kurmaca metin taslağı olan bu bölümde, adının Nevin olduğu sonradan ortaya çıkan kadın karakterin davet ettiği arkadaşlarıyla yapacağı bir haftalık tatilin hazırlık evresi anlatılır. Nevin’in hayatında önemli yer tutan davetliler (Hasan, Doğan, Meriç, Memet ve Fuat¹³) genel olarak ciddi sorunlarla boğuşan

gerçeği en iyi yansıtabilen tür olduğu, hatta yaşama göre daha gerçek olduğu görüşü yeni değildir. Bu konuda Forster, Adalet Ağaoğlu'nun sanat anlayışı ve *Yazsonu*'nun yazar karakterinin görüşleriyle örtüşür mahiyette şöyle der: “Roman yaşamdan daha gerçektir, çünkü romana aktarılmış bulunan yaşam, seçme ve düzenleme yoluyla belli bir bakış açısından sunulmuş, kendi içinde bütünlüğü olan bir yaşamdır. Bu bakımdan biçim ve yöntem sorunlarına verilen önem, gerçek yaşamdan kaçış değildir; tersine, onu en dolgun biçimiyle yansıtmak amacını güder.” (2016: 19).

¹² Bu ima, dünyanın bir simülasyon olduğu iddiasını taşıyabilmekle beraber, kapitalizmle beraber dünyanın büyük güç odaklarının oyun alanına dönüşmesi bağlamında da düşünülebilir.

¹³ Bu karakterleri kısaca tanıtmak gerekirse Hasan, Nevin'in eski kocasıdır. Oğulları Güney'in ölümü Nevin gibi Hasan'da da yıkıcı bir etki yapmıştır. Cinsellikle ilgili sorunları da eklenince Hasan, iyice hayata küsmüştür. Fuat, Nevin'in erkek kardeşidir. Ankara'da dişçi koltukları üretmektedir. Otuz beş yaşında, hiç evlenmemiş, son zamanlarında aşırı alkol almaya başlamış ve hayatı anlamsız bulan yorgun bir karakterdir. Doğan, Nevin ve Hasan'ın şair arkadaşlarıdır. Fakat

mutsuz insanlardır. Ayrıca motel inşaatının bekçisi Kadir, onun nikâhsız eşi Hatice, Yusuf ve diğerlerinin özellikle Nevin'le olan iletişim(sizlikleri)leri, bu bölümün içeriğini oluşturur. Tüm bunlar anlatılırken kurmaca metin parçalarının aralarına yazar karakterin yerleştirdiği parantez içi açıklamalarla romanın nasıl kurgulandığı, karakterlerin nasıl oluşturulduğu, bu karakterlerin nasıl adlandırıldığı, mekân çizilirken nelerden nasıl esinlendiği, yani sonuç itibarıyla romanın nasıl tahayyül edilip oluşturulduğu okura sunulur. Bunlardan bazılarını irdelemek, *Yazsonu* romanının yaratıcı yazmaya sağlayacağı katkıları da gösterecektir.

Karakter Yaratma

Yazarların, genellikle karakterlerini zihinlerinde en ince detayına kadar tasarladıktan sonra yazıya döktükleri varsayılır. Fakat *Yazsonu*'nun yazar karakteri, belli belirsiz bir imge olarak zihnine düşen kadın karakterin özelliklerini, yazma sürecinde yavaş yavaş berraklaştırabilir: "Otobüsten bir kadın indi. Yaşı belirsiz. İnce. Kadınlığı çarpıcı değil; erkeksi de değil. (*Gözlerimde her şey artık iyice somut, diyorum. Yine de pek emin değilim.*)" (s. 31, Vurgu bana ait). Romanın ilerleyen safhalarında, "kadın"ın daha da somutlaştığı, bir isim (Nevin) ve belirgin bir kişilik kazandığı görülecektir.

Roman yazmak, nihai kertede bir 'hikâye anlatma' işidir ve her romanda belirgin yahut muğlâk bir olay örgüsü söz konusudur. Fakat bilinmektedir ki, Adalet Ağaoğlu'nu da yoğun şekilde etkilemiş olan modernist roman anlatışında olay ve aksiyondan ziyade karakterler ve onların ruhsal durumlarının anlatımı önemlidir. Aslında geleneksel ve gerçekçi roman anlayışının başarılı örneklerinde de 'karakter'in en az hikâye kadar önemli olduğu görülür. Hatta pek çok okurun tecrübesiyle sabit olduğu üzere olay örgüleri unutulmuş çoğu romanın kahramanları, okurun zihninde canlı şekilde yaşamaya devam etmektedir.¹⁴ *Yazsonu*'nda yazar karakterinin, başkarakter Nevin'i kurgularken düşüğü notlar, yaratıcı yazma eylemi içindeki yazarın bir karakteri oluştururken kendinden ve çevresinden ne şekilde faydalandığını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Nevin, kendisinde acı-tatlı pek çok hatırası olan yazlık evinin yakınına kadar geldiğinde önüne atlayan bir köpek yüzünden durmak zorunda kalmıştır ve o anda hissettiği duygu özlemdir. Yazar karakteri, bu çıkarımı kendinden hareketle yapmıştır: "Oysa, işte oradaydı burunun ucundaki ev. Kırk metre ötesinde! Özlem. (Çünkü benim böyle bir yerde bir evim olsun da, uzun bir süre oraya gidememiş olayım, bu kırk metre ansızın çok uzun, uzak görünürdü gözüme.)" (s. 37). Ama bu, Nevin'in her zaman yazar karakteriyle aynı şekilde davranacağı anlamına gelmez: "Orada, kapak, rafında iki şişe tonikle bir pepsi kola buldu. Toniğin birini açtı.

çinde düşüğü yaşamın boğuculuğu, onu şiir yazmaktan dahi uzaklaştırmıştır. Hayatını devam ettirebilmek için verdiği mücadelenin yorgunluğunun üzerine kötürüm babasına bakmak zorunda oluşu da eklenince Doğan soluk alamaz olmuştur. Meriç, Doğan'ın kız arkadaşıdır ve Doğan'ın yükünü az da olsa hafifletmeye çalışan tek kişidir. Memet, Nevin'in ölmüş oğlu Güney'in en yakın arkadaşıdır. Memet'in kendisi bir çöküntü içinde değildir. Fakat Nevin onu ölen oğlu Güney'in arkadaşı olduğu için davet ettiğinden Memet'in varlığı romana bir hüznün ve matem havası katar. Dolayısıyla planlanan bir haftalık tatil, tüm karakterler için yeniden hayata tutunmanın bir vesilesi olacaktır.

¹⁴ Öyle ki bazı roman karakterlerinin günlük dilde ve eleştiri literatüründe kullanılan bazı kalıp ifade ve kavramlara kaynaklık ettiği görülür: Oblomovluk (İvan Gonçarov, *Oblomov*), Bovarizm (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*), *Don Kişotluk* (Miguel de Cervantes, *Don Quijote*), Murtazalık/Mürtezalık (Orhan Kemal, *Murtaza*).

Hava almıştı. Ilıktı. Yine de bardaktaki cinin üstüne boşalttı, içti. Yüzünü buruşturdu, ama ikinci yudumda kötü tada alışmış göründü. (Ne yazık; asla yapamam!)” (s. 65).

Başka bir yerde Nevin'in giden otobüsün ardından salladığı eline yüklenen anlam, yazar karakterinin bir arkadaşının kendisine aktardığı hislerinden hareketle verilmiştir: “Gri–mavi bir boşluktan, çok özlenmiş, pek çok değerli şeyi bir an'da toplamak isteyen bir eldi sanki. (Bir arkadaşım, kendini bir gün, çok özlediği ve yıllardır gitmediği bir doğa parçasının ortasında yeniden buluverince böyle bir duyguya kapıldığını söylemişti bana: O an'da her şeyi tek avucumda toplamak istedim...)” (s. 31) Hatice, Yusuf veya diğer yan karakterlerin yaratımında da yazar karakterinin etrafındaki insanlardan ve gözlemlerinden yararlandığını gösteren pek çok işaret, romanda mevcuttur.¹⁵

Bununla beraber gözlemlenen gerçeğin doğrudan metne yerleştirilmesi gibi bir durum yoktur. Olay veya kişilerin kurgulanmasında ne gerçeğe ne de hayale tamamen bağlanma söz konusu değildir. Zira bu, kurmacanın gerçekte hayal arasında salınan doğasının bir sonucudur. Salih Bolat'ın “Romanda Anlam Yaratma Süreçleri” adlı yazısında vurguladığı gibi “[k]urmaca, gerçeklikle, yazarın imgeleminin kesişmesiyle ortaya çıkan yeni gerçekliktir.” Dolayısıyla ‘kurmaca’ ne sadece düş ya da uydurmaca ne de sadece gerçektir. “Romanın kurmaca bir metin olması, gerçekliğin, yazarın imgeleminde yeniden üretilmesi anlamına gelir. Bu özelliğiyle kurmaca hem gerçektir, hem de gerçekdışıdır” (2012: 51).

Mekân Tasarımı

Yazsonu'nda işlenen yaratıcı yazma serüveninde, karakterizasyon kadar mekân da önemli bir itici güçtür. Bu münasebetle, romanda mekânın nasıl kurgulandığını göstermeden önce, ‘ev’in yaratıcı muhayyile üzerindeki etkisine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Çünkü Nevin imgesi kadar, konakladığı motelin yanındaki metruk evin de yazar karakterinin yaratıcı muhayyilesini harekete geçirdiği görülür. Ev (mekân) her ne kadar durağanlığı ve sabitliği akla getirirse de Gaston Bachelard'ın dikkat çektiği üzere “[m]ekân, eylemi çağırır, bu arada hayal gücü de eylemden önce çalışmaya koyulur.” (2013: 42). Nitekim her ev, ister istemez, yaşanan veya yaşanmış bir hayat fikrini beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla mekân üzerine düşünmek, yaratıcılığı olumlu etkileyecek bir eylemdir. Zira “içinde yaşanmış bir ev” diyor Bachelard, “hiçbir zaman atıl bir kutu değildir” (2013: 77-78). Nitekim romandaki metruk ev, yazar karakterinin zihninde yaşamla

¹⁵ Romandaki bu örneklerden hareketle yazara dönük biyografik eleştirinin imkânlarına yönelik bir çıkarım yapmak da mümkündür. Berna Moran'ın ifadesiyle ‘yazara dönük’ biyografik eleştiri, “sanatçının kişiliği ile eseri arasında sıkı bir bağ olduğu ilkesine dayanır” (2006: 132). Ardi ardına yapılmış bu alıntılardan ve inceleme boyunca yaptığımız izahlardan görüldüğü üzere yazar karakteri, eserini yaratırken kendi hayat tecrübelerinin yoğun olarak beslenmekte ve doğrudan tecrübe edemediği durumlarıysa çevresinden gözlemlemektedir. Gözlemleri de, yazarın içinde yaşadığı ortamın bir sonucu olduğundan, bunları da yine yazarın kişiliğinin bir parçası olarak ele almak gerekir. Ayrıca romandaki yazar karakteriyle Adalet Ağaoğlu'nun yazma pratikleri açısından benzeşmeleri de, yazara dönük eleştiri bağlamında ilgi çekicidir. Bir yazısında, kendi roman yazma yönteminden bahseden Adalet Ağaoğlu da tıpkı yarattığı yazar karakteri gibi, kendi tecrübe ve gözlemlerini yoğun olarak metne yansıtır: “Bende olmayı yazamam. Buna karşılık, o roman kahramanları bende varsalar, romanı düşüncemde kurduktan, hatta taslağını yazdıktan sonra bu kahramanların benzerlerinin buldukları yerlerde kan tutmuş katil gibi dolaşır dururum.” (1977: 221).

(Nevin imgesiyle) birleştikten sonra, hızla bir hikâyeye de kavuşmuştur. Çünkü ev (mekân), hikâyeleşmeye teşnedir ve *Yazsonu*'nda da görüldüğü üzere, yaratıcı muhayyileyi üretime zorlamaktadır. Bu zorlamanın kurmacaya nasıl dönüştüğünün cevabı ise yine metnin içindedir.

Yazar karakterinin 'roman'ın önemli bileşenlerinden olan mekânı kurgularken de, karakter yaratmayla benzer bir yol izlediği görülür. Nevin'in henüz yazar karakterinin zihninde bir imge olarak belirdiği andan itibaren olayların geçtiği mekân olan "yazlık ev", romanda önemli yer tutar. Yazar karakteri, kurmaca mekânı, motelinin yanındaki metruk evin motelin yapılışı esnasındaki hâlini hayal ederek oluşturur. Dolayısıyla romanın ana mekânı olan ev de tıpkı karakterler gibi gerçekle hayal arasında kurgulanmış olur.

Bilindiği üzere gerçekçi estetiğe yaslanan romanlarda detaylı mekân tasvirleri önemli yer tutar ve yazarın anlattığı mekânı bizzat görmüş olmasına büyük önem atfedilir.¹⁶ Fakat özellikle iç mekân tasvirlerinde yazarın anlattığı mekânı görüp görmediğini kestirme şansımız yoktur. Hele ki, romanın mevcut gerçekliği ile çelişmeyen bir mekân tasviri söz konusuysa, bu iyice imkânsız olur. Yazar karakterinin, Nevin'in eve girişinin ardından, evin içi ile ilgili yaptığı bilgilendirme, hemen her romanda karşılaşılabilecek tarzdaki bir iç mekân tasvirini, yaratma sürecindeki arka planıyla birlikte vermesi yönünden ilgi çekicidir:

"Evin içindeydi. İyice loşlukta. Giriş kapısından içeri sızan ışığın az buçuk aydınlattığı dar, kısa koridoru geçti. Sağındaki dört taş basamağı da inince, kısa koridoru geçti. Sağındaki dört taş basamağı da inince, oturma odasında olacak. Yatak odası dışındaki bu tek ve geniş oda, dört basamağın hemen ucundan yine oldukça geniş bir mutfığa açılıyordu. Mutfakla oturma odası arasında kapı yoktu. Bütün kepenkler kapalı, bu nedenle basamaklardan ötesi hiçbir yandan ışık almıyordu. (Öyle. Kırık ya da aralık bir iki kepenge dışarıdan göz uydurarak içerisini görmek istedim istemesine. Ama böyle kırık yarık kepenkler, pek bir şeyin görülebileceği açılara rastlamadığından evi hep dış çizgileriyle düşünüp durdum bir süre. Derken, ta karşıdaki çam ormanının ucunda, kumkayalarının üstünde günbatımına dalıp gittiğim ân, -çok tuhaf- birden evin içinde oluverdim.)" (s. 45)

Bu alıntı, yaratıcı yazma sürecinde olabildiğince gerçekçi davranılmaya çalışıldığında dahi bazen hayale başvurmanın kaçınılmaz olduğunu gösterir. Ama aynı zamanda metnin gerçekliği ile çelişmediği müddetçe bunun başarılı bir sonuç verdiği de görülür. Nitekim Semih Gümüş'ün yaratıcı yazma ile ilgili kitabında sarf ettiği şu cümleler, söz konusu durumu açıklar mahiyettedir: "Gerçeği, yalnızca gerçeği söyleyeceğinize mahkeme duvarlarına bakarak yemin edebilirsiniz, ama yaratıcı yazının dünyasında verilmiş bu söze kendinizi inandırırırsanız, gerçeğin gerçekten yaşadığı metinlerin yazınsal değerleri konusunda ister istemez yanılırsınız." (2012: 41).

¹⁶ Adalet Ağaoğlu'nun da, romanlarında anlattığı mekânları bizzat gözlemleme yöntemine başvurduğunu kendi ifadelerinden biliyoruz. Yazar, *Fikrimin İnce Gülü* romanını yazarken romanda önemli yere sahip Kapıkule-Ballıhisar yolunda gözlemler yapmıştır: "Bayram'ın geçtiği Kapıkule-Ballıhisar yolunu, önceden bu çok iyi bildiğim yolu, bir iki kez baştan sona yeniden geçtim. Ama bir otobüsün içinde ve roman gözlüğüyle geçtim." (1977: 221).

Yazar karakterinin yalnız roman mekânını tasarlarlarken değil, tasarlanmış mekâna dair detayları eklerken de karakter yaratmada yaptığı gibi benzeşim yoluyla, gerçek hayatta karşılaştığı kimi durumları metne yansıttığı görülür: “Büyük bölümü [karıncaların], parmak kalınlığında bir çizgi çizerek önceden bildikleri yoldan, mutfak penceresinin tahta çerçevesindeki delikten dışarı, taraçanın duvarına doğru akıyorlardı. (Onca özenilmiş bir motelde, kaldığım yerin mutfak bölümünde bir karınca ordusu. Şekerlikle pencere camı arasında mekik dokuyuşu bu ordunun...)” (s. 52)

Birikimden İstifade

Kurmaca yazarı, romanını yazarken hayat tecrübelerinin, gözlemlerinin ve tanışıklıklarının etkisi altında olduğu gibi ‘okumalar’ının da etkisindedir. Kimi kez, kendisi bile bu etkinin farkında olmazken bazen edindiği bilgileri bilinçli şekilde yazma eyleminde kullanabilir. *Yazsonu*’nun yazar karakteri, resim sanatıyla ilgili Balzac’tan edindiği bir bilgiyi yapmış olduğu bir tasvirde kullanmış; ardından parantez içindeki notunda bu bilgi ve kaynağı belirtmiştir:

“Denizdeydi. Sırtüstü yatmış, suyu canfes bir yorgan gibi üstüne çekmişti. Gün ışınları yumuşamış. Birkaç saat öncesinin keskin kırılışlarıyla yansımıyor. (...) Yumuşak gün ışınları, koyun iki yanındaki kayalık yamaçlara, loş bir odanın el kadar penceresinde içeri sızan sarı, ürkek ışınları anıştırır biçimde düşüyor. (... *Flemenk tablolarında, büyük ressamların çizdikleri yüzlerin canlı görünmesi için, o tabloların alacakaranlığı bir zorunluluktur.* Balzac. Kuytuluklar iyice koyu gölgeli, neredeyse alacakaranlık olduğundan, yabancı ağaçların uçlarına, burnun üstüne düşen yumuşak, sarı ışık da, düştüğü yeri olduğundan canlı gösteriyor. Hatta kadının varlığını da...)” (s. 67-68)

Eğer bu tasvir, kurgulanma (inşaat) aşamasında ve eksik bir metin görünümündeki bu kısımda (ikinci bölüm) değil de bütünlüklü bir metinde okurun karşısına çıksaydı, parantez içindeki açıklamayı yapmak, yani tasvirde Balzac’tan yahut Flemenk ressamların ışığı kullanma şekillerinden esinlendiğini tespit etmek ‘eleştirmen’in görevi olabilirdi. Dolayısıyla romanda yer alan bu ve benzer bölümler, (a) yazarın birikimini yazma eylemine nasıl yansıttığını göstermeye, (b) kurmaca yazma eylemi esnasında yazarın kendi kendisinin eleştirmeni olmak durumunda olduğunun altını çizmeye ve (c) metni üstkurmaca düzleminde kurgulayıp bu eleştirel ifadeleri gerçek okura sunarak metni kurmaca ile eleştiri sınırında gezinen¹⁷ melez bir yapıya sokmaya hizmet eder.

Kendine Notlar Bırakmak ve Defter Tutmak

¹⁷ Üstkurmaca metinlerde kurmaca-eleştiri ilişkisiyle ilgili bakınız: (Currie 2016).

Romanda, kurmaca parçalarının arasında yer alan parantez içi notların bir kısmının da, yazar karakterinin kendi kendine yaptığı uyarı ve hatırlatmalar olduğu görülür. Bu tür notlar, bir yazarın (burada yazar karakterinin) yaratıcı yazma eylemi sürecindeki çalışma prensibini göstermesi bakımından önemlidir. Mesela romanın bir yerinde yazar karakteri, kurmaca karakterine yaptıracağı bir eylemi önce not almış, ardından kurmaca metine bu nottaki uyarı doğrultusunda devam etmiştir: “Şimdi o yapıları, bu yığınları görmüyor artık, ama ince, madensi cızırtı ile motor sesi durmuyor, onu hep izliyor. (Bu yolu daha yüz – yüz elli metre kadar yürüyecek.) Yolu, yüz-yüz elli metre kadar (...) yürüdü.” (s. 36)

Yine bu notlardan hareketle metin boyunca yazar karakterinin kendi yarattığı kurmaca karakterleri zihninde gerçek kişiler gibi gezdirdiğine şahit oluruz.¹⁸ Bu durum yazar karakterinin kendisi için düştüğü notlarda karakterine samimi fakat yazar olmanın getirdiği tahkim edici bir tonlamayla seslenmesine sebep olur. Yazar karakteri, romanına doğrudan Nevin’e odaklanarak devam etmek istediğinde Hatice’yi niçin sahnedeki çektiğini böyle bir seslenişle açıklar. “[Hatice:] Ne zaman istersen çağır beni. Dersen çocuklar rahat bozar, bozdurmam... (Şimdilik bu kadar. Sen çekilebilirsin artık.)” (s. 41) Bu aslında romanın olay örgüsüyle ilgili olarak yazar karakterinin kendisi için düştüğü bir hatırlatma notudur.

Yazar karakterinin, yaratıcı yazma serüveni süresince defterine notlar aldığını, bu notları parantez içlerinde vermesiyle roman boyu izleriz. Haddizatında baştan sona bir bitmemişlik görünümündeki romanın tamamını yazar karakterin defterine aldığı notlar gibi de okuyabiliriz. Bilindiği üzere defter tutma, romancılar arasındaki yaygın bir çalışma şeklidir.¹⁹ Ayrıca, yaratıcı yazma uğraşındaki yazar adaylarına da defter tutmaları, bir çalışma disiplini olarak önerilmektedir. Mesela Jean Z. Owen, yazar adaylarına defter tutmayla ilgili şu önerilerde bulunur:

“Yeni başlayanlar, düşüncelerini, ilginç buluşlarını, diyalog parçalarını ve karakterlerine ait eskizlerini bir deftere not almalılar.(...) Ama bu konuda dikkat edilmesi gereken bir nokta var! Bir not defterleri, toplantılarda tutulan defterler gibi aşırıya kaçmamalı. Gerçeği görme gücünü kaybetmenize asla izin vermeyin; enikonu bir not defteri amaç değil, sonuca varmak için bir araçtır. Bununla birlikte, belli sınırlar içinde kalındığı zaman, not tutmak çok değerli bir etkinliktir. Yaratıcı zekânızın kıvrak, kavrayıcı ve hünerli olmasına yardım eder; aynı zamanda daha sonra kullanacağınız zengin bir materyal deposu edinmiş olursunuz.” (2012: 95)²⁰

¹⁸ Kurmaca kişilerin yazarın zihninde adeta gerçek kişiler gibi gezindiğine Murat Gülsoy da dikkat çeker: “An gelir yazdığımız dünyanın efendisi olduğunuzu düşünürsünüz, an gelir olayların denetimizden çıkabileceği yanılsamasına kapılırsınız ya da kimi zaman yarattığımız kahramanların neler hissedeceklerini tasarlarken onlara gerçek insan muamelesi yaptığınızı fark eder, şaşırırsınız.” (2011: 25).

¹⁹ Adalet Ağaoğlu, romanın yazılış esnasındaki gelişim seyrini kayda alan veya romancının yazma sürecindeki durumunun kaydını tutan günlüklere alaycı bir tavırla yaklaşır. Ağaoğlu, bu tip günlükler, yazarı belli bir doyuma ulaştıracağından romanın sakatlayabileceği görüşündedir. Ağaoğlu’nun kendi defter tutma sebebi ise belleğine pek güvenmemesidir. Yazar, bir ‘hafıza defteri’nin olmasını çok istediğini, her yere götürülebilecek bir defter de edindiğini fakat ihtiyaç duyduğunda bu defterin genellikle başka bir yerde unutulmuş olduğunu söyler. (1977: 218-219)

²⁰ Murat Gülsoy da, yazmaya başlamanın en güzel yolunun defter tutmak olduğunu dile getirir (2011: 28).

Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere aldığı notlar, *Yazsonu*'nun yazar karakterine de, yazma eyleminde büyük kolaylıklar sağlar. Fakat alınan tüm notların kurmaca metne giremeyeceği, hatta bazen bu tarz notlar yüzünden yazarın kendini baskılanmış hissettiği yazar karakteri tarafından parantez içinde açıklanır: "(Yine defterimdeki bir nottan: Briket kulübenin bir tümsekte, ötekenden iki adam boyu yüksekte olması gerektiğini unutma! O deftere sık sık böyle buyruklar kondururum. Ama buyruk altında yaşamaktan hiç hazzetmediğimden, kendi kendime verdiğim buyruklara da çoğu kez yançizme gibi bir huyum var.)" (s. 55).

Yazarın Zihinsel Yükü

Daha önce değinildiği üzere, taslak metin görünümünde olan ikinci bölüm, yazar zihninin nasıl çalıştığını göstermesi bakımından yaratıcı yazmaya katkı sunabilecek bir metindir. Roman yazma fikrine girdiği ilk andan itibaren yazar karakterin zihni, sürekli romanıyla ilgili detaylarla meşguldür. Salt romanı yazarken veya roman üzerine düşünürken değil; günlük işleriyle uğraşırken de romana ait detaylar, yazar karakterin zihninde istemsizce dolaşır: "(Hatice'nin sorgulamaları sonucu *kadının adını öğrendiğim ân, tırnaklarımı kesiyordum.*)" (s. 74, Vurgu bana ait). Bu zihinsel bagajla yüklü olan yazar karakteri, yazdıklarıyla hiç ilgisi olmayan okumaları esnasında dahi romanına dair çağrışımlar duymaktadır: "(Karanlıkta yakılan sigaranın daha sonra nerede durduğunu, bir gece, denizin hışırtısını dinleye dinleye yatağımda, kitabımın sayfalarını karıştırırken görüvermeyeyim mi? *Oysa kitabımın sayfaları arasında bulmak istediğim bambaşka şeylerdi.* Endülüs'lerden Sicilya'lara, orali konuşmalardan takımadalara dek bir yığın şey." (s. 47, Vurgu bana ait).

Eğer incelediğimiz metin, romanın kendi serüvenini aktarma gayesindeki bir üstkurmaca olmasaydı, bu tip notlar metnin yazımı esnasında veya son okumasında ayıklanacak ve hâliyle okur, molozlarından temizlenmiş pürüzsüz bir yapıyla karşılaşacaktı. Fakat *Yazsonu*, okuru romanın inşaatı içinde gezdirerek yazma esnasında yazarın nasıl bir yol izlediğini gösterme yolunu seçmiştir. Üstkurmacayla, romanın dış gerçeklik yerine/yanında kendini yansıtmayı, yazar bilincinin ve çalışma şeklinin okura açılmasını sağlamıştır. Böylelikle gerçek yazar, romancıya geniş imkânlar sunan bir yazma biçimini deneyimlerken ve belki de hiç farkında olmadan, yaratıcı yazma uğraşı içindeki okura rehberlik edebilecek bir metin de ortaya koymuştur.

5. Romanın İç Sesi

Romanın en uzun kısmı olan üçüncü bölüm, ilk iki bölümün aksine daha bütünlüklü bir yapı arz eder. Bu kısım, önceki bölümün kronolojik devamı olarak başlamaz. İkinci bölümün sonunda

Nevin misafirlerini beklerken üçüncü bölüm, “Hepsi gitti.” (s. 93) cümlesiyle başlar. Dolayısıyla Nevin’in arkadaşlarıyla yaptığı tatil ve kendi kişisel tarihine dair anlattıkları geriye dönüşlerle verilir. Nevin’in geriye dönük olarak anlattığı kimi noktalar, ikinci bölümde anlatılanlarla kesişerek o kısımları da aydınlatır.

Müstakilen ele alınması durumunda Adalet Ağaoğlu’nun önceki romanlarıyla, karakterin bilincini yansıtmaya, psikolojiye ağırlık verme ve zaman kullanımı yönlerinden benzeştirilebilecek olan üçüncü bölüm, romandaki yaratıcı yazma serüveninin farklı bir kanadını oluşturur. Bu bölümle roman, çok sesli bir yapıya kavuşur. Nihai olarak bir önceki bölüm gibi, romanın yazar karakterinin muhayyilesinden doğmuş bir metin olarak düşünülmesi gereken ve araya bir aktarıcı girmeksizin doğrudan Nevin’in yazması/anlatmasıyla sunulan bu kısmı, romanın yazar karakteri bir ‘iç ses’ olarak tasarlamıştır. Yazar karakterinin metnini adım adım nasıl ördüğünü gösterdiği ikinci bölümün kurmaca parçalarında anlatıcı, gözlemci konumundadır, olayları dışarıdan izler ve üçüncü şahıs ağzından anlatır. Dolayısıyla Nevin karakterinin iç dünyası tam olarak aktarılmaz. Yazar karakteri için, romanın üçüncü bölümünü oluşturacak olan ‘Nevin’in anlatısı’, ilk iki bölümde yer almayan iç sestir: “Aradığım iç sesi –yazıp bırakıldığını sandığım kâğıtları da bulmama yardımcı olacak tek şey bunlar. Geleceklerdi... Peki, geldiler. Sonra ne olmuş olabilir?” (s. 92, Vurgu bana ait). Yani üçüncü bölüm, Nevin’in iç sesidir, Nevin’in yazıp bıraktıklarıdır, Nevin’in arkadaşları geldikten sonra neler olduğunun cevabıdır ve bu kısım da yazar karakterin eseridir.

6. Yazar-Okur Alegorisi ve Kurmaca Bileşenlerinin Tamamlanması

Romanın dördüncü ve son bölümünde, yazar karakteri tekrar öne çıkar. Yazar karakteri, burada da, tıpkı ilk bölümdeki gibi, roman yazan/anlatan değil; daha çok romanı üzerine düşünen kişidir. Bu bölümde, defterine aldığı notlardan anlaşıldığı üzere, ikinci ve üçüncü bölümde belli bir noktaya geldiğini izlediğimiz romanına son noktayı koyma çabasıdadır.

Bir önceki bölümde, Nevin’in anlattıkları esrarengiz şekilde noktalanmıştır: “Mutfak kapısı, güçlü bir esintiyle ardına dek açılıyor. Açıldı işte. (...) Yağmur mu, yoksa ıslak bir gece kuşu mu? Bir bilsem, ah bir bilsem!.. Islak gece kuşu...” (s. 219). Burada camdan içeri birinin girip girmediği belirsiz bırakılmıştır. Bu sahenin devamında ne olduğunu, dördüncü bölümde kısmen de olsa buluruz. Yine de romanın çok belirgin bir sonu yoktur. Yazar karakteri, romanın sonunu zihninden geçirir ve biz bunları not aldığı defterinden okuruz (230-231). Fakat yazar karakterinin, romanına nihai şekli verirken o notlara bağlı kalıp kalmadığını bilemeyiz. Çünkü daha önce belirttiğimiz üzere defterine sürekli notlar alan yazar karakterinin, iş uygulamaya geldiğinde ‘yançizmek’ gibi bir huyu vardır.

Son bölümde, yazar karakterinin dinlencesi esnasında tanışıp ‘sarışın delikanlı’ olarak adlandırdığı arkadaşıyla arasındaki diyalog, önemli yer tutar. Bu ‘sarışın delikanlı’dan, romanın

ilk bölümünde “Dinlenceye gittiğim yerde, bir gün karşıma biri çıkacak ve bana ‘Her şey olması gerektiği gibi olmaktadır, efendim’ diyecektir.” (s. 3) ifadeleriyle bahsedilmiştir. Yazar karakterinin zaman zaman ‘sarışın delikanlı’yı, zihninde, Nevin’in misafirleri arasında bulunan Memet’le (Nevin ve Hasan’ın ölmüş oğullarının arkadaşı) karıştırması, kurmaca bir kişilik olan Memet’in ‘sarışın delikanlı’dan esinlenerek yaratıldığını gösterir. Ayrıca, ‘sarışın delikanlı’nın daha önce Doğan’ın (Nevin’in misafiri ve dolayısıyla yazar karakterinin yarattığı bir kurmaca kişilik) bir şiirini okuması, nihai olarak onun da yazar karakterinin (ve de gerçek yazarın) zihninden doğmuş bir karakter olduğunu gösterir:

“Yüzünden, dudaklarından o öfkeli, hatta küçümseyici anlam silinmiş, bana şu dizeleri okuyor:
Soğuk katı toprağın / Kıyıya aktığı zamandır bu, / Yaşam yittiği zaman / Dağ koyaklarında. / (...)
Yıkıma kıskırtıyız / Göğüs göğüse geldiği ân / Dağlarla deniz. Yüzüne bakıp kalmıştım. Şaşkındım.
O dizeler Doğan’ın, Doğan’ın değilse Nevin’in, hattâ benim, kendimin sanıyordum. (...) Dizeler
herhalde benim, kendimindi.” (s. 232-233)

Romanın son bölümünde ‘sarışın delikanlı’yı asıl önemli kılan, yazar karakterinin ona bir ‘okur’ misyonu yüklemiş olmasıdır. Yazar karakterinin romanını ‘sarışın delikanlı’ya anlatması ve onun da anlatılanlara/romana eleştirel bir bakışla yaklaşması (s. 224-226) bu kısmı bir ‘yazar-okur’ alegorisine dönüştürür.²¹ Bu durumu, ‘sarışın delikanlı’nın kurmaca kişiliğine dikkat çekilmesiyle birlikte düşündüğümüzde hem kurmaca hem gerçek yazarın zihninde taşıdığı bir okur imgesi olduğu ve romanını yazarken bu imgeden bağımsız hareket etmenin çok da mümkün olmadığını görürüz. Romanın önceki bölümlerinde, yazı boyunca izah etmeye çalıştığımız üzere kurmaca metni oluşturan pek çok unsura (yazmanın gerekçesi, yazma yöntemleri, olay, mekân, karakter vs.) roman içinde temas edilmiştir. Son olarak yazar ve okur gibi kurmaca metnin iki ana bileşenin de metin içinde buluşmalarıyla *Yazsonu* tam anlamıyla “kurmaca hakkında bir kurmaca” görünümü kazanmıştır.

Romanın sondan üçüncü sayfasının sonunda “(Defterime yazdığım son notlar bunlar.)” ifadesi yer alır. Bu ifadeye dayanarak son bölümün, hatta romanın tamamının yazar karakterin defterine alınmış notlardan ibaret olduğunu düşünebiliriz. Nitekim bu ifadenin ardından gelen son iki sayfada, Doğu Akdeniz’deki dinlenceden “yeterince uzakta” (s. 234) kalmış yazar karakterini, notlarından hareketle romanını yazmaya başlarken görürüz: “[B]ir not defteri, o defterdeki notları da –önüme verilmiş-unutmaksızın, olması gerekeni bulmaya çalışıyorum. Soğuk, isli, karmaşık kent günlerinde, önüme bir sinema perdesi kuruyorum. Bir de projektör. Renkli filmler göstericisi. İşte boyna patlayan ışıklarda, o ak perdeye birbiri ardına düşen resimler. YENİDEN:” (s. 234). Buranın devamındaki yaklaşık bir sayfalık son satırlar, Nevin’in yazlık eve gelişiyle başlayan romanın (ikinci bölümden başlayan kısım) yeniden yazılmaya başlandığını gösterir. Eğer roman

²¹ Adalet Ağaoğlu'nun diğer bir üstkurmacası olan *ROMANTİK Bir Viyana Yazı*'nda ‘yazar-okur’ alegorisinin daha belirgin bir görünüm kazandığını ve metinde hacim olarak daha geniş yer tuttuğu görülür.

yeniden yazılacaksa, okur olarak bizim okuduğumuz metin nedir? Bu yazı boyunca cevap vermeye çalıştığımız üzere, bizim okuduğumuz romanın yazılış/hazırlanış serüveni yahut kurmaca metnin kendi hikâyesidir.

7. Sonuç

Son yıllarda yaratıcı yazma ile ilgili pek çok atölye/kurs açılmış ve çok sayıda kitap yayımlanmıştır. Bu atölye ve kitapların yazar adaylarına kurmaca metinle ilgi vermeye çalıştıkları bilgi ve bakış açısına dair pek çok husus, üstkurmaca romanlarda da tartışılmaktadır. Son dönem Türk edebiyatında giderek daha çok rağbet gören üstkurmaca romanlarda (özellikle metnin kendi yazılış sürecini konu edinen örnekleriyle), anlatılan hikâyenin yanında roman yazmanın sırları da ifşa edilmektedir. Orhan Pamuk, İhsan Oktay, Güney Dal gibi yazarların romanlarında metni çok daha oyunbaz hâle getiren üstkurmaca, modernist estetiğe daha yakın duran *Kurtlar* (1990, Peride Celal), *Oyuncu* (1981, Erhan Bener) ve yazımıza konu olan *Yazsonu* gibi romanlarda – yazarın niyeti bu olmasa da- yaratıcı muhayyilenin (yazarın) ve yaratıcı yazmanın sırlarını/tekniklerini ortaya koymaya yarayan bir araca dönüşür. *Yazsonu*, yaratıcı yazma eğitimlerinde de cevabı aranan iki temel sorunun cevabı üzerine kurulmuştur: ‘Niçin yazılır?’ ve ‘Nasıl yazılır?’. Nesnel bir cevabı olmayan bu sorulara verilen özgün/öznel bir cevap mahiyetindeki *Yazsonu*’nu veya romanın yaratılış/yazılış sürecini konu edinen diğer üstkurmaca romanları okumak, yaratıcı yazma uğraşı içindeki yazar adayına bir ufuk sunacaktır. Yazı boyunca irdelediğimiz, yaratıcı imgelemin nasıl doğup geliştirildiği, karakter yaratma, mekân tasarımı, yazarın çalışma prensibi, yazar ve okurun yaratım sürecindeki konumu, yazarın yaratma sürecindeki zihinsel durumu vs. gibi kurmaca metnin yazılışı esnasında ortaya çıkan süreç ve durumlar yaratıcı yazma kitap, atölye veya kurslarının ana tartışma/ders konularındandır. Dolayısıyla *Yazsonu* gibi romanları okumak, teorik bilginin ötesine geçerek yaratıcı yazma sürecini estetik düzlemde deneyimleme imkânı sunar.

Kaynakça

<<http://notosatolye.com/yaratici-yazarlik-atolyesi/>> (Erişim Tarihi: 06.02. 2018).

Ağaoğlu, Adalet (1977). “Benim Yöntemim, Neredeyse Yöntemsizlik”. *Türk Dili*, C. XXXV, S. 306: 217-221.

Ağaoğlu, Adalet (2007). *Yazsonu*. İstanbul: İş Bankası Kültür.

Ağaoğlu, Adalet (2014). *Hayır....* İstanbul: Everest.

Ağaoğlu, Adalet (2016). *Romantik Bir Viyana Yazı*. İstanbul: Everest.

Arman, Burcu (2012). “Yazıyazanlar: Yaratıcı Yazarlık Nedir ve Ne Değildir?”. *Sabitfikir*. <<http://www.sabitfikir.com/dosyalar/yaziyazanlar-yaratici-yazarlik-nedir-ve-ne-degildir>> (Erişim Tarihi: 31.01. 2018).

Bachelard, Gaston (2013). *Mekânın Poetikası*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki.

- Binyazar, Adnan ve Emin Özdemir (2006). *Yazma Öğrenimi/Yazma Sanatı: Yaratıcı Yazma Dersleri*. İstanbul: Papirüs.
- Bolat, Salih (2012). "Romanda Anlam Yaratma Süreçleri". *Öykü Yazma Teknikleri*. Salih Bolat (Haz.). İstanbul: Varlık. 51-56.
- Currie, Mark (2016). "Üstkurgu Tanımlar ve Uç Örnekler", *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*. Aytaç Ören (Çev.), Ankara: Hece. 43-67.
- Duru, Orhan (2008). *Öykü Yazmanın Sırları*. İstanbul: Karakutu.
- Ecevit, Yıldız (2007). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim.
- Eco, Umberto (2013). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Kemal Atakay (Çev.). İstanbul: Can.
- Eco, Umberto (2014). *Genç Bir Romancının İtirafı*. İlknur Özdemir (Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Forster, E. M. (2016). *Roman Sanatı*, Ünal Aytür (Çev.). İstanbul: Milenyum.
- Gülsoy, Murat (2011). *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık, Kurmacanın Bilinen Sınırları ve İhlal Edilebilir Kuralları*. İstanbul: Can.
- Gümüş, Semih (2012). *Yazar Olabilir miyim? Yaratıcı Yazarlık Dersleri*. İstanbul: Notos Kitap.
- Koçak, Gülayşe (2013). *Yaratıcı Yamanın Hazzı*. İstanbul: Alfa.
- Moran, Berna (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.
- Owen, Jean Z. (2012). "Yazınsal Yaratıcılığın Beş Yolu". *Öykü Yazma Teknikleri*. Salih Bolat (Haz.). İstanbul: Varlık. s. 93-96.
- Özen, Hayati ve Hacı Tonak (1996). "Adalet Ağaoğlu'yla Söyleşi". *Tömer Çeviri Dergisi*. S. 8: 110-135.
- Parla, Jale (2016). "Tarihyazımsal Üstkurgu/Histographic Metafiction". *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*. Aytaç Ören (Çev.). İstanbul: Hece. s. 141-152.
- Sadovska, Jekaterina (2016). "Çağdaş Edebiyatta Üstkurgu/Üstroman". *Üstkurgu/Üstkurmaca Üzerine*. Aytaç Ören (Çev.). Ankara: Hece. 153-160.
- Şimşek, Aydın (2009). *Yaratıcı Yazarlık ve Deneysel Düşünme*. Ankara: Kanguru.
- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. New York: Routledge.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (57-73)

Makalenin Geliş Tarihi: 30.04.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 29.05.2018

UNUTULAN ADAM'DAN OTHELLO'YA: NÂZİM HİKMET VE SHAKESPEARE OKUMASI

Emine Seda ÇAĞLAYAN MAZANOĞLU¹

ORCID: 0000-0002-9595-4899

ÖZ

Unutulan Adam (1935) ve *Othello* (1604-1605) farklı yüzyıllarda, farklı seyirci/okuyucu toplulukları için yazılmış olsa da, tıpkı farklı yüzyıllarda, farklı ülkelerde yaşayan Nâzım Hikmet ve William Shakespeare'in yazın hayatları gibi, benzerlikler taşırlar. Bu bağlamda bu makalenin amacı, her iki oyunda başkahramanların ele alınışlarındaki benzerlikleri ortaya koymaktır. Oyunların başkahramanları başarı dolu hayatlarından sonunda unutulmuş olarak yok oldukları bir çöküş yaşarlar ve en sevdiklerinin de mahvına sebep olarak ruhen ve bedenen yok olurlar. *Unutulan Adam*'da Doktorun çöküşüne sebep olan karısı ve asistanı arasındaki ilişki ve sahip olduğu ünü kaybetme korkusudur. *Othello*'da ise Iago, Desdemona ve Cassio arasında aslında var olmayan bir ilişki yaratır ve bu ilişkiyi Othello'dan intikam almak amacıyla kullanır. Othello'yu Desdemona'ya karşı kıskançlık, öfke ve nefretle doldurur. Bunun yanında, kıskançlık duygusu, iki oyunda da işlenmiştir ancak *Unutulan Adam*'da kıskançlık duygusu zarar vermeyen bir duygu olarak kalırken *Othello*'da yıkıcı bir güç haline gelir.

Anahtar Kelimeler: Nâzım Hikmet, William Shakespeare, kıskançlık, ölüm, unutulma.

FROM UNUTULAN ADAM TO OTHELLO:

A READING OF NÂZİM HİKMET AND SHAKESPEARE

ABSTRACT

Although *Unutulan Adam* (1935) and *Othello* (1604-1605) were written in different centuries for different audience/readers, like the literary lives of Nâzım Hikmet and William Shakespeare who lived in different centuries in different countries, the two plays have similarities. In this regard, the aim of this article is to demonstrate that in both plays the protagonists are dealt with

¹ Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü
eposta: caglayan_seda@hotmail.com



in similar ways. The protagonists experience a downfall from their lives full of success to lives where they ultimately suffer oblivion and they not only cause the destruction of their beloved but also they are spiritually and physically destroyed. In *Unutulan Adam* the reasons which lead to Doctor's collapse are the affair between his wife and assistant and the fear of losing his fame. In *Othello* Iago makes up an affair, which does not exist, between Desdemona and Cassio and uses this affair in order to avenge upon Othello. In this sense, he makes Othello feel jealous, anger and hatred towards Desdemona. Moreover, the sense of jealousy is dealt with in both plays; however, in *Unutulan Adam* jealousy is presented as a harmless feeling while in *Othello* it turns into a destructive force.

Keywords: Nâzım Hikmet, William Shakespeare, jealousy, death, oblivion

Giriş

Nâzım Hikmet ve William Shakespeare, farklı ülkelerin ve farklı yüzyılların yazarları olsalar da edebiyat dünyasında yarattıkları etki evrenseldir. Nâzım Hikmet'in şiirleri, oyunları, romanları ve yazıları yirmi birinci yüzyılda ilgiyle okunmakta; bu ilgi ve beğeni, Nâzım Hikmet'in gelecek yüzyıllarda da okunacak ve üzerine tartışmalar yapılacak bir yazar olduğunu göstermektedir. On altıncı ve on yedinci yüzyıllarda Stratford-Upon-Avon ve Londra'da yaşamış olan Shakespeare'in oyunları, şiirleri ve soneleri dört yüz yıldır dünya edebiyatının en önemli parçalarından biri haline gelmiştir. Mehmet Fuat 2001 yılında *Romantik Komünist* kitabı için yazdığı "Türkçe Bölümü Karşılıklı" başlıklı bölümde daha önce yapmış olduğu bir röportaja atıfta bulunarak söylediği şu cümleyi tekrarlar: "Nâzım Hikmet Türk kültürünün bütün insanlığa armağan ettiği uluslar üstü bir değerdir. İngiliz şairi Shakespeare ne kadar İngiltere'ninse, ya da İspanyol şairi Lorca ne kadar İspanya'nınsa, Türk şairi Nâzım Hikmet de ancak o kadar Türkiye'nindir" (Göksu vd. 2011'den: 26). Fuat, bu sözlerle Nâzım Hikmet'in ve Shakespeare'in evrenselliğini vurgular, bu iki yazarın da artık doğdukları ülkelere ait olmadıklarını, dünya yazarları haline geldiklerini dile getirir.

Bu bağlamda bu makalenin amacı, Nâzım Hikmet'in *Unutulan Adam* adlı oyunu ile Shakespeare'in *Othello* adlı oyununu birlikte okuyarak, olay örgüsü açısından benzerlikler taşıyan, kıskançlık duygusunun ve yok etme olgusunun var olduğu iki oyun arasındaki benzerlikleri ortaya koymaktır. Nâzım Hikmet, makalenin sonraki bölümlerinde üzerinde durulacağı gibi Shakespeare'in oyunlarını okumuş ve sahnede izlemiş, Shakespeare'e hayranlık duymuş bir yazardır. *Unutulan Adam* oyununda da *Othello*'dan izlerin olduğunu söylemek mümkündür. Öncelikle, Nâzım Hikmet'in ve Shakespeare'in oyun yazarlığından kısaca bahsedilecek; daha sonra iki oyun, başkarakterlerin özellikleri; kurban ettikleri kadın karakterlerle olan ilişkileri ve başkarakterleri mahva sürükleyen etmenler açısından incelenecektir.

Nâzım Hikmet'in Yazın Hayatı

On bir-on iki yaşlarında ilk şiir denemelerine başlayan Nâzım Hikmet'in şiirleri on sekiz yaşındayken dergilerde ve gazetelerde yayımlanır; Nâzım Hikmet, 1920 yılında şiir yarışmasında birincilik alır ve önemli bir hece şairi olur. 1929 yılında *835 Satır* kitabı basılır. Bu kitabı aynı yıl *Jokond ile Sİ-YA-U* izler. *Varan 3; Sesini Kaybeden Şiir* (1931); *Benerci Kendini Niçin Öldürdü; Gece Gelen Telgraf* (1932); *Taranta Babu'ya Mektuplar* (1935); *Memleketimden İnsan Manzaraları* önemli şiir kitapları arasındadır (Fuat 2001: 107-111). Antonina Sverçevskaya, Nâzım Hikmet'in "yaşamı boyunca bir tiyatro hastası olarak" yaşadığını belirtir (2002: 72). Nâzım Hikmet, tiyatroyla tanışmasını şu sözlerle anlatır: "İlk tiyatroyu nerde, ne zaman gördüm? Karagöz de tiyatrodan sayılırsa, İstanbul'da gördüm, sünnet düğünümde sekiz yaşında. Belki daha önce mahalle kahvesinde Ramazan gecelerinden bir gece seyretmişimdir Karagöz'ü, ama aklımda kalmamış. Meddah'ı da ilk önce sünnet düğünümde dinledim" (<https://edebiyatokyanus.tr.gg>, 16.04.2018). Nâzım Hikmet'in tiyatroyla olan ilişkisi, 1919-1920 yıllarında yazdığı, 1927 yılında *Güneş* dergisinde yayımlanan *Ocak Başında* oyunuyla başlar. 1921 yılındaysa Vâlâ Nureddin'le ortaklaşa olarak *Taşyürek* oyununu yazar. Nâzım Hikmet'in tiyatroya duyduğu ilgi, 1921 yılında Sovyetler Birliği'ne gittikten sonra artar (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8258/001580566010.pdf?sequence=1>, 16.04.2018). Nâzım Hikmet'in tiyatro alanında etkilendiği ve kendine örnek aldığı tiyatro insanı, Doğu-Batı tiyatroları sentezi yaparak oyunculukta ve sahnelemede tiyatroya pek çok yenilik getiren Vsevolod Emilyeviç Meyerhold'dur (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8242/001580404010.pdf?seq=1>, 16.04.2018). Nâzım Hikmet, 1920'li yıllarda tiyatrodaki yeniliklerin sadece metinden kaynaklanmadığını, yönetmenin ve oyuncunun da ön planda olduğunu söyler ve Meyerhold'dan başka etkilendiği diğer tiyatro insanlarını da şu sözlerle anlatır:

O zamanki reji ve sahneye konuş araştırmaları şahsen benim dram yazarlığım üstünde etkili oldu, dramlarımı meselâ Meyerhold'un yahut Stanislavski'nin yahut Vahtangof'un sahneye koyuşlarını göz önünde tutarak kurmaya başladım. *Kafatası* piyesimin yapısında Meyerhold mektebinin etkisi büyüktür. *Unutulan Adam*'da Stanislavski'nin, *İvan İvanoviç var mıydı, yok muydu?* 'da Turandot'un. (<https://edebiyatokyanus.tr.gg>, 16.04.2018)

Sverçevskaya'ya göre, Nâzım Hikmet'in Moskova'da bir parçası olduğu tiyatro dünyası onu "kalbinden vurmuştu" ve "[b]u aydınlık, rengârenk dünya, Nâzım'ın aklında 'tiyatro cenneti' olarak sürekli kaldı" (2002: 17). Nâzım Hikmet, 1926 yılında Türkiye'den Moskova'ya döndüğünde Nikolay Ekk'le birlikte işsiz aktörlerin kurdukları METLA (Moskova Lenin Birleşik Tiyatro Arteli) Tiyatrosu'nun ortağı olur ve bu tiyatrodaki hem yönetmenlik yapar hem de bu tiyatro için oyunlar yazar (Sverçevskaya 2002: 36). Nâzım Hikmet ve Nikolay Ekk'in METLA'da yaptıkları sahneleme uygulamalarında Meyerhold tiyatrosunun izleri görülür: tiyatro yer yer sinema ve ajitasyonla birleştirilir (Sverçevskaya 2002: 39). 'Nun Ha' takma adıyla tek perdelik bir oyun olan *Kabahat Kimde* oyununu yazar Nâzım Hikmet METLA'da sahnelenmesi için (Sverçevskaya 2002:

45). Ancak METLA uzun soluklu bir yapı olarak var olamaz ve kurulduktan altı ay sonra kapanır (Bezirci 1994: 17). Kapitalist sistemde yaşamak zorunda olan bir bilim insanının hikâyesini anlatan üç perdelik *Herşey Mal* adlı oyun Nâzım Hikmet'in METLA kapanmadan önce artel için yazdığı son oyun olur (Sverçevskaya 2002: 52). Artelin kapanmasının ardından Nâzım Hikmet, Nikolay Ekk ve Stok başta olmak üzere METLA'nın bünyesinde çalışan yazarlar ve yönetmenler, Genç Dram Yazarları Üretim Birliği adlı bir tiyatro topluluğunda çalışmaya başlarlar (Göksu vd. 2011: 103). METLA, Sovyet tiyatro tarihinde hatırlanan bir artel olmasa da Nâzım Hikmet'in dramatik yönden gelişmesinde ve sonraki yıllarda yapacağı tiyatro çalışmalarında önemli bir yere sahip olur (Sverçevskaya 2002: 39).

Nâzım Hikmet'in tiyatroya ilgi duymasını sağlayan etmenler arasında, Nâzım Hikmet'in "[m]odern Türk tiyatrosunun belli başlı kurucularından biri olan" (<https://edebiyatokyanus.tr.gg>, 16.04.2018) diyerek anlattığı Muhsin Ertuğrul'la Moskova'da kurduğu dostluk da önemli bir yere sahiptir. Ertuğrul, 1925-1927 yılları arasında tiyatro ve sinema konularında araştırmalar yapmak için Moskova'da bulunur; *Tamilla* ve *Spartaküs* filmlerinin yönetmenliğini yapar (Karaveli 2008: 159). Fuat, Nâzım Hikmet ve Ertuğrul'un dostluklarını ve birlikte yaptıkları çalışmaları şu sözlerle anlatır:

1925-1927 yılları arasında, Sovyet Tiyatrosu'nu yöneten dünyaca ünlü sanat adamlarının uygulama çalışmalarını görmek amacıyla Moskova'ya gelen Ertuğrul Muhsin'in en iyi koşullarda ağırlanması, özlediklerini elde etmesi için Nâzım büyük çaba harcamış, onu Lunaçarski ile tanıştırmış, filmler çekmesini sağlamış, çok değer verdiği bu sanat adamını hiç yalnız bırakmamıştı. (2015: 71)

Nâzım Hikmet, Ertuğrul'u Meyerhold, Eck, Fedorov, Lunaçarski, Stanilavski, Tretyakov gibi önemli oyun yazarlarıyla ve yönetmenlerle tanıştırır ve bu yönetmenlerin oyun provalarını izleyebilmesini sağlar (Karaveli 2008: 161). Ertuğrul, Türkiye'ye döndükten sonra 1928 yılında Darülbedayi'de (daha sonra İstanbul Şehir Tiyatrosu olur) ikinci kez rejisör olarak görev alır ve Türk oyun yazarlarının oyunlarının Darülbedayi'de sahnelenmesi konusunda çalışmalar yapar. Vedat Nedim Tör, Musahipzâde Celâl, Faruk Nafiz Çamlıbel, Necip Fazıl, Cevdet Kudret Solok ve Nâzım Hikmet, bu dönemde oyunları Darülbedayi'de sahnelenen Türk oyun yazarları arasındadır (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8258/001580566010.pdf?sequence=1>, 16.04.2018).

Sverçevskaya, Nâzım Hikmet'in tiyatro oyunlarının sayısının tam olarak bilinmediğini ancak Nâzım'ın kendisinin belirttiğine göre otuzdan fazla tiyatro oyunu yazdığını söyler. Bu oyunlardan on altısı Rusçaya çevrilerek Rus okuyuculara da ulaşmıştır (2002: 72). 1932 yılında Nâzım Hikmet'in *Kafatası* ve *Bir Ölü Evi* adlı oyunları Darülbedayi'de sahnelenir. Türk tiyatrosuna içerik ve biçim açısından açılımlar sunan oyunlar hem seyircilerin hem eleştirmenlerin beğenisini kazanır (Bezirci 1994: 28). Nâzım Hikmet, yazdığı diğer oyunları şu sözlerle anlatır: "Moskova'ya döndükten sonra bir sürü piyes yazdım: "Türkiye'de", "Enayi"nin ikinci varyantını, "İvan İvanoviç

var mıydı, yok muydu?”, “İnek”, “İki inatçı”, “Tartüf - 59”, “Her şeye rağmen”, “Prag saatleri”, “Demokles’in kılıcı”. Çoğu oynanmadı” (<https://edebiyatokyanus.tr.gg>, 16.04.2018). Nâzım Hikmet, kendisini “üçüncü derecede bir dram yazarı” olarak niteler ama yine de iyi bir oyun yazarı olabileceği konusunda umudunun olduğunu belirtir (<https://edebiyatokyanus.tr.gg>, 16.04.2018). Nâzım Hikmet tiyatroya karşı duyduğu ilgiyi ve sevgiyi ise “*Unutulan Adam*’ı Niçin ve Nasıl Yazdım” başlıklı yazısında şu sözlerle anlatır: “Toprağı, dostlarımı, karımı sevdiğim kadar tiyatroyu severim. Sevgilerimin hiçbirinde platonik olmadığım gibi, tiyatro sevgimde de platonik değilim. Tiyatroyu, seyirci, dinleyici, okuyucu gibi değil, yalnız böyle değil, onun içine karışarak, ona bir şeyler katarak, onun için yazarak sevmeyi anlarım” (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8258/001580566010.pdf?sequence=1>, 16.04.2018). Aynı yazıda parçası olmaktan zevk aldığı tiyatro dünyasının “canlı, hareketli, bir şey söylemek isteyen” bir dünya olduğunu belirtir (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8258/001580566010.pdf?sequence=1>, 16.04.2018). Nâzım Hikmet’in oyun yazarı olarak edindiği deneyimler, şairliğinin gelişmesi açısından da önemli olmuştur. Saime Göksu ve Edward Timms’in belirttiğine göre, Nâzım Hikmet’in METLA bünyesinde geçirdiği süre kısa olsa da burada kazandığı deneyim büyüktür çünkü METLA için yazdığı ancak taslak olarak kalan bazı oyun metinlerini daha sonra başka eserlerin parçaları olarak kullanır ve şiirlerinde daha fazla diyalog kullanmaya başlar (2011: 103). Dolayısıyla Nâzım Hikmet’in oyun yazarı olarak edindiği bilginin ve kazandığı deneyimin şiirinin gelişmesinde de rol oynadığını söylemek mümkündür.

Nâzım Hikmet’in Shakespeare’le Tanışması

Nâzım Hikmet, Shakespeare’in oyunları ile ilk kez 1921 yılında Ankara’da tanışır. “[A]hırdan bozma salaş bir tiyatrodan, gaz lambalarının ışığında ve ikide bir soğuktan avuçlarıma hohlayarak *Otello Kâmil*’i seyrettim. Ömrümde ilk defa Şekspir’i seyrettim” diye anlatır Shakespeare’i sahnede izlediği bu ilk anı. Nâzım Hikmet, *Othello*’yu ve *Hamlet*’i Abdullah Cevdet’in çevirilerinden daha önce okumuştur. *Othello* rolünde Vahram Papazyan’ı izleyemediği için üzülür ancak “çırağı Kâmil’in *Otello*’suna bakıp ustasının ustalık kertesini kestirmek mümkün” der (<https://edebiyatokyanus.tr.gg>, 16.04.2018). ‘*Otello Kâmil*’ olarak bilinen Kâmil Rıza Bey, hem oyuncu hem yönetmendir ve gezici oyuncularla beraber *Othello* ve *Venedik Taciri* oyunlarını sahnelemektedir (Göksu vd. 2011: 50). Nâzım Hikmet, Ankara’da kaldığı süre boyunca neredeyse on kere sahnelenen *Othello*’yu her defasında izlemiş, Abdullah Cevdet’in kötü çevirilerine rağmen Shakespeare’e hayranlık duyduğunu ve Shakespeare’i gerçekten anlamasını sağlayan kişinin *Otello Kâmil* olduğunu söylemiştir (<https://edebiyatokyanus.tr.gg>, 16.04.2018). Nâzım Hikmet’in Shakespeare’e olan ilgisi daha sonraki yıllarda da devam eder. 1938-1950 yılları arasında hapishanede olduğu sürede Nâzım Hikmet, para kazanmak amacıyla Muhsin Ertuğrul’un İpekçiler Film Stüdyosu’nda çekmesi için senaryolar yazar, çeşitli filmlerin alt yazılarını ve konuşmalarını

çevirir. Bu filmlerden biri de Laurence Olivier'in 1944 yılında yönetmenliğini yaptığı *V. Henry* (1599) oyununun uyarlamasıdır (Fuat 2015: 303). Fuat, Nâzım Hikmet'in yapmış olduğu çeviri için, "Shakespeare'i ölçüyle aktarmıştı dilimize" der (Fuat 2015: 303).

Shakespeare'in Yazın Hayatı

Bu bağlamda Shakespeare'in edebi hayatına bakacak olursak, Shakespeare, 1587 yılında aralarında Leicester's Men (Leicester Beyinin Oyuncuları) ve Queen's Men (Kraliçenin Oyuncuları) topluluklarının da bulunduğu çeşitli gezici tiyatro topluluklarının Stratford-Upon-Avon'a gelişlerinden sonra ailesini (karısı Anne Hathaway, büyük kızı Susanna ve ikiz çocukları Hamnet ve Judith) Stratford'da bırakarak Londra'ya gider (Rowse² 1963: 58). Shakespeare'in tiyatro dünyasına nasıl girdiği bilinmemektedir. Yüksek olasılıkla *1 Henry VI* (1591) olan, Shakespeare tarafından yazılmış bir oyuna ilk referans 1592 yılında gelir. Oyun, Lord Strange's Men (Lord Strange'in Oyuncuları) tiyatro topluluğu tarafından 3 Mart 1592 tarihinde Rose Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir. 1592 yılına kadar Shakespeare, Londra'da aktör ve oyun yazarı olarak tanınmış bir kişilik haline gelmiştir ve hem çağdaşlarının yazılarında hem de Kraliyet kayıtlarında Shakespeare'den sıkça bahsedilmektedir (Armstrong 1999: 326). Robert Greene, 1592 yılında yayımlanan "A Groatsworth of Wit, bought with a Million of Repentance" ("Milyonlarca Pişmanlıkla Satın Alınan Bir Damla Akıl") adlı eserinde dönemin oyuncularının yazarları sömürdüğünü düşünür ancak yazarlık yapmaya başlayan bir oyuncunun hepsinden tehlikeli olduğunu savunur ve açıkça Shakespeare'i kastederek ondan, "türedi bir karga" ve "[t]iyatro oyuncusu kılığına bürünmüş bu kaplan yürekli adam, elinden hiçbir şey gelmediği halde kendisini dev aynasında görüyor" diye bahseder (Anikst 2005'den: 87-88). 1598 yılında Francis Meres ise, din, felsefe ve sanat konularında özlü söz koleksiyonu olan ve İngiliz yazarları eskiçağ yazarlarıyla karşılaştırdığı *Palladis Tamia* adlı eserinde Shakespeare'i Plautus ve Seneca ile karşılaştırarak Shakespeare'in komedi ve trajedide "en iyi" olduğunu yazar. Bunun yanında, aralarında *A Midsummer Night's Dream* (Bir Yaz Gecesi Rüyası, 1595/96), *The Merchant of Venice* (Venedik Taciri, 1596) ve *Romeo and Juliet* (Romeo ve Juliet, 1597) gibi oyunların da bulunduğu Shakespeare'in yazdığı altı komedi ve altı trajedi oyunundan bahseder (Reese 1980: 146). 1599 yılından sonra Shakespeare'in oyunlarından daha fazla söz edilmeye başlanmıştır ve Shakespeare'in Stratford'dan ayrıldıktan sonraki on-on iki yıllık süreçte oyun yazarı olarak hatırı sayılır bir üne kavuştuğu, hatta 1611 yılında her sene iki oyun yazdığı bilinmektedir (Hatcher 1916: 105). 1594 yılında, 1603 yılından sonra the King's Men (Majestelerinin Hizmetkârları) adıyla bilinecek olan, The Lord Chamberlain's Men (Başmabeyici'nin Hizmetkârları) tiyatro topluluğunun ortağı olur ve tiyatro kariyerinin sonuna kadar bu tiyatro topluluğunda oyun yazarlığı yapar (Kermode 2004: 48). Shakespeare'in ortak olduğu Globe Tiyatrosu ise 1599 yılında Shakespeare'in konusunu Roma tarihinden aldığı oyunlarından biri olan *Julius Caesar*'ın

² Makale boyunca yabancı kaynaklardan alınan İngilizce alıntıların Türkçeye çevirileri yazar tarafından yapılmıştır.

sahnelenmesiyle açılır (Reese 1980: 97). Farklı tiyatrolar için oyun yazan üç yüzden fazla yazar vardır Shakespeare'in yaşadığı dönemde. Roland Mushat Frye'a göre Shakespeare, tüm bu yazarlar arasında en yetenekli olanıdır ancak yaratıcılığının nedeni sadece dehası değildir. Shakespeare, tiyatroyu tüm yönleriyle tanımıştır: oyunculuk, oyun yazarlığı, kumpanya ortaklığı ve tiyatro sahipliği yapmış bir yazardır Shakespeare (1967). Shakespeare'in eserlerinin pek çoğu yazar hayattayken basılmamıştır. On yedi oyunu tek tek basılan, küçük boy olan Quarto formatında basılır; yazarın otuz altı oyunuysa toplu olarak 1623 yılında John Heminges ve Henry Condell tarafından *the First Folio (Birinci Folio)* adıyla yayımlanır (Burian 1955: 17). 1593 yılında yayımlanan *Venus and Adonis* şiiri, 1590'larda yaygın olan Ovidius anlatı tarzı şiirin ilk örneklerindedir ve süslü tarzı, *Love's Labour's Lost (Aşkın Çabası Boşuna, 1598)* oyununun üslubuna benzer (Wells 1998: 190). 1594 yılında anlatı tarzındaki şiiri *The Rape of Lucrece* yayımlanır (Wells 1998: 147). Şiirde Tarquin'in karşı koyamadığı ve sonunda kendisine zarar veren dürtüler nedeniyle yaşadığı içsel çalkantılar, *Macbeth* (1606) başta olmak üzere Shakespeare'in trajedilerinde sıklıkla işlenen bir tema olarak karşımıza çıkar (Wells 1998: 147). Günümüzde bu iki şiir Shakespeare'in oyunları kadar okunmasa da yazıldığı dönemde Shakespeare'in çağdaşları tarafından ilgi görmüş ve Shakespeare'in ünlü olmasını sağlamıştır. *Venus and Adonis* şiiri 1593-1602 yılları arası altı kez basılırken *The Rape of the Lucrece* şiiri 1594-1616 yılları arasında beş kez basılır ve bu şiirler Shakespeare hayattayken yayımlanan on sekiz oyunundan daha çok ilgi çeker (Urgan 2014: 35-36). 1609 yılında yüz elli dört tane olan soneleri yayımlanır (Wells 1998: 169). Mina Urgan, Shakespeare'in sonelerdeki başarısını şu sözlerle anlatır: "*Venus and Adonis* ile *The Rape of Lucrece*'in ardından soneleri okumak, ikinci sınıf bir şairin acemice denemelerinden sonra, birdenbire büyük bir şairin olgunluk çağında verdiği şiirlere geçmek gibi bir şeydir" (2014: 37). Eserin birinci bölümündeki yüz yirmi altı sone soylu ve güzel bir delikanlıya, ikinci bölümündeki yirmi altı sone ise esmer bir kadına yazılmıştır (Burian 1955: 14-15). Tıpkı Nâzım Hikmet'in tiyatrosunun şiirlerini beslemesi ve geliştirmesi gibi Shakespeare de hem şair hem oyun yazarı olarak farklı iki edebi türün özelliklerini başarılı bir şekilde harmanlamış, şiirini dramayla, dramayı da şiiriyle beslemiştir.

Nâzım Hikmet'in ve William Shakespeare'in edebi hayatlarını incelediğimizde iki yazar arasında ortak noktaların olduğunu görüyoruz. Her ikisinin de şair-oyun yazarı kimliğine sahip olması; sanatın farklı alanlarına ilgi duyarak bu alanlardan beslenmeleri ve eserlerini çok yönlü bakış açısıyla yazmaları; bir tiyatro topluluğunun üyesi olarak sadece oyun yazma konusunda değil oyunu sahneye koyma konusunda da deneyim kazanmış olmaları, iki yazarın edebi gelişimlerdeki ortak noktalarıdır. Bu bağlamda *Unutulan Adam* ve *Othello* oyunlarını incelediğimizde, tıpkı iki yazarın yazın yaşamlarındaki benzerlikler gibi, iki oyun arasında da konu ve karakter sunumu açısından benzerlikler olduğunu söylemek mümkündür.

Unutulan Adam ve Othello

Unutulan Adam oyunu 1935 yılında İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda sahneye konur. Hem oyun hem de Doktor rolünü oynayan Muhsin Ertuğrul seyirci ve eleştirmenler tarafından beğenilir (Bezirci 1994: 32). Fuat'ın ifade ettiği gibi, “[o]yun yazılışı, dili, sahneye konuşu, oyuncuların başarılı oyunuyla kıskanılacak övgüler aldı. Darülbedayi dergisinin 15 Mart 1935 tarihli sayısında, yılın bu biricik yerli yapıtını görmek için bir hafta sonrasına bilet bulabilen bir kişinin kendini mutlu saydığı belirtiliyordu. Oyunun olağandan uzun bir süre oynandığı anlaşılıyor” (2015: 135). Nâzım Hikmet, “*Unutulan Adam*’ı Niçin ve Nasıl Yazdım” başlıklı yazısında Doktor rolünü Muhsin Ertuğrul için yazdığını dile getirir (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8258/001580566010.pdf?sequence=1>, 16.04.2018). Muhsin Ertuğrul ise Darülbedayi dergisinin 1 Ocak 1935 tarihinde yayımlanan konuşmasında *Unutulan Adam*’ın rejisinde dünyada ilk kez uygulanan teknikler kullandığını; yakın plan, uzak plan kullanımıyla ilgili yenilikler getirdiğini; sözün sessizliği tamamladığı bir sahneleme yaptığını dile getirir (Fuat 2015: 135). 1604-1605 yıllarında yazılmış olan *Othello*, 1622 yılında birinci quarto olarak basılır. 1623 yılında *the First Folio* içinde basılan oyunlardan biridir (Halliday 1949: 243). Stanley Wells, *Othello* için “karısı tarafından ihanete uğradığını hisseden bir kocanın ve kocası tarafından haksız yere öldürülen bir kadının trajedisidir” der (1994: 247). *Unutulan Adam* ise dünyaca ünlü bir doktorun genç karısı tarafından genç asistanıyla aldatılmasını ve doktorun kendi kızını kürtaj yaparken öldürdükten sonra hapse girerek yalnızlaşmasını ve sonunda unutulmasını konu alır.

Unutulan Adam oyununda oyunun başkahramanı Doktor, tanınmış, toplum tarafından saygı duyulan ve zengin bir adamdır. Oyunun açılışında (birinci perde, birinci tablo) ağlamakta olan Kız kendisini teselli etmek isteyen Kadına babasıyla neden evlendiğini öfke dolu bir biçimde sorar: “Babama niye vardınız? Şöhreti, parası için mi?” (Hikmet 2002: 146). Böylece hem Kadının neden Doktoru eş olarak seçtiği konusunda seyircinin/okuyucunun zihninde ilk belirsizlik yaratılmış olur hem de Doktorun ünlü ve varlıklı bir adam olduğu oyunun en başında belirtilmiş olur. Birinci perde, ikinci tabloda ise tıp konferansı bitiminde resmini çekmek için bekleyen Fotoğrafçı, “büyük operatörümüz” (151) diye tanıtır Doktoru ve ekler: “Meşhur olmak böyledir” (152). Othello da Venedik ordusunun Mağribi komutanı, güçlü ve saygı gören bir asker olarak tasvir edilir. Kıbrıs’ta Osmanlı gemilerinin batışını izleyen Kıbrıs valisi Montano, “[s]aygıdeğer bir yönetici” (Shakespeare 1985: II.i.58) diyerek bahseder Othello’dan. Birinci perde, ikinci sahnede “[k]rallar yetiştirmiş bir soydan” (34) geldiğini söyler Othello ve ekler: “Bugün erişmiş olduğum, gurur veren yüksek makamı / Gösterdiğim büyük başarılar borçluyum yalnızca” (35). Her iki oyunda da yaptıkları işlerde başarılı, toplumun her kesimi tarafından sevilen ve sayılan, maddi açıdan sıkıntı yaşamayan iki adam başkahraman olarak sunulur ve oyunun başında maddi ve manevi açıdan güçlü pozisyonda olan iki başkahramanın yaşadıkları karşısında saygın konumlarını, maddi güçlerini ve sevdikleri insanları kaybedişleri anlatılır.

Unutulan Adam oyununda Kadının geçmişte bile olsa Doktora duyduğu aşk konusunda bilgi verilmezken Doktorun Kadına karşı aşk beslediği ortaya konur. Birinci perde, birinci tabloda kendisine ay ışığının dokunduğunu söyleyen Kadına, “Ay ışığı sana çok yaraşüyor...” diyerek

karşılık verir Doktor ve Kadına duyduğu hayranlığı açıkça dile getirir (Hikmet 2002: 146). Ancak *Unutulan Adam* oyununda karı-koca sevgisinden çok baba-kız sevgisinin ön plana çıktığını ve Doktorla Kızın aralarındaki yakın baba-kız ilişkisini görürüz. Kız için Doktor, “dünyadaki insanların en iyisi, en [naziğidir]” (164); Doktor içinse Kız, “en eski, en yakın [arkadaşıdır]” (165). Her akşam birlikte Doktordan bahseden gazetelerin ve dergilerin tasnifini yaparak kütüphaneye kaldırırılar (164). İkinci perde, altıncı tabloda hapisneden çıkarak evine geri dönen Doktor, sahip olduğu her şeyi Kadına bırakır, sadece kızıyla birlikte yaptıkları gazete ve dergi tasniflerini almak ister ve şöyle der: “bana o kütüphanenin içinde ne bulursan, ne kaldıysa getir” (179). Evini bir daha dönmek üzere terk ederken yere düşürdüğü gazeteleri almak için uzanan Kadına ve Asistana bağırarak, “Dokunmayın... Elinizi sürmeyin bunlara...” (181) der. Doktorun elinde kalan ve değer verdiği tek şey kaybettiği kızıyla birlikte düzenlediği bu gazete ve dergilerdir. *Othello*'da ise Desdemona'nın Othello'ya karşı duyduğu aşk büyüktür ve oyunun başından sonuna kadar Desdemona tarafından pek çok kez dile getirilir: “Mağripli'yi, onunla birlikte yaşamak için sevdim. / Verdiğim karar kesin, göğüs gereceğim fırtınalı yazgım / Duyursun bunu bütün dünyaya. / Gönlüm birleşti efendimle ve onun yiğitliğiyle”(Shakespeare 1985: I.iii.50). Othello ise “benim ruhumun sevinci” (II.i.68) diye seslenir Desdemona'ya oyunun başında. Ancak oyunun sonuna doğru kıskançlık ve öfke içindeki Othello için “[o]rta malı” (IV.ii.163), “[u]tanmaz orospu” olur Desdemona. Kadın-erkek ilişkisi yönünden karşılaştırıldığında *Othello*'da Othello ve karısı Desdemona arasındaki yıkıcı ilişkinin *Unutulan Adam*'da Doktor ve Kız üzerinden verildiğini söylemek mümkündür. *Othello*'da Othello'nun büyük bir aşk beslediği, sözde sadakatsizliği yüzünden delice kıskanarak sonunda öldürdüğü kadın karakter Othello'nun karısıyken, *Unutulan Adam*'da gerçekten sadakatsiz olan, Doktoru Asistanla aldatan kadın, Doktorun karısıdır ancak aralarında sıkı bir bağ olan, birbirlerine karşı besledikleri sevgi açıkça ortaya konan ve oyunun sonunda Doktorun istemeden de olsa zarar verdiği kişi kızıdır. Dolayısıyla yok etme olgusunun, *Unutulan Adam*'da Kadın ve Asistan arasındaki ilişkinin Doktoru yok edişi; Doktorun kendi kızını yok edişi, *Othello*'da ise Othello'nun karısı Desdemona'yı yok edişi ve Iago'nun Othello'yu yok edişi üzerinden sunulduğunu söylemek mümkündür.

