

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



Aralık/December 2020 * 5 (2) 10

Söylem, haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir e-dergidir.
(Söylem is a refereed e-journal published twice a year, June and December)

YÖNETİM / EDITORIAL BOARD

Başeditör / Editor in chief	: Prof. Dr. Oktay Yivli
Türkçe alan editörü / Turkish editor	: Doç. Dr. Nagehan Uçan Eke
İngilizce alan editörü / English editor	: Dr. Öğr. Üyesi Muazzez Uslu
İng. danışmanı / Consultant in English	: Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull
Editör yrd. / Assistant editors	: B. Uzm. Senem Gezeroğlu Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan Dr. Birsal Sağıroğlu Doktora Seda H. Saygılı Arş. Gör. Gizem Ece Gönül
Yayıncı / Publisher	: Yusuf Çetin
İletişim / Contact	: http://dergipark.org.tr/soylemdergi oktayyivli@hotmail.com
Dizgi ve tasarım / Interior design	: Günce Yayınları (www.gunceyayinlari.com)

Tarandığı Dizinler / Indexes



ULUSLARARASI YAYIN KURULU / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Marija Djindjic	Serbian Academy of Sciences and Arts	SERBIA
Prof. Dr. Juliboy Eltazarov	Silk Road International University of Tourism	UZBEKISTAN
Prof. Dr. Oktay Yivli	Mugla Sıtkı Kocman University	TURKEY
Assist. Prof. Dr. Gulnaz Fayzulla	Akhmet Yassawi University	KAZAKHISTAN
Assoc. Prof. Dr. Kemale Umudova	Baku Slavia University	AZERBAIJAN
Assist. Prof. Dr. Bagdagul Musa	The University of Jordan	JORDAN

ULUSAL DANIŞMA KURULU / NATIONAL ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Mustafa Argunşah	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Nurullah Çetin	Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Medine Sivri	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Fazıl Gökçek	Ege Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Akar	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Suat Karantay
Prof. Dr. Ali Osman Gündoğan
Prof. Dr. Yunus Balcı
Prof. Dr. Ali Tilbe
Prof. Dr. Şevki Kömür
Prof. Dr. Yasemin Mumcu
Prof. Dr. Sefa Yüce
Doç. Dr. Ümmühan Bilgin Topçu
Doç. Dr. Nurcan Şen
Doç. Dr. Mehmet Ali Yolcu
Doç. Dr. Hacer Tokyürek
Doç. Dr. Soner Akşehirli
Doç. Dr. Haluk Öner
Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü
Doç. Dr. Neşe Harbalioğlu
Doç. Dr. Macit Balık
Doç. Dr. Veli Uğur
Doç. Dr. Erdoğan Kul
Doç. Dr. Müge Işıklar Koçak
Doç. Dr. Emine Bilgehan Türk
Doç. Dr. Eylem Dereli Saltık
Doç. Dr. Maksut Yiğitbaş
Dr. Öğr. Üyesi Cafer Gariper
Dr. Öğr. Üyesi Sevim Şermet
Dr. Öğr. Üyesi Ferda Zambak
Dr. Öğr. Üyesi Sergender Sezer
Dr. Öğr. Üyesi Faruk Kökoğlu
Dr. Öğr. Üyesi Metin Akyüz
Dr. Öğr. Üyesi Hasan Cuşa
Dr. Öğr. Üyesi Gonca Ünal Chiang
Dr. Öğr. Üyesi Ebru Özgün
Dr. Öğr. Üyesi Emrah Peksoy
Dr. Öğr. Üyesi Tuba Baykara
Dr. Öğr. Üyesi Sezer Sabriye İkiz
Dr. Öğr. Üyesi Zümre Gizem Yılmaz Karahan
Dr. Öğr. Üyesi Özlem Özmen Akdoğan
Dr. Öğr. Üyesi Zümre Gizem Yılmaz

Dr. Öğr. Üyesi Can Şen
 Dr. Öğr. Üyesi Hakan Değirmenci
 Dr. Öğr. Üyesi Filiz Çetintaş Yıldırım
 Dr. Öğr. Görv. Kenan Yerli
 Dr. Öğr. Görv. Yusuf Topaloğlu
 Dr. Öğr. Görv. Selami Alan

DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL

Söylem; dilbilim, dil felsefesi, edebiyat araştırmaları, edebiyat kuramı, karşılaştırmalı edebiyat, yazınsal eleştiri, göstergebilim, anlatıbilim, çeviribilim ve edebiyat felsefesi alanlarında yapılan özgün bilimsel çalışmalara ve kitap tanıtımlarına yer veren; haziran ve aralık olmak üzere yılda iki kez elektronik ortamda yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir dergidir.

(*Söylem Journal of Philology* contains articles and book introduction letters about linguistics, language philosophy, literature research, literature theory, comparative literature, literary criticism, semiotics, narratology, science of translation and literary philosophy. It is a journal of refereed. It is published twice a year (June and December).

Söylem dergisine gelen yazılar, editör yardımcıları tarafından dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun bulunanlar ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemlerin kimlikleri gizli tutulur ve hakem raporları beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumsuz olduğu takdirde makale, üçüncü hakeme gönderilebilir ya da editörler kurulu son kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa gerekçeleriyle itiraz ederler.

(Submitted manuscripts are reviewed by editorial assistants in terms of compliance with the journal guidelines. Those eligible are sent two judgments in the relevant area. The umpire's identities are kept confidential and the referee reports are kept for five years. If one of the referee reports is negative, the article may be sent to a third dispute, or the editors' board may issue a final decision. The authors take note of the criticism and recommendations of the referee and editorial board. If they do not agree, they object to the grounds.)

Söylem'de yayımlanan yazılar için yazarlara telif ödenmez. Yayımlanan yazıların yayın hakkı yazarlarınca *Söylem* dergisine devredilmiş sayılır. Yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergideki yayınlardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

(No copyright is paid to the authors for the articles published in *Söylem*. The right of publishing the articles shall be deemed to have been transferred to *Söylem Journal* by their authors. The authors' responsibilities are the responsibility of the views expressed in the articles. Excerpts can be quoted from sources in the journal.)

Söylem dergisinin yayın dili Türkçedir ancak her sayıda toplam makalelerin dörtte bir oranını geçmeyecek biçimde İngilizceyle yazılmış yazılara da yer verilebilir.

(*Söylem*'s publication language is Turkish. However, in each issue there may also be written in English written so that a total of four articles will not exceed the rate.)

EKLER / ATTACHMENTS

1. **Telif sözleşmesi / Copyright agreement:** *Söylem*'in telif sözleşmesi formu, yazar/yazarlar tarafından doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmelidir. (The *Söylem*'s copyright contrat form must be filled in and signed by the author/authors and uploaded to the system.)

2. **Benzerlik raporu / Similarity report:** Benzerliğin %25 oranını aşmadığını belgeleyen rapor pdf formatında sisteme yüklenmelidir. (The report documenting that the similarity does not exceed %25 should be uploaded to the system in pdf format.)

YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

1. **Başlık / Title:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir. (The title should be consistent with the content. Only the first letter of the words should be capitalized. It should be 18 point, bold and centered.)
2. **Yazar adı / Author name:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 12 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "*" işaretiyle dipnotta verilmelidir. (All letters that make up the author's first and last name must be written in capital letters. It should be 12 point and bold and centered. Institutions and e-mail addresses of authors should be given in the footnote with a "*" sign.)
3. **Öz / Abstract:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 250 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır. (At the beginning of the text, there should be a summary in Turkish and English consisting of at least 75 and at most 250 words expressing the short form. The papers should include "keywords" and "keywords" consisting of at least 5 words and no more than 8 words without spaces left.)
4. **Düzen / Order:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,2 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2'şer santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir. (For A4 size, it should be typed in Word program with "Palatino Linotype"/with 11 points and 1.2 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2inch margin should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)
5. **Bölüm başlıkları / Chapter titles:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır. (All main headings are in capital letters and bold, the intermediate headings and subheadings are all bold and the first words should be written in capital letters.)
6. **Tablo ve şekiller / Tables and figures:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır. (Numbers and titles for tables should be written. The figure numbers and names should be just below the figure.)
7. **Alıntılar / Quotations:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,2 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir.
(Direct quotes should be quoted. Quotations less than 4 lines should be quoted in the paragraph, quotes of 5 or more lines should be given in the form of independent paragraphs. Such blocks should have a space of 1,5 cm from the left and right of the citation, and should not be given a paragraph head and should be 10 pt size. The line spacing must also be 1,2 cm. Footnotes should only be used for statements that cannot be made in the text, and the characters in this section should be arranged in 9 points.)
8. **Gönderme / Reference:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013, s. 35) biçiminde belirtilmelidir.

(References in the text should be followed by the APA system. References should be indicated in the form of single-letter publications (Kaplan, 1980, s. 56), in many written citations (Enginün et al., 2013, p. 35).

* Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004, s. 37). (If the name of the cited author is included in the text, only the publication year and page must be specified in the submission: Gochgun (2004, p. 37).

* İnternet kaynaklarında kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: www.gunceyayinlari.com (erişim 28.02.2016) (Internet sources should indicate the date of arrival of the resource. Addresses should also be given in the bibliography section. Sample: www.soylem.com.tr (Access 28.02.2016)

9. **Kaynaklar / Sources:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (The bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. Sample: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergah Publichouse.)

* Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları. (If the source has two manuscripts, the surname of the author who is first in the work is given first. Sample: Parlatır, İsmail and Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publichouse.)

* Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemile Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. (If the source has more than three articles, then the first author's information should be used and the abbreviation of the others should be used. Sample: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemile Millî Mücadele*. Ankara: Culture and Tourism Ministry.)

* Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır. (Large, independent work names, such as names of books and journals, should be in italics. Chapter of book, small, dependent work titles such as poetry should be written in normal but double quotes.)

* Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir. (If journal, encyclopedia material, book parts are used, page range information should be given at the welder.)

* Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir. (If it is, it must be translated, compiled, prepared, written on behalf of the editor and given after the knowledge of the work.)

* Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir. (If the same author has more than one work of the same date at the sources, it should be displayed as "a, b, c ...".)

* Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. (If the thesis is used, the author's surname-name, the date the thesis was written, the title of the thesis with slanted characters, the type of thesis, the name of the city and the university. Sample: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Unpublished Master's Thesis. Eskişehir: Osmangazi University.)

* İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir. (Sources used on the Internet should include the author's surname-name, title, internet address, and access date.)

TÜRKÇE ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON TURKISH

- Beur Yazını ve Verlan Dili: Fransa'daki Kuzey Afrika Göç(er) Söylemi**
Beur Literature and Verlan Language: North African Mover Discourse in France 329-350
Ali Tilbe - Yusuf Topaloğlu
- Toplumsal Değişim Bağlamında *Al Gözüm Seyreyle Salih* Romanı**
The Novel Titled *Al Gözüm Seyreyle Salih* in the Context of Social Change 351-363
Menekşe Yavuz - Didem Ardalı Büyükarman
- Âşık Bir Flaneur Olarak Kaptan**
The Captain as a Flaneur in Love 364-378
Türkan Yeşilyurt
- Mustafa Kutlu'nun *Bu Böyledir* Adlı Eserinde Yapı ve Anlatım**
Structure and Narration in Mustafa Kutlu's *Bu Böyledir* 379-394
Şener Şükrü Yiğitler
- "Dergâh Mecmuası"nda Resim Teması**
Visual Theme in Dergâh Magazine 395-404
Sefa Yüce
- Tang Hanedanlığı Dönemi Çin Şiiri, Wang Wei ve Meng Haoran'ın "Beş İmli Dört Mısralı Şiir" Özellğine Göre Yazılmış Şiirleri Üzerine Bir İnceleme**
A Study on Chinese Poetry of Tang Era and "The Five Character Quatrain" of Wang Wei and Meng Haoran 405-414
Nuray Pamuk Öztürk
- Karşıtlıkların Anlambilimsel Söylem Ezgisi: *Hafif* ve *Ağır* Dügüm Sözcükleri Üzerine Bir Değerlendirme**
Semantic Discourse Prosody of Antonyms: An Evaluation on the Nodes *Hafif* and *Ağır* 415-437
Ayşe Eda Gündoğdu
- Kolektif Hafıza Bağlamında Fransız Dili ve Kültürünün Mustafa Kemal Atatürk'ün Entelektüel ve Devrimci Kişiliğinin Oluşumuna Etkisi**
The Effect of the French Language and Culture on the Formation of Mustafa Kemal Atatürk's Intellectual and Revolutionary Personality: In the Context of Collective Memory 438-458
Pınar Sezgintürk
- Öyküyle Yazmak, Şiirle Silmek: Ziya Osman Saba'nın Öyküleriyle Şiirlerinde Nostalji ve Melankoli**
To Write with Poetry to erase with Story: Nostalgia and Melancholy in Ziya Osman Saba's Stories and Poems 459-472
Diğer Apaydın - İbrahim Özakman
- Murathan Mungan, Angela Carter ve Jabra İbrahim Jabra'nın Anlatılarında Ayna**
Mirror in the Narratives of Murathan Mungan, Angela Carter and Jabra İbrahim Jabra 473-500
Zeynep Angın - Medine Sivri
- Bizans'ın Çöküşü, Osmanlı'nın Yükselişi: Tarihsel Romanda Fetih Öncesi (1875-2020)**
The Collapse of Byzantine, The Rise of Ottoman: Before Conquest In Historical Roman (1875-2020) 501-519
Hakan Değirmenci
- Smağul Elubay'ın *Tüs* Adlı Hikâyesinde Yapı ve İzlek**
Structure and Theme in Smağul Elubay's Named *Tüs* Story 520-528
Ülgen Azra Topcu - Ekrem Ayan

- Albert Camus'da Saçma Kavramı: Sisifos'u Mutlu Düşünmek**
The Notion of Absurd in Albert Camus: Thinking Sisyphus Happy
Esra Başak Aydınalp 529-540
- Albert Camu'da Saçma ve Ölüm İlişkisi**
The Relation of Absurd and Death in Albert Camus
Fatma Didem Altunay Erduvan 541-548
- Sait Faik Abasıyanık'ın "Yalnızlığın Yarattığı İnsan" Adlı Öyküsü Üzerine Bir Tahlil Denemesi**
An Analysis Attempt on the Story of Sait Faik Abasıyanık Entitled "Yalnızlığın Yarattığı İnsan"
İsa Kayıhan 549-563
- Tarik Buğra Romanında Millî Ülkünün Sembolik Yüzü: Küçük Ağa**
In the Novel by Tarik Buğra of the National Ideal Symbolic Face: Küçük Ağa
Yeliz Akar 564-577

İNGİLİZCE ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON ENGLISH

- "Emotionally Stunted Anarchists" or "Simply Teenagers"?**
An Alternative Reading of Enda Walsh's *Disco Pigs* (1996)
"Duygusal Yönten Bodur Anaşirtler" mi yoksa "Sadece Ergenlik" mi?
Enda Walsh'un *Disco Pigs* (1996) Oyunu Üzerine Alternatif Bir Yorum
Nursen Gömceli 578-596
- A Midlife Dream: Bodily and Spiritual Integrity**
Bir Yaş Dönümü Rüyası: Bedensel ve Ruhsal Bütünlük
Muzaffer Derya Nazlıpınar Subaşı 597-604
- An Identity of One's Own: Feminist Ideology and Identity Crisis of an Academic Woman in a Postmodern Feminist Fiction**
Kendine Ait Bir Kimlik: Postmodern Feminist Bir Kurguda
Akademik Kadının Feminist İdeolojisi ve Kimlik Krizi
Sumeyra Buran 605-628
- Glamorizing Naturecultures: Traditional Village Plays and Pastoral Tradition**
Doğakültürleri Büyülemek: Köy Seyirlik Oyunları ve Pastoral Gelenek
Zümre Gizem Yılmaz Karahan 629-637
- A Mockery of Class- Conscious Britain: John Arden's *Live Like Pigs***
İngiliz Toplumunda Sınıf Farkındalığının Hicvi: John Arden'in *Live Like Pigs* Tiyatro Oyunu
Başak Ağın 638-645

KİTAP TANITIM YAZILARI / BOOK INTRODUCTION LETTERS

- Mecaz mı, İstiare mi, Alegori mi: Klâsik Türk Edebiyatında Metaforik Üslûp**
Is it metaphor or Allegory: *Klâsik Türk Edebiyatında Metaforik Üslûp*
Nilüfer Tanç 646-648
- Kötü Çocuk Türk'te Ulusal-Kültürel Açmazlar**
National-Cultural Dilemmas in *Kötü Çocuk Türk*
Ahmet Duran Arslan 649-651

Beur Yazını ve Verlan Dili: Fransa'daki Kuzey Afrika Göç(er) Söylemi

PROF. DR. ALİ TİLBE* - DR. YUSUF TOPALOĞLU**

Öz

1980'li yıllarda, adını Arap sözcüğünün hecelerinin yer değiştirilmesiyle elde edilen *Verlan Dili* ile bu süreçte gelişen *Beur Yazını*, yeni bir yazar kuşağını yazın evrenine taşımıştır. *Beur* yazını, Kuzey Afrika kökenli ya da Fransa'da doğup büyüyen Kuzey Afrika göçerlerinin özgün söylemidir. Göçün etkisiyle sömürgecilik sonrası ortaya çıkan bu yazınsal akımın romanlarının genç anlatı kişileri, sürekli bir iç çatışma içinde olup, iki ekin, iki yaşam ve iki toplum arasında algılanan göç acısı, eşitsizlik ve sömürgeleştirme duygusu içinde parçalanırlar. Özellikle 2005 yılından başlayarak, önce *Yörekent Yazını* daha sonra da *Çağdaş Kent Yazını* ve *Dünya-Yazını* olarak tanımlanan bu alan, yazın ve dilbilim dünyasında bütünüyle yeni bir araştırma ve eleştiri nesnesi olarak belirmiştir. *Beur Yazını* romanlarında yazar, farklı kökenlerden, ekinlerden ve Arapça, Berber, Afrika ve Karayip ile Çingene dillerinden oluşan toplulukların dil uygulamalarını birlikte kullanarak çoğul ve karma yeni bir dilsel / söylemsel uzam oluşturmuştur. Biz bu çalışmada Mağrip ülkelerinden ulusötesi göç sonrası Fransa'da gelişen *Beur* yazını ve *Verlan* dilini, tarihsel ve kuramsal bağlamda incelemeyi amaçlıyoruz.

Anahtar sözcükler: Beur yazını, Verlan Dili, Çok kültürlülük, Çok dillilik, Kültür(süz)leşme, Mağrip göçerleri

BEUR LITERATURE AND VERLAN LANGUAGE: NORTH AFRICAN MOVER DISCOURSE IN FRANCE

Abstract

In the 1980s, Beur literature, whose name was derived by the displacement of syllables of the Arabic word, referred to as the Verlan language, carried a new generation of writers into the literary universe. Beur literature is the narrative language of North African movers/immigrants of North African descent or born and raised in France. The young narrative persons of the novels of this literary current, which are brought about by the influence of mobility, are in constant internal conflict, falling apart in a sense of perceived mobility burden, inequality, and colonization between two cultures, two lives, and two societies. Especially beginning in 2005, texts described as suburban literature have emerged as an entirely new object of research and criticism in the world

* Tekirdağ NK Ün. Fen-Edebiyat Fak. Fransız DE Böl. Elmek: atilbe@nku.edu.tr / alitilbe@gmail.com ORCID ID: 0000-0003-4634-8822

** Tekirdağ NK Ün. YD Yüksekokulu. Elmek: ytopaloglu@nku.edu.tr / yusuftopaloglu@live.com ORCID ID: 0000-0003-2832-6902

Gönderim tarihi: 30.06.2020

Kabul tarihi: 13.10.2020

of literature and linguistics. In Beur literature novels, the author has created a new linguistic space, plural and mixed, using the linguistic practices of communities of different origins, cultures and languages such as Arabic, Berber, African and Caribbean languages, and the languages of the Gypsy genre together. In this study, we aim to focus on the main aspects of bilingualism, multiculturalism, the search for identity, double alienation, expatriation, acculturation and harmony that the representatives of this paper focus on, after examining the Beur literature that developed in the Francophone literature with its historical and theoretical dimensions.

Keywords: Beur Literature, Verlan Language, Multiculturalism, Multilingualism, Acculturation, Maghreb Movers.

GİRİŞ

Insanlığın çok eski tarihlerinden beri yazgısal bir gerçeklik olan ve yeni ekinlerin (fr. culture) ve sınırların oluşumunda başat işlev gören göç ve göçerlik olgusu, günümüzde de evrensel sorunlardan birisi olarak güncelliğini korumaktadır. Öyle ki, dünya siyasasına yön veren ve karmaşa yaratan başat sorunlar arasındadır. Çok ayırık tanım ve yaklaşımlarla örüntülenen göç kavramı, en yalın biçimiyle, “insanların toplumsal, ekonomik, siyasal ve doğal nedenlerden dolayı yerleşmek amacıyla bir yerden başka bir yere gitmeleri” (Tilbe vd. 2016, s. V) anlamına gelmekte ve günümüz toplumsal yaşamında çok değişik anlamlar kazanarak karmaşık varlığını sürdürmektedir.

Göç devinimine neden olan çok sayıda etmeden söz edilebilir. Daha genel bir yaklaşımla; eğitim, sağlık, güvenlik, gelir düşüklüğü, hızlı nüfus artışı gibi toplumsal nedenler; aşınım, aşırı kuraklık, toprak kayması, çölleşme, sel, deprem, volkan patlaması gibi doğal nedenler; sınır değişiklikleri, nüfus hareketliliği ve değişimi, her türden ayrımcılık ve eşitsizlik ve bunlardan en önemlisi iç çatışma ve savaş gibi siyasal nedenler; işsizlik, doğal kaynakların azlığı, gelir dağılımındaki eşitsizlik, geçim sıkıntısı, tarım topraklarının bölünmesi ya da tarım yapılacak alanların azalması, tarımda makineleşme sürecinin insan gücünün kullanımına olumsuz etkisi gibi ekonomik nedenler de göç etmeyi kaçınılmaz kılmaktadır (Ekici vd. 2015, Koçak vd. 2012).

Bütün bu güçlükler, az ya da çok göç etmeyi bir tercih olmaktan çıkarıp, zorunlu duruma dönüştürebilmektedir. Ancak, İbrahim Sirkeci ile Jeffrey Cohen, *çatışma ve göç kültürü modelinde* (eng. conflict model of migration), gönüllü ve zorunlu ayrımını reddederek tüm bu göç devinimlerinin temelinde, tehdit algısına bağlı olarak gelişen, bir güvensizlik duygusunun yattığını ileri sürerler (Sirkeci, 2003; Sirkeci, 2005; Cohen vd. 2011, 2012, 2013, 2015; Genç, 2020). Dolayısıyla, yaşamlarını sürdürdükleri yerleşim alanlarında siyasal, toplumsal, ekonomik ya da ekinsel bağlamda kendilerini güvende duyumsamamaları ve tehdit algısına kapılmaları sonucunda insanlar göç etmeye yönelirler.

Göç yoluyla dünyanın değişik coğrafyalarında bir veya birden çok ekin ile karşılıklı bağlantı durumunda, bulunan birçok topluluk üzerinde farklı boyutlarda kendini gösteren ekinsel ve

toplumsal olgular gözlemlenmektedir (Atalay, 2016, 2019). Bunların en önemli ve köklü olanı, geniş toplum ile kurulan belli bir ekinel ilişki süreci sonunda, az sayıdaki göçerin ekininin yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmasıdır. Belli bir ülkede siyasal, ekonomik ve ekinel açıdan önemsiz bir konuma iye olan topluluk üyelerinin, göç sonrası birlikte yaşadıkları geniş toplum içinde, giderek özeğin (özkültür)lerini yitirmeleri tarihsel bir gerçekliktir. Doğal olarak, göç eden insanları, yeni yerleşim uzamlarında çok çeşitli sorunlar beklemektedir. Bu bağlamda, özellikle ulusötesi göçerlerin en önemli sorunları arasında, dil/iletişim, iki dillilik, ekin ve kimlik arayışı, arafta kalma, uyum, bütünleşme, yalnızlık ve yabancılaşma gibi konular öne çıkmaktadır.

Öte yandan, aşmakta zorlandıkları bütün bu sorunlara bağlı olarak, ulusötesi göçerler çoğunlukla bir iyelik, yabansılık, yoksunluk ya da dışlanmışlık duygularıyla iki ekin, yeni değer yargıları ve toplumsal düzen arasında bocalar ve bir başkaldırı ve reddetme duygusuyla içe kapanarak kendi özdeğerlerini ve ekinlerini yeniden kurma ve sürdürme çabasına girerler. Bu arayış, onların yeni yerleşim uzamlarına uyum ve bütünleşme süreçlerini zora sokar. Ancak, sonraki kuşak göçerlerde büyük ölçüde olmasa da bir bütünleşme, uyum ya da benzeşim durumları görülebilmektedir (Tilbe vd. 2015, s. 2).

Toplumsal tinbilime göre Atalay (2019a, 2019b); kültürleşme / ekinleşme (fr. acculturation), kavramının, göç olgusunun etkin ve etkileşim sürecini oluşturduğunu dile getirmektedir. Kültürleşme, iki ya da daha çok ekinin karşılıklı olarak etkileşime girme sürecinde, benzeşme yönünde değişmeye uğrayarak yeni bireşim ve etkin bileşkeler oluşturmaları anlamına gelmektedir. Berry (2003), kültürleşmeyi, farklı kökenden topluluk ve bu toplulukları oluşturan üyelerin karşılıklı etkileşimi sonucunda ortaya çıkan tinsel, toplumsal, dilsel dönüşüm ve eğilimlerin deneyimlendiği bir oluşum olarak belirtmektedir. Öte yandan bu bağlamda kültür toplumbilimcileri, kültürsüzleşme/ekinsizleşme (fr. déculturation) ya da özkültür yitimi; kültürleşme ya da yaşanan toplum ekinini benimseme; yeniden kültürleşme (fr. réenculturation) ya da bir topluluğun ekin erimesi aşamasında egemen toplumun ekinel değer ve geleneklerini edinme; kültürlerarasılık/ekinlerarasılık (fr. interculturalité) ya da özkültürün başka ekinlerin değerlerini benimseyip onları kendisinin bir parçasıymış gibi kullanma gibi dört değişik ulam (fr. catégorie) kullanmaktadır (Atalay, 2019a, s. 219-220; Tilbe, 2019). Berry de geniş toplumun baskın olduğu çift ekinli toplumsal yapılarda, göçerlerin baskın ekinel değerler ile özeğinlerine ilişkin değerler karşısında benimsediği davranış ve tutumun niteliğine bağlı olarak, dört farklı izlem ortaya çıkmaktadır (2005, s. 705). Özekinsel kimlik sürdürülürken geniş toplumun ekininin de benimsenmesi durumunda *bütünleşme* (fr. intégration) söz konusudur. Özeğin sürdürülürken geniş toplumun ekininin yoksanması ise *ayrışma / kopma* (fr. séparation) biçiminde belirlemektedir. Öte yandan, özeğinin terk edilerek geniş toplumun ekininin benimsenmesi durumunda *benzeşme / özümleme / kültür-ekin erimesi* (fr. assimilation) olarak adlandırılan bir izlem söz konusuyken, özeğininle birlikte geniş toplumun ekininin de terk edilmesi durumunda ise *dışlanma / kültürdışı / ekindışı olma* (fr. marginalisation) biçiminde bir kültür(süz)leşme ulamı belirlemektedir (Tilbe, 2019, s.123). Berry, geniş toplumun göçerlere karşı tutum ve yönelimleri bağlamında da dört ulamdan

söz eder: Eritme Potası; geniş toplum, göçerlerin benzeşmesini ve özümlemesini destekler. Çokeylilik (fr. multiculturalité); göçerlerin bütünleşmesine çaba gösterir. Dışlama; göçerleri dışlar ve geniş toplum ekininin dışına iter. Ayırma; göçerlerin özekinlerini sürdürümüne destek verir (Tilbe vd. 2018, s. 79; Tilbe, 2019, s. 123). Manço'ya (2000) göre ekinlerarasılık; bütünleşme, ayrışma ya da dışlanma anlamına gelmemelidir; tam tersine birlikte var olma ve farklılıklar düzeyinde, öteki bireysel ve toplumsal kimliklere açık, daha insancıl ve daha içten bir toplumun arayışı olmalıdır.

Buna karşın göçerlerin, egemen toplumla işbirliği uyum ya da bütünleşme, egemen toplumun gelenek ve göreneklerine, genel geçer özgün toplumsal, siyasal, ekonomik, ekinel ve eğitsel düzenine, bütün değer yargılarını benimseyerek toplumsal olarak bütünleşmeleri ve uyum sağlamaları, kısaca ekinleşmeleri beklenmektedir. Ancak kimi zaman göçerler, özekin yitimine ve ekin erimesine kayıtsız kalsalar da bütünleşmek istedikleri toplumsal yapı tarafından, farklı bir toplumsal kökten geldikleri, zaman zaman kendilerine anımsatılmakta, gerek iş gerekse de eğitim gibi olanaklardan eşit biçimde yararlanabilmelerinin önüne değişik engeller çıkarılabilmektedir (Tilbe vd. 2018, s. 80).

Tilbe ve Sirkeci, söz konusu göçerleri iki dillilik (fr. bilinguisme), kimlik arayışı (fr. recherche d'identité), ekinel parçalanma (fr. fragmentation culturelle), toplumsal uyum (fr. intégration sociale), yalnızlık, (fr. isolement), yabancılaşma (fr. aliénation), bütünleşme ya da benzeşme gibi sorunsalların beklediğini dile getirmektedirler (2015, s. 1-2). Bütün bu güçlüklerle birlikte, bir ülkeden ötekine göç eden insanlar, bir iyelik, yabancılık, yoksunluk ya da dışlanmışlık duyguları içinde iki dil, iki ekin, yeni toplumsal değerler arasında iki arada bir derede yaşamlarını sürdürmekte zorlanırlar ve "bir başkaldırı ve reddetme duygusuyla içe kapanarak kendi öz değerlerini ve ekinlerini yeniden kurma ve sürdürme çabasına girerler. Bu arayış, onların yeni yerleşim uzamlarına uyum ve bütünleşme süreçlerini zora sokar" (Tilbe, 2015, s. 458). Kuşkusuz bu tür sorunların, ulusaşkın göçerler için onulmaz yaşamsal güçlükler yol açtığı söylenebilir.

Görüldüğü gibi, göçerleri yeni yerleşim yerlerinde çok yönlü sorunlar beklemektedir. "Özellikle bir ülkeden farklı bir ülkeye göç eden insanların en önemli sorunlarından birisi, dil / iletişim ve ekin konusudur" (Tilbe, 2015, s. 458). Bu dil / iletişim ve ekin(siz)leşme sorunu, bu çalışmada üzerinde duracağımız 20. yüzyılın değişik dönemlerinde sömürgecilik sırasında ve sonrasında Mağrip ülkelerinden Fransa'ya göç ederek, Paris başta olmak üzere, Fransa'nın kimi kentlerinin eteklerinde yer alan yörekentlere (fr. banlieue) yerleşip, geniş toplum ile yaşadıkları yeni çatışmalara bağlı olarak gelişen uyum ve bütünleşme zorluklarına bir tepki olarak dördüncü kuşak genç göçerler tarafından yaratılan *Beur Yazını* (fr. littérature beur(e)) ile *Verlan Dilinde* (fr. verlan) belirgin bir biçimde görülmektedir.

Görüldüğü gibi, içinde yaşadığımız küresel çağın en önemli ve karmaşık sorunsallarından birisi olan ve daha çok toplumsal, siyasal, ekonomik ve ekinel yönleriyle tartışılan göç olgusu, çok sayıda araştırma alanının konusu olduğu gibi, yazınsal uzamda da kendisine sıklıkla yer

bulmaktadır. Eski çağlardan beri var olagelen göç ile yazın ilişkisi, günümüzde sayıları giderek artan göç / göçer romanlarının gündemde yer tutmasıyla, daha da önem kazanarak geleceğe doğru evrilmektedir.

Bu tartışma alanlarının en önemlilerinden birisinin de toplumun bir anlatımı olan yeni yazın alanı olduğu açıktır (Tilbe, 2015, s. 458). *Beur Yazını* ve *Verlan Dili*, 1980'li yıllardan beri uzun yıllar süren Sömürge geçmişinin bir sonucu olarak yapısal, izleksel ve kavramsal değişikliklere uğrayarak gelişmekte ve günümüzde de Fransa'da tartışmaların odağı olmayı sürdürmektedir. Biz bu çalışmada, yazın toplumun bir anlatımıdır varsayımından devinimle, özellikle Fransa'nın Afrika'daki sömürge dönemi ve sonrasında Cezayir, Tunus, Fas gibi Mağrip ülkelerinden göçer olarak Fransa'da bir yaşam kurmaya çalışan toplulukların Fransa'da doğan ve çok dilli ve çok ekinli olarak büyüyen dördüncü kuşak çocuklarının 1980'li yıllarda yazdığı romanlarda göç öncesi, sırası ve sonrasında yaşanan düşsel ve gerçek öyküleri anlatmak için yarattıkları *Beur Yazını* ve izleyen süreçte gelişen yeni yazınsal eğilimlerin genel nitelikleri ve önemli temsilcileri ile yörekentlerde genellikle mağrip kökenliler başta olmak üzere, dünyanın değişik ülkelerinden gelen göçer gençler arasında, tepkisel bir özgün anlatım dili olarak gelişen *Verlan Dilini* yapısal ve izleksel bağlamda açıklamayı erek ediniyoruz.

1. BEUR YAZINI

Tarihin öteki dönemlerinde olduğu gibi özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da Avrupa ülkeleri başta olmak üzere, dünyanın birçok ülkesinde göçer yaşanmıştır. Bu dönemde, başta Fas, Cezayir, Tunus gibi Mağrip ülkeleri olmak üzere Afrika'dan özellikle Fransa gibi Avrupa ülkelerine ve birçok farklı ülkeye mikro, mezo ve makro düzeyde (Sirkeci, 2009, 2012; Cohen, Sirkeci, 2011; Sirkeci, Cohen, 2013, 2015) göçerlerle, Avrupa dışgöç olgusunu ciddi biçimde deneyimlemiştir. İlk dönem göç dalgasıyla gelen göçerler, daha iyi yaşam koşullarında varlıklarını sürdürme, kendilerine ve çocuklarına iyi bir gelecek gerçekleştirme umuduyla Fransa kentlerinin kenar mahallelerinde yaşama tutunmaya çalışmışlardır. Ancak zaman içerisinde eğitim, sağlık, güvenlik, işsizlik, hızlı nüfus değişimi, gelir dağılımındaki eşitsizlik, geçim sıkıntısı, kaynak, konut, altyapı yetersizliği; çevre, gürültü, görüntü kirliliği; yetersiz destek, ayrımcılık, sömürü, aşağılanma, ekinsel çatışmalar, toplumsal yapıdaki bozulmalar, dilsel ve ekinsel engeller gibi göçle ilgili karşılaşılan ve yeni çatışmalara yol açan sayısız güçlük nedeniyle büyük bir uyum sorunuyla yüzleşmek zorunda kalmışlardır. Aşmakta zorlandıkları bütün bu sorunlarla ve yaşamsal güçlüklerle birlikte iyelik, yabancılık, eksiklik ve dışlanmışlık duygularıyla da baş etmek zorunda kalmışlardır. Kentlerin aynı kenar mahallelerinde yaşayan Mağrip kökenli göçer yazarlar, tüm bu yaşanan acıları, aşağılanmaları, güçlükleri, kötü yaşam koşullarını, yaşadıkları ekinsel ve dilsel bozulmaları, sömürü duygusunu seksenli yıllarda kaleme almaya başlamış ve böylelikle *Beur Yazını'nın* temellerini atmışlardır (Vitali, 2009, s. 172; Geiser, 2008).

Özellikle 1980'li yıllardan sonra beliren yeniötesi (fr. postmoderne) dönemde gelişen ve genellikle yaşanmış kişisel öykülerle örüntülenen *Beur Yazını*, adını Arap sözcüğünün hecelerinin yer değiştirilmesiyle elde edilen kavramdan alır ve bu yeni iletişim biçimi Fransa'da *Verlan Dili* olarak anılır. *Beur* terimi, *Radyo Beur* yaratisıyla 1981 yılında ilk kez Paris'te ortaya çıkmıştır. Bu dil, Fransa'da özellikle yörekentlerde yaşayan mağrip kökenli gençler arasında yaygın olarak kullanılan ve kendi aralarındaki söyleşimlerin başkaları tarafından anlaşılmması için sözcükleri tersine çevirerek ya da dilsel yapılar üzerinde oynayarak yeni sözcükler ve söyleşim biçimleri yaratma biçiminde tanımlanabilir. Bu söylem biçimi özellikle 2000'li yıllarda Fransa'da genellikle Kuzey Afrikalı göçer Frankofon yazarların yapıtlarında geniş bir biçimde yer bulmuştur. *Beur Yazını*, özellikle Fransa ve Belçika'da doğmuş ya da bu ülkelerde büyüyen, daha çok dördüncü kuşak Kuzey Afrikalı göçerlerin yapıtlarını kapsayan bir uzamdır.

Beur Yazını'nın temeli, ilk olarak Magripli yazar *Driss Chraïbi*, *Les Boucs* (1955) adlı romanıyla atılır. Söz konusu *Beur* terimi, uzun yıllar boyunca Fransa'da görmezden gelinmiş, 1983 yılında eşitlik ve ırkçılığa karşı yürüyüş (fr. marche pour l'égalité et contre le racisme) eylemi sırasında sıklıkla kullanılmış ve ilk olarak bu dönemde "Mağripli göçer ebeveynlerden Fransa'da doğan kişi" biçiminde *Robert* sözlüğünde kendisine yer bulmuştur. Bu olumlama ve siyasal-ekinsel evrim, gençler arasında bu yeni yazınsal anlatımın gelişmesini sağlamıştır (Cello, 2011, s. 190). Aynı yıllarda, eşitlik ve ırkçılığa karşı yapılan yürüyüşlerin ardından birçok yazar eyleme geçmiş ve bu eğilimden yararlanmıştı (Hargreaves, 2014, s. 144-145; 2005, s. 172-173). 1986 yılında, *Azouz Begag*'ın *Le Gone du Chaâba* (Seuil), *Farida Belghoul*'un *Georgette!* ve *Nacer Kettane*'nin *Le Sourire de Brahim* romanları, Mağripli göçerlerde aile ve okul izleklerini ele almıştır (Reeck, 2014, s. 122). Gerçek anlamda bu söylemin *Beur Yazını* olarak anılmaya başlaması, 1962 yılında on yaşındayken Fransa'ya gelen Cezayir kökenli *Mehdi Charef*'in yazın dünyasına giriş yaparak 1983 yılında yayımladığı ve Fransız dilinin tüm inceliklerini barındıran *Thé au harem d'Archi Ahmed* adlı romanla gerçekleşmiştir (Cello, 2011, s. 190). Sinemaya da uyarlanarak büyük bir başarı kazanan romanda, Cezayir göçmenlerinin huzursuzlukları ve kimlik arayışları, kalabalığın içinde yalnızlaşmış bir çocuğun kişiliğine odaklanıp yaşadığı kentler ve önemli yerleri betimlenmektedir. *Thé au harem d'Archi Ahmed* adlı romanın başkışisi kendini, "iki ekin, iki öykü, iki dil, ne siyah ne beyaz iki deri rengine iye göçer çocuğu kendi köklerini keşfetmeye ve onları yeniden üretmeye" (Vitali, 2009, s. 174) adar.

Bu romanların anlatı kişileri genellikle Mağrip kökenli gençlerden oluşmaktadır. Bu gençler, bir yandan Arap ekinine bağlı geleneksel aile yapısı içinde yetişmeleri, onlarda özeğinlerine karşı güçlü bir iyelik duygusuna yol açarken öte yandan Fransız ekini içinde yaşamaları nedeniyle de sürekli bir çelişki ve sorgulama içindedirler. Bu izleksel evreninden ötürü, genellikle budun ve köken odaklı bir yazın olmakla suçlanmış ve olumsuz çağrışımlardan kurtulmakta güçlük çekmiştir. Romanlarda bu çeşit konu ve izlekler, *Ferrudja Kessas* (1994), *Soraya Nini* (1996), *Minna Sif* (1997), *Karim Sarroub* (1998) ve özellikle *Rachid Djaidani* (1999) gibi doksanlı yıllarda, yeni bir

yazar kuşağı ortaya çıkana kadar sürmüştür. Özellikle 2005 yılından başlayarak, yörekentlerde filizlenen şiddetli kentsel ayaklanmalarla birlikte *Yörekent Yazını* (fr. littérature de banlieue), olarak anılmaya başlanmış ve *Kent Yazını* (fr. littérature urbaine / littérature des cités) gibi çeşitli adlandırmalarla gelişimini sürdürmüştür. Bu yeni dilsel ve izleksel söylem, yazın ve dilbilim dünyasında yeni bir araştırma ve inceleme alanının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Kimi zaman özyaşamöyküsel (fr. autobiographie) ve özkurmaca (fr. autofiction) izler taşıyan romanların ben(öz)öyküsel (homo(auto)diégétique) anlatıcı-kişilerinin bir arada kullandıkları farklı diller, anlatıyı çok dilli bir evrene dönüştürmektedir.

İki binli yılların başından başlayarak, Cezayir kökenli yazar Yarris Benmiloud'ın *Allah Superstar* adlı romanının anlatıcı başkişisi *Kamel Léon*'un dile getirdiği gibi, bu dönemde yazılan romanlar, ilk dönem romanlarda çokça işlenen kökler (fr. racine) yerine, dallardan (fr. branche) söz açmaya başlamışlardır. Bu durum göçerlerin kimlik konusundaki görüşlerinde kökten değişiklikler olduğunu imlemektedir. Kurmaca kişi, *Kemal Léon* kendinden söz ederken yeni bir sözcük yaratarak, kendisini *içerdeki yabancı* ya da *gurbetçi* (fr. intranger) olarak betimler: "Gurbetçi, kendi ülkende bir yabancısin, bu ülkenin Fransa mı yoksa Cezayir mi olduğunu bana sorma" (Benmiloud, 2003, s. 237) diyerek, hangi ülkeye iye olduğuna ilişkin, yanıtız bir kimlik sorunu yaşadığını ortaya koyar (Marcu, 2016). Bu dönemde, bu yazarların durumuyla ilgili olarak, Doğu ile Batı, gelenek ile yenilik arasında konumlanan ve çok sayıda ekini birleştiren (fr. melting-pot) ekinaşırı (fr. transculturel) karma (fr. hybride) bir eğilimden söz açabiliriz. Giderek daha büyük bir ilgi gören ve geniş bir uzama yayılan bu yeni söylem biçimi, *Azouz Begag, Farida Belghoul, Nacer Kettane, Soraya Nini, Sakinna Boukhedanna, Nina Bouraoui, Tassadit Imache, Mohand Mounsi, Akli Tadjer, Karim Amellal, Faïza Guène, Rachid Djäidani, Ahmed Kalouaz, Leïla Sebbar, Lakhdar Beläid, Mouloud Akkouche, Farid Boudjellal, Ramdane Issad, Mohammed Razane, Mabrouk Rachedi-Habiba Mahany* kardeşler gibi Mağrip kökenli yazarların romanlarında yankılanmıştır.

Charef, romanlarını ne Cezayir ne Fransız ne de *Beur Yazını*nı düşünerek yazdığını dile getirmiştir. Yazınsal üretimini, daha çok yeni ve karmaşık bir kavram olan *göç(er) yazını* bağlamına yerleştirmiştir: *Charef* bu yeni yazın eğilimini şu biçimde tanımlamaktadır:

Romanda kökler, kimlik ve bütünleşme ile ilgili sorun olduğu sürece, her zaman yapılması gereken birçok işin ve atılması gereken bir adımın olduğu açıktır. Bu bağlamda sanırım bu yüzden göçü içermeyen filmler yapmaya çalıştım. Ama inanıyorum ki, halen çocukluğumuza ve ebeveynlerimizin kimliğine, geldiğimiz coğrafyaya geri dönme isteğimiz var. Bu çözümsel adımı attığımızda, sanırım biraz daha uçabiliriz. Biraz uçabiliriz... Ama omuzlarımızda, kanatlarımızda çok şey var (Reeck, 2014, s. 121).

Görüldüğü gibi seksenli yıllarda özgün bir devinimden doğan ve gelişim gösteren *Beur Yazını*, Cezayir kökenli Fransız yazarlar tarafından yaratılmış, olgunlaştırılmış ve daha geniş bir yazınsal bütüncü sunmak için çeşitlendirilerek dünyanın dört köşesinden okura ulaşmıştır. Bununla birlikte, *Küresel Fransızca* (fr. français global) şemsiyesi altına girmesinde hala engeller bulunmaktadır. Bu konuda Alec G. Hargreaves şunları söylemektedir: "Fransa'da göçerlikten

doğan bu yazın, insanlara rahatsızlık veren bir yazındır. Belgeselciler onu nerede sınıflandırmaları gerektiğini bilmemekte, hocalar derslerinde onları işlemekte çekince duymakta, eleştirmenler de genellikle onların güzelduyusal değerlerinden kuşku duymaktadırlar" (1995, s. 17). Fransız yazın çevresi, Beur romanlarını önemsiz özyaşamöyküsel olaylar anlatan bir alan olarak değerlendirdiği için, bu romanların güzelduyusal değerlerini görmezden gelmişlerdir (Vitali, 2009).

Dünyada Fransız dilinin değişik kullanımları söz konusu olsa da, Fransa'daki ölçünlü Fransızca uzamında yer bulması kolay görünmemektedir. Bunun yanında küresel düzeyde de tanınma savaşı, *Karim Amellal*, *Azouz Begag*, *Rachid Djaidani*, *Faïza Guène* ve *Ahmed Kalouaz*, *Lakhdar Belaïd*'den *Mouloud Akkouché*'a, *Ahmed Kalouaz*'dan *Azouz Begag*'ya, *Farid Boudjellal*'dan *Ramdane Issad*'da, *Tassadit Imache*'dan kız ve erkek kardeş *Mabrouk Rachedi-Habiba Mahany* gibi yazarların kişisel çabalarıyla sürmektedir. Bu çeşitlilik bugün, *yörekent polisiye romanı* (fr. polar en banlieue), *gençlik yazını* (fr. littérature de jeunesse), *çizgi roman* (fr. bande dessinée), *felsefesal roman* (fr. roman philosophique), *ikili roman* (fr. roman à deux), *toplumsal roman* (fr. roman social), *tanıklık anlatısı* (fr. témoignage), *özkuromaca* (fr. autofiction), *öykü* (fr. nouvelle) gibi çeşitlilik gösterir. Sayıları ve yazılarının çeşitliliği sayesinde, Cezayir kökenli yazarlar bugün kendi kanatlarıyla uçmaktadırlar (s. 128-129).

Beur Yazını, genel olarak özyaşamöyküsel bir nitelik taşımaktadır (Bonn, 1996) ve ortak yönleri yazarların, içinden geldikleri gecekondular ile bozulmuş yörekentlerin ortamlarına göndermede bulunmalarındır. Köken ve aile sorunları, bütünleşme, gecekondular yaşamı, suç, başıboşluk gibi izlekler romanlarda öne çıkmaktadır. Bu izlekler arasında en önemli ve en yaygın olanı ise kimlik arayışıdır. Öyle ki, romanların genç başkişileri sürekli bir iç çatışma yaşamaktadırlar; onlar, bir yandan aile içinde Magripli ebeveynlerinin geleneksel Arap ekini ve dilini yaşamaları öte yandan da ev sahibi ülkenin ekini ve dilini deneyimlemelerinden ötürü, bu iki dil, iki ekin, iki yaşam ve iki toplum arasında parçalanırlar (Cello, 2011, s. 190).

Beur romanındaki bu yazma eğilimi, Ferrudja Kessas (1994), Soraya Nini (1996), Minna Sif (1993), Karim Sarroub (1998) ve özellikle de Rachid Djaidani (1999) ile doksanlı yıllarda yeni bir yazar dalgası ortaya çıkana kadar sürmüştür. Bu ikinci dalga döneminde, bundan böyle romanlarda kişisel tanıklıklara dayalı öykülere yer verilecektir. Bu romanlarda, anlatı kişilerinin tinsel durumlarının daha derinlemesine çözümlenmesiyle, gerçekte onların sömürge geçmişleri ve Fransız toplumunun göç(er)lerle ilgili tutumları vurgulanmak istenmiştir (Cello, 2011, s. 191).

2005 yılının sonbahar aylarında, Fransa'daki özellikle "duyarlı" olarak nitelendiren yörekentlerdeki şiddetli kentsel ayaklanmalar, yazınsal uzamda yeni bir dalga, başka bir deyişle yeni bir yazar kuşağı ortaya çıkarmıştır. *Yörekent Yazını* başlığı altında, *Kent Yazını* gibi çeşitli adlandırmalarla gösterilen bu yazma edimi, yaşanan yeni gerçekliği yansıtmaya ereğindedir. Bu iki yazınsal olgu, yaklaşık otuz yıl içinde, birbiri ardına yeni bir izleksel, biçimsel ve dilsel biçimin ortaya çıkmasına ışık tutmuştur. Bununla birlikte, günümüzde *Beur Yazını* terimi, genellikle olumsuz ve kötücül anlamlar çağrıştırmaktadır ve bu nedenle önemli sayıda yazar bu

adlandırmayı reddetmektedir. Fransa'da toplumsal ve siyasal durum, yeni bir toplumsal yapıya evrilerek göç bileşenlerinde olduğu gibi önemli ölçüde değişikliğe uğramaktadır. Yazarlar, Fransa-Cezayir ya da Fransa-Mağrip gibi dünyayı ikiye bölen sıradan ekinel ikici yaklaşımdan (fr. binarisme culturel) uzaklaşırlar. Bugün Doğu Avrupa, Sahra Altı Afrika ve Asya olmak üzere, giderek daha geniş farklı kökenleri içeren, ulusötesi bir ekinle karşı karşıya kalınmaktadır (s. 192). 2010'lu yıllardan başlayarak *Kent Yazını* ya da *Dünya-yazını* (fr. littérature-monde) gibi yeni arayışların temelinde, kuşkusuz Fransa'daki ulusal yazın evreninden dışlanma duygusu ile toplumsal onay sorunsalının yattığını vurgulamak gerekir.

1980'lerden beri belirli ölçüde de olsa toplumsal bir kötülüğün simgesi olarak değerlendirilen yörekentler, kent ile kırsal arasında bir geçiş bölgesi işlevi görmektedir. Buralara genellikle değişik köken ve ülkelerden gelen topluluklar *kültür dışı olma* (fr. marginalisation) ve *dışlanma* (fr. exclusion) durumlarıyla karşı karşıya kalmaktadırlar. Bu alanlarda birden fazla kimliği oluşturan göçerler, Fransız toplumuna kendilerini anlatmaya ve onlarla uyum içinde yaşamaya ve bütünleşmeye çaba göstermektedirler. Bu topluluklar, gerçek ve aynı zamanda simgesel bir kimliğin kavşağında varlık savaşımı vermektedirler. Kendi ülkeleriyle ilgili birçok niteliği yitirdikleri gerçekliği bir yana, kendilerini bütünüyle Fransız olarak görememekte, iki arada bir derede yaşama tutunmaya çalışmaktadırlar (Duchêne, 2002, s. 32).

Doğdukları ve gerçek anlamda iye oldukları ülkelerinde, bir yabancı olma duygusunu deneyimleyerek, ne köklerinin bulunduğu ülkeyi ne de doğdukları ülkeyi gerçek vatanları olarak duyumsayamamak, bu kuşak romancıların yarattığı anlatı kişilerinin sorunsalı olarak belirlemektedir. Onlar, *tek kök* kimlik kavramının ötesine geçerek, daha önce söz ettiğimiz gibi, *içerideki yabancı* ya da *gurbetçi* türentisi (fr. néologisme), *arafta / karma kimlik* (fr. identité interstitielle) kurarlar; başka bir deyişle, iki farklı ekinin uyumu ve uyumsuzluğu üzerine örüntülenen bir yazının varlığı söz konusudur (Vitali, 2012, s. 7). Anlatı kişileri hem anakente çok yakın, hem de onun çok uzağında iki arada bir derede kalmış gibidirler.

Çağdaş yazarlar genellikle onlardan öncekilerle benzerlik göstermediklerini ileri sürseler de 21. yüzyıl romancıları da, ilk çıkış dalgası olan *Beur Yazını* ile izleksel olarak birbirlerini çağrıştırmaktadırlar. Genel anlamda Fransa ile çatışmalar, iye olamama duygusu, kentlerdeki ceza, şiddet ve ırkçılık durumları, geleneksel şenliklere katılım, akran toplulukları arasındaki dilsel ve davranışsal durumlar gibi benzer temel izleklerin yanında hapisane alanları, anavatana geriye dönüş isteği gibi yönelimler birincil ortak konulardır. Bu bağlamda 1980 yıllarında ortaya çıkan *Beur* romanlarının işlediği konularla aynı doğrultuda belli bir süreklilik söz konusudur. Çağdaş yazınsal alana daha yakından bakıldığında, 1980'lerin yapıtlarına göre en köklü değişikliklerden birinin, metinlerin biçemi ve dilin sömürülmesi ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Çağdaş yazarların dil kullanımları sırasında, ödünç almada, *yabancılıklarda* (fr. xénisme), *Verlan* dilinde ve *özel / gizli dil*deki (fr. argot) sözcüklerde aşırılığa kaçtıkları görülmektedir. Bu dilsel katmanlaşma, kültür dışı

(fr. marginal) olmuş bir topluluğa özgü kullanımın yaygınlaşmasıyla sınırlı kalmayıp, tam tersine her durumda kullanılan gerçek bir yazınsal yaklaşıma dönüşmüştür (s. 9).

Beur Yazını neredeyse yalnızca romanlardan oluşsa da bu yeni metinler içinde çeşitli basın yayın çalışmaları da yer almakta ve birbirlerini beslemektedirler. Bu türler neredeyse hiç sınır tanımamakta, basın yayın ile birlikte şiir, müzik, sinema ve genel ağ (fr. internet) gibi çok boyutlu etkileyici yönelimler kullanılmaktadır. Bu yeni kuşakta görsel olarak gerçek bir sinema dilinden de söz edilebilir. Kuşkusuz bu yazarların çoğunun, hem yazar ve yönetmen hem de oyuncu olarak deneyimleri bulunmaktadır (s. 11). Şüphesiz çok devingen bir alan olan *Beur Yazını* değişik görünümlemlerle varlığını sürdürecektir.

Bu yazınsal ve dilsel süreç, her ne kadar Fransa içinde Fransız dilinde gelişim gösterse de, yazın eleştirmenleri ve yazınsal seçkiler (fr. anthologie) tarafından Fransız yazını içine alınmamakta, daha çok Fransız dilinde üretilen yazınsal alan olan *Frankofon Yazın* (fr. littérature Francophone) içinde değerlendirilmektedir. Kendilerini Fransız yazınının parçası olarak gören çok sayıda eski sömürge kökenli Fransız yazar, Frankofoni adlandırmasını reddetmiş ve 1992'de Michel Le Bris tarafından *Pour une littérature voyageuse* başlıklı ortak yapıtta oraya atılan *Dünya-Yazını* kavramını benimsemişlerdir (Puig, 2011). Nicolas Sarkozy'nin başkanlık seçimi sırasında, 15 Mart 2007 günü *Le Monde* gazetesinde, "Pour une littérature-monde en Français" başlığıyla yayımlanan ve Jean-Marie Gustave Le Clézio, Tahar Ben Jalloun, Erik Orsenna, Jean Rouaud ve Amin Maalouf'un da içinde yer aldığı 44 yazar imzaladıkları bildiri, *Goncourt, Grand Prix du roman de l'Académie française, Renaudot, Femina, Goncourt des lycéens* gibi Fransız roman ödüllerinin hepsinin, 2006 yılında Fransa dışından gelen yazarlara verildiğini belirtmişlerdir. Bildiride; "sonbahar ödüllerinin bize gösterdiği gibi, merkez, şimdi dünyanın her yerindedir. (...) "Frankofoni" düşüncesi sömürgeciliğin son simgesi olarak mı ortaya çıkıyor? Bu sonbahar ödülleri tam tersini gösteriyor: Sömürge sözleşmesi bozulmuş, (...) aşağılama ve kendi içene kapanma dönemleri sona ermiştir. Frankofoni'nin sonu ve Fransız dilinde bir dünya-yazınının doğuşu söz konusudur" gibi düşünceler dile getirmişlerdir. Aynı yılın Mayıs ayında ise, Michel Le Bris, Jean Rouaud ve Eva Almassy'nin yayın yönetmenliğinde, birçok yazarın katkı sunduğu *Pour une littérature-monde* başlıklı ortak yapıt yayımlanmış ve Fransızcanın yalnızca anadili Fransızca olan Fransa'da değil, dünyanın değişik bölgelerinde bir dünya-yazını oluşturmakta olduğunu göstermişlerdir. Yine bu yıl Gallimard yayınevi tarafından aynı tartışmaları ateşleyen *Qui fait la France? (Kiffer la France?)* adlı oluşum tarafından on yazarın incelemelerinin yer aldığı ortak yapıt yayımlanmıştır. Bu yazarların Frankofoni kavramına karşı gelmelerinin ve dünya-yazını kavramını önermelerinin temelinde, Frankofoni kavramının, yalnızca anadili Fransızca ya da uyruğu Fransız olmayan yazarlar tarafından Fransızca üretilen yapıtları kapsamaması yatmaktadır. Öyle ki, dünya-yazını kavramı, bu belirsizliklere ve tartışmalara son vererek, herkesi içine alan daha geniş bir yazınsal uzam olacaktır.

Bu tartışmalar sürerken, *Beur Yazını* yazarları da eleştirmenler tarafından yazını kendi budunsal (fr. ethnique) ve ekinel alanlarına sıkıştırdıkları suçlamasıyla karşı karşıya kalırlar. Kuşkusuz bu yazınsal alana karşı yöneltilen suçlamalardan ve kamuoyu önünde *Beur* adının olumsuz çağrışımlarından ötürü, kimi eleştirmenler ve basın-yazın tarafından zaman içinde *Yörekent*, *Kent*, *Fransız-Arap*, *Göç Kökenli*, *Frankofon Yazın* gibi değişik adlarla da çağrılmıştır. Özellikle *Çağdaş Kent Fransızcası* ve *Kent Yazını* önerileri bu alana daha onamacı bir görünüm kazandırma çalışmalarıdır. Bunun yanında son dönemlerde Llaría Vitali tarafından önerilen *Göç Sonrası Yazın* (fr. littérature post-migration) tanımı ebeveynleri sömürge deneyimi yaşamış ve Fransa'ya göç ettikten sonra sömürge sonrasında Fransa'da doğmuş yazarlar tarafından yaratılan bir yazınsal alanı imlemektedir. Öyle ki, *Beur Yazını* ile başlayan bu yazınsal uzam, günümüzde edindiği çok sesli ve çok ekinli özgün yapısıyla *Dünya-Yazını* olma yolunda ilerlemektedir (Álvares, 2015).

2. YÖREKENT YAZINI

Toplumsal yapıda olduğu gibi, yazınsal alanda da değişikliklere tanık olunmaktadır; *Beur Yazını*, Fransa'da yaşayan Kuzey Afrikalıların ikinci kuşağından doğduğuna göre, bugün 1990-2000 yıllarında yörekentlerde doğup yetişen üçüncü kuşaktan söz edilebilir. 1983 yılında eşitlik ve ırkçılığa karşı yürüyüşün, *Beur Yazını*'nin üretimini etkilemesi gibi, 2005'teki kentsel ayaklanmaların da Fransa'da yeni bir yazar dalgasının doğmasına yol açtığı değerlendirilmektedir. Bu konuyla ilgili birçok makale ve deneme yazısı yayımlanmış ve halk gösterileri ile birlikte 2007 yılında Paris yörekenti olan Sarcelles'de *BanlieuePlum* adı altında *Yörekent Yazını*'nin ilk festivali gerçekleşmiştir (Cello, 2011, s. 192). Böylelikle zaman içerisinde *Beur Yazını*'nin alanının, yeni bir yazınsal eğilim olan *Yörekent Yazını* ile genişlediği görülecektir.

İlk bakışta, bu iki eğilim arasında büyük bir ayrım açıkça görülmesi de *Beur Yazını*, Mağrip kökenli ikinci kuşak yazarların, budunsal (fr. ethnique) kökenleriyle ilgili kimlik sorunları çevresinde gelişirken, Fransa'da doğup büyüyen ve farklı köklerden topluluklardan oluşan karma yazarlar ile ilişkilidir. *Yörekent Yazını* ise, pek bir ayrıcalığı olmayan ortak kentsel çevrelerde yaşayan çeşitli kökenlerden insanların deneyimlerini ele almaktadır. Mağrip göçüyle gelen yazarlar toplumsal dışlanmanın yanında birçok farklı izleği de işlemektedirler. *Yörekent Yazını*'nin odağında yer alan toplumsal çevre, güçlü bir biçimde budunsal kökenle ilgilidir. Gerçekte, bu iki yazınsal akımı üreten ve gündeme taşıyan budunsal topluluk, çoğunlukla sömürge sonrası Fransız toplumunun yörekentlerine yerleşen azınlıklardır (Hargreaves, 2014, s. 144-145). Aynı zamanda, bu azınlıklar, Karayip ve Afrika kökenli genç siyahlar ile birçoğu Berber kökenli Arap gençlerden oluşmaktadır. Çoğu yerli ve Fransa vatandaşı olan bu gençler, ayrımcılık ve korkunç bir işsizlikle baş etmeye çalışmışlar; polisle çok sayıda çatışmayı tetikleyen olaylar yaşarlar ve haksız bir toplumsal düzenin bekçileri olarak algılanmışlardır (s. 146).

2006 yılında yayımlanan on üç roman, yörekentlerde yaşanan bu olaylara çarpıcı bir biçimde tanıklık etmektedir. Bunlar, Karim Amellal'ın *Cités à comparâitre*, Jean-Éric Boulain'ın *Supplément au roman national*, El Driss'in *Vivre à l'arrache*, Faïza Guène'in *Du rêve pour les oufs*, Dembo Goumane'in *Dembo Story*, Didier Mandin'in *Banlieue Voltaire*, Aymeric Patricot'ın *Azima la Rouge*, Mabrouck Rachedi'nin *Le poids d'une âme*, Houda Rouane'in *Pieds Blancs*, Insa Sané'nin *Sarcelles Dakar*, Karim Sarroub'un *Racaille*, Mohamed Razane'ın *Dit violent* ve Thomté Ryam'ın *Banlieue Noire* romanlarıdır. Bu romanların yazarları, yeni bir kuşağın temsilcileri olup, yetmişli ve seksenli yıllar arasında doğdukları için, oldukça genç bir topluluğu oluşturmaktadırlar. Özellikle Mağrip ve Sahra Altı (Fas, Cezayir ve Senegal) gibi farklı kökenleri olmasına karşın, *Beur Yazının* tersine, topluluğun özgüllüğü, bağdaşıklığından ötürü, bu Fransız yazarlar eski sömürge İmparatorluğu ile hiçbir bağlantıyı kabul etmemekte ve kendilerini "kök ata" olarak tanımlamaktadırlar. Bu gençleri birleştiren temel olgu, neredeyse hepsinin doğduğu Fransız yörekentlerinin yoksul ve yaşamaya elverişli olamayan zorlu mahallelerinde düşük maliyetli konutlarda yaşamalarına ve toplumsal eşitsizliğe daha fazla dikkat çekmek istemeleridir. Bu on üç romanda, değişken durumlar, kentlerin eteklerinde yaşama zorluğu, bu yaşamın getirdiği sonuçlarla karşı karşıya kalma, hapsedilme, dış dünyadan soyutlanma ile yüksek beton kuleler üzerinde duruluyor. Yazarlar, bu mahalleleri, bozulmanın ve adaletsizliğin uzamı, Fransız toplumunun geri kalanından ayrı duran sefil yerler olarak sunarken dışlanma, en önemli olgulardan biri olarak ortaya çıkmaktadır. Irkçılık ve ayrımcılık izleği başka bir önemli konudur; öyle ki güçlü bir iyelik duygusuna sahip genç roman kişileri, genellikle ulus için bir tehdit olarak algılanmaktadır. Romanlarda bu gençlerin, sözlü ya da bedensel olarak güvenlik güçlerine karşı aşırı şiddet eylemleriyle tepki verdikleri, devlete karşı gerçek bir nefret besledikleri ve üniforma giyen herkesin, onları hain olarak gördükleri işlenmektedir. İşlenen suç, uygulanan şiddet, araba hırsızlığı ya da yaşamda kalmak ya da kimi zamanda eğlenmek için dükkânlarda yaptıkları yasadışı eylemler, uyuşturucu kullanımı ve alkol tüketimi bu gençlerin kimi eylemleridir. Temel izleklerden birisi de aşağılanma ve eşitsizlik duygusudur. Ebeveynlerinin sömürge deneyimlerini ve göç edimlerini çok iyi bilen bu gençler, Fransız toplumuna karşı güçlü bir iyelik duygusu beslemektedirler. Fransa'da doğmuş olan bu gençler, Fransızca konuşmakta ve Fransız ekinini tanımakta, kendilerini tam anlamıyla Fransız vatandaşları gibi duyumsamaktadırlar. Buna karşın, Fransızlara karşı belirli bir düşmanlık algısı da taşımaktadırlar (Cello, 2011, s. 193-194).

Seksenlerden bu yana, ortaya çıkan metinler çok değişmiştir; özellikle geçmişte olduğu gibi iki ekin arasında bir geçiş söz konusu değildir. Yazınsal uzamdaki gerçek değişim, 1999'da Rachid Jaidani'nin *Boumkoeur*'u yayınlamasıyla gerçekleşmiş ve *Yörekent Yazınının* ortaya çıkmasına yol açmıştır. İlk kez bu romanda, gerçek yaşamdan bir kişinin kentsel yaşamı ele alınmıştır. Öte yandan, 2005 yılındaki şiddetli ayaklanmaları, yörekentlerin sakinlerinin yaşadığı şiddetli acıları ele alan yeni genç yazarların sahneye çıkmasını teşvik etmiştir. Farklı geçmişleri bulunan Mağrip kökenli gençler, adaletsizlik ve toplumsal dışlanmaya odaklanmaya başlamışlardır (s. 195).

2006'da yayımlanan romanların okurları, kurgulanan olay örgülerinin ve izleklerin, *Beur* romanlarında anlatılanlardan çok farklı olduğunun ayırımına varırlar. Betimlenen uzamlar daha evrensel bir görünüm göstermekte, bundan böyle göçle terk edilen ülkeler ve bu ülkelere dönüşler romanlarda ele alınmamaktadır. Romanlarda daha çok Fransız toplumunda dışlanma yüzünden acı çeken ve kimlik sorunu yaşayan anlatı kişileri sunulmaktadır. *Beur* ve *Yörekent* romanları arasındaki en büyük değişiklik, yazmaya yönlendiren güdülenmedir: 1980'lerde gelen ikinci kuşak olan *Beur* kuşağı, yaşadığı gerginliğin öyküsünü, Fransa ile Mağrip arasındaki kimlik ve kültürel bunalımları anlatmak için yazmıştır. Buna karşı *Yörekent* yazarları, kent sakinlerinin yaşadığı bozulma durumunu eleştirmek için yazmışlar ve tüm kökenleri birleştirilmişlerdir (s. 196).

Yörekent romanlarında sıklıkla *Verlan* diline ve *özel / gizli* dile, güçlü rap müzik, slam, sinema ve Amerikan modellerine yer verilmesi, bu romanların geleneksel *Beur* romanlarından çok farklı olduklarını göstermektedir. *Yörekent* yazarları, kent gençliğinde köklü ve ayırıcı nitelikleri de ortaya çıkmaktadır. *Yörekent* romanlarının yazınsal niteliği ne olursa olsun, okurun çağdaş toplumun doğasında var olan toplumsal sorunların farkında olması için önemlidir (s. 197).

3. BEUR VE YÖREKENT ROMANLARININ KURUCU ÖGELERİ

Her dilde, özel/gizli dil bulunmaktadır; bunun yanında dil, ölçünlü olarak üretilen toplumsal, siyasal, dinsel ve törel bir düzene göre işlev görmektedir (Goudailler, 2002, s. 5).

Her şeyden önce, dil söz konusu olduğunda iki temel terimin ele alınması gerekir, birincisi *dilin kullanımı* ya da *dil çeşitleri* (şive, ağız, lehçe), ikincisi de *dilsel topluluktur*. Çeşitlilik, dil ve toplum kavramlarıyla uyumsuz değildir; tersine önemli çeşitli dışsal etkenlerle bağlantılıdır ve bölgesel, toplumsal, biçimsel, zamansal farklılıklar gösterebilir. Tüm toplumlarda bireyler dil uygulamalarında birbirinden farklıdır. Bu farklılıkların bazıları *kendine özgü* (fr. idiosyncratique), ötekiler dizgesel belirli konuşmacı kümeleriyle ilişkili olabilmektedir. En belirgin farklılıklar, cinsiyet ve gelişim düzeyi arasındaki ayırma yatmaktadır: çocuklar yetişkin gibi konuşmadığı gibi kadınlar kendilerini erkeklerle aynı biçimde dışa vurmazlar. Bunlar doğrusu dirimsel (fr. biologique) farklılıklardır, ancak çoğu toplumda dilsel değişkeler bu boyutların ötesine geçer ve toplumsal geleneklere ve simgelere dayanır. Böylelikle, dilin kullanımı ile ilgili olarak toplumsal görünüşler simgesel bir işleve iyedir ve bu görünüşler, konuşmacıya toplumsal bir kimlik kazandırır. Toplum içinde, bu toplumdilbilimsel bölünmelerin bazıları doğrudan toplumsal saygınlık ve güç farklılıkları ile ilgilidir. Dilsel değişkelerin arkasındaki etkenler, bir dil topluluğuna özgü olaylarla bağlantılıdır. *Topluluk* terimi, paylaşmayı betimlemesinden ötürü, bir dil topluluğu hem bir dili hem de bir dizi toplumdilbilimsel kuralları oluşturur. Bir topluluk, benzer dilsel tutumları ve ortak kullanım kurallarını benimser. Bu durumda bu topluluğun üyeleri, dil uygulamaları ve kullanımları ile birbirlerini tanıyabilirler. Bir dilsel topluluk, farklı bireyler arasında bir düşünce birliği içindedir ve çatışmaların en aza indirildiği bir tür uyum sergilerler. Örneğin, bir göçerin küçük çocuğu, çok dilli bir ortamda kalırsa, yetişimine zarar

verecek bir durumla karşı karşıya kalabilir. Bu çocuğun geniş toplum ile uyumu bir dizi izlem gerektirir. Bir yandan, kişiliğinin oluşum aşamasında özkimliğine iye nitelikler en aza indirgenerek geniş toplum ile bütünleşmesi sağlanabilir; öte yandan hem budunsal nitelikleri öğretilip hem de içinde yaşadığı geniş toplum ekinine ilgisi özendirilerek okulda başarılı olması sağlanabilir. Bu bağlamda gerçekte bu durum, tam anlamıyla çok yönlü bir kimliği yönetmekle ilgilidir. Öyle ki, kimliğin ve ekinin korunmasında bir dilin önemi de ortaya çıkmaktadır. Böylelikle Fransa'daki göçer nüfusun çoğunun yaşam uzamı olan yörekentlerde, dilbilimcilerin *Yörekent Dili* ya da *Çağdaş Kent Dili* olarak adlandırmayı önerdiği yeni bir dil geliştirilmiştir (Duchêne, 2002, s. 31-32).

Bu bağlamda, *Yörekent Yazını* yazarları, yazını öteki sanatsal söylem biçimleriyle varsıllaştırmak isteyen yeni bir kuşağın çağcıl bir parçasıdır. Bu yazarlar, her biri kendi yöntemiyle yazınsal yapıt ortaya çıkarmak için işçi sınıfının özel dili ile yerel günlük yaşam dilini kullanmaya özen gösterirler ve bu yeni insanlık durumunu betimlemek için de *Kent Dili* (fr. langue des cités), *Genç Dili* (fr. parler des jeunes, des cités, des banlieues) ya da dilbilimci Jean-Pierre Goudailler'in deyişiyle *Çağdaş Kent Fransızcası* (ÇKF) (fr. français contemporain des cités (FCC)) gibi kavramlar üretirler. ÇKF, doksanlı yıllarda toplumsal koşullara bağlı olarak doğan ve sokakların ve yörekentlerin ekininin bir parçası olan sözlü bir dilsel olgudur. *Yörekent* romanlarının yazarlarının çoğu, resmi dil ölçünlü Fransızlardan istençli olarak uzaklaşarak bu dili, hem öyküleme hem düzyazıda hem de kişiler arasındaki söyleşimlerde kullanırlar ve genç anlatı kişileri tarafından konuşulan dili kullanarak gerçeklikle ilinti kurmaya çaba gösterirler (Cello, 2011, s. 197).

Sürekli bir evrim içinde olan *Çağdaş Kent Fransızcası*, *Beur* romanlarına çok sayıda sözcük ödünç vermiştir. Bir kentten ötekine, *Beur* romanları farklı kökenlerden ve ekinlerden esinle kentlerde ortaya çıkan sözcükler ile Arapça, Berberi, Afrika, Karayip ve Çingene dillerinden alınan sözcüklerin bir arada kullanıldığı çoğul bir dilsel ortam kurar. Bu romanlarda iletişim bağlamında varsıl kısaltmalar, *Verlan* dili, *özel / gizli* dil gibi dilsel çeşitlilik gösteren *Çağdaş Kent Fransızcası*na başvurulur, ancak yörekent dışında yaşayan diğer insanlarla iletişim kurulurken dil bütünüyle değişime uğrayarak yerini daha çok ölçünlü dil kullanımına bırakır (s. 198).

4. VERLAN DİLİ

Verlan olgusu hem işlevselliği hem de karmaşıklığı ile dilbilimcileri ve özellikle Fransız toplumdilbilimcileri etkilemeyi sürdürmektedir. Bu *özel / gizli* dil görüngüsü öncelikle yaş, toplumsal çevre ve oturulan yer ile ilgili olsa da “gençlerin ortak *özel / gizli* dil sözcük dağarcığı” ya da daha genel olarak “ortak *özel / gizli* dil sözcükleriyle” ilişkilidir. *Verlan* sözcüğü, Fransızcadaki “ters, tersine, ters tarafından” anlamına gelen “(à) l'envers” sözcüğünün hecelerinin “(à) vers-len” yer değiştirmesiyle oluşmuştur. Gerçekte ilk olarak *Verlan*, sonundaki {-a-} biçimbirimi (fr. morphème) ile değil, {-e-} biçimbirimi ile “verlen” biçiminde ortaya çıkmış ancak insanlar {-a-} biçimbirimi ile oluşturulan yapıyı kullanmayı yeğlemiştir. Fransız romancı *Auguste*

Le Breton, 1985 yılında *Le Monde* gazetesine, *Verlan* dilini 1940-41'li yıllarda romancı *Jeannot du Chapiteau* ile birlikte, kendilerinin yarattıklarını açıklamıştır (Podhorná-Polická, 2006, s. 37; Mathieu, 2008, s. 8). Doğrusu bu kullanım biçiminin ortaya çıkış tarihi çok daha eskilere dayanmaktadır. İlk olarak, 1585 yılında *Bourbon hanedanını* betimlemek için heceler yer değiştirilerek, hanedan adının *Bonbour* biçiminde kullanılması, ilk örnek olarak değerlendirilmektedir (Mathieu, 2008, s. 8). P. Guiraud, özel / gizli dilde yer adı olarak kullanılan *le bagne de Toulon* yerine *Lontou* sözcüğünün 1842'deki kullanılmasının, geleneksel özel / gizli dilde *Verlan*'ın ortaya çıkış tarihi olarak benimsendiğini ve o zamandan beri *Verlan*'dan hep söz edildiğini dile getirmektedir. 1980'li yıllara kadar da *Verlan* çağcıl kimlik değerine kavuşmuş değildir. Eskiden *Lantou* yaratımı, yalnızca şifreleme ve gizleme ereğiyle kullanılmıştır. Toplumdilbilimin evrimi, bu şifreleme sürecinin yayılmasına yol açmış ve toplumdilbilim, bu süreci öteki dilsel gelişmeler gibi sıradan bir süreç olarak görmüştür. Her ne kadar tarihsel süreçte 1970'lere kadar adından söz edilse, daha sonra da işlev ve kullanımını sınırlandırılmak istense de, zamanla *Verlan* dili yavaş yavaş, Paris yörekentine göç yoluyla gelen ve orada yaşayan gençlerde gelişen sokak ekini olarak adlandırılan dilsel bir simgeye dönüşmüştür. 1984, 1989 ve 2003 yıllarında yönettiği üç filmde de Claude Zidi'nin, *des Pourris* yerine *des Ripoux* sözcüğünü ve Renaud Séchan'ın da ilk tanınmış şarkı sözleri olan *laisse tomber* yerine *laisse béton*'nu kullanmasıyla birlikte, tersine çevirme (fr. verlanisation) tutumu 1980'lerde basın ve yayın yoluyla hızlı bir biçimde Fransız toplumunun her alanında yayılmayı sürdürür. Ancak ölçünlü dili koruma güdüsüyle giderek bu akım bir yana bırakılır. Bu süreçte *Verlan*'ın, yörekentlerde yaşayan gençler tarafından kullanımı sürerken, bitmek tükenmek bilmeyen yeni sözcükler üretilir. Söz konusu kullanım, gençlerin iki arada bir deredeki kimliklerini güçlendirirken, birçok kişi tarafından *kök Fransızca* (fr. français de souche) olarak anılmaya başlanır (Podhorná-Polická, 2006, s. 38). Kimi sözcüklerin, bölgesel ve toplumsal engelleri aşarak genç Fransızların sözcük dağarcığına girdiği de görülmektedir (s. 39).

Beur ve *Yörekent* romanlarında, çok sık karşılaşılan tersine çevirme üretiminin *uzamsal* ve *işlevsel* düzeyleri ile *Verlan* dilinin oluşumuna etki eden dilbilimsel değişkenlik türleri söz konusudur. Bu dilbilimsel değişkenlik türlerinden birincisi, *zamansal* (fr. diachronique) değişkenliktir ve zaman içinde dillerin evrimi ile ilgilidir. İkincisi ise, *uzamsal* (fr. diatopique) olarak tanımlanan değişkenlik türüdür, dilin uzamda çeşitlendirilmesi anlamına gelir. Gerçekte, aynı gerçeklik, Fransızca konuşan dünyanın farklı bölgelerine göre farklı biçimde belirlenebilir, aynı biçimde bir sözcüğün anlamını bir bölgeden diğerine değiştirebilir. Üçüncü tür de, *toplumsal* (fr. diastratique) değişkenliktir. Bir konuşmacının dilinin, iye olduğu toplumsal çevreye (toplumsal sınıf, mesleki topluluk, cinsiyet vb.) göre neden değiştiğini açıklayan bir olgudur. Son olarak, *biçimsel* (fr. diaphasique) olarak da adlandırılan durumsal değişkenliktir. Bu durumda konuşmacıların, içinde buldukları söylem durumuna göre dillerini uyarlamaları anlamına gelir

(Remysen, 2013). Bütün bu değişkenlikler, araştırmacılara (toplum)dilbilimsel çözümler yapmaları için sayısız olanaklar sunmaktadır.

Verlan bir sözcüğün oluşumu, hece seviyesinde olduğu gibi, gerçekte sesbilgisel (fr. phonétique) bir işlemle gerçekleştirilir. *Verlan* sözlü bir dil olduğundan, birçok özel durum içermektedir. Bununla birlikte, yeni sözcük yaratılarının büyük çoğunluğu dört biçimde gerçekleşir: Sözcüğün sonuna sesli harfin *eklenmesi* ya da *silinmesi* (fr. ajout/suppression), sözcüğün *kesilmesi* ya da *bölünmesi* (fr. découpage), sözcüklerin *sırasının değiştirilmesi* (fr. inversion), yeni sözcük biçiminin son hecesinin sonundaki sesli harfin *kaldırılması* ya da *ünlü düşmesi* (fr. troncation/élision). *Özel / gizli* dil niteliği taşımasından ötürü, tüm *Verlan* sözcüklerde mutlaka sözcüklerin sırasını değiştirme işleminin yapıldığı görülmektedir (Wis, 1997; Valdman, 2000; Nieser, 2005; Debov, 2015).

İlk olarak, sözcüğün sonuna sesli harfin eklenmesi veya silinmesi işleminde, "fr. cher → chèreu, défoncé → défonc', rigoler → rigol', énervé → vénère" gibi dizgeli olmayan bu örneklerde kimi sözcüklere, bir sessiz {-e} eklenmiş ya da bazılarının son sesli harfi kaldırılmıştır. Genel olarak bu işlemde, tek veya üç heceli sözcüklerin iki heceli sözcüklere dönüştürme eğilimi görülebilmektedir. İkinci işlem olan sözcüğün kesilmesi sürecinde ise, "fr. chèreu, dé-fonc', blé-de, fli-keu, ri-gol', nè-re-vé, ci-garette, vas-y, fa-meux, ri-che, mor-ceau" örneklerinde görülebileceği gibi sözcük veya anlatım iki bölüme ayrılmıştır. Son sözcüğün söyleyiş kolaylığı, bu kesim eyleminin yerini belirleyen temel etkidir. Her zaman denetlenmeyen kimi kurallar bulunmakla birlikte, sözcüğün kesilme süreci genellikle ikiden fazla heceli sözcüklerde, her iki hece yaklaşık uzunlukta olacak biçimde ve vurgulanan heceden hemen önce gerçekleşmektedir. İki heceli sözcüklerde, kesilme neredeyse her zaman iki hece arasında yapılmaktadır. Üçüncü hecesi olan sözcüklerin sırasını değiştirme işleminde, sözcük kesildikten sonra, "fr. reu-chè, fonce-dé, de-blé, keu-fli, gole-ri, vé-nère, garette-ci, s'y-va, meux-fa, che-ri, ceau-mor" örneklerinden anlaşılacağı gibi, iki hece ters çevrilmektedir. Bu ters çevirme işlemi, *Verlan*'a özgü bir niteliktir ve *Verlan* bir sözcükte kesinlikle görülmektedir. Son olarak, yeni sözcük biçiminin son hecesinin sonundaki sesli harfin kaldırılması işlemine gelince, söyleyiş nedeniyle, son sesli harf sözcükten çıkarılabilir ya da kimi zaman da değiştirilebilir. Örneğin; "garette-ci → garo" olgusu *Verlan*'a özgü bir uygulama değildir, "apéritif → apéro" gibi kısaltılmış adlara benzemektedir. "Garo" teriminin, sigara anlamına gelen "garro" Arapça lehçesinden de gelmiş olması olasıdır. *Verlan*'da daha çok "reuché → reuche / reuch, keufli → keuf, meufa → meuf" örneklerinde görülebileceği gibi son sesli harf sözcükten çıkarılabilir ya da kimi zaman değiştirilebilir. Bu süreçlerin dışında *Verlan* işlemi, anlatımlara da uygulanabilmektedir. Örneğin; "comme-ça", *Verlan*'da "ça-comme" biçimine çevrilebilir. Bu işlem "soirce", "ce-soir" sözcüğü için de geçerli bir durumdur. Kimi zaman da bir *Verlan*'dan başka bir < *Verlan* ortaya çıkabilmekte ve bu işlem "çift *Verlan*" olarak adlandırılmaktadır. "reubeu ya da rebeu = beur = Arabe" örneğinden anlaşılacağı gibi özgün sözcüğün ünsüzleri sadece yer değiştirilerek sıralanırken, ünlülerin değiştirildiği de

görülmektedir. “Arabe” sözcüğü için *Verlan* dilinde “rabza”, “beurette” in eşdeğeri “rebeu” nün dişil yapılmış biçimi “rebeuze” kullanımları da bulunmaktadır. Cezaevi gibi toplumdışında yaşayan kimselerin tercih ettiği, az da olsa karşılaşılan ve *şifreleme* (fr. cryptage) işlemi olarak adlandırılan bir başka *Verlan* süreci daha bulunmaktadır. “t'es vietso = t'es soviet = t'es russe = t'es sūr...” örneğinde olduğu gibi iki yinelemeli *Verlan* arasına eşanlamlı veya eşdeğerli doğal bir anlamı olan üçüncü bir terimin araya sokuşturulmasıyla oluşturulmaktadır (Wis, 1997; Valdman, 2000; Nieser, 2005; Debov, 2015). Görüldüğü gibi *Verlan* dilinde sözcükler çok değişik yapısal ve sessel değişiklikler yapılarak elde edilmekte, dilin sıradan insanlar tarafından anlaşılmasını olanaksız kılmaktadır.

SONUÇ

İkinci Dünya Savaşı'nın sonlanmasıyla Avrupa, Afrika'dan gelen büyük bir göç dalgasıyla karşı karşıya kalmıştır. Fransa sömürsü altında okuma yazma bilmeyen Fas, Cezayir ve Tunuslu ilk kuşak göçerlerin büyük çoğunluğu, daha iyi bir yaşama sahip olmak umuduyla Fransa kentlerinin kenar mahallelerine yerleşmişlerdir. Ancak kaynak, konut, altyapı yetersizliği; çevre, gürültü, görüntü kirliliği; işsizlik, yetersiz destek, ayrımcılık, sömürü, kültürlerarası çatışmalar, toplumsal yapıdaki bozulmalar, dilsel ve ekinse engeller gibi belirgin zorluklarla karşılaşmaları ve yaşadıkları uyum sorunu nedeniyle iki arada bir derede yaşam sürmek zorunda kalmışlardır. Gerçek anlamda aşağılanma ve sömürüye uğradıklarının bilincine varmaları, gurbet acısı çekmeleri ve arafta kalmaları sonucunda yaşadıkları tüm bu gerçek, yaşamsal ve duygusal sorunların gizil dışavurumu olarak kaleme sarılmış ve Cezayir kökenli *Mehdi Charef*'in 1983 yılında yayınladığı *Thé au harem d'Archi Ahmed* adlı romanla *Beur Yazınının* ortaya çıkışı gerçekleşmiştir. Yalnızca Magripli göçerlerin anlamaları ve kendi aralarında gizlice iletişim kurmaları için ortaya çıkardıkları metinlerde şifreleme yöntemi olarak *Verlan* ya da *özel / gizli dil* kullanmışlardır. Daha sonra geniş bir uzama yayılan bu yeni söylem giderek daha büyük bir ilgi görmüş ve 1990'lı yıllara özellikle 1999 yılına *Yörekent Yazınının* gelişimine kadar sürmüştür. 2000'li yıllardaki Magripli yeni kuşak göçer yazarlar, kendi kökenlerinin etkisinde kalmalarına karşın, *Yörekent Yazını* adı altında kaleme aldıkları romanlarında ve öteki tüm çıktılarda kabuk değiştirmeye başlamışlardır. Seksenli yıllarda ortaya çıkan *Beur* romanlarındaki kurgu ile *Yörekent Yazını*ndaki en son gelişmeler, özellikle içerik ve biçim açısından her iki yazının birbirinden uzaklaşmakta olduklarını göstermektedir. Seksenlerden bu yana, ortaya çıkan metinlerin kurgusu değişmiştir. Özellikle de geçmişte olduğu gibi iki ekin arasında bocalamalar ve *Beur* romanlarının anlatı kişilerinin kimlik sorgulamaları, herhangi bir farklı kökenden gelen ve tüm yabancılar tarafından paylaşılan yörekentlerin buhranlı durumunu yansıtmaktan çok uzakta kalmıştır.

Öte yandan, 2005 yılındaki şiddetli ayaklanmalar, yörekentlerde yaşayanların büyük acı ve üzüntülerini öyküleyen yeni genç yazarların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu yeni genç yazarlar, bundan böyle yalnızca Mağrip'ten değil, farklı köklerden gelen gençlerin yaşamına, adaletsizliğe

ve toplumsal dışlanmaya odaklanmıştır. 2005'ten sonra ortaya çıkan romanlarda yer alan öyküler, seksenli yıllardakilerden farklılaşır ve yazarlar daha evrensel konuları işlemeye başlarlar. Kaynak ülkeye geri dönüş isteklerini bir yana bırakarak, Fransız toplumu içinde göçerlerin konumu ve uyumu sorunlarına dışlanmışlığa, kimlik ve ekinsel bunalımların anlatımına yönelirler. Bunun yanında, *Yörekent* yazarları, kenar mahallelerde yaşayan bütün farklı kökenlerden gelen göçerlerin ekinsel bunalımlarını da ele alırlar.

Yörekent ile *Beur* romanlarında özellikle biçimsel ve içerik bakımından farklılıklar görülmektedir. Bu iki anlayış arasındaki gerçek değişim, Rachid Djaïdani'nin *Boumkoeur* romanının 1999 yılında yayımlanmasıyla gerçekleşir ve *Beur* yazını kavramının yerini *Yörekent Yazını* alır. *Beur* yazarları, seksenli yıllarda Mağrip kökenli göçerlerin yaşadıkları gerilimleri, yoksulluğu, acıları, dışlanmışlığı, kimlik arayışlarını, iki ekin ve iki dil arasında bocalamalarını öykülemek için yazarken, *Yörekent* yazarları ise, daha çok aynı yörekentlerde yaşayan Mağrip kökenlilerle birlikte farklı kökenlerden gelen yörekent göçerlerinin yaşadıkları bozulmayı, kültürsüzleşmeyi anlatmak için yazmışlardır.

Dilbilimsel bağlamda incelendiğinde ise, *Beur* yazarları yaşadıkları duygusal acılardan, sömürü ve aşağılanma duygusundan ötürü, kendi aralarında gizli bir biçimde iletişim kurma gereksinimi duyarak daha çok *Verlan* ve *özel / gizli* dili kullandıkları görülmüştür. Bu dili, günlük yaşamda olduğu gibi metinlerine de yansıtmışlardır. Bununla birlikte, *Yörekent* metinlerinin en çok *özel / gizli* dil ile *Verlan* dilinin kullanıldığı ve kökleşik *Beur* romanlarından farklılıklar içerdiği görülmektedir. *Yörekent* yazarları, dil kullanımında yeni bir biçim yansıtan *Çağdaş Kent Fransızcasını* kullanmışlardır. Her ne kadar *Yörekent* yazarları bu yeni dili, kendilerinin ürettiklerini ileri sürseler de kökenlerinden kurtulmalarının çok zor olduğu söylenebilir. Kuşkusuz, *özel / gizli* dil olarak ölçünlü Fransızcanın içinde yer alsa da *Verlan* dilinin, Fransız dilinin bir parçası olmaya başladığı söylenebilir. *Verlan*'ın son yirmi yıl içindeki toplumdilbilimsel evrimi şaşırtıcı bir nitelik göstermektedir.

Çağdaş Kent Fransızcası'nın kullanımıyla geliştirilen tüm dilsel üretimlerin Fransızcadaki giderek artan önemi göz önüne alındığında, *özel / gizli* dil kullanımını inceleyen çalışmaların kentsel toplumdilbilimsel bir bakış açısı geliştirilmeleri önemlidir. Kimlik temelli işlevlerin dışa vurulmasını sağlayan çeşitli dilsel süreçlerin uygulamaları, kuşkusuz toplumbilimsel bir bakış açısıyla aydınlatılabilir. *Çağdaş Kent Fransızcası* ile yörekentlerde kullanılan *özel / gizli* dilin de birbirlerinden farklılıklar gösterdikleri söylenebilir.

80'li yıllarda ortaya çıkan *Beur Yazını*'nın, toplumsal ve ekinsel koşulların değişmesi sonucunda 90'lı yıllarda yerini *Yörekent Yazınına* bıraktığı söylenebilir. Her iki yazın, birbirlerinden farklı gibi görünseler de özlerinde birbirlerinin tamamlayıcısı olarak benzer izlekleri işlemektedirler. *Beur Yazını* sürecinde ortaya çıkan yapıtlarda daha çok *Verlan* ve *özel / gizli* dil kullanımı görülürken *Yörekent Yazını*nda *Verlan* ve *özel / gizli* dil ile birlikte daha çok *Çağdaş Kent Dilinin* varlığından söz etmek yerinde olacaktır. Günümüzde Fransız yazınında *Çağdaş Kent*

Fransızcası, günümüz Fransız göçerlerinin bir anlatım aracı olarak ağırlığını giderek daha çok duyumsatmaktadır. Bütün bu süreçte, *Beur Yazını* ile başlayan ve çeşitli yönelimlerle günümüze kadar gelen yazınsal serüvenin, Frankofon yazın anlayışının sınırlarını aşarak bir dünya-yazını olmaya doğru evrildiği görülmektedir.

Sonuç olarak, göç olgusu gibi çok yönlü, çok katmanlı ve çok boyutlu olan *Beur Yazın* anlayışının çözümlenmesi bağlamında, tek bir yaklaşımın yeterli olmayacağını düşünüyoruz. Bu yazınsal anlayışın, salt izleksel çözümlenmelerin sınırlarını aşarak, Sirkeci ve Cohen'ın *Çatışma ve Göç Kültürü Modeli* başta olmak üzere, değişik göç kuramları ve yaklaşımları, yazın toplumbilimsel, tinçözümsel, budunbilimsel, anlatısal, ekinsel, dilbilimsel ve toplumdilbilimsel yaklaşımlar ile bunların hepsinden yararlanan Tilbe'nin *Çatışma ve Kültür(süz)leşme Yaklaşımı* gibi çoğul okumalara açık olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda, günümüzde inceleme yöntembilimi yaklaşımı bağlamında eksiklikler görülen göç(er) yazını, söz konusu çoğul inceleme yöntemleri ve yaklaşımlarıyla derinlemesine çözümlenecektir. Böylelikle, öteki göç(er) anlatılarında olduğu gibi, bizim göç(er) yazını içinde ulamladığımız (fr. catégoriser) *Beur Yazını*ni, bütüncül, yetkin ve tutarlı bir biçimde anlamak ve açıklamak olası olacaktır.

KAYNAKÇA

- Álvares, C. (2015). D'une littérature mal nommée. *Francophonies et théories*, Maghreb. <http://hdl.handle.net/1822/38980> adresinden 08.08.2019 tarihinde alındı.
- Atalay, İ. (2019a). Çok Kültürlülük Üzerine. A. Tilbe ve Ark. (Ed.) içinde, *Göç, Kültür ve Yazın* (155-179). London: Transnational Press London.
- Atalay, İ. (2016). *Türk ve Fransız Çocuk Yazınında Göç ve Göçerlik*. Kayseri: Tiydem Yayıncılık.
- Benmiloud, Y. (2003). Allah Superstar. Paris: Grasset.
- Bonn, C. (1996). L'Autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou L'Énigme de la reconnaissance. Martine Mathieu (Ed.). In *Littératures autobiographiques de la Francophonie*. (203-222). Paris: L'Harmattan.
- Berry, J. (2005). Acculturation: Living Successfully in Two Cultures. *International Journal of Intercultural Relations* (29), 697-712. doi:<http://dx.doi.org/10.1016/j.ijintrel.2005.07.013> adresinden 05.08.2019 tarihinde alındı.
- Berry, J. W. (1997). Lead Article Immigration, Acculturation and Adaptation. *Applied Psychology: An International Review*. Queen's University, 46(1), p. 5-68.
- Berry, J. W. (2003). Conceptual approaches to acculturation. In K. M. Chun, P. Balls Organista, & G. Marín (Eds.), *Acculturation: Advances in theory, measurement, and applied research* (p. 17-37). American Psychological Association. <https://doi.org/10.1037/10472-004> adresinden 04.08.2019 tarihinde alındı.

- Cello, S. (2011). Au-delà du roman beur: la littérature de banlieue. *Quaderni di Palazzo Serra*, 21, 189-211. 12 30, 2018 tarihinde https://www.academia.edu/15716537/Au-del%C3%A0_du_roman_beur_la_litt%C3%A9rature_de_banlieue_adresinden 08.08.2019 tarihinde alındı.
- Charef, M. (1983). *Le thé au harem d'Archy Ahmed*. Paris: Mercure de France.
- Cohen, J. H. & Sirkeci, İ. (2011). *Cultures of migration: The global nature of contemporary mobility*. Austin: University of Texas Press.
- Debov, V. (2015). *Glossaire du verlan dans le rap français*. Paris: L'harmattan.
- Djaïdani, R. (1999). *Boumkoeur*. Paris: Seuil.
- Duchêne, N. (2002). Langue, immigration, culture: paroles de la banlieue française. *Érudit Revues Meta*, 47(1), 30-37. <https://doi.org/10.7202/007989ar> <https://id.erudit.org/iderudit/007989ar> adresinden 01.01.2019 tarihinde alındı.
- Ekici, S. ve Tuncel, G. (2016). Göç ve İnsan. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (1) , 9-22. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/birtop/issue/29486/316342> 01.01.2019 tarihinde alındı.
- Geiser, M. (2008). La "littérature beur" comme écriture de la post-migration et forme de "littérature-monde". *Expressions maghrébines*, 7 (1), 121-140.
- Genç, H. N. (2020). Orhan Pamuk'un Kafamda Bir Tuhaflık Adlı Romanını 'Çatışma ve Göç Kültürü Modeli Bağlamında Okumak. *Folklor Edebiyat Dergisi*, 26(1),1-21.
- Goudailler, J. P. (2002). De l'argot traditionnel au français contemporain des cités, dans La linguistique. *La linguistique*, 1 (38), 5-24. <https://www.cairn.info/revue-la-linguistique-2002-1-page-5.htm> adresinden 01.01.2019 tarihinde alındı.
- Hargreaves, A. G. (1995). La Littérature issue de l'émigration maghrébine en France: une Littérature mineure? Charles Bonn (Ed.). In *Littérature des Immigrations* (17-25). Paris: L'Harmattan.
- Hargreaves, A. G. (2014). De la littérature « beur » à la littérature de « banlieue » : des écrivains en quête de reconnaissance. *Africultures*, 1 (97), 144-149. Doi 10.3917/afcul.097.0144. ISSN 1276-2458 adresinden 04.06.2019 tarihinde alındı.
- Kessas, F. (1993). *Beur's Story (Écritures arabes)*. Paris: Harmattan Editions.
- Koçak, Y., ve Terzi, E. (2012). Türkiye'de Göç Olgusu, Göç Edenlerin Kentlere Olan Etkileri ve Çözüm Öznerileri. *KAÜ-İİBF Dergisi*, 3 (3), 163-184.
- Le Bris, M. ve Rouaud, J. ve Almassy, E. (2007). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- Le Bris, M. (2007). « Pour une Littérature-monde en Français » in *Le Bris, Michel et Rouaud, Jean*, eds., *Pour une Littérature-Monde en Français*, Paris, Gallimard, p.23-53.
- Manço, A. (2000). *Intégration et identités. Stratégies et positions des jeunes issus de l'immigration*. Paris/Bruxelles: de Boeck & Larcier.
- Manço, A. (2002). *Compétences interculturelles des jeunes issus de l'immigration, Perspectives théoriques et pratiques*. Paris: L'Harmattan.
- Marcu, I.-M. (2016). L'écriture des auteurs "intransgers". *Carnets* [En ligne]. Doi : 10.4000/carnets.961

- Mathieu, P. (2008). *La double tradition de l'argot: Vocabulaire des marges et patrimoine*. Paris: Editions L'Harmattan.
- Nieser, M. (2005). *Le Verlan - règles et usages*. Paris: GRIN.
- Nini, S. (1993). *Ils disent que je suis une beurette*. Paris: Fixot.
- Podhorná-Polická, A. (2006). Les aspects stylistiques de la verlanisation (Stylistic aspects of "verlanisation"). In *Dialogue des cultures: interprétation, traduction*. Praha: Ústav translatologie, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, p. 37-62, 26 pp. <http://is.muni.cz/www/12093/articles/2006/dialogue/> adresinden 04.08.2019 tarihinde alındı.
- Puig, S. (2011) "Littérature-monde et littérature urbaine: deux manifestes, même combat ?", *Nouvelles Francographies*, 2(1) 87-95.
- Reeck, L. (2012). La littérature beur et ses suites. *Hommes et migrations* [En ligne], 120-129. Doi: 10.4000/hommesmigrations.1077 adresinden 04.08.2019 tarihinde alındı.
- Remysen, W. (2013). Le français et la variation linguistique. *Dictionnaire Usito*. Unpublished. Les Éditions Delisme, p. 1-4. doi: <https://doi.org/10.13140/2.1.1128.5280> adresinden 04.08.2019 tarihinde alındı.
- Rouaud, J. ve Le Bris, M. (2007). *Pour une littérature-monde en français*. Paris: Hors série Littérature, Gallimard.
- Sarroub, K. (1998). *Mercure de France*. Paris: Racaille.
- Sirkeci, I. (2009). Transnational mobility and conflict. *Migration Letters*, 6 (1): p. 3–14.
- Sirkeci, İ. (2012). Transnasyonal Mobilite ve Çatışma. *Migration Letters*, 9(4): p. 353- 363.
- Sirkeci, İ. ve Cohen, J. H. (2013). OpEd. "Not migrants and immigration, but mobility and movement", *Cities of Migration, Thought Leadership*, http://citiesofmigration.ca/ezine_stories/not-migrants-and-immigration-but-mobility-and-movement/ adresinden 04.08.2019 tarihinde alındı.
- Sirkeci, İ. ve Cohen, J. H. (2015). Hareketlilik, Göç, Güvensizlik. *İdealkent*, 6 (15), 8-21. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/idealkent/issue/36755/418719>.
- Tilbe, A. (2015). Göç/göçer yazını incelemelerinde Çatışma ve Göç Kültürü Modeli. *Turkish Migration Conference 2015 Selected Proceedings*. London: Transnational Press London, 458-466.
- Tilbe, A. ve Bosnalı, S. (2016). *Göç üzerine yazın ve kültür incelemeleri*. Transnational Press London.
- Tilbe, A. ve Civelek, K. (2018). Çatışma ve Göç Kültürü Modeli Bağlamında Göç Romanı Okuması: Yüksel Pazarkaya'nın Savrulanlar'ı. *Göç Dergisi*, 5(1), s. 77 - 106.
- Tilbe, A. ve Tilbe, F. (2015). Reşat Enis Aygen'in Afrodite Buhurunda Bir Kadın Adlı Romanında Çalışma İlişkileri: Yazıntoplumbilimsel Oluşumsal Yapısalcı Bir İnceleme. *Humanitas – Bahar*, 5, s. 187-216.
- Tilbe, A. ve Tilbe, F. (2019). Zülfü Livaneli'nin Bir Kedi Bir Adam Bir Ölüm adlı Göç Romanı: Çatışma ve Kültür(süz)leşme Yaklaşımı. A. Tilbe ve Ark. (Ed.), *Göç, Kültür ve Yazın* içinde s. 155-179. London: Transnational Press London.

- Tilbe, A. ve Sirkeci, İ. (2015). Editörden: Göç ve göçmen yazını üzerine. *Göç Dergisi*, 2 (1), s. 1-4.
- Valdman, A. (2000). La Langue des faubourgs et des banlieues: de l'argot au français populaire. *The French Review, American Association of Teachers of French*, 73(6), 1179-1192. adresinden 04.08.2019 tarihinde alındı.
- Vitali, I. (2009). *Intrangers (II) Littérature beur, de l'écriture à la traduction*. Paris: L'Harmattan.
- Vitali, I. (2009a). De la littérature beure a la littérature urbaine: Le Regard des "Intrangers". *Nouvelles Études Francophones*, 24 (1), s. 172-183.
- Vitali, I. (2012). *Intrangers: Tome 1, Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*. Paris: Harmattan Editions.
- Wis, H. (1997). *The Vocabulary of Modern French: Origins, Structure and Function*. Paris: Routledge.

BATI

EDEBİYATINDA

AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO

DENEN

HAYAT

SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk

Tasavvuf

Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN

TÜRK

EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Toplumsal Değişim Bağlamında *Al Gözüm Seyreyle Salih* Romanı*

ÖĞR. GÖR. MENEKŞE YAVUZ**

DOÇ.DR. DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN***

Öz

Bu makalede, Yaşar Kemal'in *İstanbul* üçlemesindeki ilk romanı *Al Gözüm Seyreyle Salih*'te toplumsal değişimin izleri sürülmeye çalışılmıştır. Roman, bir Karadeniz kasabasında toplumsal değişimi liberal bir ekonomik düzene geçişle ilişkili olarak ele alır. Ekonomideki değişime paralel olarak kaçakçılığa göz yumulan kasabada, bazı insanlar bu yolla zenginleşerek yeni bir sınıf oluşturur. Bu durum, yeni sınıfın yeni değerler oluşturmasına yol açar. Çalışma hayatındaki ekonomik liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisi ile yeni oluşan rant ekonomisi "toplumsal değişim" kavramı etrafında incelenmiştir. Konuyla ilgili farklı sosyologların görüşlerinden yararlanılmış, Yaşar Kemal'in toplum ile ilgili görüşlerine yer verilmiş, ardından ekonomik hayattaki değişimin aileden başlayarak toplumu kültürel olarak nasıl etkilediği üzerinde durulmuştur.

Anahtar sözcükler: Sosyolojik Okuma, *Al Gözüm Seyreyle Salih*, Toplumsal Değişim, Yaşar Kemal, Roman

THE NOVEL TITLED *AL GÖZÜM SEYREYLE SALİH*
IN THE CONTEXT OF SOCIAL CHANGE

Abstract

In this article, the traces of social change in Yaşar Kemal's first novel in the *İstanbul* trilogy, *Al Gözüm Seyreyle Salih* have been tried to be scrutinized. The novel deals with the social change in a Black Sea town in relation to the transition to a liberal economic order. In the town, where smuggling is tolerated in parallel with the change in the economy, some people get rich in this way and create a new class. This causes the new class to create new values. Economic liberalization and free market economy in working life and the newly formed rent economy have been studied around the concept of "social change". The views of different sociologists on the subject were used, Yaşar Kemal's views on society were included, and then, how the change in economic life affects society culturally, starting with the family, was emphasized.

Keywords: Sociological reading, *Al Gözüm Seyreyle Salih*, Social Change, Yaşar Kemal, Novel

* Bu çalışma Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalında Doç Dr. Didem Ardali Büyükarmen danışmanlığında yapılmakta olan doktora tez çalışmasından yararlanılarak hazırlanmıştır.

** Yıldız Teknik Üniversitesi, TDE Bölümü, didemardali@gmail.com, orcid.org/0000-0003-4440-2012

*** İstanbul Gelişim Üniversitesi, Rektörlük, menyavuz@gelisim.edu.tr, orcid.org/0000-00031260-4349

Gönderim tarihi: 13.11.2020

Kabul Tarihi: 17.12.2020

GİRİŞ

Edebî metinler, özellikle de roman, toplumsal hayatı değişik yönleriyle anlatır. Esas itibarıyla, insanı konu alan roman; insana dair her konuyu farklı şekillerde işler. Roman; insanın birey olarak varlığını, insanların birbiriyle ilişkisini, toplumsal kurumların arz ettiği görünümü işleyerek toplumu bütünsel ya da parçalı olarak yansıtır. Toplumsal ve bireysel olarak değişim de roman türünün en önemli konularından biridir. Yaşanan büyük dönüşümler, doğrudan ya da dolaylı olarak toplumu etkiler. Kültür, ekonomi, politika ve düşünce yaşamındaki değişimler, toplumun yeniden dizayn edilmesini sağlar (Wellek-Warren, 2004, s. 74-75). Diğer edebî türlere göre geniş bir hacme sahip olan ve gerçek hayata büyük oranda tekabül eden roman da yaşanan toplumsal ve bireysel değişimleri, farklı özellikleriyle yansıtır.

İnsanı merkeze alan edebiyat, insanın kurduğu toplumsal yaşamın katmanlı doğasını anlamak üzere kullanılabilir en önemli araçlardan biridir. Sosyal bilimlerle ilgilenen bilim insanları, özellikle toplum bilimciler, XIX. asırdan beri toplumu anlamak üzere edebî metinlere başvurur. Bu bağlamda roman, sosyolojiyle farklı ilişkiler kurar. Kısacası, “sosyolog için edebi eser, estetik oluşumun toplumsal boyutuyla beraber, toplumsal verilerin tahlil edileceği bir metindir. Sosyolog, edebi eserde, toplumsal kabulleri, sosyal yapıyı oluşturan iç dinamikleri ve bunların sanatkar dimağında şekillenişinin sosyal arka plânını arar.” (Açıkgöz, 2002, s. 161). Çünkü roman, bir devri, bir devrin sosyal hayatını, sosyal hayatı oluşturan yapısal unsurları ve bu unsurlardaki değişimleri kişiler arası ilişkilerle sergiler.

Sosyoloji biliminin verileriyle yapılan edebî eleştiriye “sosyolojik eleştiri” denir. Sosyolojik eleştiri, toplumsal değişim ve dönüşümlerin ne şekilde gerçekleştiğini tespit eder, toplumun hangi kriterlerle şekillendiğini ortaya koyar. Ayrıca, sosyolojik eleştiri, edebiyatın tek başına var olmadığını, toplumsal süreçler çerçevesinde yaratıldığını ve toplumun ifade araçlarından biri olduğunu kabul eder (Moran, 1999, s. 85). Toplumun farklı yönleriyle ele alan bir yazarın romanını okuyarak büyük hadiselerin, teknolojik değişmelerin ya da doğal olayların topluma ne surette yansıdığını, toplumu hangi evrelerden geçirdiğini tespit etmek mümkündür. Sosyolojik eleştiriyle toplumsal değişim ve dönüşmenin gerçekleşme biçimi ortaya konur.

Modern Türk edebiyatında, toplumu farklı cepheleriyle ele alan romanlarıyla öne çıkan yazarlarımızdan biri olan Yaşar Kemal, *İstanbul* üçlemesindeki [*Al Gözüm Seyreyle Salih* (1976), *Deniz Küstü* (1978), *Kuşlar da Gitti* (1978)] romanı *Al Gözüm Seyreyle Salih*'te değişim paradigmasını farklı yönleriyle işler. Genel olarak, Çukurova'yı romanlarının konusu yapan yazar, *Al Gözüm Seyreyle Salih*'te ve üçlemenin diğer romanlarında Çukurova'nın dışına çıkarak farklı coğrafyaları anlatır. *Al Gözüm Seyreyle Salih*, Türkiye'nin 1970'li yıllardaki panoramasını veren Yaşar Kemal romanlarından biridir. Türkiye, çok partili hayata geçişle birlikte ekonomik ve sosyal bir değişim yaşamaya başlar. Devletçi ekonomik modelden özel sektörün devlet desteğiyle öne çıkarılan, Batı'nın ve Amerika'nın etkisinin fazlasıyla hissedildiği pazar ekonomisi modeline geçilir. Marks'ın “alt yapı” olarak kavramsallaştırdığı ekonomik hayattaki değişim, ister istemez üst yapı

unsurlarına da yansır. Türk toplumu, ekonomideki bu değişimlere paralel olarak değişmeye başlar, zenginleşen sınıflara bağlı olarak sınıfsallık daha belirgin bir şekilde hissedilir. Özellikle, romandaki kasaba gibi küçük yerleşim yerlerinde, eldeki olanakların yeterli gelmemesi durumunda, eğer ortam müsaitse kaçakçılık gibi ekonomik kâr getiren yasa dışı faaliyetlere başvurulur. Bu durum para kazanma hırsını tetikler. Geleneksel iş kollarının müreffeh bir hayat yaşatacak kadar kazanç getirmemesi, insanların farklı arayışlar içerisine girmesine sebep olur.

1. TOPLUMSAL DEĞİŞİM KAVRAMI

Sosyoloji disiplinine ait bir kavram olan “değişim” belirli bir döneme egemen olan fikrî yapının bazı dinamikler çerçevesinde, yeni ve farklı bir içerik

kazanması şeklinde tarif edilebilir (Tolan, 1983, s. 276). Değişim, önceki hissediş, düşünüş ve inanış tarzında meydana gelen çeşitlenmeler ve farklılaşmalardır (Fitcher, 2011, s. 194). Kaçınılmaz bir süreç olan değişim, “tarihin özü”dür (Hughes, 1995, s. 9). Değişim, nesillerle ilgili bir kavramdır ve tarihsel süreç boyunca her neslin yaşayış, anlayış ve dünyayı yorumlayış tarzında belli oranda değişimler söz konusu olur. Kültürel planda gerçekleşen ve toplum tarafından algılanan değişimle birlikte eğitim, iletişim, üretim ve tüketim biçimleri, sanat, yönetim ve aile hayatında da farklılaşmalar, kopmalar ve yenilenmeler gerçekleşir (Smith, 1996, s. 87). Toplum, bir noktadan başka bir noktaya doğru evrilmeye başlar.

“Değişim” toplumsal ve bireysel yönleri sahip olan bir kavramdır ve değişimin bireysel ve toplumsal yönleri birbiriyle etkileşim hâlinindedir, toplumsal ilişkiler ağında ve kurumlarda meydana gelen değişimler, bireylerin yaşamlarına da yansır (Tolan, 1983, s. 276). Aile, dinî inançlar, insani ilişkiler, toplumsal değerler, toplumun teşkilatlanma biçimi, toplumsal değişimin yönüne göre değişim geçirir (Kongar, 2010, s. 55). Toplum, dinamik bir yapıdır; bu yapı içerisindeki ilişkiler ağının birbirine bağlı olması, değişimin bireylere, bireylerin oluşturduğu topluma ve dolayısıyla toplumsal kurumlara yansımalarına neden olur. Toplumsal kurumların oluşturduğu mekanizma, sistematik ve düzenli olarak fonksiyon görür, bireysel ve toplumsal planda meydana gelen değişimleri belli bir mantığa ve anlama oturtur (Kıray, 2000, s. 18-20). Toplumsal dinamizm içerisinde bireylerin, toplumsal ve etnik grupların, inanca dayalı toplulukların, sınıfların; toplumsal cinsiyet anlayışının, yeni bir değerler sisteminin toplumsal yapıya nüfuz etmesiyle birlikte değişim yaşaması oldukça doğaldır. Bireysel planda bir değişimin söz konusu olması, aslında tek bir bireyin değişimi olarak görülmez. Yıllarca, asırlarca süren bir



değişim, bireylerde karşılığını bulur ve bu da zamanla toplumsal bir olgu hâlini alır (Alpkaya ve Duru, 2017, s. 7). Toplumunu oluşturan bireyin değişmesi, kaçınılmaz olarak toplumun değişmesine de neden olur.

Toplumsal değişim, planlanmış ve planlanmamış değişim olmak üzere iki şekilde gerçekleşir. Planlanmış değişim, bir sosyal mühendislik çalışmasıdır. Fikir adamları, kâşifler, liderler/önderler, reformistler ve baskı gruplarınca, bilinçli olarak gerçekleştirilmeye çalışılan değişimle toplumun öngörülen ve istenen yöne doğru evrilmesi amaçlanır. Böyle bir değişimin epistemolojik ve yönetsel arka planı bulunur. Planlanmamış değişim ise zorunluluklar neticesinde gerçekleşir. Deprem, sel, kuraklık ve kıtlık gibi doğal hadiseler, öngörülemeyen sonuçlar doğurur (Fitcher, 2011, s. 198). Bu da toplumun plansız olarak değişmesine neden olur.

Toplumların yaşadığı bazı hadiseler, değişimin kaçınılmaz olarak gerçekleşmesine yol açar. Ekonomide, bireyler arası ilişkide, aile yaşantısında, siyasette, sivil toplumda ve bireyin ilişkide olduğu tüm sosyal kurumlarda meydana gelen değişim, topyekûn gerçekleşir. Toplumsal yapının bir kurumundaki değişim ister istemez diğer kuruma da yansır ve değişim devinimsel bir süreç olarak toplumun tümünü etkiler.

2. YAŞAR KEMAL VE TOPLUMSAL HAYAT

Destancılık geleneğinden gelen ve bu yüzden toplumla sıkı ilişkiler içerisinde olan Yaşar Kemal, toplumsal sorunları farklı cepheleriyle ele alan ve roman kurgusu çerçevesinde okura aktaran yazarlarımızdan biridir (Kemal, 1999, s. 101). İnsanoğlunun ikinci dünyası olan “düş, mit, masal, epepe” gibi terimlerden yararlanan yazar, asıl itibarıyla insani değerlerden uzaklaşmamaya çalışır. Bunu da “Bir yanım toplum, bir yanım doğa, bir yanım da insan değerlerine dayalı olsun istedim.” (Kemal, 2000, s. 208) sözleriyle açıklar. Farklı toplumsal sorunlara ayna tutan ve bu sorunları gündeme taşıyan yazar, yaşamın gerçeklerini merkeze koyar. Bu da Yaşar Kemal’in toplumu en doğal hâliyle yansıtmaması sağlar (Naci, 1990, s. 121). Folklorla iç içe bir hayat yaşayan, toplumu sürekli olarak gözlemleyen, toplumsal sorunlarla iç içe olan ve bunları kendi derdi, sorunu haline getiren yazar; insan gerçeğini hem toplumsal hem de bireysel bağlamda verir. Bunda toplumsal katmanları ve yapıları görebilme, toplumda neler olup bittiğini fark edebilme yetisinin ciddi derecede etkisi bulunur (Şahin, 2013, s. 17).

Çevresel sorunlar, toplumsal yapıdaki değişimler, ailenin ve aile içi ilişkilerin değişmesi, ekonomik hayattaki farklılaşmalar, bireyler arasındaki ilişkilerin çağa göre şekil alması gibi hususlar; Yaşar Kemal’in roman ve hikâyelerinde ele aldığı toplumsal sorunlar arasında yer alır. Bu noktada toplumsal değişim, Yaşar Kemal’in romanlarının odak noktasıdır. O, bu durumu şu sözlerle anlatır: “Romanlarımda değişimler başlıca konumdur. Koşullar değiştikçe insanın değişmesi, insan değiştikçe doğanın değişmesi, insanın bu macerası, hayranlık verici bir maceradır.” (Kemal, 1999, s. 171). Romanının kurgusunun merkezine insan unsurunu ve insanın yarattığı toplumu koyarak tıpkı Stendhal gibi gördüklerini, olduğu gibi yansıtır (Gürsel, 2000, s.

113). Yaşar Kemal'in toplumla kurduğu bu ilişki, onun gazeteci kimliğiyle de yakından ilişkilidir. Yaşar Kemal, yıllarca gazetecilik yapmış, farklı toplumsal olayları gazete haberleriyle ve röportajlarıyla aktarmıştır. Zaten halkın içinden gelen yazar, bu sayede halkı daha fazla tanımış, halkın yaşadığı ızdırapları, toplumsal ve bireysel plandaki sorunları yakından görmüştür (Şeker, 2014, s. 62). Bu da ister istemez, romancının eserlerinde toplumu değişik cepheleriyle işlemesini sağlamıştır.

3. AL GÖZÜM SEYREYLE SALİH ROMANINDA TOPLUMSAL DEĞİŞİM

Al Gözüm Seyreyle Salih, 11 yaşında bir çocuk olan Salih'in gözünden Karadeniz kıyısında bir kasabada yaşanan toplumsal değişimi anlatır. Geçimini bez dokumacılığı ve balıkçılıkla sağlayan kasabada, liberal ekonominin hâkim olmasıyla birlikte toplumsal bir yozlaşma başlamıştır. 1970'li yılların Karadeniz'inin panoramasını çıkaran romanda, Türkiye'nin 1950'li yıllardan beri Batı'ya açılması, kapitalist bir modeli uygulamaya çalışması ve artan ideolojik çatışmalar neticesinde meydana gelen toplumsal sorunlar, daha çok ekonomi perspektifinden verilir. Üretim ilişkilerinin değişimiyle insanlar geleneksel meslekleriyle kazanç elde edemediklerinden daha kolay para kazanacakları işlere yönelirler. Bu işlerden biri de kaçakçılıktır. Kaçakçılığa bağlı olarak Şile/Ocaklı Ada isimli kasabanın ekonomik hayatında, dolayısıyla toplumsal yapısında değişimler söz konusu olmaya başlar, bunun sonucunda yeni sınıflar oluşur ve sınıfsallık görünür bir hâl alır. Kolay yoldan para kazanan insanlarla hayatlarını geleneksel biçimlerle ve kimsenin hakkını yemeden sürdürenlerin buluştuğu romanda, ekonomik güce bağlı olarak toplumun bir kesiminde meydana gelen değişim mercek altına alınmıştır.

Senin adın, Al Gözüm Seyreyle Salih olsun, demişti. Sen hep seyreyliyorsun dünyayı. Salih, gözleri kocaman kocaman açılmış, ta kendini bildiğinden bu yana dünyada ne görmüşse şaşırmış, onun karşısında, yanında, uzağında durmuş, içine gircene, canını verircene, canını koymuş, bütün gücünü, insanlığını gözlerine toplamış, baktığı şeyle, ağaçsa ağaçla bütünleşmiş, bir olmuş, kuşsa kuş, bulutsa bulut, balıkça balık, çiçekse çiçek, karıncaysa karınca olmuş, insansa, sevdiği insansa insan ... (AGSS, s. 23)¹



Salih bez dokumacılığı yapan fakir bir ailenin çocuğudur ve çalışmak yerine sürekli kuşların peşinde koştuğu için ailesi ve çevresi tarafından eleştirilir. Babası tarafından hor görülen ve kendini ispat etme çabası içinde olan Salih, bir gün deniz kıyısında dolaşırken yaralı bir martıya rastlar. Martıyı iyileştirmek için pek çok kapıyı çalar ancak kimse ona yardım etmez. Pek fazla sevmediği ve anlayamadığı babaannesesi Dilber Hatun kanadı kırılmış yaralı bir martının asla iyileşemeyeceğini, öleceğini söyler.

¹ *Al Gözüm Seyreyle Salih* isimli romandan yapılacak alıntılarda romanın adı, "AGSS" şeklinde verilecektir.

Salih çok üzülür ancak bu durum onu yıldırmaz tam aksine motive eder. Artık tek amacı iyi bir iş yapıp varlığını ortaya koymak ve insanların gözünde iyi bir yer edinmektir. Martıyı iyileştirmek için çareler aramaya başlar; eniştesine, komşularına ve hayranlık duyduğu Metin Abisine başvurur. Metin, kasabadaki pek çok insan gibi hayatını kaçakçılıkla sürdürmek zorundadır. Salih, hayatını din sömürüsü üzerine kuran Hacı Nusret'in dükkanında Metin Abisinin kullandığı kamyonlardan birine benzeyen bir oyuncak görür. Bu oyuncak kamyonu sahip olmak için elinden geleni yapar; babaannesinin altınlarını çalmaya yeltenir, balık satmaya niyetlenir fakat bir türlü oyuncak kamyonu satın alamaz. Salih'in çok istediği bu oyuncak kamyon sonunda kasabanın zenginlerinden biri tarafından çocuğuna hediye edilmek üzere satın alınır. Bunun üzerine Salih yakın bir arkadaşıyla birlik olup kamyonu bu çocuktan çalar. Bu eylemin ardından kavga çıkar, tartışmalar yaşanır, olay büyür ve karakola intikal eder. Bu sırada Hacı Nusret, bir dolu oyuncak kamyonu kaçak olarak kasabaya getirir ve dükkânında ucuz fiyattan satmaya başlar. Artık her çocuğun elinde bu oyuncak kamyonlardan vardır. Salih yalnız kendisinde olmasını istediği oyuncak kamyonların her çocuğun elinde olduğunu görünce tutkuyla bağlandığı oyuncak kamyonu soğur. Bu olayların yaşandığı sırada Salih'in çok sevdiği Metin Abisi birlikte çalıştığı Albay'la ters düşer ve öldürülür. Albay, kaçakçılık işleri yapan bir çeteye sahiptir ve emrindekileri çalıştırarak onların üzerinden menfaat temin eder. O, "sandık sandık tabanca, mavzer, mermi" kaçakçılığı yapan biridir. Kaçakçılık yaparak para kazanmaktadır. Çevresindeki insanların zenginleşmesini sağlayan çete lideri Albay, böylece onları kullanarak faaliyetlerini sürdürmektedir. Metin, öldürülmeden önce Albay'a şunları söylemiştir: "(...) sen bizi sömürüyorsun. Biz ölümlerden ölüm beleniyoruz, kırk kişi bir pay alıyoruz, sen tek başına bir pay alıyorsun, olur mu?" (AGSS, s. 357). Albay, toplumun yaşadığı kapitalistleşme sürecindeki önemli aktörlerden biridir.

Metin'in öldürülmesi Salih için bir yıkımdır. Ardından Salih'in kaçakçılıkla uğraşan babası da evi terk eder. Kaçakçılık giderek kasabanın en önemli ekonomik faaliyetlerinden birine dönüşmektedir. Eşini yeni kaybeden Salih'in babaannesi Dilber Hatun, oğlunun da evi terk ettiğini Salih'ten öğrenince, Salih'in iyileştirdiği martının kafasını koparır. Bu olaydan sonra Salih, Demirci İsmail Usta'nın yanında çalışmaya başlar.

Salih'in gözlem ve maceraları ekseninde, Anadolu'nun bu küçük sahil kasabasında yaşanan değişimi, bütün bir Türkiye bağlamında okumak mümkündür. Çünkü o dönemde Türkiye'nin alt yapısı, yani ekonomik hayatı ciddi bir değişime sahne olmakta ve buna bağlı olarak toplumsal yapıda da büyük dönüşümler yaşanır. Yaşar Kemal, romanda bu dönüşümü on bir yaşında bir çocuğun gözünden sade, yansız ve yalın bir dille aktarırken özellikle güç, iktidar ilişkisi ve zayıfların güçlüler tarafından ezilmesine odaklanır. Salih'in ablasıyla ve eniştesiyle kurduğu ilişkide de bu durumu görmek mümkündür. Ablası, babasının zulmü karşısında Salih'i koruyamaz; kocası ile babası arasında sıkışıp kalmıştır. Yaralı martıyı iyileştirmek için kardeşinin kendisine sığındığı o gece de Salih'i evinde daha fazla tutamaz. Babasından korktuğu için ve

kocasını ile babasının arasının daha da açılmaması için kardeşi Salih'e kendi evine dönmesi gerektiğini söyler. Bunun üzerine Salih ablasına karşı durur: "Ölürüm de o eve gitmem bir daha, ne de senin, senin evine gelirim abla, ablam da benim ablam... Yaaa, benim ne evim var bundan sonra, ne de ablam var. Hiç kimsem yok." (AGSS, s. 51). Salih, babasının evine gitmeme konusunda kararlıdır çünkü başına geleceklerden korkmaktadır. Salih'in ablası, babasıyla ilişkisini güç ve iktidar ilişkisi çerçevesinde kurar. Geleneksel değerler, güç ve iktidar karşısında bireylerin daha pasifist bir tavır sergilemesine neden olur. Genç kadın, zor durumda olan kardeşini korumak üzere herhangi bir girişimde bulunmaya çalışır ama babasıyla karşı karşıya gelmekten de bir o kadar çekinir. Bu durum, aslında sosyal olarak Salih'in ablasının ve dahası eniştesinin toplumsal normların dışına çıkamadığını gösterir. Genç kadın, bir yandan kardeşi Salih'i koruyup kollamak ister ve onu bir gece misafir eder; diğer yandan bu süreci devam ettiremez. Yani güç ve iktidarı temsil eden babasına karşı çıkmak ister ama başarılı olamaz. Ablanın davranışıyla geleneksel ilişkilerde pozitif anlamda bir değişiklik görülse de sonuç başarısızdır yani genç kadın, babası karşısında tam bir direniş göstererek toplumsal değişimin bir figürü olduğunu ortaya koyamaz.

Salih'in ablasının tavrı, bir kadının toplum içinde kendi güç ve varlığının kabul edilme girişimini yansıtır ve kardeşini tam olarak babasından koruyamasa da böyle bir direnç göstermesi bakımından oldukça doğal bir tavidir. Ancak romanda toplumsal değişim bağlamında gerçekleşen tüm olaylar bu kadar pozitif bir biçimde vuku bulmaz. İnsanlar arasındaki ilişkilerin zayıflaması, giderek toplumu ve toplumu oluşturan sınıflardaki bireylerin tavır ve eylemlerini etkileyecektir. Türkiye'nin ekonomik hayatında meydana gelen değişim ve dönüşümler, yani kapitalist ekonomik ilişkilerin giderek yaygınlık kazanması ve paranın en önemli toplumsal meta haline gelmesi, bazı bireylerin olumsuz anlamda değişmesine ve insani değerleri göz ardı ederek parayı amaç haline getirmesine yol açacaktır. Bu yüzden romanın diğer kahramanlarının hayatları, değişen ekonomik yapının bir sonucu olarak değişip dönüşecektir. Maddi güce sahip olma tutkusu, bir yandan sınıf atlama hırsını da teşvik eder. Toplumda yeni oluşan sınıflar, keskin bir dönüşümün de yaşanmasına neden olur. Salih'in çok sevdiği Metin ağabeyinin yaşamında da maddi gücünün artmasına paralel olarak kimi değişiklikler görülür:

Eskiden Metin abinin de anası, kız kardeşleri, tıpkı Salihler gibi, şakıldaklı tezgâhta bez dokurlardı. Şimdi onun anası da kız kardeşleri de bir hanım oldular ki, ellerini ılıktan soğuğa vurmuyor, yan gelip yatıyorlar. Neden böyle oldular, bir kere Allah yürü ya kulum demesin. (AGSS, s. 75).

Metin'in çok fazla para kazanmasını sağlayan şey, kaçakçılık yapması ve kolay yoldan, vergi vermeksizin para kazanmaya çalışmasıdır. Metin'in artan maddi gücü, anne ve kardeşlerinin de değişmesine yol açmıştır. Yeni hayat, paranın ve sınıfsal üstünlüğün doğal bir getirisi. Metin, kasabada saygı gören bir insan olmak için yasa dışı işler yapmak, kaçakçılık işini devam ettirmek durumundadır. Yani Metin, geleneksel üretim ilişkilerinden koparak daha kolay bir şekilde para kazanmaya başlar; böylece Metin'de de bazı değişimler söz konusu olur. Metin'in balıkçılıktan edindiği kazanç yetmemeye başlayıp kaçakçılığa yönelmesiyle birlikte tüketim alışkanlıkları da

tıpkı ailesinin diğer üyeleri gibi değişmeye başlamıştır. “Metin abi çok güzel, türlü türlü giyinmeye başladı. Kıravat bile taktı, kocaman, renk renk.” (AGSS, s. 76). Metin’in renk renk kıyafetleri, kaliteli takım elbiseleri onun sınıf atlama gayretinin göstergesidir. Metin, balıkçılık yaparken işine uygun kıyafetler giyer ve bu kıyafetleriyle yaşamını sürdürür. Ancak Metin’in yaşamını değiştiren yasa dışı işlerden sonra kendisini diğer insanlardan farklı göstermek ve bir bakıma kıyafetleriyle maddi gücünü kasabadaki diğer insanlara göstermek için yeni ve daha önce giymediği kıyafetler giymeye başlar. Metin’in toplum ve devlet tarafından meşru sayılan işlerden para kazanmayı değil de kaçakçılık yaparak para kazanmayı tercih etmesi, toplumun yaşadığı değişimi ortaya koyar. Toplumu oluşturan bireyler, romanın yazıldığı 1970’li yıllardan itibaren parayı yaşamlarını sürdürmek için bir araç olarak görmemeye, maddi güç elde ederek sınıf atlamak üzere bir amaç olarak görmeye başlamıştır. Paranın, parayla kazanılan toplumsal statünün çok önemli bir güç göstergesi hâline gelmesi bireylerin para kazanmak için farklı girişimlerde bulunmasına neden olmuştur.

Metin’in meşru olmayan yollara başvurup vergi vermeden, yani bir tür hırsızlık yaparak para kazanmak istemesine benzer bir durum, daha yaşı çok küçük olan Salih tarafından da yapılmıştır. Salih, Hacı Nusret’in dükkânının vitrininde duran ve günlerce hayranlıkla seyrettiği oyuncak kamyonu satın almak ister. Kamyonu almak için de bir şeyler yapmak lazımdır. Elinde



bu arabayı alacak kadar para olmayan Salih, Temel Reis’in teknesinde çalışarak para biriktirmek ister ama bir türlü kamyonu alacak kadar para biriktiremez. Sonra, babaannesinin altınlarını çalmayı aklından geçirir; sürekli iç hesaplaşmalar yapar, şeytanla cebelleşir. Bu düşünce, onu Metin’e yaklaştırmıştır. Hırsızlığın kötü bir eylem olduğunun farkındadır, yıllarca dışından tırnağından arttırarak babaannesinin biriktirdiği altınları çalmak, toplumsal normlar açısından doğru bir davranış değildir. Salih, bunu da bilir ama bir yandan da Hacı Nusret’in dükkânının vitrininde sergilenen kamyonu ne yapıp edip almak ister. Utanıp korktuğu hırsızlık, Salih’in gözünde giderek normalleşmeye başlar. “Evet, bu gece artık çalacaktı büyük ananın altınlarını yoksa ölecekti. Ölecek canım, bu kamyon onu düpedüz öldürecekti, hele satılırsa...” (AGSS, s. 178). Salih için normalleşmeye başlayan hırsızlık, toplumun değişmeye başladığının göstergesidir. Toplumun hoş görmediği bir davranışı gerçekleştirmenin yanlış olduğunu yaşadığı ızdırapla ortaya koyan Salih, onu harekete geçiren dürtüye boyun eğmez ve babaannesinin altınlarını çalar. Toplumu oluşturan bireyler, sahip olma, mülk edinme duygusuyla kanun ve geleneklerin hoş görmediği eylemleri yapar.

Salih, esas itibariyle kamyonu, fetişleştirir ve saplantı hâline getirir. Onun için artık oyuncak kamyon, sembolik bir değere sahip olmaya başlar. Kamyonun toplumsal açıdan tekabül ettiği iki ayrı anlamı vardır. İlki, oyuncak kamyonun Metin Abisinin kaçakçılık yaparken kullandığı araca benzemesidir. Salih, çok fazla arzuladığı bu kamyonu sahip olmak isterken Metin'e benzeyeceğini de düşünür. Metin'e benzeme ülküsü, çocukça bir istektir ama onun yaptıklarını yaparak para kazanmaya çalışma düşüncesi de bu ülkünün arkasında gizli olan niyettir. İkinci olarak, oyuncak kamyon, toplumsal bir statüyü temsil eden nesnedir. Oyuncak kamyonun, Salih için sınıfsal bir değeri vardır. Oyuncak kamyon hâli vakti yerinde olan bir aile tarafından satın alınır. Bu noktada kamyonun sınıfsal bir değer olduğu anlaşılır.