Unutulan Adam'da Kadınla Asistan arasındaki yakınlaşma ilk olarak birinci perde, birinci tabloda sahne yönergesinde verilir. Hep birlikte çay içmek için bir araya gelmiştir karakterler; doktor kendi fincanındaki şekeri karıştırırken Kadın, Asistanın bardağına şeker koyar. Birden Kadın ve Asistan başlarını kaldırırılar ve odada yalnızlarmış gibi birbirlerine ilgiyle bakmaya başlarlar. O an da başını kaldıran Doktor bu bakışmaya tanık olur ve ikili arasındaki ilişkiyi de farkına vararak fincanını masaya bırakır (Hikmet 2002: 150). Birinci perde, ikinci tabloda ise Kadın ve Asistan arasındaki ilişki Uşak tarafından ima edilir. Gözleri görmeyen Anayı Doktora getiren ancak karşılığında Anayla birlikte olmak isteyen Uşak, yaptıkları ortaya çıkınca Doktor tarafından kovulur ve gitmeden önce Doktorun yüzüne karısı ve asistanı arasındaki ilişkiyi açıkça vurur: “Boynuzlu olmaktansa boynuz taktırmayı tercih ederim” (159). Benzer şekilde Kız da Kadınla Asistan arasındaki ilişkiyi bilmektedir ancak babasına bundan bahsetmemiştir. Birinci perde,

üçüncü tabloda Kadın, evli bir erkekle ilişki yaşadığı yönünde haberler çıkan Kızı uyarır ve Kıza hakkında çıkacak dedikoduların Doktoru olumsuz yönde etkileyeceğini düşünüp düşünmediğini sorar (162). Ancak Kız, “Ya siz?” (162) şeklinde verdiği cevapla Kadının, Asistanla yaşadığı yasak ilişkiyle Doktorun onurunu çoktan lekelediğini ortaya koyar. Kadın ve Asistan arasında sahne yönergeleri ve karakterler tarafından ima edilen ilişkiyi birinci perde, üçüncü tabloda seyirci/okuyucu karakterlerin kendi ağızlarından duyar. Kör çocuğun ameliyatının sonrasında karşılaşan Kadın ve Asistan hem ilişkilerinin doğasından bahsederler hem de evlilik, kıskançlık gibi konular üzerine yorum yaparlar. Kadın, tıp konferansı esnasında kendisini telefonla arayarak kontrol ettiğine inandığı için Asistana kızar; Asistan ise bunu güvensizlikten ötürü değil, kıskançlıktan ötürü yaptığını belirtir. Ancak Kadını kimden kıskandığını bilmemektedir. Kıskandığı kişinin Doktor olmadığını, Kadını ancak sevgilisinden kıskanabileceğini ısrarla dile getiren Asistanla Kadın arasında şu konuşma geçer: “KADIN: Kocalık, aramızdaki neyi değiştiriyor? Karısı oluşum ne onun erkekliğinden bir zerreyi azaltıyor, ne de benim kadınlığımdan. Bana yaklaştığı zaman bir erkek gibi yaklaşıyor, belki yaşlı bir erkek gibi... Genç olsaydı kıskanır mıydın? / ASİSTAN: Hayır. / KADIN: Neden? / ASİSTAN: Kocan” (161). Bu bağlamda *Unutulan Adam*'da kıskançlık duygusunun sadece Doktorun, kendisini aldatan karısına karşı hissedebileceği bir duygu olarak verilmediğini söylemek mümkündür. Evlilik bağı içinde olan birinin kendisinde kıskançlık duygusu yaratmadığını söyleyen Asistan, ancak sevgili olarak Kadına ilgi duyan başka bir erkeği kıskanabileceğini dile getirir. Böylelikle Asistan, evlilik bağıyla bağlı olan taraflar arasında yakın bir ilişki olsa bile bunun kıskançlık duygusu yaratmayacağını çünkü gerçek heyecanın ve tutkunun sevgililer arasında yaşanan ilişkide olduğunu ima eder. Tıpkı birinci perde, birinci tablodaki sahne yönergelerinde belirtildiği gibi Doktor, Kadın ve Asistan arasındaki yakınlığı hissetmekte ancak bunu dile getirememekte, sözcüklere dökmemektedir. Birinci perde, dördüncü tablonun başında Doktor, Ressamlar Balosu'na Asistanla birlikte gitmek için hazırlanan Kadına soğuk davranır. Sahne yönergelerinde belirtildiği üzere Kadın, Doktoru kucaklamak için yaklaşır ancak Doktor, Kadının hareketini görmemezlikten gelerek başını farklı yöne çevirir (163). Doktorun, Kadınlıkla Asistan arasındaki ilişkiyi reddetme haliyse aynı sahnede ve tabloda son bulur. Doktor, Kıza artık kendisinden ve kimseden korkmadan hissettiklerini söylemeye hazır olduğunu ifade eder. Doktor için Kadının ve Asistanın ilişkisinin derecesi önemli değildir; “[t]ohum çatlamış başak haline inkılap etmiştir. Bu başak daha yeşil mi? Yoksa sararmış, olgunlaşmış mı?” (165) diye sorar ve hepsinin kendisi için bir olduğunu dile getirir. Birbirlerine duydukları ilgiyi ilk kez üç ay önce bahçede hep birlikte çay içerlerken fark ettiğini; Kadının ve Asistanın birbirlerine bakışlarının aşklarını ele verdiğini söyler. Doktor sadece o an, “istekle birbirlerinin gözü içine baktıkları an” (165), Kadını Asistandan kıskanmıştır. *Unutulan Adam*'da kıskançlık duygusu, yönünü kaybetmiş bir duygu olarak sunulur. Doktorun Kadına karşı hissettiği, kısa süren bir an dışında, kıskançlıktan çok hayal kırıklığıdır. Kadının kendisini yok sayarak en yakınındaki kişilerden biri olan Asistanla yaşadığı ilişki, hapse girdikten sonra kendisine karşı takındığı umursamaz tavır ve onu çok kolay unutulabilmesi, Doktoru mutsuzluğa ve umutsuzluğa

sürükler. Henüz hayattayken ve hatta Kadınla Asistanın yanındayken yokmuşçasına davranılması, herkesin gözlerinin önünde unutuluyor olması, Doktoru yıkıma götüren durumlar olarak karşımıza çıkar. Asistanın kiskanılacak tek ilişki türünün sevgililik ilişkisi olduğunu ve Kadını kocasından hiçbir koşulda kiskanmayacağını söylemesi ama buna rağmen, Tıp Konferansı sırasında olduğu gibi, Kadını sık sık arayarak kontrol etmesi, asıl güvensizliğin Asistanla Kadın arasında olduğunu gösterir. Başka bir deyişle, *Othello*'da evden kaçarak Othello'yla evlenen Desdemona'yla ilgili babası Brabantio'nun, "Aklın varsa, gözünü dört aç Mağripli. / Babasını aldattı o, seni de aldatabilir" (Shakespeare 1985: I.iii.52) diyerek Othello'yu Desdemona'ya karşı uyardığı gibi, Asistan da, dile getirmese de, kocasını kendisiyle aldatan bir kadının, başka bir sevgili bularak kendisini de aldatabileceğini hissetmektedir ve bu sebeple Kadını kocasından değil bulabileceği sevgiliden kiskanmaktadır. İkinci perde, altıncı tabloda *Othello*'ya ve oyunda yoğun bir şekilde işlenen kiskançlık duygusuna açık bir gönderme yapılır. Kadın ve Asistan, Othello'yu izlemekten dönmektedir. Burada Nâzım Hikmet'in Othello karakterinde Otello Kamil'i izleyerek oyundan ve oyuncudan etkilendiğini anlattığı anısını hatırlamakta fayda vardır çünkü Kadının ve Asistanın *Othello*'yu izlemekten dönmesi Nâzım Hikmet'in 1921 yılında *Othello*'yu izlemesine gönderme olarak da düşünülebilir. Kadın, Othello rolünü oynayan aktörü, "[...] pek methettiler. Otello rolünü harikulade oynuyor, dediler" sözleriyle beğendiğini ifade ederken, Asistan, "Öyle harikuladelik bir şey yoktu..." (Hikmet 2002: 174) diyerek oyuncuyu beğenmediğini dile getirir. Asistan, Othello'yu "[b]oş beyinli, kiskanç bir zenci" (174) olarak tanımlar ancak Kadın, Othello'nun kiskançlığı nedeniyle Asistanın kendisini Othello'yla özdeşleştirdiğini, bu sebeple de karakteri beğenmediğini ima eder. Ayrıca, Asistanın Kadını sevgiliden kiskanma konusuna gönderme yaparak şöyle der: "Bir zamanlar sen de çok kiskançtın da..." (174). Bu bağlamda *Unutulan Adam*'da Othello'yla özdeşleştirilebilecek tek karakterin Doktor olmadığını söylemek mümkündür çünkü herhangi bir fiziksel ya da ruhsal şiddet uygulaması da Asistan da Kadını kiskanmakta ve ondan şüphe duymaktadır.

Unutulan Adam oyununda Doktorun düşüşüne sadece Kadın ve Asistan arasındaki ilişki neden olmaz. Doktorun aklını çelen, hem Kadınla yaptığı evlilikte hem de kızına karşı davranışında onu hata yapmaya iten şöhret tutkusudur. Doktor, şöhretli olmanın kendisi için ne kadar önemli olduğunu birinci perde, dördüncü tabloda Kadın ve Asistan arasındaki ilişkiyi bildiğini kızına anlatırken ortaya koyar. Kendisini aldatan karısını neden terk etmediğini anlatırken sahip olduğu iki kimlikten birinin, "meşhur adam; bütün dünyanın tanıdığı büyük operatör, beynelmilel tıp mükâfatının namzedi şöhretli adam" (Hikmet 2002: 165), "iyi yürekli, cesur bir adamcağız" (165) olan diğer kimliğini ezdiğini; bu sebeple, böyle bir sebepten dolayı boşanma davası açamayacağını, yoksa herkesin önünde rezil olacağını söyler. Birinci perde, dördüncü tabloda Kız, Doktorun ikinci kişiliği olan şöhret düşkününü adam yüzünden Kadınla evlendiğini ve bunun sadece Doktoru değil kendisini de mutsuz ettiğini söyler: "Ben o meşhur adamı sevmiyorum. Bu hıncın içinde belki o meşhur devin evime getirdiği genç kadının bana çektiği işkencenin de payı var" (167). Buna göre, Kadınla evlenmek, "iyi yürekli, cesur" (167) olan ikinci kişiliğin değil,

“beynelmilel tıp mükâfatının namzedi meşhur” (166) birinci kişiliğin işidir. Doktor da sonunu getirecek şöhret tutkusunu şu sözlerle anlatır: “Şöhrete öyle alıştım ki, meşhur olmak, meşhur kalmak, kendim de farkına varmadan öyle bir ihtiyaç haline gelmiş ki bende, şöhretimin içinden çıktığım gün karaya vurmuş bir balık gibi ölürüm sanıyorum” (166). Doktorun şöhretini tehlikeye atan, Kadının ihaneti dışında başka bir durum daha vardır: Kızın evli sevgilisinden üç aylık hamile olması. Kız, babasının şöhretine zarar gelmesinden korktuğu için bebeğini babasının almasını ister ve şöyle der: “Şöhretli adamın düşmanları da zincirleri kadar merhametsizdir. Meslek sırrı filan para etmez. Yarım saat sonra meşhur âlimin kızı piçini düşürdü diye bütün âleme yayılır” (167). Doktor, kızının isteğini önce geri çevirse de sonunda şöhret düşkünü tarafı üstün gelir ve kürtaşı yapmaya ikna olur ancak ameliyat esnasında Kız ölmüştür ve Doktor polisi arar: “Yarım saat önce... Kürtaşı yaptım kızıma... Ameliyat masasında öldü... Kalbi durdu... Kızımı öldürdüm... Beni tevkife gelin” (168). Efdal Sevinçli, Doktorun şöhret uğruna yaşamında feda ettiklerini şu sözlerle anlatır: “İçinde bulunduğu toplumsal konumu korumak adına, kendisini asistanıyla aldatan genç karısına ses çıkartmayan, yaşlı, ünlü bir profesör, ününü zedelememesi için kızının da evli bir erkekten gebe kalışına ses çıkartmaz ve kızına kürtaşı yaparken ölümüne neden olur” (<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8258/001580566010.pdf?sequence=1>, 16.04.2018).

Othello'yu hata yapmaya iten kişi ise Iago'dur. “[K]endini beğenmiş, bildiğini okuyanın teki” (Shakespeare 1985: I.i.25) olarak tanımladığı Othello'dan nefret eder Iago ve bunun sebebi, Othello'nun kendisi yerine “[s]avaş düzenini ise ancak evde kalmış bir kız kadar” (26) bilen Cassio'yu yaveri yapmasıdır. Ayrıca, Iago, Othello ve karısı Emilia arasında bir ilişki olduğundan şüphelenmektedir: “Çünkü şehvet düşkünü Mağripli'nin benim yatağıma da atlamış olduğundan kuşkuluyorum” (II.i.72). Iago, Emilia ile evli olmasına rağmen Desdemona'ya da aşk beslemektedir ve bu durumu, “öyle kuru kuruya bir ihtiras değil benimkisi” (II.i.72) sözleriyle dile getirir. Dolayısıyla Iago'nun Othello'ya karşı duyduğu nefretin ve onu yok etme arzusunun pek çok nedeni olduğunu, tek bir olaydan ya da kişiden kaynaklanmadığını söylemek mümkündür. Iago, “[s]ırası gelince öcünü almak için” (27) Othello'nun en yakınında olur ve kötülük dolu planını şöyle anlatır: “Tanrı tanığımdır, ne sevgimden yapacağım bu işi, ne de görev diye, / Öyle görünüp çıkarıma bakacağım sadece” (26). Bununla birlikte, “[k]arıma karşı karısı” (II.i.72) diyerek Othello ile Desdemona'nın ilişkisini bozacağını da oyunun başında açıkça dile getirir. Birinci perde, birinci sahnede Iago, Othello'yu “[k]ocamış bir kara koç” ve “şeytan” (29) olarak tanımlar. Ayşegül Yüksel'e göre, Iago, “‘haset’ duygusuyla zehirlenmiş” biridir ve bu sözleriyle “Venedik yöneticilerinin hayran olduğu ve savaş ortamlarında güçlü bir komutan olarak baş tacı ettikleri Othello'yu farklı bir etnik gruptan ve esmer bir ırktan olduğu için küçümsemektedir” (186-187). Iago, Othello ve Desdemona'yı ayırmak için yaptığı planı da aşağıdaki sözlerle anlatır:

Bir süre sonra

Cassio karısıyla sıkı fıkı, diye çıtlattırım Othello'ya.

Zaten Cassio kuşku uyandıracak kadar yakışıklı,

Emine Seda ÇAĞLAYAN MAZANOĞLU

Tam kadınların gönlüne göre.
Mağripli ise mert ve açık yürekli,
Dürüst sanır budala, dürüst görünenleri de,
Burnuna halkayı geçirdin mi
Götürürsün istediğin yere.
Tamam! Her şey tasarlandı.
Cehennemle gecenin karanlığı
Doğuracak dünyanın aydınlığına bu canavar yaratığı (I.i.56)

Iago, Othello'yu Desdemona'nın kendisini Cassio'yla aldattığına inandıracaktır. Yani, *Unutulan Adam*'da Kadın ve Asistan arasında yaşanan gerçek ilişkinin aksine, Desdemona ve Cassio arasında var olmayan bir ilişkiyi varmış gibi gösterip Othello'yu da bu yalanın bir parçası yapacaktır. Cassio'nun yakışıklılığı, Othello'nun ise insan doğasını anlamayarak gerçekte dürüst olmayanlara bile kolayca inanabilmesi, Iago'nun planını gerçekleştirmesinde en önemli kozları olacaktır. Stanley Wells, Iago'yu, "oyun yazarının yerine geçen, olay akışını kontrol eden ve doğaçlama yeteneğiyle olayları yoktan var eden" diyerek anlatır (1994: 249). *Unutulan Adam*'da Doktor, şöhret hırsına yenik düşerek Kızı kurban ederken *Othello*'da da Othello, Iago'nun karşısında savunmasız kalarak kendini ona teslim eder ve Desdemona'yı kurban eder.

Iago, ilk olarak Venedikli bir bey olan ve Desdemona'ya âşık olan Roderigo'yu da Desdemona ve Cassio arasında bir ilişki olduğu konusunda ikna eder. Roderigo'nun "olacak şey değil" (Shakespeare 1985: II.i.69), "[Desdemona] böyle bir şey yapmaz. Çok iffetli bir kadındır" (II.i.70) sözleriyle tepki verdiği sözde ilişkiyi ve Desdemona'nın Othello'dan kısa bir süre sonra sıkılacağını Iago şu sözlerle anlatır: "Kadın gözü doysun ister; o zebaniye bakmaktan ne zevk alacak ki? Oynaşa oynasa kandaki ateş bir kez söndü mü, bitti; onu yeniden tutuşturmak, tokun iştahını yeniden açmak için her şeyden önce yüz güzelliği ister, yaş, görgü, zevk uyumu ister. Mağripli'de ise bunların hiçbiri yok" (II.i.70). Daha sonra, Othello'yu Desdemona'nın ona ihanet edebileceği konusunda aşama aşama inandırır. Iago, önce, ikinci perde, üçüncü sahnede Cassio'yu içki içmeye ikna eder. İçki içmeye alışkın olmayan Cassio, Roderigo'yla yaptığı dövüş sonucu ve Iago'nun, "Cassio bu beye biraz haksızlık etti" (86) diyerek aleyhinde verdiği ifadeyle Othello tarafından yaverlikten atılır. Böylece Iago, Cassio'yu Othello'nun gözünden düşürme çabasının birinci aşamasında başarılı olur. Cassio, Othello'nun gözünden düşmesini itibarının yok olması olarak açıklar: "Ölümsüz bir yanım vardı, o da gitti. Gerisi zaten hayvanlarda da bulunur. İtibarım, Iago, itibarım beş paralık oldu" (87). Oyunun bu bölümünden sonra Iago, tıpkı nakış işler gibi yavaş ve dikkatli bir şekilde Othello'yu Desdemona'ya karşı işler ve Othello'nun ondan giderek artacak bir şekilde kuşku duymasını sağlar. İlk olarak Desdemona'nın Cassio'yla baş başa konuştuğunu, daha sonra Othello'nun hediyesi olan mendili Cassio'ya verdiğini ve sonunda Cassio'yla kur yapmanın ötesine geçip seviştiğini anlatır Othello'ya. Iago ilk kuşkuyu üçüncü perde, üçüncü sahnede düşürür Othello'nun içine. Othello, "[s]anki kimseye gösterilmeyecek

kadar / Korkunç bir canavar var kafanda” (105) diyerek Iago'nun Desdemona ve Cassio hakkında bir şeyler bildiğini ancak açıkça dile getirmediğini ima eder. Iago, Othello'nun dış görünüşündeki farklılığı, yani siyahi olmasını ona karşı bir silah gibi kullanır. Desdemona'nın “[k]endi ülkesinden, kendi huyundan, kendi seviyesinden / Birçok evlenme teklifini” (III.iii.112) geri çevirdiğini, “doğada [her şeyin] dengi dengine” (112) olduğunu söyler. Desdemona'nın Othello'yla yaptığı evliliğiye “sapıkça anormallikler, doğaya aykırı düşünceler” (112) olarak tanımlar. Othello, oyunun başında kendini konumlandığı yücelikten uzaklaşır, ten rengini, yetiştirme biçimini ve yaşını Desdemona'nın ihaneti için gerekçe olarak görmeye başlar: “Evet, karayım belki. O kibar züppeler gibi / Bilmiyorum konuşma inceliklerini. / Çok olmasa da, inmeye başladım ben / Ömrümün basamaklarını” (III.iii.114). Othello'ya göre dünya onu küçümsemekte, sürekli olarak onunla alay etmektedir (IV.ii.162). Othello'nun Desdemona'ya duyduğu kıskançlık, kendisi için hissettiği aşağı olma duygusuyla karışır, Desdemona'ya yönelmiş büyük bir öfkeye ve nefrete döner ve bu aşamadan sonra Othello'nun duyguları “[a]sla aşka doğru dönmeyecek[tir]: / Büyük ve müthiş bir intikam hepsini yutuncaya kadar” (III.iii.124). Dördüncü perde, birinci sahnede Othello kıskançlık ve öfkeden kriz geçirerek kendinden geçer ve kesik kesik şu sözleri söyler: “Mendil – İtiraf – Mendil! Önce itiraf ettir, sonra as emeğine karşılık! Yoo, önce asmalı, sonra isterse itiraf etsin! Düşündükçe titreme geliyor. [...] Of! Burun buruna, kulak kulağa, dudak dudağa! Nasıl olur? – İtiraf ha? – Mendil ha? – Ah iblis!” (142). Othello'nun Iago'nun yönlendirmeleriyle ruhunda hissettiği sarsıntı, fiziksel bir çöküşe dönüşmüştür. Othello, Venedik'in Kıbrıs elçisi ve Desdemona'nın kuzeni olan Lodovico'nun huzurunda Desdemona'yı önce “[ş]eytan” (IV.i.155) diyerek tokatlar, daha sonra, “[e]ğer toprak gebe kalsaydı kadınların gözyaşlarından, / Bu kadının gözünden akıtıldığı her damla, / Bir timsah doğururdu” (IV.i.155) diyerek kovar. Venedik'te Dük'ten ve soylulardan Othello'nun karakteri hakkında olumlu şeyler duyan Lodovico, Othello'nun Desdemona'ya davranışı karşısında duyduğu şaşkınlığı şu sözlerle dile getirir: “Bütün senato üyelerinin her açıdan yetenekli bulduğu / Soylu Mağripli bu ha! Duygunun sarsmayacağı adam bu mu? / Kararlı, sağlam karakterini kaza kurşununun öldüremeyeceği, / Talih okunun yaralayamayacağı adam bu demek?” (IV.i.157). Othello, Iago'nun kurbanı olarak kıskançlık, öfke ve nefret gibi vahşi duyguların esiri olmuştur. Dışarıdan bakıldığında kararlarını kimsenin etkisiyle vermeyecek, sağlam karakterli bir komutan görüntüsü verse de aslında beyaz bir toplumda siyah bir birey olarak öteki olma duygusuyla iç dünyası karışık, kolay yönlendirilebilecek bir adamdır Othello ve Iago almak istediği intikam yolunda Othello'nun bu zayıflığından faydalanmıştır.

İki oyun da başkarakterler için trajik bir şekilde son bulur. *Unutulan Adam*'da kızının ölümüne sebep olduktan sonra hapse giren Doktor, hapisanede kaldığı beş sene boyunca herkes tarafından unutulur. İlk sene ziyaretine gelen karısı sonrasında mektup gönderir, bir süre sonra da Doktorla iletişimini tamamen keser. Birinci perdede tıp konferansı sonrası resmini çekmek için uzun süre bekleyen Fotoğrafçı, hapisanede gördüğü Doktoru tanımaz bile. Fotoğrafçı unutulmanın ağırlığını şu sözlerle dile getirir: “Düşünün bir kere yüzünü ben bile unutmuşum. Hiç

olmazsa elli resmini çekmişimdir. Çok değişmiş... Zamanının en meşhur adamıydı... Bütün dünyada resmini ilk sayfasına basmayan gazete yoktu bir vakitler” (Hikmet 2002: 2. Perde, 5. Tablo, 173). Doktor hapishaneden çıktıktan sonra evine girmeden önce oturduğu kahvedeki insanları tek tek tanır ancak onlar Doktoru tanımazlar. Kaç defa karşılaştığı Kömürcü, kaç defa tıraş olduğu Berber, yıllardır birlikte çalıştığı Meslektaşları unutmuştur Doktoru. “Unutulmuşum. Ne çabuk!...” der Doktor ölmüş kızına dert yanarken ve ekler: “Kitapçı camekânlarına baktım. Yalnız birinde tek bir kitabım duruyor. Onu da kitapçı orda unutmuş, kızım” (178). Doktor, tıpkı oyunun birinci perde, birinci tablosunda gazetede okuduğu “Unutulan Adamlar Kiraathanesi” hikâyesinde olduğu gibi şöhretini kaybeder, unutulur, kızını bedenlen, karısını ve asistanınıysa ruhen kaybeder ve yalnızlaşır. “Tuhaf bir hikâye...” diye başlar söze ve devam eder: “Unutulan Adamlar Kiraathanesi... Vaka bir sabahçı kahvesinde geçiyor... Vaktiyle meşhur olup da sonra unutilan, işsiz kalan, hatta, hatta serserileşen bir sürü adam...” (146). Artık o da bu tuhaf hikâyenin bir parçası olmuştur ve adeta yaşadığı dünyadan çıkıp hikâyenin dünyasına girmiştir. Othello ise kendisini aldattığına inandığı karısını, Desdemona’yı, “kanını akıtmayacağım yine de; / Yara izi bırakmayacağım onun o kardan beyaz cildinde, / O ak mermerden yapılmış heykeller kadar pürüzsüz teninde” (Shakespeare 1985: V.ii.19) diyerek boğarak öldürür. “Kanlı bir öfke” (V.ii.193) içinde olan Othello yapacağı şey yüzünden acı çekmektedir ama yine de Desdemona’yı öldürmekten vazgeçmez, eylemini gerçekleştirmekten geri adım atmaz: “Bir öpüş hiç bu kadar tatlı olmamıştır, bu kadar da ölüme yakın. / Kendimi alamıyorum ağlamaktan, ama bunlar acımasız gözyaşları” (V.ii.191). Desdemona tüm suçlamaları geri çevirse de, “Tanrı’nın hemcinslerini sev dediğinden fazlasını” (V.ii.195) Othello’dan başka hiçbir erkeğe göstermediğini söylese de Othello tarafından öldürülür. Othello artık “bir zamanların iyi insanı” (V.ii.213), “o akılsız, talihsiz” (212) adamdır. Oyunun sonunda kendini hançerleyerek intihar eder ve “[ö]ldürüyorum kendimi can vermek için öpüşünde” (V.ii.216) sözleriyle Desdemona’ya duyduğu ve aslında kıskançlık ve öfkeyle yanarken bile bitmemiş olan aşkı son kez dile getirerek ölür. Ortaya çıkan acı verici tabloyu Lodovico, “Zehir gibi işliyor gözüne insanın” (V.ii.217) diyerek anlatır. Tıpkı *Unutulan Adam* oyununda Doktoru hata yapmaya iten şöhretin yitip gitmesi gibi *Othello*’da da Othello’yu Desdemona’ya karşı kıskırtan Iago yitip giden bir karakter olur ve hem Desdemona’nın ölümüne sebep olduğu için hem de Othello gibi kuvvetli ve değerli bir komutanın mahvına neden olduğu için Venedik Devleti tarafından en ağır şekilde cezalandırılır. Lodovico, Iago’nun cezasını şu sözlerle anlatır: “Ona acı çektirecek, / Ama uzun süre öldürmeyecek / Akla hayale gelmeyen hangi işkence varsa, / O uygulanacaktır” (V.ii.215). Desdemona’nın ölümünün ardından Iago’nun karısı ve Desdemona’nın dostu olan Emilia, “Senin söylediklerin yüzünden bu cinayet işlendi” (V.ii.205) diyerek önce Iago’nun suçunu gün yüzüne çıkarır, sonra da Desdemona’nın mendilini Iago’ya kendisinin verdiğini anlatarak “melekler kadar doğruydun” (V.ii.201) diye anlattığı Desdemona’nın Cassio’yla ilişki yaşamadığını kanıtlamış olur. *Unutulan Adam*’da Doktor, “Unutulan Adamlar Kiraathanesi”nin bir üyesi haline gelerek unutulurken *Othello*’da Othello, kendi yaşamına son vererek yaptıkları yüzünden hatırlanmak istenmeyecek

bir adam durumuna düşer. İlk oyunda toplumun içinde yaşamaya devam edeceği halde hafızalarda ölmüş bir adam varken ikinci oyunda hem hafızalarda hem bedensel olarak ölmüş bir adam vardır.

Sonuç

Farklı yüzyılların ve farklı ülkelerin iki yazarının yazın yaşamları incelendiğinde benzerlikler taşıdıkları görülür. Nâzım Hikmet, yirminci yüzyılın şairi ve oyun yazarıdır; William Shakespeare ise on altıncı ve on yedinci yüzyılların oyun yazarı ve şairidir. Ancak her ikisi de evrenselliği yakalamış, her yüzyılda insanlara hitap edebilen yazarlar olmuşlardır. *Unutulan Adam* ve *Othello*'daki başkahramanların aksine farklı bir hikâyenin parçası olarak ya da ölümle unutulmamışlar, eserleriyle var olmaya devam etmişlerdir. Nâzım Hikmet'in *Unutulan Adam* oyununu yazarken *Othello*'dan etkilendiğini söylemek mümkündür. Her iki oyunda da toplum içinde saygın bir konuma sahip olan başkahramanlar, belli etmenlerin etkisi altında kalarak çöküşe girerler ve en sevdiklerinin ölümüne sebep olurlar. *Unutulan Adam*'da Doktorun çöküşü karısı ve asistanı arasındaki ilişkiyle başlar, şöhret tutkusundan vazgeçememesi çok sevdiği kızının ölümüne neden olmasına ve sonunda herkes tarafından unutulmasına sebep olur. *Othello*'da ise kendisinden intikam almak isteyen Iago'nun etkisi altında kalan Othello, kıskançlık, öfke ve nefret duygularına yenik düşer ve aslında büyük bir aşk beslediği karısını öldürür. Kıskançlık olgusu her iki oyunda da işlenirken, *Unutulan Adam*'da Kadını asıl kıskanan karakter oyunun başkahramanı değil, Asistandır. Ancak ne Doktorun ne Asistanın duyduğu kıskançlık duygusu yıkıcıdır ve her iki karakter de Kadına fiziksel ya da ruhsal olarak zarar vermez. *Othello* oyununda ise aşırı kıskançlık, büyük bir öfke ve nefrete dönerek hem Othello'yu hem de Desdemona'yı yok eder. *Othello*'da Emilia sorar: "Nasıl da değişti her şey?" (Shakespeare 1985: IV.ii.165). Her iki oyunda da başkahramanlar ve onların sevdikleri için trajik bir düşüş ve son yaşanır. Iago'nun, "Çünkü görüdüğüm gibi değilim ben" (I.i.27) cümlesinde belirttiği gibi ne Doktor ne de Othello görüldükleri karakterlerdir; Doktor, yıllardır çalışarak kazandığı ününden vazgeçmek istemez, Othello ise güçlü ve kararlı karakterinin altında kendine güvenmeyen ve bu sebeple de kolayca yönlendirilebilecek bir adam yaşatır.

Kaynakça

- Anikst, Aleksandr Abramoviç (2005). *Dünya Sahnesinde Bir Dahi: Shakespeare*. Belkıs Korkmaz (Çev.). Ankara: Etkin Yayınevi.
- Armstrong, Jane (1999). *The Arden Dictionary of Shakespeare's Quotations*. Londra: Methuen.
- Bezirci, Asım (1994). *Nâzım Hikmet*. İstanbul: Evrensel Basın Yayın.
- Burian, Orhan (1955). *Shakespeare: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Emine Seda CAĞLAYAN MAZANOĞLU

Frye, Roland Mushat (1967). *Shakespeare's Life and Times: A Pictorial Record*. Londra: Faber and Faber.

Fuat, Mehmet (2001). *Nâzım Hikmet Üstüne Yazılar*. İstanbul: Adam Yayınları.

Fuat, Mehmet (2015). *Nâzım Hikmet: Yaşamı, Ruhsal Yapısı, Davaları, Tartışmaları, Dünya Görüşü, Şiirinin Gelişmeleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Göksu, Saime ve Edwards Timms (2011). *Romantik Komünist: Nâzım Hikmet'in Yaşamı ve Eserleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Halliday, Frank E. (1949). *Shakespeare and His Critics*. Londra: Gerald Duckworth.

Hatcher, Orië Latham (1916). *A Book for Shakespeare Plays and Pageants*. New York: E.P. Dutton & Company.

Hikmet, Nâzım (2002). *Kafatası: Oyunlar 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hikmet, Nâzım (1962). "Oyunlarım Üstüne". https://edebiyatokyanus.tr.gg/OYUNLARIM--Ue-ST-Ue-NE_Naz%26%23305%3Bm-Hikmet.htm. (Erişim Tarihi: 16.04.2018).

Hikmet, Nâzım (1934). "Unutulan Adam'ı Niçin ve Nasıl Yazdım". <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8258/001580566010.pdf?sequence=1>. (Erişim Tarihi: 16.04.2018).

Karaveli, Orhan (2008). *Tanıdığım Nâzım Hikmet*. İstanbul: Doğan Kitap.

Kermode, Frank (2004). *The Age of Shakespeare*. Londra: Phoenix.

Nutku, Özdemir. "İnsan Her Şey Demektir Tiyatroda". <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8242/001580404010.pdf?sequence=1>. (Erişim Tarihi: 16.04.2018).

Reese, M.M. (1980). *Shakespeare: His World and His Work*. Londra: Edward Arnold.

Rowse, A.L. (1963). *William Shakespeare: A Biography*. Londra: Macmillan.

Sevinçli, Efdal. "Nâzım Hikmet Darülbedayi'de". <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/8258/001580566010.pdf?sequence=1>. (Erişim Tarihi: 16.04.2018).

Shakespeare, William (1985). *Othello*. Özdemir Nutku (Çev.). İstanbul: Remzi.

Sverçevskaya, Antonina (2002). *Nâzım Hikmet ve Tiyatrosu*. Hülya Arslan (Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi.

Urgan, Mina (2014). *Shakespeare ve Hamlet*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yüksel, Ayşegül (2017). *William Shakespeare: Yüzyılların Sahne Büyücüsü*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

Wells, Stanley (1998). *Oxford Dictionary of Shakespeare*. Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları.

Wells, Stanley (1994). *Shakespeare: The Poet and His Plays*. Londra: Methuen.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (74-88)

Makalenin Geliş Tarihi: 12.04.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 24.05.2018

ATTİLÂ İLHAN'IN ŞİİRLERİ'NDE EŞCİNSELLİK

Ayşe ERTUŞ*

ORCID: 0000-0002-5748-5964

ÖZ

Eşcinsellik, divan şiirinden beri Türk edebiyatında işlenmiş konulardan biri olmuştur. Bir dönem Mavi Hareketi olarak adlandırılan toplumcu şairler arasında yer alan Attilâ İlhan'ın şiirlerinde de eşcinselliğe yer verilmiştir. Çoğunlukla kadın eşcinselliğini şiirlerinde işleyen İlhan, eşcinselliği bireylerin cinsel tercihi yanında genellikle bireyler dışında gelişen hormonal bir durum olarak da ele alır.

Attila İlhan'ın eserlerinde ele aldığı eşcinsellikte şairin Paris'te karşılaştığı eşcinsel kimlikli insanların etkisinden söz etmek mümkündür. Attilâ İlhan'ın şiirlerinde dikkatlere sunduğu eşcinsellik, cinselliğini erkek olarak yaşayan kadınlar, cinselliğini kadın olarak yaşayan erkekler ve cinselliğini hem kadın hem de erkek olarak yaşayan kadınlar şeklinde başlıklandırılabilir. Cinselliğini erkek olarak yaşayan kadınlar ve cinselliğini kadın olarak yaşayan erkekler başlıkları altında verilen şiirlerde eşcinsellik bir tercihten ziyade cinsel bir bunalımla kimliğini bulamama olarak karşımıza çıkar. Buradaki eşcinselliğin hormonal bir durum olduğunu söylemek mümkündür. Cinselliğini hem erkek hem kadın olarak yaşayan kadınlarda ise iki farklı durum sergilenir. Birincisi kadının cinselliğini hem erkek hem kadın olarak yaşamasının altında cinsel doyumsuzluk vardır. İkincisinde ise kadının cinsel kimliğine karar verememe ve cinsel çelişkiler yaşamasından kaynaklı bir durum söz konusu edilir.

Anahtar Kelimeler: Attilâ İlhan, kadın, şiir, cinsel çelişki, eşcinsellik.

HOMOSEXUALITY IN ATTİLÂ İLHAN'S POEMS

ABSTRACT

Homosexuality has been one of the subjects handled in Turkish Literature since Ottoman Poetry. Attila İlhan, who was once among socialist poets called the Blue Movement, also mentioned

* Dr. Öğr. Üyesi, Hakkari Üniversiteksi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü
eposta: ayseertus@hotmail.com



homosexuality in his poems. İlhan, who mostly focused on woman homosexuality in his poems, regarded homosexuality not only as a hormonal situation that occurs out of one's control but also as individuals' sexual preference.

It is possible to say that Attilâ İlhan the homosexual people met in Paris had influence on his understanding of homosexuality in his works. The homosexuality which the poet mentioned in his poems can be categorized under the headings of women living homosexuality as men, men living homosexuality as women, and women living homosexuality both as men and as women. Homosexuality mentioned in his poems under the headings of women living homosexuality as men and men living homosexuality as women occurs not as a result of one's own preference but due to one's failure to find his or her own identity due to sexual depression. It is possible to say that homosexuality here is a hormonal situation. As for the women living homosexuality both as men and as women, there are two different situations. First, sexual dissatisfaction lies under women's living homosexuality both as women and as men. The second situation occurs not only due to women's failure to decide on their sexual identities but also as a result of their sexual contradictions.

Keywords: Attila İlhan, women, poem, sexual contradiction, homosexuality.

Eşcinsellik sözcük olarak ilk kez Karl Maria Ketenby tarafından 1869'da kullanılır. Cinsel eğilim kavramını geliştirme yolunda giden ve hukuk bilgini olan Ketenby, bu tarihte Almanya Adalet Bakanı'na yazdığı açık mektup şeklindeki broşürde (Mondimore, 1999:25) "eşcinsellik" ifadesine yer verir. Böylece binlerce yıllık bir geçmişe sahip eşcinsellik, sözcük olarak doğmuş olur.

Eşcinsellik tarihin birçok döneminde karşılaşılan bir olgudur. Özellikle Eski Yunan'da bir kültür olarak varlık gösterir. Burada soylu sınıf içinde olağan bir durum olarak karşılaşılan eşcinsellik için Doğu Perinçek şöyle der:

"... efendi-köle ilişkisinin ürünüydü. Nitekim yalnız yeryüzündeki efendiler değil, gökyüzündeki efendiler de eşcinsel ilişkilere giriyorlardı. Efendi kavramının Olimpos Dağı'nın tepesine taşınmasıyla yaratılan Yunan Tanrıları da erkeklere âşık oluyor ve kendi cinsiyeli ilişkiye giriyorlardı. Efendi-kul ilişkisinin erkek-kadın eşitsizliğinin doğuşu ile Tanrıların ve eşcinselliğin doğuşu aynı tarihsel dönemde oluyor." (Perinçek, 2000:17)

Francis Mark Mondimore, Yunan erkekleri için; "Bu erkekler eşcinsel teriminin günümüzdeki anlamıyla eşcinsel değildir. Yunanlılarda böyle bir sözcük ya da kavram yoktu. En azından erkekler için her iki cinsle de kurulan cinsel ilişki, bir tür biseksüelliğin geçerli olduğunu söylemek daha doğru olur." (1999:29) ifadelerini kullanır. Eski Yunan toplumunda bir erkek için cinsel zevk yine bir erkekle yaşanırken; kadın bir üreme aracı olarak vardır: "...Köleci kültüre göre, kadın evlenmek, genç erkek ise âşık olmak içindi."(2000:11) Murat Belge, Hıristiyanlığın yüzyıllarca, "Tanrıya daha yakın olmak istiyorsanız, bir kadına yalnız çocuk doğurması için yaklaşın" (Belge, 2012:448) diye öğütlediği ifade ederek bu durumun eşcinselliğe yönelimi artırdığına vurgu yapar.

Eşcinselliğin erkek için olağan olduğu Yunan toplumunda kadın, kendisini aşağılanmış hissederek aşkı da kendi cinsinde arama yoluna gider. Bu durum lezbiyenliği doğurur ve Perinçek'in ifadeleriyle "Lezbiyenlik bir bakıma bir aşağılanmanın ve bir hüznün paylaşılması" (2000:38) olarak karşımıza çıkar.

Eşcinselliğin yoğun yaşandığı Eski Yunan toplumunda eşcinsellik, edebiyatta da varlık gösterir. Platon'un aşkın kökeni, anlamı ve felfesini genişçe tartıştığı Symposium (Şölen, İÖ 386 dolayları) adlı eseriyle, Eski Yunan'ın önemli ve tek kadın şairi olarak bilinen Sapho'nun kendi cinsi için yazdığı şiirleri eşcinselliğin edebiyattaki örneklerinden birkaçıdır.

Eşcinsellik, Türk edebiyatında divan şiirine de yansımış bir olgudur. Divan şiirinde erkeklerarası eşcinsellik karşımıza çıkmaktadır. Eşcinselliğin bireysel bir eğilimden ziyade sınıfsal bir kültür olduğunu ifade eden Perinçek; "Osmanlı divân şairleri, en muhteşem gazellerini erkekler için yazmışlardır. (...) Osmanlı divân şairleri de, tıpkı Romalı şairler gibi oğlan sevgililerinin isimlerini şiirlerinde anmışlardır. Genç erkeklere duyduğu aşkı şiire dökmeyen bir divân şairi yok gibidir. Nedim sevgilisine 'kimisi cânım kimisi cânanım diye seslenmektedir." diyerek Nedim'in şu gazeline yer verir: "... Kızıoğlan kı nâzı nâzın şeh-levend âvâzı âvâzın/Belâsın ben de bilmem kız mısın oğlan mısın kâfir..." (2000:27)

Divân şairlerinden Ali Beg (XVI. yy)'in "Zenne rağbet eder mi âkıl olan / Tâb-ı Âli civane maildir" beyiti ve yine Hıfzı'nın "Zenne meyl eylemem kaht-ı rical olsa bile" beyitleri homoseksüel eğilime örnektir. Ahmet Oktay, "Avni mahlasıyla yazan Fatih'te de Muhibbi mahlasıyla yazan Kanuni'de de eşcinsel ifadeler görülür." (Oktay, 2008:113) demektedir.

Kadın eşcinselliği ise Şahabettin Süleyman'ın *Çıkamaz Sokak* oyununda ve Ahmet Rasim'in *Hamamcı Ülfet* adlı eserinde konu edinilir. Lezbiyenliğin ele alındığı bu eserlerde, etik amaç güdülmüş ve yaşanan sapkınlığın doğurduğu kötü sonuçlar gözler önüne serilmiştir (2008:114).

Ahmet Oktay konuya ilişkin görüşlerini "Sanayileşme/kentleşme sürecinin hızlanması ile şiirin cinselliğe bakışı da pervasızlaşacaktır elbet. Toplumsal değer yargılarının değişmesi, demokratikleşmenin geleneksel anlayışa sızması, ister istemez cinsel pratiklerinin ve ifade ediş biçimlerinin de özgürleşmesine yol açmıştır." (2008:115) ifadeleriyle dile getirirken, Cemal Süreya, Ece Ayhan, İlhan Berk, Attilâ İlhan, Turgut Uyar, Enis Batur, Küçük İskender'e kadar daha birçok şairde homoseksüellik, lezbiyenlik ve biseksüelliğin işlendiğini söyler.

Türk edebiyatında Mavi Hareketi olarak bilinen 1950'lerde toplumcu gerçekçi harekete öncülük eden Attilâ İlhan toplumcu şairler arasında eşcinselliği irdeleyen şairdir. Toplumcu sanat anlayışında cinselliğin bile tabu sayıldığı dönemde eşcinselliği konu edinmesi toplumcu bir şair için cesaret gerektiren bir durumdur. Bunu; "O zamanlar 'toplumcu' sayılan sanat eserlerinde bildiğimiz cinsel ilişkiler bile söz konusu edilmez, edilse bile üstü kapalı geçilir, böyle olağandışı ilişkilere eğilmek ise düpedüz 'ihanet' sayılırdı." (İlhan, 1997:21) ifadeleriyle ortaya koyan İlhan'ın toplumcu şairlerden bu noktada ayrıldığı söylenebilir. Attilâ İlhan şiirlerinin yanında

romanlarında da eşcinselliği işler. *Bıçağın Ucu* (1973), *Fena Halde Lemana* (1980), *Hacı Hanım Vay* (1984) adlı romanları, eşcinsel ilişkilerin ele alındığı romanlardır. Sennur Sezer, Attilâ İlhan'ın ele aldığı eşcinsel kahramanlar için şunları aktarır:

“Attilâ İlhan'ın kadın eşcinselleri, kıyafet değişiklikleri, saç kazıtma gibi uçukluklar, çeşitli cinsel fanteziler de yaşarlar. Bu ilişkilerde akrabalar arası (gelin- kaynana) ilişkiler de yer alır. Kimi zaman Türk kimi zaman yabancı kadınların yaşadığı bu eşcinsellik, Attilâ İlhan'ın gözlemlediği, dinlediği, tanıklık ettiği ilişkilerden kaynaklanmaktadır.” (Sezer,1995:7)

“Bireyi cinselliğinden soyutlayıp da ele aldınız mı onu 'hadım' etmiş olursunuz; 'hadımların' davranışlarını olağan ya da 'normal' sayabilir misiniz? Benim yapmaya çalıştığım, sanatımın bir 'hadım' sanatı olmasını önlemek.” (Ayrall, 1983:38) ifadesinde cinselliği hayatın ve sanatın önemli bir boyutu sayan Attilâ İlhan'ın şiirlerinde ele aldığı eşcinsellik, cinsellikte erkekleşen kadınlar, cinsellikte kadınlaşan erkekler ve hem erkek hem kadın olarak cinselliğini yaşayanlar şeklinde ortaya konulmuştur.

Eşcinsellik, şiirlerde bir cinsel tercih olmasının yanında sürekli cinsel arayış içinde olma durumu ile cinsel kimliğini bulamama olarak da sunulmaktadır.

1. Cinsellikte Erkekleşen Kadınlar

Attilâ İlhan, şiirlerinde çoğunlukla cinsellikte erkekleşen kadınları ele alır. Bunda şairin Paris'te tanıştığı ve cinselliğini erkek olarak yaşayan Margot ve Dr. Brander'in etkisi olduğu düşünülebilir. İlhan, Margot'yu şöyle tanımlar: “Margot hayatını eşcinselliği üzerine kurmuş, kişiliğini kadınlık erkekler arasında bir yerde, kadından çok erkeğe yakın bir tip olarak gerçekleştirmişti. Sanat eğilimleri, felsefe bilgisi, genel kültürü, cinselle yaslanan ana bileşiminin yan niteliklerini oluşturuyordu.” (İlhan, 1997: 34) Giyimi, duruşu ve ağzındaki piposuyla Margot, eşcinsel kimliğiyle İlhan'ın şiirlerinde erkek/kadın karakterlerin yaratılmasında önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Kadın/erkek karakterler, diğer bir ifadeyle erkekleşen kadınlar, Attilâ İlhan'ın *Belâ Çiçeği* adlı eserindeki “İkinci Cem'in Gizli Hayatı” ve “Claude Diye Bir Ülke” adlı şiirlerinde karşımıza çıkar. İlhan;

“Paris yıllarımda karşıma Margot gibi bir kadın ve çevresi çıkmasaydı, cinselliğin ve cinsel dalgalanmaların, insanların yaşantısında oynadığı rolü bu derece merakla inceleyemeyebilirdim. Giderek fikrim de kanılarım da değişti, ilk bakışta olağandışı saydığımız yaşamların bulunduğu ortama beni iten gücün, o zamanlar 'sosyalist gerçekçi' dediğimiz edebiyat ve sanatta farketmeye başladığım yavanlık ve tek düzelik olduğuna hükmettim.” (1997:175)

ifadeleriyle söz konusu şiirlerde erkekleşen kadınların yaratılmasında Margot'nun ve Dr.

Brander'in büyük etkisi olduğuna işaret eder. Nitekim Paris'ten sonra cinsel konulara yönelen şairin şiirlerinde de bu cinsel dalgalanmalar kendisini gösterir.

"İkinci Cem'in Gizli Hayatı"nda Cem adıyla tarihsel bir gerçekliğe dayanan şair, aslında cinsel bocalamalar yaşayan bir kızı anlatır. Şiirde;

sazları yıldız boyalı bir gölde kadın saçları

Son kadın saçları

Bir gölde boğuldu bütün /kuğulu

Son çocuk gülüşü düştü boğuldu

En son etekliği/ bir gölde kuğulu (İlhan,1962:31)

ifadeleriyle kadının cinsel bocalamada kadınlığını bırakarak yaşayacağı dönüşüme hazırlık yapılır. Tüketim uygarlığının kadını tüketen ve üreten kadın diye ikiye böldüğünü ifade eden Attilâ İlhan şöyle der: "Birincisi kadınlıktan gün geçtikçe dişiliğe, ikincisi kadınlıktan gün geçtikçe erkekliğe doğru kayıyor, bu bir. İkincisi de şu: ekonomik yönden güçlenen kadın, cinsel bir etkinlik taşıyorsa, hele fiziksel özellikleri de onu erkekliğe doğru itiyorsa, erkek/kadın türü için yeni gelişme ufukları açmış demektir." (İlhan, 1996:61) İkinci Cem, şairin gittikçe erkekleşen kadın tipine bir örnek teşkil eder. Şiirde kadının saçlarının, son çocuk gülüşünün, etekliğinin boğuluğu, kadının erkeğe dönüşümünü imgelemektedir. Bu kadının yaşadığı cinsel kimlik değişimidir. Bu değişimle kadın, kadınlığından soyunduktan sonra karşımıza ikinci Cem olarak çıkar. Şair bunu şiirde şöyle ortaya koyar:

bir genç kız boğuldu

Kuğulu bir gölde

İkinci cem kendi kendini aşıyor

Ütülü pantolonlara binmiş

Laciverd ve gri (1962:32)

Bütün bunlar, kadının yaşadığı cinsel bocalamaların sonucudur. Yakup Çelik, Attilâ İlhan'ın bu şiiri için şunları söylediğine yer verir: "İkinci cem aslında, Erzincan'daki askerliğim boyunca, bana hemen her gün mektup yazan, cinselliği karmaşık bir kolej öğrencisi, ilginç bir genç kız." (Çelik,1998:240)

Attilâ İlhan, *Yasak Sevişmek* adlı eserinde de cinsel çelişkiler içinde bulunan kadınları kaleme alır. *Yasak Sevişmek*'in ilk baskısında kitabın ikinci baskısından itibaren görülen "Biraz Paris" bölümü ve bu bölümdeki "Place Pigalle", "Place Blanche", "Place Clichy" şiirleri ve "Yanlışlık Baladı" bölümü ve bölümdeki "Josiane", "Saksonya Düşüşleri", "Margot", "Tombul Magda" şiirleri yoktur.

Yine kitabın “Ç Koçaklaması” bölümündeki “Osmanlı Kasidesi” ve “Mehmed Sıradağları” şiirleri ile “Yasak Sevişmek” bölümündeki “Yaş Kırktan Yukarı” ve “Ölmek Yasak” şiirleri birinci baskıda yer almaz.

Bu eserin “Yanlışlık Baladı” bölümündeki “Josiane”, “Margot” ve “Tombul Magda” adlı şiirlerde kadının yaşadığı cinsel çelişkiler ele alınır. “Josaine” ve “Margot”ta somut olarak ortaya konulan bu çelişki, “Tombul Magda”da kültür farklılığının yarattığı düşünce bazında işlenir. Attilâ İlhan, bu bölüm için şunları söyler:

“Bu bölüm dört şiir içeriyor, bazıları birer insana yazılmış gibidir (josiane, margot, mağda), bir tanesiye avrupa tarihinden süzülüp gelen kadınlara (saksonya düşesleri). İlk üç ad, anılar ve acılar dizisini okumuş onların hemen hatırlayacakları adlardır elbet, josiane hangi seks'teki josy'yi, margot adı üstünde aynı kitaptaki margot'yu, mağda ise hangi sol'daki mağda'yı çağırıştırır. Demek yanlışlık baladı'nı yazarken ikili bir yanlışlığın altını çizmeye heveslenmişim, bunlardan birincisi cinsel çelişkiden doğan yanlışlıktır ki josiane ile margot bunun somut örnekleri oluyorlar, ikincisiye doğu batı çelişkisinden doğan yanlışlıktır ki saksonya düşesleri'nde elle tutulur hale geliyor. (İlhan, 2001:118).

“Margot” adlı şiirde Margot'un cinsel çelişkisi ele alınır. Margot, Attilâ İlhan'ın Paris'te tanıdığı ve cinsellikle ilgili düşüncelerinin şekillenmesinde etkili olan isimdir. Şiirde şairin bu ismi seçmesi, tesadüfi değildir. Çünkü Margot, erkek görünümlü bir kadındır. Attilâ İlhan, 1949'dan itibaren Paris'e gidip gelmektedir. Nâzım Hikmet'i kurtarma kampanyası içinde gittiği Paris'teki hayatını:

“O sıralarda gündüz insan, gece kurt hayatı yaşamaya başlamıştım. Gündüzleri Nâzım Hikmet'i Kurtarma Komitesi, Nâzım'ı nasıl kurtaracağız diye çalışmalar, Türkiye'ye gönderilen beyannameler, basılması, postalanması... Geceleri belli bir saatten sonra ikinci hayatıma başlıyorum. Margot'ya gidiyorum; mesela onun orada sosyalizmden tut da, her konu üzerinde konuşuluyor.” (İleri, 2002:117)

ifadeleriyle aktarır. Burada Margot'nun şairin Paris'teki yaşantısındaki önemi de dikkatlere sunulmaktadır. Attilâ İlhan, hayatında Margot'nun önemini asıl şu ifadelerle aktarır: “Bazı insanlar vardır, yanında yaşadığını sürece önemini ve etkisini duymazsınız, sürekli karşı çıkışlarınız, vırt zırt takışmalarınızla, ona karşı özerkliğinizi koruduğunu sandığımız bile olur, fakat ayrılmayagörün, yaşantınızda ne önemli etkileri olduğunu ve olacağı hemen anlaşılır: Margot, işte onlardan” (1997: 12).

Şiirin ilk bölümü, Margot'u tanıtmaya yöneliktir. Bu bölümde dış görünüşüyle ortaya konulan Margot, şu dizelerle tanıtılır:

bakmayın margot'un taşıdığına

Bu gözler masmavi Bavyera markizi'nin

Öfkesi sığmıyorsa kadınlığına

Onun değil Venedikli bir hergelenin

Erkekliği ne güzel kadınlığı çirkin

Piposu tam gelir orospu ağzına

Hele tekgözlüğünü arsen lüpen'in

Takınca varılmaz büsbütün yanına. (2001:22)

Şiirin ikinci bölümünde ressam olan Margot'un ressamlığı ele alınır. Margot resimlerinde ilgi çekici kadınlara yer verir. Onun fırçasından çıkan kadınlar her yönüyle şairin de dikkatini çekmektedir.

Şiirin son bölümünde ise Margot'un yaşadığı cinsel çelişki işlenir. Margot'un cinselliği erkekliğindedir; fakat gerçekte o bir kadındır. Onun bu erkek/kadın yönü şiirde şöyle ifade bulur:

margot'un yanlışlığı kadınlığında

aynalar aldanır onu kim aldatsın

kendini sevmesi hoyrat çıplaklığında

en yoğun noktası yanlışlığının

erkeğim sandığı her anda kadın

sırılsıklam erkek her kadın anında (2001:23)

Attilâ İlhan, Margot'nun insanları "...kadın/kadın, erkek/kadın, kadın /erkek ve erkek/erkek" diye dört cinse ayırdığını ve bunlardan ikincisi olmakla övündüğünü (1997:12) dikkatlere sunar. Bu yönüyle İlhan'ın şiirinde ele aldığı erkek/kadın Margot, her yönüyle şairin Paris'te yakın dostluk kurduğu Margot'nun kendisi olduğu söylenebilir.

"Tombul Magda" adlı şiirde de Magda'nın erkek görünümünde olan kadınlığı ele alınır. Polonyalı olan Magda, siyasi yönü ağır basan bir kadındır. Magda, Paris'te gönüllü sürgün hayatı yaşamaktadır ve eğer polis rahat bırakırsa bu sürgünlüğü de sona erecektir. Onun bu sürgünlüğünün sebebi "prens kropotkin"i okumasıdır ve eğer okumasaydı "varşova'da belki üç çocuk anası" olarak kalacaktır. Fakat o siyasi yönüyle anarşist olmayı seçmiş güçlü bir kadındır. Magda, dış görünüş olarak bir erkeği andırmaktadır. Saçları kirpiklerinden kısa ve sesi Şalyapın'ın sesinden daha kalındır. Magda'nın yaşadığı çelişki, cinselliğinin yanında kültürel bir çelişkidir. Bu çelişki de onun anarşist yapısından gelmektedir. Bu da şiirde şöyle anlatılır:

madga'nın derinliği bakunin'e doğru

Bir kere kendini yanlış tanımlamış

İç yaşantısı el bombalarıyla dolu

Dış yaşantısı bütün alkole kaymış

Erkekliği yüksek bir koca bulabilse

Zehrini akıttırdı ona hiç değilse

Gizlice dış biler içinden herkese

Yaşamaktan çok ölmeye yakın (2001:24)

Tombul Magda, toplumla uzlaşmamış bu nedenle cinsel kimlik bunalımına giren bir kadın olarak karşımıza çıkar. Magda, eşcinselliğin edinsel olduğunu ileri süren Alfred Adler'in; "Eşcinsellik, belirgin bir yetersizlik duygusunu içlerinde taşıyan kişilerde başarısız dengeleme denemelerinden biri olarak oluşur ve sosyal aktiviteleri bozulmuş bu kişiler, toplumsallık sorunu karşısındaki tutumlarına tamamen uygun olarak, sosyal bakımdan sağlıklı denilecek bir etkinlik sergileyemez." (Adler, 2017:87) ifadeleriyle yer verdiği bir erkek/kadındır. Magda'nın toplumla uzlaşmaması toplumdaki herkese dış bilemesi ve ölüme yakın durmasıyla açıklanabilir. Onun eşcinsel bir kimliğe bürünmesi, yine Adler'in ifadesiyle "darda kalınıp başvurulmuş," (2017:86) bir edinim olarak karşımıza çıkar.

Karl Marx, kapitalist üretimle birlikte insanın kendisine, kendi özüne yabancılaştığını şu ifadelerle ileri sürer: "Yabancılaşmış emek doğayı, kendi kendini, kendi öz etkin işlevini, kendi yaşamsal etkinliğini insana yabancılaştırırken, cinsi de yabancılaştırır ona: cinsil yaşamı, onun için bireysel yaşam aracı durumuna getirir. İlk cinsil yaşam ile bireysel yaşamı yabancılaştırır..." (Marx, 2010:27). Marx'ın bu görüşleri ışığında Doğu Perinçek, "Kapitalizmin çürüme döneminde, başka deyişle emperyalizm çağında, eşcinsellik doruğa çıktı. Hitler'i, Mussolini'yi ve en son ABD saldırganlığını yaratan emperyalizm, yalnız şiddet alanında değil, eşcinsellikte de Neron'ların köleci imparatorluklarını geçmiş, eşcinselliği hâkim sınıfın dışına taşıyarak toplum bütün sınıfları içine yaymıştır." (2000:46) diyerek emperyalizmin eşcinselliğin ortaya çıkışında rol oynadığına dikkat çeker. Attilâ İlhan'ın, *Tutuklunun Günlüğü*'ndeki "16, Pazartesi" adlı şiir Perinçek'in bu fikirlerini destekler doğrultuda olduğu düşünülebilir.

Şiirin ikinci bölümünde Van Decker adında petrol kraliçesi olarak anılan bir kadın ele alınır. Van Decker, kadından çok erkeğe benzeyen, aynadan kendisine baktığında sakalı olmadığı için üzülen erkeksi bir kadındır. Şairin kadını bu şekilde çizmesinin altında, onun sömürgeciliğe olan tepkisinin yanında Van Decker'in yaşadığı cinsel karmaşıklığı ortaya koymak olduğu düşünülebilir. Ahmet Oktay, Attilâ İlhan'ın bu şiiri için şunları söyler: "sakalsızlığına üzülen' ve 'sekreteri anna kloos'u öldürmekten' aranan Elena van Decker hiç kuşkusuz lezbiyen bir figürdür. Ama sadece bir figür. Çünkü eşcinsel cinayetini imgeleyen şiir, haber akışı içinde kurgulanarak ekonomik ve politik göndermeler yapar." (2008:449)

Van Decker, sekreteri olan Anna Kloos'u öldürmekle suçlanmaktadır. Öldükten sonra yakınları onun "su gibi saydam bir kız" olduğunu söylemektedirler. Anna Kloos, yatağında bıçaklanarak öldürülmüştür. Polisiye bir romanı anımsatan şiirde yatağında ölü bulunan Anna'nın "kan gülümser apış arasındaki anlaşılmaz yara" (İlhan,1973:23) ifadesiyle yaşanan cinsel bir işkenceyi akla getirmektedir. Bu işkencenin tek faili, Elena Van Decker'dır. Şiirde Decker'in yaşadığı cinsel karmaşayla Anna'ya tecavüz ettikten sonra onu öldürdüğü düşündürülmek istenmiştir. Bu şiirin devamı niteliğinde olan "Tele-Foto 2 Rotterdam/ Londra/ İstanbul"da Elena Van Decker'in Anna Kloos'u öldürdükten sonraki hali ele alınarak cinayetin cinsel işkence sonucu olduğu ortaya konulur.

Elena Van Decker, zenginliğin bütün işaretlerinin ortaya konulduğu, 15. Louis stili gece mavisi koltuklar, Utrecht kadifesi perdeler, soylu beyaz bir avize ile betimlenen mekândadır. Bayan Decker bu mekânda, göğüsleri çıplak, elinde sherry kadehiyle oturmaktadır. Çalan barok müzikle o, dizinde "anna kloos'un technicolor güzelliği"ne bakmaktadır. Bu ifadeler, Van Decker'in, Anna Kloos'a cinsel bir meyli olduğunun göstergesidir. Önceki şiirde Anna Kloos'un vücut ölçülerinin verilmesi ve Van Decker'in erkeksi durumunun ortaya konulması da bunu desteklemektedir.

2.Cinsellikte Kadınlaşan Erkekler

Yasak Sevişmek adlı eserinin "Biraz Paris" ve "Yanlılık Baladı" adlı bölümlerinde Attilâ İlhan, cinsel çelişkiler yaşayan bireyleri ele alır. Bu bölümlerde İlhan; "İşi aslına indirerseniz, travestilik, bir kendini başkası sanma sorunudur: nasıl cesur kendini korkak, güçlü kendini zayıf, haksız kendini haklı, aptal kendini kurnaz sanarsa: bazı erkekler kadın, bazı kadınlar erkek sanır." (1997: 208) ifadeleriyle ortaya koyduğu cinsel kimliklerine yabancılaşmış "travestileri" anlatır.

Yakup Çelik, Attilâ İlhan'ın şiirlerinde işlediği cinsellikle ilgili şunları söylediğini aktarır:

"Homoseksüellik Türkiye'de çok yaygın ama o ölçüde de gizlidir. Homoseksüellik tarihte eski Yunan, Midilli Adası, İyonya ve İran'da çıkmıştır. Bir ölçüde Anadolu, homoseksüelliğin menşeyidir. Türk toplumunda da yıllar yılı yaşanmıştır. Harem keyfietti ve konak hayatı, bu tür yaşamı teşvik etmiştir. Ama benim konu üzerine gitmem tarihi açıdan değil. Kişinin doğal diyalektiğinden söz etmişim. İşte o. Kişinin doğasında var, cinsellik çatışması. Her birey iki cinsin hormonları ile doğuyor. Bu ise sürekli bir çatışma getiriyor. İşte bu çatışma bazı bireylerde yüksek doza ulaştınca, homoseksüellik doğuyor. Sanatçının görevi, insanın doğasında olan çelişkiyi işlemek değil mi? Peki ya ahlak, diyeceksiniz? Ahlak ama kime göre. Gidip homoseksüel birine sorarsanız, onca ahlak, kendi yaşamıdır. Ben cinsel özgürlüğü, toplumsal özgürlükle birlikte ele alınmasını düşünüyorum. Zaten devrim sözcüğü, cinsel devrimi de içerir. Bu kitapta bireyin duygusal, siyasal, toplumsal hayatını anlatan şiirler olduğu gibi cinsel yaşamını anlatan şiirler de var." (1998:380)

Attilâ İlhan Paris'te kadınlaşan erkeklerle de karşılaşmış ve tanışmıştır. Bunlardan biri kendisine kısaca Josy denilen Maurice'dır. İlhan, Paris'te kaldığı otelin lobisinde Josy'le karşılaşmasını şöyle anlatır: "Otelin salonuna bir çay içeyim diye girdim. Saat, on bir buçuk, on iki suları. Aaa, baktım ki sokak üstü geniş pencerenin tül perdeleri önünde inanılmayacak bir sarışın, gökkuşağı renkleri saçarak büyük bir dalgınlık halinde genişliyor. (...) ..hayli geniş yakasından, tortop göğüslerini iki beyaz güvercin gibi görüyorum..." (1997:107) İlhan, Josy'i yemeğe çıkarmanın hesaplarını yaparken; İlhan'ın arkadaşı Pablo, Josy'e "Günaydın Maurice, nasılsın?" diye sorar. İlhan bu durumu şaşkınlıkla karşılar ve bu şaşkınlığını; "...Maurice ne demek, adınız Josy değil miydi sizin? Yoksa Fransa'da Maurice adı kızlara da veriliyor mu? Mauricette diye bir isim biliyorum gerçi, siz Josy dediğinize göre, adınız Josianne olmamalı mı?" (1997:108) ifadeleriyle ortaya koyar. Josy ise İlhan'a "...görünüşüme bakmayın tam kadın sayılmam ben, travesti kulüplerinden birinde çalışıyorum, bu Pablo haydutu bizim oraya gelir gider, beni hemen tanıdı, hoş o tanımasaydı da söyleyecektim..." (1997: 108) diyerek eşcinsel olduğunu ifade eder.

Buradan hareketle Attilâ İlhan'ın, "Josiane" adlı şiirinde transseksüelliğe geçiş için bir dizi ameliyat ve hormon takviyesinden geçmiş olan arkadaşı Josy'i ele aldığı söylenebilir. Josianne cinsellikte kadınlaşan erkektir. Eşcinsellikte erkeğin kadınlığı, şiirde ona aşık olan bir erkekle ortaya konulur. Şiir erkek olan "ben" in anlatımıyla sunulur.

Şiirde "ben" in Josiane'ye olan tutkunluğundaki yanlıgı ele alınır. "ben" in bu yanlıgısı, kadın kılığında olan Josiane'nin aslında erkek olmasından ileri gelir. Bunun anlaşılması biraz zordur ki "ben" ona aşık olmuştur. Bu aşıkta kendisini "mecnun" olarak tanımlayan "ben" in, yanlılıkla josiane'yi sevdiğini söylemesi ve "anlayan olmadı bu yanlılığı" ifadeleri josiane'nin eşcinsel kimliğini ve "ben" in ise heteroseksüel bir erkek olduğunu ortaya koyar.

"ben yanlılıkla sevdim josiane'ı
burgonya dükü'nün şatosunda
mecnun'dum leyla'yı arıyordum
anlayan olmadı bu yanlılığı" (2001:18)

Attilâ İlhan, "Place Blanche", " Place Clichy" ve "Saksonya Düşüşleri" adlı şiirlerinde de kadınlaşan erkekleri konu edinir. Bu üç şiirde İlhan'ın Paris meydanlarında karşılaştığı eşcinselleri ele alır.

"Place Blanche" da ve " Place Clichy" adlı şiirler şairin Paris'te aynı adı taşıyan meydanlarının ara sokaklarında karşılaştığı kadın/erkekleri diğer bir ifadeyle travestileri anlatır. İlhan, *Hangi Seks* adlı eserinde bu yerleri şu ifadelerle anlatır:

"Clichy ile Pigalle arası, tıpkı Montparnasse çevreleri gibi, Paris'in sefahate en yakın yerlerinden birisi, ola ki birincisi. O yüzden düz fuhuşun pazarlandığı strip-tease yerlerinin, buluşma

kahvelerinin, müzikhollerin yanısıra, seveci ve travesty kabarelerinin önemli bir kısmı da burada. Sıradan kahve ve barlarda bile, en beklenmedik cinsel sürprizler: alumina kapıldığınız o alev alev saçlı kadın, bir bakarsınız aslan gibi bir delikanlıdır. Ya da, hafif kır düşmüş saçlarınıyatırarak dümdüz arkaya taramış da, işleri yolunda gitmeyen bir iş adamı tavrıyla Amerikan barda üst üste içki yuvarlayan zat, bir kadın.” (1997:124)

“Place Blanche” adlı şiirde şair, Paris’te aynı adı taşıyan meydanın görüntüsünü verir. Bu görüntü elbette sokaktaki eşcinsellerin görüntüsüdür:

“Bir çocuk kemancı akşama dağılan

Aseton kokulu erkek orospular

Incecik kaşlarını çalmış kadınlardan

Kirpikler takınmış karanlıkta uzar” (2001:15)

İlhan, “Place Clichy” adlı şiirde de eşcinsellerin görüntüsüne değinir. Her iki şiir de birbirini tamamlar niteliktedir. Şiirler, Paris’in bu bol ışıklı, yasaklı ilişkilerinin ve korkunun hakim olduğu meydan ve sokaklarında Josy’nin ifadesiyle “Bilmem kaç yıllık bir rüyayı” (1997: 129) gerçekleştiren travestilerin dış görünüşlerini gözler önüne serer.

“Saksonya Düşesleri”nde şair, travestilerin dış görünüşlerinin yanında hüzünlü duruşlarına da değinir. Attilâ İlhan; “travestilerin çoğu işi ne kadar umursamazlığa vursalar vursunlar, saklı birhüznün sisinden, tumturaklı kederinden durgunluğundan kendilerini kurtaramıyorlar.” (1997:129) gözleminde bulunur. Şiirde şairin, eşcinsel kimlikle karşımıza çıkardığı kadın/erkek için kullandığı: “yaslı bir yalnızlık gibi durgun..., İçinde eskimiş bütün hevesleri/ yoksulluk çizgileri dudaklar” ifadeleri “Saksonya’nın porselen güzellerinin” kurtulamadıkları hüznün açıklaması niteliğindedir.

3. Cinselliğini Hem Kadın Hem Erkek Olarak Yaşayanlar

Attilâ İlhan, bazı şiirlerinde cinselliğini hem kadın hem de erkek olarak yaşayan kadınları ele alır. Şairin ele aldığı kadınlar bir cinsel kimlik karmaşası yaşamaktadırlar. Francis Mark Mondimore, cinsel kimlik karmaşasında yaşananları kısaca şöyle anlatır: “Kim olduğundan emin değilsin. Nasıl bir insan olduğun ve hayatının ne yöne gittiği konusunda kafan karışıktır.” (1999:243) İki cins de ilgi duymanın erkeklere oranla kadınlarda daha yüksek olduğunu ifade eden Mondimore “*Bu kişiler için cinsel ilgi eşin cinsiyetinden bağımsızdır.*”(1999: 268) demektedir. Alfred Adler; “...eşcinselliğe pespayeliğin, aşırı cesaretin ve heteroseksüelliğe aşırı doymuşluğun yol açtığı” (2017:78) görüşünün de benimsendiğini ifade eder. İlhan’ın şiirlerinde iki cins olarak karşımıza çıkan kadınların yaşadığı bu cinsel karmaşanın altında Adler’in ifade ettiği cinsel doyumsuzluğun yanında cinsel kimliğini bulamama sorunu olduğunu düşünmek mümkündür.

Cinselliğini hem kadın hem erkek olarak yaşayan kadınların ele alındığı bir şiir “Claude Diye Bir Ülke”dir. Burada cinsel karmaşada kadının erkek; erkeğin kadınlaşmasına yer verilir. Attilâ İlhan bu konuda; “...her bireyin kendi içinde yaşadığı kadınlık erkeklik çelişkisi! Bu iki yönlü cinsel çelişikliğin, bir insanın yaşantısında ne zengin, ne çok, ne renkli çatışmalara yol açacağı, bunlardan ne türlü, yeni bileşimlerin (syhthese) doğacağı hesaba katılmamak olur mu? (1998:227-228) ifadeleriyle konuya ilişkin yaklaşımını dile getirir.

Şiirde erkekleşen kadınların, kadınlık ve erkeklik özellikleri ortaya konulur. “Claude diye bir ülke”deki kadının eksik erkekliğiyle yaptıkları şöyle aktarılır:

değişerek her gece genç kızları öptüğü

yanlış erkekler gibi çizdiği raphael'in

şüpheli dudakları ayva tüyü (1962:37)

Erkeğin yaşadığı cinsel karmaşa *ellerinin inatla göğsünü araması / kaşlarının aynada incecik alınması* ifadeleriyle vurgulanır. Burada eşcinsellik kadının ve erkeğin yaşadığı cinsel çelişkilerle aktarılır.

Attilâ İlhan, *Böyle Bir Sevmek'te* “Jilet Yiyen Kız” bölümünde kadını bütün cinselliğiyle işlemektedir. Daha yirmili yaşlarındayken erotik şiirler yazdığını söyleyen İlhan, bu şiirlerin hepsini “ayıp” bulduğu için yırttığını ifade eder ve bunu sebebini şöyle açıklar: “O zamanki sosyalistlik anlayışı stalin’ci olduğundan, cinselliği toplumdun hayata alanı dışında bırakıyordu. Kimse de bunun garipliğinin farkında değildi.” (1977:107) İlhan’ın, “Jilet Yiyen Kız” bölümdeki “Porno” adlı şiirde cinsellikte profesyonelleşen bir kadın, cinsel yönünün yanında duygusal yönüyle de ele alınır. Şiir, “Şaşı Mustafa”nın aktarımlarına dayanır. Kadın, cinselliğinde çelişkiler yaşayan “yüksekkaldırım’da fahişe”dir. Bu kadın, cinsel çelişkilerinde cinselliğini kadınlarla da erkeklerle de yaşayan biridir. Fahişe olmasının altında kadının “yaradılışı kahpe, ruhu işveli” olması yatmaktadır. Kadının cinsel çelişkisi “hayli genç kız dudağı çiğnemiş/çok erkek ağzına girmiş dili ve hüneri dört kişiyle sevişmekmiş/ikisi kadın olacak ince belli” ifadeleriyle ortaya konulur. Bütün bu cinsel yönünün yanında duygusal yönüyle de ele alınan kadın, *gözlüklü, şiir meraklısı, biraz fakülteli* bir gence duygusal yönden bağlanmıştır. Buradaki biraz fakülteli ifadesi gencin fakülteden terk olduğu düşündürülür. Kadının aşık olduğu genç erkek, Attilâ İlhan’a benzemektedir. Şiirlerinin hayatından izler taşıdığı hatırlandığında Attilâ İlhan’ın bu genç delikanlıyla kendisini ortaya koyduğu söylenebilir. Attilâ İlhan, eserindeki *Meraklısı İçin Notlar*’da bu şiir için; “genelevlerde sürekli cinsellik ortamında yaşayan kızların, ne büyük duygusallıklara elverişli oldukları işaretlenmek isteniyor. (1977:108) diyerek bu kadınların cinsellik dışında duygusal boyutlarıyla da ele alınması gerektiğine dikkat çekmektedir.

Emmanuelle Arsan, cinsellik üzerine yazdığı denemelerinden birinde;

“işlerin olağan düzeninde yürümesi için, bu takdirde, yeni cinsten olanların, bir adam ya da

kadınla birleşmesi yetmeyecek, her ikisiyle birlikte, üstelik aynı zamanda ve aynı defada birleşmesi gerekecek. Bugün çeşitli zamanlarda çeşitli cinsel seçimlere yönelmeyi deyimleyen anlamda ikicinsli(bisexual) olmakla kalmayacak bunlar, biri olmaksızın ötekini sevemeyecekleri kadının ve erkeğin aynı zamanda gönüllerinde, kolları arasında ve koyunlarında olmasına ihtiyaç duyacaklar.” (1997: 194)

dediğine yer veren Attilâ İlhan’ın “Porno” adlı şiirinde ele aldığı kadının tam da Arsan’ın anlattığı kadın tipi olduğu söylenebilir. Bu kadının, iki cinsli olması cinsel doyumsuzluğunun sonucudur.

Kadının cinsel çelişkisinin ele alındığı diğer bir şiir “Üçgen”dir. “Üçgen”de Nevin’in eşcinsel bir kimlikle Oya’yla cinsel ilişkisi ele alınırken; yaşadığı cinsel çelişkiler de ortaya konulur. Nevin, *aynasının önünde kadın*’dır. Oya’nın yatağına girince onun erkeği olur. Yani cinsel kimliğini değiştirir. Nevin geçmişte sevdiği bir erkekle ise bir kadın olarak sevişmiştir. Nevin, Oya’yı görünce sevdiği erkeği unutarak cinsel kimliğini değiştirir ve lezbiyen ilişkide Oya’nın erkeği olarak cinselliğini yaşar. Bu kimlik değişikliği sabitlenmez. Nevin, erkeğin kollarında “nice kadından kadın” biri olarak sevişirken; Oya’nın yanında erkekleşmektedir. Aynı durum Oya için de geçerlidir. Oya, cinsel yaşamında hep kadındır; fakat cinsel çelişkiler yaşayan Nevin’le sevişebildiği gibi, Nevin’in eski sevdiği delikanlıyla da sevişebilmektedir. Aynı cinsel çelişkiyi o da yaşamaktadır. Bir kadın olarak eşcinsel bir kimliğin yanında heteroseksüel bir cinsel yaşamı da hemen benimseyebilmektedir. Bu cinsel gelgitler içinde Nevin, bir gece Oya’nın kendisini unutup bir oğlanla seviştiğini görür. Bu Nevin’i büyük bir yalnızlığa sürükler:

oğlanla oya sevişirken
yalnızlıkla çarpıştı nevin
katlanması zor bir işti
arasında dişilikle erkekliğin
tuttu bir hançerle sevişti (1977:68)

Bu cinsel çelişkilerin getirdiği yalnızlık, Nevin’i *bir hançerle sevişmeye* yani intihara götürür. Bu, cinsellikte kadın mı erkek mi olmaya karar veremeyen bir kadının düştüğü boşluk halidir.

Sonuç

Türk edebiyatında şiirden, romana ve hikayeye kadar pek çok türde işlenmiş bir konu olarak eşcinsellik, 1950’lerde Nazım Hikmet’in takipçileri olarak bilinen ve Mavi Hareketi’nin öncü şairlerinden olan Attilâ İlhan tarafından da sıklıkla işlenmiş bir konudur. Nazım Hikmet’i kurtarma kampanyası dahilinde Paris’e giden İlhan’ın orada karşılaştığı farklı cinsel kimlikteki insanların, şiirlerinde eşcinselliği ele almasında önemli etkileri olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle

İlhan'ın tanıştığı ressam Margot, şairin şiirlerinde eşcinselliği konu edinmesi açısından önemli bir yere sahiptir.

Attilâ İlhan, şiirlerinde çoğunlukla eşcinsel kadınlara yer verir. Şairin eşcinsellikte ele aldığı kadınların yaşadıkları cinsel kimlik karmaşası, onların istekleri dışında gelişen hormonal bir durum olarak da karşımıza çıkmaktadır. Yani şiirlerdeki kadınlar, kadın olmaktan sıkılıp cinselliklerini erkek olarak yaşamak isteyen kadınlar değildir. Kadınlara ilgi duyan kadın/erkeklerdir. Kadınların yaşadığı bu cinsel kimlik bunalımı, onların içlerinde var olan ve önüne geçemedikleri bir cinsel özgürlük olarak belirir. "Josaine" adlı şiirde ise cinsel çelişki yaşayan kadın değil erkektir. Şiirde cinselliğini kadın olarak yaşamak isteyen Josaine'ye erkek olan "ben" in aşık olması ve bu aşkı bir yanığı olarak adlandırması Josaine'in eşcinsel kimliğine vurgu yapar. "Porno" adlı şiirde ise eşcinsellik diğer şiirlerden farklı olarak ele alınmıştır. Burada bir hayat kadını olarak ele alınan kadın, erkekle sevişebildiği gibi kadınla da sevişebilmektedir. Buradaki durum hala cinsel çelişkiler yaşayan bir kadının durumundan çok kadının cinsel doyumsuzluğunun göstergesidir. "Üçgen" de ise durum farklıdır. Orada da hem erkek hem de kadınla sevişebilen Nevin ve Oya karşımıza çıkarılmıştır. Fakat her iki kadının cinsel karmaşası cinsel kimliklerini bulamamaktan ve hala cinsel çelişkiler yaşamalarından kaynaklıdır.

Attilâ İlhan'ın şiirlerinde işlediği eşcinsellik çoğunlukla bireylerin yaşamak istedikleri cinsel özgürlük olarak belirir. Bu bireyler kendi cinslerine ilgi duyar bu nedenle kendilerini karşı cins gibi hissedip bir cinsiyet dönüşümüne girerler. Erkek/kadınlarda çokluk giyim ve saçta kendisini gösteren bu dönüşüm; kadın/erkek giyim, saç, makyaj ve aksesuarın yanında kadından ayırt edilemeyecek hormonal düzeye varır. "Josiane" adlı şiirde kadın/erkek olarak ele alınan Josiane'ye heteroseksüel olan "ben" in aşık olması dönüşümün hormonal düzeye vardığını ifadesi olarak düşünülebilir. Attilâ İlhan'ın şiirlerinde ele aldığı ikicinsli kadınlar ise hiçbir değişime uğramadan kalan, kendi cinsine de karşı cins de ilgi duyan bireylerdir. Burada kadının ikicinsli olması onun cinsel doyumsuzluğunun yanında önüne geçilemeyen cinsel kimlik karmaşası olarak dikkatlere sunulmuştur.

Attilâ İlhan'ı eşcinsel kimlikleriyle işlediği kadın/erkekler ya da erkek/kadınların kimi şairin Paris'te tanıştığı kişilerdir. Bu kişiler şairin şiirlerine de ad olan Margot, Josiane, Tombul Madga'dır. Kimi ise şairin Paris ya da İstanbul sokaklarında gördüğü, dikkatini çeken ya da şairin okuduklarından esinlenerek kaleme aldığı eşcinsel kimliği bireylerdir. Buradan hareketle Attilâ İlhan'ın eşcinselliği kaleme aldığı şiirlerinin hayatından izler taşıdığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

Adler, Alfred (2017). *Eşcinsellik Üzerine*, çev: Kamuran Şipal, İstanbul: Say.

Ayral, Cüneyt (1983). "Attilâ İlhan İle Her şey Üstüne", *Hürriyet Gösteri*, S.33, 1983, s.38.

Belge, Murat (2012). *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İstanbul: İletişim.

- Çelik, Yakup (1998). *Şubat Yolcusu*, Ankara: Akçağ.
- İleri, Selim (2002). *Nam-ı Diğer Kaptan- Attilâ İlhan'ı Dinledim*, İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- İlhan, Attilâ (1962). *Belâ Çiçeği*, İstanbul: Ataç.
- İlhan, Attilâ (1973). *Tutuklunun Günlüğü*, İstanbul: Bilgi.
- İlhan, Attilâ (1977). *Böyle Bir Sevmek*, İstanbul: Bilgi.
- İlhan, Attilâ (2001). *Yasak Sevişmek*, İstanbul: Bilgi.
- İlhan, Attilâ, (1997). *Hangi Seks*, İstanbul: Bilgi.
- İlhan, Attilâ (1996). *Yanlış Kadınlar Yanlış Erkekler*, İstanbul: Bilgi.
- Marx, Karl (2010). *Yabancılaşma*, der: Barışta Erdost, İstanbul: Sol.
- Mondimore, Francis Mark (1999). *Eşcinselliğin Doğal Tarihi*, çev: Berna Kılınçer, Ankara: Sarmal.
- Perinçek, Doğu (2000). *Eşcinsellik ve Yabancılaşma*, İstanbul: Kaynak.
- Okday, Ahmet (2008). *İmkânsız Poetika*, İstanbul: İthaki.
- Sezer, Sennur (1995). "Kadın Eşcinselliği ve Edebiyatımız", *Varlık*, S.1052, Mayıs.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (89-100)

Makalenin Geliş Tarihi: 24.01.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 30.03.2018

ARZULAYAN İLE ARZULANAN ARASINDA: GIRARD'IN ARZU MODELİ İŞIĞINDA FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'İN AŞK TEMALİ ŞİİRLERİ

Bilgin GÜNGÖR¹

ORCID: 0000-0001-7702-1668

ÖZ

Edebi olguların içsel bağıntılarına yönelen ve bu bağıntıları belli yasalar etrafında değerlendirmeyi hedefleyen çağdaş eleştirmenlerden René Girard, bu çerçevede, *arzu modeli* adıyla bilinen ve edebi eserlerin sözdizimini bir arzu bağıntısı etrafında çözümlenmeyi hedef olarak belirleyen bir yöntem ortaya koyar. Bu yöntemle göre eserlerin sözdiziminde her zaman bir *arzulayan özne*, bir de *arzulanan nesne* bulunur. Bazı eserlerde ise zaman zaman özne ile nesnenin arasına, özneyi arzuya davet eden veya öznedeki arzu uyandıran bir *dolayımlayıcı* dâhil olur. Dolayımlayıcının bulunduğu eser, Girard'a göre arzu mekanizmasını daha net bir şekilde belirlediği için daha gerçekçi bir konum elde eder. Dolayımlayıcının bulunmadığı arzu modeli düz çizgisel, bulunduğu arzu modeli ise üçgen şekilde belirir. Bu ikinci şekildeki arzu modelini Girard, *mimetik arzu*, *metafizik arzu*, *üçgen arzu* gibi ifadelerle imler. Ayrıca düz çizgisel arzu modelinin bulunduğu eserleri *romantik yapıt*; üçgen arzu modelinin bulunduğu eserleri de *romansal yapıt* şeklinde de adlandırır. Bu çalışmada, genel olarak memleketçi edebiyatın, özel olarak ise hececilerin önde gelen temsilcilerinden Faruk Nafiz Çamlıbel'in aşk temalı şiirlerine Girard'ın arzu modeli yöntemi ışığında bakacağız ve söz konusu şiirlerin sözdizimsel yapısının figürlerine ve bağıntılarına ışık tutmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Arzu modeli, üçgen arzu, düz çizgisel arzu, özne, nesne, dolayımlayıcı, şiir, aşk, figür.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
eposta: bilgin.1989@hotmail.com



**BETWEEN WILLER AND DESIRED: FARUK NAFİZ ÇAMLİBEL'S POEMS WHICH HAVE LOVE
THEME IN CONSIDERATION OF GIRARD**

ABSTRACT

René Girard, a contemporary critic and aiming at the internal relations of literary phenomena and evaluating these associations around certain legalities, puts forward a method known as the *desire model* that aims to solve the syntactic of literary works around a desire connection. According to this method, there is always a *willer subject* and a *desired object* in the syntax of works. In some works, an occasional *interjector* is included between the subject and the object, inviting the essence to the desire or inducing desire in the subject. According to Girard, the work in which the transducer is located achieves a more realistic position as it clarifies the desire mechanism more clearly. The desire model without the transducer is linear and the desire model is triangular. This second pattern of desire is expressed by Girard as *mimetic desire*, *metaphysical desire*, *triangular desire*. In addition, the works of flat linear desire model are *romantic work*; the works of the triangular desire model are also called the *romantic work*. In this study, we will look at the love-oriented poems of Faruk Nafiz Çamlıbel, one of the most prominent representatives of the homeland literature and Beş Hececiler, in the light of Girard's method of desire model and try to shed light on the figures and the connections of the syntactic structure of the poems.

Keywords: Desire model, triangular desire, flat linear desire, subject, object, interjector, poem, love, figure.

Giriş

Çağdaş eleştiri, 1910'lardan itibaren, yani Rus ve Amerikan biçimcilik okullarıyla birlikte eserlerin dışsal niteliklerinden çok içsel niteliklerine, onların *yapısındaki (system)* veya organik *bütünlüğündeki (unity)* nesnel bağıntılara yönelir.² Bu yönelim; yapısalcı, ontolojik veya fenomenolojik eleştiri gibi eleştiri yöntemleriyle birlikte aynı yüzyılın ikinci yarısına kadar; yani postyapısalcılık, postkolonyalizm ve söylem analizi gibi araştırma alanlarının rağbet kazanmaya başladığı döneme değin devam eder. İşte söz konusu eleştiri yöneliminin içerisinde değerlendirebileceğimiz ve edebi eserlerin nesnel bağıntılarına ışık tutmayı amaçladığını gözlemleyebileceğimiz yöntemlerden birisi de çağdaş Fransız eleştirmen René Girard'ın 1961 yılında yayımlanan *Mensonge romantique et vérité romanesque (Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki)* adıyla Türkçeye çevrilmiştir) kitabında öne sürdüğüdür. Bu yöntem, varoluşçuluk ile yapısalcılığın birbirine rakip olarak ortaya çıktığı bir dönemin ürünü olmakla birlikte, edebi eserlerin nesnel bağıntılarına, içsel durumuna yöneldiği için bir bakıma

² Önce Rus Biçimciliği'nde, hemen ardından da yapısalcı eleştiride ortaya çıkan yönelim; tek tek eserleri ortaya çıkaran kurallar veya soyut ve içsel yapılarıdır. Bkz. Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, s.17-28, Yapı kredi Yayınları, İstanbul 2010, s. 17-28. Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 37-38. Amerikan biçimciliğinde (bir anlamda "yeni eleştiri" olarak adlandırılan eleştiri yöneliminde) ise eser, çeşitli biçim ve içerik unsurlarının organik bileşimiyle somutlaşan bütünlüğü çerçevesinde ele alınarak yorumlanır. Bkz. René Wellek-Austin Warren, *Theory of Literature*, HBC, New York 1949. p.14.

varoluşçuluktan çok yapısalcılık cephesindedir; fakat –görüleceği gibi- ondan görece daha sade ve daha küçük gözlem ölçeğine sahiptir.

Girard'ın yöntemi, edebi eserlerin imgesel veya kompozitif düzeninde arzu bağıntısı etrafında somutlaşan belli bir yapının varlığını, bir *arzu modelinin* somutlaşmasını öngörür (Girard, 2013: 10). Bu model, başlıca iki şekilde somutlaşma imkânı elde eder. İlk şekilde bağıntı düz bir çizgi hâindedir: Bir tarafta *arzulayan özne*, diğer tarafta ise *arzulanan nesne* bulunur; dolayısıyla da arzu bağıntısı sadece özne ve nesne arasındaki basit bir ilişki hâlinde açığa çıkar (bu bağıntıda öznenin nesneye dönük arzusunun temelinde yatan olgu, bazen kendi doğasıdır; bir başka ifadeyle arzu, bu bağıntıda bazen öznenin iç dinamiklerinden kaynaklanır. Fakat bazen de tersi geçerlidir: Arzunun temeli, zaman zaman nesnenin mahiyetine dayanır). İkinci şekilde ise bağıntı üçgen bir biçimde belirir: Arzulayan özne ile arzulanan nesne arasına, öznenin nesneye dönük arzusunu “kamçılaman” veya uyandıran bir *dolayımlayıcı* (médiateur) girer. Girard, bu ikinci şekildeki modeli zaman zaman *üçgen arzu*, *mimetik arzu* veya *metafizik arzu* şeklinde adlandırarak objektifini daha çok bu model etrafında konumlandırır (Girard, 2013: 23-24). Ayrıca bu iki arzu modeli şeklini, en net ve en somut şekilde, Cervantes'in *Don Kişot* romanını ele alırken betimler. Girard, çoğu yapıtta -*Don Kişot*'takinin aksine- düz çizgisel bir arzu modelinin olduğunu ve bunlarda dolayımlayıcının paranteze alınarak öznenin kendi “özgürlüğü” çerçevesinde nesneye arzu bağıntısına girdiğini dile getirirken, düz çizgisel ve üçgen arzu arasındaki temel niteliksel farka şöyle değinir: “Kurmaca yapıtların çoğunda kişiler *Don Kişot*'a göre daha basit bir biçimde arzu duyarlar. Dolayımlayıcı yoktur, yalnızca özne ve nesne vardır. Tutku uyandırıcı nesnenin ‘doğası’ arzuyu haklı çıkartmaya yetmediği zaman, bakışlar tutku duyan özneye çevrilir. Öznenin ruhsal durumu incelenir, ‘özgürlüğünden’ söz edilir. Ama arzu her zaman kendiliğindedir; onu her zaman nesneye özneyi birbirine bağlayan basit bir düz çizgi olarak temsil edebiliriz. //Düz çizgi *Don Kişot*'un arzusunda mevcuttur ama temel unsur değildir. Bu çizginin üstünde hem özneye hem de nesneye doğru ışık saçan dolayımlayıcı vardır. Bu üçlü ilişkiyi ifade eden uzamsal eğretileme bir üçgendir kuşkusuz. Nesne her serüvenle birlikte değişir ama üçgen kalır. Traş kabı ya da Pedro Usta'nın kuklaları, yel değirmenlerinin yerini alır; buna karşılık Amadis her zaman aynı yerdedir.” (Girard, 2013: 23-24).

Burada bir parantez açarak şu husus belirtilmelidir: Girard'ın özellikle de ilk şekildeki arzu bağıntısı, yapısalcı psikanalizin öncüsü Jacques Lacan'ın, Sigmund Freud ve Baruch Spinoza'dan etkiler taşıyan (Lacan vd., 1977: 11; Tuzgöl, 2018: 48) *arzu (desir)* kavramındaki bağıntı biçimini hatırlatır. Lacan'ın metodolojisinde önemli bir yer edinen bu bağıntı biçimi, bireyin *imgesel (imaginaire)* düzenden *simgesel (symbolique)* düzene geçerken özellikle de kopma sürecine giren anne ile ilişkiyi yeniden tesis etme çabasının ürünü olarak, farklı ve bir türlü ele geçmeyen, yakalanamayan arzu nesnelere tasavvur etmesini imler (Somay, 2007: 64-65). Yani Girard'ın çizdiği modele paralel olarak Lacan, arzunun, imgesel düzen ile simgesel düzen içerisinde bölünmüş *öznenin (sujet)* (Tuzgöl, 2018: 51-52) kendi psikolojik dinamiklerinden kaynaklandığını düşünür. Fakat tekrar vurgulamak gerekir ki Girard'da bu ilk şekildeki arzu

modeli, zaman zaman nesneden kaynaklı arzuya dönük olarak da somutlaşabilir. Bu nedenle söz konusu model, zaman zaman gerçekliğe görece daha uygun bir arzu bağıntısını da içerebilir (Girard, 2013: 12-14). Hâliyle bu açıdan Girard'ın modeli, Lacan'ın modeli karşısında görece negatifleşir.

Girard, düz çizgisel arzu modeli ile üçgen arzu modelinin bulunduğu yapıtları yeni bir *tür (genre)* karşılığı etrafında kurgular. Düz çizgisel arzu modelinin bulunduğu yapıtlar, onun nazarında, *romantik yapıt* türüne girer; üçgen arzu modelinin bulunduğu yapıtlar ise *romansal yapıt* olarak imlenir. Orhan Koçak'ın dile getirdikleri, bu hususu daha kolay anlamamıza yardımcı olabilir: “Romantik yapıt, öznenin özerkliğini ve arzunun kendiliğindenliğini yücelten yapıttır; romansal yapıt da bu yüceltimi kurcalayan ve deşen, aldanışın mekanizmalarını gösteren ve böylece arzunun dolayımlanmış niteliğini açığa çıkaran yapıt.” (Girard, 2013: 10) Elbette böyle bir *ikili-karşıtlık (binary-opposition)* çerçevesinde oluşturulan türler için kullanılan romantik ve romansal kavramı, geleneksel anlamlarından farklı bir bağlama oturtulmuş, içerdikleri arzu modellerinin şekline göre farklı bir anlam kazanmıştır. Bununla birlikte, Girard'ın kitabın adındaki “romantik yalan” ve “romansal hakikat” tabirlerinden de anlaşılacağı gibi, romantik yapıt ile romansal yapıt arasında gerçeklik noktasında da bir karşıtlık bulunmaktadır. Romantik yapıt, dolayımlayıcıyı es geçtiği, onu paranteze alarak öznenin veya nesnenin kendiliğindenliğini abarttığı için romansal yapıta göre gerçekçilik hususunda geri plandadır. Romansal yapıt ise dolayımlayıcıyı modelin bir tarafında tutarak arzu bağıntısını tam teşekküllü bir şekilde gösterebildiği için romantik yapıta göre daha gerçekçidir (Girard; 2013; 34).

Arzu modellerini ve bunlardan kaynaklı türsel farklılığı da betimledikten sonra, bu betimlemenin daha net bir şekilde anlaşılması için başta ileri sürdüğümüz konuya, yani Girard'ın eleştiri yöntemiyle yapısalılık arasındaki ilişkiye dönmekte fayda görmekteyiz. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Girard'ın arzu modeli yöntemi, ortaya çıktığı dönemdeki varoluşçuluk-yapısalılık rekabetinde yapısalılıkla aynı cephede sayılabilir. Her iki yönelim de eserin içsel bağıntılarını ele almakta, yorumlama sırasında dışsal bağıntılarına hemen hemen hiç değinmemekte karar kılar. Fakat arzu modeli yöntemi yapısalılığa nazaran daha mikro yönelim olarak belirir. Şöyle ki yapısalılık, bir eserin bütün görünüşlerine veya bütün düzeylerine yönelir.³ Fakat Girard'ın yöntemi ise eserin salt sözdizimsel görünüşüne, yani imgesel düzenin somutlaştığı görünüşe yöneliktir; bu nedenle temalar, dil unsurları, fikri örüntüler gözlem ölçeğinin dışında kalır. Hatta Girard'ın modeli için edebi eserin görülen tek yüzü, imgesel düzenin arzu bağıntısı çerçevesindeki somutlanışıdır. Bunun dışındaki diğer ontolojik unsurlar eleştiri sırasında hemen hemen hiçbir şekilde söz konusu edilmez. Hâliyle bu yöntemi, özgül ve mikro yapısalıcı bir yöntem olarak görebilmek mümkündür.

³ Yapısalılıkta yapıtın -Todorov'un izinden giderek belirtirsek- hem *anlambilimsel görünüşü* hem *sözel görünüşü* hem de *sözdizimsel görünüşü* bir arada ele alınabilir. Böylelikle eserin içerik ve biçim unsurları yapısalıcı bir kavrayışla tümünden göz önünde bulundurulabilir. Bkz. *Poetikaya Giriş*, s. 46-47.

Bu çalışmada, Girard'ın kısaca betimlediğimiz söz konusu eleştiri yönelimi doğrultusunda, Türk edebiyatında önde gelen memleket şairlerinden birisi⁴ olarak görülmesinin yanı sıra Nihat Sami Banarlı'nın da belirttiği gibi Mütareke yıllarından 1930'lu yıllara kadar "yegâne kudretli aşk şairi"⁵ olarak ünlenen Faruk Nafiz Çamlıbel'in aşk temalı şiirlerindeki arzu modelini ele alacağız. Böylelikle, Faruk Nafiz'in söz konusu şiirlerindeki imgesel düzenin hangi arzu bağıntısını ihtiva ettiğini ve bu bağıntının hangi şekillerde somutlaştığını görme imkânına kavuşmuş olacağız.

Faruk Nafiz'in Aşk Şiirlerindeki Arzu Modeline Bakış: Değişen Figürler, Değişen Bağıntılar

Çok sayıda aşk şiiri bulunan Faruk Nafiz'in söz konusu şiirlerindeki arzu bağıntısı, her şeyden evvel, dolayımlyıcısız ve dolayısıyla da düz çizgisel bir model çerçevesinde varlık gösterir. Üstelik bu bağıntı, birazdan da görebileceğimiz gibi, daha çok nesneden veya nesnenin çeşitli özelliklerinden kaynaklı olarak "safdil" (Girard, 2013: 10) bir şekil etrafında somutlaşır. Özne, yukarıda da değinildiği gibi, çoğunlukla nesnenin bizzat kendisinden kaynaklı olarak ona dönük bir arzu duyar; nesne, bu açıdan, kendisine hayranlıkla bağlanılan bir olgu olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Faruk Nafiz'in aşk şiirlerini, Girard'ın türsel sınıflamasına göre, dolayımlyıcının reddedildiği ve çoğunlukla nesnenin ağırlıkta olduğu "romantik yapıt" çerçevesinde düşünebiliriz. Fakat tüm bu söylediklerimiz, Faruk Nafiz'in aşk şiirlerinin homojen bir "romantik yapıt" çerçevesinde belirlediği anlamına gelmemelidir; söz konusu şiirlerdeki arzu modeli farklı figürlerle ve farklı bağıntılarla; dolayısıyla da farklı şekillerle ortaya çıkar.

Faruk Nafiz'in aşk şiirlerindeki safdil bağıntısının başlıca üç şekilde ortaya çıktığını görürüz. İlk ve en çok görülen şekil, şair-ben ile sevgili figürleri arasındaki arzuya dayanır. İkinci şekilde özne ve nesne, geleneksel metinlerdeki safdil arzu modeli etrafında ortaya çıkar. Üçüncü şekilde ise yazarın kendi yarattığı figürlerle, bir başka şekilde söylersek, özgün figürleriyle arzu bağıntısı çizilir.

Şair-Ben ile Sevgili Arasında

Faruk Nafiz'in aşk şiirlerindeki düz çizgisel arzu modelinin en çok görülen şekli olan bu şekilde özne-nesne diyalektiği şair-ben ile sevgili arasındaki ilişki etrafında belirir; şairin özellikle aşk temasının merkezi bir konum elde ettiği şiirlerinde mevcut olan şekil de budur. Bununla birlikte bu bağıntıdaki şair-ben daha çok eril, sevgili ise daha çok dişil nitelikleriyle ortaya çıkar. Erkek

⁴ Faruk Nafiz ve onun memleketçi edebiyattaki yeri hakkında bilgi için bkz. Necat Birinci, *Faruk Nafiz*, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1993. Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 21-34. İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s. 40-43.

⁵ Nihad Sami Banarlı "Faruk Nafiz Çamlıbel ve Han Duvarları", Faruk Nafiz Çamlıbel, *Han Duvarları*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2005, s. III. İlgili eserden alıntılar bu baskıdan hareketle yapılacaktır.

şair-ben, kadın sevgili karşısında ve çoğunlukla sevgilinin bazı özelliklerinden (saç, göz, kaş, yüz vs.) kaynaklı olarak “saf” bir âşık konumundadır. Bu durumu bir tabloyla gösterebiliriz:

Özne	Nesne
Şair-ben (erkek)	Sevgili (kadın)

Bu şekildeki düz çizgisel arzu modeline en uygun şiirlerden biri “Kır Türküsü”dür. Şairin ilk şiirlerinden olan ve 1917 tarihini taşıyan bu şiirde arzu modelinin özne figürü konumunda bulunan şair-ben, nesne figüründeki sevgiliye yoğun bir aşk duygusuyla bağlıdır. Bu aşk duygusunun uyarıcısı olarak ise evvela sevgilinin “solgun rengi”nden söz edilir. Şair, bu solgun renge dahi bakmaktan çekinir: “Yayılr karanlık sisler engine,/Korkarım, bakamam sana ben yine./Yıllarca dalardım solgun rengine/Güneşten nûr uman gözler yanmasa.” (s.100) Fakat şair-ben için sadece sevgilinin solgun rengi değil, aynı zamanda onun kollarını boynuna dolması da aşk duygusunun bir uyarıcısı olarak belirir. Öyle ki sevgiliden böyle bir jest gelmemesi, şair-ben için kırların neşesiyle kederin ayırt edilmesini imkânsız kılacak derecede bir kötümserliğe doğru yol almaktır: “Coşarak ruhunun bütün hevesi/Yükseldi uzaktan bir çoban sesi./Bence bir, kırların ye’si, neşesi,/Kolların boynuma halkalanmasa!” (s.101). Şairin “Eriyen Adam” şiiri de bu bağlamda bir örnek olarak ele alınabilir. Şiirde özne konumundaki şair-ben, nesne konumundaki sevgilinin gözlerine ve dudaklarına yaklaştığı anda aşk duygusunun doruğuna varır; “sıcak bir denize inen buzdan bir dağ” gibi, “damla damla bit[-er]”. Öyle ki sevgili karşısında kendi varlığını “sıfır derecesi”ne indirerek tipik bir romantik aşk söylemine kapı aralar; aynı zamanda Ahmet Hamdi Tanpınar’ın estetiğinde güzelliklerin hiperbolize edilerek rüya seviyesine yaklaştırılışını (Kaplan, 2013: 207) anımsatır: “Gözlerim gözlerinde dinlenirken eriyor,/Eriyor yaklaşırken dudağına dudağım./Zerrelerim çözülmüş gibi sesler veriyor,/Ben sıcak bir denize inen buzdan bir dağım.//Yanında damla damla bittiğimi duyarım,/Yoklarım, yerinde mi yüzüm, alnım, saçlarım?/Bir göğüs geçirerek derim ki: ‘Yine varım,/Fakat bir rü’yâ gibi şimdi kaybolacağım.”(s.104). Şairin “Onu Bir Gün Görmedim” şiirinde özne konumundaki şair-ben’in nesne konumunda bulunan sevgili karşısındaki durumu da yine “sıfır derecesi”ne ulaşma hususiyetiyle belirir. Şair-ben, hasretini çektiği ve “ağzından çıkan bir cümlelerin tadını” dahi hiçbir süflî zevkte bulamadığı sevgilisinin karşısında ayakta dahi duramaz; onun kapısında “yere devril[-ir].” Böylelikle yine yüceltilmiş bir sevgili ile ondan aşağı bir konumda bulunan şair-ben’in son derece romantik bir aşk bağıntısı etrafında bir araya geldiği arzu modeli somutlaşır; şair-ben’in sevgilinin hasretinin dayanılmazlığını ve ona dönük arzusunu başka hiçbir nesne etrafında tatmin edemediğini dile getirerek adeta Emanuel Levinas’ın aşkı arzu nesnesinin yokluğuna dayandırmasını (Şen, 2017: 190) hatırlattığı dizelerde bu durum net bir şekilde açığa çıkar: “Yüzüme sert çizgiler çekti senin adını,/Hasret saatlerini saydı saçımda aklar./Senin ağzından

çıkan bir cümlelerin tadını/Ne bugün içki verdi, ne bu gece dudaklar!//Sorma, nasıl yollarda tutunabildiğimi,/Nasıl siyah rüzgâra yaşımı sildiğimi.../Görür görmez kapıda yere devrildiğimi/Ürperdi bir tekinsiz kedi gibi sokaklar.” (s.106) Şair-ben konumundaki öznenin her gece bir çınar altından denizi seyrederek nesne konumundaki sevgiliyi düşündüğünü, onu arzuladığını görebileceğimiz “Gecelerim” şiirini de aynı arzu modeli şekline bir örnek olarak ele alabiliriz. Şair-ben, gecedan sabaha kadar kumral saçlı, elâ gözlü sevgilisini düşünerek hayal âlemine doğru yol alır: “Ve sen, ey kumralım, güzel kumralım,/Şeklini gizlerken akşamdan bile,/Elâ gözlerinde o sonsuz alım,/İnersin rûh olup gece sâhile.” (s.120) “Gurbet” şiirinde ise bu kez gurbete düşmüş ve sevgilisinden bu vesileyle ayrı kalmış bir şair-ben öznesinin sevgili karşısındaki saf aşkı mevzubahis edilir. “Gözlerinin çevresi mor” ve “benzi tutuşmuş” bir “âfet” olarak tahayyül ettiği sevgilisi bir yanda, onu gurbette hasret ile yâd eden hüznü şair-ben diğer yandadır: “Ey gözlerinin çevresi mor, benzi tutuşmuş,/Akşamladığım yolları yalnız gezen âfet! Kaç yıl geçecek, böyle hazîn, böyle habersiz,/Sen Marmara’nın göl gibi durgun bir ucunda,/Ben böyle atılmış gibi yurdun bir ucunda,/Sen benden uzak, ben sana hasret?” (s.130).

Elbette erkek şair-ben ile kadın sevgili arasında vuku bulan ve saf bir romantizmle ortaya çıkan arzulayan özne-arzulanan nesne ilişkisine yönelik örnekler çoğaltılabilir. Şairin “Kıskanç”, “Koşma”, “Naz”, “Gönül”, “Kış Bahçeleri”, “Ardında”, “Allahaismarladık!”, “Suyun Üstünde Mısralar” gibi şiirleri de bu hususta birer örnek olarak gösterilebilir. Bütün bu şiirlerde, yukarıda ele aldığımız örneklerde de olduğu gibi, şair-ben ile sevgili arasında düz çizgisel bir arzu modeli belirlemekle birlikte sevgilinin çoğunlukla birkaç özelliği bu modeli sağlayan arzu bağıntısı için bir uyarıcı konumunda bulunur. Şair-ben, bu birkaç özelliği anımsadıkça sevgiliye yönelik arzusunda veya aşkında doruğa ulaşır. Bununla birlikte, Girard’ın yönteminin sınırlarını kısmen aşmak pahasına, şu noktaya da değinmek gerekir: Faruk Nafiz’in aşk teması merkezinde ve şair-ben ile sevgili arasında kurulu düz çizgisel arzu modeli etrafında ortaya çıkan bu şiirlerinde, örneklerden de anlaşılacağı gibi, saf bir romantik söylem kendisini belli eder. Özellikle yüceltici ve duygusal ifadelerde beliren imgelerle örülü ve aynı zamanda son kertede “ben-merkezli” ve bireysel duygulara meyilli bu söylemle söz konusu şiirler, tamamen romantik şiir örnekleri olarak karşımıza çıkar. Bir başka ifadeyle ve Roland Barthes’ın dile yönelik bir tabirinden hareketle, Faruk Nafiz’in söz konusu şiirlerindeki söyleminin, romantik söylemin “çalışma sesi”ne⁶ birebir uyumlu olduğunu dile getirebiliriz. Bu durum, şairin diğer aşk temalı şiirlerinde bu denli yoğun bir şekilde görülmez. Gerçi “Han Duvarları”, “Yolcu ile Arabacı”, “Davet” gibi farklı temalar çerçevesinde kaleme alınmış şiirlerinde de görülebileceği gibi ben-merkezli ve duygu ağırlıklı bir söylem yine de mevcuttur; fakat bunlarda yoğunluk açısından, sevgilinin karşısında erimeyi, onun

⁶ Barthes, “çalışma sesi”ni “iyi işleyen bir şeyin çıkardığı gürültü” olarak tanımlar ve dilin de böyle bir sesi sorunsuz kullanıldığında somutlaştırdığını düşünür. Bkz. Roland Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, Çev. Ayşe Ece-Necmettin Kâmil Sevil-Elif Gökteke, Yapı kredi Yayınları, İstanbul 2008, s.95-98. Burada, Barthes’ın “çalışma sesi” tabirini, romantik söylemin net bir şekilde şiirin imgesel düzeninde belirmesi açısından kullanmaktayız.

karşısında ezilmeyi göze almış şair-ben ile somutlaşan ve hemen hemen şiirin tamamına hâkim olan bir romantik söylemi bulmak zordur.

Geleneksel Figürler Arasında

Faruk Nafiz'in aşk şiirlerindeki "safdil" arzu bağıntısının bir başka şekli, daha çok geleneksel-dinî metinlerdeki meşhur figürlerle ve onların arasındaki değişmeyen bağıntılarla somutlaşır. Böylelikle söz konusu metinlerdeki arzu bağıntısı, hem de "safdil"liğini hiç yitirmeden, aynı şekilde Faruk Nafiz'in şiirlerinde bir araya gelir. Üstelik ilk şekildeki gibi burada da çoğunlukla özne figürü erkek; nesne figürü kadındır. Bu durumun tablosu da aşağıdaki gibidir:

Özne	Nesne
Ferhat, Kerem, Mecnun vs.	Şirin, Aslı, Leyla vs.

Şairin bu şekil bir arzu modeli kurduğu şiirleri arasında en önde geleni şüphesiz "Çoban Çeşmesi"dir. Bu şiirde, adeta geleneksel metinlerdeki en belirgin âşık-mâşuk figürleri (Ferhat, Kerem, Mecnun, Şirin, Aslı, Leyla) bir arzu bağıntısı etrafında somutlaşır. Şair-ben, ıssız bir yerde bir başına kalan çoban çeşmesinin hâlini ve dilini bağlardan sorar; sonra da bağları muhayyilesinde konuşTURur. Ona söylenen, şahit olduğu eski sevdaların; Ferhat ile Şirin'in, Kerem ile Aslı'nın, Mecnûn ile Leyla'nın aşkının artık ortada görülmediğidir: "Gönlünü Şîrîn'in aşkı sarınca/Yol almış hayâtın ufuklarınca,/O hızla dağları Ferhat yarınca/Başlamış akmağa çoban çeşmesi.../(...)//Vefâsız Aslı'ya yol gösteren bu,/Kerem'in sazına cevap veren bu,/Kuruyan gözlere yaş gönderen bu.../Sızmadı toprağa çoban çeşmesi.//Leylâ gelin oldu, Mecnun mezarda,/Bir susuz yolcu yok şimdi dağlarda./Ateşten kızaran bir gül arar da/Gezer bağdan bağa çoban çeşmesi."(s.16). Şairin "Sofra" şiirini de bu hususta ele alabilmek mümkündür. "Ufku bir fırçada hasbahçeye döndür[-en]" ve "erguvan göklerin altında sular[1] leylâkî" hâle getiren bahara dönük son derece romantik bir tablonun sunulduğu şiirde şair-ben, bahçesine teşrif edecek dostlarını düşünür ki bu dostlardan birisi de Kerem'dir. Özne konumundaki Kerem, nesne konumundaki Aslı'yı şair-ben'den soracaktır: "Can atar bahçeye mihmanlarım akşam ezanı:/Gelecek sormaya nerdeyse Kerem, Aslıhan'ı;/(...)" (s.30). Yine şairin "Ferhat" şiirinde de –örtük bir şekilde de olsa- Ferhat ile Şirin figürlerinin bir arzu bağıntısı etrafında bir araya geldiğini görebiliriz. Fakat şiirde şair-ben, Ferhat olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Ferhat, bizzat şiirin sesini (*voice*)⁷ de üstlenerek adeta bir ses-figür şeklinde belirir. Bununla birlikte Ferhat'ın ve Şirin'in şiirin içerisinde adı geçmez; sevgili (nesne) konumundaki kişi sadece "bir kadın" olarak

⁷ Anlatıbilim terminolojisinde ses, bir anlatıda hikâye işini yapanı, bir başka tabirle anlatıcıyı (narrator) imlemektedir. Bkz. Manfred Jahn, *Anlatıbilim*, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul 2012, s. 62.

konumlanır. Bu da şiirde geleneksel figürlerin ve onlar arasındaki arzu bağıntısının yeniden üretilip üretilmediği konusunda bizi şüpheye düşürebilir. Fakat, Wolfgang Iser'in terminolojisinden hareket ederek ifade edersek, geleneksel metinleri göz önünde bulundurarak şiirdeki söz konusu "boşluk"ları⁸ alımlama esnasında tamamladığımızda ve belirsizlikleri ortadan kaldırdığımızda, şair-ben'in Ferhat olarak Şirin'ine seslendiğini kolaylıkla çıkarabiliriz. Ferhat, Şirin'inden bir çağrı bekler; dağların, rüzgârların, derelerin ötesine geçmek ve ona ulaşmak için bu çağrı yeterlidir: "Taş kesilsem duramam, dağların ötesinde/Kanı kalbimde çarpan bir kadın gel desin de!/Ben batıya koşarken, kulaklarım sesinde,/Rüzgâr göğüs geçirir, dere çağlar yolumda.//Yaydan kopan ok gibi kanat açtım derine,/Kapanmak istiyorum bu hızla dizlerine.../Delmek için nefesim yetti külünk yerine,/Birer küme buluttu sıradağlar yolumda."(s.36).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi ve örneklerden de anlaşılacağı üzere Faruk Nafiz'in geleneksel figürleri ve onların arasındaki arzu bağıntısının yeniden ürettiği şiirlerinde, özne konumundakiler erkek, nesne konumundakiler ise kadın olarak somutlaşır; ayrıca özne, tamamıyla nesneden kaynaklı olarak "safdil" bir aşk peşinde koşar. Fakat şairin iki şiirinde ("Eller", "Şarâba Kasîde") bu çerçevenin sınırlarını aşan birer istisnai durum vardır. "Eller" şiirinde geleneksel figürler etrafında elin adeta bir tarihsel-dinî soykütüğünü sergileyen şair, Yusuf ve Zeliha kıssasına da telmihte bulunarak Zeliha'nın Yusuf'un gömleğini yırtma hadisesine kısaca değinir. Böylelikle aynı kategorideki diğer şiirlerden farklı olarak ve Zeliha'nın Yusuf'a dönük aşkı çerçevesinde özne figürü kadın, nesne figürü ise erkek olarak karşımıza çıkar: "Kırk asır yâdederiz yalnız onun bir şeyini:/Yûsuf'un parçalayıp âr u hayâ gömleğini,/Tepeden tırnağa fâşetti Zelîhâ'nın eli."(s.72). "Şarâba Kasîde" şiirinde ise şarabın sarhoşluğuyla kendinden geçişi resmeden şair-ben, bu kendinden geçiş sırasında gönlün, Leyla olmaksızın Mecnûn'a döneceğini belirterek ve dolayısıyla aşkın bizzat öznenin kendisinden kaynaklanacağını dile getirerek "safdil"likle vuku bulan arzu modelini "yarı safdil (Girard, 2013: 10) bir konuma getirir: "Bülbülleşir onunla hayâl, açmadan da gül;/Leylâ'sı olsa, olmasa, Mecnûn olur gönül..."(s.75). Fakat belirttiğimiz gibi ve çözümlenmelerden de anlaşılacağı üzere bu iki istisnai durum dışında, şairin geleneksel figürleri ve bunlar arasındaki arzu bağıntısını yeniden ürettiği şiirlerinde yukarıda çizdiğimiz genel çerçeve ihlal edilmez.

Özgün Figürler Arasında

Faruk Nafiz'in şiirlerindeki aşkın düz çizgisel arzu modeli etrafındaki somutlaşma biçiminin bu sonuncu ve sadece üç şiirde görülebilen halkasında, şairin yarattığı özgün figürler birbirleriyle belli bir arzu bağıntısı etrafında bir araya gelir. Hemen hemen hepsinde isimsiz ve belli

⁸ "Boşluk" ifadesi, alımlama estetiği terminolojisinde eserin anlambilimsel açıdan boşlukta bırakılan ve okur tarafından çeşitli bakış-açılarına göre doldurulan noktaları imler. Bkz. Sevinç Ergiydiren, Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar, Hece Yayınları, Ankara 2007, s. 63. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 240-244.

özellikleriyle (çoban, köylü kızı vs.) özellikleriyle ortaya çıkan bu figürlerden özne konumunda bulunanların ikisi kadın, biri erkektir. Bu açıdan düz çizgisel arzu modelinin somutlaştığı ilk iki biçimin tersine, öznenin erkeklerden ziyade kadınlarla konumlandırıldığını dile getirebiliriz. Bu durumu tablo düzleminde şöyle şekillendirebiliriz:

Özne	Nesne
Özgün figür (erkek veya kadın)	Özgün figür (erkek veya kadın)

Şairin bu şekilde bir arzu modelini estetik düzleme dâhil ettiği şiirlerden birisi de yer yer anlatımcı şiir özellikleri gösteren ve kıskançlık, cinayet temaları etrafında somutlaşan “Ali” şiiridir. Şiirde bir köylü figürü şeklinde beliren Ali özne konumunda, tenhada çoban sevgilisi ile buluşacak olan ve kıskançlığından ötürü Ali'nin cezalandırmak istediği genç köylü kadın nesne konumundadır. Fakat bununla birlikte şiirin arzu modeli hususunda özgün bir yeri vardır: Ali, arzu nesnesinden kendisini yok etmek pahasına vazgeçer. Bu vazgeçiş, şairin diğer aşk şiirlerindeki özne ile nesne arasında görülmeyen bir durumdur. Tenhada öldürmek istediklerini, yani sevdiği kadın ile onun sevgilisini yakın bir hâlde görünce, belki gördüğü manzaradan, belki de kıskançlığın doruk noktasına çıkmaktan, belki de onların yakın ilişkilerinin neye mal olduğunu anlatmak sevdasından ötürü kendisini vurur. Böylelikle kendisini ortadan kaldırarak şiirdeki arzu modelinin yapıbozumuna vesile olur: “Görünce uzanmış yâr kucağına,/Boynunu dolamış zülfü bağına,/Kurşunu kahpeye atacağına/Kendine çevirdin... Aman, be Ali!” (s.18). Şairin “Ayşe Sana” şiiri de yine söz konusu arzu modelinin etrafında değerlendirebileceğimiz bir şiirdir. Şiirdeki arzu modelinin özne tarafında şair-ben'in seslendiği ve genç bir köylü kadın olan Ayşe; nesne konumunda ise Ayşe'nin aşk duyduğu ve gizlice hamile kaldığı genç bir çoban vardır. İkisi arasında bir aşk münasebeti çerçevesinde somutlaşan arzu bağıntısının kurulmasında uyarıcı olarak çobanın, doladıkça parmağı yakan “kızıl yele saçları”nı görürüz: “Çobanın bir kızıl yele saçları,/Ateştir, alınmaz ele saçları,/Ah hele saçları, hele saçları.../Yakar parmağına dolansa, Ayşe!” (s.28). Şairin aynı arzu modeli etrafında ele alacağımız bir başka şiiri ise “Yeni Kerem”dir. Şiirde arzu modelinin öznesini genç bir köylü kadın; nesnesini ise bir dönem terk ettiği köyüne geri dönen, büyüdükçe daha da güzelleşen ve Ayşe'ye verdiği kavuşma sözünden dönen genç bir köylü erkek oluşturur. Fakat, şiirin adından hareket edersek, genç köylü erkeğin “Kerem” adını taşıdığı, hâliyle genç köylü kadının Aslı olarak somutlaştığını ve şairin böylelikle Kerem ile Aslı anlatısına “tersten” bir telmihte bulunduğunu, böylelikle söz konusu anlatıdaki özne ve nesnenin yerini değiştirerek bir yapıbozuma kapı araladığını düşünebiliriz. Ancak her ne şekilde olursa olsun, özne konumunda kadını; nesne konumunda da erkeği görürüz. Erkeğin kadında bıraktığı akisler de “Bembeyaz teninde tüterdi yer yer/Daha dün anandan emdiğin sütler,/Gelişmiş görünce seni bu sefer/Dedim ki: Bir içim suya dönmüştün!//Zambağın toziyle çizilmiş

kaşın,/Dersini ceylândan almış bakışın,/Sevinci şakiyor sende her kuşun.../Kısrakla boy ölçüşen taya dönmüşsün!//Açılın hasretin denizlerine/Varamaz, sevdiğim, su dizlerine.../Dökülmüş saçların omuzlarına/Bulutla örtülen aya dönmüşsün.”(s.31-32) dizelerinden anlaşılacağı üzere ten, saç, diz, bakış, boy gibi unsurlar etrafında belirir.

Sonuç

Çağdaş Fransız eleştirisinin temsilcilerinden René Girard tarafından 1960’larda ortaya konulan ve edebi eserlerin sözdiziminin bir arzu modeli çerçevesinde çözümlenmesini hedefleyen yöntem, Faruk Nafiz’in aşk temalı şiirleri etrafındaki çözümlemede de anlaşılabilirliği gibi, yeni bir bakış açısıyla eserlerin yorumlanışına imkân tanımaktadır. Sözdizimdeki figürlerin özne-nesne çerçevesinde düz çizgisel arzu modeli veya özne-dolayımlayıcı-nesne çerçevesinde üçgen arzu modeli hâlinde somutlaşabileceği postulasını ihtiva eden bu yöntemle, Faruk Nafiz’in aşk temalı şiirlerine baktığımızda söz konusu şiirlerin içerdiği arzu modelini görebiliriz.

Faruk Nafiz’in şiirlerinde somutlaşan arzu modeli, çoğunlukla, salt özne ve nesnenin belli bir arzu bağıntısı etrafında bir araya gelmesi sebebiyle düz çizgisel bir nitelik taşır. Bu sebepten ötürü söz konusu şiirleri, Girard’ın romantik-romansal karşıtlığını baz alarak, birer “romantik yapıt” olarak konumlandırabiliriz. Bununla birlikte söz konusu düz çizgisellik, çoğunlukla, salt nesneye ait uyarıcılar etrafında doğmasından ve öznenin pasif bir şekilde somutlaşmasından ötürü “safdil”likle somutlaşan bir romantik yönsemeyi akla getirir. Fakat Faruk Nafiz’in bütün aşk şiirleri, bu bağlamda homojenlik göstermez; içerdikleri arzu modeli üç biçimde belirir. Her biçimde farklı figürler ve hâliyle farklı bir şekilde somutlaşan arzu bağıntıları vardır. İlk biçim, şair-ben ile sevgili figürleri ile bunlar arasındaki arzu bağıntısına; ikinci biçim şairin geleneksel-dinî metinlerdeki âşık-mâşuk figürleri ile bunlar arasındaki arzu bağıntısının yeniden üretilmesi veya kısmî olarak yapıbozuma uğratılmasına; üçüncü biçim ise üretilen özgün figürler ile aynı özgünlükteki arzu bağıntısına yaslanır. Dolayısıyla Faruk Nafiz’in aşk temalı şiirlerinde arzulayan ve arzulanan dizgesi, düz çizgisel bir model etrafında somutlaşsa da farklı renk tonlarıyla karşımıza çıkar.

Kaynakça

Barthes, Roland (2008). *Dilin Çalışma Sesi*, Çev. Ayşe Ece-Necmettin Kâmil Sevil-Elif Gökteke, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Birinci, Necat (1993). *Faruk Nafiz*, İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Çamlıbel, Faruk Nafiz (2005). *Han Duvarları*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Enginün, İnci (2009). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ergiydiren, Sevinç (2007). *Eleştiride Fenomenolojik Yaklaşımlar*, Ankara: Hece Yayınları.

- Girard, René (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, Çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul: Metis Yayınları.
- Jahn, Manfred (2012). *Anlatıbilim*, Çev. Bahar Dervişcemaloğlu, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2013). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2009). *Şiir Tahlilleri 2: Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Lacan, Jacques-Alain-Miller, Jacques-James Hulbert, "Desire and Interpretation of Desire in Hamlet", *Yale French Studies*, No. 55/56, P. 11-52.
- Moran, Berna (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Somay, Bülent (2007). *Bir Şeyler Eksik*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Şen, Cafer (2017). "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Aşkın Haller/Fenomenolojisi (Görüngüsü) Üzerine Bir İnceleme", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Cilt: 9, Sayı: 17, S.186-206.
- Todorov, Tzvetan (2008). *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis Yayınları.
- Todorov, Tzvetan (2010). *Yazın Kuramı: Rus Biçimcilerinin Metinleri*, Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tuzgöl, Kâmil (2018). "Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu", *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, Cilt: 1, Sayı: 1, S. 41-53.
- Wellek, René-Warren, Austin (1949). *Theory of Literature*, New York: HBC.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (101-119)

Makalenin Geliş Tarihi: 06.03.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 27.05.2018

İSMET ÖZEL'İN ŞİİRLERİNDE BİREYSEL VE TOPLUMSAL DEĞİŞİM

Mustafa Doğan KARACOŞKUN¹

Muhammed HÜKÜM²

ORCID: 0000-0002-7308-3033

ÖZ

İsmet Özel; yazdığı şiirlerle, ifade ettiği toplumsal meseleler hakkındaki fikirleri ile Türk toplumunun toplumsal özelliklerine odaklanan bir şairdir. Özel'in kendi yaşamöyküsü dikkate alındığında yaşadığı dönüşümlerin şiirine ve düşüncelerine yansıdığını söylemek mümkündür. Bu açıdan 1974 yılında Diriliş Dergisinde yayınladığı *Amentü* şiiri özel bir anlam taşır. Bu şiir İsmet Özel'in bu tarihten önceki şiirlerinin olgunluğunu taşımasının yanında bu tarihten sonraki şiirlerinin yöneleceği düşünsel mecrayı da hissettirir.

Sanatın toplum karşısındaki sorumluluğunu önemseyen bir şair olarak İsmet Özel'in şiirlerinde ideolojik ve toplumsal fikirlerin açarı olabilecek birçok imge, kelime ve kullanım gözlemlenebilir. Toplumsal dönüşüm gibi ayrıntılı bir konuyu şiir metinleri üzerinden okuma konusunda bu ipuçlarının önemli bir işlev gördüğü söylenebilir.

İsmet Özel'in şiirleri sanatsal duyarlılık taşıyan bir zihnin toplumsal olanı kaynağından algılama çabası içerisinde Türk toplumundaki büyük dönüşümlere de tanıklık eden bir metin olma özelliği taşır. Hem şairinin bireysel düşünsel ve estetik macerasını hem de şairin içinde yaşadığı toplumun temel kırılma noktalarını ihtiva eden İsmet Özel'in şiiri toplumsal psikoloji konusunda oldukça verimli bir çalışma sahası olarak belirlenebilir.

Bu çalışmada İsmet Özel'in şiirlerinde toplumsal psikoloji ile toplumsal değişimin izleri estetik düzlemde yorumlanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal Psikoloji, estetik, değişim.

¹ Prof. Dr., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi.

² Dr. Öğr. Üyesi, Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Muallim Rifat Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü.
eposta: hukumster@gmail.com



INDIVIDUAL AND SOCIETAL CHANGE IN THE POEMS OF İSMET ÖZEL

ABSTRACT

İsmet Özel is a poet focusing on societal characteristics of the Turkish society with his opinions on the social issues he expresses. Considering autobiography of Özel, it is possible to say that the transformations he experienced are reflected to his poems and ideas. In this respect, his poem titled *Amentü* ("The Creed") has a special meaning. While this poem carries the maturity of the poems that İsmet Özel had written before this date, it also foreshadows the intellectual channel towards which his poems after this date would be oriented.

As a poem caring about responsibility of arts before the society, many images, words and expressions which may be statement of the ideological and societal ideas can be observed in the poems of İsmet Özel. It can be said that these clues have an important role in reading a detailed matter like societal change based on poem texts.

Poems of İsmet Özel have characteristics of a text witnessing the great transformations in the Turkish society by a mind bearing artistic sensitivity endeavoring to percept what is societal from its source. Poems of İsmet Özel which contains personal intellectual and aesthetical adventure of the poet as well as the breaking points of the society in which he lives can be determined as a highly productive field of study in terms of social psychology.

In this study, we will interpret traces of social psychology and societal change in İsmet Özel's poems in aesthetical context.

Keywords: Social Psychology, aesthetics, change.

1. Şair, Psikanaliz ve Toplum

Edebiyat araştırmasında kullanılan metotların büyük bir kısmında yola çıkılacak nokta metnin kendisidir. Metni anlamlandırma girişimlerinde çizilecek çerçeve metnin dışına taşma potansiyeli de taşır. Metni anlamlandırmak için bu çerçeveyi aşma girişimleri yazarın biyografisi, zamanın ruhu, toplumsal ortam gibi birçok değişkenlerle hareket alanı kazanır. Sadece yazarın biyografisinden hareketle metni anlamlandırma girişimi, sanatçının algılanış biçimi ile ilgilidir. Bu açıdan bakıldığında bazı eleştirmenlerin yazarı toplumdan ayrı bir yerde konumlandığını söylemek mümkündür.

Geleneksel çağlarda sanatçının toplumdan ayrı konumlandığı noktalar onun mistik dünya ile kurduğu bağla ilişkilendirilerek sanatçının tanrısal bir esinle yazdığı yorumlarına kapı aralar. Öte yandan Freud gibi araştırmacılar sanatçının gömülü bir bilinç durumunu toplumun diğer fertlerine göre daha rahat gün yüzüne çıkarması dolayısıyla yaratıcılıkla nevroz arasında büyük bir benzerlik görür (Cebeci, 2004: 120). Psikanalitik açıdan bakıldığında şairin normal olanla benzer bir noktada olmadığı söylenebilir. Fakat bir psikanaliste göre normal dediğimiz şey; baskılamının, inkârın, içe atmanın ve yaşantı üzerindeki diğer tahripkâr eylemlerin bir

bütünüdür. Varlığın toptan yabancılaşmasıdır. Varlığın yabancılaştığı şey, bir diğer psikanaliste göre, gerçek kendiliktir.

Öte yandan sanatçının yaşadığı toplumun bir yansıtıcısı olduğu yönünde gelişen metotlar da toplumun kendisini ifade olanaklarının dar olduğu şartlarda sanatçının toplumun sözcüsü konumunda bulunduğunu söylerler. Bu açıdan bakıldığında yazarın biyografisi veya psikobiyografisi ile toplumsal psikolojinin eşgüdümlü işletildiği bir metotla metnin anlamlandırılması noktasında geniş bir alan vaat ettiği söylenebilir. Bu bakış açısında metnin yapısal özellikleri dikkate alınırsa alanın genişleme potansiyeli de belirir.

Sanat tüm bu okur yazar ilişkisi dışında insanoğlunun kendi ruhuna doğru yaptığı bir atılım olarak da tanımlanabilir. Bu sebeple sanat ister okuyucu olsun ister bu sanatçı olsun insanın kendi benliği ile kurduğu ilişkinin de niteliğini belirler. Fakat toplum içerisinde yaşayan bireyin kendilik bilincini elde etmesi önünde bazı engeller vardır. Sanat bu engelleri aşma yolunda ruhsal ve estetik bir girişimdir. Bu girişim herkesten veya normalden “ben”e doğru ilerleyen bir gelişim ve değişim sürecini içerir. Ben yahut gerçek kendilik, insanın büyümeye başladığı süreçten itibaren, dış dünyanın bireyden istek ve beklentileriyle şekillenen sahte kendilik kimliği ile örtülür. Sahte kendilik, kökeni olmayan, içten hissedilmeyen, dışa sunulandır. Gerçek kendiliğin bastırılıp bir maske gibi sahte kendiliğin kuşanıldığı durumlarda, insan büyük çelişkiler ve çatışmalar yaşar. İşte şiirin dünyasına giren insan; farklılığı, aslında kendiliği yakalar. Çünkü şiirle birlikte, gündelik hayatta taktığı maskesini çıkararak, gerçek kendilikle yüz yüze gelir. Zaten o maske gerçek kendiliği gizlemek yani kendi aslı kimliğini saklamak için takılmıştır. Şiirler; bir nevi şairin, deruni platformunda sakladığı bu gerçek kendiliğin üzerinde tortulaşan iç bükey yansımalarıdır. Bu sebeple şiir, okuru için de yazanı için de dış dünya ve ben arasındaki mesafeyi azaltma çabası içerisine girerler.

Şiirlerinin içeriğinde toplumsal içeriği kullansın kullanmasın her şair estetik ve bilinç yönünden yaşadığı toplumla birçok yönden ilişki kurmak zorunluluğu yaşar. Bu ilişkinin niteliği; sosyolojik, estetik veya ideolojik yönelimlerle çevrelenebileceği gibi ilk bakışta fark edilemeyecek bireysel psikolojik bağlar vesilesi ile de olabilir.

Sanatçı ve eseri arasındaki ilişkinin ortaya çıkarılması girişimi içerisinde psikolojik ölçütlerin kullanılması, “sanatçının yaşam öyküsünün hem biyografik verilerden hem de ürettiği yapıtlardan yola çıkarak yeniden kurgulanmasını ve bu kurgudan yararlanılarak eserlerinin yeniden yorumlanmasını hedefleyen psikobiyografik” (Cebeci, 2004: 10) çalışmalarla edebiyat araştırmasının gündemindedir. Bu çalışma biçiminde kullanılan biyografik unsurların toplumsal değişimlerle birlikte okunması metnin ve yazarının estetik yaşantısının anlaşılmasında toplumsal yapının oluşturduğu anlayış biçiminin desteğine imkân sağlar.

2. İsmet Özel ve Psiko-sosyal Değişim Süreçleri

Özel, 1980'de ilk baskısını yapan "Şiir Okuma Kılavuzu"nda "Sünnî Şair Olur mu?" başlığı altında şairin niteliğini belirlemeye çalışır. Bu yazıda, şair başkaldırının ve ayrıksılığın sesi olarak değerlendirildiğinde Heteredoks; dünyanın doğal işleyişine ve saf gerçekliğine eriştiğinde ise Ortodoks (Sünnî) olarak tasnif edilir. Özel'e göre rayından çıkmış, sapkınlaşmış ve insana yabancılaşmış dünyada gerçek şair, "yaratılışın, kâinatın varlık sebebinin Ortodoks görüşüne çekilir" (Özel 1990: 62). Özel'in psikobiyoğrafik değişimleri şair tanımı içinde ethos-pathos ayrımı ve devlete yaslanan şairle, millete yaslanan şair sınıflaması üzerinden de okunabilir. Bu bağlamda şair dünya ve dünya düzeni arasındaki zıtlıkta kendini var eden bir birey olarak ortaya çıkar. ona göre dünya kapitalizmle birlikte olması gerekenden oldukça farklı ve sapkın bir dünyaya evrilmekte ve insanlar (Müslümanlar da dahil olmak üzere) bu yanlışlığın peşinden koşarak kendi özüne yabancılaşmaktadır. Özel'in tüm şiirlerinde bu vurgu kuvvetle sezilebilir.

İsmet Özel'in bir şair olarak toplumla ilişkisi; şair açısından bakıldığında da okur açısından bakıldığında da oldukça karmaşık bir süreç içerir. İsmet Özel'in bir birey olarak hayatla ilişkisi, şiir ve siyaset üzerinden ilerler. Kendi deyimi ile intihara sürüklenmemesinin nedeni "şiir binasının saçağının altına sıçrayacak ataklığı göstermesi ve siyasî anlamda bir bağlanmanın hayat içerisindeki karşılığını arama" (Özel, 2016: 7) çabasıdır. Yine İsmet Özel'in bir röportajında "hayatımı verdim şiirimi aldım." ifadesini kullanması estetiğin, toplumsallığın ve bireyselliğin hayatta kapsadığı geniş alana dikkati çeker. Bu açıdan bakılacak olursa Özel'in 1981'de yazdığı "Mataramda Tuzlu Su" şiirindeki "Bir hayatı, ismarlama bir hayatı bırakıyorum/ Görenler üstünde iyi duruyor derdi her bakışta" (Özel, 2001: 222) ve "Uzak nedir? / Kendinin bile ücretinde yaşayan benim için gidecek yer ne kadar uzak olabilir?" (Özel, 2001: 222) dizelerindeki isyanı, terk edilen bu sahte kendilik kamuflejadır. Bu kamuflej, yaşamak hissini tüm derinliğiyle algılamayı engeller. Bu örnekler dış kabukta görünen siyasi toplumsal değişimlerden ziyade şairin kendisi ile kurduğu sahicilik ilişkisini göstermesi açısından dikkate değerdir. 1983 yılı şiirlerinden "Celladıma Gülümserken Çektirdiğim Resmin Arkasındaki Satırlar" şiiri de kendilik arayışının toplumsal olanın körleştirici etkisi ile sınanması teması ile biçimlenmiştir.

Gelip geçici olan kazanımların arkasını kovalayan modern zamanın insanı, hayatın "giz"ine sırtını dönmüştür. Yaşadığı müddet boyunca iç dünyasını zenginleştirmeyi değil de kısırlaştırmayı seçen bu insanın, toplum tarafından kendisine sunulanı peşinen kabul etmekten başka şansı olmaz. "Kendilik" vasfını kazanma yolundan çok uzakta olan modern insan için ölüm, hayatı anlamlı kılacağına anlamsızlaştırır. (Tüzer, 2007: 191)

Özel'in 1972'de yazdığı "Karlı Bir Gece Vakti Bir Dostu Uyandırmak" şiirinin girişindeki "Benim adım insanların hizasına yazılmıştır/ Her gün yepyeni rüyalarla ödenebilen bir ceza bu." (Özel 2001: 161) dizeleri onun şairi toplumun kalan kısmından ayrı bir yerde konumlandığını ve bu sayede onun bilincinin bir bedel olarak şiirini ürettiğine inandığı yorumuna kapı aralayabilir. Bu

durum Necip Fazıl gibi şairlerde de hissedilen kuvvetli bir egonun dayanağı olarak şairliğin gösterildiğini söylemeyi de mümkün kılar.

Özel'in psikolojik varoluşu ile şiirleri arasındaki bağı iki temel kavram üzerinden değerlendirmek mümkündür. Bu kavramlar Özel'in kendisinin ifade ettiği biçimi ile "kadirşinas itaatsizlik" ve "tevarüs edilmemiş asalet" kavramlarıdır. Kadirşinas itaatsizlik Özel'in kendi karakterinin göstergesi olan bir kavram olarak, tevarüs edilmemiş asalet ise toplumsal çağrışımları kuvvetle hissedilebilecek bir ifade olarak algılanabilir. Psikobiyografik açıdan her iki yönelimin de hem şiirsel hem de siyasi tavırlarda açıklayıcı olma özellikleri vardır. Özel'in şiirindeki toplumcu etki itaatsizliğin yansıması, derinlerden ilerleyen fakat keskin bir söylemle iç içe geçmiş lirizm de şiirsel bir asalete gönderme yapar. Bu karmaşık ilişkinin nedenlerinden biri Özel'in "toplumsal olanı şiirleştirirken bireyselden hareket etmesi ve dış dünyaya içerden bakmasıdır." (Tüzer, 2008: 172)

İsmet Özel'in varoluş problemini çözmek için bir yol olarak tercih ettiği şiir yazma eylemi onun değişimlerinin takibi açısından önemlidir. Zirâ bugün genel itibarı ile "Özel'i sol entelijansiya "faşist" diye itham ederek okumamakta, sağ entelijansiya ise onu sağ gelenek içerisinde okuma yatkınlığı göstererek solculuğuna dair suskunluk içerisinde girmektedir. İslamcılar ise Türkçü ve ulusalcı" (Etil, 2017: 289) tanımlamalarla onun anlaşılması bulmaktadır.

Özel, 1974 yılına kadar Marksist ve sosyalist bir dünya görüşünü benimsemiş bir şairdir. "Evet, İsyan" şiiri bu dönemin karakteristiğini belirlemesi açısından dikkate değerdir. 1974'ten sonra onu Müslüman dünya görüşüne bağlayan nedenlerle onu komünist olmaya iten nedenlerin aynı olduğunu ifade etmesi, Özel'in yaşadığı değişimin sağ, sol, Türkçülük gibi eşdeğer noktalar arasında bir savrulmuş değil; tekâmülü amaçlayan bir yürüyüşte ana eksenden ödün vermeden giriştiği bir varoluş mücadelesi olduğunu gösterir. *Amentü* şiirindeki "Hayat dört şeyle kaimdir, derdi babam/ su ve ateş ve toprak. /Ve rüzgâr. / ona kendimi/ sonradan ben ekledim / pişirilmiş çamurun zifiri korkusunu / ham yüreğin pütürlerini geçtim / gövdemi âlemlere zerk ederek / var oldum kayrasıyla Var edenin / eşref-i mahlûkat nedir bildim." (Özel 2001: 184) dizeleri İsmet Özel'in varoluş kaygısı ile değişimini temellendirdiğini, bireysel benine doğru yaptığı atılımların aynı zamanda kişiselliği aşacak bir boyut yoluyla İslam'la ilişkilendirilebileceğini gösterir. Erba'nın girişinde epigraf sayılabilecek ve anagramlaştırarak yazdığı, "Yaşamayı bileydim, yazar mıydım? Hiç şiir." ifadesi de şiirin yaşamdaki tutunamayışı telafi edecek kuvvetli bir ödünleyici olarak yazarı tarafından algılandığına delalet eden bir başka ifadedir.

Kendilik bilincine erişmek ve toplumsal olanın kişiyi zorladığı maskelerden sıyrılmak için bir yol olarak şiir, bu açıdan çeşitli zorunlu kavşak noktalarından geçerek toplumla çatışmayı gerektirir. İsmet Özel, kendinin ne olduğunu bilmeyen ama ne için olduğunu bilen bir arayıcı olarak ifade eder. Bu "niçin" Sorusunun cevabını "yazmak için" olarak ifade eden Özel, kendimizin ne olduğunu bilmemizin ancak bir cehd mahsulü olabileceği inancındadır (Özel 2015:135). Bu inanç toplumsal konulardaki değişim gibi algılanan yönelmelerinden daha üst bir noktada onun şiirinin her

döneminde hissedilebilir. Nitekim söz konusu İsmet Özel olduğunda konuyla yüzeysel olarak ilgili olanların İsmet Özel'in poetikasındaki ve siyasi duruşundaki değişimleri çelişki, savrulmuş veya marjinalleşme olarak tanımladıkları söylenebilir. Bu konuda verdiği röportajda değiştiği karşısındaki eleştirilere İsmet Özel, *Memleket Dergi'*den M. Emin Yumuşak'a verdiği röportajda şöyle cevap verir:

Şu kanaat temelden yanlıştır: "İsmet Özel, devre devre düşünce değiştiriyor." Böyle bir şey yok. Ben, akılbali olduğum sırada dünyaya nasıl bakıyor idiysem hala öyle bakıyorum. Hiçbir görüş değişikliği benim için söz konusu değil. Sadece ben, üzerinde yaşadığım toprakların ve birlikte yaşadığım insanların akıbeti konusunda endişelendiğim için şöyle veya böyle davrandım. Onlar bunu beceremedikleri için bana "Bir zamanlar şuydu, sonra şöyle oldu" diyorlar. Bunu söyleyen insanlar, bu toprakların ne olduğu, bu insanların kim olduğu sorusunu bir kere bile kendilerine sormamıştır. Yani, "Sen neden bir zamanlar sosyalist görüşleri savunuyordun?" diye sormaya kalkarlarsa bana eğer benim yaşında birisiyse ben ona "Sen neden sosyalist görüşleri hiç savunmadın?" diye sorarım. Anlatabiliyor muyum? (Yumuşak 2012)

İsmet Özel'i sadece basına yansıdığı şekliyle olumsuz manada bir dönüşümle itham etmek röportajında mustarip olduğu ve açıklığa kavuşturduğu durumu tekrar tahlile yönelmek anlamına gelir. Bu sebeple Özel'in şiirsel yolculuğu ve bilincindeki sıçramalar arasında bağ kurmaya çalışmak daha açıklayıcı bir biçim olabilir. Çünkü değişim olarak nitelenen durumları şairin doğrudan biyografisi üzerinden takip etmek bu tespitlerin çizgilerinin daha belirgin bir biçimde sınıflandırılmasına neden olur. Fakat İsmet Özel bu sınıflandırmaları değişiminden önce de bakış açısı ile ısrarla reddeden bir fikri yapıdadır. "Bir insan için önüne çıkan bütün yollar yürünebilir olmuşsa o insan kaybolmuş demektir" (Özel, 2016: 16). diyen İsmet Özel'in bugüne kadar söylemleri ne kadar karmaşık olursa olsun Marksizm de dâhil olmak üzere savunduğu alanı ısrarla bir direnme noktası şeklinde algılama özelliği vardır. Bu durum onun fikri açıdan hercai olarak değerlendirilmesinin önündeki engellerden biridir. Müslüman dünya görüşüne bağlanması ile onu komünist olmaya iten nedenler dikkatle bakıldığında aynı olduğunu ısrarla belirtmesi kendini değişimle yargılayanlara karşı "Ben nereye geldiğimi biliyorum, aslında siz de burada olmalıydınız. Siz burada olmadığınız için kendi durduğunuz yerin doğru yer olduğunu sanıyorsunuz." şeklinde ifade edilebilecek bir tavrıdır. Nitekim *Memleket Dergi'*ye verdiği röportajdaki "Fikirlerine sadık kalan sadece benim. Sağcısı da solcusu da ishal oldu." (Yumuşak, 2012) sözleri Özel'in bulunduğu yeri savunma tavrından ödün vermediğinin göstergesidir. *Waldo Sen Neden Burada Değilsin?* cümlesinin mealen yaklaşık olarak da ifade ettiği bu durum olabilir. İnsan onuruna yakışır bir hayat ve kendilik bilinci bu ortak noktalardan bazılarıdır. Nitekim *Taşları Yemek Yasak'ta* modernizmin, kapitalizmin ve Batı'nın önerdiği hayat anlayışının insan onuruna yakışmayacağını ısrarla vurgular. Her ne kadar bu kitabında sosyalizmden ziyade

Müslümanlık üzerinden düşüncelerini ifade ediyorsa da modern kapitalist dünya karşısında öncelikle Müslümanlığın sonra da sosyalist ya da komünist olmanın bir savunma alanı oluşturduğu düşüncesi İsmet Özel'in tüm değişimlerinde taviz vermediği noktalar olarak dikkati çeker.

Özel'in 1962 yılından itibaren yazdığı ilk şiirleri *Yorgun, Bakır Tenli Yapraklar, Karoon, Senin Olan Yenilgi* gibi şiirlerdeki dünyanın düzenine karşı gelişmiş bir huzursuzluk sezilir. Bu huzursuzluğun şiirlerde en belirgin karşılığı çocuk imgesidir. Daha sonra siyasi ve toplumsal bilinçle gelişecek bu huzursuzluktan kaçış genellikle doğaya doğrudur. *Yorgun* şiirindeki "Yorgunluklar alıp kargılar dağıtan, geceye karanlıktan önce gelen çocuklar"ın saflığı *Ametü*'de "Kar yağarken kirlenen bir şeydi benim yüzüm." ifadesi ile değişmeden durur. Bu dönemin başka bir şiiri olan *Kuşun Ölümü*, Özel'in şiir bilincinin başlangıcı noktasında dikkate değerdir. Bu dönem şiirlerinde doğa ile ölüm arasındaki zıtlığı çarpıcı imajlarla bezeyen Özel'in şiirinin hamurunda lirizmin eksikliğinden bahsetmek zordur. Sade bir söyleyişle doğa ve yaşam arasındaki ilişkiye yönelen şiir, İsmet Özel'in hikâyesinin başlangıcının doğa ve yaşam gibi temel değerlerden beslendiğine işaret eder. Şiirlerinde daha sonradan gelişecek toplumsal bilincin arttıkça lirizmin zayıfladığı söylenebilir de Özel'in varoluşsal sorunlar üzerine kurduğu şiirlerde derinlerde işleyen sert bir lirizmin bulunduğu yargısına varılabilir. Erbain'de 1963 yılı şiirlerinde Özel'in şiirlerine kan, yarasa, karanlık gibi imgelerin eklendiğini söylemek mümkün. Bu dönem şiirlerinden *Waterloo'da Bir Dişi Kedi* (1963) Özel'in benliğinden rahatsızlığını toplumsallıkla buluşturduğu noktaya işaret eder. *Geceleyin Bir Koşu*'dan sonra 1964'te Özel'in en dikkat çekici şiirlerinden biri olan *Partizan* şiiri arayışın huzursuzluğunun Marksist epikte durulduğu bir noktadır. *Partizan*'a kadar Türkiye'deki orta sınıfın yaşamının solgunluğunu kuvvetli imgelerle adeta deşen Özel şiiri, bu süreçten sonra yönünü bir bakıma netleştirmiş gibidir. Fakat *Partizan*'daki epik söyleyiş arayışın devam ettiği hissini örtemez.