Çocuk geldi önünden geçti, çamurların içinden kamyonunu sürükleye sürükleye, tekerleklerini, o güzelim tekerleklerini çamurlara, hem de gübrelere bulaya bulaya sokağın başına kadar gitti, geri döndü, burnunu kaşdı. Kocaman, iri ela gözleri vardı. İyi yüzlü, yüzü hep usanmış, yalnızlıktan bıkmış, yaşamından bezmiş bir yüzdü; güzel giyinmiş, saçları düzgün taranmış, ak gömleğinin üstüne de kırmızı kıavat bağlamış, Salih kıavat bağlamış çocuğu ilk olarak görüyordu, hele böyle kırmızı kıavat bağlamışını hiç hiç görmemişti, ayaklarına yepyeni, gıcır gıcır, ama çamura batmış, ne bilir böylesi çocuklar böylesi güzel şeylerin değerini, bak, şu dünya güzeli kamyonun değerini biliyor mu, kundura geçirmişti. (AGSS, s. 230).

Babaannesinin altınlarını çalarak oyuncak kamyonu satın almayı aklından geçiren Salih, artık çalma duygusuna yabancı değildir. Onu, toplumun hırsızlığı yasaklaması yönündeki kabulleri etkilemez. Bu metaya sahip olmak ve onunla oynamak, Salih'in biricik arzudur. Sonunda Salih, oyuncak kamyonu çalmaya karar verir. Arkadaşı Bahri ile bir olup kamyonu çocuğun elinden bir oyunla çalarlar. Fakat Bahri yakalanır. Zengin bir ailenin çocuğunun kamyonunu çalmak, Bahri'nin karakolda farklı ve çok sert bir muamele görmesine neden olur. Elektriğe tutulan Bahri sonunda kamyonu Salih'in çaldığını itiraf eder.

Merak etmeyin Beyefendi, şimdi bulurum ben Salih'i, şimdi. Kamyonu da hemen... Huzurunuzda Beyefendi onu çükünden asacağım, çükünden... Bunu da Beyefendi bu Bahriyi de öyle hırsızla da arkadaşlık yapıyor diye hapishaneye göndereceğim ki akli başına gelsin, bir daha o hırsızlarla arkadaşlık yapmasın. (AGSS, s. 237).

Toplumdaki zengin sınıfların sahip oldukları ekonomik güç çerçevesinde kanunları hiçe sayıp zayıf olana sert muamelelerde bulunması, bir çocuğun yaptığı hırsızlık kadar normal görülemez. Zenginlik, devlet katında tanınmayı ve pozitif ayrımcılık görmeyi de beraberinde getirir. Bu noktada yazar, toplumsal değişmeye neden olan yeni ekonomik düzenin bireyleri ve devlet kurumlarını nasıl etkileyip değiştirdiğini açıkça gösterir. Kapitalistleşme ve zenginliğin kutsanması farklı toplumsal sınıfların, devlet katında farklı muamele görmesini sağlamaya başlamıştır. Kamyonu çalınan zengin çocuğun babası Avukat Osman Ferman'dır ve ona, hırsızlık olayından sonra karakolda gösterilen saygı, toplumda farklı sınıflara mensup bireylerin gördüğü teveccühün tezahürüdür. "Candarmalar, polisler önünde hazırola geçiyorlardı. Polisler

candarmalar korkularından titriyorlardı önünde avukatın.” (AGSS, s. 237). Devlet görevlilerinin zenginlere ve seçkin sınıfa mensup insanlara gösterdiği bu ayrıcalıklı muamele, burjuva sınıfının toplumsal yapıda sahip olduğu yerle alakalı bir durumdur. Zenginleşen yeni ve seçkin sınıflar mensup, diğer sınıflarla eşit muamele görmek yerine kendilerine farklı davranışlar görür.

Avukat Osman Ferman’a devlet görevlileri tarafından gösterilen davranışlara benzer bir davranış, kasabanın zengin bir ailenin çocuğu olan Yusuf’un babasına da gösterilir. Yusuf’un babası Mustafa Kaval, küçük bir bakkal dükkânının sahibiyken ilk önce hükümetten yardım görür, sonra da sırtını Amerikan yardımlarına dayayarak zenginliğini artırır ve bir holding sahibi olur. Hükümet ile iş birliği yapan Mustafa Kaval, yeni ekonomik sistemin kazananlarından biridir ve burjuva sınıfının mensuplarından:

Yirmi yıl önce Ankara’da Mustafa Kaval, küçük bir mahalle bakkalıydı. Ankara Hükümeti ona yürü ya Mustafa Kaval, dedi, o da yürüdü. Ankara Hükümetinden sonra onu Amerika Hükümeti evlatlığa aldı, o da yürü ya Mustafa Kaval, dedi, Mustafa Kaval da yürüye yürüye bütün Türkiye’yi büyük bir çiftliği eyledi. Otuz altı fabrikası yüz olacak yakında, dedi başvezir. (AGSS, s. 241).

Yusuf, bir gün kaldırımında kendi hâlinde yürüyen Kürt kökenli Selim’e çarpar ve onun ölümüne neden olur, ardından hiçbir şey olmamış gibi evine gider. Polis, kapıya dayandığında Yusuf, polislere şu yanıtı verir: “Yürümesin, yürümesin” (AGSS, s. 277). Toplumsal yapıdaki değişim, maddi gücü yeterli olmayan ve emeğiyle çalışan sınıfların kaldırımında yürümesine bile engeldir. Yaşar Kemal, bu olayı toplumsal yozlaşmanın bir tezahürü olarak gösterir. Sonuç olarak Yusuf’a hiçbir şey olmaz. “Herkes biliyordu ki, bütün kasaba deseydi ki, Selimi Yusuf kaldırımdan giderken mahsus, kasten öldürdü, bütün kasaba böyle tanıklık etseydi, kimse Yusuf’u bir gün bile hapsedemezdi. Yusuf’lar için bu ülkede yasalar sökmezdi. Onlar için yasalar yoktu, daha çıkarılmamıştı.” (AGSS, s. 277). Yusuf ve babası, devletin üst kademelerindeki insanlarla iyi ilişkiler kurduğu için pozitif ayrımcılığa tabi tutulur. Yusuf’un babasının dâhil olduğu burjuva sınıfı, toplumsal değişime neden olur; bu sınıf sahip olduğu maddi güç ile emeğiyle geçinen sınıfların mensuplarının ezilmesine yol açar. Bu noktada, “Onlar için yasalar yoktu, daha çıkarılmamıştı.” cümlesi toplumun içinde bulunduğu durumu göstermesi açısından önemlidir. Kasabada Yusuf’u ya da Yusuf gibi sosyal ve ekonomik anlamda üst sınıflara mensup olan kişileri yargılayacak yasa yoktur. Öldürülen Selim’in babası Halo Şamdin de bu işin peşini bırakmadığı için bir gün dövülerek ağzı yüzü kan içinde sokak ortasına bırakılır. Hakkını arayan yaşlı adam, çocuğunu kaybettiği yetmezmiş gibi, kendisi de tartaklanmaktan kurtulamayacaktır. Çünkü sosyal ve ekonomik anlamda ayrıcalıklı olan sınıf üyelerinin yaşamları, Halo Şamdin ve oğlundan daha değerlidir.

Romanın diğer kahramanlarından Hacı Nusret ise ekonomik menfaat sağlamak için toplumun önemseydiği dinî değerleri kullanmaktan çekinmez. “Hacı” lakabını kullanan bu adam, maddi imkânlarını genişletmek üzere toplumda meşru görülmeyen pek çok şeyi yapmaktan geri durmaz. Gücü elde etmek, büyük para kazanmak için Metin gibi yasa dışı yollara başvurur. İnsan

kaçakçılığı, kara para aklama, tefecilik onun “Hacı” sıfatının arkasına sığınarak yaptığı işlerdendir. Bu da bir dönüşüm ve değişim hâlidir. Hacı Nusret, toplumun onay vermediği işleri yapabilmek için toplumun kutsal değerlerini kullanır ve bir zırh gibi bunların arkasına sığınır. Bu zırh da yapılan işin meşruiyet sorununu ortadan kaldırır. Aslında toplum, onun “Hacı” sıfatını kullanarak yaptığı kötü işlerin farkındadır: “Bir de hacı olmuş. Ben bilmez miyim, milleti kandırmak, kandırıp sömürmek için hacı olmuştur o. (...) Bilmez miyim ben, bütün bu kıyılardaki kaçakçı motorlarının başı odur. O kamyonu mu Almanya’dan işçiler getirmiştir (...)” (AGSS, s. 175). Din, Nusret gibilerinin elinde bir sömürü aracına dönüşmüştür. Hacı Nusret’in tek amacı kâr elde etmektir, bunun için kaçak oyuncak da getirir ve çocukların duygularını sömürerek zenginliğini artırmaya çalışır. Kaçak oyuncakları satın aldığı kişilere, zengin olma amacını şu sözlerle ifade eder: “Ol sebeptendir ki, nuru aynım... Ol sebeptendir ki... Çok kar edip Karun olacağız.” (AGSS, s. 269). Bu sözler, Hacı Nusret’in ekonomik ve sosyal üstünlük kazanmak ve bunu sürdürmek için başvurduğu yoldur. Din, piyasa ve rant ekonomisinden dolayı artık bireysel ve toplumsal yaşamı düzenleyen bir normlar dizgesi olmaktan çıkmıştır. Dinî değerleri kullanarak menfaatlerini sürdürmek isteyen Hacı Nusret için temel değer para kazanmaktır.

Romanda, değişen ekonomik ilişkiler üzerinde çok fazla durulur. Özellikle, şirket sahiplerinin, halkın emeğini ve alın terini suistimal etmesi karşısında “hak, adalet, emek” gibi kavramlar değerini yitirir. Aslında, kendisi de yasal olarak kabul edilemeyecek işler yapan Salih’in babası da ailesinin alın terini ve emeğini üç kuruş para kazanmak için değerinden daha ucuza satar ve “Albay” lakaplı karanlık işler yapan birinin yanında çalışır. Aslında yaptığı işten ve ailesinin emeğinin sömürülmesinden rahatsızdır.

Üstelik kendi sömürdüğüm yetmiyormuş gibi İstanbullu tüccarlara da sömürtüyorum. Siz göz nuru döküp nakış işliyorsunuz, bir gömlek beş liradan, o nakışlı gömleği tüccar satıyor kaç, seksen liraya, yüz elli liraya... Siz bez dokuyup bir haftada ne kazanıyorsunuz, iki yüz elli lira... Tüccar ne kazanıyor, iki bin beş yüz lira. (AGSS, s.184-185).

Salih’in babası, toplum tarafından kanıksanmaya başlanmış bir durum hâlini alan ekonomik sömürünün önüne geçilip geçilemeyeceğini sorgulamaktadır. “Biz bunun önüne geçemez miyiz? Üç kişi için şu bütün kasaba tek mil çoluk çocuğuyla çalışıyor, üç kişi de İstanbul’da saraylar, apartmanlar, fabrikalar kuruyor.” (AGSS, s. 185). Sömürüye dayanan üretim ilişkileri modeli, belli bir bilinçlenme sonucunda ekonomik anlamda bir değişimin yaşanmasını sağlayabilir. Ezenlerin refah ve mutluluğu yerine, ezilenlerin kendi refah ve mutluluğu için gerçekleşecek bilinçlenme, toplumsal bir değişime olanak sağlayabilecektir. Salih’in babasının belirttiği bu husus, balıkçılar için de geçerlidir. Balıkçılar, emeklerinin karşılığını alamazken balıkları onlardan alıp satan araçlar, daha fazla para kazanır. “Balık tutan iflah olmaz, balık satan iflah olur. Balık satanların evleri, apartmanları, kasa kasa altınları vardır da balık tutanların hepsi baldırı çıplaktır.” (AGSS, s. 192). Bu durum, açık bir şekilde üretim ilişkilerinin emekçilerin lehine işlemediğini gösterir. Emekçiler, alın terleriyle, zorlanarak, hayatlarını hiçe sayarak tuttıkları balıklardan

aracılar kadar kazanamaz. Kapitalist ekonomik düzen, balıkçıların emeklerinin sömürülmesi gibi bir sonuç doğurmuştur; balıkçılar emeklerinin karşılığını alamazken hiç alın teri dökmemiş kişiler onlardan daha fazla kazanır. Tüccarlar, toplumda emekçilerden daha çok değer görür.

Romanda devlet güçleriyle milliyetçi gençler birlikte hareket eder. Ekonomik düzenin ve üretim ilişkilerinin değişmesiyle birlikte toplumsal yapıda meydana gelen değişim, gençlerin düşüncelerine ve yaşamlarına da yansır. Kapitalizm toplum içinde ayrıcalıklı bir sınıf oluştururken bu sınıf kendi düzenini devam ettirmek için kutsal birer değer olan “din, vatan, devlet” gibi kavramlardan yararlanarak kendisini bir koruma kalkanı oluşturur. Bunun bir yansıması olarak romanda Salih’in sokak ortasında dövüldüğü sahneyi görürüz. Siyasetle hiçbir ilgisi olmayan Salih, turist bir kızın kendisine verdiği Che Guevara resimli tişört yüzünden dayak yemekten kurtulamaz. “Başladılar Salih’i dövmeye. Dövdüler, saçını çektiler, kaldırdılar kaldırdılar yere çaldılar onu. Top gibi birbirlerine attılar.” (AGSS, s. 331). Toplumunu oluşturan bireylerin birbirini anlamak için diyalog kuramamaları ve şiddete başvurmaları, toplumun yaşadığı değişimi ortaya koyan bir durumdur. Salih’in üzerindeki tişörtün, onun solcu olduğuna delalet ettiğini düşünen milliyetçi gençler tahammülsüzlük örneği göstererek Salih’e saldırmıştır. Ekonomik düzendeki değişim ve yozlaşma, toplumdaki bireylerin birbirini anlamamasına yol açar. Paranın tek güç olduğu bir toplumda, kendi varlık alanlarını genişletmek isteyen sınıflar; dezavantajlı sınıfları ezmektedir. Devletin kontrolünde yerleşmeye başlayan kapitalist ekonomik ilişkiler, güç ve otorite kavramlarının en önemli değer olmasına yol açmıştır. Devletin öngördüğü anlayışa sahip olan ideolojik gruplar da toplumda kendi görüşlerinin egemen olması için baskı ve şiddete başvurarak kendileri gibi düşünmeyen insanları sindirmek istemiştir. Che Guevara bu noktada kapitalizme karşı çıkan bir ideolojiyi temsil eder. Sosyal eşitliğe dayanmayan, ekonomik sömürüyü esas alan kapitalizm “vatan, millet, devlet” gibi kutsallara sahip olan gençler aracılığıyla kendine bir koruma sağlar. Che Guevara tişörtü giyen Salih’in şiddet görmesi, bir bakıma sosyal eşitliğe, ekonomik sömürüye dayanan bir ideoloji olan sosyalizmin de toplumsal alandan kovulma çabasına işaret eder.

SONUÇ

Al Gözüm Seyreyle Salih, Karadeniz’e kıyısı olan küçük bir kasabada, yine küçük insanların toplumsal değişimi hangi boyutlarıyla hissettiğini ortaya koyar. Bu çerçevede hem Salih hem de romanın öteki kahramanları toplumsal değişimi, sosyal, kültürel ve ekonomik boyutlarıyla yaşayan kahramanlardır. Onların bizzat içinde buldukları değişim, 1970’li yıllarda Türkiye’nin yaşadığı dönüşümü sergiler. Ekonomik liberalleşmeyle birlikte toplumu oluşturan bireylerin daha müreffeh bir yaşam sürmek istemesi ve bunun için de farklı girişimlerde bulunması, kaçınılmaz olarak toplumsal dokuya etkide bulunur. Yaşar Kemal, değişim olgusunu *Al Gözüm Seyreyle Salih* romanı etrafında ekonomik ve sosyal bağlamda yansıtır.

Yaşar Kemal, Salih'in gözünden ekonomik değişimin sosyal hayata yansımaları, toplumsal düzenin bu değişimlere dayalı olarak bozulması, bireylerin toplumun değişimiyle birlikte farklı bir yaşam biçimine sahip olması gibi sorunları dile getirir. Salih'in babası, çok sevdiği Metin Abi, "Albay" lakaplı kaçakçı, dindar görünümlü Hacı Nusret devletin bu yeni ekonomik modeli uygulamasının sonucu olarak zenginleşirler. Bu kişilerin zenginleşmesinin ardında kaçakçılık gibi kolay yoldan maddi gelir elde etme yolları da vardır. Ekonomideki liberalleşmenin getirdiği ticaretteki özgürlük ortamında kimi insanlar, yurt dışından rahatlıkla kaçak mal getirir ve bu da rant ekonomisinin doğmasına ve ekonomik hayata bağlı olarak toplumun değişmesine neden olur. Salih'in babası hariç bu insanlar, kazandıkları para nispetinde kasabada yaşayan diğer insanlara göre daha müreffeh bir yaşam sürer. Ailelerinin ve kendilerinin statüleri de değişir.

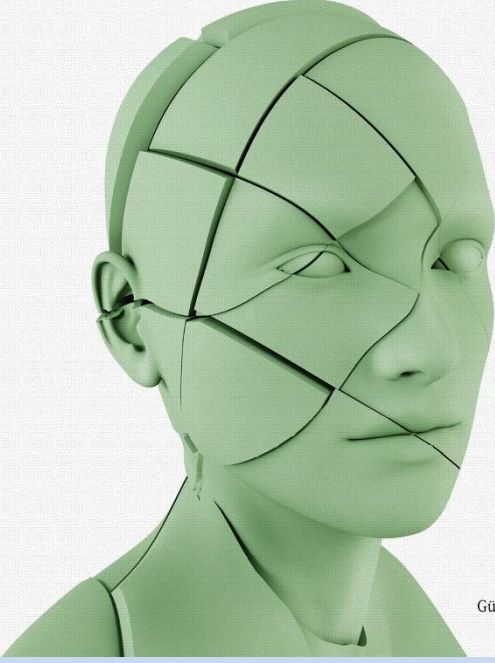
Al Gözüm Seyreyle Salih, Türk toplumunda meydana gelen değişimi, ekonomik hayattaki değişimle ilişkili bir biçimde anlatırken zenginleşen sınıfların destekçileri tarafından kayırıldığı bir ortamda "vatan, millet, devlet" için samimi hisler besleyen gençlerin de zenginleşen sınıfların koruyucusuna dönüştüğünü nesnel bir gözle aktarır. Bu durum toplumsal bir sömürü düzeninin oluştuğunu da gözler önüne serer. Belli kavramların arkasına sığınan kişiler, haksız ve adaletsiz bir toplumsal sistemin devam etmesini sağlar.

KAYNAKÇA

- Açıkgöz, Namık (2002). "Edebiyat ve Sosyoloji", *Sorgulanan Sosyoloji*. (Ed. M. Çağatay, Özdemir) Ankara: Eylül Yayınları, s.157-162.
- Alpkaya, Faruk ve Duru, Bülent (2017). *1920'den Günümüze Türkiye'de Toplumsal Yapı ve Değişim*. (4 Baskı). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Fichter, Joseph (2011). *Sosyoloji Nedir?* (Çev. Nilgün Çelebi), Ankara: Anı Yayıncılık.
- Gürsel, Nedim (2000). *Yaşar Kemal: Bir Geçiş Dönemi Romancısı*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Hughes, H. Stuart (1995). *Toplum ve Bilinç*. (Çev. Güzin Özkan), İstanbul: Metis Yayınları.
- Kıray, Mübeccel (2000). *Ereğli: Ağır Sanayi'den Önce Bir Sahil Kasabası*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Kongar, Emre (2010). *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Moran, Berna (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, Fethi (1990). *Bir Hikâyecisi: Sait Faik Bir Romancı: Yaşar Kemal*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Smith, Anthony D. (1996). *Toplumsal Değişme Anlayışı*. (Çev. Ülgen Oskay), Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Şahin, Osman (2013). *Yaşar Kemal Geniş Bir Nehrin Akışı*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Şeker, Aziz (2014). *Homeros'tan Binboğalar'a Yaşar Kemal*. Ankara: Sabev Yayınları.
- Tolan, Barlas (1983). *Toplum Bilimlerine Giriş*. Ankara: Savaş Yayınları.
- Kemal, Yaşar (1999). *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor Alain Bosquet ile Görüşmeler*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Kemal, Yaşar (2000). *Ağacın Çürüğü*, (Haz. Alpay Kabacalı), İstanbul: Adam Yayınları, s.198-210.
- Kemal, Yaşar (1994). *Al Gözüm Seyreyle Salih*, İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Wellek, Rene ve Warren, Austin (2004). *Edebiyat Teorisi*, (Çev. Ömer Faruk Huyugüzel), İzmir: Akademik Kitabevi.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

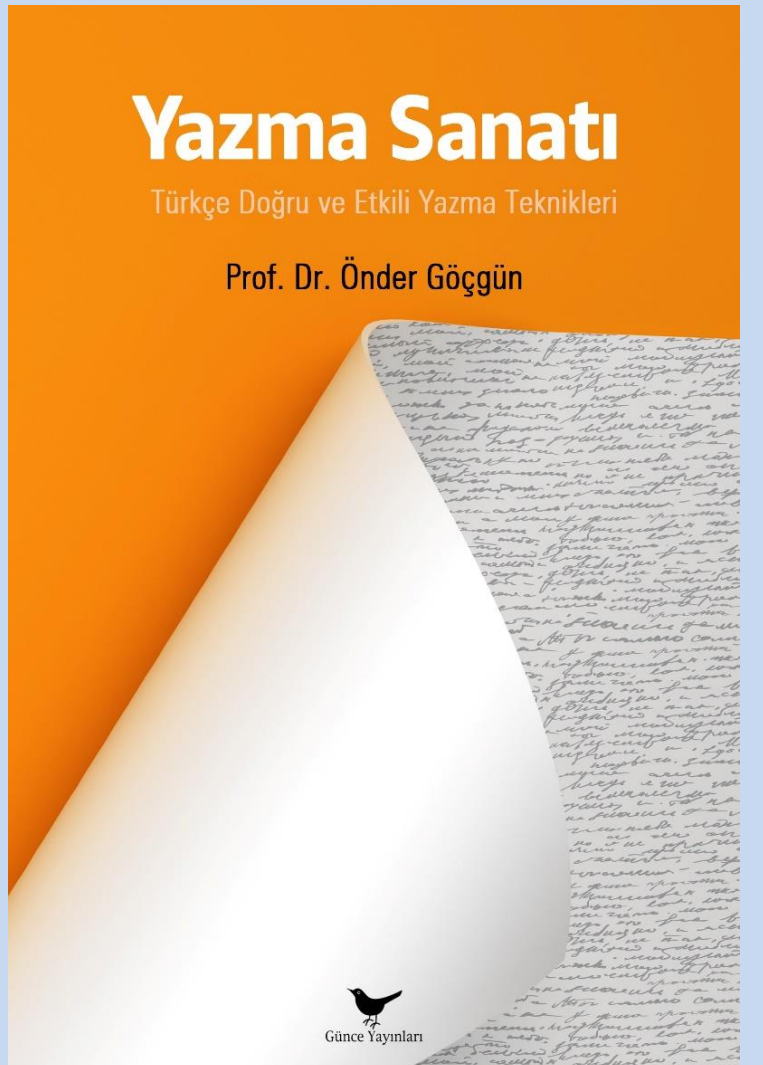


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Âşık Bir Flaneur Olarak Kaptan

DOÇ. DR. TÜRKAN YEŞİLYURT*

Öz

Attilâ İlhan'ın "Kaptan" adlı şiiri Walter Benjamin'in önemli kavramlarından biri olan Flaneur bağlamında tahlil edilmiştir. Flaneur, yaya dolaşırken çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılır. Attilâ İlhan'ın aynı adlı şiirindeki Kaptan, bir Flaneur olarak Paris'i gezip dolaşır. Cadde onun için bir konuttur. Burada mekânlara, olaylara, durumlara ve kişilere bakınır. Kaptan, bir Flaneur gibi bilinmeyen ve yalıtılmış bir kişidir. O, görünüşte tembelken gerçekte uyanıktır. Bu nedenle Kaptan, ıslığıyla caz havalarını çalan siyahinin sevdiği kadına âşık olduğunun farkındadır. Bir Flaneur olan Kaptan; Luxembourg Garı, Saint-Michel Bulvarı, Wagram Meydanı, Saint-Jacques Kulesi ve Seine Nehri'ni dolaşırken birçok serüven yaşar. Ne var ki, Kaptan kalabalıklar içinde terk edilmiş biridir. Flaneur'ün mekânsal fantazmagorileri vardır. Kaptan için de Malgaş halkının birkaç yüzyıl onun hikâyesini anlatacak olması bir fantazma, bir hayaldir. Sanat ve edebiyat çevrelerine mensup olan, şiir yazar, bir bohem olan Kaptan, aynı zamanda bir âşıktır. Ne ki; kör, dilenci, rezil olmayı âşık olmaya tercih etmektedir. Çünkü aşk onun için kahredicidir. Bu aşkla savunma mekanizmaları geliştirerek baş etmeye çabalar. Attilâ İlhan, birkaç kez gittiği bir süre yaşadığı Paris'te edindiği tecrübelerini bir Flaneur olarak Paris'te gezip dolaşan poetik bene yansıtmıştır. O, bu şiirinde Flaneur'ü Flaneur yapan özelliklere âşıklığı eklemiştir. Walter Benjamin'in Flaneur'ü daha çok gözlem yaparken, Attilâ İlhan'ın Flaneur'ü daha çok gönülden bakar.

Anahtar sözcükler: Attilâ İlhan, bohem, flaneur, Paris, şiir sanatı

THE CAPTAIN AS A FLANEUR IN LOVE

Abstract

Attilâ İlhan's poem "Captain" was examined in the context of the Flaneur, one of Walter Benjamin's important concepts. Flaneur is used to mean a person who produces ideas with environmental impressions while walking on foot. The Captain in the poem travels around Paris as a Flaneur. The street is a residence for him. Here, he looks at places, events, situations and people. The captain is an unknown and isolated person like a Flaneur. While he is seemingly lazy, he is actually awake. For this reason, the Captain is aware that the black man who whistles the jazz air is in love with the woman he loves. The Captain as a Flaneur has many adventures while wandering around Luxembourg Station, Saint-Michel Boulevard, Wagram Square, Saint-Jacques

* Sinop Ün. Fen-Edebiyat Fak. TDE Bölümü, turkanyes@gmail.com, orcid.org/0000-0003-3138-1339
Gönderim tarihi: 21.08.2020 Kabul tarihi: 05.10.2020

Tower and the Seine River. However, the Captain is abandoned in the crowds. Flaneur has spatial phantasmagories. For the captain, it is a fantasy, a dream that the Malgash people will tell his story for a few centuries. Captain, who belongs to the art and literature circles, writes poetry, is a bohemian, is also a lover. What that; he prefers to be blind, beggar, disgrace over being in love. Because love is overwhelming for him. He tries to cope with this love by developing defense mechanisms. Attilâ İlhan reflected his experiences in Paris, where he went several times, to the poetic self that traveled around Paris as a Flaneur. In this poem, he added to the features that made Flaneur Flaneur. While Walter Benjamin's Flaneur observes more, Attilâ İlhan's Flaneur looks more wholeheartedly.

Keywords: Attilâ İlhan, bohemian, flaneur, Paris, poetry.

GİRİŞ

Attilâ İlhan'ın (1925-2005) "Kaptan" adlı şiiri Walter Benjamin'in önemli kavramlarından biri olan "Flaneur" bağlamında tahlil edilmiştir. Flaneur kavramı için ise temel olarak Benjamin'in *Pasajlar* adlı kitabında yer alan "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris" ve "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair" adlı makalelerinden yararlanılmıştır. Burada Walter Benyamin'in Flaneur'ü ile Attilâ İlhan'ın aynı adlı şiirinde Kaptan adıyla karşımıza çıkan Flaneur'ü arasındaki fark ortaya konmuştur. Âşık bir düşünür-gezen olan Kaptan'ın sevdiği kadına karşı geliştirdiği savunma mekanizmalarından da söz edilmiştir.

KAPTAN: ÂŞIK FLANEUR

Attilâ İlhan, "Kaptan" adlı şiirinde Ahmet Oktay'ın belirttiği gibi "Haritacı (kartograf) ile düşünür-gezen (Flaneur) arasında bir kimlik gösterir" (2008: 447). Walter Benjamin'in temel kavramlarından biri olan Flaneur, yaya dolaşırken çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi anlamında kullanılır (2001: 92). "Kaptan"da da poetik ben bir Flaneur olarak Paris'i dolaşır: Montmartre Metro su, Lafayette Sokağı, Lüksemburg Garı, Saint-Michel Bulvarı, Wagram Meydanı, Saint-Jacques Kulesi, Seine Nehri, Concorde Meydanı, Saint Vincent de Paul Kilisesi, Austerlitz Garı, Sacré-Coeur, Eiffel Kulesi, Saint-Dominique Sokağı. Buralarda kafeler, kitapçılar, sinemalar ve kahveler uğrak yerleridir.

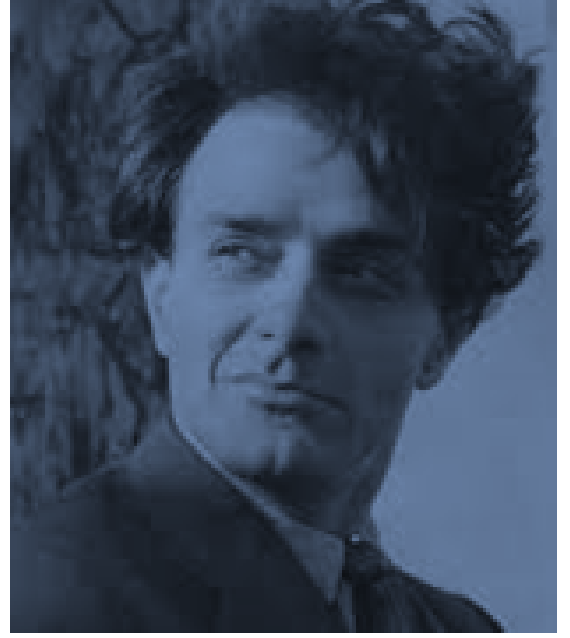
Paris'in göğü, poetik benin aklını başından alır. Çünkü Paris yalnızca bir şehir değildir; âşıklar şehridir. Poetik ben, şiirlerinin kumrular gibi uçtuğunu belirtirken âşığa işaret eder. Ömür Ceylan'ın belirttiği gibi kumru; zarafeti, sevimliliği, beğenilen sesiyle bülbülün ve her ikisi birden yakıcı feryatlarıyla âşğın akranıdır (2003: 138). Bu bakımdan poetik ben âşık olarak Paris'tedir. Ancak o, âşık olarak sevdiğine ne kadar ilgiliyse, sevdiği ona o kadar soğuktur, ayazdır. Bu nedenle sevdiği kadının önünden geçtiği hâlde, kadın onu tanıyamamıştır. Poetik ben ise sevdiğinin uzaklığının farkında olsa bile bu durumu sakal bırakmasına bağlayarak ussallaştırmaya çalışır. Ussallaştırma durumunda "kişi kendi davranışının gerçek nedeninden çok egonun kabul

edebileceği bir bahaneye yönelir” (Snowden, 2010: 140). Bu bahane ise savunma mekanizmasından başka bir şey değildir:

1
 eflatun gözlerin olduğunu bilmiyordum

 geceyarısını yaşamaktan yorgunum

 ayazın avucunda unutmuştun ellerini
 önünden geçtiğim halde beni tanımadın
 ben değiştim biliyorum hem sakal bıraktım
 şiirlerim külrengi kumrular gibi uçuyorlar
 bakır çalıği göklere katiiyen tahammülüm yok
 hele paris’in gökleri aklımı başımdan alıyor
 bana seni senden evvelki poitiersli kızı hatırlatıyor



ayazın avucunda unutmuştun ellerini (2017: 40)

Walter Benjamin’e göre Flaneur’de başat unsur, bakınmanın verdiği zevktir (2001: 163). Bir Flaneur olarak poetik ben; mekânlara, olaylara, durumlara ve kişilere göz gezdirir. Bu kişiler arasında kimler yoktur ki: Eflatun gözlü sevgili, Mırç, Poitiersli kız, vatansız Ricardo, ıslıkla caz havaları çalan siyahi, Luxemburg garındaki sarışın çiçekçi kız, önüne gelene Salamanca’dan bir şeyler anlatan Pablo, patates satan kırmızı-siyah-sarı saçlı kadın, ekmekçi kızlar, Ermenice küfürler yazıp çizen çocuk, Renault’taki grevciler, Lucie-anne ve orospular. Benyamin’in ifadesiyle aynı zamanda satıcı ve mal olan fahişeler (2001: 100) de Flaneur’ün bakışına takılır: “karanlığın arkasında kıvılcım gözlü orospular / gölgelerine yaslanmış evliya gibi bekliyorlar / ışıklar kırmızı yandığı zaman duracaksın” (2017: 40).

Benjamin’in dediği gibi Flaneur bilinmeyen bir adamdır (2001: 142). Bu bakımdan poetik beni yalnızca sevdiği kadın değil, aynı zamanda yedikleri içtikleri ayrı gitmeyen vatansız Ricardo da tanıyamaz. Oysa vatansız Ricardo, sevdiği kadın ve poetik ben, Au Vieux Châtelet lokantasında sabah-akşam saatler geçirmiştir.

ben değiştim biliyorum hem sakal bıraktım
 soğuk gözlerinde buğulanmıştı ölsen tanıyamazdın
 hattâ ricardo bile hani vatansız ricardo
 burnumun dibinden geçti geçen gün beni tanıyamadı
 oysa au vieux châtelet’de akşam sabah beraberdik
 üçümüz viyana kahvesi ve sıcak rom içerdik
 üstelik o krapfen severdi güzel olurmuş rivayet
 neden ve nasıl sevdiğini anlayamadım gitti (2017: 41)

Benjamin'in belirttiği gibi Flaneur yalıtılmış bir kişidir (2001: 152). Bu nedenle bir Flaneur olarak poetik ben, "yalnızlıktan da kurtulup yalnız kalmak isterim" (2017: 41) demektedir. Yani o, yalnızlıktan da kendini yalıtıma çabalar.

Poetik ben, sevdiği kadını Montmartre metrosu civarında kaybeder. Oraya gezgin ressamın sergiledikleri resimleri görmeye gitmiş olsa gerek. Bir gezgin olan Flaneur'un gezgin resamlara yakınlık duyması doğaldır. Walter Benjamin'in "Paris Mektubu" adlı yazısında belirttiğine göre pazar ve tatil günlerinde, Paris'in Montparnasse veya Montmartre semtlerinde dolaşanlar, tezgâhlarda, belli resimlerin satışa sunulduğunu görecektir. Başında geniş kenarlı şapkası, üstünde kadife ceketle çoğunlukla romantik görünümlü ressam da resimlerinin yanında olacaktır (2018: 261).

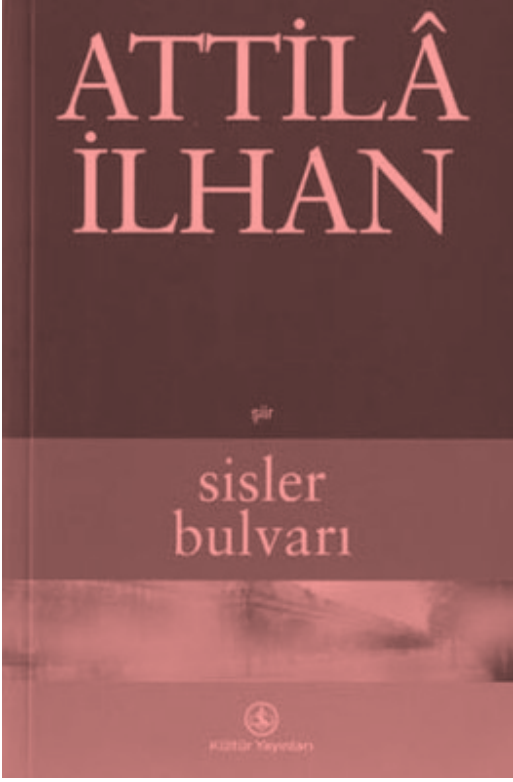
Benjamin'e göre Flaneur, görünüşte tembeldir. Gerçekte bu tembellikte suçluyu gözden kaçırmayan bir gözlemcinin uyanıklığı gizlidir (2001: 135). Poetik ben, caz, saksafon, klarnet müzisyeni Sidney Bechet'nin (1897-1959) caz havalarını ıslığıyla çalan siyahinin sevdiği kadına âşık olduğunun farkındadır. Siyahiyi bildiği hâlde bilmezlikten gelmektedir:

montmartre metrosu civarında seni gözden kaybettim
o zenci yine arkanda mıydı hiç dikkat etmedim
ağzında yoksul bir ıslık ıslak bir cıgara gibi
sidney bechet'nin caz havalarını çiğneyip tüküren
o saklasın varsın seni sevdiğini biliyorum ben
yüzünün renginden geliyor bütün üzüntüsü

bir gazete aldım ama evde okuyacağım (2017: 41)

Benjamin'e göre Flaneur'un sürdüğü izler, onu suça götürecektir (2001: 135). Poetik ben, kendinin ve sevdiği kadının izini takip eder. Bu iz onu sevdiği kadının kendisine ihanet ettiği gerçeğine ve bu nedenle onu öldürme arzusu duyduğu fantazisine götürür. Duygu ve düşüncelerini günışığına çıkarmamak için mağrur bir totem gibi susmayı diler. Totem, "Sembolik bir saygı taşıyan hayvan, bitki veya başka doğal nesne"dir (Snowden, 2010: 196). O, kendini totemle özdeşleştirerek büyüklenmenin çağrısına teslim olmuş gibidir. Sevdiği kadının onu siyahi bir adamla aldatışını anımsamamak için şair kimliğinin bile hatırlanmamasını diler. O, unutmamağının suyundan içmek ister. Poetik benin büyüklenmesinin ve şiirlerinin bile unutulmasını dilemesinin nedeni, kendisinin yerine bir başkasının seçilmesinin onda yarattığı incinmeyi telef etmek istemesinden kaynaklanır. Ödünlemenin gerçekleşmesi mümkün görünmemektedir. Bu nedenle poetik ben, içkiye kaçır, sığınır:

kahvelerden birine girip bir grog ısmarlasam
seni öldürmek için çareler tasarlasam
sükût bembeyaz buz tutsa bıyıklarında
mağrur bir totem gibi sussam konuşmasam
ve türküm kaybolsa sessizliğin hırçın türküsü



ve ben unutulsam ve yazdığım şiirler
 senin için yazdıklarım herkes için yazdıklarım
 eski padişahlar gibi unutulsa birer birer
 ve ben seni unutsam hiç hatırlamasam hiç mi hiç
 ihanetini hatırlamasam şehvetini hatırlamasam
 ellerim oldum olasıya seni unutsalar

yarı gecenin içinden bir zenci süt beyaz bakıyor
 rue lafayette'de dünden bugüne geçiyorum

eflâton gözlerini bir grog kadehinde unuttum (2017:
 42)

Poetik ben, Luxembourg Garı, Saint-Michel
 Bulvarı, Wagram Meydanı, Saint-Jacques Kulesi ve Seine
 Nehri'ni dolaşırken birçok serüven yaşar. Benjamin'e
 göre şehirde dolaşıp duran Flaneur'ün yattığı her yatak
 bir "serüven yatağı"dır (2001: 142). Poetik ben, bu gezme

sırasında küskün çiçekçi kıza ve Salamanca'da babasını bırakıp Paris'e gelmiş olan Pablo'ya rastlar; bir öğrenci kahvesinde oturur; yıldızları seyrederek; şiir yazar ve yağmurda ıslanır. Poetik benin bu gezip dolaşmalarının temel nedeni, sevdiği kadının yanında olduğu zaman kendisini her zamankinden daha yalnız hissetmesinden kaynaklanır. O da karşıt tepki oluşturacak şekilde davranır. Sevdiğiyle yan yana olmaktansa tek başına caddeleri, kahveleri dolduran kalabalığa karışır. Bu kalabalıklarda teselli bulmaya çalışır:

2

bu geminin yelkenlerine herifin biri Paris yazmış

luxembourg garı'nın dirseğindeki çiçekçiyi bileceksin
 yeşil muşamba ceketli sarışın küskün kızcağız
 en dokunulmaz kıızı en temiz fikrimce paris'in
 pablo'ya sorarsanız bir taksi şoförüyle yatıyor
 pablo!.. ah pablo!.. onunla bir tanışsanız
 önüne gelene salamanca'da bir şeyler anlatıyor
 babasını orada bir duvar dibinde bırakmış
 halbuki konuştuğu zaman fransız sanırsınız

saint-michel'de bir talebe kahvesindeyim yalnız
 gündüz olduğu halde bütün ışıkları yakmışlar
 bir cumartesi günü saat dört buçuğa beş var

ellerim kırılrsa ben senin için bu şiirleri yazmasam

dinamit taşırmış gibi gözlerini taşımasam
avenue wagram'da bir akşam yeter bana ağustos'ta
yapraklara serilmiş yirmi beş franklık yıldızlar
bir mısra yeter geceleyn bir tren gibi pırl pırl
sen kendine yetmiyorsun hiç kimse sana yetmiyor
birini bitirmeden aklın öteki yolculukta

dün gece châtelet'de metro'nun yanibaşında durdum
yağmur bilmediğim başka bir gökten yağıyordu
yağmur saint-jacques kulesine doğru yağıyordu

yanımda olduğun zaman her zamankinden yalnızım (2017: 43-44)

Benjamin'e göre cadde Flaneur için bir konuta dönüşür. O, bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi hisseder. Flaneur'ün gözünde firma tabelaları bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsü, duvarlar not defterini dayadığı yazı masası, gazete kulübeleri kitaplıkları, kafelerin balkonları ise sokağı izlediği cumbalarındır (2001: 131). Gerçekten de kahveler poetik benin uğrak mekânlarındandır. Seine Nehri'nin kıyısındaki gemicilerin toplandığı Cafe de L'ecluse bunlardan biridir. Kaptan, nehri seyrederken bir kimya şirketi olan Dupont'da çalışan işçi kızları da hatırlar ve hatırlatır:

şimdi bir nefeste cafe de l'ecluse'ü hatırladım
seine kıyısındaki küçük nehir kahvesini
kapısında bir gemici feneri asılmış duruyor
seine gemicileri her akşam burada toplanırlar
onlar için birtakım maceralar düşünürüm
seine sanki petrolmüş gibi iştahlı ve obur akıyor

dupont'daki kızlar yalnız yalnız cigara içerek yaşıyorlar (2017: 44)

Sevdiği kadın ve çevresi onu "Kaptan" diye çağırdığı için poetik ben, Kaptan olmadığı hâlde öyleymiş gibi davranır. Kaptan sevgilisine "mardi gras" yani "karnavalın son günü" için japon maskesi alır. O, aslında gündelik hayatın arkasındaki sanat hayatına işaret eder. Bu im bizi Fransız ressam Maurice Utrillo'ya (1883-1955) ulaştırır. Utrillo, Montmartre sokaklarını tuvallerine yansıtmıştır. Kaptan ise buralarda bir Flaneur olarak dolaşır.

utrillo'nun bir sokağından seni çektim çıkardım
elin yüzün kirlenmiş üstün başın toz içinde
sana mardi gras için bir japon maskesi aldım
sen bana kaptan diyorsun herkes bana kaptan diyor
sahici bir kaptanmışım gibi tükürüyorum (2017: 44)

Benjamin'e göre Flaneur, bir görüntünün, sis perdesinin arkasındadır. Sis perdesi ise kitledir. Poetik ben, Faubourg Saint-Denis'de kurulan pazar yerinin görüntüsünü oturduğu kahveden

seyreder. Buradan çorba içtikleri Julien'in kapısı önünde patates satan kırmızı-siyah-sarı saçlı kadını, camların arkasındaki ekmekçi kızları, mavi-beyaz raflardaki taze ekmekleri âdeta zumlar. Aslında bir Flaneur olarak pazar yerini yalnızca seyretmekle kalmaz, aynı zamanda oturduğu kahvede gözlemlerini şiire döker. Bir şair olarak baktığı yerde şiiri görmesi doğaldır:

3

yalın kılıç bir kasım sabahını paris'te yaşadım
sokaklarda sonbahar şiirleri salkım salkım
foubourg saint-denis'de işte yine pazar kurulmuş
beş franga çorba içtiğimiz julien'in kapısı önünde
kırmızı ve siyah ve sarı saçlı bir kadın durmuş
muzaffer patatesler satıyor üç renkli neşesi içinde
camların arkasında ekmekçi kızlar mavi beyaz
raflarda uzun uzun herifler gibi tâze ekmekler
üstüne bir yağmur yağdırmak hevesi uyanır içinde
ben bu mısraları yazarım tout-va-bien kahvesinde (2017: 45)

Her ne kadar bir aylak olarak tasasız gibi görünse de poetik ben, sevdiğini Bordeaux trenine bindirdiği, ondan ayrıldığı için kendisini çok yalnız hisseder. Franz Kafka'nın belirttiği gibi hayatın esası sahip olmak değil, oluş hâlidir (2017: 48). Kaptan da sevdiği kadına sahip olamayacağını, ancak aşkın hâllerini yaşayabileceğinin bilincindedir. Bu hâller arasında bir şair olarak sevdiğinin saçlarına gökten bir yıldız koparıp kırmızı karanfilmiş gibi takmak da onu bir trene bindirip yolcu etmek de vardır. Yine de güzellik yönünden flamingoya benzettiği kadından ayrılmak Kaptan'ı derinden sarsar. Flamingo diğer adıyla flaman kuşu, tüyleri pembe ve ak, kanatlarının uçları kara, ayakları pembe ve ince olan bir kuş türüdür (Madran, 1984: 454). Poetik ben sevdiği kadını yolcu etme sahnesini her gece rüyasında görür. Çarmıha gerilen İsa gibi ıstırap çeker. Bu nedenle kahvedeki arkadaşlarının ve sevdiği kadının kendisi için dua etmesini ister.

concorde'da bütün fıskiyeler birden ayaklanacak
eğri bir demir gibi ensende hissedeceksin ebem kuşağını

paris'in göklerinden uzanıp bir yıldız kopardım
kırmızı bir karanfilmiş gibi yıldızı saçlarına taktım
on beş dakika sonra bordeaux'ya bir tren kalkacak
garın merdivenlerinde benim için ağlayacaksın
ellerim yağmura açılmış sakallarım ıslak
ben ki cehennemde bir allah gibi yalnızım

st. vincent de paul kilisesi benim otelin arkasına düşer
saat kulesi her gece uyur uykumdan uyandırıyor
her seferinde seni tekrar bordeaux'ya yolcu ediyorum

saadetin ıstırap çekmek olduğunu ben keşfettim

çarmıhta bir isa gibi ben ıstırap çektim
 bir sülfat acılığı sinerse parmaklarına şiirlerimden
 gözyaşları sinerse eğer küstahça kafiyeli
 anla ki ölümle hayat arasında zaman gibi mesudum
 kendimi öldürecek haldeyim seni öldürecek
 saadetimden
 dona-maria! bir kahvede isyan halinde bulduğum
 çekik gözleriyle ermenice küfürler yazıp çizen çocuk
 sen! bordeaux'ya yorgun bir flâmingo gibi yolladığım
 geceleri benim için dua etmelisiniz (2017: 45-46)



Benjamin'e göre Flaneur, işsiz-güçsüz birinin kişiliğine bürünerek gezinir (2001: 148). Poetik ben de Renault firmasındaki grevcilerin işten kovulduğuna tanıklık eder. O, bir Flaneur olarak işsiz bırakılmış kişilerle duygudaşlık kurar: "renault'taki grevciler toptan sokağa atıldılar / paris'in duvarlarını boydan boya afişler kapladı" (2017: 46).

Kaptan, sevdiği kadını hatırladıkça brendi içer, gözyaşı döker. Kendine acı veren yüreğini düşman olarak görür. Yüreğinden kurtulmak için ise başka bir yere sürülmeye, tayfa yamağı olmaya, ölmeye, sevdiği kadını bırakmaya, parasız kalmaya, Kuran-ı Kerim ve Tevrat'taki bütün belalara uğramaya, İbranice öğrenmeye, hapis yatmaya razı olur. Burada poetik benin aşk acısını aşırı abartma içinde olduğu görülür:

seni hatırladıkça bir kadeh armagnac içerim
 armagnac demek yirmi beş damla gözyaşı demekmiş
 demek her akşam yirmi beş damla gözyaşı içerim
 senin dağlardan ve sarhoşlardan korktuğunu bilirim
 ben sarhoş olduğum zaman korkmuyorsun hiç korkmuyorsun

gözlüklerim kırılmasın diye sakladığımı bilirim

kalbim bakır bir mangır gibi boynuma asılmış
 ondan kurtulmak için sürgünlere gitmeye razıyım
 seni terk etmeye razıyım parasız pulsuz çekip gitmeye
 kur'andaki bütün belâlara tevrattaki bütün belâlara
 ibranice öğrenmeye razıyım hapis yatmaya
 kalbim yüzünden mademki ellerimi parçaladım

kalemimi kırdım hayatımı çiğnedim ağladım
 mademki en büyük düşmanım kalbim benim kendimin
 onu inkâr ediyorum kalbimi inkâr ediyorum
 geceleri benim için dua etmelisiniz (2017: 47)

Benjamin'in belirttiği gibi Flaneur'ün kendini verdiği mekânsal fantazmagorileri, yani aldatıcı görüntüleri vardır (2001: 102) Kaptan için de Malgaş halkının birkaç yüzyıl onun

hikâyesini anlatacak olması bir fantazmagori, ileri hayâl gücü olsa gerek. Fantezi de ussallaştırma, karşıt tepki kurma, gibi onun savunma mekanizmalarından biridir. Davut Dursun'un belirttiği gibi on sekiz etnik grubu barındıran Madagaskar halkı, Malgaş dilinin çeşitli lehçelerini konuşur (2003: 299). Paris'te bir Flaneur olarak dolaşan Kaptan, bir dönem Fransız sömürgesi olan Malgaş halkına kendini yakın hisseder. Daha doğrusu bütün sömürülenlerin, hakkı yenmişlerin yanında yer alır: "üçüncü paralelde eski bir dünya gibi batacağım / malgaş halkı birkaç yüzyıl hikâyemi anlatacak" (2017: 47).

Elif Sofya'nın "Ne Kadınlar Sevmedi" adlı yazısında belirttiği gibi Attilâ İlhan'ın şiirlerinde gerçek veya kurgusal birçok kadın vardır: Suna Su, Maria Missakian, Belma Sebil, Aysel, Leylâ, Tombul Magda, Müjgân, Hisarlı İfakat Hanım, Karantinalı Despina, Gülşen, Lâmia, Süheyla (2012: 110-114). Yakup Çelik'in ortaya koyduğu üzere Zehra Kardelin; "Şafak Vakti Dünya", "Yağmur Kaçağı" ve "Kaptan" da karşımıza çıkar (2007: 156). Poetik ben, gözlerini unutmadığı Zehra'nın kendisini terk etmesinden dolayı sol böğrüne hançer saplanmış gibi hissetmektedir. Benjamin'in ifade ettiği üzere Flaneur, kalabalık içinde yaşayan, terk edilmiş kişidir (2001: 149). Bu bakımdan Kaptan, Cenova, Paris ve Marsilya'da kalabalıklar içinde, sevdiği kadın da dâhil hiç kimsenin onu hatırlamadığı, ancak onun hiç kimseyi unutmadığı bırakılmış biri olarak gezer. Sonunda yorgun ve uykusuz bir hâlde sinemada soluklanır:

4

cenova'ya indiğim sabah seni katiyen göremezdim
aklım başımda değildi küfür gibi huzursuzdum
herkes beni unutmuştu ben kimseyi unutmamıştım
zehra'yı unutmamıştım allahsız gözlerini unutmamıştım
sol böğrümüne sanki çıplak bir hançer saplamışlardı

şimdi benim gözlerim paris'te marivaux sinemasında
bir çift kara maça gibi yorgun ve uykusuz
ellerim dersiniz marsilya'da garsonla hesaplaşıyor
martini-cin seksen frank on frank da servis
kalbim dersiniz onun nerede olduğunu bilmiyorum
ağlıyorum onun nerede olduğunu bilmiyorum
hiç kimse kalbimin nerede olduğunu bilmiyor
nihayet seni terk edip gitti diyebilirsiniz (2017: 48)

Erdal Göksoy'un belirttiği gibi cazın beli başlı özelliklerinden biri doğaçlama duygusudur (1988: 25). İçinden geldiği gibi anında bir müzik parçası çalan cazcı gibi poetik ben de karanlıkta sevdiği kadını görüp öper; birdenbire onunla birlikte Austerlitz Garı'na gelir. Orada bir trene binip rastgele gitmek; trenin barında alnını yağmurlu cama dayamak ve bir çift birayla ağlamak ister. Nihayetinde yaşadığı acılardan şiir doğacaktır:

benim acılarım ilahlar gibi şiirlerimi doğuruyorlar
onları karanlıkta bembeyaz gözleriyle görüyorum

karanlıkta seni görüyorum dudaklarına ellerimi sürüyorum
 seni kollarımın arasında tutuyorum ağzından öpüyorum
 ikimiz birdenbire austerlitz garı'na gidiyoruz
 austerlitz garı önüne bakıyor bizden utanıyor
 bir trene binmek rastgele defolup gitmek istiyorum
 trenin barında alnımı yağmurlu camlara dayamak
 küstah bir duble birayla karşılıklı oturup ağlamak
 kalemimde mürekkep kalmıyor insanlar beni görmüyorlar
 insanlar kendilerini kaybetmişler onlara acıyorum
 ümitsiz bir akrep gibi ben aynı zamanda mağrurum (2017: 49)

Kaptan, arkadaşı Mirç ve sevdiği kadınla birlikte Seine Nehri kıyısında sarhoş olur, hayal kurar. Orada aynı zamanda Fransız şair, Max Jacob'un (1876-1944) şiirlerini kaybetmiştir. İlhan Berk'in belirttiği gibi Yahudi olduğu için Jacob, kamptan kampa sürülmüş, şair sonunda bu kamplardan birinde ölmüştür. Onun için şiir; oyun, kapris ve fantezidir (2001: 216). Aynı zamanda bir şair olan Kaptan, merhametsizliğe maruz kalan şair Max Jacob'la özdeşlik kurar. Öte yandan sevdiği kadın yanında bulunmadığı zamanlarda bile sevdiğiyle doludur. Onun görünüşünü defterine çizer:

samaritain'in ışıkları ocağıma düşmüş yalvarıyor
 bir roman için fevkalâde oldukları düşünülebilir

sen bir paket gauloise aldın bir paket mavi gauloise
 bense on frangımı Amerikan bilârdosuna kaptırdım
 seine kıyısında mirç büyük bir hayal kuruyordu
 seine kıyısında üçümüz sarhoş bir hayal kuruyorduk
 mavi bir ışık vardı ben işte onu kaybettim
 ben gölgemi kaybettim max jacob'un şiirlerini
 sen avucunda bir lokma rüzgâr tutuyordun
 bu rüzgâr için şairliğimi hınzırlığımı kaybettim
 aklımdan sen geçiyorsun bir bulut gibi geçiyorsun
 dün gece ezberimden çehreni defterime çizdim
 sen belki hakikaten bir bulut gibi yolcusun (2017: 49-50)

Yalnızca şair Max Jacob değil, aynı zamanda suç türünde romanlar yazmış olan İngiliz yazar Peter Cheyney (1896-1951) de Kaptan'ın ilgi alanındadır. Daha doğrusu onun bir kitabını Marsilya'da bir kahvede, soğuktan tir tir titrerken, soluksuz okur: "marsilya'da bir akşam soğuktan tir tir titredim /p. cheyney'in bir kitabını bir kahvede soluksuz bitirdim / vapur ertesi gün saat beş'te kalkacaktı" (2017: 50).

Poetik ben kendi ölümüyle ilgili olarak bir intihar fantezisi kurar. Bu fanteziye göre on bir gün aç ve susuz sevdiği kadının gözlerinin içine bakacak, on ikinci gün ise damarlarını jiletle

kesecektir. Burada, Kaptan, gerçeklerden koparak ruhunun derinliklerinde gizlenen kendine ve sevdiğine acı çektirme dileğini imgeleminde doyurmayı tasarlar:

ölümüm herkesinkinden başka türlü olacak
bunu allahım gibi aşikâr biliyorum
kim ne derse desin biliyorum içime gün gibi doğuyor
on bir gün aç ve susuz gözlerinin içine bakacağım
on ikinci gün jiletle damarlarımı keseceğim (2017: 50)

Benjamin'in belirttiğine göre aydın, Flaneur kişiliğinde pazara çıkmıştır. Niyetinin pazarı görmek olduğunu söylese de asıl hedefi kendisine bir alıcı bulmaktır. Henüz koruyuculara sahip olduğu, ancak pazarla da tanışmaya koyulduğu bu geçiş döneminde aydın, bohem olarak belirginleşir. Ekonomik konumunun belirsizliğine paralel olarak politik fonksiyonu da belirsizdir (2001: 99). Hakan Reyhan, üç kez Paris'te bulunmuş olan Attilâ İlhan'ın birinci Paris macerasında belirgin olan yarı bohem yarı politik yaşantısının ikinci Paris yaşantısında azaldığını ifade eder (2012: 88). Şiirdeki poetik ben de sanat ve edebiyat çevrelerine mensup, başıboş ve günü gününe yaşayan bir bohemdir. Fikret Adil, *Intermezzo/Asmalımescit 74 (Bohem Hayatı)* adlı kitabında gerçek bohemin işinin sanat eseri üretmek olduğunu ifade eder (2000: 170).

Hollandalı ressam Vincent Van Gogh (1853-1890) poetik benin yakınlık duyduğu bir ressamdır. Van Gogh, 1886'da Paris'te tablo tüccarı olan kardeşi Théo'nun yanına gitmiştir. Marina Ferretti Bocquillon'nun belirttiği gibi Paris'te modern sanatı, yani empresyonizmi keşfeder. Vincent büyük bir istekle Paris sergilerini izler: resmi Salon'u, sekizinci empresyonist sergiyi, Bağımsız Sanatçılar Salonu'nu, Georges-Petit galerisinde yer alan Monet ve Renoir sergilerini

(2005: 87). Yani Paris, Kaptan'ın ve Van Gogh'un sanatçı kişiliklerine esin veren önemli bir mekândır.

Poetik ben, bir şarkının etkisiyle Van Gogh'un deli bakışlarında kendini görür. Elleri titrerken, bir şilepte Dakar yolcusu olduğu fantazisini kurar. Bu fantazide sevdiği kadın onu bırakmıştır, yalnız kalmıştır, heba olmuştur. Kaptan'ın bu durumunu geceleri sohbet ettiği serdümeninden başkasının bilmiyor olması boşuna değildir. Serdümen sözcüğü "Büyük fırtınalarda gemiyi yelken ve kürek kullanmadan yalnız dümenle idare etmek" (Ayverdi, 2005: 2741) anlamına gelen "serdümenle gitmek" sözünü çağırıştır. Aşkın fırtınasına yakalanmış olan Kaptan da kendisini



Walter Benjamin

sadece serdümene açar. O, hem gerçekte hem de fantazmagoride kendini sevdiği kadın tarafından terk edilmiş hisseder ve bu his onu onulmaz duruma getirir:

5

hep aynı manzarayı kullanmaktan bıktım usandım
 bir yumruk vurdum dünden kalma bir şarkıyı dağıttım
 van gogh bana bakıyordu deli gözleriyle bakıyordu
 ellerim titriyordu bir dakar yolculuğu kuruyordum
 güya bir şilebin kış güvertesinde durmuştum
 nabızlarım bir deniz fenerinin gözlerinde atıyordu
 asor adalarında on sekiz mısraımı unutmuştum
 onlar beni terk etmişlerdi yalnız kalmıştım mahvolmuştum
 sen beni terk etmiştin bunu yalnız serdümen biliyordu
 geceleyin ışıkları söndürüp senden bahsediyorduk (2017: 51)

Francois Villon (1431-1465), önemli Fransız şairlerden biridir. İlhan Berk'in belirttiği gibi eserleriyle hayatı arasında paralellik vardır. Bir gün, bir kadın yüzünden meyhanede birini öldürmüş; yakalanmış; kaçmış; soygunculuktan tekrar yakalanmış ve tekrar kaçmıştır (52-53). Poetik ben, bütün Fransa'yı dolaştığı söylenen ve bir kadın uğruna bütün hayatı değişen Villon ile özdeşlik kurar. İçe yansıtma olarak da adlandırılan özdeşleşme, "Bazı duygusal eksiklikleri yerine koymak için, bir başkasının kişilik özelliklerini kendi kişiliğine yedirmeyi kapsar" (2010: 119). Kaptan'ın hissettiği duygusal eksiklik her şeye rağmen sevdiği kadının arkasından gidememesidir. Onun arkasından gitmek yerine, yokluğundan kaynaklanan boşluğu şiir yazarak doldurmaya çalışır. Bu nedenle kadına şiirlerimi okudukça ağlayacaksın, demekten kendini alamaz: "seine kitapçılarında villon'un şiirlerini buldum / nehir yürek gibi kabarmıştı rüzgâr esiyordu / bir hafta bir gece villon'dan bir şeyler okudum / sen benim şiirlerimi okudukça ağlayacaksın" (2017: 51).

Arthur Schopenhauer, *Aşkın Metafiziği* adlı kitabında aşkta ilk bakışın önemine dikkat çeker. Ona göre bir kişinin birine âşık olması için uzunca bir zamanın geçmesine veya bu kişinin uzun uzadıya düşünüp bir seçim yapmasına gerek yoktur. Her iki tarafta da daha ilk bakışta belli bir yakınlık ve uyumun hissedilmesi yeterlidir (2017: 53).

Aşkta ilk bakışın etkisinin farkında olan Kaptan, sevdiği kadını hiç görmemiş olmayı diler. O, Sacré-Coeur Bazilikası'nda ağız mızıkası çalan bir dilenci, kör, hatta rezil olmayı Eros'un okuyla vurulmaya tercih eder. Çünkü aşk onun için kahredicidir. Üstelik sevdiği kadın, yaşadığı Paris'ten ayrılıp başka bir şehre taşınmış; saçlarını kestirmiş; ruj kullanmaya başlamıştır. Başka bir deyişle "masumiyet çağı" nı geride bırakmıştır. Kaptan'ın gizli arzusu, kadının her cumartesi kendisine bir kart yollamasıdır. Oysa kendisinin adresini ezberlediği hâlde, sevdiği kadının ona bir kart bile göndermeyeceğinden emindir. Bu nedenle kaldırımlara onun resmini çizme fantazisi kurar. Amacı gelen geçen sevdiği kadını çığnemesidir. Kendisinin değil, başka bir erkeğin onun hayatına dâhil olmuş olması veya dâhil olma ihtimali Kaptan'ı duyguları konusunda akıl ve mantık sınırlarının ötesine taşır:

seni hiç görmeseydim seni keşke hiç
görmeseydim
şu benim iki gözüm aksalardı kıpkızıl kör
olsaydım
sacré-coeur'de armonik çalsaydım
dilenseydim
seni hiç görmeseydim ismini hiç
duymasaydım



belki kendime göre rezilce saadetlerim olurdu
kaldırımlara renkli tebeşirlerle katedral resimleri çizerdim
kaldırımlara senin resmini çizerdim herkes seni çığnerdi
bistroya yıkılır çırılçıplak bir quantro içerdim
lucie-anne yine gelir yine bana senden bahsederdi
lucie-anne neden gelir neden bana senden bahsederdi

benim bu çektiklerimi bir çocuk var ki anlıyor
kendimi yerden yere vuruşumu içimdeki zehri
bir çocuk var ki anlıyor benim gibi kahroluyor
odasında şiirlerim fukara mumlar gibi yanıyorlar
sen o çocuk değilsin sen artık çocuk değilsin
dudakların eskisi gibi beyaz değiller biliyorsun
sen gözlerini kaybettin gözlerini bunu biliyorsun
ben ki yaşadıklarımı büyük dinler gibi yaşıyorum
sen artık bir din değilsin bunu biliyorsun

eiffel'in dibinde durduk ben bir cıgara yaktım
saint-dominique sokağında şehir ışıklarını yaktı
içim büyük karanlıktı ellerimi göğze uzattım

soluk bir sisin arkasından yüzün gözücüyordu
gece inmişti takım takım yıldızlar gözücüyordu
şimdi sen başka bir şehirdeydin saçlarını kesmiştin
dudaklarını boyamıştın bu seni tamamen değiştirmişti
rüyana erkekler giriyordu hem çıplak giriyordu
aklına ben geldiğim zaman utanıyordun
onların arasında değildim çünkü ben yoktum
ben paris'te kalmıştım adresim ezberindeydi
her cumartesi istesen bir kart gönderebilirdin
ne var ki bunu hiçbir zaman yapmayacaksın (52-53)

Kaptan, kendinden kurtulmak için gölgesini koridorda asar. Jung'un belirttiğine göre hiç kimse yeterince ahlaki çaba göstermeden gölgenin bilincinde olamayacağı için gölgenin tüm ben-

kişiliğiyle mücadele etmesi ahlaki bir problemdir. Gölgenin bilincinde olmak, gerçek kişiliğin karanlık yönlerini fark etmeyi gerektirir. Bu eylem bir tür kendini tanıma için gerekli şarttır. Bu nedenle çoğunlukla dikkate değer bir direnişle karşılaşır (2015: 179). Kaptan'ın astığı gölgesi, karanlık tarafıdır: "kendimden kurtulmak için gölgemi koridorda astım" (2017: 53).

Murat Belge, Attilâ İlhan'ın şiirlerindeki benin çok içtiğini, ancak gerçek hayatında kendisinin içkiyle çok haşır neşir olmadığını belirtir (2018: 383). Kaptan'da cisimleşen poetik ben de Flaneur olarak gezdiği kafelerde bir hayli içer: grog, armagnac, martini-cin, quantro, rom-negrita ve şarap. Walter Benjamin, şarabın mirastan yoksun bırakılmışlara, gelecekteki intikamların ve görkemin düşlerinin kapılarını açtığını belirtir (2001: 115). Kaptan da arkadaşı Mırç'la şarap içip şarkı söyleyecektir. Mırç, Zehra'dan söz ederken o susacaktır:

pazar günü sözleşmiştik beni mutlaka bekleyecekti
şimdi kalkıp gitsem mırç'ı bulacağım malûm
sonra vini-prix'den üç litre şarap alacağımız
şarabın yanına bir şişe rom-negrita alacağımız
sarhoş olacağımız malûm şarkı söyleyeceğimiz
sonra mırç zehra'dan bahsedecek ben susacağım
camlardan bakınca paris'in damlarını göreceğiz

bana ancak sabahları telefon edebilirsiniz... (2017: 53)

Poetik ben, gece şaraptan daha doğrusu aşk acısından sızıp kalacağından ancak sabah ayılabilecektir. Bu hâlde sıradan hayatın gündelik işleriyle meşgul olabilecek, örneğin telefonla görüşebilecektir.

SONUÇ

Attilâ İlhan'ın aynı adlı şiirindeki Kaptan, bir Flaneur olarak Paris'i gezip dolaşır. Cadde onun için bir konuttur. Burada mekânları, olayları, durumları ve kişileri seyreder. Ne ki, bu yalnızca izlemek değildir. Flaneur çevresine dikkatli bir tavırla bakar. Oysa sevdiği kadın, Kaptan önünden geçtiği hâlde onu tanımamıştır. Bu, Flaneur'ün bilinmeyen biri olmasına uygun düşen bir durumdur. O, yalıtılmış bir kişidir. Bu bakımdan sevdiği kadın ve çevresi tarafından unutulmuş olması doğaldır. Flaneur, görünüşte tembelken gerçekte uyanıktır. Bu nedenle Kaptan, ıslığıyla caz havalarını çalan siyahinin sevdiği kadına âşık olduğunun farkındadır.

Kaptan; Luxembourg Garı, Saint-Michel Bulvarı, Wagram Meydanı, Saint-Jacques Kulesi ve Seine Nehri'ni dolaşırken her Flaneur gibi birçok serüven yaşar. Ne var ki, Kaptan, kalabalıklar içinde terk edilmiş biridir. O, mekânsal fantazmagorileri ile yalnızlığını dindirmeye çalışır. Sanat ve edebiyat çevrelerine mensup bohem bir şair olan Kaptan, aynı zamanda âşıktır. Oysa Sacré-Coeur Bazilikası'nda armonika çalan dilenci, kör hatta rezil olmayı âşık olmaya tercih eder. Çünkü aşk onun için kahroluştur. Bu aşkla ussallaştırma, karşıt tepki kurma, düşlem (fantazi) ve özdeşleşme gibi savunma mekanizmaları geliştirerek baş etmeye çalışır. Bir Flaneur olarak asıl

amacı ise sanat eseri meydana getirmek, şiir yazmaktır. Flaneur, gözlem yaparak gezip dolaşırken çalışmaktadır aslında.

Attilâ İlhan, birkaç kez gittiği bir süre yaşadığı Paris'te edindiği tecrübelerini bir Flaneur olarak Paris'te gezip dolaşan poetik bene aktarmıştır. O, bu şiirinde Flaneur'ü Flaneur yapan özelliklere âşıklığı eklemiştir. Walter Benyamin'in Flaneur'ü daha çok gözlem yaparken, Attila İlhan'ın Flaneur'ü daha çok gönülden bakar.

KAYNAKÇA

- Adil, Fikret (2000). *Intermezzo/Asmalımescit 74 (Bohem Hayatı)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ayverdi, İlhan (2005). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük 3*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Belge, Murat (2018). *Şairaneden Şiirsele Türkiye'de Modern Şiir*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, Walter (2001). "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Lirik Bir Şair", *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 108-201.
- Benjamin, Walter (2001). "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris". *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 87-107.
- Bocquillon, Marina Ferretti (2005). *Empresyonizm*. Çev. Gökçe Tuncer. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Ceylan, Ömür (2003). *Kuş Cenneti Şiirimiz: Klasik Türk Şiirinde Kuşlar*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Çelik, Yakup (2007). *Şubat Yolcusu: Attilâ İlhan'ın Şiiri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dursun, Davut (2003). "Madagaskar". *İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, s. 298-300.
- Fransız Şiir Antolojisi*. (2001). Haz. İlhan Berk. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Göksoy, Erdal (1988). *Dünden Bugüne Caz*. İstanbul: Ahtapot Müzik Kitapları.
- İlhan, Attilâ (2017). *Sisler Bulvarı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2015). *Feminen: Dişiliğin Farklı Yüzleri*. Çev. Tuğrul Veli Soylu. İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Kafka, Franz (2017). *Aforizmalar*. Çev. Murat Batmankaya. İstanbul: Şule Yayınları.
- Madran, Nurettin (1984). *Büyük Tarım Sözlüğü*. Ankara: Hacettepe Taş Kitapçılık.
- Oktay, Ahmet (2008). "Attilâ İlhan'ın Şiirinde Bazı Motifler". *İmkânsız Poetika*. İstanbul: İthaki, s. 445-452.
- Reyhan, Hakan (2012). *Attilâ İlhan'ın Siyasal Düşüncesi: Türkiye'de Ulusalçılığın Kökenleri*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Schopenhauer, Arthur (2017). *Aşkın Metafiziği*. Çev. Murat Batmankaya, İstanbul: Şule Yayınları.
- Snowden, Ruth (2010). *Freud: Kilit Fikirler*. Çev. Melis İnan. İstanbul: Optimist.
- Sofya, Elif (2012). "Ne Kadınlar Sevmedi". *Fahriye Abla'dan Çanakkaleli Melahat'a Modern Türk Şiirinde Kadın İmgesi*. İstanbul: Everest Yayınları, s. 110-114.
- "Paris Mektubu". *Walter Benjamin Kitabı (Seçme Yazılar)*. (2018). Haz ve Çev. Tunç Tayanç. İstanbul: Dipnot Yayınları, s. 261-271.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Mustafa Kutlu'nun *Bu Böyledir* Adlı Eserinde Yapı ve Anlatım

DR. ŞENER ŞÜKRÜ YİĞİTLER*

Öz

Mustafa Kutlu 1980'li yıllardan bu yana Türk öykücülüğünde kendine özgü bir dil ve üslup geliştiren önemli bir öykücüdür. Kutlu diğer eserleri arasında anlatım teknikleriyle öne çıkan *Bu Böyledir* adlı öykü kitabında, yaşanan toplumsal değişimi, bu değişimin bireyde açtığı çatışmayı sembolik bir dille işlerken geleneksel hikâye anlatma teknikleriyle modern edebiyat tekniklerini bir arada kullanır. Vermek istediği mesajları kitabın ana eksenini oluşturan ve bir bütün olarak dünyayı temsil eden lunapark imgesi etrafında aktaran Kutlu, öykülerde dinî/tasavvufi metinlerin hikâye anlatma geleneklerinin yanı sıra modern tekniklerden eşit biçimde faydalanır.

Bu makalede, *Bu Böyledir*'de esere yapısını veren çerçeve öykücülüğü ile eserde kullanılan teknikler arasında en fazla öne çıkan laytmotif tekniğinin kullanımları ele alınmıştır.

Anahtar sözcükler: Mustafa Kutlu, *Bu Böyledir*, yapı, anlatım, çerçeve öykü, laytmotif

STRUCTURE AND NARRATION IN MUSTAFA KUTLU'S *BU BÖYLEDIR*

Abstract

Mustafa Kutlu is a significant short story writer who has developed a unique language and style in Turkish storytelling since the 1980s. Kutlu uses the traditional storytelling techniques and modern literary techniques together, while he tells about the social change and conflict experienced by the individuals in a symbolic language in his story book titled *Bu Böyledir*, which stands out with its narrative techniques. Kutlu, who conveys the messages he wants to give around the image of the amusement park, which forms the main axis of the book and represents the world as a whole, makes use of modern techniques in addition to the storytelling traditions of religious/sufistic texts.

In this article the uses of the laytmotif technique, which is the most prominent among other narration techniques used in the work and the frame storytelling which gives its structure to the work are discussed.

Keywords: Mustafa Kutlu, *Bu Böyledir*, structure, narration, frame story, leitmotiv

GİRİŞ

Türk öykücülüğü dünya ölçeğinde eserler üretmekte ve dünya edebiyatlarıyla koştur bir yenilik, değişim ve gelişim çizgisi göstermekte romana göre daha başarılı kabul edilir. Tanpınar *Kültür Haftası*'nda yayımlanan 1936 tarihli "Bizde Roman" başlıklı makalesinde "Bir Türk romanı niçin yoktur?" (2011, s. 47) diye sorarken, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde Türk hikâyeciliği hakkında özetlediği bilgileri şu cümleyle bitirir: "İşte böylece küçük kazançlarla modern Türk hikâyesi eski yerli hikâyelerin basit değişmelerinden yeni ve örneklerine daha yakın bir edebiyata doğru, hiç olmazsa dış tarafından hayatı fetheden hamlelerle gider." (1988, s. 295). Kaplan'a göre Tanpınar'ın işaret ettiği farkın nedeni, romanın Doğu coğrafyasında tümüyle yeni bir tür olması; bununla beraber yine bu topraklarda, şiirde olduğu gibi, köklü bir hikâye anlatma geleneğinin bulunmasıdır (2002, s. 15-16). Doğu halk hikâyeciliği geleneğiyle Batılı öykü tekniklerinin özgün bir sentezi olarak değerlendirilebilecek modern Türk öykücülüğü, başlangıcından bugüne kadar destanlar, halk hikâyeleri, masallar, menkıbeler, kıssalar, mesneviler, tasavvuf kaynaklı metinlerden aldığı geleneksel altyapıyı modern tekniklerin uygulandığı anlatılara dönüştürmüştür. Oysa roman gibi tümüyle yeni bir tür kabul edilen öykünün hem teknik hem içerik bakımından romanın önüne geçebilmiş olması yeni Türk edebiyatına dair genel kabul görmüş düşüncelerin yeniden gözden geçirilmesini zorunlu kılmıştır.

Bunun dikkate değer bir örneğini Türk öykücülüğünün avangardist isimlerinden Hulki Aktunç 1971 gibi erken bir tarihte *Türkiye Defteri*'nde yayımlanan "Aydınlar ve Hikâyeciliğimizin Doğuş Sorunları" başlıklı yazısında verir. Türk öykücülüğünün başlangıç noktasına yeni bir bakış açısı öneren bu çarpıcı yazısında Aktunç, Türk öykücülüğünü Ahmet Mithat Efendi'nin *Letaif-i Rivayat*'ıyla başlatan genel görüşe ve geleneksel Türk nesrine ve halk hikâyelerine dair kalıplaşmış bilgilere dayanan edebiyat tarihçiliğine, Batılı anlamda ilk öykülerin oluşumunda, eski anlatı geleneğinin "büyük, belirleyici payı" (1971, s. 9) olduğunu söyleyerek karşı çıkar. Türk öykücülüğünün ilk örnekleri olarak kabul edilen *Kıssadan Hisse* (1870) *Letaif-i Rivayat* (1870-1894), *Müsameretname* (1871-1875), *Küçük Şeyler* (1891), *Karabibik* (1889) adlı eserlerin öncesi olmayan bir edebiyat bilgisinden veya kendiliğinden ortaya çıkmadığını, Türk öykücülüğünün kaynağının Dede Korkut, gazavatnameler, seyahatnameler, meddah ve halk hikâyelerinde aranması gerektiğini ileri sürer. Ahmet Mithat'ın kitabında meddah hikâyelerine yer verdiğini ve dönemin meddahlarının kitaptaki hikâyeleri anlattıklarını kaydeder (1971, s. 2-11). Nitekim pek çok kaynakta Türk edebiyatında modern anlamda öykünün tarihi, romanda olduğu gibi, Tanzimat yıllarına dayandırılrsa da Giritli Aziz Bey'in 1796-1797 yılları arasında kaleme aldığı *Muhayyelât* adlı geleneksel hikâye ile modern anlatma tarzı arasında duran ve Türk öykücülüğünün başlangıcı kabul edilen (Demir, 2006, s. 103) eserinin tek başına bu yargıyı geçersiz kılmaya yettiği ortadadır.

Gerçekten de, Türk öykücülüğü gerek teknik gerek içerik bakımından en başından beri Türk romanının oldukça ilerisindedir. Öykülerde ilk defa denenilen pek çok yapı ve anlatım tekniği, kullanılan temalar ve izlekler sonradan romana girer. Sonraki dönemde Türk öykücüler

Maupassant ve Çehov çizgisi, Kafkaesk, bilinç akışı, varoluşçuluk, gerçeküstücülük, postmodernizm gibi eğilimleri dünya öykücülüğüyle eş veya ardıl biçimde kullanırlar, gerek teknik gerek içerik bakımından yetkin ürünler verirler. Bütün bu bilgiler ışığında, Türk yazarların dünya öykücülüğünden aldıklarına kendi tarihsel ve kültürel geleneğinden kattıklarıyla öykü sanatına özgün ve farklı bir alan açtığı iddia edilebilir.

MODERN BİR ŞARK HİKÂYESİ: MUSTAFA KUTLU

Cumhuriyet'in ilanından sonra sanatçılardan gelenekle, dinle ve Osmanlı geçmişiyle bağı koparmış yeni bir edebiyat üretmeleri beklenir. Bu beklentinin baskısı altında bir süre etkisini sürdüren Milli Edebiyat ulus bilincini seküler bir tonda verirken insan sıcaklığını duyurmaktan uzak bu edebiyat anlayışı Sabahattin Ali ve Sait Faik Abasıyanık'ın öyküleriyle yerini sokaktaki adamın günlük yaşayışına ve hayat mücadelesine bırakır. II. Dünya Savaşı'nın pek çok kalıplaşmış inancı temelinden sarsmasıyla yayılan varoluşçu düşünce ve ülke içinde Cumhuriyet idealizminin sekteye uğramasıyla "anlamsızlık, hiçlik, kötücülük, suç ve intihar" (Dirlikyapan, 2013) gibi izlekler 1950 Kuşağı öykücülerinin eserlerinde işlenir. Bir sonraki öykücü kuşağında 1968 Öğrenci Hareketleri ve 12 Mart Muhtırası koşullarında eserlerini veren Adalet Ağaoğlu, Tomris Uyar, Selçuk Baran, Nedim Gürsel, Hulki Aktunç, Füzûzan, Sevgi Soysal gibi öykücülerin eserleri öfkeli ve isyankâr içerikleriyle sosyalist gerçekçi konuları öne çıkarırlar.



Diğer yanda, geleneksel hikâye anlatma geleneğini daha muhafazakâr bir dünya görüşüyle birleştiren Ahmet Hamdi Tanpınar, Tarık Buğra, Memduh Şevket Esendal'ın açtığı kanaldan giden Rasim Özdenören ve Mustafa Kutlu vardır. Kutlu, Sabahattin Ali ve Sait Faik etkilerinin görüldüğü ilk kitaplarının (*Ortadaki Adam*, 1970 ve *Gönül İş*, 1974) ardından biçim ve içerik olarak şark hikâyeciliğine yönelir ve sanat yoluyla peşinde olduğu "hikmet", "ahenk" ve "hakikat"i (Lekesiz, 2001, s. 115; Tosun, 2004, s. 118) şark hikâyeciliği geleneğinin öyküleme yöntemleriyle verir. *Yokuşa Akan Sular*'dan (1979) başlayarak Doğu hikâye anlatma tekniklerinden faydalanan Kutlu, *Yoksulluk İçimizde* (1981), *Ya Tahammül Ya Sefer* (1983), *Bu Böyledir* (1987) ve *Sır* (1990) kitaplarında özellikle çerçeve öykücülüğü benimser. Her bir öykünün birbirine uyumlu biçimde eklenmesiyle belirginleştirilmiş, bütün kitabın merkezi olarak görülebilecek yüksek hakikatleri anlattığı "Şark hikâyesi"ni esas alır (Kutlu, 2007, s. 27). Tosun'un "yaşanan toplumsal ve bireysel

çarpıklıklardan iyimser gözlerle hikmetler devşirip kalplere ulaşmayı deneyen bir derviş'e (2014, s. 54) benzettiği Kutlu, ağırlıkla yerli ve gündelik cemaat hayatını dinî ve tasavvufi duyarlıklarla ele aldığı öyküler kaleme alır. 1980 Darbesi'nin milliyetçi-İslamcı ideolojiyi görece serbest bıraktığı, seküler bir dindarlık anlayışına izin veren Cumhuriyet projesinin daha da zayıfladığı bir ortamda, Kutlu ve diğer muhafazakâr edebiyatçılar bireysel ve toplumsal meselelere dair öyküler yazarlarken gelenek, dinî yaşam ve millî değerlerle yeniden köprüler kurmanın yollarını arayan bir edebiyat geliştirirler. 2000'li yıllarla beraber, *Mavi Kuş'ta* (2002) olduğu gibi postmodern edebiyatın oyunsu ve kurgusal niteliklerinden faydalandığı görülen Kutlu, gelenekten daha verimli biçimde faydalanmak için bu akımın karşıt değerleri yan yana getirmeye imkân veren çoğulcu yapıyla ilgilendiğini düşündürür.

SEMBOLLER, SİMGELER, MECAZLAR KİTABI: BU BÖYLEDİR

Etkilendiği öykücülerini sayarken Ömer Seyfettin, Refik Halit, Sabahattin Ali, Sait Faik ve Memduh Şevket'i anan (Lekesiz, 2001, s. 117) ve Sabahattin Ali ile Sait Faik üzerine birer inceleme kitabı yazan Kutlu, 1980'li yıllardan itibaren özgün bir öykü anlayışı geliştirir ve tasavvufun dilini modern öykünün içine yerleştirmenin imkânlarını dener. Böylece, özellikle 1980-1990 yılları arasında yazdığı kitaplarında tasavvufu öykülerinin uyumlu bir parçası haline getirmesine imkân veren üslubu yine beslendiği bu kaynakların yapısında ve anlatım tekniklerinde bulur. Bilindiği gibi, Doğu edebiyatında önemli bir tür olan tasavvufi hikâyelerin anlatım özelliklerinin başında metafor, sembol, teşbih, alegori, simge gibi tamamı sembolik kabul edilebilecek anlatım araçlarının kullanımı gelir. "Sembolik anlatımı "kavramlaştırılmayan, dile getirilemeyen, sezgi, izlenim ve gerçekliklerin ifadesi için başvurulan bir yöntem" olarak tanımlayan Tosun, bu anlatım şeklinin daha çok metafizik, mistik, tasavvufi hikâyelerde kullanılmasını tanımın epistemolojisine dayandırarak açıklar. Buna göre, pek çok kavramının algılanan dünyada karşılığı olmayan dinler ve bâtını inançlar ister istemez soyut olanı somut olana benzetme yoluyla daha anlaşılır kılmaya çalışırlar (2017, s. 102-103).

Öykülerindeki dil ve sembol kullanımını örneklendirirken "*Bu Böyledir* hikâyesinde asıl mazmun bir lunaparktır. Ve bu dünyaya tekabül eder." (Dirin, 1999, s. 113) şeklinde konuşan Kutlu'nun dünya-lunapark eşleşmesini dinî/geleneksel temeller üzerine kurduğu görülür. Burada, Kutlu'nun divan edebiyatına ait "mazmun" terimini kullanması onun öykü anlayışını anlamak adına önemlidir. Kutlu, "Allah Varsa, Trajedi Yoktur!" başlıklı söyleşisinde "çerçeve öykü" yapısı ve "tasavvufi dil" arasında kurduğu ilişkiyle ilgili şunları kaydeder: "Ben doğrusu bu yapıyı günümüz insanının anlayacağı, modern bir tarzda işlemeye çalıştım. Bunun bir dili var; o dili yakalamaya, modern mazmunlar üretmeye çalıştım. Yazdıklarım tasavvuf sembolizmini taşır ve bu dili de gittikçe daha az söyleyip çok şey ifade etmeye çalışan Şark üslubuna yaklaştırmaya çalıştım." (Kutlu, 2007, s. 27). Kutlu söyleşinin devamında ilk beş kitabı (*Ortadaki Adam* ve *Gönül İşi* hariç) ile *Uzun Hikâye* (2000) ile başlayan sonraki beş kitabının, geleneğin farklı yönlerinden

beslendiklerini ekler. İlk seride divan edebiyatı etkilerinin ağırlıklıyken sonraki serinin “halk edebiyatı” motiflerini öne çıkardığını ifade eder (Kutlu, 2007, s. 29).

Edebiyatta Lunapark İmgesi

Bu yazıda, *Bu Böyledir*'in hem içeriğini hem biçimini belirleyecek biçimde Kutlu tarafından hangi teknik yöntemlerle değerlendirildiğini ele alacağımız lunapark imgesi oyun, eğlence, cılgınlık, kalabalık gibi çağrışımlarıyla pek çok edebiyatçı tarafından çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Kutlu'dan önce ve sonra dünyanın bir oyun alanı olarak temsili şeklinde çok defa kullanılan lunapark imgesinin pek çok yerli ve yabancı yazar ve şaire ilham verdiği görülür. Türk edebiyatında, görebildiğimiz kadarıyla, lunapark imgesini dünyayı ve hayatı sembolize edecek şekilde kullanan ilk isim Behçet Necatigil'dir. İlk defa 1960'ta *Türk Dili Dergisi*'nde yayımlanan “Dönme Dolap”, normalde ışıklı, müzikli bir mekân olarak bilinen “lunapark” imgesine “düşünceli, durgun” seyirciler ve “karanlık” (Necatigil, 2005, s. 172) mekânlar katmasıyla sıra dışı bir şiirdir. Oktay Akbal'ın anı-öykü türündeki *Lunapark* adlı eserinin ilk yazısı “Lunapark”ta da “Yaşam, bir Lunapark'tı. Tüm yaşantım Lunapark'tan farksız bir evrende geçecekti. Çarpışmalar, uçuşmalar, korkular, kuşkular...” (1983, s. 8) diyen anlatıcı, Necatigil'in şiirindeki varoluşsal kaygıyı tekrarlar. Lunapark imgesine verebileceğimiz bir başka örnek de Mustafa Ruhi Şirin'in *Dünya Bir Lunapark* adlı eseridir. “Atlıkarınca” şiirinde (Şirin, 2012, s. 28-29) karnavalesk anlamlar yüklenen imge, bindiği atı kucaklayan çocuğun hareketinde şairin yaşama tutkusunu ve hayatı bir gösteri, bir panayır yeri olarak görme isteğini ifade eder. Edebiyatta lunapark imgesine verebileceğimiz son örnek yine Mustafa Kutlu'ya aittir. Yazar, *Vitrinde Olmak*'ta yer alan “Dönme Dolap” başlıklı yazının girişinde Erzincan'da yıllar önce yaşadığını duyduğu elim vakada iki gece bekçisinin herkesten habersiz bindikleri dönme dolapta feci şekilde can verişlerini anlatır. Bu “kıssa”dan sonra modern dünyanın baş döndürücü hızını geleneksel yaşayışın durağan, yeknesak akışına kıyasla ortaya koyduğu yazısına yukarıdaki örneklerde görülen klasikleşmiş



sembolizasyona başvurarak devam eder: “Bu olayı her hatırladığımda modern hayatın durdurulamaz, insafsız hızını düşünüyorum. Hepimiz bir sandalyede uçuyoruz şimdilik ve dönme dolap dönüyor.” (2015, s. 70).

Dönme dolaplar ve neredeyse onunla özdeşleşmiş lunaparkların tarihi, bütün dünyada ticaret fuarlarının ve buna bağlı olarak kapitalizmin hızla tırmandığı 19. yy'ın ikinci yarısına dayanır. İngilizcede “ferris wheel” (Longman, 1993, s. 525) olarak anılan dönme dolap, Chicago'da ürünün patentini alan ve böylece ona adını veren George W. Ferris tarafından Kolomb Dünya Fuarı'nda sergilenmek üzere 1893'te üretilir. Benzer şekilde ilk lunapark, isim babası ünlü Sovyet siyasetçi ve edebiyat

eleştirirni Anatoli Lunaçarski tarafından 1905'te kurulur. Lunaçarski 1905'teki Moskova Ayaklanması'nın başarısızlığa uğramasının ardından Fransa'ya kaçar ve adının ilk iki hecesini kullanarak açtığı eğlence parkında sandviç satarak geçimini sağlar. Rus siyaset adamı 1917'de Bolşevik Devrimi'nin ardından ülkesine dönse de park onun adıyla anılmaya devam eder (Büyük Larousse, 1991, s. 7576). Lunaparkların kapitalist ekonomik sisteminin önemli bir taşıyıcısı olan eğlence sektörünün ve kültür endüstrisinin simgesi haline gelişi aynı yüzyıl başına rastlar. En çarpıcı örneği 1851'de İngiltere'de düzenlenen 1. Dünya Sergisi'nde Sanayi Devrimi'nin ardından ortaya çıkan teknolojik gelişmelerin sergilenmesi amacıyla inşa edilmiş Kristal Saray olan bu görkemli ticaret merkezleri kendileriyle beraber yeni bir eğlence ve tüketim kültürünün yükselişini haber verirler. Kapital ticaretin kentlerde geçici süreyle kurulan fuarların ve caddeleri, sokakları birbirine bağlamak üzere şehrin mimarisini kalıcı biçimde belirleyen pasajların en parlak yıllarını yaşadığı dönemi mercek altına aldığı tamamlanmamış eseri *Pasajlar*'da Benjamin, eğlence sektörü ve kültür endüstrisinin eşlik ettiği çilgın tüketme arzusunun mekânları fuarların yarattığı illüzyonu şu şekilde tanımlar:

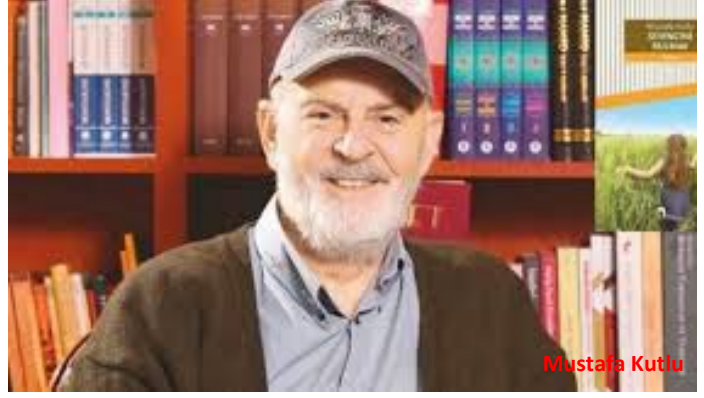
“Dünya fuarları malın değişim değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır. İnsanın zaman geçirmek için içerisine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır. İnsanoğlu da kendine ve başkalarına yabancılaşmasının tadını çıkararak, kendisini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur.” (2017, s. 94)

Mustafa Kutlu'nun *Bu Böyledir*'de kullandığı lunapark imgesi tam olarak bu tanımla uyum içindedir. Lunapark ve dönme dolap bu kapitalist sistemin taşla, demirle vücut bulmuş hali olarak *Bu Böyledir*'de mücadele edilmesi gereken kaleler olarak yükselirler. Kendine yabancılaşan insanın “hakikat”le bağlarının koptuğuna inanan yazar bir tür modernite-öncesi tasavvuru geliştirdiği *Kalbin Sesi İle Toprağa Dönüş* kitabının sunuşunda şu soruyu sorarak başlar: “Hayatın mânası nedir?” ve yine bir soruyla devam eder: “Küresel güce ulaşmış, tüm dünyayı bilim-sanayi-teknoloji-hukuk-siyaset-eğitim-iletişim-sanat-para-silah-ilaç-gıda vb. gibi aklınıza gelebilecek sayısız unsur ile ele geçirip hükmünü yürütmekte olan kapitalizme kafa tutmak mümkün mü?” (Kutlu, 2020, s. 5-6). Aynı kitapta ideal bir yaşayış için “Hududullah” a uyulması gerektiğini söyleyen Kutlu, bu anlayışın ekonomik boyutunda “Tüketim Ekonomisi”ne karşı bir “Kanaat Ekonomisi” önerir. (2020, s. 52; 103). Düşünsel kaynaklarının İslam inancı ve geleneğine dayandığına pek çok örnekte değineceğimiz Kutlu'nun buradaki temel müracaat noktası Kur'an-ı Kerim'dir. En'am Suresi 32. ayette “İşte dünya hayatı bir oyun ve bir eğlenceden başka bir şey değildir.” (Kur'an-ı Kerim, 2006, s. 130) şeklinde ifade edilen “dünya hayatı” tasavvuru, onun bütün eserlerinde görülür. Aynı ayetteki “ahiret yurdu” esas olandır ve Kutlu'nun Nurettin Topçu'ya referansla kullandığı “Ahlak Nizâmı” onun öykülerinin sosyo-ekonomik boyutunu oluşturur.

BU BÖYLEDİR'DE YAPI

Çerçeve Öykü

Modern Türk edebiyatının en önemli eserlerinden biri kabul edilen *Kara Kitap*'ta Orhan Pamuk *Hüsn-ü Aşk*'tan *Mesnevi*'ye çeşitli metinleri, efsaneleri ve hikâyeleri birbirine bağlamakta kullandığı çerçeve öykü tekniğinin başarılı bir örneğini verir.



Kara Kitap için yazdığı bir eleştiri yazısında kitapla ilgili olumlu bulduğu yanları sıralarken “*Kitap 1001 Gece Masalları*’nda olduğu gibi art arda gelen hikâyelerin neredeyse müstakil bölümler halinde nakledilmesi ile ilerliyor (Bu yazı tarzı *Mustafa Kutlu*’nun hikâye kitaplarında daha önce uygulanmıştır.)” (2013, s. 22) diyen Kutlu, Yivli’nin tespit ettiği anlamda daha moderndir. Çünkü ona göre “çerçeve öyküleme” tekniği geleneksel örneklerden modern versiyona gelindikçe sayıca daha az hikâye içerme eğilimine girer: “prototipe oranla daha az sayıdaki hikâye, birbirinin içine geçerek organik bir bağ oluşturur.” (Yivli, 2019, s. 113).

Çerçeve öykü tekniğini Orhan Pamuk’tan önce kullandığını vurgulama gereği duymasını Doğu hikâye anlatma geleneği içinde önemli bir yeri olan tasavvufi düşünceyle yalnızca edebiyat olarak ilgilendiğini söyleyen Pamuk’a Kutlu’nun tepkisi olarak değerlendirilmelidir. Kutlu, aynı yazıda, Orhan Pamuk için, “Attar’ın eserlerinden, Mevlana’dan, Şems’ten hâsılı sayamayacağımız kadar çok ayrıntıdan yararlanmaya çalışmış. Tasavvuf düşüncesinin imkânlarını sonuna kadar kullanmış. Kullanmış da ne olmuş?” diye sorar ve şöyle devam eder: “Güzel, evet; hatta eğlendirici, bizi oyalıyor. Ama Yunus Emre’nin bir tek mısrası gibi bir tele dokunuyor mu?” (2013, s. 22-23) Bu sözlerinden Kutlu’nun *Bu Böyledir*’in genel kurgusu için çerçeve öykü tekniğini seçmesinde bilinçli bazı tercihlerin öne çıktığı anlaşılır. Örneğin, “Red Cephesi”nin açılış bölümünde Tekvir Suresi’nin çarpıcı bir kıyamet saati tasvirine yer verilen ayetlerinden ilham alan (“Buldozerlerin dişleri toprağa saplandığı zaman... Motor gürültülerinin yavru kuşları yuvalarından ürküttüğü zaman...”) (2014, s. 36), Kambur Hafız’a Yunus’tan “Beni bir ovada buldular / Kolum kanadım kırdılar” (2014, s. 40) ilahisini okutan Kutlu öykülerinde hem biçimsel hem içeriksel olarak dinî kaynaklardan, tasavvuf düşüncesinden ve Doğu hikâye anlatma geleneklerinden doğrudan beslendiğini gösterir.

Kutlu “insan mizacına çok yakın bir tür” olarak gördüğünü belirttiği öykülerini biçim ve içerik olarak “Şark hikâyeciliği geleneğinde” yazar (Lekesiz, 2001, s. 115). Öykünün genel yapısıyla insanın “kıssadan hisse” çıkararak geleneksel düşünce biçimini birbiriyle uyumlu bulduğu anlaşılır. Kutlu, başta Yusuf-Zeliha kıssası ve Kur’an’daki diğer kıssalar olmak üzere, Doğu kültüründe anlatılan kıssa ve mesellerden, Şark-İslam hikâye anlayışı ve geleneğinden süzdüğü öz için yine bu kültürün anlatım biçimlerinde kendi öykü tarzı için ideal formu bulur. Kendi öykücülük tarzını, bu anlamda, *Yokuşa Akan Sular*’la bulduğunu ve bu nedenle ondan önceki iki kitabını bir daha

yayımlamadığını ifade eden Kutlu, bu kitabından itibaren Şark hikâyeciliğinden ilham almaya başlar. Batı çizgisinde henüz yürümeye başlamamış 19. asra kadar süregelen geleneği yine o geleneğin kendine özgü biçimleriyle ifade edebileceğini keşfeden Kutlu, Şark öykücülüğünde yaygın bir form olarak kullanılan çerçeve öykücülüğünü benimser. Sözlü kültürün egemen olduğu dönemlerde, dinleyicilerin hikâyenin beğendikleri kısımlarını tutup diğerlerini atma, yerine yenilerini ekleme şansı veren çerçeve öykücülüğü, bu yönüyle, Kutlu'ya öykülerinde belli bir söz tasarrufunu gözetme dikkati kazandırır. Sınırları belli bir çerçeve içinde okurlarına “hikmet”i ve “hakikat”i en kısa yoldan iletme gayretiyle yazan Kutlu özellikle *Bu Böyledir* ve *Sır* kitaplarında kolay okunan ancak bununla eşit biçimde üzerinde kafa yorulması gereken sarsıcı öyküler sunar. Bu kitaplarda uyguladığı biçim özelliğinin altında tasavvuf kültürü ve tasavvuf düşüncesi yattığını kaydeden Kutlu *Bu Böyledir*'de lunaparkı ana çerçeve olarak kullandığını belirtir (Dirin, 1999, 114).

Bu Böyledir'in ana çerçevesini Süleyman Koç'un öyküsü oluşturur. “Hep beni yazdın. ‘Mağlupken ordu, yaşlı dururken bütün vatan’. Şu sırtkan tavşanı kurşunlayıp yeni bir sayfa açayım. Benim kronolojimi biliyor musun sen?” (Kutlu, 2014, s. 7) cümlesiyle açılan ilk öykü, kitaba da adını veren “Bu Böyledir” başlığını taşır. Lunaparkta açılan ilk sahne, ben anlatıcı konumundaki Süleyman Koç'un izlediği “camgöbeği yeşil bir etek”e doğru uzanma gayreti onun hem cinsel hem maddi isteklerinin uyanışıyla hikâyenin en önemli anını imler: “Eteğin elime değeceğini düşlemişim. Köprülerimi yıkmuş, içimdeki ve geçmişimdeki engelleri ateşe vererek, yüzümü akıp duran çilek kızılı renge boyayıp, kalbimi çatlatarak.” (Kutlu, 2014, s. 8). *Bu Böyledir*, hayat macerasını anlattığı pek çok kişiye rağmen, anlatının merkezine Süleyman Koç'un hayatını yerleştirir. Dönme dolabın bağlı olduğu ana aks gibi, okur onun hayatı üzerinden diğer karakterlere bağlanır.

Zabıt kâtibî Sabaha'tın anlatıldığı “Su Sesi” başlıklı öykü hariç, bütün öykülerde okur karşısına çıkan Süleyman Koç'un doğrusal zamanlı ilerlemeyen “kronoloji”sine bakılacak olursa *Bu Böyledir*'in ana çerçevesi elde edilebilir: Süleyman, Dulayşe bacı olarak anılan annesiyle (gerçek adı Müzeyyen'dir) yaşayan yetim bir çocuktur. Yorgancılık yapan Kambur Hafız'ın yanında çırak olarak çalışır. Ondand hafızlık dersleri alır. Ailenin geçimini sağlamak için yazları tuğla ocaklarına gider. Manifaturacılık yapan dayısı Rafet Efendi'nin dükkânında çalışır. Böylece hafızlık eğitimi yarım kalır. Dayısı, onu kendi muhasebecisinin yanına verir. Felsefe dersinden iki yıl kaldığı için okulu uzatan Süleyman, diplomasını aldıktan sonra evi geçindirecek devamlı bir iş bulmak umuduyla muhasebe ve İngilizce çalışır. Askerliğini yapar. Bankanın açtığı sınavlara girer ve kazanır. Memur olarak çalışmaya başlayınca komşu kızı Zinnure'yle evlenir. Ondand Fatma adında bir kızı olur. Zaman zaman eski ustası ve hocası Kambur Hafız'ın yanına uğrasa da Süleyman eski yaşantısından kopmuş akışıyla sürekli çatışma ve hesaplaşma halinde olduğu bir oyun ve eğlenceden ibarettir.

Eserin tümüne iç monologlar ve bilinç akışıyla yayılmış Süleyman'ın hikâyesi dışında *Bu Böyledir*'de Süleyman'ın eşi Zinnure, ustası Kambur Hafız, dayısı Rafet Efendi, felsefe hocası Şinasi Bey, aynı kasabada yaşayan zabıt kâtabi Sabahat'ın hikâyeleri anlatılır. "Bahtımın Yıldızı" başlıklı ikinci öyküde Zinnure odağa alınır. Zinnure'nin genç bir kızken baba evindeki yaşantısı, temizlik için gittiği kasaba eşrafından Rauf Bey'in askeri okul öğrencisi oğluna duyduğu gizli aşk ve Rauf Beylerin ve onların büyük şehirlerden gelen misafirlerinin ışıltılı, eğlenceli yaşayışlarına imrenirken onu kendiliğinden Süleyman'a iten hayatı anlatılır (Kutlu, 2014, s. 19-24). Süleyman'ın Kambur Hafız'ın yanından ayrılışının anlatıldığı "Süleyman'ın Seçimi" (Kutlu, 2014, s. 28-35) adlı öykünün ardından "Red Cephesi"nde Kambur Hafız veya Hafız Yaşar olarak bilinen bir yorgancının hızla değişen hayat şartları ve dükkânının yıkımını gerektiren yol yapımıyla mücadelesi vardır. Kutlu'nun daha sonra yayımlanan kitaplarında tekrar tekrar okur karşısına çıkarak Hızır Peygamber gibi zamansız/mekânsız bir karakter olduğunu düşündüren ve doğru bildiği yoldan hiç ayrılmayan Kambur Hafız'ın aksine (Tosun, 2004, s. 80-84), "Manifatura"da yeni sosyo-ekonomik şartlara, Amerikanlaşan ürünlere rahatlıkla uyum sağladığı görülen Süleyman'ın dayısı Rafet Efendi'nin dükkânının içindeki günlük işlerine ve günün sonunda gelen ölümüne yer verilir (Kutlu, 2014, s. 47-57). "Kahkaha Çiçeği" başlıklı bölüm, felsefe hocası Şinasi'nin günlük tuttuğu notlardan oluşur. Eşi Nahide'den ayrıldıktan sonra kendini içkiye veren ve otelde yaşayan Şinasi Bey'in tuttuğu günlük notları eski karısına yazdığı mektuptan ve bir süredir ilgi duyduğu aynı okuldan iş arkadaşı bir kadın öğretmenle ilgili gözlemlerden oluşur (Kutlu, 2014, s. 58-66). Şinasi Bey'in iş arkadaşı isimsiz öğretmen gibi annesiyle yaşayan ve yaşı biraz ilerlediği için hakkında birtakım dedikodular çıkan Sabahat "Su Sesi" öyküsünün ana kahramanıdır. Ben anlatıcının kullanıldığı diğer öykülerden farklı olarak, ana kahramanın sesinin duyulmadığı öyküde üçüncü tekil anlatıcıya ve Sabahat'ı dillerine dolayan kasabanın erkeklerinin çoklu bakış açısına başvurulur (Kutlu, 2014, s. 67-73). Kitabın son öyküsü "Son" adını taşır. Bu öyküde, "Bu Böyledir" adlı ilk öyküde bırakılan yerden devam edilerek Süleyman ve ailesinin Kafkaesk bir absürtlük/belirsizlik içinde lunaparktan çıkma çabaları anlatılır (Kutlu, 2014, s. 74-90).

Mustafa Kutlu *Bu Böyledir*'de, çerçevesiz öykülemeye bazı modern ilaveler yapar. Çerçeve öykü içinde anlatılan öyküler geri dönüşler, çağrışımlarla ortaya çıkan anekdotlar, iç monologlar ve yer yer bilinç akışıyla ilerler. Eserin bir bütün olarak dayandığı lunapark metaforunu "Yavaşlayacak, duracak. Binenler incekler. Bu defa başkaları binecek." (2014, s. 17) cümlelerinde açıkça gösteren Kutlu, *Bu Böyledir*'in içeriğini eserin biçimiyle uyumlu hâle getirerek hikâyesini anlattığı altı ana karakterini altıgen geometriye sahip bir dönme dolaba bindirir. Kutlu'nun kontrolüyle ana iskelete bağlı kabinlerde oturan kahramanlar öyküler ilerledikçe odağa girerler ve yine onun müdahalesiyle tekrar çıkarlar. Ancak tıpkı farklı öykülerde tekrar tekrar görünen karakterler (Zinnure ve felsefe hocası Şinasi Bey gibi), hiçbir zaman tümüyle görüntü dışına çıkmazlar. Böylece eser boyunca okurun değişen perspektifi kahramanlarla ilgili gerçeklerin algılanmasını da değiştirir. Anlatıcı bazen dönme dolabın dönüşünü hızlandırır, bazen durdurur,

bazen de geri çevirir. Kutlu'nun kronolojisini geri dönüşler ve anekdotlarla aktardığı Süleyman'ın öyküsü "Son" başlıklı öyküye gelindiğinde ancak o zaman tümüyle ortaya çıkmış olur. Böylece, "Benim kronolojimi biliyor musun sen? Hep yenildiğimi yazdın. Oysa zaferlerle dolu tarihimiz." (2014, s. 8) diye anlatıcısına kafa tutan Süleyman dâhil, bütün öykü kahramanlarının gerçek trajedilerini istediği kadar, istediği zaman verme imkânı bulur. Bu durumun çarpıcı bir örneğinde, mahalle erkeklerinin ağzından türlü rivayetlerle maceraları ağızdan ağıza dolaşan Sabahat'ın anlatıldığı "Su Sesi"nin sonunda anlatıcı araya girerek kahramanının "gerçek"ini verir: "Nedir gerçek? Gerçek şu: Çirkin bir zabır kâtibi Sabahat. Bunak bir annesi var. Fukaralık her yanından akıyor. Ağzı da kokuyormuş diyorlar." (Kutlu, 2014, s. 73).

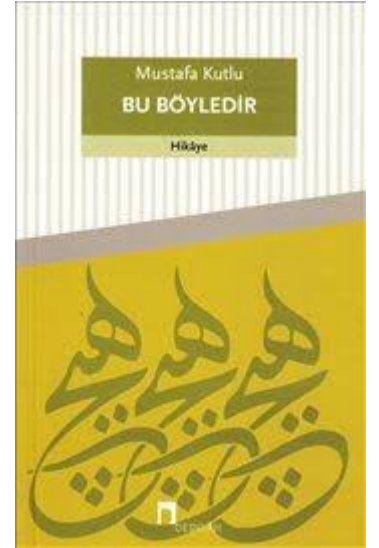
Bu bakımdan, ana gövdeyi oluşturan çerçeve öykü (Süleyman) ve ona bağlı kabinlerin ayrı ayrı meydana getirdiği öyküleriyle (Sabahat, Rafet Efendi vs.) *Bu Böyledir*, eserin genel konseptini oluşturan "lunapark" çerçevesinin ustalıklı kullanımı sayesinde hem biçimin hem içeriğin birbirini doğal biçimde ürettiği, bu yanı sıra organik dokuya sahip genel bir yapı sergiler.

BU BÖYLEDİR'DE ANLATIM

Laytmotif Tekniği

Mustafa Kutlu *Bu Böyledir*'de aralarında geri dönüş, iç monolog, bilinç akışının da bulunduğu pek çok modern anlatım tekniğine başvurur. Ancak bunlar arasında en fazla öne çıkan uygulama laytmotif tekniğidir. İlk defa bir müzik terimi olarak Hans von Wolzugen tarafından ortaya atılan "laytmotif", (Wagner'in operalarında olduğu gibi) bütün bir eser içinde belli bir nesne, karakter veya duyguyla özdeşleştirilen müzikal tema anlamına gelir. Thomas Mann tarafından "tekrarlayan tema ve birim" anlamında edebiyata kazandırılan terim, daha geniş anlamda, bir yazarın en sevdiği temalar anlamında da kullanılabilir (Cuddon, 1999, s. 453). Laytmotif tekniği, müzikte belli aralıklarla tekrarlayan birimlerin hem ritim hem süreklilik oluşturma etkisinin edebiyata da uyarlanabileceği düşüncesiyle edebiyata uyarlanır ve başarılı sonuçlar elde edilir. Aytaç'ın laytmotif tanımındaki "telaffuz farklılığı", "jest ve mimikler" ve "yaratılış özellikleri"ne Tekin, aynı zamanda, "romanda sık sık tekrarlanan söz grubu, herhangi bir dize, yine konu ve kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı kelimeler(i)" (2004, s. 251-252) ekler.

Yukarıda, *Bu Böyledir*'in dil ve üslup bakımından yoğun biçimde sembolik ve alegorik bir metin olduğu belirtilmişti. Kutlu'nun tasavvufi konuları ele almak için elverişli bulduğu bu simgesel dil, kullanılan sembollerin tekrarıyla kendini başta Kur'an olmak üzere, dini ve tasavvuf metinlerinin üslubuna daha da yaklaştırır. Kur'an'daki söz öbeği ve ayet tekrarlarının "Tekrarda hayır vardır" sözüyle açıklandığı bir geleneğe telmihte bulunarak "Unutmayalım ki, tekrarda



güzellik vardır” diyen Tekin, Leech’in retorik açıklamasını önemli bulur: “Tekrar, anlama duygusal bir yücelik ve bir vurgu kazandırır.” (2004, s. 253).

Öykü anlayışında geleneksel/dinî metinlerin çerçeve öykücülüğünden büyük oranda faydalandığını gördüğümüz Kutlu, biçim meselesinin yanı sıra, öykü dilinde de aynı kaynaklardan beslenerek bütüncül ve tutarlı bir üsluba ulaşır. Sözlü kültürün, dinleyicilerin zihinlerinde kerteriz noktaları belirlemelerini sağlayan ve böylece akılda tutmayı kolaylaştıran tekrarları, yazılı kültürde anlamı yoğunlaştıran, duyguları pekiştiren imgelere dönüşür. Her ne kadar Kutlu yazılı bir metin oluştursa da onun okuruyla sohbet eder havası ve yalın, samimi anlatım tarzı farklı öykülerde kullandığı tekrarlarla dinleyicilerinin dikkatini ve hafızasını yoklayan bir meddahın tavrını andırır.

Kutlu’nun dönme dolap gibi sürekli bir dönüş hareketi verdiği öykülerinde lunapark, Atatürk parkı, tavşan, ördek, kahkaha çiçeği gibi ortak laytmotifleri öne çıkardığı görülür. Pek çok yazar tarafından kullanılan bu tekniği *Bu Böyledir*’de farklı kılan, anlatının mekânıyla ve onun estetiğiyle, dolayısıyla müziğiyle kurduğu kompleks ilişkidir. Bilindiği gibi sirkler ve panayırılar, eski çağlardan beri insanların eğlence, kutlama ve ticaret gibi amaçlarla bir araya geldikleri yerlerdir. Bunların modern mirasçıları olan fuarlar ve lunaparklar ise Sanayi Devrimi sonrasında teknolojik imkânlarıyla birer ışık, ses ve müzik gösterisinin yaşandığı karnavalesk mekânlara dönüşür. “Mekâna *işaret etmeyen* söylem ölümcül bir boşluktur, laf kalabalığıdır.” (2016, s. 153) diyen H. Lefebvre’yi doğrularcasına Kutlu, vermek istediği mesajların tümünü *Bu Böyledir*’de olayların geçtiği mekânın estetiğine uydurur, eserinin biçimini mekânın belirlemesini sağlar:

“Lunaparkta ise insan hayatındaki pek çok aslî fonksiyona denk düşen unsurlar vardır. Biçim açısından da birçok benzerlikler bulunmaktadır. Özellikle *müziği*, şamatası, eğlencesi ve ışıklarıyla oldukça renkli bir dünya sergiler. Dünyamız da oldukça renkli bir görünüme sahiptir. Yazdıklarımda görsellik önemli bir yere sahip olduğu için *sesli*, hareketli ve renkli motifleriyle lunaparkı bu görsellik çerçevesinde kullandım.” (Dirin, 1999, s. 116)

Lunaparkı bir dünya alegorisi olarak kullanan Kutlu (Can, 2017, s. 129-132), bilinçli veya bilinçsiz olarak, oradaki ışık, ses ve hareket biçimlerinin de eserinin biçimini şekillendirmesine de izin verir. Bir müzik terimi olan “laytmotif”i kullanırken de lunaparkın müziklerini, renklerini, ışıltılarını okurun zihninde canlandırmak istercesine “sirk müziği”nin hızlı tempolu ritimlerinden faydalanır. Anlatılan olayların tümüyle lunapark alanında yaşandığı “*Bu Böyledir*”, “*Süleyman’ın Seçimi*” ve “*Son*” adlı öykülerdeki hızlı ritmi sağlayan kısa cümleler, yalın anlatım olduğu kadar, cümlelerin sürekli kendini tekrar eden sirk müziklerinin hızlı temposuna uydurulmuş tekrarlar olduğu düşünülebilir. Okur, özellikle “*tavşan*” laytmotifinin metnin orasından burasından bir çıkıp bir kaybolduğu eserin ilk sayfalarında nişan aldığı tavşanı vuramadığı için sıkıntılı dakikalar yaşayan, anekdotlarla, çağrışımlarla, geri dönüşlerle adeta hayatının muhasebesini çıkaran Süleyman’ın bunalımına eşlik eden rahatsız edici bir sirk müziği duyulabilir. Lunapark sesleri, gürültüleri ve müzikleriyle kendinden geçmiş bir dünyadır ve Süleyman’ın oradaki iğretiliği onun

trajedisini daha da belirgin kılar. Kutlu, Süleyman'ın dramını öne çıkarmakta lunaparkın ışık ve seslerinden faydalandığını şu sözleriyle ifade eder:

“Bir diğer katman ise lunaparkın bu özellikleriyle birlikte orada gezen Süleyman'ın o fukara dünyasıyla kurulan tezat görünümüdür. Süleyman'ın içinde bulunduğu bu tezat, kendi mekânının dışına çekilen insanlarda çok derin yaralar açar. İşte felsefe dersinden sınıfta kalmış bir Süleyman, bu yalnızlığı ve birbirine zıt duyguları yaşayan bir insandır. *Lunaparkın debdebesi kahramanımızın içine düştüğü tezadı arttıran unsurlardır.*” (Dirin, 1999, s. 116).

Yanı başında, her attığını vuran kıllı adam gibi “kıllı bir kahkaha” (Kutlu, 2014, s. 12) atmak isteyen Süleyman, “Sesi her yere ulaş(an)” (Kutlu, 2014, s. 9) lunaparkın gürültüleri arasında komutanına tekmil verir; iki yıl kaldığı dersin ikmal sınavında felsefe hocasının önünde hayat felsefesini izah etmek zorunda bulur kendini. “Bu böyledir. Yaz tatillerinde tuğla ocaklarında çalışan cılız çocuklar, dul karı yetimleri, bir kötü tavşanı bile vuramayan askerliğini yapmış banka memurları, adı Süleyman'a çıkmışlar, hep felsefeden kalırlar.” (Kutlu, 2014, s. 12). Sürekli aynı melodiyi tekrarlayan, küçük düşürücü ve alaycı bir sirk müziği eşliğinde tavşanlar Süleyman'ın başarısızlıklarının simgesine dönüşür. Süleyman baktığı her yerde vuramadığı tavşanları görür. Onları birer fetiş nesnesi olarak düşünür. Süleyman ışıklarına, renklerine, müziğine kapıldığı lunaparkın içinde, Benjamin'in yukarıdaki tanımıyla, bir “fantazmagori” içindedir. Eğlence ve tüketim endüstrisinin etkisiyle, fetiş nesnelere aldanır. Kendine ve başkalarına yabancılaşır (Benjamin, 2017, s. 94).

BU BÖYLEDİR VEYA “HİÇ HİÇ HİÇ”

Kutlu'nun *Bu Böyledir*'de ve diğer eserlerinde anlattığı tasavvuf düşüncesinden, dinden ve geleneksel yaşamdan ürettiği “Müslümanca yaşam”, “kanaat ekonomisi” gibi kavramların, modernizmin çıkışsızlıklarına çözüm olup olmayacağı bu yazının sınırları dışındadır. Onun öykücülüğünü konu eden çalışmalar çoğunlukla eserlerinde işlediği modernite-gelenek çatışması üzerinde dururlarken ve eserlerindeki geleneksel üslup ve dil öğelerini öne çıkarırlarken (Yıldırım, 2007; Can, 2017; Işık, 2019) kullandığı modern kurmaca tekniklerine aynı dikkati yöneltmezler. Kutlu üzerine yayımlanan son kitap çalışmasında Yıldız, öykülerin teknik boyutunu ele aldığı “Öykünün Bir Niyet Etrafında Düzenlenmesine Vasıta: Teknik” başlıklı bölümde yazarın “müstakil hikâyeler”inin her bir kitap içinde birleşerek tek bir “hikâye” meydana getirdiğini kaydeder (2019, s. 35), ancak “çerçeve öykücülüğü” kavramına değinmez.

Yukarıda, *Bu Böyledir*'in mirasçısı olduğunu belirttiğimiz metin geleneği içinde andığımız *Muhayyelat* ve *Müsameretname*'den söz konusu eseri ayıran en önemli özelliği, bizce, yazarın ustalikle uyguladığı modern edebî tekniklerdir. Tanpınar, Türk öykücülüğünün ilk örneklerini değerlendirirken bu eserlerde insanın gerçek trajedisinin görünmediğini ve bunda “harikulâde”nin oynadığı etki üzerinde durur: “Filhakika, hangi kaynaktan gelirse gelsin, Müslüman hikâyesinde çok defa bu harikulâde tesadüfler, periler ve cinler vardır. İşte bu yüzden

şark hikâyesi folklor sınırı içinde kalmıştır.” (1988, s. 26). Dikkatle değerlendirildiğinde, *Bu Böyledir*'de karakterlerin inanılmaz rastlantıların mümkün kıldığı tesadüflerle değil, bir dönme dolabın ayakta durmasını ve hareket etmesini sağlayan mühendislik bilgilerini andıran özenli ve hesaplı bir kurgulamayla öyküde birbirlerine bağlandıkları görülür. Bu bakımdan *Bu Böyledir*'in edebi başarısını verdiği mistik/metafizik mesajlardan çok, eserin biçimiyle içeriği arasındaki ilişkiyi mümkün kılan yapısında ve edebî teknikleri kullanmadaki yetkinliğinde aramak gerekir.

Bununla beraber, burada ele aldığımız yapı ve anlatım tekniğinin ortaya koyduğu hikâyelerin, yine eserin genel kurgusuyla bağlantılı olarak, içeriği ve mesajıyla ilgili bazı tespitlerde bulunulabilir. Dergâh Yayınları'ndan 1987'de çıkan ilk baskısının kapağında hüsn-ü hatla yazılmış bir “Hiç Hiç Hiç” yazısı *Bu Böyledir*'in kapağını süsler. Akli ve gönlü çelen işlerine, lezzetlerine rağmen dünyanın üç defa tekrar edilerek kesinlenen bir “hiç”ten ibaret olduğunu söyleyen tasavvufi düşüncenin ürünü olarak eser, kapağından genel kurgusuna kadar aynı konsept etrafında sıkı bir örgüyle kenetlenmiş güçlü bir yapıya sahiptir. Yukarıda açıklanan kendine has geometrisiyle bir dönme dolaba benzettiğimiz bu yapı, alegorisi olduğu dünyanın küçük bir modellemesini sunar. Kutlu'nun inanç biçimi ve dünya görüşünü yansıttığı bu sembolik dil, yine yazarın ifadesiyle, dünyayı kendisine meyledildiğinde içinden çıkılamayan bir “çember”, “fasit daire” olarak betimler (Dirin, 1999, s. 119). 1950'li yıllardan bu yana ülkenin geçirdiği toplumsal değişimi ve kişilerin iç çatışmalarını, hesaplaşmalarını bu minyatür dünya diyebileceğimiz yapı içinde anlatırken modernitenin çıkışsızlıklarına tasavvuf düşüncesinden ve geleneksel yaşamdan hâl çareleri üretmeye çalışan Kutlu'nun çabası, “modernizmi, modern insanların modernleşmenin nesnelere oldukları kadar öznelere de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar” (2014, s. 11) olarak tanımlayan Berman'ın yaklaşımının karşıtıdır. Kutlu'nun yaptığı, aslında, Berman'ın tam olarak şu tarifine uyar: “Modernist sanat ve düşüncenin tüm biçimleri ikili bir karaktere sahiptir: Hem modernleşme sürecinin ifadeleri hem de ona karşı çıkışlardır.” (2014, s. 315). Doğulu hikâye yapılarını kullanan Kutlu modern hikâyenin teknik imkânlarından eşit biçimde faydalansa da moderniteye baktığında her şeyiyle olumsuz bir “hiç” görür. Önceki sayfalarda andığımız “Dönme Dolap” başlıklı yazısında kendi çocukluğunun kol gücüyle çalışan tahta dolaplarını özlemle yâd eden Kutlu'nun, *Bu Böyledir*'in “Son” başlıklı bölümünde dönme dolabı bir kapana, içinde dönenleri de hız sarhoşlarına benzetmesi bu yüzdendir. Lunapark, son bölümde amaçsızca bekleyen, gezinen, gürültü yapan kalabalıklarıyla bir kıyamet meydanıdır artık. Hâlihazırda kötülüklerle dolu dünya, modernizmin getirdiği teknolojik ürünleri, akla durgunluk veren hızı, çılgın tüketimi pompalayan fetiş ekonomisiyle Müslüman için gerçek bir cehenneme dönmüştür. Eser adlarının seçimindeki özeniyle bilinen Kutlu, Kur'an'ın “ve lehû” “kezâlik” ifadelerinden ilhamla “Bu böyledir.” (Kutlu, 2014, s. 12, 18) veya sadece “Böyledir.” (Kutlu, 2014, s. 26, 37) der farklı öykülerde. Kutlu kesinlik bildiren bu ifadelerle anlattıklarına dair kati inancını dinî bir vurguyla ortaya koyar. Bu bakımdan, onun bakış açısının Rus edebiyatının

ünlü romanı *Oblomov*'un ilk bölümünde modernizm öncesi eski, Ortodoks Rusya'yı bir ütopya ülkesi olarak betimleyen, böylece müzmin tembel kahramanının trajedisini ima eden Gonçarov'un tavrını hatırlattığı söylenebilir.

SONUÇ

Türk edebiyatında hikâye türünün ilk örneklerinin Batı edebiyatı etkisinde geliştiği söylenemez. Köklü bir hikâye anlatma geleneğine sahip Türk öykücülüğü Batılı anlamda ilk örneklerini vermesinden bu yana içerik ve teknik bakımdan özgün bir yapı sergileyerek ilerler. Türk edebiyatında geleneksel anlayışı devam ettiren öykücülerden biri olan Mustafa Kutlu, Şark hikâyeciliğini modern ve postmodern tekniklerle birleştirdiği eserleriyle Türk öykücülüğünü en eski köklerinden bugüne getiren önemli bir anlayışın temsilcisidir.

Kutlu, modern insanın çikışsızlıklarını, iç hesaplaşmalarını bir lunapark alegorisiyle anlattığı *Bu Böyledir* adlı eserinde Şark hikâyeciliğinde sıkça başvurulan bir teknik olan çerçeve öykücülüğünü kullanır. Çerçeve öykü içinde anlattığı öykülerde geri dönüşlere, anekdotlara, iç monologlara ve bilinç akışına sık sık başvurur. Kurduğu sembolik dünyaya kaybeden erkeklerin, hayallerine kavuşamamış, sevilmemiş kadınların, modern felsefenin ve dinî/geleneksel anlayışın penceresinden ayrı ayrı baktığı öykülerinde genel bir doğru ortaya çıkarmaya çalışan Kutlu, yararlandığı tasavvufi/dinî metin geleneklerinde olduğu gibi genel bir doğru, yazarın deyimiyle "hikmet", "ahenk" ve "hakikat"e bu çerçeve öyküyle ulaşır. Verdiği mesajın okura en kolay biçimde iletilmesine yardımcı olan söz konusu çerçeve öykü yapısını, olayların geçtiği lunapark imgesinin kendisiyle uyumlu hâle getiren Kutlu, eserinin içeriğiyle biçimi arasında güçlü bağlar kurar. Bir bütün olarak düşünüldüğünde, hikâyesi anlatılan altı ana karakterin bir altıgen geometrisiyle birbirlerine bağlandıkları büyük bir dönme dolap yapısı ortaya çıkar.

Bu Böyledir'de dünyayı bir kasaba lunaparkı metaforuna dönüştüren Kutlu, kullandığı bu modern imgeyi tasavvufun sembolik diline başarıyla uyarlar. Bunu yaparken sembollerden, simgelerden ve mecazlardan faydalanır; bütün öykülerde tekrar tekrar kullandığı "laytmotiflere" başvurur. Eserde en sık kullanılan laytmotiflerden biri olan lunapark, sesleri, gürültüleri ve müzikleriyle terimin müzikal anlamını okura duyuracak biçimde anlatıya eşlik eder. Özellikle anlatının ağırlıklı biçimde lunaparkta geçtiği öykülerde ana karakterin bunaltısını, uyumsuzluğunu, gülünçlüğünü ve çaresizliğini yansıtan bir "sirk müziği" arka planda uğuldar. Her şeyiyle modern dünyanın simgesine dönüşen lunapark biteviye tekrarlanan, görünürde neşeli gerçekte alaycı ve küçük düşürücü müzikleriyle illüzyonunu daha da büyütür.

Dinî/tasavvufi gelenekten beslenen Mustafa Kutlu, modern dünyanın insanı kendine ve başkalarına yabancılaştıran aldatmacasını yine modern imgelerle, ancak tasavvuf sembolizmiyle anlattığı *Bu Böyledir*'de vermek istediği mesaja uygun olarak geleneksel hikâye yapısını ve modern anlatım tekniklerini bir arada ve uyumlu bir şekilde kullanır. Biçimden içeriği ve -tam tersi olarak-

içerikten biçimi üreten kurgusuyla *Bu Böyledir* çok eski bir hikâye anlatma geleneğine sahip Türk öykücülüğünün modern anlamda ulaştığı teknik gücü gösteren önemli bir eserdir.

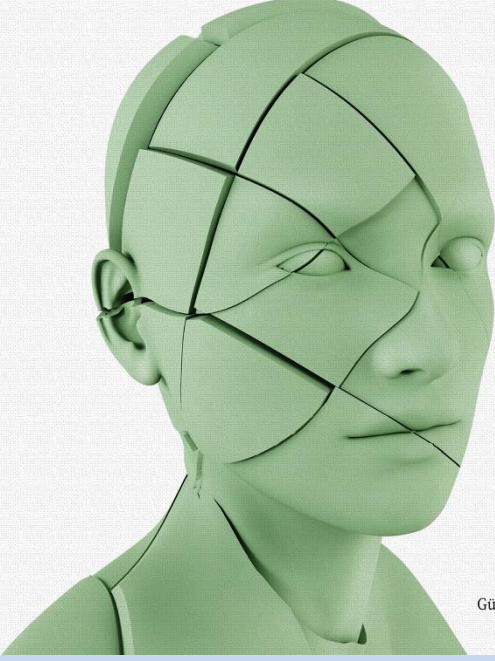
KAYNAKLAR

- Akbal, Oktay (1983). *Lunapark* (1. basım). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Aktunç, Hulki (1971). "Aydınlar ve Hikâyeciliğimizin Doğuş Sorunları". *Türkiye Defteri*. S. 1. 2-10.
- Benjamin, Walter (2017). *Pasajlar* (13. basım). Çev. A. Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, Marshall (2014). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (17. basım). Çev. Ü. Altuğ, B. Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büyük Larousse C. 15* (1991). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Can, Bilal (2017). *Kentle Kavga-Mustafa Kutlu Öykücülüğünde Mekân* (1. basım). İstanbul: İzdiham Yayınları.
- Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. England: Penguin Books.
- Demir, Ayşe (2006). "Başlangıcından Cumhuriyete Kadar Ana Çizgileriyle Türk Hikâyesi". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. C. 4. S. 7. s. 99-128.
- Dirin, İlyas (1999). "Mustafa Kutlu ile Öykücülüğü Üzerine". *Hece: Aylık Edebiyat Dergisi*. S. 33-34, s. 106-123.
- Işık, Koçak Ayşe (2019). *Mustafa Kutlu Hikâyelerinde Kentli İnsan Olmak* (1. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2002). *Hikâye Tahlilleri* (8. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kurân-ı Kerim ve Muhtasar Meâli* (2006). İstanbul: Hayrat Neşriyat.
- Kutlu, Mustafa vd. (2007). "Allah Varsa, Trajedi Yoktur!" *Türkiye Söyleşileri 2-Kültür*. 1. Bs. İstanbul: Küre Yayınları.
- Kutlu, Mustafa (2013). "Kara Kitap". *Kara Kitap Üzerine Yazılar* (3. basım). Der. N. Esen. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kutlu, Mustafa (2014). *Bu Böyledir* (13. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kutlu, Mustafa (2015). *Vitrinde Olmak* (1. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kutlu, Mustafa (2020). *Kalbin Sesi İle Toprağa Dönüş*. (1. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Lefebvre, Henri (2016). *Mekânın Üretimi* (4. basım). Çev. I. Ergüden. İstanbul: Sel Yayınları.
- Lekesiz, Ömer (2001). *Yeni Türk Edebiyatında Öykü C. 4* (1. basım). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Longman-Metro Büyük İngilizce - Türkçe - Türkçe Sözlük* (1993). İstanbul: Longman-Metro Yayınları.
- Necatigil, Behçet (2005). *Sevgilerde: Kendi Seçtiği Şiirleri* (8. basım). İstanbul: Can Yayınları.
- Dirlikyapan, Jale Özata (2013). *Kabuğunu Kıran Hikâye-Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* (2. basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şirin, Mustafa Ruhi (2012). *Dünya Bir Lunapark* (1. basım). İstanbul: İz Yayınları.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (7. basım). İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (9. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2004). *Roman Sanatı 1-Romanın Unsurları* (4. basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tosun, Necip (2004). *Türk Öykücülüğünde Mustafa Kutlu* (1. basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tosun, Necip (2014). *Modern Öykü Kuramı* (2. basım). Ankara: Hece Yayınları.
- Tosun, Necip (2017). *Doğu'nun Hikâye Kuramı* (2. basım). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Yıldırım, Ercan (2007). *Mustafa Kutlu Hikâyeciliği-Varoluş, Yabancılaşma, Hakikat* (1. basım). Ankara: Ebabil Yayınları.
- Yıldız, Alpay Doğan (2019). *Mustafa Kutlu Hikâyeciliği-Hikmet ve Ahenk*. (1. Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yivli, Oktay (2019). *Öykü Nasıl Okunur: Modern Öykü ve Yöntem* (1. basım). Ankara: Günce Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

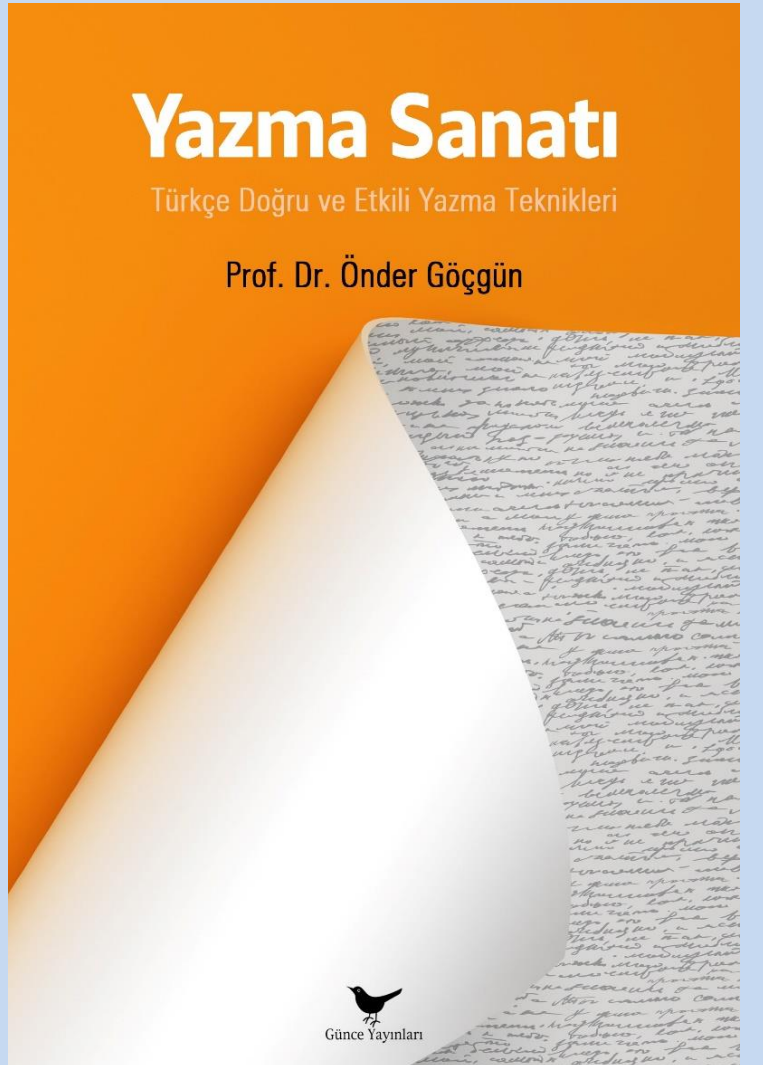


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

“Dergâh Mecmuası”nda Resim Teması

PROF. DR. SEFA YÜCE*

Öz

Mütareke ve Millî Mücadele dönemlerinin önemli yayın organlarından biri olan *Dergâh* mecmuası, Türk kültür ve sanatına bütüncül bir bakış açısıyla bakar. Edebî faaliyetlerin yanında resim, heykel ve sinema ile ilgili eleştirel değerlendirmelere yer verir. İşgal döneminin en buhranlı günlerinde İstanbul’da resim sergileri açılır. Bu sergilerde, ressamlarla beraber Galatasaray ve Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencilerinin sergileri de dikkati çeker. *Dergâh*, bu sergilerle ilgili her on beş günde haber ve yorumlar yayımlar.