Özel 1964'te yazdığı "Dinsin benim çağdaş olmayan iğrenç yüzüm" dizesini (Özel 2001: *Waterloo'da Bir Dişi Kedi*: 38) modern insan olmaktan kurtulup bu sayede yalnızlıktan kurtuluşunun müjdecisi olarak kabul eder. Modernizm ve yalnızlık arasında kurduğu bağ onun psikolojisinin şekillenmesinde toplumsallığın rolünün ne kadar belirgin olduğunu göstermesi açısından dikkate değerdir.

Şiirde 1960'lı yıllarda Türkiye'de kapitalizmin yerleşiyor olmasına karşı geliştirilen isyan duygusu Özel'in şiiri açısından biçimsel bir dönüşüm noktasını da ifade eder. Bu noktada "kadirşinas itaatsizlik" kavramı da anlam bulur:

"1954-59 yılları arasında Türk şiirinde bir atılım oldu. Bu, aslında forma ilişkin bir atılımdı. Yani, şiirin nelerden oluşacağı konusunda yeni bir anlayış doğmuştu. Benim şahsen şiirde yapmaya çalıştığım şey, zihnimizi işgal eden gerek teorik, gerek güncel yapılarla bu şiir söyleme tarzının nasıl yan yana getirilebileceği yahut nasıl tek şey hâline getirilebileceğiydi. Dolayısıyla, ben şiir serüvenimi bir bakıma, tasarı ile varlık arasındaki ilişkiye oturttum." (Özel, 1999: 235)

1967'de yayınlanan *Evet İsyân*'daki "köylü –biraz sessizlik- ne tuhaf bir kelime" dizesi ile "Çünkü kavganın göbeğidir benim yerim." dizesi arasındaki gerilim Türkiye'de kendine sosyalist diyen grupla ülke gerçekleri arasındaki zıtlığın enerjisinin şiirdeki yansımasıdır. Bu tartışmanın çekirdeğini Şükrü Erbaş'ın *Köylüleri Niçin Öldürmeliyiz* şiiri ve Özel'in *Akla Karşı Tezler* şiirindeki "Bu sorunun karşılığını bulamıyorum/ içinden çıkılmaz bir olay, ama önemsiz/köylüleri öldürmesek de olur/hatta onların kalın suratlarını/görmezlikten gelebiliriz." dizeleri karşılaştırıldığında anlaşılabilir bir durum olabilir.

Yaşamak Umurumdadır (1967) *Sevgilim Hayat* (1968) *Yıkılma Sakın* (1969) *Mazot* (1970) *Propaganda* (1972), *Tahrir* gibi şiirler *Amentü*'ye kadar devrimci epik ve romantik söylemin en yüksek sesli örnekleridir. Bu dönemin değişimin dinamiklerini içeren şiiri *Kanla Kirilenmiş Evrak* şiiridir. Şiirin başlangıç dizeleri olan "Karanlık sözler yazıyorum hayatım hakkında. / Aşkларım, inançларım işgal altındadır." dizeleri kapitalizm karşısında en yüksek tonda karşılık içeren şiirlere yeni bir boyut katıldığının göstergesidir. İşgal altında olan artık ruha ve psikolojiye dair bir alandır. Aşk ve inancın işgal altında olması kapitalizmin egemenliğinin ruhu çürüten tarafına odaklanan ve çıkış yolunu inançla arayan bir şair duyarlılığını örnekler. "Küfre yaklaştıkça inancım artıyor" dizesi değişimin geçmişten gelen yol haritasının dönüm noktasını imlerken şiirin son dizeleri olan "Ve şimdi birçok sayfasını atlayarak bitirdiğim kitabın başından başlayabilirim." (Özel 2001, *Amentü*) hayatı yeniden yorumlama sürecinin başlangıcını sezdirerek *Amentü*'nün yazılması için gelmesi gereken noktayı işaret eder.

İkinci Yeni'nin özellikle sol kanadında 1960 darbesine geline süreçte "Kemalizmin en çok memurlarca üstlenilen Anadolucu, köylücü çizgisine pek uygun düşen" (Koçak, 2010: 47) bir söylem hakimdir. Bunun yanında bu kanadın Menderes döneminden de çok memnun olmadıkları söylenebilir. Cumhuriyet'in kuruluş değerlerinin unutulduğu ve Amerikan emperyalizminin nüfuzunun arttığı gibi gerekçeler sol cemahta belirgin bir biçimde devrim isteği yaratmaktadır. Henüz olgunlaşmamış sınıf bilincinin yapamayacağı devrimin nasıl yapılacağı konusundaki tartışmalar sol içinde 1971 ve 80 muhtıra ve darbelerini de etkileyecek tartışmalar açar. Özel, *Waldo Sen Neden Burada Değilsin*'de siyasi ortamın kendisinde uyandırdığı genel izlenimi şöyle ifade eder:

"İtalya'da Duçe, Almaya'da Führer artık yoktu. Peki bizim "Millî Şef" ne olacaktı. Akılları durduracak bir pişkinlikle diktatörümüzü demokrat yaptık" (Özel, 2016: 32).

Özel'in bu ifadeleri Müslüman dünya görüşünü kazandıktan sonra söylediğini hatırlatmakta yarar var. Çünkü bu düşüncelere ulaşmak için Özel'in dönemin sol çevresini tanınması ve bu fikri aşması söz konusudur. Demokrat Parti iktidarının ilk yılında ilkokula başlayan Özel, bu dönemde ülkede üç farklı düşünsel yapının canlılığını koruduğunu belirtir:

"Tek parti döneminin değerlerine sadık, okumuşların temsil ettiği, disiplin yanlısı yenilikçi anlayıştı. İkincisi gücünü ve cesaretini Demokrat Parti iktidarından alan, liberal ama sadece

kendine para kazandıran değişmeleri savunan yeni zengin anlayıőıydı... Modern Türkiye’de her iki tarafın rahatlıkla yaralandığı bir kaynak olarak devlet örgütünün gerek halkın zapt-ü rapt altına alınması konusunda gerekse siyasi, sosyal ve iktisadî müdahalelerin gerçekleştirilmesinde yükleneceği mutlak üstünlük hususunda her iki taraf da kesin bir anlaşma içindeydiler.” (Özel, 2016: 32)

Özel’in bu saptaması hakkındaki savrulma iddialarına karşı geliştirdiği en net savunma biçimidir. Zira bugün kategorize edilen biçimi ile o günkü Müslüman dünya görüşüne bağlı tüm Türk vatandaşlarının Demokrat Parti iktidarının yanında olduğu fikri Özel’in taraf deđiőtirdiđi algısını yaratmaktadır. Fakat Özel, Demokrat Parti döneminde üçüncü canlı yönelim olarak gördüğu Müslüman halkın anlayışını Demokrat Parti yanlıőı olarak kategorize etmiyor. Bu yaşam biçimini parti tartışmalarından daha üstte konumlandırarak onları bu toprakların aslî unsuru ve yerli ahali olarak niteliyor. Özel’e göre bu doğal ve yerli yönelim; tek parti iktidarı, II. Dünya Savaşı’na katlandığı gibi tüketim tercihleri aynı olan eski zenginlerin ve yeni zenginlerin dışında esaslı bir yerde konumlanıyordu. Her ne kadar Demokrat Parti iktidarı Müslüman halk için “uzun sürmüş ağır bir hastalıktan sonra gelen bir nekahet dönemi” ise de bu durum Müslümanları bir blok halinde Demokrat Partili olarak nitelemeye yetmiyordu. Zira Özel’e göre Müslümanlık birbirini besleyen iki yanlış yol dışında üçüncü ve takip edilmesi gereken temel yoldu. İsmet Özel’in bugün kendini İslamcı, sağcı ya da muhafazakâr kitlelerle aynı yerde duruyor gibi anlaşılması karşısında onlardan olmadığını ısrarla belirtme ihtiyacı, onu sürekli yer deđiőtirdiđi algısını gösteren bir konuma iter. İsmet Özel, İslam’ı temel kaynak olarak alırken onu özgür olmanın bilgisi olarak algılar. Kur’an’ı ve sünneti insana ne olması gerektiği hakkında bilgi vermesi açısından özgürlüğün esas kaynağı olarak görür (Özel, 2017: 33-35). Bu tavır 2003 yılında yazdığı *Kırk Hadis* kitabından da net bir biçimde anlaşılabilir. Bu yolda akılcılığı insan eşya ilişkisinde modern bir pragmatizm olarak algılar ve pragmatizmin kesinlikle Müslümanlıkla bađdaőmayacađı fikrine ulaşır. Bu açıdan Müslümanların I. Dünya Savaşı sonrasında kendi noksanlarının maddî güçsüzlükten ibaret olduğunu sandıklarını ve kendilerine çekidüzen vermek için maddi gücü ele geçirme yanlıőına düőtüklerini ifade eder. Müslümanları güçlendirecek şeyin Batı’yı güçlü kılan şeyler olmadığını sürekli vurgulaması (Özel, 2017: 54-55) onun bugünkü İslamcı yönelimlerle farklı düőtündüđu noktalardan biridir. Müslümanları bugünkü İslamcı ideolojilerin sağcılığa itmesi karşısında solun eşitlik, özgürlük ve paylaőımcılık gibi İslam’la ortaklık taşıyan noktalarından destek alan Özel, bu sebeple bir ayağını solun gerçek anlamda insanî değenlerinde sabit bırakarak Müslüman daire içinde geliştirdiği fikirlerle sürekli deđiőiyor izlenimini bırakır.

Özel’in sahicilik ve insani özü arama çabasının bu açıdan *Amentü*’den baőlamadıđını, ilk şiirlerinden itibaren şiirin Özel’i bu çizgiye çağırdığını söylemek mümkün. Bu çağrıya doğru yürüyüşünde Özel, psikolojik derinliğini şiir sayesinde geliştirir. Fakat Türkiye’deki ve dünyadaki Müslümanların kapitalizmin onlara sunduğu imkânlarla insani yaşamdan uzaklaőması onun olağan gibi görünenden duyduğu rahatsızlığının devamına yol açar. Bu yoldan ilerleyerek Özel’in şiirleriyle paralel değişimlerle ilerleyen psikolojisi hakkında yorumlara ulaőılabilir. Özel, şiir dahil

giriştiği her eylemin ve düşünme biçiminin varoluşsal anlamda bir yalnızlıktan kurtulma çabası olduğunu söyler. Bu çerçevede Müslüman bir toplulukta yaşamının bireye güven telkin etmesini yalnızlıktan kurtuluş için bir hazırlık evresi olarak düşünmek mümkündür. Özel'in "yalnızlıktan kurtuluşum bir bakıma modern bir insan olmaktan kurtuluşum sayılır." (Özel 2017: 86) sözleri ona göre Müslümanlığın, modernizm ve kapitalizm ile asla uzlaşmayacak oluşunun yansımasıdır. Komünizmin önerdiği yaşam biçimi ve insan tipi yalnızlığı önermediğinden Özel, komünizmle Müslümanlık arasında psikolojik ve sosyal nitelikli bağlar kurabilmektedir. Nitekim modern anlamda birey, Batı toplumunun bir ürünü olarak Özel'in dünyasında yerini bulur. Bu yer de Özel'e göre çok saygın bir yer değildir:

"Yalnızlar Allah'ın kendilerine, kendilerini unutturduğu insanlardır... Türkiye'de insanların çektiği yalnızlık ise iki katlı cehaletin baskısını duymaktan doğar. Kişi hem batılı gibi "birey" haline dönüşmemiştir hem de batılının elden düşme işporta malı kültürün tasallutu altındadır... Benim yalnızlıktan kurtuluşum birinci aşamada emperyalizmin beni mahkûm ettiği cehaleti reddetmekle başladı.... Türkiye'de yaşayan insanın kendi mevcudiyetini tanıma hususunda emperyalizmin sunduklarını reddedip kendine özgü temeller aramaya başlaması zorla itildiği yalnızlık kabuğunu kırmasıdır." (Özel, 2017: 92)

Özel'in Batı'nın çizdiği yalnızlıktan kurtuluşunun eylemle ilgili tarafını siyasi bir yönelim olarak komünizm belirler. Bu yalnızlıktan varoluşsal manada kurtuluş özele göre sahiciliğimize yönelmekle mümkündür. Kültürden bağımsız psikolojik bir süreç olarak bu kurtuluş ancak Özel'e göre yaratılmış olmayı kavramakla mümkündür. Yaratılma süreci sürekli devam eden bir süreç olduğu için Müslüman insanının yaratıcısı yanındayken, onunla bir oluş halinde birlikteyken yalnız olması mümkün değildir.

Özel'in biyografisi içerisinde değerlendirildiğinde yalnızlıktan kurtulma çabasının ilk sığınağı emperyalizm karşıtlığıdır. 1974'e kadarki süreçte genel hatları ile şiirinin sol marjinal bir çizgiye çağrıştırdığını söylemek mümkündür. Özel'in de zaman zaman atıf yaptığı Turgut Uyar şiiri bu siyasi ortamdan *Divan* gibi biçimsel yenilik denemeleri ve içekapanış gibi bireysel yönelimlerle çıkarken Özel'in halkçı ve uça söylemi onu bireyselleşmeden ve bunalımdan uzak tutar. Arayışının Müslüman dünya görüşüne evrilmesinde yine şiirin etkisi olduğunu belirten Özel bu değişikliğin başlangıcında yöneldiği Kur'an-ı Kerim okumalarının dönemin yetişme koşulları nedeniyle bir hayal kırıklığı ile sonuçlandığını belirtir. Bunu kendi dönemindeki gençlerin çoğunda olduğu gibi Müslümanların çocuklarını ve kendi yaşam biçimlerini "devletin ideolojisine terk edilmiş" (Özel, 2016: 35) olmasına bağlar. Ona göre Cumhuriyet okullarında okumuş herkes İslami metinlere yaklaşırken elverişsiz bir konumdadır. Bu sebeple din duygusundan ümidi kesen Özel, din aleyhtarlığı ile kendini 1960'lı yılların siyasi ortamında bulur. Bir sorgulama döneminin ardından son ulaştığı noktada Türkiye'deki solun "güdük bir kalkınma ideolojisinin yedeğinde, hiçbir tarihi birikimi esas almaya yönelmemiş ve Batı aydınlanmasının temel taşlarından nasibini almamış bir sol" (Özel, 2016: 39) olduğu sonucuna varır. Bu sebeple 1960'ta sol cenahın geldiğini

ifade ettiği özgürlük ortamını gerçekçi bulmaz. 27 Mayıs sonrası sol içerisindeki bölünmeler Özel'in şiirlerindeki karanlık tabloların ve sosyalist öze dönme çabasının temel nedenleri olarak belirlenebilir. Bu durum Özel'in arayışının ikinci kez kesintiye uğradığının da göstergesidir. Bu süreç içerisinde 1968'de Rusya'nın Çekoslovakya'yı işgali, arayan ve soruşturan bir ruha karşı Türkiye'deki Marksist statükonun cevap vermedeki yetersizliği ve suniliği Özel'e Türkiye'de sosyalist olmanın sosyalistliğe yakışır bir gerekçesi olmadığı düşüncesini aşılır. 12 Mart 1971 muhtırasına bazı sol grupların destek tavrı Özel'in sosyalizmden edindiği insani birikimleri reddetmeden vazgeçişini halı çıkaran bir başka sebep olarak belirlenebilir. Fakat dönüşümünde duraklayacağı yer hakkında İsmet Özel, Sezai Karakoç ile tanışmasını müstesna tutarak Türkiye'de sağdan bağımsız bir İslami tutum olmayışını beyan eder ve dönüşümünün sağcılaşmak olmadığı konusunda bir ipucu bırakır. Bu süreçte ilk girişimi didaktik bir eğilim olur. Yeni Devir Gazetesinde günlük fıkralar yazması onun geldiği konumu inşa etmesi şeklinde yorumlanabilir.

İsmet Özel'in en büyük değişimi olarak tanımlanan 1970'li yılların başındaki kırılmadan önce Tanzimat'la başlayan, II. Dünya Savaşı savaşının etkileri ile günümüze taşınan siyasi süreçlerin Türk toplumunun yaşam biçimine etkileri incelenmelidir. Zira İsmet Özel'in Marksist bir anlayışın birikimlerinden yararlanarak ve üstelik bunu bağdaşmaz gibi görünen bir alana taşıyarak İslami dünya görüşüne bağlanmasını ve daha sonraki değişimlerini bu süreçlerden bağımsız bir biçimde anlayabilmek olanaksızdır. Kişisel biyografisi olarak nitelenebilecek *Waldo Sen Neden Burada Değilsin*'de Türk toplumunun Cumhuriyetle başlayan değişimini 60, 80 darbeleri odağında inceler. Bu inceleme üzerine kendi şiir deneyimini eklerken birey ve toplum arasındaki ilişki de gün yüzüne çıkar. Sonuç olarak vardığı noktada, Türkiye'de sağ radikalizmin hiçbir zaman statükocu güçlerden bağımsız bir kimlik kazanamadığını, 1973'ten sonra Batılılaşma dışında sosyal bir rantı hiçbir zaman olmamış olan solun yaşama teminatını ülke dışında aramaya başladığını ifade ederek arayışının sonuçlanmadığını beyan eder.

İsmet Özel, dünyaya gelmeyi saldırıya uğramak olarak ifade ederken bu saldırıdan korunmanın psikolojik ve sosyolojik kaynakları bulunduğu inanan bir şairdir. Bu inanç onun değişiminin ve temel karakteristiğini belirler. Çünkü Özel savaş olarak adlandırdığı yaşamda korunaklı alanda kalıp savaşı orda devam ettirmek yerine bu savaşın farklı cephelerden görünümünü deneyimlemek isteyen bir şair hassasiyeti taşır. Bu durumun çabuk alan değiştirme ve çelişki gibi algılanması psikolojik ve toplumsal süreçlerin ayrıntılı takip edilmemesi ile ilgili düşünülmelidir. Bu durumu ifade ederken kendi masalının odağına şiiri koyması değişikliklerin estetik boyutu hakkında ipuçları sunar:

"Bir varmış bir yokmuş. Bir şair İsmet Özel varmış. İyi şiirler yazarmış. Nasıl olmuşsa bu İsmet bir gün komünist olmuş. Derken efendim, bir komünist olarak da iyi şiirler yazmayı başarmış ve hatta böylelikle yıldızı parlamış. Gel zaman git zaman, İsmet Özel'in duyguları, düşünceleri, inançları değişmiş (masalın her varyasyonunda bu değişimin sebepleri muhtelif) ve Müslümanlığı bir

hayat yolu olarak benimsemiş. Ama işe bakın ki adam iyi şiirler yazmaya devam etmiş.” (Özel, 2016: 15)

İsmet Özel'in ironi ile vurguladığı bu değişimin köklerini yine bir değişimden aldığını “*Waldo Sen Neden Burada Değilsin?*” kitabındaki sosyolojik değerlendirmelerden anlamak mümkün. İsmet Özel hayatının merkezine şiiri koyarak şiiri gelişim ve değişiminin de esas tetikleyicisi konumuna oturtur. Bu açıdan şiir İsmet Özel'in değişim dönemlerini izlemek için bir vasıta değil değişimin bizatihi nedenidir. Onun için şiiri gerçek ve değerli kılan “üstün, ince, yüksek düzeyde bir söz sanatı oluşu değil bizim (insanların) ona tutunma biçimidir” (Özel, 2016: 18) kendi biyografisi ile şiirin ilişkisini “kadirşinas itaatsizlik ve tevarüs edilmemiş asalet” kavramları ile açıklayan Özel, bu biçimde ideolojisi, hayatı ve şiiri arasındaki ilişkinin niteliğini açıklar. Özel'in ailesini ve yakınlarını da kastederek “tanımladığı verilen desteğe karşılık severek hizmet fakat asla itaat etmemek” olarak tanımladığı kadirşinas itaatsizlik şairini sonraki ideolojik yönelim ve değişimlerinin de temel nedeni olarak belirlenebilir. Bu kavram daha sonra çok daha geniş bir anlam bağlantısı içerecek bir biçim de “Of Not Being a Jew” şiirinde kendini gösterir:

tam düşecekken tutduğum tuğlayı / kendime rabb bellemeyeceğim

razı değilim beni tanımayan tarihe / beni sinesine sarmayan / tabiattan rıza dilenmeyeceğim.

(Özel 2011, Of Not Being a Jew: 161)

Şiirinin ve değişimlerinin bireysel yönünü “kadirşinas itaatsizlik” kavramı ile açıklayan İsmet Özel bu ilişkinin toplumsal yönünü de “tevarüs edilmemiş asalet kavramı ile açıklar. Taşrada bir memur çocuğu olarak hissettiği varoluş biçimini “sahte bir soyluluk manzarası” (Özel, 2006: 21) olarak değerlendiren Özel'in tüm siyasi tercihlerinde iktidara ve genel itibarı ile devlet yapısına karşı mesafeli duruşunu da bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Özel'in psikobiyografisinin ve değişimlerinin izinin kolayca sürülebileceği Amentü şiirindeki “Tanrı uludur / Tanrı uludur / polistir babam /Cumhuriyetin bir kuludur.” ifadesi bu Cumhuriyetin bürokrasiye tanıdığı zabitçe tavra karşı geliştirilen değişim isteğini ifade eder.

Özel'e göre siyasi süreçlerle Müslümanların değer yargılarının bu ülkenin insanlarından esirgendiği bir ortamda yetişmiş olmak, esas köklerinden değiştirilerek uzak düşmüş olmak anlamına gelir. Bu bağlamda değişim zaten kendisine ait olmayan bir dünyaya maruz bırakılmış kişinin hakikate doğru yönelişini ifade eder. Daha sonradan fark edeceği bu durumun kendi çocukluğundaki etkilerini sorgularken şairliği hakkında da sonuçlara ulaşan İsmet Özel'in siyasal değişimlerin şiirlerindeki etkisini belirgin bir biçimde öncelediğini söylemek mümkündür. Cumhuriyetin 1950'lere kadar ana omurgasını Müslümanlığın oluşturduğu bir hayat anlayışını okuyamadığını bu sebeple halkın kendisini bürokratik otorite karşısında konumlandığı düşüncesi Özel'in gençlik eğilimlerinin köklerini oluşturuyor. Bu çerçevenin Müslümanla yaşamla

ilişkisi Özel'in zihninde henüz tesis olunmadığından tepkisel yönelim kendisine Marksist çevrede bir ifade olanağı bulabilmiştir. Bu bağlamda Müslümanlığın İsmet Özel'in gündeminde olmasına vesile olan yine şiiridir. Düşüncenin şiirini yazmadığını “*Şiir Okuma Kılavuzu*” kitabında ifade etmesine rağmen şiirin düşünsel tarafına tüm dünyayı ihata edebilecek bir dayanak ararken bulunduğu en sağlam zemin Müslümanlıktır. Cumhuriyet ideolojisinin etkileri karşısında “kadirşinas itaatsizliğini” sol çevre ile devam ettiren Özel'in sol ideolojiden ayrıldığı noktaları belirleyen durum yine Türkiye'nin değişimi içerisinde solun aldığı biçimlerdir. “güdük bir kalkınma ideolojisinin yedeğinde, hiçbir tarihi birikimi esas almaya yönelmemiş ve Batı aydınlanmasının temel taşlarından nasibini almamış” (Özel 2016: 39) sol İsmet Özel'in sol çevre içerisindeki hayal kırıklığının nedenidir. Bu durum Özel'in değişimini kaçınılmaz kılan bir gerekçe olarak düşünülebilir. Amentü şiirindeki;

şahlanan grevler içinde kahkahalarım küstah / bakışlarım beyaz bulutlara karşı obur

marşlara ayarlanmak hevesindeki sesim / gider şehre ve şaraba yaltaklanarak

biraz ağlayabilmek için / fotoğraflar çektirir / babam seferberlikte mekkâredir.

...

bense anlamış değilim böyle maceralardan / ne Godiva³ geçer yoldan, ne bir kimse kör olur.

(Özel, 2001: 177-178: Amentü)

dizeleri Özel'in 1974'te yaşadığı değişimin yanı sıra romantik sol düşüncenin ironik bir eleştirisini de içerir. Özellikle Godiva mitine geliştirdiği tutum onun sol çevre hakkındaki fikirleri hakkında ipucu verir mahiyettedir. Özel, sosyalizm karşısındaki tavrının değişmesinde TİP içerisindeki ayrılıkların etkisi olduğunu belirtir. Türkiye'ye sosyalist bir müdahalenin yapılmasının gerekliliğini savunan gruplar ve devrimin halkın desteği olmaksızın dış müdahale ile gerçekleşmesini anlamlı bulmayan cephe başta olmak üzere sol içinde birçok farklı hizbin bulunuyor olması şiirine eksiksiz bir dayanak arayan İsmet Özel için bu dayanak noktasının zayıflığına işaret eden deliller olarak algılanıyor. Bu açıdan “halka yol gösterme iddiasında olanların birçok bakımdan eğitime ve olgunlaşmaya ihtiyaç duyduklarını” ifade ettiği sol çevre karşısında daha sonra Müslümanca bir yaşam düşüncesi dışında tüm ideolojiler karşısında belirginleşecek egosunun şiirine nüfuz ettiği söylenebilir. Bu düşüncenin İsmet Özel'in Marksizm'i benimsediği yıllarda en ses getiren şiirlerinden biri olan “Evet İsyân”da “*Halksa kal'am, onu kal'a*

³ Lady Godiva, Marksist terminoloji içinde hem sadakatin, başkaldırının ve halktan yana olmanın mitik bir sembolü olarak kullanılır. Halk 11. yüzyıl'da İngiltere Coventry'de uygulanan ağır vergilerden isyan halindedir. Vergileri arttıran Lord Leofric'in eşi Lady Godiva halktan yana tutum alır. Eşini vergileri indirmesi yönünde ikna etmeye çalışır. Lady'nin ısrarından rahatsız olan Lord Leofric, eşine asla kabul edemeyeceğini düşündüğü bir teklif yapar. Lady Godiva'nın at sırtında, sadece saçlarına sarınarak, Coventry sokaklarını boydan boya geçmesi koşuluyla vergi yükünü azaltacaktır. Lady Godiva'nın buna cesaret edemeyeceğine inanan Lord, eşinin baskılarını bu şekilde kıracağını düşünür. O an geldiğinde, Lady Godiva atının üzerinde vakur ve kendinden emin olarak geçişini yapar. Bu durumu öğrenen halk, dükkânlarını kapatır evlerine girer. Godiva'yı gizlice gözetleyen tek kişi de kör olarak bir cezaya uğrar.

kılan benim." Dizesi ile açığa çıktığını belirtmek gerekir. Benzer bir tavır yine bu dönemin önemli bir şiiri olarak kabul edilecek "Partizan" şiiri için de geçerlidir:

"Kapitalist toplumlarda sınıflar meselesini şıp diye Türkiye'de karşılık bulmuş bir mesele sayanlar olursa onların çığığını yüzlerine vurmaktan çekinmezdik. Bu yüzden benim Partizan'ımda Bolşevik, Balkanlı veya İtalyan bir eda bulmak ne mümkün ne de gerekliydi, Partizan sözünü anlamak için sözlüğe değil şiire bakmak kaçınılmazdı... Nitekim bir süre sonra "Bir Partizan'ın Armonikası"nda kurtulmaktan değil, boğulmaktan söz edecektim." (Özel, 2016: 51)

Devrimci tavrın mitoslarla beslenip şişirilmesini mide bulandırıcı bulan Özel bu sebeple şiirini umuda veya umutsuzlukla beslemek yerine ülkesine ve insanlarına beklenecek bir yer olduğunu işaret etme seçeneğini tercih eder. Özel'in tüm dönemlerinde şiirinde bulunan bu tartışma yaratmaya mümbit tavır yine Özel'in değişiminin gerisindeki değişmeyen özü ifade edecek bir başka örnek olarak düşünülebilir.

27 Mayıs sonrası Özel'in sol ile ilişkilerinde silahlı mücadeleyi salık veren grupların ortaya çıkması ile bir başka boyut belirir. Şiirlerindeki sert devrimci söyleyişin bir söyleme biçimi olarak güçlü duygular içermesi ile devrimci şiddet arasında ilişki kurulmaması gerektiğini Özel'in bu yönelimler için söylediği "silahlı mücadele lafi edenler, hem cahil hem provakatördü." (Özel, 2016: 56) cümlesinden çıkarmak mümkündür. *Evet İsyân* şiirindeki isyanı bir militarist bir isyandan ziyade kusursuz bir olumsuzluk sayan Özel, bu sebeple halkı eksikleri ile onaylayacağına uçurumun derinliğinin halka gösterilmesi gerektiğine inanır. Bu inanç şiirlerinin ismine kadar tesir eder:

"Nazım Hikmet, "Yaşamaya Dair" demiş. Olmaz çünkü yaşamayı anlatı konusu yapamayız, yaşamaktan söz edemeyiz. Onu ancak bünyemizde duyabiliriz. Bu yüzden "Yaşamak Umurumdadır" demeli. Boris Pasternak "Kız Kardeşim Hayat" demiş. Nasıl da soğuk, zihinsel sexless. Doğrusu "Sevgilim Hayat" olmalı." (Özel, 2016: 58)

Özel, 60'ların sonuna doğru geldiğinde Türkiye'de sosyalist olmanın sosyalistliğe yakışır bir gerekçesinin bulunmadığı düşüncesi zihninde olgunlaşmaya başlar. Şiirinde "*cebimdeki adreslerden umut kalmamıştır.*" Dizesi ile ifade ettiği bu değişikliği 1967'de "güllerin bin yıllık mezarı bendedir." Dizesinin 1970'te "tez kızaran güllerden kendini sakın" dizesine dönüşmesi de bu değişikliğin göstergesidir.

Türkiye'nin siyasal şartlarındaki değişikliklerin tetiklediği bireysel değişimden Özel'in koruduğu nokta bu şartlardan bağımsız bir biçimde geliştirdiği sosyalist ve Marksist birikimdir. Bu birikimin kendisini, yılgınlığa düşmekten alıkoyduğunu, her türlü yeniliğe açık kapı bıraktığını ve her türlü dogmatizme karşı çıkabilmenin güvenini Özel'e sağladığını değişiminden sonraki şiirlerinde de hissetmek mümkündür.

3. Amentü ve Sonrası

İsmet Özel'in 1974 yılında "Cinayetler Kitabı"nın ilk 9 şiiriyle ortaya koyduğu huzursuzluğunu ve beraberinde gelen arayışını, Sezai Karakoç'un Diriliş dergisinde yayınladığı "Amentü" şiiriyle noktalar. "Bu vesile ile Müslüman dünya görüşüne bağlanan şair, var oluşunun anlamını "ben"inin etrafına ördüğü mutlak emniyet alanıyla netleştirmiş ve ontik kaygısını gidererek aslî varoluşsal sıkıntısına çözüm bulmuştur." (Tüzer, 2008: 155) Özel Amentü şiiriyle yaşadığı büyük değişimin bir çetelesin tutarken kısa bir Türkiye tarihini de şiirinin fonunda kullanır. "Benim babam Tevfik Fikret olmadığı için benim Amentüm de Protestan papazlığı ile tebellür etmedi. Milletimin, içinde yer almakla haklılığı keşfedebileceğim ümmetin amentüsüyle çakıştı." (Özel, 2006: 85) sözleri ile geldiği yeri ifade eden Özel, Müslüman dünya görüşünün kendini yalnızlıktan kurtaran bir güç olduğunu da belirtir. Özel'in değişiminin anlaşılmasında Amentü şiirinin bir panorama niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Amentü şiirinin ismi dahi Özel'in ulaştığı düşünsel seviyenin ana hatlarını belirtmesi açısından önemlidir. Şiirin girişinde "eşref-i mahlûkat" kavramının asıl anlamını kavranması sürecinde insani öze ulaşmak için tarihi, iktisadi, modernleşmeyi aşmasının zorunluluğu hissedilir. Bilek damarlarının kesilip tüm kanın boşalması fiziksel dünyaya ait olan tüm kategorilerin aşılmasının ardından bu bilinç seviyesine gelmenin mümkün olduğu savı ortaya konur. Bu durum değişimin ön şartlarının ortaya konulması şeklinde algılanabilir. Bu ön şartların yerine gelmesi ile maddenin hükmettiği bir dünyaya hapsolmuş bir bakış açısını aşan şaire "aşk ve ölüm yeniden, su ve ateş ve toprak yeniden yorumlan"ır. Bu yorumlama biçimi modern hayat tarzını bir yaşama biçimi olarak kabullenmiş insanlar için anlaşılmasının güç olacağı savı aslında İsmet Özel'in fikri yolculuğundaki değişiklikleri anlamlandırmakta zorluk çeken çevrelere de verilmiş bir cevap niteliğini taşır. Çünkü şaire göre dilce susulup bedence konuşulan bu çağda insan, gölgesi ile tanımlanmakta ve bu yanıltıcı tanımlama hakikati olanaksız bir duruma hapsedilmektedir. Fiziksel dünyanın kanıt ve belge bekleyen zihinlerine ruhtan, inançtan bahsetmek de faydasızdır. Çünkü bu çağın zihni gerçeği kabullenmek için somut deliller beklemektedir. Bu saptama içinde Marksizm'in ulaşamadığı ruhsal bir durumun ifadesini de taşır. Bir otobiyografi olarak da okunabilecek Amentü'de gençliğini ve çocukluk dönemini özetlerken "bilmezdim neden bazı saatler alaturka vakitlere ayarlı... / ben o yaşta koltuğumda kitaplar / işaret parmağımda zincir, cebimde sedef çakı / cebimde kırlangıçlar çılgınlık sayfaları / kafamda yasak düşünceler, Gide mesela." dizeleri arayışından önceki dönemi ifade ederken Forbes firması ve babası ile ilgili dizeler, değişimin ateşleyici ögesinin toplumsallığına vurgu yapar. Benzer biçimde "şahlanan grevler içinde kahkahalarım küstah / bakışlarım beyaz bulutlara karşı obur/ marşlara ayarlanmak hevesindeki sesim /gider şehre ve şaraba yaltaklanarak / biraz ağlayabilmek için /fotoğraflar çektirir / babam seferberlikte mekkâredir." Dizeleri bir dönem içinde bulunduğu sol marjinal çizginin gerçekçiliğine duyulan güvensizliğinin sonradan fark edilmiş halidir. Amentü'nün marş biçiminde oluşturulmuş kısmı Kurtuluş Savaşı'nda Müslüman halkın hayatı kavrama biçimini ifade ederken bu kısmın hemen sonunda kullanılan "Çanlar sustu

ve fakat / binlerce yılın yabancı bir ses / değdi minarelere: Tanrı uludur Tanrı uludur / polistir babam / Cumhuriyetin bir kuludur” dizeleri Cumhuriyet ideolojisi ile Müslüman halk arasındaki ilişkideki kopukluğu belirtir. Şiirin sonunda gelinen nokta Özel'in bireysel macerasının şiirle kesiştiği noktayı gösterir.

Amentü şiiri Özel'in psikobiyografik dönüşümü ile paralel Türk toplumunun değişimini de Marksist çerçeve dışından takip edilebilecek bir özellik de taşır. Şiirin marş biçiminde oluşturulmuş kısmı Millî Mücadele dönemini açıkça anlatır:

Ezan sesi duyulmuyor	Öyle ise gel kardeşim
Haç dikilmiş minbere	Hep verelim el ele
Kâfir Yunan bayrak asmış	Patlatalım bombaları
Camilere, her yere	Çanlar sussun her yerde

(Özel, 2001, Amentü: 177)

Bu dizeler Türk milletinin varoluş(sal) mücadelesinin ve direnişinin Marksist perspektiften daha yerli bir kavramla ilişki kurduğunun ifadesidir. Dizelerden sonra gelen “Çanlar sustu ve fakat / binlerce yılın yabancı bir ses / değdi minarelere: Tanrı uludur Tanrı uludur.” İfadeleri tek parti iktidarını eleştiren bir özellik göstermesinin yanında Türkiye'nin dönüşümünün yanlış bir istikamete evrildiğinin de ifadesidir. Şiirin sonraki kısmında gençlik dönemindeki sıkı Marksistliğinin de muhasebesini yapan Özel bu çabanın beyhudeliğini Amerikan havayolu şirketi Pan-Am ve Coca Cola imgeleri üzerinden anlatır. Özel, şiirinin zirve noktalarından biri olarak telakki edebileceğimiz Amentü'nün sonunda kavradığı dünya görüşünün içini doldurmuş olan bir bireyin sükûnetini bulmak mümkündür. Fakat oluşturduğu psikolojik düzlemde her şeyin farkında olduğunu bilen bir zihnin kendi ulaştığı konumun özelliğini toplulukla paylaşmak istemediğinden anlaşılabilirlik veya yalnızlık durumları tebarüz eder. *Karlı Bir Gece Vakti Bir Dostu Uyandırmak* şiirindeki “Benim adım insanların hizasına yazılmıştır. / Her gün yepyeni rüyalarla ödenebilen bir ceza bu.” Dizeleri bu gönüllü yalnızlığın veya şairin kendi deyişiyile kadirşinas itaatsizliğin göstergesidir. “Linç edilmem için artık bütün deliller elde / kazandım nefretini fahişelerin / lanet ediyor bana bakireler de.” Dizeleri de kimseyi yaklaştırmadığı psikolojik dinginlik noktasında “Ne İsa'ya ne de Musa'ya yaranmış” bir portre çizdiğinin ifadesi olarak telakki edilebilir.

İsmet Özel, 2000'li yılların başından itibaren içini doldurmaya çalıştığı yeni bir kavram olarak Türklük meselesini tartışmaya açtığı görülebilir. Bu çabasında Türklüğü kesinlikle bir ırkı ifade edecek bağlamda kullanmadığını söylemek mümkündür. Türklüğü daha çok Müslümanlıkla eş tutan Özel'in “Türklüğün şartı beştir, kâfirle çatışmayı göze alan kişiye Türk denir.” cümleleri ile yeni bir tartışma alanı açar (Özel, 2005). Türklüğün bir ırk olarak algılanmayıp Müslümanlıkla birlikte ancak anlamlandırılması gereken bir kavram olduğuna dair söylemleri, İsmet Özel'in önce

Marksist, sonra İslamcı şimdi de Türkçü olduğu gibi yüzeysel tespit ve eleştirilere yol açar. Özel'in bu konudaki söylemleri de akılcı ve modern düşünme biçimi ile uzlaşmayı reddeden katı bir çerçeveye taşır. Of Not Being a Jew'deki *Ben Türk Dediysen Eğer* şiiri bu eleştirilere cevap mahiyetinde düşünülebilir. Özel'in bu entelektüel girişiminde de etrafındaki kimselerle sahicilik noktasında tam olarak ilişki kuramadığı söylenebilir.

İsmet Özel'in bireysel ve toplumsal sahicilik arayışı şiir macerasının başından ulaştığı noktaya kadar Türkiye'deki İslamcılık anlayışından da oldukça farklı bir yerde konumlanır. *Taşları Yemek Yasak'ta* İslam'ın yeni bir düşünme yolu olduğunu belirtirken onun aynı zamanda özgür olmanın bilgisi olduğunu savunur. Ulaştığı noktada Müslüman dünya görüşünün sağın ve solun ötesinde varoluşsal bir alana tekabül ettiğini ifade eder. Bu açıdan akılcılık ve onun sonucu olan modernizm ile İslami yaşam biçiminin asla örtüşmediğini fakat bu sürece uyum sağlamaya çalışan Müslümanların bu biçimde asla İslam'ı doğru biçimde kavrayamayacakları öngörüsünde bulunur. (Özel, 2017: 33-41) insanların maddi refaha ulaşarak hakikatlerini kavrayamayacakları, Müslümanların Batı'nın takip ettikleri yolla maddi güçleri ele geçirmelerinin onları daha iyi Müslümanlar yapamayacağı, Batıyı güçlü kılan şeylerin Müslümanları güçlü kılamayacağı gibi düşünceler Türk modernleşmesini ve Batılılaşmasını tamamen reddettiği için İslamcı söylem için de oldukça yeni ve çarpıcı bir söylemin kapısını aralar. Marksist dönemdeki sahicilik arayışı ve antikonformist sert söylemi modern dünyada İslam'ı var olan bozuk sisteme uyum gösterme biçiminde idrak eden insanlara karşı şiddetli bir duruş sağlar. Bu noktada "*Bir Yusuf Masalı* özellikle *Münacaat, Naat, Sebeb-i Telif* ve *Dibace* bölümleri ile Müslüman dünya görüşüne bağlandıktan sonra şiir alanında ulaştığı yerin göstergesidir." (Tüzer, 2008: 161) *Celladıma Gülümserken Çektirdiğim Son Resmin Arkasına Yazılmış Satırlar*, şiiri de değişiminde sabit duran noktaları belirlemesi açısından oldukça ufuk açıcı bir şiir olarak düşünülebilir. Çünkü Özel değişiminden sonraki geldiği noktada statükonun her zaman reddini öncelemektedir. Bu sebeple "*Ben İsmet Özel, şair, kırk yaşında./Her şey ben yaşarken oldu, bunu bilsin insanlar/ben yaşarken koşturdu tufan /ben yaşarken yeni baştan yaratıldı kainat/her şeyi gördüm içim rahat/gök yarıldı, çamura can verildi /Sözlerim var köprüleri geçirmez/kimseyi ateşten korumaz kelimelerim/kılıçsızım, saygım kalmadı buğday saplarına.*" dizeleri şairin Müslüman dünya görüşündeki konumunda kendi ruhu için bir dinginlik bulmasına karşın toplumla olan ilişkilerinde hâlâ durduğu antokonformist, antiemperyalist noktada ısrar ettiğini gösterir. Benzer durum Özel'in söylediklerini anlamsız bulanlar ve Türklük hakkındaki son çıkışları dolayısıyla onu eleştirenlere karşı verdiği cevaplar için de geçerlidir.

4. Sonu

Şiir temel yönelim olarak çoğunlukla ahlaki ve toplumsal bir amaç edinmese de biçim ve imgelemin büründüğü formla da bir mesaj taşır. Çünkü şiir sözel açıdan yaratıcı, satırların nerede biteceğine yayıncı, toplumsal diğer varlıklar veya sistemlerin değil; yazarın karar verdiği kurmaca

ahlaki bir ifadedir (Eagleton, 2007: 40). İsmet Özel, şiirini düşüncenin ve ideolojinin sesinden esirgemeyen bir şairdir. Bu sebeple geliştirdiği yeni ve keskin imaj dünyasıyla, şiirindeki isyanı ham bir biçimde düşünce ile vermekten ziyade şiirinin sesi ile hissettirebilen önemli bir şairdir. Modern Türk şiiri için kapsadığı alanı, düşünsel bir çaba ile birleştiren bir şair olan İsmet Özel'in toplumsal şartlardan etkilenen fakat toplumun etkisini oldukça marjinal alanlardan dönüştürmeye yönelik bir tavrı olduğu söylenebilir. Bu tavır onun zaman zaman anlaşılmazlıkla suçlanmasına sebep olmaktadır. Özellikle *Of Not Being A Jew*'den sonra şiirinde de hissedilen bu anlaşılmazlık durumu İstiklal Marşı derneğinin sitesindeki yazılarla da desteklenerek bu algıyı güçlendirmektedir. Fakat ne olursa olsun ondaki sahicilik arayışı ilk şiirlerinde olduğu gibi şiirinin son aşamasında da kendini gösterir:

Herkesin bahanesi var, senin yok / günahlı bir gölgenin serinliğinde /biraz bekleyebilirsin, daha sonra /burada kalamazsın, başa dönemezsin /ama dön /Eve dön! Şarkıya dön! Kalbine dön! /Şarkıya dön! Kalbine dön! Eve dön! /Kalbine dön! Eve dön! Şarkıya dön! (Özel, 2011: 165)

Özel'in değişimlerine getirilen eleştirel tutum karşısında Garaudy'nin "Düşmanımı değiştirmedim, siperimi değiştirdim." sözlerini akla getirecek savunması onun psikobiyografik değişimlerini açıklayabilecek bir alıntı olarak kullanılabilir. Zira Özel, *Naat* şiirinde "Öğretmek için cephe nedir? /Kıyam etti." dizeleri ile ima ettiği biçimde kendilik bilincine varmak ve bunu diğer insanlara aktarmak için bir cephe ihtiyacı duymayan bir şairdir. Kıyam herhangi bir cepheye dayanmadan fakat dünyanın gerçekliğinden kuvvet alınarak gerçekleştirilen bir hareket olarak Özel şiirinde hem değişimi hem de kapsadığı alanı gösteren bir kavramdır.

Kaynakça

Cebeci, Oğuz (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, İstanbul: İthaki.

Eagleton, Terry (2007). *Şiir Nasıl Okunur?*, Agora Kitaplığı: İstanbul.

Etil, Hüseyin (2017). İsmet Özel: Şairin Kıyamı ya da Aynı Adamın Öyküsü. *Cumhuriyet Dönemi Türk Düşüncesi: İsimler, Yönelimler, Bakışlar*. Öner Buçukçu (Editör). Ankara: Bibliyotek.

Özel, İsmet (1990). *Şiir Okuma Kılavuzu*, İstanbul: Şule.

Özel, İsmet (1999). *Tavşanla Randevu*, İstanbul: Şule.

Özel, İsmet (2001). *Erbain: Kırk Yılın Şiirleri*, İstanbul: Şule.

Özel, İsmet (2005). Türk Edebiyatı Vakfı Konuşması, <http://istiklalmarsidernegei.org.tr/Yazi.aspx?YID=438&KID=37&PGID=0>

Özel, İsmet (2011). *Of Not Being A Jew*, İstanbul: Şule.

Özel, İsmet (2016). *Waldo Sen Neden Burada Değilsin*, İstanbul: TİYO.

Özel, İsmet (2015). *Güncellenmiş Kalın Türk, Günce Ellenmiş Kalın Türk*, İstanbul: TİYO.

Özel, İsmet (2017). *Taşları Yemek Yasak*, İstanbul, TİYO.

Yumuşak, M. Emin (2012). *Sosyalizm Allah'ın Bana Bir Lütfudur*:
<http://www.memleket.com.tr/ismet-ozel-memleket-dergiye-konustu-149484h.htm>

Koçak, Orhan (2010). *Bahisleri Yükseltmek : Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi*, İstanbul: Metis.

Tüzer, İbrahim (2007). "Üç Firenk Havası'ndan Modern İnsana Ölüm ve İsmet Özel" TÜBAR-XXII-
/Güz.

Tüzer, İbrahim (2008). *İsmet Özel: Şiire Damıtılmış Hayat*, İstanbul: Dergâh.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (120-135)

Makalenin Geliş Tarihi: 05.04.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 12.04.2018

AK TOPRAKLAR ROMANINDA TOPLUMSAL BİLİNÇDİŞİNİN GÖRÜNTÜ DÜZEYLERİ VE ALP BİLGE TİPİ

Mehmet Nur KARAKEÇİ¹

ORCID: 0000-0002-3256-3241

ÖZ

Şiir, hikâye, roman, tiyatro, deneme gibi oldukça farklı türlerde kalem tecrübeleri olan Emine Işınsu, bir varoluş aracı olarak gördüğü yazma eylemini, arayış ve değişimler ekseninde kendini yenileyerek devam ettiren bir yazardır.

Ak Topraklar; Oğuzların Çağrı ve Tuğrul Beyler zamanından başlayarak Sultan Alparslan dönemine kadar yurt tutma mücadelelerini ve Anadolu'nun vatan kılınmasının anahtarı sayılan Malazgirt Zaferi'ni anlatan bir romandır.

Ak Topraklar romanında, ruhsal yapının insanları ortak bir ruhsal temelde birleştiren doğal kökeni olan ortak bilinçdışının birey ve toplumun ruhsal oluşum/gelişimini nasıl belirlediği üzerinde durulur. Kişisel olanın ötesinde, bir içsel enerji kaynağı olan ortak bilinçdışı, sürekli güncellenerek ve değişerek varlığını toplumda ve bireylerde devam ettirir. Bu yönüyle toplumsal bilinçdışı, devamlılık ve yeniden doğuşu hazırlayan en önemli unsur olarak dikkatlere sunulur.

Emine Işınsu; var olma, kimliği koruma, yer/yurt edinme, ortak bilinçdışıyla irtibat kurmayı toplumsal devamlılığın en önemli yönü olarak romanda bir varoluş meselesi olarak işler.

Anahtar kelimeler: Toplumsal Bilinçdışı, Varoluş, Arketip, Mit, Filogenetik.

¹ Dr. Millî Eğitim Bakanlığı, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni.
eposta: mnurkarageci@gmail.com



LEVEL OF COLLECTIVE UNCONSCIOUS IN NOVEL “AK TOPRAKLAR” AND ALP WISE TYPE

ABSTRACT

Emine Işınsu, who is a pen experience expert in quite different genres such as poetry, story, novel, theater, essay, is a writing that continues to renew itself on the axis of searches and changes.

Ak Topraklar; Oguzlar Çağrı and Tugrul Bey time to the period of Sultan Alparslan until the period of hostility struggle and Anatolia's homeland of the Malazgirt Victory is considered a key to the victory is a roman.

In the novel Ak Topraklar, the focus is on how the common consciousness, the natural rooting of spiritual building on a common spiritual basis, determines the spiritual formation / development of the individual and the society. Beyond the individual, the common unconscious, an internal energy source, constantly updates and changes its existence in society and in the individual. This aspect is presented to the attention as the most important element that prepares social unconsciousness, continuity and rebirth.

Emine Işınsu; existence, identity protection, place / dwelling, communicating unconsciously is the most important aspect of social continuity as a matter of existence in romance.

Keywords: Collective Unconscious, Existence, Archetypes, Miyth, Phylogenetically

Giriş

Roman, hikâye, tiyatro, şiir, deneme sahasında kalem tecrübeleri olan Emine Işınsu, 17 Mayıs 1938'de Kars'ta dünyaya gelir. Babası Bulgaristan Türklerinden Aziz Vecihî Bey, annesi ise şair ve yazar Halide Nusret Zorlutuna'dır. Asıl adı Işınsu olan yazar, göbek ismi olan Emine'yi; “*ben yazarlığa başlamadan önce pek kullanılmazdı. Babam Emine diye hitap ederdi. Çok sevgili kız kardeşinin ismi olduğu için*” (Akbaş 2012: 39) diyerek yazarlık hayatına adım atmasıyla kullandığını belirtir. Emine Işınsu, yazarlık hayatında, Zorlutuna soyadını kullanmayarak kendi ismiyle var olmak ister.

İlk romanı Küçük Dünya'yla (1966) Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın açtığı turistik roman yarışmasında sanat armağanı kazanarak edebiyat ve sanat dünyasında adından söz ettirmeyi başaran Emine Işınsu, bu romandan sonra gerek yapı ve izlek gerekse üslûp açısından sürekli bir gelişme göstererek kendi üslûbunu oluşturmaya çalışır.

Emine Işınsu'nun romanlarını yazmaya başladığı 1960'lı yıllar, Türk siyasal ve toplumsal hayatının önemli olaylarına sahne olan bir dönemdir. 12 Mart 1960 Muhtırası, 27 Mayıs Darbesi gibi hadiseler, bu dönem yazarlarının romanlarını besleyen önemli olaylar olarak Emine Işınsu'yu da etkiler. Işınsu, Sancı ve Tutsak romanlarında, bu dönemi hem toplumsal hem de bireysel yönden tahlil eder, yaşananların toplumda ve siyasette oluşturduğu kutuplaşmaları dikkatlere sunar. Canbaz, Kaf Dağının Ardında, Atlıklarınca romanlarında 1980 dönemi öncesi ülkede oluşan

kültür ve siyasal anlayışı çözümleyen Işınso, çağa tanıklık eden bir tavır sergiler. Yaşadığı dönemi gözlemleyen Emine Işınso, toplumsal sorunları ve dönemi yansıtan romanlarında, gerçekçi bir roman anlayışını benimser.

Tarihe ve tarih şuuruna önem veren Emine Işınso, Türk tarihinin Malazgirt Savaşı gibi önemli hadisesini, bir varlık-yokluk meselesi ekseninde Ak Topraklar adıyla romanlaştırır. Tarihî gerçeklere bağlı kalarak yazdığı bu romanında, kişileri ve olayları eldeki bilgiler ışığında kurgular.

Türklerin yurt tutma, yeni yerlere açılma ülküsüyle Büyük Selçuklu devleti sultanlarından Tuğrul ve Çağrı Bey döneminden başlayarak Başbuğ Alparslan'ın Malazgirt Meydan Savaşını kazanarak Ak Topraklar adını verdikleri Anadolu'ya ulaşmalarını anlatan Ak Topraklar romanı, 1971 yılında yayımlanır.

Türk Edebiyatı Vakfı'nın Malazgirt Zaferi'nin 900. yıl dönümü münasebetiyle düzenlediği yarışmada, Alpaslan Roman Ödülüne layık görülen Ak Topraklar, konusu kadar üslubuyla da dikkat çekicidir. Romanda, Dede Korkut Hikâyelerinin dil ve üslubu yazar tarafından başarılı bir şekilde yeniden hayat bulur. Gerek söyleyiş özellikleri gerekse kahramanların konuşturulmasında dönemin Türkçesine bağlı kalınması, kahramanlara verilen isimler, yer yer nesrin arasına katılan manzum söyleyişler, mitolojik ve destanî unsurlarla arkaik kelimelere yer verilmesi romanın bu bağlamda önemli özelliklerindedir.

İsimden İçeriğe

Romanda, Kuzey ve Doğu Türklüğü için Anadolu, "Ak Ülke"dir, "Ak Topraklar"dır. Bir sembol, kızıl elma, ülkü, mefkûre olan Anadolu topraklarının, ak toprakların Türkler için ifade ettiği anlam; bir coğrafya, bir yer olmanın çok ötesindedir. Buldukları coğrafyaya sıkışan ve ruhları genişleme arzusuyla yanıp tutuşan bir milletin geçmişinden tevarüs ettiği değerlerin mekânda tecelli etmesi anlamını tazammun eden Ak Topraklar, coğrafyanın kader olduğunu duyurması açısından da oldukça geniş çağrışım değerine sahiptir;

"Erenler, bu dünyayı akıl ile bulagelmişlerse, Tuğrul Sultan; Selçuklunun birliğini akli ile güçlüyordu... Yine de durmayıp gelenlere, coşan taşanlara, yurtlardan yurt, başbuğlardan başbuğ arayanlara yetebilmez oluyordu sultanlık. Ta Oğuz'un ilk atalarının geçtiği yollardan geçmek, su içtiği pınarlarda su içmek, şol atalarının yurtlarını Rum'un elinden almak gerekiyordu. Ak Topraklar Rum'un elindeydi. Ve dahi yalnız gider gelir, urup alır; sonra bırakır olmak yetmiyordu. Gidip de konmak vardı." (s.38)

Sultan Alparslan komutasındaki Oğuz Türklerinin Malazgirt Savaşı neticesinde, Anadolu'yu yurt yapmaları, bu topraklar üzerinde müstakil bir devlet ve millet olarak yaşamaya imkân hazırlar. Ak Topraklar adı verilen, yurt kılınan bu coğrafya, romanda bu uğurda mücadele edenlerin varlığının/var oluşunun temeli, yaşama kaynağı olarak dikkatlere sunulur. Ak Topraklar, sadece

bir mekân değil; bir millet nabzının attığı yer olma hasebiyle de Albert Sorel'in Yahya Kemal'e Fransa'da bir ders esnasında söylediği; "*Fransız milletini, bin sene zarfında Fransa toprağı yarattı.*" cümlesinden çok daha derin anlamlar ihtiva etmektedir.

Ak Topraklar'da entrik kurguyu oluşturan ve çatışmayı sağlayan değerleri "KORA" şemasında şu şekilde göstermek mümkündür:

	TEMATİK GÜÇ/ÜLKÜ DEĞER	KARŞIT GÜÇ/KARŞIT DEĞER
Kişiler Düzeyinde	Bayındır, Selcen, Dumrul, Yamtar, Kazan, Ayaz, Yağmur Çağrı Başbuğ, Tuğrul Sultan, Başbuğ Alparslan İnanç Yabgu, Erdem Bey, Afşin Bey Sanduk Bey, Savtekin, İbn Muhalleban Yamtar, Tamiş Bey, Eliza Nizamülmülk, Deli Emre	Kadir Han, Sultan Mesud Beg-Togdu, Yorgi Roman Diyojen Nikefor Briyen, Manüel, El Basan, Tarhan, Ursel de Bayöl Andronik Duka
Kavramlar Düzeyinde	Yurt tutma, yurt edinme, yerleşme Cihan hâkimiyeti, Kahramanlık, cesaret, fedakârlık Tanrı, inanmak, dua, şehitlik Hoşgörü, töre, inanç, aile, huzur Tarih bilinci, var olma, kimlik	Konargöçerlik Elindekiyle yetinme, Korkaklık Baskı, yok etme, hırs Yağmalama, yakma yıkma Ötekileşme, körleşme, Yabancılaşma
Simgeler Düzeyinde	Ak Topraklar, Ak Ülke, kökleşme	Haç

	Yazı, Oğuz'un deyişini yazma Kuş donuna girme, kuş can Halife, hutbe okutma, para bastırma	Bizans
--	--	--------

Toplumsal Bilinçdışının Görüntü Düzeyleri ve Alp-Bilge Tipi

İnsan, bir yol metaforu/eğretilmesi etrafında, kendi iç dünyasına doğru yol alan ve bu yolun sonunda kendisiyle karşılaşacak bir yolcudur. İnsan, kendini anlamlandırma süreci olan bu yolculuğunda, sadece hâlihazırda edindiği değerlerle hareket etmez. Tarihin derinliklerinden gelen; “bilincin ötesinde bir şeye, bilinç olmayana, sürekli hareket halindeki bir enerji, bir kuvvet alanı”na (Leledakis 2000: 163) başvurarak şimdi ve geleceğini şekillendirir. Bilincin ötesindeki bu enerji ve kuvvet alanı, bilinçdışıdır. Bu enerji, kişisel ve kolektif olarak kendini dışa vurur.

Kişisel bilinçdışının altında, psişik bir katman olan “ırksal bilinçdışı” (Jung 2012: 245) bulunur. Kişisel tecrübe ve kazanımların ürünü olmayan, kişide doğuştan bulunan, oluşumunda binlerce yıllık birikimin olduğu; “insan ırkının geçmiş deneyimlerinin depolandığı bir kolektif bilinçdışı, sezginin, algının ve idrakin doğuştan gelen biçimleri olan ilk örneklerin kaynağı, bütün psişik süreçlerin zorunlu a priori belirleyicisi” (Leledakis 2000: 166) olan bu bilinçdışı, kişiyi tarihsel bir çerçeve içinde anlamayı da zorunlu kılar. Onu, bir anda tüm insanlık tarihiyle buluşturarak anlam ve psişik dünyasını zenginleştirir.

Ruhsal yapının insanları ortak bir ruhsal temelde birleştiren doğal kökeni olan bu ortak bilinçdışı, ruhsal oluşum ve gelişimin biçim ve yönünü de belirler. Kişisel olanın ötesinde, bir içsel enerji kaynağı olan ortak bilinçdışı, sürekli güncellenerek ve değişerek varlığını devam ettirir. İnsan biyolojik özelliğinin yanında, doğuştan birtakım kökensel imgelere sahip olarak dünyaya gelir; “çocuk doğuşta fiziksel açıdan yetişkin olabilmek için ruhsal gelişim evrelerini de sağlayacak ruhsal yapıya, yani ortak bilinç dışına sahiptir.” (Gökeri 1979: 11).

Ak Topraklar romanında toplumsal bilinçdışı farklı görüntü düzeylerinde karşımıza çıkar. Romanda sembolik özellik taşıyan içsel yolculuğun kişi olarak temsilcisi Bayındır Bey'dir. Ak Topraklar'da şimdiki zamanı temsil eden Bayındır Bey, mitik zamanla (Korkut Ata ve Dumrul Ata), reel zamanı (Çağrı ve Tuğrul Bey, Sultan Alparslan) aynı düzlemde buluşturur. Bayındır Bey, çocuklarına ok talim ettirmek, ata alıştırmak, güreş tutturmak, Yağmur Bey, Çağrı Başbuğ ve Alparslan Başbuğ'a dair savaş anılarını anlatmak suretiyle, kolektif bellek unsurlarını aktararak atalar ruhuna ait değerleri şimdi'de buluşturur ve onlara kendi içlerinde oturmayı öğretir; “bu aydın bilinç, mitik geçmiş ile geleceği şimdide buluşturarak gelecek nesillere mit motorüğünün dinamik enerjisini aktarır.” (Korkmaz 2015: 189). Bayındır Bey'in oğlu Yağmur'un Oğuz'un deyişini yazması, bunu yazarken söze “Bismillahirrahmanirrahim” ile başlaması ve akabinde yazısını başbuğlarının işareti, devletlerinin ongunu ok ve yay biçiminde yazmayı düşünmesi (s.7) romanda kişileri geçmiş ve şimdi düzleminde buluşturarak onlara farkındalıklarını kavratır;

“Kudretli Oğuz’un deyişi olacak; ok ve yay yakışır yazının başına. Beceremedi. Yılmağı yok. Bırakıcı değil! Baba-atalarının ongununu, şahin kuşu şeklini de düşünmekte bazı bazı. Ayaz Ağa’sı bu kuşu çok yere nakış eylemiş çünkü.” (s.8)

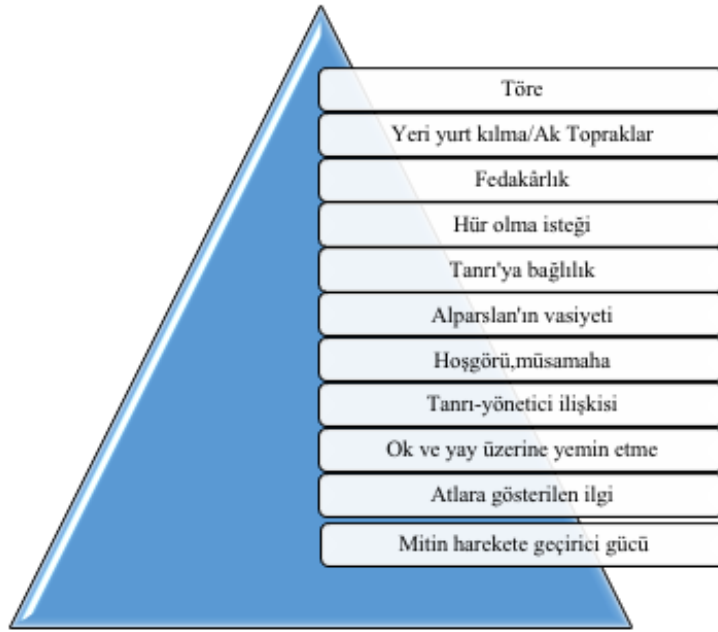
Kazanılan farkındalık ve tarih bilinci, fertlere içinde buldukları dünyayı anlamayı, onunla hesaplaşmayı ve kendilerini, milletlerini var kılmayı öğretir. Zira insan, hem bugünle hem de geçmişle alakadardır. Geçmiş, bugüne ışık tutup aydınlattığı, kişiye bir ufuk çizdiği oranda değer kazanır.

Romanda Bayındır Bey, alp-bilge tipini temsil eder. Dışa dönük ve hareket halinde olan alp tipini besleyen en önemli kaynak, cihangirlik ülküsüdür. Kahramanlığın önemli bir unsur olduğu alp tipinde, verilen mücadelenin ve yapılan hareketin; “*toplum için reel değer ifade etmesi*” (Kaplan 1992: 12) oldukça önemlidir. Daima bir mücadele içinde olan alp tipi, psikolojik ve fizyolojik olarak kuvvetli olarak tasvir edilir. Bayındır Bey’in; “*kılgısal yönü, en önemli özelliğidir. Devamlı hareket halindedir ve durmak, uyumak, eylemek onun için adeta ölümdür. Oturma, yani durma, eğleşme tüm Oğuz için bir felaket anlamı taşımaktadır. Doğrusu enerji/güç, daima eylemleriyle dünyaya varlığını göstermek ister.*” (Korkmaz 2015: 27). Fizikî olarak bir güce sahip olan Bayındır Bey, var oluşunu sadece bu güce bağlı olarak algılamaz. O; kendini bilen, bilinçdışı/bilinçaltı unsurları, bilinç tarafından ruhsal bütünlüğe kavuşturmuş biridir. Filogenetik unsurlarla buluşup buradan aldığı güçle çağını iyi okuyan ve onunla mücadelede gerekli şartların farkında olan Bayındır Bey, alp tipinin kendisine sağladığı kazanımları, işte bu birikimlerle birleştirerek sorunlara çözüm getiren ve kendini sürekli geliştiren, güncelleyen bir tip haline dönüşür. Bu; “*özbenlik bilincine kavuşmuş ve ruhsal bütünlüğünü tamamlamış*” (Korkmaz 2015: 32) alp-bilge tipidir.

Ak Topraklar romanında şimdiki zaman ve reel zamanı temsil eden kahramanlar, topluma ait bilinç ve bilinçdışı değerleri de temsil ederler. Bayındır Bey’in kahramanlığı, Tanrı’nın adını ve Türk’ün töresini çok uzak diyarlara taşıma gayreti, kendini feda etmeyi göze alarak Bizans sarayına Açar adıyla yerleşmesi, Çağrı ve Tuğrul Bey’in yeni bir vatan uğruna verdikleri mücadeleler, Başbuğ Alparslan’ın Türk’ün töresi ve İslam’ın düsturlarına uygun bir yaşam sürmesi, Ak Topraklara ulaşma adına gösterdiği azim, ilme verdiği değer, savaşta şehit düşerse yerine oğlu Melikşah’ın geçeceğine dair vasiyeti, Selçukluya karşı çıkan Oğuz beylerinin Türk töresine uygun olarak kanları akıtılmadan yay ve kirişle öldürülmeleri, hürriyete olan düşkünlük, yurt tutma, atlara gösterilen ehemmiyet gibi birçok bilinç ve bilinçdışı değer, romanın filogenetik/kökensel unsurlarını oluşturur. Filogenetik/kökensel bilinçdışı, romanda bireysel bilinçdışından daha önemli bir konumda sunulur. Bireysel bilinçdışının da derininde bulunan bu bilinçdışı, kişiliği etkileyen ve onu şekillendiren bir özelliğe sahiptir. Romanda kahramanları harekete geçiren, fedakârlığa yönlendiren, acılara katlanmayı öğreten ve geleceği kurmalarında yol gösteren temel unsur, işte bu filogenetik/kökensel bilinçdışıdır; “*filogenetik birikim ise ruhsal yapının karanlık ve bilinmeyen bölümüne ait olduğu için kendisini daima simgelerle açımlayan*

arketipler düzeyinde karşımıza çıkar.” (Korkmaz 2015: 191). Kökensel bir imgeyi belirleyen ve enerji dolu bir merkez olan arketip; ortak bilinçdışını oluşturan, kökeni ruhsal yapının derinliklerinde gizli olan, bilincin temel öğeleridir. Arketipler, soyut olduğundan onların görünür kılınması simgeler aracılığıyla olur.

Ak Topraklar romanında şimdiki zaman, mitik zaman ve reel zamanı temsil eden kahramanların gerçeklik kazandırdıkları değerler dizgesi, bellek mekânları ve arketipsel simgeler şekil halinde şöyle gösterilebilir:



Ak Topraklar romanında şimdiki zaman, mitik zaman ve reel zamanı temsil eden kahramanların gerçeklik kazandırdıkları değerler dizgesi, bellek mekânları ve arketipsel simgeler şunlardır;

A-Değerler Dizgesi

Ak Topraklar romanında kolektif bilinçdışının bir yansıması olan; *“bir toplumun tarih içinde oluşturduğu birikiminin sonucu olarak insana, tabiata ve metafizik unsurlara bakışını, yaklaşımını ve tavır alışlarını gösteren mücerred varlıklar ile nesnelere kullanım sıklığını ve ihtiyaç karşılayıcılığını belirleyen müşahhas kabullenişler”* (Tural 2000: 66) olan değer, değerler dizgesi ve bu değerlerin arkasındaki tarihten akan duyarlılık ve insanî öz, önemli bir yer tutar.

Ak Topraklar'da değerler dizgesi halinde beliren unsurlar, kabullenişler ferdî olmaktan çok millî değerler diye adlandırılan ve milletlerin tarihsellikleri içinde kazanıp kendilik değeri haline getirdikleri, onları başkalarından ayıran, tanıtan, onlara yön tayin eden ve hem bugünlerini hem de yarınlarını teminat altına alan yüzlerce yıllık deneyimle içselleştirdikleri kabullenişlerdir. Bu kabullenişler romanda “töre” şeklinde isimlendirilir ve ülkü değeri temsil eden kahramanlar

tarafından hem yaşanır hem de yaşatılmak istenir. Bireyleri ve toplumu yücelten, varlık ve Tanrı ilişkilerinde belli bir yetkinliğe ulaştıran; “*bilgeliği belirleyen ve üzerinde toplumsal mutabakat bulunan teorik sistem*” (Başer 2009: 44) olan töre; Bayındır Bey, Sultan Tuğrul ve Çağrı, Başbuğ Alparslan’ın hem ferdî hayatlarında hem de devlet yönetimine müteallik uygulamalarında başvurulan bir kaynaktır.

Ak Topraklar’da töre, günlük hayatta ve kişilerin davranışlarında karşılığı olan filogenetik bir unsurdur. Bayındır Bey’in oğlu Yağmur’un yolda karşılaştığı ve dövülmekten kurtararak annesi Selcen’in sahip çıktığı aslında bir Rum casusu olan Yorgi’ye gösterilen hoşgörü, şefkat, dinî müsamaha töre’nin toplum ve kişi hayatındaki yansımalarıdır. Aynı durum Bayındır’ın âşık olduğu Rum kızı Eliza için de geçerlidir. Eliza’ya din değiştirme hususunda Bayındır’ın bir telkini, baskısı olmaz. Bir Hıristiyan olan Yorgi, Selcen’den gördüğü şefkat üzerine İslamiyet’e ısınır; fakat onun dinini değiştirmesi hususunda hiçbir baskı yapılmaz, bir emanet şuuruyla Yorgi’ye sahip çıkılır;

“Yağmur, tutsağımdır deyip olunca, Selcen kızdı:

-Sus ol. O ne biçim laftır ki edersin. Yüce Tanrı göndermiş bunu bize, elbet bir bildiği var.(Sonra için çekip gözyaşın yüreğine akıttı.) Belki Bayındır Beg’imiz de ya Dumrul Ağa’n yerindedir bu arık oğlan. Şimdi onların ne edip, ne işlediklerini bilir miyiz? Ya azgın dinli kâfire tutsaklarsa, ister misin?

-Tanrı yapıp komasın bu işi. Kötü olur... Hem sen niye kara endişeler geçirirsin yüreğinden, onlar şimdi cenk edip dururlar.

-Ya, öyle ya, doğru söylersin.

Yıllar yılı Selcen’in Yağmur’u avuttuğu sözlerle şimdi Yağmur, anasını avutmada...

-Peki, acep dinimize girer mi?

Karışmak bize düşmez... Söyledi Selcen, boyunun küçüklüğüne bakma, yaşı sence olmalı. Demek ki akli yetmiş, özü bilir.

-Aramızda yaşar durur, eğer adamsa...

-Bil ki sen töremize uygun iş işlersen, görklü yüzlü Muhammed’in sözlerine, Allah’ın buyruğuna uygun gelirsen; o dahi doğruyu bulmuş olur sende. Yok, saptırırsan, der ki Türk, bu muymuş, Müslüman bu muymuş? Sen örnek ol ona. Böylesi doğru.

Gerçi Tanrı buyruğundan da, töreden de ırağ düşmezdi Yağmur, yine de omuzlarının bir başka yüke durduğun gördü. Rum oğlana sahip çık bir, esirge ko iki... Sonra da özünü, soyunu, dinini beğendirmek için örnek ol gel.” (s.47)

Yağmur, töre gereği Yorgi’ye sahip çıkmak, onun başını esirgemek hususunda ant içmiştir. Töreyle bağlılık, onun buyruğunca yaşayıp durmak, kişilerde içsel değer haline gelir; “*lakin töremizce ve*

dahi onun buyruğunca yaşayıp dururum, o sebepten onun işlerine uygun iş işlemezsem, yediğim içtiğim değil yalnız, kokladığım hava dahi harama gelir.” (s.69) diye düşünen Yağmur, törenin kişiler üzerindeki etkisini açıklar.

Romanda kahramanları, töre dışında yönlendiren değerler dizgesinin önemli bir kaynağı da din/inanç olarak belirir. Dandanakan Savaşı'ndan sonra Müslüman olan Oğuzlar, mensubu oldukları dinin kendilerinde oluşturdukları varlık algısı çerçevesinde hareket ederler. Hem kendilerine hem de yaratıcılarına karşı yabancılaşmamak, içlerindeki Tanrısal özü harekete geçirmek, tematik gücü temsil eden kahramanların gayesi haline gelir. Başbuğ Alparslan'ın yaratıcı karşısındaki aczini anlayarak; *“Askerlerim! Burada Tanrı'dan gayri sultan yoktur. Buyruk ve kader onundur. Bu sebepten özümle birlik olup savaşa katılmakta, ya katılmamakta size azatlık veririm.”* (s.194) şeklinde askerlerine hitabı; Başbuğ Alparslan'ın Malazgirt'e çıkmadan tüm Müslümanların camilerde; *“Allah'ım! İslam'ın sancaklarını yükselt ve hayatlarını sana kulluk için esirgemeyen erlerini yalnız bırakma. Alparslan'ı düşmanlarına üstün kıl. Ve askerlerini meleklerin ile koru. Zira o, senin rızanı kazanmak için canın, malın, varın ve her şeyin vermekten sakınmıyor. O, senin yolunda ve dininin uğrunda nasıl cihat ediyorsa, sen de onu öylece gözet, düşmanlarını kahreyle!”* (s.197) şeklinde Alparslan ve ordusu için dua dua yalvarması; Ak Topraklar ve Tanrı uğrunda can vermenin, şehitlik mertebesine ulaşmanın hem Alparslan hem ordusu, hem de başkahraman Bayındır Bey için bir yokluk değil; yeniden dirilme, yaratıcıya kavuşma şeklinde telakki edilmesi, Bayındır Bey'in bu uğurda dört oğlunu şehit veren ve bir anne şefkatiyle evlatlarını kaybetmeye üzülen eşi Selcen'e; *“Şehit olmayan oğlu olmaktansa, hiç olmamak yeğdir. Kalk namazını kıl, şükreyle; oğlun genç iken Allah'ına kavuştu. Bu dünyanın son ucu ölümlüdür; şükreyle oğlun Allah'ın en sevgili kuluymuş, çabuk tamam eyledi çekisini, bizden çok severmiş onu Tanrı ki erken aldı yanına.”* (s.33) şeklinde itabı; dinin ve bir yaratıcıya inanmanın, bu inancın oluşturduğu değerlerin, varlıktaki Tanrısal özü uyandırmakla hayatlarını anlamlandıran kahramanlar üzerindeki tesirini gösterir.

Ak Topraklar romanı, içinde barındırdığı; *“bir insan topluluğunun tarihten getirdiği gelenek ve görenekler, mensup olduğu dinden ilave ettiği iman, ibadet ve muamelata ait değerler ile başka kültürlerden alıp kendi damgasını vurduğu, hayatına sindirdiği, şuur altına kazınmış, gerekli olduğu zaman ortaya çıkan eski ataların ruhlarından bize doğru akıp gelen, tarih içinde devam etme gücü veren”* (Tural 2000: 66) değerlerle, kahramanları ortak bir noktada buluşturur. Roman kahramanları, tarihin derinliklerinden gelen, güncel sese kulak verirler ve bu sesin gereğini yaparlar: Bu ses, insanı ümit kabul eden Oğuz'un var olmak için kendi olması ve kendilik değerleriyle varlık sahnesine çıkmasıdır.

B-Mitin Harekete Geçirici Gücü ve Arketipsel Simgeler

Ak Topraklar romanında mitolojik unsurlar, bir devamlılık göstergesi olarak dikkatlere sunulur. Romanın başkahramanı Bayındır Bey ve norm karakter Alparslan, yer yer mitolojik tahayyüllere başvurulmak suretiyle destan döneminden başlamak üzere Türk kültürünün temel taşı mahiyetinde olan Oğuz Kağan Destanı, Göktürk Kitabeleri gibi eserlerde dikkatlere sunulan kahraman ve yöneticilerle örtük bir şekilde ilişkilendirilir. Alparslan'ın doğumundan itibaren Oğuz Kağan ile olan fizikî benzerliği (s.80) kültürel devamlılığın toplum muhayyilesinde de devam ettiğini gösterir. Toplumun bir kahramana ihtiyaç duyduğu zamanlarda sıklıkla başvuru mitolojik tahayyül, toplumun devamlılığa ve kolektif bilinçdışına verdiği önemi gösterir. Romanda, destanların dünyası ve mitik birikim, roman kahramanları için harekete geçirici bir güçtür. Bayındır Bey ve Başbuğ Alparslan'ın; *"kuş donuna bürünüp, yağı içre dalan, silkinip insan olan, kılıcın keskini ile yüz adamı bir nefeste doğrayan"* (s.37) kahramanlıklarının altında şahsî cesaretlerinden ziyade, geçmişten tevarüs edilen destanî ve mitik birikim yatar. Sultan Alparslan'ın kahramanlığında en büyük yardımcısı olan; *"açık alıncığı meydanlara benzeyen, yelediği güneş gibi ışıdayıp akıntılı sular misali dalgalanan, yıldız gibi parlayan bir çift kara gözleri olan, yay gibi esnek, kuş kanadı misali çevik, bir akça rüzgâr olan"* (s.36) ak atı da Türk kültüründe önemli olan ve adeta insanla bir bütün teşkil eden hayvanlarla insanlar arasındaki maddî ve manevî ilişkiye delalet etmesi bakımından Dede Korkut Hikâyelerinin birikimlerini esere taşır.

Romanda hem destanî birikimin hem mitolojik tahayyüllerin sonucu olan en önemli arketipsel simge "Ak Topraklar, Ak Ülke"dir. Mesaj yüklü simgelerden biri olan "Ak Topraklar, Ak Ülke" bir atalar ocağı, soyun devam edeceği kutlu bir yer, gelecek düşlerinin görüleceği, var oluşun sırrına erileceği birleştirici bir mekân olarak Oğuz soyunu birleştirici bir unsur olarak görülür. Rumların elinde olan bu topraklara sahip olmak, sadece bir toprak parçasını elde etmek, oraya yerleşmek olarak görülmez. Atalar ruhunun yaşadığı, dirilişin ve yeniden doğuşun sembolü olarak değer kazanır. Bu topraklar, Oğuzlara Tanrı'nın beğendiği ve atalarının vasiyet ettiği yerlerdir. Tanrı, yer olarak Türk'e Ak Topraklar'ı beğenmiştir:

"Yollar Türk'ün önünde, ulu Allah nuru ile açılırken alp yiğitler bu nurun aydınlığında, Ak Topraklar'a ayak basıyorlardı. Ata bir, ata iki, ata çok... Şeyh Ahmet Yesevi'nin, Sultan Tuğrul'un, Çağrı Başbuğ'un ve dahi Başbuğ Alparslan'ın yolladıkları, öz gönüllerinden gelen buyruğa uyanları.

Aslında her biri, Allah'ın buyruğuna, bir başka vesile olmalı Ak Topraklar'da. Çünkü belli bil, Allah Tanrı, Türk'e yurt beğenmiştir Ak Topraklar'ı. Bu yüzden Korkut Ata'ya malum olmuştur kim; ahir zamanda hanlık tekrar Kayı'ya değe, kimse ellerinden almaya, ahir zaman olup kıyamet kopuncaya." (s.79)

İnsanın yeryüzündeki macerası; mekâna bağlı olarak anlam kazanmış ve insan, kendilik değerlerini gerçekleştirmek için kendini güvende hissedip yerleşeceği, kendine göre inşa edeceği, gelecek düşleri kuracağı yer/mekân arayışına girmiştir; *"kişioğlunun dünyada kendine bir yer edinme çabası, onun insanlaşmasının en önemli etkinliğidir. Hayvan, daima çevreye bağlı kalırken,*

insan çevreden kendine bir dünya kurar ve orada kendini yaşar. Bu durum, bir bakıma insanın ontolojik anlamdaki kendilik sınırlarını keşfetme ve dünyadaki yerini belirleme etkinliğidir.” (Korkmaz 2015: 176).

İnsan, “bu/arada/olan” bir varlıktır. Onun bu/arada oluşu dünyadaki yerini, bir yere ait olmasını işaret eder. Bir yere ait olan, bir yerden gelip bir yere giden insanın varoluş kesinliğini “bu/arada”lık oluşturur. İnsanın “bu/arada” olması, aynı zamanda yaşadığı evrenin ve dar çerçevede kendini anlamlandırıldığı yerin/mekânın bilgisini elde etmesi, ona anlamlar yüklemesi ve değiştirip dönüştürmesini de tazammun eder.

Mekân kelimesi, etimolojik açıdan ‘kevn’ yani “olma, oluş, ortaya çıkış, vücut bulma” anlamlarını içeren bir kökten türeyerek ontolojik bir söylemi ve içeriği imler. (Korkmaz 2015: 79). “Kevn” kökünden türeyen mekân kelimesi, olma’ya, oluş’a delalet eder; “mekân kelimesinin kökü ‘k-v-n’ dikkate alınır, evren anlamına gelen Kevn ve Kâinat ile yakınlığı hemen fark edilir. Kevn mastar anlamıyla olmak, kâin ise ism-i fail anlamıyla ‘olan’ demek olduğundan kâinat yani ‘olanlar’ ile ‘olanların olduğu sahne’ anlamında mekân özdeşleşir ve bu anlamıyla mekân, kevn ve kâinat bir ve aynı anlama gelir. Mekân, tekevvün eder, yani oluşur.”(Fazlıoğlu 2015: 40). Olma ve oluşa delalet eden mekân, insanı da durağanlığa itmez. Bir mekânda yaşayan, onu kendi mekânı, yeri haline getirmek isteyen insanın da bir oluş ve hareket içinde olması kaçınılmazdır. Bu yönüyle mekân ve insan arasında ‘oluş/ ortaya çıkma/ olma’ yönünden karşılıklı bir etkileşim vardır. Bir yere, mekâna, yurda sahip olmayanların ontolojik olarak kendilerini var kılmaları, anlamlandırmaları da imkânsızdır ve “dünyada kendine yer edinmeyen her fenomen bir çığlığa dönüşebilir.” (Korkmaz 2015: 177)

Ak Topraklar romanın üzerine kurulduğu, romanın anlamlandırılmasında anahtar kelime olan yer/yurt/mekân hem romanın en önemli izleği hem de diğer izleklerin üzerinde yükseldiği bir temel olma hasebiyle oldukça önemlidir. Roman kahramanlarının mücadelelerinin, değişim ve dönüşümlerinin, yer değiştirmelerinin, çatışma yaşamalarının en önemli nedeni “yer tutma” kaygısıdır. Bu özelliğiyle Ak Topraklar romanında “yer tutma” ontolojik bir mesele olarak sunulur. Oğuzların, var olabilmeleri ve geleceğe kalabilmeleri, gördükleri düşleri hayata geçirebilmeleri hep bir mekâna/yurda bağlı olarak işlenir. Mekân/yurt, kahramanların duygu ve düşünce dünyasında hep bu ontolojik anlam derinliğiyle yer edinir. Başkahraman Bayındır’ın yaşadığı obadan ayrılıp Çağrı Bey’e katılmak istemesi; Çağrı ve Tuğrul Beylerin, genişleyen, sayıları artan Oğuzları yeni yerler, yurtlar, otlaklara yerleştirmek için seferler düzenlemesi; babasının yerine geçen Sultan Alparslan’ın devraldığı ülküyle Oğuzları Ak Topraklar olarak anılan Anadolu topraklarıyla buluşturmak istemesinin ve bu uğurda mücadele etmesinin altında; “bir ekende on, yüz ekende bin veren, yalnız ayağını bastığında benim demeyip sonrasını da düşündüğün, küçücük kızlar ve oğullarla ve dahi onların kızları ve oğulları ile hep benim diyeceğin” (s.62) bir yurda sahip olma isteği yatar.

Başkahraman Bayındır'ın henüz on dört yaşında, dört bin hanelik yurtları dağıtılıp yeni yerlerine vardığında yaşadığı iç sıkıntısının, suskunluğunun, perişanlığının altında; yurt tutamamak, ayaklarını kara toprağa sağlamca basamamak yatar. Yurtsuzluk ve kendini duyacağı, anlamlandıracağı, kendi değerlerini üreteceği bir yurdunun olmaması, mekân/yurt ve insan arasındaki ilişkiyi ontolojik boyuta taşır;

“Yeni yurtlarına varınca Bayındır, ilk aylar bocaladı. Perişanlığı, suskunluğu bir yalnızlığından mı olsa, ya kimsesizliğinden? Değil! Yurt tutamamak, ayağlarını kara toprağa sağlamca basabilmemek var ya! Şol sıkıntı daha belli belirsizdi kafasında, şekillenmemiştir; fakat yüreğini ağırlaştırdığı besbelli. Oysa dem dem, dünyaya sığıcı yoktu; atına atlayuban, ta güneşin battığı yere doğru, yeni dağlar, yeni otlaklar yeni pınarlarca... İnsanları tanıyabilmek; Ulu Tanrı'nın Türk'e bağışladığı kutlu cihadı yapagörmek! O insanlara, tek Tanrı'nın buyruklarını ve dahi Türk'ün töresini öğretmek, sahip çıkmak, onları esirgeyeykoymak! Onca dönebileceği bir yurdu olmalıydı. Kıl çadırı değil, taştan topraktan öredurduğu bir evi! Şol insanlar, bu yurdun çevresine derilecek! Halka genişleyecek, genişleyecek...” (s.11)

Bayındır'ın ayağını kara toprağa sağlamca basabileceği bir yurt tutma isteği; insanın mekâna bağlılığını yansımasıdır. Zira; *“insanın temel ihtiyacı, tehlikelerden korunmak, hayatta kalmak, yarına kalmaktır. Bunu gerçekleştirebilmek için insanın, korunaklı bir yaşama, güçlü olmaya ihtiyacı vardır.”* (Dökmen 2015: 14). Bayındır'ın genişleme, var oluşun özü olan yarına kalma isteği, yeni insanlarla tanışıp onlara kendilik değerlerini anlatması, yurt tutma şartına bağlıdır. Bayındır'ın kalıcılıktan yana olan isteği *“kıl çadırdan değil, taştan topraktan öredurduğu bir evi”* cümlesinde kendini gösterir. Bayındır; dirilmenin, çoğalmanın, var olmanın sırrına, mekân/yurt aracılığıyla erer.

Her millet, kendi olarak geleceğe yürümenin, değerlerini yaşatmanın ve ebedî olmanın peşindedir. Bunun ilk koşulu, bir yurda/vatana sahip olmak, bu topraklara kendi nefesini üfleme, yurt/vatan olan toprakta dirilmektir. Bu nedenle Ak Topraklar romanında, sadece gidip konmak, varmak değil, 'yurt tutmak/kök salabilmek' kavramları öne çıkar. Yurt tutmayı, millet olarak varlık/yokluk ekseninde değerlendiren Oğuzlar/Türkmenler/Selçuklular; yurt/vatan kılınan yerde gelecek düşleri görmek ister. Var oluşun geleceğe bakan yüzü; vatan/yurt kavramlarına bağlı olarak genişleme, çoğalma, atalarının topraklarına sahip olma, kendini güvende hissetme gibi birçok ontolojik mefhumla birleşir;

“Oğuz ancak dal dal olagelmiş. Bazı da gövde. Sen söylersin kim; ya Oğuz kökün salıp yürüyecek bir toprak bulamamışsa? Belli bil, Sultan Tuğrul bir karara varmış, kök üzre. İlle velâkin kolay mı bulunması o görkemli toprağın. Bulunuban, alıp onu yağı elinden yurt tutmak. Sonra başın buyruk begi, sultanlığa kul kılmak! Yine de onun yaptıkları, hiç kimselerin yapabilecekleri değildir. Hem o görkemli toprağı da işaret eylemiştir. Türkmen'e belletmiştir. O topraklar Rum'un elindeki topraklardır. Ak Topraklar'dır.

Hani Bayındır'ın gönlünden geçip de Yamtar'a, Selcen'e sözün ettiği umutlar var ya... Onlar şimdi Yağmur'un kafasında şekillenmekte. Hem de Bayındır'inkinden daha keskin, daha belirli, daha güçlü. Ak Topraklar, varıp dönenlerden işittikleri çok... Öylece bereketli kim o topraklar; yeşilin tükenesi hiç yoktur. Akıntılı suları, geze dolaşa çağıldar... Sanasın ozanların yüzü, bini yığmak olmuş, şadlıklar çalınır. Kuşların türlü, av etinin bolcası vardır. Atların aygırı, develerin buğrası, koyunların koçları çokçadır. Günün ışınması, yakmaz. Rahmetin düşmesi, çürütmez. Salkım salkım tan yelleri eser olur her dem... Eser de kişinin gönlünü esen kılar. Uğuru açıktır o toprakların..." (s.42-43)

Oğuzların kendilerini gerçekleştirmek için ihtiyaçları olan, üzerinde yaşayacakları, dayanacakları toprak parçası ve toplumsal hafızanın da temeli olan yurt/vatan mefhumunun üç karakteri vardır: (Ülken 1976: 220) Birincisi; o toprak parçasının, orayı yurt etmeye namzet milletçe sevilmesi, istenmesidir. Bu özelliğiyle yurt/vatan; her türlü heyecan ve hissin kaynağı olur. İkincisi; onun daimî bir yenileşmeye elverişli bulunmasıdır. Üçüncüsü; onun eski his ve heyecanları devam ettirmesidir. Yurdun üzerindeki izler ve hatıralar aracılığıyla, eskiden olmuş şeylerin şimdiki realitesine inanılır; "*birinci vasıfyurdun şimdiki hayatımıza ve kıymetlerimize temel olmasını temin eder. Kıymetleri gökyüzünden yere indirir ve onları mefhum hayaller peşindeki göçebeliğinden kurtarır. İkinci vasıf, cemiyeti donup kalmış bir kitle olmaktan çıkarır, ona terakki ve inkişaf kazandırır. Üçüncü vasıf, bizi kendi kendimizi inkâr etmekten, şahsiyetsiz ve köksüz olmaktan kurtarır.*" (Ülken 1976: 221). Ak Topraklar romanında, yurt/vatan kavramı derin çağrışım değerleriyle, okurun hayal ve zihin dünyasında bir yer işgal eder.

Ülkü değer olan Ak Topraklar adıyla hafızalarda yer eden, Oğuz'un kök salıp yürüyeceği, görkemli, toprakları; "*ta Oğuz'un ilk atalarının geçtiği yollardan geçmek, su içtiği pınarlardan su içmek, şol atalarının yurtlarını Rum'un elinden almak gerekiyordu. Ak Topraklar, Rum'un elindeydi. Ve dahi yalnız gider gelir, urup alır; sonra bırakır olmak yetmiyordu. Gidip de konmak vardı.*" (s.38). Ak Topraklar'a ulaşmak adına verilen mücadeleler ve Ak Topraklar'ı Selçuklulara kazandıran Malazgirt Savaşı; Oğuz'u, ilk atalarının su içtiği pınarlara, geçtiği yollarla buluşturmuştur. Bu buluşma, büyük bir var olma mücadelesinin neticesinde elde edilmiştir; "*yurt/vatan; verilen, bahşedilen, satılan, hibe edilen değil; büyük bir var olma mücadelesi içindeki çabayla elde edilen, hak edilen 'şey'dir.*"(Korkmaz 2010: 260). Millet devamlılığı/bekası, milletlerin iyi tanımlanmış ülkelere/yurtlara sahip olmalarıyla gerçekleşir. Halk ile toprak birbirine ait olmalı, yani; "*söz konusu toprak parçasının herhangi bir yer olması mümkün değildir. O, herhangi bir toprak parçası değil, tarihî bir toprak, yurt, halkın beşiği olmalıdır. Tarihî toprak; toprak ile halkın nesiller boyu birbirleri üzerinde müşterek, yararlı etkilerde bulunduğu topraktır. Tarihî bellek ve çağrışımların mekânı haline gelir yurt; bizim bilgilerimizin, azizlerimizin ve kahramanlarımızın yaşadıkları, çalıştıkları, dua edip savaştıkları yerdir.*" (Smith 2004: 25).

Yaşadığı yerler dar gelince hem atalar töresine uyup ataların ruhuyla buluşma, onların yaşadıkları yerleri yurt tutma, hem de bir ekende on veren, yüz ekende bin veren, gelecek nesillerin de atalar

ruhunu duyacağı bir yurda sahip olma isteği; Selçukluları sürekli fetihlere sevk ederek onlarda kolektif bilinçdışının görüntüsü olarak önemli bir yer tutan 'genişleme/açık mekânlara ulaşma' arzusunu açığa çıkarır; *"Akça bozca atın sırtına binip esen yele, akıntılı suya uyan Oğuzların dünyaya sığıması yoktur, ayak bastıkları yerler, yeter gelmemektedir onlara ve oraların bereketli toprakları, Karahanlıların elindedir. Selçukluya yer kalmamaktadır. Oğuzların sahip oldukları yurtlar, çoraktır, otlakları azdır. Ak Toprakları gibi yeşilce değildir."* (s.62). Genişleme, yeni yerlere ulaşma, buraları yurt yapma ve kendilik değerlerinin hâkim olduğu bir dünya inşa etme düşüncesi; romanda mekân ve insan arasında kurulan en önemli münasebettir. İnsanların ve milletin kaderi, adeta mekân ve coğrafya tarafından tayin edilir. Mekân ve coğrafya, Selçukluların kaderi haline dönüşür;

"Boz topraktan kaynayıp gelen yeşilce toprakları az bulan, serince pınarları yetmez sayan ve dahi uçan şahin ardında yurt arayan, Horasan'a konup sual eyleyen Oğuz'a, Ak Topraklar işaret eylemişti. İbrahim Yınal: Onlara: 'Memleketim sizin oturmanızı mümkün kılacak kadar geniş değildir. Bu sebeple doğrusu şudur kim; Rum gazasına gidiniz, cihat ediniz. Ve ganimet alınız, ben dahi arkanızdan gelip size yardım ulaştıracağım.' söylemişti. O sebepten, alp yiğitler, düşüp uluslarının önlerine gideyürdüler.

Ve dahi kâfir onların bu gelişlerini; 'Güneşin doğduğu yerlerden, kartal gibi uçan atlara binmiş, ordular zuhur etti; erlerin saçları uzun, ellerinde ok ve yay vardı. Bu gelenlerin ayağ basmadıkları toprak, içmedikleri su, ateşlemedikleri ocak kalmadı, Türk soyu, yeryüzünü dolduragördü. Koca dünya onarın yükünü çekesi değil' diye feryat edip anlatır olurken; dini bir, soyu ayrı olan da yakınmalarını Sultan'a ulaştırıyordu." (s.77)

Genişlemek, yeni yerlere ulaşmak, yeni yerleri yurda dönüştürmek suretiyle kendiliğini ve kimliğini devam ettirmek isteyen Oğuzlar için 'yurt tutma' bu anlamda varoluşsal bir anlama sahiptir. Genişleme arzusuyla gidilen yerlere, kendi anlam dünyasını da götüren ve bunu Tanrı tarafından verilmiş bir görev sayan Oğuzlar/Türkmenler/Selçuklular; mekânı deneyimsel bellek alanı haline dönüştürürler; "bu deneyimsel bellek mekânı; içten dışa doğru açılan bir nitelik taşır. Mekân ile insan arasındaki bu iletken doku, ontolojik anlamda sınırların birbirine doğru açılmasını sağlar ve böylece mekân genişler." (Korkmaz 2015: 63). Romanda, Selçukluların geniş mekânlara sahip olma isteği, onların aktif karakterleri hakkında da önemli ipuçları verir. Tuğrul ve Çağrı Bey, Sultan Alparslan, mitik zaman ve reel zaman düzlemini birden yaşarlar. Bu kişiler; "güneş bayrak, gök kurikan (çadır) diyen Oğuz Kağan yahut insanı 'Öze Gök Tengri ile asra yağız yer arasında' gören Göktürk gibi dar mekânın değil, geniş mekânın adamıdır. Geniş mekân; dışa dönük, aktif karakterin en mühim hususiyetlerinden birisidir." (Kaplan 1985: 50).

Ak Topraklar romanında, mekân/yer/yurt gibi kavramlar başlı başına bir mesele ve insana, onun kendilik değerlerine, milletin var oluş dinamiklerine bağlı olarak ele alınır. Mekân, milletin kaderini tayin eden en önemli unsur olarak önem çıkar. Yeri yurda dönüştürme, toplumsal kimlik değerlerine bağlı olarak işlenir. Mekân, insandan ve millettten bağımsız değildir. İnsanın ve

milletin bir yere/yurda/vatana tutunma isteği, ontolojik bir meseledir ve Ak Topraklar'da yurt/mekân/coğrafya varoluşsal bir kaddedir.

Anadolu'yu yurt etme uğruna bir varlık mücadelesi veren Oğuzlar, bu mücadelesinde bir taraftan Dede Korkut'tan bir taraftan da Oğuz Han'dan manevi kuvvet alırlar. Anadolu kapılarını Türklere açan Malazgirt Savaşı'yla millet olma bilinçleri de yükselen Türkler, mekân-yurt-medeniyet bağdaşıklığını da kurarlar. Böylece simgesel bir değer olan mekân, yatay boyutta yaşanan, barınılan, güvende olunan bir yerken; dikey boyutta Tanrı'nın seçtiği, kendilik değerlerini koruyan ve besleyen bir yer olarak öne çıkar. Yatay boyutta bugünü imleyen Ak Topraklar, dikey boyutta tarihselliğe gönderme yapan metaforik bir unsur olur. Dikey boyuttaki bu tarihsellik bir yandan Bilge Kağan'a, bir yandan Tonyukuk'a, bir yandan Dede Korkut'a dayanır.

Ak Topraklar romanında sultanların Tanrı tarafından gönderildiğine işaret edilir; *"Tanrı Türk'ü koruyor, çünkü kendisi yolladı onu dünya üzre, bütün kavimlerden üstün kıldı ki, hepsini esirgeyebilsin, hepsine adı güzel Muhammed'in sözlerini ulaştırırsın diye"* (s.138). Bu inanış, yöneticileri Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olarak görür. İçindeki Tanrısal öze hareket eden yöneticiler adalet, eşitlik, şefkat, sevgi, açları doyurma, çıplakları donatma, yersizlere yer temin etme gibi hasletlerle hareket ederler ve her noktaya hem adaleti hem de insanlara hizmet götürmeyi kendilerine gaye olarak benimserler. Bu bağlamda romanda Başbuğ Alparslan, Tanrı'nın temsilcisi olarak kut'u ve töreyi tesis etmekle vazifelidir. İnsanlara hem huzur, hem adalet hem de yaşanılır bir dünyanın kapılarını açmaya çalışır. Bu kapı açıldığında yaşanacak dünyanın adı "Ak Topraklar"dır.

Sonuç

İnsan gelişiminin temelinde yatan yaratıcı düş gücü, geniş bir enerji alanı olan kolektif bilinçdışıyla birleştiğinde, insana oldukça geniş bir yaşam alanı sunar. Bu birikimlerle hayatta tarihsellik gibi yitip yok olmayı önleyen bir dayanak noktası bulur; *"tarihsellik, bireylerin ve toplumların kimlik nosyonlarındaki en vazgeçilmez unsuru oluşturmaktadır. Yazar bu romanla, farklı zaman ve mekânlarda birbirinden ayrılmış, uzak düşmüş kişi, topluluk ve boyları ortak bilinçdışının yaratıcı mitik enerjisi etrafında toplamaya çalışır."*(Korkmaz 2015: 199). Ortak bilinçdışının mitik enerjisi; bir taraftan kişilerin ve toplumların kendilerini anlamalarını sağlarken, bir taraftan da geleceğe yürürken ihtiyaç duyacakları yol göstericiliği ve hepsinden önemlisi yapay desteklerden uzak kalarak var olma yolunda, güç devşirecekleri gerçek kaynağı işaret eder.

Kaynakça

Akbaş, Nebahat (2012). "Emine Işınso ile Röportaj", *Fikir Sanat ve Edebiyatta TÖRE*, Yıl 1, Sayı 1.

- Başer, Sait (2009). "Türk Anlama ve İnanma Modeline Dair", *Türk Kimliği: Ayvaz Gökdemir'e Armağan-2*. Prof. Dr. M. Çağatay Özdemir (Ed.). İstanbul: Ötüken.
- Dökmen, Üstün (2015). *İnsanın Korunakları: Deriden Kültüre*. İstanbul: Remzi.
- Fazlıoğlu, İhsan (2015). *Kendini Aramak*. İstanbul: Papersense.
- Fazlıoğlu, İhsan (2015). *Kendini Bulmak*. İstanbul: Papersense.
- Gökeri, A.İ. (1979). *Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğinde Yapıtlara Uygulanması*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi DTCF: Ankara.
- İşinsu, Emine (2012). *Ak Topraklar*. Ankara: Bilge Kültür Sanat.
- Jung, Carl Gustav (2012). *İnsan Ruhuna Yöneliş*. Engin Büyükinall (çev.). İstanbul: Say.
- Kaplan, Mehmet (1985). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3: Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, Mehmet (1992). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar:1*. İstanbul: Dergâh.
- Karakeçi, Mehmet Nur (2017). *Emine İşinsu'nun Romanlarında Yapı ve İzlek*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ardahan.
- Korkmaz, Ramazan (2010). "Ulusun Korkma", *İstiklal Marşı İstikbal Marşı 41 Dize 41 Yorum*. Hasan Akay, M. Fatih Andı (haz.). İstanbul: Hat.
- Korkmaz, Ramazan (2015). "Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Oteli", *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.
- Korkmaz, Ramazan (2015). "Arketipsel Sembolizm Açısından Dede Korkut Anlatılarındaki Yüce Birey ve Alp-Bilge Tipi", *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.
- Korkmaz, Ramazan (2015). "Oğuz Yurdu Romanında Toplumsal Bilinçdışının Görüntü Düzeyleri", *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.
- Korkmaz, Ramazan (2015). "Romanda Mekânın Poetiği", *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.
- Korkmaz, Ramazan (2015). "Toprak Ana'da Mekân-İnsan İlişkisi", *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.
- Leledakis, Kanakis (2000). *Toplum ve Bilinçdışı*. Abdullah Yılmaz (çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Smith, Anthony D. (2004). *Millî Kimlik*. Bahadır Sina Şerer (çev.). İstanbul: İletişim.
- Tural, Sadık (2000). *Tarihten Destana Akan Duyarlılık*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Ülken, Hilmi Ziya (1976). *Millet ve Tarih Şuuru*. İstanbul: Dergâh.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (136-161)

Makalenin Geliş Tarihi: 19.04.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 30.05.2018

NECAT ÇAVUŞ'UN "AMERİKA" ŞİİRİNDE FİGÜRATİF DİL VE İMAJ¹

Orhan OĞUZ²

ORCID: 0000-0002-0514-1449

ÖZ

Günümüz Türk şiirinin önemli isimlerinden Necat Çavuş (1959-), 1980 sonrasında eser vermeye başlamıştır. Çavuş'un 2003 yılında yayımlanan *Amerika* adlı şiir kitabı, otuz beş bölümlük tek şiirden oluşur. Allen Ginsberg'ün aynı isimli şiirine bir telmih olan "Amerika" şiiri, Amerika'nın Irak müdahalesine karşı estetik bir tepki olarak önemlidir. Çavuş, bu şiirde diğer poetik araçların yanısıra edebî sanatları etkili bir şekilde kullanır. Şiirde konuşan ses bir Amerika imajı oluştururken kendini de resmeder. Şiirde konuşan ses, Amerika'yla diyalektiği üzerinden Doğu ve Batı, kadın ve erkek, tabiat ve medeniyet, ben ve öteki kavramlarını yeniden yorumlar: kendisi olgun ve bilge bir şair, Amerika'ysa yeniyetme bir femme fatale'dir. Nihayetinde şiir bir protesto olmanın ötesine geçer ve Amerika'yı "öz"üne davet eder.

Anahtar Kelimeler: Necat Çavuş, Amerika, edebî sanatlar, imaj.

FIGURATIVE LANGUAGE AND IMAGE IN THE POEM "AMERICA" BY NECAT ÇAVUŞ

ABSTRACT

Necat Çavuş (1959-), one of the important names of contemporary Turkish poetry, began his poetic career in the 1980's. "America", which is the poet's book, composed in one poem form, in 35 chapters, was published in 2003. The poem, a reference to Allen Ginsberg's "America" as well, is important as an aesthetic reaction to military interventions of USA in Iraq. Çavuş, besides the other poetic devices, uses the figures effectively. The speaker in the poem portrays himself also while trying to shape an image of America. The speaker of the poem evaluates the binary oppositions such as West versus East, male versus female, nature versus civilization, us versus

¹ Bu çalışma, Ankara'da 30-31 Aralık 2017 tarihinde düzenlenen "Uluslararası Ortadoğu Kongresi (Dil, Tarih ve Edebiyat)"nde sunduğumuz "Süpergüce Bir Davet Olarak Necat Çavuş'un 'Amerika' Şiiri" başlıklı tebliğin gözden geçirilmiş ve düzenlenmiş şeklidir.

² Doç. Dr., Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
eposta: orhanoguz1@gmail.com



them through his dialectic with America. In this respect he is a mature and a wise poet while America is an adolescent femme fatale. Finally the poem goes beyond being a protest and turns into an invitation of “return to the origin” to America.

Keywords: Necat Çavuş, Amerika, figures, image.

Giriş

Batı edebiyatlarında “figure” olarak isimlendirilen edebî sanatlar, önemli poetik araçlardan biridir. Edebî sanatların teorisi ve temel mantığı hem Batı retoriğinde (Genette, 1966: 205-221) hem Doğu belagatinde tartışma konusu olmuştur ve bu durum günümüz için de geçerlidir (Coşkun, 2010: 30-37). İster onları günümüzün retoriğiyle yeniden değerlendirmek gereksin, ister çağdaş edebiyat eleştirisi onları geri planda bıraksın, çağdaş şiirin edebî sanatlardan ayrı düşünülebileceğini söylemek mümkün değildir. Bilindiği gibi Garipçiler şairanelikten uzaklaşmak için edebî sanatları reddetmiş ve kelimeleri doğrudan anlamlarıyla kullanma yoluna gitmişlerdir; fakat onların bu reddi, şiirde muvakkat bir tavır olmuştur. Nitekim edebî sanatların sunduğu imkân, onları vazgeçilmez kılar. Genette, edebî sanatların etkisini modern dilbilimin “connotation” (çağrışım) kavramıyla açıklar: edebî sanat doğrudan anlamı vermekle kalmaz, onun etrafındaki çağrışımları da işaret eder ve ifadeyi âlelâde olmaktan çıkarır (1966: 218-220).

Necat Çavuş’un “Amerika” şiirinde konuşan ses, edebî sanatları kullanarak Amerika Birleşik Devletleri’ni kişileştirir, karakterize eder ve “Amerika” için kendine has bir figür çizer ve bir imaj oluşturur. Bunun yanında şiirin mütakelliminin de bu esnada bir figür olarak ortaya çıktığını görebiliriz. Nitekim Amerika’nın imajını tespit etmek onu tasavvur edenin ve çizenin psikolojisini de tespit etmektir. Bu iki figürün diyalektiği edebî, dinî, tarihî figürlerin katılımıyla tamamlanır. Gerek “figure”ün karşılığı olan edebî sanatların “Amerika” şiirinde bir poetik araç olarak öne çıktığını gerekse bahsettiğimiz figürlerin bu araçla çizildiğini düşündüğümüz için çalışmanın amacını “Amerika” şiirindeki figüratif dil olarak belirledik. Hepsinin dökümünü yapmak yerine, belli sorulara cevap vereceği kabulüyle edebî sanatların yalnızca bir kısmını ele aldık: Şiirde hatip ve muhatap kimlerdir ve nasıl karakterize edilmişlerdir? Çalışmanın amacı olumlama veya olumsuzlama, onaylama veya reddetme yoluna gitmeden şiirde konuşan sese ve Amerika’ya dair ortaya çıkan resmi mümkün olduğunca objektif bir şekilde belirlemektir.

Böylesine hacimli bir şiirdeki poetik araçların tümünü incelemek, bir makalenin sınırlarını aşacaktır. Bunun yanında “Amerika” şiirinin beş duyuya hitap eden zengin bir tasavvur içerdiğini ve imajlar bakımından kuvvetli olduğunu belirtmek gerekir. Bu çalışmada imajları ele almadık, yalnızca şiir genelinde oluşturulan Amerika imajını tespit etmeye odaklandık.

İlk bölümde Necat Çavuş’un Türk şiirindeki yerini ortaya koymaya, ikinci bölümde *Amerika* kitabının yayımlanma sürecini ele almaya ve türünü belirlemeye çalıştık. Bir hazırlık niteliğindeki

ilk iki bölümden sonra çalışmanın esas kısmını oluşturan üçüncü bölümde şiirdeki edebî sanatları inceledik ve değerlendirme bölümünde bu incelemeye dayanarak sonuca gittik.

1. Necat Çavuş'un Türk Şiirindeki Yeri

1980 sonrasında eser vermeye başlayan Necat Çavuş, günümüz Türk şiirinin önemli isimlerinden biridir. Çavuş'un eserlerine bakıldığında 1980'lerin başından günümüze uzanan otuz yılı aşkın bir süreç içinde şiir sanatına emek verdiği görülür. Şairin *Keşifler* (1983), *Ölümden Önceki Sözler* (1986), *Yolcunun Gözleri Parlıyor* (1989), *Bindörtüyzondokuz* (1999) ve *Amerika* (2003) isimli şiir kitaplarında yer alan eserleri yenileriyle bir araya getirilir ve şairin otuz yıllık eserlerini kapsayacak şekilde 2015 yılında *Küçük Okyanuslar* adı altında ve "Toplu Şiirler (1983-2013)" alt başlığıyla toplu olarak yayımlanır. Çavuş, 1980 sonrasında yayımlanan birçok edebiyat dergisi gibi kısa bir yayın hayatına sahip olan *Bürde*'yi aylık olarak 1991 yılında Nisan ve Temmuz ayları arasında dört sayı çıkarır. Şiirin yanı sıra Çavuş'un dergide hikâye, makale, deneme ve eleştiri türünde yazıları, kitap tanıtımları ve klâsik Arap şiirinden tercümeleleri yer alır. Dergide yer alan tercümelerinin dışında Çavuş'un Arapçadan *Türkistan Geceleri* (1982) adlı bir roman tercümesi vardır. Mehmet Âkif Ersoy'un *Safahat*'ını günümüz Türkçesine aktardığı çalışması (Ersoy, 2011) da dil içi çevirinin başarılı bir örneği olması bakımından Necat Çavuş'un önemli eserleri arasında sayılmalıdır.

Şairin Türk edebiyatındaki yerini belirlemek bakımından İslamcı şiirin 1980 sonrası dönemde eser veren önemli temsilcilerinden biri olduğu ve Sezai Karakoç etrafında şekillenen ve temel kavramı "diriliş" olan şiir anlayışına mensup olduğu belirtilebilir. Nitekim Çavuş, kendisine dair bazı yazıların başlığında bu yönüyle takdim edilir (Abak, 1999; Işık, 2012; Budak, 2016). Çavuş'un "Sır Dökümü" şiirinde bulunan "Allahım, tektir şairin dileği / Görmeden dirilişi, ölmeye" (2015: 29) şeklindeki mısralar, diriliş düşüncesinin onun eserindeki merkezi yerini işaret eder. "Sezai Karakoç" başlıklı şiirindeyse "(...) ve ilk kez girdiğini gördüm bir kapıdan ruhumun birlikte / Ve ruhumun bir kapısı var artık / Ve ruhumun bir evi oldu artık" mısraları Çavuş'un Karakoç'la fikir ve duygu birliğini ifade eder; bu şiirde Karakoç "gül devrinin fatihi" ve "batı yakasına karşı" "evini savunan" "sultan" olarak tanımlanır (2015: 75). Çavuş'un "Amerika" şiirinde 6. ve 7. bölümlerde Karakoç'a "ustam" (Çavuş, 2017: 13, 14) denerek telmihte bulunulur.

Çavuş'un şiirlerini değerlendirmek için "diriliş" kavramını anlamak gerekir; bu, onun İslamcı şiir geleneği içinde yer almasıyla ilgilidir. Nitekim "Amerika" şiirinde hem Karakoç'a telmih yapılır hem diriliş kavramı anılır. Sezai Karakoç etrafında şekillenen "diriliş" düşüncesine olan yakınlığına yapılan vurgunun yanıltıcı olmaması bakımından belirtmek gerekir ki Necat Çavuş poetik bakımdan bir takipçi değildir, müstakil bir isimdir. Çavuş'un şiirinin orijinalitesine yönelik tespitler, ona dair incelemelerde belirtilen hususlardan biridir (Duman, 2004: 117; Işık, 2012: 170; Asiltürk, 2013: 306-307; Özger, 2016: 35). Çavuş'un şiiriyle ilgili incelemelerin artmasıyla birlikte onun 1980 sonrası Türk şiirindeki yeri daha iyi değerlendirilecektir.

“Diriliş” kavramı köken bakımından İslamî bir ıstılah olan “ba’su ba’d el-mevt”ten ilham alınarak oluşturulmuştur ve Karakoç’un Tunus’un ve Cezayir’in istiklâl mücadelelerine dair düşüncelerine dayanır. Söz konusu mücadelelere dair yazdığı “Bir Millet Ba’sübadelmevti” başlıklı yazısıyla Karakoç’ta “diriliş fikri” oluşmaya ve başlar ve şair “(...) ancak metafizikten politikaya kadar geniş kapsamlı diriliş atılımın bir çıkış, bir kurtuluş yolu oluşturmaya imkân vereceği” kanaatine ulaşır (Karakoç, 1989: 11). Karakoç “diriliş” kavramı etrafında geliştirdiği düşünceleri şiirlerinde ve nesirlerinde açıklar, 1966 yılında “Diriliş” dergisini çıkarır ve düşünce ve ideallerini siyasi bir programa dönüştürmesi bakımından önemli bir hamle yaparak 1990 yılında “Diriliş Partisi”ni kurar.

“Diriliş”, İslam medeniyetini merkeze alan bir bakış açısıyla insanın ve çağın meselelerini değerlendiren bir anlayış olarak ifadesini en başta Karakoç’un şiirlerinde bulur. Onun şiirleri, sanata dair yazdıklarının ve ortaya koyduğu kavramların bir uygulama alanı, “kurduğu teorinin pratik zemini” olarak düşünülebilir (Emre, 2010: 164). Bunun yanında Karakoç’un çevresinde yer alan ve onu takip eden İslamcı şairlerin eserleri de “diriliş” kavramı etrafında ele alınabilir.

“Diriliş” şiirle sınırlı bir kavram değildir; Karakoç’un “Diriliş Akımı, bir yaşama tarzı davasıdır.” (2015: 23) demesi ve sanatını “genel dünya görüşü[n]ün bir bölümü” (1986: 37) olarak nitelmesi bunu açıkça ortaya koyar. Bu bakımdan vurgulamak gerekir ki “diriliş”, Sezai Karakoç’un poetikasını açıklayan bir kavram olmanın ötesinde bir medeniyet projesidir. Karakoç’un “hakikat uygarlığı” (2015: 48) olarak tanımladığı İslam medeniyetinin içinde bulunduğu çıkmazdan bir çıkış yolu olarak bu diriliş, “krize girmiş, ölüm sularına yaklaşmış bir medeniyetin, önce uyanış, yeniden doğuş ve çok büyük bir atılım ile yeniden kendine gelmesi” (Günay, 2010: 64) şeklinde tanımlanabilir. Karakoç, “diriliş”i, dolayısıyla İslam medeniyetini insanlığın yaşadığı problemlerin kaynağı olarak gördüğü modern ideolojilere karşı tek alternatif olarak görür (2015: 23-24, 31, 40-41).

Tunus ve Cezayir millî mücadelelerinden alınan ilhamla ifadesini bulan ve İslam medeniyetinin yeniden yükselişi anlamına gelen ‘diriliş’i temel alan bir anlayış, şüphesiz İslam dünyasındaki gelişmelere ilgili duyulmasını ve bunlara yönelik bir hassasiyet geliştirilmesini beraberinde getirir. Çavuş’un “Amerika” şiirini de bu hassasiyetin bir ürünü olarak görmek yanlış olmaz.

2. Necat Çavuş’un “Amerika”sı

Birkaç dergi ve şair hariç tutulursa, ortaya çıkardığı insani dramın büyüklüğüne rağmen Amerika’nın Irak’a müdahalesi Türk şiirinde “hak ettiği ölçüde” ele alınmamıştır (Bilsel ve Gündoğdu, 2005: 14). Türkiye’ye komşu bir ülke söz konusu olsa dahi şarka yönelik ilginin azlığı ve şarkla ilgili bilginin yetersizliği, bunun sebepleri arasında olmalıdır. Necat Çavuş’un şiiri, bu bağlamda önemlidir. Şairin, Amerika’nın Afganistan ve Irak işgaline karşı duyduğu tepkinin bir yansıması olarak işaret edilen “Amerika” şiiri (Özger, 2016: 35), insani hisler ve İslamcı fikirler

üzerinde temellenen bir hassasiyetin ürünü olarak savaşa karşı yeterli itirazın olmadığı bir atmosferde ortaya çıkar. Şiiri asıl önemli kılsa, bir tepki olmanın ötesine geçerek süpergüce yer yer bir nasihate, yer yer bir davete ve yer yer bir teklife dönüşmesidir.

Yayımlanmasının ardından edebî yayınlarda hak ettiği yankıyı bulmadığı (Duman, 2004: 117) gibi geçen süre zarfında da "Amerika" şiirinin yeterince ele alınıp değerlendirilmediği ve ayrıntılı bir tahlile konu edilmediği bir gerçektir. Bu çalışma, bu tespite binaen yapılmıştır. Yazıcı, şiir için "Türkiye'nin hızla değişen gündemi içerisinde çok fark edilmediği halde kenarda parlayarak yıllardır insanlığa göz kırp[tığı]" ve "zamanla daha iyi oku[nup] konuşulacağı kanaatinde" olduğunu belirtir (2016: 42). Şiirle ilgili yazıların önemli bir kısmı, *Yedi İklim* dergisinin Necat Çavuş'a dair özel bir dosyayla 2016 yılı Nisan ayında çıkan sayısında yer alır.

Necat Çavuş'un *Amerika* kitabı, aynı ismi taşıyan tek şiirden ibarettir; şiir, otuz beş bölümden oluşur. Kitap, 2003 yılında, İngilizce çevirisi 2006 yılında yayımlanır. Şiir daha sonra, 2015 yılında şairin tüm şiirlerini bir araya getirdiği *Küçük Okyanuslar* kitabında yer alır. 2017 yılında Türkçesi ve İngilizce çevirisi bir arada olmak üzere şiir "Amerika / America" adıyla müstakil bir kitap olarak yeniden yayımlanır.

Şiirin sonraki baskılarında birtakım değişiklikler bulunur. Bu değişikliklerden iki tanesi 3 ve 4. bölümlerde yapılmış olup kelime düzeyindedir:

"Mahzende yılanmış insan / Yılanmış kara şarapla acı katranla" (Çavuş, 2003: 6)

Yukarıdaki mısralarda yer alan "katran" kelimesi 2015 ve 2017 yıllarındaki baskılarda "kanla" şeklinde değiştirilmiştir (Çavuş, 2015: 190; 2017: 10). İlgili değişiklik şiirin İngilizce çevirilerine yansıtılmamış, her iki baskıda "with (...) tar" şeklinde yer almıştır (Çavuş, 2006: 8; 2017: 56). Şarabın yılanmasında katrandan faydalandığı düşünüldüğünde ilk baskıdaki kelimenin değişmesinin anlam bakımından bir kayıp oluşturduğu söylenebilir.

"Her ân bir tabut gibi geçmekte / Tabiat her ân bir cenazede sanki" (Çavuş, 2003: 7)

4. bölümün başında yer alan yukarıdaki mısralarda bulunan "geçmekte" kelimesi sonraki baskılarda "göçmekte" şeklinde değiştirilmiştir (Çavuş, 2015: 191; 2017: 11). Bu değişiklik şiirin İngilizce çevirisine yansıtılmamıştır. Şiir sanatı her türden sapmaya açık olmakla birlikte ânın geçmesiyle cenaze alayının geçmesi arasında ilk baskıda kurulan kuvvetli benzerliğin "göçmek" fiili kullanılarak aynı kuvvette karşılanamayacağını söyleyebiliriz.

Şiirin ilk baskısında üç bölümün başında tırnak içinde verilen ve bu yönüyle bir iktibas sanatı örneği olan alıntılar, sonraki baskılarda epigrafa çevrilmiş, bölüm başlarına yerleştirilmiştir. 13. bölümün başında Muizzî'den Farsçasıyla alıntılanan mısra (Çavuş, 2003. 16) sonraki baskılarda epigrafa dönüştürülmüştür (Çavuş, 2015: 200; 2017: 20). İlk baskıda 14. bölümün başında Rilke'den Türkçe tercümesiyle alıntılanan mısra 2015 baskısında epigrafa dönüştürülmüş (Çavuş, 2015: 201), son baskıdaysa tekrar bölümün başına yerleştirilmiş ve Almancası epigraf olarak

verilmiştir (Çavuş, 2017: 22-23). 25. bölümün başında Eliot'tan İngilizcesiyle alıntılanan mısra (Çavuş, 2003: 28) sonraki baskılarda epigrafa dönüştürülmüştür (Çavuş, 2015: 212; 2017: 34). Epigraflar 2015 baskısında bölüm numarasından sonra, 2017'de bölüm numarasından önce gelecek şekilde yerleştirilmiştir. İktibastan epigrafa dönüştürülen söz konusu alıntıların şiire şekil bakımından modern bir metin görünümü verdiğini, fakat önemli bir semantik ve fonetik değişikliğe yol açmadığını söyleyebiliriz.

İlk baskıda İslam peygamberinin torunu Hüseyin'in isminin baş harfi 33. bölümde "Asıl şimdi Hüseyin için" (Çavuş, 2003: 37) mısrasında büyük harfle yazılırken sonraki baskılarda küçük harfle yazılmıştır (Çavuş, 2015: 221; 2017: 45). Aşağıda açıklayacağımız üzere özel isimlerin baş harflerinin yazımı konusunda şiirde bilinçli bir tercih vardır; bu durum dikkate alındığında sonraki nüshalarda bir basım hatası olduğu ortadadır.

Şairi yakından tanıyan isimlerden İhsan Deniz, *Bindörtüyüzdokuz*'a dair bir yazısında Necat Çavuş'un mısraı ön plana aldığını tespit eder ve şairin bu tavrının "klasik şiir geleneğinde de uç bulan "hikmet yüklü söz" söyleme olgusuyla örtüş[tüğünü]" belirtir (1999). Çavuş'un şiir anlayışının Nabi'ye bağlanması (Gürdağ, 2016: 44) ve "hakikati arayan" şiirinin "feryat"tan ziyade "sükut"la nitelenmesi (Okumuş, 2016: 40) yerindedir. Nabi'de görülen hikemî tarz Çavuş'ta devamını bulur; yukarıda "Amerika" şiirinin bir tepki olmanın ötesine geçtiğini belirtirken kastettiğimiz budur. Bu noktada "Amerika" "Batıyla yüzleşmenin ve hesaplaşmanın şiiri" (Ay, 2016: 34) olarak nitelenebilirse de alelâde bir duygusal tepki olmadığı ve yüzeysel bir Batı karşıtlığı düzeyinde kalmadığı belirtilmelidir.

"Amerika" ismi, Necat Çavuş'un Allen Ginsberg'ün aynı adlı şiirine yaptığı bir telmihtir. İlk şiir kitabında geleneğe yaslandığı, sonraki eserlerindeyse modern şiire daha fazla açıldığı (Asiltürk, 2013: 306) dikkate alındığında, bu telmih modern şiirle bağ kuran şuurlu bir temeli olduğu görülür. Özger'e göre Allen Ginsberg eleştirisini "kaba ifadeler"le yaparken Necat Çavuş ise Amerika'nın fiili ve kültürel işgaline karşı "isyan ederken bile nahif olmayı başarabilmiştir" (2016: 36). Elbette Çavuş'un şiiri bir isyan olarak da okunabilir; fakat bize göre isyan daha çok Ginsberg'ün şiirinin Amerika'ya içerden protest bir tavrıyla seslenen hatibiyle alakalıdır. Çavuş'un Amerika'ya dışarıdan seslenen hatibinin tavrını, şiiri inceleyeceğimiz aşağıdaki bölümde ortaya koymaya çalışacağız.

Şiirin türünü belirlemek bakımından belirtelim ki "Amerika" şiirini bir hicviye olarak tanımlamak, onu sınırlandırmak olacaktır. Şiirde konuşan ses, aşağıda göreceğimiz üzere hicivden ziyade nasihat ve ikaza başvurur; tarihten örnekler vererek muhatabını ibret almaya çağırır. Bu nasihat ve ikaz tonu, şiiri bir nasihatnâme veya pendnâme olarak da okumaya imkân verir. Amerika şiiri bir taraftan hiciv ve nasihatnâme geleneğini devam ettirirken diğer taraftan gerek formu gerekse poetik araçları kullanma şekliyle modern bir şiir olarak ortaya çıkar: Amerika şiiri büyük ölçüde geleneğin ruhu üzerinde temellenen modern bir yapıya sahiptir.

Amerika şiiri, uzun bir şiir olmasına rağmen Çavuş hem mısra düzeyinde estetiği kurmuş hem de tahkiyeye yönelmeden şiirin tümünde âhenk ve birliği sağlamıştır. Bunun için tekrar ve nidanın iki önemli poetik araç olarak kullanıldığını tespit edebiliriz. Aşağıda teşhis ve tecridi ele alırken göreceğimiz üzere şiirde farklı muhataplar olsa da başlıca muhatap Amerika'dır. Nida, metinde anlam birliğine ve kompozisyon oluşturmaya katkı yapmış ve şiirin bir hikâyeye dönüşmesinin önüne geçmiştir. Tekrar de, kafiye ve veznin yokluğunda, fonetik bütünlüğü ve ahengi sağlamak için kullanılan en önemli araç olarak ön plana çıkar. Bu durumu örneklemek üzere şiirin ilk bölümü üzerinde duracağız.

İlk bölüm 42 mısradan oluşur; bu mısralardan 25 tanesi "a" sesiyle biter; böylece ilk mısranın sonunda yer alan "amerika" hitabıyla ses uyumu oluşur ve bölümün tümünde fonetik bir bütünlük sağlanır. Tekrar mısra başında, ortasında ve sonunda kullanılır. Kelime düzeyindeki tekrarın yanısıra eklerin tekrarından, aliterasyon ve asonanstan yararlanır. Klasik manada kafiye tanımına dâhil edilmeyecek şekilde farklı eklerin birbiriyle ve kelime kökleriyle ses uyumundan yararlanır; bu yolla fonetik bir ahenk oluşturulur. Bu durumu ek düzeyinde yapılan bir tekrar olarak tespit edebiliriz. Aşağıda ilk bölümdeki mısralar numaralandırılmış ve söz konusu ses uyumuna örnekler verilmiştir:

1 Devam et .../ 2 Devam et ... / 4 Devam et .../ 29 Devam et ...

4 ... yarmada ayırmada / 5 ... yolmada / 6 ... saymada

8 ... demirle / 9 ... demirle

11 ... anlayışına / 12 ... bakışlarıyla / 13 ... ayna / 14 ... arasında / 18 ... tанда / 19 ... kanımdan / 23 ... baltasına / 28 ... dünyaya / 31 ... adına / 32 ... zamandan / 33 ... kurttan / 34 ... karıncadan

26 ... Oya oya / 27 ... Oya oya / 28 ... dünyaya (1/7-8)³

3. "Amerika" Şiirine Yakından Bakış: Edebî Sanatlar

3.1. Teşhis ve Tecrid: Şair ve Amerika

"Amerika" şiirindeki belli başlı edebî sanat teşhistir. Nitekim şiirin başlığı, bu teşhisin bir parçasıdır. Bir tarafta şair, diğer tarafta Amerika vardır; şiirdeki diğer şahsiyetler ikisiyle bağlantılı olarak yer alır ve 'sen ve ben' üzerinden ortaya konan benzerlik ve zıtlığı tamamlar. Şiirde yer alan diğer edebî sanatlar, teşhis üzerine bina edilir; hepsi şair ve Amerika arasındaki karşılaştırmaya katkıda bulunur. "Amerika" şiirinde konuşan ses ve muhatapı birden fazladır ve bölümden bölüme değişir; bununla birlikte başlıca hatip şair, başlıca muhatap ise Amerika'dır.

³ "Amerika" (Çavuş, 2017) şiirinden yapılacak alıntılar "bölüm numarası / sayfa numarası" şeklinde verilecektir.

Şiirdeki hatibin ve muhatabın belirlenmesi, teşhis sanatının bir poetik araç olarak nasıl işlev gördüğünü ortaya koymak bakımından önemlidir. Şiirde konuşan ses, kendinden “ben” ve “şair” diye bahsettiği için onu bundan sonra “şair” olarak anacağız. Elbette bizim şair derken kastettiğimiz poetic personadır, şair şahsiyettir; Necat Çavuş’un şahsı değil, şiirde konuşan sestir ve tahkiyeli eserlerdeki anlatıcıya karşılık gelmektedir.

“Ben” zamiri toplamda 11, “sen” zamiri 13 defa kullanılır. İlk bölümde şair kendinden “ben” diye bahseder; fakat bu “ben”in bir şahıs olmanın ötesine geçtiğini ve uzun bir geçmişe sahip olduğunu anlarız. Nitekim ilk bölümde bir telmihle kendini İslam halifesi Ömer olarak takdim eder veya onunla ilişkilendirir.

“Şair”, şiirdeki mütekellimin kendini karakterize etmesi bakımından önemli bir sıfattır. 14. bölümde şair “uzaktan seslenen şair” (14/23) diye kendinden bir üçüncü şahıs olarak bahseder. Bu mısraların öncesinde, “Çavuş’un ‘kaplan’ına bak” (14/23) mısraında Necat Çavuş’un bir şiirine telmih vardır. Mahlas kullanılmayan modern şiirde bu telmih, Necat Çavuş’un bir imzası olarak nitelenebilir. Bunun yanında şiirde konuşan ses olarak şairin, telmih yoluyla kendini “Çavuş” olarak tanımladığı, bu yolla da tecrit sanatı yapıldığı söylenebilir. Bu mısraların devamında şair, kendine yönelik algısını da ortaya koyar:

“Ama kim söyler bunu sana / Uzaktan seslenen şairden başka / Öyle bir şair ki ondan / Beklenmeyi bekler insan / Kuş olmadı darı için / Ve inmedi yukarılardan / Mahşerde toplar kelimeleri / Ve bal damlamakta kanatlarından” (14/23)

Yukarıda kullanıldığını belirttiğimiz tecrit sanatı, ayrıntıları ve farklı çeşitleri olmakla birlikte, basitçe şairin kendine veya teşhis ettiği bir varlığa seslenmesidir (Bilgegil, 2015: 234-236; Saraç, 2007: 192-195). Şiirin 28, 29 ve 30. bölümleri şairin hitabı kendine yönelttiği bölümlerdir. Şair 28. bölümde poetikasını ortaya koyar:

“Şiir yazmak istediğin zaman / Kendi şiirini yaz hür sayfalara / Dut yaprağına yaz yesin diye kurtlar / Zeytin çekirdeğine yaz / Hurma dalına” (28/38)

Bu bölümde ortaya konan şiir, tabiatın bir parçasıdır; tabiatı tahrip etmez:

“Yazılanı yaz hiç yazılmamış gibi / Avcı ol kartalın kanatlarına yaz / ‘Cebrail kanadı’ olsun her biri / Yazarken kuşları yaralama / Toprağa ağaçlara vurma” (28/38)

Şairin Amerika’yı tabiatın tam karşısına konumlandığını dikkate aldığımızda bu mısralarla kendi şiirine yüklediği misyonun tabii olmak ve tabiatı savunmak olduğunu görürüz. Pakistanlı şair ve düşünür Muhammed İkbâl’in *Cebrail Kanadı* adlı eserine telmih yapılan yukarıdaki mısralarda şair, İslamî perspektifle tabiata yaklaşır. Bu mısralarda “yazılan”dan kastedilen tabiatta var olandır ve İslamî anlayışla belirtirsek yaratılandır; şair yazarken yaratana taklit edecektir. Nitekim şair bölümün son mısrasında lehv-i mahfuza telmihte bulunur:

"Şiir okumak istediğin zaman / Kendi şiirini yaz yaratılış levhasına" (28/39)

Diğer canlılar ve varlıklar gibi şair, şiiriyle tabiata tabi olmalı ve kendini onun bir parçası olarak kabul etmelidir:

"Kendi şiirindir kuşların şiiri / Kendi şiirindir balıkların şiiri / Kendi şiirindir ağaçların şiiri /
Taşın toprağın şiiri / Göklerin şiiri" (28/39)

Bir monolog havasında olan 29. bölümde şair, kendini "biz"e mensup ederek konuşur. Önceki bölümün aksine burada olumsuz bir atmosfer vardır: gökyüzünün, taşın, toprağın, kuşların, balıkların, ağaçların yerini bir duman almıştır. Önceki bölümde şiirini "evren çantası"nda arayan şair bu bölümde "evren garajı"ndan bir rüzgârın fırlaması için dua eder:

"Bir rüzgâr fırlasa şimdi evren garajından / Kurtulsak şu bizi içine çeken tablodan / Kurtulsak
dünyadan kurtulsak tabiattan" (29/40)

Bir yok oluş temennisinde bulunacak kadar karamsar ve öfkeli olan şair, 30. bölümde dinginleşir. Ortalığa hâkim olan duman dağılmış, yerini sakın bir çöle bırakmıştır. Bu bölümde maddeden tam anlamıyla bağımsızlaşan bir varoluş, kuvvetli imajlarla verilir. Kendine seslendiğini varsaydığımız bu bölümün yirminci mısrasında şair, bir farklılık yaparak "Ey güzel" hitabını kullanır:

"Ey güzel bu sesle geldin sen / Bu sesle varoldun geçtin etten kemikten / Ve can buldun kantara
girilmeyen cinsten / Sesi bırakma sen yazıya bakma / Geceleyin bozular gündüz yazılan" (30/41)

Bu bölümde varlık sese dönüştürülür: Şair, yazıyı aşan bir konuma yönelir; ses, yazının yerini alır. "Ey güzel" hitabının muhatabı belirgin olmamakla çöl atmosferinden yola çıkarak sesle vahiy arasında bir ilişki kurabiliriz; her hâlükârda gaipten gelen bir ses imajı vardır. Buradan yola çıkarak şairin sanatla ve tabiatla kurduğu ilişkiyi ve kendini konumlandığı yeri daha iyi tespit edebiliriz: Şair yazarken yaratılanı taklit eder. Vahiy şiiri, ses yazıyı geçersiz kılar; ses tabii olanı, yazı yapay olanı temsil eder.

Şiirin son bölümünde "Kalbim" derken şair kendine hitap eder. Amerika'ya hitapla açılan şiir, şairin kendine hitabıyla kapanır:

"Kalbim sen bir çılgık ısmarla / Gelen seher ağlamalarına" (35/46).

Şairin "dil" veya "gönül" kelimeleriyle kendine seslenmesi tecrit sanatının divan şiirinde görülen en yaygın örneklerinden biridir. Bu anlamda şair, yukarıdaki mısralarda "Kalbim" hitabıyla yapılan tecrit vasıtasıyla gelenekle bağ kurar.

Şair dört yerde kendini "biz" zamiriyle andığı topluluğa mensup eder. 3, 5, 13, 25, 27 ve 29. bölümlerde şair "biz" adına konuşur. "Biz" zamiri kullanılmadan, fiillerin birinci çoğul şahıs çekimi veya birinci çoğul şahıs iyelik ekiyle "biz" in anıldığı yerler de vardır. Örneğin: "bakışlarımızla" (Çavuş, 2017: 18). Şiirin bütünü dikkate alındığında "biz", şairin genişletilmiş benliği, aidiyeti veya bir diğer deyişle İslam medeniyetinin mensupları olarak düşünülebilir.

“Amerika” şiirinde Amerika Birleşik Devletleri, Ginsberg’ün “Amerika”sında olduğu gibi kişileştirilir. Şairin Amerika Birleşik Devletleri’ni “amerika” olarak teşhis ettiği ve onu bir şahsiyet kabul ederek ona seslendiği, böylece tecrit sanatını da kullandığı görülür. Yukarıda belirttiğimiz gibi Amerika’ya sesleniş, fonetik ve semantik bir fonksiyona sahiptir; şiirin tümünde ses ve anlam birliğini sağlar. Şair, Amerika’ya ismiyle ve “sen” diye hitap eder. Şiir, “amerika”ya hitapla başlar:

“Devam et amerika / Devam et savaşlarda / Şu ezeli cımbızla / Devam et kılı kırk yarmada
ayırmada / Dünyanın ak tüylerini kara tüylerini yolmada” (1/3)

“amerika”ya hitap şekli, onun nasıl teşhis edildiğini gösteren önemli bir husustur: Görüldüğü gibi “amerika”nın baş harfi küçük olarak yazılmıştır; diğer özel isimlerin imlâsına bakıldığında bunun bilinçli bir tercih olduğu görülür. Örneğin İbrahim, Nevada, Meryem, Roma, Fatih, Bellini, Kerbelâ, Hüseyin, Picasso ve Washington mısra içinde geçen ve büyük harfle başlatılan kelimelerdir. Şiirde “amerika”ya yönelen eleştirel tutum imlâdaki bu tercihle bilinçli bir tercihle şekle yansıtılmıştır. Bunun yanında şiirin başlığı “Amerika” şeklinde, ilk harfi büyük olarak yazılmıştır. Bu incelemede, şairin eleştirel tutumundan ayrılmak ve objektif bir dil kullanmak amacıyla “amerika”dan Amerika olarak söz edeceğiz.

Şiirin İngilizce çevirisinde “amerika” kelimesinin imlâsı farklıdır. Kelime, baş harfi büyük olarak “America” şeklinde yazılmıştır (Çavuş, 2006: 5; 2017: 53). Bunun yanında şiirin ilk Türkçe baskısında Amerika kitabın kapağında tümü büyük harflerle, iç kapakta ve başlıktaysa (Çavuş, 2006: 3) baş harfi büyük olacak şekilde yazılmışken şiirin ilk İngilizce çevirindeyse kapakta ve iç kapakta baş harfi küçük olarak “america” (Çavuş, 2006: 3) şeklinde yazılmıştır.

Şiirde konuşan sesin erkek olduğu düşünüldüğünde Amerika’nın cinsiyeti de önem kazanır. 13. bölümde Amerika dişi olarak teşhis edilir:

“Seçtiğin koca amerika / Nicesine koca olmuş dünyada / Gebe bırakacak seni sensiz bir çağa”
(13/21)

Aynı bölümde şair, Kızılderililere ve siyahilere değinerek Amerika’nın kucağında çocuk yerine canavar büyüttüğünü ve bunun kendi sonunu getireceği ima eder:

“İyi bak kendi çocuklarına / Onlar ki yoktu bu oyunda / Bak nasıl bir canavar büyüyor kucakta /
Ve nasıl birikiyor geleceğin zehri avuçta” (13/21)

Bu mısralardan öncesine gittiğimizde, Amerika’nın şiirde vurgulanan özelliklerinden birinin yer aldığını görürüz:

“Amerika contra natura mı / Natura contra amerika mı” (13/21)

Aşağıda başka örneklerde de görüleceği üzere Amerika ve tabiat, şairin gözünde birbirlerine karşı konumlanmışlardır. Yukarıdaki mısraları birlikte düşündüğümüzde Amerika’nın, şairin bakış açısından, tabiatın dışına çıkan bir dişi olduğunu söyleyebiliriz: Doğurganlığın ve bereketin

kaynağı olan 'tabiat ana'nın karşısında Amerika şer meyveleri vermektedir; tabiiliğini kaybettiği için doğurganlıktan mahrum kalmış, yıkıcı bir dişi olmuştur.

Gurur, Amerika'nın şairi rahatsız eden özelliklerinden biridir. İyi bir tevriye sanatı örneğiyle şair, Amerika'yı mütevazı olmaya çağırır:

"Ve dünya ayaklar altında sanma / Çoğunu altına almıştır dünya" (2/9)

Şair, Amerika'ya en büyük olmadığını hatırlatırken onu narsist bir varlık olarak sunar:

"Senden büyük Allah var Amerika / Gururu varlık sanma ona ışık salma" (14/23)

Narsist oluşu, Amerika'nın kendine yönelik büyüklük algısını bir vehme dönüştürür. Amerika'nın naif denebilecek bir tarafı da vardır ve bu yüzden şairi anlaması kolay değildir:

"Şiirimi anlamaya çalış Amerika / Bak suyun üstündekini sayıyorum yalnızca / Kafan karışmasın diye Amerika / İnmedim söz avına derinlere" (14/23)

Yukarıdaki mısraların devamında şair, Amerika'ya nasihat ederken onun bir yeniyetme olduğunu söyler:

"Sen de gireceksin tarihin sandığına / İyi şeyler yazmaya bak Amerika / Sayfayı ateşle kanla doldurma / Tarihe yeni giriyorsun daha / Bu yaşlı filin altında kalma / Bir yeniyetmesin kucağında" (23)

Şairin Amerika'ya hangi mesafeden hitap ettiği, şairin psikolojisini ve Amerika'ya dair algısını vermesi bakımından dikkate değer bir meseledir:

"Ama kim söyler bunu sana / Uzaktan seslenen şairden başka" (Çavuş, 2017: 23)

Şair, Amerika'ya uzaktan seslenir, fakat "ey" gibi herhangi bir seslenme edatı kullanmaz; Amerika yükseklerdedir; fakat şair ona daha üst bir konumdan hitap eder: şair gökle ilgilidir, Amerika ise yerle sınırlı kalmıştır, göklerden habersizdir, böylece şair yukarıda konumlanırken Amerika aşağıda kalır.

Hitapta emir kipinin kullanıldığı görülür; nitekim yukarıdaki mısralarda görüldüğü gibi şiir emir kipinde çekimlenen bir ifadeyle başlar. Elbette hitap şeklen emir kipinde, fakat anlamca nasihat edici ve ikaz edici bir tondadır.

Şiirin "Devam et..." ibaresiyle açılması şairin hitabını da, Amerika'nın faaliyetlerini de bir başlangıç olmaktan çıkarır: şairin bakış açısından tarihin bir akışı vardır ve bu akışın bir noktasında Amerika'yla şair iki farklı anlayışın sahipleri olarak aynı zaman diliminde bulunmuşlardır. Şair, Amerika'yı tarihteki bir tarafın temsilcisi olarak teşhis eder; Amerika'nın faaliyetlerinin öncesi vardır, fakat bundan da öte Amerika kendinden önceki bir tarafın devamıdır. Şair, Amerika'nın faaliyetlerine şahit olduğunda şaşırılmaz; onun öncesini bildiği gibi, akıbetini de bilir. Bu bakımdan

onun olumlu bir biçimde çekimlediği “Devam et...” ibaresi, bir uyarı niteliği taşır ve aslında Amerika'nın her ne yapıyorsa ona devam etmemesi gerektiğini bildirir.

Teşhis sanatıyla ilgili yapılan tespitlere bakıldığında Amerika'nın dişi, yeniyetme, gururlu ve kan dökücü olduğu görülür; bu özellikler akla bir divan edebiyatı güzelini veya bir femme fatale'i getirebilir. Diğer taraftan şair, Amerika'ya ve fiillerine daha üst perdeden bakabilen ve onu ikaz eden erkek bir bilgedir. Klasik şiirdeki gibi onun güzelliğine meftun olduğunu söylemez; bir taraftan tabiatın dışına çıktığı için ona hiddetlenirken diğer taraftan onun yok oluşunu önceden görebildiği için ona acır. Şiirde konuşan sesle muhatabı yer yer değişse de temelde iki şahsiyetin karşılaştırması vardır; bunlar şair ve Amerika'dır. 26. bölümde şair Amerika'ya şöyle seslenir:

“Bu ses kimin sesi bu nefes kimin nefesi / Benden ve senden başka biri mi var dünyada” (26/36)

Burada “ben” ve “sen”in sembolleştirildiği ve farklı değerleri temsil ettiği açıktır. Diğer taraftan ben ve sen zamirlerinin dişi ve erkek, âşık ve sevgili çağrışımları da kaçınılmaz olarak arka planda olacaktır. Aşağıda başka sanatları ele aldıkça şairin ve Amerika'nın erkek ve dişi, bilge ve cahil, olgun ve genç özellikleri daha somut biçimde ortaya çıkacaktır.

Bu bağlamda, şairin tasarrufu haricinde olabileceğini ve metin dışı bir unsur olduğunu da göz önünde bulundurarak eserin kapağını yorumlayabiliriz. Kitabın ilk Türkçe baskısının kapağı savaşı ve kan dökücülüğü ima edecek şekildedir; siyah zemin üzerinde şairin, kitabın ve yayınevinin adı kırmızı renkte yer alır: Amerika kelimesi akan kan şeklindedir. Şiirin ilk İngilizce tercümesinin kapağında siyah bir zemin üzerinde beyaz renkte şairin, kitabın, mütercimnin ve yayınevinin adları ve kızıl renklerin ağırlıkta olduğu bir fotoğraf yer alır; fotoğrafta âdeta karanlık bir gülümsemeye sahip bir kadın vardır.

Amerika'nın şiirde dile getirilen acımasızlığına ve yıkıcılığına karşı şairin şiirle cevap verdiği açıktır. Amerika'nın bir femme fatale olarak fitnessine ve şerrine karşı şiir, şairin dayanağıdır. Bu bakımdan şiirin 35. bölümüne bakmak gerekir. Şiirin son bölümü, mesnevilerde yer alan “sebeb-i telif” bölümüne benzer (Özger, 2016: 36). Mesnevilerde bu sebeb-i telif asıl bölümden, ağaz-ı destandan önce gelirken Çavuş'un şiirinde en sondadır. Yirmi beş mısralık bu bölümde, şairin muhatabı artık Amerika değil okurdur; yukarıda belirtildiği gibi tecrit sanatıyla “Kalbim” diyerek kendine seslendiği son iki mısradan önce şair, okura şiirin yazılma serüvenini anlatır:

“Eylül'e denk düşen ilhamlarla / Kesik kesik ilhamlarla geldi / Kuşlar gibi konan yağmurlarla /
Orda burda bir eser bir nişane bir hatıra / Yetti şiir dolabının açılmasına” (35/46)

Amerika'ya bir hitap niteliğindeki diğer bölümlerden farklı olarak bu bölümde Amerika üçüncü şahıs konumundadır; bir seslenme edatı içermemekle birlikte bu bölüm okura bir hitap olarak kabul edilebilir. Şiirin son iki mısrasıyla şairin kendine seslenişidir. Şair, bu bölümde Amerika'dan ikili bir ruh hâliyle bahseder: bir taraftan kararlı ve istekli, diğer taraftan yorgun ve isteksizdir. Diğer bölümlerde Amerika'yı hikemî bir tarzda uyarırken kararlı ve istekli olan şair,

"Amerika'yla işim yok aslında / Onun benimle işi olmasa" (35/46)

derken Amerika'ya seslenme konusundaki isteksizliğini gösterir. Bu mısralar Ginsberg'ün, iyi hissetmediğini belirten ve Amerika'dan kendisini rahatsız etmemesini isteyen (1985: 146) ifadelerini çağrıştırır. İsteksizlik olarak nitelediğimiz yukarıdaki ifadeyi açmak gerekirse şair, Amerika'yı hedef alma iradesinden ziyade kendisini harekete geçirenin bizzat şiir sanatı olduğunu işaret eder. Şiirin kaynağı Amerika değil, şairin benliğindeki cevherdir. Amerika, şiirin konusu olmuştur; fakat o olmasa, şiir bir başka şekilde bir başka konuyla dile gelecektir:

"Kadere baktım atlas fincanda / Amerika çıktı bu kırık falda" (35/46)

mısralarının tam olarak bunu anlattığı söylenebilir. Şair böylece şiire dikkat çekerek onu bir araç seviyesine indirmekten kaçınır. Aşağıdaki mısraları, Amerika'ya dair şiir söylemiş olmaktan dolayı şairin pişman olduğu ve şiirinin tam olgunlaşmadığını düşündüğü şeklinde yorumlayabiliriz:

Baktım bal yok bu petekte / Gül toplanmamış henüz etekte / Gül toplanmamış henüz etekte / Yazı mı tüketeyim bahar gelmeden / Yıldız mı avlayayım felek dönmeden / Sanki mısrada beyitte rahat / Sanki yirmidört ayar değil saat / Zehire kanmamış gerçi hüner / Sözler bir uzun ömür sürer / Şekil almamış elmas yetenekte / Işıksa yar oldu olmadı bu tünekte / Şairler bile güler şairin kaderine / Batağa saplanınca konu yerine / Yeryüzü vehimleri göklerde parlamaz / Bu karanlığa aynalar dayanmaz (35/46)

Şair "konu yerine" batağa" saplandığını düşünse de, Amerika'nın eylemleri karşısında derin bir hassasiyetle söz söyler. Anılan mısraların hemen ardından gelen

"Kalbim sen bir çılgın ısmarla / Gelen seher ağlamalarına" (35/46)

mısraları, şiiri bu hassasiyetle kapatır ve yeni ilhamlar için kalbine bir çağrıda bulunur. Böylece Amerika'ya hitapla başlayan şiir, benliği değiştirmeye odaklanan "diriliş" anlayışına uygun şekilde, şair benin kendine hitabıyla kapanır.