Yahya Kemal, nesrimizin istenilen düzeyde olmamasını resme bağlar. Mecmuada, sanata estetik açıdan bakan Ahmet Haşim poetik anlayışını resmi ele alış ve değerlendirmesinde de gösterir. Haşim, *Dergâh*’ta ressamların resimlerini yorumlarken sanatın sıradanlaşmaması üzerinde durur. Ona göre sanat, bir nevi üst yapıdır. Mecmuada, Fevzi Lütfi yazılarında Türk ressamlarını gelişim göstermemeleri nedeniyle eleştirir. Mustafa Şekip ise Türk resmini metafizik açıdan değerlendirir.

Anahtar sözcükler: Sanayi-i Nefise, resim ve metafizik, Çallı kuşağı, Meşrutiyet kuşağı, Millî Mücadele resmi.

PAINTING THEME IN “DERGÂH MAGAZINE”

Abstract

Dergâh Magazine, which is one of the important media organs of the Armistice and National Campaign period, reviews Turkish culture and art from a holistic perspective. In addition to literary activities, it also includes critical evaluations on painting, sculpture and cinema. Painting exhibitions are held in İstanbul during the most depressed days of the occupation. In these, the exhibitions of Galatasaray and Fine Arts School students, along with the painters, also attract attention. *Dergâh* publishes news and commentaries on these exhibitions every fifteen days.

Yahya Kemal considers that our prose literature is not at the desired level because of painting. In magazine, Ahmet Haşim, who looks at art from an aesthetic point of view, also shows his understanding of poetics in his evaluation of painting. When Haşim interprets the works of the painters in *Dergâh*, he emphasizes the ordinaryization of art. According to him, art is a kind of superstructure. In the magazine, Fevzi Lütfi criticizes Turkish painters for their lack of progress in his writings. Mustafa Şekip, on the other hand, evaluates Turkish painting in terms of metaphysics.

Keywords: Fine Arts, Painting and Metaphysics, Çallı Generation, Constitutional Monarchy Generation, National Campaign Painting.

GİRİŞ

Mütareke ve Millî Mücadele döneminde yayımlanan *Dergâh*, sanatı bütüncül bir bakış açısıyla ele alır. Mecmuada, güzel sanatlarla ilgili pek çok görüş ve tenkide yer verilir. Bizde ve Batıda güzel sanatlarla ilgili gelişmeler yakından takip edilir. Ressamlar ile edipler, İstanbul'un işgali süresince sanatın insanımıza bir ümit olması için gayret sarf ederler. Ayrıca *Dergâh*'ta düzenli olarak "İstanbul'un On Beş Günü" ile ilgili sanat haberlerine yer verilir. Bu haberlerde "resim" önemli yer tutar. Mecmuada gerek nesirleri ve gerekse şiirleriyle dikkat çeken Ahmet Haşim resimle ilgili yazılar da kaleme alır. *Dergâh* mecmuasının yayın hayatına başlamasında büyük emeği olan Yahya Kemal ise, sanat konusunu ele alır ve değerlendirir.

Yahya Kemal, bizde sanat ve kültürün istenilen seviyede gelişememe nedenlerini iki ana unsura bağlar: "Resimsizlik ve Nesirsizlik". O, bu konuda şu tespitleri yapar:

"Bu iki fecî noksanımız olmasaydı bizim milliyetimiz bugün olduğundan yüz kat daha kuvvetli olurdu. Resimsizlik yüzünden cedlerimizin yüzlerini göremiyoruz. Ah bu ne fecî hicrandır! Eski şehirlerimizi göremiyoruz. (...) Vatanı kurduğumuz eski seferlerimizi, eski meydan muharebelerimizi, bu muharebeleri başaran şerefli ordularımızı göremiyoruz. Ah, ah... Resimsizlik yüzünden daha neleri, daha neleri göremiyoruz. (...) Hulûsa bugün aydınlığının hudutsuzluğuyla insanları insan eden nesir Araplarda da yoktu. Acemlerde de yoktu. Biz zavallı Türkler Arap ve Acem tilmizleri olduğumuz için, ayrıca da kendi millî kusurumuz olarak, az yazdığımız için nesirsiz kaldık. (...) Eğer Türk milletinin resim bir, nesir iki bu iki sanatı olsaydı bugün milliyetimizin kudreti, olduğundan yüz kat daha fazla olurdu. Muhayyileyi en fazla işleyen bu iki sanatı tâlih, bizden esirgedi. Cedlerimizin resimleri yok, onları hemen hemen bilmiyoruz. Minyatürlerden, Avrupa'nın o sıralardaki ressamlarının levhalarından hayal meyal onları seziyoruz... Nesrimiz, çok kusurla malûldur. Çok kısa yazmışız, çok kötü yazmışız. Çok kısa yazmışız (Beyatlı, 1984, s. 68-71)."

Yahya Kemal'in bu tespitleri geçmişe dönük genel bir muhasebedir.

Resmin başlangıcı ile dinî ve edebî eserlerde kullanılışının uzun bir hikâyesi olmakla birlikte bizdeki macerasına bakmak gerekir. Resim, Tanzimat'ın ikinci yarısından sonra edebî dergilerde görülür. "Osmanlı'nın ilk dergisi *Mecmua-i Fünûn*'da (1862) henüz resim basmak mümkün olmadığından yapıştırma fotoğraflar kullanılır. İlk resimli mecmuamız *Mir'at'tır* (1862) ve litografya tekniğiyle basılmış resimleri vardır; ama sanat değeri olan resimlerin basımı için *Mir'at-i Âlem Mecmuası'nı* (1864) beklemek gerekir(tir) (Özgül, 1997, s. 26-27)." Ahmet İhsan'ın matbuat hayatına atılması ve *Servetifünun* dergisini yeni bir anlayışla çıkarmak istemesi, onu birtakım arayışlara yöneltir. Resimli bir dergi çıkarmanın kolay olmadığını anlar ve bu amaçla bir Avrupa gezisi yapmaya karar verir. Paris ve Viyana matbaalarını gezer. Paris'ten kâğıt ve Viyana'dan yeni klişeler getirtir (Tokgöz, 1930, s. 64-65).



Padişah II. Abdülhamid, bu dönem dergilerini ekonomik olarak destekler. *Servetifünun'a* da Dahiliye bütçesinden 3240 kuruş bir aylık bağlar. Derginin 27. sayısında Ortaköy Camii, bir sonrakinde ise Kız Kulesi'nin resmi basılır. Ayrıca Müze-i Hümâyün Müdürü Osman Hamdi Bey'in yardımlarını gören Ahmet İhsan Paris'ten fotografer ve çinkografi ustası Napier'i İstanbul'a getirir. *Servetifünun* dergisiyle resmin önemi artar (Özgül,1997, s. 27-28).

Resimle birlikte "perspektif" kavramı kültürümüze girer. "Perspektif", insana yeni bakış açısı kazandırır. Bu kavram Rönesans'la beraber sanatkarın gündemindedir. "Perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. Bu tıpkı deniz fenerinden çıkan ışınlar gibi, ama dışarı doğru çıkan ışınlar yerine burada görünen şeyler sanki içeri ilerler. Geleneklere uyularak bu görüşlere gerçek denir. Perspektif bir tek gözü, görünen nesnelere dünyasının merkezi yapar. Her şey sonsuzluktaki kayma noktası gibi gözün üstünde toplanır (Berger: 2018:16)." Bu anlayış edebî eserlere de yansır. Meşrutiyet döneminde Fecriati ile birlikte şiirde parnasyenleri örnek alma ve empresyonizmin etkisi bariz şekilde görülür.

Bu dönem Türk resim sanatında "Çallı Kuşağı" ya da "Meşrutiyet Kuşağı" olarak da anılan "1914 Kuşağı"nın etkisi 1930 yıllarına kadar sürer. "Meşrutiyet Kuşağı"nın ressamaları şunlardır: "İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Mehmet Ruhi, Sami Yetik, Avni Lifij ve Namık İsmail'dir. "Bu isimle anılmalarının nedeni, 1910 yılında Paris'e eğitim için gönderilip I. Dünya Savaşı çıkınca da yurda geri dönmüş olmalarıdır. Bu ressamaların dışında aynı sanat ortamını paylaşan diğer ressamlar, Ali Cemal Ben'im, Mehmet Ali Laga, Hayri Çizel, Esad Arseven, Bahriyeli İsmail Hakkı, Üsküdarlı Cevat Bey, Şevket Dağ, İzzet Ziya, Mihri Müşfik, Celile Hikmet, Müfide Kadri ve Belkıs Mustafa'dır (Okkalı, 2019, s. 51)."

Kadınların talebi üzerine 1914 yılında İnas Sanayi-i Nefise Mektebi Âlisi açılır. Kadınlar resme büyük ilgi gösterirler. Bu dönemin sanatçılarından Mihri Müşfik pek çok ünlünün resmini yapar. Bunlar arasında *Servetifünun* topluluğu üyeleri arasında yer alan Hüseyin Cahit Yalçın'ın eşi Mevsume Hanım da vardır. Mihri Müşfik Hanım, yetenekli ve renkli bir kişiliktir.

Sanatçı 1918 yılında düzenlenmeye başlayan resim sergilerinde Beyoğlu'nda ve Şişli'de resim sergisi açarak Osmanlı kadınının kültürel faaliyetlerinin gelişimine bir ivme kazandırır. Mihri Müşfik, aynı zamanda "Osmanlı Ressamlar Cemiyeti"nin de üyesidir. Kendisi, ayrıca Güzin Duran, Nazlı Ecevit, Belkıs Mustafa, Hale Asaf, Aliye Berger, Fahrelnisa Zeid gibi önemli sanatçıların arasında bulunduğu öğrencileriyle Türkiye'de kadın sanatçı geleneğini başlatır (Okkalı, 2019, s. 56).

Resim, II. Meşrutiyet'ten sonra gündelik hayatın parçası hâline gelir, sosyal hayatın ve modanın değişimini de yansıtır. Bu dönemde çok sayıda kadın dergisi yayın hayatına başlar.

Resme ilgi giderek artar. Birinci Dünya Savaşı ile beraber, bir kaos ortamı yaşanır. Bununla birlikte yine de İstanbul'da kültürel faaliyetler bir ölçüde devam eder.

MÜTAREKE DÖNEMİ

Dergâh mecmuası, Mütareke döneminde İstanbul'da kültürel faaliyetleri yakından takip eder ve okurlarını "İstanbul'un On Beş Günü" adıyla bilgilendirir. Bu haberlerin birçoğu resim ve sinema ile ilgilidir. İlk haber, kadınların resim sergisidir: "Bu son iki hafta zarfında Çemberlitaş karşısındaki Ressamlar Cemiyetinin resim sergisiyle Bezmiâlem Sultanîsinde İnâs Sanayi-i Nefise Mektebi tâlibatının eserleri teşhir edilen sergi ve Medreset'ül Hattâtîndeki yazı sergisi İstanbul'un uyuklayan canlı bir hadisesi oldu (*Dergâh*, 1921, s. 228)."

Mecmua, Ressamlar Cemiyeti'nin sergisi ile ilgili değerlendirmelerde bulunur.

"Kapıdan girer girmez serginin en büyük eseri olan Sami Bey'in 'Aydın Önlerinde' unvanlı levhası göze çarpıyor. Bu levha viran bir köyün harabeleri üstünde vatan müdafaasını gösteriyor. Gerek Sami Bey gerekse İbrahim Bey Türk ruhunun en hassas taraflarında fırtınalar koparan böyle mevzuları eserlerinde canlandırdıkları için pek çok tebrik ve takdire şâyândırlar. Bu levha, geri plandaki şahısların biraz hareketsizliği ve sol tarafın sağ tarafa nispetle hissedilen boşluğu gibi bir iki ufak tefek kusuru ihtiva etmekle beraber serginin en güzel eserlerinden biridir. (...) Çallı İbrahim Bey de *İzmir'de Yunan Mezâlimi* unvanlı tablosunda mevzu sanatkar çok canlı olarak tespit etmiş. Yine İbrahim Bey'in *Mevleviler* unvanlı bir tablosu bu serginin dikkate şayan eserlerindedir... *Akisler, İstirahat, Beyaz, Elbiseli Kadın* unvanlı başlıca üç güzel eserin sahibi olan Hikmet Bey, bilhassa renk intibahındaki muvaffakiyetiyle temâyüz ediyor... Nazlı, Güzin, Sabiha, Mediha, Melek Hanımlar portre ve natüremortlarında Şeref, Saim, Refik, Midhat Beyler de poşadlarında âti için bize çok şeyler vaat eden istidadını meydana koyuyorlar. (...) Her sene Kız Sanayi-i Nefise Mektebinde açılan resim sergisi bu sene de Bezmiâlem İnâs Sultanîsinin alt katında umuma küşat edilmiştir... İkinci salonda altın madalya müsabakası için yapılan yağlı boya resimleri teşhir edilmiştir. Altın madalya kazanmış olan Melek Hanım'ın nefis resimlerinden maada Bâkiye, Nazlı, Nevzat, Nimet Hanımların eserleri ayrı ayrı takdire şayandır. Bâkiye Hanım'ın yevmî gazetelerde mevzubahis olan *Lodos Havasında Galata Rıhtımı* ve Nevzat Hanım'ın *Genç Bir Hanım'ın Başı* pasteli kıymetli bir eser-i sanattır (*Dergâh*, 1921, 229).

Ahmet Haşim'in *Dergâh*'ta yayımlanan "Ressamlarımız Hakkında Bir Mütalaa" başlıklı yazısı, sanata ve sanatkâra bakış tarzını yansıtır. Ona göre, şevksiz ve durgun hava sanatın geneline hâkimdir. Özellikle ressamlar, teşvik ve rağbet görmemekten şikâyet edebilirler.

"Bir türlü şikâyetlerden ve sitemlerden teressüm eden kanata göre öyle anlıyoruz ki, ressamlarımızca, resmin bizde bir türlü terakki edemeyişinden mesul, onlardan başka, hemen çok az, herkestir. Bu kanaat ne dereceye kadar nefsü'l-emre mutabık, ne dereceye kadar doğrudur? Biz onun görüldüğü kadar doğru olmadığını iddia edeceğiz. Maişet darlığı ve buna benzer gayr-ı müsait şerâitin sanatkarı felce uğratmak kudretinde

olmadığına dair tarih-i sanat, sayısız misallerle doludur. (...) Fakat davayı tevsîk için bu kadar uzaklardan delil aramaya lüzum var mıydı? Sergilerimizde hemen daima, en gülünç ve en yüz kızartıcı muşambalar, beyhude bir rahat içinde semizleyerek, etleri mantarların beyazlığını almış olanların ismini taşıdığını hatırlatmak, acaba aczlerini mazur göstermek için sefaletinden bahsetmeyi âdet edinenlere bundan böyle başka bir sebep-i şikâyet aratmaya kâfi gelmeyecek mi? (...) Rağbette, anlaşılmaya ve alkışlanmaya gelince, bütün bunlar, ancak eser, hakikat şeklini aldıktan sonra mevzubahis olabileceğinden, çalışma ve icat sırasında, eser ruhta bir acı ve başka bir müşkil, bir muamma iken, sanatkârın halktan istemeye haklı olduğu hiçbir alkıştan ciddiyetle bahsedilemez... Zira hiçbir yerde ve hiçbir devirde eser-i sanat, halkın güzellik ihtiyacını tatmin endişesiyle yapılmadı. Halkın bizzat tatminine lüzum görmediği halkın güzellik ihtiyacı ne garip ve ne anlaşılmaz ihtiyaçtır! İctimaîyatta halk diye, neye derler, bilmiyoruz... Sanatkârın başlıca muhatap ve amili diye öne sürülen halkın, edebî bir mefhum olmak itibarıyla neye delâlet ettiğini biz cidden anlamıyoruz... Halkı kimler teşkil eder? Memurlar mı? Köylüler mi? Rençberler mi? Ameli mi? Halk mefhumundan zekâ ve servet sınırları hariç mi tutulmalı? (...) Bu gayr-ı mütecanis azim tabakaları müşterek bir heyecanda titretecek güzellik nasıl bir güzelliiktir? Halk, ihtiyacını duyduğu güzelliği, bizzat kendi nefsinde mi arayıp bulacak, yoksa onu diğer içtimaînin ellerinden mi alacak? Bütün bunlar anlaşılmadıkça, halk ile sanatkâr arasında vücudu zarurî addedilen muvânesetin mahiyeti daima kabil-i inkâr olacaktır.

Bize kalırsa, şiirin, musikinin, resmin ve mimarinin müebbed şaheserleri önünden, sâmit duvarlar önünden geçenler gibi hissiz ve bî-haber yürüyen halk için ismine lâıyk bir sanatın yapılabilmesi mutasavver bile değildir. Halkın muhtaç olduğu şaheser değil, şaheserin idraki kabiliyetidir. Hâsılı ne gürültülü bir muvaffakiyet, ne rahat ne refah, sanatkârın ne eserden evvel, ne de eserden sonra muhtaç olduğu şeyler değildir, sanatkârın ne eserden evvel, ne de eserden sonra muhtaç olduğu şeyler değildir, sanatkârın aradığı münhasıran alkış ve rağbet değilse! (Dergâh, 1921, s. 609-610)."

Ahmet Haşim, bu uzun mütalaasında sanatkârın beklentileri ile halkın sanata bakış ve algılayışını sorgular. "Poetik" bir nitelik taşıyan bu yazı, sanatın estetik planda bir zevk anlayışı ile yorumlanabileceği iddiasını taşır. Ona göre sanat bir "üst yapı"dır. Sanata bütüncül açıdan bakmak gerekir. Sanat, sıradanlaşamaz ve fayda prensibi ile değerlendirilemez. Bunun için sanatın geniş kesimlerce algılanması için idrak kabiliyetinin artırılması gerekir. Ahmet Haşim'in bu görüşleri "Şiirde Mana" adlı poetikasının bir tezahürüdür.

Ahmet Haşim, *Dergâh*'ın 11. sayısında *Cem'in Gözü* musâhabesinde ise, resimde perspektifin önemi üzerinde durur. Ona göre bir ressamda bulunması gereken en önemli



Ahmet Haşim

meziyetlerden biri varlığa bakışı ve onu görme biçimidir. Bu konuda ressam Cem'i bir dehâ olarak niteler.

"Cem'in gözlerimiz gibi yalnız görmez fakat bilhassa tahattur eder. Eşhâsını görerek tersim ettiği zaman, alelâde bir ressama nazaran temâyüz ve rüçhanını anlamak güç olur. Bu garip hususiyetin sırrını soranlara Cem şu şekilde cevap verir: 'Model karşısında bulunduğum zaman 'tabiat' beni mütemadiyen iğfal eder. Zira modellik ne önden ne yandan ne aşağıdan ve ne yukarıdan görülen şekli, evsâf-ı asabiye ve ruhiyeyi tespit eden başlıca hattı göstermez. Benim aradığım ise bütün bu mer'i ve maddî hatların muhassalası olan o büyük 'manevi hayat hattıdır.'

Ahmet Haşim, Cem'in bu sözlerini yorumlar. Ona göre ressam Cem'den hakikat saklanamaz. Cem, bir nevi saklanan veya perdelenen hakikatleri gören bir göze sahiptir. Haşim, insanın iç dünyasını değerlendirirken şunları söyler: "Şeklimiz bir hile ve yalandır. İnsan meyvelerin aksine yapılmış bir mahlûktur, tatlı eti dışarıda ve iç taraf ele alınmayacak tarafıdır. Tebessüm, gülüş ve ağlayış, hep saklamak istediği gülünç ve iğrenç ruhun etrafında tuttuğu perdelerdir ki 'ruh' onun arkasında çarpık ve ürkek bir hayvan gibi, endişeli gözlerle çömelmiş oturur. Cem'in gözü işte bu perdelerin arkasında göreceğini görmek için ruhun bütün hile ve oyunlarını boşa çıkarmayı bilen onu keskin bir tarassud altında tutmayı bilen gözdür. Nasıl? Onu ondan başka kim bilebilir! (Dergâh, 1921, s. 611)."

Namık İsmail *Üç Mel'ûn Sanatkâr* başlıklı musâhabesinde, Rönesans dönemini altın çağ olarak niteler. Bu çağla beraber sanatta özellikle resimde büyük bir dönüşüm yaşanır. "Mademki bu fevkalbeşer insanlar yapılacak son şeyi yapmışlar ve söylenecek sözü söylemişlerdir; onların üfûlundan sonra gelen sanatkârlar, birer dağ gibi ezici nüfuzlarının yanı başında artık takip ve taklitten başka ne yapabilirler? Descartes'in mebdei olan bu mektep, tarz ve usûl senelerinden define bulmuş bir adam sesi işitiyoruz. Bu sayhayı çıkaran korkunç ve abus Caravaggio'dir ve bulunduğu define de tabiattır. Artık pörsümüş, yorulmuş itibar ve akademik şekle girmiş olan resim, tekrar tabiata rücû ettirilmeli ve taze usâre ile tekrar canlandırılmalıdır. (...) Realizmin babası olan Caravaggio ba'demâ fikrini rakiplerine fırçasıyla, olmadığı takdirde hançeriyle kabul ettirmeye çalışacaktır ve bu sa'yinde kendisinden daha mahir bir genç, İspanyol iltihak eylemiştir: Jose Ribera..."

Namık İsmail, ressamlarla ilgili değerlendirmede siyasi olayların sanata yansımalarını da anlatır: "Jose Ribera 1588'de İspanya'da Jativa şehrinde doğmuştur. Bu genç ressam Napoli'ye ayak basar basmaz Caravaggio ile karşılaşır. Ribera'nın haşin İspanyol ruhunda bu katil sanatkârın sert fırçaları müsait bir zemin bulmuştur. Üstadını ilk hatvede bulan Ribera, artık daha ileriye gitmeyecek ve Napoli'de senelerce Caravaggio ile maktul cesetlerin önünde teşrihe çalışacaktır... Bir gün Napoli kralı, bir dükkânın cemekânında Ribera'nın resmini görüyor ve beğeniyor. Artık talihin veche-i abusu görülmüştür. Ribera sarayda ve binnetice meşhurdur. Servet ve şeref yavaş yavaş gelmektedir (Dergâh, 1921, 146-149)."

Mütareke döneminde, bütün engellemelere ve sansüre rağmen *Dergâh* mecmuası kültür ve sanat faaliyetleri ile ilgili yayınlarını sürdürür. Düşman çizmesi altında İstanbul'da resimle ilgili sergiler açılmaya devam eder. Bu sergilerden biri de Şehzâdebaşı'nda Sanayi-i Nefise Mektebi erkek ve kız öğrencilerinin resim sergisidir.

"Şu kanaatteyiz ki, talebe işlerinden umûmi sergi yapılmaz yahut yapılırsa da hiçbir takdir beklenilmemesi muvâfık-ı insaf olur. Atölyede çetin ve müsmir bir sa'ye hasr ve sarf edilmesi lâzım gelen zamanın böyle sergi küşâdı, seyirciye intizar ve tenkit münakaşalarıyla geçirilmiş olması Sanayi-i Nefise Mektebinden bir şey bekleyenler için bir dağ-ı derûndur. Bu müessesenin bir mektebe benzemesi zamanı gelmiş, hatta geçmiştir. Bu sergilerin ne hazin maksatla açıldığını biliyoruz..." Hasan İhsan, resim sergisi ile ilgili eleştirel değerlendirmelerinde ayrıca şu görüşlere yer verir: "Talebe efendilerin resimleri ne âlâ! Fakat kaç seneden beri aynı tarzda ve aynı derecede âlâ? Talebe hanımlarımız istidatlı! Fakat kaç seneden beri aynı surette, aynı derecede istidatlı? Ya onlar ilerlemiyorlar veyahut ters istikamette giden bir trenein penceresinden bakanlar gibi gözümüz onların sür'ati nisbetinde geriliyor. (...) Bu sergi insana hem bir resim sergisi hem de bir eczane dolabı hissini veriyor. "Natürmort" diye asılan o levhalarda seyircinin nazar-ı dikkatine arz edilen eşya boş ilâç şişeleri, kavanozlar ve yarı dolu su bardaklarıdır. Bu sergide takdire değer bir şey varsa o da Sabih, Şeref ve Şefik isimindeki gençlerin resimleridir (*Dergâh*, 1921, s. 146-148)."

Olağanüstü günlerin yaşandığı bu dönemde belli merkezlerde sanat faaliyetleri aksamadan devam eder. Bu merkezlerden biri de Galatasaray'dır.

"Galatasaray resim sergisini ziyaret ettik. Geçen senelere nispetle bir tekâmülün hissedildiğini söylemek borcumuzdur... Yeni Türk resmini kurmaya çalışan bahtiyar Türk ressamı, Türk şiirinin temelini atan Yunus Emre olgunluğunun, vecdinin ve saf gururunun hiç olmazsa binde birini haiz olmuş bulunsaydı bundan bilmem kaç asır evvel birçok gibi mırıldanan fakat bir halik gibi düşünen, yaşayan bir ilk Türk şairinin o vecdli ruhu, o müstesna gururu ve o büyük feragatiyle iptidailiktir ki, Türk şiirine bir ebediyet bahşetmiş ve dalını budağını bu soluk ve hazin günlerin üstünden aşmıştır." Fevzi Lütfi, Galatasaray resim sergisini, Türk resminin gelişim çizgisi ile sanat anlayışımızı eleştirel yönden değerlendirir. On göre "Yeni Türk resminin bânilerinde bu vecd, bu feragat ve bu olgunluk var mıdır ki, Türk resmi asırların malı olabilsin ve tarihlere şan vermek hakkını kazansın ve asırlarca sonra gelecek nesilleri ilerlemiş bir sanatın şulesiyle aydınlatsın? Bu hâl ile bunu hiç ümit etmiyoruz. (...) Yoksa memlekette resmi en resmi en iyi takdir eden, edebiyatta geri ve gösterişe ileri, hayreti takdirinden ve takdiri hayretinden bayılan o yumuşak ruh mu? Bizim fikrimize kalırsa sanatkârın kendine baş edeceği yardımıyla, sohbetiyle, şerefiyle memnun olacağı insan yine sanatkârdır ve ruhundan, zevkinden emin olduğumuz yüksek bir hilkattir. (...) Sanatta henüz kendini bulamayan ressamlarımız hayatlarında ise hem kendilerinden hem de sanatlarından uzaktırlar. Zira dillerinden hiç düşmeyen 'millî ve mahalli' sözleri değil, sade eserlerinde, bu intihabları ve bu yeni hâmileleri ile-başka tabir bulamadık-

hayatlarında kuru berâhimden başka bir şey değildir. Eserleriyle bir İzzet Melih veya Safveti Ziya olmaya tenezzül etmeyen ressamlarımız maalesef sanatı ancak o kadar ve onlar gibi tanıyorlar, anlıyorlar (Dergâh, 1921, s 173).”



Mustafa Şekip

Mustafa Şekip, *Resim ve Metafizik* başlıklı uzun yazısında, resmi felsefi bakış açısından değerlendirir. Ona göre, sanatkârların birçoğu mütefekkindir fakat onlar bunun farkında değildir. Sanatı, fikir ve heyecan besler. Sanatkâr, tabiatı olduğu gibi kopya etmez, ondan ilham alır. Aslında tabiat en büyük şaheserdir. Sanat, yaratıcılık ister. Yaratmanın da kendi içinde dereceleri vardır. Mustafa Şekip, resimle metafizik arasındaki bağı şöyle açıklar:

“Resimle metafizikle sıkı münasebeti olacağı vehle-i ûlâda asla hatıra gelmez... Bunlar eserlerini arının bal yapması gibi ilâhi bir selika ile vücuda getirdikleri için asla düşünmeyip yalnız mülhem olduklarını zannederler. Halbûki tabiat karşısında mütefekkindirlerin düşünmeleriyle

sanatkârların ilhamları netice itibarıyla bir cinsten olup aralarında yalnız bir yol farkı vardır. Birinde tefekküre havas ve tecrübe yolundan gidilirse diğerinde his ve heyecan yolundan geçilir. Kâinat karşısındaki feylesof mülâhaza ve tefekkür vaziyetinde ise sanatkâr murâkebe hâlinde bulunur. Hayatın en samimi ve en mahrem bir ilmi olan sanatın ilmin ruhu olan felsefeden uzak kalması şöyle dursun, bilakis felsefenin en ruhlusudur. Zaten hiçbir sanatkâr tabiatı aynen kopya etmeyi kabul etmediğine göre fizik âlemden başka bir âlem arıyor demektir. (...) Tabiatın aynen taklidinin sanatta makbul olmaması o büyük eserin bir eser-i sanat olmadığına bazı heveskârları inandırmış gibidir. Lâkin tabiatı bu suretle anlamak sanat-ı resim, heykeltıraş ve edebiyat gibi sanatlar için en tehlikeli bir delâlettir.”

Mustafa Şekip, resim ve tabiat konusunu edebî ekoller açısından da değerlendirilir. Farklı açılımlara yönelir. “Ulûm-ı tabiyenin müşâhede ve tecrübe felsefesinden mülhem olan ilk natüralistler dahi tabiattaki dahi tabiattaki bediîliğin gayr-ı kabil-i tecezzi tek bir hüsn olduğunu ve bunun bir köşesini yapmakla ancak malûl ve nâkıs bir güzellik vücuda getirebileceğini bir türlü anlayamamışlardır... Bu sebepten natüralizm nazariyatı sanatkâra ne kadar vâsi güzellik kaynakları arz ederse o nispette de süflileşmek tehlikeleri getirir. Çünkü şe’niyetin o mahdut havâsımızla kopyası bizi yavaş yavaş sanattan uzaklaştırır. Tabiat ressam için model değil, belki hür telakkilerine ve şahsi heyecanlarına âlet olacak bî-pâyân bir hazine-i anâsır olabilir. (...) İlim, daha doğrusu madde felsefesine istinat eden ilk natüralizmin az bediî olduğu anlaşılması üzerine tabiatıyla yeni bir aksülamel olacaktı. Fakat rasyonalizm, idealizm ve romantizmden bıkmış olan resmin artık maziye irtica etmesine gerek yoktu.” Mustafa Şekip, resmi renk, ışık ve şekil bakımından değerlendirir. Ona göre ressam “Ressam, aklın kabul ettiği şekiller yerine her an

titreyen, lâ-yenkati değişen, hiçbir zaman muayyen bir kalıba girmeyen bir nevi renkli hayaletler karşısındadır. Bu hayaletler kâh pembe, kâh kırmızı, kâh mavi, kâh sarı ve bunların yüz binlerce ânâtından ibaret birtakım muallak ziyâ oyunlarıdır. (...) Rasyonalistler ressamın gözün tevessü demek olan aklın prensiplerine isnat ederken natüralistler çıplak müşahedeye, empresyonistler ise basarî bir idealizme sarılmışlardır. (...) Her yeni nesil ruh ve tabiatın nâmütenahi güzellik menbalarından, inkişaf eden his ve fikirleri nispetinde bir bediilik yaratabilir. Nitekim empresyonistlerin realistlere nispetle özendikleri tabiat daha ziyâdar, daha berrak, daha renkli, daha ihtizâzlı ve daha havadar bir âlemdir. (...) Empresyonistler, tabiatın unutulmuş veya görülmemiş bazı keyfiyetlerini ihyâ ederken yalnız bir cihetine yüklenmeleri dolayısıyla aynı zamanda gerek sanattan ve gerek tabiatın bazı evsâfi ref etmişlerdir. (...) Bütün sanatkârlar behemehâl çok içli olacak değillerdir. Onların arasında da mutediller, muvâzeneliler ve hatta vurdumduymazlar bulanabilir. (...) Bana kalırsa her sanat gibi resim de başlı başına müstakil bir hayata sahiptir. Hayatın içten dışa doğru nasıl mütemadî bir hamle ve tekâmülü varsa resim de kendi hamlesi olan heyecan-ı bediisini nesilden nesle temâdî ettirerek seyir ve tekâmülünde devam etmektedir... Henüz ne şiir ne musiki ne mimari ne heykeltıraşı bitiremediği gibi resim de bitirmiş değildir. Bunun için hiçbir sanatın ne ilhamları ne şekli ne fikirleri ne de tekniği bitmemiştir... Nitekim sanayi-i nefisenin cılızlaşmaya başladığını gören cemiyetler, derhâl egzotik sanayi ile çiftleşmeye ve bu suretle dehâ-yı sanatlarının sıhhatini kurtarmaya çalışan sanatkârlar yetiştiriyor (Dergâh, 1922, s. 622-629)."

Mustafa Şekip, güzel sanatları oluşturan unsurların birbirini etkilediğini ve dönemin ruhunun esere yansıdığını belirtir. Ona göre, edebî ekollerin resme bakışı birbirinde farklı olabilir. Asıl önemli olan ressamın eserine kattığı değerdir. Ayrıca sanat, bir yaratıcılıktır ve yorumlamadır. Sanatkârın meziyeti bunu eserine yansıtabilmesidir.

SONUÇ

Mütareke döneminde, İstanbul'un işgal edilmesi, Türk milleti için yeni bir sürecin başlangıcı olur. Bu süreç, Anadolu'da "Kuvayımilliye" hareketini başlatır. *Dergâh* mecmuası, fikri planda bu işin öncülüğünü yapar. Mecmua, Bergson felsefesinden hareketle, Anadolu'daki mücadeleye destek olur. Bu amaçla, okura "inanç ve ümit" aşılar. Ressamlar da Millî Mücadele'yi resimleriyle katkıda bulunurlar.

Türk kültür ve sanatına farklı bir bakış açısı getiren *Dergâh*, sanatın bütün nevilerine önem verir. Mecmua, bizde ve Batıdaki gelişmeleri yakından takip eder. İstanbul'da, sansür ve denetim baskısına rağmen yayın ilkelerinden taviz vermemeye çalışır. Mecmuada, güzel sanatların gelişmesi için önemli yazılar kaleme alınır. II. Meşrutiyet'le ivme kazanan sanatsal faaliyetler, Mütareke döneminde sekteye uğrar.

Dergâh, Türk resmini ve gelişim sürecini eleştirel bakışla ele alır ve değerlendirir. Bizde resmin istenilen düzeye ulaşamadığı kanaatine varır. Mecmuada, estetik bakış açısından hareketle Ahmet Haşim, Fevzi Lütü ve Mustafa Şekip, resim sanatına ait düşüncelerini dile getirirler.

KAYNAKÇA

- Berger, John (2018). *Görme Biçimleri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1984). *Edebiyata Dair*, İstanbul: İst. Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Okkalı, İlkay Canan (2019). *II. Meşrutiyet Dönemi Resim Sanatında Nesne ve Özne Olarak Kadın*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Art-Sanat, DOI: 10.26656/artsanat 2019.11.0003.
- Özgül, Metin Kayıhan (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*, İstanbul: YKY.
- Tekin, Arslan-İzgörür, A. Zeki (2014). *Dergâh*, S. 4-10-11-14-27-32-35, C.1-2-3-4, Ankara: TTKY.
- Tokgöz, Ahmet İhsan (1930). *Matbuat Hatıralarım*, İstanbul: Ahmet İhsan Matbaası.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Tang Hanedanlığı Dönemi Çin Şiiri, Wang Wei ve Meng Haoran'ın "Beş İmli Dört Mısralı Şiir (五言绝句)" Özelliğine Göre Yazılmış Şiirleri Üzerine Bir İnceleme*

DR. ÖĞR. ÜYESİ NURAY PAMUK ÖZTÜRK*

Öz

Çin toprakları tarih boyunca birçok hanedanlığa ev sahipliği yapmıştır. Bu hanedanlıklardan biri de Tang Hanedanlığıdır (618-906). Tang Hanedanlığının kurulması ile Çin'de yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönemde siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel alanda birçok gelişme yaşanmıştır. Kültürel alanda yaşanan gelişmelerin içerisinde edebiyat önemli bir yere sahiptir. Bu dönem, Çin edebiyatının gelişmesinde ve yenilenmesinde bir dönüm noktası niteliğindedir. Tang Hanedanlığı döneminde ortaya çıkarılan edebiyat eserleri, günümüz Çin edebiyat eserlerinin temelini oluşturmada büyük etkiye sahiptir. Sanat ve edebiyata önem veren imparatorların desteği ile gelişen Tang dönemi edebiyatında en göze çarpan öğelerden biri şiidir. Daha önceki dönemlerde şairler tarafından imparatora ve saraya övgüler sunan şiirler yazılırken, Tang Hanedanlığı döneminde şiirlerde genel olarak; halkın durumu, doğa olayları, sosyal yaşam, savaşlar, kahramanlıklar, sevgi gibi konular ele alınmıştır. Şiirler yapısal olarak beş veya yedi im kullanılarak yazılmıştır. Bu çalışmada Tang Hanedanlığı döneminin Beş İmli Dört Mısralı Şiir türünün özelliklerinden, şair Wang Wei (701-761) ve Meng Haoran'ın (689-740) hayatlarından bahsedilmiştir. Şairlerin beş imli dört mısralı şiirlerine örnekler verilmiştir. Şiirlerin Türkçe anlatıma en uygun şekilde çevirileri yapılmaya çalışılmış olup konuları hakkında inceleme yapılmıştır.

Anahtar sözcükler: Tang Hanedanlığı, Tang Şiiri, Wang Wei, Meng Haoran, Beş İmli Şiir

A STUDY ON CHINESE POETRY OF TANG ERA AND "THE FIVE CHARACTER QUATRAIN (五言绝句)" OF WANG WEI AND MENG HAORAN

Abstract

China has been home for many dynasties in the history. One of them was Tang Dynasty (618-906). A new era started in China with the foundation of Tang Dynasty. There had been a lot of developments in the political, economic, social and cultural areas during this era. Literature had an important place in cultural developments. This era was a turning point in the development of

* Bu makale, 07-09 Kasım 2018 tarihinde Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi tarafından düzenlenen I. Karaman Dil ve Edebiyat Kongresinde sunulan ve özet olarak yayınlanan bildirinin genişletilmiş şeklidir.

* Selçuk Ün. YDY Mütercim Tercümanlık Böl. nuray_pamuk@hotmail.com, orcid: 0000-0001-8186-8116

Gönderim tarihi: 08.09.2020

Kabul tarihi: 14.11.2020

Chinese literature. The works of the Tang Dynasty have had a great impact on the foundation of contemporary Chinese literature. One of the most outstanding item of the Tang period literature, developed with the support of the emperors, was poetry. In earlier periods, the subjects of the poems were praises about the emperor and his dynasty, but in Tang Dynasty it was changed to the situation of the nation, social life, wars, heroism, love etc. Poems were written using Five Chinese Character Style or Seven Chinese Character Style. In this article we mention about The Five Character Quatrain, the biography of Wang Wei (701-761) and Meng Haoran (689-740) and give examples from their Five Chinese Character Style poetry. We tried to translate the poems in the most appropriate way to the Turkish narration and the subjects have been examined.

Keywords: Tang Dynasty, Tang Poetry, Wang Wei, Meng Haoran, The Five Character Quatrain

GİRİŞ

Çin topraklarında yaklaşık dört yüz yıl hüküm süren Han Hanedanlığı (kuruluş M.Ö. 206), 220 yılında yıkılmıştır. Hanedanlığın yıkılmasından sonra, uzun yıllar sürecek bir kargaşa dönemi başlamıştır. Bu döneme, Wei-Jin Güney Kuzey Hanedanlıkları¹ dönemi denilmektedir. 220 yılında başlayan bu dağılma ve kargaşa dönemi, 581 yılında Sui Hanedanlığının kurulması ile son bulmuştur. Ancak Sui Hanedanlığı dönemi de fazla uzun sürmemiştir. Otuz yedi yıl hüküm süren Hanedanlık, 618 yılında yıkılmıştır. Bütün bu ayaklanmaların, savaşların ve benzeri olayların yaşandığı dönemde edebiyat ve sanattaki gelişme, ilerleme ve yenilenme çok kısıtlı olmuştur. Edebiyat ve sanat, merkezi otoritenin kontrolünde kalmıştır. Bu süreçte genel olarak soyluları, saray hayatını ve imparatoru öven eserler ortaya konulmuştur (Luo, 2011, s. 391-393).

Tang Hanedanlığı, 618-906 yılları arasında başta Çin toprakları olmak üzere geniş bir coğrafyada hüküm sürmüştür. Hanedanlığın kurucusu Li Yuan (李淵)'dir. Li Yuan, imparator olduktan sonra Tang Gaozu (唐高祖 618-626) adını almıştır. Hanedanlığın başkenti Chang-an şehridir². Chang-an şehrinin Tang Hanedanlığının zenginliğini yansıttığından bahsedilmektedir. Hanedanlık döneminde, Chang-an'da yapılan inşa çalışmalarının günümüze kadar gelen eserlerin ortaya konulması bakımından çok önemli olduğu aktarılmaktadır (Taşağıl, 2017, s. 138). Bu dönemde ekonomik, siyasi, kültürel, edebi alanda ve dış ilişkiler alanında birçok gelişme

¹ Han Hanedanlığının dağılmasının ardından birçok göçebe ulus Çin'in kuzey bölgesine yerleşmiştir. Dağınık şekilde gelen bu boylar zamanla irili ufaklı siyasi birlikler oluşturmuştur. Çok sayıda siyasi birliğin kurulduğu bu dönem Wei-Jin Güney Kuzey Hanedanlıkları (魏晉南北朝 Wèi Jìn Nán Běi Cháo) dönemi olarak adlandırılmaktadır. Wei-Jin Güney Kuzey Hanedanlıkları; Doğu Han Hanedanlığının ardından, Çin'de Üç Krallık (220-280), Cao-Wei (220-266), Shu (221-263), Wu (222-280) döneminden 581 yılında kurulan Sui (隋) Hanedanlığına kadar olan dönemin adıdır. Güney Hanedanlıkları; Liu-Song (420-479), Qi (479-502), Liang (502-557), Chen (557-589), Son Liang (555-587), Kuzey Hanedanlıkları; Kuzey Wei (386-534), Doğu Wei (534-550), Batı Wei (535-556), Kuzey Qi (550-577), Kuzey Zhou (557-581)" dur (Aktaş, 2017, s. 285-300).

² Tang Hanedanlığının kuruluşu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. (Hung, Li Shi Min, Founding The Tang Dynasty The Strategies That Made China The Greatest Empire In Asia, 2013)

yaşanmıştır. Bütün bu gelişmeler, Hanedanlık içerisinde bir refah ortamı oluşmasını sağlamıştır. Oluşan refah ortamı, edebiyat alanında da gelişmelerin hızlanmasına zemin hazırlamıştır.

Çin tarihinin her döneminde, edebiyat ve sanat alanında çalışmalar yapılmıştır. Ancak Tang Hanedanlığı döneminde edebiyat ve sanat en parlak dönemini yaşamıştır. Modern Çin Edebiyatı³ eserlerini dahi etkileyecek nitelikte eserler ortaya konulmuştur. Bu dönemde edebiyat alanında yaşanan gelişmelerde en öne çıkan edebi tür şiirdir. Çin şiiri, Tang Hanedanlığı döneminde, o tarihe kadar varabileceği en üst seviyeye ulaşmıştır ve bu dönemde birçok başarılı şair yetişmiştir.

Hükümet kademesi, edebiyat ve özellikle şiirde yaşanan gelişmelere büyük destek olmuştur. Kendisinin de şiir yazabildiği aktarılan İmparator Tang Taizong'un (唐太宗), hükümdarlığı döneminde edebiyat eserlerini derlettiği, büyük bir kütüphane kurduğunu, şiir yazabilen memurları üst kademelerde görevlendirdiği ve ödüller verdiği aktarılmaktadır (Xu, 2003, s. 315).

Tang Hanedanlığı öncesi dönemlere bakıldığında, edebiyatta çoğunlukla imparatora ve hanedanlığa övgüler sunan eserler ortaya konulmuştur. Özellikle üçüncü ve altıncı yüzyılların edebiyat eserleri, Prof. Dr. Eberhard'ın tabiri ile saraylarda bilginler arasında oyuncak olmuştur. Eserlerde hislerin derinliğinden ziyade şeklin mükemmeliyeti ön planda tutulmuştur (Eberhard, 1995, s. 220). Ancak Tang Hanedanlığı döneminde edebiyat halk arasına karışmış; soyluların hayatları, imparatora ve saraya övgü, aşk, özlem konulu şiirlerin yanı sıra doğa olayları, savaşlar, yalnızlık, kahramanlıklar, halkın durumu ve sosyal yaşamı, memleket hasreti hakkında da birçok şiir yazılmıştır. Şiirler, daha önceki dönemlerin görselliğinin etkisi altında kalmıştır. Ancak şairler, önceki dönemlerin şekilselliği ile ortaya koydukları eserleri, gerçek hislerle doldurmuşlardır. Soylu kesimden gelen şairlerin yanı sıra halk arasından da başarılı şairler yetişmiştir. Tang dönemi Çin şiiri, bu yetenekli şairler sayesinde hem nitelik bakımından çeşitlenmiş ve gelişmiş hem de sayı bakımından artış göstermiştir (Zhu, 2011, s. 310) (Eberhard, 1995, s. 220-221) (Luo, 2011, s. 194-202).

Şiirdeki bu çeşitliliğin sebeplerinden biri olarak hanedanlığın sınırlarının genişlemesi gösterilebilir. Sınırları genişleyen hanedanlık birçok etnik grubu yönetimi altına almıştır. Bu durum çok uluslu bir toplum yapısı oluşmasını sağlamıştır. Çok uluslu toplum yapısı da, kültürel

³ Modern Çin Edebiyatı: "Çin'de "4 Mayıs Hareketi" Modern Çin Edebiyatının başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Bu süreçte atılan en büyük adım, edebiyat dilinde yapılan sadeleşme hareketidir. Buna göre; klasik edebiyatın yazı dili olan "wenyan" den (文言), günlük konuşma dili olan "baihua" ya (白话) geçiş yapılmıştır. Edebiyat sadece soylu ve aydın kesimin anlayabileceği eserler veren bir alan olmaktan sıyrılarak halka ulaşmıştır" (Ünal Chiang, Çin Modern Edebiyatı Deneme Eserleri Seçkisi, 2016, s. 11-16). Modern Çin Edebiyatının başlangıcı kabul edilen 4 Mayıs Hareketi ile ilgili olarak ayrıca şöyle söylenmektedir: "4 Mayıs döneminin edebiyat devrimcileri, feodalizm ve klasik dil karşıtı görüşleri ve yenilikçi fikirleri ile birlik sağlamış olsalar da; eser verme ve eserlerine seçtikleri konular açısından iki farklı ekole ayrılmışlardır. "Edebiyat Araştırmaları Topluluğu" (文學研究會) ve "Yaratıcı Toplum" (創造社) adlarıyla kurulan bu iki ekolün izledikleri yol farklı olsa da, feodalist edebiyata karşı duruşları ve modern edebiyat eğilimleri temelde aynıydı. "Edebiyat Araştırmaları Topluluğu" temelde halk için edebiyat görüşünü savunan ve teknik açıdan toplum gerçeklerini, insanın gerçek hislerini yazmayı hedefleyen bir topluluktur. Bu topluluğun genel bakış açısına göre; edebiyat halk ile iç içe ve halk için yapılmalıydı. Bu sebeple; bir eserin içeriğini toplumsal bir tema oluşturmalıydı. Edebi eserler, insanların etrafında gelişen önemsiz olaylar üzerine değil, hayatını zor şartlarda kazanan halkın toplumsal gerçekleri üzerine yazılmalıydı." (Ünal Chiang, 4 Mayıs Hareketi Ve Çin Edebiyatında Modernleşme: Modern Çin Edebiyatının Öncüsü Zhu Ziqing Ve Unutulmaz Eseri "Beiyong", 2017, s. 41-58)

zenginliği ve çeşitliliği beraberinde getirmiştir. Bu zenginlik ve çeşitlilik, haliyle edebiyat eserlerine de yansımıştır.

Bu dönemde çoğunlukla bir mısrası beş veya yedi im⁴ den oluşan şiirler yazılmıştır. Şiirlerin uzunluğu konunun işlenişine göre değişmekle birlikte genellikle dörtlükler halinde uyaklıdır. Günümüzde Tang dönemi Çin şiiri “en az im ile en fazla olanı anlatma sanatı” olarak nitelendirilmektedir (Xing, 1976, s. 45). Mısrayı oluşturan imler cümle yapısı bakımından birbirinden bağımsızdır. Şiirde kişi ve mekân geri planda tutularak, durum ve olay ön plana çıkarılmaktadır. Doç. Dr. Kırilen, Tang şiirinde beş veya yedi im ile geniş bir anlam yakalama konusunda şu bilgiyi vermektedir; “... Böylece imgelerle pastoral bir mekân oluşturulur ve sahneyi kuran sembolik parçalar bu mekânda devindirilir. Çince sözcükler, canlı ve sözdizimsel bakımdan birbirinden bağımsız simgelerdir. Bu yüzden şiirde çoğunlukla zaman ve bakı belirsizdir; özne geri planda tutulur ve hareketler ve olay ön plana çıkarılır.” (Kırilen, 2010).

Şiirler yapılarına, uzunluklarına ve uyaklarına göre farklı isimlerle adlandırılmaktadır. Bunlar; Beş İmli Klasik Şiir (无言古诗-Wú Yán Gǔshī), Yedi İmli Klasik Şiir (七言古诗-Qī Yán Gǔshī), Beş İmli Sekiz Mısralı Şiir(五言律诗- Wǔ Yán Lǜshī), Yedi İmli Sekiz Mısralı Şiir (七言律诗-Qī Yán Lǜshī), Beş İmli Dört Mısralı Şiir (五言绝句- Wǔ Yán Juégōu), Yedi İmli Dört Mısralı Şiir’dir (七言绝句- Qī Yán Juégōu) (Pamuk Öztürk, 2016, s. 79-85) (Qing, 2009, s. 1-6).

Beş İmli Dört Mısralı Şiir (五言绝句)

Beş İmli Dört Mısralı Şiire “Beşli Dörtlük (五绝)” de denilmektedir. Bu şiir türü, Tang Hanedanlığı döneminde yaşanan gelişmelere bağlı olarak “modern tarzda yazılmış şiir” sınıfına girmekte iken günümüzde klasik Çin şiiri türlerinden biridir. Beş İmli Dört Mısralı Şiir özelliğine göre yazılmış şiirlerin tarihi, Han Hanedanlığı dönemine kadar uzanmaktadır. Güney Hanedanlıkları dönemi yazarlarından Xu Ling’in (徐陵)⁵ “Yu Tai Xin Yong (玉台新咏)”⁶ derlemesinde bulunan dört mısralı eserler, Beş İmli Dört Mısralı Şiir özelliğine göre yazılmış şiirlerin ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir (Qing, 2009, s. 285).

Beş İmli Dört Mısralı Şiirlerde birinci, ikinci ve dördüncü mısralar, bazılarında ise ikinci ve dördüncü mısralar uyaklıdır. Daha önceki dönemlerde aynı özellikte yazılan şiirlerin aksine Tang döneminde ortaya konulan Beş İmli Dört Mısralı Şiirlerde anlatım yalın ve açıktır. Sadece soylu ve eğitilmiş kesimin değil halkın da şiirleri anlamasını kolaylaştırmak amacıyla anlatımda sadeliğe önem verilmiştir. Bu durum şiirlerin daha geniş kitlelere ulaşmasına yardımcı olmuştur. Tang Hanedanlığı döneminin Beş İmli Dört Mısralı Şiir türünün önde gelen şairleri Li Bai (李白), Wang

⁴ İm: Çince karakterleri ifade etmek için kullanılır. Her bir karakter bir im’dir.

⁵ Xu Ling (徐陵), 507-583 yılları arasında günümüz Shandong bölgesi olarak adlandırılan bölgede yaşamış bir edebiyatçıdır.

⁶ Yu Tai Xin Yong (玉台新咏): Han Hanedanlığı döneminden Güney Liang Hanedanlığı dönemine kadar yazılan şiirlerin bulunduğu bir şiir derlemesidir. 6. Yüzyılda Xu Ling tarafından derlenmeye başlanmıştır ve içerisinde toplamda 690 şiir bulunmaktadır. Günümüzde Zhang Lihua tarafından tekrar revize edilmiştir.

Wei (王维), Meng Haoran (孟浩然) ve Liu Zhangqing'dir (刘长青, 727-790). Wang Wei (王维) ve Meng Haoran (孟浩然), doğa olayları ve kırsal kesimde yaşam temalı şiirlerde önde gelen isimlerdir. Ayrıca bu iki şair Wang Meng Şiir Okulu'nun kurucularıdır. Bu okul, Tang döneminde birçok şairin yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Bu sebeple Wang Wei ve Men Haoran çalışmanın odak noktası olarak belirlenmiştir. Çalışmada şairlerin doğa olaylarını konu aldıkları ve Beş İmli Dört Mısralı Şiir özelliğine göre yazdıkları şiirlerinden örnekler incelenmiştir.

Wang Wei (王维)

Wang Wei'in 701 yılında Taiyuan bölgesinin Qixian şehrinde doğduğu (Günümüz Shanxi Bölgesi Jinzhong şehri) ve sonrasında ailesiyle birlikte Puzhou'ya (Günümüz Shanxi Bölgesi Yuncheng şehri) gittiği aktarılmaktadır. Wang Wei, Tang Hanedanlığı kültürel gelişmelerinin en fazla olduğu dönemde yaşamıştır. Bu durum onun sanatsal kişiliğine yansımıştır. Budist bir aileye mensup olan Wang Wei, annesinden etkilenerek Budizm öğretisini benimsemiştir. Düşünce tarzında ve eserlerinde bu öğretinin etkileri olduğu düşünülmektedir. 721 yılında imparatorluk sınavını kazanarak memur olan Wang Wei, devlet adamı ve şair olmasının yanı sıra, başarılı bir yazar, ressam ve müzisyendir (Qing, 2009, s. 16) (Sun, 2007, s. 132-133) (Luo, 2011, s. 287). Sanatın bu kadar çok dalıyla ilgilenmesinin, şiirlerinde çeşitliliğe neden olduğu söylenebilir.

Wang Wei 761 yılında öldüğünde ardında birçok eser bırakmıştır. Tang Hanedanlığı imparatorlarından Tang Daizong (唐代宗)'un Wang Wei'in eserlerinin derlenmesini emretmesi, onun siyasi ve edebi kişiliğinde ne kadar başarılı olduğunun göstergesidir. İmparatorun emrini yerine getiren dönemin edebiyatçıları, on ciltten oluşan Wang Wei Antolojisi'ni (王维集) hazırlamışlardır (Qing, 2009, s. 16).

Wang Wei'in yaşamı boyunca 400'den fazla şiir yazdığı tahmin edilmektedir. Bahsedilen antolojiler ve derlemeler sayesinde şiirlerinin büyük bir bölümü korunarak günümüze kadar ulaşabilmiştir. Wang Wei, on beş yaşında şiir yazmaya başlamıştır ve beş imden oluşan şiirleri çoğunluktadır. Fakat onu temsil eden doğa olayları temalı şiirlerini ileri yaşlarında kaleme almıştır (Sun, 2007, s. 229-230). Şairin eserleri arasında Beş İmli Dört Mısralı Şiir türüne göre yazılmış ve doğa olayları temalı şiirlerinin en güzel örnekleri şunlardır;

Hasret Çekmek

*Kırmızı fasulyeler güneyde ekilir,
Bahar gelince kaç tanesi yetişir?
Ne kadarını hasat edersen,
Ürünler kadar hasret çekilir.*

相思

*红豆生南国,
春来发几枝?
愿君多采撷,
此物最相思。*

Kırmızı fasulyenin⁷ bir diğer adı hatıra/hasret tohumudur. Kelimenin Çince karşılığı Xiangsi zi' dır (相思子). Şiirin başlığı olan Xiangsi (相思); hasret çekmek, burnunda tütme anlamına gelmektedir. Kırmızı fasulye ve hasret çekmek kelimeleri arasında Çince fonetik bakımdan ilgi kurulmuştur. Wang Wei, şiirinde kırmızı fasulyenin hatıra tohumu anlamından yola çıkarak arkadaşlarına duyduğu hasreti anlatmaktadır.

Wang Wei, Hasret Çekmek başlıklı şiirinde şunu dile getirmektedir; Kırmızı fasulyeler uzaklarda, güneyde yetişir. Siz şimdi orada yaşamaktasınız. Ancak ben sizden çok uzaklardayım. Bahar tekrar geliyor, hasat vakti yaklaşıyor. Sizden ayrım ve fasulyelerin (bana duyduğunuz özlemin) ne kadar büyüdüğünü bilemiyorum. Sadece sizin bir arada olduğunuzu ve onları toplayabildiğinizi umut ediyorum. Bu kırmızı fasulyeler arkadaşlığımızın sembolüdür.

Wang Wei, üstü kapalı bir anlama yer vermeden arkadaşlarına duyduğu özlemi dile getirmektedir. Artık ülkenin güneyinde olmadığını, orada hasret tohumlarının ekildiğini söylemektedir. Arkadaşlarının kendisini ne kadar özlediğini bilmediği için bu hasret tohumlarının ne kadarının yetiştiğini tahmin edemediğini aktarmaktadır. Son iki mısradaki ekilen hasret tohumlarının hasadı ne kadar çok olursa arkadaşlarının da ona duyduğu özlemin o kadar fazla olduğunu ifade etmektedir. Bu sebeple kırmızı fasulyenin, hasret tohumu anlamından yola çıkarak hasat edilen kırmızı fasulyeleri arkadaşlıklarının sembolü olarak nitelemektedir.

Vadide Kuş Cıvıltıları

Bahar çiçekleri huzurla dökülür,

Gece sessiz, dağlar boş.

Ayın doğuşu dağ kuşlarını ürkütür,

Vadiden bahar geçtiği zaman.

鸟鸣涧

人闲⁸桂花⁹落,

夜静春山空。

月出惊山鸟,

时鸣春涧中。

Şiirin her bir satırında farklı doğal nesnelere işaret edilmektedir. Bahar çiçekleri, sessiz geceler, ayın doğuşu; huzurlu bir ortamın varlığını görselleştirmek için kullanılmıştır. Bahar çiçekleri olarak tercümesi yapılan Guihua, gümr yaprakları ve çiçekleri olan bir bitkidir. Her daim yeşil kalabilen bu bitkinin çiçeklerinin ya da yapraklarının döküldüğünü fark etmek için özellikle dikkat etmek gerekmektedir. Şair bu ayrıntı ile çiçeğin ve yaprakların düşüşündeki sesi, dokunma hissini, bitkiden yayılan kokuyu ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Renxian kelimesi ise anlamı pekiştirmek için kullanılmıştır. Bu satır insanların herhangi bir olumsuz faaliyette bulunmadığı bir toplumu ve şairin iç huzurunu ifade etmektedir. Bu durum aynı zamanda Tang Hanedanlığının istikrarlı ve düzenli yönetimini nitelemektedir.

⁷ Kırmızı fasulye: Çin'in güney bölgesinde yetişen bir bitkidir. Bezelye gibi yuvarlaktır ve pürüzsüz taneleri vardır. Parlak kırmızı renktedir.

⁸ Renxian (人闲): Kelime, insanların herhangi bir faaliyette bulunmadığı, sessiz, huzurlu bir ortamı ifade etmektedir.

⁹ Guihua (桂花): Genellikle bahar mevsiminde çiçek açan, dört mevsim yeşil yapraklı bir bitkidir. Bilimsel adı Osmanthus fragrans'dır. Kökeni Yunancaya dayanan bu isimde -osm- koku, -antos- ise çiçek anlamına gelmektedir. Bitkiye dünyanın farklı ülkelerinde tatlı zeytin, çay zeytini, kokulu zeytin ve kokulu çay zeytini gibi isimler verilmektedir. Kelime şiirin akıcılığına uyum sağlaması için "bahar çiçekleri" şeklinde tercüme edilmiştir.

“Ayın doğuşu ürkütür dağ kuşlarını” mısrası, huzurlu sosyal atmosferi işaret etmektedir. Sessiz ormanlık bir alanda çıkabilecek en küçük bir ses kuşları ürkütmeye yeterlidir. Ancak o kadar küçük bir ses bile yoktur ve kuşlar aniden çıkan ay ışığı ile ürküp kanat çırpmışlardır. Şair, şiirini kaleme aldığı dönemde toplum huzurunu bozacak, kargaşa yaratacak bir olumsuzluk olmadığına vurgu yapmaktadır.

Wang Wei, doğa olayları temalı şiirlerinde sessiz ve huzurlu bir ruh hali ortaya koymayı seven bir şairdir. Çiçeklerin açılıp dökülmesi, kuş sesleri, nehirlerin akması, mevsimlerin değişmesi gibi olaylar şiirlerine canlılık kazandırmaktadır. Sürekliliği olan bu olaylar okuyucuda doğayı dinleme ve huzur hissi uyandırmaktadır. Anlatımdaki sadelik şiirlerine akıcılık katmakta ve anlaşılabilirliğini kolaylaştırmaktadır.

Meng Haoran (孟浩然)

689-740 yılları arasında yaşamış bir şairdir. Xiangyang da doğmuştur. (Günümüzde Hubei Bölgesi içerisinde yer almaktadır). Soylu bir aileden gelmeyen Meng Haoran, gençlik döneminde dünyayı tanımaya çok heveslidir ve uzun yıllar bu amaç doğrultusunda hareket etmiştir. Ancak yaşadığı hayal kırıklıkları ve acı tecrübelerden sonra kendi içsel dünyasına dönmeye karar vermiş ve Lu Men Dağında inzivaya çekilmiştir. Kırk yaşına geldiğinde başkent Chang-an'a gitmiştir. Memurluk sınavına girmiş ama başarılı olamamıştır. 737 yılında şair Zhang Jiuling'in davetiyle Jing Zhou'ya gitmiştir. Ancak burada da uzun süre kalmamıştır. Bir yıl sonra, 738 yılında, doğduğu yer olan Xiangyang'a geri dönmüştür. 740 yılında da hastalanarak hayatını kaybetmiştir (Qing, 2009, s. 22-23).

Meng Haoran'ın bir diğer ismi de Meng Shanren'dir (孟山人). Klasik Çin Şiirinde doğa olayları temalı şiirlerde önde gelen şairlerden bir tanesidir. Meng Haoran, yaşadığı dönemin ne çok önemli ne de çok sıradan şairlerinden birisi olarak nitelendirilmektedir. Tang Hanedanlığı dönemi şairlerinden Li Bai ve Du Fu gibi başarılı şairler ile karşılaştırıldığında çok önemli bir şair olarak görülmemektedir. Li Bai ve Du Fu ile kıyaslandığında Meng Haoran'ın ortaya koyduğu eserler; sayı bakımından azdır ve nitelik bakımından üstün değildir. Ancak, Tang dönemi Wang Meng Şiir Okulunun kurucularından biri olması ve şiirlerinin günümüzde dahi etkili olması ile sıradan bir şair olarak da görülmemektedir (Li, 1989).

Meng Haoran'ın beş imden oluşan şiirleri çoğunluktadır. Şiirleri, mısra olarak uzun değildir. Şiirlerinin temaları genel olarak; dağlar, ırmaklar, bahçeler, tarım alanları ve doğa olaylarıdır. Akıcı bir dil kullanarak şiirlerini yazmıştır. Bu da şiirlerin anlaşılabilirliğini kolaylaştırmaktadır. Onun şiirlerinin Klasik Çin şiirine etkisi ve günümüz modern Çin şiirine yansımaları çok büyüktür. Meng Haoran'ın Beş İmli Dört Mısrallı Şiir türüne göre yazılmış ve doğa olayları temalı şiirlerinin en güzel örnekleri şunlardır;

Bahar Şafağı

Baharda uykular şafağa erişir,

春晓

春眼不觉晓，

Kuş cıvıltıları her yerde işitilir. 处处闻啼鸟。
Gece rüzgâr ve yağmur sesleri, 夜来风雨声,
Kim bilir şafağa kaç çiçeği soldurur. 花落知多少。

Şiirde bahar kuşlarının ötüşleri, rüzgâr ve yağmur sesleri, çiçeklerin açılışı seslendirilerek anlatılmıştır. Okuyucuya, duyuyormuş izlenimi oluşturulmaya çalışılmıştır. Şairin, şiiri yazarken ki düşüncelerini okuyucunun hayal etmesini sağlamak için anlatımda somut nesnelere ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Hislerin görsel bir manzaraya dönüştürülmesi amaçlanmıştır. Doğal ve sade bir dille yazılmıştır ve anlaşılması kolaydır. Anlatımdaki sadeliğin sebebi, okuyucuyu şiirin içine çekme çabasıdır. Şiir okuyucuda ister istemez şairle birlikte bahar sabahına uyanıyormuş, çiçeklerin açılıp solmalarını ve baharın renklerini seyrediyormuş gibi bir his uyandırır.

Meng Haoran, Bahar Şafağı başlıklı şiirinde şunu dile getirmektedir; Bahar gecelerinde uykuya dalarım, göz açıp kapayana kadar gün doğar. Her yerde kuş cıvıltılarını duyarım. Gece rüzgârın getirdiği yağmur sesleri çalınır kulağıma. Bu seslerin kaç tane çiçeği soldurduğunu bilmem.

Şiirde Meng Haoran'ın doğa olaylarından yola çıkarak gençliğinde yaşadığı hayal kırıklıklarını anlatmaya çalıştığı görülmektedir. Gençlik döneminde dünyayı tanımaya hevesli olduğu bilgisine çalışmanın daha önceki kısımlarında yer verilmiştir. Baharda uykular şafağa erişir mısrasında, gençlik hayallerinin artık bir rüya olduğunu ve son bulduğunu anlatmaktadır. Kuş cıvıltıları her yerde işitilir mısrasında ise gezdiği birçok yer olduğuna vurgu yapmaktadır. Üçüncü mısradaki gençlik döneminin son bulduğundan, hayallerini gerçekleştirmediği için umutsuzluk içerisinde kaldığından bahsetmektedir. Rüzgâr ve yağmur yaşadığı zorlukları simgelemektedir. Son mısradaki umutsuzluğunu, hayatındaki belirsizliği dile getirmektedir. Çiçekler hayallerini ve beklentilerini simgelemektedir. Çiçeklerin, hayal kırıklıklarına yenik düştüğünü anlatmaktadır.

Luoyang'a Gidip Yuan Shiyi'yi Bulamamak 洛中访袁拾遗不遇
Yetenekle buluşmak için gider Luoyang'a, 洛阳访才子,
Ama çoktan sürgün edilmiştir Jiangling'e 江岭作流人。
Orda erik çiçekleri erken açar derler, 闻说梅花早,
Nasıl kuzeydekiler kadar güzel olsun ki? 何如北地春。

Meng Haoran bu şiirini arkadaşı Yuan Shiyi ile görüşmek için doğum yeri olan Xiangyang'dan Luoyang'a gittiğinde yazmıştır. Şiir; genel olarak mutluluk, umut, hayranlık, hasret, üzüntü, hayal kırıklığı gibi karmaşık duyguları ve karşıt durumları içermektedir. Şiirin ilk satırında yer alan "yetenek" kelimesi Yuan Shiyi'yi nitelemek için kullanılmıştır. Bu durum aynı zamanda Meng Haoran'ın arkadaşına duyduğu hayranlığı da göstermektedir. Yuan Shiyi'nin yaşadığı Luoyang, Tang Hanedanlığının refah seviyesi yüksek, önemli siyasi ve kültürel merkezlerinden bir tanesidir. İkinci satırda geçen Jiangling ise Dagengling'i ifade etmektedir. Burası, Lingnan bölgesinde bulunan sıradağı oluşturan beş tepeden bir tanesidir. Buraya aynı

zamanda “erik çiçeği tepesi” anlamına gelen Meiling’de [梅岭] denilmektedir. Tang Hanedanlığı döneminde sürgün edilen kişiler bu bölgeye gönderilmektedir. Yetenekli ve sürgün edilen tabirleri ile Luoyang ve Jiangling şehirleri, şiirdeki karşıtlıkları ifade etmek için kullanılmıştır. Şaire göre; yetenek kolay elde edilebilecek bir özellik değildir. Yöneticilerin tekrar tekrar yararlanabileceği bu kişileri sürgünle cezalandırılması yönetimdeki tutarsızlığı vurgulamaktadır. Luoyang ve Jiangling’in nitelik olarak birbirinden farklı şehirler olduğunun anlatılması, iki şehrin toplum yaşamı arasındaki farklılığı da ortaya koymaktadır. Bu iki mısradaki zıtlık çok güçlü ve belirgindir, aynı zamanda şairin zihnindeki adaletsizlik kavramına da vurgu yapmaktadır.

Jiangling, coğrafi özelliklerinden dolayı nemli bir havaya sahiptir. Bu özelliğinden dolayı erik çiçekleri vaktinden önce açmaktadır. Şair, son iki satırda bu duruma vurgu yapmakta ve yine Jiangling ile Luoyang’ı karşılaştırmaktadır. Şair Jiangling’de erik çiçeklerinin vakitsiz açtığını söyleyerek, buranın eğitilmiş birisi için uygun bir yer olmadığını anlatmaktadır¹⁰. Son satırda hem kendi fikrini söylemekte hem de soru cümlesi kullanarak okuyucuyu da kendi fikrine yaklaştırmaya çalışmaktadır.

DEĞERLENDİRME

Tang Hanedanlığı döneminde şiir, günümüzde olduğundan çok farklı anlamlara sahiptir. Şiir, sadece bir sanat dalı değil aynı zamanda bir iletişim aracıdır. Bazı yazarlar ziyarete gittikleri kişilere ulaşamadıkları zaman kısa şiirler yazarak o kişiye iletilmesi için bırakmakta ve bıraktığı şiirinin cevabını yine aynı şekilde şiirle almaktadır. Bu durum şiirinin günlük hayatla bütünleştiğini göstermektedir. Çin yazısının resim yazısı olma özelliği, şiire anlamsal ve edebi kimliğinin dışında görsel bir sanat kimliği kazandırmaktadır. Çin hat sanatı da bu görselliği pekiştirmektedir. Çalışmada yer alan şairlerden Wang Wei başta olmak üzere pek çok şairin aynı zamanda ressam da olması şiir ve resmin iç içe olmasını sağlamıştır.

Tang döneminde birçok farklı türde şiir yazılmıştır. Bu türlerden Beş İmli Dört Mısralı Şiir çalışmanın odak noktasıdır. Milattan önce iki yüzlü yıllara dayanan bir geçmişe sahip olan bu şiir türü en verimli sürecini Tang Hanedanlığı döneminde yaşamıştır. Anlatımının sade ve anlaşılır olması, kelimelerin çok fazla yan anlam içermemesi bu şiir türünde ortaya konulan eserlerin sayısının artmasını sağlamıştır. Genellikle doğa olayları temalı eserler ortaya konulmuştur. Araştırmacı Xing doğa olaylarını konu alan şiir türleri için “Şiir akli temizler, ruhu arındırır, doğanın gizemlerini ve güzelliklerini algılamamıza yardımcı olur” demektedir (Xing, 1976, s. 41).

Çalışmada çevirilerine yer verilen ve anlamsal olarak incelenen şiirlerin hepsi dört mısradan oluşmaktadır ve doğa olayları temalıdır. Şairlerin anlatmak istedikleri konular birbirinden farklıdır ama anlatımda benzer öğeler kullanmışlardır. Şairler, şiirlerin anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak için akıcı ve daha az gösterişli bir şiirsel üslubu tercih etmişlerdir. Meng Haoran’a

¹⁰ Bu mısralarda yer alan erik çiçeğinin Çin kültüründe özel bir yeri vardır. Birçok anlamının yanı sıra başarılı öğrenciler yetiştiren eğitimcileri ifade etmek için de kullanılmaktadır. “(桃李满天下) Dünyanın her yeri şeftali ve erik ağaçlarıyla dolu” sözü bir öğretmenin yetiştirdiğini değerli birçok öğrencisi olduğunu vurgulamak için kullanılmaktadır (Ceylan, 2018). Hem hocaya hem de öğrencilerine övgü vardır.

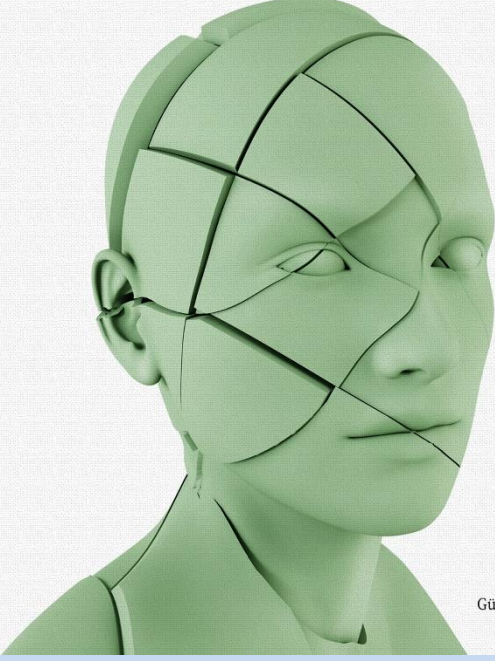
kıyasla Wang Wei şiirlerinde günlük yaşamın ötesinde ulaşılmak istenen hayali bir dünya sunmaktadır ve sessiz bir inziva hali ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Meng Haoran ise kendi yaşamından yola çıkarak daha çok eleştirel şiirler kaleme almıştır.

KAYNAKÇA

- Yu Tai Xin Yong* (玉台新咏). (2018, Kasım 22). Kasım 22, 2018 tarihinde ctext.org: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=946748&remap=gb> adresinden alındı
- Aktaş, Ş. (2017). Toba-Wei (Tabgaç) Devleti Orta Asya Türk Tarihindeki Yeri ve Önemi. *Toroslardan Tanrı Dağlarına Genel Türk Tarihine Adanmış Bir Ömür* (s. 285-300). içinde İstanbul: Türk Dünyası Araştırma Vakfı.
- Ceylan, F. E. (2018). Türkiye'nin Tek Sinoloji Profesörü Prof. Dr. Bülent OKAY. *Çin Medeniyeti: Tarih, Kültür, Edebiyat, Felsefe "Prof. Dr. Bülent OKAY'ın 35. Meslek Yılı Anısına"* (s. 11-32). içinde İstanbul: Kesit Yayınları.
- Eberhard, W. (1995). *Çin Tarihi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Hung, H. M. (2013). *Li Shi Min, Founding The Tang Dynasty The Strategies That Made China The Greatest Empire In Asia*. New York: Algora Publishing.
- Kirilen, G. (2010). Tang Dönemi Şiiri: Üç Şiir Üç Şair; Li Bai Lu Zhaolin ve Shi Juanwu. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 50(2), 221-229.
- Li, J. (1989). Meng Haoran Shige Yishu Fengge de Zai Sikao. *Xinan Daxue Xuebao (Shehui Kexue Ban)*, 13(3), 79-87.
- Luo, Y. (2011). *A Concise History of Chinese Literature*. Leiden-Boston: BRILL.
- Pamuk Öztürk, N. (2016). Tang Dönemi Şiiri ve Bai Juyi (白居易). *Current Research in Social Sciences*, 2(2), 79-85.
- Qing, G. (2009). *Tang Shi Sanbai Shou*. Pekin: Çin Kültürü yayınevi.
- Sun, C. (2007). *Sui Tang Wudai Wenhua Shi*. Shanghai: Doğu Yayınları Merkezi.
- Taşgıl, A. (2017). *Gökbörünün İzinde Kadim Türklerin Topraklarında*. İstanbul: Kronik Kitap.
- Ünal Chiang, G. (2016). *Çin Modern Edebiyatı Deneme Eserleri Seçkisi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Ünal Chiang, G. (2017). 4 Mayıs Hareketi Ve Çin Edebiyatında Modernleşme: Modern Çin Edebiyatının Öncüsü Zhu Ziqing ve Unutulmaz Eseri "Beiying". *Folklor/Edebiyat*, 23(89), 41-58.
- Xing, G. (1976). Potery and Music. *Chinese Culture*, XVII(2), 41-45.
- Xu, L. (2003). *Tang Chao Wenhua Shi*. Shanghai: Shanghai Fudan Üniversitesi Yayınevi.
- Zhang, L. (2007). *Yu Tai Xin Yong*. Shanghai: Shanghai Tarihi Yayınlar Yayınevi.
- Zhu, Q. (2011). *Kan De Jian De Guren Shenghuo*. Pekin: Çin Kültürü Yayınevi.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

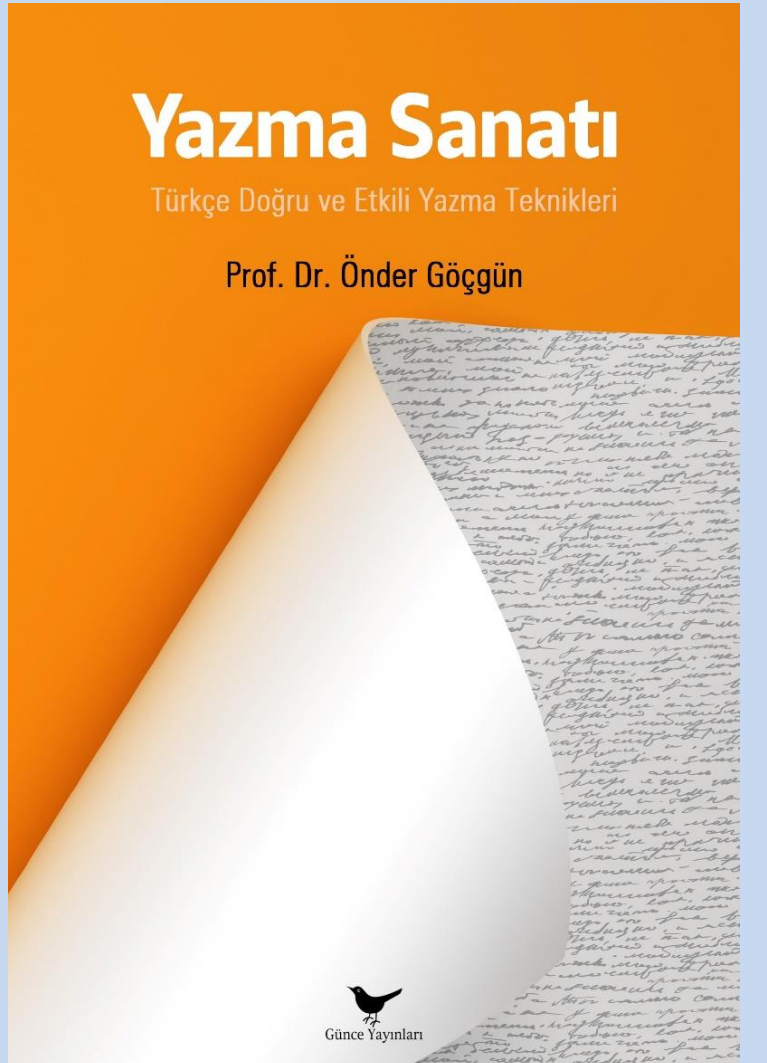


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Karşıtlıkların Anlambilimsel Söylem Ezgisi: Hafif ve Ağır Düğüm Sözcükleri Üzerine Bir Değerlendirme

DR. ÖĞR. ÜYESİ AYŞE EDA GÜNDOĞDU*

*Bir tek şundan emin olabiliriz;
hafiflik/ağırılık karşıtlığı bütün karşıtlıkların en gizemlisi,
en çift anlamlısıdır.
(Milan Kundera, Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği)*

Öz

Dilsel kodlar, birey ve toplumun duygu/düşünce üretme ve aktarma düzeneklerinin başında gelmektedir. Bu açıdan dil üzerinden gerçekleştirilen araştırmalar yalnızca dilin içkin özelliklerini ortaya koymamakta, aynı zamanda dilsel kullanımları biçimlendiren bireysel ya da toplumsal şemaları derinlemesine inceleme fırsatı sağlamaktadır. Bu çalışmada karşıt yapılar olarak değerlendirilen *hafif* ve *ağır* düğüm sözcüklerinin bağlama aktardığı anlamsal nitelikler konu edilmektedir. Çalışmanın temel amacı, insan bilişi ve algısında yaygın bir düzenleme mekanizması olan ikili karşıtlığın dilde kodlanma eğilimlerini ortaya koymaktır. Bu yönelimle, araştırma konusu sözcük çifti, anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma açısından, Türkçe Ulusal Derlemi v3 (TUD v3) bağımlı dizin görünümüleri aracılığıyla dizgeye aktardığı olumluluk, olumsuzluk, yansızlık gibi farklı anlamsal değerler kapsamında incelenmiştir. Çalışmada *hafif* ve *ağır* düğüm sözcüklerine ilişkin olumluluk, olumsuzluk, yansızlık kodlama eğilimlerinin düğüm sözcüklerin anlam düzeyine göre farklılaştığı ve sınırlı sayıdaki anlam düzeyinde karşıtlığın devam edebildiği; sözcük çiftinin farklı koşullarda farklı anlamsal kutuplarda yer alabildiği; bağlama aktarılan anlamsal değerlerin, birliktelik sergilediği sözcüklerin anlamsal ulamlarına göre farklılaşabildiği, ayrıca söz konusu değerlerin düğüm sözcüklerin kendi çağrışımsal alanlarına ve birliktelik sergilediği sözcüklerin çağrışımsal alanına bağlı olarak değişebildiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar sözcükler: anlambilim, anlambilimsel söylem ezgisi, karşıtlık, hafif, ağır.

SEMANTIC DISCOURSE PROSODY OF ANTONYMS:
AN EVALUATION ON THE NODES *HAFİF* AND *AĞIR*

Abstract

Linguistic codes, in the process of explaining and conceptualizing outer world, rank first in an individual's or societies' uttering and delivering opinions/feelings mechanisms. In this respect, studies conducted on language do not only reveal the inherent features of language, but also provide an opportunity to examine in-depth the individual or social schemes that shape linguistic

* N. Erbakan Ün. Fen-Edebiyat Fakültesi, aedagundogdu@gmail.com, orcid: 0000-0002-9074-7903
Gönderim tarihi: 22.06.2020 Kabul tarihi: 29.11.2020

uses. In this study, various semantic qualities transferred to context by the *hafif* and *ağır* nodes, which are considered as antonym, are discussed. The main motivation of the study is to reveal the tendencies to encode the binary opposition, which is an important regulation mechanism in human cognition and perception. With this orientation, the subject of the research was examined within the scope of different semantic values such as positivity, negativity, neutrality, which were transferred to the system through the Turkish National Corpus v3 (TUD v3) concordance option in terms of forming a semantic discourse prosody. In the study, it was found that positivity, negativity, neutrality coding tendencies of *hafif* and *ağır* nodes differ according to the meaning level of the words and the contrast can continue in a limited number of meaning levels; it was concluded that the semantic values transferred to the context can differ according to the semantic categories of the words with association, and that the values in question can differ depending on the connotational fields of the nodes and the connotational fields of the word with which they are associated.

Keywords: semantics, semantic discourse prosody, antonymy, hafif, ağır.

GİRİŞ

Dilbilimde anlam odaklı çalışmaların amaçlarından biri, bireyin ve/ya toplumun dış dünyaya ilişkin algı ve deneyimlerini dil aracılığıyla ifade etme sürecinde ne tür kavramlaştırma eğilimlerine sahip olduğunu ortaya koymaktır. Aksan (1998: 31) söz konusu kavramlaştırma sürecini “anlamlama” (ing. signification) olarak adlandırmakta ve bu süreci “dünyadaki nesne ve olayların belli bir ses bileşimiyle simgeleştirilmesi” olarak tanımlamaktadır. Anlamlama hem dilsel birimlerin hem de dış dünya gerçekliğine ilişkin olguların zihin içi kavramsal bir düzlemde buluşturulmaları ile gerçekleştirilmektedir. Söz konusu düzlemin nasıl modellendiği, deneyimlenen toplumsal gerçeklik olgularının türü ile yakından ilişkilidir (Büyükkantarçioğlu, 2006: 102). Anlam odaklı bilişsel çalışmalar hem araştırma nesnesi olan dilin içkin özelliklerini betimlemekte hem de aynı zamanda dil kullanıcılarının bilişsel kurguları ve bu kurgular aracılığıyla oluşan çeşitli şemaları ortaya koymaktadır. Bir dili anlamsal açıdan betimlemenin çeşitli yolları vardır. Bunlardan biri de dildeki sözcüksel birimlerin birliktelik kullanımlarını (ing. co-occurrence) örüntüsel düzeyde ve ölçünlü bir biçimde incelemektir. Sinclair (1991: 170) söz konusu örüntüleme düzeylerini *eşdizimlilik* (ing. collocation), *dilbilgisel birliktelik* (ing. colligation), *anlam tercihi* (ing. semantic preference) ve *anlambilimsel söylem ezgisi* (ing. semantic discourse prosody¹) olmak üzere dört başlıkta ele almaktadır.

Anılan örüntüsel düzlemlerden *eşdizimlilik*, ilk olarak Firth (1951: 124) ortaya koymuş ve “bir dizgede karakteristik ve sık olarak tekrarlanan içerik sözcüklerinin birliktelikleri” olarak

¹ Zhang (2009) söz konusu terimin alanyazında “semantic prosody” (Sinclair, Louw, Hunston, Partington, Stubbs, Tribble, Tognini-Bonelli) “semantic harmony” (Lewandowska-Tomaszczyk), “pragmatic prosody” (Stubbs), “semantic associations” (Hoey, Nelson) terimleriyle karşılandığını ifade etmektedir. Bu kapsamda terim farklı çevirilere elverişlidir. Bu çalışmada, terimin çıkış noktası olan sesbilimsel düzlemdeki “söylem ezgisi”ne de gönderimde bulunularak “anlambilimsel söylem ezgisi” terimi tercih edilmiştir.

tanımlamıştır. Bir sözcüğün anlam özellikleri ile kullanım özellikleri ancak o sözcüğün eşdizimli olarak kullanıldığı diğer sözcükler aracılığıyla elde edilebilir. İkinci örüntüleme düzeyi olan *dilbilgisel birliktelik* de tıpkı eşdizimlilik gibi Firth tarafından ortaya konmuş diğer bir terimdir. Dilbilgisel birliktelik görünümleri en az bir içerik (ing. content word) ve bir işlev sözcüğü (ing. function word) ile kurulmaktadır. Bu bağlamda Hoey (2000), dilbilgisel birliktelik görünümünün bir dizgedeki dilsel birimler arası ilişkileri inceleme açısından eşdizimlilik çalışmalarına benzetmekle birlikte, öne çıkardığı birimler açısından farklılaştığını ifade etmektedir. *Anlam tercihi* örüntüsü ise, sözcükler arasındaki birebir ilişkilerden çok, sözcüklerin aynı anlam alanı kapsamında oluşturdukları setler olarak tanımlanabilir (Stubbs, 2001a; 2001b). Sinclair'in (2004) bazı birimlerin aynı anlamsal alanı paylaştığı yorumundan yola çıkan *anlam tercihi* araştırmaları temelde eşdizimliliklerin benzer anlam özelliklerine odaklanmaktadır. Bu kapsamda *anlam tercihi* araştırmaları, aynı sözcük çevresinde toplanan yapıların anlamsal açıdan sınıflandırılmasını ve ulamsal olarak açıklanmasını sağlamaktadır. Dördüncü ve sonuncu örüntüleme düzeyi olan *anlambilimsel söylem ezgisi* görünümleri ise Bir sonraki bölümde kapsamlı olarak ele alınmaktadır.

1. ANLAMBİLİMSEL SÖYLEM EZGİSİ

Ezgi (ing. prosody) terimi, ilk olarak sesbilim alanyazınında çeşitli çözümlenmeler aracılığıyla ortaya konan *hız*, *şiddet* ve *perde* gibi özellikleri tanımlamak için kullanılmıştır. McEnery ve Hardie (2012) söz konusu terimi, Firth'in sesbirim ya da sesbirimcik gibi tekil sesbilimsel parçalar yerine seslerin bağlamda yarattığı anlam ile bir sözcüğün metinde bütünsel olarak yarattığı anlam arasında benzetme kurması yoluyla ürettiğini ifade eder, tıpkı sesler gibi sözcükler de bağlam içerisinde anlam kazanmaktadır. Baker (2006) anlambilimsel söylem ezgisi görünümünün derlem temelli araştırmalar kapsamında bağımlı dizinler ya da eşdizimlilikler aracılığıyla elde edilen dilsel desenlemeler için kullanıldığını belirtmektedir.

Anlambilimsel söylem ezgisi görünümleri, dilsel bir üretimde sözcüksel ve sözcük üstü düzeyde gizil olarak yer alan karmaşık tutumsal yapılardır (Stubbs, 2001a; 2001b). Bazı araştırmalarda *anlam tercihi* terimi ile eş bir biçimde kullanılmasına karşın, anlambilimsel söylem ezgisi yalnızca sözcüksel birimlerin değil, sözcük üstü birimlerin de anlambilimsel açıdan kapsamlı olarak araştırılması ve bu bağlamda inceleme sürecinde daha karmaşık yapıların da ele alınması açısından anlam tercihinden farklılaşmaktadır. Anlambilimsel söylem ezgisini diğer örüntü düzeylerinden ayıran en önemli özelliği, çağrışımsal anlama da odaklanmasıdır. Bu noktada anlambilimsel söylem ezgisi çalışmalarında temelde sözcüğün metnin bir bölümüyle ya da tamamıyla olan tutumsal ilişkisi ön plana çıkmaktadır (Stubbs, 1995; Stubbs, 2001b; Partington, 2004; Geeraerts, 2010).

Morley ve Partington (2009) anlambilimsel söylem ezgisi terimini bir sözlüksel birime ilişkin bütün bir metin içerisine yayılmış iyi ya da kötü atmosfer (ing. aura) olarak ele alır ve bu atmosferin okur tarafından büyük oranda bilinç düzeyinde fark edilmediğini, ancak çeşitli

araştırmalarla ortaya konduğunu ifade eder (akt. Lindquist, 2009). Çağdaş anlambilim çalışmaları kapsamında son yirmi yılda büyük bir hız kazanan anlambilimsel söylem ezgisi çalışmaları derlem temelli araştırmalar aracılığıyla incelenmektedir (McEnery ve Hardie, 2012). Anlambilimsel söylem ezgisi kapsamında Stubbs (2001a) “cause” ve “provide” sözcüklerinin derlem denetimini yapmıştır. Çalışmada sonuç olarak “cause” sözcüğünün “problem, damage, death, disease” gibi olumlu olmayan durumlarla kullanılırken, “provide” sözcüğünün olumlu bir söylem ezgisi içerisinde olduğunu ve “aid, care, employment, facilities” gibi sözcüklerle kullanıldığını ortaya koymuştur. Bu kapsamda “cause” sözcüğü genelde olumsuz söylem ezgisine sahipken, “provide” sözcüğü olumlu söylem ezgisine sahiptir. Bu çalışmaya koşturarak McEnery ve Hardie (2012) Britanya Ulusal Derlemi (ing. British National Corpus) veri tabanından yansız olarak seçtikleri bağımlı dizinlerden “happened” düğüm sözcüğünün yedi durumda olumsuz, dört durumda olumlu ve altı durumda yansız ya da muğlak olarak kullanıldığını ortaya koymuştur. Bu açıdan, anlambilimsel söylem ezgisi çalışmaları, derlem dilbilimin ilke ve yöntemleri doğrultusunda, sözcüklerin anlamsal içeriklerine ilişkin kapsamlı ve güvenilir bilgiler vermektedir.

Özelde anlambilimsel söylem ezgisi, genelde yukarıda anılan diğer örüntü düzeyleri, sözcüklerin içkin özelliklerini ortaya koymanın yanı sıra diğer sözcüklerle olan anlamsal bağıntılarını, ölçünlü ve sistematik bir yolla betimleme/karşılaştırma olanağı da sunmaktadır. Özellikle yakın anlamlılık, karşıt anlamlılık gibi bağlam temelli somutlaştırılabilecek çok yönlü bağıntıların ortaya konması sürecinde, sözü edilen dört örüntü düzeyinden farklı açılardan yararlanmak mümkündür. Bu çalışmada karşıtlık ilişkisi kuran *hafif* ve *ağır* sözcüklerinin dizgeye aktardığı olumluluk, olumsuzluk, yansızlık kodlamaları ele alınmıştır. Çalışmanın temel amacı, insan algı ve bilişiyle güçlü bir ilişki içerisinde olan ikili karşıtlıkların dilde nasıl temsil edildiğini ortaya koymaktır. Anılan amaç doğrultusunda *hafif* ve *ağır* düğüm sözcüklerinin anlambilimsel söylem ezgisi derlem temelli olarak incelenmiştir. Bu kapsamda aşağıdaki araştırma sorularına yanıt aranmıştır:

1. *Hafif* düğüm sözcüğü farklı anlam düzeylerinde hangi değerleri kodlamaktadır?
2. *Hafif* düğüm sözcüğünün farklı anlam düzeylerinde kodladığı değerler hangi değişkenlerden etkilenmektedir?
3. *Ağır* düğüm sözcüğü farklı anlam düzeylerinde hangi değerleri kodlamaktadır?
4. *Ağır* düğüm sözcüğünün farklı anlam düzeylerinde kodladığı değerler hangi değişkenlerden etkilenmektedir?
5. *Hafif* ve *ağır* düğüm sözcükleri farklı anlam düzeylerinde olumluluk ve olumsuzluk açısından hangi kutuplarda yer almaktadır?

2. YÖNTEM

Çalışmada betimsel tarama yöntemi kullanılmıştır. Betimsel çalışmalar bilimin betimleme amacına hizmet etmekle birlikte, aynı zamanda kendinden sonraki çalışmalar için denence

üretmeye yönelik çeşitli öngörüler sağlamaktadır (Erkuş, 2009). Betimsel çalışmalarda elde edilen verilerde neden-sonuç ya da etki araştırması yapılmamakla birlikte dağılımın nasıl olduğuna dair yüzde ve sıklık çözümlenmeleri üzerinden çıkarımlar yapılabilmektedir. Bu çalışmada da amaca uygun tasarlanmış ve ölçünlü bir derlem aracılığıyla inceleme konusu düğüm sözcüklerin çeşitli anlambilimsel özellikleri betimlenmiş ve betimsel tarama sonucu elde edilen veriler tematik çözümlenme yöntemi ile çözümlenmiştir. Tematik çözümlenme, içerik çözümlenmesi kapsamında, elde edilen veriler içerisinde tema ve örüntüler aramak amacıyla yapılan kodlamalara dayalı bir çözümlenme yöntemidir (Glesne, 2013). Araştırmada, söz konusu tematik/örüntüsel kodlamaların yapılması ve yapılan kodlamaların güvenilirliğinin sağlanması amacıyla uzman görüş formları ve doğal dil kullanıcılarına uygulanan yargı testlerinden yararlanılmıştır. Uygulanan yargı testlerinin puanlama güvenilirliğini sağlamak için Fleiss'in Kappa Katsayısı² ölçümleri gerçekleştirilmiş ve katılımcıların testlerde işaretledikleri maddeler arasında ne düzeyde uyum olduğu ortaya konmuştur.

2.1. Araştırma Evreni

Araştırmada veri seti evreni ve katılımcı evreni olmak üzere iki temel evren yer almaktadır. Veri seti evreni, uzmanlara ve doğal dil kullanıcılarına sunulacak dilsel verilerin elde edilmesi sürecinde kullanılan TUD v3³tür. Katılımcı evreni ise kendi içerisinde ikiye ayrılmaktadır. İlk grup, araştırma konusu düğüm sözcüklerin anlamsal ulamlarının ve ulam içi öğelerinin ortaya konması amacıyla görüşleri alınan uzmanlardan oluşmaktadır. İkinci grup ise düğüm sözcüklerin ve düğüm sözcüklerle eşdizimlilik sergileyen diğer sözcüklerin çağrışımsal alanlarını ortaya koymak ve tanık tümcelerde kodlanan anlambilimsel söylem ezgisi görünümüne ulaşmak amacıyla geliştirilen yargı testlerinin uygulandığı doğal dil kullanıcılarından oluşmaktadır.

2.1.1. Veri Seti Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın veri setini TUD v3 veri tabanı oluşturmaktadır. TUD v3 günümüz Türkçesinin dengeli, büyük ölçekli (50 milyon sözcük) ve genel amaçlı bir derlemi olacak biçimde tasarlanmıştır. TUD v3 50 milyon sözcükten oluşan, 24 yıllık bir dönemi (1990-2013) kapsayan, günümüz Türkçesinin çok sayıda farklı alan ve türlerden yazılı ve sözlü örneklerini içeren, geniş kapsamlı, dengeli ve temsil yeterliliğine sahip, genel amaçlı bir kaynak derlemdir.

² Fleiss'in Kappa Katsayısı ikiden fazla olmak koşuluyla, sabit sayıda değerleyici arasındaki tutarlılığı ölçen bir yöntemdir (ayrıntılı bilgi için bkz. Fleiss, 1971).

³ Aksan, Y. vd. (2012). "Construction of the Turkish National Corpus (TNC)". Calzolari, N., Choukri, K., Declerck, T., Doğan, M. U., Maegaard, B., Miriani, J., Odijk, J. ve Piperidis, S. (Yay. haz.). İçinde Proceedings of the Eight International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2012). İstanbul, Türkiye. Erişim adresi: <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2012/papers.html>

2.1.2. Katılımcı Evreni ve Örneklemi

Katılımcı evreninin ilk düzlemini oluşturan uzman grubu Türkçe Öğretimi alanından 1, Türk Dili alanından 2 ve Dilbilim alanından 2 olmak üzere toplam 5 uzmandan oluşmaktadır. Çalışmada uzman grubundan, “Anlam Tercihi Görünümleri Uzman Görüş Formu” aracılığıyla, anlamsal ulamların belirginleştirilmesi sürecinde yardım alınmıştır. İkinci katılımcı evrenini ise doğal dil kullanıcıları oluşturmaktadır. Söz konusu evren, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi Dilbilimi Bölümü’nde 3. ve 4. sınıf düzeyinde öğrenim gören toplam 25 öğrenciden oluşturmaktadır. Doğal dil kullanıcılarından “Hafif ve Ağır Düğüm Sözcükleri Çağrışımsal Alan Yargı Testi”, “Eşdizimsel Sözcükler Çağrışımsal Alan Yargı Testi” ve “Anlambilimsel Söylem Ezgisi Görünümleri Yargı Testi” olmak üzere üç teste yanıt vermeleri istenmiştir. Söz konusu testlere ilişkin bilgilere bir sonraki bölümde yer verilmektedir.

2.2. Veri Toplama Araçları

Çalışmada toplam dört veri toplama aracı kullanılmıştır. “Anlam Tercihi Görünümleri Uzman Görüş Formu” kapsamında⁴ *hafif* ve *ağır* sözcüklerinin eşdizimlilik sergilediği, gözlenme sıklığı 3’ten büyük sözcükler listelenmiş ve sözcüklerin [canlı] / [dilsel yapılar] / [doğal çevre] / [duyu] / [etkinlik] / [niceliksel ifadeler] / [nesne] / [soyut nitelik] / [vücut bölümü] / [yer] / [biçimsel nitelik] / [zaman] temel ulamları kapsamında hangi ulamın ögesi olabileceğine ilişkin işaretlemeler yapmaları istenmiştir. Formdan elde edilen veriler doğrultusunda özellikle alt ulamlama önerileri kapsamında gereksinim duyuldukça uzmanlardan tekrar yardım alınmıştır. “Hafif ve Ağır Düğüm Sözcükleri Çağrışımsal Alan Yargı Testi” aracılığıyla doğal dil kullanıcılarından, söz konusu düğüm sözcüklere ilişkin çağrışımsal değerlerin olumlu, olumsuz, yansız seçenekleri kapsamında belirtilmesi istenmiştir. “Eşdizimsel Sözcükler Çağrışımsal Alan Yargı Testi”nde de bir önceki teste benzer biçimde bir uygulama yapılmış, sunulan dilsel veriler düğüm sözcüklerle eşdizimlilik sergileyen sıklığı 3’ten büyük sözcüklerle sınırlandırılmıştır. Son test olan ve “Anlambilimsel Söylem Ezgisi Görünümleri Yargı Testi” ise iki bölümden oluşmaktadır. Doğal dil kullanıcılarına ilk bölümde *hafif*, ikinci bölümde *ağır* düğüm sözcüğünün bağlam içi tanık tümce görünümü sunulmuş ve katılımcılardan düğüm sözcüğün bağlama kazandırdığı olumlu, olumsuz ya da yansız değer belirtilmesi istenmiştir. Uygulama sonrasında güvenilirliği sağlamak amacıyla tüm yargı testlerinin değerleyicileri arasındaki tutarlılık Fleiss’in Kappa Katsayısı ölçümü aracılığı ile kontrol edilmiştir.

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Ediskun (1996), Vardar (1998), Hengirmen (1999), Banguoğlu (2000), Gencan (2001), Dixon (2005), Cruse (2006), Korkmaz (2007), Murphy (2010), Gökmen ve Önal (2012), Gökmen, (2013).

2.3. Veri Toplama ve Çözümleme Süreci

Veri toplama sürecinde TUD v3 sorgu sonuçları kapsamında *hafif* ve *ağır* düğüm sözcüklerinin bağlam içi anahtar sözcük görünümünden yararlanılmıştır. Araştırmada kullanılan arayüze ilişkin küçük bir kesit Şekil 1’de yer almaktadır.

Tür	Künye	TÜMCE GÖRÜNÜMÜ
	W-VD02A1B-4633-1239	"Çam sakızı, balmumu ve karasakız hafif ısıtılır, hepsi birbirine karıştırılıp yaralara sürülür".
	W-TG03A0A-0203-1729	Burada ilginç olan nokta, Nermin'in bakire olduğunu itiraf etmesinin ardından duyduğu, bir "huzur" simgesi olarak yorumlanabilecek hafif esinti ile sokağın karanlık görünümünün değişerek yerini bir bayram havasının almasıdır.
	W-TD37C2A-0304-1722	Aşk bu kadar ucuz mu? Zaten magazin gazetelerine yansıyan "aşk" lâfı maalesef "fuhuş"u ya da en hafif tabirle "gönül eğlendirmeyi" ifade ediyor.
	W-RD36E1B-2842-1396	Böylelikle bu üçüncü şıkta müdahale edilen medeniyette bir hafif değişme ve taviz söz konusudur.
	W-QA16B3A-0790-780	Derinden hafif bir müzik duyuluyor, aralık pencereden o güne değin Teoman'ın bu mahallede alışkın olmadığı saf ve serin bir hava giriyordu.
	S-BEABXO-0345-1	Hafif tırtırlı be nasıl uğraştıracak? Gelişigüzel kesceksin.
	S-BEABXO-0345-17	Şöyle yani etrafındaki tırtır gibi hafif tırtırlı.
	S-AEABUZ-0021-51	Ama bi tanesî, test edin şöyle hafif başınızı 1-2 cm'lik hafif bir eğimle doğrudan size yönelecektir, sizin ilgilendiğinizi düşünerek, size anlatmaya çalışacaktır.
	W-NA16B1A-0521-2211	Şöyle biraz da ambians olarak hafif orient filan...
	W-PA16B0A-0150-759	Cözlerine hafif bir mil çeker eşek, sanki tüm hayatını küçük bir sandalda kaybetmiş; sessiz, feryatsız!
	W-IA16B1A-0094-767	Bu kitapçıdan şu kitabı ya da bunu, hafif ve uygun olanı çalamam mı? Şehirte ilgili, şehri kuşatan surlarta ilgili, saat kuleleriyle ilgili...

Şekil 1. *Hafif* Sözcüğü Bağlam İçi Görünümleri Arayüzü

Düğüm sözcüklerin bağlam içi anahtar sözcük görünümleri aracılığıyla veri tabanı oluşturulduktan sonra Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük'te (2011) yer alan tanımlardan yola çıkarak sözcüklerin farklı anlam düzeyleri belirlenmiş ve $f > 3$ koşulunu sağlayan eşdizimsel ögeler bu anlam düzeylerine göre sınıflandırılmıştır. Sınıflandırılan ögeler uzman görüşleri doğrultusunda anlambilimsel ulamlarına ayrılmış, böylece her anlam düzeyine ilişkin ulam içi ögelerin sınırları çizilmiştir. Bir sonraki aşamada düğüm sözcükler ve eşdizimsel sözcükler çağrışımsal alan ve anlambilimsel söylem ezgisi açısından doğal dil kullanıcılarının görüşleri doğrultusunda incelenmiştir.

2.4. Sınırlılıklar

- Araştırmada TUD v3 *Yazılı ve Sözlü Metin Sorgusu* seçeneği kullanılmıştır.
- Araştırma her düğüm sözcük için rastlantısal olarak seçilmiş 1000'er tanık tümce (TT) ile sınırlıdır⁵.
- Araştırma 5 uzman ve 25 doğal dil kullanıcılarının verdiği yanıtlarla sınırlıdır.

⁵ Testlerde yer alan dilsel birimlerin seçiminde $f > 3$ ölçütü kullanılmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Giriş Gözlemleri

Çalışmada ilk olarak *hafif* ve *ağır* düğüm sözcüklerinin anlamsal sınırlarını belirginleştirmek ve tanımlarını ayırtmak amacıyla Türkçe sözlük görünümleri kontrol edilmiştir. Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük (2011) kapsamında *hafif* ve *ağır* madde başlarına ilişkin tanımlar Tablo 1’de yer almaktadır:

Tablo 1. *Hafif* ve *Ağır* Madde Baş TDKTS (2011) Görünümleri

Hafif Madde Baş TDKTS Tanımları	Ağır Madde Baş TDKTS Tanımları
1. <i>sıfat</i> ⁶ Tartıda ağırlığı az gelen, yeğni, ağır karşıtı.	1. <i>sıfat</i> Tartıda çok çeken, hafif karşıtı.
2. <i>sıfat</i> Güç veya yorucu olmayan, kolay.	2. <i>sıfat</i> Çapı, boyutu büyük.
3. <i>sıfat</i> Ağırbaşlı olmayan, ciddi olmayan, hoppa.	3. <i>sıfat</i> Yavaş.
4. <i>sıfat</i> Miktarı az, sindirimi kolay (yiyecek).	4. <i>sıfat</i> Yoğun.
5. <i>sıfat</i> Kalınlığı veya yoğunluğu az olan.	5. <i>sıfat</i> Fiziksel sebeplerden dolayı güç işiten (kulak).
6. <i>sıfat</i> Etkisi az olan, sert karşıtı.	6. <i>sıfat, mecaz</i> ⁷ Değeri çok olan, gösterişli.
7. <i>sıfat</i> Önemli olmayan.	7. <i>sıfat, mecaz</i> Çetin, güç.
8. <i>sıfat</i> Çok dik olmayan (sırt, yokuş).	8. <i>sıfat, mecaz</i> Ciddi.
9. <i>sıfat</i> Gücü az olan, belli belirsiz.	9. <i>sıfat, mecaz</i> Sıkıntı veren, bunaltan.
10. <i>zarf</i> Sıkıntısız, ferah, rahat olarak.	10. <i>sıfat, mecaz</i> Dokunaklı, insanın gücüne giden, kırıcı.
	11. <i>sıfat, mecaz</i> Ağırbaşlı, ciddi.
	12. <i>sıfat, mecaz</i> Keskin, boğucu (koku).
	13. <i>sıfat</i> Kısık, alçak.
	14. <i>sıfat, mecaz</i> Davranışları yavaş olan.
	15. <i>sıfat, mecaz</i> Sindirimi güç (yiyecek).
	16. <i>isim, spor</i> Ağır sıklet.
	17. <i>zarf</i> Yavaş bir biçimde.

Tablo 1 incelendiğinde *hafif* madde başına ilişkin 10, *ağır* madde başına ilişkinse 17 farklı tanım içeriğiyle karşılaşılmaktadır. İnceleme konusu iki sözcüğün tanım düzeylerinin bir bölümünde karşıtlık sergileme eğiliminde olmadığı gözlemlenmektedir. Bu kapsamda sözcüklerin anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma eğilimlerinde de farklılıklar oluşması bir varsayım olarak değerlendirilebilir. Sözlükte ayrıca bazı tanımlarda belirgin anlambilimsel ulamlara rastlanmıştır. *Hafif* düğüm sözcüğüne ilişkin Tanım 4 kapsamında “Miktarı az, sindirimi kolay (yiyecek).” ve

⁶ Sözcük ulamlarının tablo olarak gösterimlerinde TDKTS’nin (2011) terim seçimine sadık kalınmıştır.

⁷ Anlamsal düzlemlerin tablo olarak gösterimlerinde TDKTS’nin (2011) terim seçimine sadık kalınmıştır.

Tanım 8 kapsamında “Çok dik olmayan (sırt, yokuş).”; *ağır* düğüm sözcüğüne ilişkin Tanım 5 kapsamında “Fiziksel sebeplerden dolayı güç işiten (kulak).”, Tanım 12 kapsamında “Keskin, boğucu (koku).” ve Tanım 15 kapsamında “Sindirimi güç (yiyecek)” örneklerinde söz konusu ulamsal belirginleştirmeler gözlemlenebilir. Bu eğilim, bazı tanım içeriklerinin son derece kısıtlı anlamsal ulamları tercih edebildiğini göstermektedir. TDKTS’deki (2011) tanım içerikleri incelendiğinde son olarak *hafif* ve *ağır* düğüm sözcüklerine ilişkin sözcüksel ulamların belirtildiği gözlemlenmektedir. *Hafif* madde başının 9 sıfat ve 1 belirteç ulamında; *ağır* madde başının ise, 15 sıfat, 1 ad ve 1 belirteç ulamında sözlükbirimleştiği söylenebilir.

3.2. Hafif Düğüm Sözcüğünün Anlambilimsel Söylem Ezgisi Görünümleri

Bu bölümde öncelikle *hafif* düğüm sözcüğünün sıfat ulamındaki görünümü TUD v3 veri tabanından elde edilen veriler kapsamında farklı anlamsal düzlemlerde ele alınmıştır. Daha sonra düğüm sözcüğün TDKTS’de (2011) belirteç ulamındaki görünümü incelenmiştir. *Hafif* düğüm sözcüğünün sıfat ulamındaki tanımları, anlamsal ulamları ve ulam içi örnek öğeleri Tablo 2’deki gibidir.

Tablo 2. *Hafif* Düğüm Sözcüğü Sıfat Ulamı Anlamsal Ulam Görünümleri⁸

Tanım	Anlamsal Ulam(lar)	Ulam İçi Öge
Tanım 1	[nesne]	<i>kulaklık, gövde, başörtü.</i>
Tanım 2	[etkinlik]	<i>iş, tempo.</i>
Tanım 3	[insan]	<i>kadın, kız.</i>
Tanım 4	[yiyecek]	<i>yemek, tatlı, çorba, lezzet.</i>
Tanım 5	-	-
Tanım 6	[sağlık], [içecek]	<i>ilaç; içki.</i>
Tanım 7	[soyut yapılanma]	<i>vaka, depresyon, sakatlık, ceza.</i>
Tanım 8	[doğa]	<i>meyil, eğim, yokuş.</i>
Tanım 9	[etkinlik], [duyu]	<i>tebessüm, gülüşme, değişme, dokunuş, titreme, egzersiz, sarsıntı; müzik, ateş, alev, ışık, ses, koku.</i>

Tablo 2’de *hafif* sıfatının farklı anlam düzeylerinde birbirinden farklı ulamları tercih edebildiği gözlemlenmektedir. Sıfat, düz anlamsal boyutta [nesne] ulamı kapsamındaki öğeleri tercih ederken anlamsal uzanımları farklı değişmeceli anlam düzeylerinde [etkinlik], [insan], [yiyecek] vb. ulamlarla genişleyebilmektedir. Bu kapsamda sıfatın anlam düzeyi değiştikçe ulam içi öğeleri de çeşitlenmektedir. Bazı tanım düzeylerinde daha sınırlı anlamsal ulam ve ulam içi öğeler tercih edilirken bazılarında daha geniş bir seçim eksenini oluşturabilmektedir.

⁸ Araştırmanın veritabanında Tanım 5 kapsamında tanık tümceye rastlanmamıştır.

“Hafif ve Ağır Dügüm Sözcükleri Çağrışimsal Alanları Yargı Testi” kapsamında inceleme konusu düğüm sözcüğün olumlu çağrışimsal alana sahip olduğu belirlenmiştir⁹. Bu kapsamda *hafif* sıfatı Tanım 1 düzeyinde [nesne] anlamsal ulamıyla *kulaklık*, *gövde*, *başörtü* ögeleriyle birliktelik oluşturmaktadır. Yargı testlerinden elde edilen sonuçlar doğrultusunda, sıfatın çağrışimsal alanı olumlu iken eşdizimlilik sergilediği adların yansız çağrışım alanına sahip olduğu söylenebilir. Öte yandan, anlambilimsel söylem ezgisi görünümüleri bu denli düzenli olarak karşımıza çıkmamaktadır: Sıfatın, bağlama göre olumlu ve yansız anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma eğiliminde olduğu görülmektedir. Tanık tümceler incelendiğinde sıfatın olumlu anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma koşulunun “ergonomik kullanıma sahip olma” olduğu ve [elektronik aletler] alt ulamına ilişkin ögelerde bu eğilimin gözlemlendiği söylenebilir (bkz. TT-1 ve TT-2). Söz konusu sıfat bazı tanık tümcelerde ise, bağlama olumlu ya da olumsuz bir ezgi kazandırmamakta, yansız anlambilimsel ezgiye sahip olarak dizgeselleşmektedir (bkz. TT-3). Bu açıdan *hafif* sıfatının Tanım 1 düzeyinde, birliktelik sergilediği sözcüklerin temel anlamsal ulamları aynı olsa dahi nesnenin işlevi ve kullanımının anlambilimsel söylem ezgisini etkilediği söylenebilir.

- (1) Çok *hafif* ve kullanımı rahat silikon *kulaklıklar*, mükemmel ses yalıtımının yanı sıra kaliteli ses ve gelişmiş bas tonların da keyfini sürmenizi sağlıyor. [W-RF10E1B-3066-1100]
- (2) Üstelik tüm bu özellikler *hafif*, ince ve son derece şık bir *cihazda* bir araya geliyor. [W-RF10E1B-3066-887]
- (3) Bu sebepten *hafif zeminler*, boyalara normalden daha fazla su ve öd ilavesiyle elde edilirler. [W-SG03A0A-1701-404]

Sıfat Tanım 2 kapsamında [etkinlik] ulamına ilişkin ögelerle eşdizimlilik sergilemekte ve özellikle *iş*, *tempo* gibi ulam içi ögelerle yaygın olarak dizgeselleşmektedir. Yansız çağrışimsal alana sahip sözcükleri tercih eden sıfatın bağlama olumlu bir söylem ezgisi kazandırdığı, eşdizimlilik sergilediği etkinliği daha kolay hale getirme eğiliminde olduğu gözlemlenmektedir.

- (4) Yemeğe konuk çağırarak da sıradan, *hafif işlerdendi...* [W-RD36E1B-2842-1061]

TDKTS’de (2011) Tanım 3 kapsamında düğüm sözcük ve birliktelik sergilediği sözcüğün salt eşdizimlilikle açıklanmayacak düzeyde kalıplaşmış bir birim oluşturduğu gözlemlenmektedir. Bu açıdan, yalnızca sözcüğün değil, kalıplaşmış ifadenin bağlama kazandırdığı değerden söz etmek daha doğru bir eğilim olacaktır. Sıfatın olumlu bir çağrışım alanına sahip olmasına ve yansız çağrışıma sahip bir sözcükle kalıplaşmasına karşın deyimsel kullanımın bağlama olumsuz söylem ezgisi kazandırması dikkate değer bir bulgu olarak değerlendirilmektedir.

⁹ Tüm yargı testlerine ilişkin Fleiss Kappa Katsayısı ölçümü sonuçları “Ekler” bölümünde yer almaktadır.

(5) Bu "cadı" ve de "*hafif kadın*" suçlamaları (o da var), kurbanın üstünde ilelebet kalan bir leke oluyor o günlerde. [W-SE39C3A-0543-2486]

(6) "Aman kızım, çok gezme adın çıkar." "Aman kızım, çok gülme *hafif kadın* derler." "Aman kızım, baban duymasın, çok kızar." "Aman kızım, erkektir yapar." [W-MI22C3A-0508-79]

Hafif sıfatının Tanım 4 kapsamında [yiyecek] ulamıyla sınırlı bir kullanıma sahip olduğu söylenebilir. Söz konusu ulam *yemek, tatlı, çorba, lezzet* gibi ögelerle genişlemektedir. Ulam içi ögeler incelendiğinde *tatlı* ve *lezzet* doğal dil kullanıcıları tarafından olumlu; *yemek* ve *çorba* ise yansız çağrışımsal alana sahip olarak kodlanmıştır. Anlambilimsel söylem ezgisi görünümüleri açısından ise ögelerin çağrışımsal alanları fark etmeksizin, sıfatın bağlama olumlu anlambilimsel söylem ezgisi kazandırdığı gözlemlenmektedir.

(7) Bir insan misafirine dostluk göstermek istiyorsa yağlı, ağır yemeklerden kaçınıp daha *hafif yemekler* vermelidir. [W-TI19E1A-4044-918]

(8) Basit bir horlama, kilo verme, uyku saatlerinden önce alkol almama, akşam yemeklerinde *hafif yiyecekleri* tercih etme, yüksek veya horlamayı kısmen azaltan yastıklar, burun bantları gibi basit önlemlerle giderilebilir. [W-SI27D1B-2465-1814]

Hafif sıfatının TDKTS'de (2011) Tanım 5 kapsamında *sis* eşdizimsel ögesi ile sunulmasına karşın veri tabanında söz konusu tanım içeriğine ilişkin tanık tümceye rastlanmamıştır. Sıfatın Tanım 6'da ise [sağlık] ve [içecek] anlamsal ulamlarını tercih ettiği görülmektedir. Söz konusu ulamlar kapsamında *ilaç* olumlu, *içki* ise yansız çağrışımsal alana sahip ögeler olarak kodlanmıştır. Sıfatın, eşdizimsel ögenin sert olabilecek etkisini azaltma ya da sınırlandırma açısından olumlu anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma eğiliminde olduğu söylenebilir.

(9) Yakındaki eczaneden aldığım *hafif ilaçlarla*, doktora giderek ağırlarını istemeden geçirebilmek istiyorum, bu mevsimle ilgili hastalığı. [W-DA16B4A-1922-2148] (+ASÖ)

Sıfatın TDKTS Tanım 7'de [soyut yapılanma] anlamsal ulamında *depresyon, vaka, ceza* gibi ögeleri tercih ettiği gözlemlenmektedir. Bu kapsamda sözcüğün olumsuz çağrışım alanına sahip adlarla birliktelik oluşturma eğiliminde olduğu söylenebilir. Anlambilimsel söylem ezgisi açısından incelendiğinde ise, olumsuz söylem ezgisi kurabilecek yapıları "daha az olumsuz hale getirme" gibi bir işleve sahip olması nedeniyle sıfatın olumlu anlambilimsel söylem ezgisi kurduğu elde edilen bulgular arasındadır.

(10) Damla, şurup ya da tabletleri Almanya'da *hafif depresyonların* tedavisinde tıp doktorları tarafından çok sık reçete edilir. [W-SC35A1A-1389-2480]

(11) *Hafif vakaların* yüzde 50-80'inin kendiliğinden geçtiği bilinmelidir. [W-QC01A4A-1081-1212]

(12) 60 kişi, toplu gösteri kanununa aykırı davranmak, gösteride cebir, şiddet kullanmaktan üç yıla kadar *hafif cezalar* aldı. [W-IG37C3A-0679-2394]

Sıfatın Tanım 8 içeriğinde [doğa] anlamsal ulamı kapsamında *mevil, eğim, yokuş* eşdizimsel ögelerini tercih ettiği gözlemlenmektedir. Söz konusu ögelerden *mevil* ve *eğim* yansız, *yokuş* ise olumsuz olarak kodlanmıştır. Tanık tümceler incelendiğinde sıfatın yansız anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma eğiliminde olduğu görülmektedir.

(13) *Hafif yokuştan* yukarıya doğru yürüdüler. [W-NA16B0A-1683-853]

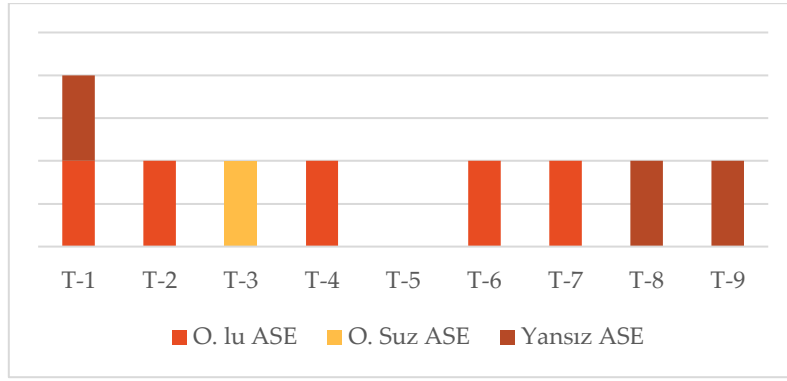
(14) Üniversite lojmanları *hafif* bir *yamaçta* olduğundan treni şehre ulaşmasından on beş dakika önce görmek mümkündü, bundan sonra arabayla yola çıkarak yolcunuzu karşılamak için zamanında istasyonda olabiliyordunuz. [W-TI09C4A-0560-2313]

Hafif sıfatı Tanım 9 kapsamında [etkinlik] ve [duyu] anlamsal ulamlarını tercih etmektedir. [etkinlik] ulamında *tebessüm, gülüşme, değişme* ve *dokunuş* ögeleriyle karşılaşılmaktadır. Dil kullanıcıları *tebessüm* ve *gülüşme* ögelerinin olumlu, *değişme* ve *dokunuş* ögelerinin ise yansız çağrışımsal alana sahip olduklarını belirtmişlerdir. [duyu] ulamı kapsamındaki *ses, ateş, alev, ışık* ögelerinin tamamı ise yansız çağrışımsal alan kapsamında kodlanmıştır. Tanık tümceler incelendiğinde sıfatın yansız anlambilimsel söylem ezgisi kurma eğiliminde olduğu söylenebilir.

(15) Lütfen söylemek istemediğim şeyleri bana zorla söyletmeye çalışmayın der gibi *hafif tebessümle* yüzüne baktım. [W-QD02A0A-1696-893]

(16) Hepsini bir tencereye koyun üzerini örtecek kadar su koyun *hafif ateşte* 30 dakika pişirin, sonra soğutup süzün kullanın. [W-SI44F1D-5101-578]

Grafik 1'de *hafif* sıfatının anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma eğilimleri tanım içerikleri kapsamında bütüncül olarak yer almaktadır.



Grafik 1. Hafif Dügüm Sözcüğü Sıfat Ulamı Anlambilimsel Söylem Ezgisi Oluşturma Eğilimleri

Grafik 1 incelendiğinde *hafif* sıfatının 5 tanım içeriğinde olumlu, 3 tanım içeriğinde yansız ve 1 tanım içeriğinde olumsuz anlambilimsel söylem ezgisi görünümüleri aktardığı gözlemlenmektedir. Ayrıca tek bir tanımsal içerikte, farklı bağlamlarda birden çok anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma eğiliminde olduğu da elde edilen bulgulardan bir diğeridir. Bu açıdan anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma koşullarının birden çok olduğu söylenebilir. İlk olarak sıfatın belirgin bir ulamda ya da alt ulamda -ulam içi ögelerin yansız olmasına rağmen- olumlu anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma eğiliminden söz etmek mümkündür. Bu durum, sıfatın o ulama özgü ögeleri sınırlandırdığı anlamsal uzanım ile ilişkilendirilebilir. Örneğin Tanım 1’de [nesne] ulamındaki ögeleri tercih eden sıfat [elektronik aletler] alt ulamında olumlu, diğer ulam içi ögelerle yansız anlambilimsel söylem ezgisi oluşturmaktadır. Aynı biçimde, Tanım 2’de [etkinlik] ulamına ilişkin ögelerle “etkinlikleri daha kolay hale getirme” anlamsal işlevi kapsamında olumlu anlambilimsel söylem ezgisi kurmaktadır. Sıfatın olumlu çağrışımsal alanı diğer bir değişken olarak değerlendirilebilir. Tanım 4 kapsamında tercih edilen ulam içi ögelerin çağrışımsal alanlarının olumlu ya da yansız olmasına bakılmaksızın, sıfatın doğrudan olumlu bir ezgi kazandırdığı gözlemlenmektedir. Bu eğilim olumsuz çağrışımsal alana sahip ögelerin bir bölümünde de karşımıza çıkmaktadır: Tanım 7’de *depresyon, vaka, ceza* gibi olumsuz çağrışımsal alana sahip ve olumsuz söylem ezgisi kurabilecek yapılarla “daha az olumsuz hale getirme” gibi bir işlev doğrultusunda olumlu anlambilimsel söylem ezgisi kurabilmektedir. Sıfatın, tanık tümcelerin bir bölümünde ise olumlu, olumsuz ya da yansız sözcüklerle doğrudan yansız söylem ezgisi kurma eğilimi de elde edilen bulgular arasındadır. *Hafif* sıfatının olumsuz anlambilimsel söylem ezgisi kapsamında değerlendirilebilecek tek görünümü eşdizimlilik sınırını aşan deyimsel bir kullanım olan “hafif kadın/hafif kız” dilsel örnekleridir. Bu durumda salt düğüm sözcüğün ya da eşdizimsel sözcüğün çağrışımsal alanları değil kalıplaşmış yapının tümceye kazandırdığı değer de göz önüne alınmalıdır.

Hafif düğüm sözcüğü TDKTS’de belirteç ulamında tek bir tanımla yer almaktadır. Belirtecın “Sıkıntısız, ferah, rahat olarak.” tanım içeriğiyle “hafif hisset-, hafif ol-” birliktelikleriyle

kullanıldığı ve yönelim metaforu oluşturduğu gözlemlenmektedir. Yönelim metaforları “uzamsal ilişkiler kapsamında tasarlanan ve dil kullanıcılarının fiziksel algısı aracılığıyla biçimlenen algısal bir düzlem” olarak tanımlanabilir. Lakoff ve Johnson (2003) yönelim metaforlarını bireylerin dünyadaki somut/fiziksel konumlandırılmaları aracılığıyla oluştuğunu ifade etmektedir. Bu kapsamda yukarı-aşağı, içeri-dışarı, ön-arka gibi uzamsal görünümeler yönelim metaforlarının odağını oluşturmaktadır. Söz konusu yönler insanın bedenleşmiş bilişi (embodied cognition) aracılığıyla dünyayı algılama ve anlamlandırma sürecinin bir uzantısı olarak değerlendirilir. *Hafif* belirteci ile kurulan metafor alanları incelendiğinde “yukarı-aşağı” kodlamasının yapıldığı gözlemlenmektedir. Metaforik açıdan “hafif olan yukardadır” ya da “yukarıda olan iyidir” açıklaması kapsamında söz konusu belirteç bağlama olumlu anlambilimsel söylem ezgisi kazandırmaktadır.

(17) Kendimi *kuşlar gibi hafif* hissettim. [W-UA16B1A-1249-1756]

Belirtecin aynı zamanda bazı bağlamlarda yansız söylem ezgisi kurabildiği de elde edilen diğer bulgular arasındadır.

(18) “Çam sakızı, balmumu ve karasakız *hafif ısıtılır*, hepsi birbirine karıştırılıp yaralara sürülür”. [W-VD02A1B-4622-171]

(19) Şöyle bir sıvazladı, kaşığı -hıştırtısı, *hafif esen rüzgarda kıpırdayan* kavak yapraklarına karıştı- yarı esnedi, dalgalı saçlarını arkaya doğru düzeltirken kızarmış gözleri hafifçe yaşardı. [W-SA16B4A-3367-2425]

(20) Siyah saçlarının önlerini uzatıp *hafif kabartarak* arkaya tarardı. [W-NI22C2A-0169-2170]

Tanık tümceler incelendiğinde “hafif ısıt-, hafif es-, hafif kabart-” eylem birliktelikleri kapsamında değerlendirilebilecek olan araştırma konusu belirtecin bağlama olumlu ya da olumsuz bir değer kazandırmadığı gözlemlenmektedir.

3.3. Ağır Dügüm Sözcüğünün Anlambilimsel Söylem Ezgisi Görünümleri

Bu bölümde öncelikle *ağır* düğüm sözcüğünün sıfat ulamındaki görünümleri TUD v3 veri tabanından elde edilen veriler kapsamında ele alınmıştır. Daha sonra düğüm sözcüğün TDKTS’de (2011) belirteç ulamındaki görünümleri incelenmiştir. *Ağır* düğüm sözcüğünün sıfat ulamındaki tanımları, anlamsal ulamları ve ulam içi örnek öğeleri Tablo 4’teki gibidir.

Tablo 4. Ağır Dügüm Sözcüğü Sıfat Ulamı Anlamsal Ulam Görünümleri¹⁰

Tanım	Anlamsal Ulam(lar)	Ulam İçi Öge
Tanım 1	[nesne]	<i>postal, çanta, yük, bavul, çuval, yorgan, sandık.</i>
Tanım 2	-	-
Tanım 3	[etkinlik]	<i>tempo, ilerleyiş, yürüyüş, adım.</i>
Tanım 4	[etkinlik]	<i>uyku.</i>
Tanım 5	-	-
Tanım 6	-	-
Tanım 7	[soyut yapılanma]	<i>görev, şart, sorumluluk, koşul, misyon, bedel, ceza.</i>
Tanım 8	[sağlık]	<i>yara, enfeksiyon, sarılık, hastalık, travma.</i>
Tanım 9	[ortam]	<i>hava, kasvet.</i>
Tanım 10	[dilsel ifadeler], [etkinlik]	<i>dil, sözcük; davranış, küfür, suçlama, eleştiri, saldırı, tespit.</i>
Tanım 11	[insan], [soyut yapılanma], [yayın]	<i>adam, parti, dergi.</i>
Tanım 12	[duyu]	<i>koku, duman.</i>
Tanım 13	[duyu]	<i>ateş.</i>
Tanım 14	-	-
Tanım 15	[yiyecek]	<i>yemek, yiyecek, tatlı.</i>

Tablo 4'te *ağır* sıfatının farklı anlam düzeylerinde farklı ulamları tercih ettiği gözlemlenmektedir. Sıfat Tanım 1'de tıpkı *hafif* sıfatı gibi [nesne] ulamı kapsamındaki ögeleri tercih ederken diğer anlam düzeylerinde [etkinlik], [soyut yapılanma], [sağlık] vb. ulamlarla anlamsal açıdan genişleyebilmektedir. Bu kapsamda sözcüğün anlam düzeyi değiştikçe ulam içi ögeleri de çeşitlenmektedir. Bazı tanım düzeylerinde daha sınırlı anlamsal ulam ve ulam içi ögeler tercih edilirken bazılarında daha geniş bir seçim eksenini oluşturabilmektedir.

Ağır sıfatının ilk tanımı kapsamında [nesne] ulamını tercih ettiği ve birliktelik oluşturma açısından büyük oranda yansız çağrışım alanına sahip sözcüklerle dizgeselleştiği gözlemlenmektedir. [nesne] ulamında *postal, çanta, yük, bavul, çuval, yorgan, sandık* ögeleri yer almaktadır. Dil kullanıcıları *yük* ögesinin olumsuz, diğer ögelerin yansız çağrışımsal alana sahip olduklarını ifade etmiştir. Sıfatın anlambilimsel söylem ezgisi görünümleri incelendiğinde ise bağlam duyarlı olarak bazı dizgelere olumsuz, bazı dizgelere yansız bir değer kazandırdığı gözlemlenmektedir. Örneğin T 22'de "kurtul-"eylemi ile dizgeselleşen *ağır çanta* öbeği olumsuz söylem ezgisi kurarken *ağır yorgan* ve *ağır postal* birliktelikleri yansız söylem ezgisi görünümleri

¹⁰ Araştırmanın veritabanında Tanım 2, 5 ve 6 kapsamında tanık tümceye rastlanmamıştır.

olarak değerlendirilebilir. Bu kapsamda sıfatın anlambilimsel söylem ezgisi görünümünde bağlamsal koşulların belirleyici bir etken olduğu söylenebilir.

(21) Sen ona bakma, bir mektupla mı olur bir telefon mu her ne ise, bir haber et de çocuklar o *ağır çantalarından* kurtulsunlar, her birininki nerdeyse on kilo, torun ağırlıktan kurtulunca çevreye accık yan bakar, görmez. [W-FA16B2A-0578-900]

(22) Oğlu misafir odasına serdiği yatakta, *ağır yün yorganı* başına çekip gözyaşları içinde uyumaya çalışırken, birkaç telefon edip Oltu'da yaşayan ahabplarının ağzını aradı. [W-TA16B1A-0918-749]

(23) Tavuğun sahibi en *ağır postallarını* giyip gelmiş ve sert bir tekme atmış. [W-UI22E1B-2914-1987]

Veri tabanında düğüm sözcüğe ilişkin Tanım 2 kapsamında tanık tümceye rastlanmamıştır. Tanım 3 içeriğinde ise [etkinlik] ulamındaki öğeleri tercih ettiği ve *tempo, adım, ilerleyiş, yürüyüş* gibi sözcüklerle dizgeselleştiği gözlemlenmektedir. Katılımcılar düğüm sözcüğün *tempo* ile olumsuz; *adım, ilerleyiş, yürüyüş* ile yansız anlambilimsel söylem ezgisi kurduğunu belirtmişlerdir. Bu durumda, anlambilimsel söylem ezgisinin bağlam bağımlı olarak farklılaştığı söylenebilir.