Şiirde bulunan diğer muhataplara da bakmak gerekir. 4. bölümde şairin ikinci çoğul şahsa seslendiğini görürüz:

"Kim üflüyor bu yılan yelini söyleyin / Kim armağan getirecek İsa'nın nefesini "(4/11)

Şair, insanlığın duyarsızlığından rahatsızdır; bu bakımdan bu hitabı şairin insanlık âleminin suskunluğuna yönelik tepkisinin bir yansıması olarak düşünebiliriz. Bu mısraların devamında şair iltifat sanatı yaparak Amerika'ya döner. Şiirin 25. Bölümünde de bir iltifat sanatı örneği vardır: Şair "biz" adına önce Eliot'a, sonra Amerika'ya, sonra tekrar Eliot'a seslenir. 31. bölümde şairin muhatabı "çağ"dır:

"Son seyirciler değildi firavunlar / Pehlivanlar güreşirken meydanda / Ey seyircisini çoğaltan çağ / Hangi güçle hangi ateşle tutuşmaktasın / Hangi alevlerle başın dertte" (31/42)

Amerika'nın hâkim olduğu çağı şair, yeni bir çağın başlangıcı için geçici bir kaos aşaması olarak görür. Yukarıda 13. bölümden alıntılanan mısralarda şair, Amerika'ya " Seçtiğin koca Amerika (...) Gebe bırakacak seni sensiz bir çağa" (21) diye hitap ederken çağın değişimine işaret eder.

3.2. Teşbih ve İstiare: Bilge ve Asi

Şairin ve Amerika'nın karakterizasyonu, teşhis dışındaki edebî sanatlarla tamamlanır. Bunların başında teşbih ve istiare gelir. Şiirde teşbih sanatının birçok çeşidi kullanılmıştır; buradaki amacımız edebî sanatları ayrıntılarıyla tespit etmek olmadığından, teşbihleri çeşitlerine göre sınıflandırma yoluna gitmeyeceğiz; bunun yerine şairin dünyayı, yaşanan çağı ve Amerika'yı nasıl takdim ettiğini anlamak için kullanılan teşbih ve istiarelere bakacağız.

Şair, 3. bölümde ölümü teşhis eder: ölüm âdeta uykudadır, ilkelerini unutmuştur ve alışlagelen ölüm olmaktan çıkmıştır. Yaşanan ölümler, tabii değildir; bunun devamında 4. bölümde ân, göçen bir tabuta benzetilir:

"Her ân bir tabut gibi göçmekte / Tabiat her ân bir cenazede sanki" (4/11)

Savaş ve barış kavramları, dünyada yaşanan acıları açıklamaya yetmez duruma gelmiştir ve aralarında bir ayrım kalmamıştır; şair onları iki şeytana veya bir canavarın yanaklarındaki iki gamzeye benzetir:

Savaş ve barış mı / Tahterevalli oynayan iki şeytan mı insan kaderinde / Dünyanın tavanı mı dökülen / Bir görüntü mü örsle çekiç arasında / Bir dev mi çağırıyor bu fırtına / Savaş ve barış mı / İki gamze mi bu canavarda / Yaz ve kışın raksı mı iki yanakta (26/36)

Bu mısralarda dünya âdeta yıkılmaktadır; savaş ve barış kavramları birbirine zıt olmaktan çıkmış, bir yıkım aracı hâline gelmiştir. Yukarıda şairin çağa seslendiğini görmüştük. Amerika ve çağ arasında güçlü bir bağ vardır; çünkü o, bu kaotik çağın hâkimidir. Bu çağı şair 15. bölümde tüyleri durmadan insanlar tarafından yolunan büyük bir kuşa benzetir:

"Çağ dediğin o büyük kuş / Biraz büyük öteki kuşlardan / Habire tüylerini yoluyor insan / Kim kiminle kaynaşmış birleşmiş / Her biri kendine bir nağme seçmiş" (15/24)

Bu çağın insanının en önemli özelliği şuurunu ve hassasiyetini kaybetmiş olmasıdır; bebeklerin ölümünü kapı komşuları dahi duymaz, insanlar sağırlaşmıştır, dağlar âdeta sesleri yutar. Sarhoşluğun derecesini anlatmak için şair, insanı şaraba benzetir:

"Mahzende yıllanmış insan / Yıllanmış kara şarapla acı kanla" (3/10)

Sarhoşluk ortalığı kaplamıştır, her şey tersine dönmüştür; dünya, umarsızlığı ve oburluğu çağırıştırırcasına bir file benzetilir:

"Sarhoşluk su gibi ekmek gibi / Gece ve gündüz devrilmiş gibi / Sırtüstü uzanmış şu dünya fili"
(3/10)

Şair 14. bölümde dünyadan "Bu yaşlı fil" (23), 33. bölümde "Şu ihtiyar kaya" diye bahsederek bir istiare yapar ve bu istiarelerle dünyanın kıyamete yaklaştığını anlatır. Sarhoşluk içindeki insan bundan habersizdir. Şair, insanların dünyada yaşananlara karşı duyarsızlığını, ölüme benzer bir uykuda olmalarına bağlar; insanlar âdeta ölümü içmiştir:

"Çöl nasıl içiyorsa güneşi / Nasıl yiyip bitiriyorsa her şeyi / Öyle içmiş insanlar ölümü / Yağlı bir yemekten sonra / Ölüm mü bir uzun uyku mu / Ölümden sessiz uykuların uykusu" (11/18)

Şair insanların duyarsızlığını ve şuursuzluğunu sarhoşluğa, uykuya ve ölüme benzetir. Aşağıdaki mısralar onun bu yöndeki tasavvurunu daha iyi anlamamızı sağlar:

"Uyanma vakti geldi mi cin uykusundan / Ruhu deviren gecenin uykusundan / Güne yıkılan sarhoş geceden" (12/19)

Şair, insanın durumunu garipser: Bütün canlılar tabii hâlindeyken gözleri "isyan pencereleri"ne benzetilen insan ise başkalaşmıştır:

Ağaçlara baktım ağaç gibiydi / Konuşur mevsimlerle her biri / Kışları mütevazı / Baharları fırfırlı
binbir gösterişli / Karıncaya baktım karınca gibiydi / Kuşlar kuş gibiydi amerika / Köpek köpek
gibiydi / Her şey kendi gibiydi / Sudaki balık gibi kaderin içindeydi / Kaderin kendisiydi faksı
fotokopisi değildir / İnsana baktım amerika / İnsan gibi değildi sanki / Gözleri isyan pencereleri
(18/27)

Şair diğer varlıkları tabii hâlinde bulsa da, bu mısraların devamında Amerika'nın tabiatı zehirlediğinden şüphelenir:

Kendi kanından bir aşı mı yaptın tabiata / İbresini mi tuttun iklimlerin / Bir hile mi soktun akreple
yelkovan arasına / Göz aynı göz ama bakışta bir çoğalma bir çoğalma / Bir çoğalma sapma kırılma
ışıkta / Çoğalmanın çocuğudur savaşlar amerika (18/27)

Burada sözü edilen çoğalma, sapma ve kırılmanın anlattığı kaos, bu mısralardan önce 10. bölümde anlatılır. Şair, tabiatına aykırı bir duruma gelen dünyayı bir Picasso tablosuna benzetir. Bu, figürlerin ve şekillerin belirsiz olduğu çarpık bir tablodur; ne var ki bu tablo, Picasso'nun tablolarında olduğu gibi bir sanat eseri değildir ve estetikten uzaktır:

Dünyanın uzayan saçlarına / Bir berber mi gerekli / Yoksa bir terzi meleği mi / Yırtilan
denizlerine / Sökülen dağlarına / İnsandan fazla bir şey mi / Nedir parçalar içinde kayboluşumuz
/ Ecza oluşumuz taneler oluşumuz / Birbirine yabancı zerreler gibi / Oraya buraya savruluşumuz
/ Geceyi döven nedir gündüzü döven ne / Âşikâr bir el mi var evren havanında / Bir fazla bir eksik
şu hayat macununda / Bir Picasso ama anti-Picasso gibi (10/17)

Şair, bu kaosa karşı düzeni, parçalılığa karşı bütünlüğü arar; bu bütünlük ve düzen, şairin bala benzettiği “yaratılış”la sağlanmış ve tabiatın ahenk içinde olmasının sebebidir:

“Nerede kalpten kalbe geçen / Bakışlar arasında dolaşan / Yaratılış balı” (10/17)

Dünya bir istiareyle “gurbete”e, benzetilir; Amerika bu gurbette bir fanidir ve sandığa benzetilen tarihte o da kaybolacaktır:

“Sen de gurbettesin Amerika / Sen de gireceksin tarihin sandığına” (14/23)

Yukarıda Amerika’nın bir femme fatale olarak tasavvur edildiğini belirtmiştik. Buna bağlı olarak, dünyanın file benzetilmesinde görüldüğü gibi şiirde hedonist unsurlara yer verilir. Amerika’nın hedonist ve yıkıcı imajını tamamlayacak şekilde silaha sarılışı, sevgiliye sarılışa benzetilir:

“Gitme onların üstüne sefil iştahla / Sevgiliye sarılır gibisin Amerika / Sarılırken ecel silahlarına”
(3/10)

Burada silahın bir fallik obje olduğu açıktır; Amerika’nın bu fallik objeye sarılışı onun bir femme fatale olarak yıkıcılığını şehvetle birleştirir.

3.3. Telmih ve İktibas: İyi ile Kötü

Edebî, dinî ve tarihî telmihler “Amerika” şiirinde şairin kendini ve Amerika’yı şahsiyet ve zihniyet bakımından tasvir etmesini sağlar. Bu telmihlerle Doğu ve Batı, gelenek ve modern arasında güçlü bağlar kurulur ve bu bağlarla oluşturulan atmosferde şair kendini ve Amerika’yı konumlandırır.

Şiirde Karakoç, Ümmî Sinan, Muizzi, Muhammed İkbâl, Ginsberg, Eliot, Rilke, Seferis, Doğu ve Batı şiirinden telmihte bulunulan veya eserlerinden iktibas yapılan isimlerdir. Şairler haricinde ressam olarak Picasso’ya, Bellini’ye; düşünce adamı olarak Descartes’e; bilim adamı olarak Einstein ve Edison’a, hükümdar olarak Fatih’e ve Sultan Sencer’e telmih vardır.

Amerika şiirinin ismi bile başlı başına bir telmihtir; yukarıda şairin Ginsberg’ün aynı isimli şiirine telmih yaptığından bahsetmiştik. Bu önemli hususu not ettikten sonra, şiirde dikkat çeken edebî telmihlerin başında Sezai Karakoç’a yapılanlar gelir diyebiliriz. Karakoç, üç yerde “usta” nitelemesiyle telmih edilir. Şairin şahsiyetini niteleyen önemli hususlardan biri, 14. bölümde Amerika’ya “usta”sı adına seslenmesidir:

“Amerika ses ver ustamın çağrısına / Ses ver kulak ver gönül ver gönülden ver” (7/14).

Bu mısralardan hemen sonra “diriliş”in tanımlanması, “usta” ibaresiyle Sezai Karakoç’a telmih yapıldığını şüpheye yer olmayacak şekilde gösterir:

“Diriliş bir rozet değildir yakada / Elini sokmaktır ruhun kazanına” (7/14)

Yukarıdaki mısralarda Necat Çavuş'un şiir ortamıyla veya çevresiyle ilgili bir hayal kırıklığına yer verildiği ve bir eleştiri dozunun olduğu açıktır. Nitekim ilgili bölümün başında bu yönde imalar vardır:

Şiir ormanına girip de şuaradan / Var mı bu aslana yakalanmayan / Bir lokma da ben aldım o
büyük avdan / İnsanı çeken bir dağ gibi / Sonra sırtında bırakan humma ile / Kimi yükünü attı
daha inmeden / Kimi geçemedi üç beş dereden / Dergi figüranı ayırdı bu sınavı / Ayırdı yazık ilahî
sınavlardan (7/14)

Bu mısralardaki 'dağ' ve 'humma' imajları İslam peygamberine ilk vahyin gelişi hadisesine bir telmih olabilir; vahiyle kurulan bu ilişki, şiire ve şaire yüklenen önemli fonksiyonu ve şairin hayal kırıklığını ve yazıklanmasını açıklar.

Şiirin 6. bölümünde şair, "Ustamın sepetindeki güller" (6/13) derken yine Karakoç'a, onun şiirindeki önemli imajlardan biri olan ve gelenekle özdeşleşen gülü de anarak telmihte bulunur. Usta, gelecek tufanı sezmiştir ve hazırlığını yapmaktadır:

"Ve ustamız gemi işinde hâlâ / (...) / Ve ustamız çalışıyor Amerika" (25/46)

Yukarıda şairin yaşanan çağı kaotik bulduğunu görmüştük. Karakoç'a ve "diriliş"e yapılan telmihler şairin çağa dair umudunu oluşturur. Şiirde doğrudan hitap edilen edebî şahsiyet T. S. Eliot'tır. Karakoç'a telmih yapılan yukarıdaki iki mısra, Eliot'a hitap edilen 25. bölümdedir. Bu bölümün başındaki epigrafta T. S. Eliot'tan iktibas edilen bir mısra vardır:

"Hurry up please it's time" (25/34)

Bu mısra Eliot'ın *The Waste Land* adlı kitabındaki "A Game of Chess" bölümünden alınmıştır (Eliot, 1972: 28-29). Bu bölümde barmen, iki kadına, barın kapanma vaktinin geldiğini bu cümleyle birkaç defa bildirir. Çavuş'un şiirinde Eliot'ın mısraı farklı bir bağlamda kullanılmıştır; bununla birlikte, içinde bulunduğu modern toplumun ve kültürün yozlaşmışlığını anlatan Eliot'a yapılan telmih, tufan kıssasına yapılan telmihle birleştirilir:

Bizim acelemiz yok bay Eliot / Acele girince aramıza kovarız onu / (...) / Hiç acelemiz yok / Ve
ustamız gemi işinde hâlâ / Tufansız oturmuş dağlar başına / Gülüyor kendi matemlerini
hazırlayanlara / Ve kendi matematiklerini kuranlara / Ve ruhları fırtınanın kokusunu
almayanlara (25/35)

Yukarıdaki mısralarda geçen "matematik" ifadesi, Eliot'tan iktibas edilen bölümün "Bir Satranç Oyunu" şeklindeki başlığıyla bağlantılı olmalıdır. Şair, geleceği aklıyla hesaplayan değil, ruhuyla sezen bir konumdadır: "Kendi matematiklerini kur[arken]" "kendi matemlerini hazırlayanlar[ın]" tersine usta, ruhu sayesinde "fırtınanın kokusunu al[ır]". Bu mısraların devamında hitap Eliot'tan Amerika'ya çevrilir:

"Ve ustamız çalışıyor Amerika / Biz çalışıyoruz yerle gök arasında" (25/35)

Şair, kaotik çağı sona erdirecek tufanın muhakkak gerçekleşeceği inancındadır. Şairin kullandığı hitaba baktığımızda tufanı, yozlaşmanın bir cezası ve nihayeti olarak gördüğü sonucuna ulaşabiliriz.

14. bölümün başında Rilke'nin *Duino Ağıtları*'nın ilk mısrası (Rilke, 2006 :3) Almanca olarak yer alır; daha sonra bölümün ilk mısrası olarak Türkçe verilir:

“Haykırsam sesimi duyan olur mu melekler katından” (14/23)

Aynı bölümde Rilke'nin “Der Panther”, Çavuş'un “Kaplan” şiirine telmihte bulunulur:

“Rilke'nin 'leopar'ını bırak / Çavuş'un 'kaplan'ına bak” (14/23)

13. bölümün başında Muizzi'nin Selçuklu Sultanı Sencer'e dair mısrası iktibas edilir:

“Ez Haleb tâ Kaşgar meydan-ı Sultan Sencer est” (13/20)

Sultan Sencer'in gücünü ve mülkünün genişliğini anlatmak üzere Halep'ten Kaşgar'a kadar olan bölgenin sahibi olduğunu belirten bu mısra Muizzi'nin divanında “Der-sitayış-i Sultan Sencer” başlıklı kasidede yer alır (Muizzi, 1939: 88). Bölümün ilk iki mısrası Sultan Sencer'in büyüklüğünü anlatır.

“Âlemin kalbi dedik meydana / Ve sultana Tanrı'nın gölgesi” (13/21)

Devam eden mısralarda bu büyüklüğün yarattığı vehme ve ardından gelen hezimete telmih vardır. Sultan Sencer, kendisinden af dileyen Oğuzları danışmanlarının telkiniyle cezalandırmaya karar verir. Kendisine kıyasla oldukça güçsüz sayılabilecek düşmanına yenilir ve onlara esir düşer. Daha sonra esaretten kurtulsa da Büyük Selçuklu Devleti tarihe karışır (Özaydın, 2009: 510-511). Şair, Sultan Sencer'in mağlubiyetini ve esaretini, kuvvetinin zirvesinde olan Amerika'ya bir ibret olarak gösterir; onu Kızılderililer ve siyahiler üzerinden uyarır:

“Nice âhlar dirilir sonra / Newyork'ta Washington'da / Bir kızılderili okunda ya da bir zenci aynasında / Kimse favori değil evren maçıında / Ne galipler tutsak oldu mağluplara” (13/21)

Fatih Sultan Mehmet, ressam Bellini tarafından yapılan portresine telmihle olumlu bir iktidar figürüdür:

“Bir gül gibi koklayacaksın Roma'yı / Böyle mi demişti kendi kendine / Poz verirken Fatih ressam Bellini'ye” (6/13)

Şair, fetih kavramını gülle ilişkilendirerek onu estetik bir unsura çevirir. Bunun yanında Fatih'in Roma'ya dair tasavvurunu, Kerbelâ hadisesine ve Amerika'nın Irak müdahalesine telmihte bulunmak suretiyle Amerika'nın tasavvuruyla kıyaslar:

Şimdi gül kokuları mı geliyor öteden / Güller mi geliyor geleceğin bahçesinden / Artan çoğalan
doğan doğuran güller / Selâma selâm katan selâm beldesinde / Kırmızı güller kanlı güller
Kerbela'da / Canım Hüseyin'in gülleri / Son nefesini verirken ağzından dökülen (6/13)

27. bölümün ilk mısrasında Bugünkü Batı dünyasının temelindeki Yunan medeniyetini şiirleştiren Yorgo Seferis'e telmih yapılır:

"Zeytin ağacının ağladığını görmüş düşünde Seferis "(27/37).

Seferis'in "Stratis Talasinos Bir Adamı Tanımlıyor" şiirindeki

"Gece "Aya Nikola"nın güvertesinde / ağlayan bir zeytin ağacı gördüm düşümde" (Seferis, 2000).

mısralarına yapılan bu telmihten sonra şair, çeşitli telmihlerle İslam medeniyeti etrafında şekillenen geleneği anar:

"Bizse binlerce kez ağladığını gördük hurma ağacının / Şeker kamışının konuştuğunu büyük
ağızdan / (...) / Leylâ'nın ağladığını gördük / Mecnun çıkmadan sefere" (27/37).

Eliot'a, Rilke'ye ve Seferis'e yapılan telmihlerde şair Doğu medeniyeti adına bir cevap veriyor gibidir; Karakoç, Muizzi ve Muhammed İkbâl'e yapılan telmihlerdeyse şairin onaylayıcı bir tavrı vardır.

Başta İslam olmak üzere semavi dinlerin ilahiyatı, Amerika şiirinde yapılan telmihler arasında önemli bir yere sahiptir; bu telmihlerin başında peygamberler ve onlarla ilgili isimler gelir. Şiirde ismi anılan dinî şahsiyetler İbrahim, İsmail, Musa, İsa, Meryem ve Hüseyin'dir. İsmi anılmadan telmih yapılan dinî şahsiyet ve hadiseler de vardır. Örneğin şiirin ilk bölümünde Süleyman peygambere ve İslam halifesi Ömer'e telmih vardır:

Devam et amerika / Ölüme koşarken arenada / Ölümü koşturuyorsun meçhul krallar adına / Hızlı
olabilir misin zamandan / Dünya tacına taht kuran o kurttan / Ne haber Nevada çölündeki
karıncadan / Kör müdür topal mıdır / Buğdayı dâneyi yakalamış mıdır / Güneşin altında
kavrulmuş mudur / Ben ki duyardım sesini bin mil öteden / Dicle kenarında bir keçinin /
Eğilirdim hakkına / Ama felek başköşeye koymuş / Ve sürmüş seni kader balkonuna (1/8)

Bilindiği gibi Süleyman iktidarı simgeler; onunla ilgili telmihleri divan şiirinden folklorla kadar yaygın bir alanda bulmak mümkündür. Yukarıda, Sebe süresinin 14. ayetine bir telmih vardır; buna göre Süleyman tahtında vefat etmiş, ancak vefatı, kurtlar esasını yedikten sonra anlaşılmalıdır. Şaire göre, gücünün zirvesinde görünen bir iktidar çürümekte olabilir. Şair, Süleyman'ın sonunu Amerika için bir ibret olarak işaret eder.

Yukarıdaki mısralarda Neml süresine de telmih vardır: Süleyman çölden ordusuyla geçerken bir karınca, ezilmemeleri için diğerlerini uyarır.

“Nihayet Karınca vadisine geldikleri zaman, bir karınca “Ey karıncalar! Yuvalarınıza girin; Süleyman ve ordusu farkına varmadan sizi ezmesin!” dedi.” (Kur’an, Neml Süresi / 18)

Görüldüğü gibi karınca, ordunun kendilerini “farkına varmadan” ezebileceğini söyler. Bu uyarıyı duyan Süleyman gülümser ve Rabbine şükreder. Şiirde Süleyman’ın Karınca vadisindeki hassasiyeti, Nevada Çölü’nde bir karınca üzerinden Amerika’ya bir soruyla hatırlatılır. Nevada Çölü, nükleer denemelere saha olmuştur; şairin karıncanın “kör mü, topal mı” olduğunu, “güneşin altında kavrulup kavrulmadığını sormasının sebebi budur. Şair, iktidarın zirvesini simgeleyen Süleyman’ı Amerika’yla kıyaslar ve ona bir model olarak sunar.

Bu telmihın hemen ardından İslamî literatürde ve klasik edebiyatta adalet timsali olan Halife Ömer’le ilgili meşhur olmuş bir söze telmih vardır. Buna göre Ömer, Dicle nehri kenarında bir kuzunun kurt tarafından kapılmasından dâhi sorumluluk hissettiğini söyler:

“Ben ki duyardım sesini bin mil öteden / Dicle kenarında bir keçinin / Eğilirdim hakkına / Ama felek başköşeye koymuş /Ve sürmüş seni kader balkonuna” (1/8)

Burada şairin, Halife Ömer’e telmihte bulunurken “ben” demesi, onun bir medeniyetin temsilcisi olarak konuştuğunu gösterir. Yöneticinin adaletini ve sorumluluğunu anlatan bu telmihten hemen sonra, şair Amerika’nın “felek” tarafından “kader balkonuna” sürüldüğünü söyler. Böylece şair, “ben ve sen” diye andığı kendisi ve Amerika arasında vicdan, adalet ve iktidar kavramları çerçevesinde bir karşılaştırma yapmış olur. Dün hâkim olan kendisiydi; bugünse iktidar Amerika’nın elindedir; Amerika’ya iktidarı bahşedense felektir. Şair, burada iktidarın değişken tabiatına ve tedavülüne vurgu yaparak Amerika’yı ikaz eder; yarın her şeyin başka bir hâl alabileceğini ima eder. Nitekim bu yöndeki ifadeleri şiirin başka bölümlerinde de görmek mümkündür.

Şiirin 32. ve 33. bölümleri, özellikle Kербela hadisesine yapılan telmihlerden anlaşılacağı gibi doğrudan doğruya Amerika’nın Irak’a müdahalesiyle ilgilidir. 33. bölüm, İbrahim peygamberin eşi Sara’ya yapılan telmihlerle başlar:

Selvi gölgeli bir ikindedir kadın orda / Öğlenin gözlerinden nar gibi düşen / Orada çocuklar İbrahim’in çocukları / Putlara taş atmakta babadan kalma sanatla / Bebekler İsmail neşesinde çöl ortasında / (...) / Sen ateşlerden geçerken amerika / Ankalar geliyor gelecek yağmurlarla / Ve bir kez daha iniyor cennet / Hüseyin toprağına / Ve bir destanla kopuyor fırtına / Ve aşkla kaynıyor insanlık kaynağında (33/ 44)

Yukarıdaki mısralarda Irak, daha geniş anlamda Ortadoğu ve Arap ve İslam coğrafyası referanslarla geçmişe bağlanır. Kur’an’a, Enbiya Suresi’nin 51-70 ayetleri arasında İbrahim peygamberle ilgili bölümlere telmih de içeren bu bölümde şair, Amerika’yı gelenekteki bir başka kötülük figürü olan Nemrut’un sonunu hatırlatarak uyarır.

Kur'an'daki "kalu belâ" hadisesine telmih yapılması, şairin insan anlayışını ve insanın varoluş sebebine dair inancını ortaya koyan önemli bir husustur. Bu hadiseye göre, insanların ruhları tecessüm etmeden, Allah'ın "Rabbiniz değil miyim?" sorusuna "Evet" cevabını vermişlerdir. Bu hadiseden Araf suresinde bahsedilir:

"Kıyamet gününde, biz bundan habersizdik demeyesiniz diye Rabbin Adem oğullarından, onların bellerinden zürriyetlerini çıkardı, onları kendilerine şahit tuttu ve dedi ki: Ben sizin Rabbiniz değil miyim? (Onlar da), Evet (buna) şahit olduk, dediler." (Kur'an, Araf / 172)

Şair, Kur'an'daki bu hadiseye telmihte bulunur:

"Dediler ben doğdum / Kesildi soru'nun göbeği / Şimdi yalnızım oyunlarda / Uyudum uyandım
'belâ' aynasında" (12/19)

Yukarıda şairin insanların "haberizsizliği"nden yakındığı görülmüştü; insanların bir "uyku"da olmaları, verdikleri bu cevabı unutmalarıyla bağlantılandırılır. Şair, insanın "yaratılış"ından saptığı kanaatindedir:

"İnsanın maddesi mi değişti / Balçıktan kana mı düştü cevher" (9/16)

Burada insanın balçıktan yaratıldığına dair Hicr Suresi'nin 26. ayetine telmih vardır. Şiirdeki tabiat ve yaratılış kavramları birlikte düşünülmelidir; tabii olmak, yaratılışın dışına çıkmamak ve tahripkâr olmamaktır. Aksi durumda, "tabiat deposu" dolacak, kıyamet hazırlanmış olacaktır. 9. bölümde yer alan aşağıdaki mısralarda şair, bir kıyamet tablosu çizer:

Gök fabrikası çalıştığında / Kim ne diyecek yarın için / Dünün kayası altında ezilirken / Gök
fabrikası çalıştığında / Ay'ı harmanlayıp döktüğünde / Kendinden habersiz insanlar üzerine /
Tabiat deposu doldu mu ha! / Bir şeyler görünüyor mu insandan / Sadece bir ses mi gökleri
çınlatmakta (9/16)

Yukarıdaki mısralar Kur'an'daki kıyamet sahnelerine, özellikle Tekvir Suresi'nin 1-14 ayetlerine bir telmih olarak okunabilir. Daha önce Amerika'nın tabiatla ilişkisini sorguladığımız gördüğümüz şair, "tabiat deposu[nun] dol[masından]" bahsederken kıyametin yaklaştığına dair uyarıda bulunur.

Dinî telmihlere baktığımızda şairin, İslâm'ın yanısıra Yahudi ve Hristiyan geleneğini de tevarüs ettiğini ve Amerika'yı Hristiyanlığın temsilcisi olarak düşünmediğini görmediğini anlarız:

"Kim armağan getirecek İsa'nın nefesini / Dünden getirmediğin müjdeyi / Gelecekte arama /
Arama Meryem'i bu insanlıkta" (4/11)

"Kapanıp Musa'nın ayaklarına / Vuruyorsun İsa'ya" (13/21)

Bir femme fatale olarak karakterize edilen Amerika, masumiyeti simgeleyen Meryem'le ve barışı ve yeniden dirilişi simgeleyen İsa'yla bir zıtlık oluşturur.

3.4. Tefrik ve Tezat: Ben ve Sen

Tefrik ve tezat sanatları, metnin bütününde hem şairle Amerika arasındaki farklılık ve zıtlığı hem Amerika'nın tabiatındaki düalizmi ortaya koyar. Tefrik, şiirde iki unsur arasında karşılaştırma yapma imkânı sunan bir sanattır ve çeşitleri vardır (Bilgegil, 2015: 266-270; Saraç, 2007: 176-177). Şiirde, klasik anlamıyla bir tefrik veya tezat sanatı örneği aramaktan ziyade burada anlam ve özellik karşıtlıkları üzerinde durduk. İki farklı anlayışın sahipleri olarak şairle Amerika arasında yapılan birçok ayırım görebiliriz. Aşağıda bunları örneklemeyle çalışacağız.

5. bölümde şair Amerika'nın kapitalist anlayışını hedef alır. Amerika, karanlık bir ticaret yapmaktadır:

Yılan oturmuş kara mücevherler üstüne / Malını satma zifiri karanlıkta / Eski berduş ayın son ışıklarında / Sunacaksın bizim gibi sun sürahiye / Günışığında çatlamış dudaklara / (...) / Bu gidişle işsiz kalacaksın amerika / Müşteri girmeyecek açtığı dükkâna (5/12)

Masallarda hazineleri bekleyen ejderhalara veya dev yılanlara yapılan bu telmihle Amerika, karanlık ve tehlikeli bir tüccar olarak nitelenir. Oysa şairin "biz" diye andığı topluluk ticaretini gün ışığında yapmaktadır ve maldan ötesini alıp satmaktadır:

"Ama bizim çarşının malları başka / Mal dediğimizden öte mal dediğimizden başka / Bizde 'gül alırlar gül satarlar' mesela" (5/12)

Ümmi Sinan'ın mısralarına (2001: 49) telmihle bu mısralarda bahsedilen "biz" in, Amerika'nın kapitalist anlayışına karşı "gül" imajıyla oluşturulan bir ütopyayı anlattığını düşünebiliriz.

32. bölümde Amerika'yla İslam medeniyetinin hayat ve ölüm anlayışı birbirinden tefrik edilir:

Ölüm dudaklara konduğundan Kerbelâ'da / Şahid olacaksın binlerce tebessümün doğuşuna / Gözleri bilge kılan o toprak / Ölümü sevmeyi öğretmiştir oğula / Bu yaşamak sana göre değil amerika / Bu ölüm sana göre değil / Mekik dokuyacağına yıldızlar arasında / Kan versene bizi bağlayan damarlara / Ölüm ki dünün hazırlayıp işlediği yastık / Yarının karyolasında / Onu daha fazla işleme (32/43)

Ölümün gülümsemeyle karşılanması ve bilgece değerlendirilmesi, iki hayat ve ölüm anlayışı arasındaki farkı oluşturur. Kerbelâ hadisesine yapılan telmih vasıtasıyla bu mısralarda yapılan tefrik vurgulanır. Amerika, bilmediği ve anlamadığı bir coğrafyada ölümü "işle"mektedir. Diğer taraftan Amerika'nın "bizi bağlayan damarlara" kan verebilecek olması, onun tabiatındaki potansiyel iyiliği işaret eder.

Amerikan kapitalizmi akla ve bedene dayanır:

Azizlerin borsada / In God We Trust makamında / Bu koca maske amerika / Ecelin kendisidir aslında icad edilmiş korku tapınağında / Akılla girilir oraya / Kalbini bırakıp bahçede / Ve ruhunu vestiyere para karşılığında / Çıkınca almak üzere / (...) / Beden soytarısı çıkar sonra / Gösterir

sanatını dünyanın alnında / Ruhun mahzeninden çalınan lâmba / Ruhun gölgesi soytarının elinde
/ Edison anlamında (16/25)

Şairin anlayışında ise aşk, ruhla ideal bir varlık kazanan bedende var olabilir; ruhtan mahrum kalan beden kötülük sahası hâline gelir:

"Bir sürme sevgilimin gözlerine / Geceden ve gündüzden öte / Ve şimdi bir bakış kazanıyor aşk /
Ruhun şarkısını söyleyen vücutta / Öyleyse ne için var bedenimde / Şeytanın yazlığı olmasın
vücut / Ruh tatile çıktığında" (11/18)

Yukarıda telmih sanatını değerlendirirken şairin semavi dinlerin geleneğini tevarüs ettiğini belirtmiştik: Şairin Amerika'yla meselesi bir Müslüman ve Hristiyan mücadelesi değildir. Şiirde tezat sanatına ve bu çerçevede değerlendirilebilecek imajlara baktığımızda hilal ve haç yerine kurulan karşıtlıkları görme imkânımız olacaktır. Yukarıda şiirin 5. bölümünde Amerikan kapitalizminin nasıl eleştirildiğine değindik; aynı bölümde Amerika ile anne arasında kurulan bir tezat vardır:

"Satıcının gözlerini görmeliyim amerika / Oynaşırken elleri sinsî havada / (...) / Ve bir anne gibi
bakacak mesut ve titrek gözler / Ve gülün kokusu evreni sardığında / Anneler emzirir kanlı diken
bile" (5/12)

Karanlıkta kalan gözlerle bir annenin gözleri arasında kurulan tezat, aynı zamanda karanlık ve aydınlığın tezatıdır. Mısra veya bölüm düzeyinde kurulan tezat sanatının ötesinde şiirin genelinde anneyle Amerika arasında tezat oluşturan bir anlam çerçevesi vardır. Şiirde anne kelimesi 8, çocuk kelimesi 13, bebek kelimesiyse 4 defa geçer. Bu kelimelerin çağrıştırdığı doğurganlık ve masumiyet, bir femme fatale olarak tasavvur edilen Amerika'yla tezat oluşturur. Tabiat ve Meryem de doğurganlık ve saflığı temsilen bu denkleme Amerika'nın karşısında eklenir. Amerika demirle ve yıkımla özdeşleştirilir:

Demiri demirle yoruyorsun / Gülü gülüşü demirle / Ayışığını ağlayışı demirle / Akşamın demirini
vuruyorsun sabahın demirine / (...) / Her yankı başkasının çocuğunu doğurmakta / Seni beni
yakan endüstriyel bir tanda / Şimdi ben seni çoğaltayım kanımdan / Sen beni azalt bu bataкта
(1/7)

Dünya "batak"ında Amerika azaltan, şairse çoğaltandır; biri yıkıcı, diğeri yapıcıdır. Bunun yanında şair Amerika'nın ruhundaki düalizmi de işaret eder. Amerika yalnızca yıkıcı değildir; aynı zamanda naiftir; dünyayı değerlendirirken yanılır:

"Kendini evin özü sayma bu kabukta / Az evvel güle baktık tazeydi / Şimdi düşmüş böceklerin
ağzına" (3/10)

Amerika'nın yanlıgısı dünya "kabuk"unda kendini "evin özü" saymasıyla sınırlı değildir; o, hayatla ölümün iç içe oluşundan da habersizdir; uzaklara bakarken ayağının hemen dibindeki tuzağı göremez:

"Uzağı görüyorsun değil mi / Peki ayağın neden şuracıkta tuzakta" (7/14)

Şiirde kurulan demir ve tabiat, akıl ve kalp, beden ve ruh, kırbaç ve gül karşıtlıklarını tespit edebiliriz; bunlar sırasıyla şairle ve Amerika'yla özdeşleştirilir. Diğer taraftan bu karşıtlıklar Amerika'nın içinde de vardır; şairin yapmak istediği onu bu karşıtlıkların olumlu tarafına çekmektir.

Genel Değerlendirme

Necat Çavuş'un 35 bölümden oluşan "Amerika" şiiri; hacmine rağmen şiir estetiği, poetik araçların ve dilin kullanımındaki hassasiyet bağlamında başarılı bir eserdir ve değişik açılardan tahlil edilmesi gerekmektedir. "Amerika" şiirinde edebî sanatlar, bir Amerika imajı oluşturması ve bunun yanında şiirde konuşan kişinin kendine yönelik algısını ortaya koyması bakımından önemli bir poetik araç olarak kullanılmıştır. Karşımızda iki önemli figür vardır: şair ve Amerika. Genel hatlarıyla edebî sanatların fonksiyonlarını tespit etmek istersek, teşhis ve tecrit sanatlarıyla bu iki figürün genel şahsiyet özellikleri ve fiilleri; teşbih ve istiare sanatlarıyla dünyayla, çağla, tabiatla ilişkileri; telmih ve iktibas sanatlarıyla tarihî ve kültürel konumları; tefrik ve tezat sanatıyla ikisinin önemli farkları belirlenmiştir diyebiliriz.

Şair, "kalu bela"ya kadar dayanan uzun bir insanlık geleneğini tevarüs eden olgun bir erkek bilge, Amerika ise yeniyetme bir femme fatale'dir. Amerika tabiatı sapmakla kalmayıp onu tahrip eden bir dişidir. Şair, tabiatı muhafaza eder ve Amerika'yı yer yer ikaz edici yer yer nasihat edici bir tonda tabiatına, özüne dönmeye davet eder. Şairin tabiatla ilgili duruşu İslamî perspektiften yorumlanmış bir ekoeleştiril tavrı olarak yorumlanabilir. Bunun ötesinde şairin gözünde tabiat, yaratılış veya fitrat kavramıyla ilişkilidir; şairin dünya görüşü içinden görülen bir tabiattır. Diğer taraftan bu tabiat, erkek gözüyle görülen bir tabiattır: Amerika özüne dönerse kadın erkeğin, tabiat kültürün hâkimiyetine dâhil olacaktır.

Amerika neden bir diş, bir femme fatale imajıyla resmedilmiştir? Bu sorunun cevabı, şiirde ortaya konan ve doğal olarak subjektif olan imajların arka planında yalnızca İslami fikirlerin değil ataerkil kültürün de bulunduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Bir diş olması, Amerika'nın ataerkil bir bakış açısından şeytanlaştırılmasını ve dolayısıyla tedip edilmesini veya cezalandırılmasını mümkün kılar. Diğer taraftan femme fatale'in cazibesi şairle Amerika, "ben" ve "sen", özne ve nesne arasında bir arzuyu da var eder. Bu bakımdan Amerika, ister Batı edebiyatının ve sinemasının femme fatale'leri düşünölsün ister divan şiirinin acımasız sevgilileri hatırlansın, tehlikeyle cazibeyi aynı anda barındırır. Anneye, bebeğe, Meryem'e yapılan vurgular

şairin Amerika'yı değiştirme, onu tehlikeli bir sevgiliden masum bir anneye dönüştürme girişimidir.

Erillik ve kadınlık söz konusu olunca özne ve nesne kavramları da gündeme gelir. Şiirde konuşan özne olarak şair; Amerika'nın bir özne oluşunu, özneleşme şekli ve fiilleri üzerinden sorgular. Şairi özne kılan ve ona iktidar veren, bilgisidir. Bu bilgi, dinî bir gelenekten gelir ve fiilde kendini tabiata bağlılık olarak gösterir. Amerika, yanlış bir özne olarak tabiatın dışına çıkmıştır. Şair, onun daha büyük bir özne tarafından cezalandırılacağını Amerika'ya bildirir. Amerika, her irade ettiğini fiile dökme hakkını kendinde görmek yerine bir nesne olduğunu bilmelidir. Şaire bu bildirme hakkını veren ve böylece ona iktidar sağlayan bilgi, Amerika'nın mahrum olduğu bir bilgidir; çünkü Amerika daha tarih sahnesinde yenidir ve şairin davetine kulak vermezse ezeli kötünün tarafı olarak bu bilgiyi acı bir şekilde öğrenecek ve iktidarını kaybedecektir. Amerika, ancak ruh sayesinde bedenini dizginleyebilecektir; demir yerine gülü, ölüm yerine hayatı ve yeniden doğuşu seçecektir.

Şairin yer yer korkutma, yer yer hicvetme, yer yerse ona nasihat etme yoluna gitmesi Amerika'ya yönelik bakışındaki gerilimin bir yansımasıdır. Şair, Amerika'yla karşılaşmaktan oluşan bu gerilimi hikmetle aşmaya yoluna gider. Bu hikmetle geçmişe uzanır, şu anı yorumlar ve geleceğe dair öngörülerde bulunur; böylece Amerika'yı değiştirmeye çalışırken kendisi de olgunlaşan bir benlik olarak ortaya çıkar. Şair, hikmetle söz söyleyerek yereli ve günceli aşar; insan, tabiat, inanç ve medeniyet kavramları etrafında savaşı ve barışı, hayatı ve ölümü sorgular. Şiirde tabiat üzerinden kurulan karşıtlık Doğu-Batı, Müslüman-Hristiyan gibi karşıtlıkların önüne geçer ve şairin hitabını sathî bir Batı muhalefeti olmaktan çıkarır.

Kaynakça

- Abak, Şaban (1999). "Bir Diriliş Şairi Olarak Necat Çavuş". <https://dirilisyazilari.wordpress.com/2007/04/26/bir-dirilis-sairi-olarak-necat-cavus/> (23.09.2017)
- Asiltürk, Bâki (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Ay, Arif (2016). "Ölümden Önceki Sözler". *Yedi İklim*, sayı: 313, Nisan 2016, s. 33-34.
- Bilgegil, Kaya (2015). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*. Erzurum: Salkımsöğüt.
- Bilsel, Şeref ve Gündoğdu, Cenk (2005). *Şiir Defteri, 1980 Sonrası Şiir ve Hayat*. İstanbul: Toroslu Kitaplığı.
- Budak, Fatih (2016). "Küçük Okyanuslar'da Diriliş Yolculuğu: Necat Çavuş Poetikası Üzerine Bir İnceleme". *Yedi İklim*, sayı: 313, Nisan 2016, s. 48-52.
- Coşkun, Menderes (2010). *Sözün Büyüsü Edebî Sanatlar*. İstanbul: Dergâh.
- Çavuş, Necat (2003). *Amerika*. İstanbul: Yedi İklim.
- Çavuş, Necat (2006). *America*. Çev.: Ahmet Ataseven, İstanbul: Medcezir.
- Çavuş, Necat (2015). *küçük okyanuslar, Toplu Şiirler (1983-2013)*. İstanbul: Mevsimler Kitap.

- Çavuş, Necat (2017). *Amerika* (şiirin Ahmet Ataseven tarafından yapılan çevirisi *America* ile birlikte). İstanbul: Mevsimler Kitap.
- Deniz, İhsan (1999). "Ve Bindörtüyüzdokuz...". *Yeni Şafak*, 12 Temmuz 1999. <http://www.yenisafak.com/yazarlar/ihsandeniz/ve-bindortuyuzdokuz-42874> (12.10.2017).
- Duman, Ali (2004). "Bir Karıncanın İncinen Ayaklarında". *Şiirâtı, Yaz Kitabı*, yayına hazırlayan: Seyhan Erözçelik, s. 117-120, İstanbul: Şiirâtı Yayıncılık, Sîmurg.
- Emre, İsmet (2010). "Sezai Karakoç'un Sanat ve Edebiyat Görüşü". *Sezai Karakoç*, ed.: Mehmet Çelik ve Yakup Çelik, s. 153-164, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ersoy, Mehmet Âkif (2011). *Safahat*, yayına haz.: Necmeddin Turinay, günümüz Türkçesine çev.: Necat Çavuş, Ankara: TOBB.
- Genette, Gérard (1966). *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ginsberg, Allen (1985). *Collected Poems 1947-1980*. Harmondsworth: Viking.
- Günay, Durmuş (2010). "Diriliş Akımı ve Düşünce Sistemi". *Sezai Karakoç*, ed.: Mehmet Çelik ve Yakup Çelik, s. 54-68, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Gürdağ, Hayrullah (2016). "Necat Çavuş Şiiri". *Yedi İklim*, sayı: 313, Nisan 2016, s. 44-47.
- Işık, İsa (2012). "Sezai Karakoç Yahut Diriliş Düşüncesi İzleğinde Bir Şair: Necat Çavuş". *JASSS (The Journal of Academic Social Science Studies)*, cilt: 5, sayı: 2, Nisan 2012, s.163-171. https://www.jasstudies.com/Makaleler/1380442662_ışik_ısa_TT.pdf (23.09.2017).
- Karakoç, Sezai (1986). *Edebiyat Yazıları II*. İstanbul: Diriliş.
- Karakoç, Sezai (1989). "Hatıralar". *Diriliş*, sayı: 56, 11 Ağustos 1989, s. 10-12, 18.
- Karakoç, Sezai (2015). *Diriliş Muştusu*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kur'an. *Kur'an-ı Kerim Türkçe Meali*, Diyanet İşleri Başkanlığı. http://www.kuranikerim.com/m/diyanet_index.htm (21.02.2018)
- Muizzi (1939). *Divân*. Haz.: Abbas İkbâl Aştıyani, Tahran: Kitabfurûşi-i İslâmiye.
- Okumuş, Mehmet (2016). "Hicri Sükût". *Yedi İklim*, sayı: 313, Nisan 2016, s. 40-41.
- Özaydın, Abdülkerim (2009). "Sencer". *İslâm Ansiklopedisi*, cilt: 36, s. 507-511, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özger, Mehmet (2016). "Nahif Bir Direniş Şairi Olarak Necat Çavuş". *Yedi İklim*, sayı: 313, Nisan 2016, s. 35-36.
- Rilke, R. M. (2006). *Duino Ağıtları* (Almanca-Türkçe). Çev.: Can Alkor, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Saraç, A. M. Yekta (2007). *Klasik Edebiyat Bilgisi: Belagat*. İstanbul: 3F.
- Seferis, Yorgo (2000). *Bütün Şiirleri*. Çev.: Özdemir İnce, Herkül Millas, İstanbul: Varlık.
- Ümmi Sinan (2001). *Pir Ümmi Sinan Hazretleri Divanı*. Haz.: Şevket Gürel, İstanbul: Ümmi Sinan Külliyesi.
- Yazıcı, Adem (2016). 'Amerika' Şiirinde Metafor Yağmuru. *Yedi İklim*, sayı: 313, Nisan 2016, s. 42-43.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (162-170)

Makalenin Geliş Tarihi: 24.05.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 11.06.2018

ŞİİRDE KENT YAZIMI:

ARAGON'UN PARİS'İNDEN İLHAN BERK'İN *GALATA* VE *PERA*'SINA

Ceren ÖZGÜLER*

ORCID: 0000-0003-0503-6013

ÖZ

İstanbul, 1947 yılında İstanbul adıyla İlhan Berk'in ilk şiir kitabına konu olmuştur. İlhan Berk, yaklaşık kırk yıl sonra, 1985 yılında, farklı yazınsal türlerde ve değişik yazım teknikleriyle kaleme aldığı Galata'yı ve 1990 yılında da Pera'yı yayımlamıştır. Fransız yazar Louis Aragon'un 1925'te yayımladığı Paris Köylüsü adlı anlatının yönteminden etkilendiğini belirten İlhan Berk, Aragon gibi geleneksel anlatım biçimlerinin dışına çıkarak, farklı yazınsal türler ile parçalı bir şiirsel metin oluşturmuştur. Hem Aragon hem de Berk'in kenti yazma istekleri sıradan bir anlatıma indirgenmiş bir tasvir yapmaktan çok, yazın estetikleri ve tarih, dünya, insan, nesne anlayışları doğrultusunda kenti, yaşayan bir organizma olarak kendi doğası içinde ele almak ve insan-kent ilişkisini çeşitli yönleriyle ele almak amacına yöneliktir.

Anahtar kelimeler: Aragon, İlhan Berk, Paris Köylüsü, Galata, Pera, kent yazımı, gerçeküstücü şiir, otomatik yazı, resimsel kolaj, "harikulade", tipografik öge, söyleşimsel metin.

WRITING THE CITY:

FROM ARAGON'S PARIS TO ILHAN BERK'S *GALATA* AND *PERA*

ABSTRACT

İstanbul was the subject of İlhan Berk's first poetry book named "İstanbul" in 1947. About 40 years later, İlhan Berk published "Galata" in 1985, in varied literary genres and different writing techniques, and in 1990, he published "Pera". Stating that he was influenced by the method of the book "Paris Peasant" which was written by the French writer Louis Aragon in 1925; İlhan

* Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü
eposta: cerenozguler@hotmail.com



Berk outlined traditional narrative forms such as Aragon's and created a fragmented poetic text with different literary genres. The reason why Aragon and Berk worked on the theme, city, was not to make an ordinary description but to discover the concept of city as a living organism as well as its relation to mankind by making use of their own vision of history, world, humanity and literary esthetics.

Keywords : Aragon, İlhan Berk, Galata, Pera, Paris Peasant, writing the city, surrealist poetry, automatic writing, pictorial collages, "marvelous", typographic element, dialogical text.

Kent çağlar boyunca yazarları, filozofları etkilemiş, onların düşlerini, hayallerini dile getirmelerinde önemli rol oynamıştır. Önce Bizans, sonrasında Osmanlı İmparatorluğu'na başkentlik yapmış olan İstanbul, uzun geçmişi boyunca Hristiyanlık ve İslam'ın merkezi olarak kabul edilmiş, farklı kültür ve değerleri bünyesinde barındıran en özel kentlerden biri sayılmıştır. Türk şiirinin vazgeçilmez temalarından biri olan bu kent, İkinci Yeni temsilcilerinden olan İlhan Berk'in şiirine de farklı görünümüyle yansır.

"İstanbul'u hep büyük bir kitap vazgeçilmez bir arkadaş diye tanımladım. Dahası, İstanbul gibi bir kenti olan bir yazar başka bir şey istememeli diye de yazdım. Giderek, onu insanlığın haline benzettiğimi de ekledim: Geçmişle, şimdisiyle yıkık bir insanlık; ama geleceğiyle inançlı, güvenli... İstanbul böyle bir şey benim için. Ondan kopamıyorsam, neden bu: bir kentten çok, bir insanlık halidir benim için İstanbul. Türkiye'nin tarihini de, coğrafyasını da yazan odur. Kan, onda bulur kanlığını, o biçimler derim." (Ünlü-Özcan 1990: 327)

Gerçekten de farklı şiir ve röportajlarında da belirttiği gibi İstanbul, onun şiirlerinde bir tema olmaktan çok, şiirinin kendisini kurgulayan, bir bakıma şiirine kendisini yazdıran ayrı bir dünyanın sembolüdür. Berk, İstanbul'u kendisinin de ifade ettiği gibi, "her yerinden okunan, her yerinden başlanılan" bir kitap gibi okur.

Geleneksel anlatım biçimlerinin dışında kalmayı tercih eden İlhan Berk, İkinci Yeni hareketinin temsilcilerinden kabul edilirken, Türk edebiyatında İkinci Yeni, hem anlatım hem de dil bakımından bir kırılma noktası olarak kabul görür. İkinci Yeni şairlerinin temelde Gerçeküstücülük akımından etkilendikleri kabul görmüş genel görüştür. Gerçeküstücülük sayesinde yeni bir gerçek algısına ulaşmak isteyen şair, gerçeklikten daha derin bir boyuta geçer. Her ne kadar İkinci Yeni ve Gerçeküstücülük farklı şartlarda ve coğrafyalarda, farklı amaçlarla ortaya çıkmış olsalar da, her iki akım da gerçeğin aslında görülmeyen boyutunda saklı olan gizemi ortaya çıkarmak amacındadır. Her ne kadar İkinci Yeni'nin yayılmaya başladığı dönemlerde Gerçeküstücülük akımı sonlanmaya başlamış olsa da, yansımaları çok önceden özellikle Frankofon şairler aracılığıyla edebiyatımızı etkilemeye başlamıştır.

Her ne kadar İkinci Yeni Şairleri "rastlantısallık", ya da "anlamsızlık" gibi konuları tartışmaya açıp kendilerine göre yorumlasalar da, İlhan Berk Gerçeküstücülükten en çok bahseden ve 2005'te yayımlanan *Gerçeküstücülük* adlı kitabıyla bu kavramı özellikle inceleyen şair olmuştur.

"İkinci Yeniciler, geleneği tümüyle dışlayarak içsel, bireyci bir şiir anlayışına yönelirler. 'Anlamsızlığın anlamı' ve 'anlamsızlığa kadar özgür olmak' şiir anlayışlarının ana izleğidir. Hareketin öncülerinden İlhan Berk'in anlatımıyla; 'Sözün üstünü çize çize yürüyen' bir şiir dili vardır. Mitin sisli dünyasından kopardıkları nesnelere şiir dilinin buğusuyla karararak somut unsurlarından arındırılmış soyut ve belirsiz estetik bir dünya kurarlar." (Korkmaz 2005: 269-270)

Ressam kimliği ve İkinci Yeni akımının soyut algısıyla, gezdiği, gördüğü yerleri okuyucuya farklı çehreleriyle yansıtan İlhan Berk, gerçeği şiir dilinin kendine has üslubuyla birleştirir. Şiir dilini, gerçeğin görünmez soyut yönüyle birleştirirken, kurduğu yeni "estetik dünya", gündelik hayatın sıradanlığından uzak farklı bir atmosferde gözler önüne serilir. Berk, bazen gündelik hayatın içinden insanları, yoksul halkı bazen de yalnızca evlerine dönen insanları betimlerken, gerçek olana yani topluma ve ona dair duyarlılığını da şiir dili aracılığıyla ifade eder:

"İstanbul açları tokları hastalarıyla aynı kıta üzerinde bulunuyorlar
Bu saatte dünyada sabahtır
Bu saatte yeryüzünün birçok limanlarına gemiler girip çıkar
Büyük insan balıktan döner
İstanbul bin göz bin dudak halinde ayakta
İşte sırayla kalkan kepenklerin gürültülerini duyuyorum
Camlar siliniyor

Tramvayların havayı yarıp geçtiklerini görüyorum
Tünel'de vagonların ışıkları yandı
Gülhane Parkı'na güneş vurdu
Fatih'teki "Garipler mahallesi"nde şimdi sade çocuklar kalmıştır
Edirnekapı tramvaylarında iğne atsan yere düşmez" (Berk 1993: 42)

Modern kentin insanı tutsak eden karmaşası, insanı yalnızlık ve kendine yabancılaşma gibi duygularla baş başa bırakır. Şairler, kentin kalabalığını, onu oluşturan tüm parçaları, ayrıntıları adeta bir fırsata dönüştürerek tüm bu nesne, mekân, insan gibi şiirlere konu olabilecek kente ait temaları, daha farklı bir gerçeklik algısına ulaşmak için kullanırlar. Gerçeküstücülük işte bu algıyı tam olarak desteklerken, şiire alışılmış formun dışında özgür ve yeni bir biçim olma özelliğini kazandırır. Gerçeküstücülükte tür sorununun olmaması ve şairi ya da yazarı metne tutsak eden bir süreklilik aranmaması, şiiri daha özgür hale getirir. Önemli olan tema ya da konu olarak kabul edilen içeriğin ön plana istenilen formda sunulabilmesi olmalıdır. Özgürlüğü kısıtlamayan, mantık ya da aklın denetiminde olamayan her şey kabul görür hale gelir. Gerçeklik, farklı yüzleriyle okuyucunun karşısına çıkar.

Gerçeküstücü akımın en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Louis Aragon, 1925'te yayımladığı *Paris Köylüsü* adlı yapıtında gerçeküstücü bir tema olan “harikulade” ya da “harika” (le merveilleux) kavramının peşinde, kenti sıradanlığından uzak ve kenti oluşturan tüm detayların esas işlevlerinden uzaklaşmış halinde yeni bir gerçek algısı peşinde modern bir kent yazımına başvurur.

“Düşünmeme biçim veren sayısız dolambaç, kâinattan edindiğim herhangi bir kavramı, öncelikle onu soyut bir imtihana tabi tutarak teyit etmeye mecbur bıraktı beni. Aşılandığı benliğime bu analiz zihniyeti, bu zihniyet, bu ihtiyaç. Uykusundan uyanmaya çabalayan bir insan misali, bu zihinsel alışkanlıktan kendimi kurtarmaya çalışmak, basitlikle, doğallıkla, sırf gördüğüm ve dokunduğumun tecrübesiyle düşünmek, bana ıstıraplı bir çabaya mal oluyor. (Aragon 2017: 22)

Aragon, “harika” ve “sıradan (le quotidien)” karşıtlığını ortaya koymak için kenti dolduran, belki de en sıradan sayılabilecek öğeleri, gündelik hayatın içinde var olan dükkanları, parkları, pasajları, daha da ayrıntıya inildiğinde bir afişi ya da bir mönüyü anlattığı içine taşımış, şiir dilinin imkanlarını aklın denetimi dışında kalan bilinçaltının onda uyandırdığı yeni gerçeklik algısı içinde harmanlayıp okuyucuya yeni bir görüş, anlayış olarak sunmuştur. Kendisinin de “zihinsel alışkanlık” olarak ifade ettiği aklın denetimi, kenti özgürce anlatabilme, bu özgürlüğün ötesinde, kenti yalnızca dar bir çerçevede ve derin olamayan bir biçimde anlatmaya ancak olanak sağlar. Bu sebeple Aragon, Paris gibi bir dünya kentinin kendi doğasında barındırdığı bir tür gizemli gerçekliği gündelik hayatın sıradanlığı içinden çıkarıp yeniden keşfetmek üzere aklın denetiminden uzak farklı, gerçeküstüçülere özgü yöntemleri benimsemiştir.

“Gerçeküstüçülük, ister söz, ister yazı ile ya da başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya çıkarmak için başvurulan, içinden geldiği gibi yazma yöntemidir. Bu, aklın denetimi olmaksızın (rüyada olduğu gibi) her türlü estetik ve ahlak kaygısı dışında düşüncenin yazılışdır”. (Breton 2009 :38)

Aragon için “Opera Pasajı” ve “Buttes-Chaumont” parkında saklı farklı kent ve yapay bir doğa algısını, kente gizlenmiş “harika”yı barındıran ve modern mitoslar üreten Paris içinde aramak amaç haline gelirken, İlhan Berk de İstanbul’u özel olarak da Galata ve Pera semtlerini tarihsel ya da kültürel bir mekân olmaktan çok bir şiir malzemesi olarak öne çıkarır. Her iki şair için de önemli olan yalın bir şehir tasviri yapmaktan çok, kenti yaşayan bir organizma olarak ele alıp, insan ve kent ilişkisini tüm dinamikleriyle ve farklı bir kurguyla yaşatmak olmuştur. Kentin karmaşık yapısını, sürekli değişen gerçekliğini yazının sonsuz olanaklarıyla birleştirmişlerdir.

“Galata’yı yazmaya başladığımda yazma biçimi aradım, kırk defa denedimdi. Beni en çok etkileyen Paysan de Paris oldu. Ama bunu daha önce okumuştum. Paysan de Paris’de bir Opera bölümü vardır. Paris’teki Opera alanı. O alandan başlayarak Paysan de Paris’yi yazar. Ondan sonra da, asıl Aragon’u sevenler ‘Paysan de Paris’de yakaladıklarını söylerler. Kitabın biçimsel bir devrimi

vardır. Beni ilgilendiren onu nasıl anlatacağımdı. Oraya öyle girdim.” (...) Matrakçı Nasuh'un minyatürü olmasaydı ben belki de “Galata”yı yazma işine girişmezdim, diyorum (...) İlk engel, üsluptan da önce, nasıl bir yöntem uygulayacağımdı. Baştan beri, ‘Galata bir gün yıkılınca bu kitaba göre kurulsun’ diyordum. (...) Öte yandan, ben de ne tarih, ne coğrafya kitabı yazmak istiyordum. Mimar gibi, haritacı gibi de davranmak istemiyordum. Öyleyse ne yapacaktım? Böyle bir yöntem bilgiyi başa almak demektir, bu da benim işime gelmiyordu. Bilgiyle şiirde nasıl baş edilir? Ben ki bilgiyi yanıma yaklaştırmayı (şiir söz konusu olunca) hiç mi hiç düşünmüyordum (...) İkinci güçlük, nasıl anlatacağım? sorusuna gelip dayanıyordu. İşte burada çeşitli üsluplar denedim. Şiir yazacaktım, benim işim buydu. Kimi yerde ona yaklaşıyor, kimi yerde de dağlar kadar uzaklaşıyordum.” (Berk 2009: 189,193,194)

İstanbul'un birçok farklı öğeyi bir arada bulunduran kozmopolit yapısını, iç içe geçmiş farklı yazınsal türlerle okura aktarırken, Berk, bu karmaşık kent gerçekliğini tanımlayacak en doğru yazı biçiminin peşindedir. Kendisinin de ifade ettiği gibi birçok yöntemi denemiş olmasına rağmen, bilgiyi farklı bir şiir gerçekliği ile harmanlayıp gerçeküstücü üslubun ona açtığı yolda şehrin saklı yüzlerini kendi gerçekliği ile birleştirip yazmak onun tercih ettiği yöntem olmuştur. Böylece Galata ve Pera'yı en gerçeküstü haliyle okuyucuyla buluşturmuş olacaktı. Berk, tarihi, toplumsal çevreyi gerçek kişileri, gündelik kent hayatının içinden çıkardığı bir şiire dönüştürüyordu. Görsel olanla yazınsal olan aslında aynı gerçekliğin farklı yüzleriyken, modern kent yalnızlığın sembolü olmaktan çıkıp, bunun yerine yeni gerçekliğin oluşmasında bir basamak, bir araç haline geliyordu.

Galata'yı bir minyatürden, *Pera'yı* bir haritadan yola çıkarak tasarlayan Berk, edebiyat eseri ile edebiyat dışı malzemeler arası bir ilişki yaratarak parçalı yeni bir anlatı oluşmasına olanak sağlar.

“Beyoğlu'yum ben rüzgârlar öğrenciler yağmurlar kadar eski

Dünyanın ilk günleri ilk sâkinleri gibi eski

Büyükparmakkapı Meşelik Bekâr Alageyik sokakları bunlar

(Güneşler puhular ağaçlar ikonlar)

Bu hep siyahlar giyen hep önüne bakan Mis Sokağı

(Asalar mumlar rüzgârgülleri Matta'ya göre İncil)

Bu günlük yutmuş gibi başı dönen Kazancı Yokuşu

Bu Müeyyet (ah o Müeyyet!) Sofyalı Sekbender Curnal sokakları

Çocuklar evler kiliseler kuleler bunlar

Bunlar dişi Lazaruslar ölü kuşlar arsenik cüruf

Bunlar sesler

(...)

Ve Ağacami'de çocukluğunu süpürüyor bir çocuk ve açık önünü

Ve kuşlar geçiyor – değilmi ki sabah geçecektir-

Ve Turnababa sokağına kâğıtlar uçuruyor rüzgâr

(...)

Ve ilk çağlardaki gibi geçiyor omzunda bir kuşla bir adam. (Berk 1990: 187-189)

Berk, gerçekten de, İstanbul'u yalın gerçekliğiyle anlatmaktan çok, İstanbul'u, bu kent içinde yaptığı uzun dolaşmaların sonucu kendi düşsel gerçekliği ile yeniden yazar. Berk, bir 'yol haritası' olarak gördüğü minyatürü, haritaları, kolajları, mekânları, hayatları, tarihi okunacak bir öge olarak anılarla, serbest çağrışımlarla metnine katarken, *Kült Kitap*'ta söylediği gibi, "şiir yaşamdan çıkar" sözünü doğrularcasına, İstanbul kültürel bir süreklilik içinde kendi şiirini yazdırtır ona.

Berk, gerçek kişileri, mekânları klasik anlatı geleneklerinin dışında oluşturulmuş parça metinler aracılığıyla okuyucuya sunar. Berk, böylece, tüm tarihsel, kültürel derinliği, zenginliği ve çeşitliliği içinde Galata ve Pera'nın bıraktığı izlerin peşinde, kendi şiirini, tarihini, İstanbul'unu kurar. Memed Fuat'a yazdığı bir mektubunda söylediği, "*Galata bir gün yakılırsa, hiç kuşkun olmasın bu kitapla yeniden kurulabilecektir.*" (Sönmez 2012:25) sözleri, yarattığı kurgunun bir temsilidir.

Her iki kitapta da yer alan ve sözünü ettiğimiz kurguyu kuvvetlendiren öğeler arasında yer alan minyatürler, haritalar, resimler, duyurular ya da afişler Berk'in metnine anlamsal bir derinlik katarak çok sesli bir metin okumasına olanak tanırken, özellikle Galata'yı anlatırken minyatür, tüm metin içinde karşımıza çıkmaktadır. Matrakçı Nasuh tarafından kaleme alınan bu



minyatürün yalnızca Galata ve Pera'yı konu alan bölümlerinin kullanılmasında amaç aslında görünmeyen, çizilmemiş olanın altında, anlatılacak, kurgulanacak hayal edilecek farklı bir gerçeklik olduğunun kanıtıdır.

Berk, bu bir tür 'boşluk doldurma' yöntemiyle, okuru çeşitli soyutlamalarla düş gücünün derinliklerine indirirken, minyatürün de bir şiir malzemesi olabileceğinin; farklı bir kent alımlamasına ve yazımına olanak tanıyabileceğinin altını çizer. Bu yöntemi, minyatürden hareketle şiirine katma nedeni, minyatürde her ögenin sembolik bir şekilde işlenip, en küçük boyutta gösterilmesi, izleyicinin yorumlamasına olanak sağlayan bir resim sanatı olmasıdır. Dolayısıyla Berk, minyatüre bakan okurun zihninde yeni ve farklı bir duyarlılık yaratmakta; kendi gerçekliğini

serbest çağrışımlarla okurun düş gücüyle birleştirmektedir.

Berk, Matrakçı'nın minyatürü için yaptığı 'serbest okuma'nın bir benzerini de Pera'da uygular. İtalyan gravürcü Filippo Buondelmont'nin Pera'yı temsil eden bir taşbaskısı ile Piri Reis'in Kitab-ı Bahriye'sini kendi şiir estetiği doğrultusunda yeniden kurgular. Tarih bir bilim dalı olmaktan çıkar ve şiir malzemesine dönüşür.

"Bir taşbaskısı Pera alınlıklı. Alt alta üst üste çizgiler, oyuklar, çıkmalar, taşmalar (Bir taşbaskısı Himalayalar'da bir yolculuktur. Yol iz yoktur. Yolunuzu siz bulacaksınız.) karınca yuvaları gibi insanlar, sokaklar, caddeler. Bir deniz dibi haritasıdır sanki: burunlar, koylar, körfezler çizecektir: Bir azınlık kalesi için. Bir azınlık kalesi: Özenle çevirdiği bir imparatorluğun (ki haraç ve talanla büyümüştür.)

Salipler, putlar, haçlar.

(...)

Katafalklar gibi sıralanmış Saint-Marie. Üç Horan, Aya Triadi. Ağzını ağzına almış Yüksekaldırım. Uzuyor Büyükcadde. (Kurutulmuş çiçekler, kuşlar, öpülmüş kızlar.)

(...)

Pir-i Reis'in Kitab-ı Bahriye'yesinde bir tepe (...)" (Berk 1990: 150)

Berk, gerçekten de Galata ve Pera'nın gizli tarihini yazarken, alışılmış teknikler ve görme biçimlerinden ayrılıp gündelik olanın taşıdığı şiirsel gücü, kentin karmaşık yapısıyla birleştirerek, uygun farklı türlerle -şiir, düzyazı şiir, öykü, anlatı, diyalog- ve söylem biçimleri ve kurgu öğeleriyle -ek, çıkma, öndeyiş, son deyiş, bitirme, kıssa gibi- okuyucuya yansıtır. Aslında, çok bilinen, fakat alışılmamış biçimlerde kullanılan tekniklerle oluşturulan farklı söylemler, alt metinler, güçlü çağrışımsal yapılarıyla okura metnin yazınsal ve görsel öğelere dayalı bir arka planı olduğunu gösterir.

Minyatür ve haritalar dışında görsel imge ve kolajlar gibi metin dışı çok sayıda öge, çoksesli, çok katmanlı, parçalı bir metin örgüsü içinde, yazarın kendi tanıklıkları ve yaşanmışlıklarıyla da birleşerek, semtlerle, sokaklarla, kurumlarla, çeşitli toplumsal ve kültürel mekânlarla özdeşleşmiş gerçek kişileri uzak ve yakın geçmişten bugüne taşır. Gazete kupürleri, lokanta mönüleri, reklam metinleri, değişik yazı karakterleri ve tipografik biçimler gibi metin içinde bir tür alt metin olarak nitelendirebileceğimiz ve farklı çağrışımlara, tasarımlara, düşümelere, kurgulamalara olanak tanıyan görsel malzemeler, Berk'in doğrudan hitap ettiği okuru alışılmamış bir İstanbul anlatımıyla yüzleştirir. Galata ve Pera'nın yakın tarihiyle ilgili çeşitli reklam resimleri (tiring mağazaları, arabalar, ilk film gösterileri, şapkalar, diş macunu), duyurular (ölüm ilanları), konser duyuruları (Liszt'in 1847 tarihli konser afişi), lokanta mönüleri (Dilek Restoran, Pera Palas), gazete kupürleri (Psalty Pasajı, Tünel pasoları, Yüksekaldırımlı Cani Petri ve Hırvat Kavas, Sarah Bernhard ve Joséphine Baker'in İstanbul'a gelişleri) yazınsal metnin görselleştirilmesine ve bu yolla çoğul ve çoksesli bir okumaya olanak sağlarlar.

Sonuç

İlhan Berk neredeyse İstanbul'un tarihiyle özdeş olan Galata ve Pera'yı, Bizans'tan Osmanlı'ya, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e ve günümüze kadar, tarihsel, toplumsal ve kültürel süreklilikleri içinde birer şiir malzemesi olarak ele alarak; onları, şiir diliyle, şiirin olanaklarıyla yeniden kurgulamış; tarih-insan-mekân-eşya ilişkisini öznel tasarımlar ve çağrışımsal soyutlamalarla gerçeküstücü bir metin olarak ortaya koymuştur.

İlhan Berk, böylece, kent gerçekliğini kendi şiirinde, kendi şiirinden hareketle var ederken, evrensel bir hakikatin de altını çizer: "Bir şiirde yaşam böyle perçinleşmezse, şiir böyle vurmazsa (kendi tarihi içinde doğrulanmazsa) yaşam ne denli büyük boyutlu olursa olsun sözde kalır, yaşam kadar eski bir şey yoktur çünkü." (Berk 2009: 35)

Kaynakça

Aragon, Louis (2017). *Paris Köylüsü*. İstanbul: Yapı Kredi.

Berk, İlhan (1985). *Galata*. İstanbul: Yapı Kredi.

Berk, İlhan (1990). *Pera*. İstanbul: Yapı Kredi.

Berk, İlhan (2009). *Kült Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi.

Berk, İlhan (2017). *Toplu Şiirler*. (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi.

Breton, André (2009). *Sürrealist Manifestolar*. İstanbul: Altıkırkbeş.

Korkmaz, Ramazan (2005). *Yeni Türk Edebiyatı (1839-2000)*. Ankara : Grafiker.

Sönmez, Sevgül (2012). *Elin Üstünde Gezsin- İlhan Berk'ten Memet Fuat'a Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi.

Ünlü, Mahir vd. (1990). *20. Yüzyıl Türk Edebiyatı*, İstanbul: İnkılap.

Yeniay, Müesser (2013). *Öteki Bilinç: Gerçeküstüçülük ve İkinci Yeni*, İstanbul: Şiirden.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (171-184)

Makalenin Geliş Tarihi: 22.05.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 10.06.2018

RÜYÂSIZ EDEBİYAT: KALP AĞRISI VE ZEYNO'NUN OĞLU

İbrahim ŞAHİN¹

ORCID: 0000-0001-7127-6176

Dünya, ruh evreninin sadece bir damlası ve sembolik görüntüsüdür.

Novalis

ÖZ

Edebi eserlerini İkinci Meşrutiyet döneminde yayınlamaya başlayan Halide Edip Adivar, kendi döneminin birçok romancısı gibi, eserlerinde sosyal problemleri ele almış ve yaşadığı devrin ideolojilerinden etkilenmiştir. Bilhassa ilk romanlarında Meşrutiyet Türkçülüğün etkisi görülen Halide Edip Adivar, 1923'ten sonra, modern-mistik bir dünya görüşünü benimsemiştir. Halide Edip Adivar'ın dili ile ideolojisi arasındaki ilişkiyi konu alan bu makalede, edebi dili biçimlendiren imaginative söylemin ve empresyonların, onun dilinde bulunmayışının ideolojisi ile ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Çünkü Halide Edip Adivar, dilin edebîliğinden ziyade roman vak'asının kronolojik anlatımına ve dilin anlaşılabilirliğine önem vermiştir.

Halide Edip'in edebi dili bu sebeple imgelerden, empresyonlardan uzaktır. Onun dünya görüşünün modern yanı, ele aldığı konular karşısında rasyonel oluşu; mistik tarafı ise tasavvufu estetik bir tercih olarak benimsemiş bulunmasıdır. Bu yüzden Halide Edip'in dili dünya görüşüne uygun olarak imaginative değil, literaldir.

Anahtar Kelimeler: Halide Edip Adivar, dil ve ideoloji, edebî dil, rüya ve edebiyat, rüya ve dil, imaj ve edebi dil.

¹ Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
eposta: isahin312@gmail.com



DREAMLESS LITERATURE: *KALP AğRISI* AND *ZEYNO'NUN OğLU*

ABSTRACT

Halide Edip Adivar, who started to publish her literary works during II. Meşrutiyet period, has been influenced by the ideologies of the period who lived and treated social problems in her works, like many other novelists of her time. In particular, Halide Edip Adivar, whose first novels are influenced by Pan-Turkism in Meşrutiyet, adopted a modern-mystical worldview after 1923. In this article, which deals with the relation between the language and the ideology of Halide Edip Adivar, the relation of imaginative discourse and impression that form literary language to the ideology of its absence in her language is emphasized. Because Halide Edip Adivar attaches importance to the chronological narration of the novel story and the clarity of the language rather than the language literacy.

This is why the literary language of Halide Edip is far from images and impressionism. The modern side of her worldview is rational formation in the face of the topics she deals with; and the mystical side is that sufism is an aesthetic preference. Therefore, the language of Halide Edip is not imaginative, literal according to the world view.

Keywords: Halide Edip Adivar, language and ideology, literary language, dream and literature, dream and language, image and literary language.

Sanat eserinin kendisi bir rüyadır; baştan kabul edilen bu hüküm, sanat eserinin içeriğinde dil ve olgular aracılığıyla “rüya”nın bir analitik malzeme olması gerektiği mecburiyetini ortadan kaldırmaz. Şiir, roman, musiki, resim, mimari ya da heykelde sadece “eserin” bilinçaltı kaynaklarının rüya ile benzerliği yetmez; sanat eserinin bizatihi inşa tarzının, rüya ile bir ilişkisi vardır. Sanat ve rüya arasındaki münasebetin ilk aşaması, rüyayı, sanat eseri formunda inşa etmektir ki rüyanın atmosferini, esere hâkim kılmayı esas alan bir çalışmaya göre çok daha kolay bir çalışma yöntemidir. Dille inşa edilen sanat türlerinde, asıl zor olan, bizatihi dilin bir “rüya” formunda teşkil, tayin, tasvir edilmesi ve böylece şiir ya da romanın edebî dildeki telkin kabiliyeti aracılığıyla, rüyanın “aurası”nın esere sinmesini sağlamaktır. Şüphesiz sanatkârların rüya ile münasebeti, daha özel bir çalışma gerektirir ve sanatkârın sanat anlayışı kendini mensup hissettiği/saydığı edebiyat akımı ile de ilgili olabilir. Öte yandan formun kendisi bir rüya olabilir; fakat bu anlayış on dokuzuncu yüzyılın pragmatist ve rasyonalist anlayışlarını, verdiği edebî örneklerde görüldüğü gibi metnin dünyasının literal düzeyde çoğaltılması/üretilmesi olumlu açıklayabilir. E. Zola için, *Bir Ailenin İçtimai Tarihi*, baştan sona gerçek bilgilerden inşa edilmiş bir metin olsa bile; somut bilgi, dile dökülüp bir kurgu çerçevesine aktarıldığında “aynaya” benzeyen sanat eseri tezinin bir sonucu olarak, “şeylerin” aslı değil, yansıması anlatılabilir. Şüphesiz bu da bir rüyadır. Bu yansıma, bu durumda “içe bakış” (projection) ile ilgilidir. Ancak burada içe bakışın derecesi, katmanı önemlidir. Sanat akımları, içe ya da dışa bakma biçimlerine, düzenlerine göre değil; içe bakmanın derecelerine göre tasnif edilir; çünkü yazma ve yansıtmanın doğasında içe

bakış vardır. Fakat içe bakıldığında, içteki manzaranın hangi katmanına baktığımızı, ortaya koyduğumuz dil ifşa eder. Sanat eseri ve rüya arasındaki asıl ilişki burada başlar. Herhangi bir sanat eserinin rüya ile işlevini, dil düzeyinde izlemek, tespit ve tayin etmek mümkündür elbette. Çünkü rüyanın dili mistik ve metaforik bir dildir; bu yönüyle de şiir diline benzer. Fakat edebî türler arasında, dilin doğası/kullanım biçimi itibarıyla şiirle yakın münasebet ilham edebilecek tür sadece şiir değil, şiir diline yaklaştırılan bir dile sahip olan mensur metinler de rüyaya yakın bir dilin ürünleridir.

Modern Türk edebiyatının bugün sanatından ziyade siyasi ve fikri yanıyla tartıştığı Halide Edip Adıvar (1882), roman tarihimizin en üretken yazarlarından. İnci Enginün, Halide Edip Adıvar'ın yazdığı romanları, kronolojik olarak aşağıdaki gibi vermiştir: *Heyula* (1909), *Raik'in Annesi* (1909), *Seviye Talip* (1910), *Handan* (1912), *Yeni Turan* (1912), *Son Eseri* (1913), *Mev'ud Hüküm* (1917), *Ateşten Gömlek* (1922), *Vurun Kahpeye* (1923), *Kalp Ağrısı* (1924), *Zeyno'nun Oğlu* (1926), *Sinekli Bakkal* (1936), *Yolpalas Cinayeti* (1936-1937), *Tatarcık* (1939), *Sonsuz Panayır* (1946), *Döner Ayna* (1954), *Akile Hanım Sokağı* (1957-1958), *Kerim Usta'nın Oğlu* (1958), *Sevda Sokağı Komedyası* (1959), *Çaresiz* (1961) ve *Hayat Parçaları* (1963). Halide Edib'in ayrıca, hikâyeleri, piyesleri, tercümelemleri ve fikri eserleri de vardır.²Biz bu incelememizde, romancının *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu* adlı romanlarındaki rüya veya rüyalar üzerinden, Halide Edib'in dilinin nitelikleri üzerinde duracağız.

Kalp Ağrısı, modern bir Türk kızı olan İstanbullu Zeyno'nun, Binbaşı Hasan Bey'le olan duygusal ilişkisinin hikâyesidir. Ancak, Hasan Bey'e, İstanbullu Zeyno'nun yakın arkadaşı Azize de âşıktır. Zeyno, sonuçta, arkadaşı Azize için fedakârlık yaparak Hasan Bey'den uzaklaşır. Zeyno, Hasan Bey'e âşıken, Saffet ile de nişanlıdır. Bir başkasını severken, Saffet ile evlenmeyi doğru bulmadığından, Saffet'ten de ayrılır. Daha sonra kendisinden yaşça büyük ve yine bir asker olan Muhsin Bey ile evlenecektir. Muhsin Bey ile Zeyno'nun evliliğinin temelinde aşk değil, akli gerekçeler vardır:

"Zeyno hem kendisine kafaca denk, hem de kuvvetli bir şahsiyete sahip, babasının arkadaşı kurmay subay Muhsin Bey'le evlenir. Muhsin Bey adeta, Zeyno'nun maddi ve manevi iki cephesine cevap veren Safvet ve Hasan'ın birleşmesinden vücuda gelmiştir. Azize ise Hasan'ın hayatını dolduramaz, Avrupa'daki tedavi günlerinde Hasan, Dora ile sevişmekten kendini alamaz. Dora birçok bakımlardan Zeyno'yu andırmaktadır. Roman Azize'nin çocuğunu dünyaya getirirken ölmesiyle son bulur. Romanın büyük kısmı Zeyno'nun ağzından anlatılır, Azize'nin Avrupa macerası da onun mektuplarından verilir." (Enginün, 1978: 217)

Üzerinde durulacak olan diğer roman *Zeyno'nun Oğlu* ise *Kalp Ağrısı*'nın devamı olmakla beraber, Doğu Anadolu'nun mekân olarak kullanıldığı bir romandır. *Kalp Ağrısı*'nin şahıs kadrosu, *Zeyno'nun Oğlu*'nda, resmi tayin yoluyla, Diyarbakır'da toplanır. Kürt isyanının çıkmak üzere

² Daha geniş bilgi için bkz: Enginün, İ. (1978). *Halide Edip Adıvar'ın Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

olduğu günlerde başlayan roman, Kaymakamın karısı Mesture Hanım'ın Diyarbakır'da "yüksek sosyete" oluşturma çabalarını anlatırken, diğer yandan da Binbaşı Hasan Bey'in geçmişte kalmış bir gönül ilişkisinden doğan Haso çocuğun hikâyesini anlatır: "İstanbul'dan Diyarbakır'a giden ve okuyucunun *Kalp Ağrısı*'ndan tanıdığı bazı şahıslar, tıpkı İstanbul'daki gibi kendi küçük çevrelerinde yaşarlar. Bunlar Kürt isyanının tehlikeler yarattığı Doğu Anadolu'ya, medeniyet diye danslı eğlenceleri, içki ve gramofonu götürmek sevdasında olan diğer memur hanımlarından farklıdır. Halide Edib çok amansız bir şekilde, bilhassa, bu taklitçilere hücum ederken, yeni bir vasıta da kullanır. Bu Diyarbakır'daki 'yüksek sosyetenin' tek şahsı olmağa çalışan Mesture Hanım ile güzel entelektüel kızı Mazlume arasındaki çatışmadır. Annesinden hiç hoşlanmayan ve onunla herkesin önünde eğlenen bu genç kız tipi Halide Edib'in daha önceki romanlarındaki genç kızlara hiç benzemeyen değişiklikler gösterir." (Enginün, 1978: 226-227)

Romanların yukarıda verilen kısa özetinden de anlaşılacağı gibi, Halide Edip, roman vak'alarını aktüel olayların ve aktüel kavramların teşrihine yarayacak malzeme arasından seçmektedir. Fakat seçilen vak'ayı takdim ederken onun kullandığı dil, "saf tahkiye"³ sınırları içinde, daha çok aksiyonlar ve kahramanların birbirlerini analiz süreçlerini anlatan düzlemde kalmaktadır. Bu dilin, kahramanların gördüğü rüya/lar ile ilişkisini gösterebilmek için, bahse konu iki romandaki rüya görme sayısına bakılabilir. Sadece rüya görme sayısı değildir mühim olan; anlatıcının kahramanların gördükleri rüyayı anlattığı dilin biçimidir. *Kalp Ağrısı*'nda "anlatılan" rüya bağlamında, sadece Zeyno'nun gördüğü bir rüya vardır ve dili literaldir (Adıvar, 1943: 168-169). *Zeyno'nun Oğlu*'nda ise "rüya gibi" durumlardan veya rüya görüldüğünden bahsedilmekle beraber, dile dökülen bir rüya yoktur (2010: 142). Örneğin *Kalp Ağrısı*'nda "rüya" kelimesi "rüya zannedilecek" (1943: 52), "rüya olmasın" (1943: 97), "rüya" (1943: 169), *Zeyno'nun Oğlu*'nda ise "rüya ile" (2010: 108), "rüyada gibi" (2010: 110), "sihirli rüya" (2010: 115) "bu rüya" (2010: 142) "rüyada gibi" (2010: 173), "rüya gibi" (2010: 285) "hakikat ve rüya" (2010: 286), "bir rüya" (2010: 306), "rüya mı görüyor" (2010: 317), "kirli ışıkla rüya dünyasına benziyor" (2010: 316), gibi kullanımlarda geçmektedir. Bu kullanımların hiç birisi görülen bir rüyanın anlatımına dair değildir; dış dünyadaki herhangi bir olgunun "rüya"ya benzetilmesidir. Ancak Halide Edip, "rüya hali"nin nasıl bir hal olduğuna ve daha da önemlisi nasıl bir dille anlatılabileceğine dair herhangi bir örnek kullanmaz.

Öyleyse şu soru, poetik yorumlar hakkında bize malzeme sağlayacak bir işlevi üstlenebilir: Herhangi bir romancı eserlerinde roman figürlerinin gördüğü rüyaları hangi sıklıkla ve nasıl bir dille anlatır? Bu sorunun gerekçelerinden ve cevabından daha hayati olan ama bu soruya bağlı olarak cevaplanması gereken bir başka soru da nesir sanatlarında "rüyanın" az ya da çok kullanılır olmasının poetik zihnin çözümü açısından anlamının olup olmadığı hususudur? Poetik zihin tabirini, sanatkârın sanat anlayışını kasteden bir anlamda kullanıyoruz. Sanat anlayışları, bilindiği

³ "Saf tahkiye" ibaresi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Sinekli Bakkal* hakkındaki yazısında geçer. Bkz: Tanpınar, A. H. (1996). *Yaşadığım Gibi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, s. 308.

gibi poetika tabiriyle karşılanmaktadır. Ancak sanatkârların eserlerini üretirken birtakım kavramların ön plana çıktığı bazı kavramların ise göz ardı edildiği hatırlanacaktır. Örneğin, hayata duygusal bakan bir romancı ile hayata daha akli bakabilen bir romancının sanat anlayışları arasındaki fark, kullandıkları dilin niteliklerine bakılarak tespit edilebilir.

“On altıncı yüzyılda, dünyanın büyüğü bozuldu” şeklindeki bir cümle, arka planında, insanlık tarihinin önemli bir evrenindeki zihniyet değişimine gönderme yapıyor demektir. Cümlenin anlamını kavrayabilmek için, on altıncı yüzyıla kadar üretilen metinlerin konusunu yorumlama biçimlerine ve on yedinci yüzyıldan itibaren yine insanî ürünlerin kozmosu yorumlama biçimlerine bakıp, bu iki bakışın soyutlama yöntemiyle kavramsal düzeyde analizini gerçekleştirmek mümkündür. En basit ifadeyle sanatkârın insan ve kozmos ilişkisini yorumlarken mistik mi seküler mi; soyut mu somut mu; idealist mi materyalist mi; ruhçu mu maddeci mi bakış açısını kullandığını bahsi geçen dil tercihindense ve bilhassa rüya anlatımlarında kullanılan dilden çıkarabiliriz. Sözü edilen tarihsel sürecin, bilginin kaynağı, pozitif bilgi, rasyonel düşünce gibi alanlarla da ilgisi vardır. Kaostan düzene, sistematik insanî düşünceye; hatta insanın Tanrılığına doğru bu gidişin, 17.-18. ve 19. yüzyıldaki fikir, felsefe ve sanat akımlarıyla da ilişkisinin kurulması gerekir. Çünkü “on altıncı yüzyılın arkasından” dünyanın büyüğünün bozulduğunu iddia etmek, aynı zamanda yine mecaz bir söyleyişle insanlığın artık “rüya” görmediğini iddia etmektir. Büyü, rüya, efsun, fal gibi insandaki geçmişi ve geleceği bilme arzusuna yönelik tüm faaliyetler, temelde “mistik temayülü” tatmin vasıtalarıdır. Anlamdaki apaçıklık müstehcen bir çerçeveye mahkûmiyet olduğundan, aynı zamanda yarı anlamlılığın yani belirsizliğin doğuracağı anlamsal erotizmden uzaklıktır. On dokuzuncu yüzyılın “ilerlemeci” akımları, düzen ve ilerleme prosedürünü, işte bu “apaçık” anlam arzusu ile telkin ve teklif ettiler.

On dokuzuncu yüzyılın bilinen tarihî ve sosyal şartları yüzünden yeni bir edebî tür olarak benimsenen romanın bizim zihin tarihimizde “seküler modernleşmeye”, “hakikat” tutkusu aracılığıyla hizmet ettiğini ve geleneğe ve modernizme ilişkin ideolojik kaygıların, edebiyata egemen olduğu ve bu kaygının değişik boyutlarda yirminci yüzyıl ortalarına kadar devam ettiğini biliyoruz. Gerçek/hakikat algısının roman sanatındaki ilk kullanım aşamasının vakanın “yaşanmış/yaşanabilir” olmasıyla ilgili olduğunu da hatırlatalım. Böylece gerçekliğin kendisi bir ideoloji nesnesi haline getirilirken, zemininde “rüya” görmek esas olan sanat biçimleri, ilgili ideoloji nesnesinin inşa, nakil, telkin ve teklif formu haline getirildi. Çünkü on dokuzuncu yüzyılın başta Fransız sanatkârları olmak üzere, önemsedikleri gerçeklik, aklın kullanılması yoluyla inşa edilebilecek yeryüzü cennetinin malzemesi olan literal gerçeklikti. On dokuzuncu yüzyılın en popüler kavramlarından olan ideoloji, sanat eserlerinin, estetik yanlarının göz ardı edilmesine yol açabilecek kadar önemsendiğine göre, edebi metnin bizatihi kendisi, taşıdığı içeriğin ideolojik niteliğine göre değer kazandı. İdeoloji kavramı kavram ilk defa, 1797 yılında Fransız literatüründe kullanılmıştır. Condillac ve Helvetius’tan beri sözlüklerin aşına olduğu bu kavram, fikir üretme” anlamında kullanıldığı senelerde, entelektüel kavramını da yanı başında üretecekti. Kelime fikir bilimi anlamına gelmekle beraber, kavramsal anlamı bir fikir sistemi demektir. Fikirlerin sistemli

bir tarzda arzı anlamını kazanmış olduğu için de Almanca weltanschauung (dünya görüşü) kavramından farklı ve daha yaygındır. Siyasi ideolojilerden başlayarak, şahsi kanaatlere kadar birçok anlamı kapsayan bu kavram, sadece dünya görüşü demek değildir. Onun yanı başında ütöpik bir anlamı da içerir. Kaldı ki bütün ideolojilerin gerçeklikle uyumsuzluk anlamında ütöpik bir manası zaten vardır.⁴

“Ütopya da belirli bir sistemle uygunluk halinde olmayan bir düşünce türüdür. Fakat ütopya, içinden çıktığı sosyal realiteyi değiştirmeye çalışır. Örneğin bazı gruplar ‘cennet’ fikrini ele alarak bundan kastedilenin yeryüzünde bir cennet olduğunu söylemeye başlarsa ‘cennet’ fikri bir ütopyaya dönüşmüş demektir. Mannheim’a göre ideoloji ile ütopya’yı birbirinden ayırmak, pratikte oldukça zordur. Örneğin, belirli bir egemen sınıfın karşısına çıkan fikirleri, o sınıf, çok zaman uygulanması imkânsız fikirler olarak görecektir. Bundan dolayı, geçmişte egemen sınıflar kendi düzenlerini ortadan kaldırmaya yönelik fikirlere ‘ütopya’ demişlerdir. Buna karşılık egemen sınıfa karşı yönelen sınıf aynı fikri uygulanabilir bir fikir olarak görür. Bu değerlendirmelerin hangisinin ‘doğru’ olduğu, görüş açısına göre değişir (Mardin, 1986: 57).

On dokuzuncu yüzyılın felsefi ve fikri akımları birer ideoloji olarak tedavüle girerken, sanat metinleri de ideolojik algıdan, ideolojiyi yaymak ve anlam dünyasını genişletmek bakımından, sözü edilen yaygınlaşmadan uzak kalamamıştır. Modern zamanların bir kavramı olan ideoloji, bilhassa roman, şiir ve tiyatro gibi edebi türler yoluyla kendisine yeni bir yayılma alanı bulmuştur.

Halide Edip de daha ilk romanlarından itibaren, zihniyet çatışmalarının olgusal bir formu olarak roman vakalarını tayin ve tespit ederken doğal olarak kendine ideolojik bir konum belirlemiştir. Türkçülük ve feminizm gibi meselelerin on dokuzuncu asrın son çeyreğinden itibaren Türkçe edebiyatın mevzuu olduğunu biliyoruz. Meşrutiyet devri ve sonrası edebiyatın fikir ortamında da bu kavramlar popülerdir. Halide Edip Adivar, romanlarında, romanın anlattığı ve yazıldığı devrin fikir atmosferine dâhil olan kavramlarla ilgilenmiş ve hatıra kabilinden metinlerinde, bizzat kendi devrinin hadiseleri arasından seçtiği olguları romanlaştırmıştır.⁵ Arka planında Şeyh Sait İsyanı bulunan *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu*'nu diğer romanları ile beraber, bu duruma örnektir. Bir yandan aktüel olguları ama diğer yandan bizatihi devrin popüler kavramlarını “romanlaştıran” Halide Edib’in, kavramı popülerleştirirken, modern edebiyatımızın modernleşme sürecinde romanların en çok kullandığı edebî tekniği tercih ettiği söylenebilir. Bu edebî teknik kavramların alegorisidir. Herhangi bir kavramın içeriği bağlamında zihni dizayn edilmiş roman figürü alegorik bir figürdür. Çoğu zaman romancının bakış açısına göre negatif ya da pozitif olan bu alegorik figürler, genellikle romancının onayladığı tarafta iseler idealist, olumlu figürlerdir. Roman tarihimizin ilk örneklerinden itibaren adım adım tarihsel gelişimini izleyebildiğimiz bu figürlerin

⁴Mardin, Ş. (1986). *İdeoloji*, Ankara: Turhan Kitabevi, s. 12-70. Ayrıca bkz: Mardin, Ş. (1986), *Din ve İdeoloji*, İstanbul: İletişim, s. 13-32.

⁵ Enginün, Halide Edib’in “eserlerinin büyük bir kısmında kendi ferdi tecrübelerini malzeme olarak kullan” dığını ve onun romanlarının “hepsi”nin “bir çeşit otobiyografik romanlar sayılabileceği”ni söyler. İnci Enginün’e göre, Halide Edib’in eserlerinin anlaşılması, onun biyografisinin bilinmesini gerektirmektedir. Bkz: Enginün, 1978.

donanımı, devre ve romancının ideolojik kimliğine; daha özel bir kavramla weltanschauung'una göre değişmektedir. *Yeni Turan*'da Kaya, *Handan*'da Handan, *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu*'nda İstanbullu Zeyno, *Sinekli Bakkal*'da Rabia, *Ateşten Gömlek*'te Ayşe gibi. Fakat kanon inşa eden bütün devirler edebi prensipleri politik bir argümanın ön yüzü olarak kullanır. Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri, Peyami Safa gibi aşağı yukarı aynı nesle mensup romancıların hemen hepsinde aynı yazma tekniği söz konusudur. Estetikten ziyade “nizam ve intizam” içindeki bir zihnin “mesaj” objesi olarak kabul edilen edebî metin böylece “ideolojik” bir “arzu makinesi” haline gelir. Deleuze'dan ödünç alınan bu kavram, edebî metnin formunun dil ve dilin taşıdığı ideolojik süreci içermesi/yemesi ile ilgilidir. Aynı içermeyi/yemeyi okuma esnasında okuyucu gerçekleştirir. Bu durumda yazarın ideolojik arzusu, metin vasıtasıyla ve alegorik figürlerin kabiliyeti nispetinde okuyucuya aktarılmış olur.

Bu aktarma bir aşama olmakla beraber asıl arzu, okuyucunun “bilgilenerek” değişmesi ve dönüşmesidir. Demek ki arzu, estetik haz gibi daha spekülâtif ve fantezist bir amaca değil; kutsallaştırılmış hakikatin, ana malzemesi bilgiye, bilgilendirmeye ve böylece “ideolojik birey inşasına” yöneliktir.

Halide Edip, romancılığının ilk örneklerinde kavramın kendisini teşrih ederken, daha sonra olgu teşrihine yönelir. Olguculuk aslında realist edebiyatın, kavramcılık ise klasik edebiyatın prensibidir. O yüzden klasiklerle realistler arasındaki ilişki görüldüğünden fazladır. Halide Edib'in edebî yazma biçimi hakkındaki bu hüküm, onun olgular üzerinden yürüyen edebiyatın faydasına olan inancına işaret etmekle beraber, romancılığının geldiği aşamayı da göstermektedir. Çünkü olgu aynı zamanda kavramlarla dile gelen kanaatlerimizi inşa edecektir. Bu yüzden de ideolojik edebiyatın en “yüce” malzemesidir. Öyleyse, Halide Edib'in *Kalp Ağrısı* ve *Zeyno'nun Oğlu*'nda, seçilen vak'anın pragmatik bir anlamı vardır. Romanın vak'a itibarıyla tarihsel bir olayla ilgili olması, metni yazıldığı dönemin ve hatta romanın içine doğduğu dünyanın siyasi ve kültürel ideolojisiyle ilgili hale getirir.

Halide Edib'in bahsi geçen romanları üzerinde dururken tespitte çalışacağımız ikinci husus, romanların olay örgüsüne ilişkin mantıkî süreçlerin kullanılıp kullanılmadığı hususudur. Halide Edip gibi “disiplinli” bir üslup sahibinin olay örgüsünü teşhir ederken, “aklılık” sürecini önemseydiği kabul edilmelidir. Bu varsayım, aynı zamanda onun romanlarında gördüğümüz “duyguya mesafeli” bakış açısının ve ideolojik sağlamlığın da gerekçesidir. Ancak kavramları alegoriye dönüştüren ve bu yolla ideoloji telkin eden romancı çoğu zaman “pratik” gereklilik ve uğruna tekniği feda eden bir anlayışla mantıkî/aklî süreçleri göz ardı edebilmektedir. Romanlardaki tesadüfî karşılaşmalar bir bakıma tekniğin ideolojiye feda edilmesidir. Romanın estetik değeri açısından *Yeni Turan*, *Handan*, *Kalp Ağrısı*, *Zeyno'nun Oğlu*, *Ateşten Gömlek*, *Sinekli Bakkal* gibi romanlarda, kavramsal alegori ne kadar mahsurlu ise aklî süreçleri dikkate alan düzen ve istikrar tutkunu rasyonalist bir romancı için “tesadüfî” süreçler de o kadar mahsurludur.

Paul Valery'nin şiir hakkında söylediği “uyanırken rüya görmek” cümlesini, şiir bağlamından çıkarıp güzel sanatların tamamı için kullanabiliriz. Sanatın doğasında “gerçeği” dönüştürmek/değiştirmek ve bu yolla yeniden inşa etmek olduğuna göre söz konusu çaba, bir çeşit “rüya görmek” durumudur. Elbette her sanat şekli rüyalaştırmayı kendi malzemesi ve formu aracılığıyla gerçekleştirecektir. Şiir ve roman arasındaki “rüyalaştırma” düzeyi, malzemenin –dil ve olguların- edebî sanatlarla ilişkisine bağlıdır. Bir bakıma gerçeklik “hayal havuzunun” sularıyla münasebetine bağlı olarak, edebî metinde –ya da umumî olarak sanatta- rüyalaşır. Halide Edip Adivar'ın roman dili, “sanatkârane” söyleyişini amaçlayan bir dil değildir; bireyin zihinsel süreçlerini bozmayacak düzeyde literal bir dildir. On dokuzuncu yüzyılın dil ve düşünce arasında kurduğu denklem, yirminci yüzyıl başındaki birçok Türk romancısında olduğu gibi Halide Edip'te de devam eder. Edebî sanatlar yoluyla kurulmuş bir dil, eşyanın formunu, doğal olarak rasyonel algılama sürecini bozan bir dildir. Halbuki baştan beri söylediğimiz gerçekliğe uygun bir vak'a; ilgili vak'ayı tahkiyelendiren determinist bir olay örgüsü ve bütün bu süreci okuyucuya aktaran dil, literal kaldığı sürece, okuyucu bilincinin eşya ile kurduğu münasebet rasyonel düzeyde kalacaktır:

“Sokak, geçmiş günlere nispeten daha çok sessizdir. Bu sadece kibar mahallelinin buradan göçmüş olmasından değil, arka mahallelerin yaramaz ve haylaz çocuklarının, oyunlarını, gürültülerini asfalt caddeli sokaklara nakletmiş olmalarından ileri gelir. Çünkü bu çocuklar arasında tahta parçalarından yaptıkları kızaklarla kaymak iptilası başladığı günden beri, hem asfalt, hem de meyilli yaya kaldırımlarına ihtiyaç vardır. Meyilli caddelerdeki beton apartmanların önünde çocuklar istedikleri kadar kızaklarını gıcırdata gıcırdata kayarlar, bağrışrlar, dövüşürler, çünkü kafa emeğine muhtaç olan yok gibidir. Erkekler bürolarında, ekseriyetle düşünmeğe ihtiyaç göstermeyen yeni biçim ticaretle meşguldürler. O yerlerde kol kafa yormadan milyonlar kazanılır. Oralarda, yeni, modern hayat denilen şeyin kökü gürültüdür, o yerlerde sokaklarda ses kesilirse içeriden radyolar bangır bangır bağırır, radyo susarsa merdivenlerde –eski tabirle- Kasımpaşa meydanını sindirecek tartışmalar, çekişmeler, bağrışmalar eksik değildir. Şayet, kazaen; burada kafasıyla çalışan biri pencereden çocukların gürültüsünü kesmek için seslenmek ihtiyatsızlığını yaparsa, vay haline!” (Adivar, 1946: 65)

Yukarıdaki paragrafta tahkiye tutkunu bir romancının, olayları sıralamak arzusunu ve aynı zamanda, sıralama esnasında bakışının hangi noktalara yöneldiğini görüyoruz. Halide Edib'in tahayyülün olağanüstü verilerini kullanmak yerine, hayale mümkün olduğunca az yer veren dili, sadece tahkiye sırasında ve daha çok kronolojiyi gözeterek edebi bakımdan güçlenir.

Didaktik amacı önemseyen roman anlayışının şüphesiz dil ve düşünce arasında kurduğu / kurmaya çalıştığı ilişki, ister istemez edebî formlar yoluyla eşyayı değiştiren, kozmik algıyı absürtleştiren bir dili tercih etmeyecektir. Bu yüzden, romanlarda kahramanların rüya görme sıklığı, görülen rüyanın hikâye edilme dili, romandaki absürt olgu ve durumların miktarı, romancının eşya ile münasebetini hangi düzeyde tuttuğunu gösterdiği gibi okuyucunun zihnini de

-gerçekle münasebetini- hangi düzeyde tutmak istediğini gösterecektir. Halide Edib'in romanlarında sadece rüya görmemek değil, aynı zamanda görülen çok az sayıdaki rüyanın dili de literaldir. Görülen rüya ile roman figürünün yaşadığı arasında apaçık bir benzerlik vardır. Öyleyse Halide Edip, dile rüya gördüremez/ gördürmez. Dilin rüya görebilmesi için bilhassa hayal sanatlarının devreye girmesi gerekir. Onun *Kalp Ağrısı* isimli romanında, kahramanlardan birinin gördüğü "tek" rüyanın dili, yukarıdaki hükmümüzü destekleyici niteliktedir:

"Gece çok garip bir rüya gördüm. Galiba Diyarbakır'da imişiz. Çocukluğumda ihtiyar bir halanın anlattığı bu şehri, muhayyelem birdenbire kuruvermişti. Mehtap vardı. Geniş bir damda oturuyor, mavi göğün gümüş ayına bakarak sıcak havada uzak ve hasretli şarkılar söyleniyordu." (Adivar, 1943: 168-169)

Halide Edip Adivar'ın düşünce dünyası ile -geniş anlamda ideoloji; dar anlamda weltanschauung- edebi metinlerindeki vak'a, vak'anın kuruluşu, kullanılan dil, roman kahramanlarının güzel sanatlarla ilişkileri arasında, ideolojiyi açıkça ima eden göstergeler vardır. Halide Edip kendi neslinden birçok yazar gibi, Osmanlı'nın çöküş ve cumhuriyetin kuruluş şartları içinde doğmuş ve yaşamıştır; dolayısıyla roman tarihimizin ana paradigmalarından olan doğu-batı çatışmasını, farklı zıtlıklar düzeyinde yaşamış ve anlatmıştır. O doğu-batı çatışmasını, sadece bu iki kavram düzeyinde ele almaz; bu iki kavramın farklı görünüşleri anlamına gelen, hakikat ve rüya, akıl ve duygu gibi zıtlıklar şeklinde de ele alır.

Kendi neslinden birçok isim gibi Halide Edip de batı medeniyetinin zihniyet dünyasını, batı medeniyetinin arka planını anlamak ve kavramak arzusundadır. Haddizatında "medeniyet buhranı" sonucunda doğmuş bir edebiyatın mensuplarının, ilgili medeniyet buhranının sebepleri, şartları üzerinde düşünmemeleri kabul edilemez. Eğer böyleyse, sosyoloji esaslı bir edebiyatın, türün bütün imkânlarını sosyolojik çerçevede inşa etmesi gerekmektedir. Burada rasyonel algı biçiminin ikamesinin, bir medeniyetin buhranına çözüm ve çare olacağı kanaatinde olduğunu hatırlatalım.

Rasyonalite şüphesiz epistemolojiye ilişkin bir kavramdır. Bireyin eşya ile bağlantı kurma biçimini belirleyen bir zihniyetin adıdır rasyonalizm. Gerçeklik anlayışının bir yanını rasyonel düşünce, diğer yanını ise mistik düşünce teşkil eder. Mucizenin, tesadüflerin, absürdün, akıl dışı fantezilerin ve bütün bunlardan daha önemlisi dilde deformasyonun bulunmadığı süreç rasyonel bir süreçtir. Sadece sanatsal ifadeyi önemseyen ve bu yüzden şeyler arasındaki münasebeti akıl dışı süreçlerle dile getiren edebiyat metinleri, mistik algının metne dönüşen örnekleridir. Halide Edib'in ideolojik duruşunda rasyonaliteye dayalı bir medeniyetçiliğin olduğunu biyografisine ilişkin metinlerden biliyoruz.⁶ Fakat zaten aynı bilgiyi, edebî metinlerindeki hem türe ilişkin teknik yaklaşımlarından hem de birinci derecedeki figürlerin dünyaya bakışlarından da edinmekteyiz. Ancak Halide Edip

⁶ Halide Edib'in bilhassa modernleşme ve feminizm konularındaki düşünceleri için bkz: Durakbaşı, A., (2012). *Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm* (Beşinci Baskı). İstanbul: İletişim.

metinlerinin dilinin ve figüratif yapısının dünyaya bakışı onun, bilâ-kayd ü şart batı medeniyetinin rasyonel yanlarına bağlı olduğunu göstermez. Çünkü o “modern mistik”tir (Enginün, 1978: 9). Onun romanlarındaki figürlerin sık sık yaşadıkları akıl ve duygu çatışması, yazarın aklı olanı telkin ettiği anlamına gelmekle beraber, edebî dilinde gördüğümüz tasvirî kısımların imge içeren kabiliyeti ve bilhassa *Sinekli Bakkal*’ın mistik unsurları, rasyonel alanla mistik alanın, en azından entelektüel birer araç olarak, onun romanlarında yan yana yürüdüğünü akla getirmektedir. En azından Halide Edip romanlarında “*maske ve ruh*” un birer metafor olarak esas olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. *Maske ve Ruh*’un (1937) Halide Edib’e ait bir piyes olduğunu hatırlatarak, onun eşyayı ve insanı “maske ve ruh”tan ibaret birer olgu, birer “şeyler” kütlesi; doğal olarak bütün kozmosu “görünen ve görünmeyen” yanları ile ele alan, gören bir bakış açısının olduğunu söyleyelim. Eğer maske görünen kısım ise “hakikati” yansıtmıyor anlamına gelmektedir. Çünkü maske örter, gizler. Şeylerin aslını örten maskenin, büyü ile bir ilişkisi vardır. Maske de büyü gibi bizim hakikatle birebir ilişki kurmamızı engeller. O zaman “maske” sahte olandır; ruh da hakiki olan. Halide Edib’in roman karakterlerinde mistik özlem daima bir alternatif olarak vardır:

“Bu karanlık, tükenmez yeisler içinde Azize’nin mektupları işkencenin itmamı için Allah’ın en kadir tecrübesi gibi geldi. Kendimi bir nevi Hazret-i Eyyüp gibi görüyorum. Zayıflayan yüzümde, kararmış gözlerimde, kuruyan ağzımda bir tevekkül ve hezimet tebessümü vardı. Artık hayat beni yenmişti. Hasan beyle beraber kalmak kaç para ederdi! Kalbimdeki müzmin ve daimi sızıya nefislerini tecrübe için tenlerine kıl gömlek giyen ‘tarik-i dünyalar’ gibi alışmışım. Elimle sevgilimi vermişim. Benim hayat hissemle başka birisi, çocukluk arkadaşım Azize yaşıyor, mes’ut oluyordu. Ben öyle istememişim? Kırmızı odada Hasan’ın altın gözlerine bu feragat ve vicdan borcunu telkin etmemiş miydim? Yalnız Azize’nin mektuplarındaki Hasan’ın ona taşkın muhabbetinde bir hasta kızı kurtarmak için yapılan zaruri bir koca vaziyetinden fazla bir şey görüyordum. Çok zaman mektuplarının bazı cümlelerini etimde, kanımda, kemiğimde yaşadım. ‘Tren sarmasın diye dizinde gittim’ cümlesi öyle hususi, öyle derin bir acı veriyordu ki, Sirkeci’den Viyana’ya kadar Hasan’ın dizinde oturan, kolları boynunda giden kadının lezzetli saadet titreyişi, benim bütün vücudumu parça parça ayıran bir acı şeklinde saatlerce duyuyordum. Kalbim bu imtihandan canlı çıkarsa bütün bu dünyada benden kavi bir kadın olmayacaktı.” (Adıvar, 1953: 159)

Halide Edib’in roman figürleri daima birbirlerini analiz ederler. *Kalp Ağrısı ve Zeyno'nun Oğlu*’nda en dikkat çekici analist İstanbullu Zeyno’dur. Fakat Binbaşı Hasan Bey de, Azize de, Masume de; kısacası kahramanların hemen hepsi olayları ve ötekini analiz eder; fakat hiçbirini analizlerini dile getirmez. Sahte bir ilişki biçimini devam ettirirler. Onlardaki düşüncelerini gizleme alışkanlığı, görünenin, başka bir anlamının olduğuna olan inançlarını gösterir. Yani görüntü maske, aslı olan ruhtur. Romancının hemen her romanında az ya da çok görebildiğimiz bu teknik kabiliyet, maske ve ruhtan başka bir şey değildir. Roman figürlerini birbirine analiz ettirmek suretiyle “nesnel” kimliğini koruyan anlatıcı, roman sonunda, çoğu zaman en aklı figürlerin istediklerini elde

etmesini sağlar. Duygularını kontrol edebilenlerin kazandığı Halide Edip roman dünyasında, kazanabilmenin başka bir yolu da “dejenerasyon” a mesafeli durmaktır.

Birçok on dokuzuncu asır romancısı gibi, kahramanları sahneye dâhil olduğunda önce, o kahramanın fiziğini tasvir eden Halide Edip Adivar, bir romancı için veya roman sanatı için, rüya dilini kullanmaya en müsait tema sayabileceğimiz “aşk”tan söz ederken bile, rüya dilini kurmaz/kuramaz. *Kalp Ağrısı ve Zeyno’nun Oğlu*’nda, Hasan Bey ve İstanbullu Zeyno aşkı ile Azize’nin Hasan Bey’e olan karşılıksız aşkı ön planda sayabileceğimiz aşklardır. Diğer taraftan Saffet’in, İstanbullu Zeyno’ya aşkı ise zaten Saffet’in nazarından hiçbir zaman anlatılmaz. Hasan Bey ile İstanbullu Zeyno arasındaki aşk ise adeta bir irade savaşıdır. Romancı bu aşkın başlangıç aşamalarını tasvir ederken şu ifadeleri kullanır:

“Sessizce, beraberce yürüdük. Sarayburnu’na kadar gittik. Bir çocuk kadar müteheyyiç ve mes’uttum. Konuşmak istemiyordum; yanımda yürüyen insanın da kalbi aynı hislerle sarsılıyordu, biliyordum. Kalplerimiz büyük bir sanatkârın akort ettiği iki güzel keman gibi birbirleriyle tamamen ahenk-dâr, aynı teraneleri çalıyordu. Deniz kenarından dönerken ikimizde de biraz sonra bitecek olan bu sessiz saadetin matemi başlamıştı. Birbirimizden uzak yürümeye çalıştıkça mıknaş gibi birbirimizi çekiyorduk.” (Adivar, 1953: 36)

Zaten aynı romanın bir başka yerinde İstanbullu Zeyno, aşkı “muhtelif simalarla gelip dudaklarını yakan ve vücuduna, kalbine hâkim olan insan gölgesi! Bir nevi ateşten diğer nevi ateşe geçtim, gittim. Kalbimde iki müthiş zevk var. Biri Miralay Muhsin, diğeri çektiğim acının nihayet Hasan’dan alacağı intikam!” (Adivar, 1953: 170) şeklinde tanımlamaktadır. Halide Edib’in dilinde, yukarıdaki alıntıda geçen “gölge” kelimesinin özel bir yeri vardır. Halide Edip’te gölge, çoğu zaman akli tercihleri bozan ve bazen bize vicdan kılığında görünen “şüphe”ye ilişkin bir metafordur. *Kalp Ağrısı ve Zeyno’nun Oğlu* adlı romanların birçok yerinde geçen “gölge”, çoğu zaman kahramanların davranışlarını sınırlayan bir baskı unsurudur. (Adivar, 1953: 84,148, 205, 215, 229)

Çünkü romancının figürlerinin kişiliklerini teçhiz ederken bakışı, zaafları ve meziyetleri görmeye ayarlanmıştır. Halide Edip romanlarındaki ideal figürlerin vasıfları, bu yüzden “duygusal” yanlarını bastırabilecek bir irade gücüne sahip olmaları ile ilgilidir. Figürler, arzu ve isteklerini aklî süreçlerden geçirerek çoğu zaman fedakârlık bile yapar; ancak sonuçta onlar mesut ve bahtiyar olacaktır. Bu yüzden iki ayrı romanda, bazen iki ayrı karakter, herhangi bir konuda aynı kanaatleri taşıyor olabilir:

“-Siz de iptidai düşüncelisiniz Hasan Bey! Aşk bir hastalıktır, izdivacın yahut müşterek hayatın zincir olmadığı, kadında, erkekte vefa yahut aşk bir hadise, milyonda bir insanın başına gelen, sanat ve tarihe mevzu olan bir hadisedir.

Bütün iptidai insanlarda olduğu gibi sizde de henüz hülya ve şiir var.

Aşkın tarihte ve dünyada bir tek örneği, alameti azizlerin insaniyete aşkıdır. Fakat bu milyonda bir insanın başına gelen bir hastalık, belki isteridir. Sevdiği fikir yahut insan için taşıdığı zincirin etlerine batarak kanayan yerlerini öpen, gerildiği çarımıhtan elleri ve göğsü kanarken; kalbini delen çivinin altında ölürlen, bu azap vereni takdis edersek, vecd içinde ölmek azizlerin ve pek ender âşıkların, o da tarihe karışmış âşıkların kârıdır.” (Adivar, 1953: 126)

İki ayrı roman figürüne ait olan bu konuşmalarda esas dikkat edilmesi gereken, onların “aşk” – yani bir duygu durumu- hakkındaki görüşleridir. Halide Edip, duygularının esiri olmayan, irade sahibi kahramanları tercih eder.

Bu konuşma *Kalp Ağrısı* adlı romanda, Matmazel Dora ile Hasan Bey arasında geçer. Ancak aynı romanın devamı niteliğinde olan *Zeyno'nun Oğlu*'nda da bu sefer Zeyno ile Muhsin Bey arasında geçmek kaydıyla aynı konuşma vardır:

“Zeyno söyledikçe Muhsin Bey, onun her vakitten ziyade bir erkek çocuğa benzeyen ince yüzünü arıyor ve vaktiyle kalplerinde birbirine akan ateşin, hararetin söndüğünü, Zeyno'nun ruhunda bir şeyin soğuduğunu, dimağından bir şeyin silindiğini hissediyordu. Aradığı şey, eksik olan şey ne idi? Bunu anlatmak ve şikâyet etmek istediği zaman Zeyno fikri bir münakaşaya girmiş, aşkın sevmekle münasebeti olmadığını, birinin bir hastalık, ötekinin bir gönül bağı olduğunu ispata kalkmış ve en nihayet güzel gözleri samimi, fakat harâretsiz ve heyecansız bir rikkatle Muhsin Bey'in gözlerine dalmış, onu evvelden daha çok ve hiçbir zaman sekteye uğratmayacak bir devamla sevdiğini iddia etmişti. Neden bu koyu, tatlı gözler bulutlanmıyor; ipek kirpikler kızarması lazım gelen düzgün ve solgun yanaklarını gölgelendirmiyor; niçin bu ince el, o kadar garip bir çarpıntı ile hatırladığı sinirli ve vahşi bir orman mahlûku gibi titremiyordu? Bunu bir izah edebilse, Muhsin Bey müsterih olacaktı. Fakat hislerini anlatmaya çalıştıkça kendini gülünç ve Zeyno'nun unuttuğu bir lisanda konuşuyor gibi hissediyordu. Bunlar yalnız insanın hisleriyle müşterek olan bir insanın dimağında iz yapabilir, mana ifade edebilirdi. Hâlbuki Zeyno'nun dost gözlerinde, sırf çok göreceği gelen bir arkadaşa bakar gibi, bulutsuz ve memnun. Muhsin Bey'den uzakta iken geçen her şeyi birden anlatmaya mütehalik ve kocasının şikâyet ve ıstırabını hiç de hissetmeyen bir hal vardı. Muhsin Bey, Zeyno'nun bu kendine acı gelen haline uymak için çok büyük bir irade sarf ettikten sonra o da, Zeyno'nun mevzuuyla alakadar görünmeye başladı.”(Adivar, 2010: 146-147)

Aşkın başlangıç anlarını anlatan sahneleri bile çok mekanik bir dille anlatan Halide Edip, jest, mimik, ses ve daha önemlisi duygu durumlarının hâkim olduğu psikoloji ile eşya bakıldığında, eşyanın nasıl form değiştirdiğini görmez/anlatmaz. Çünkü onun dili, roman kahramanının duygunun değil, aklın emrinde olmasını arzu eden bir dildir ve böyle bir akli devreye sokabilmek için “pathetic” olanı ön plana çıkaracaktır. Nitekim Azize'nin intihar teşebbüsü, İstanbullu Zeyno'nun çok sevdiği Hasan Bey'i, Azize'ye bırakmasına sebep olur. Böylece pathetic olan ethosu inşa etmiş olur. Halide Edib'in romanlarındaki birinci derecedeki kadın figürlerinin asıl amacı şüphesiz “ideal kadın” (Adivar, 2010: 68) olmaktır. Duygularının emrinde hareket etmek ise ideal

kadın olmayı engelleyen faktörlerden biridir. Onlar âşık olduklarında bütün iradelerini kullanarak, duygusal taraflarını kontrol etmek zorundadırlar:

“Tıpkı akşamki gibi iki kudretli tel muhalif istikametlere kalbimi çekiyor, ikiye bölüyordu. Artık açıkça biliyorum ki, hayatta Saffet ve yahut Hasan Bey’i intihapla mes’ut olmak imkânı yoktu, daima mevcut olmayan taraf için hasret çekecektim. Birisi kalbim, kafam, bütün hayatımdı, öteki cümle-i asabiyem, kadınlığımla, hayır vücudumla, doğan zaaf ve seyyiat, bütün gençliğin münferit ateşi, ihtiras ve belki de günahı. Demek beni mustarip eden aşk değildi, kalbimi ağrıtan sevdiğim adamın benim olmaması değildi, benim ıstırabım, hiçbir kadına müyesser olmayan bir ıstıraptı; kalbimin, varlığımın ikiyüzlülüğünden gelen bir ıstıraptı. Eğer hayatta iki erkek mevcudiyetini aynı zamanda tanıyan kadınlardan olsam, hiçbir mesele yoktu.” (Adıvar, 2010: 69)

Elbette roman figürünün kendisiyle hesaplaşabilmesinin asgari şartı entelektüel birikimdir. *Handan* ve *Yeni Turan*’dan başlayarak, onun diğer romanlarında ve aynı neslin başka romancılarında da entelektüelin birinci derecede figür olarak seçildiğini görürüz. Bunun sebebi cemiyet meselelerinin ancak entelektüelin birikimiyle yorumlanabileceğine inanç olduğu gibi bizatihi romancıların kendilerinde “mütefekkir” kabiliyeti görmelerindedir. Nasıl ki Halide Edib’in Peyami Safa’nın, Yakup Kadri’nin, Refik Halit’in romanlarında olumsuz figürlerin daima şekilci bir modernleşmeye karşı duyarlılığı varsa, aynı romanları üreten romancıların da benzeri bir batı/medeniyet anlayışına karşı tepkileri söz konusudur. Entelektüelin ideolojisi ile ilgili olan bu tavır, bizde “mütefekkir romancı”yı üretmiştir. Halide Edip’te de mizaçların teşekkül tarzı aynı sürecin birer örneğidir. Nasıl ki entelektüel, kavramın anlamı gereğince soyutlama yeteneğine sahip ise ve soyutlama sonucunda elde edilen kavramlarla hayata ve insanlara bakabilirse, onun kahramanları da yaşadıklarından ve hissettiklerinden kavramlara ulaşırlar. Metni yer yer didaktize eden bu yöntem, ilgili neslin birçok romanında bir kusur olarak fark edilecektir.

Öyleyse, romancımız, kendi kahramanlarına “eksik hayat” yaşatır. Çünkü insan kelimenin hem sözlük anlamıyla hem de hayatı rüya gibi algılamak anlamında, rüya görmeden yaşa(ya)maz. Hayatı bir perdenin arkasından izleyen ve nesnelere ve olguları birer sembol gibi gören “rüya gören insan” tabiatı itibarıyla, insanî duyuş ve düşünüşe daha yakındır. Güzel sanatları sadece entelektüelin birikiminin bir ögesi, taşra sıkıntısını alt etmenin bir aracı yahut “dejenerasyonun” bir göstergesi olarak kullanmak hem insanı hem de romanı eksik bırakmak anlamına gelmektedir. Rüya kelimesini yer yer hayal karşılığı kullandığımız yukarıdaki cümleden anlaşılır olmalıdır. Kaldı ki rüya ile hayal arasında kaynak ve dil itibarıyla şüphesiz ki bir mesafe vardır. Ancak hayal ve düşünce hatta tasavvur arasında da fark vardır. Halide Edip’te çoğu zaman düşünce ve yer yer hayal ve tasavvur vardır; rüya yoktur. Çünkü rüyanın dili renk, koku, atmosfer, arta kalan duygu durumu ve nesnelere bakımından daima semboliktir. Hayal, düşüncenin ve doğal olarak somut izlenimlerin üzerinde yürür. Halide Edip, bir entelektüelin soyutlama kabiliyeti üzerinden romanlarını kaleme alırken, gözlem ve tecrübeyi kullanmıştır; rüyayı değil. Gözlem ve tecrübe – yani başımıza gelenler- kronolojik bir süreçle tahkiyelendirildiğinde, topyekûn insanı anlatması

gereken roman eksik kalacaktır. Önce gözlem ve tecrübe, sonra soyutlama ve kavramsallaştırma ve son olarak ilgili kavramsallaştırmanın olgularla tahkiyesini kaleme almak realist edebiyatın klasik tekniğidir. Halide Edip dilindeki seküler kabiliyet, olgular düzeyindeki gözlem ve tecrübe malzemesi, romancının zihninin hangi amaçla hangi düzlemde çalıştığını göstermektedir. Üstelik tesadüflerin bolluğu vasıtasıyla didaktik amaçlar için sürpriz hazırlayan romancının, roman sanatının icabı diyebileceğimiz doğallığını da bozar. Onun kahramanları çok nadir olarak birlikte dinledikleri bir musiki formunun ya da birlikte okudukları bir romanın kaynaklık ettiği hüyalara kendilerini bırakırlar. Daima iradeyi ön planda tutan esas figürlerin vazifesi, engellenmiş arzu vasıtasıyla, dostları için fedakârlık yapmaktır. Cemiyeti yüceltmek manasına gelen bu tavır romandan beklenen edebî haz sürecini engelleyen didaktik bir amaca hizmet eder. Halide Edip, “rüya” yerine, hakikati ideoloji kılarak roman dilini inşa ettiğine göre, onun için saadet, sadece ve ancak “maskeli balodur.” (Adıvar, 2010: 329)

Kaynakça

- Enginün, İ. (1978). *Halide Edib'in Eserlerinde Doğu-Batı Meselesi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1996). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh.
- Adıvar, H. E., (1943). *Kalp Ağrısı* (İkinci Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Adıvar, H. E. (1946). *Sonsuz Panayır* (İkinci Baskı), Remzi Kitabevi yayınları, İstanbul.
- Adıvar, H. E., (2010). *Zeyno'nun Oğlu*. İstanbul: Can.
- Mardin Ş., (1982). *İdeoloji*. Ankara: Turhan.
- Durakbaşı, A., (2012). *Halide Edip: Türk Modernleşmesi ve Feminizm* (Beşinci Baskı). İstanbul: İletişim.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10:19 (185-198)

Makalenin Geliş Tarihi: 09.04.2018

Makalenin Kabul Tarihi: 27.04.2018

REŞAT NURİ GÜNTEKİN'İN TİYATROCULUĞU ÜZERİNE BİR BİBLİYOGRAFYA DENEMESİ¹

Demet SUSTAM²

ORCID: 0000-0002-8678-3987

ÖZ

Reşat Nuri Güntekin, Türk tiyatrosuna telif, tercüme ve adapte piyesleri, makale ve eleştiri yazıları ile katkıda bulunmuştur. Sayısı yirmi dördü bulan telif piyesleri, Darülbedayinin sahnelenecek nitelikte telif piyes bulamadığı yıllarda yazılmış olması dolayısıyla önemlidir. Yazar, edebî hayatı süresince tiyatroya ayrı bir önem atfetmiş, çocukluk hayali ve tutkusu olan bu türe olan bağlılığını ömrü boyunca sürdürmüştür. Ancak, günümüzde daha çok romancı olarak anılan Güntekin'in bu yönü üzerinde yapılan araştırmaların sayısı oldukça sınırlıdır.

Bu çalışma, Reşat Nuri'nin piyesleri hakkında yapılacak araştırmalara kolaylık sağlamak amacıyla hazırlanmıştır. Yazarın piyesleri ve tiyatroculuğu ile ilgili her türlü araştırma ve eleştiri yazısının tam listesi verilmeye çalışılmış olmakla birlikte ikinci derecede önem arz eden biyografiler ve tiyatro tarihleri, çalışmanın dışında bırakılmıştır. Daha çok erişimi zor, kütüphane arşivlerinde kalmış gazete ve dergi yazıları ile "Reşat Nuri Güntekin'in tiyatroculuğu" konusuyla doğrudan bağlantılı araştırmalar bibliyografyaya dahil edilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Reşat Nuri Güntekin, Türk edebiyatı, Türk tiyatrosu, bibliyografya.

A BIBLIOGRAPHY TRYING ON RESAT NURI GUNTEKIN'S DRAMATICS

ABSTRACT

Resat Nuri Guntekin has contributed to Turkish theatre with his copyrighted, translated and adapted plays along with his essays and critic reviews. His copyrighted plays are numbered twenty-four are important due to during that time when Darulbedayi couldn't find the

¹ Bu makalenin "1.Reşat Nuri Güntekin'in Piyeslerinin Tam Listesini Veren Eserlere Mukayeseli Bir Yaklaşım" ve "2.Reşat Nuri Güntekin'in Telif Piyeslerinin Tam Listesi" başlıklı bölümleri, *Reşat Nuri Güntekin'in Piyeslerinde Sosyal Eleştiri* başlıklı yüksek lisans tezinden geliştirilerek oluşturulmuştur.

² Araş. Gör., Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
eposta: demetsustam@akdeniz.edu.tr



copyrighted plays to be staged. The writer has attributed a special importance to theatre throughout his literary life and maintained his commitment to this genre which was childhood dream and passion. However, the number of researches on this aspect of Guntekin, nowadays mostly known as a novelist, is rather limited.

This article has been prepared for provide convenience to researches about Resat Nuri's plays. A complete list of all the researches and criticisms on the author's plays and dramatics has been tried to be given; But, biographies and theatre histories, which are of lower importance, are excluded from the study. Newspaper and magazine articles more difficult to access, forgotten in library archives and researches linked directly to the subject of "Resat Nuri Guntekin's dramatics" have been included in the bibliography.

Keywords: Resat Nuri Guntekin, Turkish literature, Turkish theatre, bibliography.

Giriş

Türk edebiyatı tarihinin en üretken ve en çok okura ulaşmış yazarlarından biri olan Reşat Nuri Güntekin, çoğunlukla romancı olarak anılmaktadır. Kendisi üzerine yapılmış araştırmaların birçoğu da merkezine yazarın romanlarını almaktadır. Ancak Güntekin romanın yanı sıra hikâye ve tiyatro türleri ile de ilgilenmiş, bu alanlarda oldukça zengin bir külliyatı Türk edebiyatına kazandırmıştır. Reşat Nuri'nin özellikle piyesleri, romanları ile bağlantılı ve yazın hayatının ilk tutkusu olması açısından önemlidir.

Telif, tercüme ve adapte piyesler kaleme alan Güntekin'in tiyatro ile olan bağı yalnızca piyes yazarlığı noktasında kalmamış, yazar eleştirmenlikten, edebî heyet üyeliğine tiyatronun birçok alanında söz sahibi olmuştur. Muhsin Ertuğrul ile olan yakın dostlukları onun Darülbedayi ile arasındaki bağı güçlendirmiş ve tiyatronun sorunları üzerinde düşünmeye sevk etmiştir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında *Zaman*'da başladığı "Temaşa Haftaları" başlıklı yazılarında ve *Temaşa*, *Türk Yurdu*, *Nedim*, *Darülbedayi*, *Türk Tiyatrosu* gibi dergilerde yazdığı makalelerinde³ sahne ve oyuncu sorunlarından adapte ve çeviri meselelerine, tiyatronun devlet eli ile desteklenmesinin gerekliliğine kadar çeşitli konular üzerinde düşünmüştür. Ayrıca Reşat Nuri, Namık Kemal'in *Akif Bey* piyesini Muhsin Ertuğrul'un ricası üzerine düzenlemiş ve sahneye uyarlamıştır⁴.

Güntekin'in piyesleri Darülbedayinin sahneleyecek nitelikte telif piyesler bulamadığı yıllarda kaleme alınması yönüyle oldukça mühimdir. Buna rağmen yapılan araştırmalarda yazarın telif piyeslerinin listesinin net olarak verilmemiş olması, Reşat Nuri'nin piyesleri ile ilgili yapılacak çalışmalar önünde duran en büyük engellerden biridir. Esasen bu konu ile ilgili, Güntekin ve eserleri hakkında kaleme alınmış araştırmalarda çeşitli listeler bulunmaktadır. Ancak bu listeler arasında bulunan tutarsızlıklar ve birbirini takip eden hatalar, yazarın telif piyeslerinin tam listesinin yeniden hazırlanması gereğini doğurmuş ve bu çalışmanın ilk aşaması buna ayrılmıştır.

³ Bu makalelerin büyük bir çoğunluğu için bk. Güntekin, Reşat Nuri (1976). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. K. Yavuz (haz.). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

⁴ bk. Kemal, Namık (1958). *Akif Bey*. R.N.Güntekin (haz.). Ankara: Maarif Basımevi.

Reşat Nuri'nin piyesleri üzerine yapılacak çalışmaların önünde duran bir diğer engel ise, konu ile ilgili yapılmış çalışma ve eleştiri yazılarının savrulukludur. Piyeslerin sahnelenmelerinin ardından yayımlanan eleştiri yazıları, dönemin süreli yayınlarının sayfalarında unutulmuştur. Oysa Güntekin'in piyesleri sahnelendikleri dönemde eleştirmenler arasında bazen ikililiğe yol açmış, bazen beğeni ile karşılanmış ancak her iki durumda da çokça konuşulmuştur.

Eleştiri yazıları dışında bu bibliyografya denemesinde, ağırlıklı olarak birinci derecede önem taşıyan kaynaklar sıralanmaya çalışılmıştır. Reşat Nuri'nin yaşam öyküsünü, sanatını kaleme alan çoğu araştırmacı, çalışmalarını içerisinde yazarın tiyatrocunun yönüne de değinmiştir. Ayrıca tiyatro tarihi kitapları içerisinde de Güntekin'in piyesleri ve onların sahnelenmeleri ile ilgili bilgilere ulaşmak mümkündür. Ancak bu eserlerin temel çıkış noktası "Reşat Nuri Güntekin'in tiyatroculuğu" olmadığı için konu ile ilgili araştırmalara esas kaynaklık etmemekte ve bu çalışma içinde yer almamaktadır.

Reşat Nuri'nin piyes yazarlığının ötesinde tiyatroya tutku ile bağlı olduğuna yukarıda değinilmişti. Onun bu tutkusu, en çok tiyatro ile ilgili makalelerinde, kendisi ile yapılan röportajlarda ve özellikle de ölümünün ardından kaleme alınan anılarda hissedilmektedir. Bu yazıların, Güntekin'in tiyatro ile kurduğu bağı göstermesi açısından alan araştırmacılarına katkı sağlayacağı düşünülmüş ve makalenin 3.4. numaralı başlığında bunların sıralanmasına gayret edilmiştir.

1.Reşat Nuri Güntekin'in Piyeslerinin Tam Listesini Veren Eserlere Mukayeseli Bir Yaklaşım

Reşat Nuri Güntekin'in piyesleri ile ilgili ilk bibliyografya denemesi 1957 yılında Baha Dürder tarafından yapılmıştır⁵. Türkan Poyraz ve Muazzez Alpbek'in çalışmaları da aynı yıl Baha Dürder'in *Varlık*'taki yazısından sonra yayımlanmıştır⁶. Her iki çalışmada da telif piyesler ile tercüme ve adapteler ayrı ayrı sıralanmış, bunlar da kendi içerisinde basılanlar ve basılmayanlar olarak ikiye ayrılmıştır. Ancak 1957 tarihinden itibaren Güntekin'in piyesleri basılmaya devam etmiş, böylece bu iki kaynakta yer alan bibliyografyalar güncelliğini kaybetmiştir. Ayrıca iki kaynak arasında kronolojik tutarsızlıklar da mevcuttur. Metin And da *Türk Dili ve Türk Tiyatrosu* dergilerinde yayımlanan yazılarında⁷, yazarın tiyatrolarının künyesini vermiş ve piyesler ile ilgili kısa değerlendirmeler yapmıştır. 1972 yılında Sezai Güneş'in Prof. Dr. Mehmet Kaplan danışmanlığında hazırladığı bitirme tezi⁸ de yazarın telif piyesleri ve bu piyesler hakkında sahnelendikleri dönemde yazılmış eleştirileri vermesi açısından önemlidir. Bu sayılanlar dışında Güntekin'in biyografisini kaleme alan araştırmacılar da çalışmalarının başında yazarın piyeslerinin listesini verme yoluna gitmiştir⁹.

⁵ bk. Dürder, Baha (1957). "Müfettiş ve Tiyatro Yazarı Reşat Nuri". *Varlık*, 446: 11.

⁶bk. Poyraz, Türkan ve Muazzez Alpbek. (1957). *Reşat Nuri Güntekin'in Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

⁷ bk. And, Metin (1967). "Reşat Nuri Güntekin'in Cumhuriyet'ten Önceki Tiyatro Çalışmaları". *Türk Dili*, XVI(191): 847-851. And, Metin (1969). "Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro". *Türk Tiyatrosu*, 386: 30.

⁸ bk. Güneş, Sezai (1972). *Reşat Nuri Güntekin'in Piyesleri Tahlil*. Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

⁹ Bunların bazıları için bk. Yücebaşı, Hilmi (1957). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. Yeni Matbaa, İstanbul.

Yukarıda bahsi geçen çalışmalarda Güntekin'in telif piyeslerinin eksik veya fazla gösterildiği tespit edilmiştir. Karşılaşılan bir diğer sorun ise bazen tercüme bir piyesin, telif eserler arasına dahil edilmesidir.

İki kaynakta *Kır Çiçeği* Reşat Nuri'ye atfedilen telif piyesler arasında anılmaktadır¹⁰. Eser müstear isimle yazılmıştır¹¹. Sezai Güneş bu ismi Selmâ Rüştü olarak okumuştur. Ancak kelimenin Selmâ Rüşdî şeklinde okunması da mümkündür. Hangi şekilde okunursa okunsun bu isim Güntekin'in bilinen veya sonradan ona ait olduğu ispat edilen müstearları arasında bulunmamaktadır¹². Bu müstearın Reşat Nuri'ye ait olup olmadığı meselesi gelecekte bulunacak başka belgeler ve çalışmalarla aydınlatılmayı bekleyen bir meseledir. Ayrıca 1926-1927 sezonunda Darülbedayide *Kır Çiçeği* adlı bir piyesin sahnelendiğini Refik Ahmet Sevengil *Türk Tiyatrosu Tarihi* kitabında kaydetmiştir (Sevengil, 2015: 825). Ancak Sevengil'in çalışmasında bu piyesin Bedia ve Ahmet Muvahhit tarafından Fransızcadan uyarlandığı belirtilmiştir. O dönemde farklı kişilerin aynı eseri tercüme veya adapte ettiği durumlar mevcuttur. Örneğin, Güntekin'in Georges Feydau'dan adapte ettiği *Bahar Hastalığı*, 1924 yılında *Tok Göz* gazetesinin 84. sayısında Hayreddin Tefvik imzasıyla tekrar tercüme edilmiştir (Güneş, 1972: 5). Almandan Fransızcaya, Fransızcadan Türkçeye çevrilmiş olan *Karanlık Kuyu* piyesini de önce Burhanettin Tepsi, *Şair-i Filmenam* adıyla repertuarına almış, 1921 senesinde ise aynı eseri Reşat Nuri *Karanlık Kuyu* adıyla Türkçeye çevirmiştir (Güneş, 1972: 6). Böylece Reşat Nuri'ye atfedilen piyes ile Bedia ve Ahmet Muvahhit'e ait olan piyesin mukayeseli bir şekilde okunması ve arada benzerlik bulunmadığı takdirde eserin Reşat Nuri'nin telif bir piyesi olduğunun söylenmesi daha sağlıklı bir yöntem olarak görülmüştür. Ancak Bedia ve Ahmet Muvahhit'in eserine ulaşamamış, bundan dolayı *Kır Çiçeği*'nin Güntekin'in telif bir piyesi olduğu kesin bir şekilde ispatlanamamıştır ve adı geçen piyes yazarın telif eserleri arasına şimdilik alınmamıştır.

Bazı çalışmalarda *Kızıl Şenlik* ve *Asker Dönüşü* piyeslerinin adı, telif piyesler arasında geçmektedir¹³. Ancak bunlardan *Asker Dönüşü*'nün, *Şair Nedim* dergisinde yayımlanmış bir "tekellümü hikâye" olduğu anlaşılmıştır. Bu hikâye daha sonra da Güntekin'in *Sönmüş Yıldızlar* adlı hikâye kitabının içerisinde basılmıştır. *İslâm Ansiklopedisi*'nde temsil tarihi 1925 olarak gösterilen *Kızıl Şenlik* ise basılı hâlde bulunmadığı gibi İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları arşivinde de yer almamaktadır. Ayrıca eser ile ilgili *Türk Tiyatrosu* dergisinde de herhangi bir kayda rastlanmamıştır. Özdemir Nutku *Darülbedayi'den Şehir Tiyatrosu'na* adlı çalışmasında *Kızıl Şenlik*'i Ferah Tiyatrosunda sahneleneceği duyurulan ancak sahnelenmeyen piyesler arasında göstermiş ayrıca piyesin telif değil, uyarlama olduğunu da kaydetmiştir (Nutku, 2015: 74).

Önertoy, Olcay (1983). *Reşat Nuri Güntekin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Emil, Birol (1989). *Reşat Nuri Güntekin*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Taydaş, Nihat (2000). *Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları,...

Kanter, M. Fatih (2006). *Ölümünün 50. Yılında Belgelerle Reşat Nuri Güntekin*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.

¹⁰ bk. Güneş, Sezai (1972). *Reşat Nuri Güntekin'in Piyesleri Tahlil*. Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. bk. Çelik, Hüseyin (1996). "Güntekin, Reşat Nuri", *DİA*. C.14, s.307-309.

¹¹ Eser, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesinde YZ_00751 demirbaş numarası ile kayıtlıdır.

¹² bk. Karaburgu, Oğuzhan (2006). "Reşat Nuri'nin Bilinmeyen Remiz ve Müstear İsimleri". *Türk Dili*, 660: 525-535.

¹³ Güntekin, Reşat Nuri (1976). "Önsöz". *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. K. Yavuz (haz.). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi. bk. Çelik, Hüseyin (1996). "Güntekin, Reşat Nuri", *DİA*. C.14, s.307-309.

Yol Geçen Hanı'nın ise verilen bibliyografyalarda telif eserler arasına alınmış olmasına rağmen tercüme bir piyes olduğu tespit edilmiştir. Bu piyesin ilerleyen günlerde sahneleneceği *Türk Tiyatrosu*¹⁴ dergisinde duyurulmuş olmakla birlikte piyes İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrolarında sahnelenmemiştir. Şehir Tiyatrolarının arşivinde Osmanlıca rika yazı tipi ile bir nüshası¹⁵ bulunan piyesin yine aynı arşivde yeni harflere aktarılmış şekli¹⁶ de bulunmaktadır. Bu nüshalarda yazarın Tristan Bernard, Türkçeleştirenin ise Reşat Nuri olduğu açıkça belirtilmiştir.¹⁷

2.Reşat Nuri Güntekin'in Telif Piyelerinin Tam Listesi

Reşat Nuri Güntekin'in bazıları yalnızca sahnelenmiş, bazıları sahnelendikten sonra basılmış telif piyelerinin sayısı yirmi dördü bulunmaktadır. Bunların sekizi okullarda sahnelenmek üzere yazılmış mektep piyesleridir. *Gönül* adlı ilk telif piyesinden ise döneminde yazılan eleştiri yazılarından¹⁸ dolayı haberdar olunmuş, ancak metnin kendisine ulaşılammıştır. Aşağıda verilen listede eserlerin ilk baskı tarihi esas alınmış, basılmayanlar için ise sahnelenme tarihleri verilmiştir. Ayrıca basılmayan piyelerin buldukları kütüphane bilgileri de listede yer almaktadır.

2.1.Basılan Piyeler:

Güntekin, Reşat Nuri (1336).*Hançer*. İstanbul: Diken-İnci Neşriyatı Matbaası.

_____ (1338). *Eski Rüya*. İstanbul: Hüsn-i Tabiat Matbaası.¹⁹

_____ (1926). *Taş Parçası*. İstanbul: Ma'rifet Matbaası.²⁰

_____ (1931a) *Babür Şah'ın Seccadesi*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi. (Aziz Hüdai'nin Diş Ağrısı adlı monoloğuyla birlikte basılmıştır.)

_____ (1931b) *Felâket Karşısında- Göz Dağı- Eski Borç*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

_____ (1935). *Hüllecî*. İstanbul: Devlet Basımevi.

_____ (1941). *Bir Yağmur Gecesi*. Ankara: Ulusal Matbaa.

_____ (1971a) *Tanrı Dağı Ziyafeti-Balıkesir Muhasebecisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

_____ (1971b) *Eski Şarkı-Yaprak Dökümü*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

¹⁴bk. Yy. (1949a). *Türk Tiyatrosu*, 222: 9. Yy. (1949b). *Türk Tiyatrosu*, 223: 9.

¹⁵ Rika metnin İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesindeki demirbaş numarası YZ_00713'tür.

¹⁶ Yeni harflere aktarılmış metnin İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesindeki demirbaş numarası OMB_01919'dur.

¹⁷ Yeni harflere aktarılmış nüshanın girişine, Zihni Küçümen 16 Ekim 1962 tarihinde "Modası çoktan geçmiş, çok eski ve çok kötü bir komedi. Hiçbir işe yaramaz" notunu eklemiştir.

¹⁸ bk. Ataç, Nurullah. "Gönül". M.B. Tayfur (haz). *Ataç'ın Tiyatro Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Necmi, İ. (1923). "Gönül Piyesi Etrafında". *Vatan*, 40: 3.

¹⁹ Yazar tarafından düşürülen not ile birlikte Darülbedayi oyuncusu Eliza Binemeciyan'a ithaf olunmuştur:

Eliza Binemeciyan Hanım san'atınıza olan der'in hürmet ve takdîrlerimin nâciz bir nişânesi olmak üzere Eski Rûyâ'yı size ithâf ediyorum.

²⁰ "Taş Parçasını yazdığımın çok daha iyi oynayan sanatkâr arkadaşım Râşid Rızâ'ya ithâf ediyorum" notuyla Raşit Rıza'ya ithaf edilmiştir."

2.2.Basılmayan Piyesler:

Güntekin, Reşat Nuri (1923). *Gönül*.

_____ (1946). *Ağlayan Kız*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesi. Demirbaş Numarası: OMB_00078.

_____ (1956). *Bu Gece Başka Gece*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları Kütüphanesi. Demirbaş Numarası: OMB_00315.

2.3.Mektep Piyesleri:

Güntekin, Reşat Nuri (1924a). *Ümidin Güneşi*. İstanbul: Orhâniyye Matbaası.

_____ (1924b). *Gazeteci Hırsız- Şemsiye Hırsız*. İstanbul: Orhâniyye Matbaası.

_____ (1928). *Bir Köy Hocası*²¹. Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul.

_____ (1931c). *Bir Kır Eğlencesi*. Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul.

_____ (1931d) *Ümit Mektebinde*. Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi, İstanbul.

_____ (1933a). *Vergi Hırsız*. Devlet Matbaası. İstanbul.

_____ (1933b). *İstiklâl*. Hakimiyet-i Milliye Matbaası, Ankara.

3.Reşat Nuri Güntekin'in Piyesleri Üzerine Yapılmış Çalışmalar

3.1.Kitaplar

Taydaş, Nihat (2000). *Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Topaloğlu, Yüksel (2017). *Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Güntekin, Reşat Nuri (1976) *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*. Yavuz, Kemal (haz.). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

3.2.Makale ve Eleştiriler

Adil, Fikret (1944). "Yaprak Dökümü'nün Ellincisi Münasebetiyle". *Tanin*, 4454-162: 4.

_____ (1946). "Ağlayan Kız". *Tanin*, 4454-1173: 5.

_____ (1951), "Tiyatro Edebiyatında ve Şehir Tiyatrosunda Hadise Eski Şarkı". *Yeni İstanbul*, 458: 5.

_____ (1957a). "Tanrıdağı Ziyafeti". *Yeni İstanbul*, 2599: 2.

_____ (1957b). "Bu Gece Başka Gece ve Şehir Tiyatrosu". *Yeni İstanbul*, 2647:2.

Akarsu, Sabri Günay (1970). "Balıkesir Muhasebecisi". *Milliyet*, 7955: 8.

²¹ Bu piyes 1927 yılında İzmir'de yayımlanmakta olan *Fikirler* isimli derginin 7. sayısında *Bir Köy Muallimi* adıyla tefrika edilmeye başlanmış, 1928'de Ahmet Halit Kitabevi tarafından *Bir Köy Hocası* adıyla basılmıştır. Eseri, 1973'te İnkılâp ve Aka Kitabevleri, *Bir Köy Öğretmeni* adıyla basmıştır.

And, Metin (1967). "Reşat Nuri Güntekin'in Cumhuriyet'ten Önceki Tiyatro Çalışmaları" *Türk Dili*, XVI(191): 847-851.

_____ (1968). Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro. *Devlet Tiyatrosu*, 43: 18-20.

_____ (1969). "Reşat Nuri ve Tiyatro". *Türk Tiyatrosu*, 386: 30.

_____ (1972). "Taş Parçası". *Devlet Tiyatrosu*, 54: 51-52.

Arpad, Burhan (1957a). "Siyasî hiciv denemesi". *Vatan*, 5646:4.

_____ (1957b). "Roman Yazarı Güntekin'in Son Piyesi ve Aslı". *Vatan*, 5693: 2.

Asilyazıcı, Hayati (1965a). "Hüllecî". *Dünya*, 6301: 3.

_____ (1965b). "Hüllecî". *Yön*, 100: 15.

Ataç, Nurullah (2010). "Reşat Nuri Bey ve Eserlerine Dair". M.B. Tayfur (haz). *Ataç'ın Tiyatro Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s.56-61.

_____ (2010). "Gönül". M.B. Tayfur (haz). *Ataç'ın Tiyatro Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s.66-72.

_____ (2010). "Kayıp Aranıyor". M.B. Tayfur (haz). *Ataç'ın Tiyatro Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, s.142-145.

Ay, Lütfi (1944). "Yaprak Dökümü". *Ülkü*, 67: 22-23.

_____ (1947). "Ağlayan Kız". *Sanat ve Edebiyat*, 7: 1,4.

_____ (1954). "Tanrıdağı Ziyafeti". *Kültür Dünyası*, 10: 17-20.

_____ (1956). "Büyük Kaybımız Reşat Nuri Güntekin". *Devlet Tiyatrosu*, 31: 5-6.

_____ (1957). "Reşat Nuri'den Son Hatıralar". *Devlet Tiyatrosu*, 32: 6-9.

_____ (1965a). "Hüllecî". *Milliyet*, 6161:6.

_____ (1965b). "1 Piyes Gördüm". *Akis*, 152: 33.

Ayvaz, Ülkü (1989). "Balıkesir Muhasebecisi" Ya Da Bir Oyunun Muhasebesi. *Hürriyet Gösteri*, 109: 27-28.

Bayavr, Sabih Halim (1946). "Şehir Tiyatrosunda İkinci Telif: Ağlayan Kız". *Yeni Sabah*, 2976: 6.

Birgin, F. (1946). "Ağlayan Kız". *Akbaba*, 143: 6,7.

Buğra, Tarık (1953). "Balıkesir Muhasebecisi". *Milliyet*, 952: 3.

Bürün, Vecdi (1944). "Yaprak Dökümü". *Tasviri Efkâr*, 5620-1263: 2.

Cimcoz, Adalet (1946). "Dram kısmında Ağlayan Kız". *Tasvir*, 611: 4.

Celaeddin, F. (1944). "Yaprak Dökümü". *Tanin*, 4454-134: 3.

Coşkun, Nusret Safa (1943). "Şehir dram Tiyatrosunda Yaprak Dökümü". *Son Posta*, 4796: 4,7.

Cumalı, Necati (1963). "Altın Yürekli Yazar. *Çalığışu*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitapevleri, s. 5-8.

Ediz, Hasan Ali (1946). "Ağlayan Kız". *Son Posta*, 5637+231: 5,6.