(24) Kariyer evinizdeki sorumluluk ve *ağır tempo* bu hafta da devam ediyor. [W-SE36E1B-3352-1231]

(25) Sandviçleri bitirdikten sonra, *ağır adımlarla* deniz kıyısında yürüdü, vapurların ve küçük balıkçı teknelerinin suyun üzerinde bıraktıkları köpükleri seyretti... [W-EA16B2A-1563-235]

Ağır sıfatının Tanım 4 kapsamında [etkinlik] ulamını tercih ettiği ve bu ulamda yalnızca *uyku* eşdizimsel sözcüğüne rastlandığı gözlemlenmektedir. Bu açıdan sıfatın söz konusu tanımında dar bir ulamlama eğilimine sahip olduğu söylenebilir. Dil kullanıcıları *ağır uyku* birlikteliğinin olumsuz söylem ezgisine sahip olduğunu ifade etmişlerdir.

(26) Tranklizanlarımı içtikten sonra, *ağır bir uykuya* dalacağım... [W-RC01A3A-0696-494]

Veri tabanında Tanım 5 ve Tanım 6 kapsamında tanık tümceye rastlanmamıştır. Bu durumun temel nedeni olarak sıfatın gibi çok sınırlı bir anlamsal ulamı tercih etmesi ve veri tabanında bu kullanıma rastlanmaması gösterilebilir. Sıfatın Tanım 7'deki görünümüleri incelendiğinde ise [soyut yapılanma] anlamsal ulamı kapsamında olumsuz ve yansız çağrışımsal alana sahip sözcükleri tercih ettiği gözlemlenmektedir: Olumsuz çağrışım alanına sahip *bedel, ceza* ve yansız çağrışım alanına sahip *koşul, şart* öğeleri örnek olarak verilebilir. Sıfatın birliktelik oluşturma eğilimleri ele alındığında eşdizimsel ögenin olumsuz ya da yansız olması önemli

olmaksızın, her durumda bağlama olumsuz anlambilimsel söylem ezgisi kazandırdığı gözlemlenmektedir. Bu noktada düğüm sözcüğün çağrışımsal değeri belirleyici bir etken olarak ön plana çıkmaktadır.

(27) Sendikal hakların kullanımını Avrupa'dan farklı olarak çalışanlara *ağır bedeller* ödettiriyor.

[W-ME43C2A-3340-1640]

(28) ...bu bitkilerin *ağır şartlara* rağmen ayakta kalabilmek için toprağa çok iyi bir şekilde tutunmaları gerekir. [W-SB04A2A-1269-893]

(29) Oysa, bugün bu ülkede çalışan milyonlarca işçi, uzun çalışma süreleri ve *ağır çalışma koşullarına* rağmen, ancak bir parça ekmek yiyebilecek bir gelir elde edebilmektedirler. [W-QD36E1B-2841-334]

Sıfat Tanım 8'de [sağlık] anlamsal ulamına ilişkin ögeleri tercih etmektedir. Ulam kapsamında *yara, enfeksiyon, sarılık, hastalık, travma* gibi olumsuz çağrışım alanına sahip sözcüklerle birliktelik kullanımı sergilemekte ve tanık tümcelerin tamamında olumsuz anlambilimsel söylem ezgisi kurma eğiliminde olduğu gözlemlenmektedir:

(30) Yapılan çalışmalarda dissosiyatif amnezinin, yani *ağır bir travmadan* sonra oluşan ve organik bir kökeni bulunmayan amnezinin toplumda sanıldığından daha sık görüldüğü anlaşılmıştır. [W-NA16B2A-0497-1149]

(31) Öte yandan da başta *ağır bir hastalık* geçirmiş olan babamı düşünüyordum. [W-CE09C3A-1055-509]

Araştırma konusu sıfat Tanım 9'da [ortam] anlamsal ulamına ilişkin *hava* ve *kasvet* eşdizimsel ögeleriyle dizgeselleşmektedir. Bu kapsamda sıfatın olumsuz ve yansız sözcüklerle birliktelik oluşturma eğiliminde olduğu gözlemlenmektedir. Sıfatın bağlama yansıttığı değer incelendiğinde ise, tüm tanık tümcelere olumsuz anlambilimsel söylem ezgisi aktardığı söylenebilir.

(32) Küçük Prens'ler büyüyüp asık suratlı krallara dönüşünce, sarayları da *ağır bir kasvete* bürünüveriyor. [W-HC06E1B-3081-468]

(33) Ve inan, aynı anda hepimizin üstüne çökmüş olan o *ağır*, o kasvetli *hava* buhar olup uçtu. [W-QA16B4A-0299-1113]

Tanım 10 içeriğinde sıfat [dilsel ifadeler] ve [etkinlik] anlamsal ulamları kapsamındaki *dil, sözcük; davranış, küfür, suçlama, eleştiri* gibi eşdizimsel ögelerle dizgeselleşmektedir. Ögeler incelendiğinde sıfatın *küfür, suçlama* gibi olumsuz ve *dil, sözcük* gibi yansız çağrışım alanına sahip

sözcükleri tercih ettiği gözlemlenmektedir. Sıfatın bağlama kazandırdığı anlambilimsel söylem ezgisi her koşulda olumsuzluk taşımaktadır.

(34) Kerem, daha kötü bir söz işitmemiş, daha ağır bir *davranışla* hiç karşılaşmamıştı zaten. [W-KA16B2A-1335-2022] (-ASÖ)

(35) Sert söylemler, ağır *eleştiriler* ve üslup kavgası barutu ateşler gibi halkımızın belli duygularını ateşlemiştir. [W-VH13F1D-4850-1628] (-ASÖ)

Sıfat Tanım 11 kapsamında [insan], [soyut yapılanma], [yayın] anlamsal alanlarından, sınırlı sözcükleri seçtiği gözlemlenmektedir. Yansız çağrışım alanına sahip adlarla birliktelik oluşturma eğiliminde olan sıfat, diğer tanım düzeylerinin tersine olumlu anlambilimsel söylem ezgisi kurma eğilimindedir.

(36) Serginin o ağır, ciddi *havası* resimden anlayan, anlamayan herkesi kuşatmışken birdenbire Hülya Avşar geldi galeriye. [W-OA16B4A-0326-619]

(37) Öyle entelektüel, öyle ağır bir *dergi* oluyordu ki, "Çıktığı gün gazetenin tirajını düşüren tek dergi" olarak tanınıyordu. [W-SI22C4A-0170-2501]

Ağır sıfatı Tanım 12 kapsamında *koku*, *duman* gibi [duyu] anlamsal ulamı kapsamındaki ögelerle kullanılmaktadır. Sıfatın yansız çağrışım alanına sahip adlarla olumsuz anlambilimsel söylem ezgisi kurma eğiliminde olduğu söylenebilir.

(38) Ortaliğa ağır bir balık *kokusu* sinmişti. [W-OA16B4A-0119-2440]

(39) Sıcak, ağır, isli bir *duman* gibi sinmişti her yere. [W-IA16B3A-0041-344]

Araştırma konusu sıfat Tanım 13 kapsamında [duyu] anlamsal ulamında *ateş* ulam içi ögesini tercih etme eğilimindedir. Sıfat, söz konusu tanım kapsamında yansız bir çağrışımsal alana sahip bir ögeyle yansız anlambilimsel söylem ezgisi kurmaktadır. Bu durumda belirleyici olan etkenin adın çağrışımsal alanı olduğu yorumuna ulaşılabilir.

(40) Tencereye iri doğradığınız balık parçalarını da ilave ederek, ağır *ateşte* balıklar ve sebzeler yumuşayana dek pişirip, tencereyi ateşten alın. [W-SI41C1A-1454-827]

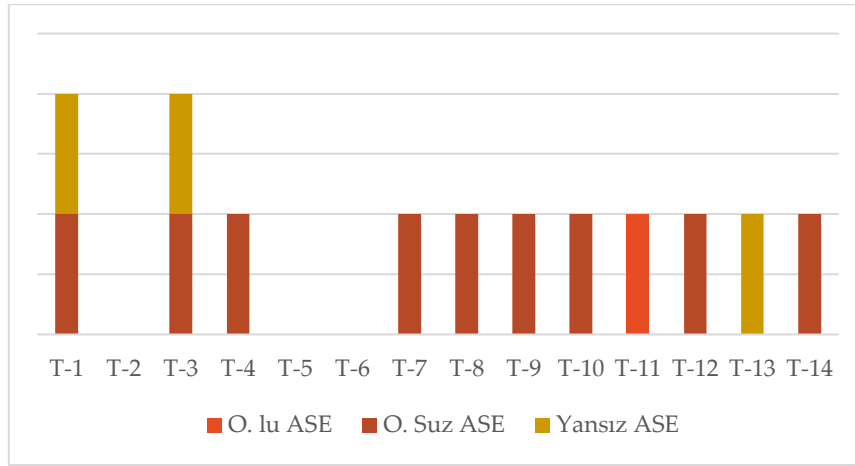
Veri tabanında Tanım 14 içeriğinde tanık tümceye rastlanmamıştır. Sıfat tanım 15'te ise [yiyecek] anlamsal ulamı kapsamında *tatlı*, *yemek*, *yiyecek* ulam içi ögeleriyle dizgeselleşmektedir. Katılımcılar *tatlı* ögesini olumlu, *yemek* ve *yiyecek* ögelerini ise yansız çağrışım alanına sahip olarak

kodlanmıştır. Eşdizimsel sözcüklerin çağrışımsal alanları fark etmeksizin sıfatın anlambilimsel söylem ezgisi açısından olumsuzluğu kodladığı gözlemlenmektedir.

(41) Şerbetli, *ağır tatlılardan* uzak durun veya az miktarda yiyin. [W-PI27D1B-2816-2205]

(42) Kolesterolü yükseltecek *ağır yiyecekler* ve etten uzak durun. [W-SE36E1B-3352-682]

Grafik 2’de *ağır* sıfatının anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma eğilimleri tanım içerikleri kapsamında bütüncül olarak yer almaktadır.



Grafik 2. *Ağır* Düşüm Sözcüğü Sıfat Ulamı Anlambilimsel Söylem Ezgisi Oluşturma Eğilimleri

Grafik 2 incelendiğinde *ağır* sıfatının dizgeye 9 tanım içeriğinde olumsuz, 3 tanım içeriğinde yansız, 1 tanım içeriğinde olumlu anlambilimsel söylem ezgisi aktardığı gözlemlenmektedir. Ayrıca tek bir tanımsal içerikte farklı bağlamlarda birden çok anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma eğiliminde olduğu da elde edilen bulgulardan bir diğeridir. Bu kapsamda anlambilimsel söylem ezgisini belirleyen birden fazla etkenden söz etmek mümkündür. Özellikle bağlamsal koşullar ve sıfatın olumsuz çağrışımsal alanı bu etkenlerden ön plana çıkanlardandır. Tanım 1 ve Tanım 2’de büyük oranda yansız çağrışım alanına sahip sözcüklerle yansız anlambilimsel söylem ezgisi kurma eğiliminde olmasına karşın bağlamsal koşullar nedeniyle ezginin olumsuz hale de gelebilmesi bu durumu örneklemektedir. Sıfatın olumsuz çağrışımsal alanının belirleyici olduğu örnekler Tanım 4, Tanım 7 ve Tanım 9’da belirginleşmektedir. Eşdizimsel sözcüğün yansız ya da olumsuz olması fark etmeksizin, anlambilimsel söylem ezgisi doğrudan olumsuz bir yöne doğru kaymaktadır. Buna koşul olarak sıfat, Tanım 14’te olumlu çağrışımsal alana sahip sözcüklerle dahi olumsuz anlambilimsel söylem ezgisi kurabilmektedir. Sıfatın bazı tanım düzeylerinde tamamen olumsuz çağrışıma sahip öğeleri tercih ettiği de elde edilen bulgular arasındadır. Tanım 8 kapsamında *yara*, *enfeksiyon*, *sarılık* öğeleri buna örnek olarak gösterilebilir. Bu koşullarda anlambilimsel söylem ezgisi her durumda olumsuz olarak

değerlendirilmektedir. Diğer bir koşul da adın çağrışımsal alanına bağlı kurulan ezgilerdir. Örneğin Tanım 13 kapsamında sıfat, yansız bir sözcükle yansız anlambilimsel söylem ezgisi de oluşturabilmektedir. Sıfatın olumlu anlambilimsel söylem ezgisi kurduğu tek düzey ise Tanım 11’de özellikle “ciddiyet” uzanımı kapsamında değerlendirilebilecek *ağır hava*, *ağır dergi* gibi kullanımlardır. Sıfatın söz konusu tanım düzeyinde bağlama olumlu bir atmosfer kazandırması dikkate değer bir bulgu olarak değerlendirilmektedir.

Ağır düğüm sözcüğünün belirteç kullanımlarının derlem denetimi yapıldığında TDKTS’de (2011) yer alan tanım sayısı sınırlı olmadığı, farklı tanık tümcelerde farklı tanım içeriklerini taşıdığı gözlemlenmektedir. Anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma açısından ele alındığında ise, hangi içerikte olursa olsun belirtecin her koşulda olumsuz söylem ezgisi oluşturma eğiliminde olduğu söylenebilir.

(43) İstanbul'daki ağır işçilik günleri çok *ağır* ve yorucu geçiyordu. [W-OA16B2A-0095-1968]

(44) Kusura bakmayın, biraz *ağır* konuşacağım. [W-RF32D1B-2745-1205]

(45) Nurten'in kulakları *ağır* işitiyordu. [W-JA16B2A-0437-2025]

SONUÇ

Çalışmada, insan bilişi ve algısında önemli bir düzenleme mekanizması olan ikili karşıtlığın dilde kodlanma eğilimlerini ortaya koymak amacıyla *hafif* ve *ağır* sözcük çiftinin farklı dizgesel görünüşleri incelenmiştir. Bu kapsamda doğal dilsel verilere ulaşmak için TUD v3 veri tabanı Yazılı ve Sözlü Metin Tabakası kullanılmış ve elde edilen bulgular uzman görüşleri ve dil kullanıcısı yargılarıyla desteklenmiştir. Düğüm sözcükler çağrışımsal alan açısından ele alındığında *hafif* düğüm sözcüğünün olumlu, *ağır* düğüm sözcüğünün ise olumsuz bir çağrışım değerine sahip olduğu katılımcılarca belirtilmektedir. Bu kapsamda bağlamdan bağımsız olarak değerlendirildiğinde ikili karşıtlığın olumlu ucunda *hafif*, olumsuz ucunda ise *ağır* düğüm sözcüğü yer almaktadır. Öte yandan, sıfat ve belirteç ulamlarındaki kullanımlar kapsamında tanık tümceler incelendiğinde düğüm sözcüklerin bağlama aktardıkları anlambilimsel söylem ezgisi görünüşlerinin bu denli düzenli olmadığı gözlemlenmektedir. Düğüm sözcüklerin sıfat ulamında anlambilimsel söylem ezgisi oluşturma sürecinde çağrışımsal alanlarının yanı sıra daha farklı değişkenlerin de rol oynadığı söylenebilir. Ulamsal etkenler bu değişkenlerin başında gelmektedir. Düğüm sözcük, belirgin bir ulama ya da alt ulama özgü ögeler kapsamında düzenli anlambilimsel söylem ezgisi değeriyle karşımıza çıkabilmektedir. Ezgiyi etkileyen diğer bir değişken de bağlamdır: Aynı çağrışımsal değere sahip olmasına ve aynı ulam kapsamında değerlendirilmesine rağmen iki farklı sözcükle kurulan anlambilimsel söylem ezgisinin farklılaşması bağlamsal koşullarla bağıntılıdır. Anılan koşullar dışında eşdizimsel sözcüğün çağrışım alanı da anlambilimsel söylem ezgisini düzenleyen etkenlerin bir diğeri olarak değerlendirilebilir. Düğüm sözcüklerin belirteç ulamındaki görünüşleri ele alındığında ise, anlambilimsel söylem ezgisi

oluşturma eğilimi açısından bazı tanık tümcelerın düğüm sözcüğün çağrışımsal alanıyla tutarlı olmasına karşın bu eğilimin her zaman sağlanamadığı, tanık tümcelerın bir bölümünde düğüm sözcüğün çağrışımsal alanı dışında anlambilimsel söylem ezgisi de kurulabildiği gözlemlenmektedir.

Sözcüklerin içlemsel özelliklerinin önemli bir bölümünü ortaya koyma açısından özelden anlambilimsel söylem ezgisi görünümüleri genelde bütün örüntüsel düzlemlerin belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir. Söz konusu düzlemler dil kullanıcılarının kavramlaştırmalarına ilişkin önemli ipuçları vermektedir. Çalışmada karşıt iki sözcüğün kullanımsal bağlamda karşıtlık ilişkisini her zaman sağlayamayabileceği, buna bağlı olarak dile aktardığı olumlu, olumsuz ya da yansız değerler bakımından her zaman düzenli ve beklendiğ bir görünüme sahip olamayabileceği; anlambilimsel söylem ezgisi görünümünün düğüm sözcük, eşdizimsel sözcük ve bağlamla ilişkili olarak farklılaşabileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Aksan, D. (1998). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara: TDK Yayınları.
- Aksan, Y. vd. (2012). "Construction of the Turkish National Corpus (TNC)". Calzolari, N., Choukri, K., Declerck, T., Doğan, M. U., Maegaard, B., Miriani, J., Odijk, J. ve Piperidis, S. (Yay. haz.). İçinde *Proceedings of the Eight International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2012)*. İstanbul, Türkiye. Erişim adresi: <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2012/papers.html>
- Baker, P. (2006). *Using Corpora in Discourse Analysis*. London: Continuum.
- Banguoğlu, T. (2000). *Türkçenin Grameri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu-Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Büyükkantarcıoğlu, N. (2006). "Söylemden İdeolojiye: Eleştirel Söylem Çözümlemesi". Ahmet Kocaman (Editör). İçinde *Dilbilim Temel Kavramlar, Sorunlar, Tartışmalar*. (101-113). Ankara: Dil Derneği Yayınları.
- Cruse, A. (2006). *A Glossary of Semantics and Pragmatics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dixon, R.M.W. (2005). *A Semantic Approach to English Grammar*. Oxford: Oxford University Press.
- Ediskun, H. (1996). *Türk Dilbilgisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erkuş, A. (2009). *Davranış Bilimleri İçin Bilimsel Araştırma Süreci*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Firth, J. R. (1951). "Modes of Meaning". *Papers in Linguistics, 1934-1951*, 190-215. London: OUP.
- Fleiss, J. L. (1971). "Measuring Nominal Scale Agreement Among Many Raters". *Psychological Bulletin*, 76 (5), 378-382.
- Geeraerts, D. (2010). *Theories of Lexical Semantics*. Oxford: Oxford University Press.
- Gencan, T. N. (2001). *Dilbilgisi*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Glesne, C. (2013). *Nitel Araştırmaya Giriş*. A. Ersoy ve P. Yalçınoğlu (Çev). Ankara: Anı Yayıncılık.

- Gökmen, S. (2013). "Kavramsal Ulamlama ve Öntürler". Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi, 53 (2), 165-179.
- Gökmen, S. ve Önal, Ö. (2012). "Ön-Tür Kuramı Çerçevesinde Türkçede Anlamsal Ulamların İncelenmesi". Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 52 (2), 1-17.
- Hengirmen, M. (1999). *Dilbilgisi ve Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Hoey, M. (2000). "A World Beyond Collocation: New Perspectives on Vocabulary Teaching". M. Lewis (Editör). *İçinde Teaching Collocations*. (224-245). Hove: Language Teaching Publications.
- Korkmaz, Z. (2007). *Grammer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live By*. London: The University of Chicago Press.
- Lindquist, H. (2009). *Corpus Linguistics and the Description of English*. Edinburg: Edinburgh University Press.
- McEnery, T. ve Hardie, A. (2012). *Corpus Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Murphy, M. L. (2010). *Lexical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Partington, A. (2004). "Utterly Content in each other's Company": Semantic Prosody and Semantic Preference". *International Journal of Corpus Linguistics*. 9 (1), 131-56.
- Sinclair, J. (1991). *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press.
- Sinclair, J. (2004). "The Lexical Item. Trust the Text". J. Sinclair (Editör). *İçinde Language, Corpus and Discourse*. New York: Routledge.
- Stubbs, M. (1995). "Collocations and Semantic Profiles: on the Cause of Trouble with Quantitative Studies". *Functions of Language*. 2 (1), 23-55.
- Stubbs, M. (2001a). "Texts, Corpora, and Problems of Interpretation: a Response to Widdowson". *Applied Linguistics*. 22, 149-172.
- Stubbs, M. (2001b). *Words and Phrases Corpus Studies of Lexical Semantics*. Oxford: Blackwell.
- TDK. (2011). *Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.
- Vardar, B. (1998). *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Zhang, W. (2009). "Semantic Prosody and ESL/EFL Vocabulary Pedagogy". *TESL Canada Journal*. 26 (2).

EKLER

Ek 1. Fleiss Kappa Katsayısı Aralıkları ve Yorumları

Fleiss Kappa	Yorum
< 0	uyum yok
0.0 – 0.20	önemsiz uyum
0.21 – 0.40	orta derecede uyum
0.41 – 0.60	yeterli uyum
0.61 – 0.80	önemli derecede uyum
0.81 – 1.00	mükemmel uyum

Ek 2. "Hafif ve Ağır Dügüm Sözcükleri Çağrışımsal Alan Yargı Testi" Fleiss Kappa Sonuçları

Değerleyici Sayısı	Fleiss Kappa Uyum Katsayısı	Uyumun Değerlendirilmesi
25	1	mükemmel uyum

Ek 3. "Eşdizimsel Sözcükler Çağrışımsal Alan Yargı Testi" Fleiss Kappa Sonuçları

Değerleyici Sayısı	Fleiss Kappa Uyum Katsayısı	Uyumun Değerlendirilmesi
25	0.64	önemli derecede uyum

Ek 4. "Anlambilimsel Söylem Ezgisi Görünümleri Yargı Testi" Fleiss Kappa Sonuçları

Değerleyici Sayısı	Fleiss Kappa Uyum Katsayısı	Uyumun Değerlendirilmesi
25	0.76	önemli derecede uyum

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Kolektif Hafıza Bağlamında Fransız Dili ve Kültürünün Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Entelektüel ve Devrimci Kişiliğinin Oluşumuna Etkisi

DR. ÖĞR. ÜYESİ PINAR SEZGİNTÜRK*

Öz

Fransız Dilinin yıllarca Türklerin dış dünyayı keşfetmelerine olanak sağlayan bir araç olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Fransız aydınlarının düşünceleri, XIX. yüzyılın ortasından itibaren Türkiye’de ortaya çıkan çeşitli devrimci hareketlere önemli bir esin kaynağı olmuştur. Türkler, Fransızca kaynaklar ve Fransız basın aracılığıyla dönemin büyük problemlerinden haberdar olmanın yanı sıra Anadolu’ya gelip kendi gözlem ve deneyimlerini kaleme alan Fransızlar sayesinde kendilerini Batı dünyasına tanıtmaya imkânı bulmuştur. Fransız Diline oldukça hâkim Jön Türklerin (Jeunes Turcs) çağdaşlaşma mücadeleleri ve en önemlisi de bağımsız ve çağdaş bir Türkiye için yola koyulan Ulu Önderimiz Mustafa Kemal Atatürk’ün gerçekleştireceği önemli devrimlerin temel taşları Fransızca kaynaklardan edinilen bilgiler ışığında olmuştur. Gerek Fransız aydınlar tarafından kaleme alınmış yapıtlar, gerekse de Fransa’ya gerçekleştirdiği yolculuk ve Fransızlarla olan yakın ilişkisi sayesinde edindiği kazanımların Atatürk’ün entelektüel ve devrimci kişiliğinin oluşumuna etkisi bu makalenin ana konusunu oluşturmaktadır. Bunun yanında, Millî Mücadele döneminde bizzat ülkemize gelip Yeni Türkiye’nin verdiği Diriliş Mücadelesine ve gerçekleştirilen sosyal, siyasal, moral ve ekonomik tüm devrimlere tanıklık eden, kendi gözlem, inceleme ve araştırmalarına dayanarak kaleme aldığı yapıtlarla, Batı’da sesimizi duyuran çok sayıda Türk dostu Fransız devlet adamı, tarihçi, yazar ve gazeteci vardır.

Bu çalışmada, Mustafa Kemal Atatürk tarafından titizlikle okunan Fransız yazarların yapıtları ile Millî Mücadele ve Cumhuriyet Dönemine tanıklık etmiş Fransızların gözünden Yeni Türkiye konulu yapıtlar, kolektif hafıza bağlamında incelenerek tarihimizin en sancılı dönemi ile ilgili kolektif hafızanın korunmasına ve kuşaklar boyunca aktarılmasına katkı sağlamayı amaçlanmaktadır.

Anahtar sözcükler: Mustafa Kemal Atatürk, Yeni Türkiye, Fransa, Fransız Dili ve Kültürü, Millî Mücadele ve Cumhuriyet Dönemi, Kolektif Hafıza

THE EFFECT OF THE FRENCH LANGUAGE AND CULTURE ON THE FORMATION OF
MUSTAFA KEMAL ATATÜRK’S INTELLECTUAL AND REVOLUTIONARY PERSONALITY: IN
THE CONTEXT OF COLLECTIVE MEMORY

Abstract

It is an undeniable fact that the French language has been a tool for years that allows Turks to discover the outside world. The ideas of French intellectuals serve as an important source of

inspiration for various revolutionary movements that emerged in Turkey from the middle of the 19th century. Turks were aware of the major problems of the era through French resources and the French press and found the opportunity to introduce themselves to the Western world thanks to the French who came to Anatolia and wrote their own observations and experiences. The modernization struggles of members of the Young Turks (Jeunes Turcs) who were quite adept at the French language, and, more importantly, the foundation for important revolutions carried out by our national leader Mustafa Kemal Atatürk, who set out for an independent and modern Turkey, arose in light of the information procured from French resources. The effect of the gains Atatürk acquired thanks to both the works penned by French intellectuals and the journey he made to France and his close relationship with the French on the formation of his intellectual and revolutionary personality constitutes the main subject of this article. In addition to this there are numerous French statesmen, historians, writers, and journalists who are friends of the Turks who came to our country during the National Struggle period, who witnessed the Revival Struggle that the New Turkey gave and all the social, political, moral, and economic revolutions that took place, and who made their voices heard in the West with the works they wrote based on their own observations, investigations, and research.

The purpose of this article is to present and to study in the context of collective memory the works by French writers that Atatürk so meticulously studied and the works regarding the New Turkey from the perspective of the French who witness the National Struggle and the Republican Era in terms of contributing to the preservation and transfer to future generations of the collective memory regarding the most painful period of our history.

Keywords: Mustafa Kemal Atatürk, New Turkey, France, French Language and Literature, the National Struggle and the Republican Era, Collective Memory

GİRİŞ

Tıp, hukuk, sanat, askerî bilimler ve sosyoloji alanlarında Türkiye'ye yol gösteren dil her zaman Fransızca olmuş; bunun en güzel örneğini de kuşkusuz bağımsızlık ve uygarlık mücadelesinde her zaman Fransızca kaynaklara başvuran Mustafa Kemal Atatürk gösterir. Okul sıralarından itibaren bitmek bilmeyen bilgi açlığıyla yazınsal yapıtlardan siyasi-politik ve felsefi yapıtlara kadar çoğu Fransız yazarlar tarafından kaleme alınan yapıtları saatlerce okuyan, önemli gördükleri satırların altını çizen, etrafına notlar düşen Mustafa Kemal Atatürk için Fransız dili dış dünyaya açılan bir pencere olmuştur. Askerlik, hukuk, tarih, felsefe ve edebiyat alanlarıyla ilgili Mustafa Kemal'in özel kütüphanesinde yer alan, çoğu Fransız yazarlar tarafından kaleme alınan yapıtların onun entelektüel birikimini oluşturduğu bir gerçektir. Mustafa Kemal'in "*kitap seven bir fikir adamı*" (İnan, 2000, s.307) oluşu, kurtuluş mücadelesinde zafere ulaşmasında en büyük etkindir. Sürekli okuyan ve etrafında da okuyan kişilerle daima fikir alışverişinde bulunan Atatürk'e göre "*kültür, okumak, anlamak, görebildiğinden anlam çıkarmak, etkilenmek, düşünmek, zekâyı eğitmektir*" (İnan, 1999, s.308). Osmanlı Devleti'nin küllerini silkeleyip Modern Türkiye'nin oluşumunu sağlayacak Anadolu Devriminin ateşini alevlendirmeyi başaran Atatürk için okumak, Türk sosyolog ve tarihçi Prof. Dr. Afet İnan'ın deyişiyle;

“(…) okumak en büyük bir ihtiyaçtı. Yabancı dillerden Almancayı anlamakla beraber, iyi bildiği Fransızcada yazılmış eserleri okumayı tercih ederdi (...) Tarihî kitapları, daima harita ile takip ederek okur ve muharebeler için ayrıca krokiler çizerdi. En çok okumasını sevdiği mevzular: Tarih, coğrafya, dil, hukuk, sosyoloji, ekonomi ve sanat meseleleri idi. Roman az okurdu, fakat şiirden hoşlanır ve onları asıl şairlerden ve güzel okuyan edip arkadaşlarından dinlemesini severdi” (İnan, 2000, ss.265-266).

Bu bağlamda İnan'ın, “O'nun dikkatle okuduğu kitapları, siz okuyacak olsanız, işaretlemiş olduğu şekilleri bilmiş olursanız, kitabın bütün enteresan taraflarının belirtilmiş olduğunu görürsünüz” (İnan, 2000, s.266) deyişinden yola çıkarak Mustafa Kemal'in dikkatlice okuduğu yapıtlar incelendiğinde, onun Fransızcanın zengin bir kültür dili olarak sağladığı imkânlardan faydalanmış olduğunu ve böylece Fransızcanın kendisi ile Batı uygarlığı arasında bir köprü işlevi gördüğü anlaşılmaktadır.



Askerî okullarda gördüğü eğitimin yanı sıra Fransızca yazılmış ya da Almanca'dan Fransızcaya çevrilmiş askerî kitapları da okumayı ihmal etmeyen Atatürk, Fransız Albay André Constantin'in (1868-1931) *La confiance: essai de psychologie militaire* (Güven: Askerî psikoloji denemesi, 1908) yapıtını dikkatlice notlar alarak okumuş ve yakınlarına da ordu psikolojisi denetiminin önemini göstermek için silah arkadaşlarına yönelik benzer bir

kitap yazma isteğinden bahsetmiştir (bkz. Ünsal, 1991, ss.75-108). 1789 Fransız Devrimi'nin sihirli sözcüklerini (“Özgürlük”, “eşitlik”, “kardeşlik”, “vatan”, “millet”) eserlerinde sıkça vurgulayan, Fransız kültürüyle yoğrulmuş iki büyük vatansever şair Namık Kemal ve Tefik Fikret hayranı olan Atatürk, aynı zamanda “Batıcılık” akımı savunucularından Abdullah Cevdet'in yayımladığı *İctihad Dergisi*'nin iyi bir okurudur. Bilim, teknik, düşünce ve kültürel alanda Batı uygarlığını benimsemek gerektiğini savunan yazıların yayımlandığı *İctihad Dergisi* sayesinde Atatürk, başta Gustave Le Bon olmak üzere Fransız sosyologların düşüncelerini okuma imkânı yakalamıştır. “Hiçbir hükmü kendiniz kendi bilginize ve inanınıza vurmada, filân veya falan Avrupalı muharrir diye hemen benimsemeyiniz. Onların, hele biz Türkler, bizim dilimiz ve tarihimiz üzerindeki hükümleri çok kere yanlış belenmiş esaslara dayandığını görüyorsunuz” (Kocatürk, 1969, s.103) diyen ve “İlim tercüme ile olmaz, tetkikle olur” (Kocatürk, 1969, s.103) düşüncesini savunan devlet ve eylem adamı Atatürk, okuduklarını kendi akıl ve mantık süzgecinden geçirmiş ve Batıyı taklit etmek yerine millî kültürle bütünleşen bir batıcılık anlayışı benimsemiştir.

Devrimci-demokrat, materyalist filozof ve ütopyik komünist olarak nitelendirilen Fransız rahip Jean Meslier'nin (1664-1729) öldükten sonra *Le Bon Sens*¹ adıyla yayımlanan din eleştirisi yaptığı vasiyetnamesi, Atatürk tarafından dikkatlice okunmuş bazı bölümlerin altı çizilmiştir. Dinin halkı baskı altına almak ve sömürmek için kullanılan bir gerekçe olduğunu düşünen Meslier'ye göre, "bütün dönemlerde, kamuoyunun kutsallaştırdığı batıl fikirlerden hiçbir tehlike olmaksızın ayrılmak mümkün olmamıştır" (Meslier, 2005, s.345). Söz konusu cümlenin yanına iki çarpı işareti koyan Atatürk, tecrübe ve akli rehber yaparak, din kuralları olarak nitelendirilen ancak dinle hiçbir ilgisi olmayan hurafelerin zincirinden siyaseti kurtarmaya cesaret etmiş ve dini siyasete alet edenlerle mücadele etmiş bir liderdir: "Bizi yanlış yola sevk eden soysuzlar bilirsiniz ki, çok kere din perdesine bürünmüşler, saf ve temiz halkımızı hep din kuralları sözleriyle aldata gelmişlerdir. Tarihimizi okuyunuz, dinleyiniz... Görürsünüz ki milleti mahveden, esir eden, harabeden fenalıklar hep din örtüsü altındaki küfür ve kötülükten gelmiştir" (Kocatürk, 1969, s.169). Fransız felsefe tarihçisi ve düşünürü Alfred Fouillée (1838-1912) tarafından 1903 yılında yazılan, Yunan, İtalyan, Fransız, İngiliz, İspanyol, Alman, Rus, Avusturya-Macaristan, İsviçre, Hollanda, Belçika, İskandinav milletlerinin etnik kökenleri, kültürleri ve tarihlerinin yanı sıra toplumsal ahlâk, karakter ve davranış kalıplarının anlatıldığı *Esquisse Psychologique Des Peuples Européens, Avrupa Milletleri Ruhiyatı* adıyla Mustafa Rahmi Balaban tarafından 1923 yılında Osmanlı Türkçesi'ne özet olarak çevrilmiştir. Dış siyaseti sağlam temellere dayandırmak için milletlerarası ilişkilerde karşılıklı güven ve saygıyı sağlama adına barış fikrine dayalı samimi, dürüst ve açık bir politika izleyen Atatürk, Avrupa'yı tanıtan bu yapıtı altını çizerek satır satır okumuş ve kitabın sonuna "Bir gecede okudum 14/15 Eylül. Çok enteresandı. Tekrar dikkatle okunacak noktaları vardır" (Fouillée, 2012, s.31) notunu düşmüştür. Atatürk'ün dikkatle okuduğu yapıtlardan biri de Fransız cerrah Dr. Victor Pauchet'in (1869-1936) her yaşta sağlıklı ve zinde kalabilmek ve toplumda saygın bir yer edinmek için tavsiyelerde bulunduğu *Restez Jeunes'dür (Genç Kalmız, 1928)*. Özellikle de kılık kıyafet, uyku, zihnin daha aktif hale gelmesini sağlayan doğru nefes teknikleri ve beden dili ile ilgili özdeyişlerin altını çizerek okuyan Atatürk'e göre; "(...) medeniyim diyen Türkiye'nin hakikaten medenî olan halkı, baştan aşağıya dış görünüşüyle dahi medenî ve olgun insanlar olduğunu fiilen göstermeye mecburdur (...) Çok kıymetli bir cevheri çamurla sıvayarak dünyaya göstermekte mâna var mıdır? Bu çamurun içinde cevher gizlidir, anlamıyorsunuz, demek doğru mudur? Cevheri gösterebilmek için çamuru atmak elzemdir, tabiidir" (Kocatürk, 1969, s.80).

Bu nedenle gerek kılık kıyafeti gerekse de güçlü ve kendinden emin beden dili ile lider kişiliğini tamamlayan Atatürk, Türk milletine her zaman canlı örnek olmuş ve çağdaş toplumlarda itibar görebilmek için dış görünüşün ne kadar etkili olduğunu her fırsatta dile getirmiştir.

Atatürk'ün özel işaretler koyarak ve notlar düşerek okuduğu yapıtlardan biri de Fransız doğubilimci, sinolog ve Türkolog Joseph de Guignes (1721-1800) tarafından kaleme alınan Türk Âleminin tarihini ele alan ilk eser sayılan *Histoire Générale Des Huns, Des Turcs, Des Mogols, et Des*

¹ Dr. Abdullah Cevdet'in *Aklı Selim* adıyla Fransızcadan çevirdiği bu yapıt, 1928'de Arap, 1929'da ise Latin harfleriyle olmak üzere iki kez yayımlanır. Dr. Abdullah Cevdet, eski harflerle olan ilk basımın bir örneğini, Gazi Mustafa Kemal'e 29 Aralık 1928'de eliyle yazdığı şu ithafla sunmuştur: "En büyük acizden en büyük iktidara." Günümüzde ise *Sağduyu Tanrısızlığın İlmihali* olarak yayımlanmaktadır.

Autres Tartares Occidentaux (Hunların, Türklerin, Moğolların ve Sair Tatarların Tarih-i Umumisi, 1757) adlı yapıttır. En eski Çin tarihi kayıtlarından faydalanılarak Türk Tarihinin kapsamlı bir biçimde incelenmeye çalışıldığı yapıtta, yaşam tarzları ve karakteristik özellikleri farklılıklar göstermesine rağmen kavimlerin nasıl yüksek kültüre sahip oldukları ve devlet olabilme yolunda verdikleri mücadeleleri gözler önüne serilir. Sahip olduğu derin tarih bilgisi sayesinde, geleceğe doğru adımlarla ilerlemenin tek yolunun tarihi iyi bilmek, tarihte büyük izler bırakmış kişilerden feyz almak ya da yaşananlardan ders çıkarmak olduğunun farkında olan Atatürk, millî şuuru uyandıracak millî tarih yazımına her zaman önem vermiştir. Bunun en büyük kanıtı da Ulu Önder'in kaleminden çıkan Ulusal Kurtuluş Mücadelesi'nin gerçek hikâyesi, Cumhuriyet'in anıtsal yapıtı *Nutuk*'tur.

"Siyasî, askerî zaferler ne kadar büyük olursa olsunlar, ekonomik zaferlerle taçlandırılmazlarsa husule gelen zaferler devamlı olamaz, az zamanda söner" (Kocatürk, 1969, s. 205) diyen Atatürk, milletin refahı için ekonomik kalkınmanın gerekliliğini vurgulamış; bir milletin yükseliş ve çöküş sebeplerinin yalnızca siyasi, askerî ve toplumsal sebeplere bağlı olmadığı, o milletin ilerlemesinde ya da gerilemesinde ekonominin de çok büyük bir rol oynadığını dile getirmiştir. Fransız ekonomist ve iktisadi düşünce tarihçisi Charles Gide (1847-1932) tarafından yazılan *Cours d'Économie Politique (İlm-i İktisad Dersleri, 1917)* yapıtını satır satır okuyan Atatürk, ekonomi biliminin insan toplumları için ne kadar önemli olduğunun bilincindedir.

Fransızca felsefe, tarih, sosyoloji ve askerî yapıtların yanı sıra Fransız romanı da okumayı ihmal etmeyen Atatürk, edebiyatın Fransızların karakterinin oluşmasında ve uygarlık anlayışlarında büyük bir rol oynadığının bilincindedir. 19 Kasım 1916 tarihinde Bitlis'te bulunduğu sırada Atatürk hatıra defterine, Fransız yazar Alphonse Daudet'nin (1840-1897) *Sapho, Mœurs Parisiennes* (Sapho, Paris Adetleri, 1884) adlı yapıtını okumayı bitirdiğini yazar ve romanı özetler (Tezer, 2008, ss.72-73).

YÖNTEM

Ortaylı, 14 Kasım 2015 tarihinde Almanya'da düzenlenen bir konferansta yaptığı konuşmada, "(...) İlla tarihî bir dostluk arıyorsak o Fransa'dır. Onu bilmemiz lazım. Çünkü Fransa ile Türk İmparatorluğunun menfaatleri her zaman bağdaşmıştır. Kime karşı İspanya ve Almanya'ya karşı. XVI. XVIII. asırda bu böyledir, hatta XIX.'da da böyledir" diyerek, temelleri yüzyıllar öncesine dayanan Türkler ile Fransızlar arasındaki dostluk köprüsünü anımsatır. Ortaylı sayesinde unutuşa karşı mücadele eden hafıza bir kez daha görevini yerine getirmiştir.

Bu çalışmada, gerek Atatürk'ün fikir dünyasını etkileyen Fransız düşünür ve yazarların gerekse de Yeni Türkiye'nin oluşumuna ve gelişimine bizzat tanıklık etmiş Fransızların, Yeni Türkiye ile inşa edilen kolektif hafızanın oluşumunda nasıl etkin rol oynadıklarını yorumlamak, yedekte bekleyen unutuşa engel olmaya yardımcı olmak amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda yapılacak eleştirel okumalar, tasarlanan geleceği hatırlanan geçmişe bağlayan hafızayı detaylı olarak inceleyen Maurice Halbwachs, Paul Ricoeur ve Paul Connerton tarafından kaleme alınan yapıtlar çalışmanın kuramsal alt yapısını oluşturacaktır.

Hafıza, geçmişte edinilmiş deneyimleri ya da bilgileri, bireysel ya da kolektif olarak anımsama becerisidir. Başlangıçta hafıza üzerine düşünceler bireysel bir kavrayış olarak ele alınırken daha sonraları kolektif hafıza anlayışından söz edilmeye başlanmıştır. “Hafızanın konusu geçmiştir” (bkz. Ricoeur, 2012, ss.34-40) diyen Aristoteles’e göre hafıza, geçmiş zamanda yaşananların hatırlanması ile ilgilidir. Zamanı uzamdan ayırarak zaman kavramına farklı bir bakış açısıyla yaklaşan XX. yüzyıl düşünürlerinden Bergson’a göre şimdi, geçmiş ve geleceğin birleşimidir. Geçmişin şimdide yaşadığı yer hafızadır. Hafıza, geçmişi geçmişte bırakmayarak şimdiye taşır, bir başka deyişle geçmişi şimdi içinde kavramamızı sağlar.

Hafızanın bütünüyle bireysel olduğunu vurgulayan yani birinin anılarının bir başkasının hafızasına aktarılamadığı, hafızanın şimdiki zamanda anımsanan geçmişe ait olması ve bu geçmişin de anımsayanın geçmişi olduğu düşüncesi üzerine kurulan içebakış geleneğinin öncüsü olan Augustinus, Platon ve Aristoteles’in düşüncelerinin de yansıması olarak hafızanın bireyselliğini savunur. Orta Çağ’da Augustinus’un ele aldığı hafıza kavramı, kişinin geçmişindeki izlenimlerinin anımsanmasına odaklanmıştır. Augustinus, pişmanlıklarını, ümitlerini, gerçeğe ulaşmak için çektiği ıstıraplarını anlatarak bir nevi günah çıkarttığı İtirafname adlı yapıtıyla hafızanın karmaşıklığını ve mükemmelliğini betimler. Dünya yazınında ilk büyük anı anlatısı olarak kabul edilen bu yapıtta hafızanın duyunun getirdiği türlü imgelerle dolu bir hazine olduğunun altını çizer. Augustinus’un deyişiyle hafıza, “kiler, depo, çeşit çeşit anılar buralarda depolanır, saklanır; bütün bunları hafıza toplar, gerektiğinde anar ve ardından yine o koskoca mağarasına, kimsenin sırrına eremediği o kuytulara” (Ricoeur, 2012, s.117) saklar. Geçmiş şimdiki içerisine taşıyarak zamanı içselleştiren Augustinus, aynı zamanda hafızayı da içselleştirerek bireyselliğe vurgu yapar:

“Hafızamda andığım her şeyin istediğim gibi hatırlanması da kanıtıyor ki bu eylemleri içeride hafızamın sarayındaki uçsuz bucaksız avluda gerçekleştiriyorum (...) Bu noktada kendimle karşılaşırım, kendimi anımsarım, yaptığımı, nerede ve ne zaman yaptığımı ve onu yaparken neler hissettiğimi anımsarım. Evet, hafızanın gücü öylesine büyüktür ki anımsadığımı bile anımsarım” (Ricoeur, 2012, ss.117-118).

İçebakış felsefesi akımı içinde değerlendirilen bir başka düşünür John Locke’a göre ise, bilinç ve hafıza bir ve aynı şeydir, herhangi bir tözsel dayanak aramak gerekmez. Benzer şekilde, Edmund Husserl de kısa süreli hafıza ile uzun süreli hafıza ayrımını yaparak, kurucusu olduğu Fenomenoloji akımıyla, her şeyin özünü bilinç nesnesi olarak belirler. İlk olarak Fransız filozof ve sosyolog Maurice Halbwachs, *La Mémoire Collective* (Kolektif Hafıza, 1950)’de hafızayı doğrudan grup ya da toplum adını verdiği kolektif bir varlığa bağlar:

İkinci Dünya Savaşı sırasında esir düşüğü toplama kamplarında yaşananlara tanıklık eden Fransız filozof ve tarihçi Paul Ricoeur (1913-2005), insanın bireysel ve kolektif tarihinde özellikle de XX. yüzyılda yaşananların hatırlanması ve unutulması hakkında düşüncelerini felsefi bir



Augustinus

düzlemde aktardığı *Hafıza, Tarih, Unutuş* (La mémoire, l'histoire, l'oubli, 2000) adlı yapıtında, hafıza ile tarih, bireysel hafıza ile kolektif hafıza, anımsayış ile unutuş arasındaki ilişkileri geniş bir yelpazede sunar. Tarihin yazılışını, Platon'un Phaidros'da dile getirdiği "(...) daha çok bilgi, daha çok bilim ve daha çok hafıza sağlayacak bilgi; bilginin ve hafızanın ilacı" (Ricoeur, 2011, s.161) pharmakon'a yani ilaç mı zehir mi yoksa ikisi birden mi olduğu bilinmeyen bir ilaca benzeten Ricoeur, hafıza ile yazılı tarih arasındaki ilişki düzleminden bahseder: "Tarih yazımın hafızayı genişletme, düzeltme ve eleştirme, böylece hem bilişsel hem de pragmatik alanda kendi hatalarını düzeltme kapasitesine olan güvenin sağlamlığına işaret eder" (Ricoeur, 2011,s.168). Zaman, mekân ve tarihsel anlatılar üzerine inşa edilen tarih yazımı, hafızayı aydınlatıp eğitmesinin yanında düşüğe geçmiş bir hafızayı canlandırabileceğini düşünür. "Uzak geçmişle ilgili anlatıları karanlığa gömen sır havası, kendi anılarımızda boşluklar doldukça, karanlıkları dağıldıkça azalır. Ufukta bireysel hafızayı, kolektif hafızayı ve tarihsel hafızayı bir araya getirecek bütünsel bir hafızanın var olması dileği vardır. Bu dilek Halbwachs'ın ağzında, Bergson'a (ve Freud'a) yakışacak bir haykırışa dönüşür: "Hiçbir şeyi unutmayınız" (Ricoeur, 2011, s.440). Nietzsche'nin Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Sakıncası-Zamana Aykırı Bakışlar 2'de sorgulamaya başladığı Paul Ricoeur'nün ideoloji eleştirisi bağlamında tarihyazımın kök salacağı alanı oluşturan kolektif hafızayı ele alırken elverişli gördüğü hafızanın kullanılış ve suiistimal ediliş biçimleri, engellenen, manipüle edilen (kötü niyetle yönlendirilen) ve zorunlu hafıza olarak temsil edilir. Hafızanın unutkan olduğu bu nedenle, anımsamak yerine unutuşu seçen hafızada "unutuşlar, perde-anılar, başarısız edimler kolektif hafıza ölçeğinde devasa boyutlara ulaşabilir; bunları bir tek tarih, özellikle de hafıza tarihi gün ışığına çıkarabilir" (Ricoeur, 2011, s.491). Hafızanın anlatsal işlev yoluyla kimliğin oluşturulmasına katıldığını söyleyen Ricoeur, gönül okşayan ya da korkutan söylemlerle beslenen kuruluş, şan şeref ve aşağılama anlatıları, hafızanın ideoloji hâline getirilmesine olanak sağladığını düşünür. Bu şekilde dayatılan hafızanın görünürde izinli bir tarih, resmi tarih, kamuca öğrenilmiş ve kutlanan tarih; gerçekte ise öğretilmiş bir hafıza, zoraki ezberdir (bkz. Ricoeur, 2011, ss.104-105). Şimdiki zaman ile geçmiş arasındaki ilişkinin bekçisi olan hafıza, tarihin ana rahmidir, hafızanın görevi anımsamak aynı zamanda unutmamaktır. "(...) hafıza ile tarihin ayak izleri üstünde unutuşun imparatorluğu kurulmaya başlıyor; istemeye istemeye kendi içinde ikiye bölünmüş bir imparatorluktur bu, bir yanında izlerin tamamıyla silinme tehdidi, diğer yanında anamnèsis kaynaklarının yedeklenmiş olmasının verdiği güvence vardır" (Ricoeur, 2011, s.16).

Hafızayı doğrudan grup ya da toplum adını verdiği kolektif bir varlığa bağlayan Fransız filozof ve sosyolog Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (Hafızanın Toplumsal Çerçevesi, 1925) ve *La Mémoire collective* (Kolektif Hafıza, 1950) adlı iki önemli yapıtıyla, kişilerin, anılarını bir toplumsal gruba üyelikleri yoluyla edinebildiklerini, belleklerinde bir yere yerleştirebildiklerini ve anımsayabildiklerini savunur. Anılarımızı bizi kuşatan maddeler ortamına bağlayarak koruduğumuzu ve bu nedenle anımsamak için başkalarına gereksinim duyduğumuzu ileri sürer: "ancak bir ya da birçok grubun bakış açısına yerleşmek ve bir ya da birçok düşünce akımı içinde gezinmek koşuluyla anımsayabiliriz (bkz. Halbwachs, 1950). Bu nedenle, bireyin tek başına anımsaması imkânsızdır; ancak bir ya da birçok grubun bakış açısına yerleşerek anımsaması mümkün olabilir. Bağlı olduğumuz grubun ortak hafızasını taşırız. Böylelikle

Halbwachs'ın önerdiği grup içinde tanıklarla gerçekleşen anımsama yöntemi, grup dağıldığında ya da tanıklar öldüğünde sonuçsuz kalır.

Toplumlar nasıl anımsar? (How societies remember, 1989) yapıtında “İnsan gruplarının hafızası nasıl taşıdığı ve nasıl korunduğu” sorusuna yanıt arayan Paul Connerton, bugüne ilişkin deneyimimizin, büyük ölçüde geçmiş hakkında bilgimize dayandığını, günümüz dünyasını, geçmişin olaylarıyla ve nesnelere nedensellik bağlantıları içindeki bir bağlamda, yani geçmişin, o anda yaşamadığımız olayları ve o anda algılamadığımız nesnelere bağlamında yaşadığımızı söyler. Connerton, tüm totaliter rejimlerin uyruklarının kafalarını tutsaklaştırmaya, onları belleklerinden ederek başladığını bunu da sistemli unutturma yöntemi kullanarak yaptıklarını savunur. Geçmiş kendimize, onu temsil eden sözcüklerle ve imgelerle yani geçmişin yeniden canlandırıldığı anma törenleri ya da açık söz ve başvurarak canlandırmaksızın bilinçli olarak da beceri gerektiren belli bazı eylemleri (bedensel pratikler) sürdürme yeteneği ile koruduğumuza dikkat çeker (bkz. Connerton, 1999, s.113).

Millî Mücadele ve Cumhuriyet Dönemine ilişkin Fransız yazar, siyasetçi ve askerlerin kaleminden çıkan anlatılar, yalnızca o dönemin ayrıntılarını kaydetmeyi değil, aynı zamanda Türk-Fransız dostluğunun göstergesi olarak okuru bu dönemin tanığı kılmayı da amaçlar. Türklere ve Türkiye'ye sempati duyan Fransızların hem Fransız hem de Türk toplumunda ortak hafızanın ve kamuoyunun oluşumunda etkili olduğu inkâr edilemez. “Tarih hafızanın geçmiş üzerindeki tanıklığını genişletebilir, tamamlayabilir, düzeltebilir, hatta yadsıyabilir, ama bu tanıklığı yok edemez” (Ricoeur, 2011, s.547). Nasıl ki yeniden doğuşumuza tanıklık eden bu yapıtlar, ulusal tarihsel hafızamız için önemli bir parça ise, aynı zamanda Fransa tarihinde bütünsel bir tablo yaratmak için yapbozun bir parçasını temsil eder.

Mustafa Kemal Atatürk'ün okuduğu Fransızca kaynaklar, Fransızlarla yazışmaları, Fransız gazetecilerle yaptığı söyleşiler, Millî Mücadele ve Cumhuriyet Dönemi Fransız tanıklıklarının kaleme aldığı yapıtlar ve makaleler, konu ile ilgili Fransız basınında çıkan haberler, bu çalışmanın araştırma evrenini ve örneklemini oluşturmuştur.

ATATÜRK'ÜN DIŞ DÜNYAYA AÇILAN PENCERESİ: FRANSIZ DİLİ

“Dünyada her şey için, maddiyat için maneviyat için, hayat için, muvaffakiyet için en hakikî yol gösterici ilimdir, fendir” (Kocatürk, 1969, s.103) diyen Atatürk'e göre okuma, öğrenmek için, ilham almak için ve her şeyden önemlisi karşılaşılan her türlü sorunla başa çıkabilecek bilgiyi edinmek için yapılmalıdır. Okul sıralarından itibaren bitmek bilmeyen bilgi açlığıyla yazınsal yapıtlardan siyasi-politik ve felsefi yapıtlara kadar çoğu Fransız yazarlar tarafından kaleme alınan yapıtları sabahlara kadar okuyan, önemli gördükleri



satırların altını çizen, notlar alan kelimenin tam anlamıyla “aktif” bir okur diyeceğimiz Atatürk için Fransız Dili, dış dünyaya açılan bir pencere olmuştur.

Atatürk’ün Fransızca yapıtlarını okumasındaki sebeplerden biri de harp okuluna girişinde kendisine yararlı olacak askerî-meslek ya da ilgilendiği konularda Türkçe dilinde yazılmış yapıtların olmayışından kaynaklanır. XVIII. yüzyıla kadar medreselerde ve diğer eğitim kurumlarında Müslümanların Batı dillerini öğrenmeleri yasaktı. XVIII. yüzyılın sonuna doğru III. Selim’in tahta çıkışı ve yeni eğitim kurumlarının açılışıyla, eski katılığını yitirmeye başlar ve askerî okullarda ilk kez Fransızca eğitimi başlar, askerî-meslek kitaplar Osmanlı Türkçesine çevrilir ve İstanbul Fransa Konsolosluğu tarafından basılır. 1826 yılında Yeniçeri Ocağını kaldıran ve Batılılaşma yolunda önemli gelişmelere imza atan II. Mahmut, batılı tarzda eğitim vermek amacıyla İstanbul’da ilk modern tıp okulu olan Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane’yi açmış ve burada Fransızca gerek Fransız eğitimciler gerekse de bu dile çok iyi derecede hâkim yerli eğitimler tarafından öğretilmiştir. Artık Fransızca bilimsel ve resmî dil olarak benimsenmeye başlamıştır. Fransızcaya duyulan hayranlık öylesine büyüktü ki önceleri mektep, tıbbiye ve kışla olarak kullanılan ve 1868 yılında Mekteb-i Sultanî adıyla faaliyete geçen Galatasaray Lisesi’nde eğitim dili Fransızca olarak benimsenmiştir. Atatürk de gençlik yıllarında Fransızca öğrenmeye büyük bir önem ve öncelik vermiş askerî okulda aldığı Fransızca derslerinin yanında kendisinin de dile getirdiği gibi Fransızcasını geliştirmek için Selanik’te Frerler Okulu’nun özel kurlarına devam etmiştir. Harp okulundan mezun olduktan sonra da Fransızcasını ilerletmeyi sürdürmüş, Balkan Savaşları sırasında şehit düşen arkadaşı Ömer Lütfi Bey’in Fransız kültürüne ve diline oldukça aşina olan İtalyan eşi Madam Corrine ile Fransızca mektuplaşmaları da Fransızcasının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Atatürk’ün tarihe ışık tutan önemli bilgiler içeren bu mektupları yazacak kadar Fransızcasının ilerlemiş olduğuna şaşırın Madam Corrine, bu mektupları başkasına yazdırıp yazdırmadığını bir mektubunda ona sormuştur. Atatürk’ün verdiği yanıt ise şu şekilde olmuştur:

“Bana yazıyorsun ki son mektubumda evvelkiler kadar imla yanlışı olmadığı için, bundan mektuplarımın bir başkasının kalemiyle yazıldığı neticesi çıkarmışsın. Bu küçük dikkati senin tarafından bir cemile (compliment) telakki ederim, zira ben, bildiğim kadar Fransızcanın üzerinde hiçbir hayale kapılmıyorum, bu dili Türkçe kadar iyi bilseydim size yalnız daha sık mektup yazmakla kalmaz, size karşı samimi bağlılığımı daha zarif ve daha seçkin bir şekil altında ifade etmeye muvaffak olurum” (Özverim, 2007, s.39)

12 Ocak 1914 tarihli mektubunda ise Atatürk, gençliğinden itibaren “cumhuriyet” fikrini benimsediğini ve son nefesine kadar bu uğurda mücadele içinde olacağını bildirir:

“Benim ihtiraslarım var, hem de pek büyükleri; fakat bu ihtiraslar, yüksek mevkiler işgal etmek veya büyük paralar elde etmek gibi maddî emellerin tatminine taalluk etmiyor. Ben bu ihtiraslarımın gerçekleşmesini vatanıma büyük faydaları dokunacak, bana da liyakâtle ifa edilmiş bir vazifenin canlı iç rahatlığını verecek büyük bir fikrin başarısında arıyorum. Bütün hayatımın prensibi bu olmuştur. Ona (bu büyük fikre) çok genç yaşında sahip oldum ve son nefesime kadar da onu muhafaza etmekten geri kalmayacağım” (Özverim, 2007, ss.40-41).

13 Mayıs 1914 tarihli mektubunun son bölümünde Atatürk, 14 yıl sonra gerçekleştireceği harf devriminin bir denemesi olarak ilk kez Latin harflerini kullanarak düşüncelerini Türkçe ifade etmiştir.

6 Mart 1916 tarihinde Siirt'ten yazdığı mektubunda, Fransız tarihçi, yazar ve gazeteci François-Auguste Mignet (1796-1884), *Histoire de la Révolution française de 1789 jusqu'en 1814* (1789'dan 1814'e kadar Fransız Devrimi Tarihi, 1824) yapıtından bir alıntıya yer vermesi, Fransız Devrimi düşüncelerinin kendisini ne denli etkilemiş olduğunun göstergesidir. 14 Temmuz 1922'de General Mougın tarafından Fransız Devrimi'nin yıl dönümünü kutlamak için verilen davete şeref konuğu olarak katılan Atatürk, konuşmasında adı geçen yapıttan alıntı yapar: "Bu sayfanın geri kalan kısmını önümde bulunan bir kitaptan aldığım bazı sözlerle dolduruyorum: "Orduların hâlâ devam eden mekanik hareketleri sona ermek üzereydi. Zira halkın hareketi söndüğü zaman askerler bulunmaz. Ruhların takati bittiği zaman generaller kendilerine gelemmezler ve zaferler askerlerle, generallerle ve para ile birlikte sona erer..." (Özverim, 2007, ss. 57-58).

Atatürk bu konuşmasında, Fransızların 14 Temmuz millî bayramının ruhunda hürriyet ve istiklâl aşkını taşıyan bütün milletlerin bayramı olduğunu ve henüz bağımsızlıklarını ilan etmemiş milletlere de örnek olacağını dile getirir. O halde Fransızların da hürriyet ve istiklâl uğruna mücadele veren Türk Milletine destek olmaları gerekmektedir: "Efendiler, bizim Asya'yı kıyam ve cidale sevk edişimiz, Fransız milletini kahramanca hareketlere sevk eden sebeplerden daha az kuvvetli ve daha az mantıkî değildir, çok ümit ederim ki hürriyet ve istiklâli için milyonlarca evlâdını topraklara gömmüş olan Fransa'nın bugünkü çocukları da Türkiye'mizin haklı isteklerini kavramış bulunsun (...)" (Tansu, 2011, ss.607-612).

Tüm dünyaya özgürlük düşüncesini aşıl原因an Fransız devrimi, Mustafa Kemal'in gerçekleştireceği devrim hareketlerine kaynaklık etmiş ancak kendisinin de dile getirdiği gibi Türk devrimi yönünü kendisi belirlemiştir: "Fransa devrimi bütün dünyaya özgürlük düşüncesini estirmiştir ve bu düşünce şimdi de temel ve kaynak olmaktadır. Ama o tarihten beri insanlık ilerlemiştir. Türk demokrasisi Fransa devriminin açtığı yolu izlemiş ama kendine özgü seçkin özelliğiyle gelişmiştir. Çünkü her ulus, devrimini toplumsal olan hal ve durumuna ve bu düzen değiştirilmesi ve devrimin oluş zamanına göre yapar" (İnan, 1999, s.330).

13 Mayıs 1914 tarihli mektubunu XIX. yüzyıl Fransız romantizm akımının önemli savunucularından yazar ve aynı zamanda siyasetçi François-René de Chateaubriand'ın (1768-1848) düzyazı şiir olarak ta kabul edilen *Les Natchez* (1827) adlı yapıtından bir alıntıyla mektubunu sonlandırır: "Son söz: "Ya hiç doğmamış olmak veya hiç unutulmamak isterdim" (fr. Je voudrais n'être pas né, ou être à jamais oublié.(Chateaubriand, 1827, s.185.)

Atatürk'ün Fransa bilgisi sadece kitaplar aracılığıyla olmamış, 1910 yılında Picardie Manevraları'nda Osmanlı Ordusu'nu temsilen gözlemci olarak bulunmuş ve bu gezi sayesinde fesin Batılılar tarafından gülünç bulunduğu kanaatine vararak 1925 yılında gerçekleştirilecek olan şapka ve kıyafet devrimine zemin hazırladığı söylenebilir. Bunun yanı sıra Picardie Manevraları sayesinde başta Mareşal Ferdinand Foch olmak üzere çok fazla Fransız askerlerle tanışma imkânı bulmuştur.

Atatürk'ün görüştüğü Fransız siyaset adamı ve diplomatlardan Henry Franklin-Bouillon ise Sakarya Savaşı'ndan sonra 20 Ekim 1921'de Fransız hükümeti adına Ankara Anlaşması'nı imzalamak üzere Ankara'ya gelmiş ve ikili arasında Mondros Mütarekesi'nden Lozan Barış Konferansı'na uzanacak bir dostluk bağı kurulmuştur.

Mustafa Kemal, Sofya'da Askerî Ataşe olarak görev yaptığı dönemde, can dostu Salih Bozok'a 18 Ekim 1914 tarihinde gönderdiği mektubunda, Hispano-belçika uyruklu şair Léon van Montenaeken'in Fransızca kaleme aldığı tek şiir kitabında (*Rimes futiles* (1879) yer alan "Peu de choses!"² başlıklı şiirini bizzat tercüme eder:

Hayat kısadır

Biraz hayal

Biraz aşk

Ve sonra allahısmarladık.

Hayat boştur

Biraz kin

Biraz ümit

Ve sonra allahısmarladık

Ortak arkadaşları Fuat Bulca'nın evlenmesi üzerine duyduğu mutluluğu dile getirdiği mektubunda bu dizelere yer vererek ölümüne kadar yanından hiç ayrılmayacak olan can yoldaşına "Salih, bunları ezberle. Ve sen hayatı nasıl anladınsa ona göre bunlardan birini benimse" (Atatürk, 2010) tavsiyesinde bulunarak mektubunu bitirir.

Ünlü Şair Ali Ulvi Elöve (1881-1975), her zaman büyük bir öğrenme açlığı içerisinde olan Mustafa Kemal'in J.J. Rousseau'ya olan ilgisinden bahseder (Akay, 2005). 1 Aralık 1921'de, Büyük Millet Meclisi vekillerinin önünde yaptığı konuşmasında, siyasi fikirleriyle Fransız Devrimi'ni etkileyen ünlü düşünür Jean Jacques Rousseau'nun *Du Contrat Social* (*Toplum Sözleşmesi*, 1762) kitabına işaret eden Atatürk'ün, Türk Devrim hareketlerine yön veren özgürlük ve egemenlik kavramların oluşumunda Rousseau'nun fikirlerinden etkilendiği açıktır:

"Bu Meşrutiyet kuramlarını bulan en büyük filozofların, bu kuramları kurmak için çalıştıkları esasları inceledim, bunların içeriğini anlamaya çalıştım. Benim gördüğüm şudur: Düşünmüşler ve nasıl yapalım da bu zorba kuvvet, o toplumsal ve ulusal iradenin aşağısında kalabilsin ya da sifıra ulaşabilsin diyorlar. Ve bunu başaramamak yüzünden büyük ve derin bir ıstırap duyuyorlar. Jean Jacques Rousseau'yu baştan sona kadar okuyunuz! Ben bunu okuduğum vakit, gerçek olduğuna inandığım bu kitap sahibinde iki esas gördüm. Birisi bu ıstırap, diğeri bir cinnettir. Merak ettim, özel durumunu inceledim. Anladım ki, bu adam mecnun idi ve cinnet durumunda bu eserini yazmıştır. Dolayısıyla çok ve pek çok dayandığımız bu kuram, böyle bir dimağın ürünüdür" (Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, s.216).

Bununla birlikte "Hürriyet ve bağımsızlık benim karakterimdir" (Kocatürk, 1969, 290) diyen Atatürk, kütüphanesinde bulunan Montesquieu'nün *De l'Esprit des lois* (Kanunların Ruhu Üzerine)

² Bu dizelerin bazı Türk kaynaklarda Fransız şair Paul Verlaine'in *Sérénade* adlı şiirine ait olduğu söylenmektedir ki bu yanlıştır. Ayrıca Mustafa Kemal'in mektupta yer alan "Bir Fransız şairi hayatı şöyle tavsif ediyor(...)" ifadesinden yola çıkarak Léon van Montenaeken Fransız şair olarak algılanmış gerçekte ise Hispano-belçika uyruklu olup Frankofon edebiyatında adı çok duyulmamıştır (Palenque, 2018)

adlı ünlü yapıtını da dikkatlice incelediği, özellikle de “cumhuriyet rejimi” ile ilgili kanunların altını çizerek okuduğu görülür: “Cumhuriyette, yönetim yetkisi tüm milletin elinde olursa buna Demokrasi denir (...) Egemenliği elinde bulunduran millet layıkıyla yapabileceği her şeyi bizzat kendisi yapmalı; layıkıyla yapamayacağı şeyi de temsilcilerine yaptırmalı” (bkz. Ünsal, 1991, ss.27-43).

Türk Tarih Kurumu kuruluş aşamasında tarih kavramı ve anlayışı üzerine en yeni düşüncelerin incelenmesi için Atatürk, Fransız filozof Henri Fernand Berr (1863-1954) tarafından yönetilen evrensel tarih derlemesi *L'Évolution de l'humanité* ciltlerini tarih ile uğraşan arkadaşlarına görev paylaşımı yaparak incelemiştir (Akay, 2005, s.66).

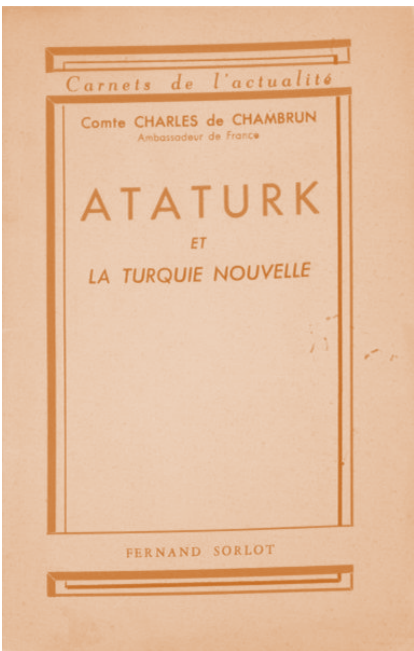
FRANSIZ DEVLET ADAMLARININ HAYRAN KALDIĞI TÜRK: GAZİ MUSTAFA KEMAL ATATÜRK

Sakarya zaferinden otuz yedi gün sonra 20 Ekim 1921 tarihinde Ankara’da imzalanan Ankara Anlaşması’nın mimarı Fransız eski bakanlardan Henry Franklin-Bouillon (1870-1937), Mustafa Kemal ile birçok kez görüşmüş ve bu görüşmelerde Atatürk, *-Nutuk’ta* da detaylı olarak anlatıldığı üzere- Eski Osmanlı İmparatorluğu’ndan yeni bir Türkiye Devleti doğduğunu, Türk Ulusunun istisnasız tüm bireylerinin yalnız bir amaç etrafında toplandığını ve bunun uğruna sonuna kadar kanını akıtmaya devam edeceğini belirtmiştir. Görüşmeler neticesinde Türk Ulusunun bağımsızlık mücadelesinde ne kadar kararlı olduğunun bilincine varan Fransa Hükümeti, Türkiye’nin tam bağımsızlığını onayladığı Ankara Anlaşması’nı imzalar. “Bu anlaşma ile ulusal davamız, ilk defa olarak Batı devletlerinden biri tarafından onaylanmış ve açıklanmış oldu. Mösyö Franklin Bouillon, bundan sonra da birkaç kere Türkiye’ye gelmiş, Ankara’da ilk günlerde aramızda kurulan dostluk duygularını gösterme yollarını aramıştır” (Atatürk, 2017, s.422) Bilâl Niyazi Şimşir’in “Atatürk et Ses Amis Français” (Atatürk ve Fransız Dostları) başlıklı makalesinde yer alan Franklin-Bouillon ile Mustafa Kemal arasındaki yazışmalardan da anlaşılacağı üzere, aynı barış arzusunu paylaşan ikilinin, anlaşma sonrasında da görüşmelere devam etmesi iki ülke arasındaki mutlak siyasi güvenin oluşumuna katkı sağlamıştır. Nitekim 27 Ağustos 1924 tarihli telgrafında Franklin-Bouillon, Lozan Konferansının ilk aşamalarında Fransa’nın, siyasi çıkarlar nedeniyle İngiltere’nin yanında yer alarak Türkler ile görüş ayrılıklarına düşmesine rağmen sonunda barış anlaşmasını onaylamayı kabul etmiş olmasından dolayı duyduğu mutluluğu dile getirerek zedelenen Türk-Fransız ilişkilerinin onarılmasını temenni eder. Mustafa Kemal’e General Mougine aracılığıyla gönderdiği 18 Mayıs 1930 tarihli mektubunda Franklin-Bouillon, hastalığından, Joung planına karşı verdiği siyasi mücadeleden ve aralarındaki dostluğun, iş birliğinin gerekliliğinden bahseder. Mustafa Kemal’in verdiği yanıtta ise, Franklin-Bouillon’u Ankara’da tekrar ağırlamak istediğini, Türkiye ve dış ilişkiler için büyük önem taşıyan ve zihnini meşgul eden sorunun borçlar olduğunu ve iş birliği içinde olmayı ümit ettiğini dile getirir (bkz. Şimşir, 1981, ss.257-272).

Fransa ve İslam arasındaki “sadık birliğin” savunucularından Fas’taki Fransız sömürge valisi Mareşal Lyautey, 1920 yılının sonundan itibaren Yeni Türkiye’nin tarafında olmuş ve Türkiye-Fransa dostluğu için çabalamıştır. Mustafa Kemal, Berthe Georges-Gaulis’e, Mareşal Lyautey’e

iletmesi için verdiği 23 Aralık 1921 tarihli mektubunda Türkiye'nin bağımsızlık mücadelesinde, başta Mareşal Lyautey olmak üzere en üst düzey liderler aracılığıyla Fransa'nın verdiği destekten ve iki ülke arasında Ankara Anlaşması ile kurulan dostluğun meyvelerini vermeye başladığından dolayı duyulan memnuniyetini dile getirmiştir. Mareşal Lyautey ise 20 Mart 1922 tarihli mektubunda, Mustafa Kemal'in mektubundan çok etkilendiğini ve haklı davasının savunucusu olduğunu belirtir (Şimşir, 1981, s. 264).

Fransız yazar ve devlet adamı Édouard Marie Herriot (1872-1957), Türkiye'de laik cumhuriyet rejiminin kurulabileceğine inanmış ve "radikal-sosyalist Fransızların ilk kuzenleri olarak" gördüğü Kemalistlere karşı sempatisini göstermekten çekinmemiştir. Herriot, *Orient (Doğu)*, 1934) yapıtını yayınlamadan önce, 1933 yılında Yalova'da Atatürk'ü ziyaret etmiş ve Atatürk'e ve onun en büyük eseri Türkiye Cumhuriyeti'ne kelimenin tam anlamıyla hayran kaldığını verdiği demeçlerinde sıkça dile getirmiştir. 1 Kasım 1933 tarihli telgrafında Atatürk, Herriot'a ve Fransız Radikal Partisi üyelerine Türkiye lehine verdiği demeçlerinden dolayı teşekkür eder. Aynı şekilde, 12 Aralık 1933 tarihli mektubunda Atatürk samimi dostluğundan bir an bile kuşku duymadığı Herriot'un Türkiye hakkında yaptığı Türk-Fransız dostluğunu sağlamlaştıracak konferanslardan dolayı ne kadar mutlu olduğunu dile getirir. Herriot, 22 Aralık 1933 tarihli mektubunda, Paris halkına Türkler ve Ulu Önderleri hakkında düşündüklerini dile getirmekten mutluluk duyduğunu ve eylemlerine Fransa'nın diğer bölgelerinde de devam edeceğini bildirir. Fransa Cumhurbaşkanı Albert Lebrun, Cumhuriyet'in kuruluşunun 10'uncu yıl dönümü dolayısıyla Paris'teki Türk Konsolosluğu'nda düzenlenen törene katılmış ve 10 Kasım 1938'de yasa boğulan Türkiye'ye saygılarını sunarak Atatürk hakkında tarihe geçecek şu sözleri sarfetmiştir: "Akıllı ve barışçı yöntemlerle gerçekleştirdiği eseri halkların tarihinde iz bırakacaktır" (Şimşir, 1981, s.272).



Anadolu'da gerçekleşen Avrupalıların tüm öngörülerini altüst eden siyasi devrime, Fransa'nın Ankara Büyükelçisi olarak beş yıl (1928-1933 yılları arasında) tanıklık etmiş Fransız yazar ve diplomat Charles de Chambrun (1875-1952), *Atatürk et la Turquie Nouvelle (Atatürk ve Yeni Türkiye)*, 1939) adlı yapıtında, Sevr Antlaşmasıyla kaderine boyun eğmiş, bir nevi ölüm fermanını imzalayan Osmanlı hanedanının çöküşünü ve olağanüstü bir kişi olarak nitelendirdiği Mustafa Kemal Paşa sayesinde Türk Ulusunun yeniden doğuşunu anlatır. 27 Eylül 1928'de Mustafa Kemal ile ilk kez karşılaştığında heyecanlı olduğunu dile getiren Charles de Chambrun, ilk izlenimleri şu şekilde olmuştur: "Tüm sorumlulukları alacak oldukça geniş omuzları vardı. Gençlik onu sinsice terk etmişti, yüzünde beliren birkaç hafif kırışıklıklar geçmişin zorlu mücadelelerini yansıtıyordu" (Chambrun, 1939, ss.29-31) Türk Devrimi'nin

olağanüstü bir adamın, Mustafa Kemal Paşa'nın eseri olduğunu söyleyen Chambrun, ona olan hayranlığını şu sözlerle ifade etmiştir: "Mustafa Kemal, Yeni Türkiye'yi hem tasarlayan beyne hem

de yaratan güce sahipti. Bu sebeptendir ki Yeni Türkiye'nin yaratıcısı, kurtarıcı kılıcı ve dâhi reformcusu olmuştur" (Chambrun, 1981, s.125). Aynı zamanda yapıtında Türk-Fransız dostluğunun tanıklarına da yer veren Charles de Chambrun, Mustafa Kemal ile Fransız Generali Gouraud arasındaki görüşmeden bahseder. Çanakkale Savaşı sırasında bir kolunu kaybeden Gouraud, savaşta hayatlarını kaybedenlerin anısına dikilen anıtın açılma töreninden bir gün önce 1930 yılında Atatürk'ü ziyaret etmiş ve Ankara'da Atatürk'ün bir dostu olarak misafir edilmiştir. "Atatürk'ün, kahramanlığın simgeleştirdiği, General Gouraud'nun boş ceket kolunu heyecanla bana göstererek, bana doğru eğildiğini ve alçak sesle: 'Türk topraklarında yatan onun şerefli kolu, memleketlerimiz arasında son derece değerli bir bağdır' dediğini her zaman anımsayacağım" (Chambrun, 1939, ss.36-37) diyen Charles de Chambrun, ona görüşmede eşlik eden Türk askerlerinin de gözlerinin yaşlarla dolduğunu söyler. Başka bir karşılaşmalarında Chambrun, Atatürk'e İskender'in doğum yerinin de Selanik civarı olduğunu ima etmiş ve anında şu cevabı almıştır: "Karşılaştırma burada sona ersin. İskender dünyayı fethetmişti. Ben fethetmedim. O dünyayı istilâ edeyim derken kendi vatanını unuttu, ben vatanımı asla unutmayacağım" (Chambrun, 1981, s.125) Yunanistan eski başbakanlarından Elefterios Venizelos, Mustafa Kemal ile yaptığı son görüşmesinin ardından Chambrun'e Mustafa Kemal hakkında "çok büyük bir adam, böylesine yüksek zekâya ve devlet bilgisine sahip bir generalle asla karşılaşmadım" (Chambrun, 1939) demiştir. En son görüşmelerinde Mustafa Kemal, kendisinin elini dostça sıkarak: "Türkiye'nin dostu olarak kalınız, ben her zaman sizin dostunuz olacağım" (Chambrun, 1939, s.41) dediğini aktaran Chambrun'e göre Mustafa Kemal, tahta çıkabilecekken, her geçen gün katlanarak artan bilgeliği sayesinde milletin babası, Atatürk olmayı tercih etmiş, nice başarılarla imzasını atmasına rağmen kibir ve gösterişten uzak durmuş bir liderdir. 11 Kasım 1938'de *Le figaro* gazetesinde Mustafa Kemal'in ölümü üzerine kaleme aldığı yazısında Chambrun, "Gazi lafı uzatmayı severdi; çünkü karşısındakini ikna etmek isterdi. Görüşlerinde idealist olup, düşlerinin koyduğu sınırların dışına çıkmasına müsaade etmezdi. Karakterinin en dikkat çekici özelliği de bu değil miydi? Özlemlerini frenlemeyi bilirdi" demiştir.

Fransız devlet adamı, tarihçi ve gazeteci Jacques Benoist-Méchin'in (1901-1983) kaleminden çıkan *Mustapha Kemal, la mort d'un Empire (Mustafa Kemal, Bir İmparatorluğun Ölümü, 1954)*, yazarın Türk milletine ve onun Mustafa Kemal önderliğinde gerçekleştirdiği Kurtuluş Mücadelesine karşı duyduğu hayranlığın simgesidir. "Dışarıda budanmış, içeride kangren olmuş ülkeye sonradan gelen insanlarla dolup taşan ve borçlarının ağırlığı ile çatırdayan Osmanlı İmparatorluğu" (Benoist-Méchin, 1999, s.61) tükenmiş, kendini savunma ve koruma yetisini kaybetmiş, artık gerçekten yaşayan bir cesetten ibaretti. Uçurumun kenarında ümitsizce celladını bekleyen ülkenin kurtuluşu Anafartalar kahramanı ile gerçekleşecekti. Ülkeyi düşman pençesinden kurtarmak için Mustafa Kemal öncülüğünde birleşen Millî direnişin ayak sesleri Anadolu'nun dört bir yanında duyulmaktaydı. "Her yerde başarı Kemalilerin gayretlerini taçlandırıyor ve bu şimşek gibi başarılar da onlara dayanılmaz bir atılım gücü veriyordu" (Benoist-Méchin, 1999, s.200). Anadolu toprakları düşman kuvvetlerinden hızlı bir şekilde temizlenmiş; geçmişte yaşanılanların tekrarlanmaması için yapılan devrimler zincirlemesi ile sağlam sınırlarla çevrili, çağdaş ve bağımsız bir millet yeniden doğmuştur: Tarihte eşi benzeri görülmemiş bu eser Mustafa Kemal'in

“(…) gücünün ve iradesinin eseri” (Benoist-Méchin, 1999, s.228) olduğu kadar “(…) bu eşi görülmemiş macerada, önünde saygıyla eğilinmezse saygısızlık edilmiş olunacak bir başka baş aktör daha vardır: Türk Halkı. Onun, Mustafa Kemal ile karşılaşmasından çağdaş Türkiye doğmuştur” (Benoist-Méchin, 1999, ss.323-324).

MİLLÎ MÜCADELE VE CUMHURİYET DÖNEMİ FRANSIZ TANIKLIKLARIN KOLEKTİF HAFIZANIN OLUŞUMUNA KATKISI

Birinci Dünya Savaşı'ndan galip ancak yorgun çıkan Fransa, savaşın yaralarını sarmak için kendi iç meselelerine dikkat kesilmiş, yaşananların sorumlusu olarak Almanya'yı görmüştür. Fransız basını da sosyal ve ekonomik problemlerle boğuşan Fransa üzerine yoğunlaşmış, Türk kurtuluş mücadelesine fazla ilgi duymamışlardır. Gerek Haçlı Seferleri ile başlayan dinî-politik nedenlerden gerekse de XVI. yüzyıldan beri Fransız yazınında yer alan önyargılı düşüncelerden dolayı Fransızlarda zaten var olan olumsuz Türk imgesi, Türklerin Balkan ve Birinci Dünya Savaşlarında da Fransızların karşısında yer almasıyla had safhaya ulaşır. Anadolu ve Trakya üzerinde siyasi çıkarları olan Yunanlıların ve Ermenilerin basın yayın organları aracılığıyla yürüttükleri propagandalar da işin içine dâhil olunca Fransız kamuoyunda Türklere karşı önlenemez bir önyargı oluşmuştur. Neyse ki Ankara Anlaşmasından sonra Türkiye Paris'te bir temsilciliğe kavuşunca, Fransız kamuoyunda kendini savunma çalışmalarında bulunmuştur. Ancak Türklerin lehine Fransız kamuoyunu aydınlatma konusunda asıl etkili çaba yine Türklere karşı yapılan haksızlıklara isyan eden Türk dostu Fransız yazarlar, gazeteler ve gazeteciler aracılığıyla gerçekleşmiştir. Anadolu'daki millî hareketlenmelerin gittikçe güçlenerek artması ki bunun en güzel örneklerinden biri de 9 Eylül 1922'de İzmir'de Yunanlıların denize dökülüşü ile taçlanan Türk Zaferi, Fransız kamuoyunda da büyük yankı uyandırmış, “adaletin” zaferi olarak görülmüştür (bkz. Akyüz, 1975). Bundan sonra Mustafa Kemal önderliğinde Anadolu'da kurulan Millî Direniş başarılarına her geçen gün başarı katmaya devam etmiş, Türk Ulusunun amacının yalnızca bağımsızlık mücadelesi olduğunu Fransız basını kabul etmeye başlamıştır.

Anlattığı anılarla, öykülerle her fırsatta Türkleri ne kadar çok sevdiğini ve takdir ettiğini söyleyen, kendisini “yarı Türk” (Farrère, 1973, 220) ve “Türklerin dostu” (Farrère, 1973, 221) olarak nitelendiren Fransız subay Claude Farrère (1876-1957), *Türklerin Manevi Gücü (Forces Spirituelles de l'Orient, 1937)* adlı yapıtında, her ne kadar Fransız halkının coğrafya bakımından tam bir cehalet içinde olduğunu, bu nedenle bu çabasının çok kolay olmayacağını dile getirirse de Türkleri neden sevdiğini, Türklerin düşmanlarını neden sevmediğini ve Türkiye'nin bozgununun gerçekte Fransızların menfaatleriyle nasıl ters düştüğünü anlatmayı dener (bkz. Farrère, 1973, 11). 1913 yılında *l'Intransigeant* gazetesinde yayınladığı, “(…) Hazırlanan bu kavgada ben, kuvvetliye karşı zayıfın, zalime karşı mazlumun, Hristiyan'a karşı Müslümanın tarafında” (Farrère, 1973, s.12) olduğunu vurguladığı ve Birinci Dünya Savaşını öngören makalesiyle Farrère, Avrupa basınında eleştiri oklarının hedefi haline gelir. Buna rağmen sonrasında yaşananların da doğrulayacağı gibi düşüncelerinde haklı olduğunu sağduyusu güçlü insanlara anlatmak için yazdığı yapıtında Türkleri sevmesinin maddi ve manevi iki sebebi olduğunu ayrıntılı olarak açıklar. Maddi sebebini, Birinci Dünya Savaşı'na göndermede bulunarak Türklerle karşı cephede savaşmalarına rağmen asıl

darbenin Fransız-Rus ittifakından kaynaklandığını belirtir. Rusya'nın Fransa'yı kendi çıkarları doğrultusunda nasıl kullandığını, Yunanlıların ve Bulgarların ise katliamlarından ve Fransa'nın büyümesine nasıl engel olduklarından bahsederek Türklerle iş birliği yapmanın Fransa'nın menfaatine olduğunu vurgular. Manevi sebebini ise 1902-1904 ve 1911-1913 yılları arasında Doğu'ya yaptığı yolculuklardan edindiği deneyimler aracılığıyla açıklar. Yolculuğun başında çoğu Fransız gibi Türklere karşı ön yargılı olduğunu itiraf eden Farrère, Türklerle vakit geçiren birçok Fransız subayı gibi tamamen Türk dostu olarak vatanına döndüğünü belirtir. Türklerin yegâne amacının yalnızca kendi topraklarını korumak olduğunun altını çizen Farrère, bu konuda Türkleri takdir ettiğini de yazmaktan çekinmez: "Ve eğer Fransız olmasaydım, Yunanistan'a karşı, İngiltere'ye karşı, hemen hemen bütün Avrupa'ya karşı Ankaralı dostum Kemal Paşa'nın yanında öyle candan savaşırdım ki! (...) Türk, namusludur, vefakârdır, dürüsttür; katı bir görünüşü vardır belki. Ama zayıflara ve iyilere karşı inanılmayacak kadar yumuşaktır" (Farrère, 1973, ss.21-22).

Türkler hakkında olumlu görüşlerinin yanı sıra, çoğu yabancı yazar ve basın gibi Farrère, Millî Mücadeleyi eleştirmiş Devrim hareketlerinin "İslam'ı ortadan kaldırmak" ve "Türk milletini kökünden koparmak" (Farrère, 1973, s.203) için yapıldığını dile getirmiştir: "Türkiye, ananeleriyle, idealiyle, faziletleriyle, örf ve adetleriyle, Osmanlı Türklerinin Türkiye'sidir. O Türkiye'nin de mükemmel bir bütün olduğunu söylemiyorum. Ama hiç olmazsa mükemmelleşmeye elverişli bir bütün olduğu muhakkak. Yeni Türkiye ise, bu temeli bir tarafa bırakıp, her şeyi bir tarafa atıp, işe en aşağıdan, sıfırdan başlıyor. Çok zor iş bana kalırsa. Hatta insanüstü de diyebilirim" (Farrère, 1973, ss.203-204).

Turgut Özakman'ın deyişiyle, "Millî Mücadele işte bu mucizenin, bu onurlu, güzel çılgınlığın adıydı." (Özakman, 2006, s.20) "Bölünmez, bağımsız, hür ve çağdaş bir Türkiye" (Özakman, 2006, s.21) için yola koyulan başta Mustafa Kemal Atatürk olmak üzere Millî Mücadele kahramanları, Farrère gibi aksini düşünen herkesi yanıltmış, tarih boyunca nice başarılarla imza atmış Türk milleti bir kez daha kurtuluş mücadelesinde imkânsız başarımıştır. Boğazi, özellikle de mimarisi ile İstanbul'a büyük bir hayranlık besleyen Farrère, İstanbul yerine "memleketin en verimsiz, en yaşanmaz yeri" (Farrère, 1973, s.216) olarak nitelendirdiği Ankara'nın başkent olarak seçilmiş olmasını eleştirirken, TBMM binasının da estetikten yoksun "korkunç derecede çirkin" (Farrère, 1973, s.218) olduğunu söyler. Ankara'da yaşayanların da Batı kültürünü her alanda kopya etmeye çalıştıklarından içlerindeki millî şuuru yitirme tehlikesinde olduklarını dile getirir: "Gerçekte, üzerinde yaşadığımız şu dünyanın en asil insanları olan Türkler, dört yüz yıl boyunca dostumuz olan ve gönüllerinde hâlâ dostumuz kalmış olan; yaşamaya ve büyümeye susamış olan Türkler... Belki takip edilecek yolda yanılıyorlar... Ama iyi niyetle yanılanlar, şerefle yanılmış olur..." (Farrère, 1973, s.230)

Nitekim şerefle yanılan kendisi olmuştur: 19 Haziran 1922'de Büyük Taarruz öncesi Atatürk ile İzmit'te görüşmüş, Atatürk, büyük bir misafirperverlik örneği sergileyerek yazarı kabul etmiş ve şerefine verdiği çay ziyafetinde Türk ordusunun Osmanlı Devleti'nin küllerinden bağımsız bir devlet yaratma aşamasında ne denli ilerlediğini anlatmıştır. Yeni bir millî uyanış içerisinde olan Atatürk'ün önderliğinde Türk Halkının, bağımsızlık aşkı ile kuşanmış ve millî kültür ile bezenmiş çağdaş bir toplum olma yolunda sağlam adımlarla ilerlediğini görmüştür.



Georges Duhamel

İlk kez 1924 yılında İzmir'i ve İstanbul'u ziyaret eden Fransız Akademi üyesi, şair ve yazar Georges Duhamel (1884-1966) yeni bir düzen kurma aşamasında olan Türkiye'ye tanıklık etmiştir. 1954 yılında ülkemize tekrar gelen ve iki haftadan fazla bir süre ülkemizde kalan Duhamel, Cumhuriyet'in ilanından itibaren Türkiye'nin geçirdiği evrim karşısında büyük bir hayranlık duymuş ve kendi gözlem, inceleme ve araştırmalarını *La Turquie, nouvelle puissance d'Occident* (*Yeni Türkiye: Bir Batı Devleti*, 1954) adlı yapıtında bir arada sunmuştur. "Bir zamanlar Orta Çağ karanlıkları içinde yaşarken altın çağına girmiş olan" (Duhamel, 1998, s.66) Türkiye, gücü geçmişe yüzü geleceğe dönük olarak, dünya ulusları arasında hak ettiği yeri kazanabilmek için onca mücadele vermiş, "(...) aşağı yukarı bir yüzyıldır gelişmiş diye adlandırılan ulusların benimsediği bilimsel, sosyal ve moral bir

uygarlık çeşidine bütün gücüyle katılmayı amaç edinmiştir. Türkiye çekinmeden, duraklamadan Medeni Kanun'u, laik devlet düzenini, Latin alfabesini ve bir aydın takımı yetiştirebilmek için gerekli eğitim sistemlerini kabul etmiştir. Otuz yıl içinde elde edilen sonuçlar en iyimser olanları bile şaşırtacak niteliktedir" (Duhamel, 1998, s.8). Türkiye ile Fransa arasında 17 Haziran 1952 tarihinde Ankara'da imzalanan Kültür Anlaşması'na da değinen Duhamel, iki ülke arasında fotoğraf, heykel kalıpları, kitap, belge, arşiv değiş tokuşunu kolaylaştırıcı maddeleri içine alan bu anlaşmanın, kültür birliğinin sağlanması ve iki ulusun birbirini daha yakından tanıması için önemli bir adım olduğunu vurgular. Türk-Fransız dostluğunun Fransızların siyasi çıkarlar bakımından da önemin taşıdığını söyleyen daha önce sözünü ettiğimiz Fransız yazarlarla birleşen Duhamel,

"Bugün de söylüyorum: Türkiye'nin dostluğunu kaybedersek Ortadoğu'da kalan son kalelerimiz de çökecektir. Türkiye uzun tarihinin o can alıcı dönemini yaşamakta, Batı uluslarının gidişini desteklemek için elinden geleni yapmaktadır. Bu büyük emek, sonsuz cesaret isteyen bir iştir (...) Belki de bir gün bu ulus, dünya yüzündeki insan topluluklarının denge içinde, uygarlık içinde yaşamasına elverişli bir Avrupa, hatta Atlantik uygarlığının kurulmasında, sırası gelince, bize yardım edecektir" (Duhamel, 1998, ss.91-92)

diyerek, Fransızların Yeni Türkiye ile dostluk ve kültürel bağları güçlendirmek için verdiği sözleri tutması gerektiğini salık verir. Benzer şekilde, 5 Nisan 1954 tarihinde Cumhuriyet Gazetesinde yayımlanan yazısında, Fransız kültüründeki felsefi görüşlerinin ve efsanelerin dayandığı unsurlardan çoğunun Türkiye'de derin kökleri olduğunu ve Türk milletinin dünyadaki bütün milletler arasında gerek etnik tipleri gerek düşünce tarzları gerekse hadiselerle karşı tepkileri bakımından Fransızlara en fazla benzeyen millet olduğunu dile getirmiştir (Duhamel, 1998, ss.91-92). Bu sebeptendir ki "(...) Batılı milletlerin en doğulusu olarak" (Duhamel, 1998, s.99) nitelendirdiği Yeni Türkiye'yi anlamak ve anlatmak istemiş, onu ülkesine daha iyi tanıtmak için elinden geleni yapmaya çalışmıştır.

İsviçreli-Fransız gazeteci ve yazar Paul Gentizon (1885-1955), *Temps* gazetesi adına 1922-1928 yılları arasında Türkiye’de bulunmuş, çöken Osmanlı İmparatorluğu’nun kalıntılarından kurtulup yüzünü Batı uygarlığına dönmüş Yeni Türkiye’ye tanıklık etmiş ve gözlemlerini *Mustapha Kemal ou l’Orient en Marche (Mustafa Kemal ve Uyanan Doğu, 1929)* adlı yapıtında anlatmıştır. Mustafa Kemal’i düşünceleri ve gerçekleştirdiği devrimleriyle yalnızca Türkiye’nin değil, bütün Doğu’nun öncüsü olarak nitelendiren yazar, etnik yönden olmasa da politik, coğrafi, ekonomik, kültürel ve moral yönünden bir birliğe dayanan bir millet olma amacı güden “Türkiye’nin bütünleşmesinden güç ve güven, yurttaşlık ateşinden ise büyüklük doğacaktır” (Gentizon, 2001, s.82) demiş ve çağdaş anlamda milliyet fikrinin Doğuda büyük yankılar uyandıracaklarını savunmuştur. Yazar, Mustafa Kemal’in öncülüğünde gerçekleştirilen devrimlerin dünya tarihindeki damgasını vuran öteki devrimlerle karşılaştırırken, ulaşılan sonuçlar bakımından Türk devrimlerinin üstünlüğünü şu şekilde özetler:

“Fransız İhtilali, siyasi kurumlar alanında olmak üzere sınırlı kalmıştır. Rus İhtilali, sosyal alanları sarsmıştır. Sadece ve sadece Türk İhtilalidir ki siyasi kurumlara, sosyal ilişkilere, dine, aileye, ekonomik hayat geleneklerine, hatta toplumun moral temellerine hücum etmiştir. Bir değişim yeni bir değişime neden olmuştur. Bir reform bir ötekine şartlar oluşturmuştur. Çünkü bunların hepsi halkın hayatında yer tutmuştur” (Gentizon, 2001, s.164).

Fransız Anayasa Hukuku ve Siyaset Bilimi uzmanı Prof. Dr. Maurice Duverger (1917-2014) 27 Mayıs 1961’de *Le Monde* gazetesinde yayımlanan yazısında, Mustafa Kemal’in eserinin, İkinci Dünya Savaşı’na kadar, Türkiye çerçevesinde takdir edilip, arkaik bir ülkenin modern ulusa dönüş çabasının hayranlıkla karşılandığını belirterek; 1945’den itibaren de Kemalizm’in artık yalnızca Türk tarihinde bir an olmadığını siyasi bir sistem şekline dönüştüğünü dile getirir. Cumhuriyetçi ve özgürlükçü ideolojiye sahip Cumhuriyet Halk Fırkası partisinin komünist ve faşist partilerden son derece farklı olduğunu savunur. Tek bir partiye dayalı olduğundan ve çekişmeli seçimler olmadığı için Kemalist rejimin o yıllarda demokratik olmadığını ancak yapısal açıdan da totaliterlikle hiçbir ilgisinin bulunmadığını söyleyen Duverger, birçok partinin adil ve özgür seçimlerde yarışmasının Mustafa Kemal’in bir an önce gerçekleştirmek istediği ideali olduğunu belirtir (Duverger, 1961).

Millî Mücadele günlerine tanıklık etmiş Fransız gazeteci-yazar Berthe Georges Gaulis (1870-1950), ulusal direnişin ruhunu bizzat yerinde gözlemleyerek, izlenimlerini, yazdığı kitaplar ya da Fransız gazetelerinde yayımlanan makaleleri aracılığıyla tüm dünya ile paylaşmış; benliğini koruyarak çağdaş bir millet olma yolunda ilerleyen Türk Milleti’nin tarafında yer aldığını göstermiştir. Millî mücadele için “(...) bu istiklal savaşıydı; yuvada ne kaldıysa, işte onu kurtarma savaşı idi” (Gaulis, 2006, s.49) diyen Gaulis, Mustafa Kemal’in “*Askeri kumanda üstünlüğü ve sivil düzen getirme yeteneği*” (Gaulis, 2006, s.33) sayesinde başarılı bir yol çizdiğini belirtir. Çankaya’da misafir edildiği sıralarda “Türkleri coşturan yeni düşüncenin, millî düşüncenin simgesi” (Gaulis, 1921, s.56) olarak nitelendirdiği Mustafa Kemal ve Millî Mücadele ruhunu paylaşan aydınlarla birçok kez görüşen Gaulis, dışarıdan tarafsız bir gözlemci gözüyle Anadolu’daki gerçeği gözler önüne sermeye çalışmıştır. Millî Mücadele’nin gerekliliğini sonuna kadar savunan Mustafa Kemal B. Gaulis’e, “Şayet, bütün bu sözlerden sonra, sizleri bir gerçek ya da bir anlayış üzerinde

aydınlatılabildimse, kendimi mutlu sayacağım. Size ifade etmeye çalıştığım o hakikat, şudur: Millet, ışığı görmeye başlamıştır. Bu, onun mutluluk güneşidir. Onu geri çevirecek hiçbir kuvvet değildir” (Gaulis, 2006, s.63) demiştir. Türk- Fransız dostluğunun oluşumunda bir nevi köprü işlevi gören Gaulis, Çankaya’dan ayrılışının şerefine düzenlenen akşam yemeğinde gördüğü manzara karşısında büyülenmiş ve Türk Milleti’nin çağdaşlaşma yolunda ne kadar ilerlediğini şu satırlarla anlatmıştır: “(...) kendine çizdiği yolda, gelenekçiliğini asla bozmaksızın, gücünü geçmişinden alan bir Doğuydu. Onunla bizim aramızda, sıkı bir anlaşabilme hissi vardı. Bu süratli uyanışını, kısmen bize borçlu değil miydi? Fikrî yönde o, bizim tarafımızdan oluşturulmuştu. Fakat yine o, öylesine bir açılım gösteriyordu ki, yakında bizi geçerci” (Gaulis, 2006, s.66). Millî fikri ölesiye benimsemiş Türk milletinin başarısıyla gurur duyan Gaulis, kendi milletinde de benzer duygular göremediği için üzüntüsünü şu şekilde dile getirir: “Bu hayatiyeti, engelleri aşan bu hızı, bu savaşmayı, başkalarının amacı uğruna acı çekmeyi anlamaktan, biz bir hayli uzaktık. Bu özveriler bolluğunu, fedakârlığın böylesine coşmasını, bizler ne çabuk unutmuştuk?” (Gaulis, 2006, s.66) Fransız basınında çıkan yazılarında, Türklerin Vatan savunması uğruna ölümü göze alarak kahramanca verdikleri mücadeleleri içten ve samimi duygularla anlatmış ve bu cesur davranışından dolayı Büyük Millet Meclisi kendisine bir teşekkür mektubu göndermiştir (Gaulis, 1981, s.16). Atatürk’ün de sıkça dile getirdiği gibi, “Biz, millî hudutlarımız içinde istiklalimizden başka bir şey istemiyoruz. Avrupa’dan beklediğimiz, diğer milletlerin hakkını nasıl tanıdıysa, bizim hakkımızı da öyle tanınmasıdır. Biz, barıştan başka bir şey istemiyoruz” (Gaulis, 2006, s.113). İşte bu yüce duyguya canı gönülden inanan Gaulis, daha Millî Mücadele zaferle sonuçlanmadan yazdığı *Le Nationalisme Turc* (Türk Milliyetçiliği, 1921) yapıtını şu cümlelerle sonlandırır: “Türk Millî Harekâtı düşmanı mutlaka yenecektir. Çünkü o harekât yüksek bir ideale dayanıyor; çünkü bu harekâtı yönetenler kendi şahsi çıkarlarını unutmuşlardır; çünkü onlarda büyük bir ruh ve iman var...” (Gaulis, 1981, s.155). Gaulis öngörüsünde haklı çıkmıştır: Bağımsızlık uğruna şahadet şerbetini içen Türk Milleti, kanlarıyla bezenmiş laik ve demokratik Türkiye Cumhuriyeti’nin temelini atmıştır.

SONUÇ

Hatırlamak ve unutmak bireysel olduğu kadar toplumsal bir süreçtir. Unutmaya, izlerin silinmesine karşı geçmişi canlı tutmak yalnızca tarihçilerin sorumluluğunda görülmemesi, tarih dışı disiplinlerin de tarihçilerin omuzlarına yüklenmiş bu sorumluluğu paylaşması gerektiği düşüncesinden hareketle, çalışmada, Millî Mücadele ve Cumhuriyet Dönemi Fransız tanıklıklarını karşılaştırıp, buldukları ve ayrıldıkları noktaları saptayarak kolektif hafızanın korunmasına katkı sağlanmaya çalışılmıştır. Bahsedilen dönemde Fransızların Atatürk ya da Türkiye ile ilgili olumlu ya da olumsuz görüşleri bir arada sunularak onların destekleri, korkuları, yanılgıları, övgüleri, yergileri hem Fransız hem de Türk Toplumuna anımsatmayı çalışılmıştır.

Avrupa’nın cenazesini kaldırmaya hazırlandığı millet, tüm imkânsızlıklara ve engellemelere rağmen bağımsızlık mücadelesi vermiş; Mustafa Kemal Atatürk ve silah ve fikir arkadaşlarının önderliğinde millî ruhu benimseyen bütün Anadolu halkının altına imzasını attığı Diriliş Destanı, yalnızca Türk Milleti’nin gururla gelecek nesillere aktaracağı bir eser olmakla kalmayıp aynı

zamanda tüm dünyanın hayretler içerisinde izlediği ve hayran kaldığı tarihî mücadelenin adıdır. Atatürk'ün fikir dünyasını etkileyen Fransız düşünür ve yazarların gerekse de Yeni Türkiye'nin oluşumuna ve gelişimine bizzat tanıklık etmiş Fransızların, Yeni Türkiye ile inşa edilen kolektif hafızanın oluşumunda nasıl etkin rol oynadıklarını örneklerle göstererek, yedekte bekleyen unutuşa engel olmaya amaçlanan bu çalışma ile Atatürk'ün Fransız Diline hâkim olması onun entelektüel ve devrimci kişiliğinin oluşumuna ve Türk-Fransız dostluğunun gelişimine nasıl katkı sağladığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle, Mustafa Kemal Atatürk ile Batı arasında köprü işlevi gören Fransızcanın yabancı dil olarak öğretilmesinin şimdiki ve gelecek nesiller için önemini vurgulanmıştır. Aynı zamanda Türk Tarihi'nin en sancılı günlerinin yaşandığı bir dönemde Türkiye'ye gelen Fransız devlet adamları, yazarlar ve gazeteciler ile yakın temasta bulunan Atatürk'ün Fransızlar aracılığıyla Batı'nın Türklere bakış açısını nasıl değiştirdiğini örneklerle gözler önüne serilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak Türkiye'nin sıkıntılı dönemlerinde bizzat Türkiye'ye gelip kendi gözlem, inceleme ve araştırmalarına dayanarak kaleme aldığı eserlerle, Yeni Türkiye'nin verdiği bu mücadeleyi içtenlikle destekleyen, gerçekleştirilen sosyal, siyasal, moral ve ekonomik tüm devrimleri yakından takip edip kendi duygu ve düşüncelerini ifade etmekten çekinmeyen milletlerden biri de Fransızlar olmuştur. Bu sebeptir ki günümüz ve gelecek kuşaklar için zengin bir kültür dili olan Fransız dilinin öğrenilmesinin sekteye uğramaması hem uygar Türk toplumu için hem de asırlardır süregelen Türk-Fransız dostluğuna leke düşürmemek için önemlidir.

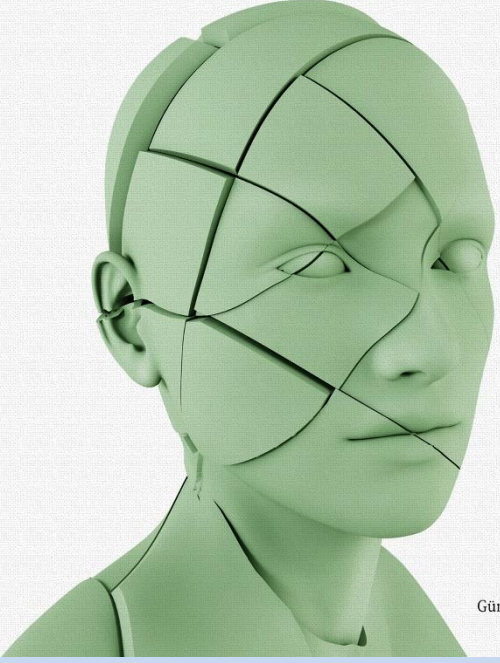
KAYNAKÇA

- Akay, O. (2005). Atatürk'ün Sofrası (3. Basım). İstanbul: Truva Yayınları
- Akyüz, Y. (1975). Türk Kurtuluş Savaşı ve Fransız Kamuoyu 1919-1922 (1. Basım). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Atatürk, M. K. (2010). Mektuplarım (1. Basım). İstanbul: Bildik Basın Yayın.
- Atatürk, M. K. (2017). Gençler İçin Fotoğraflarla Nutuk (21. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Baldaş, F. (2011). Kanunların Ruhu Üzerine (1. Basım). İstanbul: Hiperlink.
- Benoist-Méchin, J. (1999). Mustafa Kemal Bir İmparatorluğun Ölümü (3. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Chambrun, C. (1939). Atatürk et La Turquie Nouvelle (1. Basım). Paris: Fernand Sorlot
- Chambrun, C. (1981). "Un Homme Extraordinaire". Atatürk Pensées et Témoignages (2. Basım). Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık.
- Chantitch-Chandan, K.S. (1981). "Le Miracle Turc". Atatürk Pensées et Témoignages, Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık.
- Connerton, P. (1999). Toplumlar Nasıl Anımsar? (1. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duhamel, G. (1998). Yeni Türkiye: Bir Batı Devleti (1. Basım). İstanbul: Yenigün Haber ajansı
- Duverger, M. (1961). "Le Kemalisme", Le Monde.
- Farrère, C. (1930). Turquie Ressuscité (1. Basım). Paris: Editions des Cahiers Libres.
- Farrère, C. (1973). Türklerin Manevi Gücü (1. Basım). İstanbul: Tercüman Gazetesi.

- Fouillé, A. (2012). Avrupa Milletlerin Karakter ve Psikolojileri (1.Basım). İstanbul: İdil Yayıncılık.
- Gentizon, P. (2001). Mustafa Kemal ve Uyanan Doğu (4. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Georges-Gaulis, B. (1921). Le Nationalisme Turc (1. Basım). Paris: Librairie Plon.
- Georges-Gaulis, B. (1981). Kurtuluş Savaşı Sırasında TÜRK MİLLİYETÇİLİĞİ (1. Basım). İstanbul: Radyo Yayınları.
- Georges-Gaulis, B. (2006). Çankaya Akşamları (1. Basım). İstanbul: İlgi Kültür Sanat.
- Guignes, J. (2018). Hunların Türklerin Moğalların ve Daha Sair Batı Tatarlarının Tarih-i Umûmisi (1.Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Gürbüz, D. T. (1983). Atatürk'ün Okuduğu Kitaplar, Özel İşaretleri, Uyarıları ve Düştüğü Notlar ile (1.Basım). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Halbwachs, M. (1950). "La Mémoire Collective". http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_collective/memoire_collective.pdf Erişim tarihi: 22.01.2019
- Halbwachs, M. (2016). Hafızanın Toplumsal Çerçevesi (1. Basım). Ankara: Heretik Yayınları.
- İnan, A. (2000). Atatürk Hakkında Hatıralar ve Belgeler (3. Basım). Ankara: Türkiye İş bankası Kültür Yayınları.
- İnan, A. (1999). Düşünceleriyle Atatürk (3. Basım). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Kocatürk, U. (1969). Atatürk'ün Fikir ve Düşünceleri (1. Basım). Ankara: Edebiyat yayınevi
- Loti, P. (1973). Can Çekişen Türkiye 1914. Tercüman 1001 Temel Eser.
- Meslier, J. (2005). Sağduyu Tanrısızlığın İlmihali (7. Basım). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Özverim, M. (2007). Mustafa Kemal ve Corinne Lütfü Bir Dostluğun Öyküsü (3. Basım). İstanbul: Doğan Kitapçılık AŞ.
- Palenque, M. y Giné, M. (2018). "El Poeta Hispano-Belga Léon van Montenaeken", *Çédille: revista de estudios franceses*, 14, 477-507.
- Ricoeur, P. (2012). Hafıza, Tarih, Unutuş (1. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Şimşir, B. N. (1981). "Atatürk et Ses Amis Français". La Turquie et la France à l'époque d'Atatürk. Editör: Dumont, P., Bacqué-Grammont J-L. Paris: Association Pour le Développement Des Études Turques.
- Tansu, S. N. (2011). İki Devrin Perde Arkası Teşkilât-ı Mahsusa Başkanı Hüsamettin Ertürk (2.Basım). İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Tezer, Ş. (2008). Atatürk'ün Hatıra Defteri (6. Basım). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları,
- Ünsal, A. (1981). "La Bibliothèque politique française d'Atatürk". La Turquie et la France à l'époque d'Atatürk. Editör: Dumont, P., Bacqué-Grammont J-L. Paris: Association pour le développement des études turques.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

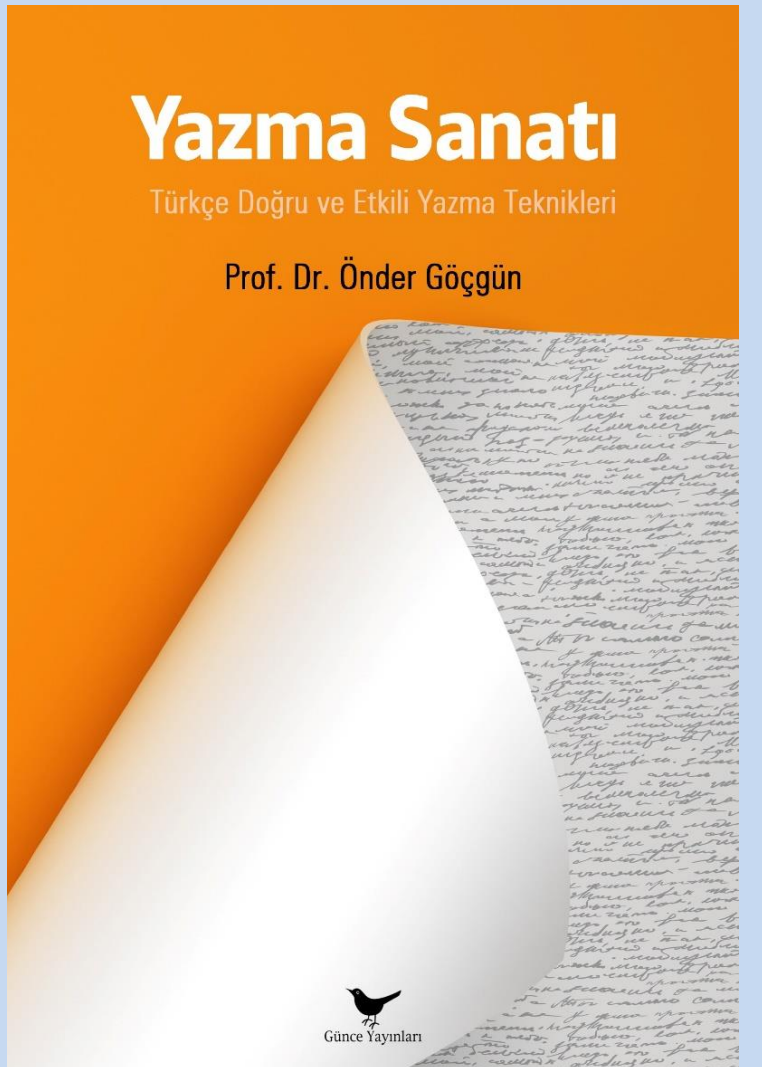


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Öyküyle Yazmak, Şiirle Silmek: Ziya Osman Saba'nın Öyküleriyle Şiirlerinde Nostalji ve Melankoli

DR. ÖĞR. ÜYESİ DİNÇER APAYDIN*
İBRAHİM ÖZAKMAN**

Öz

Erken Cumhuriyet dönemi Türk şiirinin önemli temsilcilerinden Ziya Osman Saba, öykücülüğüyle de Türk edebiyatı tarihinde adından söz ettirmiş bir şair ve yazardır. Yedi Meşale grubu içinde faaliyetlerine başlayan ve sonrasında bireyin iç dünyasına yönelerek hassas ve hüznünlü bir şiir kuran Ziya Osman'ın, 1940'lı yılların başında yaşadığı birtakım kişisel sorunları metinlerine yansıttığı dikkat çekmektedir. Aynı dönemlerde yazılmış öyküleriyle birlikte okunduğunda, mutlu olma gayretini ve ümitsizliğini nostalji ve melankoli geriliminde kurguladığı anlaşılabilir yazarın, hayata bakışını açıkça kendi yaşantısı üzerinden edebî metinlerine aktardığı görülür. Bu çalışmada, sözü edilen zaman dilimindeki öykü ve şiirleri karşılaştırılmış; Ziya Osman'ın eserlerinde nostalji ve melankolinin birbirini tamamlayan ve aynı zamanda birbirini ortadan kaldıran iki unsur olduğu ileri sürülmüştür.

Anahtar sözcükler: Nostalji, Melankoli, Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı, *Geçen Zaman*, *Nefes Almak*, *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*

TO WRITE WITH POETRY TO ERASE WITH STORY:

NOSTALGIA AND MELANCHOLY IN ZIYA OSMAN SABA'S STORIES AND POEMS

Abstract

Ziya Osman Saba, one of the important representatives of early Republican Period Turkish poetry, is a poet and writer whose name has been mentioned in the history of Turkish literature also with his short stories. It is noteworthy that Ziya Osman, who started his activities within the group of Yedi Meşale and later turned to the inner world of the individual and created a sensitive and sorrowful poetry, reflected some of his personal problems on his texts in the early 1940s. When he is read with his stories written in the same period, it is seen that the author, who seems to have set up his effort to be happy and despair in the tension of nostalgia and melancholy, clearly conveys his view of life to his literary texts through his own life. In this study, the stories and poems in the mentioned time period are compared; it has been suggested that nostalgia and melancholy are two elements that complete and eliminate each other at the same time in Ziya Osman's works.

* Ankara HBV Ün. Edebiyat Fak. TDE Böl. dincer.apaydin@hbv.edu.tr, orcid: 0000-0002-8045-0786

** Hacettepe Ün. Sosyal Bil. Ens. YTE Doktora Programı, ozakman2@hotmail.com, orcid: 0000-0002-8975-4006

Gönderim tarihi: 30.10.2020

Kabul tarihi: 22.12.2020

Keywords: Nostalgia, Melancholy, Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı, *Geçen Zaman*, *Nefes Almak*, Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi

GİRİŞ

Yirminci yüzyıl başlarında Türk şiirinde hâkim olan paradigmlar, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kurulmasıyla birlikte dönüşür veya yerini zamanla yeni olana bırakır. Türkçedeki sadeleşme hareketlerinin bir sonucu olarak yeniden önem kazanan millî vezin hece, çoğunlukla Millî Edebiyat Hareketi'nden evrilen memleketçi şiirin bir söylem biçimi olarak kullanılır. Bununla birlikte Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in poetik tutumlarını sürdüren ve şiirde sanatsal gayeyi önceleyen şairler, hece veznini benimseyerek *sade dille sürdürülen saf şiir* olarak nitelendirilebilecek bir şiir tarzının sürdürücüsü olurlar. "1940'lara gelirken hece şiiri, ideolojinin güdümünden çıkmış ve bazı şairlerde poetik bir kabule dönüşmüştür. Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Kutsi Tecer, Ahmet Muhip Dıranas, Cahit Sıtkı Tarancı ve Ziya Osman Saba, heceyi poetik bir kabulde işleyen şairlerdendir" (Doğan, 2018, s.284).

İlk çıkışını, eski şiir zevki ile memleketçi şiir anlayışının romantik söylemine karşı pozisyon alan Yedi Meşale grubu içinde yapan Ziya Osman Saba, "Yedi Meşaleciler arasında şiire en çok sadık kalan sanatkar" (Ediboğlu, 1944, s.142) olarak anılır. Onun şiirlerinde öne çıkan içe dönük söylem ve söyleyiş unsurları, şairi zaman içinde hem Yedi Meşale'den bağımsız anılır hâle getirmiş hem de sade dille sürdürülen saf şiir anlayışının, daha başka bir ifadeyle sanat gayesi taşıyan bireysel şiirin, önemli temsilcilerinden biri yapmıştır.

Ziya Osman Saba'nın şairliği hakkında yapılan değerlendirmelerde çoğunlukla varılan sonuç, şairin kendi iç dünyasına dönük, hassas ve itiraz etmek yerine kabul eden bir şiir kurduğudur. Şiirindeki temel kabul edilebilecek bu özelliklerin öne çıktığı metinlerden biri "Rabbim, nihayet sana itaat edeceğiz... / Artık ne kin ne haset ne de yaşamak hırsı, / Belki bir sabah vakti, belki gece yarısı, / Artık nefes almayı bırakıp gideceğiz..." (Saba, 1974, s.29) dizeleriyle başlayan 1941 tarihli *Rabbim Nihayet Sana* başlıklı şiir olarak gösterilebilir.

Şairin Türk edebiyatı tarihinde anılacak kadar ses getiren öykücülüğü de şiirlerindeki bu hassas söyleme benzer özellikler taşır. Bununla birlikte mutlu olma gayretinin yalnızca iç dünyada değil aynı zamanda dış dünyada arandığı, özel hayatının belli dönemlerine denk düşen kimi öykülerinin doğrudan bu arayışla belirginleştiği metinler, Ziya Osman Saba'nın öykülerinde nostalji kavramını takip edilebilir kılar. Şiirleriyle birlikte okunduğunda nostalji ve melankoliyi eserlerinde karşılıklı birer gerilim unsuru olarak konumlandığı düşünülen şairin bu özelliği, bu çalışmada incelenecek örneklerle ortaya konacaktır.

NOSTALJİK VE MELANKOLİK TUTUMUN TEMELLERİ

İnsanın kendi benliğinin farkına varmasıyla çevresiyle kurmaya başladığı anlam bağları, ömür boyunca geliştirilen bir nitelik olarak düşünülebilecek kimliğin inşasında etkili olgulardır. Anne, baba, eş, arkadaş, içine doğulan ev, gidilen okul, sokak, oyuncak, kitap gibi dış dünyaya ait kişi ve nesnelere, kimliğin kökenini besler. Kökenden ayrılmak, bireyin farklı bir mekân içinde

kendini yeniden anlamlandırması zor olduğundan, zaman içinde tekrar aynı kökene dönme arzusuna dönüşecektir. Çünkü kökeni yitirmek, aynı zamanda kimliğin de yitirilebileceği anlamını taşır. Bireyin bu yitim karşısında tekrar evine, kökenine dönme arzusu, kabaca nostalji olarak tanımlanabilir.

Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği* adlı kitabında bu kavramı, Nostos (eve dönüş) ve algia (özlem) şeklinde açıklamaktadır. Boym'a göre nostalji, "Artık var olmayan veya hiç var olmamış bir eve özlem, bir yitirme ve yer değiştirme duygusu, aynı zamanda [da] insanın kendi fantezisiyle arasındaki aşk ilişkisi" olarak tanımlamaktadır (2009, s.14).

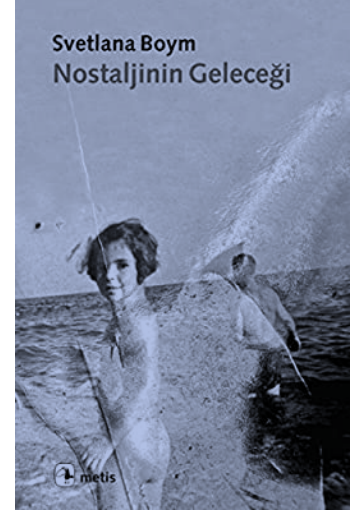
Barbara Cassin'in *Nostalji Nedir?* adlı kitabında ise kelimenin tarihsel bir olay sonucu ortaya çıktığı ifade edilir: "Tarihte, Jean-Jacques Harder isimli bir doktor, 1678'te 14. Louis'nin taraftarı olan paralı askerlerin sıla, ev, yakınlarla duyulan özlemini anlatmak amacıyla böyle bir kelime icat etmiştir" (2018, s.17).

Sözü edilen özlemin giderilmesi için *ev* denilen kökene dönmek, her zaman işe yaramaz. Dış dünyaya ait bir kişi, nesne veya mekân; hâlen yerinde olsa bile zaman içinde hiçbir şey eskisi gibi kalmamış, değişmiştir. Dönüş, sadece bellekte kalan anılar ve görüntülere doğrudur. Herhangi bir ses, koku veya eşyanın vasıtasıyla bellekte canlanan anılar, tıpkı Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Her Şey Yerli Yerinde* adlı şiirinde geçen "Rüyası ömrümüzün çünkü eşyaya siner" (Tanpınar, 1976, s.38) dizesinde ifade edildiği gibi dış dünyadaki bir *şeye* referanslıdır. Hayatın akışı içinde değişen kişilerin ve eşyanın, bellekte kalan anılarla örtüşmemesi nostalji ve melankoliyi doğurur. Bu bağlamda nostalji kavramı özlem, melankoli kavramı ise hüznün duygusu üzerinden birbirlerini var edecek biçimde konumlanır.

Yazar ve şairlerin eserlerinde, kendi hayatlarından izler görmek mümkündür. Özellikle hayatında büyük kayıplar yaşayan, erken yaşlarda ailesini yitirmiş kimselerin eserlerinde özlenen günleri yeniden yaşamak arzusuyla beliren nostalji ve melankoli gerilimi öne çıkar. Ziya Osman Saba'nın şiir ve hikâyelerinde de bu gerilim açıkça görülmektedir.

ZİYA OSMAN SABA'NIN NOSTALJİSİ

Ziya Osman Saba'nın çocukluğu, ülke için oldukça buhranlı zamanlara denk gelmesine karşın dedesinin konağında bütün bu bunalımdan uzak, mutlu ve huzurlu bir aile ortamında geçmiştir. Bu bakımdan Saba'nın hem şiirleri hem de öykülerinde çocukluğunun mutlu, huzurlu aile ortamına duyulan özlem belirginleşir. 1931'de ilk evliliğini Nermin Hanım ile yaptıktan sonra aradığı mutluluğu bulamayan Saba, 1941 yılında eşinden boşanır. Aynı yıl çok sevdiği babasını da kaybeder. 1941'den, 1945'te Rezzan Hanım ile yaptığı evliliğine kadarki dört yıllık süre içerisinde *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* adlı hikâyeyi yazar (Kırcı, 1991: 33-35). Dolayısıyla 1941-1945 yılları arasında artan kişisel sorunlarının, geçmişe özlem duygusu üzerinden metinlerine yansıdığı düşünülebilir.





Ziya Osman Saba

Özellikle 1944 yılı öncesinde yakın arkadaşı Cahit Sıtkı Tarancı'nın Ziya Osman Saba'ya yazdığı mektuplarda, karşılaşılan sorunların yarattığı bunalımın izleri görülmektedir. Cahit Sıtkı Tarancı'nın kaleme aldığı *Ziya'ya Mektuplar* adlı kitapta -özellikle 1941-1943 yılları arasında- saadet, mesut olmak ve can sıkıntısıyla ilgili satırlar dikkat çeker. Tarancı, dostu Saba'yı sürekli umut ve mutluluk konusunda yüreklendirmekte, onun içinde bulunduğu buhranlı günleri aşması için yardım etmeye çalışmaktadır. Ziya Osman Saba'nın babasını kaybetmesi karşısında duyduğu hisler, Tarancı'nın 1 Mayıs 1941 tarihli mektubuyla anlaşılır:

"(...) Başın sağ olsun Ziyacığım. Çocukluk yaşını çoktan geçmiş olduğuna göre sana sabır ve metanet göstermeni tavsiye edecek değilim. Karının malum elim vaziyetinden sonra babanın bu ani ayrılışı, şüphesiz zaten hassas olan ve melankolik olan ruhunu yepyeni bir elemle doldurmuştur" (1957, s.75).

18 Eylül 1942 tarihli bir mektupta Cahit Sıtkı, Ziya Osman'ın moralini yükseltmek için defalarca vurguladığı evlilik ısrarını tekrar etmektedir. Saadetin temelini evlilikte olduğuna inanan Tarancı, Ziya Osman'a şöyle seslenir; "Gene tıraşa daldık. Fakat benim usturam senin yüzünü yara bere içinde bırakmasın. Aynaya doya doya bakabilirsin. Artık evlensen Ziyacığım" (1957, s.151).

28 Mayıs 1943 tarihli başka bir mektupta ise Ziya Osman Saba'nın bir saadet arayışı içinde olduğunu, üvey annesi ve kardeşiyle aynı evde kalmasına rağmen koskoca kentte, yalnızlığın ortasında adeta bir Robinson olduğu görülür:

"(...) Demek ilân-ı istiklâl eylemiş bulunuyorsun? Bu tasavvurunu bana, hatırladığıma göre, vaguemet [müphem] anlatmıştın. Fakat doğrusu, tahakkukunu bu kadar hızlandıracağını tahmin etmiyordum. (...) üvey annen ve kardeşinle oturmaya mecbur olsan da aradığın aile hayatının samimiyetini ve sıcaklığını bulamadığın için kendi başının çaresine bakmak ve bir milyon nüfuslu koca İstanbul'da Robenson hayatı yaşamak ihtiyacını duydun" (1957, s.188).

Ziya Osman'ın giderek çoğalan kişisel sorunlarını mektuplarda görmek mümkündür. Yaşamın anlamsız ve buhran dolu hâli; saadetini bulamayan ruhunda melankolik açmazlara neden olur. Ziya Osman, bu açmazları hikâyelerine ve şiirlerine yansıtmak istemektedir. Melankolik ve melodramatik olarak nitelendirilebilecek bir öykünün klişelerinden bazı izler taşıyan (Sağlık, 2008, s.74), anı-öykü arasında bir üslupla kaleme alınmış *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*'nde öznenin, nesnelere kurduğu anlık ilişki sonucunda geçmişini yeni baştan hissettiği ve yaşadığı görülmektedir. Bu durum, onun daima geçmişte kaldığı, orada yaşadığı anlamına gelmez. Özne bir süre sonra nostaljiden çıkarak tekrar yaşadığı ânın ruhsal bilinç düzeyine geri dönmektedir. Geçmişteki kendini tekrar hatırlama, anlık bir rahatlama şekli, bir arınma (katarsis) hâli olarak alımlanmaktadır denilebilir.

Nostaljinin kendi içinde devrimi ve gelenekselliği barındırdığını söyleyen Svetlana Boym, geleneğin hem aktarım hem de teslim olmak anlamına geldiğini, devrim sözcüğünün ise döngüsel olmayı ve radikal kopuşu içerisinde barındırdığını dile getirmektedir (2009, s.47). Ziya Osman Saba'nın öykülerinde öne çıkan nostaljik unsurlar, Boym'un söylediklerine yakınlık gösterir. Öykülerde, kendi geçmişinin yaşam tarzını, umutlarını, acılarını, mutluluğu aktarır -ki bu geleneksel olandır-, aynı zamanda yaşadığı ânın içinde kendisini tekrar bularak, içine daldığı geçmişe özlem duygusundan çıkarak bir uyanış yaşar. Böylelikle aktarımı bir anda keser ve ondan kopmuş olur. Kendi belleğinde bir devrim gerçekleştirir.

Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi, bu gelenek-devrim karşıtlığını yansıtan iyi bir örnek sayılabilir. İşinden çıkan başkahraman "eski ehemmiyeti kalmamış" diyalara bakarak Tünel'den İstiklal Caddesi'ne doğru yürümektedir. O ara geçmiş zamanlarda önem taşıyan, bir dönem kullandığı vapurların artık kendisi için ne kadar önemsiz olduğunun farkına vardığını dile getirmektedir: "Ben artık o vapurların yolcusu değilim, benim oralarda artık kimsem kalmadı" (Saba, 2014, s.13).

Yürüdüğü cadde boyunca gördüğü birçok eşya, mesut insanların bir arada yaşadıkları sıcak aile yuvalarının temsilleridir. Bütün mağazalar saadet satmaktadır. Yol boyunca geçmişin çeşitli hatıralarını, vitrindeki eşyalarla bağlantı kurarak yeniden inşa etmeye başlar. Yolun sonunda bir fotoğrafhaneye rastlar ve kendi mutsuzluğunu yok etmek, eski günlerde olduğu gibi tekrar saadet içerisinde yaşamak arzusuyla dolar. Fotoğrafhanenin vitrininde gülümseyen insanların fotoğraflarına bakmaktadır. Kendisi de mutlu olduğunu bu şekilde kanıtlayabilecektir. "Bu caddede ancak mesut dolaşılabilir. (...) Ben de pekâlâ şu mesut insanların fotoğraflarını çıkarttıklarını fotoğrafhaneden birine girebilir, ben de mesudum, benim de resmimi çekebilirsiniz, diyebilirim" (s. 16).

Bu düşünce ile fotoğrafçının karşısına geçer ve fotoğrafının çekilmesini ister. Fotoğrafçı kendisine gülümsemesini, bunu zorla değil içten bir şekilde yapmasını istese de başkahraman bu konuda pek başarılı sayılmaz. Fotoğrafçı, makinenin arkasından kafasını kaldırır ve fotoğrafını çekemeyeceğini söyler.

Öykünün kilit nesnesi, fotoğraf makinesidir. Bir yansıtma aracı olan fotoğraf, aslında gerçek olanı, ânın içinde var olan durumu dile getirmektedir.¹ Yansıtmanın fotoğraf ile yapıldığı bu kurguda bireyin kendisine bilinçle bakması, hayallerden sıyrılıp gerçek konumuna geri dönmesini sağlamaktadır. Boym'un gelenek-devrim karşıtlığı burada kendisini gösterir. "Yansıtma terimi, insanın kendine bilinçli bakması, kendi psişik durumunu düşünüp tartması anlamına gelir" (Frolov, 1991, s.522). Bireyin iç dünyasını yansıtan hikâyedeki ben merkezli anlatıcı ile ilerleyen okur, konum değiştirip fotoğraf makinesinin merceğinden kahramana bakmaya başlar. Kahramanın kendi gerçekliğini görmesi de fotoğraf ile gerçekleşir. John Berger'in *Görme Biçimleri* adlı kitabında, ayna² nesnesiyle tanımladığı yansıma durumu (1995, s.51), burada fotoğraf makinesi nesnesi üzerinden sağlanır. Birey kendi yansımasını görerek varlığının farkına varmaktadır. Özne bir bakıma eskide kalan güzel günlerin artık geri gelmeyeceği gerçeğini kendisine hatırlatmış olur.



Ziya Osman'ın diğer öykülerinden *Bebek, Okumak, Ev, O Mahalle, O Banka* ve *O Sınıf* yukarıda açıklanan nostaljik tutumun yoğun hissedildiği diğer metinlerdir.

1941'deki ayrılığı ile başlayan zor günler, onun geçmişe olan özlemini daha çok arttırmakta; hatıraları, işaret ettiği sokak, sınıf, banka ve mahalle gibi mekânlarda toplanmaktadır. Onun hayatında ev kavramı, iki somut mekân üzerinden inşa edilmiş gibidir. İlki doğduğu ev olan Beşiktaş'taki yalı, diğeri ise ilk evliliği esnasında bir süre yaşadıkları Pangaltı'daki evdir. Her iki mekân da Ziya Osman Saba'nın hayatında hep bir özlem nesnesi olarak kalacak, mutlu ve güzel anılarının temeli olacaktır, denilebilir. Ziya Osman Saba'nın nostaljisindeki ev kavramı "Ev" ve "O Mahalle" adlı hikâyelerinde temel unsurdur. Bu mekânlar, nostaljinin içinde barındırdığı özlemi, özlemin getirdiği melankoliyi var etmenin zemini gibi görülebilir.

1910 yılında Beşiktaş'ta doğduğu yalıyı anlattığı *Ev* öyküsünde bahsedilen ev, "Beşiktaş'ta, Dolmabahçe Sarayı'ndan Barbaros Hayrettin Türbesine kadar uzanan ve Hayrettin İskelesi denilen sahil kısmındaydı. Şimdi yıkılıp yerine büyük bir Austro-Türk Tütün deposu yapılmıştır" şeklinde tarif edilir (Kırcı, 1991, s.18). Kendisi de "Yıkılalı, yıkılmasıyla açılan yere, önünün yanını, arkasını bir zaman kuşatmış bahçelerin yerlerine, büyük bir tütün deposu kat kat yükseleli yıllar olmuş doğduğum eve" (Saba, 2014, s. 138) diyerek doğduğu evin kaderini dile getirmektedir. Belleğinde kalan anılarla düşündüğü eve geri dönmeyi, yine orada olmayı arzular. "Artık o kadar gerimdeki yıllardan hangi yıl, hangi mevsim, hangi gün geri dönebilecek de beni o deniz kıyısındaki evin kapısına böyle bırakacak?" (s. 136) diyerek sorduğu; ama cevabını da bildiği soru ile çaresizliğini ifade eder.

¹ Kendinin farkına varmada yansıma aracı olarak aynaya da başvuran Ziya Osman Saba, *Ev* adlı öyküsünde yakın dostu Cahit Sıtkı Tarancı'nun *Otuz Beş Yaş* şiirinden bir dizeyi de kullanmıştır. Ayrıca bkz. "Yoksa Allah'ım, o aynaya bakıp içimden, "Benim mi Allah'ım bu çizgili yüz?" diyeceğim..." (Saba, 2014, s. 138)

² Aynı şekilde ayna, Cahit Sıtkı'nın *Otuz Beş Yaş Şiiri*'nde "Neden böyle düşman görünüyorsunuz / Yıllar yılı dost bildiğim aynalar" (Tarancı, 2020) şeklindeki sorgulaması şairin de dostu Ziya Osman gibi kendine bilinçli bakması, kendinin asıl gerçeklikle farkına varmasında aracı olmaktadır.

Bellekte oluşan ilk anıların çocukluk yıllarında başladığı, dolayısıyla bir ev kavramı içinde şekillendiği söylenebilir.³ Yazar, evin artık geçmişteki bir imge, bir anı olarak kaldığının farkındadır. Annesini kaybeden yazar, öykülerdeki öznesini annesinin fotoğraflarıyla konuşturmaya çalışır. Bu konuşmayı yaparken her ne kadar geçmişin içinde tekrar o günleri yaşasa da annesinin artık yaşamadığının farkındadır: “O çerçeveden, yokluktan bir an kurtulmak ister gibi, izin verseler de çıkmak, beni kucağına almak, hiç olmazsa okşamak, hayattayken her akşam yaptığı gibi, benim için –şimdi artık cennetten- ama yine bana getirdiklerini vermek istiyor” (s. 140). Tıpkı *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*’nde olduğu gibi gerçeklik, yine bir fotoğraf üzerinden sağlanmaktadır, denilebilir.

Çocukluk anılarının merkezi olan evin, bir yaşam alanı olduğu kadar, kültürel bir mekân olarak da işlevsellik kazandığı, *Okumak* adlı öyküde fark edilmektedir. Söz konusu öykü, yazarın belleğinde kalan okuma dünyasını yeni baştan kurduğu bir kütüphanedir. Kendini tekrar o kütüphanenin içinde, kitapların arasında bulur: “Zavallı Necdet’ler, Ahmet Cemil’ler, Bihter Hanım’lar, Küçük Beşir, şimdi onun bir dert ve elem kardeşi gibi yanına gelip oturan Muhsine, helyotrop kokulu Muhsine, Aşk-ı Memnu’da, çekilen bir fener gibi doğan ay, [...] Çalığı, Dudaktan Kalbe” (s. 67-68). Orada olmaktan, tekrar o sayfaların içinde gezinmekten mutludur. Bilinci yaşadığı âna geri döndüğünde, o kitapları okuduğu zamanın çocuğu, genci değildir. Değişmiştir: “Evet, zaman geçti, devran değişti ve ben artık o kıraat kitaplarındaki “kırmızı Ziya”, seksen günde devri âlem yapan çocuk; Zavallı Necdet’e gözleri yaşaran delikanlı olmaktan çıktım. Artık anlıyorum ki o çağlar yine bir romanın fasılları gibi okunup bitmiş, bir daha yaşanılmamak üzere bitmiş, ben de yeni bir fasıla başlamış ömrümün yeni bir faslına başlamıştım” (s. 73-74).

Okuma zevkini, ona yakın dostlarının da olduğu Galatasaray Lisesi kazandırmıştır. Okul yıllarını, okumaktan duyduğu hazzı her zaman karakterleri üzerinden dile getirmek ister. Okuldaki sınıf arkadaşlarını hiç unutmayan Ziya Osman Saba, ilerleyen edebî hayatında da hem *Varlık* hem *Yedi Meşale* gibi Türk edebiyatı tarihinin önemli mecralarında sınıf arkadaşlarından Yaşar Nabi, Cahit Sıtkı gibi isimlerle bir aradadır. Okul dönemini her zaman hatırladığını ve arkadaşlarıyla yeniden bir araya gelebilmeyi arzuladığını *O Sınıf* adlı öyküsünde “*O sınıfı tekrar toplayabilseydik.*” (s. 211) diyerek açıkça dile getirir. Yine eski günlerde, gençlik zamanlarında olduğu gibi birlikte zaman geçirmek istemekte, bütün bu yapıp etmelerden hareketle kendi gençliğini hatırlamaktadır. Ziya Osman Saba’nın belki de en mutlu anılarının olduğu dönemler, bu öyküde yer alır. Öykünün anlatımı coşku ve umut doludur: “Ben hepinizi, sokakta rastlayıp el sıktıkça, eski günlerden konuştukça hep eski halimizde buluyorum. Benim için hiçbirimizin saçlarında aklar, yüzlerinde çizgiler peyda olmadı, hiçbiriniz şişmanlamadı, hele hiçbirinizin alnı kararmadı. O son sınıfta nasılsanız yine öylesiniz, hep öyleyiz ve ne kadar ihtiyarlarsak öyle kalacağız.” (s. 212)

Sözü edilen bu çocukluk ve ilk gençlik yıllarının ardından, Nermin Hanım’la yaptığı evlilik, Ziya Osman için erken sayılabilecek bir yaşta gerçekleşmiştir. Başlangıçta eşiyle mutlu bir aile

³ Ev kavramı ile çocukluk ve gençlik yıllarına ait anıları birlikte aktaran benzer bir nostalji örneği de Halide Edip Adivar’ın *Mor Salkımlı Ev* adlı kitabıdır (Ayrıca bkz. Gökalp Alpaslan, Gonca (2015). “Mor Salkımlı Ev’de Yazarın Bilinci”, *Türkbilgi*, 30: 115-128).

yuvası kurduğunu düşünen Ziya Osman Saba, geçim sıkıntısı ve eşinin psikolojik rahatsızlıkları dolayısıyla birlikteliklerini ancak on yıl sürdürebilmiştir (Kırcı, 1991, s.33). *O Mahalle* adlı öyküde çizilen mutlu aile tablosunun içinde dahi, tedirgin bir ruh hâli anlatıma yansır: “Hayat yolculuğumuzda şu eve, şu mahalleye de o kısacık ömrümüzden yıllar, kendimizden, içimizden bir şeyler bırakarak geçmiştik. [...] Ömrümüzün burada geçmesi mukadder kısmının son perdesi de kapanmıştı” (Saba, 2014, s. 132). Mahalle ve içindeki ev, artık geride kalan bir mutluluk imgesi gibi anlaşılmaktadır.

O Banka adlı öyküsünde ise, çalıştığı yıllara duyulan özlem, hatırlama ve o hatıralardan kopuş görülmektedir. Yine o yıllara geri dönmeyi dilemektedir; ama bunun mümkün olmadığını, giderek pekişen bir bilinçle, farkındadır:

“Bütün küçük saadetleri inceden inceye hazırlayıp gençliğime tattıran hep o banka, amirleri başka, memurları başka, ağabeyler, kardeşler, sevgililer yurdu banka değil miydi? Ve şimdi o hazzı bir kere daha tadabilmek, karımın elini o yıllar öncesi duyguyla bir kere daha tutabilmek, neleri göze almazdım! [...] Ama biliyorum, bütün bunların hiçbiri olmaz, olamaz. Biliyorum, benim o bankayla hiçbir ilişimim yok artık!” (s.239-240).

Bebek adlı, yine sıcak bir aile yuvasının anlatıldığı bir metindir. Bu öyküyü şekillendiren tematik yapı, *O Mahalle* adlı öyküde ve şairin *Ana, Baba, Evlat* şiirinde de okuyucu karşısına çıkar. *O Mahalle*'de bahsedilen aile ortamı, *Bebek* adlı öyküde çocuğun ilk doğum ânı ve sonrasında zenginleştirilir. Ziya Osman Saba, doğan bebeğin; kaybettiği annesi, babası ve diğer yakınlarının yerine gönderilen bir masum olduğunu düşünmektedir. *Bebek*, geçmişle olan bağının yeni bir sevgi formuna dönüşmüş hâlidir: “Ey, anlaşılmaz dünyanın ulu tanrısı, yoksa bu, ‘gidenler’in, oradan, şu ana vasıtasıyla kendi yerlerine gönderdikleri miydi?” (s. 54). Sözü edilen şiirde de bebeği, doğanın dönüşümü içinde, gidenlerin ardından gelen; güneş, yağmur gibi bir döngünün halkası olarak görmektedir: “Senden gelen her şey o: her sabah doğan güneş, / Her yıl dönen bahar, kuru toprağa yağış. / Senden, / Bu eve bu bağış.” (Saba, 1974, s. 77)

Ziya Osman Saba'nın öykülerinde kendi geçmişine dönmesindeki önemli etkenin, nesnelere kurduğu bağ ve anlam ilişkisi olduğu düşünülebilir. Bilincin canlanması, yine nesnenin ona kendini hatırlatması ile mümkün olmaktadır. Bu bağlamda mutluluk arayışının yalnız bireyin değerler dünyasında değil, aynı zamanda onu çevreleyen kişi ve nesnelere oluşan dış dünyada arandığı da söylenebilir. Kendi geçmişine, evine dönmek, bireye özlem duygusunun yarattığı melankoliyi biraz olsun unutturmaktadır. *Okumak* öyküsünde kitaplar, *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi*'nde eşyalar, *Bebek*'te yeni doğan bir çocuk; diğer öykülerde geçen mahalle, banka gibi mekân ya da nesnelere de dış dünyada var olan ve kişinin kendisiyle iletişime geçmesine olanak sağlayan unsurlar olarak belirir.

ZİYA OSMAN SABA'NIN MELANKOLİSİ

Çalışmanın giriş kısmında, Ziya Osman'ın şairliğindeki belirleyici ölçütlerden birinin, şiirini kurarken kullandığı hassas söylem olduğu belirtilmişti. Şairin, öykülerinden sonra şiirlerine bakıldığında, bu hassas söyleme rağmen melankolinin nostaljiye baskın geldiği fark edilmekte, mutluluk arayışından ya tamamen vazgeçildiği ya da arayışın yönünün yalnız bireyin iç dünyasına çevrildiği görülmektedir.

Yedi Meşale tecrübesini takip eden yıllarda Ziya Osman'ın yazdığı "Minareler" adlı bir şiir, dış dünyaya, kendisinden beklenmeyecek ölçüde tepkilidir:

MİNARELER

Rabbim, ben bu sabah da Rabbim, ben yine sağım!
Hâlâ ölmedim Rabbim bu onulmaz kederden.

Farkım yok artık benim deli bir peygamberden.
Bütün hayvanlar gibi ben de çırlıçplağım.
Rabbim, seni son defa selamlayacağım,
On iki şerefeli uzun minarelerden.

Minareler semaya açılmış kuyulardır,
Mademki tasımızda su yerine kum vardır
Bir an avunmak için her yalana kanalım.

Her deliğe başvuran mahpus böcekler gibi,
Yarın başka bir güne erişecekler gibi,
Uzun minarelere bu gece tırmanalım... 1929 (Saba, 1974, s. 37)

Bireyin kendisini ve iç dünyasını hayat karşısında kesin bir yenilgiye teslim ettiği görülen bu metinde, öznenin etrafında dolaştığı temanın intihar olduğu anlaşılır. "Deli bir peygamber" benzetmesi, sürdürülen hayata ve insanlara uyuşamamanın bir göstergesi olarak okunabilir. Hayattan beklenen nimetler yerine hayal kırıklığıyla karşılaşıldığının göstergesel ifadesi olarak söylenen "Mademki tasımızda su yerine kum vardır" dizesi, öznenin tematik seçimini temellendiren bir neden olarak okuyucuya sunulur. Hemen peşinden gelen "Bir an avunmak için her yalana kanalım" dizesi, ilhamını Tevfik Fikret'in *Hayat* şiirinde geçen "İnan, Halûk, ezelî bir şifâdır aldanmak!" (Tevfik Fikret, 2005, s.270) dizesinden almış bir anlayışı işaret etmektedir. Bireyin dünya üzerindeki konumunu hapsolmuş bir böceğinkine benzeten özne, gelecekte umudu kalmadığı için hayatını sonlandıracağını söyler. Bunu da inancın ve ibadetin bir sembolü olan minare/cami mekânında gerçekleştirecektir.

Şiirde baskın olan duygu hâlinin ümitsizlik olduğu görülmektedir. Şairin henüz yirmili yaşlarının başında yazdığı anlaşılabilir bu metinde, genç bir birey olarak geleceğe bakan Ziya Osman'ın, hayatın getirdikleri karşısında, ondan vazgeçecek kadar beklentisiz bir özne oluşturduğu söylenebilir. Bununla birlikte, Ziya Osman'ın ilk gençlik yıllarında ve Yedi Meşale grubu içinde kimi zaman egzotik sayılabilecek, değişik benzetme unsurları ve imajlardan yararlanan bir şiiri sürdürdüğü bilinmektedir. Şairin yukarıda alıntılanan metninde de bu özelliklerin yanı sıra, hüznün de vardır. Ancak geçmişe özlem yerine gelecekte ümitsizlikle ilişkilendirilmemiş bu hüznün, melankolik olduğu söylenemez.

Şairin şiirlerindeki melankolik söyleyişin belirginleşmesi, kişisel buhranını yaşadığı 1940'lı yıllarda görülmektedir. *Minareler* şiirindeki temanın bir benzerinin, yazılışından yaklaşık on yıl sonra dönüştüğü işleniş biçimi, Ziya Osman'ın bakış açısındaki değişikliklerin de bir habercisi gibidir:



YAŞADIM ARTIK BİTTİ

Yaşadım aranızda, artık bitti, insanlar!
Fenaları tanıdım ve sevdim iyileri.
Kavgamız sona erdi, tükendi bütün günler.
İnsanlar! Sıranızdan çıkan insanın biri.

Ben de taşıdım, akşam, bir eve bir ekmeği,
Yaşadım bir kenarda, habersiz Hin'ten, Çin'den!
Ömrümün bilmiyorum her an neresindeyim!
Fakat sesler geliyor gelecekler içinden.

Beni hep kucağına alıyor büyükbabam.
Karyolamın başında masal söylüyor dadım.
İlk defa tutuyorum sevgilimin elini.
Geçip gittiniz işte... Ah, nedir ki hayatım!

Ya rabbim! O günleri yaşamak istiyorum,
Bak içerim kanıyor o günleri anınca.
Tamamladım ömrümü dünyanızda, insanlar!
Nereyi göreceğim gözlerim kapanınca? 1940 (s.95)

Ziya Osman'ın bir şair olarak bilinen ses tonu ve söyleyiş özelliklerine uygun düşen bu metinde, ölüm teması merkeze konmuştur. Söylemi kurarken hayatını sonlandırmaya kendi arzusuyla karar veren bir öznenen, hayatının doğal olarak sona ereceğinin bilincinde olan bir özneye geçilmiştir. Hayat, her ne kadar bir kavgayla özdeşleştirilse de özne, öylece teslim olmuş değildir. Özellikle ikinci birimde sıralanan eylemler, öznenin hayat içinde herkes kadar var olma çabası gösterdiğini işaret etmektedir. Gelecekte ümitsiz olma hâli, yerini gelecekte gelen seslere bırakmıştır ve bu sesler ölümü çağrıştırmaktadır. Bir sonraki birimde hatırlama devreye girer ve tıpkı öykülerinde olduğu gibi, Ziya Osman çocukluk günlerindeki kişileri, yapıp etmeleriyle birlikte hatırlar. O günleri yaşamak istediğini belirten özne, ömrünü tamamladığını beyan ettiği insanları dışsallaştırır ve gözleri kapandığında nereyi göreceğini merak ettiğini söyler. Bu, ölümden sonraki hayatta, hâlihazırda geçmişe duyulan özlemde kurtulmak isteğinin bir göstergesi olarak okunabilir.

Metinde dış dünyayla kurulan ilişki sınırlıdır. Geçmişe hatırlayan ve hatırlatan dizeler, onlara yeniden kavuşma arzusunu ölümle ilişkilendirir. Bu, bir nevi sürdürülen hayatta yeniden böyle bir imkân bulmanın olanaksızlığının kabul ve itiraf edilişidir. Dış dünyadaki nesne ve kişilere öykülerinde olduğu kadar yer vermeyen bu nostaljik tutum, şiirde doğrudan melankolinin öne çıkmasına yol açar. Özne, aslında farkında olduğu bir gerçeği kabullenmek istememektedir.

Ziya Osman'ın 1940'lı yıllardaki şiirlerine hâkim olan melankolik havanın biraz daha ağırlaştığı bir diğer metin, "Yaşamak Bundan Sonra" adlı şiiridir:



YAŞAMAK BUNDAN SONRA

Yaşamak bundan sonra, katlanılmaz eziyet!

Bir şey istemiyorum artık ne zevk ne para,

Kaybolmuş baharıma beni götür hatıra,

Hafızam avut beni, beni kurtar ey şiir!

Yaşamak bundan sonra, katlanılmaz eziyet.

Bir şey istemiyorum ne teselli ne umut:

Hareket edeceğiz, kalbim, dünyayı unut,

Dağlar, taşlar elveda; gün, hakkını helal et! 1940 (s.60)

Sürdürdüğü hayata devam etmek istemeyen bir öznenin

bilinciyle kurgulanmış olan bu metinde dış dünyaya ait bütün mutluluklardan vazgeçerek iç dünyaya dönmenin izleri vardır. “Kaybolmuş baharıma beni götür hatıra, / Hafızam avut beni, beni kurtar ey şiir!” mısraları, mutluluğun nostaljide aranacağına bir göstergesine dönüşür. Özellikle “şiir”in bir kurtarıcı olarak araçsallaştırılması, dış dünyadaki sıkıntılardan kaçınarak sanatın sağaltıcı tarafına sığınma isteğini ifade etmektedir. Bununla birlikte özne ikinci birimde, ilk birimde sergilediği nostaljik tutumu kendiliğinden yok eder. Teselli ve umut da istemediğini belirtirken, vurguladığı düşünce bu dünyayı unutmaktır. İlk birimiyle nostaljik, ikinci birimiyle melankolik olarak nitelendirilebilecek bu metin, geçmişe duyulan özlem duygusunun boşuna olduğunu anlatmak amacıyla, adeta inanılmış ve sonra hemen vazgeçilmiş bir düşünce gibi işletilir.

“İnsan dünyada ölümden sonraki varlığını henüz hayattayken bilme gereksinimi duyar ve bunun için çağdaşlarının verdiği güvenceye; inanılır, güvenilir bir güvenceye sahip olmak ister” (Bauman, 2012, s.77). Ziya Osman’ın metinlerinin tamamına yansıyan olan yalnızlık hissi ve bu hisle mücadele ederken geçmişe –ve ailesiyle çevrelendiği kalabalık günlerine- dönmesi, bu bağlamda, ölümün insan hayatında zaman geçtikçe büyüttüğü korkuyu içselleştirmeye gayret ettiğini düşündürür. Bu mücadelenin dış dünyadaki somut yansıması ise, çağdaşı ve arkadaşı olan Cahit Sıtkı’yla geliştirdiği diyalogudur. Mektuplaşmalarının yanı sıra kurgusal metinlerinde de birbirlerine göndermelerde bulunan iki şairin iletişimine örnek gösterilebilecek bir başka metin, Ziya Osman’ın *İmkânsız Tesadüfler* adlı şiiridir:

İMKÂNSIZ TESADÜFLER

Cahit Sıtkı Tarancı’ya

Şimdi çıkıverecek karşıma arkadaşım,
Mektebe gitmek için geçtiğimiz şu yoldan.

Babam tok sesiyle birden çağıracak: ‘Ziya!’
Kalbimde eski sevinç, dallarda eski bahar.

Gözlerimi kapatıp: ‘Bil?’ diyecek birisi.
Bir mahşer ortasında şaşırıp kalacağım.

Ve girecek koluma bir melek gibi karım.

Saracak etrafımı doğmamış çocuklarım... 1941 (Saba, 1974, s.21).

Şiirin güçlü imajı, son dizede görünen “doğmamış çocuklarım” söz grubudur. Tamamıyla nostaljik bir tutumla kurulmuş olan ilk üç birimi, melankolik bir tutumla yıkan son birim, doğmamış çocuk imajı üzerinden sözü edilen melek gibi kadının da gerçekliğini şüpheli hâle getirir. Şair, Cahit Sıtkı Tarancı'nın mektuplarında bahsettiği evlenme öğüdünü dinlemek ister gibidir. Bu açıdan bakıldığında ümitle kurulan bir metin olarak görülebilecek olan *İmkânsız Tesadüfler*, sadece adıyla, şairin bu mutluluk tablosuna duyduğu inancının derecesini belli edecek niteliktedir.

Ölüm gerçeğiyle yüzleşirken sergilediği nostaljik ve melankolik tutumu eserlerinde giderek pekiştiren şair, bireyin iç dünyasına yönelen ve orada bulduğu değerleri çocukluk, aile, arkadaşlık, ev gibi kavramlarla somutlaştıran şiirini kurduğunda, bu üslubu kendisinden sonra gelen şairleri de etkilemiştir. Behçet Necatigil, Ziya Osman Saba'nın 1954 yılında yaptığı bir konuşmasından

“Hemen hemen sadece kendi hayatımdan, evimden, mahallemden bahsetmişsem, demek ki başka evlere girmemiş, memleket gezmemiş, başka hayatlar tanıyamamışım. Yoksa başka insanlardan, kim bilir belki yalnız onlardan söz ederdim. Hatıralarımı, dediğiniz gibi, kendim tespit etmeseydim de bir başkası, mesela beni yakından tanıyan bir sanatçı yazsaydı, acaba ben, bir insan olarak sosyal endişe konusu olamaz mıydım? Her sanatçıyı olduğu gibi kabul etmek zorundayız. Ona bir sosyal fonksiyon teklif edemeyeceğimiz gibi, onu sosyal fonksiyonu yok diye de yeremeyiz. Yasak değilse, ben de kendi kendimi anlatmış olayım! İnsan insana benzer; bana benzeyen ve daha dünyaya gelip bir gün benzeyecekler, kendilerini bende bulacaklar çıkar”

sözlerini alıntılarken kendisini Ziya Osman'da bulanlardan birinin de her zaman kendisi olduğunu söyler (Necatigil, 2006, s. 130).

Şairin şiir kitabını da isimlendiren *Geçen Zaman* adlı metni, yine Ziya Osman'ın 1940'lı yılların başında yazdığı bir metindir ve sözü edilen kavramların hemen hepsini özlü bir şekilde birleştiren poetik karakterli bir şiir olarak okunabilir:

GEÇEN ZAMAN

Hiç olmazsa unutmamak isterdim!

Eski geceler, sevdiklerimle dolu odalar...

Yalnız bırakmayın beni hatıralar!

Az yanımda kal, çocukluğum,

Temiz yürekli, uysal çocukluğum...

Ah, ümit dolu gençliğim,

İlk şiirim, ilk arkadaşım, ilk sevgilim...

Doğduğum ev! Rahatlayacak içim, duysam

Bir tek kapının sesini.

Arıyorum aklımda bir ninni bestesini...

Böyle uzaklaşmayın benden, yaşadığım günler!

Güneş! Getir bir bayram sabahını.

Açılın, açılın tekrar

Çocuk dizimdeki yaralar.

Hepiniz benimsiniz:
 Mektebim, sınıflarım, oturduğum sıralar...
 Yalnız hatırlamak, hatırlamak istiyorum.
 Nerde kaldı sevgilim, seni ilk öptüğüm gün,
 Rengine doymadığım o sema,
 Ahengine kapıldığım ırmak,
 Bırakıp her şeyi nereye gidiyorum?
 Neler geçmişti aklımdan nedendi ağladığın, neydi güldüğün?
 Ah, nasıldı yaşamak? 1941 (Saba, 1974, s.7-8)

“Hiç olmazsa unutmamak isterdim” dizesiyle başlayan şiirde, öznenin bilinci tamamen geçmiştir. İçinde bulunduğu zamanla –metnin başlığından anlaşılacağı üzere- yalnızca onun geçiciliği üzerinden ilişki kuran söylem, çocukluk ve ilk gençlik dönemine ait bir dizi nostaljik göstergeyi peşi sıra sıralar. Daha önce örneklendirilen *Yaşamak Bundan Sonra* şiirinden hareketle, şiiri bir kurtarıcı olarak görmek istediğini bildiğimiz Ziya Osman, dış dünyanın gerçekliğinden şiir aracılığıyla geçmişe sığınmıştır. Böylelikle bir sanat dalı olarak şiir, geçen zamanın belleğe verdiği zarar karşısında hatırlayabilmenin bir aracı olarak görülür. Yine de özne, unutmaktan kaçamayacağını farkındadır. Şiiri melankolik bir havaya büründüren bu farkındalık, nostaljinin yaşama / hayatta kalma arzusuyla ilişki kurmasını sağlayan “Bırakıp her şeyi nereye gidiyorum?”, “Ah, nasıldı yaşamak?” gibi mısralarla geçen zaman karşısındaki çaresizliği de kabul eder.

SONUÇ

Ziya Osman’ın 1940’lı yıllarının başında yazmış olduğu öykü ve şiirlerinde, sosyal hayatında yaşadığı birtakım olumsuzlukların yansıması görülmektedir. Bireyin iç dünyasını yansıtan ve sade dille sürdürülen saf şiir anlayışıyla söylemini kuran şairin, dış dünyaya dair gerçeklerden ve olumsuzluklardan kaçarak kendi geçmişine sığınmak arzusu duyduğu belirgindir. Çocukluk, ev, mahalle, aile ortamı, arkadaşlık ve geçmişe ait nesnelere üzerinden somutlaştırılan bu duygu durumu, bir yönüyle ölüm korkusu-yaşama arzusu çatışmasına bağlanır. Ziya Osman’ın öykülerinde, özellikle dış dünyaya ait birtakım olgu ve nesnelere, mutlu olmayı denemek için başvurulabilecek değerler olduğu gösterilmiştir. Sözü edilen öykülerdeki bu çaba hemen her zaman başarısızlıkla sonuçlanır. Nostalji ve nostaljik değerlere bağlanmak, Ziya Osman’ın kurguladığı özneler için daima, geçici de olsa, daha isabetli bir mutluluk ölçütü olarak konumlandırılmıştır. Bu geçiciliğin farkında olan özne, yaptığı işten ya da kurduğu ilişkilerden vazgeçerek kendi dünyasına ve hatıralarına döner. Dolayısıyla nostaljik malzeme, yalnız bir hatırlama aracına dönüşür ve bu da şairin yazdığı diğer tüm metinlere sinen ortak ve kalıcı hüznün hâline –yani melankoliye- kaynaklık eder.

Ziya Osman’ın öykülerindeki nostaljik unsurlar, şiirlerindeki nazaran daha belirgindir. Bunda öykü türünün anlatma imkânlarının genişliğinin payı vardır; ancak denilebilir ki yazarın kurduğu öznelerin dış dünyayla bağlantı kurması, en azından mutlu olmak için bunu denemesi, özellikle öykülerinde karşılaşılan bir tavidir. Dolayısıyla Ziya Osman Saba’nın öykülerinde nostaljik tutumun daha ağır bastığı, nostaljiyi kuran tarihsel malzemenin –hatıraların- daha geniş yer bulduğu söylenebilir.

Şairin şiirlerinde ise durum biraz daha farklıdır. Şiirlerde de nostaljik unsurlara hemen her zaman yer verilir. Ancak tarihte kalan hiçbir değer yeniden yaşanamayacağı bilgisine sahip olan bilincin sürekli bunu kendisine hatırlatma gayreti, kendiliğinden ortaya çıkan bir melankoliyi meydana getirir. Ölüm karşısında duyulan çaresizlikle ilişkilendirilebilecek olan melankoli hâli, Ziya Osman'ın şiirleri için, nostaljiye göre öne çıkan bir unsurdur denilebilir.

Böylelikle şairin, özellikle 1940'lı yılların ilk yarısında kaleme aldığı metinleri, bireysel bir nostalji-melankoli gerilimi üstüne kurduğu; nostaljik tutumunu daha çok öyküleri üzerinden sergilerken, melankolik tutumunu şiirlere bıraktığı söylenebilir. Bu sebeple öyküleriyle tekrar kurduğu geçmiş zamanın özlemi, şiirleri ile hüznüne dönüşür. Bu metinler sayesinde anılara tutunarak mutlu olma gayreti gösterildiği gibi hayatın gerçekliği ve geçiciliğinin bilinci yüzünden duyulan acı da ifade edilir. Tarihsel bilgi ve kurgusal metinler bir arada okunduğunda, Türk edebiyatının önemli isimlerinden olan Ziya Osman'ın kendi hayatının gerçekliğini edebî metne yansıtma konusunda cömert bir tavır sergilediği söylenmelidir.

KAYNAKÇA

- Bauman, Zygmunt (2012). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri* (Çev. Nurgül Demirdöven). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Berger, John (1995). *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yay.
- Boym, Svetlana (2009). *Nostaljinin Geleceği* (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yay.
- Cassin, Barbara (2018). *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt* (Çev. Seçil Kıvrak). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Doğan, Mehmet Can (2018). *Modern Türk Şiiri - Olgular, Eğilimler, Akımlar*. İstanbul: YKY.
- Ediboğlu, Baki Süha (1944). *Türk Şiirinden Örnekler 1920-1944*. Ankara: Berkalp Kitabevi.
- Freud, Sigmund (2015). *Yas ve Melankoli* (Çev. Aslı Emirsoy). İstanbul: Telos Yay.
- Frolov, Ivan (1991). *Felsefe Sözlüğü* (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Cem Yay.
- Kırcı, Mustafa (1991). *Ziya Osman Saba (Hayatı-Eserleri-Sanatı)*, Yayınlanmış Doktora Tezi. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
- Necatigil, Behçet (2006). *Düzyazılar 1*. İstanbul: YKY.
- Saba, Ziya Osman (1974). *Geçen Zaman - Nefes Almak* (4. Baskı). İstanbul: Varlık Yay.
- Saba, Ziya Osman (2014). *Mesut İnsanlar Fotoğrafhanesi* (1. Baskı). İstanbul: Can Yay.
- Sağlık, Şaban (2008). "Öyküde Melankoli ve Melodramın Sınırları ve Klişeleri". *Hece Öykü* 30: 69-77.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1976). *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yay.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (1957). *Ziya'ya Mektuplar*. İstanbul: Varlık Yay.
- Tarancı, Cahit Sıtkı (2020). *Otuz Beş Yaş / Bütün Şiirleri*. İstanbul: Can Yay.
- Tevfik Fikret, (2005). *Rübâb-ı Şikeste* (Haz. Abdullah Uçman-Hasan Akay). İstanbul: Çağrı Yay.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Murathan Mungan, Angela Carter ve Jabra İbrahim Jabra'nın Anlatılarında Ayna*

ARŞ. GÖR. DR. ZEYNEP ANGIN**

PROF. DR. MEDİNE SİVRİ***

Öz

Yaşantımızın bir parçası olan ayna, insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahiptir ve tarihsel süreçte insanlığın hem somut anlamda hem de simgesel anlamda hep dikkatini çekmiştir. Antik kalıntılarda yapılan arkeolojik kazılar, aynanın bazı medeniyetlerde bir süs eşyası olarak bazılarında ise yeniden dünyaya gelebilmek için kullanılacak bir nesne olarak mezarlarda ölünün yanına bırakıldığını göstermiştir. Aynaya yüklenen bu simgesel anlam nedeniyle de ayna; tarih, kültür, mitler ve edebiyat için zengin bir kaynak oluşturmaktadır. Bu bağlamda bu çalışmanın konusunu Türk Edebiyatı'ndan Murathan Mungan'ın *Aynalı Pastane*, İngiliz Edebiyatı'ndan Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* adlı anlatısı ve Arap Edebiyatı'ndan Jabra İbrahim Jabra'nın *The Journals of Sarab Affan* adlı anlatısında aynanın arketip ve simge olarak kullanımı oluşturmaktadır. Çalışmanın sonucunda, üç farklı edebiyata ve kültüre ait olan *Aynalı Pastane*, *Flesh and Mirror* ve *The Journals of Sarab Affan* kurgularında Jung'un yapmış olduğu arketipsel ayrımlardan persona, self, gölge, animus, anne ve yaşlı bilge arketipi hepsinde bütünüyle açığa çıkmaya da ayna, geçmişten gelen arketipsel yapıların temsil edildiği nesne olmuştur. Ele alınan anlatılarda aynanın aynı zamanda simgesel bağlamda da kullanıldığı görülmüştür.

Anahtar sözcükler: Ayna, arketip, simge, Murathan Mungan, Angela Carter, Jabra İbrahim Jabra, karşılaştırmalı edebiyat

MIRROR IN THE NARRATIVES OF MURATHAN MUNGAN, ANGELA CARTER AND JABRA İBRAHİM JABRA

Abstract

Mirror, which is a part of our life, has a past as old as human history and has always attracted the attention of human beings both in concrete and symbolic terms in the historical process. Archeological excavations in ancient ruins have shown that the mirror was left next to the deceased in graves as an ornament in some civilizations and as an object to be used to be reborn in others. Because of this symbolic meaning attributed to the mirror; it provides a rich resource for history, culture, myths and literature. In the study; Murathan Mungan's *Aynalı Pastane* from Turkish Literature, Angela Carter's *Flesh and Mirror* from English Literature, and Jabra İbrahim Jabra's *The*

* Bu makale, 2019 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Prof. Dr. Medine SİVRİ danışmanlığında tamamlanan "Mit, Tarih, Kültür ve Edebiyat Ekseninde Ayna" başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

** Eskişehir Osmangazi Fen Edebiyat Fak. Karşılaştırmalı Edebiyat Böl. orhan.zeynep@gmail.com, orcid: 0000-0002-2083-004x

*** Eskişehir Osmangazi Fen Edebiyat Fak. Karşılaştırmalı Edebiyat Böl. medinesivri@gmail.com, orcid: 0000-0002-9407-9308

Gönderim tarihi: 14.07.2020

Kabul tarihi: 18.12.2020

Journals of Sarab Affan from Arabic Literature have been examined for the use of mirror as an archetype and a symbol.

As a result of the study; even though “persona, self, shadow, animus, mother and old wise archetypes” of Jung’s archetypal distinctions have not completely been revealed in *Aynalı Pastane*, *Flesh and Mirror*, and *The Journals of Sarab Affan* which belong to three different literatures and cultures, the mirror has been the object representing archetypal structures from the past. In the narratives discussed, it was seen that the mirror was also used in a symbolic context.

Keywords: Mirror, archetype, symbol, Murathan Mungan, Angela Carter, Jabra Ibrahim Jabra, comparative literature.

GİRİŞ

Ayna, insanlığın kadim tarihinde yer alan oldukça önemli bir nesnedir. Yazılan arkeolojik çalışmalar, aynanın tarihinin M.Ö. 7 bin yılına ait olduğunu göstermektedir. İnsanoğlunun kullandığı ilk ayna, Çatalhöyük’te bulunan parlak obsidyenden yapılmış olan aynadır. Bu aynanın ardından insanoğlu, M.Ö. 3 bin yılında ilk defa Mısırlılar tarafından madenlerin parlatılmasıyla yapılan aynaları 19. yüzyıla kadar kullanmıştır. Bu nedenle günümüzde sıradan bir nesne gözüyle bakılan aynaların, gerçek anlamda ayna olması aslında sadece iki yüzyılı kapsayan bir süreçtir. Bundan öncesine ait zamanlarda hâlâ, eski yöntemlerle yapılan aynalar kullanılmıştır.

Ayna, kültürel boyutuyla yalnızca görüntüyü yansıtan bir nesne olmaktan ziyade soyut olanla ilişkilendirildiği için pek çok inanışın ve ritüelin temelinde yer alır. Bu nedenle çeşitli dinî ayinlerde kullanılan ayna, farklı boyutlara açılan kapıları ve bu kapılardan geçişi simgelemektedir. Aynaya yüklenen bu anlam nedeniyle zaman içerisinde ayna ile ilgili olumsuz düşünceler de ortaya çıkmıştır. Aynanın farklı boyut ve dünyalar için bir kapı ve eşik olduğu inanışı beraberinde uğursuzluk getireceği fikrini de doğurmuştur. Aynaya sık sık bakmak, aynanın gece üzerinin örtülmemesi ya da aynanın kırılması iyiye yorulmamıştır.

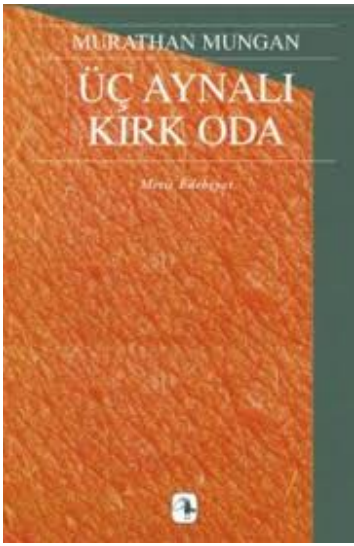
Felsefi boyutuyla ayna, kişinin benlik inşasında çok önemli bir yere sahiptir. Özellikle Lacan’ın geliştirmiş olduğu ayna evresi teorisine göre ayna, kişiliğin oluşması ve bireyleşme yolundaki ilk basamağı oluşturmaktadır. Bu teoriye göre, doğduğu andan itibaren kendisi ile annesinin bir bütün olduğunu sezinleyen bebek, aynada kendi görüntüsüyle ilk defa karşılaştığında, kendinin annesinden farklı bir varlık olduğu ayrımına varır. Farkındalığın kazanıldığı bu ilk aşama bireyleşme olgusunun da temelini oluşturur.

Aynanın edebî anlamda kullanımına ilk olarak mitlerde rastlanmaktadır. Bilindiği üzere mitler, dünyayı algılama sistemlerini oluşturmaktadır ve bu bağlamda mitlerde aynanın kullanılması insanın yansıtıcı yüzey olarak ayna ile varlığını ve soyut dünya ile arasındaki ilişkiyi anlamlandırmayı amaçlamaktadır.

AYNALI PASTANE’DE AYNA

Murat Mungan’ın *Aynalı Pastane* anlatısı, aynanın ve ayna gibi yansıtma özelliği gösteren su, kuyu, deniz gibi öğelerin sıklıkla arkaik bir anlam taşıdığı ve bu anlamların simgeleşen kullanımları

üzerine kurulu çok katmanlı kurguya sahip ve yine farklı bakış açılarıyla farklı okumalara açık olan bir anlatıdır. Bu anlatı, duvarlarında yer alan büyük aynalar nedeniyle müşterileri arasında *Aynalı Pastane* adını alan bir pastanede çalışan Aliye'nin hikâyesini anlatmaktadır. Mungan, Aliye'nin o dönemki Beyoğlu'nun meşhur kadın satıcısı Muştik ile birlikte çalıştığı pastanedeki aynanın içinden geçerek yeni bir hayata başlamasını ve yaşadıklarını kullandığı arketip ve simgelerle okura aktarmaktadır. *Aynalı Pastane*'de kullanılan arkaik yapıları; anne arketipi, yaşlı bilge arketipi, dönüşüm arketipi, gölge arketipi ve self arketipi olarak kategorilere ayırmak mümkündür. Bu kategorilere bakıldığında ayna ve ayna gibi yansıtma özelliğine sahip olan su, kuyu, tünel ve kan'ın anne arketipi bağlamında kullanılmış olduğu görülmektedir. Yine anlatıda kullanılan ayna, dönüşüm ve self arketiplerinde kullanılmakta; Aliye'nin yol arkadaşı Muştik, gölge arketipini temsil ederken, yaşlı bilge arketipi de Yazar karakteri ile yer almaktadır.



Aynalı Pastane, başkahramanı olan Aliye'nin erginleşme yolculuğunu anlatmaktadır. Jung'un arketip kavramında değinildiği gibi arketipsel yapıları içeren metinlerde kahraman bir yolculuğa çıkar ve bu yolculuk sürecinde yaşadıkları zorluklar ve bu esnada edindiği tecrübelerle yoluna devam edip yolculuğunu noktaladığında erginlenme sürecini de tamamlamış olur. Bu bireyleşme yolundaki zorunlu yolculuk, onun dönüşümü için gerekli olan bir deneyimdir. *Aynalı Pastane* anlatısının başında yolculuk yapması adeta zorunlu olan Aliye'nin yaşadığı sıkıntılar anlatılarak, bu yolculuğa karar verme sürecinin gerekliliği için de bir zemin hazırlanmıştır.

Kederli bir oturuşu var kasanın başında. Büyük bir garda kaybolmuş da oturduğu tahta sırada bulunmayı bekler gibi...

Ürkmeyi bile unutmuş, sahiplerini bekleyen dalgın bir kız çocuğu gibi...

Bir zamandır gözlerinin ışığı sönmüş, bakışları matlaşmış, hırkasının gevşemiş ilikleri düğme tutmamaya başlamış, omuzları çökkün, öylece oturuyor kasanın başında; yüzünde sevincin gölgesi tamamen silinmek üzere... (Mungan, 2010, s. 122)

Aliye, bütün gün kasa başında çalıştığı pastanenin içinde, eriyip giden zaman gibi günlerini tüketmekte ve sonsuza kadar kasanın başında oturup pastanenin bir parçası olmaktan korkmaktadır.

Oysa burada olduğunu biliyor. Burada yaşlanmaktan, zamanla buranın bir parçası olarak, derisi yırtılmış koltuklara, cilası uçmuş sandalyelere, yol yol akmuş duvar kâğıtlarına, artık hiçbir şeyin ağartamadığı beyazı koyulaşmış çay fincanlarına, beklemekten mukavvası kabarmış pasta kutularına karışıp kaybolmaktan korkuyor (Mungan, 2010, s. 123).

Aliye'nin bu korkusu, karşısına çıkan Beyoğlu'nun en ünlü kadın satıcısı olan Muştik'in ona başka bir hayatın da mümkün olduğunu söylemesi üzerine yavaş yavaş yok olmaya başlamıştır. Muştik, Aliye için yeni bir hayatın varlığını öğrenmesini sağlayan, Aliye'nin deyim yerindeyse gözlerini açan ve bu hayata ulaşmak için gerekli olan anahtara sahip olan kişidir.

Muştik, anlatının çok katmanlı yapısı içerisinde metinlerarasılık bağlamında bir okuma yapıldığında Lewis Carroll'un 1865 yılında kaleme almış olduğu ünlü eseri *Alice Harikalar Diyarında*

yer alan, Alice'i harikalar diyarına götüren beyaz tavşanı anıştırmaktadır. *Aynalı Pastane'*de Muştik, okura şu cümlelerle tanıtılmaktadır:

Bembeyaz takım elbise giyerdi. Hafif, tiril tiril ketenler. Tavşana benzerdi. Dudakları da tavşan gibiydi. Bir tek burnu beyaz olan, sivri topuklu, siyah mokasen ayakkabılar; köstekli saatini taktığı parlak kırmızı bir yelek; bazen içinden ikinci bir tavşan çıkacağını umduran eski bir şapka; bazen şık bir baston. Yağmurlu havalarda ise bir kara melek semsiyesi... Dindiğinde bambaşka hayat başlatacak olan büyülü, uzun yağmurlar... İnce dişli tarakla sıkı sıkıya taranmış, seyrelmiş saçları, her zaman yağlı yağlı parlar; kokusunun iyi mi, kötü mü olduğuna kolay karar verilemeyen tuhaf bir esans sürerdi. Sık sık yelek cebinden gösterişli bir hareketle çıkardığı köstekli saatine bakar, bir giz onaylıyormuş gibi müphem bakışlarla başını sallardı. Hep acelesi varmış gibi görünmesine karşın, sanki çok kişinin bilmediği ama kendinin yıllar önce keşfettiği bir yavaşlığın tadını çıkarıyordu. Sanki zamanın geçişine ait kimsenin bilmediği şeyler biliyordu (Mungan, 2010, s. 115).

Muştik, Aliye'nin gerçekleştirmek istediği bireysel yolculuğun ilk olarak gerekliliğini ona hatırlatması ve bu yolculuk süresince onun yanında olacağını ifade etmesi açısından anlatıda, gölge arketipini temsil etmektedir. İnsanın isteyip elde edemediği ya da bu istekleri gerçekleştiremediği durumlarda hissettiği duygular gölge arketipini oluşturur. Fordham, gölge arketipi ile ilgili şu ifadeleri kullanmaktadır:

Gölge, bireysel bilinçdışıdır. Toplumsal standartlara ve bizim ideal kişiliğimize uymayan tüm vahşi istek ve duyguları kapsar. Utanç duyduğumuz ve kendi hakkımızda bilmek istemediğimiz her şeydir. Görüldüğü gibi içinde yaşadığımız toplum ne kadar dar ve kısıtlayıcı olursa, gölgemiz o kadar geniş olacaktır (Fordham, 2015, s. 65).

Muştik, önce Aliye'nin zihnine yaşadığı hayatın sıkıcılığını ve bu hayatın içinde solup gideceği fikrini sokmuştur. Bu Aliye'nin kendi yaşamını ilk olarak sorgulamaya başladığı dönemi yaşamasının önünü açmıştır.

Çalışmanın bir gelecek demek olmadığına iyiden iyiye inanmaya başladığı günlerin birinde yeniden rastladı o beyaz takım elbiseli, parlak kırmızı yelekli, köstekli saatli muhabbet tellalına. Birdenbire adını hatırladı. Adı Muştik'ti. Hiçbir anlamı yoktu. Belki bir addan bozularak türetilmişti, belki yalnızca bir yakıştırma... Belli ki, adamın da işine gelmiş; bu lakap, asıl kimliğini saklamada kendine bir kolaylık sağlamıştı. Ne zamandır görmüyordu onu. Neredeyse unutmuştu bile. O akşamdan sonra, birkaç kez daha pastaneye gelmiş, aynı şeyleri ismarlamış, Aliye'ye yakın davranmış, onunla konuşmaya çalışmış, yüz bulamayınca çekip gitmiş, bir daha da ortalarda görünmemişti. Onca zaman sonra bir anda arkasında bitivermiş hem korkutmuş hem Aliye'nin içine düştüğü o zor durum düşünülürse, sevindirmişti de... (Mungan, 2010, s. 127).

Gölge arketipi, kişinin yaşamak isteyip de toplum kurallarına uymadığı için yaşayamadığı istek ve duygularının bütününü oluşturmaktadır. Muştik, Aliye'nin hayalini kurduğu yaşamı, toplum baskısı karşısındaki korkularını yok ederek ona sunmaya çalışmaktadır. Bunun için ilk iş olarak Muştik, Aliye'nin çok zor bir anında onu içinde bulunduğu durumdan kurtararak Aliye'nin koşulsuz güvenini kazanmıştır. İzin gününde Beyoğlu'nda hayranı olduğu parfümeri dükkânına gidip alışveriş yaptığı sırada kendine hâkim olamayarak çaldığı bir parfüm şişesiyle dükkân sahibi

ve çırağı tarafından suçüstü yakalanan Aliye'nin yardımına yetişen Muştik, Aliye'yi içine düştüğü korkunç utanç duygusundan kurtarmıştır.

(...) İşte tam bu sırada, neredeyse bir film hilesi gibi, ansızın dükkânın kapısında belirmişti Muştik, ilkin Aliye'yi, genç irisi tezgâhtarın kalın pençelerinden kurtarmış, ardından, ortada ciddi bir yanlış anlama olduğuna, aslında hayli varlıklı olan genç hanımın



Murathan Mungan

dalgınlığına karşılık, ona büyük ayıp edildiğine dair uzun ve ağdalı cümlelerle dükkân sahibini inandırmış, sonra da o kış beyazı ceketinin iç cebinden çıkardığı domuz derisinden yapılmış, kalın, tok cüzdanındaki mor banknotları, sihirbaz parmağı hareketlerle göstere göstere çekip çıkararak, o şişenin parasını ödemediği yetmiyormuş gibi, Aliye'ye, iki şişe koku daha almış, kendine de bir tüp "Necip Bey" briyantiniyle, erkekler için bir kutu pirinç pudrası ve bir şişe yüz kremi sardırmıştı (Mungan, 2010, s. 132).

Anlatıda gölge arketipinin temsilcisi olan Muştik, anlatı kahramanı olan Aliye'yi içine düştüğü zor ve utanç verici durumdan çekip çıkarmıştır. Kadın satıcısı olan Muştik, Aliye'yi yaşadığı bu sıkıcı ve parasız hayattan kurtulmasının çaresi olarak gördüğü hayat kadını olma fikrine alıştırmaya çalışmaktadır. *Tüm arketiplerin olumlu, yararlı, aydınlık, yukarıya işaret eden bir yanı olduğu gibi, aşağıya işaret eden, kısmen olumsuz ve düşmanca, kısmen de yeraltına özgü, ama genellikle nötr bir tarafları vardır* (Jung, 2015, s. 95). Bu bağlamda düşünüldüğünde Muştik'in Aliye'nin bilinçaltında yatan bu yaşam için kılavuzluk görevini üstlendiğini söylemek mümkündür. Muştik, kahramana kılavuzluk eden bir gölge olarak, kahramanı aslında genel düşüncenin kanısı olan kötü yola doğru yönlendirmektedir. Her ne kadar Aliye'ye önerdiği bu yeni hayat, toplumun kötü ve ahlaksız olarak nitelendirdiği bir hayat olsa da Aliye, Muştik'in kılavuzluğunda çıkmış olduğu bu yeni hayatın kendisine getirdiklerinden başlangıçta çok memnundur. Öyle ki bütün gün kasa başında oturup, pastaneye gelen müşterileri izlediği eski günlerini hiç aramamaktadır.

Ayaklarında, yılan derisi ayakkabıları; başında vualet şapkası; kolunda çift saplı lezar çantası, ellerinde dantel eldivenleriyle, sağlam adımlarla giriyor Park Otel'den içeri. Ufak tefek bir kadın olmasına karşın, vücudunu sınıksız saran koyu renk döpiyes, ona bir azamet kazandırıyor. Yürüyüşündeki kendine güven, bakışlarındaki dolgun dirilik, yüzündeki ölçülü tebessüm, bambaşka bir hayat hikâyesi ve mazi düşündürüyor ona bakanlara. Böyle durumlarda, kolaylıkla, eski, köklü bir İstanbul ailesinin iyi eğitim almış, en azından birkaç dil bilen, Avrupa görmüş kızı sanılabiliyor (Mungan, 2010, s. 182).

Muştik'in kılavuzluğunda çıktığı bu yolculuk sonucunda Aliye, her ne kadar eskisine göre ahlaksız olarak nitelendirilen bir hayat yaşasa da bu yeni hayatın ilk zamanlarında kendine getirdiği olumlu yönler ile mutlu bir yaşam sürmektedir. *Aynalı Pastane'* de yaşlı bilge arketipinin temsilcisi olan karakter ise, Yazar'dır. Aliye'nin ailesi ile birlikte yaşadığı semte taşınan Yazar, çok iyi fal bakmaktadır. Geleceğini merak eden Aliye'nin de falına bakan Yazar, falda gördükleri ile Aliye'nin hayatına yön vermesi noktasında bir yol gösterici olmuştur.

(...) Onların pastaneleri var, Aynalı pastane. Hiç duydun mu bu adı? Aliye, bilmiyorum anlamında başını iki yana salladı. Kasiyer arıyorlar. Kimseye güvenmiyorlar. Sana güvenecekler. Yarın onlara gideceksin, seni işe alacaklar. (...). Aynalı Pastane'nin aynasına dikkat et, dedi Yazar. En güvenilmez hikâyeler, aynalara fazla bakanların başından geçer (Mungan, 2010, s. 120).

Aynalı Pastane'nin ve bu pastanede yer alan büyük aynanın Aliye'nin yaşamındaki büyük yeri düşünüldüğünde Yazar'ın baktığı kahve falıyla Aliye'yi bu pastaneye yönlendirmesini yaşlı bilge arketipinin yol gösterici fonksiyonu olarak değerlendirmek mümkündür.

Jung psikolojisinde kahramanın çıkmış olduğu yolculukta rüyalar çok önemli bir yere sahiptir. Stevens'in belirttiği gibi, Jung'un rüya teorisini dört ana başlık altında toplamak mümkündür. 1. Rüyalar bilinç düzeyindeki bir niyet ve arzudan bağımsız olarak kendiliğinden gelişen olaylardır. 2. Rüyalar kişiliğin dengesini ve bireyselliğini teşvik etmek için maksatlı ve dengeleyici öğeler içerir. 3. Rüya sembolleri bir işaretten öte aşkın bir fonksiyona sahip simgelerdir. 4. Aktif imgelem teknikleri rüyaların sağaltım gücünü ortaya koyar (bkz. Stevens, 1999: 105-106). Aliye de yolculuk kararını verdiği gece bir rüya görür:

Ertesi gün için el sıkışıp sözleştiler.

İlk o gece karışık, uzun, heyecan ve macera dolu, iyi mi kötü olduğuna karar veremediği bir rüya gördü Aliye.

Rüyasında, rüyasında kaybolmuş bir kız çocuğunun rüyasını görüyor, uyanmak istediğindeyse, o kayıp kız çocuğu bir türlü bulunamadığı için, kilitli kaldığı onun rüyasından bir türlü dışarı çıkamıyordu.

Her uyanışında, uyanışının, aslında sürmekte olan rüyanın bir parçası olduğunu anlayarak yeniden umutsuzluğa kapılıyordu.

Rüya içinde rüya içinde rüya içinde rüyaların sabahında uyandığında, nasıl uyandığını hatırlamıyordu.

Yüzünde kendinin olmayan bir mahmurluk vardı (Mungan, 2010, s. 151).

Aliye'nin çok önemli bir değişimin eşliğindeyken gördüğü bu rüya onun çıkmaya karar verdiği yolculuğu ve bu yolculuğun sonunu anlatmaktadır. Karışık, uzun, heyecan ve macera dolu, iyi mi kötü mü olduğuna karar veremediği bir rüya diye tanımlanan rüya tam olarak Aliye'nin bireyleşme yolculuğunu tanımlamaktadır. İyi mi kötü mü olduğuna karar vermek gerçekten güçtür, her ne kadar yolculuğun sonunda mutlu olsa da yolculuk istikameti kötü bir yöne doğru olacaktır. "Kilitli kaldığı onun rüyasından bir türlü dışarı çıkamıyordu" ifadesi ise anlatının sonunda Aliye'nin tünelin sonunda gördüğü beyaz ışığa ulaşamamasını ve orada kilitli kalmasını anlatmaktadır.

Rüyasında kendini açık denizde, dalgaların hafif hafif salladığı sal büyüklüğündeki üstü yazılı açık bir sayfanın üzerinde, bir yandan güçlkle ayakta durmaya, öte yandan gökyüzüne yazılmış bir kitabı, güneşten gözlerini kısarak okumaya çalışırken buluyor. Okumaya başlamadan önce anlamını bilmediği her sözcüğün, daha okuduğu anda anlamını yitirdiğini, yazınınsa çözülüp dağıldığını, harflerin eriyerek sulara karıştığını görüyor. Ter içinde sınısıklam uyandığında, kendini onca zorlamasına karşın rüyasını bir türlü hatırlayamıyor. Niye hiçbir rüyanın sonunu getiremiyorum? diye kendi kendine mırıldanırken uyanıyor (Mungan, 2010, s. 188-189).

Aliye'nin gördüğü bu rüya da onun tünelin sonunda yaşadıklarını işaret eden haberci bir rüyadır. Geri dönmeye karar verdikten sonra tünelin sonunda gözükken beyaz ışığa doğru yürümeye başlayan Aliye, *Aynalı Pastane*'nin duvarındaki büyük aynanın arkasında olduğunu fark edip, tekrar aynadan geçip geri dönmek istediğinde ayna onu kabul etmez ve pastaneye geri dönebilir. Tünelin içinde kilitli kaldığı yerden pastaneye doğru bakarken nereden tanıdığını bir türlü anımsayamadığı bir adam içeri girer.

Biraz sonra, arka masalardan kalkan iki genç kız, heyecanlı ve çekingen adımlarla, genç adamın oturduğu masaya yaklaşarak, yüzlerinde hayranlık dolu bir ifadeyle, heyecanlı heyecanlı bir şeyler anlatmaya başlıyorlar ona. Genç adam, yüzünde mutlu, sevecen, dikkat dolu bir ifadeyle dinliyor onları; daha sonra, ellerindeki kitapları imzalaması için kendine uzattıklarında, yüzünde aynı sevecen ve mesafeli ifadeyi koruyarak, kitaplarını imzalıyor.

Aliye'nin içi birdenbire aydınlanıyor, seviniyor, demek artık kitaplarını bastırabiliyor, diye geçiriyor içinden, demek artık tanınmış bir yazar olmuş! (Mungan, 2010, s. 221).

Tünelin ucunda kilitli kalan Aliye, yıllar evvel bir top kâğıt karşılığında kendisinin falına bakan yazarın artık tanınmış bir yazar olduğunu görmektedir. Aliye'nin yolculuğu esnasında görmüş olduğu bu rüya aslında onun masalının sonunu anlatmaktadır. Bu rüya; Aliye, yazarın kendi kitabında yazdığı hayali bir kahraman mıdır, aslında Aliye gerçek hayatta değil yalnızca romanın kurgusal dünyasında mı yaşamıştır gibi pek çok soruya da zemin hazırlamaktadır.

Aliye'nin hayatının büyük bir bölümünü bu pastane ve bütün gün kendisini izlediği pastanenin büyük aynası oluşturuyordu. *Kimi zaman aynadaki paslı beneklerle uçsuzlaşan kendi derinliğine dalar giderdi. Dudaklarını kıpırdatmadan uzun uzun konuşurdu, kendiyile konuşurdu* (Mungan, 2010, s. 111-112). Aliye'nin kendi yansıması karşısında dalıp kendisi ile konuşması Narkissos mitine olan bir anıştırmadır. Bu mit, suyun yansıyan yüzeyinde kendi yüzünü ilk kez gören Narkissos'un kendini hayranlıkla izlemesini ve hayran olduğu görüntüye bir türlü kavuşamaması sonucunda ölüp geriye içi mor, dışı beyaz yapraklarla çevrili nergis çiçeğinin kalışını anlatmaktadır. Simgesel anlamlarla çevrili olan Narkissos mitinin ayna tarihi içerisinde de önemli bir yeri vardır. Eski çağlara dönüp bakıldığında, *suyun yansıtma özelliği ile aynanın ilk örneği (prototype)* (İşler, 2004, s. 199) olduğu görülür. Narkissos miti de bu düşüncenin kanıtını teşkil etmektedir. Mitin başında yer alan pınarın özellikleri, ayna işlevi gören su yüzeyinin özelliklerini anlatır: Suyu gümüş gibi tertemizdir, çobanların sürülerini getirmedikleri, dağ keçilerinin uğramadığı, orman sakinlerinin kullanmadığı, üzerine ne yaprak ne de dal düşmeyen, ama etrafında yemyeşil otların bitip kayaların gölgesini düşürdüğü bir pınar. Anlatıdaki pınarın, mükemmel yansıtma gücü bu şekilde tasvir edilmiştir. Pınar, böylesine yüksek ve mükemmel yansıtma gücüne sahip olduğu için de Narkissos, su ve dağ perilerini kendine âşık eden güzel yüzünü, güçlü bedenini ilk kez ve oldukça net bir biçimde görebilmiştir.

İlk yansıtıcı yüzey olarak kullanılan su yüzeyleri, ilk doğal yansıtıcılar olarak aynanın işlevini üstlenmişlerdir. Su aynı zamanda anlatıda ayna görevi ile anne arketipini de temsil etmektedir. Aliye de pastanenin paslı beneklerle kaplı aynasında gördüğü yüzüne uzun uzun bakarak, kendi kendisiyle konuşmaktadır.

(...) Burada bir kuyudaydı ve bol yıldızlı bir gökyüzüne bakarak hayal kuruyordu. Düştüğü kuyuyu ancak kendi masalları anlamlandırabilirdi. Çocukken aile albümlerindeki ölmüşlerin resimlerini yan yana koyar, onları konuştururmuş. Şimdiyse, yaşayan, karşısında duran, gözlerinin önündeki bu insanları konuşturuyor; burada, şu pas benekli aynalara vuran masaların soluk yansısında, sihirli hikâyelerden bir dünya kurmayı öğreniyordu (Mungan, 2010, s. 112).

Aliye, çalıştığı pastaneyi bir kuyuya benzetiyordu. İçi su dolu yapılar olarak kuyular da yine ayna gibi yansıtıcı özelliğe sahiptir. İçlerindeki suyun yukarıdan bakıldığında bir ayna görevi görerek suyun yansıtma özelliği ile birlikte bakan kişinin su yüzeyinde görüntüler görmesine neden olmaktadır. Balkaya, anlatılarda arkaik yapı özelliği gösteren kuyunun kullanılması ile ilgili olarak şu ifadeleri kullanır:

Kuyular bilinmeyenlerin, karanlıkların dünyasıdır. İnsanın göremediği, çoğu zaman sadece psişik edim ve sezgileriyle anlayabileceği bir bilinmezlik alanıdır. Bu normal sınırların ötesinde bilinçten bilinçdışına yapılan bir yolculuktur. Jung'a göre "bilinçlilik bilinçdışının bir fonksiyonu olan temel psişik aktivitenin üzerine inşa edilmiş ikincil bir olgudur" (Jacobi, 2002, s. 25). Yaşamın büyük bir bölümü aslında bilinçdışında uyunarak veya hayal kurarak geçirilir. Bilinçdışı bir yönüyle bireyin uğraşmak, yüzleşmek veya mücadele etmek zorunda olduğu korku / kaygılarının taşıdığı giz ve bu gizi ördüğü kalın duvarlarla çevrili, türlü düşmanların olduğu bir yerdir (Balkaya, 2014, s. 56-57).

Kuyular, arkaik yapı özelliği gösteren mekânlardan biridir. Bu mekânlar tıpkı mağaralar gibi Yer Ana'nın rahmi olarak düşünülmüştür. Beydili'ye göre, Yer Ana, Türk mitolojisinde yeri yaratan, hayat veren ve koruyucu başlangıç gibi işlevlere sahip olan bolluk ve bereketin koruyucusu ve toprağın iyisi olup, doğanın başlangıcını da temsil eden mitolojik bir bütüncüdür (bkz. Beydili, 2005, s. 611). Bu bağlamda düşünüldüğünde kuyu, anlatıda anne arketipini temsil etmektedir. Jung'un *Dört Arketip* adlı eserinde ifade ettiği gibi büyük ana kavramı, insanlığa ait en eski kavramlardan bir tanesidir. Büyük ana, anne arketipinin başlangıç kavramı olarak kabul edilebilir ve kavram kullanılmaya başlandığı zamanlarda psikolojik bakış açısına sahip değildir. Daha çok dünyanın yaratılışı ile ilişkilendirilmektedir. Anne arketipi ise; kişisel anne ve büyük anne, üvey anne, kayınvalide, ilişki içinde olunan herhangi bir kadın; geniş anlamda kent, gök, toprak, orman, deniz, yeraltı dünyası, ay; dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, mağara, ağaç, kuyu, daha dar anlamda ise rahim, her tür oyuk biçimi ifade eder (bkz. Jung, 2015, s. 21-22). Aliye'nin *Aynalı Pastane*'yi bir kuyuya benzetmesi de, anlatıda pastanenin de anne arketipini temsil ettiğini söylemeyi mümkün kılar. Jung, anne arketipinin özellikleri ile ilgili olarak şunları dile getirir:

(...) Anne arketipinin özellikleri "annelik" ile ilgilidir: dişinin sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ya da zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan (Jung, 2015, s. 22).

Anne arketipinin özelliklerine bakıldığında olumlu yanlarının yanı sıra olumsuz da pek çok özelliğin bulunduğu ve bu olumlu-olumsuz özellikler ile adeta ying- yang gibi bir bütünlük oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Aynalı Pastane'de yansıtma özelliğine sahip olması nedeniyle ayna görevi gören su, anne arketipini temsil etmektedir. *Aynalı Pastane*'de Muştık ve Aliye Tepebaşı'nda oturdukları bir bahçede demir grisi gözüken durgun Haliç'e bakarak oturuyorlardı.

Haliç, kendi kendine tüten gümüş sırlı bir ayna gibiydi, eğilip baksa, şimdiden akşama karışmış yüzünü görecekti sanki; gümüş boynuzlarıyla hem uzakta, hem kucağındaydı Haliç, sanki istese içine düşebilirdi. Başka bir tarihin sularına çıkmak için kaybolabilirdi (Mungan, 2010, s. 135).

Gaston Bachelard'a göre suyu seyretmek akıp gitmektir, eriyip gitmektir, ölüp gitmektir (Bachelard, 2006, s. 58). Aliye ve Muştık suyun bu kendilerini esir alan, onları adeta içine çeken girdabına kapılarak, hayatlarını gözden geçirmektedir. Haliç, durgun haliyle üzerine düşen her şeyi yansıtan bir ayna gibidir. Burada Haliç'in sularının durgun olması özelliği önemlidir, çünkü bu durgunluk sayesinde bu sular daha iyi yansıtılma gücü kazandığı için ayna olarak düşünülmektedirler. Alıntının devamında ise ayna özelliğini taşıyan bu suların, aynanın başka zamanlara ve başka mekânlara açılan bir geçiş kapısı olduğu yönündeki düşüncenin anlatıda simgeleştirilmiş olduğu görülmektedir. Ayna, hemen hemen tüm inanışlarda boyutlar arası yolculuklar için bir eşik, bir kapı olarak düşünülmüştür. Bu alıntıda da başka bir tarihin sularına çıkmak için kaybolabilirdi ifadesi ayna ile ilgili bu inanışın simge olarak kullanılmasıdır. Suyu ya da aynaya girip, bilinmeyen başka bir zamanın içine çıkılabilir inanışını ifade etmektedir.

Aynalı Pastane anlatısında aynanın arketipsel kullanımlarından biri de kandır. Kan, yine anne arketipi olarak yer almaktadır. Kan da su gibi üzerine düşen görüntüyü yansıtma özelliğine sahiptir. Öyle ki Türk Bayrağı'nın son şeklini almasında, Osmanlıların zaferle sonuçlanmış bir savaşın ardından savaş alanında oluşmuş kan gölü üzerine gökyüzünden yansıyan ay ve yıldızın görüntüsü ile oluştuğu rivayet edilmektedir.

Muştık'ın, Aliye için düşündüğü ilk müşterisi, bakire genç kızlarla birlikte olan bir gazete patronudur. Keçi sakallı, monokl gözlüklü, kısa boylu ve tıknaz bir adam olarak tasvir edilen bu gazete patronu, yalnızca bakire kızlarla birlikte olmaktadır ve birlikteliklerinin ardından bakire kızların bekâret kanlarının üzerinde olduğu çarşafı saklamak gibi oldukça tuhaf bir alışkanlığı vardır. Bu çarşafı saklamak için özel bir ev almıştır ve anlatıda bu evin içindeki dolaplar detaylı bir şekilde yer almaktadır:

(...) Bir de ilk gece hatırası kanlı çarşaf koleksiyonu vardır. Her çarşafın üzerine günün tarihini yazdırıp dolaplara kaldırır. Dolap dediysem, öyle iki kapılı, üç kapılı gardırop değil, üst üste dizili ince kesimli çekmecelerin gömülü bulunduğu duvarlar boyu dolap! Yerde kül rengi bir taban halısı. Tepeden aydınlatan soğuk, gri bir ışık. Morg gibi aynı (Mungan, 2010, s. 141).

Bu alıntı, anlatıda hem anne arketipinin hem de bir dönüşüm içerdiği için yeniden doğuş arketipinin ayna görevi gören kan ile temsil edildiğini ve bekâretin kaybedilmesinin ölümle bağdaştırılması açısından simgesel bir kullanım olduğunu ifade etmektedir. *Annenin üç önemli özelliği, bakıp büyüten, besleyen iyiliği, arzu dolu duygusallığı ve yeraltına özgü karanlığıdır* (Jung, 2015, s. 22). Bekâretin sona erdiğinin temsili olarak kan, anne arketipinin yer altına özgü karanlığını işaret etmektedir. Bu durum aynı zamanda, anne arketipinin en büyük özelliklerinden olan doğurganlığın başlangıcını da ifade etmektedir. Bekâretin sona ermesi, yeni bir başlangıç ve dönüşüm içerdiği için

yeniden doğuş arketipini de yansıtmaktadır. *Yeniden doğuş ifadesi, insanlığın arketip olarak tanımladığımız ilk ifadelerinden biridir. Duyu ötesiyle ilgili tüm ifadeler mutlaka arketipler tarafından belirlenmiştir ve bu arketiplere metafizik, felsefe ve psikoloji açılarından yaklaşmak gerekir* (Jung, 2015, s. 49). Burada, bekâretin sona erışı, yeni bir yaşama, doğurganlığa, yeni bir psikolojiye ve hayata açılan kapı anlamındadır. Kahraman artık bir önceki gün olduğu haliyle aynı değildir; çünkü o dönüşüm sonrası yeni bir hayata başlamıştır. Alıntıda, bekâretin kaybedilmesini temsil eden kanlı çarşafların ise morg benzeri dolaplarda saklanması, bekâretin yitirilişi ile ölüm arasında kurulan benzerliğin simgesel ifadesidir. Bu simgesel ifade hem bekâretin yitirilmesiyle sona eren genç kızlık dönemini, hem de yine bekâretin yitirilmesiyle çocukluğa ait olan masumiyetin ve saflığın da yok olduğunu anlatmaktadır. *Ergin olmanın ön koşulu olarak kabul edilen cinsel birleşme, masallarda ölümü sona erdiren öge olarak simgesel olarak öpüşme şeklinde ifade edilir. Doğa, ölüm, cinsel birleşme ve evlilik, daha sonra da iktidarın / sorumluluğun alındığı ve çocukluğun bittiğinin ilan edilmesidir* (bkz. Sezer, 2010, s. 29). Bu biten çocukluk ve masumiyetin bir daha asla geri dönmeyeceğinin bilinmesi de onları morglarda yatan ölümlere benzetmektedir. Onlar da morgdaki dolapların içerisinde yatan ölümler gibi cansızdır ve bir daha asla geri dönmeyeceklerdir.

Aynalı Pastane'de anne arketipinin bir diğer temsili, Aliye'nin yeni hayatından yorgun düşüp tekrar geri dönmek istediği zaman Muştık'ın ona yolun başına kadar eşlik edip sonra tek başına yürümesini söylediği yüksek tavanlı, karanlık ve yağlı bir tüneldir.

Demir pası, küf yeşili, çürümüş yaprak kahverengisi, daha çok yüksek tavanlı, karanlık, yağlı bir tünele benzeyen, ucu belirsiz bir yolda, insanın içine işleyen sinsi bir serinliğin, uğursuz bir sessizliğin içinde yürüyor bir zaman. Yol giderek kirli yağ kıvamında koyulaşıyor, tavan duygusu veren belirsiz, isli bir gök parçası açılıp katılıyor, her yan iyice tekinsiz bir loşluğa çekiliyor; ekşimiş, beklemiş kokuların arasından geçiyor; bir zaman sonra, ileride kaynağı belirsiz, lekeli bir ışık noktası beliriyor, giderek büyüyen pus benekli, karank bir gümüşsü ışıltı gözünü alıyor; biraz daha ilerlediğinde de bunun Aynalı Pastane'nin aynasının arka yüzü olduğunu görüyor Aliye (Mungan, 2010, s. 220).

Burada tasvir edilen tünel yağlı olması nedeniyle yine yansıtma özelliğine sahip ayna temsili olarak anne arketipinin yer altını işaret eden olumsuz yönlerini içinde barındırmaktadır. Tünel; insan ruhunu yoran renklerle kaplı, karanlık, kirli, yağlı ve kötü kokularla dolu bir şekilde anne arketipinin karanlık yüzünü temsil etmektedir. Yine burada simgesel bir anlatım da söz konusudur. Aliye'nin yürümekte olduğu yolun karanlığı ve Aliye'yi saran boğucu havası ve Aliye'nin yolun sonunda gördüğü beyaz ışık, hayat ile ölüm arasındaki yakınlığı simgelemektedir. Ölümün kıyısından dönen pek çok insanın yaşadıkları deneyim sonrası ortak bir şekilde dile getirdikleri şey, gördükleri beyaz ışıktır. Aliye de yürüdüğü ölümü andıran tünelin sonunda beyaz bir ışık görmüştür. Bu ışığa doğru yürüdüğünde ise Aynalı Pastane'nin duvarında asılı olan büyük aynanın arkasında olduğunu fark etmiş, yine aynadan geçerek eski hayatına dönmek istese de bu sefer ayna onun içinden geçmesine izin vermemiştir. Bu simgesel anlatım Aliye'nin ölümü olarak da yorumlanabilir. Hayatın işareti olarak beliren beyaz ışığa varmak yani yaşamak istese de içinde olduğu karanlık tünelden çıkamayarak ölümü yaşamaktadır.

Aynalı Pastane'de Mungan'ın aynayı arketipsel olarak kullanmasının bir başka örneği de Muştık ve Aliye'nin aynanın içinden geçerek yeni bir hayata adım atmalarını içeren yeniden doğuş

arketipi ile olmuştur. Yeniden doğuş arketipi, Jung'un tanımlamış olduğu diğer tüm arketipler gibi mit, efsane ve edebî eserlerde sıklıkla kullanılan bir arketiptir. Arketipleri, kahramanın bireyselleşme süreci içerisinde gerekli olan yapılar olarak değerlendiren Jung'a göre bu süreç genellikle bir yolculuğa çıkma, bu yolculuk esnasında yaşananlar sonrası sağlanan olgunluk ve nihayetinde yolculuğun sona ermesinden meydana gelmektedir. Yeniden doğuşu, insanlığın ilk ifadelerinden biri olarak tanımlayan Jung, sözlerine şöyle devam etmektedir:

Bu ilk ifadelerin temelinde, benim "arketip" diye tanımladığım şeyler yer alır. Duyu ötesiyle ilgili tüm ifadeler mutlaka arketipler tarafından belirlenmiştir, bu nedenle de çok farklı halkların yeniden doğuş hakkında aynı ifadeleri kullanmalarına şaşmamak gerekir. Psişik deneyimlerden kaynaklanıyor olması gereken bu ifadelerin, metafizik ve felsefi önemlerinden bağımsız olarak psikolojik açıdan incelenmesi gerekir (Jung, 2015, s. 49).

Aliye ile yapacakları yolculuğun zamanı yaklaşıncı Muştik, Aynalı Pastane'nin büyük aynasına doğru hızlı adımlarla yürümeye başlamış ve Aliye'ye başıyla aynaya doğru hafif bir hareket yaparak gidiyoruz manasına gelen bir işaret vermiştir. Muştik'in bu kararlı ve kendinden emin hareketlerine karşın Aliye çok tedirgin ve etraftakilerin onları görmesinden oldukça heyecanlıdır.

Ardından Muştik aynı hızla yoluna devam ederek, bir göz kırpmında aynanın içinden geçti. Her şey pek çarçabuktu. Ayna azıcık sislenir gibi olmuş, Aliye donup kalmıştı. Muştik şimdi aynanın içindeydi; az ötede durarak ardına dönmüş, gülümseyen gözlerle ona bakıyor, onu bekliyordu. Aliye, pastanedekilerin yüzünde, olan biteni gördüklerine ilişkin bir hayret ifadesi, bir şaşkınlık belirtisi aradı; oysa, kimse bir şey fark etmemiş, herkes kendi havasında sohbetini sürdürüyordu. Aliye, aynanın içinde gördüğü Muştik'in bir yansıma olmadığını başkaları tarafından da fark edilmesini istedi. Şu an aynada görünen, pastanenin içindeki birinin yansıması değildi; düpedüz aynanın içinde biri vardı ve bunun başkalarınca görülmemiş olmasını anlayamıyordu. Yaşadıklarının bir tanığı yoktu! Bilmediği bir kayboluş çeşidiydi bu. Dünyaya olan güvenini bir kez daha yitirmişti (Mungan, 2010, s. 175).

Muştik, aynanın içinden kolayca geçmiş, Aliye'nin de onu takip etmesini bekliyordu. Aliye'nin çıktığı yolculuktaki en zorlu süreç, aynanın içinden geçme sürecidir ve bu zorlu süreçten çıkmasını kolaylaştıran kişi de yolculuğunda ona kılavuzluk eden Muştik'tir. Aynanın içinden seslenen Muştik, Aliye'ye eşliğinde durduğu yerin onun için nasıl büyük bir dönüm noktası olduğunu hatırlatıp, aynanın içinden hemen geçmesi gerektiğini söylemektedir.

Birdenbire, şimdi kalkıp dosdoğru aynanın içine doğru yürümezse, bunu hiçbir zaman yapamayacağını, bunun bir karar anı olduğunu anladı; daha fazla düşünmeden yerinden fırladı; eline, yalnızca sapından sınımsız tuttuğu, sığdırabildiği kadarıyla içine geçmişini koyduğu siyah çantası ve rüzgârlı havalarda ya da denizin ortasında kaybolmaması için başına taktığı kırmızı beresini alarak kararlı adımlarla aynaya doğru yürüdü. Muştik'in bakışları ve duruşu, aynanın öte yanında alabildiğine güven vericiydi. Elini uzatmış, şefkatle gülümsüyor, onu bekliyordu. Bir kapı ağzına yürür gibi dosdoğru yürüdü aynaya. Sadece, aynaya çok yaklaştığı anda çarpışma içgüdüleriyle gözlerini yumdu, o kadar (Mungan, 2010, s. 176).

Muhtik'in ısrarcı çağrılarını karşısında cesaretini toplayan Aliye, yıllardır kendisini seyrettiği, üzerine düşen yansımalarla hayaller kurduğu aynaya doğru hızlı adımlarla gözlerini kapatarak yürür ve sonrasında yepyeni bir Aliye olarak bambaşka bir yaşama adım atar.

Aynanın içinden nasıl geçtiğini anlamamıştı bile, bir anda aynanın içinden geçmiş ve kendini başka bir iklimde buluvermişti. Havadaki ağırlık dağılmış, yerini taze, temiz kır havasına bırakmıştı. Dönüp ardına baktığında, aynanın öte tarafında bıraktığı pastanenin, kalın bir sigara dumanı içinde yüzen masaların ve insanların yavaş yavaş küçüldüğünü, giderek gözden kaybolduğunu gördü. Sanki bir kuyunun içinde yol alıyordu ve geride bıraktığı kuyunun ağzındaki pastane, yavaş yavaş siliniyor, yerini puslu bir belirsizliğe, yağmur öncesinin sıkıntılı gökyüzüne bırakıyordu. Geçmişin bu boğucu havasını geride bırakıp önündeki taze, temiz kır havasını solumaya devam etti (Mungan, 2010, s. 176).

Aliye'nin aynanın içinden geçerek yaptığı bu yolculukta yine anne arketipinin temsili olan kuyu yer almaktadır. Kuyunun olumsuz ve insanı boğan havasından kurtulan Aliye, taze, temiz kır havasını solumaya başladığı bir iklime çıkmıştır. Aliye'nin bu yeni hayatı onun yolculuğunun da tamamlandığı noktadır. Bireyleşme sürecini tamamlamasıyla self arketipi de kullanılmış olur. Self (öz), Jung psikolojisinde bilinç ve bilinçdışını düzenleyen, adeta bir bütünlük arketipi konumundadır. İnsanda var olan bilinç ve bilinçaltı yapıları arasındaki dengeyi oluşturma çabası, Jung'un bireyleşme dediği kahramanın yolculuğunu tamamladıktan sonraki süreçte gerçekleşmektedir. Yine burada aynanın simgesel kullanımı söz konusudur. Ayna, başka âlemlere, boyutlara açılan kapı olarak simgeleşmiştir.

Aliye ise bu kasanın başından hiç kalkmaz. Kasanın ötesini düşünmek de istemez. Kasa, onun için güvenli bir yaşamın sınırınıdır. Önünden geçen kurbanlar ve kahramanlar ona değmesin ister. Onun başını beklediği şeyin, rakamlar ve kelimeler olması gerektiğini düşünür. Sırları uçuklamış aynanın pas benekli yüzeyinden hızla gelip geçen görüntülere gömülüp kaybolan hikâyelerin ardına düşmek istemez. Orada bırakır. Hiçbirisinin hikâyesinde yol almaz (Mungan, 2010, s. 114).

Anlatıda aynanın simge olarak kullanılmasının altında, genel olarak aynanın görüntüyü yansıttığı kadar görüntüyü sakladığı inancı ve aynalar aracılığıyla farklı yaşamlara gidilebileceği düşüncesi yatmaktadır. Aliye için bütün gün oturduğu kasanın başında karşısında duran büyük ayna bir sinema salonu perdesi gibidir.

Havanın kararması ile sokak lambalarının henüz yakılmadığı o kısa zaman parçasının kayıtsız karanlığında, biraz kulak kabartsa, pastanenin camlı vitrinine çarpıp dağılan köpüklü dalgalarıyla açık deniz şarkılarını duyacak sanki; az sonra ıslık ıslık kara görünecek ve yumuşak, huzurlu iklimi, canlı yaşantısıyla onu bekleyen hareketli bir liman şehrine, yepyeni bir diyara ayak basacak. Gemiden inip karanın içlerine doğru uzun bir yolculuğa çıkacak. Yeni, yepyeni bir hayata... Yukarılara tırmanan hafif eğimli yollardan sık ağaçlı tepelere doğru çıkarken, ruhuna iyi gelen, hayallerini doğrulayan hafif bir esinti başını döndürecek... Ama, gemi devam ediyor. Henüz kara uzakta. Pastanenin bir duvarını boydan boya kaplayan sisli aynanın içinde, birdenbire üzerinde yüzlerce mum ampul yanan dev bir avize beliriveriyor. Büyük bir geminin gösterişli yemek salonunun tavanında asılı duran şangırtılı bu dev avize, azgın dalgalara tutulmuş gemiyle birlikte bir sağa, bir sola sallanıp duruyor (Mungan, 2010, s. 124).

Duvarda asılı duran aynada birdenbire beliriveren dev avize akıllara okyanusun soğuk sularına trajik bir şekilde gömülen Titanic'i getirmektedir. Aliye, aynaya baktığı esnada Titanic batarken, tavanlarında devasa avizelerin asılı olduğu yemek salonunda akşam yemeği için yapılmakta olan canlı müziğin devam ettiği, hayatla ölüm arasındaki ince çizgiyi anlatan sahneye benzer bir sahne görmektedir. Aynanın yüzeyine yansıyan geçmişten gelen bu sahne, aynanın zamanlar arası yolculuğun eşiği olduğunu anlatan bir simgedir aynı zamanda. Aynanın içinden geçilerek başka zamanlara çıkılabilir. Muştik'in, Aliye'yi ikna etmeye çalıştığı yolculuğun cazip tarafı da bu zamanlar arası geçişlerdir.

Hem sadece içinde yaşadığımız bu zaman içinde gezemeyeceğiz ki seninle, geçmiş zamanlara da gideceğiz, geçmiş zamanların adamlarıyla da tanıştıracam seni; hem geçmiş zamanların adamları, bu zamana gelemeler, onlar orada kalır, işimiz bitince biz bu tarafa geçeriz. Orada seni tanıyacak birinin çıkması imkânsızdır. En iyi av sahası, geçmiştir zaten. Geçmişte ölüm yoktur. Eğer geçmişte kalmayı bir çeşit ölüm saymazsak tabii (Mungan, 2010, s. 146).

Çok katmanlı bir kurguya sahip olması nedeniyle, farklı okumalara açık olduğu belirtilen *Aynalı Pastane*'de Muştik'in *Alice Harikalar Diyarında* adlı anlatıda yer alan tavşan ile olan benzerliğine dikkat çekmiştik. Aliye de bu hikâyede yer alan Alice ile benzerlikler taşımaktadır. *Alice Harikalar Diyarında* şu paragraf ile başlar:

Tam papatyalardan zincir yapmanın, ayağa kalkıp papatya toplama zahmetine değip değmeyeceğini düşünürken (elinden geldiğince düşünmeye çalışıyordu, çünkü sıcak hava uykusunu getirmiş, onu aptallaştırmıştı) birden çok yakınından pembe gözlü bir Beyaz Tavşan koşarak geçti (Carroll, 2011, s. 4).

Aliye'nin Muştik'in anlattıklarını dinlerken tasvir edilen bir sahnede şu ifadeler yer almaktadır.

Muştik, Aliye'nin, sesini çıkarmamakla birlikte, sözlerini tartmaya başladığını fark etmişti. Öyle fundalıkların gölgesinde dalgın masallar dinlerken, bir yandan papatyadan taçlar, kolyeler yapan küçük bir kız çocuğu gibi durmasına karşın, gözlerinde tavşan kırmızısı çakımlar yakalamıştı. Demek, birbirlerine benzeyen yanları vardı; bu, iyiye işaretti. Her masalda kaybolanla, yol gösterenin birbirine benzeyen yanlarının olması iyiydi. Bu, masalı hayat yapan şeydi. Ya da tersi (Mungan, 2010, s. 143).

Alice Harikalar Diyarında, Alice'nin tavşanın peşine takılıp gitmeden önceki zamanlarına gönderme yapılan bu sahnede gözlerinde tavşan kırmızısı çakımlar cümlesinde yer alan yine yansıtma özelliğinden dolayı ayna işlevine sahip olan gözler simge olarak kullanılmıştır. Gözün simgesel anlamı ile ilgili olarak Gardin ve vd. gözü; bilginin, gücün ve isteğin kaynağı olarak değerlendirmektedirler. Göz diğer tüm organlardan farklı olarak insanı dış dünyaya bağladığı için onun sembolik temsili ile dışsallaşma işi gücünü kontrol etmesinin bir biçimidir. Örneğin Eski Mısır'da göz resmi gözü ve aynı zamanda da yapmak fiilini işaret etmektedir (bkz. Gardin, vd. 2014, s. 238).

Yine, tavşan kırmızı çakımlar şehvet duygusunun simgesel ifadesidir. Tavşan, memeli hayvanlar içerisinde bir batında oldukça fazla yavru doğurmasıyla, her zaman dişiliğin ve anneliğin temsili olmuştur. Mit araştırmacısı Levi-Strauss'a göre de tavşan mitlerde hep cinsellik, doğum ve

dişilikle ön planda yer almaktadır. Kızılderili'lere ait bir mitte yer alan tavşanı, araştırmacı şu şekilde açıklamaktadır:

Tavşan-dudaklı kızın bu pozisyonu, daha önce bahsettiğim mitteki yaban tavşanıyla oldukça simetrik: Yol üstündeki kütüğün ardında saklanarak kadın kahramanın altında çömelmiş duran yaban tavşanı, sanki kadından doğmuş ve ayakları öne çıkmış gibi, küçük kızla tamamen aynı pozisyondadır (Levi-Strauss, 2013, s. 64).

Bilindiği üzere, belirli bir nesneyi ya da öğeyi tanıtmaya, anlaşılmasını sağlama ve özelliklerini temsil etme gibi işlevlere sahip olan simgeler; yaşamın içerisinde çok farklı alanlarda var olmakta ve yoğun bir şekilde kullanılmaktadırlar. En basit ifade ile simge; *benzerlik ya da uzlaşma ilişkisi içinde soyut ve sayılamayan bir gösterilen için kullanılır* (İşeri, 2017, s. 12). *Aynalı Pastane*'de aynanın simge olarak en yoğun şekilde kullanımı farklı hayatlara geçmeyi sağlayan eşığı, kapıyı temsil etmesidir. Geleneksel inanç sistemi içinde ayna, bu kapı ve eşik olma özelliği nedeniyle insanların korkuyla yaklaştıkları bir nesnedir. Bu nedenle özellikle geceleri aynanın üzeri bir örtüyle kapatılmış ya da aynalar ters çevrilmiştir. Farklı zaman ve boyutlarda da bu dünyaya aynalar aracılığıyla geçiş yapılmasından korkulduğu için bunu önlemek adına birtakım tedbirler alınmıştır.

Aynalı Pastane'nin duvarında boydan boya koskocaman bir ayna var ya, işte onun içinden geçeceksin yeni hayatına. Zamanları birbirine bağlayan en iyi yol, aynadır; bütün iyi ve sağlam yolculuklara aynanın içinden geçerek çıkılır. Her insanın kendine yaptığı ilk yolculuk, ayna yoluyla olmuştur. Her genç kız ve kadın, kendini ayna yoluyla keşfeder, ayna yoluyla yeniden şekillendirir ya da değiştirir. Herkes kendi yolculuğunun sırrını kendi aynasına sırlar. İnsan, kendine tuttuğu aynayla yolunu bulur. Ayna, yüzümüzün uğultusudur (Mungan, 2010, s. 147).

Bu alıntı, Lacan'ın ayna evresini akıllara getirmektedir. Lacan, bu evrenin insanın bebeklik aşamasında kendini ilk tanıdığı ve bu sayede bireysel kişiliğini oluşturmaya başladığı anın, kendini aynada fark ettiği ve annesinden ayrı bir varlık olduğunu idrak ettiği an olduğunu ifade eder. Ayna teorisine göre, aynaya bakıp, cam yüzeyin yansıtma gücü sayesinde kendi görüntüsünü gören çocuk, aynadan yansıyan görüntü sayesinde bir benlik algısı kazanmaya başlar (bkz. Felski, 2013, s. 41). Burada da Muştık, Aliye'ye simgesel bir anlatımla her insanın kendine yaptığı ilk yolculuk, ayna yoluyla olmuştur demektedir. Bu, ayna evresinde insanın kendini tanıma ve bireyselleşme yolunda ilk adımın atıldığı anı anlatmaktadır. Ve yine burada aynanın zamanları birbirine bağlayan en iyi yol olma özelliği ile de aynanın simge olarak kullanıldığı görülmektedir.

FLESH AND MIRROR'DA AYNA

İncelememizde yer alan ikinci eser Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* adlı anlatısı, aileden birinin vefatı üzerine İngiltere'ye giden bir kadının, Tokyo'ya tekrar geri döndüğünde sevgilisinin kendisini karşılamaya gelmemesi üzerine, onu bir buçuk gün arayarak geçirdiği bir otobiyografik anlatımı içerir.

Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* adlı anlatısı, yazarın Japonya'da yaşadığı dönem sonrası yazılmıştır ve anlatıda bu dönemin izleri gözlenmektedir. *Flesh and Mirror*'da hastalıklı bir ruh



haline sahip olan kadın kahramanın yaşadıkları anlatılır ve bu anlatım içerisinde ayna; anne arketipi, persona ve gölge arketiplerinin temsilcisi olarak yer alır. Jung'un psikanaliz kuramında bulunan diğer arketipler, dönüşüm arketipi, anima ve animus'un da anlatımda özellikle kadın kahramanın yaşadıkları hezeyanların ifadesinde kullanıldıklarını belirtmek gerekir. Aynanın simge olarak kullanıldığı noktalar da Batılı bir yazarın aynaya yüklediği anlamları göstermesi açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda ilk olarak anlatının ismine odaklanmak gerekmektedir. "Flesh" Türkçede et, beden, vücut, ten anlamlarına gelmektedir. *Flesh and Mirror* başlığı ise ten ve ayna; beden ve ayna olarak Türkçeye çevrilebilir. Anlatıda ayna ile ilgili ilk simgesel anlam başlıkta yer almakta, yazar insan bedenini, ayna gibi bir yansıtıcı olarak simgeleştirmektedir. Bu simgeleştirme aynı zamanda insan bedeninin aynaya yansıyan görüntüsünü takip etmesi, kendi fiziki varlığını ayna aracılığıyla görmesini de anlatmaktadır. Beden, bireyin hayat ve toplum önünde görünür olmasını sağlayan ve kendi varlığını tescillendiren bir yapıdır. Bu yapıyı ayna karşısında görüp, değerlendiren birey de benlik algısı ve kişilik oluşumu aynanın önemli katkılarıyla oluşmaya başlar. Birey, sahip olduğu bedeniyle tanınır, bu bedenle görünür ve bu bedenle yaşar, dolayısıyla varoluşunun koşulu olan beden, kişiliğin de bir parçasıdır. Ve ayna bireye kendi varlığının kanıtı olan bedenini göstererek beden-kişilik arasında ilişki için önemli bir eşik olur. Carter da bu anlatısında bu birlikteliğin altını çizer. İnsan bedeni ve ayna birlikteliğini, hezeyanlar içindeki kadın karakterinin bulanıklaşan algısıyla irdelemeye çalışır. *Flesh and Mirror* anlatısı, Tokyo'nun kalabalık sokakları arasında sevgilisini arayan kadın kahramanın, bu kalabalık karşısındaki korkusuyla başlar:

Kalabalık, gözleri olan dalgalar gibi etrafımı sarıyordu- ta ki ben Orta Çağ filozoflarının derinlerin ülkelerine insan yerleştirmesi gibi dilsiz ve el-kol hareketleri ile konuşan sakinleri bulunan bir okyanusa konuşuyordum gibi hissedene kadar ve bu kuru topraktaki sakinlerin sistemli tersyüz olması ya da ayna görüntüleri idi (Carter, 1995, s. 68).

İsmi bilinmeyen kadın kahraman sevgilisini ararken dolaştığı Tokyo sokaklarındaki insanları okyanustaki büyük dalgalara benzetmektedir ve çevresini kuşatan bu dalgalardan korkmaktadır. Her arkaik yapı gibi bünyesinde olumlu ve olumsuz özellikler taşıyan anne arketipi dışıl öğeleri içinde barındırır. Su, bu dışıl öğelerin başında gelmektedir. Anlatıda, kahramanın çevresindeki kalabalığı suya benzetip, bu suyun onu boğacak kadar sardığını ifade etmesi, ata kültürlerinden gelen suyun yaşayan bir varlık olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır. Su, tıpkı kalabalık insan toplulukları kadar canlı ve enerjiktir. Sevgilisini ararken, zihninden geçenlerin farklılıkları, algısındaki değişimler de kadın kahramanın sorgulama sürecini arttırmaktadır.

Kusursuz kadın kahraman da olsam, her zaman tatminsiz, başıboş, ağlayarak kayıp bir aşık için ümitsiz ve üzgün arayışında sokak aralarının aromatik labirentlerinde dolaştım. Ve ben Asya'da değil miydim? Asya! Ama orada yaşamış olsam da, her zaman bana çok uzak geldi. Sanki benimle dünya arasında bir ayna var gibiydi. Fakat ben kendimi aynanın diğer tarafında gayet mükemmel bir şekilde görebiliyordum. İşte oradaydım, yukarı ve aşağı yürüyen, yemek yiyen, sohbet eden, âşık olan, umarsız ve benzer şeyler. Ama her daim kendi kuklamın iplerini ben çekiyordum; aynanın diğer tarafında hareket eden kukla buydu (Carter, 1995, s. 69).



Sanrılı bir zihinsel süreç içerisinde olan kadın kahramanının yaşadıkları yazar tarafından aynanın persona arketipinin temsili olarak kullanılmasıyla anlatılmaktadır. Persona, bireyin gerçek karakteri dışında gelişen, toplum tarafından bireye yüklenen roller ve bireysel davranışların birleşimi olarak varlık gösteren maskelerdir. Persona; dış, topluma karşı olan kişiliği yönlendirir ve kişinin gerçekte olmadığı halde kendisinin ve diğerlerinin o zannettiği şeyi temsil eder. Kadın kahraman ayna vasıtasıyla kendisine karşıdan bakarak fakat ben kendimi aynanın diğer tarafında gayet mükemmel bir şekilde görebiliyordum, der ve gördüğü şey, iplerini hep kendisinin çektiği bir kukladır. Ayna aracılığıyla gördüğü iplerini kendisinin oynattığı kukla, onun toplum karşısında kendi kişiliğine taktığı maskedir. Bu maske sayesinde sosyal bir varlık olarak toplum içerisinde yaşayabilmekte ve onun getirdiği kurallara uymaktadır. İplerini kendinin kontrol ettiği kukla da toplum içerisinde yaşayan bireylerin simgesi olarak kullanılmaktadır.

O yüzden kukla tiyatromdaki oyunlara zemin oluşturacak şekilde aklımdaki tasarı bağlamında şehri yeniden kurmaya kalktım, ama o sert bir biçimde yeniden kurulmayı reddetti; ben sadece yeniden kurulduğunu hayal ediyordum. Bir gece ona geri döndüm (yeniden kurduğunu düşündüğü şehire), sevdiğimi ne kadar aradıysam da O (aynanın diğer tarafında görüp yönettiği kendisi) O'nu (sevdiğini) hiçbir yerde bulamadı ve şehir O'nu kendisiyle aynı hızda yürümeye başlayan ve neden ağladığını soran tamimiyle bir yabancıya teslim etti. Birlikte, tavanında ayna olan ve aşikâre uygunsuz yatağı şehvetli siyah dantel ile süslenmiş, amacı belli bir otele gittiler (Carter, 1995, s. 69).

Personası'nın farkında olan kadın kahraman, onu devre dışı bırakabilmek için zihninde yaşadığı şehrin tasarısını değiştirmeye çalışmaktadır. Bu yaşadığı sanrılı süreçte zihninde yaşadığı şehri yeniden kurmaya çalışırken ve sevgilisini ararken, sokakta karşılaştığı ve hiç tanımadığı bir adamla tavanında ayna kaplı olan bir otele giderler ve orada birlikte olurlar.

Oda, yağmurun ekosuyla dolu yağlı bir kâğıt kutuydu. Işık söndükten sonra, birlikte uzanırken, halen sarmaş dolaş halimizin yekpare şeklini tepemdeki aynada görebiliyordum ki bu kentin gizemli kaleydoskopu tarafından rastgele rol dağılımı yapılmış harikulade beklenmedik bir birleşmeydi. Derimiz, perde dantellerindeki boğumların gölgesiyle beneklenmişti ki sanki otel yönetimi tarafından bu meçhul otele aşk yapmış herkesi dönüştürmek için verilmiş gizemli bir üniformayı andırıyordu. Ayna zamanı, mekânı ve kişiyi ortadan kaldırdı; bu ev kutsandığında, ayna tesadüf kucaklaşmalarının yansımalarına adanmıştı. Bu nedenle ete örnek bir şekilde, merhamet ve kayıtsızlıkla muamele etti (Carter, 1995, s. 70).

Carter'ın simgeler ve arkaik yapılarla dolu anlatımının en belirgin örneklerinden biri de bu alıntıdır. Kadın kahramanın yabancı bir adam ile birlikte olduğu oda, yazar tarafından yağmur ekosuyla dolu yağlı bir kâğıt kutu olarak tasvir edilmiştir. Burada öncelikle yansıtma özelliğine sahip olması nedeniyle ayna görevi gören yağlı kutu anne arketipinin temsilidir. İçinde yağmur ekosunun bulunduğu bu kutu, kadın rahmine benzemektedir. Dünyanın varoluşu ve devamı açısından vazgeçilmez koşul olan kadın rahmi, tüm varoluş mitlerinin ana konusunu teşkil eder.

Bedendeki en güçlü organlardan biri olan kadın rahmi, dişiliği ve doğumu temsil etmektedir. Hiç tanımadığı bir adamla tavanı ayna kaplı bir odada birlikte olan kadın kahraman bir dönüşüm yaşamaktadır. Aynada gördüğü kendisi, otele girmeden önceki haliyle aynı değildir. Kadın rahmini simgeleyen bir odada yaşanan birliktelik de insanın yaşadığı döngüsel dönüşümleri simgelemektedir. Kadın rahminde başlayan bu varoluşsal dönüşümlerinin bir benzerini, yine kadın rahmine benzeyen bir odanın tavanında kendini izleyen kadın kahraman yaşamaktadır. Sevgilisini aldatarak, hiç tanımadığı bir adam ile birliktelik yaşayan kadın kahraman, ahlaksal açıdan bir dönüşüm yaşamaktadır.

Ayna, tüm yabancıların rastlaşmalarının özünü çıkardı ki bu yabancıların birbirleri ile ilgili algıları yalnızca tesadüf kucaklaşması ortamında mevcuttu, tesadüfi olmuş olmalı. Zamansız zaman boyunca aşk yaptık, kendimiz değildik, o her kimdiyse, ama bir bakıma kendimizin hayaletiydi. Ama özümüz biz değildi, kendimizin alışkanlık haline gelmiş algılarımızın özü, yansımalar olan halimize göre çok daha zayıf bir öneme sahipti. Sihirli ayna “beni” şimdiye dek “kendimin” düşünülmemiş görüşü ile “ben” olarak sundu. Benim herhangi niyetim olmaksızın, aynaya yansıyan davranış ile tanımlanmıştım. “Ben” “benim” etrafını kuşattım. Aynaya yazılan cümlenin öznesiydim. İzlemiyordum. Ayna yüzeyinin ötesinde hiçbir şey yoktu. Hiçbir şey beni şu gerçeklikten uzak tutmadı, sahne; hayatın gerçek şartlarının bilgisine zemin hazırlanmıştı (Carter, 1995, s. 70).

Otel odasının tavanında yanındaki yabancıyla uzandıkları yatağın üzerinde gördükleri aynadan kendini uzun uzun seyreden kadın kahraman, kendi ile ilgili birtakım farkındalıklar yaşamaya başlamıştır. Carter’ın büyük bir ustalıklarla kullandığı arkaik yapılar bu analizler esnasında açığa çıkmaktadır. Aynada kendini ve yanındaki yabancıyı seyreden kadın kahraman; “zamansız zaman boyunca aşk yaptık, kendimiz değildik, o her kimdiyse, ama bir bakıma kendimizin hayaletiydi” şeklinde düşünmektedir. Burada Jung’un arketipsel sisteminin bir parçası olan gölge arketipi aynadaki yansıma ile temsil edilmektedir. Bireysel bilinçdışında bulunan diğer yüz olarak adlandırılabilen gölge arketipi; bireyin içinde olan ve cesaret edip yapamadığı her şeyi yapmak isteyen, yine bireyin olamadığı her şeyi olandır. Daha açık bir ifadeyle gölge; tüm ahlaksızlıkları, ihtirasları ve tüm nahoş arzu ve faaliyetleri içerir. Jung, gölgenin çoğunlukla yapmaya izin verilmeyecek şeyleri yapmaya zorladığını ifade etmektedir. Kadın kahraman da Tokyo sokaklarında sevgilisini ararken, şimdi kendisini tanımadığı bir yabancıyla aynı yatakta uzanırken seyretmekte ve öncesinde yaşananları kendilerinin değil de sanki onların hayaletlerinin yaptığını düşünmektedir. Gölge’nin açığa çıkararak onu bu tarz bir ahlaksız eyleme sevkinden sonra da kendi de bir bütünlük hissetmeye başlar. “Sihirli ayna beni şimdiye dek kendimin düşünülmemiş görüşü ile ben olarak sundu, benim herhangi niyetim olmaksızın, aynaya yansıyan davranış ile tanımlanmıştım” ifadeleri onun kendinde hissettiği değişim ve tam olma hissini açıklamaktadır. Daha önceki bölümlerde de sözü edildiği gibi, insan ruhu bireysel bilinç ve bilinçaltının yanı sıra kolektif bilinçaltının da etkisi altındadır. Kadın kahramanın aynada yansıyan görüntüsü ile kendinde hissettiği bütünleşme hali, bilinçaltının kötü tarafını yansıtan gölgenin işlevini tamamladıktan sonra yaşattığı bütün olma halidir. Kadın kahramanın ihtiyacı olan şey belki de gölgenin eyleme geçip, huzura ermesidir. Kadın kahramanın aynaya yansıyan davranış ile tanımlanmıştım ifadesi de kişinin tümünü temsil eden ve tam bir bütünleşmeye ulaşmaya çabalayan

selfin de meydana çıktığını belirtmektedir. Ancak sanrılı bir ruh haline sahip olan kadın kahraman, kendini izlemeye başladıkça hissettiği bütünlük hali de ortadan kaybolmaya başlamaktadır:

Teni ve aynayı gördüm ama görüntüyü kabullenemedim. Buna ilk tepkim karakter dışı olduğumu hissetmek oldu. Şehre uygun hale gelmek için giydiğim süslü elbise ile kılık değiştirmem bana ihanet etmiş ve beni tadilat edilmiş bir benlik ile bir odaya ve oradaki yatağa sürüklemişti, fakat bu benliğin benim kendimi izlediğim hayattaki benlik ile hiçbir alakası yoktu (Carter, 1995s, s. 71).

Aynada gördüğü kendi bedenine ait olan görüntüye yabancılaşmaya başlamaktadır. Burada yine ayna, gölge arketipini temsil etmektedir. Aynadaki görüntü yine kendisinde ona ait olmayan bir benlik algısının oluşmasına neden olmuş ve benlik ile görüntü arasında bağlantı kuramamaya başlamıştır.

O yüzden aynadan kaçındım. Aynanın kollarından güçlükle kurtulup yatağın kenarına oturdum ve sönmekte olan eski sigaranın ucuyla yenisini yaktım. Bardaktan boşanurcasına yağmur yağıyordu. Huzursuzluk gösterim her detayı ile kusursuzdu, tıpkı filmlerdeki gibi. Alkışladım. Aynanın beni uygunsuz hissedeceğim şekilde davranmak için baştan çıkarmamış olmasından memnundum ki bu omuz silkme ve uykuydu, sanki ihanetim en az önemli değildi. Adeta küçük bir pulu andıran gözleriyle bana kibar davranmış adamın, ironik bir şekilde diğerinin yani sevdiğim adamın yerine geçtiği rahatsız bir şekilde içime doğdu ve sarsıldım, sanki sokakların keyfi karnavalı karakter dışı davranıp davranamayacağımı öğrenmek için bana bu genç adamı karşılıksız sunmuştu ve sonra aynaya kesişimimizi, olayların doğasında objektif bir ders olarak yansıttı (Carter, 1995, s. 71).

Kadın kahraman, gölgenin yani kendi bilinçaltının karanlık yönünü gösteren aynadan uzaklaştığında, kendini sorgulamaya devam etmektedir. Hiç tanımadığı bir yabancıyla birlikte olarak sevgilisine ihanet etmiş olmasını, kendine karşı kurulmuş bir tuzak olarak düşünmekte ve aynanın kendisine yansıttığı görüntüsüyle bir ders vermek istediğine inanmaktadır. Ayna, ona bilinçaltının derinliklerinde yatan ihaneti göstererek onun kendi bilinçaltıyla yüzleşmesine yardımcı olmuştur. Kadın kahramanın yaşadığı yüzleşme aynı zamanda Apollon-Dionysos dikotomisi, akıl-duygu çatışmasını da içermektedir. *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinde Nietzsche, Apollon-Dionysos dikotomisini sanatın doğuşunu açıklamak üzere kullanmaktadır. Nietzsche'ye göre sanat; aklın temsilcisi olan Apollon ve duygunun temsilcisi olan Dionysos'un ikiliğinden doğmaktadır ve salt mantıksal kavrayışın değil, görüşün dolaysız kesinliğine de varıldığı zaman estetik bilimi için çok şey kazanılacaktır (bkz: Nietzsche, 2011, s. 17). Nietzsche'nin Apollon-Dionysos dikotomisi adını verdiği çatışmaya Camille Paglia kültür-doğa ikiliği, çatışması adını vermektedir. *Cinsel Kimlikler* adlı eserinde Paglia, Nietzsche'nin Apollon olarak adlandırdığı aklın hâkimiyetini kültür, Dionysos olarak adlandırdığı duygunun hâkimiyetini de doğa olarak belirtmektedir. Paglia'ya göre, uygar insan doğaya karşı olan bağımlılıklarını kültürün yarattığı muazzam etki nedeniyle görmezden gelmektedir. Ancak doğa azıcık bir silkelenişle her şeyi yerle bir edebilme gücüne sahiptir (bkz. Paglia, 2014, s. 13). Kadın kahramanın yaşadığı çatışmada bunlara benzemekte, akli ile duyguları arasında gidip gelmektedir. Yaşadığı yüzleşmenin ardından kadın kahraman hızla giyinerek yine Tokyo sokaklarında sevgilisini aramaya başlamıştır. Sevgilisinin sürekli değiştirdiği kiralık odalar nedeniyle adresini tam olarak bilmiyordur. Ama arayışını sürdürmektedir:

Kendime empoze ettiğim kaderimi, yani sevgilimi, o sabah oldukça erken buldum ama hemen kavga ettik. Gün boyu harıl harıl kavga ettik ve kendimin iplerini çekip durumun kontrolünü ele almaya çalıştığımda, istediğim durumun felaket olduğunu görmek beni şaşırttı, tam bir enkaz. Yüzünü bir harabe gibi gördüm, her ne kadar dünyada en iyi bildiğim manzara olsa da ilk gördüğümde bilmediğim bir yüz gibi gelmedi. Bir şekilde kendi yüzümle ilgili algımla uyuyor gibiydi. Uzun zamandır bilinen ve iyi hatırlanmış bir yüz gibiydi, her zaman bilincimde yakın olan bir fikir şimdi ilk görsel ifadesini bulmuştu (Carter, 2015, s. 72).

Uzun aramaları sonrasında bulunduğu sevgilisiyle gittikleri otel odasında hararetle bir şekilde kavga ettikten sonra, kadın kahraman sevgilisine karşı da bir yabancılaşma yaşamaya başlamaktadır. Sevgilisinin yüzü yabancılaşırken, bir şekilde “kendi yüzümle ilgili algımla uyuyor gibiydi” şeklinde düşünmeye başladığı bu yüz aslında onun kendi bilinçaltında yarattığı erkek tarafını oluşturuyordu. Burada kadın kahramanın gözleri yansıtma özelliğine sahip olduğu için aynanın temsili olmaktadır. Kadın, kendi bilinçaltında oluşturmuş olduğu karşı cins sevgilisini sorgularken gerçeği de fark etmeye başlamaktadır. Alıntının başında yer alan “kendime empoze ettiğim kaderimi, yani sevgilimi” ifadesi kadının yaratmış olduğu bir karşı cins sevgili modelini doğrulamaktadır. İnsanların bilinçaltında karşı cins arketipi yer almaktadır ve öncesinde de belirtildiği gibi Jung bu arketiplerin erkeklerde kadınlara yönelik olanını anima, kadınlarda erkeklere yönelik olanını da animus olarak adlandırır. Anima ve animus her iki cinsin bilinçaltında erkeğin kadınlığa, kadının da erkeklığe ait olan yönünü temsil eden zıt eşler olarak faaliyet gösterirler. Carter, bu anlatısında kurguladığı kadın karakter üzerinde animusu olan erkek sevgilisi ile birlikte okura sunmaktadır.

O yüzden aslında gerçekte nasıl görüldüğünü bilmiyorum ve sanırım hiçbir zaman bilemeyeceğim, çünkü O açıkça fantezi tarzında yaratılmış bir nesne idi. O'nun görüntüsü kafamda bir yerde zaten mevcuttu ve onu gerçeklikte keşfetmeye çalışıyordum, her tanıştığım yüze doğru yüz olup olmadığına bakıyordum ki bu sevmem gereken kişinin görünmeyen yüzüne karşılık gelen fikrim idi, beni tüketen sevginin öfkesi tarafından partojenetik olarak yaratılmış bir yüz. O yüzden kendisi ve, kendi başına, yani kendisine ne ise O, benim için epey bilinmedik bir şeydi. Onu sadece kendimle ilgili olarak yarattım, romantik bir sanat eseri gibi, içimdeki hayalete karşılık gelen bir nesne gibi. O'nu ilk sevdiğimde parçalarına ayırmak istedim, tıpkı bir çocuğun oyuncak saatin iç kısmındaki gizemli mekaniği anlamak için sökmesi gibi. O'nu kıyafetlerini çıkardığından çok daha çıplak görmek istedim. O'nu çıplak kalıncaya kadar soymak kolaydı ve sonra neşterimi alıp işe koyuldum. Fakat tamamen parçalara ayırıp incelemeyen sorumlu olduğum için, O'nun içinde tek keşfettiğim şey geçmiş tecrübelerden zaten çoktan farkında olduğum bir şeydi (Carter, 1995, s. 72).

Kadın kahramanın bu ifadelerinden, Tokyo sokaklarında uzun bir süre bulmaya çalıştığı erkek arkadaşının aslında onun kendi bilinçaltında yaratmış olduğu erkek tarafını temsil eden bir hayal olduğu anlaşılmaktadır. Bu hayali sevgili tamamıyla onun bilinçaltında yer alan fantezilerden yaratılmış ve bilincinde var olan bir görüntü ile bağdaştırılmıştı. Kadın kahraman, “onu ilk sevdiğimde parçalarına ayırmak istedim” diyerek aslında kendi bilinçaltının derinliklerine inmek istemektedir. Kadının yaratmış olduğu bu hayali sevgili, onu ararken başka bir yabancı ile birliktelik

yaşamayı ve sonrasında sevgilisine ihanet etmiş olmanın verdiği huzursuzluk, anlatının başından beri hissedilen sanrılı durumun zirve noktasına çıkmasına neden olmuştur.

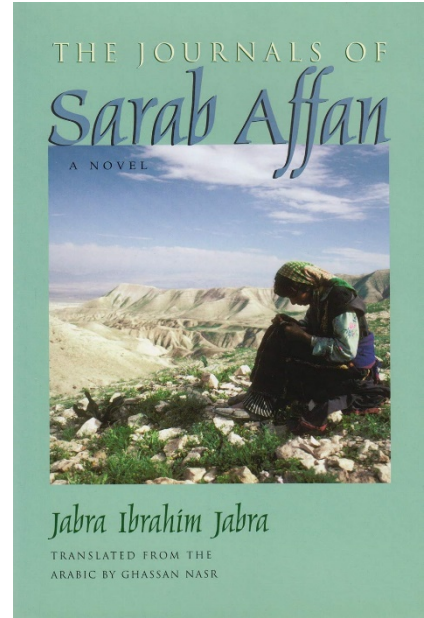
Kafam karışmıştı. Artık kendi performansımın mantığını anlamıyordum. Senaryom arkamda karıştırılmıştı. Kameraman sarhoştı. Yönetmen sinir krizi geçirdi ve bir sanatoryuma götürüldü. Ve yardımcı yıldızım (parçalara ayırıp incelediği sevdiği adam) kendini ameliyat masasından aldı ve kendi tasarımına göre tekrar acı içinde bir araya getirdi! Bütün bunlar ben aynaya bakarken gerçekleşti. Küçük düşmemin boyutunu siz hayal edin (Carter, 1995, s. 73).

Anlatıda, kadın kahramanın yaşadığı bu hezeyanlar, kadının fuj rahatsızlığı olduğu bilgisiyyle aydınlığa kavuşmaktadır. Psikolojik bir rahatsızlık olan fujde, *bireyin ansızın evden kaçma durumu vardır. Bu kaçma eylemi ile birlikte birey geçmişine ait bilgileri hatırlamaz. Bu durum günler, haftalar hatta yıllarca sürebilir* (unutkanlık ve fuj). Kadın kahramanın Tokyo sokaklarında sevgilisini bir türlü bulamaması, sevgilisine ait bir adres bilgisinin olmaması, sokaklardaki kalabalığın kadında sanrılı etkiler bırakması, sevgilisinin kendi bilinçaltında kurguladığı hayali bir varlık olması ve kadının hiç tanımadığı bir yabancıyla birliktelik yaşamayı bu hastalığın etkisi altındayken yaşamış olaylardır. Arkaik yapıların en belirgin olarak görüldüğü ortamlardan birinin rüyalar olduğu daha önce belirtilmişti. Uyku halindeyken yaşanan rüya evresi, kolektif bilinçaltında bulunan arkaik yapıların açığa çıkması için uygun bir ortam oluşturmaktadır. Bu anlatıdaki kadın kahraman ise uyanıkken rüya evresine benzer bir hastalık yaşamaktadır. Bu hastalığın etkisiyle de bilinçaltında yer alanlar karşısına ayna temsiliyle farklı arkaik formlarda çıkmaktadır. Ayna, yazar tarafından kadının bilinçaltına tutulmuştur ve orada açığa çıkmak isteyen her öge ile kadını karşı karşıya getirmiştir. Aynadan yansıyan görüntüler sonrası zihni bulanıklaşmış ve algı farklılıkları yaşamaya başlamıştır. Bu bağlamda Angela Carter'ın *Flesh and Mirror* adlı anlatısı aynaya, kişinin sadece bedensel görüntünün değil, zihindeki görüntüleri de yansıtma görevi vermiştir.

Arkaik öğeler ve simgesel ifadeler açısından irdelenmeye çalışılan bu anlatı, kurgusunda barındırdığı öğeler bağlamında tasavvuf ile ilgili bir okumaya da açıktır. *Flesh and Mirror*'ın şahıs kadrosunda hiçbir kahramanın adı yer almamaktadır. "Kadın kahraman", "sevgili", "yabancı" gibi ifadelerle şahıslar nitelendirilmektedir. Bu isimsiz şahıslar kadrosu tasavvufta yer alan âşık ve maşuku çağrıştırmaktadır. Anlatıda yer alan kadın kahraman tıpkı tasavvufa gönül vermiş dervişler gibi sevgiliyi arama ve bulma arzusu içerisinde ve bu arayış içerisinde bir tür vecd halinde, zihin bulanıklığı yaşamaktadır. Esasen bu gerçek ve hayalin karışmasını içeren aşkınlık halleri, arayış, maddi dünyadan kaçış tasavvuf anlayışında da yer alan öğeler arasında yer almaktadır. Bedenin ve ruhun olgunlaşması için bu aşkınlık hali oldukça önemlidir. Bu durumdan kurtulup olgunlaşan ruh ve beden gerçek sevgiliye ulaşabilmektedir. Ayrıca anlatının başlığı üzerinde daha önce de ifade edildiği gibi "flesh" et, beden, ten gibi anlamlara karşılık gelmektedir. Burada yine tasavvuf anlayışında olduğu gibi bedeni değersizleştirme ve vazgeçme durumu söz konusudur. Ayrıca Carter'ın, insan bedenini ayna gibi bir yansıtıcı olarak kullanması, tasavvufta yer alan "insan insanın aynasıdır" anlayışını akıllara getirmektedir.

THE JOURNALS OF SARAB AFFAN'DA AYNA

İncelememizde üçüncü eser olarak yer alan Jabra İbrahim Jabra'nın ölmeden önce yazmış olduğu son romanı olan *The Journals of Sarab Affan*'ın kurgusunda Sarab Affan ve Nael Imran adlı iki anlatıcısı vardır. Anlatı hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği ve çoğu yerde birbirine karıştığı bir kurguya sahiptir. Bu hayal-gerçek karışımı kurgunun ana karakterinin isminin Sarab (Serap) olması da bu zıtlığın bir ifadesidir. Bilindiği üzere serap; çölde uzaktan su gibi görünen ışık yanılmasıdır, bir anlamda insan gözünün yanılısına sonucu gördüğü bir hayaldir. Anlatıdaki ana karakter olan Sarab da gerçeklik ile hayali bir arada yaşayan biridir. Tutmaya başladığı günlüklerinde yaratmış olduğu Randa adlı hayali karakterinin yaşadıkları ile Sarab olarak yaşadıkları zaman zaman onun bile aklını karıştırmaktadır. *The Journals of*



Sarab Affan, Çağdaş Arap Edebiyatı'nın dikkat çekici romanları arasında yer almaktadır. Bu romandaki arkaik ve simgesel yapı, bir önceki bölümlerde incelenmiş olan Murathan Mungan ve Angela Carter'in edebi eserlerinden farklılık göstermektedir. Bu eserde aynayı, Sarab'ın yazmış olduğu günlükler ve Nael'in yazmış olduğu *Aynalara Giriş* adlı roman temsil etmektedir. İncelenen diğer edebi eserlerden farklı olarak ayna -beden, ayna- yansıyan görüntü ile ilgili hiçbir tasvir bulunmamaktadır. Daha muhafazakâr bir toplum yapısına sahip olunması, doğu kültüründe beden tabu olarak görülmesi bu durumun altında yatan sebepler olarak yer alabilir. Beden ve beden algısı yüzyıllar boyunca en çok tartışılan ve her yeni fikri akıma göre şekillenen kavramlardır. Düşünce tarihinin mihenk taşı olarak kabul edilen Antik Yunan'dan günümüz modern dünyasına kadar beden, farklı bakış açılarının etkisiyle farklı anlamlara sahip olmuş ve düşünürler tarafından farklı kategorilere yerleştirilmeye çalışılmıştır. Modernite ve tıp biliminde yaşanan devrimsel nitelikteki gelişmeler bedene olan bakış açısının farklılaşmasında büyük roller oynamışlardır. Kapitalizmin toplumun tüm noktalarına etki eden tavrı ile birlikte yeni ve bireysel bir beden algısı oluşmuş ve dünya bu yeni beden algısına göre şekillenmiştir. Toplumda görülen bu büyük dönüşüm ile birlikte insanın bedensel gerçekliği ön plana çıkmıştır.

Beden, bireyi toplum önünde görünür kılan ve bireyin varoluşunu tescillendiren bir unsurdur. *İnsan, bedeniyle görünür, bedeniyle tanınır, bedeniyle yaşar, bedeniyle zaman ve mekân içinde yer alır. Beden benliğin, kişiliğin bir parçasıdır, yeryüzündeki varoluşun koşuludur* (Kanter, 2019, s. 11). Beden, insanın kişiliği ve varoluşunu kendi içinde barındırarak bütünlük formuna sokan yapıdır.

Beden, hayatın deneyimlendiği, düşüncenin ve hislerin konumlandığı bir birimdir. Her birey, kendi bedeninin sınırları içerisinde yaşamı deneyimler. Örneğin farklı cinsiyet bedenlerinin yaşam içerisinde deneyimleri farklıdır, keza uzun boylu bir birey ile kısa boylu bireyin deneyimleri de yine farklılık gösterir. Bu bağlamda beden, bireyin deneyimsel sınırlarını da belirler. İnsanlar aynı beden formlarına sahip olsalar da her beden kendine özgü özelliktedir. Her ne kadar toplumsal kalıtım yoluyla ırklara ait özellikler benzerlik gösterse de bu benzerlik bile her birey de farklıdır, zira dünya üzerinde yaşayan her bireyin parmak izi birbirinden farklı, kişiye özgüdür.

Beden, organik yapısı, biçimi, kütlesi ve rengiyle canlı varlığın maddi bölümünü oluştururken, toplumsal cinsiyet, ırk ve cinsellik olarak tanımlanan birçok kimliğin konumlandığı, performe edildiği, sorgulandığı yapıdır (Kara, 2011, s. 23).

Aynanın, beden algısının oluşmasında ve görünürlüğüne mümkün kıldığı beden ile arasında önemli bir ilişki bulunmaktadır. Aynadan yansıyan görüntüler sayesinde beden algısı oluşur ve bu beden algısı da bireyin kişilik gelişiminde çok önemli bir yere sahiptir. Eco'nun belirttiği gibi, ayna, düşsel olanla simgesel olanı birbirinden ayıran sınırları çizen eşik- olgudur. Bebek altı ile sekiz ay arasında aynaya yansımış kendi imgesiyle karşılaşır. İlk aşamada, imgeyi gerçeklikle karıştırır; ikinci bir aşamada onun bir imge olduğunun ayırımına varır; üçüncü aşamada ise imgenin kendi imgesi olduğunu anlar. Böylece bebek bedeninin henüz birleşmemiş parçalarını yeniden kurar (bkz.Eco, 2016, s. 65). Ayna, bedensel bütünlüğü yansıtarak beden ve kişilik arasındaki ilişkinin oluşması ve gelişmesine katkıda bulunur. Bedenin aynada görülen yansıması bireyde hem beden algısının oluşmasında hem de bu sayede kişiliği ile bedeni arasındaki bağlantıyı oluşturmasında büyük görev üstlenir.

Küçük bir çocuğun aynada kendini seyretmesini düşünürsek (Lacan buna "ayna evresi" adını verir) bu "imgesel" varoluş durumunda, çocuğun ilk ego ve bütünleşmiş benlik imgesinin nasıl oluşmaya başladığını görebiliriz. Psikik açıdan henüz koordine edilmemiş olan çocuk, aynadan kendine yansıyan tatminkâr ölçüde bütünleşmiş bir imge görür; bu imgeyle olan ilişkisi henüz "imgesel" olsa bile –aynadaki imge hem kendidir hem de değildir, özne ve nesne belirsizliği hala geçerlidir- çocuk bir benlik merkezi kurma sürecini başlatmıştır (Eagleton, 2017, s. 192).

Beden ve ayna arasındaki bu güçlü bağa her ne kadar Jabra eserinde yer vermemiş olsa da, aynayı insan ruhunu yansıtan ve insanın ruhsal travmaları üzerine tutulmuş bir simge olarak kullandığı gözlenmektedir. Tuttuğu günlükler ile Sarab'ın tüm hissi yalnızlıklarına, sıkıntılara dair bilgi sahibi olunurken, Sarab'ın görüntüsü ile ilgili okur hiçbir bilgiye sahip değildir. Sarab'ın ailesi, çalıştığı ofis, daha önce yapmış olduğu kısa evliliği, üniversite mezunu olduğu, günlük yaşamında neler yaptığı gibi genel bilgiler eserde yer alırken, Sarab'ın fiziki özellikleri ile ilgili herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Bedene ve bedeninin görüntüsüne hiç yer vermeden ayna, günlük ya da kitaplarla insanın iç dünyasına, ruhuna tutulmuş bir nesne olarak işlemekte ve bu nesneden yansıyan ruhsal sıkıntılar, yorgunluklar ve değişimleri anlatmaktadır.

Ailesiyle birlikte yaşayan ve çalışmaya ihtiyacı olmasa da vakit geçirmek için bir ofiste sekreterlik yapan Sarab Affan, yaşadığı sıkıcı hayatını anlatmak ve bu hayatta biraz da olsa farklılık yaşamak için günlük tutmaktadır.

Bir şekilde kurtarılmalıydı. Kuşatma sıkılaşıyordu. Kurtuluş birçok biçimde gelir ve eğer gelirse birkaç yoldan biriyle gelir. Kaçmak bu yollardan biridir; yüzleşmek diğeri. Yüzleşme tek önemli olandır. Karşı karşıya kalınan şey tanımlandığında, kafa kafaya görünebilir ve ardından çarpılabilir.

Ancak tanımlanmadığında ve etrafımızda her yerde bulunan hava gibi, kandırmaca, kılık değiştirme ve tuzağa düşürmeden başka yol yoktur, "vur ve kaç"tan başka, tekrar vurmak için kaçmaktan başka yol yoktur. Çatışma, kurtuluş gerçekleşinceye kadar kendini diğerinin iradesine karşı ortaya çıkararak kurnazlık gerektirebilir. Bazıları unutmaya

çalışarak kurtarılır. Unutmak için içki içenler ve kafalarını kuma gömenler vardır (Jabra, 2007, s. 1).

Kendini bir çeşit kuşatma altında hisseden Sarab, bu ruh halinden uzaklaşmak, kendini meşgul etmek için günlük yazmaya başlamıştır. Günlükleri Sarab'ın ruh halini yansıtan aynalardır. Hiç kimsenin bilmediği, kendisinin bile zaman zaman yazarken farkına varmadığı hezeyanları bu günlüklerde yer almaktadır. Sarab için günlükleri, sıkıcı hayata ara verip nefes alabildiği alanlardır.

Ve belki de onun yazıları, unutmanın başka bir yolu ya da kaçınmanın başka bir biçimiydi. Ruh hali harici herhangi hazırlık yapmaksızın, daktiloya oturur ve tuşlara vururdu. Yapacak daha fazla işi olmadığı ve o zalim kaos tekrar başına üşüştüğünde, kelimelerin olduğu gibi dökülmesine müsaade ederek vurmaya başladılar... (Jabra, 2007, s. 1).

Sarab, günlüklerinde Randa al-Jouzy ismini kullanmaktadır. Randa, onun günlüklerinde kullandığı ve kişileştirdiği hayali kendisidir.

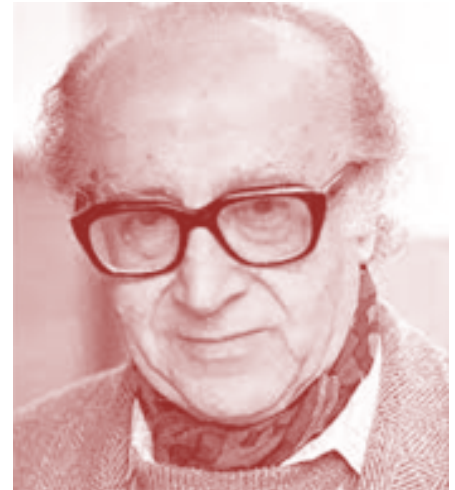
Bu satırları yazdıktan sonra durdum, tekrar okudum ve "Zavallı Randa al-Jouzy, diğer kendim. O'na günlük problemlerimi yüklüyorum. Sen, Randa, trajik maskem, çizgi romanım ve maskem. Neden henüz bana düşman olmadın?"

Yazmaya devam ettim (Jabra, 2007, s. 2).

Sarab'ın Randa'yı kendi maskesi olarak yorumlaması Randa'nın anlatıda personayı temsil ettiğini işaret etmektedir. Persona kişinin toplum karşısında taktığı maskeyi nitelemektedir. Kişiliğin toplumsal yönünü temsil eden persona, bireyin toplum içinde nasıl görünmek istiyorsa o doğrultuda geliştirdiği tavır olarak değerlendirilebilir. Toplum tarafından kabul görmek isteyen birey, toplumun değer yargılarına uyarak ayıp ya da kötü görülen duygu ve düşüncelerini bir maske ile örter. Sarab, Randa aracılığıyla yaşamak istediği hayatı, kendi hayatını maskeleyerek yaşamaktadır. Anlatının devamında Randa ile Sarab'ın yaşamı öylesine iç içe geçer ki hayal-gerçek karışmaya başlar. Bu durumda da Randa'da hem persona hem de gölge arketipi açığa çıkmaktadır. Randa, Sarab'ın yapmak isteyip de yapamadıklarını, söylemek isteyip de söyleyemediklerini gerçekleştirendir ve Sarab'ın bilinç akışı şeklinde yazdığı günlüklerde açığa çıkmaktadır. Bu bağlamda Sarab'ın maske yorumu hem personayı hem de gölgeyi işaret etmektedir. Arketip olarak gölge, bireyin kişisel ya da kolektif bilinçaltının gerisinde yer alan karanlık kısmı temsil etmektedir.

Ertesi gün yine hâlâ bilinmeyen bir yöne doğru patlamaya olan arzumla bunalmış bir şekilde ofiste tek başımaydım. Ne yapacağımı bilemedim, o yüzden her zamanki kahve fincanını düzelttim ve daktiloma oturdum, sağımdaki fincandan her damlayı şefkatle azar azar yudumladım. Daktiloya bir sayfa koydum ve parmaklarım tuşlarda çalışmaya daldı (Jabra, 2007, s. 4).

Günlükler, Sarab'ın kendi ifadesiyle bilinmeyen bir yöne doğru patlamaya hazır olan ruhunun sığındığı limanlardır. Ve günlükler anlatıda self arketipini de temsil etmektedir. Tuttuğu günlükler sayesinde kendine yeni bir kimlik ve benlik inşa eden Sarab, bu günlükler sayesinde bütünlük kazanır. Sarab, bu günlüklerde kendine yarattığı alternatif hayat formülü içinde yine kendine alternatif olarak kurguladığı Randa sayesinde, iki



Jabra İbrahim Jabra

farklı yaşama sahip olur. Randa'nın hayali yaşamı, Sarab'ın yapmak istedikleri üzerine kurulmuştur.

Hakikaten, kimim ben? Haydi bakalım.

Randa, canım, maskeyi bir süreliğine tekrar çıkarmama müsaade et.

Ben genç bir kadını, üniversite eğitimine dört yıl harcamış, bitirdiği bölümü işe yaramaz bulan yirmi altı yaşına girmiş bir kadın. Bir şirkette çalışıyor ama bu iş hiçbir şekilde ilgi alanlarıyla bağdaşmıyor. Bütün bunların kimliğim meselesiyle ne ilgisi var? Hiçbir ilgisi yok.

Kimliğimin benim adımda olduğunu söylemeli miyim? Benim adım Sarab Affan. Peki sonra? Kimliğim şu ki, bazen şarapnel içine patlamak istiyorum çünkü artık yaşadığım yaşam tarzına dayanamıyorum (Jabra, 2007, s. 5).

Sarab'ın bu mutsuz hayatında, nefes alabildiği tek zaman daktilosunun başına oturup günlüklerini yazdığı zamandır. Günlükleriyle o kadar çok zaman geçirip, hayal ve gerçeği zaman zaman karıştırmaya başladığında günlüklerini ikiye ayırmaya karar verir. Hayal ve hakikat olarak ayırdığı günlüklerinden hayal olana A, hakikat olana B ismini koyar. Ancak her iki günlüğe de yazmaya başladıktan sonra ikisinin birbirine çok benzediğini fark eder.

Birdenbire, kendime dedim ki, "Gerçekliğin B'sinin hayal gücünün A'sına bu kadar benzemesi garip değil mi? O zaman ikisini birbirinden ayırmanın ne anlamı var? Bunların hepsi boşuna, beyhude -bir hastalık-, şüphesiz. Artık gerçek ile hayal arasında ayırım yapmadığımı bilse babam ne derdi? B'nin gidemeyeceği yere A'yı almalıyım, ama tam tersini yani A'nın gidemeyeceği yere B'yi götürmeyi o kadar isterdim ki (Jabra, 2007, s. 22).

Sarab, kendi adının da işaret ettiği gibi hayal ile gerçeği karıştırmakta ve zaman zaman ikisinin yer değiştirmesini istemektedir. Sarab'ın bu buhranlı zamanlarda en az günlükleri kadar dikkatini çeken şey de daha önce de kitaplarını okuduğu yazar Nael Imran'ın son kitabı *Aynalara Giriş* olmuştur.

Nael Imran'ın romanı, yanımdaki koltukta iki derginin üstünde duruyordu. Kitabın başlığına bakıverdim, *Aynalara Giriş* ve birdenbire anlaşılmaz acelemin ve gerginliğimin sebebi olduğunu anladım. Çabucak eve gidip okumak istedim. Şahsen benim için çok önemli bir mesaj içerdiğini hissettim.

Aynalara Giriş. Bu, oldukça endişeli olduğum ve bunun için daktilomun bile beni kınadığı kurtuluş için farklı bir yol olabilir miydi? Aynalara girmek, arkadaşımız Alice'in *Harikalar Diyarı*'nda yaptığı gibi mi? Ama burada O bir değil, birçok aynaya girer. Ve içlerindeki mucizeler arasında kimi bulacak? Nael Imran, şüphesiz! Eski bir numara, sevgili yazarım. Başlığın bile tamamen orijinal değil. Aynalara, kendi aynalarına, kendi yansımalarına, ilüzyonlarının mucizelerine girmem için beni kışkırtıyorsun (Jabra, 2007, s. 8).

Sarab, *Aynalara Giriş* adlı kitabın kendisi için yazılmış, mesajları olan bir kitap olduğunu düşünmektedir. Nael Imran'ın kitabı için kullandığı başlığı da ilginç bulmuş, bu başlıktaki *Aynalara Giriş*'i, *Alice Harikalar Diyarında* adlı kitapta, Alice'in yaptığı gibi farklı mekânlara ve zamanlara çıkışına benzer olup olmadığını sorgulamaktadır. Sarab, kitabı hızla okur ve okudukça kitabın ve yazarın büyüüne kapılmaya başlar. Artık hayatında günlükleri haricinde bir başka oyun alanı daha ona kapılarını açmıştır. *Aynalara Giriş* Sarab'ın hayatında yeni bir dönemin açılmasına vesile olan bir eşiktir.