_____ (1951). "Şehir Dram tiyatrosunda Eski Şarkı". *Son Posta*, 5637+1765:5.

_____ (1953). "Şehir Komedi Tiyatrosunda Balıkesir Muhasebecisi". *Son Posta*, 5637+2430: 5.

- _____ (1957a). "Yeni Tiyatroda Tanrı Dağı Ziyafeti". *Son Posta*, 5637+3910: 5.
- _____ (1957b). "Bu Gece Başka Gece". *Son Posta*, 5637+3960: 5.
- Elliältioğlu (1944). "Yaprak Dökümü". *Vakit Gazetesi*, 9293: 5.
- Emin, Kemal (1920). "Hançer Dolayısıyla". *Temaşa*, 23-24: 6-7.
- Ercem, Orhan (1944). "Yaprak Dökümü". H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. İstanbul: Yeni Matbaa, s.85-87.
- Ertuğrul, Muhsin (1944). "3Defadan 100 Defaya". *Perde ve Sahne*, 16: 3, 14,15.
- _____ (1956). "Reşat Nuri'ye İlk Mektup". *Devlet Tiyatrosu*, 31: 2-4.
- _____ (1957). "Reşat Nuri'ye İkinci Mektup". *Devlet Tiyatrosu*, 32: 2-4.
- Ezine, Celaleddin (1944). "Tiyatroculuk San'atı". *Tanin*, 4454-142: 5.
- Garan, Muvaffak İhsan (1946). "Dram Kısımında Güzel Bir Telif Komedi: Ağlayan Kız". *Vatan*, 1983: 5.
- Gerçek, Selim Nüzhet (1338). "Tiyatro-Sinema Hançer". *İleri*, 1540: 3.
- _____ (1944). "Yaprak dökümü'ne dair". *Verim*, 11: 3.
- _____ (1994). "Şehir Tiyatrosu Dram Kısımı, 'Yaprak Dökümü', Reşat Nuri Güntekin'in Telif Piyesi". E.Sevinçli vd. (haz.). *Eleştirmen Gözüyle Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu Eleştiri Seçkisi 1923-1960*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.161-164.
- Güntekin, Reşat Nuri (1954). "Tanrıdağı Ziyafeti Müellifi Diyor ki!". *Devlet Tiyatrosu*, 17: 7.²²
- _____ (1989). "İlk Göz Ağrılarım". *Argos*,16: 131-137.
- Güvemli, Zahir (1957). "Bu Gece Başka Gece". *Hafta*,15: 20.
- _____ (1969). "Şehir Tiyatroları Fatih Bölümünde Balıkesir Muhasebecisi". *Yeni Gazete*, 1733: 8.
- Hoyi, İbrahim (1943). "Yaprak Dökümü". *Yeni Sabah*, 2003: 2.
- _____ (1946). "Dram Kısımında Ağlayan Kız". *Son Saat*, 23.02.1946: 23.
- _____ (1957). "Yeni Tiyatroda Tanrı Dağı Ziyafeti". *Şehir*, 343: 2,5.
- İhsan, Hasan (1338). "Tiyatro". *Dergâh*, 26: 29.
- İleri, Selim (1989). "Diktatör". *Argos*, 16: 157-158.
- İmzasız (1922). "Taş Parçası". *Yarın*, 25: 3.
- İmzasız (1946). "Ağlayan Kız". *Marko Paşa*, 3: 3.
- İmzasız (1947). "Bir Komedi". *Alay*, 2: 3.
- İmzasız (1947). "Ağlayan Kız". *Varlık*, 319:2.
- İmzasız (1969). "Balıkesir Muhasebecisi" *Ses*, 44: 20.
- Kadri, Hafı (1944). "Yaprak Dökümü Piyesi ve Ortaya Çıkan Çok Acı Bir Hakikat". *İleri*, 20: 5.

²² Bu yazı, Kemal Yavuz'un *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri* çalışmasında yer almadığı için burada anılmıştır.

- Karaca, Osman Nuri (1953). "KOMEDİ KISMINDA 'BALIKESİR MUHASEBECİSİ' ". *İstanbul Ekspres*, 11 Ocak 1953: 3.
- _____ (1965). "Hülleci". *Akşam*, 17043: 6.
- Kayacan, S. İzzet (1935). "Tiyatro Tenkitleri-Hülleci". *Akşam*, 6159: 5.
- Kazanoğlu, Abdullah Ziya (1957). "Reşat Nuri ve Tanrıdağı Ziyafeti". *Hafta*, 7: 23.
- Küçümen, Zihni (1953). Şehir Tiyatrosunda "Balıkesir Muhasebecisi". *Yeni İstanbul*, 1124:5.
- _____ (1956). "Oyun Yazarlığı Yönünden Reşat Nuri Güntekin". *Dünya*, 1717: 2.
- MAG (1944). "Şehir tiyatrosunda YAPRAK DÖKÜMÜ". *Verim*, 10: 3, 4.
- Milor, Oktay (1969). "Şehir Tiyatrosu Üsküdar Bölümünde Balıkesir Muhasebecisi". *Dünya*, 4535:6,7.
- Necmi, İbrahim (1921). "Eski Rüya". *Vakit*, 1102:3.
- _____ (1922). "Taş Parçası". *Vakit*, 1582:3.
- _____ (1923). "Gönül Piyesi Etrafında". *Vatan*, 40: 3.
- Onaran, Âlim Şerif (1981). "Reşat Nuri'nin Filme Çekilen Roman ve Oyunları". *Türk Dili*, 360:377-380.
- Ozansoy, Halit Fahri (1920). "Hançer". *Temaşa*, 23-24: 3-6.
- _____ (1965), "Fatih Tiyatrosunda Bir sanat Ziyafeti Hülleci". *Tercüman*, 1154: 5.
- Örik, Nahid Sırrı (1947). "Ağlayan Kızlar". *Tanin*, 4454-1213: 4.
- Özçelik, Tahir (1987). "Emek-sonuç Orantısızlığı: 'Hançer' İsimli Tiyatro Oyunu Üzerine". *Milliyet Sanat*,163: 44.
- _____ (1989). Reşat Nuri'nin Tiyatro Yazarlığı ve Eleştirmenliği. *Hürriyet Gösteri*, 109: 29-31.
- Rey, Ekrem Reşit (1946). "Şehir Tiyatrosu dram kısmında Ağlayan Kız". *Akşam*, 10106: 3.
- _____ (1951). "Nedret Güvenç ve Eski Şarkı". *Akşam*, 11639:4.
- _____ (1953). "Şehir tiyatrosu Komedi kısmında Balıkesir Muhasebecisi". *Akşam*, 12306: 4-11.
- _____ (1957a). "Bu Gece Başka Gece". *Tercüman*, 656: 3.
- _____ (1957b). "Tanrıdağı ziyafeti". *Tercüman*, 613: 3.
- Safâ, Peyâmî (1336). "Reşâd Nûrî Bey ve Hânçer'i". *Tercümân-ı Hakikat*, 13077: 3.
- Sait, Emin (1336R). "Hançer". *Servet-i Fünûn*, 1458: 14-17.
- Sakallı, Fatih (2011). "Reşat Nuri Güntekin'in Balıkesir Muhasebecisi Adlı Oyununda Toplumsal Eleştiri". *Türkbilig*, 21: 173-182.
- Sav, Ergün (1964). "Tanrı Dağı Ziyafeti". *Tiyatro Yazıları*. Anadolu Matbaası, Ankara, s.65-68.
- Sedes, Selâmi İzzet (1944). "Yaprak dökümü Bünyesi Sakat, Telifi Zayıf, Mevzuu Basit Piyes". *Son Telgraf*, 2453: 2-4.
- Siyavuşgil, Sabri Esat (1953). "Balıkesir Muhasebecisi". *Yeni Sabah*, 4956: 4.

- _____ (1957). "Yeni Tiyatroda Tanrıdağı Ziyafeti". *Yeni Sabah*, 6441: 2.
- Şener Sevdâ (1981). "Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı". *Türk Dili*, XLIII(360): 370-377.
- _____ (1989). "Oyun Yazarı Reşat Nuri Güntekin". *Hürriyet Gösteri*, 109: 23-27.
- _____ (2007). "Yaprak Dökümü". *Oyunlar ve Gerçekler*. Dost Yayınları, Ankara, s.95-10.
- Tanpınar, Ahmet H. (2011). "Reşat Nuri ve Eserleri". Z.Kerman (ed.). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Dergâh Yayınları, İstanbul, s.457-462.
- Tevfik, Bahaaddin (335-336R). "Darülbedayideki Bir Temsîl: Hançer", *İleri*:852:3.
- Tilgen, Nurullah (1946). "Şehir Tiyatrosunda Ağlayan Kız". *Son Telgraf*, 3595:4.
- _____ (1953a). "Balıkesir Muhasebecisi". *Zaman*, 1279:4.
- _____ (1953b). "Şehir tiyatrosu Komedi Kısımında: Balıkesir Muhasebecisi". *Kadın Gazetesi*, 307: 3-7.
- Toker, Metin (1946). "Şehir Dram Tiyatrosunda bir komedi". *Cumhuriyet*, 8017: 2.
- Töre, Enver (2003). "REŞAT NURİ'NİN BİR AKTÜEL PİYESİ: HANÇER". *Türk Kültürü*, 479: 76-81.
- _____ (2006). "Romandan Yapılmış Bir Tiyatro Eseri: Eski Şarkı". *Türk Dili*, 651: 212-218.
- Ulunay, Refi Cevat (1943). "Mevsimin Telif Eseri: Yaprak dökümü". *Tan*, 2988: 4,5.
- _____ (1946). "Ağlayan Kız". *Yarın*, 599-38: 4.
- _____ (1951). "Dram Kısımında: Eski Şarkı". *Yeni Sabah*, 4993:5.
- _____ (1953). "Komedide Balıkesir Muhasebecisi". *Milliyet*, 965: 2.
- _____ (1957). "Komedinin Yeni Piyesi". *Milliyet*, 2420: 3.
- _____ (1965). "Hülleci". *Milliyet*, 6248: 2.
- Ünaydın, Ruşen Eşref (1920). "Hançer'in Temsili Münasebetiyle". *İleri*, 854: 3.
- Vassaf, Melih (1953). "Şehir Komedi Tiyatrosunda Balıkesir Muhasebecisi". *Gece Postası*, 4861: 2.
- _____ (1957). "TANRIDAĞI ZİYAFETİ". *Tan*, 4724-754: 2.
- Yalçın, Nilüfer (1954). "Tanrıdağı Ziyafeti". *Forum*, 2(14): 16.
- Yalman, Tunç (1951). "Eski Şarkı". *Vatan*, 3516: 5.
- _____ (1953). "Balıkesir Muhasebecisi". *Vatan*, 4160: 4,6.
- Yesari, Mahmut (1944). "Tiyatro Muharrirlerimiz Reşad Nuri Güntekin". *Perde Sahne*, 12: 5.
- Yüzüncü, Reşat Fevzi (1943). "Tiyatro Sinemama Rekabeti". *Son Telgraf*, 2432: 2.
- _____ (1944). "Eser". *Son Telgraf*, 2477: 2
- Yy. (1955). "REŞAT NURİ OPERET YAZIYOR". H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. İstanbul: Yeni Matbaa, s.87-88.
- Ziya, Safveti (1922). "Türk Tiyatrosunda Taş Parçası". *Yeni Şark*, 187:3.

3.3.Tezler

Demir, Bilal (2017). *Tiyatro Yazarı Olarak Reşat Nuri Güntekin*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Güneş, Sezai (1972). *Reşat Nuri Güntekin'in Piyeleri Tahlil*. Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Sustam, Demet (2017). *Reşat Nuri Güntekin'in Piyelerinde Sosyal Eleştiri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Zülfikar, Hayal (1979). *Reşat Nuri Güntekin'in Hançer, Hülleci, Yaprak Dökümü, Eski Şarkı, Tanrı Dağı Ziyafeti, Balıkesir Muhasebecisi Adlı Oyunlarında Tipler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

3.4.Anı ve Röportajlar

Arcan, Galip (1957). "Reşat Nuri için...". *Türk Tiyatrosu*, 304: 11.

Ay, Lütfi (1957). "REŞAT NURİ'NİN ÖLÜMÜ". H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. İstanbul: Yeni Matbaa, s.206-207.

Baydar, Mustafa(1955). "Reşat Nuri Güntekin Anlatıyor". *Varlık*, 416: 5.

Dursunoğlu, Cevat (1956). "REŞAT NURİ GÜNTEKİN". H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. İstanbul: Yeni Matbaa, s.131-133.

Enis, Reşat (1953). "REŞAT NURİ GÜNTEKİN NELERE GÜLDÜĞÜMÜZÜ ANLATIYOR". H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. İstanbul: Yeni Matbaa, s.56-63.

Feridun, Hikmet (1957). "Reşat Nuri Nasıl Yazdığını Anlatıyor". H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. Yeni Matbaa, İstanbul, s.12-16.

Gezgin, Hakkı Süha (2013). "Reşat Nuri" . B. Ayvazoğlu (haz.). *Edebî Portreler*. İstanbul: Kapı Yayınları, s. 257-259.

Hançerlioğlu, Orhan (1957). "Reşat Nuri". *Varlık*, 445:5.

Meinecke, Max (1957). "R.Nuri Güntekin için...". *Türk Tiyatrosu*, 304: 11.

Nayır, Yaşar Nabi (1976). *Edebiyatçılarımız Konuşuyor*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Ortaç, Yusuf Ziya (1960). *Portreler*. İstanbul: Yeni Matbaa.

Ozansoy, Halit Fahri (1957). "İki Dostumun Ölümü Karşısında". *Türk Tiyatrosu*, 304: 6-7.

Özcan, Handan (1943). "Niçin Tekrar Piyes Yazdım". *Perde Sahne*, 11: 3, 16.

Simavi, Sedat (1957). "Üstadla Konuşmalar Reşat Nuri Bey". H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. İstanbul: Yeni Matbaa, s.38-42.

Tör, Vedat Nedim (1957). "TİYATROMUZUNALTIMIN ÇAĞI". H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. İstanbul: Yeni Matbaa, s.159.

- Uysal, Sermet S. (1957). "Eşlerine Göre Ediplerimiz: Hâdiye Güntekin Bize Reşat Nuri'yi Anlatıyor". H.Yücebaş (haz.). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*. İstanbul: Yeni Matbaa, s.7-11.
- Ünaydın, Ruşen Eşref (1957a). "Bir Konuşma". *Türk Tiyatrosu*, 304:5.
- Ünaydın, Ruşen Eşref (1957b). "Reşat Nuri Güntekin'i Anarken". *Türk Tiyatrosu*, 304: 3-5.
- Yetkin, Suut Kemal (1957). "Reşat Nuri İçin". *Varlık*, 445:3.

Sonuç

Reşat Nuri Güntekin'in romanda kazandığı başarı, piyeslerinin ikinci planda kalmasına sebep olmuştur. Çağdaşları onu "tiyatro eleştirmeni, piyes yazarı" olarak tanımlarken günümüzde yazılan edebiyat tarihleri yazarın tiyatrocunun yönüne hemen hemen hiç değinmez. Onun piyes yazarlığının üzerine yapılmış müstakil çalışmalar son yıllarda artmış olmakla birlikte sayıca azdır.

Bu çalışma bağlamında Güntekin'in telif piyeslerinin tam listesi, daha önceki listeler güncellenerek ve düzeltilerek, ortaya çıkarılmış ve yirmi dört adet piyes tespit edilmiştir. Yazarın piyesleri 1920-1970 yılları arasında Darübedayide sahnelenmiş ve bu temsilleri devrin önemli tiyatro eleştirmenleri izlemiştir. O dönem gazeteleri, tiyatro tenkidine ayrı bir köşe ayırmakta ve oyun eleştirileri bu köşelerde yayımlanmaktadır. Bu makale kapsamında Güntekin'in piyeslerinin sahnelenmesinin ardından dönemin süreli yayınlarında yer alan yüz yirmi bir adet eleştiri yazısı tespit edilmiştir. Yazılar, çoğunlukla piyesin kısa bir özetinin verilmesinin ardından oyunun sahnelenmesine dair eleştirileri içerir. Dekor ve oyuncu bilgileri bu bölümlerde verilir. Bu yazıların edebî kıymetini ise piyeslerin Güntekin'in diğer eserleri ile karşılaştırılması oluşturmaktadır. Bazen sahnelenen piyesin dünya tiyatrosundan bir eserle karşılaştırıldığı da görülmektedir.

Reşat Nuri'nin tiyatro üzerine yazdığı makaleler, onun bu sanata verdiği değeri göstermesi açısından oldukça önemlidir. Bu yazılar Kemal Yavuz tarafından *Reşat Nuri'nin Tiyatro ile İlgili Makaleleri* başlığıyla yayımlanmıştır. Bu çalışmada Kemal Yavuz'un kitabına girmemiş bir makale tespit edilmiştir. Güntekin makalelerinde oyuncu ve sahne sorunundan oyun eleştirisine, devlet ile tiyatro ilişkisine kadar birçok mesele üzerinde durmuştur.

Anı ve röportajlar, Reşat Nuri ve tiyatro meselesinde ayrı bir öneme sahiptir. Bu makale kapsamında, merkezine Güntekin'in tiyatroya olan ilgisini konu alan on dokuz adet anı ve röportaj tespit edilmiştir. Bunlar, mensup oldukları türün doğası gereği ya yazarın yaşadığı dönemde ya da ölümünden kısa süre sonra kaleme alınmıştır. Güntekin'in ölümünden sonra *Varlık* ve *Türk Tiyatrosu*'nun hazırladığı özel sayılarda yazarın edebiyat çevresinden dostları onunla ilgili anılarını kaleme almışlardır. Yayımlanan anılarda Reşat Nuri'nin tutku derecesine varan tiyatro sevgisine özellikle vurgu yapıldığı göze çarpmıştır.

Mehmet Kaplan danışmanlığında İstanbul Üniversitesinde hazırlanan mezuniyet tezi, içerisinde Güntekin'in piyesleri ile ilgili eleştiri yazılarına yer vermesi nedeniyle bu makaleye oldukça büyük katkı sağlamıştır. Güneş, tezinde piyesler ile ilgili yapılan

eleştirilerden alıntılara da yer vermiştir. Hayal Zülfikar ise çalışmasında sınırlı sayıdaki piyesin yalnızca şahıs kadrosuna odaklanmıştır.

Sonuç olarak daha çok romancı olarak anılan Reşat Nuri Güntekin, özellikle nitelikli piyeslerin az olduğu II. Meşrutiyet tiyatrosuna büyük katkı sağlamıştır. Piyes yazmaya Cumhuriyet Dönemi'nde de devam eden Güntekin, yazdığı tiyatro eleştirileri ile de alanın önemli bir açığını kapatmak için çaba sarf etmiştir. Bu makale ile yazarın telif piyeslerinin tam listesi daha önce tekrarlanan hatalar düzeltilmeye çalışılarak verilmiştir. Onun piyeslerinin sahnelenmesinin ardından kaleme alınan eleştiri yazılarının çokluğu, dönemin tiyatro otoritelerinin kendisine verdiği değer ve tiyatro ile ilgili makalelerinde bu sanatın sorunları üzerinde kafa yorup çözümler araması tiyatroyu bir yan uğraştan ziyade hedef hâline getirdiğini göstermektedir. Bundan dolayı yazarın bu yönü üzerine yapılacak çalışmalar, onun edebî anlamda yol haritasını çıkartmada oldukça önemli gözükmektedir.

Kaynakça

- Ataç, Nurullah (2010). "Gönül", *Ataç'ın Tiyatro Yazıları*, (haz. Müberra Tayfur), İstanbul: Dergâh Yayınları, s.66-72.
- And, Metin (1967). "Reşat Nuri Güntekin'in Cumhuriyet'ten Önceki Tiyatro Çalışmaları", *Türk Dili*. S.191, s.847-851.
- And, Metin (1969). "Reşat Nuri Güntekin ve Tiyatro", *Türk Tiyatrosu*, S.386, s.30.
- Çelik, Hüseyin (1996). "Güntekin, Reşat Nuri", *DİA*. C.14, s.307-309.
- Dürder, Baha (1957). "Müfettiş ve Tiyatro Yazarı Reşat Nuri", *Varlık*. S.446, s.11.
- Emil, Birol (1989). *Reşat Nuri Güntekin*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Güneş, Sezai (1972). *Reşat Nuri Güntekin'in Piyesleri Tahlil*. Yayımlanmamış Mezuniyet Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Güntekin, Reşat Nuri (1976). *Reşat Nuri Güntekin'in Tiyatro ile İlgili Makaleleri*, K. Yavuz (haz.), İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Kanter, M. Fatih (2006). *Ölümünün 50. Yılında Belgelerle Reşat Nuri Güntekin*, İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Karaburgu, Oğuzhan. (2006). "Reşat Nuri'nin Bilinmeyen Remiz ve Müstear İsimleri", *Türk Dili*. S.660, s.525-535.
- Kemal, Namık (1958). *Akif Bey*. R.N.Güntekin (haz.). Ankara: Maarif Basımevi.
- Necmi, İbrahim (1923). "Gönül Piyesi Etrafında", *Vatan*, S.40: s.3.
- Nutku, Özdemir (2015). *Darülbeyaz'dan Şehir Tiyatrosu'na*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Önertoy, Olcay (1983). *Reşat Nuri Güntekin*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Poyraz, Türkan-Muazzez Albek (1957). *Reşat Nuri Güntekin'in Hayatı ve Eserlerinin Tam Listesi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Sevengil, Refik Ahmet (2015). *Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.

- Sustam, Demet (2017). *Reşat Nuri Güntekin'in Piyelerinde Sosyal Eleştiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taydaş, Nihat (2000). *Reşat Nuri Güntekin'in Oyun Yazarlığı*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yücebaş, Hilmi (1957). *Bütün Cepheleriyle Reşat Nuri*, İstanbul: Yeni Matbaa. Yy. (1949a). *Türk Tiyatrosu*, S.222, s.9. Yy. (1949b). *Türk Tiyatrosu*, S.223, s.9.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10-19 (199-203)

“SÜKÛT SUİKASTİ”NE RAĞMEN SÜKÛT ETMEYEN ADAM: “TANPINAR’IN SAKLI DÜNYASI”NDA BİRİKTİRDİKLERİ

Selçuk ATAY¹

ORCID: 0000-0001-5328-2257

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Modern Türk Romanı.

Yüzlerce benzer sözle üzerinde durulmuş olan Ahmet Hamdi Tanpınar; bir tarafta klişe haline gelmiş yargıların arasında boğulup kalan, diğer tarafta ise yapılan her inceleme ile değeri daha fazla anlaşılan sanatkârlarımızdandır. Edebiyat dünyasını son beş on yıldır çok yakından ilgilendiren bu isim etrafında hemen herkesin bir şeyler söyleme gayretinde olması her şeyden önce Tanpınar’ın bir sanatkâr olarak kalıcı olma yolunda ne kadar iddialı bir isim olduğunu gösterir.

Sanatkâr hakkında bu “söz söyleme” gayreti kendisine iki yönde gelişim alanı bulur: Birincisi mühim olanın söz söylemek olup içeriğinin pek önemsenmediği, sanatkârın isminin popülaritesi etrafından popülarite kazanma gayretinden öteye geçmeyen yazılar; ikincisi ise Türk edebiyatının bu önemli isminin anlaşılmasına dair samimi çaba ortaya koyan yazılar. Bu çabalardan biri de Julian Rentzsch ve İbrahim Şahin’in editörlüğünü üstlendiği *Tanpınar’ın Saklı Dünyası, Arayışlar-Keşifler-Yorumlar*² başlığını taşıyan ve on altı farklı araştırmacının gözünden Tanpınar’ın sanatkârlığının aydınlatılmaya çalışıldığı eserdir.

Eserin “önsöz”ünde Goethe’nin “dünya edebiyatı” kavramının anlam alanı üç parçada tanımlanır ve Tanpınar’ın bu üç anlam alanı için de uygun bir yazar olduğu belirtilir. Ardından, oldukça iddialı olacak bir biçimde, Tanpınar üzerine söylenenlerin çokluğunun adeta bir “Tanpınaroloji” oluşturmaya yetecek düzeyde olduğu dile getirilir. Yazılan yazıların her birinin niteliği ayrı olmak üzere niceliklerinin bile William Shakespeare üzerine sadece İngiltere’de yapılan çalışmaların çok

¹ Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni.
e-posta: atayselcuk@yahoo.com

² Rentzsch, J.; Şahin, İ. (ed.) (2017). Tanpınar’ın Saklı Dünyası, Arayışlar-Keşifler-Yorumlar. Ankara: Doğubatu.

küçük bir miktarına denk gelebildiği ülkemizde, böyle bir iddia her zaman tartışmaya açıktır. Dolayısıyla bu ifade Tanpınar hakkındaki çalışmaların çokluğuna değil sanatkârın kalitesine vurgu olarak anlaşılmalıdır. Öte yandan bu vurgu böylesine önemli bir yazarın sağlığında söylediği “sükût suikasti”ne hâlâ uğramaya devam ettiğini, Türkiye’de farkına varılmaya başlansa da Batı’daki akademik çevrelerin halen kendisinden habersiz olduğunu vurgulayarak devam ettirilir.

Thomas Bleicher, “Gerçeğin İcadı: Saatleri Ayarlama Enstitüsü” adlı yazısında Tanpınar’ın, gerçeği geçmiş ve şimdiyi inşa edişinde bulunduğunu belirtmektedir. Şimdi “konstrüksiyon” edilirken geçmiş de “rekonstrüksiyon” edilmektedir. Yazara göre bu inşa ve yeniden inşa süreçlerinin ortaya çıkardığı durum “bilginin olumsuzluğu”dur ki hayatın gerçekliği böylelikle anlam bulur. Bunun eserde somutlaştırıldığı yer ise Hayri İrdal’ın bir benliğe sahip olamamasıdır. Bleicher, “ironik şüpheli Tanpınar”ın hiciv tarafının da bu gerçekliğin “karikatür”ünü göstererek ortaya çıktığını ortaya koyar. Zira geçmiş ve şimdinin inşasından geleceğe dair “umut”tan başka bir şey çıkmamaktadır.

Besim Dellaloğlu ise “İkondan Kanona: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Türkiye Macerası” başlıklı yazısında “toplumsal”-“kültürel” ayrılığı üzerinde durarak sözü “edebiyatın bir cumhuriyet, bir toplum hatta bir dünya yarat”masına (s.30) getirir. Bunun oluşabilmesi için de bir geçmiş zaman bilincinin oluşması gerekmektedir. Söz konusu bilinç ise “klasiksiz, kanonsuz” ortaya çıkamaz (s.35).

“Klasik” ve “kanon” sözcüklerinin anlam alanını açmlayan Dellaloğlu, klâsik sözcüğünün içine “modern ve modern sonrası yapıtlar”ın eklendiğinde kanonun ortaya çıktığını belirtir. Diğer taraftan kanonun üç göstergesi olduğunu söyler: popülerleşme, toplumun değişik kesimlerince takip edilmek ve o dilde güçlü bir fikir, düşünce, sanat, edebiyat eleştirisi ve kuramın varlığı. Ne yazık ki bu üç başlık yazıda yeterince derinleştirilmeden “Tanpınar bu üç başlığın da içini hakkıyla dolduran bir kanondur” denilerek hüküm verilmektedir.

Tanpınar’ın Saklı Dünyası

Arayışlar - Keşifler - Yorumlar

Editörler:

Julian Rentzsch - İbrahim Şahin



Kanonun bu üç başlıktan mı ibaret olduğu sorusu bir yana, sanatkârın eserlerinin çok satması oldukça tartışmalı bir konu olagelmıştır. Bu sözle sanatkârın kendi satış grafiğindeki artış mı, diğer yazarlar arasındaki satış oranı mı, yoksa dünya çapındaki yeri mi kastedilmektedir? Öte yandan bir iki kutupla düşünen ve yazan bir ortamda “toplumun değişik kesimlerince” söz grubunun daha açık ifade edilmesi gerekmektedir. Zira avukatlar, doktorlar, ev hanımları, edebiyat öğrencileri gibi bir sınıflandırmanın kastedilmediğini anladığımız bu maddenin içinin ne şekilde doldurulduğu merak konusudur. Son olarak “güçlü” bir fikir ve sanat kuramının oluşmuş olduğu da peşinen kabul edilebilecek bir yargı olmasa gerekir.

Murat Gülsoy, “Allahsız Bir Mistiğin Gece Yolculuğu” başlıklı yazısında *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'ni konu alır. Abdullah Efendi tanrıtanımazdır, ancak aşkı idealleştirdiği için bir mistiktir. Yazara göre “en radikal Tanpınar metni” (s.85) olan bu hikâye bedensel bütünlüğün temel bir mesele olarak tartışıldığı eserdir.

Martin A. Hainz, “New ec(h)onomy: Tanpınar, Saat ve Hayal” başlıklı yazısında “saat”i bir yandan özgürleştiren ancak öbür yandan köleleştiren (s.95) bir sözcük olarak anlar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının merkezinde “zaman”ın olduğunu söyleyerek saat üzerinden “hayal” kavramına eğilir. Yazara göre hayale ilişkin en önemli vurgu ise şüphesiz “Enstitü” ve onun etrafında oluşturulanlardır.

Huzur romanını “Alman edebiyat bilimi açısından” (s.108) inceleyen Michael Hofmann; Tanpınar’ın “İstanbul” söylemini Walter Benjamin ve Orhan Pamuk anlatılarıyla birlikte incelemekte, öte yandan Tanpınar ve Rilke’nin romanlarını karşılaştırmalı bir okumaya girişmektedir. Bu okumaya “Avrupalı” melankoli ile “Türk” hüznün sözcükleri eşlik etmektedir.

Süreyya İlkılıç, “Tanpınar ve Kafka’da Yabancılaşma Bağlamında Zaman ve Saat” başlıklı yazısında editörlerin önsözde yazdığı Tanpınar’ın dünya edebiyatının bir yazarı olduğu tezinin aksine Tanpınar’ı Türk edebiyatının, Kafka’yı ise dünya edebiyatının “en önemli yazarlarından” (s.132) biri kabul ederek incelemesine başlar. Her ikisinin de birbirinden ayrılan pek çok yönünün olduğunu belirten İlkılıç, yazısında, her iki sanatkârın zaman anlayışlarını ve bu bağlamda “saat” kavramını ele alışlarındaki benzerlik ve farklılıklarını çalışmanın merkezine oturtur. Bu benzerlik ve farklılıkların insanın “yabancılaşma meselesi” bağlamında ortaya çıkan anlamlandırma sürecine değinir.

Tanpınar’ı bir “flâneur” (“düşünür-gezer”) olarak gören Emel Kefeli, sanatkârın şehre bakarken “mekân okuması” yaptığını ve şehri bir “kronik” olarak okuduğunu söyler. *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* romanları üzerinden ilerleyen çalışma *Huzur*’u “kültürel değerlerle”, *Sahnenin Dışındakiler*’i ise “siyasete özgü unsurlarla” yüklü görmektedir.

“İkiz Hayaletler’: Tanpınar’da Parapsikolojik ve Metafizik İlgiler” başlıklı yazısında, edebî eseri kendinden hareketle inceleyen bakış tarzını “dikkate değer” bulan Mustafa Kurt, bu organik yapının doğru yorumlanabilmesi için sanatkârın külliyyatının okunması gerektiğini ve meseleye

bütüncül bakılması gerektiğini belirtir. Zira yazarın kurduğu “mitoloji” ve bunu inşa eden göstergeler onun diğer metinleri ile birlikte tamamlanan bir anlama sahip olacaktır.

Teorik olarak bakıldığında dikkat çeken bu ifadeler, ne yazık ki Mustafa Kurt’un makalesinin metodolojik cephesini göstermez. Bir giriş mahiyetinde olan ve daha çok yazarın arzusu gibi duran bu satırlardan sonra daha ziyade Tanpınar’ın metafizik ve parapsikolojiye ilgi duyan biyografik hayatı günlüklerinin ışığında açıklanmaya çalışılır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Sahnenin Dışındakiler* gibi kurgusal metne dair söylenenler de yukarıda ortaya konan bakış açısıyla ele alınmaktadır.

Edebiyat ve “delilik” ilişkisini inceleyen Mehmet Narlı; *Huzur* romanında Suat ve Mümtaz, yani kişiler üzerinden meseleyi irdelerken *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde ise bir kurum olarak “delilik atölyesi”ne bakar. Diğer taraftan *Abdullah Efendi’nin Rüyalari* adlı hikâyede “delilik imgesi” ile “deliliğin dili”nin nasıl iç içe geçtiği gösterilmektedir.

Bilinç üzerinden bir Tanpınar okuması gerçekleştiren Hayrettin Orhanoglu, “rüya ve hayal” ile gerçekliğin başlamasını bilincin halleriyle birlikte değerlendirir. Bu değerlendirmeler Tanpınar’ın eserlerinde kullandığı imgeler ile görünür kılınmaya çalışılır. Bir taraftan rüya ve hayal, diğer taraftan mit, mitos ve semboller ile son olarak zamana ilişkin vurgu bu değerlendirmelerin diğer cephelerini oluşturur.

“Huzur’un Faustçu Bir Okunuşu” başlıklı yazısında Julian Rentzsch makalenin başlığından da anlaşıldığı üzere Goethe’nin *Faust*’u ile Tanpınar’ın *Huzur*’u arasındaki anlam ilişkilerini, daha doğrusu Goethe’nin Tanpınar üzerindeki etkilerini tespit etmeye çalışır.

Kitapta Tanpınar’ın şiirlerini konu edinen tek çalışma Şaban Sağlık’ın yazdığı “Tanpınar Şiirinde ‘Öznenin Parçalanışı’ ve ‘İç İnsan’” başlıklı yazısıdır. “İç gerçeklik” söz grubunu Tanpınar’ın kelime hazinesinden gelen “iç insan” söz grubuyla değiştiren Sağlık, nesirlerinde kendisini açıkça ortaya koyan ancak şiirlerinde kapalı bir şekilde karşımıza çıkan “dram”ı ortaya koymaya çalışmaktadır.

Abdurrahman Saygılı, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı üzerinden modernite ve bürokrasi hakkında sorgulamalar yapar. Ona göre bu eseri sadece bir “hiciv” olarak görmek Tanpınar’ın yaşadığını söylediği sükût suikastine devam etmek demektir (s. 351). Saygılı, eserdeki saatin modernite, saatin ayarlanmasının da modern topluma geçmekte olan Türk insanının bu yoldaki merhalelerini temsil ettiğini söyler. Öte yandan “modern bir kurum olmayan bürokrasi” (s. 356) de tam olarak burada inceleme alanının içine dâhil olur. Saatlerin ayarlanması bürokrasi ile mümkündür. Yani insan itaat altına alınarak yönlendirilecektir.

“Epistemofil Tanpınar” başlıklı yazısında İbrahim Şahin, bilgiyi “dünyevi” ve “mistik” olarak ikiye ayırdıktan sonra her ikisinin Tanpınar hikâyelerindeki görüntüsünü bütüncül bir bakış açısıyla sunmaya çalışmaktadır. Burada “epistemofil” sözcüğünün anlam alanını oluşturan asıl durum ise

mistik olana duyulan “arzu”dur. Başka bir deyişle bu arzu sanatkârın ilgi alanının daima “pozitif bilgi” alanından “mistik bilgi” alanına geçmesini sağlar.

Şahin’e göre Tanpınar’da asıl olan “bilme”nin devamı için “arzu”nun devam etmesidir. Bunu sağlayan şey ise “arzu nesnesi”ne ulaşmanın imkânsızlığıdır. Tanpınar’da hiçbir arzu “birbirine eklenip” bir bütünlük oluşturmadığı ve sürdürülemediği için daima bir arzunun bitmesiyle başka bir arzu başlar. Bu da arzu nesnesinin sürekli değişmesini ve dolayısıyla kullanılan imgesel dilin yapısının her seferinde farklılaşmasını beraberinde getirir. Özellikle kahramanın kendiliği bilme arzusu bahsedilen epistemofil yanın ortaya çıkmasında önemli bir kavram haline gelecektir. Bahsedilen bilme yazar tarafından Foucault’nun *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabındaki “benzetme yolu ile bilme”nin esasları ile zenginleştirilir ve Tanpınar’ın simgesel dili ile “bilme” arasındaki bağlantıya değinilir. Şahin’e göre Tanpınar’ın imgesi “soyutu somuta çevirirken” diğer taraftan da bilginin “canlı, diri kalmasını” sağlar. Bu noktada bilgiye olan doyumsuzluğun, bilme ve bildirmenin didaktik değil erotik biçimde ele alındığını burada belirtmek gerekir. Zira Şahin’e göre yazarın epistemofil oluşunda bu erotizmin büyük payı vardır. “Erotik” olanın “doyuma, anlama” dönüştürülemez yapıda olduğunu söyleyen Şahin, dilin erotikliğinde anlamın yakalanamadığını ve dolayısıyla arzunun daima canlı, diri kaldığını belirtir.

Tanpınar’ın romanlarının “birer fikir eseri gibi de” (s. 385) okunabileceğini söyleyen Özgür Taburoğlu, onun kahramanlarının “sürekli değişen ışık ve renk oyunları” ile görüp işittiğini belirtir. Bu da her bakışın farklı bir imgenin yaratılmasına zemin hazırlamaktadır. Oluşturulan “ışık” ve “renk” cümbüşünün önemli bir özelliği de yüzeysel tasvirlerden arınmış, “derin”e inen bir anlatımı da beraberinde taşımasıdır. Daha ziyade *Huzur* romanı üzerinden açıklanmaya çalışılan hususlar ne yazık ki meseleyi Tanpınar özelinde tam olarak gözler önüne serebilecek olan metin örneklemelerinden yoksundur.

Tanpınar’a dair kolektif bir çalışmanın, çoğulcu bakış açısının ve samimi bir gayretin ifadesi olan *Tanpınar’ın Saklı Dünyası, Arayışlar-Keşifler-Yorumlar* adlı kitap, *Mahur Beste* ve *Aydaki Kadın* gibi romanlara farklı perspektiften bakan incelemeleri de içerebilir; Tanpınar şiirlerinin anlam alanlarını çoğaltan metinlere daha fazla yer verebilirdi. Yeni baskılarında bu beklentimizin giderileceği umudunu taşıyoruz. Diğer taraftan *Yaşadığım Gibi*’de “siste sade görünenler değil, seslenenler bile değişir” (200: 165) diyen sanatkârın eserleri ve anlam evreni içerisindeki sisi dağıtmaya ve onun daha derinlikli bir biçimde anlaşılmasına gayret eden bu çalışmanın Tanpınar’la ilgilenen okuyucu ve araştırmacılar için yol gösteren önemli bir kaynak eser olduğunu da belirtmek isteriz.

Kaynakça

Rentzsch, J.; Şahin, İ. (ed.) (2017). *Tanpınar’ın Saklı Dünyası, Arayışlar-Keşifler-Yorumlar*. Ankara: Doğubati.

Tanpınar, A. H. (2005). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh.

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10-19 (204-206)

SERBEST ŞİİRİN İLK KURAMCISI: NUREDDİN FERRUH ALKEND

Fırat Caner¹

ORCID: 0000-0002-5929-028X

Anahtar Kelimeler: Vezin, Kafiye, Şiir, Ara Nesil.

Ali İhsan Kolcu (2017). *Serbest Şiirin İlk Kuramcısı: Nureddin Ferruh Alkend: Hayatı-Sanatı-Eserleri*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi, 2017. 236 s.

Ali İhsan Kolcu'nun *Serbest Şiirin İlk Kuramcısı: Nureddin Ferruh Alkend: Hayatı-Sanatı-Eserleri* adlı kitabı Kasım 2017 tarihinde Salkımsöğüt Yayınevi tarafından yayımlandı. 236 sayfalık kitabın "İçindekiler" kısmı 7 ana başlık içermektedir: Ailesi, Eserleri, Sanatı, Metinler, Makaleler, Mektuplar, Otobiyografi. 58. sayfaya kadarki kısım, Ali İhsan Kolcu'nun Nureddin Ferruh Alkend'in hayatı ve eserleri hakkında verdiği malumattan; 59. sayfadan 206. Sayfaya kadar olan kısım da Nureddin Ferruh'un kaleme aldığı metinlerden meydana gelmektedir. Bunları 2 sayfalık bir sonuç bölümü, 3 sayfalık bir kaynakça, 3 sayfalık bir dizin ve konuyla ilgili fotoğraflar takip etmektedir.

Kitabın birinci ana başlığı (Ailesi) altında Nureddin Ferruh'un hayatı incelenmekte, Nureddin Ferruh'un -Ali İhsan Kolcu'nun yayına hazırladığı ve Kasım 2017'de yayımlanan- notlarına dayanılarak, ailesi ve yaşamı hakkında daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış bilgiler verilmekte, mevcut bazı yanlış bilgileri de düzeltmektedir. Örneğin: Rıza Tevfik'in verdiği bilgiler ışığında Nureddin Ferruh'un babası 1822 Sakız isyanı sırasında yetim kalan ve isyanın Osmanlı kuvvetlerince bastırılmasından sonra İstanbul'a getirilip evlatlık verilen Rum çocukların torunlarından Ferruh Bey'dir (1945: 6). Ali İhsan Kolcu, kitabında bir Başbakanlık Osmanlı Arşivi belgesine atıfla (Tarih: 29/Z/1234 Dosya No: 1 Gömlek No: 440) Nureddin Ferruh'un dedesinin Çerkezistan doğumlu Abdullah Efendi olduğunu söyleyerek Rıza Tevfik'in verdiği yanlış bilgiyi düzeltmektedir (s.5). Bu ana başlık altında yer alan 14. ve 33. sayfalar arasındaki kısım, Kolcu'nun Nureddin Ferruh Alkend'in şahsî notlarını derleyerek yayına hazırladığı ve aynı ay içerisinde yayımlanan *Ahrâr Fırkası ve II. Meşrutiyet Anıları* adlı kitabın inceleme kısmının aynıdır.

¹ Yrd. Doç. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi
firatcaner@yahoo.com

Dolayısıyla Nureddin Ferruh'un edebi kişiliği ile ilgilenmeyen tarih meraklıları, biyografik bilgiler için bu kaynağa da başvurabilir.

Kitabın ikinci ana başlığı (Eserleri) altında Nureddin Ferruh'un eserleri listelenmekte, üçüncü ana başlık (Sanatı) altında ise şairin sanat anlayışı hakkında bilgi verilmemektedir. Kapsamlı bir içeriğe sahip olan bu kısımda, yan literatürde mevcut bazı bilgilere değinilmemektedir. Örneğin Abdullah Uçman'a göre Nureddin Ferruh'un *Şafak Sadâları* adlı kitabına yönelik ağır eleştiriler karşısında Rıza Tevfik onu savunmaktan geri kalmamıştır (s. 212) ama Ali İhsan Kolcu, Uçman'ın bahsettiği bu olaya değinmemekte ve Rıza Tevfik'in Nureddin Ferruh'un hayatındaki rolünü, onu rahle-i tedrisinden geçirmiş olmasına indirgemektedir: "Rıza Tevfik'in Nureddin Ferruh üzerindeki etkisini bize göre onun kaleme aldığı, sanat, felsefe, sanat felsefesi ve estetik konularındaki yazılarında aramak gerekir" (s. 36). Ayrıca, kitapta Nureddin Ferruh'un sanat anlayışı ele alınırken sadece birincil kaynaklar kullanılmakta; bu konuda daha önce yapılmış ve bu kitapta yer alan, Nureddin Ferruh'un sanat anlayışını aynı birincil kaynaklardan yola çıkarak anlatan -daha önce yapılmış- çalışmalara atıf yapılmamakta, onların varlığından-eleştirmek maksadıyla bile olsa- bahsedilmemektedir. Söz konusu kaynaklar, Sevim Şermet'in 2010 yılında yayımladığı (*Turkish Studies*, 5(2), 1333-1352.) "Serbest Şiirin Tarihine Girişte Unutulan Bir İsim: Nurettin Ferruh ve Şiir Sanatı" başlıklı makalesi ile Ömür Aybar'ın 2013'te yayımladığı (*Turkish Studies*, 8/4, Bahar 2013, s. 213-222.) "Nureddin Ferruh ve Şafak Sadaları Üzerine Bir İnceleme" başlıklı makalesidir. Fakat bunlardan daha önemli ve çok daha erken tarihli olan bir çalışma daha vardır ki, tespit edebildiğimiz kadarıyla Türk edebiyatı araştırmaları içinde Nureddin Ferruh'un ilk kez gündeme getirildiği çalışma odur: Hasan Kolcu'nun 1993 yılında Kültür Bakanlığınca yayımlanan *Türk Edebiyatında Hece-Aruz Tartışmaları* adlı kitabı. Ali İhsan Kolcu'nun kitapta yer alan iki tezi de bu bölümde yer almaktadır: 1. Nureddin Ferruh'un şiirde özgürleşmeye yönelik teşebbüsü, esasında o dönemin siyasî hayatındaki özgürlükçü hareketlerin edebiyattaki yansımasıdır (s.35). 2. Nureddin Ferruh'un yeniymiş gibi görünen fikirleri aslında Ara Nesil sanatçıları arasında sürüp giden tartışmaların derlenip toplanmış bir hâlden ibarettir (s.42).

Kitabın dördüncü (Metinler), beşinci (Makaleler) ve altıncı (Mektuplar) ana başlıkları altında, Nureddin Ferruh tarafından kaleme alınmış eserlerin Latin alfabesine aktarılmış hâlleri yer almaktadır. "Metinler" başlıklı dördüncü bölümde şairin *Şafak Sadâları* adlı şiir kitabı, "Makaleler" başlıklı beşinci bölümde -Ahmet Mithat Efendi'nin kendisine yazdığı mektup hariç- kaleme aldığı makaleler, "Mektuplar" başlıklı altıncı bölümde Cerrahizâde Sacid Bey'e yazdığı iki ve Hakkı Tarık Bey'e yazdığı bir mektup bulunmaktadır. "Otobiyografiler" başlıklı son bölümde, sırasıyla Nureddin Ferruh'un kendisi hakkında yazdığı bir metin, *Şafak Sadâları* hakkında kaleme alınıp Malûmat dergisinde yayımlanmış yazarı belli olmayan bir eleştiri metni, Ali İhsan Kolcu'nun konu hakkındaki yorumlarını özetlediği "Sonuç" kısmı, kaynakça, dizin ve Nureddin Ferruh ile ilgili fotoğraflar vardır.

Serbest Şiirin İlk Kuramcısı: Nureddin Ferruh Alkend: Hayatı-Sanatı-Eserleri adlı kitap, edebiyat tarihi incelemelerinde –hem edebiyatı bıraktığı hem de kendinden sonra gelen nesilleri etkileyen bir eser vücuda getiremediği veya Kolcu'nun deyişiyile “yaşarken elde edeceği şöhret, spekülasyon ve polemik gibi ister istemez edebi şöhreti besleyen unsurlardan uzak” kaldığı (s. 208) için- adı anılmayan bir şairi ve eserini, bir dönemin edebiyat hayatındaki zihniyet ile siyasî hayatındaki zihniyet arasındaki paralelliği vurgulayacak şekilde gündeme getirmiş ve Nureddin Ferruh'un eserleri hakkında yapılacak analizler için gerekli birincil kaynakları bir araya toplamıştır. Nureddin Ferruh ile ilgili kitap oylumundaki ilk çalışma olması sebebiyle de bundan sonra yapılacak başka çalışmalara kaynak teşkil edecek hem edebiyatla hem de tarihle ilgilenenlerin dikkatine sunulmuş bir eserdir.

Kaynakça

[Bölükbaşı,] Rıza Tevfik (1945). *Tevfik Fikret*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Kolcu, Ali İhsan (2017). *Serbest Şiirin İlk Kuramcısı: Nureddin Ferruh Alkend: Hayatı-Sanatı-Eserleri*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.

“Şafak Sadâları”. *Malûmat* 28 (25 Ağustos 1310): 218-220.

Uçman, Abdullah. “Tevfik Fikret-Rıza Tevfik”. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/158139> (Erişim: 31.01.2016)

YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Ocak-Haziran 2018/10-19 (207-213)

KADINLIK DAİMA BİR MUAMMA MI?

Gülçin OKTAY*

ORCID: 0000-0001-5328-2257

2017 yılının sonlarına doğru Metis Eleştiri serisinin Bilge Karasu Edebiyat İncelemeleri Dizisi'nden Ayşegül Utku Günaydın'ın Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde 2012 yılında tamamladığı *Cumhuriyet Öncesinde Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923)* başlıklı doktora tezinin kitaplaşmış hâli basıldı. Halide Edip'in 1909 yılında yayımlanan *Heyûlâ* romanındaki erkek karakterlerden birinin "Kadınlık daima bir muamma!" sözünden esinlenen Günaydın, kitabına bu sebeple *Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme* adını verir. Kapak deseni Emine Bora, kapak tasarımı Semih Sökmen tarafından hazırlanan kitap, kapağında iki farklı kadın görüntüsü sunarak modernleşme sürecinin karmaşasını yansıtır. Kitabın yayın yönetmenliğini Süha Oğuzertem üstlenir ve toplam 240 sayfalık kitap, 24,00 TL olarak satışa sunulur.

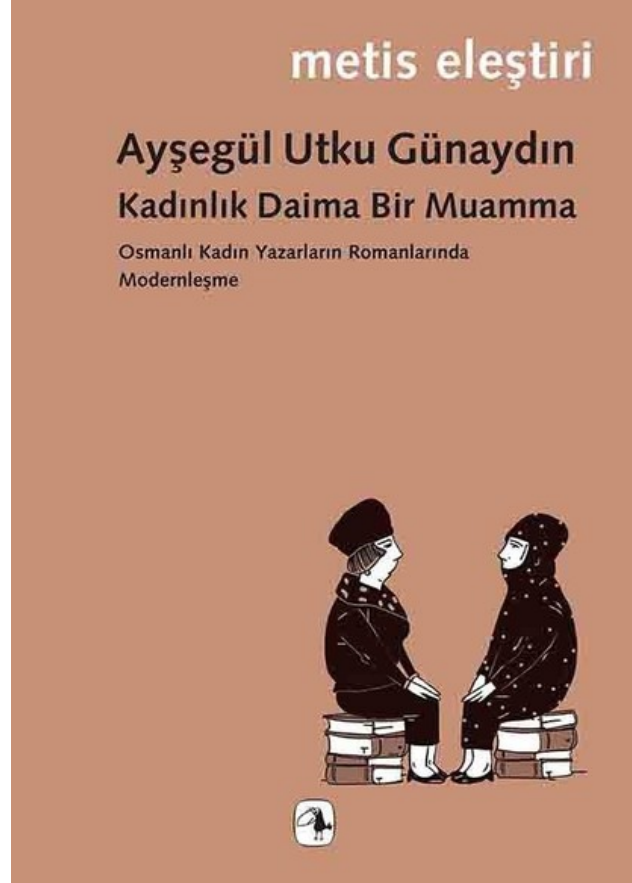
Ayşegül Utku Günaydın, annesine, babasına ve unutulmuş kadın yazarların anısına ithaf ettiği kitabını Önsöz ve Giriş'ten sonra üç bölüm olarak düzenler. Yazar, 1876 yılından Cumhuriyet'in kuruluşuna kadar olan modernleşme aşamalarını her daim simge olarak görülen kadınlar üzerinden okur. Cinsiyetin hiçbir zaman tek taraflı ele alınamayacağını düşünen Günaydın, konuya erkek bakış açısının gösterdikleri üzerinden de yaklaşır. Kitapta, erkek yazarlara göndermeler olmakla beraber esas olarak Zafer Hanım, Fatma Aliye, Emine Semiye, Fatma Fahrünnisa, Güzide Sabri Aygün, Halide Edip, Nezihe Muhiddin, Müfide Ferit Tek, Suat Derviş ve Halide Nusret Zorlutana gibi kadın yazarların toplam otuz romanı incelenir. Günaydın, bu romanları okumayan, konuya yabancı olan okuyucular için de romanların kısa özetlerini Sonuç bölümünden sonra ek olarak "İrdelenen Romanların Özetleri" başlığıyla verir. Günaydın, Giriş bölümünde birincil kaynaklara ulaşmayı kolaylaştıran Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfı'nın yayımladığı *Kadın Dergileri Bibliyografyası* ve kadın hareketlerini anlatan Serpil

* Arş. Gör., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
e-posta: oktaygulcin@gmail.com

Çakır'ın *Osmanlı Kadın Hareketi*, Yaprak Zihnioğlu'nun *Kadınsız İnkılâp*, Fatma Kılıç Denman'ın *İkinci Meşrutiyet Dönemi'nde Bir Jön Türk Dergisi: Kadın*, Fatih Kerimi'nin *İstanbul Mektupları* adlı çalışmalarının isimlerini anarak bu alandaki çalışmaların bolluğuna değinir. Günaydın, bu kadar çok çalışmanın varlığına vurgu yapmakla beraber, karşılaştığı sıkıntıları dile getirmeyi ihmâl etmez. Bu sıkıntıların başında, çalışmaların çoğu zaman birbirini tekrar eden ve peşinen "feminizm" odaklı yapıları gelir. Günaydın'a göre, yapılan çalışmaların en büyük sorunu, incelenen eserlerin feminist olup olmadığını kanıtlama çabalarıdır. Bu çaba, eserlerin meydana geldiği dönemsal arka planı ve edebî incelemeyi yadsır; eksik bir şeyler olduğu hissini yaratır. Haklı eleştirileriyle Günaydın,

ele aldığı kadın yazarlar hakkında son dönemde artan belli başlı kitapları ve makaleleri sıraladıktan sonra kendi kitabının bu çalışmalardan farklı yönlerini ortaya koyar. Buna göre, Günaydın, 1877'den 1923'e çeşitli kadın yazarların toplam otuz romanı üzerinden kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet açmazlarını, kimlik kargaşasını ve modernleşme sancılarını ele alır.

"Osmanlı Kadınlarının Özneleşme Mücadeleleri" adlı birinci bölüm, iki ana başlığa ayrılır ve Tanzimat ile başlayıp II. Meşrutiyet ile devam eden reform süreçlerine değinilerek bu gelişmelerin kadınlar cephesindeki durumu irdelenir. "Tanzimat Sonrası Reformlar ve Kadın Hareketlerinin Yükselişi" başlığı altında, kadınlar için eğitim hakkının önemine ve bu hakkın getirdiği tartışmalara değinilir. Ancak II. Meşrutiyet ilân edilince "temel haklar" söyleminin ötesine geçilerek cinsiyet ayrımcılığının gündeme getirildiği vurgulanır. Günaydın, bu süreci "fikirlerin çoğaldığı, çoksesseliliğin geliştiği bir süreç" olarak okur. Ancak "çoksesselilik" konusunda eleştirel yaklaşımda bulunmaz, feminizmin kendi içindeki "öteki"lerine odaklanmaz. Bölüm "güçlü devlet-güçlü aile" politikalarından bahsederek ilerlerken 1858 tarihli Arazi Kanunu, 1856'da kölelik ve cariyeliğin yasaklanması, 1842'de Mekteb-i Tıbbiye'de kadınların ebe olarak yetiştirilmesi gibi kadınları ilgilendiren modernleşme çabalarına da yer verir. Bu gelişmelerin yanında 1860 yılından sonra gazete, dergi ve kitap sayılarındaki artış, kadın yazarların da var olduğunu hatırlatan önemli gelişmelerdir. Günaydın, eserlerini incelediği kadın yazarların toplumun belli bir kesimini temsil eden üst sınıf ailelerden olduğunu vurgulamayı ihmâl etmez, ancak bu



konunun bize neler düşündürmesi gerektiğinin üzerinde durmaz. Sadece kadınların yazarlık sürecinde aileleri ve eşleri tarafından engellenme süreçlerine değinip geçer. Bu bölümde Günaydın'ın ele aldığı konulardan bir diğeri de Batı'daki kadın hareketleri ve bu hareketlerin Osmanlı-Türk modernleşme süreçlerine etkileridir. Bu tartışmalar özellikle Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadınların çıkarmış oldukları dergiler üzerinden yürütülür. Bu dergilerde Batı'dan gelen "feminizm" kelimesinin kullanılıp kullanılmaması konusundaki hassasiyetler ve bu hareketlerin İslâm dinine uygunluğu konusundaki kaygılar, tartışılan konulardan bazılarıdır.

Bu bölümün ikinci ana başlığı ise "Kadın Olarak Yazmak" adını taşır ve alt başlıklar 1960'lardan sonra gelişen feminist edebiyat eleştirisi tartışmalarına ayrılır. Virginia Woolf, Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar gibi isimlerden ve bu isimlerin eserlerinden yola çıkan Günaydın, kadınlara özgü bir dil ve estetik olup olmadığını sorgular. "Kadın yazarların metinleri minör bir edebiyat olarak ele alınabilir mi?" (57) sorusunu soran Günaydın, kadınların edebiyat dünyasında yer alma çabalarına değinir. Erkek yazar ile kadın yazar arasındaki farklılıkları da sorgulayan Günaydın, kadınların ideal ve züppe tiplere eleştirel yaklaşımları üzerinde durarak toplumsal cinsiyet önyargılarına karşı çıkan mücadeleci yapılarını vurgular. Eğitimli erkeklerin de kadına karşı sorunlu bir bakışa sahip olduklarını belirten Günaydın, bu sorunları kadının eğitim ve çalışma hakkı, kamusal alandaki haklarının artması, serbest zaman etkinlikleri, kadına yüklenen sorumluluklar gibi konular üzerinden ele alır. Böylece roman incelemelerine geçmeden önce düzenlenen ve iki ana başlıktan oluşan birinci bölüm, kadın hareketlerinin gelişim seyrini anlamak isteyenler için 50 sayfalık bir giriş niteliği taşır.

"Kadın Üzerindeki Baskı Mekanizmaları" adlı ikinci bölümde, kadın yazarların romanlarında tespit edilen ortak noktalar dört ana başlık altında incelenir. "Anneler ve Öksüz Kızları: Kadınlık Mirasının Reddi" adlı birinci başlıkta, anne yokluğunun kadın karakterlerin kimlik gelişimindeki etkileri ele alınır. Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* adlı çalışmasında erkek karakterler ile baba yokluğu arasında kurulan ilişkiden yola çıkan Günaydın, kadının yaşadığı sorunlara anne yokluğu bağlamında yaklaşır. Annesizlik, kadının bireyleşme sürecinde yalnızlaşmasına işaret ederken aynı zamanda baskı mekanizmalarını da devreye sokar. Günaydın, bir yandan da annesizliğin kadını olgunlaştırma işlevine dönük olumlu bir okuma yapar. Tespit ettiği bu noktalara romanlardaki örnekler üzerinden yaklaşan Günaydın, anne eksikliğinin babanın dış etkilere açık hâle gelmesine sebep olduğunu vurgular. Fatma Aliye'nin *Levâ-yih-i Hayât* romanındaki Fehâme ve *Muhâdarât* romanındaki Fâzıla ile Selma Rıza Feraceli'nin *Uhuvvet* romanındaki Sabiha, annelerini kaybetmiş ve erken yaşta evlenmek zorunda kalmış karakterlerdir. Aynı zamanda kitapta anne yokluğu, sadece öksüzlükle değil kötü, yozlaşmış ve sevgisiz anne tipiyle de ele alınır. Emine Semiye'nin *Bîkes* romanındaki Me'mune'nin "ahlâksız" annesi bu duruma tipik örnek olarak gösterilir. Günaydın, kadınların çoğu zaman annelerinden kalan kadınlık mirasını dönüştürme çabalarına da değinir. Selma Rıza'nın *Uhuvvet* romanındaki Zehra, Fatma Aliye'nin *Refet* romanındaki Refet, Halide Edib'in *Mev'ud Hüküm* romanındaki Sara, annelerinin kaderini yaşamamak için çaba gösterirler.

Bu bölümün ikinci ana başlığı “İhtiyatsız Babalardan Kötücül Üvey Annelere ve Fitne Fücür Kayınvalidelere” başlığını taşır. Bu başlıkta baba, ağabey, üvey anne, kayınvalide gibi yan karakterlerin, kadının özgürleşmesi ve modernleşmesi önünde yarattıkları engeller ele alınır. Fatma Aliye’nin *Muhâdarât* romanındaki Fâzıla’nın babasının tekrar evlenmesi, Zafer Hanım’ın *Aşk-ı Vatan* romanındaki Loranza’nın babasının bencil tavırları, Güzide Sabri Aygün’ün *Yabangülü* romanındaki Rahmi Bey’in evlenerek “gönül budalası” olması, Fatma Fahrünnisa’nın *Dilharâb* romanındaki Mazlume’nin evlenince gördüğü baskılar, Fatma Aliye’nin *Enîn* romanındaki sevgisiz öz anne, bu bölümde konu bağlamında incelenen romanlardır. Aynı zamanda bu başlık altında, kadın üzerinde İslâm’ın değil batıl inançların, birtakım âdetlerin baskı yarattığını düşünen kadın yazarların bu konudaki yaklaşımları vurgulanır. Batıl inanç ve kötü eğitim konusu, Emine Semiye’nin *Terbiye-i Etfâle Dair Üç Hikâye* adlı kitabı üzerinden geniş bir şekilde ele alınır.

“Dandini Beylerden Maksat Adamlarına Kadın Erkek İlişkilerinin Tipolojisi” adlı üçüncü ana başlık, çeşitli alt başlıklara ayrılarak II. Meşrutiyet sonrasında erkek imgesinin dönüşümünü ele alır. “Bir Zevcin Anatomisi” adlı alt başlıkta kadın yazarların romanlarında yarattıkları kadın imgesine yer verilir. Kadın yazarların ilk romanlarında olgunlaşmamış, çocuk kalmış, züppe erkeklere yer verdiklerinden bahsedilerek kadın karakterlerin bu duruma verdikleri tepkiler incelenir. Kadın yazarlar, kadın karakterler vasıtasıyla bu “züppe erkeği” dönüştürme rolünü reddederler. Bu tavır, evliliklerin mutsuzlukla sonuçlanmasına yol açar ve konu, Fatma Fahrünnisa’nın *Dilharâb* romanındaki Mazlume, Fatma Aliye’nin *Muhâdarât* romanındaki Fâzıla, yine Fatma Aliye’nin *Levâiyih-i Hayât* romanındaki üç evli kadın, Emine Semiye’nin *Mükâfat-ı İlahiye* romanındaki Alis, Emine Semiye’nin *Gayya Kuyusu* romanındaki Rezin üzerinden incelenir. “İzdivacı Oyuncak Zannedenlerden Değilim” alt başlığında ise züppe tipinin II. Meşrutiyet sonrası dönüştüğü “maksat adamı” ele alınır. Kendisini davasına, ülkesine adayanlar olarak tanımlanan maksat adamları, evliliklerde eşleri ile fikir arkadaşlığına değer verirler. Halide Edib’in *Seviyye Talip* romanındaki Fahir, Halide Nusret Zorlutuna’nın *Sisli Geceler* romanındaki Fikret, yine Halide Edib’in *Yeni Turan* romanındaki Oğuz ve *Handan* romanındaki Nâzım, Müfide Ferit’in *Aydemir* romanındaki Demir, “maksat adamı”na örnek olarak verilen tiplerdir. Bu başlık altında Halide Edib’in romanlarında kullandığı erkek anlatıcılar meselesi de ele alınıp bu konu hakkındaki çeşitli görüşler aktarılır.

“Gizemliliğin Morfolojisi, Skopofili ve Fetiş Nesnesi Olarak Kadın” alt başlığında ise kadının erkek için bir “bilmece”, “muamma” olan yapısı üzerinde durulur. Günaydın, kadınların gizemli tavırlarını, gözetlenen kişi olmalarını, tapılacak, mistik bir varlık hâline dönüştürülmelerini ve erkeklerin bundan zevk almalarını Freud’un skopofili (görsel anlamda duyulan narsistik haz) kavramı üzerinden ele alır. Fatma Aliye’nin *Enîn* romanındaki Rıfat’ın Fehâme’yi gözetlemekten zevk alması, Güzide Sabri’nin *Yabangülü*’ndeki Feridun’un Leylâ’yı izlemesi, Halide Edib’in *Heyûlâ* romanında Ziya’nın Selma’ya bakmaktan haz duyması, bu çerçevede değerlendirilir. Bu noktada Günaydın, kadın gizemliliğinin erkek tarafından tehdit olarak görülen yapısına değinmeyi de ihmâl etmez. Özellikle Halide Edib romanları üzerinden değerlendirilen durum, erkek

karakterlerdeki tedirginliği ortaya koyar. Nitekim Günaydın, bir yandan kadını estetik gösteren bir yandan da sorunlara işaret eden bu “muamma” durumu kitabına isim olarak seçer.

“Histerik Erkekler, Melankolik Kadınlar” alt başlığında ise, Cumhuriyet öncesi kadın yazarların romanlarında sıklıkla rastlanan histeri ve melankoliye değinilir. Susan Sontag’ın *Bir Metafor Olarak Hastalık* çalışmasından yola çıkan Günaydın, bu hastalıkların romanlarda simgeledikleri metaforlara dikkat çeker ve kadın yazarların, melankoliyi kişisel derinlik, gizem ile bağlantılı görüp kadın karakterlerle; histeriyi kişisel zaaflara ve deliliğe yakın görüp erkek karakterler ile ilişkilendirmelerini manidâr bulur. Fatma Aliye’nin *Enîn* romanında Rıfat’ın Fehâme’ye kavuşamayınca hastalanması, Güzide Sabri’nin *Yabangülü* romanında Feridun’un Leyla’nın evlenmesi üzerine histeri krizlerine tutulması, Halide Edib’in *Seviyye Talip, Yeni Turan, Mev’ud Hüküm* gibi romanlarında baş erkek karakterlerin hırslarına, arzularına yenik düşüp histerikleşmeleri örnek olarak gösterilir. Kadınlarda ise, melankolik olma durumu fiziksel özellikler üzerinden tanımlanır. Nitekim Güzide Sabri’nin *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrukesi*’ndeki Fikret, Güzide Sabri’nin *Münevver* romanındaki Münevver, Halide Edib’in *Heyûlâ* romanındaki Selma, bakışları ve gözleriyle kadının melankolik yapısını destekleyici örneklerdir.

İkinci bölümün “Soğuk Odalardan Sisli Gecelere Yalnız Kadınlar” adlı dördüncü ana başlığı, mekânın kadın karakterlerin psikolojisini yansıtmadaki önemine ayrılır. Ev içinin baskı ve sınırları; doğanın düşleri ve özgürlüğü yansıttığını vurgulayan Günaydın, durumu Halide Edib’in *Son Eseri* romanındaki Feridun ile Kâmuran’ın doğada buluşmaları ve Zafer Hanım’ın *Aşk-ı Vatan* romanında denizin özgürlüğü ve kadın karakterin memleketini temsil etmesi açısından inceler. Nezihe Muhiddin’in *Şebab-ı Tebah* romanında ve Emine Semiye’nin *Bîkes* romanında ise ev, baskının ve sıkıntının yansıması olarak vurgulanır. Günaydın’ın mekân ile kadın karakterin psikolojisi arasındaki bağlantıyı detaylı bir şekilde ele aldığı roman, Halide Nusret Zorlutuna’nın *Sisli Geceler* romanıdır.

“Modernleşme Sürecinde Kadın Kimliği” başlığını taşıyan üçüncü ve son bölüm, kadın yazarların kurguladıkları kadın karakterlerin ortak yönlerini, serbest zaman etkinliklerini ve kadın okur, etkilenme endişesi gibi meseleleri ele alır. Aynı zamanda bu bölümde Emine Semiye’nin *Gayya Kuyusu* ve *Sefalet* romanları ile Ahmet Mithat Efendi’nin *Henüz On Yedi Yaşında* ve Mehmet Celâl’in *Bir Kadının Hayatı* romanları kıyaslanır. Bu kıyaslamanın amacı, hayat kadınlarını kadın ve erkek yazarların “nasıl” ele aldığını incelemek ve aradaki farkları ortaya koymaktır. Dört alt başlığa ayrılan bu bölümün “Kolektif Bir Kadınlık Değerine Doğru” adlı birinci başlığında, kadın yazarların kadın karakterlerin dışarıdan nasıl görüldüğüne verdikleri önem ele alınır. Kadın karakterlerin eğitim, kültür, zekâ ve rasyonellik özelliklerinin vurgulanmasından yola çıkılarak modernleşme okuması yapılır. “Serbest Zaman, Sanat ve Çalışma” adlı ikinci başlık ise Günaydın’ın Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü’nde 2007 yılında tamamladığı *Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri* adlı yüksek lisans tezine dayanır. Günaydın, yüksek lisans tezinde incelediği beş romana ekleme ve çıkarmalar yaparak serbest zaman etkinliklerini

modernleşmenin en önemli sembolü olarak gösterir. Günaydın, serbest zaman etkinliklerini “kadınca bir savunma refleksi” (157) olarak değerlendirerek bu etkinliklerin kadın yaşamındaki işlevine dikkat çeker. Fatma Aliye’nin *Enîn ve Udî* romanında müzik, *Muhâdarât* romanında kitap ve piyano, *Refet* romanında dikiş, serbest zaman etkinlikleri çerçevesinde değerlendirilir. Fatma Fahrünnisa’nın *Dilharâb* romanında kitaplar ve dikiş, Emine Semiye’nin *Gayya Kuyusu*’nda kanun çalma da bu etkinlikler kapsamında öne çıkarılır. Halide Edib’in romanlarındaki müze, galeri, resim gibi sanatsal meşgaleleri vurgulayan Günaydın, serbest zaman etkinlikleri ile karakterlerin modernleşme, yalnızlık ve ruhsal durumları arasında bağ kurar. Bölümün, “Kadın Okur ve Tersine Etkilenme” başlığı altında Nurdan Gürbilek’in *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe ve Benden Önce Bir Başkası* kitaplarından yola çıkan Günaydın, kadın okur ile etkilenme endişesi meselelerine değinir. Günaydın’a göre, erkek yazarların aksine kadın yazarların romanlarında okumak, kadın okur üzerinde iyi yönde etkiler yaratır. Bu tespiti Fatma Aliye’nin *Muhâdarât* ve Emine Semiye’nin *Gayya Kuyusu* romanları ile destekleyen Günaydın, kadın yazarların zihninde okuyan kadın profilinin detaylarını verir. Bölümün “Gayya Kuyusuna Düşen Kadınlar” adlı son başlığı ise, yukarıda da belirttiğimiz dört roman üzerinden ele alınır. Emine Semiye’nin *Gayya Kuyusu* ile Ahmet Mithat’ın *Henüz On Yedi Yaşında* romanlarını kıyaslayan Günaydın, erkek ve kadın yazarların konuya bakışlarındaki farklılıkları ortaya koyar. Günaydın, aynı kıyaslamayı Emine Semiye’nin *Sefalet*’i ile Mehmed Celâl’in *Bir Kadının Hayatı* üzerinde de gerçekleştirir ve böylece kadın yazarın, dolayısıyla da kadın karakterin erkek yazara ve karaktere kıyasla mücadeleci kimliğini öne çıkarır.

Sonuç bölümünde yukarıda detaylı bir şekilde tanıttığımız başlıkları bir kez daha özetleyerek toparlayan Günaydın, ardından “Ek: İrdelenen Romanların Özetleri” kısmında incelediği otuz romanın kısa özetini verir. Böylece yazar, romanlara yabancı olan okurların da ön bilgi edinmesini sağlar. Bu kısımdan sonra gelen Kaynaklar ve Dizin kısmıyla kitap tamamlanır. Bu çalışma, gazete ve dergi sayfalarında saklı kalmış, kitap olarak basılmamış (üçü hariç) Emine Semiye’nin *Terbiye-i Etfâle Ait Üç Hikâye* (1895-1896), *Hiss-i Rekabet* (1896), *Bikes* (1897), *Mükâfat-ı İlâhiye* (1896), *Muallime* (1899-1901), *Gayya Kuyusu* (1920), Fatma Fahrünnisa’nın *Dilharâb* (1896-1897), Güzide Sabri Aygün’ün *Münevver* (1905) adlı romanlarını dâhil edip bu romanları belirtilen bağlamlarda ele alması açısından önemlidir.¹ Çalışmada, her dönem modernleşmenin sembolü olarak görülen kadının kimlik kargaşasına ve modernleşme sancularına geniş bir perspektiften yaklaşılar. Bunu yaparken yer yer erkek yazarların romanlarına ve dolayısıyla erkek karakterlere değinmesi, karşılaştırmalı bir yaklaşım sunar. Ancak Günaydın, belirtmiş olduğumuz bu faydalı değerlendirmeleri yanında bazı noktalarda genel kabulleri tekrarlamaktan öteye geçmez. Özellikle Günaydın’ın Önsöz’de “[b]ir arkadaşım sahaftan bulup bana gösterdiği bir mektupta Teali-i Nisvan Cemiyeti üyesi kadınlardan birinin diğer bir kadın dostuna, sevgisinin ve

¹ Ayşegül Utku Günaydın’ın doktora tezinde orijinal metinden okuduğunu belirttiği yukarıdaki romanlardan Güzide Sabri Aygün’ün *Münevver* romanı 1938 yılında Sühulet Kitabevi’nden; Emine Semiye’nin *Gayya Kuyusu* 2015 yılında Homer Kitabevi’nden sadeleştirilmiş basımlarıyla çıkar. Fatma Fahrünnisa’nın *Dilharâb* romanının çeviriyazımını ise Fatih Altuğ yapar ve kitap, 2017 yılının Kasım ayında Koç Üniversitesi Yayınları tarafından ilk kez yayımlanır.

bağlılığının göstergesi olarak saçlarını kesip zarfın içine iliştiğini görmekse kadın dayanışmasının, kız kardeşlik ruhunun en çarpıcı örneklerinden biriydi benim için” (10) sözleri “kız kardeşlik” ruhu konusunda bu kabullere teslim olduğunu gösterir. Nitekim birinci bölümde kadın dergilerinden bahsettiği kısımlarda, bu dergilerde yazmasına izin verilmeyen, “öteki” olarak adlandırılan Ermeni, Rum, Yahudi vb. kadınların durumlarına değinmemesi bu tespitimizi destekler.² Günaydın, bir yandan 1877-1923 arası kadın yazarların otuz romanını detaylı bir şekilde ele alarak bu alandaki çalışmalara bir katkıda bulunurken bir yandan da Giriş kısmında bahsettiği kadın çalışmalarındaki kısır bakış açısına hapsolür. Günaydın, romanlarda, hane içinde kadınlar arasında da eşitsizlikler olduğuna değinir, ancak bu konuyu açmaz; eşitsizliklerin romanlara nasıl yansıdığı hakkında örnekler göstermez. “Öteki” odaklı bir okuma ve karakterler arası sınıfsal ayrımlardan kaynaklanan sorunlar bu kitabın eksik bıraktığı noktalardır.

Kaynakça

[Aygün], Güzide Sabri (1938). *Münevver*. İstanbul: Sühulet.

Emine Semiye (2015). *Bîkes*. (Haz.) Ruken Alp, Özge Soylu Bozdağ, Özlem Kazan, Müge Küçük. İstanbul: Homer.

Ekmekçioğlu, Lerna ve Melisa Bilal (Der.) (2010). *Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Ermeni Feminist Yazar 1862-1933*. İstanbul: Aras.

Fatma Fahrünnisa (2017). *Dilharâb*. (Çev.) Fatih Altuğ. İstanbul: Koç Üniversitesi.

Günaydın, Ayşegül Utku (2007). *Tanzimat Romanında Kamusal Alan ve Serbest Zaman Etkinlikleri*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.

Günaydın, Ayşegül Utku (2012). *Cumhuriyet Öncesinde Kadın Yazarların Romanlarında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunsalı (1877-1923)*. Doktora Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.

Günaydın, Ayşegül Utku (2017). *Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme*. İstanbul: Metis.

² Lerna Ekmekçioğlu ile Melisa Bilal'in derlediği *Bir Adalet Feryadı: Osmanlı'dan Türkiye'ye Beş Ermeni Feminist Yazar 1862-1933* (2010) adlı kitap, Osmanlı vatandaşı beş Ermeni feminist kadının Osmanlı'dan Türkiye'ye uzanan zorlu yaşamlarını ele alır ve “öteki” odaklı bir okuma için örnek oluşturur.