“Aynalara Giriş”i okumayı iki ya da üç günde bitirdim. Beni kurtulamadığım tekinsiz düşüncelerle başbaşa bırakmıştı. Birkaç gün yazmayı bıraktım, kelimelerle yüzleşemedim zira düşüncelerim yanımdan yıldırım gibi geçip toz fırtınasında kaybolan vahşi atlar gibiydi. Her şey toz. Beni çevreleyen her şey toz. İçimdeki her şey toz. Tek bir kitap, içimdeki tüm bu kargaşanın, kontrol edebileceğim anlamları çözmeme izin vermeyecek olan bu sonsuz kasırgaların nedeni olabilir mi? (Jabra, 2007, s. 19).

Sarab’ı böylesine derinden etkileyen *Aynalara Giriş* romanının yazarı Nael Imran için de bu kitabın çok büyük bir anlamı vardır. Genç yaşta kaybettiği eşi Siham’ın ardından uzun süren bir yas dönemi yaşamıştır. Eşini çok özleyen Nael, yatak odasına eşinin bir heykelini yaptırmış, sabah uyandığında ve gece yatarken gördüğü son yüzün eşi olmasını istemiş ve eşinin hayaliyle yaşamaya başlamıştır.

Aynalara Giriş’i yazmaya başladığım gün Siham’ın ölümünden sonra beni aylarca boğan umutsuz bir keder içindeydim. Çamurda sürünmemi ve ne yaparsam yapayım kurtulamamamı izlemiştim.

Aynalara girdiğimde, şekillerin rekabet ettiği, parçalandığı, dalgalanıp, küçüldüğü ve yeniden şekil aldığı ki tamamı bir ritimle ve bana rağmen kelimelerim tarafından yaratılan gerçek eylem ve gerçek hareketi tecrübe ettim (Jabra, 2007, s. 46).

Nael Imran, *Aynalara Giriş* adlı romanını yazmaya başlayarak, içinde olduğu derin keder ve depresyondan kurtulmayı başarmıştır. Burada aynanın, yeni bir döneme geçiş, yeni başlangıçlar için eşik olarak görüldüğü simgesel anlatım görülmektedir. Yazar, yazmaya başladığı kitabı ile eşinin ardından yaşamakta olduğu yas sürecini tamamlamış, yaşadığı depresyonu atlatmıştır. Bu bağlamda ayna, simgesel anlamda onun iyileşme dönemini de işaret etmektedir.

Sarab, Randa adını kullanarak yazdığı günlüklerde, Randa ile Nael Imran’ın tanışıp, arkadaş olduklarını yazar. Daha sonra okuduğu günlükteki bu ilişki onun da Nael ile tanışıp, Randa gibi arkadaşlık kurması için önüne geçilemez bir dürtü yaratır. Ancak hayallerini anlatan günlüklerindeki Randa ile Nael’in ilişkisi o kadar gerçekçidir ki, Sarab sıklıkla yine hayal ve gerçeği karıştırmaya başlar.

Hatırladım! Nael’in evinde, mavi oturma odasındaydım. Sonunda ona Sarab Affan olduğumu söylemiştim. En az üç farklı rol oynadığım, üç farklı sesle konuşan, kafamı sadece ismiyle tanıdığım bir adamın göğsüne gömdüğüm bir monodrama yapıyordum. Her ne zaman O’na yaklaştığımda ya da O bana yaklaştığında, Randa aramıza girerdi. Kafamın içindeki kurnazca cinlerin icadı değilse, o zaman bir korku ve ihtiyat anında benim yarattığım ve diğer kendim olarak hoşnut olduğum biri olmalıydı. Akılcı, dengeli ve mantıklıydı. Bazı insanlar içimdeki Randa’yı, bazıları da Sarab’ı çıkardı (Jabra, 2007, s. 43).

Hayal ile gerçek arasında yaşanan git-gellerin sonrasında Sarab, Randa gibi Nael Imran’la tanışmak ister ve bunun için Nael’in yazarın bir arkadaşını ziyaret etmek için gittiği bir binaya, onu takip ederek girer ve aynı asansöre bindiği yazarla tanışma fırsatı elde eder. Daha sonra sıklıkla buluşmaya başlayan ikili arasında bir ilişki başlar. Altı ay kadar süren bu ilişki Sarab’ın bir gün Nael’e uzun süreliğine Paris’e gideceğini bildirmesiyle sona erer. Eşi Siham’ın ardından yaşadığı bu ilişkiye oldukça değer veren Nael için bu ayrılık oldukça zor olmuştur.

Altı ay sanki gerçekliği maskelenmiş güzel bir fantezi yaşadığımı hissettim, beni aynalarının içine çeken, Sarab böyle derdi, daha sonra beni fantezi ya da maskelerin olmadığı bir yere fırlatan, burada tek bildiğim bu kadının hayatıma daha önce bilmediğim bir tür sevgi ile fırtına gibi girdiği idi. Ve beni bir kalenin muhteşem bir hükümdara düşmesi ve sonra kapıları açık, terasları mahvolmuş, ıssız mahallelerinde özgürce oynayan vahşi rüzgârların merhametine bırakılmış şekilde hükümdarın kaleyi terk etmesi gibi beni geride bıraktı (Jabra, 2007, s. 146).

Nael Imran'a maskelenmiş güzel bir fantezi yaşadığını düşündüren aşk, Sarab'ın hayal ile gerçeği karıştıran ruh halinin ilişkiye yansımalarıdır. Sarab onu aşkıyla tazelemiş, aynalardan içeri sokarak onun yeni bir başlangıç yapmasını sağlamıştır, burada aynalardan geçmek yeni başlangıcı simgelemektedir. Ancak Sarab'ın Paris'e gideceğini söylemesiyle bu aşk sona ermiş, aradan iki yıl geçtikten sonra Nael ile Sarab, Paris'te bir kütüphanede karşı karşıya gelmişlerdir. Nael, Sarab'ı hemen tanımış ve ona doğru yaklaşmıştır.

"Sarab, sen Sarab Affan değil misin?" diye sordum Arapça olarak.

Etrafındaki insanlara özür diler gibi baktı, sonra tekrar bana baktı, Arapça cevap verdi,

"Sarab Affan? Üzgünüm. Hayal ediyor olmalısınız" (Jabra, 2007, s. 170).

Jabra, romanın en başından beri kurgusunun ortasına oturtmuş olduğu hayal-gerçek ikilemini, romanın finalinde çok naif bir şekilde sonlandırmıştır. Buradaki hayal ediyor olmalısınız ifadesi hem aşkın yanıltıcılığına hem de Sarab isminin anlamına bir göndermedir ve Sarab'ın hayal-gerçek karışıklığı yaşayan kişiliğinin altını çizen bir ifadedir. Bu noktada aynı zamanda Sarab'ın anlatı içerisindeki dönüşümü dikkat çekicidir. Sarab, yaşadığı sıkıcı hayattan yazdığı günlükler aracılığıyla uzaklaşmaya çalışırken, Randa ile hayal-gerçek karışıklığı yaşamaktadır. Ancak bu süreçten kısa bir zaman sonra Sarab, ülkesi için savaşmayı gözü almış, kararlı bir direnişçi olarak ortaya çıkmaktadır. Sarab'ın yaşadığı bu dönüşüm oldukça dikkat çekicidir. Hayal-gerçek karışıklığından kurtulan Sarab, Selva olarak dönüşüme uğramış ve anlatıda yeniden doğuş arketipi açığa çıkmıştır.

SONUÇ

Son söz olarak üç ayrı edebiyata ve üç ayrı topluma ait olan edebî metinler, aynanın arketip ve simge olarak kullanılması bakımından irdelenmeye çalışılmıştır. Bilindiği üzere karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları genel olarak iki ya da daha fazla edebiyata ait olan edebî metinleri konu, motif, benzerlik, etki, etkileşim vb. bakımından genel ve karşılaştırmalı edebiyat inceleme yöntemleri uygulanarak karşılaştırılması şeklinde ifade edilebilir. Bu bağlamda düşünüldüğünde çalışmada yer verilen Türk Edebiyatı'ndan Murathan Mungan, İngiliz Edebiyatı'ndan Angela Carter ve Arap Edebiyatı'ndan Jabra İbrahim Jabra'ya bakıldığında, her üç yazarın da yaşadıkları dönemde öncü kabul edilen yazarlar olarak edebiyatlarında modern ve postmodern edebiyatın temsilcileri oldukları görülmektedir. Mungan, Carter ve Jabra eserlerinde postmodernizm ve onun getirdiği teknikleri ustalıkla kullanarak bu alanda eserler yazmışlardır.

Çalışmada ele alınan anlatılara bakıldığında ilk olarak ortaya çıkan benzerlik, tüm anlatılardaki kahramanların psikolojik açıdan marazlı yönlerinin olmasıdır. *Aynalı Pastane*'de Aliye, bu marazlı yönleri en az olan kahraman olmasına rağmen onun da yaşadığı hayattan sıkılması söz

konusudur. *Flesh and Mirror*'daki kadın kahraman ise yazarın anlatı içerisinde belirtmiş olduğu gibi fuj hastalığına sahiptir. *The Journals of Sarab Affan*'nda ise Sarab, hayal ile gerçekler arasında yaşadığı karışıklıklar sonrası her ikisini birbirine karıştırır hale gelmiştir. Üç anlatıda da kahramanların yolculuğa çıkmaları için gerekli olan neden onların yaşadıkları psikolojik buhranlardır. Bu psikolojik buhranlar onların yolculuğa çıkması için adeta bir tetikleyici olmuş ve kahramanların erginleşme süreci böylelikle başlamıştır.

Aynalı Pastane, *Flesh and Mirror* ve *The Journals of Sarab Affan* kurgularında Jung'un yapmış olduğu arketipsel ayrımlardan persona, self, gölge, animus, anne ve yaşlı bilge arketipi hepsinde bütünüyle açığa çıkmaya da ayna, geçmişten gelen arketipsel yapıların ve simgelerin temsil edildiği nesne olmuştur. Anlatılarda yer alan bu arketip ve simgeleri aşağıda yer alan tabloda görüldüğü şekilde kategorize etmek mümkündür:

Anne arketipi: kuyu, su, kan, tünel, ayna: *Aynalı Pastane*, *Flesh and Mirror*'da anne arketipi olumlu ve olumsuz özellikleri ile birlikte yer almaktadır.

Gölge arketipi: Muştik, ayna, günlük: *Aynalı Pastane*'de, Aliye'yi kötü yola sürükleyen Muştik; *Flesh and Mirror*'da aynadan yansıyan görüntü; *The Journals of Sarab Affan*'da Sarab'ın yazdığı günlüklerdeki Randa gölge arketipini temsil etmektedir.

Animus arketipi: ayna: *Flesh and Mirror*'da, sevgilisinin yüzü kadın kahramana yabancılaşırken, "bir şekilde kendi yüzümle ilgili algımla uyuyor gibiydi" şeklinde düşünmeye başladığı bu yüz aslında onun kendi bilinçaltında yarattığı erkek tarafını oluşturmaktadır.

Self arketipi: ayna: *Aynalı Pastane*'de Aliye'nin aynanın içinden geçerek başladığı yeni hayatı onun yolculuğunun tamamlandığı noktadır. Bireyleşme sürecini tamamlamasıyla self arketipi de ayna temsili ile kullanılmış olur. *Flesh and Mirror*'da kadın kahramanın "aynaya yansıyan davranış ile tanımlanmıştım" ifadesi de kişinin tümünü temsil eden ve tam bir bütünleşmeye ulaşmaya çabalayan selfin de meydana çıktığını belirtmektedir. *The Journals of Sarab Affan*'da Sarab'ın günlüklerinde farklı bir karaktere bürünerek kendini tamamlaması ile self arketipi açığa çıkmaktadır. Yine Sarab'ın Selva olarak hayatında hedeflediği noktaya gelmesi self arketipini işaret etmektedir.

Persona arketipi: ayna: *Flesh and Mirror*'da, sanrılı bir zihinsel süreç içerisinde olan kadın kahramanının yaşadıkları yazar tarafından aynanın persona arketipinin temsili olarak kullanılmasıyla anlatılmaktadır. Kadın kahraman ayna vasıtasıyla kendisine karşıdan bakarak "fakat ben kendimi aynanın diğer tarafında gayet mükemmel bir şekilde görebiliyordum", der. Ve gördüğü şey, iplerini hep kendisinin çektiği bir kukladır. Ayna aracılığıyla gördüğü iplerini kendisinin oynattığı kukla, onun toplum karşısında kendi kişiliğine taktığı maskedir. *The Journals of Sarab Affan*'da Sarab'ın tuttuğu günlükler, onun dış dünyaya karşı geliştirdiği maskeleri olarak da değerlendirilmek mümkündür.

Yaşlı bilge arketipi: Yazar: *Aynalı Pastane*'de Yazar yaşlı bilge arketipini temsil etmektedir. Simge: ayna: *Aynalı Pastane*'de, ayna özelliğini taşıyan suların, aynanın başka zamanlara ve başka mekânlara açılan bir geçiş kapısı olduğu yönündeki düşüncenin anlatıda simgeleştirilmesi görülmektedir. *Flesh and Mirror*'da, yazar insan bedenini, ayna gibi bir yansıtıcı olarak simgeleştirmektedir. Bu simgeleştirme aynı zamanda insan bedeninin aynaya yansıyan

görüntüsünü takip etmesi, kendi fiziki varlığını ayna aracılığıyla görmesini de anlatmaktadır. *The Journals of Sarab Affan*'da, Nael Imran, *Aynalara Giriş* adlı romanını yazmaya başlayarak, içinde olduğu derin keder ve depresyondan kurtulmayı başarmıştır. Burada aynanın, yeni bir döneme geçiş, yeni başlangıçlar için eşik olarak görüldüğü simgesel anlatım görülmektedir. Yazar, yazamaya başladığı kitabı ile eşinin ardından yaşamakta olduğu yas sürecini tamamlamış, yaşadığı depresyonu anlatmıştır. Bu bağlamda ayna, simgesel anlamda onun iyileşme dönemini de işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

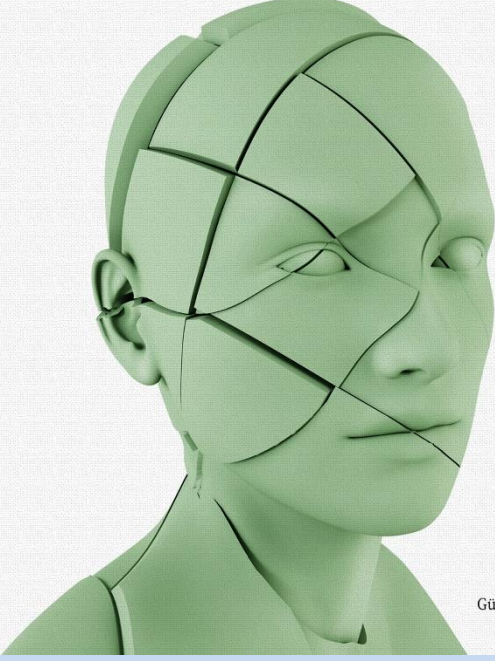
- Balkaya, Adem (2014). "Halk Anlatılarında Kuyunun İşlevselliği Üzerine Bir Okuma". Milli Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi, Yaz 2014, Sayı 102, 53-64.
- Beydili, Celal (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Kitap- Yayın.
- Carter, Angela (1995). *Burning Your Boats Collected Short Stories*. Londra: Vintage.
- Carroll, Lewis (2011). *Alice Harikalar Diyarında*. Çeviren: Sinan Ezber, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Eagleton, Terry (2017). *Edebiyat Kuramı*. Çeviren: Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eco, Umberto (2016). *Ortaçağ Düşlemek*. Çeviren: Şadan Karadeniz, İstanbul: Can Yayınları.
- Felski, Rita (2013). *Edebiyat Ne İşe Yarar?* Çeviren: Emine Ayhan, İstanbul: Metis Yayınları.
- Fordham, Frieda (2015). *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*. Çeviren: Aslan Yalçın, İstanbul: Say Yayınları.
- Gardin, Nanon, vd. *Larousse Semboller Sözlüğü* (2014). Çeviren: Beyza Akşit, İstanbul: Bilgi KültürSanat Yayınları.
- Jabra, IbrahimJabra (2007). *The Journals of Sarab Affan*. New York: Syracuse University Press.
- Jung, Carl Gustav (2015). *Dört Arketip*. Çeviren: Zehra Aksu Yılmaz, İstanbul: Metis Yayınları.
- İşeri, Kamil (2017). *Sözden Yazıya Dilden Gelen Metin*. Ankara: Pegem Akademi.
- İşler, Ertuğrul (2004). *Andre Gide'i Mitlerle Okumak*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kanter, Beyhan (2019). *Kurmaca Bedenler*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Kara, Zülküf (2011). "Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnter Disipliner Bir Yaklaşım", edt. Kadir Canatan, *Beden Sosyolojisi, Açılım Kitap*, İstanbul, ss. 23-43.
- Levi-Strauss, Claude (2013). *Mit ve Anlam*. Çeviren: Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Mungan, Murathan (2010). *Üç Aynalı Kırk Oda*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (2011). *Tragedyanın Doğuşu*. Çeviren: Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Paglia, Camille (2014). *Cinsel Kimlikler Neferti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekadans*. Çeviren: Didem Atay, Anahid Hazaryan, Ankara: Epos Yayınları.
- Sezer, Melek Özlem (2010). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Stevens Anthony (1999). *Jung*. Çeviren: Ayda Çayır, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

Unutkanlık ve Fúj: (<https://www.ppd.com.tr/unutkanlik-ve-fuj/>) (Erişim Tarihi:04.05.2019).

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

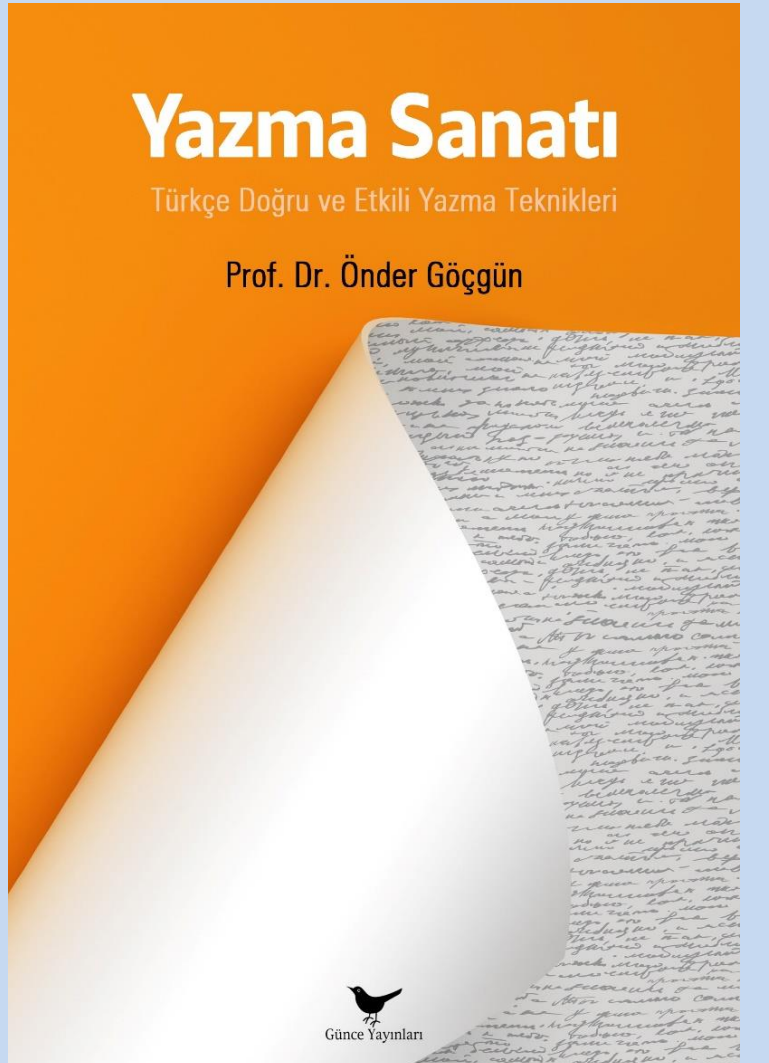


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Bizans'ın Çöküşü, Osmanlı'nın Yükselişi: Tarihsel Romanda Fetih Öncesi (1875-2020)*

DR. ÖĞR. GÖRV. HAKAN DEĞİRMENCİ**

Öz

Türk edebiyatında İstanbul'un fethini ele alan romanların geçmişi, Türk romanının mazisi kadar eskidir. İlki 1875'te yayımlanan Hüseyin Fellâh romanıyla başlayan fetih romancılığı, Tanzimat ve II. Meşrutiyet dönemlerinde devam etmiş, Cumhuriyet'ten itibaren Tek Parti, Demokrat Parti dönemlerinde de ele alınmış ve 1970'lardan itibaren gayet nitelikli ürünlerle zirveye çıkmıştır. 2000'lerden itibaren ülkede yaşanan siyasal ve toplumsal dönüşüme paralel olarak fethin duyulan alakayı para kazanma aracı olarak gören bir zümre oluşmuş ve ortaya daha az nitelikli romanlar çıkmıştır. Nihayetinde fetih meselesi, hangi dikkat ve malumat seviyesinde olursa olsun, herkesin ilgisini çeken popüler bir konudur.

Bu çalışmada, kurgusal metinlere yansıyan yönüyle hem Osmanlı Devleti ve toplumu bakımından hem de Bizans Devleti ve genel olarak Hristiyan dünyası bakımından fethin öncesine yönelik değerlendirmeler yapılacaktır. Surların her iki tarafında yaşanan siyasi, askerî ve ekonomik koşullar ve bunların insani ve sosyolojik süreçler bağlamında romanlara yansımalarıyla ilgili tahliller, fethin giden süreci daha iyi anlamamıza vesile olacaktır.

Anahtar sözcükler: Fatih, Mehmet II, İstanbul, fetih, roman

THE COLLAPSE OF BYZANTINE, THE RISE OF OTTOMAN: BEFORE CONQUEST IN HISTORICAL ROMAN (1875-2020)

Abstract

The history of the novels that deal with the conquest of Istanbul in Turkish literature is as old as the past of the Turkish novel. The conquest novel started with the novel Süleyman Musli, published in 1875, Tanzimat and II. It continued during the Constitutionalist Periods, and was handled during the Single Party and Democratic Party periods from the Republic and has reached the top with highly qualified products since the 1970s. In parallel with the political and social transformation experienced in the principle since 2000s, a branch that saw the relevance for the conquest as a means of earning money has also been formed and products that we can describe as a market novel have emerged. Ultimately, the question of conquest is a popular topic that attracts everyone's attention, no matter what level of attention and knowledge.

In this study, pre-conquest evaluations will be made both in terms of the Ottoman State and society as well as the Byzantine State and the Christian world in general, as reflected in the fictional texts. The analysis of political, military and economic conditions on both sides of the

* Bu makale, 2014 yılında Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü'nde tamamlanmış "Başlangıçtan Günümüze Türk Romanında İstanbul'un Fethi" isimli doktora tezinden türetilmiştir.

** Aydın Adnan Menderes Ün. Eğitim Fak. Türkçe Eğ. Böl. hakan.degirmenci@adu.edu.tr, Orcid: 0000-0002-1208-6628
Gönderim tarihi: 22.06.2020 Kabul tarihi: 25.09.2020

walls and their reflection on novels in the context of human and sociological processes will help us to better understand the process leading to the conquest.

Keywords: Fatih, Mehmet II, Istanbul, conquest, novel.

GİRİŞ

Tarih ile edebiyat arasında çok eskilere dayanan bir ilişki vardır. Tarihin edebiyat için bir “malzeme” ve “ilham kaynağı”, edebî eserlerin de tarih için zaman zaman “vesika” değeri taşıdığı bilinen bir gerçektir (Dayanç, 2009, s. 1875). Nihayetinde geçmişin gelecek nesillere aktarılması için tarihçiye ihtiyaç vardır. Romancı ise tarihçilerin verdiği bilgiye göre, elindeki diğer sosyolojik, antropolojik, ekonomik ve siyasi intibalar ve gözlemlerle edebî metni oluşturur.

Burada romancının tarihte cereyan eden bir hadisenin ne kadar aslına yaklaştığı ve eserinde nasıl işlediği sorunu gündeme gelmektedir. Oysa bu tartışma daha romancıya gelmeden önce tarihçiler arasında da tamamlanmış değildir. Çünkü orada da “gerçekte ne olduğu” bilgisi ile “tarihçinin neyi gördüğü” ve üzerine “nasıl yorumladığı” tartışmaları yapılagelmektedir. “Görmek” tarihçinin kapasitesine, “yorumlamak” ise çok daha geniş bir takım insani ve toplumsal amillerle alakalı bir eylem olduğuna göre, hakikat üzerine tartışmalar tarihçiler tarafından bile tamamlanmamış bir sorundur.

Bu çalışmamızda tarih-edebiyat-hakikat kurgu gibi tartışmalar girmeden, tarihi romanın tarih ile edebiyat arasında bir yerlerde, ama daha çok ve öncelikle bir sanat eseri olduğu yaklaşımından hareket edeceğiz.

Türk edebiyatında, tarihsel romanın mazisi Türk romanının tarihçesi kadar eskidir. Namık Kemal’in *Cezmi*’sinden ve Ahmet Mithat’tan itibaren Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde, daha sonra Cumhuriyet döneminde, Çok Partili dönemde ve 80 sonrası Türk romanında tarihi roman türü, romancılar ve okurlar için her dönemde ilgi çekici olmuştur. Bu roman türü içinde Osmanlı tarihiyle ilgili olan romanlar, Kurtuluş Savaşı konulu romanlardan sonra en çok rağbet gören eserler olmuştur. Osmanlı tarihiyle ilgili olarak ise kuruluş devrini, fetret dönemini, Cem Sultan’ı, İmparatorluğun son bir asrını, Balkan Savaşlarını, saraydaki şehzadelerin ve paşaların aşklarını, valide sultanlar arasındaki entrikaları anlatan romanlar gibi, İstanbul’un fethini anlatan romanlar da dikkat çekici bir yere sahiptir.¹

İstanbul’un fethi gibi sadece Türk ve İslâm tarihi açısından değil, bütün dünya tarihi bakımından da önem taşıyan büyük hadise, Türk edebiyatının her türüne konu olmuş, başta roman olmak üzere şiir ve tiyatrodan da sıkça işlenmiştir.²

¹ Konuyla ilgili olarak Argunşah (1990) çalışmasında konularına göre romanları tasnif etmiş, sonra da yayım yıllarına göre romanları sıralamıştır.

² Fetih ve Fatih konulu romanlar üzerinde dikkat çekici üç çalışma bulunmaktadır: Bunlardan ilki, *İstanbul’un Fethi ve Fatih* adlı kitaptır. Bu çalışmanın içinde Zeki Taştan’ın hazırladığı “*Türk Romanında İstanbul’un Fethi ve Fatih*”² başlığı altında bir bölüm bulunmaktadır. Taştan, çalışmasında İstanbul’un fethine temas eden ilk romanlara kadar uzanmış, son olarak da 1999’da yayımlanan *Kara Büyüülü Uykü* romanına kadar gitmiştir. Üzerinde durulması gereken diğer çalışma Halim Kara’nın *Osmanlı’nın Edebi Temsili: Türk Romanında Fatih*² adlı çalışmasıdır. Bu eserde on iki tarihsel roman üzerinden Fatih’in karakterize edilişi değerlendirilmiştir. Yazarın bu çalışmasında yararlandığı romanlardan sonuncusu 2009’da yayımlanmış olan *Kuşatma 1453’tür*. Konuyla ilgili dikkat çeken son çalışma Sema Uğurcan’ın Edebiyatımız-I çalışmasında yer alan “*Fatih Sultan Mehmet’in Romani*”² adlı makalesidir. Makalede konuyla ilgili

İstanbul'un fethine temas eden ilk romanlar Ahmet Mithat Efendi'nin 1875 tarihli *Hüseyin Fellah* ve 1877 tarihli *Süleyman Muslî* romanlarıdır. Tanzimat döneminden itibaren Meşrutiyet, Cumhuriyet, Çok Partili dönem ve 1980'den günümüze kadar Fetih ve Fatih hakkında ellinin üzerinde roman yayımlanmıştır. Bunlar arasında popüler kültüre ve hamasete yönelik olanlarından, fethin karanlık noktalarını aydınlatmaya yönelik olanlarına kadar pek çok önemli roman kitapçılardaki yerini almıştır.

İstanbul'un fethinin Türk romanında ne şekilde ele alındığını ortaya koyarken, fethin siyasi, sosyal ve iktisadî arka planının romanlarımıza yansımalarının nasıl olduğu konusunun ortaya konulması hayati önem taşımaktadır. Bu nedenle öncelikle muhasara öncesinde Osmanlı ve Bizans tarafında sözünü ettiğimiz koşulların insani ve toplumsal süreçler bakımından romanımıza nasıl yansıdığı ortaya konulmaya çalışılacaktır.

1. FETİH ÖNCESİ OSMANLI DEVLETİ

1.1. Siyasi Durum

İstanbul'un fethini ele alan romanların pek çoğunda hadiseler kimi zaman Sultan II. Murat devrinden, kimi zaman da II. Mehmet'in doğumundan başlatılmaktadır. Bu gruptaki romanlarda, II. Mehmet'in doğumu, çocukluk dönem, şehzadelik devri anlatılmakta, uzun uzun aldığı eğitime odaklanılmakta, tahta ilk çıkışı, yeniden Manisa'ya dönüşü ve bu esnada dönen saray içi entrikalara değinilmektedir.³

Şubat 1451'de babası Sultan II Murat'ın vefat haberini aldığı Şehzade Mehmet, Manisa Valiliği görevinde bulunmaktadır (Saraçoğlu, 2010, s. 20). Sadrazam Çandarlı Halil Paşa, Padişahın ölüm haberini gizli tutmuş, el altından habercisini Manisa'ya göndermiştir. Habercinin getirdiği mektupta Çandarlı Halil Paşa şöyle demiştir: "Cennet mekân ulu pederiniz Sultan Murat Han, Allah'ın rahmetine kavuşmuşlardır. Bir an önce Edirne'ye gelmeniz devletin bekası için hayırlı olacaktır. Kulunuz Halil Paşa." (Şahin, 2012, s. 83).

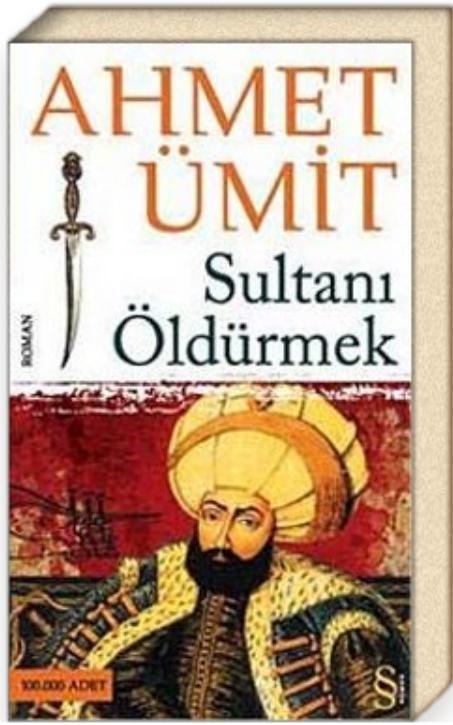
Kaderin ikinci kez taht nasip ettiği genç padişah, derhal bir Arap atına atlamış ve erkânına "Beni seven arkamdan gelsin." (Bahar, 2012: 84) diyerek Edirne'ye doğru yola çıkmıştır. Altı yıl evvel onu tahttan indirenler şimdi sevinç ve coşku içinde gelişini kutlamıştır. Başta Halil Paşa olmak üzere, herkeste bir tedirginlik vardır. Fakat genç padişah daha tahta oturduğu ilk gün "Vezirlerim benden niçin bu kadar uzak dururlar?" (Saraçoğlu, 2010: 22) diyerek gönül almasını bilmiştir. Çünkü onun tek hedefi İstanbul'dur ve bu yüzden şimdilik geçmişte yaşananları unutmış gibi gözükmektedir. Diğer taraftan bu vezirin kudretini geçmişte saltanattan hal edilmek suretiyle bizzat gördüğünden, mevkiini tahkim edinceye kadar, onunla hoş geçinmek istemiştir (Yılmaz, 2011, s. 32).

II. Mehmet tahta çıktığı zaman Anadolu'da kendine rakip olabilecek potansiyele sahip Karamanoğulları ile İsfendiyaroğulları kalmıştır. Batı'da ise Sırbistan Osmanlı Devleti'ne haraç

romanların, yayımlandığı döneminin siyasi ve sosyal şartları içinde nasıl şekillendiğine dair analizler yapılmış, ayrıca fetihle ilgili sınırlı mevzularda tematik değerlendirmelere de gidilmiştir.

³ Fethi öncesi siyasi panoramanın sağlıklı bir şekilde ortaya konulabilmesi için, meseleyi II. Mehmet'in tahta çıkışından itibaren ele almayı uygun bulmaktayız. Hem konuyu derinliklerde kaybetmemek, hem de dağıtmamak adına böylesi bir tavrın gerekliliğine inanıyoruz.

ödeyen bir devlet, Eflak Voyvodası Drakula ise her yıl belli miktarda vergi ödeyen bir beylik konumundadır: “Bizans’tan cülusunu tebrik için özel bir elçi geldiği gibi, Venedik’ten, Galata’daki bağımsız beylikten, Sakız, Midilli ve Rodos şövalyelerinden ve Macar Kralı Jan Hunyad’dan ve Bizans İmparatorunun kardeşleri olan Mora Despotları Dimitrius ve Tomas’tan özel sefirler gelip, yeni padişahı tebrik etmişlerdir.” (Saraçoğlu; 2010: 29).



Romanların tamamında genç padişahın, tahta çıkar çıkmaz son derece aktif bir dış politika içinde olduğunu görmekteyiz. Bu politika, Batı’ya karşı son derece barışçıl ama Doğu’ya karşı saldırgancadır. Padişahın buradaki amacı, asıl niyetini gizlemek ve bu arada çocukluğundan beri hayalini kurduğu fethin hazırlıklarını yapabileceği ortamı sağlamaktır. Bu anlamda önce Sırp ve Macarlarla iki yıllık bir anlaşma yaparak hem Batı sınırları güvence altına alır hem de Bizans’ı yalnızlaştırır. Öte yandan Bizans’a sığınan Şehzade Orhan’ın masraflarına mukabil Bizans’a ödenen verginin arttırılması talebini kabul eder. Zira Şehzade Orhan’ın serbest kalması durumunda ülkede karışıklık doğabilirdi (Bahar, 2012, s. 35). *Rum Ateşi* romanında Bizans İmparatoru Konstantin Dragazes’in “Bizanslılar öteden beri ellerinde bir Türk şehzadesi bulundurmaya âdet edinmişlerdir.” (Alpar, 1966, s. 11) sözü de bu anlamda dikkat çekicidir.

Doğu’da, yani Anadolu’da ise iki yüz seneden beri Osmanoğulları ile kıyasıya bir rekabet içinde olan Karamanoğulları, genç bir padişahın varlığını fırsata çevirme hesapları yapmaya başlamıştır. Karaman Beyi İbrahim’e bir ders verme lüzumu gören II Mehmet, Karaman’ın üzerine önce Anadolu Beylerbeyi İshak Paşa’yı gönderir, ardından daha büyük bir ordu ile kendisi Gelibolu’dan yola çıkar ve Bursa’ya kadar gelir. Anadolu’daki halkın Osmanlı ordusuna teveccühünü gören Karamanoğlu İbrahim, geri adım atar ve bir anlaşma talep eder. Ordusunu yıpratmaması gerektiğini iyi bilen II. Mehmet, zaruretten anlaşmayı kabul eder ve seferi yarım bırakır. En azından şimdilik Karaman tehlikesi defedilmiştir.

Ele aldığımız romanlarda, fetih öncesi siyasi ilişkiler bağlamında Karaman tehlikesinden çok, Bizans’la ilişkiler üzerinde daha çok durulmuş, fethi odaklı bir uluslararası ilişkiler ağı öne çıkarılmıştır. II. Mehmet’in İstanbul’u niye bu kadar çok istediği konusu, pek çok romanda İstanbul’un siyasi, jeopolitik, ekonomik ve psikolojik değeri bağlamında sıkça işlenmiştir.

Sultan’ı Öldürmek romanında, Tahir Hakkı Bentli, gelişime açık, meraklı, geçmişini kurcalamaktan hoşlanan gençlere vaaz eden bir tarih profesörüdür. Meseleleri, resmi tarihin dışına çıkararak anlatmayı sevse de o yine de romanda eski neslin temsilcisidir. Vatanseverdir ve tarihi şahsiyetlere pek laf söyletmez:

Sadece kentin zenginliklerinin ele geçirilmesi değildir amaçlanan, büyük bir engelin ortadan kaldırılmasıydı. Osmanlı Devleti’nin imparatorluğa dönüşmesinin önündeki engellerden biriydi Konstantiniye. Özellikle II. Mehmet zamanında bölge tümüyle

Osmanlı'nın hâkimiyetine girmişti. Konstantiniye, bu toprakların ortasında bir adacık gibi kalmıştı. Cihanşumul bir devlet kurmak isteyen II. Mehmet için, her an arkadan hançerlenebileceği bir düşman adası... Osmanlı'nın aşıl topuğu... Ancak bu ada ele geçirildikten sonra daha büyük bir sefere çıkabilirdi genç padişah. (Ümit, 2012, s. 261).

Fethin siyasi ve jeopolitik önemine dikkat çeken bu konuşmanın son cümlesinde, yazar-anlatıcı, Fatih'in daha büyük hedefleri olduğuna, nihai hedefin Roma olacağına gönderme yapmaktadır. Tahir Hakkı Hoca, fethi bir taraftan da kişisel nedenlere bağlar. Ona göre, "II Mehmet, Varna Savaşı'nı kazanan babasının gölgesinde kalmamak için şehri fethetmek zorundadır. Yoksa tahttan bile olabilecektir." (Ümit, 2012, s. 262).

Muhasarayı hem siyasi hem de kişisel nedenlere bağlama şeklindeki bir tavır *Fatih Sultan Mehmet Han* romanında da vardır. Anlatıcıya göre II. Mehmet'in amacı, "Tuna'nun güneyindeki Balkan toprakları ile Fırat'ın batısındaki Anadolu topraklarını alarak, büyük dedesi Yıldırım Beyazıt'ın oluşturmaya çalıştığı merkezîyetçi imparatorluğu kurmaktır." (Şahin, 2012: 84). Böylesine emperyal bir tutkuyla muhasaraya kilitlenen II. Mehmet, birinci iktidarı döneminde beceriksiz olarak görülen imajını silecek, mağrur Bizans'ı yok ederek rüştünü ispatlamış olacaktır. Aynı romanda, 3. tekil anlatıcı parça parça pek çok yerde muhasaranın nedenleri üzerinde izahat yapmıştır. Bunları özetlemek gerekirse, İstanbul'un Osmanlı güvenliğini tehlikeye düşürmesi, Osmanlı'nın toprak bütünlüğünü bozması, geçişlerde sıkıntılara neden olması, şehrin konumunun kara ve deniz ticareti bakımından hayati derecede önemli olması, saltanat iddiasında bulunan şehzadeleri koruyup kollayarak devamlı bir iç savaş tehdidinde bulunması, Anadolu beyliklerini Osmanlı'ya kıskırtması ve Osmanlı'ya karşı Haçlı seferlerini teşvik etmesi sıralanabilir (Şahin, 2012, s. 133).

Hocaefendi'nin Sandukası romanında fethin gerekçesi tamamen ekonomik kaygılara bağlanmıştır. Anlatıcıya göre Sultan Mehmet, İstanbul'daki Venedikli ve Cenevizlilerin alışverişteki ayrıcalığını dönüştürerek, Doğu-Batı arasındaki ticareti kendi denetimi altına almak istemektedir. Sulatan Mehmet, böylece ticareti hem geliştirecek hem de kendi kontrolü altında tutarak tacının kudretini arttıracaktır (Kongar, 1999, s. 32).

Dünyanın İlk Günü romanında, okuyucu II. Mehmet'i, sade Osmanlı Devleti'nin padişahu değil, bütün evrensel değerlerin peşinde, dünyayı kurtarmaya niyetli, daha cihanşumul bir vasıfta bulmaktadır. O, şahsi doktoru Yakup Paşa ve veziri Zağanos Paşa ile İbn-i Sina'nın El-Kanun'unu tartışan, bu eserin Sorbonne nüshalarına bile ulaşmış okuyan, Er-Razi'nin kızamık hakkındaki fikirlerini müzakere eden bir hekim, çocukluğunda Yunan masallarını okumuş, gençliğinde fars şiirleriyle gelişmiş donanımlı bir sanatçı ve Semerkant rasathanelerinde yapılan çalışmaları takip eden bir fen adamıdır. Bir gün vüzerâ ile muhasaranın planlarını yaparken, hayalindeki İstanbul'u şöyle anlatmıştır:

Ama benim hayal ettiğim yepyeni bir dünya, yepyeni bir merkez. Bütün dünyanın tek bir noktada toplandığı, Doğu'nun ve Batı'nın merkezi olan bir imparatorluk. Peygamberin Mekke'si gibi, Abbasilerin Bağdat'ı, İskender'in Halep'i, Selahaddin'in Kudüs'ü, Sezar'ın Roma'sı gibi bir şehir. Allah'ın emrinde, Hakk'ın hizmetinde, bütün insanların mutlulukla yaşadığı, bütün ilimlerin en üst seviyeye çıkarıldığı, cihana emsal olacak bir şehir. (Akman, 2012, s. 238).

Bu romanda anlatıcı, genel olarak bazı insanların Doğu ve Batı diye kültürleri kalın çizgilerle ikiye ayırdıklarını, ama bunu yapay bir çizgi olduğunu, Müslümanlık, Hristiyanlık ve Yahudiliğin yüzyıllarca iç içe yaşadığını, hepsinin birbirinden etkilendiğini sıkça vurgulamaktadır. Anlatıcı-kahramana göre yeryüzünde bir karmaşa hüküm sürmekte ve bu kültürler tek bir idare tarafından yönetilmezse, birbirine zarar verecektir (Akman, 2012, s. 480). Artık Kudüs ve Kahire'nin yerini Konstantinapol'un alması gerekmektedir. II. Mehmet'in kuşatmaya bu kadar önem vermesinin nedeni de budur.

Aynı bakış açısı *Fatih-1453* romanında da karşımıza çıkmaktadır. Anlatıcıya göre zulmün ve karanlığın vadesi dolmuş, insanlar huzuru, barışı ve mutluluğu hak etmektedir. Bunun için önce "her kötülüğün anası" haline gelmiş İstanbul kurtarılmalıdır (Bilgin, 2010, s. 236).

Bazı romanlarda da Osmanlı Devleti'nin kaderi tamamen İstanbul'a bağlanmıştır. *Sultan'ı Öldürmek* romanında Sultan Mehmet, çadırların arasında, öbek öbek yakılmış ateşlerin başında toplanan askerlerin arasında gezinirken karşımıza çıkmaktadır. Çoğunun adını bile bilmediği bu askerlerin arasında dolanırken, çok iyi sezdiği bir hakikatle yüzleşmektedir. Zira kendi hayatı ve devletinin kaderi bu tanımadığı askerlerin elindedir. Anlatıcı, bu kısımda iç monolog ve bilinç akışı tekniğiyle sultanın ürperişlerini dışa vurmaktadır:

Bir buçuk asır önce Söğüt'te doğan umut, büyüyerek yerküreyi kaplayacak mıydı, yoksa kaynağı cılız ırmaklar gibi bu Ortaçağ kalesinin görkemli surlarının önünde kuruyup gidecek miydi? Tam bu noktada, aysız gecenin altında karanlık bir heyula gibi yıkılıp üzerine gelen Konstantiniye bakar Mehmet ve 'Ey bütün dünyanın arzuladığı şehir! Ya ben seni alacağım, ya da sen beni' diye mırıldanır (Ümit, 2012, s. 225).

Başka romanda kurmaylarına nasihat eden II. Mehmet, "Bu şehri ele geçirmediğçe, devletimizin devamı mümkün değildir." (Yeşilçayır, 2013, s. 37) diyerek benzer koşulların içine girmiştir.

2. Halkın Savaş Karşısındaki Tavrı

İncelediğimiz romanların tamamında, muhasara yaklaştıkça Osmanlı toplumunda bir fikir ve gönül birliği oluştuğunu müşahede etmekteyiz. Edirne'de, bütün Trakya'da ve Anadolu'nun tamamında halkın fetih fikrine sıcak baktığını, Anadolu'daki Bektaşilerin, Horasan erenlerinin, bütün meslek gruplarının, çiftçilerin aynı heyecan ve istekle tek vücut olduğu görmekteyiz. Halkın fethe karşı geliştirdiği olumlu tavır, romanlarda kimi zaman ikincil derecede kahramanlarla verilmiş, kimi romanlarda ise bizzat roman kahramanı olan ve fakat tarihsel bir karşılığı olmayan kahramanlar vasıtasıyla bu düşünce işlenmiştir. Mesela *Fatih Feneri*'nde romanın başkişisi Mustafa Bey'in şahsında somutlaşan bir Osmanlı tasviri yapılmıştır. Aynı sembolik yüklem romanın diğer kahramanlarından Kılıç Abdal ve Çopur Ali karakterlerine de yapılmıştır. 23 Mart 1453 günü Sultan Mehmet'in ordusu Edirne'den çıkış yapmış, her nefer ağır ve vakur bir eda ile yürüyüşe geçmiştir. Halk ordunu geçeceği istikamette yolları tutmuş, sevgi ve heyecan



içinde aslanların hareketini izlemektedir. Ordunun şehirden tamamen çıkması tam iki saat sürmüş, buna rağmen halktan kimse oturmak ve dinlenmek ihtiyacı duymamıştır. Herkes, her birinde ayrı bir renk, ayrı bir zenginlik ve ayrı bir kuvvet bulunan Anadolu askerlerini görmek, doya doya seyretmek için can atmaktadır (Kozanoğlu, 1952, s. 139).

Muhasaraya destek anlamında halk tam anlamıyla ittifak içindeyken Edirne sarayında tam bir ihtilaf söz konusudur. İncelediğimiz romanların neredeyse tamamında Zağanos Paşa'nın başına çektiği bir grup şahince bir tavır içinde iken, ordunun belli bir bölümünün yüzyıllardır desteğini arkasına almış olan Çandarlı Halil Paşa'nın tek başına muhasaraya karşı olduğunu, en azından çekimser kaldığını görmekteyiz. Akşemsettin'in de belli romanlarda Sultan Mehmet'in yanında yer alan muhasara yanlısı yeni paşalara destek verdiğini belirtmeliyiz.

Romanlarda Edirne sade bir başkenttir. Şehir, coğrafi, mimarî ve tarihî hususiyetleriyle hiç öne çıkmamış, yaşayan, canlı bir şehir olmaktan ziyade, yalnızca buradaki Osmanlı sarayına ev sahipliği yapan bir yerleşim merkezi olarak karşımıza çıkmaktadır. Edirne'den tafsilatlı biçimde bahseden tek roman *İstanbul Düşerken*'dir. Romanda Edirne her ne kadar mamur bir başkent olarak tanıtılsa da o yine de fetih hazırlıklarına ev sahipliği yapan bir tür askerî karargâhtır:

Edirne, bir süre sonra başkent olmanın önemini kaybedeceğinden habersiz, köprüleriyle, camileriyle, saraylarıyla görenlere iç geçirtmekteydi... Kibleye dönük odaları olan evleri ise Osmanlı'nın kimliğiyle bütünleşmiş İslam anlayışının en güzel tasvirleriydi. Ve şimdi o güzelim kentte Osmanlı'nın kurmayları Bizans'a vuracakları son darbe için hazırlanıyorlardı. (Latif, 2008, s. 26).

Romana göre bu şehirde yaşayan halkın tümü, Moğollar devrini büyüklerinden dinlemiş, beylikler devrini yaşamış, Timur devrini görmüş kişilerden oluşmaktadır. Dolayısıyla birçok acılar ve sıkıntılar içinde pişmiş olan bu halk, iyiyi ve kötüyü ayırt edebilen bir toplum haline gelebilmiştir. Mensup oldukları dini, Asya'da ve Türkistan'da Müslüman olmuş dedelerinden daha iyi anlayan ve yaşayan bir yeterlilik içindedirler.

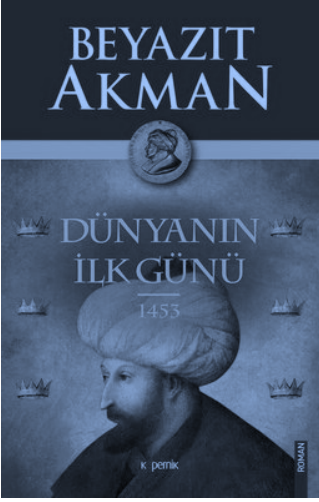
3. Sosyo-Kültürel Dinamikler

İncelediğimiz romanlarda Osmanlı adalet sistemi ve sosyo-ekonomik yapısı üzerinde etraflıca durulmadığını gözlemledik. Bunda, hali hazırda kâmil bir toplum kabulünün etkisi olmalıdır ve bu toplum her şeyi hak ettiği gibi İstanbul'u da fethedecektir. Buna karşılık Bizans halkı İstanbul'a layık değildir. Dolayısıyla incelediğimiz romanların ekseriyetinde Bizans'ın siyasi, sosyal, ekonomik, adli ve idari yapısına olumsuz bir tavır geliştirilmiştir, romanlarda uzun uzun bu konular işlenmiştir. *Tarihin Dönüm Noktası: Fatih Sultan Mehmet* romanında idealize edilmiş bir Osmanlı toplumu vardır. Kavgadan, gürültüden uzak olan Osmanlılar, "dinlerinden aldıkları terbiye" icabı aşağılık şeylere tenezzül etmezler. (Subaşı, 2013, s. 111). Bir uzlaşmazlık veya kavga olduğunda, ilk işleri karşısındakini mahkemeye davet etmektir. Kadının verdiği hükme itaat etmek ise inancın bir gereğidir. Hatta kadının verdiği hükmün doğru olmadığını düşünerek bir başka kadiya gitmek veya davayı Divan-ı Hümayun'a götürmek bile mümkündür (Subaşı, 2013, s. 112)

Müjdelenen Komutan: Fatih Sultan Mehmet Han romanında anlatılan bir anekdot, hem Fetih öncesi Osmanlı toplumunda ticari yapının ne derece yüksek olduğunu göstermesi bakımından,

hem de ahi teşkilatının bu yapının oluşmasındaki rolünü göstermesi bakımından oldukça dikkat çekicidir.⁴ Romanda Ahi Evran'ın attığı temellerin ne kadar sağlam olduğu gerçeğinin altı çizilerek, ülkeyi bahtlı ve tahtlı yapan bu ruh zenginliği öne çıkarılmıştır.

Romanlarda Türkler mert insanlardır. Bu hakkı Bizans dahi teslim etmektedir. *Fatih Sultan Mehmet-II* romanında Ulubatlı Hasan, Şehzade Orhan'ın yanına casus olarak gönderilmiş bir cengâverdir. Sarayda, Bizans muhafızlarıyla kavgaya tutuşur. Hasan, burada adeta kükremiş bir aslan gibidir. Onun kısa sürede iki muhafızı etkisiz hâle getirişini İmparator Konstantin ve Şehzade Orhan da şahit olur. Şehzade Orhan yanındakine "Bu delikanlının mert ve asil bir çehresi var. Bu yağız renk, bu mağrur duruş ancak Türklere mahsustur." (Danışman, 1970, s. 7) demekten kendini alamaz. Olup biteni seyredenlerden biri de Notaras'ın kızıdır. Çehresiyle meydan okuyan Hasan'ı garip bir heyecanla süzen kız: "Yarabbim!.. Bu Türklerin hepsi mi böyle acaba? Ne kadar da mert, ne kadar da yiğit bir adam!" (Danışman, 1970, s. 8) diye kendi kendine söylenir. Anlatıcı, mertlik ve cesaret gibi iki yüksek hasleti, Bizans sarayında İmparatora ve baş vezirin kızına tasdik ve ikrar ettirerek Türkleri yüceltir.



Dünyanın İlk Günü romanında Türklerin ilme verdikleri önem dile getirilmiştir. Kahraman-anlatıcı İtalyan Alberti, gizli bir hayranlıkla bağlı olduğu Nilüfer'le girdiği bir diyalogda Bizans halkının aksine "Türklerin yazı yazmayı ilahi bir görev gibi gördüğü" tesbitinden hareketle, "Türklerin üzerinde yazı olan bir kâğıt parçasını yere atmadıkları gibi, böyle bir kâğıt bulduklarında da yerden alıp yukarı bir yere koyduklarını" (Akman, 2012: 413) söyler. Romanda bir seyyah olan ve günlükleriyle fethe ışık tutan Alberti, buradaki gözlemleriyle Bizans halkı ile Osmanlı halkı arasındaki entelektüel uçuruma dikkat çekmiştir.

Bizans toplumunda kilise ile cemaat arasında her anlamda bir kopukluk vardır. Aynı romanda İtalyan gezgin Alberti, bir tesadüfle tanışıp âşık olduğu Osmanlı kızı Nilüfer'e Hristiyan dünyasının içine düştüğü bu açmazı anlatırken, aynı zamanda Müslüman Osmanlı ile Hristiyan Bizans arasında bir mukayese yapmaktadır: "Bizde dini metinler sadece rahiplerin tekelinde, onları kafalarına göre yorumlayıp, cahil kitleleri de kendi çıkarlarına göre yönetirlerken burada bireyler kitapları kendileri okuyup ona göre hareket ediyorlar." (Akman, 2012, s. 414) demektedir.

⁴ Menkıbeye göre "II. Mehmet, fetih hazırlıkları yaparken halkının durumunu yakından görmek ister. Edirne'nin çarşılarını gezmeye başlar. Sokağın başında bir dükkâna girer. Selam verdikten sonra:

-Bana yarım batman yağ, yarım batman bal ve biraz da peynir verin, der.

Müşterisini güler yüzle karşılayan esnaf, dikkatle yarım batman yağı tartar. Karşısındakinin padişah olduğundan bîhaber:

-Ağam, dilerseniz bal ve peynir de sarabilirim. Ancak ben yağı satarak sifrahımı yaptım. Diğer isteklerinizi de henüz sifrahımı yapmayan karşı komşumdan alırsanız memnun olurum, der.

Padişah, esnafın tavrından memnun olur. Karşı dükkândan da, yarım batman bal ve biraz peynir ister. Yarım batman balı, aynı dikkat ve nezaket ile hazırlayan esnaf:

-Allah'a şükür sifrahımızı yaptık. Peyniri de yan komşumdan alırsanız memnun olurum, der.

Sultan Mehmet, diğer dükkândan da peyniri aldıktan sonra:

-Bu millette, bu yüksek ahlak varken, değil yalnız İstanbul, dünya alınır, diyerek çarşıdan mutlu bir şekilde ayrılır"

Fetih öncesi Osmanlı toplumunda, hoşgörü temelli bir inanç dünyası vardır. *Kuşatma-1453* romanında, muhasaranın belli dönemlerinde silah ve ateş seslerinin sustuğu bir anda Bizanslılar'ı şaşkınlığa sürükleyen bir gelişme olmuştur. Osmanlı ordusu içinde Hristiyan unsurların dini ayinlerinden yükselen sesler, Bizanslıların kulaklarına kadar ulaşmıştır. Bu, Osmanlı'nın azınlıklara –çağına göre- olağanüstü bir dinî hoşgörü uyguladığının kanıtıdır. Oysa Roma'nın hâkim olduğu topraklarda halkların dinlerini, dillerini, isimlerini değiştirerek asimile edici bir politika izlediği gerçeği, 1204'teki Katolik zulmünün izlerini hafızalarından henüz silememiş bir halk için ürperti verici olmuştur. Osmanlı'nın hoşgörülü tavrı, Bizans halkı üzerinde olumlu bir etki bırakmıştır ve İmparator, bu tesiri fark eder etmez, bütün bunların bir gösteri olduğu şayiasını çıkarmıştır. Ancak halk İmparatoru ürkütecek kadar işittiklerinin tesirinde kalmıştır (Tiryakioğlu, 2009, s. 82).

4. FETİH ÖNCESİ BİZANS - HRİSTİYAN DÜNYASI

4.1. Siyasi ve Genel Durum

İstanbul, antik çağlardan beri çeşitli milletlerin ve İslam dünyasının sürekli ilgi odağı olmuş, tarih boyunca kuşatmalara maruz kalmış bir şehirdir. Ancak yapılan bütün kuşatmalara rağmen hiçbir devlet İstanbul'u elde etme hayalini gerçekleştirememiştir. İncelediğimiz romanların bir bölümünde bu konuya da değinilmiştir. Böylelikle fethin güçlüğü öne çıkarılmış, başarılması ne denli zor bir iş olduğu vurgulanmıştır. Dolayısıyla bunu başaran hükümdarın ve ordunun yüceltilecek muvaffakiyeti için zemin hazırlanmıştır.

Aslına bakılırsa sadece II. Mehmet değil, babası II Murat, Şehzade Musa Çelebi, Güzelce Hisar'ı yaptıran dedesinin babası Yıldırım Beyazıt da şehri kuşatmıştı. Onlardan çok önce Konstantinopolis'e saldıran Aceleri, Arapları, Vikingleri, Hunları, Gotları saymıyorum bile. Bütün bu halklar içinde Osmanlılardan önce şehre sadece Latinler girebilmişti, 1204 yılında. (Ümit, 2012, s. 261).

Çalışmamıza konu olan romanlarda fetih öncesi İstanbul tasvirleri genellikle olumsuz bir bakış açısıyla ele alınmıştır. İstanbul'un fiziki ve psikolojik tasvirleri son derece iç karartıcı bir mahiyettedir. Bu söylem, adeta okuyucuyu fethi razı etme aracıdır. Tespitlerimizin istisnası olacak bir roman *1453*'tür. Romanda Konstantinos öyle bir memlekettir ki:

Geniş geniş yollarında at arabaları türlü sebze ve meyve taşımaktadır. Her köşe başında bir çeşme akmaktadır. Birbirinden güzel giyimli ve alımlı kadınlar çarşılarında alışveriş yapmaktadır. Bembeyaz mermerler, seramikten heykeller, dükkânların önünü süslemektedir. Şehirde güzel bir koku vardır. Sokakların arasında rüzgârların taşıdığı bu koku, insanların evlerinin önünde yetiştirdiği çiçeklerin kokusudur. Hüzünlü bir mutluluk kaplıdır şehirde adeta. Evlerin çoğu ahşap, dükkânlar ise kâgirdi ve beyaz boyalıydı, şehirde beyazın bariz bir hâkimiyeti vardı. (Çalık, 2012, s. 66).

Derken, huzur ve şaşaa dolu günler sona erer. *Aziz Sofi* romanında Ayasofya dört gözle Sultan Mehmet'i ve askerlerini bekleyen bir roman kahramanıdır. Onun gözünden Türklerin İstanbul'a yaklaşmaları, şehri nasıl yıl yıl çembere aldıkları ve bunun sonucunda oluşan Bizans-Osmanlı siyasi ilişkileri şöyle anlatılır:

Bu yeni ortaya çıkan millet, daha doğrusu benim yeni ve ilk kez gördüğüm bu millet, öyle çekip gideceğe benzemiyordu. Gelip İstanbul'un çevresine yerleşmişlerdi ve hiç de

birakıp gitmeye niyetleri yoktu. Bizanslılar adım adım İstanbul surlarına yaklaşan, lokma lokma ülkelerini yutan bu milletten tanıya sığınıyorlardı. Belki de gözleri korkmuştu bu milletten ve ona karşı koyamayacaklarından olacak ki, sık sık bana gelip dualar ediyorlardı... Sonra gelip Üsküdar'a yerleştiler. Zaten daha önce Rumeli'ye yerleşmişler ve Edirne'yi hükümet merkezi yapmışlardı. Bizanslılar onlara korku ve hayranlıkla bakıyorlardı. Bazen dostluk çabaları fayda etmiyor, bu millet İstanbul'u muhasara ediveriyordu. İmparator elçiler gönderip hediyeler yollayarak onlardan şehri kurtarıyordu. (Yılmaz, 1976, s. 82).

Çemberin daralmaya başladığı günlerde Bizans sarayı gaflet içindedir. *Bizans'ın Son Günleri* romanına göre, yaklaşan tehlikenin farkında olanlar, yalnızca kimi halk sanatçılarının başını çektiği aydınlardır. Şehrin geniş alanlarında yapılan halk toplantıları, zamanla bir ihtilal hareketine dönüşmüştür. Konstantin'in zevk ve neşe içinde, genç ve güzel kadınları başına toplamış şekilde eğlendiği bir günde ihtilalciler sarayın etrafını kuşatır. Bu esnada:

Sarayın iç bahçesinde büyük havuzun içindeki köşkte, Konstantin, çiçeklerle donatılmış muhteşem ve zarif bir taht üzerinde oturmaktadır. Yanında veziri Notaras ve Elvira, imparatora şarap ikram etmektedir... Havuzun içinde, su üzerinde yüzen büyük kaplumbağaların sırtlarına dikilmiş olan yeşil, kırmızı, mavi renkli mumların su üstüne akseden ışıkları arasında çıplak kadınların raks ettikleri görülmekte ve çam ağaçlarının ardından akseden hazin gitara ve mandolin sedaları, gözleri ve beyinleri dumanlanan saraylıları büsbütün coşturmaktadır. (Sertelli, 1930, s. 105).

Halkın sarayın etrafını sardığı haberi geldiğinde, İmparator'un tepkisi "Saf ve bana sadık tebaamın fikir ve rahatını bozmasınlar" (Sertelli, 1930, s. 106) şeklinde olmuştur. İmparator, bütün yazı Vlaherna Sarayı'ndaki dairesinin taraçasından denizi gözleyerek geçirir (Altınyelekoğlu, 2012, s. 601).

Sarayın vurdumduymazlığı, mahalli kurtuluş örgütlenmelerine neden olmuştur. *Fatih Feneri* romanında bu türden yapılanmalara yer verilir. Halk, bir muhasara olursa, şehrin nasıl savunulacağı hususunda kafa yormakta, planlar yapmaktadır. Fakat burada da bir başıbozukluk dikkat çekmektedir. Bu kez de Hristiyan toplum içindeki her etnik ve dini yapı, kurulacak askeri teşkilatın başında kendilerinden bir kumandan olması gerektiğinde ısrarcı olur: "Kimse kimsenin nüfuzunu kabul etmiyor, her biri kendi arzusunda ısrar ediyordu. Her köşe başında bir serseri karşısına aldığı beş on kopağa şehrin yalnız kendisi tarafından müdafaa edilebileceğini ispat etmek için planlarını anlatmaya çalışıyordu." (Kozonoğlu, 1952, s. 104). İmparator nihayet yaklaşan tehlikenin farkına varmıştır: "Konstantin, ayağa kalktı. Duvardaki eski Bizans haritasının önünde durdu. Düşünüyordu. Ecdadının hükmettiği yerlerin beşte dördü kaybolmuştu. Bizans İmparatorluğu şimdi ufak bir vilayet hâlinde kalmıştı." (Sertelli, 1930, s. 112).

Hemen bütün romanda, muhasara öncesi Bizans'taki yerleşim alanlarından, nüfusundan, asker sayısından bahsedilmiş, kimi romanlarda yazarlar bu bilgileri dipnotlar vererek tarihi verilerle desteklemiştir. Buna göre Bizans sadece bir vilayet halinde kalmamış, ahali de azalmıştır. Bizans surları haricindeki köyler müstesna olmak üzere, sur dâhilinde elli-elli beş binden fazla nüfus yoktur. Şu durumda surlara yerleştirilebilecek asker sayısı beş bini geçmeyecektir. Yeni ve tehlikeli bir vaziyet karşısında, belki iki bin asker daha toplayabilecektir. "Konstantin o sabah ilk defa olarak, hissiyatına hâkim bir kumandan düşüncesiyle hareket etmeye

ve tehlikeyi yakından görmeye başlamıştır.” (Sertelli, 1930, s. 113) Özellikle Osmanlı'nın yanı başlarında bir kale diktiğini duyduktan beri İmparator da halk da iyiden iyiye korku içindedir. “Yaşlıların utanarak, gençlerin isyanın eşliğinde gezindiği günlerin birinde İmparator'un şöyle söylendiği duyulmuştur: Gençler haklı, Malazgirt felaketinden bu yana yiyip bitirdik koca imparatorluğu.” (Altınyelekoğlu, 2012, s. 602) Yine bir gün Bizans İmparatoru çaresizliğin pençesinde kıvrılırken birtakım halüsinasyonlar görmeye başlar:

Acaba Türk orduları surlardan içeri girmişler midir? Şimdi saraya doğru mu geliyorlardı!.. Bir an bütün varlığını müthiş bir korku kapladı. Gözleri yerinden oynamıştı. Damarlarındaki bütün kan çekiliyordu. Dizlerinde derman kalmamıştı. Bir eliyle duvara dayanarak yavaş yavaş sedire çöktü. Elleriyle yüzünü kapadı. Konstantin ağlıyordu (Danışman, 1970, s. 52).

Osmanlı sultanının gittikçe artan faaliyetleri, akli başında olan bütün Bizans ricalini şüphe içinde kıvrandırmaya yetmiştir: “Vakıa Bizanslılar, yüz elli seneden beri birçok defalar Türk padişahlarının tazyikine uğramışlardır. Fakat siyasi entrikalarla bu tazyikler önlenebilmiştir. Fakat bu defaki, daha evvelkilere hiç benzemiyordu (Danışman, 1970, s. 69).

“Siyasi entrika” meselesi pek çok romanda işlenmiştir. Halkın önemli bir kısmı boş ve manasız birtakım itikatlara bağlanmışsa da Bizans'ta memleketin akıbetini yakından gören münevver bir zümre de vardır. İmparator ve Veziri Notaras, romanlarda bu zümre ile sıkça müzakere halindedir. Müzakere meclislerinde her zaman din adamları da bulunmaktadır. Bazı romanlarda bu meclise dışardan Katolik din adamları da iştirak eder, katkıda bulunurlar. Bu meclislerden genellikle Türklerle uyuşma, anlaşma neticesi çıkar, o da olmazsa Bizans'ı müdafaa etmek, bunun için de surları tamir etmek fikri üzerinde durulur.

4.2. Sosyo-Ekonomik Yapı

Çalışmamıza konu olan romanların neredeyse tamamı Bizans toplumunun sosyal, ekonomik ve psikolojik yapısı üzerinde tafsilatlı bilgi içermektedir. Aynı konular Osmanlı toplumu için ayrıntılı biçimde mevzu edilmezken, Bizans söz konusu olduğunda tavır değişmektedir.

1453-Surların Altından: Fatih'in Çocukları romanında diğer romanların aksine Bizans'ta çarşı-pazar tasvirleri olumlu bir bakış açısıyla yapılmıştır.

Bizans'ın her bucağı bir arı kovanına benziyordu, her sokak bir pazardı. Her semtte birçok alışveriş yapılıyor, halk sanki harp yokmuş gibi neşeye ümit içinde dolaşıyordu. Surlarda askerler Türklerle çarpışırken, çarşılarda ve pazarlarda içki, hayvan, güzel koku, güzel kadın, elmas, ipekli kumaş, kadın, halı... Yani saltanat ve sefahati tamamlayacak her şey serbestçe satılıyordu. Sokaklarda binbir ırktan binbir kişi dolanıyordu. Batıdan, Doğudan, uzak Şarktan ve birçok diyardan Bizans'a alışveriş için akın ediliyordu (Sertelli, 1930, s. 307).

Romana göre Bizans'ta siyasi ve askeri işler yolunda gitmezken, sokaklar bundan hiç etkilenmemiş görünmektedir. Halk günlük hayatına alışlageldiği gibi devam etmekte, çarşı-Pazar cıvıl cıvıl, alışveriş edenlerle dolup taşmaktadır. Şehirdeki yabancılar, belki de muhasaranın püskürtüleceğinden emin, şehirden uzaklaşmayı düşünmemişlerdir.

Fetih öncesi ve esnasında Bizans toplum yapısı, diğer romanlarda trajik bir bakış açısıyla işlenmiştir. Açlık ve sefalet şehrin sokaklarını adeta esir almıştır: “Bizans tarihin en karanlık

çağlarından birini yaşıyor, Konstantiniye’de insanlar yeterince sağlık hizmeti görmek bir yana, kâfi miktarda su bile içemiyorlardı. Bu mübarek şehirde salgın hastalıklar, kir ve pislik kol geziyordu. Kimsenin kimseye ne bir merhameti ne bir itimadı kalmıştı. Hırsızlık ve yolsuzluk alabildiğine yaygınlaşmıştı.” (Subaşı, 2013, s. 22) İstanbul’un içine düştüğü sefaleti en çok öne çıkaran romanlardan biri de *Kara Büyülü Uyku*’dur.

Hüzünlü kent, ölüm döşeğinde son zamanlarını yaşayan ağır bir hastayı andırıyordu; surların arkasındaki bostanlar ve asma bahçeleri bakımsızlıktan harap durumdaydı. Evlerin çoğu yıkılmak üzereydiler. Kentin yollarında öbek öbek toz ve pislik yığınları görülüyordu. Uyuz kedi ve köpekler bu pisliklerin üzerine sırtüstü yatıp kaşınıyorlardı. Her köşe başı dilenciler tarafından tutulmuştu (Çıracıoğlu, 1999, s. 35).

Romana göre dilenciler, aç insanlar, uyuz sokak hayvanları, bakımsız surları ve yer yer dökülen yapılarıyla Konstantin, ağır ağır yaklaşmakta olan ölümü bekleyen bir canlı gibidir. Zenginler ve soylular, takılarını ve değerli mallarını yanlarına alarak kenti terk etmişlerdir. Geride yalnızca maceraperestler, casuslar, hırsızlar ve kendilerinin gerçek Romalı olduğunu iddia eden az sayıda soylu ile imparatorun ailesi ve yakınları kalmıştır (Çıracıoğlu: 36).

Hüzün ve çaresizliğin iyiden iyiye çöktüğü şehirde, Patrik pazar günleri Ayasofya’nın kubbesi altında toplanmış halka öte dünyadan umutlar dağıtmaktadır. Kardeşlikten, yardımlaşmadan ve imandan bahseden bu nutuklara, aç ve yorgun insanlar kulaklarını çoktan kapamıştır (Yılmaz: 87). Kentin kalbi sayılan Ayasofya, yoksulların ve dilencilerin barınağıydı artık ve günlerdir dışarıdan yardım alamayan halk aç, yorgun ve perişandır (Çıracıoğlu: 36). Bizans İmparatorluğu her bakımdan en zor günlerini yaşamaktadır.

Rum Ateşi, Prenses İrena’yı merkeze koyan ve dolayısıyla sarayı dar-kapalı mekân olarak alan bir romandır. Romanda İmparatorun ve vezirin makam odaları, sarayın geniş koridorları, dev eğlence salonları, hamamlar, bakımlı ve yemyeşil bahçeleri ayrıntılı biçimde işlenmiştir. Şehrin sokaklarında halk açlık içinde kıvrılırken, sarayda bir lüks ve şaşaa hâkimdir:

Başvekil Lukas Notaras’ın salonu, İmparator’un özel odasından daha süslü idi. Yerlere altın kakmalı mozaikler işlenmiş, pencerelere Hint kumaşından sırmalı perdeler asılmıştı. Tam orta yerdeki altın yaldızlı fildişi masanın üzerinde mevsim meyveleri konmuş, ayrıca altın kâselere de kuru yemişler doldurulmuştu. Salonun her köşesinde sarı burma ayaklı altın kollu şamdanlar vardı. Tavandaki renkli resimler göz alıyordu (Alpar, 1966, s. 17).

Sarayda israf ve konfor bu derece üst seviyede iken hazinenin durumu kimsenin umurunda değildir. Bir topçu ustası bile doyurulamamaktadır (Alpar, 1966, s. 36). “İmparator her ne kadar soyluların ve kendisinin değerli takılarını eriterek paraya çevirmiş ise de hazine açığını kapatamıyordu. Gedik büyüktü ve yama tutmuyordu. Bastırılan paralar, dışarıdan getirilen un, yağ ve şaraba gidiyordu. Mahzenleri zamanında ağzına kadar şarap ve yiyeceklerle dolup taşan zümrüt kent şimdi açlıktan kırılıyordu.” (Çıracıoğlu: 36).



Bütün bunlar yetmezmiş gibi Bizans halkının omuzlarına ağır vergiler de yüklenmiştir. Tüm gelir kaynaklarını yitirmiş olan saray, ister istemez ağzını bir hortum gibi bu aç insanların boş midelerine uzatmıştı. (Yılmaz: 88) Hatta öyle ki, kiliselerdeki mukaddes eşyalar pazarlarda satılıyor, para kalmayınca halktan yine zorla vergi alınıyordu (Şopolya, 1953, s. 59).

4.3. Bizans'ta Ahlaki Yapı

Tezimize malzeme olan romanların tamamında, kimisinde kısa, kimisinde ayrıntılı bir biçimde Bizans toplumunun ahlaki yapısından kesitler verilmiştir. Ahlaken tefessüh etmiş bir toplumun artık bu güzelim şehri hak etmediği ve bunun doğal sonucu olarak, Orta Asya'dan gelen bir kavmin şehri ele geçişi gözler önüne serilmiştir. Bunun da Tanrı'nın koyduğu yasalara uygun bir işleyiş olduğu fikri, sürekli ve sistematik olarak okuyucunun zihnine işlenmiştir. Romanlardaki bakış açılarında bu konuda bir farklılık yoktur. Sepetçiöğlü'nün "Fetih Üçlemesi"nin son kitabı olan *Gece Vaktinde Gündönümü*⁵ romanında toplumsal manzara şöyle tasvir edilmiştir:

(İstanbul'da) limanlar it, kopuk, hayta, işsiz ve ayak takımıyla dolu[ydu]. Gencecik yaşta sokağa dökülmüş bacağı açıkta kadınlar, acemi, yarı acemi, çaylak, itleşmiş, kancık köpek kaynaşmasında ısıracak adam arar kadınlar... Sonra düşkünler, sonra iki yakası hiçbir vakit bir araya gelememişler... Sonra..? Bizans idi bre bunun burası, biri bitse ulanıp öteki başlayacak. (Sepetçiöğlü, 1993, s. 202)

Aynı bakış açısıyla pek çok romanda karşılaşmak mümkündür. İstanbul'un fethini direkt olarak işlemese de olayları İstanbul'un fethine kadar götüren ilk romanlardan olan *Süleyman Musli*⁶'de anlatıcı, Musul ve Kudüs dolaylarında yaşayan roman kahramanı Süleyman'ı Haşhaşiler'in reisi Şeyhü'l-Cebel'in sevgilisi olan, ancak Bizans İmparatoru Roberdi Kortney'in karısı bulunan Margarit'i kaçırmak üzere İstanbul'a göndertir (Doğanay, 1998, s. 34). Bu vesileyle de İstanbul'dan ve tarihinden söz açılır. Anlatıcı Latinlerin 1204'de şehri istila ettiğini belirterek, sözü İstanbul'un fethine getirir ve İstanbul'un Fatih Sultan Mehmet tarafından fethedilmesiyle şehirde mimari olarak çok büyük olumlu değişiklikler olduğunu belirtir. Yani, 1243'de İstanbul'a giren Haçlılar ile 1453'de giren Türkler arasında mukayeseler yaparak ikincinin üstün görür ve medeniyete hizmet ettiğinin söyler (Uğurcan, 1995, s. 557). Ardından okuyucuya şöyle bir soru sorar: "Acaba Rum İmparatorluğu'nun Latin İmparatorluğu'na tahavvülü esnasında dahi böyle bir intizam ve inzibat hâsil olup olmadığı şu aralık hatırlınıza hutûr eder mi?" (Ahmet Mithat, 2000, s. 137) Anlatıcı tam bu noktada iki dönem arasında kıyasa girmeden önce, fetihden önce Bizans'ın ahlaken ne kadar düşkün olduğu hususunda bilgiler verir:

... isti'dad-ı zamanın gösterdiği imkân mertebesinde medeniyeti terakkî ederek o zamanın mertebeye-kemâline varmış ve fakat... ahlak ve adât şimdilerde hemen hemen tasavvur bile edemeyeceğimiz derecede bozulmuş idi. Bir hazineye bir kuşluk taamı etmek ve bir aşüftenin fuşu yolunda cihanı

⁵ Argunşah'a göre (1990) romanın isminde yer alan "gece" Bizans'ın içinde bulunduğu çöküntüyü ifade etmektedir..

⁶ Her ne kadar Zeki Taştan, Kazım Yetiş'in editörlüğünde yayımladıkları *Türk Edebiyatında İstanbul'un Fethi ve Fatih* çalışmasında, Türk edebiyatında Fatih Sultan Mehmet devrine giden ilk roman olarak Süleyman Sudî tarafından I. Dünya Savaşı yıllarında neşredilen Kızıl Köşk'ü göstermişse de, bizim yaptığımız çalışmada söz konusu romandan önce İstanbul'un fethine temas eden iki romana daha ulaşılmıştır. Bunlar Ahmet Mithat Efendi'nin *Hüseyin Fellah* (1875) ve *Süleyman Musli* (1877) adlı romanlarıdır.

fedâ eylemek, zevciyyet ve sıhriyyet büsbütün muzmahil olmak Roma'nın şu mertebe-i kemâlinde görülmüş ahvâldendir (Ahmet Mithat: 138).

Anlatıcıya göre Bizans'ta ahlaksızlık, romanın yazıldığı devir için bile tasavvur edemeyeceğimiz ölçüde almış yürümüştür. Bir hazineye bir kuşluk taamı edilmekte, bir aşüftenin fuhşu yolunda âdeta cihan fedâ edilmektedir. Nikâhsız yaşamak son derece yaygındır, aile diye bir müessese kalmamıştır. Durum, bu kadar vahimdir. Romanın ilerleyen bölümlerinde yeniden tarihsel bir yolculuğa çıkılmış, Roma'nın Doğu ve Batı diye ikiye ayrılmasından söz edilerek yeniden Doğu Roma'ya gelinmiştir. Burası, yani İstanbul, Roma İmparatorluğu'nun bölünmesinden önce de son derece büyük bir çöküntü içindedir. Bölünmeden sonra her ne kadar, Anadolu tarafından Araplar ve Türkler, Rumeli tarafından Bulgarlar ve sair kabileler burayı almak istemişse de alamamışlardır. Adı geçen bu kavimler bedevîlikten gelen güzel ahlaklarını etrafa yaymışlar ancak İstanbul'a etki edememişlerdir. İstanbul'da da yani Doğu Roma'da da ahlaksızlık son sınırındadır: “Sevdalısını imparatorluk makamına kadar is’ad için kocasına kasd eden İmparatoriçeler mi istersiniz? Kezâlik müntehabını bu belâlı mevki’e çıkarmak için o mevki’in varisi kendi ciğerparesi evladını kurban eden imparatoriçe valideleri mi istersiniz? Zevcesine malik olmak için karındaşına kasd eden birader mi istersiniz? Hâsılı hayal ve tasavvura bile sığmayacak bir hâl ki maâzallah.” (Ahmet Mithat: 139).

Anlatıcıya göre, şehvet ve hırs yalnızca sokaktaki sade vatandaşı esir almamış, ahlaksızlığın en âlâsı saraya dahi girmiştir. Nitekim kraliçeler, gizli aşklarının sarayda yükselebilmeleri için gerektiğinde kocalarına kıyabilmekte, hatta evlatlarını kurban etmektedirler. Zevcesine sahip olabilmek için kardeşini öldürenler ve niceleri... Hasılı, Bizans hiçbir hayal ve düşünceye sığamayacak bir batağın içindedir.

Bizanslılar kadına ve güzele hayrandır; onlar için her şey kadın, zevk, sefahat ve eğlenceden ibarettir (Danışman, 1970, s. 164). Şehrin sokaklarını esir alan şehvet, sadist mazoşist davranışlara dönüşmüştür: “Son günlerde güzel kadınlar sokağa çıkacakları zaman eski elbiseler giyiyor, çirkin görünmek için yüzlerine çamur sürüyorlardı. Çünkü güzel kadınlara taarruz ediliyordu. Sokaklar sarhoşlarla dolu idi. Erkekler şehvet anlarında kadınların çıplak vücutlarını kırbaçlarla dövüyor, bu vücut azabından kadınlar zevk alıyorlardı.” (Şapolyo, 1953, s. 60).

Şehrin belli mekânları zengin ve soylular için birer fuhuş yuvasıdır. Konstantiniye'nin aç ve sefil uykuya daldığı gecelerde, zenginler kendileri için hazırlanan hamam sefalarına iştirak ederler. Baştanbaşa mermer kaplı salonlar, kıymetli heykeller, altın ibrik ve tabaklarla dolu gümüş masalarda yenen yemekler, küçüklü büyüklü havuzlara aslan ağızlarından akan sular, bunların hepsi zenginlerin konforu içindir (Tepedenlioğlu, 1973, s. 65). Bu hamamlardan en meşhuru da Dalila isimli bir yabancı kadının işlettiği Bosforüs'tür. Bizanslıların çoğunun “aşk tapınağı” diye andığı bu hamamın dünyada eşi benzeri yoktur.

Dünyanın dört bir tarafından kopup gelen gemi kaptanları, zengin tüccarları bu aşk evine uğramadan gitmezlerdi. Galata Cenevizlilerinin altınları her akşam oluk oluk Bosforüs'e akardı. Bizans'ın fakir düşmüş asilleri de buraya uğradı. Kadın, onlardan para beklemezdi, ama adlarından faydalanırdı. (Alpar, 1966, s. 34)

Ayrıca Bizans imparatorlarının kendileri için inşa ettirdikleri bir hamam vardır ki, orasının adı Vlakerna Hamamıdır. Şehirde giderek yaygınlaşan bir başka alışkanlık da kumardır.

İmparator her ne kadar şehirde kumar oynamayı yasak etmişse de kimsenin dinlediği yoktur. Mor kadife elbiseler giymiş, yüzleri kadın gibi boyalı, kakülleri gözlerine dökülen genç oğlanlar isteyenlere şarap getirmektedir (Alpar, 1966, s. 134). Romanda bu şekilde Bizanslı zenginlerin eşcinsel eğilimleri olduğu ima edilmiştir.

Bizans halkı, haksızlıklarla birbirinin gözünü oyan ve (birbirinin) elindeki bir lokma ekmeğe göz diken insanlardır. (Tuğcu, 1972, s. 13) Aynı zamanda, ateşli, sıcakkanlı, dedikoduyu, eğlenceyi çok seven bir millettir Bizanslılar. En ufak bir olay büyüyor, dallanıyor, budaklanıyor, şehirde türlü söylentilere yol açıyordu (Alpar, 1966, s. 22).

Bizans, zenginlik fakiri, güçlünün zayıfı sindirdiği, ezdiği bir toplumdur. Parası olanlar her şeye sahiptir. Ancak kendi hâlindeki insanların çocukları askere alınmaktadır (Tuğcu, 1972, s. 59).

Bizans toplumunda sosyal yapının bozulmasında adalet mekanizmasının çökmesi önemli rol oynamıştır. Ahlaksızlık ve adaletsizlik birlikte büyümüş, adeta birbirini besleyen unsurlar hâline gelmiş, adaletin çalışmadığı yerde iş başa düşmüştür: “Bir erkeğin yanında bulunan bir kadına yan gözle bakmasıyla birlikte yapılması gereken tek şey, düello ile karşısındakini öldürmektir. Bu kanunsuz ve yersiz hareketinden dolayı şiddetle alkışlanır ve nâmı yürür, ölene de bakılmazdı. Aynı kişi herhangi bir harpte bir kalenin surunu yıksa, belki de bu kadar rağbet görmezdi.” (Subaşı: 111).

Yoksulluk, başını alıp giden adaletsizlik ve umutsuzluk zamanla Bizans halkını sokaklara dökmeye başlamıştır. Vatansever gençlerin başını çektiği gruplar, şehrin belli meydanlarını, özellikle de mabetlerin içini ve önünü doldurmaya başlamıştır. Gün geçtikçe dozu artan eylemler zamanla bir isyana dönüşmüştür. Sarayın isyanları bastırma konusunda aldığı tedbirler oldukça sert olmuştur: “Bu isyanlar ise pek kanlı olarak bastırılıyordu. Asilerin vücutları parça parça ediliyor, gözleri oyuluyordu. Bazen asilerin kesik başlarıyla içki masasında top oynuyorlar, sonra bu kanlı başı ailelerine gönderiyorlardı.” (Şapolyo, 1953, s. 53).

İsyanları bastırmak için İmparator’un aldığı önlemlerden biri de hafiye teşkilatı kurmaktır. Toplum içinde ne kadar ahlaksız ve merhametsiz varsa, onlar önlerine geleni İmparator’a jurnal etmeye başlamıştır. Yakalananlar ise yargılanmaksızın vücutları şişe geçirilerek at meydanında bir ateşte cayır cayır yakılmaktadır (Şapolyo, 1953, s. 60). Hafiyeler yüzünden toplumda huzur kalmamış, kimsenin kimseye güvenmediği, herkesin tedirgin olduğu bir dönem başlamıştır. Hukukun tamamen ayaklar altına alındığı bu dönemde İmparator işlenen suçlara pek aldırmaz; büyük davaları, Bizans’ın kurtuluşundan sonraya bırakmaya başlamıştır. Belki de genel bir afla ortalığın temizlenmesi hesap edilmektedir (Tuğcu, 1972, s. 75).

4.4. Yaklaşan Tehlike Karşısında Bizans Halkının Tavrı

İstanbul’un fethini konu alan romanların bir kısmında Bizans halkının yaklaşan tehlikenin farkında olduğu görüyoruz. Diğerleri umursamaz biz tavrı içindedir. Muhasara başladıktan sonra bile halkın bir kısmının şehrin savunulmasından yana olduğu, diğer kısmının ise şehri savaşmadan teslim etmekten yana olduğunu görüyoruz. Yine romanların pek çoğunda halkın umutsuz ve moralsiz olduğunu, korku ve çaresizlik içinde kaldığını görmekteyiz.

Zuhuri Danışman’ın romanında Bizans sokakları adeta bir nehir gibidir. İnsanlar birbirini ite kaka, güle oynaya sirke doğru gitmektedir. Herşey alışıla geldiği üzere kendi doğal mecrasında işlemektedir. İmparator da bu gidişattan son derece memnundur. Halk ve İmparator yakınlarında

dolaşan tehlikenin hiç farkında değildir. Kimse geleceği düşünmemekte, herkes günü gününe yaşamaktadır. (Danışman, 1970, s. 5) Aynı eğlencelerden sarayda da yapılmaktadır. İmparatorun verdiği davetlerde içki su gibi akmakta, yarı üryan Bizans dilberleri süslü saray adamlarının kollarında dolaşmaktadır. (Danışman, 1970, s. 32) Bu davetlere ilgiyi en çok genç kızlar göstermektedir. Çünkü İmparator hâlâ bekârdır ve kiminle evleneceği belli değildir. Kızların içinde en şanslı olanı hiç kuşkusuz Başvekil Grandük Notaras'ın kızı İren'dir.⁷

Bizans'ta gaflet o kadar had safhadadır ki, İmparatorluk Meclisinde tartışılan konu "meleklerin kadın mı, erkek mi olduğu"dur. Günlerdir tartışmanın sürdüğü konsülde geçici patrik ve diğer üst düzey din adamları, komutanlar, üst yöneticiler ve asiller hararetli bir şekilde bu konuyu müzakere etmektedirler (Latif, 2008, s. 70).

Sarayda işler bu şekilde yürürken, aynı umursamaz hava dışarıya da hâkimdir. Halk, heyecan ve eğlence dolu oyunların peşinde, hayatından gayet memnun bir vaziyettedir. Bu eğlencelerin en meşhuru "tyzkaninon"dur.⁸ Final müsabakalarının olduğu günlerde Konstantiniye hop oturup hop kalkmakta, kadınlar ve erkekler heyecan içerisinde hipodroma koşmakta, bu kapışmayı seyretmeye can atmaktadır (Altınyeleklioğlu, 2012, s. 190). Hâl böyle iken, Bizans'ı koruyacak ve uğrunda kanını dökecek insanlar pek azdır: "Yalnız yemek yemek, gülüp oynamak istiyorlardı. Her akşam içki âlemleri devam ediyor, akşamdan şarap içmeye başlıyorlar ve gece yarısı mideleri dolunca bir tüyü ağızlarına sokarak kusuyorlardı. Sonra tekrar sofralarına dönüyorlardı." (Şapolyo, 1953, s. 59).

Bizans'tan savaşa karşı olanlar ya savaştan kaçmakta ya da şehri terk etmektedir. Muhasaranın en hararetli yerinde, Latinler ve Cenevizliler, Bizans'ın müdafaası için canla başla savaşırken, şehrin asıl sahipleri olan Rumlardan birçokları, surlara koşup felakete göğüs germemek için türlü özürler ve bahanelerle ortadan savuşmaktadır. Ailelerinin himayelerini, kadınlarına ve çocuklarına yiyecek tedarikini bahane ederek evlerinde kalmayı tercih etmişlerdir. Bunu fark eden İmparator birçok tedbirlere girişir. Asker kaçaklarına, şiddetli cezalar tertip edilir. Birinci defada askerden kaçanlar, büyük meydanlarda ve halk arasında yüzüstü yere yatırılıyor, kamçı ile dövülüyordu. Aynı asker bir daha kaçacak olursa, idam ediliyordu (Şakir, 1940, s. 158).

Kalenin akıbetinden ümidini kesen pek çok kişi, paralarını saklamaya başlamıştır. Onların planı, bir karışıklık durumunda bir yerlere saklanmak ve sonra bir yolunu bulup kalenin dışına kaçmaktır. Şehirde kalanlar ise daha önce depo ettikleri yiyeceklerle geçiniyor, kendi hemşerilerine yardımdan kaçınıyorlardı (Tuğcu, 1972, s. 75).

Sokakta bütün bunlar olup biterken sarayda hararetli tartışmalar sürüp gitmekte, şehrin sahipleri yaklaşan tehlikenin nasıl bertaraf edileceği üzerinde çareler aramaktadır. Neredeyse bütün romanlarda bu husus üzerinde durulmaktadır. Bizans'ın neler yapabileceğinin, önündeki seçeneklerin neler olduğunun masaya yatırıldığı bu toplantılarda, Bizans'ın Osmanlılarla, Anadolu'daki beyliklerle ve diğer Hristiyan devletlerle ilişkilerine ait detaylar ortaya çıkmakta, adeta devrin bir siyasi panoraması oluşmaktadır:

⁷ İncelediğimiz romanların içinde çoğu kez İren, bazen İreni, bazen de Eleni ismiyle karşımıza çıkan bu genç kız, Zuhuri Danışman'ın bu romanında vezirin kızıdır. Bu bahis çalışmamızın ilerleyen kısmında ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

⁸ Tyzkaninon, özel olarak bu iş için eğitilmiş atlara binen oyuncuların, ellerindeki sopalarla yerdeki küçük taş topa vurarak oynadıkları bir oyundur. Amaç, topu, rakip sahadaki iki direğin arasından geçirebilmektir.

İmparatorun sarayı gün oluyor bir cenaze evini andırıyordu. İçinde bir koşuşma, bir çırpınma, bir ağlaşma... Kederli, ümitsiz, sarı yüzler, anlaşılması güç fısıltılar... Gün oluyor, batmak üzere olan bir gemiyi andırıyordu. Herkes bir tarafa kaçışıyor, koca sarayda kedi köpek bile kalmıyordu. Köhne Bizans şehri, etrafını avcılar sarmış yağlı bir domuz yavrusuna benziyordu. Sağa koşsa, kaba etine dişlerini geçiren ve bir türlü doymayan Galatalı Cenevizliler, Venedikliler. Sola koşsa, elindeki kargısıyla ikide bir ensesine vuran Türkler. (Kozanoğlu, 1952, s. 146).

İncelediğimiz romanların ekseriyetinde İmparator Konstantin vatansever bir kahramandır. Başvezir Notaras ise bazı romanlarda vatansever, bazı romanlarda hain, bazı romanlarda da şehrin müdafaasına karşı çıkan, gereksiz yere maddi ve manevi bir zarar görmeden şehrin teslim edilmesini savunan bir devlet adamıdır.⁹

Bizans'ın yaşadığı korku ve içine düştüğü çaresizlik, bir takım halk inanışları oluşturmaya başlamıştır.

Aya Todozia Kilisesi'nin önünde bir ayın başlamıştır. Gözleri yaşlı genç kızlar, gözleri yaşlı ihtiyarlar vardır orada. Ağlayanlar, dua edenler, hıçkırıklar, diz çöküp Allah'a yalvaranlar vardır. Kürsüde konuşan bir papaz tatlı, kandırıcı bir sesle dinleyenlere:
-Korkmayın evlatlarım diyordu. Türkler şehirden içeri girseler bile, Çemberlitaş'a kadar yürüyecekler, orada bir melek gökten inip onları ta uzaklara sürecektir. (Alpar, 1966, s. 244).

Bir başka romanda birinci tekil anlatıcı yaşanan korkuyu şöyle anlatmıştır:

Artık korkmamıza gerek yoktu. Ayasofya'ya gelmiştik. Başmelek Mikhael, kılıcını çekerek barbarları Forum Konstantini'nin önünde durduracak, oradan onları ta Kızıl Elma'ya dek ebediyen sürecekti. Büyük kiliseye girebilmek için herkes birbirini eziyordu. Atrium¹⁰daki aslan başlı havuza düşmüş birkaç kişiyi suyun içinde çırpınırken gördüm. "Az sonra onları karşılayacak olan sondan önce, günahlarını son bir kez daha yıkamak, arınmak istiyorlar diye düşündüm. İçeride insanları çıldırtmaya yeten korku dalgası bende nedense yoktu. Son bir darbe kapıyı parçalayacaktı sanki. Okuldayken bize İmparator İustinianos'un (482-565) bin yıl önce, bu kapının ahşap kanatlarını Nuh'un gemisinin kalıntılarında yaptırıldığını söylemişlerdi. Kapının mermer çerçevesinin üzerine de Azize Euphemia¹¹'nin lahdi yerleştirilmişti. "Zavallı Türkler bunları bilmiyor. Kapıyı kırdıklarında azizenin lahdi tepelerine düşerek, onları ezecek. Nuh da yeni bir tufanla hepsini boğacak" diye düşündüm. Sonra kendime acıdım. Ne yazık ki batıl inanç, Bizans ruhunun hep bir parçası olagelmişti. (Coral, 1998, s. 139).

SONUÇ

İstanbul'un fethinin ele alan tarihsel romanların çoğunda, fethin öncesinde dair surların her iki tarafına dair tespitlere rastlanmaktadır. Buralardan hareketle siyasi ve askeri sonuçlara, ekonomik ve toplumsal tahlillere ulaşılabilmektedir.

⁹ Notaras'ın hain olduğu romanlarda, bu duruma karşılık olarak Çandarlı Halil Paşa da haindir. Bu romanlarda Notaras, hem canını hem de bir köşeye bucağa saklayabildiği paralarını kurtarmayı ummaktadır.

¹⁰ Eski Roma yapıtlarında üstü açık yapılarına verilen ad

¹¹ MS. 4. yüzyılda yaşamış bir Hristiyan kadındır. Döneminde henüz pagan inancına sahip Romalılar tarafından işkenceyle öldürüldüğüne inanılmıştır.

Açıkça görülmektedir ki 29 Mayıs 1453'e varan süreçte Osmanlı cephesi daha istekli ve hazırlıklıdır. Hem sarayda hem de Edirne sokaklarında büyük bir coşku ve istek vardır. Genç Padişah Sultan Mehmet, fethin arkasındaki siyasi-askeri kadro ve bunlara ilaveten ilmi ve manevi şahıslar fethi tam olarak hazırlıklıdır. Hazırlıklar daha çok teknik ve askeri alanda yapılmıştır. Teknik hazırlıklardan en çok dikkat çekenler Rumeli Hisarı'nın inşası, Urban Usta direktörlüğünde toprakların dökümü ve donanmanın ıslah çalışmalarıdır. Siyasi hazırlıklar bağlamında ise Karaman Beyliği üzerine yürünüp Doğu sınırlarında güvenliğin temin edilmesini, Mora ve bazı adalardaki Venedik ve Ceneviz unsurlarıyla yapılan karşılıklı centilmenlik antlaşmalarını ve Macarlar başta olmak üzere Batı'daki diğer Hristiyan unsurlarla ilişkileri sakinleştirmeye yönelik barışçı adımların atılmasını örnek olarak verebiliriz. Yapılan askeri hazırlıklar ise yeniçeri ocağının talim ve terbiyesinin temin edilmesi, şımaran bazı ocaklara hadlerini bildirecek türden cezaların verilmesi, Rumeli ve Anadolu bölgesinden gönüllülerin getirilmesi ve İstanbul çevresindeki bazı ufak kale ve adaların fethi şeklindedir.

Diğer taraftan surların içinde, yani Bizans cephesinde bambaşka bir dünya yaşanmaktadır. Kral, başvezir ve diğer askerî erkân, genç padişah Mehmet'i hafife almaktadır. Sarayın içinde zevk ve sefa saltanat sürmekte, dışında ise tam bir fakirlik ve çaresizlik görülmektedir. Kimse yaklaşan tehlikenin farkında değildir. Bunlara ilaveten hem saray içinde hem de İstanbul sokaklarında toplum ahlaken tefessüh etmiş durumdadır. Akli başında olan birkaç kişiyi de kimsenin dinleyecek hâli yoktur. Fethi iyice yaklaşıldığı aylarda bazı tedbirler alınmış olsa da artık iş işten geçmiştir. Kader ağlarını örmüştür ve İstanbul için sona yaklaşmaktadır.

Bizans tarafı tehlikenin farkına çok geç varmışsa da, Sultan Mehmet'in niyetinin anlaşılmasından sonra Edirne'ye gönderilen casuslar vasıtasıyla bilgi toplama faaliyetlerinin yapıldığı görülmektedir. Bu arada Bizans sarayının toplantı salonlarında yüksek seslerle Katolik ve Ortodoks kiliselerinin birleştirilerek tehlikenin bertaraf edilmesi planları yapıldığı görülmüştür. Ancak gerek mezhep farklılığı ve gerekse 1204'teki Katolik zulmünün getirdiği güvensizlikler nedeniyle, emrindeki birkaç bin askerle son anda şehrin savunması için koşup gelen Giustiniani hariç, bu anlamda bir güç birliğinin sağlanamadığı görülmüştür. Şehrin savunmasına yönelik olarak da surların tamir edilmesi gibi ufak çaplı askeri hazırlıkların yapıldığını belirtmeliyiz.

Nihayet Nisan ayının başında muhasara başlamış ve elli iki günün sonunda, 1453 Mayıs'ının 29. Günü, Osmanlı orduları surları aşip şehre girerek fethi gerçekleştirmiştir.

KAYNAKÇA

- Ahmet Mithat, (1875). *Hüseyin Fellah*. İstanbul: Kırkanbar Matbaası.
- Ahmet Mithat, (1877). *Süleyman Muslî*. İstanbul: Kırkanbar Matbaası.
- Ahmet Ümit, (2012). *Sultanı Öldürmek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Akman, Beyazıt (2012). *Dünyanın İlk Günü*. İstanbul: Epsilon Yayınları.
- Altınyelekçioğlu, Ceyhun (2012). *Güneşin İmparatoru Fatih*. İstanbul: Artemis Yayınları.
- Argunşah, Hülya (1990). *Türk Edebiyatında Tarihi Roman*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Argunşah, Hülya (2002). "Tarihî Romanın Yükselişi", *Hece* (Türk Romanı Özel Sayısı), s. 65-67.

- Boyunağa, Ahmet Yılmaz (1985). *Korkusuz Cengâver*. İstanbul.
- Coral, Mehmet (1998). *Bizans'ta Kayıp Zaman*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Coral, Mehmet (1999). *Konstantiniye'nin Yitik Günceleri*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Çelik, Yakup (2002). "Tarih ve Tarihî Roman Arasındaki İlişki", *Bilig*, S. 22, s. 65-67.
- Çıracıoğlu, Vecdi (1999). *Kara Büyülü Uyku*. İstanbul: Can Yayınları.
- Danışman, Zuhuri. (1970). *Fatih Sultan Mehmet*, İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi.
- Dayanç, Muharrem (2009). "Yeni Türk Edebiyatı Kaynağı Olarak Tarih ve Tarihî Eleştiri", *Turkish Studies*, C. IV.
- Doğanay, Mehmet (1998). *Ahmed Midhat Efendi'nin Romanlarında İstanbul*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Erman, Murat (1998). *Beyazateş Adası*. İstanbul: Telo Yayınları.
- Gögebakan, Turgut (2004). *Tarihsel Roman Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gürsel, Nedim (1995). *Boğazkesen-Fatih'in Romanı*. İstanbul.
- Hüseyin Latif (2008). *İstanbul Düşerken*. İstanbul: Bizim Avrupa Yayınları.
- Kara, Halim (2012). *Osmanlı'nın Edebi Temsili: Türk Romanında Fatih*. İstanbul: Hat Yayınları.
- Kongar, Emre (1999). *Hocaefendinin Sandukası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kozanoğlu, Abdullah Ziya (1952). *Fatih Feneri*, İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Lukacs, György (2008). *Tarihsel Roman* (Çev. İsmail Doğan). Ankara: Epos Yayınları.
- Moralizâde Vassaf Kadri, *Şimal Rüzgârları*, (Haz: Zeki Taştan), Akçağ Yayınları. Ankara 2006 (ilk yayım yılı 1915)
- Namık Kemal, (1880). *Cezmi*, İnkılap Yayınevi, 1992 (ilk yayım yılı 1880).
- Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1980). *Ebem Kuşağı*. İstanbul: İrfan Yayınevi.
- Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1980). *Sabır*. İstanbul: İrfan Yayınevi.
- Sepetçioğlu, Mustafa Necati (1980). *Gece Vaktinde Gündönümü*. İstanbul: İrfan Yayınevi.
- Sertelli, İskender Fahrettin (1930). *Bizans'ın Son Günleri*, İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kütüphanesi.
- Subaşı, Ebubekir (2013). *Tarihin Dönüm Noktası: Fatih Sultan Mehmet*. İstanbul: Mavi Lale Yayınları.
- Şapolyo, Enver Behnan (1953). *Fatih İstanbul Kapılarında*, İstanbul: Rafet Zaimler Yayınevi.
- Şehbenderzâde Filibeli Ahmet Hilmi, (1908). *Öksüz Turgut*. İstanbul.
- Taştan, Zeki (2005). "Türk Romanında İstanbul'un Fethi ve Fatih", *Türk Edebiyatında İstanbul'un Fethi ve Fatih*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Tepedenlioğlu, Nizamettin Nazif (1928-1930). *Kara Davut*. İstanbul: Türkiye Matbaası.
- Tuğcu, Kemalettin (1972). *Bizans Yıkılıyor*, İstanbul: İtimat Kitabevi.
- Türkeş, Ömer (2002). "Romana Yazılan Tarih", *Toplum ve Bilim*, S. 91, s. 166-213.
- Uğurcan, Sema (1995). "Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Tarih ve Medeniyet", *Türk Dili Dergisi*, s. 521-528.
- Wellek, Rene vd. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Smağul Elubay'ın *Tüs* Adlı Hikâyesinde Yapı ve İzlek

ÜLGEN AZRA TOPCU* - DOÇ. DR. EKREM AYAN**

Öz

Smağul Elubay modern Kazak edebiyatının dikkat çekici edebiyatçılarından biri olarak karşımıza çıkar. Daha çok senarist yönü ağır basmakla birlikte hikâye ve roman türlerinde kaleme alınmış eserleri de edebiyatta yer bulmuş ve bizlere araştırma imkânı tanımıştır. Elubay bu hikâyesinde öteki dünyadaki yaşantıyı kahraman Sattar üzerinden anlatır. Sattar, gözlerini açtığı anda öldüğünü fark eder ve kendini ahiret hayatında bulur. Tanrı figürü olarak karşımıza Tolstoy çıkar. Öteki dünyada da kadınların erkeklere hizmet ettiği ve erkek egemenliğinin toplumun her sahasında olduğunu dile getirmesi bakımından, toplumda kadınların geri planda bırakılmasına getirilmiş bir eleştiri olarak değerlendirilebilir. Ayrıca cennette olmalarına rağmen boş yaşamaktan şikâyetçi olan bir grubun "Tanrı"ya karşı isyan çıkarıp, komplo hazırlamasını da insanoğlunun öteki dünyada bile huzursuzluk çıkarabileceğinin kanıtı olarak sunar. Düşünen, sorgulayan ve eleştiren bir Kazak gencine mercek tutmuştur.

Anahtar sözcükler: Tüs, Smağul Elubay, Kazak edebiyatı, yapı, izlek

THE STRUCTURE AND THEME IN SMAĞUL ELUBAY'S STORY "TÜS"

Abstract

Smağul Elubay appears as one of the remarkable authors of modern Kazakh literature. Although his scriptwriter aspect predominates, his works written in the genres of stories and novels also found a place in literature and gave us the opportunity to research. In this story, Elubay tells the afterlife through the hero Sattar. Sattar realizes that he is dead when he opens his eyes and finds himself in the afterlife. Tolstoy appears as the figure of God. It is seen that women serve men in the afterlife as well, which is a criticism of the spread of male domination all over the universe. In addition, a group that complains about living empty-handed although they are in heaven rebels and organizes a conspiracy against "God", and this is presented as a proof that human beings can cause unrest even in the afterlife. In the work, the focus is on a Kazakh youth who thinks, questions and criticizes.

Keywords: Tüs, Smağul Elubay, Kazakh Literature, Structure, Theme.

* Muğla S.K. Ün. Sosyal Bilimler En. YL Programı, ulgenazratopcu@gmail.com, orcid.org/0000-0002-2272-1760

** Muğla Sıtkı Koçman Ün. Edebiyat Fak. ÇTLE Bölümü, ekremayan@hotmail.com, orcid.org/0000-0001-7967-6481

Gönderim tarihi: 30.10.2020

Kabul tarihi: 25.12.2020

GİRİŞ

S mağul Elubay'ın diğer hikâyeleri arasında "Tüs" hikâyesi hem biçimsel olarak hem de konu olarak ilk bakışta ayrılır. Olay Sattar isimli genç bir Kazak'ın gözlerini açıp kendini öbür dünyada bulmasıyla başlar. Daha sonrasında ise Sattar'ın başından geçenler ve gözlemleri üzerine hikâye şekillenir. Azrail'in ardına düşen Sattar ve diğer dört Kazak yoldaşı cennete ulaşabilmek için bir dizi kıl köprüden geçmek üzere ilerlemeye başlar. Ağzından dua eksik olmayan Sarıklı Kazak, son köprüden geçtikten sonra komünist olan diğer bir Kazak'ın da onunla birlikte cennete gidecek olmasına itiraz eder ve melek tarafından köprüden atılır. Sattar ve kalan üç yoldaşı için cennet hayatı başlar. Sattar kendine verilen huri Ayzat ile tanışır ve ondan cennet yaşamıyla ilgili bilgiler edinir. Her ne kadar diğer Kazaklar hallerinden memnun olsalar da Sattar bu yeni durumdan memnun kalmaz. Çünkü amaçsız yaşamak ona göre değildir. Ağaç oyma konusunda usta olan Sattar bir gün Tanrı'nın huzuruna varıp bir atölye istemeye karar verir. Öfkeli Tanrı bu isteği sert bir şekilde reddeder ve Sattar'ı huzurundan kovar. Tanrı'nın bekleme salonundan çıkan Sattar'ı bir grup insan karşılar. Bu kişiler de daha önce Tanrı'dan isteklerini alamamış kişilerdir. Kendilerini gizli bir örgüt olarak nitelendiren bu bir grup insan Sattar'ı da kendilerine katılma konusunda ikna eder. Planları o gece saat on ikide cenneti havaya uçurmaktır. Sattar da bombalardan birini yerleştirme görevi üstlenir. Saatler on ikiyi gösterdiğinde patlama cennette değil gökyüzünde gerçekleşir. Olan biteni erken fark eden Tanrı, Sattar ve diğer gizli örgüt üyelerini cezalarını çekmek için cehenneme gönderir.

1. YAPISAL KURGU

1.1. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Yazınsal metinlerde anlatıcı ve bakış açısı metnin diğer teknik unsurlarını da etkileyen ve onları dönüştüren bir unsurdur. "Bakış açısı, en basit tabiriyle, yazarın olayı anlatmak için durduğu varsayılan noktadır" (Yavuz, 2018: 16). İşte anlatının diğer unsurlarını etkileyen nokta da budur. "Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir" (Aktaş, 1991: 84).

Tüs, her şeyi bilen hâkim bakış açısına sahip anlatıcı ile kaleme alınmıştır. Burada, üçüncü şahıs kişi adını kullanan anlatıcı, olayların dışındadır, onlardan etkilenmez ve gerçekleşen olayı her yönüyle bilir. Anlatıcı, "tanrısal konumu itibariyle hem anlatı dünyasındaki karakterleri, hem de anlatının dışında kalan okuyucuyu yönlendirebilir. İsterse kahramanların zihinlerine, iç dünyasına girer, gizli kalmış duygu ve düşünceleri dışa vurabilir. Hatta olayları hızlandırıp yavaşlatabilir" (Tekin, 2012: 58).

Elubay, Tüs'de bu bakış açısının olanaklarından yararlanmışır. Anlatıcı, kahramanın psikolojik yapısını, fiziksel özelliklerini ve olayın tamamını bilecek konumdadır. Dahası, karakterler hakkında çıkarımda da bulunur: "Sattar dört yoldaşının içinde, dudağı fısıldayıp gelen orta yaşlı tıknaz kişiyi inceledi. Tıknaz kişi yol üstünde ak kıyafetinden bir parça yırtıp başına sardı. Şimdi dindar kişi gibi göründü."

1.2. Zaman

Zaman, söz konusu bir anlatı türü olduğunda oldukça büyük bir öneme sahiptir. Yazar, metni oluştururken belirli bir zaman dilimi tercih eder veyahut da kurgular. Çünkü yazınsal metin mutlaka bir zamanda meydana gelir. Olayın olmaya başlaması bile bir zamanın göstergesidir. Bu nedenle Forster'a (1982: 67) göre de her metinde mutlaka bir saat vardır. Buradan yola çıkarsak Sattar'ın Gazetecilik bölümünden mezun olması, hikâyeye kahramanlarından ihtiyar bir Kazak'ın komünist ideolojiye sahip olması bizlere az çok fikir yürütme imkânı sunmaktadır.

Sattar'ın öbür dünyada gözlerini açmasıyla başlayan hikâyeye bu olayın ardından sekiz dokuz günlük süreci ele alır. Hikâyede zaman kavramına en net yer verilen kısım da "Cennet hayatının sekizinci günü, gece Sattar kendi payına düşen huriyi koluna takıp gezmeye çıktı." ifadesidir. Hikâyenin ütopya denebilecek ögeler barındırması zaman kavramını belirleme konusunda işleri zorlaştırmaktadır.

1.3. Mekân

Mekân kavramı bir anlatının olmazsa olmaz unsurlarından bir diğeri olarak karşımıza çıkar. Özellikle de Tüs Hikâyesinde olduğu gibi söz konusu olay farazi bir mekânda geçiyor ise bu anlatımın çok hassas bir dengede tutulması, okurun mekânı tahayyül edebiliyor olması oldukça elzemdir. Smağul Elubay, bu hassas dengeyi korumayı başarmış ve bilindik anlatılardan yola çıkan tasvirleri Kazak kültürüyle harmanlayıp okura hayal etme, canlandırma imkânını da son derece büyük bir ustalıkla sunmuştur.

Tzavatan Todorov mekân kavramının belirleyicisinin durağan (statik) ve devrimsel (kinetik) durum olduğunu ifade eder (1995: 238-239). Bu doğrultuda yer yer kinetik durum –örneğin kıl köprülerden geçilmesi- belirleyici olsa da hikâyeye esas olarak statik durum çevresinde şekillendirilmiştir.

Olay, yazarın kurguladığı "öbür dünya" olarak ifade edebileceğimiz bir yerde cereyan eder. İslam anlayışında mahşer anlatımıyla büyük benzerlikler gösteren öbür dünya, Kazak coğrafyasında yola çıkmış betimlemelerle de dikkat çekicidir. Geniş bozkırlar, kıl köprüler ve en nihayetinde gösterişli yapılarla süslü cennet, hikâyede mekân olarak kullanılan öğelerdir. Bu noktada kurgusal düzlemde mekânı üç farklı şekilde ele alabiliriz: İlki Sattar'ın ve o gün içinde ölen diğer insanların gözlerini açıp öldüklerini fark ettikleri alan, ikinci cennete giden yolda geçilmesi gereken kıl köprülerin yer aldığı alan ve sonuncu olarak cennet bahçesi. Hem olayın hem de mekânın ütopyik unsurlar taşımaları inceleme yaparken kesin yargılara varmamızı güçleştirir. Bu noktada dikkat çekici olan konu Smağul Elubay'ın kurguladığı mekânı betimlerken sık sık realist gözlemlerini yansıtıyor olmasıdır. "Kiremit rengi geniş bozkır iyice genişleyip gitmiş. Uğuldayıp duran zaman yelinin mızıkası gibi ağıt yakan sesinden başka canlı yok. Tepede boz rengi hareketsiz kalan gökyüzü. Aşağıda bundan sonra ne olacak diye düşünüp beli bükülen taşlar. Derin sessizliği bozup bir topluluk hazırlanıyor. Bozkırı doldurup Pazar yeri gibi kalabalıklaşıyor. İşte onlar kıl köprüünün üzerine varıyor... İşte biraz sonra gözden kaybolacaklar..." Alıntıda da görüldüğü gibi yazar öbür dünyadaki çevreyi bozkır, gökyüzü, taş gibi öğelerle ifade etmiş ve kurguladığı mekânı okur için daha kolay tasavvur edilebilir bir hale getirmiştir. Hatta kimi zaman

mekân olarak bir yapının tasvirini yaparken dünyada bulunan bir mimarî bir esere benzetme yoluna da başvurduğu görülür: “Gökyüzü ile yarışan mermer kapıdan geçtikten sonra mükemmel bir bahçeye girdiler. Sanki hayalden fırlamış gibi bin bir renkli çiçeklerle bezenmiş gül bahçesiyle kaplı genişlik başladı. Nakış nakış işlenmiş gibi güzelliğiyle göz kamaştırıyordu. Mermer havuzlarda güzel balıklar kıvrıla kıvrıla yüzüyordu. Engin gül bahçesinin tam ortasında yumurta gibi ak saray gururlanıyor. İnsan inşası Taç Mahal’in sanki cennete layık olan bir nüshası gibi.” Denebilir ki yazar burada cennette yer alan yapıyı Taç Mahal’e benzetmiştir.

1.4. Kişiler

Tüs hikâyesi yazarın en geniş kişi kadrosuna sahip hikâyelerinden biridir. Aynı zamanda Smağul Elubay’ın yetkinliğini en iyi ifade eden unsurlardandır. Çünkü hikâyedeki her bir kişi Smağul Elubay’ın toplumsal hayattan seçtiği, derin gözlemleri ile anlattığı, ilmek ilmek işlenmiş kişilerdir. Bu açıdan bize yazarın dünya görüşünü sunmakla birlikte Kazak toplumuna ayna tutar ve sosyolojik anlamda da fikir sahibi olma imkanını sunar.

Kişiler yazınsal metnin esas unsurları arasında yer alır. Etienne Souriau, anlatı kişilerini altı gruba ayırmıştır: Asıl kahraman, hasım veya karşı güç, arzu edilen ve korku duyulan nesne, yönlendirici, alıcı ve yardımcıdır (Aktaş, 1991: 153-155). Kişileri bu doğrultuda ele alacak olursak asıl kahraman olarak karşımıza Sattar isimli genç Kazak çıkar. Sattar gazetecilik bölümünü yeni bitirmiş ve evlenmek üzere olan genç biridir. Bir kaza sonucu ölür ve kendini öbür dünyada bulur. O, karakter bakımından kimseye benzemez; sakın bir mizacı varmış gibi görünse de aslında sorgulayan, boyun eğmeyen ve doğru olduğuna inandığı şeyler için gerektiğinde Tanrı’yı bile karşısına alabilecek kadar gözü karadır. Sattar asıl kahraman olmanın dışında okur için oldukça önemli başka bir özelliğe de sahiptir. Okur için tüm hikâye Sattar’ın yaşadıkları, gözlemleri ve duygu durumu ile düşünceleri üzerinden şekillenir. Bu anlamda Sattar okurun adeta eli ayağı, gözü kulağı gibi işlev görür. Okurun kafasında oluşan soru işaretlerinin peşine Sattar düşer ve okuyucuyu tüm bu noktalarda aydınlatır. İşte bu nokta Smağul Elubay’ın ustalığının kanıtı gibidir. Okur ile Sattar daha hikâyenin ilk başında bir bütün olur, okur bu sayede kendini her daim hikâyenin bir parçası gibi hisseder.

Dikkate değer diğer karakterlerden ikisi de sarıklı molla ve komünist ihtiyardır. Komünist olan ihtiyar sakın ve mülayim bir karakter olarak karşımıza çıkar, çok konuşmaz. Buna karşın sarıklı molla olarak nitelendirilen karakter dinî yönüyle ön plandadır. Uzaktan akraba olan bu iki karakterin oluşturduğu tezat hikâyede önemli ve can alıcı bir noktaya parmak basar. Sarıklı molla toplumda dine körü körüne bağlı, kendi gibi olmayana düşman –ki bu düşmanlık hikâyede cennete gitmeye hak kazanan akrabasını gammazlayacak kadar ileri gider- bağnaz bir karakterdir.

Kadın karakter olarak karşımıza çıkan Ayzat adeta toplumsal baskı altında ezilen kadının bir yansıması gibidir. Öldükten sonra cennette huri olarak görev yapmaya başlamış ve Sattar’ın hurisi olma işi ona düşmüştür.

Şökebay karakteri ise toplumda çıkarlarının peşinden giden, sorgulamayan, dışa dönük insan tiplemesinin hikâyedeki karşılığıdır.

Bıyıklı yiğit nitelendirmesiyle karşımıza çıkan Alim ise üç kağıtçı bir tiptedir. Öyle ki kıl köprüden geçerken bile hile yapmaktan geri durmaz. Ancak bununla birlikte insanlarla iyi ilişkiler kuran hatta hümanist olarak değerlendirilebilecek bir yanı da vardır.

Tüm bu kişi kadrosu içinde belki de en ilginç olanı Tolstoy'a benzetilen Tanrı'dır. Yer yer gaddar ve agresif olarak nitelendirilen Tanrı, hikâyede Tolstoy'un seksenli yaşlarındaki haline benzetilmiş ve bu şekilde tasvir edilmiştir: "Sattar ardından kendini Tanrı'nın özel bekleme salonunda buldu. Ak sakal, uzun boylu, kuğu gibi, cüsseli, sarı bir ihtiyar imiş. Bembeyaz sakalı beline kadar iniyor. Kaşları, saçları hepsi bembeyaz. Büyük salonun bir köşesinde altın tahtında asasını dimdik tutup oturmuş. Sattar kapıdan içeri girdiğinde Tanrı'nın kıllı göz kapaklarının altından yılan gözleri parladı. Sattar yoksa gördüğüm Tolstoy mu diye dehşete kapılıp kalmış. Tahtında oturan Tanrı Rusların ulu yazarı Lev Nikolayeviç Tolstoy'un seksenli yaşlarından kesinlikle farklı görünmüyor."

1.5. Anlatım Teknikleri

Yazınsal metinlerde unutulmaması gereken ilk şey okuduğumuz metnin bir tür anlatma olduğudur. Yani o ân okunan her şey önce yaşanır, sonra anlatılır. Oradakilerin tamamı bir anlatmadır. Smağul Elubay'ın Tüs hikâyesi pek çok farklı anlatım tekniğinde faydalanarak oluşturulmuştur. Bunlardan en göze çarpanlarından biri, yazınsal ürünlerde kendine çokça yer bulan tasvirdir. Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır. Romancı bu işlemi gerçekleştirirken, söz konusu unsurların karakteristik yönlerini görmek, bilmek, seçmek zorundadır. Tasvir etmek, bir şey "olduğu gibi" anlatmak, çizmek değildir. Esasen bir şeyi "olduğu gibi" anlatmak mümkün olmaz. Romancı, tasviri, tasvir edeceği şeyin karakteristik yönlerini dikkate alarak gerçekleştirir ve çizdiği, anlattığı şeyi "gerçekmiş gibi" hissettirir. En azından bunu başarmak zorundadır. Bu durumda ona düşen görev, iyi bir gözlemci olmak, dikkati elden bırakmamak, ayrıntıları yakalama becerisini gösterebilmektir (Tekin, 2012: 218). Smağul Elubay bunu Tüs hikâyesinde en iyi şekilde başarmıştır. Kurgusal unsurlar üzerine kurulu olan bir hikâyede "gerçekmiş gibi hissettirmek" gibi zor bir işi kotarmayı başarmıştır. Smağul Elubay'ın hikâyelerinde tasvir oldukça önemli bir konumdadır; sade, yalın fakat bir o kadar da canlı ve iddialı anlatımının tezahürüdür. Hikâyeciliğinin yanı sıra senaristliği ile de dikkat çeken sanatçı, yapmış olduğu tasvirlerde adeta bir film sahnesinin anlatımının izleri görülmektedir: "Yiğit elindeki ipi azıcık çekmişti, odanın ortasında duran kızın üzerindeki kıyafetler sıyrılıp düştü. Güzelin mükemmel vücudundan, yiğit gözlerini alamadı. Ay endamlının, zarifçe sürmelenmiş kirpiğini açtığı yok. Sanki yeni bir dans figürüne geçecek dansçı gibi boynunu dimdik tutup gözleri kapalı duruyor. Zarif oda ortasına konmuş bir talih kuşu gibi tez avucuna almasa pır edip uçvürecek gibi."

Tasvir tekniğinin yanı sıra metinde öne çıkan bir diğer teknik ise diyalog tekniğidir. "Her şeyden önce diyalog yöntemi, romana çeşitli açılardan güç katmakta, romanın edebî ve düşünsel dokusunu zenginleştirmektedir. Diyalogun basit ama temel işlevi, gizli olanı 'aşikâr' kılmak, somutlaştırmaktır" (Tekin, 2012: 277).

“- Sattar, kutla beni, ben cennete gidiyormuşum.

- Nasıl?

- Şehitler kıl köprüden düşüyor diyorlar. Ecelinden önce günahları temizlenenler şehitler grubuna ait oluyormuş, yaşasın! Söyle bakalım, sen nasıl öldün?

- Araba çarptı.

- Ooo sen de şehit oldun o zaman. Tebrik ederim, uzat elini!”

Örnekte de görüldüğü gibi Düş hikâyesini incelediğimizde diyalog tekniğinin önemli konumunu fark ediyoruz. Smağul Elubay, bu tekniği yalnızca anlatımı daha etkin bir hale getirmek ya da canlandırmak için değil, aynı zamanda olay örgüsündeki pek çok noktayı aydınlatmak, ifade etmek için de kullanmıştır. Yani Düş hikâyesinde diyalog yalnızca bir teknik değil aynı zamanda anlatım ve akışta önemli bir özellik olarak dikkat çeker.

Kullanılan bir diğer teknik ise dış monolog tekniğidir. “Anlatı karakterlerinden birinin muhataplarına imkân vermeden tek taraflı ve uzun soluklu nutuk çeker gibi konuşmasına dış monolog tekniği denir” (Çetişli, 2014: 127). Şu örnekte bu tekniğin başarılı örneklerinden birini görmekteyiz:

“Tanrının gözünde yıldırım ateşi parladı. Hiddetten kılı göz kapağı kırışııp durdu.

- Vah, ahmak yaratılmış bahtsız kulum! Sen benim cennet bahçemi şu memleketinde kalan insanların kokuşmuş sarayına döndürmeye mi geldin? Elin iş işlemeye bu kadar meraklıysa bu yeryüzündeki bin kadar çeşitli makineyi niye bulduk? Eli boş durmak hoşuna gitmiyorduyduysa sabanla yer kazıp, bu yeri niye gözünün yaşıyla suladın, vah ahmak, sen o kadar ağlayıp sessizce yürüyüverdiğinde hiç kimse de senin gönlünü hoş etmek için bu kadar etraflıca düşünmezdi. Eğer ilk başta insanlar arzu etmese, insanlar hayallerinde tasavvur etmese, yedi gök üstüne cennet inşa edip benim başımın ağrıdığı ne? Şimdi işte cenneti beğenmeyip kaldı, ee, öyle mi bahtsız kulum, senin gibilere ne gerek olduğunu düşünmeyip benim de başım ağrıdı. Sizler beni deli ettiniz. Sizlerin isteğini yerine getirip cennet köşesinde eğlence yeri ve şaraphane açtırdım. Şimdi benim başımı ağrıtmayın, benim yapıp ettiğim şeyi senin gibiler için değiştirmeye gücüm yok. Vakit hiç kimseye de bağlı değil. Bir şeyleri tekrar değiştirmek elimden gelmiyor. Şimdi ah vah desen de sana atölye yok. Anladın mı?”

Özetleme tekniği, 19. Yüzyılda -o günkü okuyucunun arzusuna cevap vermesi itibariyle- hayli rağbet görmüştür. Henüz olgunlaşma sürecini yaşayan okuyucuya bir şeyler hatırlatmak gerekliydi ve romancılar, biraz tembel ve yerine göre biraz unutkan okuyucuyu uyarmak, geride kalan olayları ona hatırlatmak için bu tekniğe sık sık başvuruyordu. “Özetlemede *indirgeme* ve *seyreltme* olmak üzere iki tekniği ayırt ediyoruz. İndirgemeyi, hikâyede birden fazla gerçekleşen eylemlerin özetlemede bir kez anlatılması; seyreltmeyi ise her eylemin değil seçilmiş kimi eylemlerin anlatılması olarak tanımlıyoruz.” (Yivli, 2019, s. 128). Modern romanda bu tekniğin yeri sınırlıdır. Modern romancılar, anlatıcının ön plana çıkmasına, dolayısıyla metin ile okuyucu arasında yapay bir ortamın doğmasına neden olduğu, en nihayet eserin gerçekçi niteliğine gölge düşürdüğü için, bu teknikten ihtiyatla ve asgari düzeyde yararlanmaya özen göstermişlerdir (Tekin, 2012: 252).

Her ne kadar etkisini yitirmeye yüz tutmuş ve sanatçıların çokça uzak durmaya çalıştığı bir teknik olarak karşımıza çıksa da özetleme tekniği halen edebiyatta ihtiyaç duyulan ve tercih edilen

bir tekniktir. Pek çok modern edebiyatçı gibi Smağul Elubay da bu teknikte gerekli durumlarda ve ölçülü bir şekilde faydalanmayı seçmiştir.

Tüs hikâyesini başlarında Şökebay'ın Sattar söylediği şu ifade ile karşılaşyoruz:

“Şökebay Sattar'ın karşısına gelip oturdu:

- Sen biliyor musun? – dedi kulağına fısıldayıp, - Şu taş üstünde, düşünceli bir şekilde oturan adam komünistti. Ben onu dünyadan tanıyorum. Çok şahane adamdı. Garibin bugün cezası ağır olmasa iyi.”

Hikâyenin ilerleyen kısımlarında Sarıklı Kazak'ın meleğe şu şekilde sitem ettiğini görüyoruz:

“- Melek, melek! – deyip canhıraş seslendi. Melek durdu. Sarıklı Kazak, ihtiyar adamı işaret edip:

- Bu adam komünist, - diye haykırdı, - Söylemek boynumun borcu, ben biliyorum, bu komünist, bunun gibilere bizim aramızda yer yok. Cennet Allah'ın kulu...”

Örnekte de görüldüğü üzere bahsi geçen ihtiyar adamın komünist olduğu bilgisi daha öncesinden verilmiş olsa da ilerleyen kısımlarda bu bilgi tekrardan okurun karşısına çıkar. Belli ki yazar dikkatleri bu noktaya çekmek istemiş, dikkat çekmek istediği konuyu da özetleme tekniği kullanarak okuyucunun dikkatine ikinci kez sunmuştur.

Yazar kaleme aldığı metinde merak unsurları oluşturur. Daha sonrasında ise okurda oluşan merak öğelerine cevaplar sunar. Smağul Elubay bu cevapları geriye dönüş tekniğini kullanarak verir.

İlk başlardan itibaren kahramanla okuyucu arasında bir set oluşturulur ve kahraman, bazı yönleriyle saklanır. Okuyucunun merakı arttığı anda romancı devreye girer ve kahramanın geçmişi hakkında ya parça parça yahut blok halinde bilgiler verir (Tekin, 2012: 257).

Hikâyede Sattar'ın nasıl öldüğüne dair bilgi ilk olarak şu şekilde veriliyor:

“Sattar fani dünyadaki son anılarını aklına getirdi.

Köşeden koşup geçivereyim dediğinde arabanın geldiğini fark etmişti. Önce donup kalmış, sonra aniden yere düşüp gitmişti.”

Daha sonra, hikâyenin ilerleyen kısımlarında Şökebay'ın “Sen nasıl öldün?” sorusuna “Araba çarptı.” diyerek cevap veriyor. Daha önce aydınlatılan konu diyalog içerisinde, geriye dönüş tekniği kullanılarak okuyucuya hatırlatılıyor ve hikâyenin devamlılığı sağlanıyor.

Yazar, daha çok kulağa hitap eden bir teknik olan leitmotiv tekniğini de bu eserde kullanmıştır.

Yazarlar veya şairler, leitmotiv tekniği ile öncelikle muhtevada sürekliliği sağlama amacı güderler. Eğer leitmotiv kahramana ait bir söz veya bir tavır olarak gerçekleşiyorsa, bu, o söz veya tavrın kahramanın çok belirgin bir yönünü karakterize ettiğinin işaretidir. Bunun da ötesinde leitmotiv, edebî metne simetrik ve estetik bir değer kazandırır (Çetişli, 2007: 112).

Smağul Elubay'ın “Düş” adlı hikâyesinde de bu teknikle çok sık karşılaşmaktayız. “Allah'ın kulu, Muhammet'in ümmeti”, “Hey Müslümanlar” gibi metnin akışı içerisinde karşımıza çıkan ifadelerle teknik uygulanmış ve bu yolla metne melodik bir boyut kazandırılmıştır.

2. İZLEKSEL KURGU

2.1. Din/Sorgu(lamama)

Öncelikle hikâyede dinî unsurların etkisi yadsınamayacak kadar büyüktür. İslami anlatılardan yola çıkarak öbür dünya kavramı kurgulanmış ve bu kurgu diğer pek çok öge için zemin görevi görmüştür. Sarıklı molla karakteri üzerinden toplumsal ayrımcılık ve bağnazlık eleştirisi yapılması son derece dikkat çekicidir. Yazar burada büyük bir hümanizm anlayışıyla toplumdaki benzer anlayışlara sert bir eleştiri getirmiştir. Bu noktaya dikkat çekerken diğer bir taraf olarak komünist bir ihtiyarı tercih etmesi de bir başka dikkate değer unsurdur. Adeta toplumdaki önyargıları ters yüz etmiş ve farklı yaklaşımların, farklı bakış açılarının da var olabileceğini göstermiştir.

Öte yandan Sattar'ın Tanrı ile yaptığı konuşma ve ondan atölye istemesi de geleneksel değerlerin din temelinde sorgulamaya ne denli kapalı olduğunun bir göstergesidir. Sattar, ölmeden önce ağaç oyma konusunda oldukça yetenekli olduğunu söyler ve huriden bir atölye ister. Huri de onu Tanrı'ya yönlendirir. Tanrı, dünyaya ait bir kavramı cennete taşımayı bir acizlik olarak görür. Sattar'ı huzurundan kovar ve kurulmuş düzeni bozmamasını salık verir. Anlatıcının bu söylemleri, din temelli bir söylem üzerinden yerleşik düzenin her türlü mekânda bozulamayacağını imler.

2.2. Kadın/ Birey

Yazınsal metnin temel konularından biri birey ol(a)ma(ma)ktır. Elubay, bu kısa hikâyesinde modern birçok metinde karşımıza çıkan kadının toplum içindeki durumunu ele almıştır. Bu durum, başlı başına incelemeye değerdir. Daha hikâye başlar başlamaz binlerce erkeğin toplandığı bir alan anlatılmaya başlar. Cennete varıncaya kadar geçen süreçte de hiçbir kadın karakterle karşılaşmıyoruz, ta ki sıra cenneti hak eden kullara huri verilmesine kadar. Burada karşımıza Ayzat isimli, Arap asıllı bir genç kız çıkar. Kadının cennetteki görevi ya hizmetkârlık ya da hurilik olarak tarif edilir. Ayzat da huri olarak görev yapmaktadır. Ona verilen görev budur ve bu görevi yerine getirmeye mecburdur. "Bizde fikir ile düşünce gençliğin baş düşmanıdır ilk önce cennetten kovulan, dermiş. Her kim düşünmeye başlarsa onun bir hastalığa gark olduğunu düşünüp tedavi etmeye başlıyorlar." der bir konuşmasında Ayzat. Kadının erkeğin sahip olduğu hakları talep etme hakkı yoktur, hatta düşünmek bile yasaktır ona. Bu anlatıda Smağul Elubay, toplumsal baskı altındaki kadının durumunu tasvir etmiştir. Kadın, söz hakkı olmayan, edilgen bir kişilik olarak karşımıza çıkar.

2.3. Günah/Sevap

Ahlâk kavramı, kabaca, insanın iyi olması yolunda takındığı tutumları kapsar. Günah da iyi olma yolunda yapılan hataları kapsar. "Dine inanan insan iyiliklere yönelmeyi ve gûnahtan uzak durmayı ancak o dinin ahlak sistemi içerisinde bulur" (Ocak, 2014: 40). Günah kişide bir tür suçluluk psikolojisi de yaratır. Oysa bu durum metinde bir çatışma unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Dünyada yasak olan pek çok şey, öte tarafta serbest olunca Sattar sorgulamaya, onca zaman niçin "saflığın nasihat edildiğini" öğrenmeye çalışır. Melek ise ona şu yanıtı verir:

“Onların tamamı bu cennet bahçesine gelebilmek için. Cennetteki insan dilediğini yapmakta özgür olduğu için suçlu sayılmıyor. İnsan hayatı boyunca gereğini içip, gereğini giyip, dört kıblesi denk bir ömür sürmek için debelenmiyor mu?”

Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi, anlatıcının söylemleri yerleşik değerleri yıkmış ve günah-sevap ilişkisini sorgulamaya açık bir hâle getirmiştir. Sattar içinde bulunduğu durum, tıpkı kadının dinin içindeki konumu gibi, yıllarca tartışılan ve uzlaşamayan bir meseledir. Dünyada yasak olan her şey cennette serbest midir? Belki evet, belki hayır. Ancak şu bir gerçek ki pek çok insan Sattar’ın şaşkınlıkla karşıladığı durumun hayaliyle ibadet ediyor. İşte metnin asıl önemli yanlarından biri de budur.

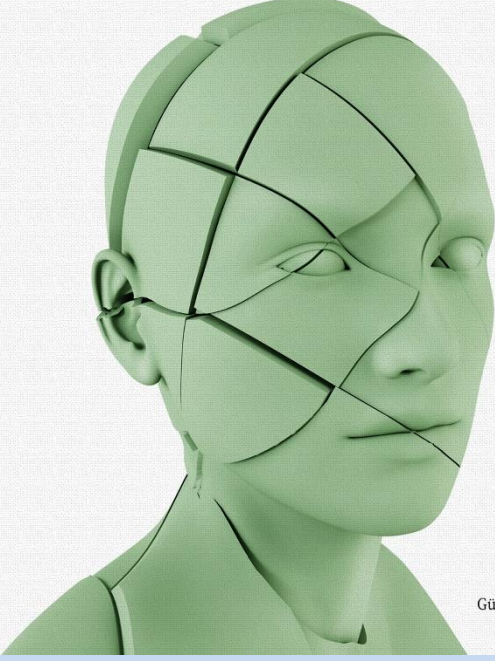
Öte yandan, öne çıkan bir diğer durum da günahların cezası bitince cennete gitmek. Bu mesele İslâmî gelenekte sıkça söylenen bir şeydir. Sattar, gizli bir örgüt ile birlikte Tanrı’ya kumpas kurar, yakalanır ve cehenneme gider. Oysa o sıradan bile geçmişti. Ancak bu gidiş onun için bir son değildir. Cezasını çekip geri dönecektir. Bu durum, her türlü günahın sonunda bir Müslümanın cennete mutlaka gideceğini imler. Elubay, bu anlatımlarla günah-sevap ilişkisinin geçerliliğini, en azından her iki dünyada, sorgulamaya açar. Metne felsefi bir derinlik kazandırır.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Ş. (1991). Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Girişi, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetişli, İ. (2007). Metin Tahlillerine Giriş, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Forster, E. M. (1982). Roman Sanatı, (Çev. Ü. Aytür). Adam Yayıncılık.
- Ocak, Hasan (Aralık 2015). "Ahlak Felsefesi Ekseninde Günah Kavramı". Mütetekir 1/2: 39-56.
- Tekin, M. (2012). Roman Sanatı, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Todorov, T. (1995). Yazın Kuramı ve Rus Biçimcilerin Metinleri. (Çev. M. R. Ve S. Rifat). İstanbul: YKY.
- Yavuz, Yasin. "Reşit Hanadan'ın Romanları Üzerine Oluşumsal Yapısalcı Bir İnceleme". Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, (2018).
- Yivli, Oktay (2019). *Öykü Nasıl Okunur: Modern Öykü ve Yöntem*. Ankara: Günce Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

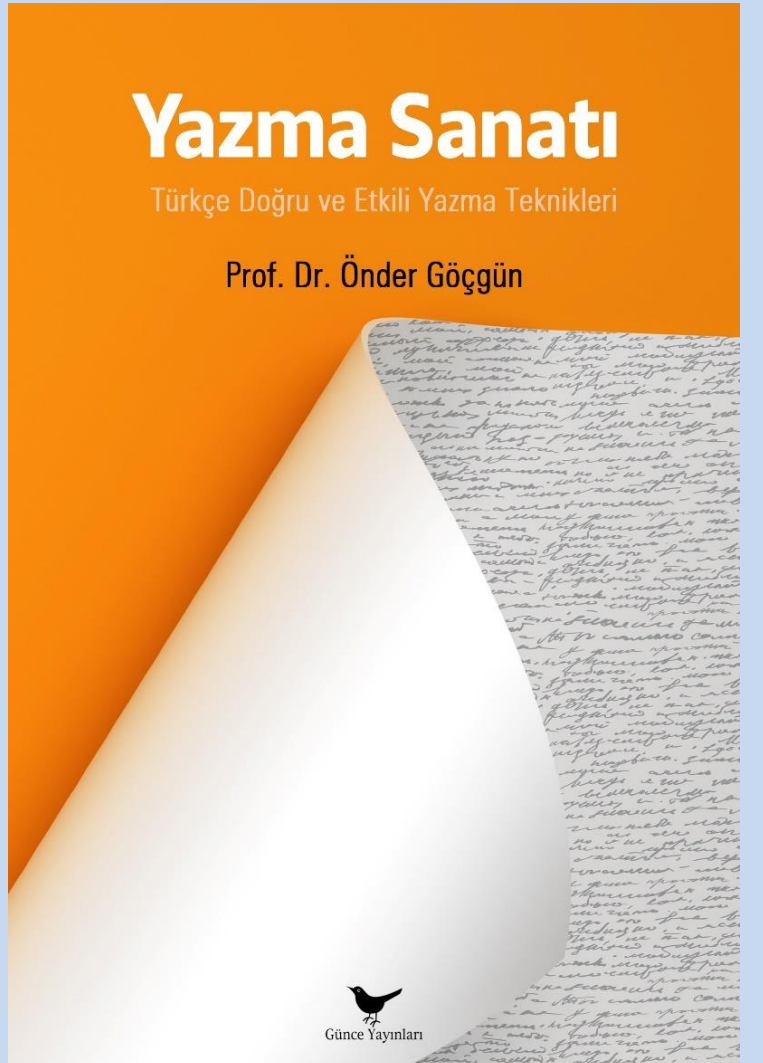


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Albert Camus'da Saçma Kavramı: Sisifos'u Mutlu Düşünmek

ARŞ. GÖR. DR. ESRA BAŞAK AYDINALP*

Öz

İki dünya savaşına tanıklık eden Albert Camus'nun 1940'lı yıllarda kaleme aldığı *Sisifos Söyleni* yirminci yüzyılda modern insanlık durumunun "uyumsuzluğunu" ve insan varoluşunun çağlardan beri süregelen "saçmalığını" ele alan en önemli denemelerinden biridir. Bu eserde Camus, yaşamın anlamını, dünyanın insan karşısındaki kayıtsızlığını, bu kayıtsızlığın yarattığı uyumsuzluk, yabancılaşma ve anlamsızlık hissinin başkaldırı ile aşılmasını ele alır. Bu çalışmada amaç Camus'nun *Sisifos Söyleni*'nde bütün detayları ile tanımladığı saçma kavramını derinlemesine incelemektir. Camus, *Sisifos Söyleni*'nde yaşam-ölüm ikilemi arasındaki insanın varoluş çabasını sorgular. Bu sorgulama dahilinde ölümlülüğü karşısında insanın yaşama uğraşının anlamsızlığı saçma kavramı ve duygusu ile açıklanır. Bu eserde Camus, etik bir açıdan, modern insanın amaçsız ve tekdüze varoluş şeklinin neden olduğu uyumsuzluk halini ve insanın kendine yabancılaşmasını ele alır. Edebi açıdan ise, Camus, bu yabancılaşma ve uyumsuzluk durumunun direniş ve başkaldırı ruhu ile mutlu bir varoluş olarak tasarlanabilme potansiyelini *Sisifos Söyleni*'nde uyumsuz kahramanın yaşama azmi ve tutkusu ile örnekler.

Anahtar sözcükler: Albert Camus, Saçma, Başkaldırı, *Sisifos Söyleni*, Yabancılaşma

THE NOTION OF ABSURD IN ALBERT CAMUS: THINKING SISYPHUS HAPPY

Abstract

The Myth of Sisyphus, written by Albert Camus in the 1940s, who witnessed two world wars, is one of the most important essays on the "incongruity" of the modern humanity condition in the twentieth century and the "absurdity" of human existence for ages. In this work, Camus deals with the meaning of life, the indifference of the world to human beings, and the overcoming of the feeling of incongruity, alienation and meaninglessness created by this indifference through rebellion. In this study, it is intended to examine in detail the notion of absurdity defined by Camus in *The Myth of Sisyphus*. Camus questions the existential effort of the human being between life-death dilemma in *The Myth of Sisyphus*. Within this questioning, the meaninglessness of human's struggle to live against her/his mortality is explained with the concept and feeling of absurd. In this work, Camus, from an ethical point of view, deals with the incongruity and alienation of the human being caused by modern human's purposeless and monotonous way of

* Erzincan B. Yıldırım Ün. Fransız Dili Eğt. ABD, ebaydinalp@erzincan.edu.tr, orcid: 0000-0001-8035-5917

Gönderim tarihi: 17.08.2020

Kabul tarihi: 21.11.2020

¹ "Saçma" Fransızca olan "absurde" kelimesinin Türkçe karşılığıdır. Tahsin Yücel'in *Sisifos Söyleni* çevirisinde bu sözcük uyumsuz olarak Türkçeye çevrilmiştir.

being. From a literal perspective, Camus exemplifies the potential of this alienation and incongruity situation to be conceived as a happy existence with the spirit of resistance and rebellion by means of the incompatible hero's determination and passion in *The Myth of Sisyphus*.

Keywords: Albert Camus, Absurd, Revolt, *The Myth of Sisyphus*, Alienation

“Yaşamak uyumsuzluğu yaşatmaktır.”

Albert Camus

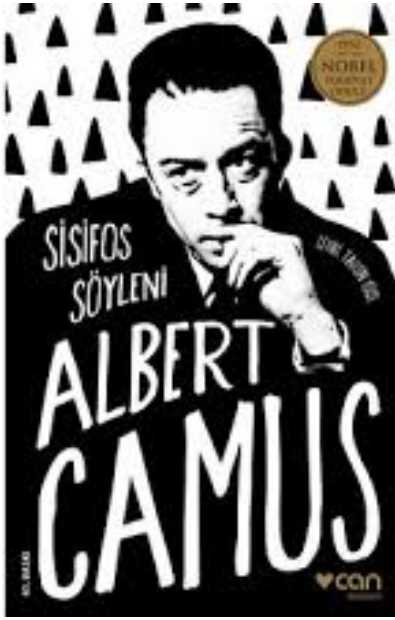
GİRİŞ

1 913-1960 yılları arasında yaşamış olan Camus iki büyük dünya savaşına tanıklık etmiş, bu tanıklık dolayısıyla çağının buhranlarını son derece özgün bir biçimde ele almış deneme, roman, tiyatro yazarı ve filozoftur. Albert Camus ilk felsefi denemesi olan *Sisifos Söyleni*'ni *Yabancı* (1942) adlı romanının ardından 1941 yılında tamamlamış ve deneme 1942 yılının Kasım ayında “*Les Essais*” yayınları tarafından yayınlamıştır. *Yabancı* adlı eserinde Mersault karakteriyle belirginleşen “uyumsuzluk duygusu” ve bu duyguya karşı insanda beliren yabancılaşma hissi *Sisifos Söyleni*'nde yerini Albert Camus'un sıklıkla ele aldığı “uyumsuz kavramına” bırakır. Kavramın bir duygu deneyiminden duygu kavramına yükselişi ile saçmanın yaşattığı anlamsızlık, yabancılaşma ve umutsuzluk hissi yerine modern insana onu yaşama tutkuyla bağlayan bir direniş ve başkaldırı ruhu eşlik eder. Bu direniş iyimserdir ve yaşamak fikrine sıkı sıkıya bağlıdır. Yaşamın, gerçekte ölüm ile olan karşılaşmanın insanı maruz bıraktığı uyumsuzluk deneyiminin, kendine yabancılaşma serüveninin Camus'daki karşılığı bir başkaldırı edebiyatı ve bunu tamamlayan bir başkaldırı felsefesidir. *Sisifos Söyleni* bu başkaldırı felsefesine ve uyumsuz kavramının temellendirilmesine giriş niteliğinde kaleme alınmıştır.

Sisifos Söyleni'ne Camus, “Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır, intihar. Yaşamın yaşanmaya değer değmediği konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir. Gerisi, dünyanın üç boyutlu olup olmadığı, düşüncenin dokuz mu, yoksa on iki ulamı mı bulunduğu, sonra gelir” (Camus, 2010, s.15) diyerek başlar. İntihar onda felsefi bir sorunsala açılabilir çünkü intihar yaşamın anlamı sorusuyla direkt ilişkilidir. Böylelikle okur daha *Sisifos Söyleni*'nin ilk cümlelerinden itibaren bütün Camus felsefesinin temel unsuru ile yani yaşamın anlamsızlığının merkezine oturan “saçma” ve “uyumsuz” bir duyarlılık ile karşı karşıya kalır. İnsan yaşamı anlamsız mıdır? Bu anlamsızlık ve dünyanın insan varoluşuna kayıtsızlığı bağlamında Camus insan varoluşunu neden uyumsuzla bağdaştırır? Bu uyumsuz kullanmanın nedenleri nelerdir? Camus insan yaşamının anlamsızlığına vurgu yaparken neyi öngörmektedir?

Camus'ya göre saçmanın insan tarafından kavranması monoton ve mekanik olan rutin yaşamın ani bir bilinç ile insanda belirmesi şeklinde ortaya çıkar (Camus, 2010, s.24). Uyumsuzluk bireyin mutlak gerçeği bulma yolundaki derin arzusu ile gerçeğin sınırlılığı arasındaki çatışkından doğar. Bu nedenle uyumsuzluk sürekli bir karşıtlık içerir. Bir yanı sıra insan bütün varoluşuyla yaşamak durumundadır öte yandan ölüme mecburdur (Camus, 2010, s. 46). Bu nedenle uyumsuz kavramı ile Camus insanın ölüm karşısındaki acizliğini ve ölümden kaçamayışını öngörür. Dünyanın anlamını bulamamak ile dünyada bir anlam aramak hali, onu saçma kavramını geliştirmeye yöneltir. İnsan gerçekten dünyayı anlamlandırmalı mıdır? Bu anlam, onun sonsuz

uyumsuzluğuna bir cevap olacak ve gerçeği bulma yolunda serüvenini aydınlatacak mıdır? Bu sorulara cevap arayan Camus, Yunan Mitolojisindeki *Sisifos Söyleni*'nden esinlenir.



Sisifos Söyleni, Yunan mitolojisindeki kahramanın bitmez, tükenmez çabasına gönderme yapar. Saçma bir figür olarak "Sisifos, tanrılar tarafından bir kayayı durmaksızın bir dağın zirvesine kadar çıkarmaya mahkûm edilmiştir. Sisifos kayayı zirveye taşımaktadır, fakat kaya her defasında kendi ağırlığıyla yeniden aşağı düşmektedir. Tanrılar bu yararsız ve umutsuz cezadan daha korkunç bir eylem olmadığını düşünmüşlerdir" (Camus, 2010, s.123). Bu ceza paralel bir şekilde modern insan yaşamının tüm uyumsuzluğu ve anlamsızlığını betimler. Modern insan varoluşunu anlamlandırmaktan yoksun, sonlu bir kadere, diğer bir deyişle, ölüme mahkûm, zamanın çarkları içinde kaderin tıpkı Sisifos'ta olduğu gibi ona yüklediği sorumluluklarla örülüdür. Bu sorumluluklardan kaçamayan modern insanın varoluşu yaşam/ölüm ikileminin odağındadır.

Bu çalışmada amaç Albert Camus'da saçma deneyimini tüm boyutlarıyla incelemek ve bu bağlamda aşağıdaki sorulara yanıt aramaktır:

- Camus'ya göre modern insan, dünyanın kendi edimlerine kayıtsızlığını nasıl ve hangi duygu ile deneyimler?
- Bu deneyimin insanda bir yönüyle yarattığı yaşama sevinci veya öteki yönüyle ölüm hissi (ve hatta intihar düşüncesi), modern insanda hangi felsefi sorgulamalara neden olur?
- Albert Camus'da bu karamsarlığı çözümleyen felsefi ve edebi düşünsel yöntem nedir?
- Camus modern insanın içinde olduğu çıkmazları, karamsarlığı ve varoluşsal kaygıyı *Sisifos Söyleni*'ninden esinlenerek nasıl sembolize eder?
- Camus'ya göre modern insan, Sisifos'u neden mutlu tasarlamalıdır?

ALBERT CAMUS'DA SAÇMA KAVRAMI

"İnsan yaşamı, oyuncuyla dekoru arasındaki bu kopma uyumsuzluk duygusunun ta kendisidir."

Albert Camus

Camus'nun saçma kavramına yüklediği anlamı tartışmadan önce, saçma kelimesinin düz anlamına değinmekte fayda var. Saçma öncelikle "mantığın kurallarını ihlal eden, akıldışı, anlamsız, absürt ve akla aykırı" (Eren, 2011, s.63) gibi anlamlarda kullanılmaktadır. Ahmet Cevizci saçmayı felsefe sözlüğünde şu şekilde tanımlar: "Genel olarak, akla açıkça karşı olan, gizli ya da örtük değil de apaçık bir çelişki sergileyen, mantık yasalarına aykırı olan, sağduyunun apaçık doğrularına ters düşen fikirler, tezler; kendi içinde bir çelişki içeren fikirler, mantık bakımından zorunlu olan bir doğruyla çelişen yargılar için kullanılan sıfat. Daha özel olarak da varoluş felsefelerinde, yaşamın anlamsızlığı, tutarsızlığı ve amaçsızlığı için kullanılan terim" (Cevizci, 1999, s.743). Saçma, Camus'da bu anlamların yanı sıra insanın varoluşu ile ilişkilendirilir. Camus

“dünyanın insana ve özlemlerine karşı kayıtsız oluşunu; mutlu olmak isteyen, mutluluk isteğini yüreğinin derinlerinde hissedenden insanın dünyanın akıldışı sessizliğiyle çarpışması durumunu “saçmalık” olarak değerlendirmiştir (Cevizci, 1997, s.546). Onun düşüncesinde “saçma, hayatın tutarsızlığını anlamış, akla, mantığa aykırılığını görmüş, bilinçli insan ya da düşüncedir.” Camus’ya göre uyumsuzluk, bilinç sahibi bir varlık olan insan ile dünya arasında anlamlı bir ilişkinin kurulamaması, yani bir ilişkisizlik durumu ya da kopuştur. Bu kopuş insanı özvarlığına dair bir bilince taşır. Bu anlamda Camus’ ye göre iki farklı saçma (uyumsuz) anlamı vardır. Bu anlamlardan ilki saçma duygusudur. Camus saçma duygusunu herkesin yaşadığını fakat bazı insanların durumunun bilincine varabildiklerini, bazılarının ise içinde buldukları durumun farkına varmadan hayatlarını devam ettirdiklerini söyler (Yurday, 2019, s.3).

Sisifos Söyleni’nde Camus iki temel ayırım yapar, bu ayırlardan ilki saçma olgusu ile insanların bunun bilincinde olma durumudur. Camus insan varoluşunun anlamsız olduğunu ve herkesin bu farkındalığa sahip olmadığını ifade eder. İkinci ayırım saçma duygusu ile saçma kavramı arasında yaptığı ayırımdır (McBride,1992, s.3-4). Saçma kavramı entelektüel düzeyde algılanır. Camus saçmayı dünyanın varoluşu ile onun varoluşunun bizim talebimiz doğrultusunda olup olmaması arasındaki ilişki olarak tanımlar. Camus’nun saçma kavramında hem metafizik hem de epistemolojik bir yön vardır. Metafizik yönüyle absürt insan zihninin bütünüyle kendisine kayıtsız olan dünya ile karşı karşıya gelmesidir. Bunun sonucunda talep eden bir zihin ve bütünüyle zihni hayal kırıklığına uğratan bir dünya ortaya çıkar. Epistemolojik yönüyle saçma kavramı insanın bilme isteğini uyandırır ve bu istek insana bilmenin sınırlarını çizer. Camus bu anlamsızlık ve uyumsuzluğa karşı nasıl yaşanılması gerektiğini sorgular.

Camus’ya göre, “saçma duygusu saçma kavramının kendisi değildir, onun temelini atar sadece hepsi bu kadar. Evren konusunda insanın kendi yargısına vardığı kısacık bir an bir yana, onda özetlenmez” (2018, s.45). Sartre’ın da dediği gibi, *Yabancı* adlı eserinde Camus saçma duygusunun deneyimlenmesini, *Sisifos Söyleni*’nde ise bu duyguyu bir kavram olarak felsefi düzeyde geliştirmeyi amaçlamaktadır (1984, s.91). Saçmalığın farkına varıldığı dört insani durum vardır (Eren, 2011, s.66). Bunlardan ilki, modernizm ile insan yaşamının büründüğü rutin mekanik yaşam anlayışıdır. İnsanların modern toplumun gerekliliklerine uygun olarak sürdürdükleri yaşamın mekanikliği ve tekdüzeliği sonucunda yaşadıkları yaşamın değerini ve anlamını sorgulamaya başlarlar. Bu soru Camus’ya göre saçmanın en iyi habercisidir (Cevizci, 1997, s.754). İkinci temel unsur, zaman olgusudur. Bir yandan yaşamın anlamsızlığı ve uyumsuzluğuyla karşılaşan insan öte yandan zamanın akışıyla birlikte bu uyumsuzluğunu değiştiremeyeceği ve birey olarak zamanı aşamayacağı hatta onun esiri olduğunu duyumsar ve bunu bilince taşır. Saçmaya yol açan, insanlara saçmalığı duyumsatan başka bir unsur da insanların büyük çoğunluğunun farklı ölçülerde duyduğu, yabancı bir dünyada bir başına bırakılmışlık hissidir. (Cevizci, 1997, s.756) Son olarak “Camus’ya göre, saçma duygusunun asıl kaynağı ve en son durağı ölümle ilgili olan düşüncelerimizdir” (Eren, 2011, s.67).

Uyumsuzun en önemli kaynaklarından biri, tekdüze bir yaşamı göğsüslüyor olmaktır. Yaşamın bir alışkanlıklar yığını olduğunu fark eden insan bütün bu rutin döngünün anlamını sorgulamaya başlar. Bu sorgulama ile insan uyumsuz bir iklime kapıyı aralamış olur. Her gün aynı

kısır döngüye doğan insan hem umutsuzluk hem de ölüm düşüncesi ile karşı karşıya gelir. Bu monoton varoluşun farkına varan insan kendisini çevreleyen dünyayı garipser ve bir yabancıya dönüşür. İnsan kendine yabancı kaldığı bu duygu durumunda umutsuzluğa düşer. İnsanın kendisini ve yaşamını anlamlandırması önündeki diğer bir engel, zaman mefhumu ve ölüm gerçekliğidir. Çünkü biz yarın için ne tür planlar yaparsak yapalım ölüm yakıcı bir gerçeklik olarak insanın önündedir. Zaman ise insanın monotonluğunu derinleştiren, kendine yabancılaşma sürecini uzatan bir olgudur. Modern insan rutin yaşamında bu yabancılaşma hissi ve zaman içerisinde ölümün kaçınılmaz gerçekliği ile karşılaşınca uyumsuzluk durumunu bilince bağlar. Bu doğrultuda Camus düşüncesinde dünya ile insanı karşı karşıya getirir. İnsan onu çevreleyen dünyayı bir şekilde anlamlandırma gayreti içindedir. Bu doğrultuda ona göre ivedilikle yanıtlanması gereken soru, yaşamın bir anlamı olup olmadığı sorusudur. Yaşamın anlamı sorusu düşünürü doğrudan ölüm fikrine yöneltir. Camus'ya göre, "kendini öldürmek bir anlamda melodramlarda olduğu gibi içindekini söylemektir. Yaşamın bizi aştığını ya da yaşamı anlamadığımızı söylemektir" (2010, s.17).

İnsan ya dünyayı anlayacak ve bir iyileşme duygusuyla yaşayacaktır ya da intihar edecektir. Camus bu iki durumu da benimsemez. Çünkü rasyonel olarak dünyayı anlamanın mümkün olmadığını ve intiharın ise insanın yaşamı algılaması önünde en büyük engel olduğu kanaatindedir. İnsan dünya ya da dünyanın bir parçası olsaydı, onun ölüm, intihar, mutluluk, saçmalık gibi sorunları olmayacaktı. Oysa insan akla sahip bir varlıktır. Bu özelliğinden ötürü kendisine ve dünyaya bir anlam aramaya çalışmaktadır. İşte insan, anlam aramaya çalıştığında, dünya karşısında kendi aczini ve dünyanın insan isteklerine sağır ve dilsiz kalışını görür (Gündoğan, 1997, s.68). O "Bir Alman Dosta Mektuplarda" şöyle der: "Yine de bu dünyanın yüce bir anlamı olmadığına inanıyorum ama, onda bir şey olduğunu biliyorum. O da insandır. Çünkü, bir anlam arayan tek varlık odur. Bu dünyada hiç değilse insanın gerçeği var ve bizim ödevimiz, onun yazgısına karşı koymasına yardım etmektir. Dünyanın insandan başka anlamı yoktur" (1998, s.127-128). Bunun yanında ölüm Camus felsefesinde yaşam karşısında dünyanın önemini anlamak için önemli olsa da asla ulaşılması gereken nihai bir ideal olamaz. İnsan bu maruz kaldığı anlamsızlık hissi ile öncelikle kendi varoluşuna yabancılaşır ve yaşamı uyumsuz bir iklime aralarır.

Dünyanın anlamsızlığını ve saçmalığını duyumsayan insanın önünde iki tercih vardır: intihar ya da yaşam. Yani insan ya ölümü ya da yaşamı tercih ederek yaşamını ya sonlandıracak ya da ona yaşarken bir anlam atfedecektir. Bu ölüm yani intihar ediş fiziki veya felsefi olabilir. Fiziki intihar bedeni yaşamdan ayırmak ve varoluşuna nokta koymaktır, felsefi intihar ise, dünyanın bu uyumsuzluğuna karşın insanın varoluşuna dair aşkın bir ideale bağlanarak bir anlam arayışını sürdürmesidir. Bu durum umudu beraberinde getirir. Camus ise, uyumsuzla baş edebilmek uğruna her iki



anlam serüvenini de reddeder. Buna rağmen uyumsuzluk yaşamın tüm bu anlamsızlığına rağmen yaşamayı seçmek ve yaşamdan yana durmaktır (Gülsün, 2019, s.79). Camus'ya göre uyumsuzun bilincine varan insan için tek çıkış yolu başkaldırdan geçer.

ALBERT CAMUS VE BAŞKALDIRI FELSEFESİ

“Başkaldırıyorum, öyleyse var'ız”

Albert Camus

Sisifos Söyleni'nde Camus üç temel olgunun altını çizer: uyumsuzluk, varoluşsal kaygı ve başkaldırı. Nihilizm probleminin ele alındığı eserde- ki bu problem Birinci Dünya Savaşı sonrasında birçok düşünürün odağı olmuştur- Camus'ya göre insan bir varoluşsal kriz ile karşı karşıyadır ve maruz kaldığı bu kriz karşısında yaşama dair bir anlam ve umut arayışı içindedir. Bu kriz ilk olarak insanın sonsuz mutluluk ve yaşam arayışında, ikinci olarak dünyanın bu arayışa kayıtsız kalışında, üçüncü olarak da dünya ile insanın karşılaşmasından doğan uyumsuzlukta belirir. Bu uyumsuzluk durumu gerçeğin ta kendisidir.

Uyumsuzun gerçekliğini fark eden Camus, bir anlamı olmayan insan hayatının yaşanmaya değip değmediğini sorgular. Yaşamın amaçsızlığını keşfeden insan intihara meyledebilir ve Camus'ya göre bu felsefenin de temel sorunudur. Bu bağlamda insanı saçma duygusundan saçma kavramına taşıyan en önemli unsurlar:

- Hayatın monotonluğu ve mekanikliği, makinemsi bir yaşam ve bıkkınlık,
- Zamanın geri dönmemesine geçmekte olduğu düşüncesi,
- Yabancılaşma hissi, insanın kendine, dünyaya ve başkalarına karşı yabancı oluşu,
- Saçmayı ortaya çıkaran en önemli şey ise ölümdür. Ölüm herkesin eninde sonunda kendisiyle yüzleşeceği kaçınılmaz sondur” (Cruickshank, 2016, s.83).

Modern yaşamın rutin seyri, zamana karşı insanın güçsüzlüğü, insanda bütün bu etkenlerle oluşan dünyaya yabancılaşma hissi ve yine insanda beliren ölüm düşüncesi insanı yaşamın anlamsızlığına dair düşünmeye yönelten en can alıcı unsurlardır. Camus intiharın yaşamın anlamsızlığı ve saçmalığı karşısında bir çözüm olduğu fikrini yadsır ve insanı mevcut durumuna karşı bir başkaldırıya çağırır. Elbette ki başkaldırı uyumsuzluğun bilince çıkmasıyla insanda oluşan kaygıyı tedavi etmez, fakat başkaldırı bu tür bir varoluşsal kaygıyla baş etmenin en temel unsuru olarak belirir. Çünkü intihar eylemi bu varoluşsal kaygıdan kaçıştır, onu kesintiye uğratar. Dünya uyumsuz insana kayıtsız olsa da uyumsuz insan bu umutsuz ve kaçınılmaz durumu kabullenir ve varoluşuna tutkuyla bağlanır.

Uyumsuz insan bugün için yaşar ve bilincinde yaşamın sonlu oluşunu hep canlı tutar, öteki dünya amacı gütmeyiz. Camus bu anlayıştan hümanist bir etik yaratır ve bu kahramanca çabayı alkışlar. Bu bağlamda Camus efsanevi bir karakter olan Sisifos'u metafor olarak kullanır. Sisifos gibi uyumsuz insan da bu yükü üstlenmeli, sınırlı, sonlu ve kaçınılmaz olan varoluşunu kabullenmeli ve bu kabulleniş ile onu mutluluk ve umuttan alıkoyan bu yaşama başkaldırmalıdır. Camus *Sisifos Söyleni*'nde şu soruya yanıt arar: Aşkın ve doğaüstü bir anlamı reddeden insan gözüyle yaşama değer katabilecek unsur nedir? Bu soruya cevabında uyumsuzluğu kaçınılmaz bir gerçeklik olarak gören Camus, insanın yaşamını anlamlı kılan unsuru başkaldırmakta bulur. Başkaldırı umutsuz bir çaba dahi olsa yaşama kan pompalar. Camus için yaşam eylemlerle anlam

kazanır. İnsana kayıtsız bir dünyada yaşamak eylemi kadar önemli hiçbir değer yoktur. Bu bağlamda *Sisifos Söyleni* felsefi bir araştırma değil, başkaldırının adeta bir savunusudur.

Her ne kadar Camus yirminci yüzyıl varoluşçu felsefe geleneği içinde anılsa da *Sisifos Söyleni* temelde varoluşçuluğun bir eleştirisidir. Camus 1945'te yayınlanan *Les Nouvelles Littéraires*'de yapılan bir söyleşide "Ben varoluşçu değilim" (Camus, 1945, s.1424) diyerek varoluşçuluk ile arasına mesafe koyar. Çünkü Camus filozof olmadığı kanaatindedir. Özellikle Kierkegaard, Jaspers ve Heidegger gibi varoluşçu filozoflar yaşamın anlamsızlığı gidermek için aşkın olana ve hatta Tanrı'ya çağrı yaparlar (Camus, 2010, s. 33-34). Camus nezdinde bu düşünürler büyük bir çelişki içindedirler. Çünkü aynı anda hem yaşamın uyumsuzluğunu onaylayıp hem de bu uyumsuzluğa bir çözüm bulma arayışı içinde olmak bir çelişkidir (Camus, 2010, s. 34-35). Camus aşkın olana yapılan bu çağrıyı reddeder, ona göre saçma olan diğer bir deyişle insan ve dünya arasındaki uyumsuzluk, insan durumunun kaçınılmaz bir sonucudur. Camus bu çağrı yerine etkin bir uyumsuzluk bilinci ve bir başkaldırı şeklini gerekli görür. Bu bağlamda Sisifos uyumsuzun kahramanıdır ve "uyumsuz yaşam ile ölüm sorusuna karşın insanın cevap arayışında bir son değil bir başlangıçtır" (Stern, 1960, s.448). Camus, *Sisifos Söyleni*'nde bu başlangıcı şu şekilde ifade eder:

"Dekorların yıkıldığı olur. Yataktan kalkma, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı uyum içinde salı çarşamba perşembe cuma cumartesi, çoğu kez kolaylıkla izlenir bu yol. Yalnız bir gün "neden?" yükselir ve her şey bu şaşkınlık kokan bıkkınlık içinde başlar. "Başlar", işte bu önemli. Bıkkınlık, makinemsi bir yaşamın edimlerinin sonundadır, ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır. Onu uyandırır, gerisine yol açar. Gerisi, bilinçsiz olarak yeniden zincire dönüş ya da kesin uyanıştır" (Camus, 2010, s. 24).

Saçma, bir son olmadığı, sadece bir hareket noktası olduğu için insana yeni bir yol açar. İntihar çözüm değilse ve umut da uyumsuzdan bir kaçıışı ifade ediyorsa, geriye tek gerçek çözüm kalmaktadır ki, o da başkaldırmadır (Gündoğan, 1997, s.109). Uyumsuz bu başlangıçtır. Bu yönüyle uyumsuzluk insanın kendi varoluşuna dair uyanışını tetikler. Bu uyanış insanın dünyanın kayıtsızlığına karşı kendi varoluşunun bilincine vararak bütünüyle saçma olanı idrak etmesi ve bunda direnmesidir. Bu direniş ile insan ölüm karşısında yaşamı değerli bulur. Yaşamak bu şekliyle zincirlerinden arınan insanda özgürlükle buluşmanın yoludur. Camus bu uyanışı geliştirdiği başkaldırı felsefesi ile açıklar. Ölüm ve yaşam ikilemi içinde uyumsuzluk bilincine vararak yol alan insan bu felsefe ile kendisine Camus nezdinde bir çıkış yolu bulur.

Başkaldırı felsefesi Camus'da uyumsuzun insanda yarattığı anlamsızlık, yabancılaşma, kayıtsızlık ve umutsuzluk duyguları ile baş etmenin tek yöntemidir. Modern insan çözümsüz kaldığı her gün yinelenen yaşam edimleri karşısında uyumsuzun bilince çıkması ile bir dönüşüm sürecine girer. Bu süreci tetikleyen faktör başkaldırının ta kendisidir. Kendi edimlerinin farkına varmış, dünyayı anlamlandırmaya çalışan, umutsuzluğa kapılmadan bir anlam arayışında olan insanın mücadelesidir. Yaşama anlam katma derdinde olan insan ölüme teslim olmaz ve uyumsuzun modern insanda uyanışı ve bu uyanışın yarattığı bilinç yaşama tutkuyla bağlanışı beraberinde getirir. Bu tutku başkaldırının kendisidir.

Uyumsuzun yarattığı karamsarlık ile mücadele eden insan Sisifos imgesinde olduğu gibi evrenin kayıtsızlığına karşın her gün aynı sıradanlığa uyansa dahi yaşamını zirveye biteviye

taşıtmaktan usanmaz. Bu mücadeleyi Camus umut duygusu ile taçlandırır. Umut başkaldırının ve yaşamın anahtarıdır. Sisifos'ta olduğu gibi, uyumsuz kahraman umuda meyilli bu başkaldırı ruhuyla zamana, monotonluğa, yabancılık hissine ve ölüme direnir. Bu direniş onu yaşama bağlayan en önemli öğedir. Başkaldırmak için uyumsuzu uyanış gereklidir. Uyanışın bir yanında ölüm öte yanında yaşam olsa bile, modern insan bilince taşıdığı uyumsuzluk halinden sıyrılmak için her şeye rağmen yaşamı seçmelidir. Bu seçim onu bu anlamsızlığa karşın özgür, duyarlı, umutlu, mutlu, tutkulu ve dirençli kılacaktır.

SİSİFOS'U MUTLU DÜŞÜNMEK

“Yaşama umutsuzluğu yoksa, yaşama aşkı da yoktur.”

Albert Camus

Sisifos modern insanın monoton yaşamındaki anlamsız çabasını en iyi örnekleyen kahramandır. *Sisifos Söyleni* Yunan mitolojisindeki kahramana gönderme yapar. Saçma bir figür olarak Sisifos, tanrılar tarafından bir kayayı durmaksızın bir dağın zirvesine kadar çıkarmaya mahkûm edilmiştir. Sisifos kayayı zirveye taşımaktadır, fakat kaya her defasında kendi ağırlığıyla yeniden aşağı düşmektedir. Tanrılar bu yararsız ve umutsuz cezadan daha korkunç bir eylem olmadığını düşünmüşlerdir. Bu ceza paralel bir şekilde modern insan yaşamının tüm uyumsuzluğunu ve anlamsızlığını betimler. Sisifos'un uyumsuzun kahramanıdır. *Sisifos Söyleni*'nde Camus Sisifos'u şu şekilde betimler: “Tutkularıyla olduğu kadar sıkıntısıyla da uyumsuzdur. Tanrıları hor görmesi, ölüme kin duyması, yaşam tutkusu, tüm varlığı hiçbir şeyi bitirmemeye yönelttiği bu anlatılmaz işkenceye mal olur. Yeryüzünün tutkuları için ödenmesi gereken ücrettir bu. Ruhlar ülkesindeki Sisifos konusunda hiçbir şey söylenmez bize. Söylenler, imge gücümüzle canlandırılmak için yaratılmıştır” (Camus, 2010, s.124). Sisifos'un varoluşu anlamsızdır ve bu korkunç cezanın bir gün sona ermesi umudu dahi yoktur. Sisifos umutsuz olmasına rağmen bilinçlidir. Camus insan yaşamının anlamsızlığı içinde insan onurunun yine de dış etkenlerin anlamsızlığına, koşulların kaçınılmaz baskısına karşın zorunlu olan yükü bile bile taşımak olduğunu belirtir ve Sisifos'un bu korkunç işkenceden her şeye karşın bir zevk duyduğunu, bilincin verdiği sevinçle bir çeşit mutluluğa, umutsuzluğun mutluluğuna erişebileceğini ileri sürer (Erhat, 1996, s.103).

Camus, denemesinde felsefenin en önemli sorunlarından birini ele alır. Rutin yaşamın sıradan döngüsünde bunalan insan dünyanın anlamsızlığı, saçmalığı, geçiciliği ve kaçınılmaz sonunun farkına varır: ölüm. *Sisifos Söyleni* intihar üzerine bir deneme ile açılır ve daha sonra başkaldırı izleği ile sürdürülür. Temel bildirisi, varoluşun uyumsuzluğa karşı gerçek başkaldırının intihar değil, yaşamayı sürdürmek olduğudur (O'Brien, 1984, s.31). Yaşamın yaşanmaya değer olmadığına kanaat getiren insan intihara yönelir. Fakat Camus intiharın bir çözüm olmadığını aksine insanın bu saçma varoluşa başkaldırı ve tutku ile karşı koyarak özgürlük arayışında olması gerektiği sonucuna varır. Bu başkaldırı ve özgürlük ruhu Sisifos'u mutlu ettiği gibi insanı da mutlu kılacaktır.



“Sisifos'u dağın eteğinde bırakıyorum! Kişi yükünü eninde sonunda bulur. Ama Sisifos tanrıları yadsıyan ve kayaları kaldıran üstün bağlılığı öğretir. O da her şeyin iyi olduğu yargısına varır. Bundan böyle, efendisiz olan bu evren ona ne kısır görünür ne de değersiz. Bu taşın ufacak parçalarının her biri, bu karanlık dağın her madensel parıltısı, tek başına bir dünya oluşturur. Tepelere doğru tek başına didinmek bile bir insan yüreğini doldurmaya yeter. Sisifos'u mutlu olarak tasarlamak gerekir” (Camus, 2010, s.126).

20. yüzyılın en etkin edebiyatçılarından biri olarak Camus yaşamını insanın mutluluk arayışını sorgulamaya yöneltir. Ona göre insan saçma bir konumdadır. Eğer Tanrı varsa insana kayıtsızdır, çünkü dünya tanımlanması güç bir acı, kötülük dehlizinde ölümle yüz yüzedir. Camus'ya göre insan anlamı bu dünyada kendinde aramalıdır ve bu anlam uyumsuz ve saçma olan dünyada insanın direnişi ile ortaya çıkar. İnsanın en temel umudu başkaldırıdır. Camus'da ölüme karşı bu bilinç uzun yıllar maruz kaldığı tüberküloz hastalığı ve çağının bitmez tükenmez savaş yıllarından kaynaklanır. Bu nedenle yaşama karşın bir çifte bilinç oluşur. Yaşam sevgisi ve ölüm bilgisi. Bu iki ayrı uçta olan kavramlar arasındaki gerilim Camus'da bilinci sürekli canlı tutar. Ve o umutsuzluk olmadan yaşamak sevgisi de olmayacağı sonucuna varır. Bu ikilem onun denemelerinde sürekli yinelenir. Bu noktada sadece Sisifos'tan değil, Oidipus'tan da esinlenerek Camus bu ikilemi anlatır:

Bir mutluluk kitabı yazma isteğine kapılmadıkça, uyumsuzu bulamaz insan. "Daha neler! Böylesine dar yollardan mı?.." Ama bir tek dünya var yalnızca. Mutluluk ve uyumsuz aynı yeryüzünün iki oğlu. Birbirlerinden ayrılamazlar. Yanlışlık mutluluğun ille de uyumsuzun bulunuşundan doğduğunu söylemek olurdu. Uyumsuz duygusunun mutluluktan doğduğu da olur. "Her şeyin iyi olduğu yargısına varıyorum," der Oidipus, bu söz kutsaldır. İnsanın vahşi ve sınırlı evreninde çınlar. Her şeyin tükenmediğini, tüketilmediğini öğretir. Bu dünyaya duyumsuzluğumuz ve yararsız acılardan hoşlanmamız yüzünden gelmiş bir tanrıyı kovar bu dünyadan. Yazgıyı bir insan işi yapar, insanlar arasında sonuçlandırılacak bir işe dönüştürür. Sisifos'un tüm sessiz sevinci buradadır: yazgısı kendisindedir. Kayası kendi nesnesidir. Aynı biçimde, uyumsuz insan da sıkıntısı üzerinde gözleme başladığı zaman, tüm putları susturur. Birdenbire sessizliğine bırakılmış evrende, yeryüzünün binlerce hafif, hayran sesi yükselir. Bilinçsiz ve gizli seslenişler, tüm yüzlerin çağrıları, bunlar için kaçınılmaz ters yüzü ve yenginin pahasıdır. Gölgesiz güneş yoktur ve geceyi tanımak gerektir (2010, s.125-126).

Uyumsuz insan yaşamdan uzaklaşır, dünya ona yabancılaşır ve bir sürgün yerine dönüşür. Kendine ve dünyadaki varoluşuna yabancı kalan uyumsuz insanda başkaldırı bilinci gelişir. Camus, Sisifos imgesinde bu direniş ruhunu ve uyumsuz insanın kurtuluşunu sembolik bir anlatımla açıklar. Sisifos yaşama uğraşının geçici olduğunun farkındadır, ancak bu farkındalık mutluluğu deneyimlemesine engel değildir. Sisifos mutludur, çünkü her defasında direnişini zirveye taşımaktan yılmaz ve çekinmez. Kaderi kendi elindedir ve Camus'nun dediği gibi kaya kendi nesnesidir.

Sisifos her şeye rağmen yaşamayı seçmiştir. Bu seçim onu özgür kılar, tanrıların verdiği cezadan yılmayarak kendi varoluşuna bir anlam atfetmiştir. Bu anlam yaşamın ta kendisidir.

Yaşamakta diretmek cezayı kabullenmemek demektir. Çünkü her gün zirveye taşınan kaya Sisifos'un varoluş mücadelesinin temsilidir. Var olmak ise başkaldırmak, her şeye rağmen tanrıların gazabını hiçe saymaktır. Bu nedenle Camus için modern insanın her şeye rağmen var oluşunda ve yaşama tutku ile bağlı oluşunda tüm bu evrenin kayıtsızlığına karşın bir cevap gizlidir. Bu cevabı Camus *Sisifos Söyleni'*nde uyumsuz karakteri betimleyerek açıklar. Sisifos'un çabasını mutlu ve umutlu bir çaba olarak tasarlar. Çünkü bu çaba ile Sisifos kaderine boyun eğmekten ziyade zirveye her defasında ulaşmak için gösterdiği azimle tanrılara karşı koymaktadır. Bu azim onun tanrılara karşı yürüttüğü mücadelenin en önemli göstergesidir.



Sisifos asla yitik bir karakter değildir, o uyumsuzun kahramanı olarak anlamsız bir uğraşı öz çabası ile bir varoluş ve başkaldırı mücadelesine dönüştürür. Bu mücadele aynı zamanda modern insanın da mücadelesidir. Modern insan yaşamın sıradanlığı ve dünyanın kayıtsızlığı karşısında kendi varoluşunun sorumluluğunu üstlenmekle karşı karşıyadır. Onun da yaşamak azmi bu kayıtsızlık ve anlamsızlık karşısında sahip olduğu en önemli değerdir. Yaşamak onun seçimidir. Bu seçim ile mutlu insan bu uyumsuzluk, yabancılaşma ve anlamsızlık hissi ile baş edebilir. Yaşamayı

seçmek başkaldırımı, anlamı, umudu, mutluluğu seçmektir. Bunlar ise varoluşun en kapsayıcı unsurlarıdır. Dünya yaşam için bir dekor, insan ise bu dekorun en önemli unsurudur. İnsan dünyanın ve yaşamın yegâne anlamıdır. İnsanın yaşamakta azmetmesi ve kendi kaderine boyun eğmeyerek varoluşunu anlamlandırarak sürdürmesi onu hem özgür hem mutlu kılacaktır. Bu direniş ruhuyla modern insan intiharı ve ölümü değil, inadına yaşamı ve başkaldırımı seçmelidir.

SONUÇ

"Biz gerçekten bir kukla sahnesindeyiz:

Kuklacı Felek Usta, kuklalarda biz.

Oyuna çıkıyoruz birer ikişer;

Bitti mi oyun, sandıktayız hepimiz."

Ömer Hayyam

*Sisifos Söyleni'*nde Camus dünyanın insan karşısındaki kayıtsızlığı, bu kayıtsızlığın yarattığı uyumsuzluk, yabancılaşma ve anlamsızlık hissini umut ve başkaldırı ile aşılmasını kısaca insan durumunu (Gündoğan, 1997, s.47) ve yaşamını bütün anlamsal çeşitliliğiyle ele alır. Bu çalışmada amaç Albert Camus'nun *Sisifos Söyleni'*nde bütün detayları ile tanımladığı saçma kavramını derinlemesine incelemek ve bu kavramın Camus'da bir duygusal deneyimden başkaldırının yarattığı umut ile kavramsal bir yapıya nasıl büründüğünü ortaya çıkarmaktır. Bu nedenle Albert Camus, *Sisifos Söyleni'*nde yaşam/ölüm ikilemi arasında kalan insanın varoluş çabasını sorgular. Bu sorgulama dâhilinde ölümlülüğü karşısında insanın yaşama uğraşının anlamsızlığı saçma kavramı ve duygusu ile açıklanır.

Camus, modern insanın yaşam deneyiminde kendisini sürekli tekrar eden, amaçsız ve tekdüze varoluş şeklinin bir duygusal deneyimden varoluşsal bir kavrama dönüşen saçma kavramını etik bir perspektif açısından insanın kendine yabancılaşmasının direniş ve başkaldırı ruhu ile nasıl umutlu ve mutlu bir varoluşa evrilebileceğinin genel hatlarını *Sisifos Söyleni* aracılığıyla çizer. Sisifos'un bitmek tükenmek bilmeyen, kendisini defalarca yineleyen yaşamak uğraşı Camus'da mutluluğun, umudun ve direnişin sonsuzluğa açılan sembolik hali olur. İngesel düzeyde bu direnişin en güzel ifadesini bulduğu ve dünyanın kayıtsızlığına karşı modern insanın en iyi şekilde temsili uyumsuzun kahramanı Sisifos'tur. *Sisifos Söyleni* çağlar ötesinden gelen uyumsuz, yabancı ve anlamsızlık deneyiminin modern insandaki izdüşümünün anlatısı olarak karşımıza çıkar.

Camus'nun eseri modern insanı kendisini çevreleyen tüm bu buhran, yinelenen tekdüzelik, çıkmazlar, kötümserlik ve karamsarlığa rağmen Sisifos'u mutlu ve umutlu düşünmeye çağrı niteliğindedir. Bu çağrı modern insanın tüm buhranlarını, savaş yıllarında yaşadığı açmazları, varoluşsal kaygılarını, umutsuzluk ve karamsarlıkla örülü yaşamının yine varoluşsal bir dönüşüme uğramasına yöneliktir. Modern insan uyumsuzluk duygusu ve beraberinde gelen umutsuzlukla baş etmek için mücadele etmelidir. Bu mücadele, insanda, yaşamı tüm açmazlarına rağmen mutlu bir coşku ile karşılayabilme bilinci geliştirir. İnsan mutlu bir varoluşa ancak başkaldırı ile sahip olur. Bu başkaldırı insanın varoluşsal kaygısını aza indirger ve ona yaşama gücü verir. İnsan başkaldırarak yaşamayı tercih etmelidir. Yaşamak, mutlu kalarak, umutsuzluğa ve uyumsuzluğa karşı bir başkaldırıdır. Sisifos uyumsuzun olduğu kadar yaşamın da kahramanıdır. İnsanı bekleyen ortak son ölüm dahi olsa, dünya bütünüyle insana kayıtsız da kalsa, varoluşsal kaygı her zaman için insan yaşamında çok canlı da olsa, yaşayarak ve yaşama tutkuyla bağlanarak başkaldıran modern insan tıpkı Sisifos gibi varoluşunun kahramanı olur.

KAYNAKÇA

- Camus, Albert (1998) *Denemeler, Bir Alman Dosta Mektuplar*, İstanbul: Say yayınları.
- Camus, Albert (2010) *Sisifos Söyleni*, İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, Albert (1965) Les Nouvelles littéraires, 15 novembre, dans Essais, «Extraits d'interviews», Paris, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade», p. 142
- Camus, Albert (1996) *Yabancı*, (Çev.: Samih Tiryakioğlu), İstanbul:Can Yayınları.
- Camus, Albert (2013) *Tersi ve Yüzü*, (Çev. Tahsin Yücel) İstanbul: Can Yayınları
- Cevizci, Ahmet (1999) *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları
- Cevizci, Ahmet (2015) *Felsefe tarihi*, İstanbul: Say Yayınları
- Cruickshank, John (1965) *Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı*, (Çev.: Rasih Güran), İstanbul: De yayınevi.
- Eren, Gül. (2011) Albert Camus: Yabancı ve Sisifos Söyleni 'Duygusal Bir Deney Olarak Saçmanın Düşünsel Bir Kavrama Yükselişi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi Cilt 11, Sayı 46, Haziran, 61-74
- Erhat, Arzu. (1996) *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Gülsün, Ferhat. (2019) *Camus Felsefesinde Uyumsuzluk ve İntihar*, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale.
- Gündoğan, Ali Osman (1997) *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*, 2. Baskı, İstanbul: Birey yayınları.
- McBride, Joseph (1992) *Albert Camus Philosopher and Littérateur*, New York: Palgrave Mcmillan
- O'Brien, Conor. Cruise (1984) *Camus*, İstanbul (Çev. Fatih Özgüven), İstanbul: Afa Yayınları
- Sartre, Jean. Paul (1984) *Yazımsal Denemeler*, (Çev. Bertan Onaran) İstanbul: Payel Yayınları
- Stern, Alfred (1960) *Considerations of Albert Camus' Doctrine*, The Personalist, Volume 41, issue 4, pp. 448-457.
- Yurday, Gülay. (2019) *Albert Camus ve Jean Paul Sartre Açısından Saçma ve Yabancılaşma Kavramlarının Karşılaştırılması*, Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Albert Camus'da Saçma ve Ölüm İlişkisi

FATMA DİDEM ALTUNAY ERDUVAN*

Öz

20. yüzyıl, varoluşçu düşüncenin ortaya çıkışının ve insana özgü tüm varoluşsal kavramların gözden geçirildiği bir çağ olmuştur. Savaşların ve değişimlerin yüzyılında ölüm ve yaşam arasındaki keskin ilişki, daha çok düşünsel yapının konusu olmuştur. Camus, saçma ile birey arasındaki bilinç merkezli ilişkinin ölüm ile daha farklı bir düzleme çekildiğini gösterir. Ölüm cezaları, intiharlar, toplu katliamlar ve sıradan ölüm olarak ölümün çok biçimliliği ona içkin olan anlamsal bağların çok anlamlılığını da ortaya koyar. Zamanın dilimsel bağlarını tek düze eden ölüm, Camus için merkezi olan bir konu hâlini almaktadır. Saçma ve ölüm arasındaki bağ dünya ile insan arasındaki ilişkinin tarzlarını da meydana getirmektedir. Bu çalışmada, bu bağlamsal yapılar ve Camus'nun varoluşçu felsefede ana konuları üzerinde durulacaktır.

Anahtar sözcükler: Albert Camus, Varoluşçu Felsefe, Ölüm, Saçma

THE RELATION OF ABSURD AND DEATH IN ALBERT CAMUS

Abstract

The 20th century had been an era in which the emergence of the existentialist thought and all existential concepts peculiar to human beings were reviewed. In the century of wars and changes, the sharp relationship between death and life had been the subject of more intellectual structure. Camus shows that conscious-centered the relationship between absurd and individual is pulled to a different level with death. The polymorphism of death, such as death sentences, suicides, mass murders and ordinary death, also reveals the polysemy of the semantic ties inherent in it. Death, which unifies the segmental ties of the time, becomes a central issue for Camus. The link between absurd and death also creates the ways of relationship between the world and human. In this study, these contextual structures and main topics of Camus's existential philosophy will be discussed.

Keywords: Albert Camus, Existential Philosophy, Death, Absurd

GİRİŞ

1900'lü yıllar, başka pek çok olayla birlikte iki büyük savaşın çağı olarak kendine özgü tutumunu da inşa etmiştir. 20.Yüzyıl felsefesi varoluşçuluğun öne çıktığı, bireye özgü olanın artık dünyanın merkezine geldiği bir döneme karşılık gelir. Yaşam, yaşam olarak benim olandır ama her türlü tehlikeye de açıktır. Bu yaşamın tüm yönleri artık felsefenin ana konusu olmaya hak kazanmıştır. Camus için de yaşamın en önemli bilinç uğrakları saçma ve ölümdür. Ölüm yaşamın karşıtı olarak bir çatışma unsurudur. Dünyaya içkin olan *Ben'in*

* Muğla S. K. Ün. Sosyal Bil. Ens. Felsefe Doktora Programı, didem_altunay@hotmail.com, orcid: 0000-0002-8447-5139
Gönderim tarihi: 22.06.2020 Kabul tarihi: 12.12.2020

dünyasının yok oluşunun varlığını hissettiği dirimli bir ölüm kavramı, *Ben*'in bilincinde dünyaya karşı bir yarıklık, boşluk ve mesafe oluşturur. Kimse ölüme yüz çeviremez, fakat asıl mühim olan insanın kendi yaşamına sırt çevirmesi ve bilinçli olarak eyleme geçerek intihara yönelmesidir. Camus için bu durum, bilincin o yarığı kendini açma potansiyelini ortaya koyar. Asıl felsefe, buna yönelmelidir.

Camus için ölümlle olan ilişkimiz, saçmanın da bilincimizde ve yaşantımızda ortaya çıkışının merkezinde yer alır. Yapıtlarının çoğunda ölüm teması geçmektedir. *Tersi ve Yüzü*'nde yaşam ve ölümün karşıtlığının diyalektik ilişkisini, *Caligula*'da ölümsüzlük isteğinin tasvirini, *Düşün*'de Cezayir tabiatının yaşama bağladığı dinamizm ve ölümün sıradanlığını, *Düşüş*'te ölümlle yüzleşmenin korkunçluğunu, *Sisifos Söyleni*'nde intiharı, *Veba*'da toplu ölümün karşısındaki çaresizliği, *Yabancı*'da kendisinin-başkasının ölümü ve ölüm cezasının saçmayı ortaya çıkarışını, *Başkaldıran İnsan*'da ölüme karşı uyumsuzun zaferini görürüz. Tüm yapıtlarında yaşama tutkusu ile dolu bir bünyede ölümlü kabul edebilmenin güçlüğü ortaya konur. Camus kendi yaşantısında da ölümlle sürekli kurduğu fiziksel ve bilişsel ilişkiden dolayı, "Ölüml karşısında duyduğum tiksinti hayat kıskançlığından geliyor" der. Ve ekler, "Birinci ile ilişkisi olan ikinci sınırlama, hayat kıskançlığından çıkar. Fizik tadın özü; tadın anlılığındadır, bir andaki geçiciliğindedir. Her şeyi ana bağlamak, her şeyi anında var olana bağlamak demektir." (Chruickshank, 1965, s. 60). An insanı şimdinin varlığına bağlar, şimdi yaşanan zaman dilimi ve varlığımın bütünsel bilinç hâlidir. Bu nedenle kahramanlarının anı yaşama kareleri çok etkileyicidir. Saçmanın kendisinden sıyrılmak anın dolu dolu yaşandığı tutkusal zaman dilimidir. Bunu en çok Camus'un Mearsault ve Don Juan karakterlerinde betimlediği şimdinin duygusunu ve bedeninin yaşam içindeki hâkim etkisini vurguladığı yerlerde görürüz.

SAÇMA

Dünya ile insan bilinci arasındaki, bağ sorunludur. Bu sorunlu oluştan dolayı hayat, anlamsızlaşmaya ve bilinç ile dünya arasında ciddi kopuşlar gerçekleşmeye başlar. Bu hâl uyumsuzla yani saçmayla yüzleşme anıdır. Akıl, kendi tutarlılık dünyasının dışına çıkar ve saçmanın izahını veremez olur. Bu boşluk, insanın varoluş sancısını betimler. Akıl, gündelik hayatın ve varoluşsal hayatın karşıtlığında çelişkiye düşer. Bilinç, bu anlamsal açıklığı kapayamaz ve dünya ile insan arasındaki ilişki kopmaya başlar. Camus, gündeliğin bilincinin saçmayı ortaya çıkarmasının ardından, anın akıl temelli değil bedensel hazza yönelik yaşamsal akışını kabul etmeye davet eder. Bunu mükemmel bir doğanın içinde denizin kokusunu içinize çekerken, gün batımını seyre dalarak bulabilirsiniz. Doğa, saçmalığın paranteze alışını bize verir, fakat maalesef ki doğanın öz çocukları olmaktan çıkaran bir bilinç ve akıl sahibi varlık olarak insan bu paranteze alışını daha fazla tutamaz, çünkü Albert Camus'a göre "Ağaçlar arasında bir ağaç, hayvanlar arasında bir kedi olsaydım, bu hayatın bir anlamı olacaktı ya da daha ziyade bu sorunun hiçbir anlamı kalmayacaktı, zira bu dünyanın bir parçası olacaktım..." (Camus A. , *Sisifos Söyleni*, 2013, s. 56).

Dünyanın bir parçası olmamak, dünyandan ayrı olarak varoluşsal özümün dünyayla hemhâl olma güdüsünden doğan çatışmayı ortaya koyar. Bir bunalım hâli, bir ayrık otu ruhunun

betimleniş durumudur. Dünyanın içinde mevcut olarak onunla olan ilişkisel kopuşum saçmanın duyumsal deneyimini ortaya koyar. Camus için uyumsuz insanın yaşantısı, oyuncu ile dekor arasındaki ilişkisel kopuş gibi bir analogi ile anlamlandırılabilir. "Sisifos Söyleni"de "Saçma-Uyumsuz Felsefesi" geliştirmedigini ancak "Saçma Duygusu"nu tasvir ettiğini söyleyerek bu saçma duygusunun da betimlemesini yapmıştır.



Saçma duygusu bir ayrımlaşmanın kaynaklık ettiği bir hâldir. "Absurde, bilinç ile dünya arasındaki ilişkiden ziyade ilişkisizlik ya da ilişkinin kopuşu, dünya ile bilinç arasındaki uyumsuzluktur." (Gündoğan, 2011, s. 100). Bu uyumsuzluk yani saçma duygusu dört bilinç hâlinde ortaya çıkar, çünkü Camus'ya göre, saçmalığı duyumsal olarak yaşantılayan ve bilincinde de olan dört ayrı insan yaşantısı vardır.

İlk olarak, mekanik bir doğaya sahipmiş gibi modern dünyanın bize tek düze kıldığı davranış örüntülerimiz. Yani bir otomat gibi her gün gündelik telaşlarla monotonlaşan yaşam biçimimizin ortaya koyduğu insan tipinin bu yaşama sırt çevirmeye niyet ettiğinde yaşadığı o duygu, işte bu ilk saçmanın duyusal olarak da deneyimini ortaya koyar. Yaşam aynı ritim üzerine sürekli gidip gelmek gibi sıradan ve bayağı olmaya başladığı an Yabancı olan o uyumsuz insan kendi kendine söylenmeye başlar: "Sabahleyin kalkmak, tramvaya binmek, büroda ya da fabrikada dört saat çalışma, yemek, tramvay, dört saat daha çalışma, yemek, uyku ve pazartesi, salı, çarşamba, perşembe, cuma, cumartesi hep aynı ritim üzere..." (Camus A. , Sisifos Söyleni, 2013, s. 24). Saçmayı deneyimleyen, yabancı olandır. O artık anlam ile dünya arasındaki bağın kopmuş bir çocuğu olarak gündelik benlik olarak yaşamını sürdürür. Camus'ya göre Yabancı yaşamın içinde hep gördüğümüz sıradan bir ayrıntıdan ibarettir. Bunda şaşırarak bir şey yoktur. Basit ve somut dünyanın saydam bir görüntüsünü bize verir. Değerler piramidini yıkan saflığı iyi-kötü, doğru-yanlış üzerine verilen tüm yargıları tek düzleme indirger. Yabancı, iyi ile kötüyü, izin verilen ile yasak olanı öğreten papazın gelişinden önceki ilkel insanlar gibi suçsuzdur. Her şeyi yapmasına izin vardır. "Gülüşler ve kayıtsızlıklarla dolu, sürekli bir şimdiki zaman 'yaşayan prens Mişkin' gibi suçsuzdur." (Sartre, 1965, s. 92). O, sınırlı özgürlüğü ve geleceksiz başkaldırısıyla ölümlü bilincinden kuşkusu duymaz. Serüvenini, yaşamı süresince sürdürür. Alanı burasıdır, kendisinininkinden başka her yargıdan uzak tuttuğu eylemi buradadır. (Camus A. , 2013, s. 71). Sonsuz şimdilikte kendine yönelir. Refleksiyonu kendi şimdisi üzerinedir.

İkinci olarak saçmanın deneyimi zamanın çizgisel ilerleyişine karşı parçalanmışlığını hissettiği andır. İnsan, geçmiş zamanı ve onun gelecek zamanla olan ilişkisini sınamaya başladığında yaşamın akışının ilerleyişini hisseder. Bu süreç ölüme doğru yol alan ve ölümle sonlanacak olan bir süreçtir. Ölüm, yaşamın bir gerçekliği olarak bilincinde olduğum bir varoluş koşuludur. Yaşamın, ölümün karşısındaki durumu neyse uyumsuz insanın, uzlaşmış insan karşısındaki durumu odur. İşte ondadır ki bu karşıtlık uyumsuz olanı yabancı kılar. "Uyumsuz da her şey gibi ölümle biter böylece. Ama bu dünyanın dışında da uyumsuz olamaz" (Camus A. ,

Sisifos Söyleni, 2013, s. 39). Dünyaya içkin olan ölüm ve uyumsuz dünya merkezinde birbiriyle bağ bulur, fakat hem uyumsuz hem de ölüm dünyanın dışına çıkma eğilimi gösteren varoluşlarını dünya içinde oluşturmaya çalışır. İnsan dünyanın bir parçası olmayı başaramayan ama onun içinde olan varlık, ölüm dünyanın içinde varlığını göstermeyen ama dünyanın parçası olan bir koşuldur. Dünyanın içinde "tek çıkış yolu ölüm olan bir yazgıdır. Ölümün bu tek kaçınılmazlığı dışında, sevinç ya da mutluluk, her şey özgürlüktür. Bu özgürlük içindeki dünya, tek efendisi insan olan bir dünyadır, sürer gider" (Camus A. , Sisifos Söyleni, 2013, s. 120).

ÖLÜM

Özgürlük ile ölüm arasındaki ilişki hep ölüm lehine kazanılmış bir savaş olmuştur. Ölüm, insansal sınırların bünyesi içindedir. Ölüm ve saçma, akılsal sınırlar içinde direnişi ve çatışmayı ortaya çıkarır. Ölüm olayı ve saltıklar yoksunluğu masumluk ve özgürlük ile birleşerek yaşama yoksunluğunu *saçma insan*'ın onaylayabileceği bağdaşımli bir duruma sokar. Mühim olan, bu insanın olabildiği kadar mertçe yaşaması değil, olabildiği kadar dolu olarak yaşamasıdır (Chruickshank, 1965, s. 104). İntihar ya da cinayet yönünde bir eylem seçmiyorsa insan, tam o noktada gerçek başkaldırı olarak ölüme karşı yaşama başkaldırısını ortaya koyar. Bu nedenle Camus yaşama bağlı olmayı en değerli eylem sayar "Dünyada en saygı duyduğum değer olan yaşamın, hiçbir şeyini yadsımayan bir yaşama isteğidir bu" demektedir (Camus, 2015, s. 127). İnsanın içindeki en büyük çatışmaya karşı başkaldırması şarttır. Bu başkaldırıda en büyük güç kaynağı ise yaşama sevgisinin ölümün soğukluğu karşısında iç ısıtan duygulanımıdır.

Saçmanın en son ve geri döndürülemez olarak yaşandığı an ölüm anıdır. Ölüm, kabul edişin ya da ona karşı çıkışın bilinci tüm yıkıcılığıyla saçmanın en çarpıcı tecrübe hâlidir. Ölümün kendisi öylece fırlatılmış ve bırakılmış olan varlığın öylece oradan silinmesi ve bağlarının koparılmasıdır. Ölüm ile yaşam arasındaki insan Camus için ölüm ve saçmanın gerçekliğine rağmen yine de yaşamdan yana tutum sergilemelidir. Camus'nun uyumsuz insanı saçmanın gerçekliğini kabul eder. Fakat ona karşı özgürlük mücadelesi verir yani başkaldırısı yaşam merkezlidir. Yaşamda umut olmaksızın tutunabilmek mümkün değildir. Bu nedenle Camus'da isyanın yıkıcılığından ziyade en güzel meyve olarak uyumsuzun pesimist yapısından sıyrılma görülür. Yaşam, tüm yaşanılmazlıklara rağmen yaşanılmalıdır. İnsan çaresizce farkına vardıklarının ardından yıkılan anlam dünyasını, yine kendi farkındalığıyla ve kabullü boyun eğişe çevirme değil de başkaldırmaya dönüştüren ruhuyla yeniden inşa edecektir. "Ölüm yaşama aşkına, intihar düşüncesi ve umutsuzluk umuda, uyumsuz ve anlamsız olan en sonunda anlamlı ve değerli olana dönüşüyorsa, bütün bunlar, Camus'nun doğayı, insanı ve hayatı sevmekten yorulmadığı içindir. " (Gündoğan, 2011, s. 22).

Sürekli değişen benliğimiz aynı zamanda ölüm yönünde bir varlık oluşumuzu, varlığımızın kararsız ve geçici niteliğini ortaya koyar. Bu geçicilik hâli hayata karşı tavır almamızı sağlar. Bu durumda hayattan yana tavır alırsak Nietzsche gibi, *Amor fati*, kaderini sev diyebiliriz, fakat ölümden yana tavır alırsak dini vaatlerin işaret ettiği gibi öte hayattan yana tavır alır ve bu dünyanın geçiciliğini esenlikle kabul ederiz. Camus bu dünyadan vazgeçen şimdiden yana olmayıp hep geleceğe entegre olmuş hayatı yadsır. Ölmek zorunda olduğunu bilen insanın en

doğal arzusu Camus'da yaşama deneyimlerini çoğaltmak olabilir. Her anın değeri, anın sürüp gitmesini sağlayacak nitelikte ilgilidir. Öyleyse ölüm hayatı değiştirir (Gündoğan, 2011, s. 119). Anlar çokluğu olarak birey şimdilerin duygu geçişliliğini de aklın sert yasaları olmadan yaşayabilmelidir. Sevgisini, öfkesini ya da sevincini şimdi ve burada nasılsa öyle dolu dolu yaşayabilmelidir. Anlar çokluğu yaşama sevincinin şiddetini ve derecesini de gösterir.

Uyumsuzluğun görüldüğü bir diğer nokta ise insanların çoğunun farklı boyutlarda ve etkilerde hissettiği yabancılaşma duygusu ve bu dünyaya öylece bırakılmış olma hâlidir. Burada en çok tek başınalık duygusu hâkimdir. Bu duygu, insanın öz varlığının rastgele ve gelişigüzel olarak bu dünyaya sunulmuş olmasıdır. Birey, başkalarına karşı ayırık otu olma durumunu içkin olarak yaşantılar. Bu deneyim hem başka insanlarla hem de bu dünyayla bağını koparır. Yabancılık, bireyler arası ilişkilerde de anlam üzerine boşlukların çoğalmasındır. İnsanın öylece bırakılmış olmasının yanı sıra ölümlerin sıradanlaşmasıdır. Yabancı olma, başkalarına karşı onlardan başkalaşmış olma hâlidir. Akşam vakti kahvesini içip sokağa bakan biri, yolda kaza sonucu ölen birine tanık olur. Kahvesini yudumlamaya devam eder ve perdeyi çekerek salondaki koltuğa uzanır. Yabancı olan dünyaya karşı değil, başkalarına hatta başkalarının dünyasına karşı da mesafe alır. Dünyaya öylece gelmiş ve dünyadan öylece gidecek olmanın saçma duygusu, insanda başkalarına dair kaygıdan ziyade şimdide ölümle yüzleşirse kendi yaşanmamışlıklarına dair kaygıya odaklanır.

Camus başkaldıran insanın yaşamı değil, yaşamın nedenlerini istediğini belirtir. Ölümün yaşattığı tüm sonuçları yadsır. Hiçbir şey sürekli değilse, hiçbir şey doğrulanmamışsa, ölen anlamdan yoksundur, ölüme karşı savaşmak, yaşamın anlamını istemek, kural ve birlik için çarpışmak anlamına gelir (Camus, 1985, s. 96). Ölüme karşı açılmış olan savaş en büyük başkaldırı hamlesidir. Bu savaş, yaşama bağlılığın ve varoluşsal serüvenin devamlılığını istemenin ölüme karşı savaşıdır. Öyle ki intihar, ölüm cezası ve cinayetler böylesi varoluşsal mücadeleyi kesintiye uğratmak bakımından kabul edilebilir değildir. Camus, intiharın gerçekten önemli bir felsefe sorunu olduğunu düşünür. Hatta yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir (Camus A. , 2013, s. 15). Camus, intiharın neden bir tercih olduğunu sorgulamayı kendine uğraş edinir. Neden insan kendi ölümünü ister? Hatta buna onu iten arzu nereden kaynaklanır? Bu arzu etme hâli eylemsel gerçekliğe nasıl ulaşır? Dahası neden bir insan başkasının ölümünü ister? Bu ölümü gerçekleştirmek için savaşlar, cinayetler, idamlar nasıl gerçekleşir? Peki çocuk ölümleri... Tüm bunlar üzerinde düşünüldüğünde Tanrı, neden masumların ölümüne izin vermektedir? Vebalar, savaşlar en masum ve savunmasızları neden ilk önce öldürür? Tüm bunlar ölüme karşı ve onun nedenlerine karşı başkaldırıyla nihayete erer. Her şeyi yıktığını, her şeyi kendisiyle birlikte götürdüğünü sanır insan ama bu ölümden bile, belki de yaşamaya değecek bir değer doğar. Salt yadsıma intiharla tükenmez (Camus, 1985, s. 5). İntihar etmekle kişi saçma olan tüm anlam yokluğunu değil, kendi varoluşunu sonlandırır. Uyumsuz insan, uyumsuzla sonuna kadar mücadele etmelidir. Uyumsuzluğa, saçmaya, ölüme karşı insan başkaldırarak yaşamayı seçmelidir. Bu nedenle intihar, ölüme karşı bir başkaldırma değil, onun kabulü olur. Ölüme mahkûm olduğunu bilmek, bu bilinçten dolayı başkaldırmak, intihar düşüncesiyle bağdaşmaz. İntihar edenle, ölüme mahkûm

olduğunu bilen insanların durumunu Camus, birbirine karşı durumlar olarak gösterir. İntihar eden intihar etmekle uyumsuzu ortadan kaldıracığını düşünür, oysa yanılır. Çünkü intihar bir yanılığın ortaya çıkarır (Gündoğan, 2011, s. 144). Camus'ye göre ölümü tercih etmek yaşamla mücadele etmekten daha basittir. İnsan, olması gerektiği yerde olmak ister. Buna ulaşamayabilir. Ama kimi kez yaşamak için, intihar etmekten daha çok cesaret gerekir (Camus, 1991, s. 68). Yaşam kişinin kendini aşma problemini de ortaya koyar. "Kendini öldürmek, bir anlamda, melodramlarda olduğu gibi içindekini söylemektir. Yaşamın bizi aştığını ya da yaşamı anlamadığımızı söylemektir" (Camus A. , 2013, s. 16).

Camus'ye göre ölüm aynı zamanda adalet problemidir. Ölüm, haksız bir kesinlik olarak orada öylece durmaktadır. Öldürülme veya öldürmeden de öte salt ölümün duru gerçekliği vardır. Dünyada savaşlar kadar vebalar da meydana gelmiştir. Vebalar da savaşlar da insanı hazırlıksız yakalar (Camus, 2009, s. 40). Ölüm, hep hazırlıksız ve haksız bir gelişir. Bireysel olarak da "başkaldırılmış kişinin evreninde, ölüm, adaletsizliği aşka getirir. O, son haksızlıktır" (Camus A. , 2013, s. 92). Ölüm, "sonu olmayan yıkım"dır (Camus, 2009, s. 116). Bu yıkım öngörülmediği gibi durdurması da mümkün olmayan bir varoluş yüzleşmesidir.

Ölüm karşısında tavrımız insani boyutta da değerler dizilimimizi gösterir. Özellikle veba gibi salgın hastalık hâllerinde insanların birbirlerine karşı müdahalesi, dünyaya takındıkları tavır ve adalet duygularının sarsılması aslında hakiki olan gerçeklik düzlemini de ortaya çıkarır. Günümüzde hâlihazırda Covid -19 virüsüne karşı insanların ve devletlerin tutumu ölüm tehdidi altında yaşamak, dünya içinde varlık olarak insanın mücadelesini de ortaya koyar. Bunun da ötesinde ölümün devletlerce seçilimin yani kimin feda edilebileceğini ya da milletlerin birbirine karşı tavrını adaletin ve ahlaki yargıların nasıl biçim değiştirdiğini gözler önüne serer. Camus'da bu nedenle varoluşun ölüm karşısındaki hatta ölüm biçimleri ve ölümün öznesi karşısındaki tavrını daha çok önemser. Kim ölüyor? Ben mi yoksa başkası mı? Nasıl bir ölüm gerçekleşiyor? İntihar, cinayet ya da hastalık sonucu bir ölüm mü? Tüm bu sorulara cevap yaşam tutkusu karşısında ölümün varlığının çarpıcılığına bizi götürür. O hâlde asıl saçma duygusu yaşam karşısında ölümün varoluşunun, bireyin bilincinde gerçekliğini var etmesi ve inkâr edilemez kesinlikteki duruşudur. Ölüme karşı açılan savaş Sisifos'un verdiği mücadelede görülür. Sisifos yazgısına başkaldırır ve ölümü zincire vurur, fakat onun zincire vuruluşu monotonlukta aynı bitimsiz mücadeleyi vermesidir. Ölüm karşısında esir kalmak, onun varlığını görmezden gelerek gündelik hayatın yaptırımlarına boyun eğmektir. Hepimiz otomat varlıklara dönüşerek, bilincinde olduğumuzu yeniden canlandırmaktan kaçınıyoruz. Ölüm aslında gündeliğin kaçıışı olarak örtük bir kavramdır.

Camus, örtük olan kavramın duyguyu betimlemesini ortaya koyarak açığa çıkarır. Amacının saçma felsefesi değil, onun duygusunu tasvir etmek olduğunu belirtirken aslında *Yabancı* romanındaki, çoğuna göre tanımlayamadığı bu duyguyu "*Saçma Duygusu*"nu okuyucuya



çoktan aşlamıştır, çünkü anlam vermekte güçlük çektiğimiz bu adam yani yabancı karakterindeki Mearsault öfke, acıma ya da korku duygusu uyandırarak insanlarda düşünmeden daha çok duygulanım yaratır. Dünyanın kendisi yani aslında yaşamın kendisi duygulanımın hâkim olduğu bir alandır. Oysa akıl kısılacında insan kavramların hâkimiyetinde yaşamın bedensel yanlarını arka plana atmıştır. Doğanın kendisinin neliği doğanın kendisinin yaşamsal tecrübesinin duygularını ortaya koymaz. Saçma, dünya ile kopuşun bilincindeyken yaşama sırt çevirerek yaşam zorunluluğunun da bir sonucudur. Ölüm ve saçma arasındaki ilişki, insanın örtük akıl ve beden mücadelesinin sonucudur aynı zamanda. Bu nedenle Camus doğal olan ölüm ile bilinçli olan ölüm arasındaki ayırmda saçmayla yüzleşen bireyin ölüme karşı bilincine rağmen ona karşı takındığı gururlu ama mücadelecı olmayan intiharı merkez kavram olarak alır. Sisifos'un trajik durumu da gerçek olanın bilincinde olmasıdır. Sisifos "Düşkün durumunun bütün enginliğini bilir." Sisifos için bu dünya değersiz ve anlamsızdır. Fakat onun her taşı taşıdığı ve yeniden o taşın yere yuvarlanarak aşağı indiği anda "Taşın ufacak parçalarının her biri, bu karanlık dağın her madensel parıltısı, tek başına, bir dünya oluşturur. Tepelere doğru tek başına didinmek bile bir insan yüreğini doldurmaya yeter." (Camus A. , 2013, s. 126). Sisifos, umudunu yitirmeden yaşama tutunur. "Sisifos'un bütün sessiz sevinci buradadır. Yazgısı kendisindedir." (Camus A. , 2013, s. 134).

SONUÇ

Camus felsefesinin ana kavramları olan saçma ve ölüm insanın iki boyutunu göstermektedir. İnsanın, dünya içinde olan bir varlık olarak dünya ile olan ilişkisi kopmuştur. Bu kopuş onu saçma içinde kılar. Düşkün hâlde yüz yüze geldiği ölüm aslında yaşadığı dünya ile olan bağısızlığını da ortaya koyar. Saçma, ölümün gerçekliği ile daha çok varoluşsal bir anlam kazanır. Gündelik rutinler ile kendini ve dünyayla olan ilişkisini kesintiye uğratan otomat insan, trajik olanın tecrübesini yaşar. Camus ölümün iki biçimini felsefesinde yer vermiştir. Kendi ölümüm ve başkasının ölümü olarak. Başkasının ölümünün anlamını *Yabancı'*da Mearsault'nun annesinin ölümüne ilişkin sözlerini de buluruz. Annesi ölmüştür belki dün, belki de bugün ve Mearsault için bu tarihin önemi yoktur. Ölüm başkası için doğal bir biyolojik gerçekliktir. Kendi ölümüm ise dünya ile olan kopuşumun farkındalığını bana yaşatan ve beni yeniden dünyanın içine koyan bir gerçekliktir. Ondan kaçamam ve ona doğru gidişim yaşam sevincimin yitirilişidir. Kendi ölümüm varoluşsal bir gerçeklik olarak dünya ile tüm bağlarımı yeniden sorgulamamı ve yeniden kopmuş olan ilişkiyi gözden geçirmemi gerektirir.

Camus ölümün bu iki biçimi dışında kendi ölümümü ilgilendiren birinin ve bir şeyin benim ölümüne sebep olması ve kendi ölümüne kendimin sebep olması gibi iki olguyu da ortaya koymuştur. Bir cinayet ya da bir kaza, hastalık, idam bunlar benim ölümümün dışsal sebepleri olarak benim irademden dışındadır. İntihar ise asıl Camus için felsefenin ilgilenmesi gereken konudur. Kendi ölümümü kendimin istemesi ciddi bir felsefi problemdir. Çünkü Sisifos gibi saçmanın içinde yaşıyor olsam da sessiz bir sevinçle yaşama yine umutla bağlanan bir özne tasavvur etmiştir. Bunun aksi ise yaşama tamamen sırtını dönen ve saçmanın tecrübesini dünya ile ilişki kurma döngüsüne girmeden kesen insanın kararıdır. Yani intihar gerçekten bir seçim mi

yoksa bir cinayet mi? Camus bunu bir sürükleniş olarak modern insanın rutin, mekanik hayatındaki anlamsızlığı ve doğa ile olan bağının kopuşu gibi görmektedir.

Camus doğa ile insan arasındaki mekanik parçalanmayı ve bu parçalanmış bireyin uyumsuzluğunu en açık biçimde ölüm kavramı deneyimlediğimizi ifade etmiştir. Doğa ile uyum hâlindeki birey mutlu ölüm gerçekliğiyle karşılaşır. Mutlu Ölüm’de de bunu ifade etmiştir. Ölüm anları Camus’nun eserlerinde doğa ile bir bağın yeniden kurulduğu bir uyum çağrısıdır. Başkaldırı da umut, saçmada da dünyaya uyum isteği vardır. Mutlu ölüm saçmaya karşı da bir başkaldırının sonucudur.

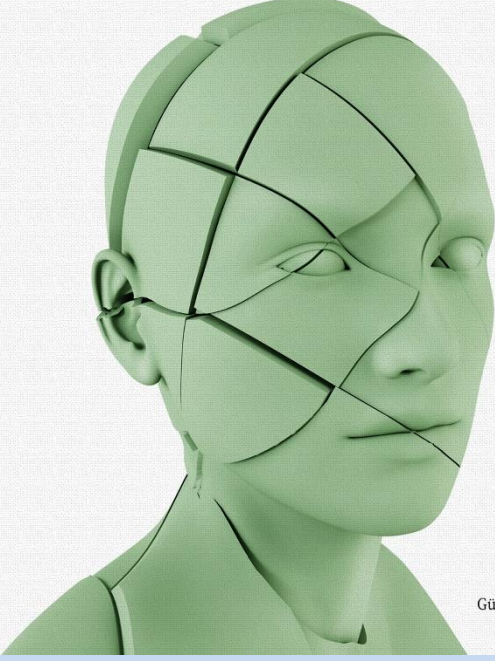
Bu incelememizde genel olarak Camus eserlerinde saçma ile ölüm kavramlarını ele alarak saçmanın ölüm gerçekliğinin de bir deneyimi olduğunu ve aralarındaki ilişkinin insan ile dünya arasındaki ilişkiye karşılık geldiğini ifade ettik. Bu ilişkinin kopuşu yani dünya ile insan arasındaki mesafenin artması nedeniyle uyumsuzluğun oluştuğunu, insanın bu uyumsuzluğu ölüm ile karşı karşıya geldiğinde bilincine eriştiğini belirtmiş olduk. Başka bir ifadeyle Camus’da doğa ve insan arasındaki organik bağın yeniden kurulması isteği, saçmanın yok oluşu yani dünya ile uyum isteğidir. Bu isteğin gerçekleşmesi ölümün de bir mutlu ölüme ulaşmasıdır. Mekanik insan varoluşsal kaygıları ancak saçma ile deneyimlediğinde anlayabilir. Bu mekanizmayı kıracak olan saçma ancak dünya ile uyum sağlandığında bireyin dünyasını kendisinin kılar. Ölüm ve saçma ilişkisi bu anlamda yeniden kişinin kendisine dönüşü ve yeniden doğa, dünya ile uyumu sağlamasıdır.

KAYNAKÇA

- Camus. (1971). *Sıkı Yönetim*. (B. Onaran, Çev.) İstanbul: Yankı Yayınları.
- Camus. (1985). *Başkaldıran İnsan*. (T. Yücel, Çev.) Ankara: Kuzey Yayınları.
- Camus. (1991). *Mutlu Ölüm*. (R. Dara, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Camus. (2009). *Veba*. (N. T. Öztokat, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Camus. (2012). *Terzi ve Yüzü*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Camus. (2015). *Düğün Bir Alman Dosta Mektuplar*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Can yayınları.
- Camus, A. (2011). *Yabancı*. (V. Günyol, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Camus, A. (2013). *Sisifos Söyleni*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Chruickshank, J. (1965). *Albert Camus ve Başkaldırı Edebiyatı*. (R. Güren, Çev.) İstanbul: De Yayınevi.
- Erçel, G. (2013). *Albert Camus Özgürlük ve Devrim*. Kafe Kültür Yayıncılık.
- Gündoğan, A. O. (2011). *Albert Camus Hayatı, Yapıtları, Felsefesi*. Bursa: MKM Yayınevi.
- Özçınar, Ş. (2002). Albert Camus'nun Başkaldırı Felsefesindeki Varoluşçuluk ve Nihilizm. *Felsefe Logos*, 79-98.
- Sartre. (1965). *Yabancı'nın Açıklaması*. (B. Onaran, Çev.) İstanbul: De Yayınevi.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

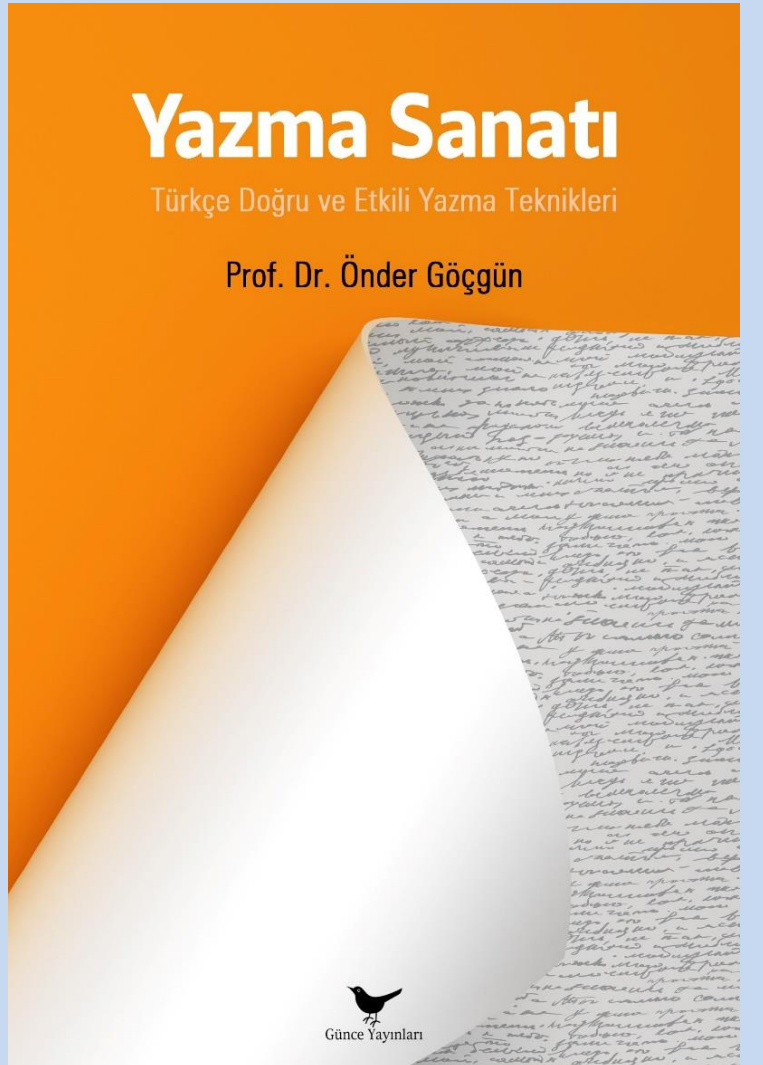


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Sait Faik Abasıyanık'ın “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” Adlı Öyküsü Üzerine Bir Tahlil Denemesi

İSA KAYIHAN*

Öz

Sait Faik Abasıyanık, Cumhuriyet dönemi öykücülüğümüzün etkili isimlerindedir. İlk dönem öykülerinde gerçekçiliğin izleri görülür. Son dönem öykülerinde ise kendine has bir tavırla gerçeküstü anlatımın imkânlarından yararlanır. Öyküleriyle ve gerçeküstü anlatım biçimiyle kendinden sonra gelen birçok öykücüyü etkiler. Öykülerine konu ettiği temalarla ve anlatım biçimleriyle Türk öykücülüğüne yön verir. Öykülerinde dünyasına ışık tuttuğu küçük insanı sahiplenerek farklı bir mizaca ve kaleme sahip olduğunu kanıtlar. Çok iyi bir gözlem gücüne sahip olan öykücü, öykülerindeki insanlara hümanist bir bakış açısıyla yaklaşır. Onları ideolojik bir tavırla ele almaz. İnsan olmaları ele alınmaları için yeterlidir. Kahramanlarının farklılığı yaşamlarında gizlidir. “Yalnızlığın Yarattığı İnsan” öyküsüne yönelik tahlil denemesi çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Sait Faik'in öykülerinde yaşamından izler görülmektedir. Bu nedenle çalışmamızın giriş bölümünde yazarın yaşamıyla ve öyküleriyle ilgili bilgiler verilmiştir. Öykünün tahlilinin yapıldığı bölümde öykü içeriği ve biçimi karşılıklı olarak irdelenmeye çalışılmıştır. Gerçeküstü bir anlatımla biçimlendirilen öykü yalnızlık duygusuyla yaratılan hayali bir arkadaştan ayrılığın neden olduğu acıyı konu edinir. Çalışmamızla Sait Faik'in son dönem öyküleri arasında yer alan ‘Yalnızlığın Yarattığı İnsan’ın Sait Faik öykücülüğündeki yeri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Sait Faik Abasıyanık, yalnızlık, gerçeküstü anlatım, öykü.

AN ANALYSIS ATTEMPT ON THE STORY OF SAİT FAİK ABASIYANIK ENTITLED “YALNIZLIĞIN YARATTIĞI İNSAN”

Abstract

Sait Faik Abasıyanık is one of the influential names of our storytelling in the Republican period. Traces of realism are seen in his early stories. In recent stories, he takes advantage of the possibilities of surreal narration with his own unique attitude. He influences many storytellers who come after him with his stories and surreal expression. He gives direction to Turkish storytelling with his themes and narrative forms. In his stories, he proves that he has a different temperament and pen by embracing of the ordinary people who he sheds light on their world. The storyteller, who has a very good observational power, approaches the people in his stories from a humanistic point of view. He doesn't address them with an ideological attitude. Being human is enough for them to be dealt with. The difference of their heroes is hidden in their lives. The subject

* Millî Eğitim Bakanlığı, edebiyatci20@yandex.com, orcid: 0000-0001-9910-5176

Gönderim tarihi: 07.09.2020

Kabul tarihi: 07.12.2020

of our study is analysis attempt on the story of 'Yalnızlığın Yarattığı İnsan'. There are traces of Sait Faik's life in his stories. For this reason, information about the life and stories of the author is given in the introduction of our study. In the section where the story is analyzed, the content and style of the story are tried to be examined mutually. The story, shaped by a surreal narrative, is about the pain caused by a separation from an imaginary friend created by a sense of loneliness. With this study, it is attempted to determine the place of 'Yalnızlığın Yarattığı İnsan' among the recent stories of Sait Faik in his storytelling history.

Keywords: Sait Faik Abasıyanık, solitude, surreal narration, story.

GİRİŞ

Sait Faik Abasıyanık (1906-1954), Türk öykücülüğünde geleneksel öykü tarzıyla ve bilhassa modernizmin etkisinin görüldüğü son dönem öyküleriyle önemli bir rol üstlenir. Gerçeküstü anlatımın imkânlarından yararlanarak kendine has bir anlatım dili oluşturan yazar kendinden sonra gelen 1950 kuşağı öykücülerini etkilemiştir. Öykü sayısının fazlalığı ve öykülerinin nitelik bakımından daha başarılı olması yazarın iki romanının geri planda kalmasına neden olmuş ve edebiyatımızda öykücü kimliği ile anılmasını sağlamıştır. Sait Faik, 'yazmasam deli olacaktım' fikrinde bir yazar olduğu için öyküleri sayı bakımından bu fikrin etkisiyle hayli fazladır.

Sait Faik, Adapazarı'nın köklü ve varlıklı ailelerinden olan Abasızzadelerden Mehmet Faik Bey'in ve Makbule Hanım'ın oğludur. Asıl adı Mehmet Sait olan yazar daha sonra ilk adını atıp babasının adıyla ikinci ismini birleştirmiştir. Soyadı kanunuyla birlikte soyadı Abasıyanık olmuştur. Yazarın babası Mehmet Faik Bey bir dönem Adapazarı belediye başkanlığı da yapmıştır. Sait Faik'in eserlerine de yansıttığı mizacının aile yapısıyla ilgisi bulunmaktadır. Varlıklı bir ailenin ferdi olması Sait Faik'in özgür ruhlu bir insan yapmıştır. Ailesinin varlıklı olması dolayısıyla Sait Faik ona verilen ya da uygun görülen Türkçe öğretmenliği, zahire dükkânı işletmeciliği veya adliye muhabirliği gibi işlerde uzun soluklu olarak çalışmaz. Aslına bakılırsa ailesinin varlığı onun geçimini temin etme hususunda çalışmasını da gereksiz kılmıştır. Geçim sıkıntısı olmayan yazarın hayat içerisinde çalışmaya dair bir disiplininin olmaması da bu durumla ilgilidir. Yaşamının çoğunu -yazları- Burgazada'da şu anda müzeye çevrilen köşkte ve -kışları- Şişli'de Bulgar Çarşısı'nda bulunan apartman dairesinde geçirir. Babası Mehmet Faik Bey'in ölümüyle ondan kalan mülklerin geliriyle bir mesleğe tabi olma fikrinden uzak, rahat bir yaşam sürmüştür. Yazdıklarıyla da yaşamını idame ettirmeye çalışmıştır. Annesine düşkün olduğu bilinen Sait Faik, babasının ölümünden sonra annesi Makbule Hanım'la birlikte yaşar. Sait Faik o dönemde İstanbul içerisinde bulunan sanat çevresiyle sıkı bir ilişki içerisindeydi. Bu ilişki yoğunluğunu Alptekin'in Sait Faik üzerine yazdığı eserindeki anılar kısmında görmek mümkündür. (1976, s. 123-179) Sait Faik, aynı zamanda İstanbul'un bilinen mekânlarının da gediklisidir ve bu mekânların müdavimi olan birçok kişi tarafından tanınır.



Disiplinden, kurallı bir yaşamdan uzak olan Sait Faik'in eğitimi de yaşamı misali düzensiz bir biçimde şekillenir. İlkokulu Rehber-i Terakkî Okulunda okuduktan sonra Adapazarı İdadisine devam eder. Daha sonra ailesinin İstanbul'a taşınması sebebiyle bir süre İstanbul Erkek Lisesinde eğitim alır, okulda yaşanan bir olay sonucunda sınıfta yer alan diğer arkadaşları gibi Sait Faik de okuldan gönderilir, bunun üzerine Bursa Erkek Lisesine kaydolar, buradan iyi dereceyle mezun olur ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türkoloji bölümüne başlar. Ancak iki yıl sonra babasının ısrarı üzerine İsviçre'nin Lozan kentine iktisat eğitimi almaya gider, kısa süre içerisinde buradan ayrılarak Fransa'nın Grenoble şehrine geçer, buradaki bir lisede ve edebiyat fakültesinde dört yıl eğitim görür. Fransa'daki düzensiz ve sorumsuz eğitim yaşamı nedeniyle babası tarafından Türkiye'ye çağrılır ve Fransa'daki okullardan mezun olamaz. Görüldüğü üzere yaşamı misali eğitimi de düzensiz olan Sait Faik bu serbestliğini, özgür ruhlu mizacını öykülerine de yansıtır. (Yalçın, 2010, s. 3)

Sait Faik, edebî yaşamına şiirle başlar ancak daha lise yıllarında öyküde karar kılar. Onun öykücülüğünü üç dönem halinde ele almak mümkündür. İlk dönem öykülerini oluşturan *Semaver*, *Sarnıç*, *Şahmerdan* kitapları Maupassant tarzında, ikinci dönem öykülerini oluşturan *Lüzumsuz Adam*, *Mahalle Kahvesi*, *Havada Bulut Var*, *Kumpanya*, *Havuz Başı*, *Son Kuşlar* kitapları Çehov tarzındadır. Son dönem öykülerini oluşturan *Alemdağ'da Var Bir Yılan* ve *Az Şekerli* kitaplarında ise

gerçeküstü bir yaklaşım sergiler. Hayattayken *Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939), *Şahmerdan* (1940), *Lüzumsuz Adam* (1948), *Mahalle Kahvesi* (1950), *Havada Bulut Var* (1951), *Kumpanya* (1951), *Havuz Başı* (1952), *Son Kuşlar* (1952), *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (1954) adlı öykü kitaplarını yayımlar. Ölümünden sonra ise *Az Şekerli* (1954), *Tüneldeki Çocuk* (1955), *Mahkeme Kapısı* (1956) yayımlanır.

İlk kitabı *Semaver*'de öykücü kimliği ile bütünleşen deniz, çocuk, aşk, özgürlük temaları ele alır. *Semaver* yayımladığı ilk kitabı olmasına rağmen biçim bakımından eleştirel bir gözle ele alındığında dönemine göre ileri seviyede bir yapıya sahiptir. *Sarnıç*, ele alınan temalar bakımından *Semaver*'le yakınlık gösterir. Temalara bakıldığında yaşama sevinci, yoksulluk, cinsellik ve özgürlük arayışının daha yoğun bir biçimde irdelendiği fark edilir. Sait Faik'in yoksulları ele alış toplumsal gerçekçiler gibi ideolojik bir dünya görüşüne yaslanmaz. Lakin toplumsal gerçekçi anlatımın izleri görülür. O yoksulluğu insan sevgisiyle yani hümanist bir bakış açısıyla irdeler. *Şahmerdan*, öykücünün sosyal olayları konu edindiği öykü kitabıdır. Balıkçılar, çingeneler, çöpçüler, amelelerin yaşamı eleştirel bir tutumla okura sunulur. Cinsellik bu öykülerde belirleyici bir rol üstlenir. Yalın bir anlatıma sahip olan bu kitaptan sonra yayımlanacak olan *Lüzumsuz Adam*, sekiz yıllık bir aradan sonra okurla buluşur. *Lüzumsuz Adam*'da önceki kitaplarına nazaran bir umutsuzluk bir yılgnlık hâkimdir. Kahramanların yaşam karşısındaki duruşu karamsardır ve anlatıcı için yalnız yaşamak, bir seçenek halini alır. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi yazarın yaşamı ve sanatı bir bütündür. 1945'de yani *Lüzumsuz Adam* yayımlanmadan önce siroz hastalığına yakalandığını öğrenmesinin, kimi eserlerinden dolayı -herhangi bir ideolojik bağı olmamasına rağmen- yargılanmasının ve Medar-ı Maişet Motoru adlı romanının toplatılmasının bu yılgn ve karamsar ruh hali üzerinde etkisi olması muhtemeldir. *Lüzumsuz Adam*'la birlikte öykülerinin merkezinde Sait Faik'in kendisi vardır. *Mahalle Kahvesi*'nde yoksul çocukların, balıkçıların yaşamı sarhoş ve yalnız bir anlatıcı tarafından gözlemlenerek aktarılır. Bu eserinde yazar şehrin düzensizliğinden şikâyetçidir. İnsan sevgisini küçük insanların namuslu, temiz, saf mücadelesiyle ortaya koyar. *Havada Bulut*, Sait Faik'in öykülerinin merkezinde olduğunu yoğun bir biçimde hissettirdiği öykü kitabıdır. Bu kitapta bir yazarın öykülerini nasıl yazdığını öğreniriz. Kahraman, öykücü kimliği ve köpeğiyle Sait Faik'i andırır. Kitapta yer alan öyküler birbirinin devamı niteliğindedir ve Sait Faik'le bütünleşen temalar bu kitapta da yerini bulur. *Kumpanya*, üç uzun öyküden oluşan eserdir. Diğer kitaplarından farklı olarak bu öyküler diyaloglar açısından zengindir ve klasik öykü düzeninden uzak bir biçime sahiptir. Kitap adını ilk öyküdeki kumpanya oyuncularından Sitare'nin bir keresteciyle kaçışının konu edildiği öyküden alır. *Havuz Başı*'nda yine Sait Faik'le özdeşleşen temalar bulunmaktadır. Anlatıcı tarafından çocukluk anıları yüceltilir. Öykülerin vazgeçilmez mekânlarından olan meyhaneler, kahveler ve parklarda anlatıcının aklında daima sevgilisi vardır. Muhayyilesinin derinliklerinde gözlemlediği insanları ve onların yaşamını onları küçültmeden, insancıl bir tavırla anlatır. Meyhanelerde, kahvelerde ve parklarda karşılaştığı insanlar hayatın dışında kalmış, hayat karşısında tutunamamış, tabiri caizse hayatın sillesini yemiş insanlardır. Yaşamla ölüm arasında gelgitler yaşayan Sait Faik'in denize, balıkçılara, ada yaşamına odaklandığı öykü kitabı ise *Son Kuşlar*'dır. *Son Kuşlar*'da sirozun acılarını kırıntılar halinde paylaşmaya başlar. Ölüm düşüncesinin Sait Faik'e gün geçtikçe hâkim olmasıyla birlikte kaleme alınan metinlerde içli bir bakış açısı ortaya çıkar. Bu nedenle *Son Kuşlar*'da bulunan öykülere bir

hüzün havası hâkimdir. Kitaba adını veren ilk öykü olan 'Son Kuşlar'daki kuşların öldürülmesi ve doğanın yok edilmesi sonucunda gelecekte çocukların bunlardan bihaber büyüyecek olması bu hüznü havayı açıklar. Hayat karşısındaki melankolik bakış açısı artık ete kemiğe bürünür. Öykülerde hissedilen bu hüznü atmosfer anlatıcının, öykülerinde kendini merkeze aldığını kavradığımız Sait Faik'in, geleceğe dair umutlarının da umutsuzluğa evrilişinin kanıtıdır. Çalışmamıza konu olan 'Yalnızlığın Yarattığı İnsan' adlı öyküsünün de bulunduğu *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabı Sait Faik'in "öykücülüğünün zirvesidir." (Tosun, 2000, s. 310) Sait Faik denilince akla ilk gelen öyküler -'Hişt Hişt', 'Dülger Balığının Ölümü', 'Bir Hastalık', 'Eftalikus'un Kahvesi' vb- bu kitapta yer almaktadır. Ölümünden hemen önce yayımlanan bu kitapta Sait Faik, gerçeküstücülüğün ve imgesel anlatımın imkânlarından faydalanır. Yazarın bu kitabındaki gerçeküstü unsurlar Sait Faik'in ruh halini olduğu gibi -sanki arada bir anlatıcı yokmuşçasına- yansımasını sağlar. *Lüzumsuz Adam*'la başlayan özne-yazar birlikteliği bu kitapta doruk noktasına ulaşır. Bu yönüyle bu öyküleri okurken yazarın iç âlemindeki karmaşık dünyasını bir süzgeçten geçirmeden sunmasına şahitlik ederiz. "Alemdağ'da Var Bir Yılan'daki hikâyelerde, artık saklanmayan, başkalarının hükümlerinden çekinmeyen, sahici Sait var. Müdafaası da: Derin, kuvvetli, her şeyi güzelleştiren ebedi güzelliştir ve bu da 'aşk'tır." (Ürgüp, 2017, s. 125) Sait Faik'i olduğu gibi gördüğümüz bu öyküler bu nedenle üzerinde ihtimamla durularak yazılmıştır. Öykülerde yalnızlık, cinsellik yine ön planda olan temalardır. Gerçeküstü anlatımın da katkısıyla bilinçaltı, anlatıcının muhayyilesinde yoğun bir etkiye sahiptir. *Alemdağ'da Var Bir Yılan* yazarın daha önceki kitaplarında gördüğümüz metnin merkezine kendisini alma ve yazar-anlatıcı ile öykü kahramanı arasındaki mesafeyi ortadan kaldırma konularında başarılı bir eserdir. Bu kitaptaki anlatıcı yaşamıyla, yalnızlığıyla, korkularıyla ve acılarıyla Sait Faik'in kendisidir. Bundan dolayı Sait Faik, -özellikle son dönem eserlerinde- hayatı, sanatı ve eserleriyle iç içe bir değerlendirmeye tabi tutulmalıdır.

"YALNIZLIĞIN YARATTIĞI İNSAN" ADLI ÖYKÜ ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ

Yalnızlığın Yarattığı İnsan, Alangu'nun tabiriyle "Panco Serisi" içerisinde yer alan yedi öyküden biridir. Alangu, bu yedi öyküyü "Panco Serisi" olarak adlandırırken öykünün kahramanları içerisinde Panco'nun olmasına ve Panco'yu çağrıştıran -yakası kürklü pardösülü, muhayyel arkadaş vb.- ifadelerden yararlanır. Bu öyküler *Alemdağ'da Var Bir Yılan* kitabında yer alan 'Öyle Bir Hikâye', 'Yalnızlığın Yarattığı İnsan', 'Alemdağ'da Var Bir Yılan', 'Panco'nun Rüyası', 'Yılan Uykusu'; *Az Şekerli*'de 'Battaniye' ve 'Kalinikhta'dır. (1965, s. 128-132) Çerçeve öykü olarak da tasnif edebileceğimiz bu öykülerin ilk üçünde anlatıcı -öykülerden anladığımız kadarıyla- İshak'tır, dördüncü öyküde -*Panco'nun Rüyası*- ise Panco'dur. Bu yedi öyküye *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da yer alan 'Kafa ve Şişe' öyküsünü de eklemek mümkündür. Çünkü bu öyküde de muhayyel bir arkadaş bulunmaktadır. "Panco Serisi" olarak adlandırılan bu öyküler, gerçeküstü bir bakış açısıyla kaleme alınmıştır.

'Yalnızlığın Yarattığı İnsan' öyküsü adından da anlaşılacağı üzere yalnızlık teması üzerine kurgulanmıştır. Yalnızlık, Sait Faik'in ele aldığı ana temalardan biridir. Yalnızlığın ondaki görünümü Ahmet Hamdi Tanpınar'dan farklıdır. Onun öykülerinin arka planını oluşturan

yalnızlık bir felsefi ya da düşünsel arayışın sonucunda gerçekleşen varoluşsal bir yalnızlık değildir. Sait Faik öykülerine hâkim olan yalnızlık, tek başına olmanın sonucu olarak ortaya çıkan bir başıboşluk, avareliktir. Rönesans dönemi düşünürlerinden Petrarca, tek başınalığın başkalarının taleplerinden özgürlük sağladığını ve kişiyi bir yaşam yolu seçmeye sevk ettiğini savunur. (Svendsen, 2018, s. 151) Bu tek başınalığın Sait Faik'i sevk ettiği yaşam yolu "hikâye kovalayan bir muharririn yalnızlığıdır." (Tosun, 2000, s. 311) Bahse konu olan yalnızlıkla mutlu olmayı hedefleyen Sait Faik, alkol kullanımıyla birlikte düşsel ve hayalperest bir dünya iklimiyle amacına ulaşır. Özellikle son dönem öykülerinde yalnızlık onun için kalabalıktan, İstanbul'dan kaçışın remzidir. Yalnızlığın ondaki bir diğer tezahürü ise sevgiliye duyulan özlem, ondan uzak kalma ve onsuz bir hayatı kabullenememe düşüncesidir. Sait Faik'in hayatında gerçek bir sevgilinin varlığı müphemdir, bundan dolayı da onun öykülerine konu olan sevgili, muhayyeldir. Yalnızlık yazarın bazı öykülerinde ise gerçekleşmesi mümkün olmayan sapkın arzular (Ayrıntılı bilgi için bkz. Cebeci, 2009) sonucunda ortaya çıkar.

Schopenhauer, "İnsan sadece yalnız olabildiği sürece, bütünüyle kendisi olur: Demek ki, yalnızlığı sevmeyen özgürlüğü de sevmez; çünkü insan ancak yalnız olduğunda özgürdür." der. (2008, s. 131) Sait Faik'te yazmak bir tutkudur. Bu tutkuyu gerçekleştirebilmesi için de yalnız olması gerekir, o Schopenhauer'un da dediği gibi yalnız kaldığında bütünüyle kendisi olur, kendi benliğine kavuşur. Bir bakıma yazmak onun fikriyatında özgür olmak, benliğine kavuşmak demektir.

Sait Faik, bilinçaltı dünyasını gün yüzüne çıkardığı '*Yalnızlığın Yarattığı İnsan*' adlı öyküsüne Panco betimlemesiyle başlar. Panco'yla bütünleşen ve diğer öykülerde de bir laytmotife dönüşen "yakası kürklü pardösü" ifadesiyle birlikte halsiz bir Panco profili çizer. Öyküde yalnızlık duygusuyla muhayyel bir arkadaş inşa eder. Hayal âleminde inşa edilen bu arkadaş Panco'dur. Panco, daha önce de bahsettiğimiz gibi yazarın gerçeküstü bir yaklaşımla kaleme aldığı "Panco Serisi" öykülerin kahramanıdır. Bu muhayyel arkadaş öykülerde şu cümlelerle tanıtılır:



"Ben yirmi bir yaşındayım. Babam kırk. Kardeş gibiyizdir. Bazı benden genç bile gösterir. Babam dülgerdir. Ben elektrikçiyim. Beyoğlu'nun çamurlu bir sokağında otururuz. Akşamüstleri işi bitirir bitirmez cadde üstünde bir kahveye koşar, kumar oynarım. Babam bilir, aldırmaz. Bütün haftalığımı bir günde verdiğim olur. Sonra ateş gibi çalışırım. Yalnız sabahları işte böyle bir türlü uyanamam." (Panco'nun Rüyası, Abasıyanık, 2017, s. 30)

"Pardösüsünün yakası koyun kürkündendi, koyun. Yanağında ufacak bir eski çiban izi vardı. Derisinin altından kan akmazmış gibi donuk esmer bir renk vardı. Saçları kara, gözleri karaydı." (Yalnızlığın Yarattığı İnsan, Abasıyanık, 2017, s. 18-19)

Alangu, Panco'nun boyacı Stranco olduğunu ileri sürse de bu düşüncesinden emin değildir. Panco, "Sait Faik'in yalnızlığının 'kavun acısı' yalnızlığının, düşlerinde

yarattığı “gerçeküstü bir varlık” mıdır, içe itilmiş bir kompleksin yücelmesinin hikâyeye yansımış bir sembolü müdür, yoksa bu insan onun hayatına gerçekten karışmış mıdır?” diyerek bu konudaki belirsizliği ortaya koyar. (1965, s. 128)

‘Yalnızlığın Yarattığı İnsan’ anlatıcı İshak ve Panco arasındaki yansıma konuşmalarla devam eder. Bu konuşma esnasında alkol kullanımının İshak’ın ölümüne sebep olacağını ifade eden Panco sanki bu konuşmayı Sait Faik’le yapar. Samimi bir şekilde ilerleyen konuşma, bir ayrılık konuşmasına evrilir. “Seni bir daha göremeyecek miyim?” diyen İshak’a, Panco’nun verdiği “O benim bileceğim şey” cevabı aralarındaki ilişkide baskın karakterin Panco olduğu bilgisini verir. ‘Öyle Bir Hikâye’de Panco’ya anlatmak için öykü devşiren anlatıcı, derbeder bir ruh haliyle sokak sokak gezerken çalışmamıza konu olan öyküde ayrılık konuşması ve sonrasında yaşanan mahzun ruh haliyle karşımızdadır. Diğer öykülerle birlikte düşünüldüğünde yansıma konuşma yirmi yaşlarında bir gençle yaşlanmakta -tam olarak bir yaş ibaresi bulunmasa da- olan bir insanın konuşmasıdır. Bu husus ilerleyen zamanlarda yalnızlığın ölüm korkusuyla birleşmesine neden olur. Konuşmalardaki yansıma ilk bakışta anlatıcının iç monolog şeklinde bir konuşma yaptığı fikrini çağırıştır. ‘Panco’nun Rüyası’ adlı öyküde Panco’nun rüyasında İshak’ın yanında kendine benzeyen birini görmesi bu fikri destekler. Yansıma konuşmalar bize ikinci bir benliğin varlığını sorgular ve aynı zamanda anlatıma şiirsellik de katar. Şiirsel anlatımın öykünün akıcılığını artırdığı söylenebilir.

“Geçen hafta bir rüya gördüm. İki kişi bir yolda gidiyorlardı. Birini sana benzettim.

Yanıdaki kim acaba, diye koşup baktım. Ne tuhaf, yanındaki ben değil miydim!

“Yahu nereye gidiyorsunuz?” dedim gözümle. Sen cevap vermedin. Ben, benden ayrı bir ben olabileceğini, bunun da ancak rüyada mümkün olabileceğini düşündüm. Bir şeyler söylemek istedim. Ama seninle beraber olan ben;

“Sana ne,” dedi, “nereye gidiyorsak gidiyoruz.”

Cevap vermek istedim. Benden ayrı olan ben konuşabildiği halde, ben konuşamıyordum.

Rüyamın içinde, rüyada olduğumu anladım.” (Panco’nun Rüyası, Abasıyanık, 2017, s. 31)

İshak yalnız kalma daha doğrusu Panco’dan uzak kalma, ona kavuşamama duygusuyla harap olur. “O benim bileceğim şey”in manasını yirmi kişiye sorar çünkü Panco’dan ayrı kalmak onun için fecaattir. İki gün sonra birahane buluşan iki arkadaş o dönem için geceleri Avrupa’da oynanan ancak Türkiye’de oynanmayan futbol maçına giderler. Öykünün bu kısmına gerçeküstü bir anlatım hâkimdir. Olmayan gece maçında Panco sahada oyuncudur. Ancak İshak onun oyuncular içinde olup olmadığını bile fark etmez oysaki İshak’a maç için biçilen görev seyirci olmaktır. Öyle ki maçta seyirciyi oynayan İshak maçı kimin kazandığından bile bihaberdir. Aralarında geçen konuşmada İshak kimin kazandığını öğrenmek ister, Panco karşı tarafın kazandığını söyler ve İshak’a kimin kazanmasını istediğini sorar. İshak’ın isteği Panco’nun oynadığı tarafın -bizimkilerin- kazanmasıdır. Ancak Panco’nun buradaki cevabı düşündürücüdür. Panco maçta olmadığını ileri sürer, konuşmanın devamında ise oynadığını hatta birinin onu düşürdüğünü kabul eder. Burada geçen konuşmada Panco’nun verdiği cevaplar mütereddittir, tutarsızdır, o sanki bir rüya içerisindedir. Bahsi geçen konuşmanın gerçeküstü bir anlatımın

etkisiyle şaşkırtma anlamında bir güldürü ögesi mi yoksa bilinçaltının bir tezahürü mü olduğu konusu bir muammadır.

Bu bölümden hemen sonra yine gerçeküstü bir geçişle Panco birdenbire ortadan kaybolur. İshak ona seslenir ama bir cevap alamaz. Birisi İshak'a adıyla seslenir ancak bu kişi Panco değildir. Bu diyalog sayesinde çerçeve öykülerdeki –'Panco'nun Rüyası' haricinde- anlatıcının adının İshak olduğunu öğreniriz. 'Öyle Bir Hikâye' ile sentezlediğimizde Panco'nun arkadaşının yani Faik Bey'in oğlunun İshak olduğunu öğreniriz. İshak'ın Faik Bey'in oğlu olması Sait Faik öykülerindeki özneyazar birleşimi ile ilgilidir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Sait Faik'in babası Mehmet Faik Bey'dir. İshak'ı çağırınlar Panco'nun yanındaki üç arkadaşından biridir. Anlatıcı bu kişileri "Biri kısa boylu, Ermeni suratlı idi. Ötekisi bir balıkçı ceketi giymişti. Manasız bir yüzü vardı. Üçüncüsü upuzun biri idi. Aralarında kelimelerini binlerce kere duyduğum, manalarını bilmediğim bir dil konuşuyorlar, anlamıyordum." şeklinde tasvir eder. (Yalnızlığın Yarattığı İnsan, Abasıyanık, 2017, s. 16) Buradan kelimeleri bilinen ancak anlatıcının anlamadığı bir dille yapılan bu konuşmaların gerçeküstü bir anlatımla anlatıcının rüyası içinde gerçekleştiği çıkarımında bulunabiliriz.

Bu konuşmadan sonra İshak, Panco ve üç arkadaşını takip eder, bir ara kaybetmesine rağmen onları sinemanın önünde bulur. Bu satırlarda İshak'ın Panco'nun kendisinden başka arkadaşı olmasına ve onlarla zaman geçirme eylemine içerlediğini görürüz. Onlarla aynı sinemaya bilet alır ancak anlatıcı sinemayı izlemez, o muhayyel arkadaşını izler. Onun kırk yaşlarında bir adamla sohbet ettiğini görür. Diğer üç arkadaş artık yoktur. Panco, kırk yaşlarındaki bu adamla sohbetini sinema dışına, sokağa taşır. İshak ise bu sohbe şahitlik eder. Hatta bir ara Panco ile İshak karşılaşır ancak Panco, İshak'ı görmezden gelir. İshak, bu bölümde derin bir yalnızlık duygusu içerisindedir. Onun daha önce zikredilen üç arkadaştan sonra bu adamla koyu bir sohbe dalması İshak'ı iyiden iyiye mahzunlaştırır. İshak terk edilme duygusuna gark olur. Bu anlarda arkadaşıyla kesin bir ayrılığın ayırdına varır. Ayrılığın ayırdına vardığı ifade ise "yakası kürklü eski arkadaşım"dır. Bu ifade artık Panco'yla ayrıldıklarını, onun eski bir dost olduğunu simgeler. "Onunla konuşarak bir lokantaya girdim." cümlesinden İshak'ın bilinçaltında bu ayrılığı hala kabullenemediğini anlarız. Sonraki eylemleri -Panco'nun evine gitmesi, hayali olsa da- böyle bir çıkarımda bulunmamızın altında yatan bir saik olarak düşüncemizi destekler. Bu kabullenememe süreci İshak'ın sürekli içe dönmesine sebep olur.

"Önündeki tırnaklarını yeme diyen adam yanına geldi. Oturdu.

Bir şeyler konuştular, duymadım. Yakası kürklü eski arkadaşım pardösüsünün kolundan bir kaşkol çıkararak boynuna sardı. Ben siyah saçlarını görüyordum. Dönüp baktı. Beni tanımadı. Taşa, duvara bakmış gibi idi.

— Benim, yahu, benim, ben, arkadaşın, ben İshak demek için ağzımı açtım.

Sinemanın ağır havası ciğerime su gibi doldu. Sustum. Kalktılar. Işıklı çarşılardan geçtiler. Ben arkalarından mahzun baktım. Yapayalnız kalmış gibi idim. Onunla konuşarak bir lokantaya girdim." (Yalnızlığın Yarattığı İnsan, Abasıyanık, 2017, s. 17)

Bilindiği üzere Sait Faik'in sağlık problemleri uzun bir süre devam eder. Hastalığına 1945'te siroz teşhisi konur. Bu hastalıktan dolayı 1954 yılının Mayıs ayında vefat eder. Özellikle son dönemlerinde sirozun etkisiyle sıkıntılı zamanlar geçirir. Şuur kayıpları yaşar, ateşi yükselir, halsizleşir. *Alemdağ'da Var Bir Yılan'ı* 1953 ve 1954 yıllarında bu şekilde takip eden sağlık

sorunlarıyla birlikte yazar. Bu durum sanrılar yaşamasına sebep olur ki tahlilini yaptığımız öyküde bu kanyı güçlendiren bir ifadeyle –ellerin büyümesi- karşılaşırız. Anlatıcı çocukluğuna döner, çocukluk hatıraları sanrılarıyla depresir. Ateşlendiği dönemlerde ellerinin büyüdüğünü, annesi ve büyükannesinin bu büyümeyi engellemek, ellerini soğutmak için ellerinin arasına aldığı ifade eder.

“Çok hasta olduğum zaman, ateşim kırka yaklaştığı zaman ellerim büyür. Dev gibi ellerim olur. Çoğunca çocukluğumda olurdu.

– Ellerim büyüyor, derdim.

Büyükanam, yahut anam ellerimi soğumuş elleri içine alırlardı. “Yok bir şey, yavrum yok bir şey! Bak benim elimde ellerin” derlerdi. Sakinlerdim bir iki dakika. Yine büyürdü ellerim.

Ellerim büyürdü ellerim. Ellerim ne kadar büyürdü aman yarabbi?” (Yalnızlığın Yarattığı İnsan, Abasıyanık, 2017, s. 17)

Kurt, bu ellerin büyümesi hadisesi izleniminin “genelde çocukluk dönemiyle ilgili olan ve ‘depersonalizasyon’ olarak adlandırılan” bir hastalıktan kaynaklandığını ileri sürer. (2011, s. 1468) Cebeci ise bir anıya dayandırarak Sait Faik’in bedeninin dağılıp kaybolacağına dair bir kaygı yaşadığını, anne ve babaannesinin bu kaygıdan haberdar olarak ellerini avuçlarının arasına alarak onu yatıştırdığını, bu durumun annesinden yeterince ayrışamadığı için oluştuğunu ve beden kimliğine yönelik tehdidi ‘ellerin büyümesi’ sembolüyle ifade ettiğini düşünür. (2009, s. 404-405) Bu sanrılı ruh hali Sait Faik’in son dönem öykülerini kaleme alırken gerçeklikten kopuşunu, olaylara ve yaşananlara gerçeküstü bir bakış açısıyla yaklaşımını açıklar. Bu tür bilinç değişikliklerine öykülerinde yer vermesi ve bu bölümlerde daha çok iç monolog ile bilinç akışı tekniklerinden yararlanması ilk öykülerinin aksine içe döndüğünü, gözlemci gerçekçilikten uzaklaştığını gösterir. Hastalıkla birlikte eşlik eden ölüm korkusu da gözlemci gerçekliğin iç gerçekliğe evrilmesi hususunda önemli bir ayrıntıdır. Sait Faik’in hem yakın arkadaşı hem de doktoru olan Fikret Ürgüp daha önce Varlık dergisinde yayımlanan ve *Alemdağ’da Var Bir Yılan*’ın elimizdeki baskısına eklenmiş olan yazısında onun son dönem öykülerindeki gerçeklik algısına şöyle yaklaşır: “Şuurun bütün planlarının maktalar yapılarak yazılan bu hikâyelerde Sait Faik’in realitesini bulmamıza şaşmamak lazım, çünkü Sait Faik’te rüya ile hayat birbirine karışmıştı.” (2017, s. 122) Ürgüp’ün deyimiyle Sait Faik yaşamının son döneminde rüya ile gerçek arasında bir ayrım yapacak durumda değildir. Bu açıdan baktığımızda onun son dönem öykülerinin Sait Faik gerçekliğini katıksız bir biçimde yansıttığını söyleyebiliriz. Yazar, öykülerinde gerçeküstü pek çok olaya yer vermiştir ancak bu durum onun modern anlamda bir gerçeküstücü olduğunu göstermez (Kurt, 2011, s. 1467).

Gerçeküstü metinlerin kendine has anlatım teknikleri ve benimsediği nitelikler bulunmaktadır. Psikanalist Sigmund Freud’un düşünceleri üzerinde şekillenen ve Andre Breton tarafından sistemleştirilen gerçeküstücülük, insanın dünyayı yarı bilinçli bir halde rüya gibi algılamasına dayanır. Bir metnin gerçeküstü bir anlatı olup olmaması akımın ilke ve niteliklerine uygun bir biçimde yazılmasına bağlıdır. Gerçeküstücülük aklın ürünü olan her türlü sanat kuralına, ahlaki değer ve töreye bilinçaltının gün yüzüne çıkmasına engel oldukları gerekçesiyle karşı çıkar. Bilinçaltı, bu akımda iç âlemin serbest çağrışım yoluyla ortaya çıkmasını sağladığı için

başat bir unsurdur. Böylece akılla sınırlanan gerçekliğin dışına çıkarılır. Gerçeküstücülük, sanatı ve edebiyatı bilinçaltının aracısız ve engelsiz bir aktarımı olarak görür, bu nedenle de edebi eserin tesadüflerle otomatik olarak kelimelere dökülmesi gerekliliğini savunur. Gerçeküstücüler toplum, hayat, değerler, insanlar, olaylar karşısında alaycı bir tavır takınır. Bu yüzden eserlerde alaycı bir tutum hâkimdir. Akıl ve mantığı sarsmak amacıyla olağanüstü olana yönelme eğilimi gösterirler. Rüneyi insanın iç âlemine yönelme ve yaşanan olayların gizlerine ışık tutma imkânı verdiği gerekçesiyle önemserler, onlara göre rüyalar hayatın çirkinliklerinden kurtulmayı sağlar. Akıl kontrolünü ortadan kaldıracak ve asıl benliğin ortaya çıkmasını sağlayacak olan çılgınca eylemlere (sarhoşluk, uyuşturucu kullanımı vb.) ilgi duyarlar. Çocukluk dönemi onlara göre insan yaşamının en hür, en gerçekçi dönemidir. Bu nedenle çocukluğa dönüş onlar için üzerinde önemle durulan bir konu olarak dikkat çeker. Gerçeküstü metinlerde yeni ve farklı bir dil kullanımı esastır. Geleneğe karşı olan akıma mensup sanatçılar dilin belli bir düzende sistematik olarak kullanımına karşı çıkarlar. Dili kullanırken bilinci çağrıştıran her türlü tavırdan uzak durmayı yeğlerler. Genel olarak bakıldığında gerçeküstücülük akla karşı akıldışı savunur. (Çetişli, 2011, s. 170-172)

Türk edebiyatı nesri 1940'lara kadar gerçekçi bir yönelim izler, bu süreç içerisinde klasik olay zinciri ve gerçekçi karakter yaratma vb. hususlarda gelenekçi anlayışın izleri görülür. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1943'te yayımlanan *Abdullah Efendi'nin Rüyalari*'nda ve 1949'da yayımlanan *Huzur*'unda bireylerin dış gerçekliklerinden ziyade bilinçaltı dünyaları gerçeküstü bir bakış açısıyla ele alınır. Tanpınar'ın bu eserleri edebiyatımızdaki gerçeküstü eğilimin ilk örnekleri olarak dikkat çekerken gerçeküstü eğilim Sait Faik'le yeni bir çehre kazanır. Sait Faik son dönem öykülerinde görülen gerçeküstü eğilimle edebiyatımızda gerçeküstü anlayışın öncülerinden olur ve birçok yazarı etkiler. Düşsel anlatımdan yararlanarak insana ve onun bilinçaltına yönelir. Yazarın son dönem öykülerinde gördüğümüz gerçeküstü eğilim modern anlamda bir gerçeküstücülük değildir. "Sait Faik'in geleneksel edebiyat üslubuna çok kökten bir başkaldırı gerçekleştiren Lautréamont'u tanıdığı" bilinmektedir. (Kurt, 2011, s. 1469) Öykülerinde gerçeküstü bir bakış açısı kazanması konusunda gerçeküstücü Fransız şair Lautréamont'un şiirlerini okuması ve şiirler üzerine yazılar yazması dolayısıyla ondan etkilendiği düşünülmektedir.

Sait Faik öykülerinde görülen "muhayyel arkadaş" toplumdan kaçma isteğinin ve yalnızlık duygusunun bir yansımasıdır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi Panco'nun kimliği konusundaki belirsizlik bu durumun ana sebebini teşkil eder. Bilinmeyen ve varlığı konusunda yorumlarla açıklama yapılabilen bu kahraman gerçeküstü bir kahraman olarak okura sunulur. Panco, anlatıcıyı ayakta tutan, hayat ve toplum karşısında anlatıcının tutamağı olan hayalî bir kahramandır. Bu hayalî kahraman anlatıcı için hep birlikte olmak istenilen, yokluğunda mahzunlaşılın, onsuz bir hayat düşünülemezdir. Sait Faik'in son dönem öykülerini yazdığı zaman diliminde sirozdan dolayı bir bunalım yaşadığını ifade etmiştik. Bu bunalım neticesinde Sait Faik, ilk dönem öykülerinin -ilk dönem öykülerinde toplumla içi içe olan bir Sait Faik görürüz- aksine toplumdan kendini soyutlamıştır ve bu dönemde yanında Panco'dan başka kimse yoktur. İşte bu saikle özelde '*Yalnızlığın Yarattığı İnsan*'ın genelde ise aynı kitapta yer alan bazı

öykülerin ana izleği olan yalnızlık ortaya çıkar. Panco'yu kaybedeceği duygusu yazarda önü alınamaz bir yalnızlık korkusu yaşamasına neden olur.

Yazarın *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da yer alan öykülerinde canlı veya cansız varlıkların dönüşümü gerçeküstü unsurlar olarak dikkat çeker. (Ayrıntılı bilgi için bkz. Sağlam-Korkut, 2019) *'Yalnızlığın Yarattığı İnsan'*da anlatıcı bir gemici biblosu ile konuşur, bibloya insan vasfı yükler. Buna benzer bir başka gerçeküstü dönüşüm ise *'Öyle Bir Hikâye'* adlı öyküde dostunu öldüren Hidayet'in, anlatıcının paltosunun cebinde bir susam tanesine benzetilmesidir. *'Alemdağ'da Var Bir Yılan'* öyküsünde yılan, biblo misali insan vasfı yüklendiği, yılanın insanlar gibi futbol oynayıp kaleci olduğu görülür. Öykülerde anlatılanların klasik neden sonuç çizgisinden uzak bir yapıda olması ve çocukluğa dönüş gibi unsurlar yine *Alemdağ'da Var Bir Yılan*'da görülen gerçeküstü yaklaşımlardandır. İç içe girmiş olan yaşantılar belirsizliğin ortaya çıkmasına, öykünün gerçeklikten uzaklaşmasına neden olur. Durum ya da olaylar arasındaki mantıkdışı geçişler gerçeküstü bağlantılar kurar. Çalışmamıza konu olan *'Yalnızlığın Yarattığı İnsan'*da birahane otururken gece gerçekleşmesi mümkün olmayan futbol maçına gitmek mantıkdışı bir geçişi örnekler. Özellikle "Panco Serisi" öykülerde kronolojik bir zaman çizgisi bulunmaz ki bu durum gerçeküstü anlatımla sentezlenir. Ancak Sait Faik öykülerinde gerçeküstücü olaylar alaycı bir tutumdan, ruhi otomatizmden ve çılgınlıktan yoksundur. O, gerçeküstü anlatımı toplumdan, İstanbul'dan kendini soyutlamak, muharrir yalnızlığıyla öykü peşinde koşmak ve ölüm korkusuyla savaşan bireyin sorunlarını ortaya koymak için kullanır. Sait Faik gerçeküstücülüğü yaşamındaki olumsuzlukları gizlemek için kullanmıştır: "Onda düşünceden, bilinçli seçmeden gelen bir 'gerçeküstücülük' değil, bir gerçeği örtme, yaşadığı dramı ifade etme bahis konusudur." (Alangu, 1965:138) Günyol'da Alangu'nun düşüncesine yakın bir ifadeyle yazarın gerçeküstücü anlatıma "içeri tepilmiş isteklerini bir düş âleminde gerçek görme arzusunun verdiği dayanılmaz, ama o nisbette tabii bir ihtirasla düpedüz, kendiliğinden kayıvermiş." olduğu ve bu ifade şeklinin ona tarifsiz yalnızlığını unutturabileceği düşüncesindedir. (1996, s. 171) Görüldüğü üzere Sait Faik, gerçeküstü anlatımı kendisini bunaltan düşüncelerinden kurtulmak için kullanmıştır.

Sait Faik'in son dönem öykülerini daha iyi kavrayabilmek adına açtığımız Sait Faik gerçeküstücülüğü bahsi sanrılı ruh haliyle açıklanabilir. *'Yalnızlığın Yarattığı İnsan'*a döndüğümüzde sanrılı bir ruh haliyle ellerin büyümesi hadisesinden sonra anlatıcı caddelerde dolaşır. Soğğun etkisiyle ellerinin küçüldüğünü hisseder. Caddelerde dolaşırken Panco'dan ayrı olmanın gerçeğiyle yani yalnızlıkla yüzleşir ki Sait Faik yalnızlığı 'kalabalıklar içinde bir yalnızlık'tır. "Caddelerdeydim. Binlere karşı birdim. On binlere karşı birdim." diyen anlatıcı içinden Panco ismini haykırır. Gece yarısına yakın bir saatte caddelerde dolaşan anlatıcı için kürk yakalı pardösü giymiş herkes Panco'dur. Bir anlamda onun için hayatta tutunamamış gece yarısı dışarıda sokaklarda yaşamak zorunda kalan sarhoşlar dosttur, kader arkadaşıdır. Çünkü onlar da kalabalıklar içinde İshak misali yalnızdır. Sait Faik, yalnızlığı o kadar ileri götürür ki imgesel bir anlatımla yalnızlığın anlamını aynı zamanda hislerini derinleştirir. Panco'dan ayrı kalmak, onsuz yaşamak anlatıcı için "kavun acısı" bir yalnızlıktır.

"O pasajdaki birahaneğe yine gitsem. O masaya otursam o masaya. İnsanlar gelse otursa çift çift kadınlı erkekli. Ben tek başıma. Milyonlar içinde tek başıma. Acı gitgide acıyor.

Kavun acısı gibi, zehir gibi bir acı. Kaybettikten sonra bulduğumuz şey. Nedir o bil? Nedir o bil?" (Yalnızlığın Yarattığı İnsan, Abasıyanık, 2017, s. 18)

Sait Faik'in son dönem öykülerinde gözlemci gerçekçilikten gerçeküstü anlatıma yönelişi cümle ve dil yapısında, anlatım tekniğinde ve bakış açısında değişiklikleri de beraberinde getirir. Özellikle ben anlatıcı, yazara amacına ulaşma, örtülü bir anlam yaratma noktasında büyük bir imkân sağlar. Ben anlatıcının kullanıldığı öykülerde iç monolog ve bilinç akışı teknikleriyle anlatım zenginleştirilir. Öyküler bu anlatım teknikleriyle serbest çağrışım değeri kazanır. Serbest çağrışım ve alışılmadık anlam dünyasıyla yazar sembolik bir anlatımın kapısını aralar. Sait Faik anlatmak istediklerini biçimlendirmek için seçtiği bu anlatım teknikleri ile bireyin bilinçaltına yönelerek yalnızlaşmış, topluma yabancılaşmış bireyin bunalımını ortaya koyar. *'Yalnızlığın Yarattığı İnsan'*daki yalnızlığın "kavun acısı"na benzetilmesi de İshak'ın iç dünyasındaki onulmaz acının ifşasıdır. Panco'dan uzak kalma düşüncesi İshak'ın bilinçaltında bir bocalamaya sebep olur. *'Yalnızlığın Yarattığı İnsan'*ın varolma sebebi de bu yalnız kalma korkusuyla ilgilidir. Bu bocalama anı bilinç akışı tekniğiyle doğasına uygun bir hissî bakış açısıyla verilir. Yalnızlık karşısında çaresiz kalan İshak için yalnızlığın tarifi, yalnızlığı yaşamak kadar zordur.

"Kaybetmeden bulamadığımız bilemedin kaldır vur! Pencereden kim baktı. Neden baktı? Kapa gözlerini kapa. Eller büyüyor mu? Yok büyümüyor. Büyümüyor, büyümüyor, yaşasın. Ama acıyor, hayır acımıyor, yalan söyleme. Yüreğinin üstünde bir şey varmış gibi değil mi? Yalan. Mutlak bir yerde okudun. Yahut biri anlattı. Yahut aklında böyle kalmış. Yüreğinin üstünde bir şey yok. Yalnızlık. Yalnızlık güzel. Güzel değil. Kavun acısı. Kavun acısı da ne." (Yalnızlığın Yarattığı İnsan, Abasıyanık, 2017, s. 18)

Alangu, Sait Faik'in bir ankete verdiği cevapta Freud'u epey gülünç bulduğunu ifade eder. Yazar, Sait Faik'in bu ankete verdiği cevapta Freud'un bilinçaltına bağlı alegorilerinin ancak toplum karşısında söylenemeyecek gerçeklerin ifade edilmesinde işe yaradığını iddia ettiğini ve öykülerinde Freud'un bu görüşüne uyararak bazı gerçekleri bilinçaltına özgü alegorilerle örttüğünün söylenebileceğini düşünür. (1965, s. 123) *'Yalnızlığın Yarattığı İnsan'*da anlatıcı İshak öykünün başından sonuna değin Panco'dan ayrılmanın acısını yüreğinin derinliklerinde hisseder. Bu ayrılığın acıya dönüşümü öykü boyunca anlatılır. Sait Faik'in birçok öyküsünde satır aralarında bastırılmış bir cinsellik ve onunla bütünleşen marazi bir ruh hali vardır. *'Yalnızlığın Yarattığı İnsan'*da da bu tür bir ruh haliyle karşılaşırız. Sait Faik'in gerçeküstü bir anlatımla toplumun hoş görmeyeceği bir cinsel eğilimi örtülü bir şekilde ifade ettiği düşünülmektedir. Panco'dan ayrılmanın ruhunda oluşturduğu keder de bu cinsel eğilimden kaynaklanmaktadır. Öykünün teması olan yalnızlık duygusu imkânsız bir ilişkinin sonucudur. "Sait Faik'in öykülerinde, iki erkeğin mutlu birlikteliğinden söz edilemez. Bu birliktelik, özlemi duyulan, ancak olanaksız bir ilişki biçimidir. O yüzden ancak kaybetme, özlem ve yalnızlık duyguları aracılığıyla ifade edilebilir." (Cebeci, 2009, s.404)

Öykü, Panco tasviriyle devam eder. Tasvirle birlikte Panco'nun İshak için önemini kavrarız. Titiz bir gözlemcilikle Panco'nun fizikî özellikleri aktarılır. Kelimelerle adeta bir Panco resmi çizilir. Öykünün daha sonraki kısmında zamanda geriye dönüşler yapılır. Bu geriye dönüşlerde İshak sinemada bir uzay filmi izlemektedir. Sinema anlatıcı için bulunduğu hayal âleminden kurtuluşu simgeler. İshak, Panco'yu takip etmiş, ancak o, kendisini tanımazlıktan geldiği için

ardından sinemaya girememiştir. Panco'dan ayrı olma düşüncesi İshak'ı yalnızlığın etkisiyle ölümü isteme noktasına getirir. Ona göre yalnızlıktan kurtulmanın yolu ölümden geçmektedir. Ama milyonlar içinde yalnız ölmekten de korkmaktadır. Panco'yu düşünürken kendini zaman ve mekândan soyutlar. "Sinemadaydık sahi." cümlesi bu soyutlamanın ifadesidir. (Abasıyanık, 2017, s. 19)



"Geçen gün koşa koşa caddeden geçiyordu. Vakit beşe çeyrek vardı. Geç kalmıştı matineye. Koşa koşa o sinemaya girdi. Ardından baktım kaldım. Giremedim. Aksilik ediyor. Konuşmuyor. Hiç sesini çıkarmıyor. O zaman. O zaman buram buram buhar çıkan bir yere girmiş gibi terliyorum. Sonra üstüme kar yağıyor kar. Pıtır pıtır bir kar yağıyor. Tane tane bir kar. Aklım tabancalara gidiyor. Bıçaklara bıçaklara. Sevmiyorum bıçakları. Tabancalar. Beynimizde bir yerde küçük bir delik, etrafı siyah. Garip bir delik. Kan hafifçe sızmış. Beyin tıkayıvermiş deliği. İrin gibi bir şey akmış.

Ona ne, ona ne bundan. Bu benim kafatasımdaki delik. Ona da mı açmalı. Açmalı ya. Yalnızlıktan başka nasıl kurtulunur? Yalnız ölmek mi? Hayır insanların içinde, milyonun içinde iki ölü. Üç ölü. Dört ölü, beş ölü. Bırak ölüleri saymayı. Bu beşinci bira. Boş ver şu birahaneyi de. Camın dışarısını da. O gelmeyecek ki. Ha! Sinemadaydık sahi." (Yalnızlığın Yarattığı İnsan, Abasıyanık, 2017, s. 19)

İshak, kendini yalnızlık duygusuyla büyük bir boşluk içerisinde bulur. Hayat Panco'suz anlamsızdır. Yaz günlerinde ancak o, yanına uzanınca rahat bir uyku uyur. Bütün olumsuz duygularından sıyrılır. Onunla birlikte olmak bütün korkulardan özellikle ölüm korkusundan kurtulmak ya da ölüm korkusunu unutmak demektir. Böylelikle yalnız ölmeyecektir. Yalnız ölmek onun en büyük korkusudur. Bu nedenle de Panco'dan ayrı kalmak huzursuzluğunu bir kat daha arttırır.

"Yaz günleri o yanıma uzanınca rahat bir uykuya daldım. Rüyamda hiçbir şeyi görürdüm. Hiçbir şeyi. Hiçbir şey kadar güzel şey var mı? Varsa ver bir lokma. Şu saatte. Hiçbir şey ölüm gibi güzeldir.

(...)

Geç geldiği zaman deli olurum. Merdivende ayak sesleri yabancılaşınca kudururdum. Sonra birdenbire onun ayak sesleri. Kapıyı açık bırakmış olurum. Öteki seyyareden gelir gibi gelirdi. Gözlerinden öperdim." (Yalnızlığın Yarattığı İnsan, Abasıyanık, 2017, s. 20)

Sinema bittikten sonra İshak sokaklarda yalnız dolaşır. "Sokakların içinde sırtımda talihim, sırtımda kendim, yürümeliyim." Bulunduğu sokakla Panco'nun evi, bir arada karmaşık bir hal içerisinde gerçeküstü bir anlatımla verilir. Panco'nun evine gelir, evi molozların üzerine oturarak seyrederek. Panco'nun odasına girer. Kardeşi -'Panco'nun Rüyası' adlı öyküden öğrendiğimiz kadarıyla- Kalyopi İshak'ı fark eder. İshak ağzını kapatarak onu susturur. Sonrasında hep almayı düşündüğü kürk yakalı pardösüyle odada gezinir. Kalyopi onun bu haline güler. "Molozların üstünden kalkıp yollara vuruyorum." ifadesi yukarıdaki eve girme bahsinin bir tahayyül olduğunu gösterir. İshak, sokaklarda Sait Faik öykülerinin kalıplaşmış kahramanlarıyla karşılaşır.

Sırtında talihi ve kendisiyle aslında İshak onlardan biridir. Kalabalıklar içinde yalnızdır. İshak'ın Panco'yu muhayyel bir arkadaş olarak yarattığı düşüncesi, öykünün sonunda sokakta olmasına rağmen hayalinde eve girip onun ayakucuna yatıp kıvrılmasıyla anlam kazanır. Ellerin büyümesi ifadesi bizi sanrılı bir ruh haline götürür. Bu hayalî durumu temellendirmemizi sağlar.

“Caddelerde şimdi yalnız sarhoşlar, pezevenkler ve şunlar bunlar var. Hepsi de hoş hoş adamlar. Hepsinin sırtında talihleri ve kendileri. Yalnız yalnız. Bir karı ile yatarken bile yalnızlar. Bir açık yer bulsam. Bir bira daha içsem. Yok. Her yer kapanmış.

O hâlâ uyuyor. Kaşları ıslak ıslak. Nefesine yüzümü tutuyorum. Başının altındaki iki yastıktan birini çekip alıyor, onun ayak ucuna koyuyorum. Oraya da ben kıvrılıp yatıyorum. Ellerim büyüyor, büyüyor, büyüyor, büyüyor.” (Yalnızlığın Yarattığı İnsan, Abasıyanık, 2017, s. 21)

'Yalnızlığın Yarattığı İnsan' gerçeküstü anlatımın imkânlarından yararlanılarak oluşturulan bir öyküdür. Özellikle öykünün sonuna doğru anlatıcı tarafından gerçeküstü anlatımın yoğun bir biçimde kullanıldığı görülür. Sait Faik'in bu öyküsü, hastalığının etkisiyle yalnızlık duygusunu derinden hissetmesi, beden kimliğine yönelik tehdidi ellerin büyümesi sembolüyle karşılaşması vb. bakımlardan onun yaşamından izler taşır. Öyküde yalnızlıkla yaratılan insan kavramı farklı perspektiflerden bakıldığında iki farklı biçimde düşünülebilir. Öncelikle İshak'ın derin bir yalnızlık duygusu yaşamasının yansıması olarak Panco'yu yarattığını ifade edebiliriz. Bununla birlikte yalnızlık duygusuyla yoğrulan ve zihninde muhayyel bir arkadaş yaratan İshak'ın da Panco'suz bir yaşama uyum sağlama sürecinde yalnızlıkla yaratılan bir insan vasfı kazandığı gözden kaçırılmamalıdır. Öykü bu bakış açısıyla ele alındığında 'Yalnızlığın Yarattığı İnsan'ın anlatıcısı olan İshak'ın elem merhalesine kadar götürülebilecek bir yalnızlık duygusuyla hem Panco'nun hem de -Sait Faik'in son dönem öykülerindeki yazar-anlatıcı-kahraman farklılığının en aza indirgenmesiyle- kendisinin yaratıcısı olduğunu söylemek mümkündür.

SONUÇ

Sait Faik'in 'Yalnızlığın Yarattığı İnsan' adlı öyküsü yalnızlık temasının başarılı bir biçimde ele alındığı öykülerimizdendir. Toplumdan kaçışın, gerçeklikten uzaklaşmanın sonucu yalnızlık duygusuyla anamlanır. Yazarın öyküleri incelendiğinde yazar-anlatıcı-kahraman üçlemesinin Sait Faik'in eserlerinde bir kişide birleştiği, öykülerinin yazarın yaşamından izler taşıdığı görülür.

Sait Faik, hastalığının da etkisiyle Burgazada'ya çekildiğinde kendisiyle ve düşünceleriyle baş başa kalır. Hisli bir ruha sahip olan Sait Faik, yalnızlığını öykülerine de yansıtır. 'Yalnızlığın Yarattığı İnsan' yalnızlık duygusuyla yaratılan muhayyel bir kahramana sahiptir. Yazar yarattığı bu muhayyel arkadaştan ayrılmanın hüznünü de gerçeküstü bir anlatımla öyküleştirebilir. Sait Faik, gerçeküstü anlatımı daha önce de ifade ettiğimiz gibi Freudvari bir bakış açısıyla birtakım gerçekleri örtmek amacıyla kullanır. Çalışmamıza konu olan öyküde de gerçekleşmesi mümkün olmayan, toplum tarafından da onaylanmayan bir arzu gerçeküstü anlatımla gizlenmiştir.

'Yalnızlığın Yarattığı İnsan' ve aynı kitapta yer alan öykülerin bazılarında toplumdan ve yaşamdan kopma noktasına gelmiş bir ben anlatıcının bilinçaltında yaşadığı bunalımlı ruh hali gerçeküstü anlatımın imkânlarından yararlanılarak aktarılır. Toplumdan soyutlanış anlatıcı da muhayyel bir dünyanın kapısını aralayış anlamına gelmektedir. Anlatıcı dünyadan kopmuş ve

hayallerine sığınmıştır. Bilinçaltındaki mutluluğu ise Panco'ya bağlıdır. Panco'suz bir yaşam onulmaz bir yara demektir. 'Yalnızlığın Yarattığı İnsan' mutluluğa hayal dünyasında kavuşan hastalıklı bir ruhun mutluluğu kaybedişini kabullenme ya da kabullenememe sürecinin kelimelerle ifadesidir.

Sanrılı bir ruh hâliyle ya da sirozdan dolayı ateşli bir vücudun etkisinde kaleme alındığını düşündüğümüz öyküde çocukluğa dönüş 'ellerin büyümesi' ifadesiyle karşılanır. Bu ifade aynı zamanda Sait Faik gerçekliğinin gerçeküstü bir anlatımla katıksız bir biçimde ortaya konulduğunu da gösterir. 'Yalnızlığın Yarattığı İnsan', Sait Faik gerçekliğinin sır perdesi misali aralandığı, bilinçaltının gerçeküstü anlatımla ayan hale geldiği ve yalnızlık temasının imgesel bir anlatımla ele alındığı özgün bir öykü olarak dikkat çeker.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, Sait Faik (2017). *Alemdağ'da Var Bir Yılan*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Alangu, Tahir (1965). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman Öncüler 1930-1950, Antoloji Cilt 2*. İstanbul: İstanbul Matbbası.
- Alptekin, Mahmut (1976). *Bir Öykü Ustası Sait Faik*. İstanbul: Dilek Yayınevi.
- Cebeci, Oğuz (2009). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çetişli, İsmail (2011). *Batı Edebiyatında Akımlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Günyol, Vedat (1996). Yalnızlığın Yarattığı Adam. P. ERGUN içinde, *Sait Faik Abasıyanık 90 Yaşında* (s. 166-171). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Kurt, Mustafa (2011). Modernizm ve Gerçeküstücülük Bağlamında Sait Faik'in Son Hikâyeleri. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume* , 1463-1475.
- Sağlam, Mehmet Halil ve Korkut, Sevnur (2019). Sait Faik'in Hikâyelerinde Karakter Dönüşümü. *Sıirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 462-484.
- Schopenhauer, Arthur. (2008). *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar* (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Svendsen, Lars Fredrik Handler (2018). *Yalnızlığın Felsefesi* (Çev. Murat Erşen). İstanbul: Redingot Kitap.
- Tosun, Necip (2000). Hayata, Yalnızlığa, Cinselliğe Övgü:Sait Faik Öykücülüğü. *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı* , 308-314.
- Tosun, Necip (2016). *Öykümüzün Sınır Taşları*. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Ürgüp, Fikret (2017). Sait Faik'in Realitesi. S. F. Abasıyanık içinde, *Alemdağ'da Var Bir Yılan* (s. 121-125). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yalçın, Murat (2010). *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi - Cilt I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Tarık Buğra Romanında Millî Ülkünün Sembolik Yüzü: Küçük Ağa*

DR. ÖĞR. ÜYESİ YELİZ AKAR**

Öz

Ulusların/toplumların sosyokültürel yapısındaki değişimler/dönüşümler, edebî eserlerine yansır. Türk edebiyatı da bu bağlamda sanatın yansıtıcı rolünü simgeleyen örnekleri içerir. Özellikle Cumhuriyet dönemi Türk romanı, yakın dönem tarihinden ve Anadolu insanından beslenen yapısıyla büyük bir dönüşümün referansında şekillenir; bu durum, 1920'lerde başlayan ve günümüze kadar devam eden memleket edebiyatı gibi yeni bir ekole zemin hazırlar. 1950'den sonra bu ekole, Tarık Buğra da katılır. Tarık Buğra, Millî Mücadele'nin toplum hafızasındaki etkisini farklı bakış açısıyla yansıtır. *Küçük Ağa*, bu durumun örneğidir. *Küçük Ağa*, kültürel açıdan değişen zihniyetin, metaforik boyutta aktarımıdır; yazar, bu romanda Osmanlı Devleti'nin intihaya sürüklenen durumu karşısında, istikbalini önceleyen insanı, başkişi Küçük Ağa'nın şahsında anlatır. Millî Mücadele'nin edebiyata yansımaları bağlamında değerlendirdiğimiz bu çalışmamızı, başkişinin yaşadığı süreci referans alarak iki ana bölümde inceledik. Birinci bölümde padişah ve hilafet kavramlarının kişileşmiş yüzünü, ikinci bölümde ise millî ülküyü referans alarak varolma savaşı veren Türk toplumunun yaşama iradesini ele aldık.

Anahtar sözcükler: roman, Tarık Buğra, Küçük Ağa, Millî Mücadele, değişim.

IN THE NOVEL BY TARIK BUĞRA OF THE NATIONAL IDEAL SYMBOLIC FACE: KÜÇÜK AĞA

Abstract

Changes in socio-cultural structure of nations are reflected in their literary works with all their reflections. Turkish literature includes characteristic examples that symbolize the reflective role of art as well. Especially the Turkish novel of the Republican era witnesses the adventure of being rebuilt with its structure nourished from the recent history and Anatolian people. This situation prepares the ground for the new school like the country literature that started in the 1920s and continues to the present day. After 1950, Tarık Buğra joined this school.

Tarık Buğra reflects the impact of national struggle on society's memory from a different perspective. The Küçük Ağa is the symbolic expansion of this situation. *Küçük Ağa* is the embodied spirit of the culturally changing mindset; the author narrates the person who is strong-willed to reestablish his future against the empire's suicidal situation in the name of *Küçük Ağa*.

* Bu çalışma, 13-14 Haziran 2019 tarihleri arasında Bakü'de düzenlenen "Uluslararası Türk Dünyasında Millî Mücadele ve Edebiyat" Sempozyumunda bildiri olarak sunulmuştur.

** Munzur Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, yelizakar@munzur.edu.tr, orcid: 0000-0002-3963-1008

Gönderim tarihi: 29.08.2020

Kabul tarihi: 28.12.2020

In the context of the reflections of the National Struggle on literature, we have examined this study in two main sections with reference to the transformation experienced by the protagonist. In the first part, we discussed the personalized face of the concepts of the sultan and the caliphate, and in the second part, we discussed the will of the Turkish society that fought for existence by clinging to the judgmental side of the national ideal.

Keywords: novel, Tarık Buğra, Küçük Ağa, National Struggle, Strong-willed person

GİRİŞ

Ulusların tarihsel perspektifindeki gelişmeler, tüm yönleriyle sanatta yansıma bulur. Sanatın bu yansıtıcı özelliğinden dolayı Türk edebiyatı da, Türk milletinin tarihsel serüvenindeki bütün süreçlerinin izdüşümüdür. Söz gelimi yeni Türk edebiyatı, Tanzimat'tan bugüne kadar yaklaşık 170 yıllık süreci kapsayan zaman diliminde, varoluş serüvenimize tanıklık eder. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı, bu bağlamdaki tanıklığın en kapsamlı örneklerini içerir.

Cumhuriyet dönemi Türk romanının bir kolu, Millî Mücadele'yi kuran ruhun varlığından, görünümünden beslenir; bu durum, yakın dönem tarihini gözlemci ve eleştirel gerçekçilikle ele alan roman geleneğinin oluşmasına zemin hazırlar. 1920'li yıllardan itibaren millî ülkeye yer veren temaların üzerinde durulması ve bu düşünceyi yansıtan karakterlerin yaratılmasıyla oluşan yönelime 1950'den sonra Tarık Buğra da katılır.

Romanlarında ve hikâyelerinde evrensel insan gerçekliğini her yönüyle dile getiren Tarık Buğra, "sanatta tek birim, tek çıkış noktası insandır." (1992, s. 90) der. İnsana ait değerler dünyasını gerçekçi bir bakış açısıyla yansıtan Tarık Buğra, memleket meseleleri üzerinde de önemle durur. Bilhassa yakın dönem tarihiyle ilgili eserler veren Tarık Buğra, Mehmet Tekin'in deyişiyle "özüne yabancılaşmadan yazar olmayı başarmış, bu oluşun belgesi konumunda olan eserleriyle yakın ve uzak geçmişimize, kendine özgü felsefe, bakış açısı ve ifade tarzıyla ayna tutmuş bir edebiyatçımızdır." (2008, s. 7). *Küçük Ağa*, Mehmet Tekin'e ait tespitin yansımasıdır.

Küçük Ağa, büyük bir medeniyet buhranını karakterlerin şahsında yaşanan sembolik dönüşümlerle aktarır. Altı yüzyıllık geçmişe sahip olan bir devletin bünyesinde çözülemeyen sorunlar, toplum psikolojisinde derin huzursuzluğa neden olmuş; devletin kuruluş sürecindeki sağlam ve dinamik tarafı, zaman içinde yok olup güven sendromu yaratmıştır. Yıkım sürecinden kaynaklanan meskenet duygusu karşısında bir süre ne yapacağını bilemeyen toplum, öncelikle kendisini bütünüyle sorgular ve milli ülkü gibi muhkem değere tutunarak düşünsel boyutta uyanmaya, fark etmeye ve değerlerine sahip çıkmaya başlar. *Küçük Ağa* romanı da böylesi bir uyanışın estetik nitelikli hülasasıdır. Köklü değişim ve gelişim diyalektiği üzerine kurulu olan roman, yeniden doğuşun öyküsünü Küçük Ağa'nın bakış açısında cisimleştirir. Dolayısıyla Küçük Ağa, iki yüzyıl süren savaşlar, mağlubiyetler ve kayıplardan dolayı çözümlüğe doğru sürüklenen Osmanlı Devleti'nin ihtiyaç duyduğu varolma refleksini yansıtır.

Tarık Buğra, bağımsızlık yolunda istilacı emperyalist güçlere karşı verilen soylu mücadeleyi Küçük Ağa tiplmesiyle aktarır. Toplumsal ülkünün cismani düzeydeki ruhu olan Küçük Ağa, tüm kuşatılmışlıklara karşı kararlı ve cesaretli tavır alışın yansımasıdır; aynı zamanda medeniyet

krizi yaşayan ve yok olma tehdidiyle karşı karşıya kalan milletimizin tercihini de yansıtır. Lakin bu tercih, ani ve hızlı bir geçiş sürecinin değil, iki yüzyıllık tereddütlü bekleyişin neticesidir. Zira Osmanlı, son iki yüzyılı olmak ve olmamak sorunsalı çerçevesinde, yani iki farklı dünya arasında kalmışlığıyla izah edilebilecek büyük bir varoluş problemi yaşar; bir taraftan ihtişamlı geçmişle Osmanlı Devleti, diğer yandan padişahın ve saltanatın karşısında duran ve millî mücadelenin gerekliliğini önceleyen Kuvayimillîye. Nasıl bir tavır takınacağına yönelik uzun bir süre karar veremeyen Türk toplumunun bu kararsızlığı, *Küçük Ağa*'da yer alan iki yüzyıllık bekleyişin nihayete erdirildiği sonuç sahnesiyle ortadan kalkmış; Tanzimat dönemi romanlarındaki gibi tereddütler yaşayan, köklerinden kopuk, yapay roman karakterleri yerine kimliksel bağlamda *neredeliğine* cevap veren kişiler yaratılmıştır.

1. ALTI ASIRLIK GELENEĞİN KİMLİKSEL BAĞLAMDAKİ SEMBOLİK YÜZÜ: İSTANBULLU HOCA

Tarık Buğra, kolektif şuurun etrafında bir araya gelen insanların duyuş ve düşünüş biçimlerini İstanbullu Hoca'nın söylemlerinde yansıtır. Dolayısıyla devrin ruhunu karaktere yükleyerek o yılların psiko-sosyal ve sosyo-kültürel yapısı hakkında okuyucuya bilgi aktarır. Türk milletinin aleyhine değişen zihniyeti sembolik açıdan yansıtan başkişi İstanbullu Hoca'nın asıl adı, Mehmet Reşid'dir; kendisine İstanbullu adı verilmesi ise, tesadüfi değildir. O dönemde İstanbul hükümetinin sözcüsü, Osmanlı Devleti'dir; İstanbullu Hoca ise devlete ait tüm düşüncelerin kişileşmiş hâlidir. Kuşatma altındaki devletin adına konuşan, duyan ve söyleyen Hoca, savaş yıllarından ötürü derin kırılma yaşayan halka güven telkin etmek için Akşehir'e gönderilir. Ali İhsan Kolcu, "Küçük Ağa, Millî Mücadele sürecini Akşehir bağlamında ele alan bir eserdir. Yazar, doğup büyüdüğü coğrafyada bu kurtuluş hareketinin neredeyse bütün aşamalarını insan-toplum-, iman-bağlılık ve vatanseverlik-ihanet üçgeninde ele alıp incelemeye çalışır." (2008, s. 139) ifadeleriyle Akşehir'in önemine vurgu yapar.

Akşehir, basit bir arka fon ya da siluet olmaktan çok Osmanlı'nın içinde bulunduğu durumu aktaran sembolik bir mekândır; zira Gündüz'ün deyimıyla "İstiklal savaşı öncesinde çökmekte olan İmparatorluğun kaderine paralel olarak Akşehir de çöküşün ve inkırazın bütün şartlarını bünyesinde barındırır." (2004, s. 438). Dolayısıyla Akşehir, bozgun psikolojisinden dolayı yaşanan çatışmaların, endişelerin ve sorgulamaların mekân boyutlu yansımasıdır; yıkılma tehdidiyle karşı karşıya kalan bir medeniyetin katastrofik ruhunu her yönüyle yansıtır.

Yurtsuz, yersiz ve kimliksiz kalma korkusu, Akşehirlinin hafızasında büyük bir tahribata ve güven sendromuna neden olur; umutsuzluk, huzursuzluk ve çaresizlik gibi olumsuzluklarla yüklü algıyı besler. İstanbullu Hoca, böylesi bir toplumsal buhrana engel olmak; "üstün/ali", "güçlü" ve "yenilmez" devlet imajını yaşatmak ve halka güven telkin etmek için saray tarafından Akşehir'e gönderilir. Bu nedenle Hoca, temsili bir karakterdir; kendisi değil, benimsediği ve savunduğu değerler önemlidir:

"Padişahımıza ve halife-yi ruyi zemine karşı merbutiyetin tecdidine, tahkimine, sarsılan imanın takviyesine medar olacaktı. Hoca, İslam aleminin içine düştüğü korkunç sarsıntıdan derin bir acı duyuyor, fakat Allah'ın inayeti ve halife-yi ruyi zeminin dirayeti sayesinde bu sarsıntının atlatılıp hak olan ikbale kavuşacağına inanıyordu. Padişah

etrafında yekvücut bir kitle haline gelmek için Muhammed ümmeti elinden geleni yapmalı idi, o da bu işte elinden geleni yapacaktı. Bu mukaddes ve muazzez gaye uğruna, gönüllü bir nefer gibi and içmişti.” (s. 60-61)



İstanbul Hoca, saltanat ve hilafet kavramlarının kişileşmiş yüzüdür; aynı zamanda dönem insanının hayat karşısındaki ortak tavrını ve tasavvurunu yansıtan bir tiptir. Hoca'ya göre saltanat ve hilafete içten ve samimi bir inanç, “İslam âleminin içine düştüğü korkunç sarsıntıyı” yok edecek, “sarsılan imanın takviyesine medar olacaktır.” Bu bakımdan İstanbul Hoca'nın bakış açısı, binlerce yıl ortak duyuş ve düşünüş etrafında insanları toplayan değerlere sığınma arzusunun aktarımıdır. Saltanat ve hilafet sancağı etrafında bir araya gelmek ve padişahı mutlak irade olarak görmek, Hoca'nın zihninde moral değerleri bakımından yıpranan dönem insanının tek kurtuluş ümididir. Fatih Andı, “milli mücadelenin daha başlarında milletin vatan kavramını devletle devleti de halife ile birlikte düşündüğü ve yüzyıllardır besleyerek büyüttüğü bir inanç ve zihniyet vardır.” (2000, s. 28) der. Andı'nın tespiti, İstanbul Hoca'nın söylemlerinde tezahür eder.

İşgallerle muhasara altına alınmış memleketin içinde bulunduğu durumu, atalar toprağında esir hayatı yaşamak zorunda bırakılmış olmalarını önemsemeyen İstanbul Hoca, mutlak otoriteye sonuna dek güvenir. Bu zaruri güvenin altında yatan temel neden, altı asırdır dünya üzerinde varlığını kanıtlamış Osmanlı Devleti'nin iktidarındır. Fakat değişen dengeler, Osmanlı'nın aleyhine işlemekte ve devletin temellerini kökten sarsmaktadır. Batı ile aynı düzeyde gelişemeyen; zayıf, güçsüz ve izansız kişilerin yönetimiyle çürümeye doğru sürüklenen Osmanlı, yaratıcı hamleler yapamaz hâle gelir. Kendi yıkımını hazırlayacak saldırılara savunmasız kalan Osmanlı Devleti'nin ahvali, halkı büyük kaygılara sürükler. Özellikle Birinci Dünya Savaşı'nda birden farklı cephede savaşarak ölüm kalım mücadelesi veren, fiziki ya da akli uzuvlarını yitirerek muharebelerden geri dönen halk, kendisine moral ve teselli kaynağı arar. İstanbul Hoca, bu nitelikteki arayışın kişileşmiş görüntüsüdür. Her ne kadar toplumsal hayattaki yoksunluğun, yıpranmışlığın, tahribatın insana ve topluma yansımalarını göremese de kısa bir süre içinde tavrıyla, sözleriyle ve yaşama tarzıyla Akşehirli'nin beğenisini kazanır.

Akşehirli'leri saltanat ve hilafetin yanına çekmeyi başaran Hoca, tam anlamıyla algı yöneticisidir. O, “bozgun, istila, istiklal, varlık, darlık, can korkusu, küçümsenme, hiçe sayılma, köleleşmek” gibi duygular arasında sıkışıp kalan toplumu teskin ederek zevale doğru sürüklenen devlet itibarını her şeye rağmen ayakta tutmaya çalışır. Hatta yeniden ayağa kalmak için sadece halkı ve milli iradeye inanan Kuvayımiliyeyi bile büyük bir tehlike olarak görür; “Kuvayı Milliye' mi dedin? Bu nifakın ta kendisidir. Bu çulsuz çuvalsız aklın tek aklın peşine düşüp uçuruma sürüklenen gafletin, katil kastın ta kendisidir.” (s. 95) sözleriyle Kuvayımiliye'nin çabası önünde engel güç gibi duran İstanbul Hoca, nüfuzunu kullanarak halkı örgütler. Hâlbuki asıl tehdit, mütecaviz tavrıyla bütünlüğümüzü parçalamaya yönelik yabancı istilası; travmatik tükenişe akılcı

yaklaşmayan yönetimin zihniyetidir. Böylesi zihniyetin temsili karakteri, İstanbul Hükümeti/İstanbul Hoca'dır. Hilmi Ziya Ülken, "İstanbul Hükümeti "Kuva-yı Milliye" ye milli istiklal için savaşıyan orduya "Kuva-yı Bağiyeye" (asi kuvvetler) adını ver[di] (...) Birtakım gerici teşebbüsler halkı halife bayrağı etrafında toplayarak milli hareketi durdurmaya savaştı." (2013, s. 514) der. Ülken'in analizi, İstanbul Hoca'da yansıma bulur. İstanbul Hoca, şanlı geçmişine rağmen yenedünya düzenine tutunamayan; siyasi, sosyal ve kültürel anlamda çağı yakalayamayan Osmanlı'yı tüm boyutlarıyla görme ve sorunlara çözüm önerileri üretme konusunda yetersizdir; lakin halk, kısa süreli de olsa İstanbul Hoca'ya inanmayı ve güvenmeyi tercih eder.

Akşehirli halkın İstanbul Hoca'ya yönelişi, elbette ki boşuna değildir. Bu tavrın altında yatan iki önemli neden vardır; ilki hocalık kimliğidir; "İstanbul hoca bilirdi. İstanbul Hoca, akıllı idi ve İstanbul Hoca namuslu idi. Çünkü İstanbul Hoca, onların bilgi, akıl ve karakterlerinin en üstün örneği, gelenek, görenek ve inançları ile hava gibi içinde yaşadıkları, kanlarında dolaşan hayatın yetkili, övülmüş sözü idi." (s. 89) ifadeleri Akşehirli'nin bakış açısını yansıtır. Zira değerler dünyasında karmaşa yaşayan insanlar, kaosun hüküm sürdüğü ortamlarda bireysel ve toplumsal boyuttaki düşünme biçimlerini yönlendiren kişilere, özellikle de dinî ritüellerin kanaat önderlerine sonsuz bir bağlılık hissederler. İstanbul Hoca da böylesi bir misyonun taşıyıcısıdır.

İstanbul Hocaya sadakatin diğer nedeni ise, Osmanlı Devleti'nin görkemli mazisinde yer alan kazanımlarını ve başarılarını sürekli dile getirişidir. Elbette ki bu konuda Hoca'nın haklılık payı vardır. Tarihsel sürecimize bakıldığında zaman küçük bir beylikten koca İmparatorluğa evirilen nesil, varolma serüveninde kendi dinamiklerini yaratarak düzen içindeki yerini almıştır. Lakin Osmanlı, 1700'lü yıllardan sonra arka arkaya alınan kayıplar ve kuruluş felsefesinde yer alan bilinçten uzak yapısıyla geleceği karşılar. Dolayısıyla Osmanlı'nın son iki yüzyıllık serüveni, yeniden ayağa kalkmayı sağlayacak girişimden yoksundur. Ramazan Korkmaz'a göre:

"Osmanlı'nın asıl çıkması yaklaşık dört yüzyıllık mutlak bir dünya hâkimiyetinin oluşturduğu aşırı kendine güven duygusuyla, 16. yüzyılın ortalarından itibaren askeri, ilmi ve iktisadi sahalarda bozulan kurumlarına yeni bir dinamizm kazandıracak yenilik hamlesini bir türlü yapamayıp, daha da kötüsü böyle bir hamlenin gereksizliğine inanır hale gelmesinde yatmaktadır." (2004, s. 17)

Korkmaz'ın sosyolojik ve tarihsel analizini, *Küçük Ağa*'da her bakımdan görebilmek mümkündür; sorumluluk bilincinden yoksun, öngörüsüz, ihtiyatsız ve yeteneksiz yöneticilerin bakış açısıyla dokusu bozulan Osmanlı, mutlak bir kayıtsızlık içindedir. İstanbul Hoca da bu kayıtsızlığı, uzun bir süre göremez; o, yenilginin makûs kader olduğuna toplumu inandırarak yüzünü gerçek hayata dönemeyen ve insanı eylemsizleştiren otoritenin sarmalında asılı kalır. Oysaki büyük felaketlere karşı tavır sergilememek, problem yitimine uğramış zihniyeti doğurur ve ölümcül bir kopma yaratır. Fromm, "atıl, hareketsiz duran yaşam/toplum ölmeye eğilimlidir; eğer atıllık eksikse, ölüm gerçekleşmiş demektir. Çoğu kez toplumu oluşturan bireyler ya da topluluklar olarak hareketsiz durabileceğimiz ve belirli bir durumu değiştiremeyebileceğimiz yanılmasına kapılabiliriz. Bu en tehlikeli yanılmalardan biridir." (1995, s. 3) der. Fromm'un bahsettiği ölüm, psikolojik boyuttaki eylemsizlik durumuyla yakından ilişkilidir; yaşama refleksini ve tüm olumsuz koşullar karşısında durabilme gücünü kaybetmiş olan insan/toplum, her

bakımdan meyyittir. Fakat İstanbullu Hoca, Osmanlının bu durumunu anlamaktan yoksundur; sınırları işgal edilmiş milletin direnişi isyan, Kuvayımilliye'yi ise çete olarak gören İstanbullu Hoca, millî mücadeleyi olumsuz yönde etkileyecek beyanlarda bulunur.

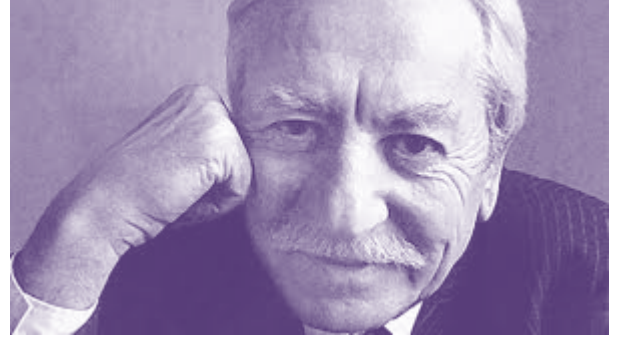
Halife ve padişahı destekleyen düşünceleriyle dikkati çeken Hoca hakkında, Kuvayı Millîye tarafından ölüm kararı verilir. Bu nedenle Akşehir, artık İstanbullu Hoca için güvenli değildir; yakın arkadaşlarının da ısrarıyla Akşehir'i terk eden İstanbullu Hoca, Yakasaray köyüne sığınır. Bir süre Çakırsaraylı çetesinin yanında kalan Hoca, Yakasaraylılardan ismi dâhil geçmişe ait olan her şeyi gizler. Yakasaray, mekân olmaktan çok İstanbullu Hoca'nın dönüşümü hazırlayan ve değerler çatışmasını başlatan sembolik bir unsur konumundadır. Nurullah Çetin'in "İstanbullu Hoca'nın padişah, halife ve İstanbul hükümeti taraftarlığından vazgeçip Kuvayımilliye saflarına geçiş süreci, aslında Çakırsaraylı çetesinde bulunduğu sıralarda yavaş yavaş başlamıştı." (2008, s. 126) tespiti, Hoca'nın sorgulama sürecini başlattığını gösterir. Zira İstanbullu Hoca, Yakasaray'da maddi ve manevi yoksunluklarına rağmen vatan toprağını korumak için tüm zorluklara göğüs geren insanların çabalarına tanık olur. O zamana kadar büyük iştiyakla savunduğu fikirlerini sorgulamaya, alışkanlıkların ve kabullerin kendini körleştirdiği dünyada yeniden görmeye yönelir.

İstanbul hükümetinin teslimiyetçi duyarsızlık içinde olduğuna kanaat getiren Hoca, bozulan, çürüyen ve kokuşan yapısıyla mutlak otoritenin boşluğunu/yokluğunu fark eder. Lakin kendisini yeniden kuracak gücün ne olması gerektiği konusunda kararsız kalır; bu bakımdan İstanbullu Hoca, derin çatışma yaşayan toplumun karakteristik yansımasıdır. Ebru Burcu Yılmaz'ın deyimiyle "İstanbullu Hoca, Akşehir'deki insanların, genel anlamda Türk milletinin yaşadığı trajik çelişkinin temsilcisi durumundadır. Asırlarca padişah ve halifeye bağlılık doğrultusunda yaşayan bu millet, artık ülkenin kurtuluşunu vadeden bir başka gücü benimsemek konusunda tereddüt eder." (2012, s. 199). Yılmaz'ın çıkarımı, düşünce merkezli yaşanan medeniyet çatışmasının metaforik düzeyde bir hülasasıdır; aynı zamanda her yeni dönemin kendisiyle beraber getirdiği büyük paradoksa işaret eder, bu paradoks hem İstanbullu Hoca'nın şahsındaki hem de medeniyet algısındaki değişim sürecini yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır. Zira bin yıllık geçmişle şekillenen kolektif duygular ve düşüncelerde yaşanan kırılmalar, elbette ki ilk süreçte bocalama, endişe ve tedirginlik barındırır; çünkü her toplum için, süreklilik ve kalıcılık önemlidir. Fakat toplumsal ya da bireysel oluşumlar, çağı tüm yönleriyle karşılayacak dinamizmden uzak, çürümüş, içi boşalmış ise yıkıp yeniden inşa etmek gerekir. Bunun farkında olan İstanbullu Hoca, dağılan düzen karşısında tazallüm ederek tepki vermek yerine, değişim süreci içindeki yerini alır:

"(İstanbullu Hoca), Akşehir' den ayrıldıktan sonra çok şey işitmiş, görmüş ve öğrenmişti. Artık o büyük yenilişten önceki bilgi ve inanışlarına göre düşünmüyordu. Uyanık kafası yeni şartların getirdiği ölçüleri hiç değilse sezebiliyor ve her zaman olduğu gibi, hatta daha da kuvvetle, "Önce düzen" diyordu. İki kişinin bulunduğu yerde bile iyinin, verim(in), başarının, ilk ve bırakılmaz şartını bir düzende gören İstanbullu Hoca bir kader savaşında yolunu seçerken elbette ölçü olarak bunu alacaktı." (s. 439)

Nitekim bu sözler, hem yeni bir düzen görünümünde tecessüm eden kurtuluşa hem de esaretin ve savaşın sürüklediği ortamda kendisini yenilemek zorunda kalan bir milletin toplumsal boyuttaki tercihiğine gönderme yapar.

İstanbul Hoca'yı dönüşümüne zorlayan nedenler, bununla sınırlı değildir; köklü bir geleneğin yıkılmaya yüz tutan yapısı, Hoca'nın ve



diğer insanların şahsında kimlik bunalımı yaratır. Bauman, "kimlik sorunu, refah bir devletin yıkımı ve ona eşlik eden güvencesizlik duygusuyla doğru orantılı gelişir." (2017, s. 12) der. Bauman'ın tespiti, tüm izdüşümleriyle İstanbul Hoca'da yansıma bulur. Yok olma tehlikesi yaşayan yönetimin değerler dünyasında karmaşa yaratması, köksüzlüğe ve güven sendromuna sebep olur. Zira dünya üzerindeki yerimizi belirleyen en temel referans, kimliğimizdir; bu bağlamdaki aidiyet duygusunun sarsılması, Hoca'yı arayışa yöneltir. Arayış, hem memnuniyetsizlik, yetersizlik ve içsel sorgulamalarla hem de inandığı ve savunduğu düşüncelerin gerçek dışı olmasıyla doğrudan ilgilidir. Hoca, ölmeye yüz tutmuş ve tutsak kılınmış ilişkiler ağının parçası olmaktansa yeni bir insana dönüşmeyi seçer; onun metaforik düzeydeki seçimi, atıl, hareketsiz ve ruhunu kaybetmiş zihniyetin terk edilmesine gönderme yapar. Artık, mücadelenin minvali, yok oluş mecrasına hızlıca kayıp giden İmparatorluk değil, yeni atılıma sürgün veren Kuvayımillîye'dir. Hocaya göre istiklal ve istikbal mücadelesi, Kuvayımillîye'nin bünyesinde gerçekleşecek, hezeyanlar silsilesinden usanan ve yılınlaşan toplum, iradesine sahip çıkacaktır. Bu bakımdan yazar, medeniyetin yapısındaki tarihsel kopuşu ve yeniden doğuş serüvenini, kişilerin değişen bakış açılarında vurgular.

2. YENİDEN DOĞUŞ VE UYANIŞIN SEMBOLİK YÜZÜ: KÜÇÜK AĞA

Savaşın olumsuzluklarla yüklü tarafı, o zamana kadar sadece padişahın sancağı altında mücadeleye inanan İstanbul Hoca'nın fikrini bütünüyle değiştirir; ülkenin nasıl bir tehditle kuşatıldığını fark eden Hoca, yalnızca millî iradeye dayanan büyük mübarezenin gerekliliğine inanır. Esaretin karanlığı, Hoca'ya göre ancak her bakımdan ceht ederek yok edilecektir; bu nedenle o, önceye ait tüm kabullerden vazgeçer. Ve kurulmaya çalışılan yeni düzenin içinde olmak ister; yeni düzen, onun yaşamında tam anlamıyla karakter değişimine zemin hazırlar. Değişim, ilk olarak Hoca'nın adında yansıma bulur; dolayısıyla ad, sembolik boyutta değişim yaşayan bir karakterin serüvenine yönelik ipuçları barındırır. Adın simgeleşerek değişim sürecini yansıtması, kişinin yaşama karşı aldığı tavırla da ilişkilidir. Korkmaz "ad, dünyaya karşı alınan tavrın niteliğini ve yönünü belirler." (2015, s. 194) der. Korkmaz'ın söylemi, yeniden doğuşun kişiler düzlemindeki temsilcisi olan İstanbul Hoca'dan Küçük Ağa'ya dönüşen Küçük Ağa' da anlamını bulur:

"Demek Mehmed Reşid Efendi, İstanbul Hoca olarak ölmüş ve Küçük Ağa halinde dünyaya gelmişti. Ölüm tam bir ölümdü, doğum da yeni başlamanın bütün güçlükleri ile tam bir doğum. Mehmed Reşid Efendi, İstanbul Hoca ile karısını, yüzünü görmediği oğlunu, ömrünce hazırladığı durumunu, yaşayış düzenini ve en önemlisi mizacını

ebediyete vermişti. Şimdi de Küçük Ağa ile yeni hayat, bir düzen kurmanın, yeni bir mizaç ve kişilik edinmenin o zor didişmesini yapacaktı. Ve İstanbullu hocadan Küçük Ağa'ya bir miras kııntısı kalmıyordu." (s. 369)

Parçalanmış devletin yıkıntılarında çıkararak yeni bir medeniyet kuran toplumun sancılı oluş serüvenini Küçük Ağa, kendi sembolik yolculuğunda yansıtır. Derin buhranın izlerini taşımasına rağmen "yeni hayat, bir düzen kurmanın, yeni bir mizaç ve kişilik edinmenin o zor didişmesini yapa(n)" Küçük Ağa, bütünüyle değişir. Ani ve tesadüfi değil de koşulların bir öne sürümü olarak "ölen ve yeniden doğan" Küçük Ağa'nın her bakımdan değişimi, elbette ki kaçınılmazdır. Zira değerler sistemini, düşün ve duygu dünyasını eskiden farklı temeller üzerine kuran insan, Küçük Ağa'daki gibi aynı kalamaz. Geçmişe ait referans noktalarından koparak kendini gerçekleştirmek üzere bir serüvene çıkan Küçük Ağa'nın karakteristik dönüşümü, sadece Küçük Ağa'ya değil medeniyet krizinin eşliğinde kalarak kendini arayan Türk toplumunun metaforik düzeydeki oluşuna da işaret eder. Arnold Toynbee, "Türk ulusunun doğuşunu, bir medeniyet ve hayat tarzının toptan terk edilmesi, başka bir medeniyetin kabul edilmesi olarak tanımlar ve bunu tinsel ihtidaya benzetir." (Aktaran Morley-Robins, 2011, s. 11). Toynbee'nin sözleri, fiziksel doğuştan ziyade, yaratıcı dinamikleriyle harekete geçen Türk milletinin doğuşuna gönderme yapar. Zira tükeniş zamanlarının kötü yazgısı, kayıplarına, yenilgilerine teslim olmayan aksine özündeki kırılmalardan doğarak dünyaya yön vermek ve tarihi akışta yer almak isteyen toplumların mücadelesiyle aşılır. Bu bağlamda Türk milletinin karakteristik yapısı, Küçük Ağa'da ifadesini bulur.

Küçük Ağa'yla beraber tarihsel ve sosyolojik boyutta yeni insan tipi sembolleşir; sembolleşen bu insan tipi, yaşama refleksini yitiren bakış açısının çürümüşlüğüne ve kokuşmuşluğuna karşı benliğini bulmak için atılımda bulunur. Ortega Y Gasset, "insan tarih boyunca kendini nice kez yitirmiştir, bu yitme duygusu sayesinde insan var gücüyle harekete geçerek kendi benliğini yeniden bulmaya çabalar." (2011, s. 60) der. Gasset'in bahsettiği durum, Küçük Ağa'da tezahür eder; o, "ömrünce hazırladığı durumunu, yaşayış düzenini ve en önemlisi mizacını ebediyete ver[erek]" kendi gerçekliğini kurmaya ve kendi benliğini yeniden bulmaya yönelir. Küçük Ağayla ilgili bu ifade, oldukça önemlidir. Çünkü yazar, "ömrünce hazırladığı durum ve mizacın ebediyete verilmesi" derken Küçük Ağa'dan çok, altı yüzyıllık mazisi olan köklü geleneğin terk edilmesine vurgu yapar. Yazar, bu süreci İstanbullu Hoca'dan Küçük Ağa'ya, kimliksel geçişle yansıtır; kimliksel geçiş döneminde, karakteri uzun bir hazırlık evresine tabi tutar; yazarın bu tercihi, Küçük Ağa'nın daha inandırıcı bir perspektifle karşımıza çıkmasını sağlar.

Savaş yıllarından ötürü derin kırılma yaşayan ve parçalanan toplumun yeniden ayağa kalkması için mücadeleciler ve kararlı bir duruşa ihtiyacı vardır. Küçük Ağa, böylesi bir duruşun temsilcisi ve toplumun ideal tipidir. Leledakis, "İdeal tip, basit yöntemsel araçlar olmaktan çıkarak üzerine toplumsal eylemlerin kurulabileceği temel haline gelir." (2000, s. 68) der. Lelekadis'in belirttiği gibi Küçük Ağa' da toplumsal eylemlerin kurucu nüvesidir. Yapıp ettikleriyle Ulusal Kurtuluş Savaşı'na yön veren Küçük Ağa, mevcut durumun vahametinde sıkışıp kalmaz; varlığı üzerine yürüyen yabancı istilasını yok etmek için büyük çaba gösterir. Muhasaranın tüm şiddetine rağmen vatani koruma azminden ve cesaretinden vazgeçmez. Umutsuzluktan ve meskenetten beslenen tüm düşünceleri geri püskürterek kutlu zafer gününe erişmek istencindedir; bu uğurda

evini, ailesini ve sevdiklerini geride bırakır; hatta yaşamak gibi sadece bir defalığına deneyimleyecek hakkını bile hiçe sayar ve özgürlük ülküsünü kuşanır. Jean Jacques Rousseau, “(insanlar/ toplumlar) sadece bağımsızlıklarını korumak için açlığa, kılıca ve ölüme katlanacakları ve bu yalın servetin korunması uğruna yaşamın kendisini bile feda edebi(leceklerini)” (Aktaran May, 2013, s. 14) söyler. Rousseau’nun analizinde yer alan düşünce, Küçük Ağa’da somutlaşmıştır; Küçük Ağa, bu bakımdan Anadolu insanının yansımasıdır.

Büyük özveriyle yurdu koruma çabası ve toprağı vatanlaştırma ülküsü, Anadolu insanı için her şeyin ötesindedir. Küçük Ağa’da kuşatma altına alınan ve tarihten silinmeye çalışılan memleket ahvaline yabancılaşmaz/duyarsızlaşmaz. Pragmatist bakış açısıyla eylemsizlik kisvesine bürünerek müreffeh bir hayatı tercih eden nemelazımcı zihniyet yerine millî mücadele gibi ölüm kalım savaşı veren bir milletin gönüllü neferine dönüşür. Çünkü Küçük Ağa, sadece millet iradesinin her zorluğu aşacağına inanır; “ölümün eşğine gelen memleketi ancak ve ancak Anadolu hareketi kurtarabilirdi. Bu hareket memleketin yüreğinden gelen bir hareketti. Tıpkı hücumu uğrayan bir adamın kendini korumak ve kurtarmak için yaptığı işti.” (s. 396) der. Millî bilinci, dört bir yanı kuşatılan vatan için tek kurtuluş olarak gören Küçük Ağa, Anadolu insanı gibi kendi refahını değil, toplumun varlık bekasını önceler:

“İstanbul Hoca, isteseydi, Küçük Ağa olacak yerde pekâlâ İstanbul’a geçebilir, bunu da kolaylıkla yapabilirdi. O zaman ölüm tehlikeleri, yokluklar ve sefalet yerine, asıl bütün bunlardan beter olan büyük hasretler yerine rahat ve varlıklı bir hayat sürebilirdi. Zira karısıyla çocuğunu İstanbul’a aldırması mesele olmayacaktı. Fakat İstanbul Hoca bu yolunu tutmamış, nefisini değil vatanını düşünmüştü. Buna, en parlak ve en değerli ifadesiyle “nefsini feda etmişti” demek gerekirdi. Küçük Ağa hayatı çapındaki bu karardan hiçbir şey beklemiyordu, bekleyemezdi. O, verdiği hidayetini, vardığı inancın, yarattığı yeni bir imanın peşine düşmüş, en asil manasıyla gönüllü bir er kişiydi. Yola çırılçıplak bir canıyla çıkmıştı, yolun sonuna da çırılçıplak bir canıyla varacaktı. Umduğu en büyük şeref, en parlak kazanç gazilikti, şehadetti.” (s. 455)

Küçük Ağa, yoksul, perişan ve yorgun olmasına rağmen tüm varlığıyla yeni bir dünya kurma idealine odaklanan Anadolu insanının aktarımıdır; “Ya İstiklal ya Ölüm” diyen kolektif bilinçteki kahramanlık mitosunun vücut bulmuş hâlidir. Zira insan muhayyilesi, ölüme ve diğer acılara karşı ortak bir tavır geliştirir; Küçük Ağa’da bu tavrın yankı ve yansımasıdır. “Ölüm tehlikeleri[ne], yokluklar[a], sefalete ve büyük hasretlere” karşı Küçük Ağa, kararlılıkla durur; bu kararlılıkla kendi üzerine yürüyen dünyaya karşı tüm gücüyle savaşır; mücadelesi ve adanmışlığıyla tüm sıkıntılı zamanları aşar. Yıldıray Bulut, “Mücadeleci karakter, kendine bir hayat amacı belirlemiş ve bu amaç için her türlü zorluğa karşı gelmeye kendini hazırlamış, yılmayan, yenilmeyen, savaşmaktan bıkmayan önemli bir karakterdir. *Küçük Ağa* romanında önce İstanbul Hoca daha sonra da Küçük Ağa takma adıyla gördüğümüz Mehmet Reşit Efendi, bu karaktere iyi bir örnektir.” (2016, s. 222) der. Bulut’un analizi, Küçük Ağa’nın karakterine gönderme yapar. O, zorluklar ve sıkıntılar yolu tıkadığı zaman, seçimleri, dirayeti ve metaneti sayesinde yeniden olmanın gücünü ortaya koyar. Çünkü sürekli var olma ve yok olma diyalektiği üzerine kurulu olan yaşamda sadece hayatı yeniden kurma, düzenleme, tanzim etme ve dönüştürme cesaretine sahip olan insanlar, iz bırakır ve yer edinir. Bu bağlamda Küçük Ağa, iki

yüzyıl boyunca dışlanan, itilen toplumun atılımlarını harekete geçiren temel bir güçtür; o, içinde bulunduğu durumu tüm yönleriyle analiz ederek sadece hedefine yönelir. Yılmaz Öztuna'nın "hareket edilen nokta bilinmeksizin, yönelecek hedefi bulmanın imkânı yoktur." (2017, s. 16) ifadesi, belirlediğimiz amaçlarımızla yaşam arasındaki ilişkiyi yansıtır niteliktedir. Zira amaç/hedef Küçük Ağa için, tutsaklığa ram olmaksızın "gaziliğe, şehadete" erişmektir.

Küçük Ağa'ya göre vatan toprağında paryalaşmak, püsmak ve yılmak, karakterimiz olarak tanımladığımız ve tarih boyunca şiar edindiğimiz bağımsızlık ruhuna aykırıdır. Küçük Ağa da böylesi bir ruhun hafızada saklayıp koruduğu tüm enerjiyi açığa çıkararak direnişe katılır; o, kendini güvenle tanımlayabileceği hüviyeti kazanma ve yeniden millî bir devlet olabilme adına "verdiği hidayet, vardığı inancın, yarattığı yeni bir imanın peşine düşmüş, en asil manasıyla gönüllü bir er kişi[dir]." Şerif Aktaş'ın ifadesiyle "Küçük Ağa, bizim değişmez tarafımızın temsilcisidir: En kötü şartlar altında bile devletin ebed-müddet olduğuna iman eden ve devleti mukaddes sayan ruhun temsilcisidir; Türk halkının cisimleşmiş ruhudur." (2011, s. 355). Aktaş'ın söyleminde de yer aldığı gibi Küçük Ağa, her bakımdan Anadolu ruhunu yansıtır; zira Küçük Ağa, inancı sayesinde kesin ve ebedi bir yok oluşa karşı çıkar; yeniden ayağa kalkış için tüm enerjisiyle harekete geçer. Çelik zırhlara, mermilere ve tüfeklere sığınmadan sadece "çırılçıplak bir canı[yla]" zafer kazanma amacına doğru ilerler; böylece dünya üzerindeki varlığını kanıtlamak ister. Gücünü ve inancını ise, mübarezeze izafe ettiği anlamdan alır. Bu durum bir bakıma, koca yıkımın altında ezilmeden duran kolektif ruhun ve bilincin yaşamı ne denli dinamik bir boyutta algıladığını ortaya koyar.

Yazar, başkışı Küçük Ağa'nın tarihsel süreç içindeki değişimini, sadece adında ya da zihniyetinde değil, mekânsal düzlemde de yansıtır; çünkü mekân, insan ruhuna ilişkin kodlamalar ve yüklemeler içerir. Bu bağlamda yazarın İstanbullu Hoca'dan Küçük Ağa'ya evirilen serüveninde, İstanbul yerine Ankara'ya yer vermesi, tesadüfi değildir.

İstanbul, çürüyen ve bozulan yapının; Ankara ise devingen ve sağlam duruşun mekânsal sembolüdür. Ankara, yalnızca siyasi faaliyetlerin yürütüldüğü yer değil, kendini yeniden kurma potansiyeline sahip milli iradenin mihveridir; aynı zamanda İstiklal mücadelesinin de karargâhıdır. Enginün, "Türk yurdunu kurtarma mücadelesinin merkezi Ankara'dır. Türkler için güvenli, stratejik önemi olan bu başşehir Orta Anadolu'dadır, İstanbul'un ve medeniyet merkezlerinin çok uzağındadır. Bu tecrit edilmiş, uzak ve vahşi diyarda, çok güç şartları içinde Türklük adeta yeniden kendini bulur ve dirilir. Ankara'nın yeni bir ruhun yeşerdiği, doğduğu mekân olarak değerlendirilmesi tabii olarak, asırlarca yüceltilmiş ve o tarihlerde düşman işgalinde



bulunan çürümüş değerleri temsil eden İstanbul'u küçültür." (2012, s. 538) der. Küçük Ağa, Enginün'e ait tespitin mekânsal perspektifteki örneğidir. İstanbul'un hafızada yarattığı boşluk, otorite ve itibar yoksunluğu, soylu ideale doğru adım adım ilerleyen Küçük Ağa'nın ve dönem insanının tüm dikkatini Ankara'ya yöneltir. Çünkü Ulusal Kurtuluş Savaşı'nın başlangıç noktası, Ankara'dır.

Ankara, her ne kadar fiziksel açıdan çok sayıda sorun barındırsa da bağımsızlık savaşı veren Türk milleti için mutlak güven ortamı sunar. Bu bakımdan Ankara, geleceğe ışık tutan kıvılcımın büyük bir ateşe dönüştüğü yerdir; "Ankara, büyük hareketlerin bir dimağı, kuvvetler ve imkânların arasındaki ahenktir." (s. 322) Özgürlük ülküsünün taşıyıcı sembolü Ankara, mücadelenin merkezidir. Bu bakımdan toplumsal yazgıyı yüklenen mekân, yapıcı ve kurucu işleviyle Küçük Ağa'ya kendiliğini hatırlatır. Ankara'ya yüklenen anlam, bütünüyle Küçük Ağa'nın algısından kaynaklıdır; çünkü mekâna boyut kazandıran insanın kendisidir.

Küçük Ağa romanı analiz edildiğinde Küçük Ağa, karakter olmaktan ziyade tarihsel, sosyolojik ve kültürel açıdan değişen medeniyetin kişileşmiş biçimidir. Tanzimat, Islahat ve Meşrutiyet hareketlerine rağmen beklediği sonucu alamayan Osmanlı, özden kopmuş ve İmparatorluk çökme noktasına gelmiştir. Büyük bir hızla dönüşen dünyanın atılımlarına intibak edemeyen İmparatorluğun bünyesinde açılan derin yaralar, önlenemeyecek ve durdurulmayacak boyutlarda değer ve itibar kaybına neden olur. Ve zaman içinde altı yüzyıllık gelenek, ölmeye yüz tutar. Lakin bu ölüm, biyolojik düzeydeki tükenişe değil yaşama refleksini yitirmiş zihniyete gönderme yapar.

Bozulan ve çürüyen yapı, savaş ortamı, yenilgiler, yıkımlar ve kuşatılmışlık duygusu, moral kaynakları bakımından insanın tükenmesine sebep olur. Dört yüzyıllık ihtişamlı mazisine rağmen iki yüzyıl boyunca yaratıcı bir hamle yapamayan Osmanlı, padişah ve hilafetin sancaktarlığında bir araya gelme düşüncesini savunsa da esarete ram olmuş haldedir. İstanbullu Hoca karakteri, bu düşüncenin kişileşmiş halidir. Yavaş yavaş yıkıma sürüklenmesine rağmen saltanat ve hilafetin gücünde kurtuluşu arayan İstanbullu Hoca, İmparatorluğun gönencini kaybedip halkı kendi kaderine terk ettiğini, zaman içinde fark eder.

İstanbullu Hoca gibi yaşama iradesini düşman süngüsüne teslim etmek istemeyen halk, Kuvayımillie gibi mücadelecî güce sığınır. Fakat bu sığınış, kararsızlıkları, endişeleri ve tedirginlikleri beraberinde getirir; bir taraftan saltanat ve hilafet, diğer taraftan Kuvayımillie arasında sıkışan halk, nerede ve kimin yanında yer alacağına yönelik bir türlü tercihinin yapamaz. Tarık Buğra "Altı yüzyıllık bir gelenek, bir imparatorluk geleneği var. Bu insanlar o geleneğin insanları. Altı yüzyıl bu insanlar, Halife-yi Ruy-i Zemin padişah demiş. Ve açılan bayrak, üç kutsallığı bir arada taşımış. Din açısından, devlet açısından, ülke açısından sembol, daima bu bayrak olmuş. Bir gün geliyor, bir başka bayrak açılıyor. O da vatan için diyor, o da din için diyor. Fakat bayrağı açan kim, bilinmeyen bir şey. Bir tarafta altı yüzyıllık bir otorite, bir tarafta yeni bir bayrak." (2018, s. 77). der. Buğra'nın analizindeki altı yüzyıllık otorite ve yeni bir sancak altında birleşme düşüncesi arasındaki çatışma, İstanbullu Hoca'dan Küçük Ağa'ya dönüşümle neticelenir. İstanbullu Hoca, başlangıçta hilafeti ve saltanatı tutunma noktası olarak gösterse de yıllarca sosyo-kültürel boyutta topluma yön veren bu iki değer, ihtiyaçlara cevap veremez hale geldiğini görür. Lakin bin yıllık deneyimsel birikimi ve kazanımları terk etmek kolay olmayacaktır; çünkü tarihsel süreç içinde devamlılık ve süreklilik önemlidir. Fakat geçmişteki kazanımlar, çağı karşılayamayacak kadar köhnemişse kendimizi her bakımdan yeniden görmek, kavramak ve tanımlamak gerekir. İstanbullu Hoca, yeniden harekete geçişin cisimleşmiş ruhudur; iki yüzyıllık tereddütlü bekleyişi, Küçük Ağa'ya yönelişle nihayete erdirir. Küçük Ağa'nın şahsında yansıtılan

halk, böylece mağlubiyetin makûs bir kader olmadığına kanaat getirir ve milli ülküsünden rol ödünçleyerek yeniden olmaya hazırlanır.

Küçük Ağa, yeniden doğuş sürecinde zorlu bir sınava tabi tutulur; onun tüm başarısı, yoluna devam etme konusundaki azmine bağlıdır. Büyük tehlikelerin, sıkıntıların ve yoklukların sarmalında olmasına rağmen İstiklal savaşına duyduğu inanç sayesinde esarete karşı durur. Bu bakımdan Küçük Ağa, dönem insanının karakteristik yansımasıdır. Ateşten gömlek giyerek bozgun ve yıkım psikolojisinin yarattığı tahribatı silmeye ve paryalaşıp sinmek, yeise kapılmak yerine doğup büyüdüğü toprakların ruhunu tüm gücüyle korumaya çalışır. Çünkü Anadolu insanı için vatan, yalnızca üzerinde doğup büyüdüğü sıradan bir yer değil, dünyaya kendimiz olarak kök salmamızı mümkün kılan atalar ocağıdır. Atalar ocağının tutsak kılınması ve yabancı çizmesi altında ezilmesi, tarih boyunca özgürlüğü şiar edinmiş Türk milletinin karakterine aykırıdır. Dolayısıyla tutsaklığın boyunduruğunu yok etmek için algısal boyutta fark etmek ve uyanmak gerekir. Küçük Ağa böylesi bir fark edişin ve uyanışın yansımasıdır.

Küçük Ağa, uzun yıllar süren muhasaranın etkisiyle yoksul, perişan ve yorgun olan toplumun ihtiyaç duyduğu hareketin kendisidir. Birden fazla cephede savaşarak hayata tutunmak isteyen milletin dirilişini muştular. Bu bakımdan Küçük Ağa, ölümcül tehditlere rağmen gideceği yolu bulmaya ve kimlikel bir kavrayış kazanmaya çalışan Türk ruhunun kendisini gördüğü sembolik bir tiptir. Medeniyet buhranın eşiğinde yurtsuzluk ve yersizlik problemiyle karşı karşıya kalan Küçük Ağa, çaresizleşmek, yılmak yerine iradesini kaybetmeden mücadelesine devam eder. Mücadelenin devamlılığı, oldukça önemlidir; çünkü yarım kalmış eylemler, yok hükmündedir. Büyük ihtiyat ve öngörüyle davranarak dünya tarihinde iz bırakan, meşakkatli ama soylu bir oluşun hikâyesini yazan Küçük Ağa, tam anlamıyla varoluş çabasını ihya eder. Mesajlarla yüklü Küçük Ağa'nın serüveninde biz, Cumhuriyetimizin kuruluşunu sağlayan iradenin ne denli büyük sıkıntılara, zorluklara ve yokluklara göğüs gerdiğine tanık oluruz.

SONUÇ

Yakın dönem tarihimize ait vakalar, Cumhuriyet dönemi Türk romanını tematik boyutta besler ve şekillendirir. Bilhassa Millî Mücadele ruhu ve İstiklal savaşını ele alan yazarların bakış açısıyla memleket meselelerinin ele alındığı bir ekol oluşur; kendi insanı ve tarihinden esinlenerek şekillenen bu ekole, 1950'lerden sonra Tarık Buğra da katılır. Tarık Buğra, gözlemci ve eleştirel bir gerçekçilikle Anadolu insanının tarihsel akış içindeki serüvenini yansıtan romanlar kaleme alır. *Küçük Ağa*, bu durumun karakteristik bir örneğidir.

Küçük Ağa, millî bilincin hafızamızda saklayıp koruduğu değerden beslenerek istikbalini kuran insanı, başkişi Küçük Ağa'nın şahsında anlatır. Yazar, Küçük Ağa'yı ilk anda İstanbullu Hoca olarak karşımıza çıkarır. İstanbullu Hoca, toplumsal belleğin kökense bir değeri iken, zaman içinde bozularak ihtiyaçlara cevap veremez hale gelen saltanat ve hilafetin savunucusudur.

İstanbullu Hoca, savaşın yıkımlara neden olan sonuçlarını ve arka arkaya alınan kayıpları, sadece saltanat ve hilafetin gücüyle aşılabacağına inanır; lakin savaş ortamında tanıklık ettiği olaylar, kabullerini sorgulamaya ve tabi olduğu her şeyi kökten eleştirmesine kaynaklık eder. Binlerce yıllık gelenek, başka türlü göremeyen, düşünemeyen ve yaratamayan zihniyetin elinde yok

olmaya yüz tutar ve insanı zor şartlar karşısında hayati bir hamle yapamayacak hale getirir. Mevcut durumu tüm yönleriyle fark eden İstanbullu Hoca, Kuvayımilliye'nin cesareti ve kararlılığıyla tanışır.

"Kuvayı Millîye mi yoksa Hilafet mi"? sorusunu kendisine sürekli soran Hoca, iki dünya arasında sıkışıp kalmışlığıyla medeniyet krizi yaşar. Zira toplumlar, büyük ve sarsıntılı dönemler yaşasalar da ani ve hızlı bir süreçte değişmezler; mutlaka her değişim, itiraz ve engellerle karşılaşır; fakat çürüyen her değer, kalıcılığı muhafaza etmektense insanı ve toplumu kökten bir yok oluşa doğru sürükler. Bu bağlamda saltanat ve hilafet, iki yüzyıllık bekleyişe rağmen somut bir netice elde etmemiştir; saltanat ve hilafetin tüm tehditleri geçersiz kılacak bir kurtuluş reçetesi olmadığına kanaat getiren İstanbullu Hoca, her bakımdan değişir ve "Küçük Ağa" adını alır. Onun değişimi, metaforik karakterli yolculuğun başlamasına kaynaklık ettiği gibi başka türlü görmeye, düşünmeye ve tarihsel akış içinde yerini almaya çalışan toplumun tercihi de gönderme yapar. Artık, Anadolu'da başlayan direnişin minvali İmparatorluk değil, Kuvayımilliye ve halktır.

Millî Mücadele'nin edebiyata yansımaları bağlamında değerlendirdiğimiz *Küçük Ağa*, hem asırlar boyu övünç kaynağı olarak anımsayacağımız mübarezenin estetik nitelikte hülasesi hem de değişen zihniyetin döneme yansımaları açısından sembolik bir önem taşımaktadır.

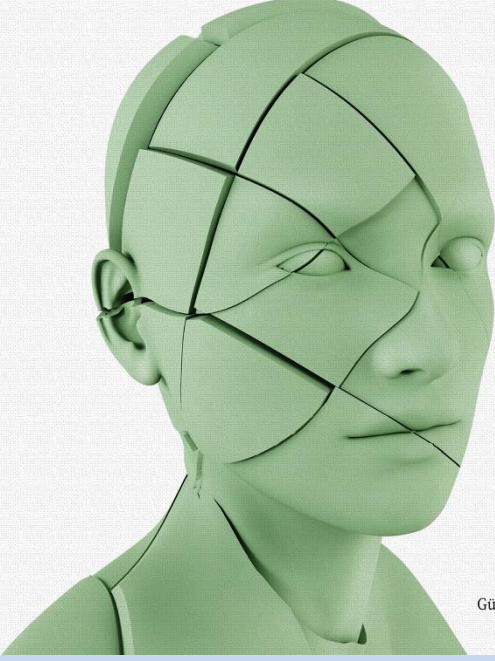
KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif (2011). *Edebiyat ve Edebi Metinler Üzerine Yazılar*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Andı, Fatih (2000). *Tarık Buğra*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2017). *Kimlik*. Çev. Mesut Hazır. Ankara: Heretik Yayınları.
- Bulut, Yıldray (2016). *Tarık Buğra'nın Romancılığı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Buğra, Tarık (1992). *Küçük Ağa*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Buğra, Tarık (2018). *Küçük Ağa*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çetin, Nurullah (2008). *Tarık Buğra*. "Tarık Buğra'nın Küçük Ağa Romanının Tahlili". Editörler: Tekin, Mehmet, Yılmaz, Ebru Burcu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Enginün, İnci (2012). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Fromm, Erich (1995). *Umut Devrimi*. Çev. Şeyma Yeğin. İstanbul: Payel Yayıncılık.
- Gasset, Ortega Y (2011). *İnsan ve Herkes*. Çev. Neyire Gül Işık. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gündüz, Osman (2004). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı". Editör: Korkmaz, Ramazan. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kolcu, Ali İhsan (2008). *Tarık Buğra*. "Yeni Bir Bedende Uyanmak ya da Küçük Ağa Romanında Metamorfoz". Editörler: Tekin, Mehmet, Yılmaz, Ebru Burcu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2004). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, Ramazan (2015). *Yazımsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Lelekadis, Kanakis (2000). *Toplum ve Bilinçdişi*. Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- May, Rollo (2013). *Özgürlük ve Kader*. Çev. Ali Babaoğlu. İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Robins, Morley ve Kevin, David (2011). *Kimlik Mekânları*. Çev. Emrehan Zeybekoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Tekin, Mehmet (2008). *Tarık Buğra. "Tarık Buğra'nın Sanat ve Edebiyat Anlayışı"*, Editörler: Tekin, Mehmet, Yılmaz, Ebru Burcu. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Yılmaz (2017). *Büyük Osmanlı Tarihi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Ülken, Hilmi Ziya (2013). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yılmaz, Ebru Burcu (2012). *İnsanı Yüceltme Kaygısında Bir Yazar Hikâye ve Romanlarıyla Tarık Buğra*. Ankara: MEB Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

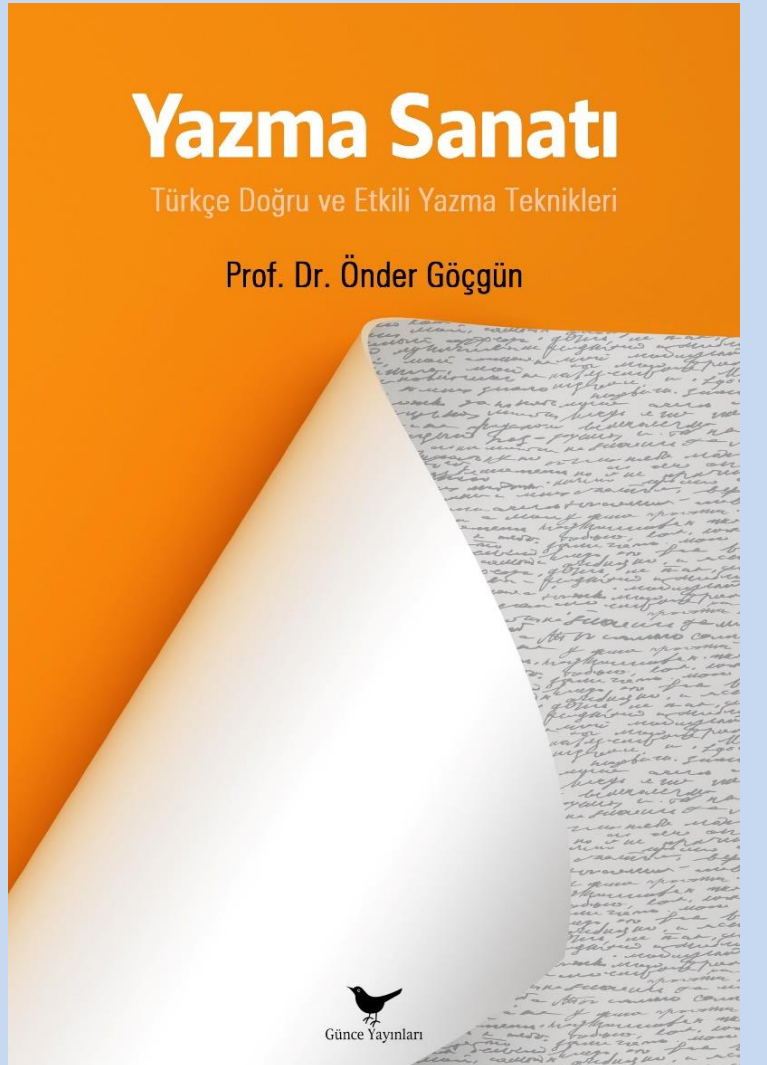


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

“Emotionally Stunted Anarchists” or “Simply Teenagers”? An Alternative Reading of Enda Walsh’s *Disco Pigs* (1996)

ASSISTANT PROF. DR. NURSEN GÖMCELİ*

Abstract

Enda Walsh’s *Disco Pigs* (1996), set in Cork in the late 1990s, is a play that focuses on the lives of two teenagers by dramatizing their various activities over a two-day period, soon before their seventeenth birthday. Having brought the Irish playwright great international acclaim while at the same time enabling him to establish his position as one of the most prominent playwrights of contemporary Irish drama and theatre immediately in his early career, *Disco Pigs* has remained in the centre of critical attention for many years following its premiere in 1996. While the play has mainly received positive criticism over the years with much praise for its highly dynamic performance, its two central figures have largely been approached negatively for the way they function in the public world and in their own private world. Setting out with such negative criticism raised of Walsh’s “disco pigs”, the aim of this paper is to offer an alternative reading of the play through a detailed character analysis in the light of theories of adolescent psychiatry and developmental psychology and thus to show to what extent the two protagonists of the play display the features of adolescence. Since this play by Walsh has previously been analysed at length within the frame of postdramatic theatre by James (2020) and Gömceli (2017), this study will present a discussion of the play independent of its postdramatic theatre features. With this novel approach to the play, the present study hopes to initiate further discussion on *Disco Pigs* and to contribute to the existing scholarly studies on the play.

Keywords: Enda Walsh, *Disco Pigs*, adolescence, adolescence psychiatry, developmental psychology, teenage infatuation, teenage violence

“DUYGUSAL YÖNDEN BODUR ANARŞİSTLER” Mİ YOKSA “SADECE ERGENLİK” Mİ?
ENDA WALSH’UN *DISCO PIGS* (1996) OYUNU ÜZERİNE ALTERNATİF BİR YORUM

Öz

Enda Walsh’un 1990’ların sonlarına doğru ve Cork’ta geçen *Disco Pigs* (1996) [*Disko Domuzları*] adlı oyunu iki gencin on yedinci yaş günlerinin hemen öncesinde, yaşamlarının iki günlük bir kısmında gerçekleştirdikleri çeşitli eylemleri sahneye koyarak onların yaşantılarına odaklanır. İrlanda’lı oyun yazarına kariyerinin henüz başlangıç yıllarında büyük uluslararası beğeni kazandıran ve aynı zamanda çağdaş İrlanda tiyatrosunun da en dikkat çeken oyun yazarlarından biri olarak kendini kabul ettirmesini sağlayan *Disco Pigs*, 1996 yılında gerçekleşen ilk gösterimini takiben uzun yıllar boyunca eleştirel ilginin merkezinde kalmıştır. Oyun, son

* Alpen-Adria Klagenfurt Üniv. İng. ve Amer. Çalışmaları Böl., nursen.goemceli@aau.at, orcid.org/0000-0002-4807-0484
Gönderim tarihi: 27.08.2020 Kabul tarihi: 18.12.2020

derece dinamik bir tempoda sahnelenişine yapılan övgüleriyle birlikte yıllar boyu çoğunlukla olumlu eleştiriler alırken, oyunun iki ana karakteri toplum içinde ve kendi özel dünyalarında sergiledikleri davranış biçimleriyle büyük oranda olumsuz açıdan ele alınmışlardır. Bu yazının amacı, Walsh'un "disco domuzlarına" yöneltilen bu olumsuz eleştirilerden hareketle, adolesan psikiyatrisi ve gelişimsel psikoloji kuramları ışığında ayrıntılı bir karakter çözümlemesi yoluyla oyun üzerine alternatif bir yorum sunmak ve bunun sonucunda oyunun iki ana karakterinin adolesan dönemi özelliklerini ne ölçüde sergilediklerini göstermektir. Çalışmaya konu olan Walsh'un bu eseri daha önce James (2020) ve Gömceli (2017) tarafından postdramatik tiyatro kapsamında ayrıntılı olarak ele alınmış olması sebebiyle, bu çalışmada oyun postdramatik tiyatro özelliklerinden bağımsız olarak incelenecektir. Oyuna uyarlanan bu yeni yaklaşımla, bu çalışma *Disco Pigs* üzerine daha başka tartışmaların yapılmasını teşvik etmeyi ve oyun üzerine yapılan mevcut bilimsel incelemelere katkıda bulunmayı ümit eder.

Anahtar sözcükler: Enda Walsh, *Disco Pigs*, adolesan dönemi, adolesan psikiyatrisi, gelişimsel psikoloji, ergen aşkı, ergen şiddeti

INTRODUCTION

Enda Walsh's *Disco Pigs* (1996), translated into numerous languages, staged regularly worldwide and adapted into a film with the same title, is one of the most remarkable works of the playwright, representative of his early career. *Disco Pigs* was the second play Enda Walsh produced and he had written the play only in five days (Crawley, 2016, para. 1); however, it ended up as the play that brought Enda Walsh an immediate and increasing recognition at a worldwide level, sealed with major awards, such as the George Devine Award and the Stewart Parker Award (see Gömceli, 2017, p. 261 for more). Continuing to be produced today, the play was given its recent international performance in 2017 at Trafalgar Studios in London to mark the twentieth anniversary of its first international staging in Edinburgh (Haider, 2017). This was followed by the play's next production in New York by the Irish Repertory Theatre in the following year (Haider, 2018).

Originally produced for Corcadorca, the site-specific Irish theatre company founded in 1991 by Pat Kiernan, *Disco Pigs* had its Irish debut in 1996, first at the Triskel Arts Centre in Cork and then at the Dublin Theatre Festival, under the directorship of Pat Kiernan. Soon after these productions, this one-act play with only two characters on stage received remarkable attention from its Irish audiences, as reflected in a review by the *Sunday Independent*: "The disturbance lasts after the house lights come up again. Something has happened!" (Corcadorca, n.d.). Indeed, the Irish audiences had been given a theatre experience which was perhaps an unusually uncomfortable one, with two strange youngsters constantly moving on stage and using an almost unintelligible language, mixed with baby-talk and a heavy Cork accent throughout the performance (Gömceli, 2017; James, 2020).¹

However, the same characters who had mesmerised the audiences with their bursting energy throughout the performance were to a large extent bitterly criticised for the world they

¹ For a detailed discussion of language and performance in *Disco Pigs*, see Gömceli (2017) and James (2020).

inhabited and the way they functioned in that world. For instance, just as Mary Leland (1996), writing for the *Irish Times*, sees Walsh's characters as "thugs rather than gangsters" (para. 3), another critic Christopher James (1998), writing for the *Times*, describes them as "emotionally stunted anarchists" who are "wildly out of synchrony with the worlds they inhabit" (p. 31). In a similar fashion, the *Guardian's* review presents the two characters as "emotionally retarded protagonists" (Gardner, 1999, para. 1), while a more recent review in the *New York Times* designates them "as a pair of marauding, hard-drinking hedonists" (Brantley, 2018, para. 8). A close analysis of the play, however, allows for an alternative interpretation that differs from such radical conclusions as in these negative critical reviews. The aim of this paper will therefore be to suggest an alternative reading of the play through a detailed character analysis in the light of adolescent psychiatry and developmental psychology research and thus to demonstrate to what extent the two protagonists of the play display various features of adolescence. Since this play by Walsh has previously been analysed at length within the frame of postdramatic theatre by James (2020) and Gömceli (2017), this study will present an analysis of the play independent of its postdramatic theatre features.

A CLOSE LOOK AT PIG AND RUNT

The two characters of *Disco Pigs*, suitably named Pig and Runt, are portrayed as bosom friends who are strongly tied to each other with an emotional bond since the day of their birth. As the play unfolds, we find out that Pig and Runt, preparing now to celebrate their seventeenth birthday, have grown up together as the children of two



neighbouring families and they not only share the same birthday but also were born at the same hospital. Interestingly enough, the bond between the two friends has always been so strong that they have refused to engage with the people in their social environment, even with their parents, to the extent of ignoring communication with them via speech. As disclosed in the speeches of the characters, in order to set this barrier between themselves and the people in their surrounding, in their early childhood years Pig and Runt develop the strategy of keeping silent and only oinking like pigs in the presence of others. It is also in those years, while playing the pigs in an animal farm, that Pig and Runt stop using their real names Darren and Sinead, and start addressing each other by their invented names:

RUNT. [...] . . . an birrday in birrday out . . . us togedder. An peeplah call me Sinead an call Pig Darren but one day we war playin in da playroom be-an animols on da farm an Darren play da Pig an I play da Runt! An dat wuz it! An every beddy time our mams pull us away from da odder one. 'Say night to Sinead, Darren'. But Pig jus look ta me an ans (*Snorts an oink.*) An I noel what he mean. So we grow up a bit at a dime an all dat time we silen when odders roun. No word or no-ting. An wen ten arrive we squeak a diffren way

den odders. An da hole a da estate dey talk at us. Look nasty yeah. But me an Pig look stray at dem. An we looka was happenin an we make a whirl where Pig and Runt jar king an queen! (Walsh, 1997, p. 15)

Indeed, feeling like the king and queen of their own private world created in “Pork Sity [i.e. Cork city]” (Walsh, 1997, p. 5), Pig and Runt find full satisfaction in entertaining themselves in their “clown-town” (Walsh, 1997, p. 15), regardless of any rule of public order and social norms of public behaviour. Runt’s retrospective monologue makes this clear:

[...] dis clown-town is run by me an Pig fun fun. An Pig look cross at me jus like he look when we were babas an he alla say ‘Les kill da town, ya on?’ An I alla say –corse I’m on– I’m ja pal, amn’t I? An liddle tings we do like robbin an stealin is a good feelin, yes indeedy. An we read dem buuks on howta figh da peeplah ya hate. An Pig own has me . . . an Runt own have him. But we make a whirl dat no one can live sept us two. Bonny an Clyde, ya seen da movie! Fannytastic, yeah! (*Laughs.*) (Walsh, 1997, p. 15)

Leading indeed a “Bonny an Clyde [orig.]” kind of existence in their “Pork Sity [orig.]”, Pig and Runt’s activities in celebration of their seventeenth birthday demonstrate to us how they might come into contact with their social environment on a typical day in their life. As part of their big celebration, every stage of which develops spontaneously, the two friends first go to a disco to start with a wild entertainment experience: “*Loud disco/techno music follows. PIG and RUNT scream and chat ‘Seventeen’.*” The subsequent stage directions inform us that the scene is now changing: “*Music eventually stops. Sound of a bus stopping. PIG and RUNT get on the bus*” (Walsh, 1997, p. 8). At this point, it should be emphasised that throughout the play the audience is informed about the scene changes through the dialogues and performance of the two actors on stage as well as the sound effect and music in the background. There is no direct representation of reality, the stage bears only two chairs as props and the audience is invited to imagine the scenes and locations of action through the physical, verbal and vocal performance of the two actors. Playing throughout the play the parts of all the other characters with whom they interact as well, in this scene, too, Pig and Runt present a dramatization of their exchange with the bus driver.² This scene, where Runt also plays the part of the bus driver, dramatizes one of the many occasions in which the ‘Bonny and Clyde of Pork City’ deliberately violate public order and law. As they have always done, Pig and Runt again refuse to pay for the bus ticket, provoking thus a dispute with the bus driver:

PIG. Las time Pig an Runt eva give mona to da bus . . . mus a bin a baba, a lease! Why nee ta pass wid any kish? Bus boss he well loaded yeah! Jacussi in sall da bedrooms, I bed.

So me an Runt jus barrel on!

RUNT. Come here to me!!!!

PIG. Scream da ugly wase fat [...] diver!

RUNT. Fook off!

PIG. Say Runt. Problem solve yeah! Easy. He noel his place. Sits. Drive da bus on.

Slow. I sees him liddle eyes in da mirror! He scare in da eyes! Pig raise da han . . . Bus fass now. Good. (Walsh, 1997, pp. 8-9)

² For a detailed analysis of the acting methods in *Disco Pigs*, see Gömceli (2017), pp. 264-267.

Following this scene above, where Pig adopts the behaviour of a rebellious, defiant teenager, Pig displays yet another act of public offence, which this time is combined with vandalism and violence. While still on the bus, he suddenly spots a friend in the off-licence shop on their way – this is Foxy, whom Pig hates. So, he quickly stops the bus, rushes into the shop together with Runt, and continuing in his provocative style, he urges Foxy to give him a bottle of drink for free. Upon being rejected, Pig once again creates trouble for nothing, and a scene of violence and vandalism is what follows. He smashes all the bottles in the shop, hits Foxy, and thus having released his violent energy, he heads off together with Runt to a “quiet bar” (Walsh, 1997, p. 10). Yet, soon, the two get bored of this quiet atmosphere in this setting, where people just sit and watch television, and so Pig suggests going to a different place: a “wild [disco]” (Walsh, 1997, p. 11), where they will be able to celebrate their birthday properly.

In the next scene, the action shifts to a nightclub: “*They dance. They are well gone. The music is loud*” (Walsh, 1997, p. 11). We later learn through the stage directions that this is in fact a “*poxy dance tune*” (Walsh, 1997, p. 12), but for Pig it is “real music”, whose “luvly beat” going “thru da veins”, “deep deep down thru [him]” (Walsh, 1997, p. 11), makes him go wild while dancing. As the “*poxy dance tune is faded up*” (Walsh, 1997, p. 12), Pig notices that the nightclub is populated by a group of male students dressed in nice suits, which distracts Runt’s attention away from Pig. In order to prevent a potential attraction between Runt and one of those young men, Pig without delay finds a strategy to sidetrack Runt and starts to belittle the good-looking male students by creating of them the image of a “mammy’s boy.” Knowing well what would please Pig in such a situation, Runt joins him in his offensive deed; yet, in reality, she feels attracted to them:

PIG. Das pugly, hey Runt!

RUNT. Dem stoodent type got no soul! Style in’t in it!

PIG. Das righ, girl!

RUNT. De men dey act like ol dolls, da ol dolls do up like men! No tuck an seamed, no press liedly wid da iron. [...] Like dancin bags a Oxfam, dey no shame! Shame! PIG.

[...] Poor liddle lonely ting! War da mammy war da mammy? RUNT. I’m ja mammy! (Walsh, 1997, p. 12)

His self-perception being that of “the superior one” at all times and in any context in his imaginary identity as “the king of Pork Sity [orig.],” Pig thus establishes once again his superiority. Then, aiming to capture Runt’s attention, he throws himself onto the dance floor and begins to dance with a woman.

In this scene, where “RUNT *plays the woman*” (Walsh, 1997, p. 13), Pig performs a dance which shows that he is desiring a close physical contact with that woman: “Ja wanna dance?? Make no odds! I take her up anyhowways! I wine my charm about da waste! She say sometin . . . I don no dat squeak too well [...] Kiss da face, will ya! On da lips, wait ya! [...]” (Walsh, 1997, p. 13). As he expects, Runt soon interrupts his dance and feeling that now it is her turn to perform, she suggests doing the “piggy dance” (Walsh, 1997, p. 13) –one of their private games in their self-constructed world. In this game, where they combine entertainment with physical violence, Runt picks a man on the dance floor, gets close with him to the extent of making him approach her in an obvious physical way. Once the selected victim comes closer to kiss her, Pig rushes to attack his

prey and creates a scene of violence by beating his victim just for the sake of having fun. That evening, too, Pig and Runt follow the same rules as always. Yet, this time, seeing Runt almost being kissed by another young man, Pig really becomes jealous of her, which he discloses in his words reeking of jealousy: “Oud a da door a dis poxy disco an oud on ta Stoodent Straight I trow dis streaky stretch a bad bacon! See I play da par a da boyfriend, soap opera fans! Is jealous all ovur, in it! Smash! Ya fillty bollix! Smash smash smash smash smash smash smash smash!!!”, he shouts, as he beats up the student -his potential rival- in his wild anger, and turns to Runt, expressing his disapproval of her convincing performance in this particular piggy dance: “[a]n Runt she nee an Oscar for dat, yeah, I almos give a liddle applause an all [...]” (Walsh, 1997, p. 14).

Based on this close analysis of Enda Walsh’s protagonists presented so far, the critical perspective arguing that Pig and Runt are “pathological adolescents” (James, 1998, p. 31) who do nothing more than creating “waves of violent energy” (Barry, 1997, p. A7) in their surrounding could be agreed with. Pig and Runt are indeed unusual, exceptional teenagers who refuse to be in harmony with the worlds they inhabit and who tend to create violence for nothing in their almost lawless existence in the public sphere. However, rather than arguing that the characters Enda Walsh has constructed are simply violent young vandals transmitting a discomfoting energy of violence throughout the play, this study will claim that the playwright in fact presents through Pig and Runt a very lifelike picture of what it is like “to grow up” for some teenagers and how they might experience “the process of falling in love” during their formative years. The subsequent analysis of Walsh’s protagonists will try to demonstrate this viewpoint in the light of theories of adolescent psychiatry and developmental psychology.

PIG AND RUNT AND ADOLESCENT PSYCHIATRY

Adolescence, broadly defined as the period of transition from childhood into adulthood, is an evolutionary phase where the individual rapidly undergoes physical, sexual, emotional and cognitive changes, particularly between the ages of thirteen and nineteen. Theorists of adolescent psychiatry examining this specific period in the development of the individual agree that “adolescents need to go through a period of crisis to separate themselves psychologically from their parents and carve out their own identity” (Westen & Chang, 2000, pp. 64-65). They describe adolescence as the child’s “second individuation period” (Blos, 1967), where the child “continues the work of the initial individuation from the mother in infancy” (Westen & Chang, 2000, p. 72) by developing a new level of psychological detachment from the parents. Furthermore, it is pointed out that during this phase while some adolescents showing unruly behaviour are “relatively high-functioning, are able to maintain long and intimate relationships and show a very different quality of moral functioning”, some others can be “remorseless” and “psychopathic” (Westen & Chang, 2000, p. 61). Hence, adolescent psychiatry underlines the fact that adolescence is “a time of enormous individual differences, with many alternative paths that vary according to the individual, culture and historical period” (as cited in Westen & Chang, 2000, p. 65).

Indeed, a close examination of Enda Walsh’s protagonists reveals that even though Pig and Runt have grown into their teenage years from the day of their birth as inseparably together and

share much in common with regard to their cultural, social and educational backgrounds, their personal development and the paths they follow for their identity construction differ considerably from each other. As reflected in its Latin origin, “adolescere”, which means “to grow up, to come to maturity” (“Adolescent”, n.d., *Online Etymology*), Pig and Runt now celebrating their seventeenth birthday are two “adolescents” who are indeed in the process of coming to physical, sexual, emotional and cognitive maturity and forming an identity for themselves. However, while Runt undergoes this process of identity formation in a relatively moderate way, displaying less physical aggression but more cognitive and emotional changes, Pig experiences his adolescence in a stormy way, revealing repeated patterns of problem behaviour.



As the analysis presented this far demonstrates, Pig’s problem behaviour shows itself not only in the way he communicates with the people he contacts, where he largely adopts an aggressive and rebellious tone, but also in the way how he functions in the public space: he ignores public law (e.g. as in the scene with the bus driver), deliberately damages public property (e.g. as in the scene at the off-licence) and goes into a

physical fight with the people he simply does not approve of (e.g. as he does with his friend Foxy and later at the nightclub, with the young male student dancing with Runt). While Pig aims to create through such acts an elevated status for himself particularly amongst his peers, with this profile he actually qualifies for being considered as a teenager affected from a type of behavioural disorder. As pointed out by the psychologist Farrington (2004), “frequent, serious, persistent behaviours that are shown in several different settings are most likely to be defined as symptoms of a disorder” (p. 628). Correspondingly, Pig’s antisocial behaviour revealing examples of aggression, vandalism and physical violence should be examined more closely from the perspective of adolescent psychiatry and developmental psychology.

In the first place, existing research in these two areas giving particular attention to problems of conduct establishes that a large group of adolescents are known to have been involved in some sort of illegal activity, where the repetitive pattern of such behaviour reaches a peak level during the middle adolescence years, around the ages of 15 and 16 (Capaldi & Shortt, 2006, p. 471; Flannery et al., 2006, pp. 503-504; Farrington, 2004, p. 629). Marked in adolescent psychiatry as “conduct disorder”, this problem behaviour is defined in literature, as established in the *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 4th ed. (1994) (*DSM-IV*), as a “repetitive and persistent pattern of behaviour in which the basic rights of others or major age-appropriate societal norms or rules are violated” (American Psychiatric Association [APA], p. 95). As listed in the *DSM-IV* (1994), problem behaviours that fall into the category of ‘conduct disorder’ include frequent aggression, deliberate destruction of property, theft, shoplifting and staying out at night (APA, p. 95). With

respect to the developmental stages of such problem behaviour, it has been presumed that “there is a series of trajectory of escalating behaviours leading from less serious to more serious offending” (Flannery et al., 2006, p. 506). Accordingly, in a study reviewing the existing research on the development of problem behaviours in adolescence, Loeber and Burke (2011) have specified three different pathways developing from the less serious to more serious and identified them respectively as the authority conflict pathway, the covert pathway and the overt pathway. Correspondingly, the initial less serious stage, authority conflict pathway, involves resistance to authority through such behaviours as rebellion, disobedience and running away. The second stage, the covert pathway, starts with minor acts such as frequent lying and shoplifting and develops into property crime. Finally, the overt pathway begins with minor aggression, such as bullying, and develops into physical fighting and severe violence (Loeber & Burke, 2011, p. 38). In their study, Loeber and Burke (2011) have also found out that these pathways usually reveal an overlapping structure and predominantly the covert and overt pathways often progress simultaneously.

Indeed, when the types and occurrence patterns of Pig’s problem behaviours are examined, it can be seen that not only do his acts fit all three pathways but they also reveal an escalating graphic, progressing from the less serious to the more serious, as observed in pathway research. For instance, Pig’s unruly behaviour and disobedient act in his contact with the bus driver, where he refuses to pay for the bus ticket, is an example of the authority conflict pathway. In the subsequent scene, his bullying and aggressive approach to his friend Foxy, ending up in conscious property damage corresponds to the covert pathway, whereas his next disruptive act in a later scene, fighting with the student at the nightclub out of his feelings of jealousy over Runt, fits the overt pathway. Moreover, these three developmental pathways Pig presents along with their representative types of problem behaviours, which easily identify him as an adolescent with symptoms of conduct disorder, also reveal an overlapping and simultaneously developing characteristic, showing compatibility with Loeber and Burke’s (2011) research findings. What is more, as will be shown below, the most aggressive and violent act Pig commits towards the end of the play, where he causes the death of a peer in a physical fight, marks the highest intensity in his series of problem behaviours, which thus establishes the rising graphic in these behaviours. This, too, complies with the observations of pathway research (see Loeber & Burke (2011) for more).

In the final scene of the play, where Pig takes Runt to her adored disco “The Palace” (Walsh, 1997, p. 23) to make her dream a reality as his biggest birthday surprise, he yet again resorts to violence in a social setting. In the Palace, Runt is overwhelmed with joy and wants to have a really good time celebrating their seventeenth birthday. So, for the first time ever, she approaches a young man on the dance floor not with the intention to start their piggy dance game with Pig, but to have a real dance with someone whom she truly feels attracted to. Yet, to her great shock, this move leads to the complete destruction of that young man, since Runt’s closeness to him makes Pig furious with jealousy:

RUNT. Kiss my hand.

FIG. An das my queue!!! Ova I move! Move real fass, yeah! Scream ou loud I scream

[...]

RUNT. Jesus Pig no! No!!!

PIG. Oud oud oud oud oud oud OUD OUD OUD!!!!!! Take oud! Move oudda da [...] [y]ou dirty liddle fuck she my girlfriend bollix! Smash! Kassshhh! Open da nose da eye! Blood blood blood! [...] She mine, luvver boy! She my girl! Me an her, king an quee ya bad boy!

[...]

PIG. Dead hun, jus like an action flic! Big mess dis! (Walsh, 1997, pp. 28-29)

Hence, Pig's final act of violence resulting in the accidental death of a person, takes his various problem behaviours to a new level, making him liable for involuntary murder, as well.

At this point, however, it would be worthwhile to note that the escalation in Pig's antisocial and disruptive behaviours occurs along with the increase in the intensity of his romantic feelings for Runt and his falling in love with her. During their close togetherness over the two days of their birthday celebration, both Pig and Runt begin to realize that their relationship as two close childhood friends is turning into something different which neither of them can identify and so are trying to understand "what sort of" feeling they might be experiencing. On the first day of their birthday celebration, in a scene at "Marbyke Park [Mardyke Park]" (Walsh, 1997, p. 6), out of the blue, Runt asks Pig what the colour of love is:

RUNT. Wa colour's love, Pig?

PIG. Love? Don no! Wa sorra love, love?

RUNT. Don no! (Walsh, 1997, p. 7)

Thus, just as Runt does not know what exactly she means when she asks Pig about love, so can Pig neither describe nor define the colour of love. However, as Pig gradually begins to realize that the love he feels for Runt is taking on a new form, at one moment, following his attempts to display his romantic love for Runt by describing to her all what she means to him, he instantly gives his first kiss to Runt:

PIG. Jar my bird day giff in life, Runt!!

RUNT. Pig the chrissy cracker! Bang bang bang bang!!

PIG. You're the one sweet ting!

RUNT. Better be better be!!

PIG. Jarr my bes pal in da whole whirl.

RUNT. Jarr my life, Pig.

PIG *grabs at RUNT and kisses her. She struggles and pulls away. A moment.*

(Walsh, 1997, p. 14)

As noticeable in this scene, while Pig is trying to communicate to Runt his romantic feelings for her, Runt deliberately continues to be playful with him and evades reacting in a responsive way, since she, too, begins to realize "what sort of love" Pig is expressing for her. Feeling confused and unsafe with their first kiss, she observes the sudden change in the nature of their relationship, also with some degree of sadness: "But ya know, we liddle babas no mo. Is all differen. All of a pudding, ders a real big differ-ence" (Walsh, 1997, p. 15), she concludes, reflecting her state of consciousness about the "new phase" in their transition into adulthood.

In the meantime, Pig is growing more and more intense in his romantic feelings for Runt, while at the same time he is reaching a new level of awareness about love itself. Taking Runt in a

taxi to “Crossheaven” [Crosshaven], which is their first ever taxi ride together and thus thrilling for them, Pig proudly reveals his birthday gift to Runt:

PIG. Yer bird-day gif, Runt!

RUNT. Where Pig?

PIG. Taxi stop!

Car sounds stop.

PIG. Crossheaven, da colour a love, dis where it is hun!!

Sounds of the sea have been faded up over the above. The two look out.

(Walsh, 1997, p. 17)

This very moment where Pig not only reveals his birthday present for Runt but also associates the colour of love with the sea is highly significant, as it clearly demonstrates a key moment in the process of Pig’s development from a childhood friend to Runt into her lover, who is starting to gain some consciousness about his feelings for the loved one. As different from the Pig of the earlier scenes, who was unaware of the significance of love even, Pig is now able to see love as something associated with the sea, which is symbolic of the magnitude and the endlessness of his love for Runt. “Der ye are, pal. Das da big blue der. All dat wator, hah. Is all yers Runt” (Walsh, 1997, p. 17), he says, in his excited state, as he is presenting his birthday gift to her beloved Runt, exposing thus the intensity in his romantic feelings.

Soon afterwards, as the lights fade to a “*New state*” (Walsh, 1997, p. 18), we see “PIG and RUNT *watching an episode of Baywatch which we hear under music. It’s the next day*” (Walsh, 1997, p. 19). In this scene, which shows a new dimension in the emotional as well as sexual development of the two teenagers, we observe that while Runt reveals her blossoming interest in sexuality and men other than Pig, Pig has grown even more intense in his feelings for Runt, being almost infatuated with her. *Baywatch*, as the “true winner” of the TV, is a “top a da delly” show for both of them, as it has everything in it, “all ‘da four ‘s’is”, which they list as “[s]oun, sea an san”, “[a]n sex” (Walsh, 1997, p. 19). It is in this scene, at a moment when Pig focuses his attention on the leading female actress, that he becomes aware of his strong sexual desire for Runt: “*Music. PIG stands out. Why I kiss da honey lips a Runt? An now all dat I put my gob to is Runt I take an tase. I close da eyes [...]. Da silk a da tighs [...]. I feel dis da time. Pig nee to be a man. [...]*” (Walsh, 1997, pp. 20-21). Dreaming in a long monologue about their intimate physical contact with Runt, Pig now feels that he is becoming a man and Runt a woman. Thus, he reveals his strong wish to take their relationship to a new level, while at the same time disclosing his sexual awakening, which is a further sign of his adolescent development.

As stated in Shulman and Connolly’s (2013) research, “the emergence of sexual and romantic interests” following the adolescent’s pubertal maturation is a “central development” (p. 28) in their formative period, where adolescents begin to “experience cravings for sexual gratification and to fantasize about emotional union with a partner” (as cited in Shulman & Connolly, 2013, p. 28). Accepted in developmental psychology as a major contributor to identity formation and a “form of self-development rather than true intimacy” (Moore, 2016, p. 550), the process of romantic involvement during adolescence has been described as a process where the adolescents “need to accomplish several tasks: become aware of their sexual cravings, accept themselves as sexual

beings, and learn how to express these feelings and accompanying fantasies in an accepted manner" (as cited in Shulman & Connolly, 2013, p. 28). Indeed, when examined carefully, it can be seen through Pig's emotional behaviour that over the two days of his close togetherness with Runt, during which their dyadic relationship as best friends turns into romantic love, Pig is step by step fulfilling these tasks.

In the final scene of the play, where Pig takes Runt to the Palace, the upmarket disco of her dreams, Pig clearly reveals that he has now reached in his feelings the maturity also to "identify" the "colour of love", which was previously unclear to him. First, in order to be admitted to this posh disco, where bodyguards allow the visitors to go in selectively, Pig and Runt have to give the password. Interestingly enough, the question to the password happens to be what "the colour of love" (Walsh, 1997, p. 25) is, which functions to reveal Pig's further emotional development. In this scene, it is again one of the two characters who also plays the part of the bodyguard asking the password, and significantly, this is Runt:

FIG. Sorry boss? Password? Is that wat you say ol boy? Was da password, yeah?

RUNT. You know, what's the colour of love?

FIG. (*Pause.*) Wad sorra love?

RUNT. The sort of love that you feel. The sort of love that only one colour can tell you about. The sort of love that can pick you up with a stupid grin cut to ear and can then cut your throat just as easily. (*Pause.*) An I look a Pig. An Pig he loss jus like da Runt is.

Wad we know, hey? [...] Seems like hours tic-by an Pig he jus look an stare straight ahead. (*Pause.*) An den, Pig, frum somewers he say

FIG. Blue. Blue da colour a love.

Is blue, yeah? (Walsh, 1997, pp. 25-26)

Strikingly, Pig's answer proves to be the correct password. Hence, by this means, not only do the two teenagers gain admittance to the disco of their dreams but also the developments in Pig's emotional domain are disclosed. Earlier in the scenes at Crosshaven (Walsh, 1997, pp. 16-18), when Pig was trying to show Runt the magnitude of his love for her, Pig could "associate" the colour of love with the sea but had failed to say what exactly the colour of love was. Here, however, it can be observed that Pig has attained the emotional maturity to "name" the colour of love, which can be interpreted as his most explicit declaration of his love for Runt. Moreover, by identifying the colour of love as blue, which symbolically stands for such feelings as tranquillity, trust and confidence, Pig makes it clear that his love for Runt means all what the colour blue suggests – trust, peace, harmony and confidence. This in return reveals the fact that he has now attained a new level of consciousness about his emotional tie to Runt, knowing "wa sorra love" (Walsh, 1997, p. 7) he feels for her.

For the purpose of this analysis, it is noteworthy to highlight that this highly significant phase in Pig's emotional growth, where he also turns possessive of Runt, coincides with the incident which marks his most aggressive and brutal act, leading to the death of one of his peers in a physical fight. However, research in adolescent psychiatry and neuroscience has shown that "vulnerability of adolescents to harm is not caused by a wanton embracing of risk but is the natural consequence of puberty" (Thorpe, 2014, p. 220), during which the adolescent experiences dramatic hormonal changes along with significant structural changes in the brain. This in the end

makes the adolescent susceptible to risk-taking and poor judgement decisions (Moore, 2016, p. 549). As adolescent psychiatry and neuroscience research have revealed, particularly in environments where there is an expectation of self-satisfaction or social recognition from the peers, adolescents have been observed to be “unable to internalise or comprehend a risk that would be obvious to an adult” (Thorpe, 2014, p. 197), because during adolescence “when the ‘emotional’ part of the brain accelerates in activity [...], the capacity of the ‘reasoning’ part of the brain to dictate sensible decision-making is overwhelmed and the individual is more likely to embrace risk” (Thorpe, 2014, p. 202). Thus, the teenage brain in “reward-sensitive” (Moore, 2016, p. 549) environments and in intense romantic love has been found out to be more inclined to take risks, to the extent of lacking sometimes the “capacity to ‘put the brakes on’ impulsive responding” (Albert et al., 2013, p. 118).

At this point, it might be interesting to refer to research carried out by Brand et al. (2007) at the Depression Research Unit of the Psychiatric University Clinics in Basel, Switzerland. In this study, where 113 teenagers at the age of seventeen were interviewed and 65 of whom reported that they had fallen in love recently, it was observed that to a great extent it was the adolescents who were in their “early-stage intense romantic love” that were “goal-directed and change[d] their habits to impress or remain in contact with the beloved” (Brand et al., 2007, p. 70). Moreover, they slept less, felt more energetic, more creative, more active and were more likely to engage in risky behaviour, such as “getting into quarrels more frequently”, “drinking more alcohol”, “smoking more cigarettes” or “driving faster” (Brand et al., 2007, p. 74). Hence, it was observed that teenagers in their “early-stage intense romantic love did not differ from patients during a hypomanic stage” with their “increased energy and arousal”, “elation, mood swings, irritability, increased interest in social and/or sexual contacts, accelerated thinking and increased self-worth” (Brand et al., 2007, p. 70). All these findings in the end made Brand and his colleagues conclude that intense romantic love in adolescents is a “psychopathologically prominent stage” (2007, p. 74), which therefore can also be described as a turning point in the developmental stages of an adolescent.

Indeed, as the close examination of Pig’s emotional development shows us, the disruptive acts Pig commits result not only from his desire for self-satisfaction in an emotionally thrilling environment, as in the scenes at the nightclub and the off-licence, but also from his inability to control himself and his failure to see the risks involved in a potentially dangerous situation, as in the scene at the Palace. Additionally, it should be taken into consideration that Pig’s various problem behaviours showing an escalating scale occur at specific moments along with the intensification of his romantic love for Runt: as exemplified earlier, at times when he wants to create an elevated status for himself in the company of peers, by which he aims to impress Runt, and at moments when he grows jealous and possessive of Runt. Based on these observations, with these typical features, Pig clearly presents the profile of a “troubled teen in love” who fails to use his cognitive skills while living in a fantasy world and lacks the capacity to “put the brakes on” when a risky situation emerges. Pig’s instant reaction to his own ferocious act, for instance, exposing his astonishment with the shocking state he ends up with, shows that he was actually

unaware of the consequences of savagely attacking his potential rival in the presence of Runt: "Dead hun, jus like an action flic! Big mess dis!" (Walsh, 1997, pp. 28-29), he utters, in his befuddled state. Thus, when evaluated in the light of adolescent psychiatry, it can be concluded that Pig's problem behaviours largely emanate from his peculiar adolescence development, which he experiences in a turbulent state.

In this respect, Runt, representing the female adolescent, presents a profile that diverges from that of Pig. As mentioned earlier, in the play, it is made explicit both in Runt's speeches and through the dramatized acts of the two teenagers that Runt has always collaborated with Pig in his unlawful and disruptive acts from their childhood onwards. In one of her narratives on the nature of their close friendship, Runt's response to Pig's question, "Les kill da town, ya on?", for instance, reveals their close partnership in crime: "[...] corse I'm on -I'm ja pal, amn't I? An liddle tings we do like robbin an stealin is a good feelin, yes indeedy. [...] (*Laughter*)" (Walsh, 1997, p. 15). As one study carried out with the goal of understanding how the "process of peer reinforcement" developed in "deviant dyads" during adolescence found out, deviant peers were more likely to "provide rich levels of positive reinforcement for antisocial behavior and modest levels of reinforcement for prosocial behavior" (Dishion et al., 1996, p. 374).³ Moreover, this study also observed that "rule-breaking talk", which was mainly accompanied with laughter, as displayed also in Runt's behaviour in the example above, "seemed to excite the positive affect in the dyadic exchange" (Dishion et al., 1996, p. 375). Thus, it was concluded that for the deviant dyads reinforcement of problem behaviour functioned as a socialisation process (Dishion et al., 1996, p. 377).

This conclusion seems apt for the dyadic exchange between Pig and Runt, too. However, here, it should be underlined that in their functioning, Runt almost never takes the leading role in the performance of antisocial behaviour. As disclosed in her own confessional words as well, Runt does collaborate with Pig in "killing the town" yet she largely remains in a supporting role in these problem behaviour acts, eventually coming to the stage of withdrawal. As Runt comes to realize that Pig's gradually intensifying problem behaviours take the form of repeated physical violence, she not only loudly exclaims her distress with his unruly behaviour but also begins to emotionally detach herself from Pig. For instance, in one scene at a provo bar, when Pig attempts to avenge Runt's physical violation by another girl again in the same way, Runt with her bleeding nose protests, wishing to put an end to the cycle of violence in their socialisation: "No figh no more!", "Off home, yeah!", "Leave!" (Walsh, 1997, p. 23), she shouts at Pig in her suffering. In this respect, it can be stated that Enda Walsh's portrayal of a female adolescent, too, complies with the observations of adolescent psychiatry studies, as research in this field has extensively reported that not only do girls less frequently get involved in problem behaviour than boys do (Farrington, 2004, p. 629; Flannery et al., 2006, p. 506; Capaldi & Shortt, 2006, p. 472; Galambos, 2004, p. 246) but also that they are "likely to terminate their involvement in such behaviours sooner than are boys"

³ This study (Dishion et al., 1996) was conducted with 186 delinquent and nondelinquent boys in dyadic relationships. In the analyses, not the gendered behaviour of the peers but the dyadic nature of the peer relationship was determined as the main focus of attention.

(Galambos, 2004, p. 247). Hence, Runt's cognitive skills and decision-making ability when encountering a risk-involving situation show a more mature level than Pig's.

Of the two teenagers in this dyad, it is again Runt who also shows the cognitive capacity to observe, to question, to assess and to reflect on the happenings, the surrounding people and the emotional changes in her inner world. As developmental research highlights, during adolescence along with the rapid advances in the cognitive development of the individual, adolescents grow "increasingly self-reflective" and develop the capability to "contemplate their own internal worlds of thoughts and feelings" (Furman & Simon, 1999, p. 87). Runt demonstrates such cognitive development on various occasions, becoming indeed more and more contemplative and self-reflective over the two days of their birthday celebration. In the scene at Crosshaven, for instance, she produces a melancholic view of her state of existence and her own self, which shows that she is in a new emotional phase, where she is evaluating her feelings and emotions and is trying to find a new self: "I wanna walk into da sea an neva come back. I wan ta tide to take me outa me an give me someone differen. . . maybe jus fur a halfhour or so! Dat be good, wouldn't it Pig?" (Walsh, 1997, p. 17), she contemplates, when looking at the sea. Besides displaying one phase in her identity development, these words also show Runt's emotional involvement. Regarding the sea as a means of temporary escape from her present life, she discloses by this means also her unhappiness with her tight bond to Pig and her dissatisfaction with the isolated world they have created for themselves and have shared together since their birth. As Isherwood (2008) has commented, Runt's "emotional maturity" thus begins to "outgrow the cloistered games she shares with Pig, [she] sees in the wide sea and sky something more than their relationship can offer" (p. 3). So, in her emotions she gradually begins to detach herself from Pig. Similarly, in the scene where the two friends are watching the TV series *Baywatch*, Runt deliberately gives Pig further indications of her wish to be independent from him. For instance, if ever she imagines herself acting in one part of the film, this is a scene where she is not together with Pig but exists on her own. If Pig attempts to accompany Runt also in her world of imagination, she purposely remains indifferent to him in order to prevent any emotional contact with him. The scene below, in which Runt imagines herself as a resident of the beautiful house in the film, can be given as an illustration of this point:

RUNT. Imagine me born der?

FIG. An me too yeah! Two Baywatch babes, Pig and Runt!

RUNT. Hoy mam! Wat time ya call dis, daff girl!! Dat da dins?! Runt she starve but who da you care, hey?! (Walsh, 1997, p. 19)

Furthermore, as the play develops, through their contact with various other youngsters in the diverse settings of their birthday celebration, such as the nightclub, the provo bar and the disco Palace, Runt gets the chance to make close observations of her peers. Ultimately, this provides for her the opportunity to compare Pig and herself with the other males and females in their surrounding, whereby she begins to see the differences rather than the similarities between herself and Pig. Strikingly, the biggest change in Runt's feelings and emotional behaviour occurs following the first explicit conflict she had with Pig, where she showed her strong protestation of Pig's continuing "friendship" with violence. In this regard, Runt and Pig's entrance into the disco Palace is highly significant. The Palace, which serves for Runt like a passageway between her

world of imagination and the reality, functions to open her eyes to a social world different from the one she has shared with Pig for many years in seclusion. In this scene, which she describes as a “Cinderella ball” (Walsh, 1997, p. 26), Runt indeed feels like the Cinderella at the ball, surrounded by “frens [friends]” and trying to find her Prince. “Me in da Palace Disco!! Seventeen!!! All grow up! True story no fict!” (Walsh, 1997, p. 27), she exhilarates, and begins to imagine a harmonious togetherness and a friendly exchange with the group of youngsters she encounters there:

All da beautys in here! All dancin good da on an off beat dat in real real dance! I spy sumthin begins wid Princess! She in black chambray dress fit an flare mid-calf, seamed. She know da fash! Real nice job! An I tink me as er dancin wid all da frens, yeah! All laughin, all dancing da same as one! Mayb we chit chat an I say, I don fancy, Frankie, no, ohhh does it really show? (Walsh, 1997, p. 27)

However, in this communal setting, desire for such social interaction with peers is only expressed by Runt, while Pig’s attention is solely focused on his beloved Runt. As research in adolescent development has shown, “girls are more strongly socialized to value relationships and connections with others” (Bouchey & Furman, 2006, p. 324). From this perspective, the Palace, as a setting, plays an important role in showing further aspects of adolescent development, revealing particularly Runt’s aspiration for a world that covers her need for a healthy social environment and interaction with peers.

The second significant function of this setting, which uncovers Runt’s “orientation towards others”, is to highlight her strong wish for “autonomy” (Zimmer-Gembeck & Collins, 2006, pp. 194-195). Autonomy, which could be broadly described as ‘personal independence’, has been defined in developmental studies in numerous ways over the years. Yet one common aspect of these suggested definitions is the focus on “freedom.” In this regard, one of the definitions that reads as “the *freedom* to make choices, pursue goals, and regulate one’s own behaviour, cognition, and emotion” (Zimmer-Gembeck & Collins, 2006, p. 176, emphasis in original) would be the most relevant definition in the context of Runt, who is craving for emotional autonomy. To illustrate, in the Palace disco, she feels truly attracted to one of the young men on the dance floor and begins to dream about a romantic involvement with this person whom she describes as “a bloke dream cum true” (Walsh, 1997, p. 27). Imagining this man gently kissing her hand, Runt fantasises about a romantic exchange with him: “mayb he say nice dress an I say, tank you, I made it myself an he kiss my han” (Walsh, 1997, p. 27). However, this imaginary situation brings back the memory of Pig kissing her on the lips without asking her, and she admonishingly remarks: “an [he] not try to pickle my insize wid his Tayto tongue!” (Walsh, 1997, p. 27). Runt’s ensuing statement, “Mayb dat be good fun jus ta try, ya know!” (Walsh, 1997, p. 27), discloses also her wish to have the freedom, the autonomy, to regulate her own behaviour. As pointed out by Furman and Simon (1999), “[a]dvances in perspective-taking and self-reflection allow adolescents to compare existing views with potential alternatives and to conceive of their views as changeable rather than static constructions” (p. 88). In the process of undergoing all these significant changes in her emotional domain, Runt is trying to understand through self-reflection what is going on in her inner world. This facilitates for her the ability to understand and re-evaluate her own emotions and desires as well as her attachment to Pig. In this respect, the suitable environment of the Palace, bringing

Runt together with some potential alternatives to Pig, eventually makes her realize that she is not only longing for a love relationship that develops out of mutual attraction but is also desiring to experience a romantic relationship with someone other than Pig.

Towards the end of the play, Runt's desperate longing for "[s]umethin differen" (Walsh, 1997, p. 29) in her (emotional) life is made highly obvious, again through the social atmosphere of the Palace, which serves as a catalyst in bringing about the turning point in Pig and Runt's dyadic relationship of seventeen years. While Runt is trying to respond to the cognitive and emotional challenge of making a choice between staying in this relationship and leaving for a life independent from her dyadic partner, Pig's brutal act causing the death of Runt's imaginary "dream come true" lover in a physical fight in the disco brings her to the point of making a decision about her attachment to Pig. This incident that causes the dramatic collapse of her dreams in that very location which she has described as the "liddle carriage" (Walsh, 1997, p. 27) of her imaginary world, enables Runt to see clearly the realities of staying in this dyad. Awakening to a new state of consciousness via Pig's most serious problem behaviour act, Runt comes to the conclusion that she does not want to have a future together with Pig, even though she still loves him as her best friend. Now she realises that Pig has not only drawn her into a life cut off from any healthy social contact with her male and female peers with his domineering presence in her life but has also caused emotional harm to her by turning (back) to violence. Runt's final decision to leave Pig at the end of the play is at the same time her cry for freedom, which shows the new level of progress Runt has made in her adolescent development and identity formation:

RUNT. Cheerio. So-long pal.

PIG. Wat? Stay! (*Overlapping*). STAY STAY STAY STAY STAY STAY STAY STAY!!!!

RUNT. (*overlapping*). GO GO GO GO GO GO GO GO GO!! An Runt race good dis time! Mus ged away! No mo all dis play an pain! So so-long to all dat pox! Go girl! Leave! An it well ovur, drama fans! Runt race her ways up da piss-grey straight wid da Palace Disco an poor ol Pig on her back! Jus me! Jus da liddle girl all aloneys! An still I see Pig like he besie me, yeah. He my one an only, he da bes an da worse pal in dis bad ol whirl. An I wan Pig an I wan for all da buzz an all da disco we do dance but hey ho an wadda ya know I wan fur sumthin else! Sumthin differen! Sumthin differen! Fuckin freedom!! Jus me!! Jus daRunt!! (Walsh, 1997, p. 29)

Meanwhile, it is highly significant that it is for the first time in this scene that Runt calls the setting of their fictional world "Pork" as "Cork": "an I look a da sun creep up on my pal Pork . . . Cork. An da sun it really is a beautiful big thing (*Pause.*)" (Walsh, 1997, p. 29). This change in her language, shifting from the made-up baby-talk to standard English, is highly symbolic, as it indicates her *conscious exit* from their constructed world and her first step into the real world. As the play comes to a close, as Runt herself expresses, she is "alone now. But is okay now is all righ. (*Pause.*)" (Walsh, 1997, p. 29). Thus, eventually, Runt chooses to liberate herself from Pig and all what his world stands for: aggression, vandalism, violence, but above all, oppressive love.

CONCLUSION

As can be seen in this close analysis of the play, while making us part of Pig and Runt's physical and emotional world over the two days in their lives soon before their seventeenth birthday, Enda Walsh in *Disco Pigs* demonstrates to his audiences fundamental aspects of adolescent life, such as the emergence and evolution of romantic love in adolescence; the developmental changes that adolescents might undergo during their cognitive and emotional maturation process; and the relationship between adolescent development and antisocial behaviour. At this stage, it should be also underlined that the world of the teenagers Enda Walsh portrays in *Disco Pigs* should not be seen as the playwright's interpretation of the teenage world in general. As highlighted by adolescence psychiatry, the "stormy, moody, conflict-ridden adolescent is the exception rather than the rule" (as cited in Westen & Chang, 2000, p. 65). Furthermore, according to adolescent psychiatry, such conduct disorder as demonstrated in Pig's antisocial behaviours, such as aggression, vandalism and physical fight, widely observed to be more common in boys than in girls (Westen & Chang, 2000, p. 63; Farrington, 2004, p. 629; Capaldi & Shortt, 2006, p. 472), are actually "normative for adolescent boys" (Westen & Chang, 2000, p. 65). With these aspects, Enda Walsh's male protagonist Pig, who has mainly been approached with negative criticism for his aggression and problem behaviours, provides a rendition of how a male adolescent might undergo his transition into adulthood and how he might experience the process of falling in love during his formative years. Similarly, the cognitive skills and emotional behaviour Walsh's female protagonist Runt presents correspond to the observations of developmental psychology, which accepts self-reflection and contemplation in girls as normative in their process of attaining maturity and search for an autonomous life (Collins, 1997; Zimmermann-Gembeck & Collins, 2016).

Consequently, this study claims that rather than roundly describing Pig and Runt as violent teenagers and discussing whether they are "anarchists" (James, 1998, p. 31), "thugs", "gangsters" (Leland, 1996, para. 3), or "emotionally retarded" (Gardner, 1999, para. 1) youngsters, it would be more true to state that Enda Walsh in *Disco Pigs* demonstrates in a very realistic way what it means to be a teenager, to fall in love and to develop an (autonomous) identity for some adolescents during their developmental stages, over a "transient period that is literally 'out-standing'" (Brand et al., 2007, p. 74). To conclude with a rare but fair critical review of the play that has appeared in *Herald Scotland*: "If you could take the essence of adolescence, a concentrate of aggression, sexual impulse and hyperactive energy, and reconstitute it in theatrical form, it would look a lot like *Disco Pigs*", which indeed "pulsates with hormonal urgency" ("*Disco pigs*, Traverse theatre, Edinburgh", 1997, para. 1; para. 2).

REFERENCES

Adolescent. (n.d.). In *Online etymology dictionary*. Retrieved from: https://www.etymonline.com/word/adolescent?ref=etymonline_crossreference#etymonline_v_5138 (accessed: 20. 08. 2020).

- Albert, D., et al. (2013). The teenage brain: Peer influences on adolescent decision making. *Current Directions in Psychological Science*, 22 (2), 114-120.
- American Psychiatric Association. (1994). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders*. (4th ed.). Washington, DC: Author.
- Barry, K. (1997, July 8). Leeward drift [Review of the play *Disco Pigs*, by E. Walsh]. *Irish Times*, p. A7.
- Blos, P. (1967). The second individuation process of adolescence. *The Psychoanalytic Study of the Child*, 22 (1), 162-186.
- Bouchey, H. A., & Furman W. (2006). Dating and romantic experiences in adolescence. In G. R. Adams and M. D. Berzonsky (Eds.), *Blackwell handbook of adolescence* (pp. 313-329). Blackwell.
- Brand, S., et al. (2007). Romantic love, hypomania, and sleep pattern in adolescents. *Journal of Adolescent Health*, 41, 69-76.
- Brantley, B. (2018, January 10). Dancing to destruction in Enda Walsh's *Disco Pigs* [Review of *Disco Pigs*, by E. Walsh]. *New York Times*. Retrieved from: <https://www.nytimes.com/2018/01/10/theater/disco-pigs-review-enda-walsh-irish-repertory.html> (accessed: 20. 08 .2020).
- Capaldi, D. M., & J. W. Shortt. (2006). Understanding conduct problems in adolescence from a lifespan perspective. In G. R. Adams and M. D. Berzonsky (Eds.), *Blackwell handbook of adolescence* (pp. 470-493). Blackwell.
- Collins, A. (1997). Relationships and development during adolescence: Interpersonal adaptation to change. *Personal Relationships*, 1-14.
- Corcadorca. (n.d.). Reviews [Review of *Disco Pigs*, by E. Walsh]. *Corcadorca*. Retrieved from: <http://www.corcadorca.com/website/reviews> (accessed: 22. 08. 2020).
- Crawley, P. (2016, April 29). Cillian Murphy and Eileen Walsh on 'Disco Pigs': 'It was the ignorance of youth'. *Irish Times*. Retrieved from: <https://www.irishtimes.com/culture/stage/cillian-murphy-and-eileen-walsh-on-disco-pigs-it-was-the-ignorance-of-youth-1.2624936> (accessed: 20. 08. 2020).
- Disco pigs, Traverse theatre, Edinburgh. (1997, August 11). [Review of *Disco Pigs*, by E. Walsh]. *Herald Scotland*. Retrieved from: <https://www.heraldscotland.com/news/12310587.disco-pigs-traverse-theatre-edinburgh/>(accessed: 25. 08. 2020).
- Dishion, T. J., et al. (1996). Deviancy training in male adolescent friendships. *Behaviour Therapy*, 27, 373-390.
- Farrington, D. (2004). Conduct disorder, aggression, and delinquency. In R. M. Lerner and L. Steinberg (Eds.), *Handbook of adolescent psychology* (2nd ed., pp. 627-664). Wiley.
- Flannery, D. J., et al. (2006). Crime, delinquency, and youth gangs. In G. R. Adams and M. D. Berzonsky (Eds.), *Blackwell handbook of adolescence* (pp. 502-522). Blackwell.
- Furman, W. & V. A. Simon. (1999). Cognitive representations of adolescent romantic relationships. In W. Furman, B. B. Brown, and C. Feiring (Eds.), *The development of romantic relationships in adolescence* (pp. 75-98). Cambridge University Press.

- Galambos, N. (2004). Gender and gender role development in adolescence. In R. M. Lerner and L. Steinberg (Eds.), *Handbook of adolescent psychology* (2nd ed., pp. 233-262). Wiley.
- Gardner, L. (1999, April 28). Beyond the disco pigs [Review of *Disco Pigs*, by E. Walsh]. *The Guardian*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/culture/1999/apr/28/artsfeatures3> (accessed: 25.08.2020).
- Gömçeli, N. (2017). Language and physicality in Enda Walsh's *Disco Pigs* (1996): A postdramatic analysis. In A. Onysko, E. M. Graf, W. Delanoy, G. Sigott, & N. Dobric (Eds.), *The polyphony of English studies* (pp. 261-276). Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Haider, J. (Director). (2017, July 12 - August 19). *Disco pigs* by E. Walsh [Programme]. London: Trafalgar Studios. Retrieved from: <https://trafalgar-studios.com/shows/disco-pigs/> (accessed: 25.08.2020).
- . (Director). (2018, January 9 - March 4). *Disco pigs* by E. Walsh [Programme]. New York: Irish Repertory Theatre. Retrieved from: <https://irishrep.org/show/2017-2018-season/disco-pigs/> (accessed: 23.08.2020).
- Isherwood, C. (2008, September 12). Young, Irish and up against the limits of friendship [Review of *Disco Pigs*, by E. Walsh]. *New York Times*, p. 3.
- James, A. (2020). Linguistic layering and the play semiotics of postdramatic (and dramatic) theatre: The case of *Disco Pigs* by Enda Walsh. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 45 (2), 109-137.
- James, C. (1998, June 17). Crispy bacon flavour [Review of *Disco Pigs*, by E. Walsh]. *Times*, p. 31.
- Leland, M. (1996, October 1). Disco pigs [Review of *Disco Pigs*, by E. Walsh]. *Irish Times*. Retrieved from: <https://www.irishtimes.com/culture/disco-pigs-1.91308> (accessed: 25.08.2020).
- Loeber, R. & J. D. Burke. (2011). Developmental pathways in juvenile externalizing and internalizing problems. *Journal of Research on Adolescence*, 21 (1), 34-46.
- Moore, S. (2016). Teenagers in love. *The Psychologist*, 29 (7), 548-551.
- Shulman, S. & J. Connolly. (2013). The challenge of romantic relationships in emerging adulthood: Reconceptualization of the field. *Emerging Adulthood*, 1 (1), 27-39.
- Thorpe, D. (2014). Adolescent negligence, 'obvious risk' and recent developments in neuroscience. *Torts Law Journal*, 21, 195-221.
- Walsh, E. (1997). *Disco Pigs and Sucking Dublin*. London: Nick Hern.
- Westen, D., & C. Chang. (2000). Personality pathology in adolescence: A review. In A. H. Esman, L.T. Flaherty, and H.A. Horowitz (Eds.), *The Annals of the American society for adolescent psychiatry - Adolescent psychiatry: Developmental and clinical studies* 25, (pp. 61-100). Hillsdale, NJ, London: Analytic Press.
- Zimmermann-Gembeck, M. J., & A. W. Collins. (2006). Autonomy development during adolescence. In G. R. Adams and M. D. Berzonsky (Eds.), *Blackwell handbook of adolescence* (pp. 175-204). Blackwell.

BATI

EDEBİYATINDA

AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO

DENEN

HAYAT

SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk

Tasavvuf

Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN

TÜRK

EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

*A Midlife Dream: Bodily and Spiritual Integrity**

ASSISTANT PROF. DR. MUZAFFER DERYA NAZLIPINAR SUBAŞI**

Abstract

Through centuries, the patriarchal construction of women's bodies as disobedient, uncontrollable and as an eternal source of disruption to the social order has formed the misogynist system that silences women's voices and ignores their bodily experiences. Captivated in that system, women have been estranged from their bodies and from their sexualities, and in time, they acquire a split identity and self-understanding as they are merely considered silent and passive objects of male desire. Nevertheless, believing that the female body is an important site of struggle and resistance against the patriarchal structures, a medium through which a woman can articulate her repressed and ignored desire, Erendiz Atasü depicts independent female characters that experience their sexuality as an expression of power. Based on those issues and the theories of de(con)structing the phallogocentric discourses, this study analyzes one of Atasü's most sexually explicit works, *A Midlife Dream*, to unveil and question the relationship between body and sexuality as well as proving that spiritual and sexual integrity is obtained through full body awareness.

Keywords: bodily and spiritual integrity, female body, female sexuality, de(con)struction, patriarchal dichotomy

BİR YAŞ DÖNÜMÜ RÜYASI: BEDENSEL VE RUHSAL BÜTÜNLÜK

Öz

Asırlar boyunca kadın bedenini asi, kontrol edilemez ve toplumsal düzeni bozucu her türlü şeytani kötülüğün kaynağı olarak inşa eden ataerkil düzen, zamanla kadınların seslerini duyulmaz ve bedensel deneyimlerini görmezden gelen kadın düşmanı bir sistem oluşturmuştur. Bu sistem içinde hapsolan kadınlar, sadece erkek arzusunun sessiz ve pasif nesnelere olarak görüldükleri için, bedenlerine ve cinselliklerine yabancılaştırılarak, bölünmüş bir kimlik ve anlayışı benimsemek zorunda bırakılırlar. Bununla birlikte, kadın bedeninin ataerkil yapıya karşı önemli bir mücadele ve direniş alanı olduğuna inanan ve kadının bastırılmış ve görmezden gelinen arzusunun dile gelebilmesinde kadın bedenini vazgeçilmez bir araç olarak gören Erendiz Atasü, eserlerinde cinselliklerini bir güç ve özgür irade ifadesi olarak deneyimleyen bağımsız kadın karakterleri resmetmeyi benimsemiştir. Kadın/kadın bedeni ile ilgili konuları göz önünde bulundurarak ve fallosentrik söylemleri yeniden yapılandırma teorilerine dayanarak oluşturulan bu çalışma, Atasü'nün cinselliğin en cesur ve yalın haliyle anlatıldığı eserlerinden biri olan *Bir Yaş Dönümü Rüyası*'nı inceleyerek, kadın bedeni ve cinselliği arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermeyi

* This study is based on the fourth chapter of the author's Ph.D dissertation.

All translations from the Turkish works belong to the author unless otherwise noted.

** Kütahya Dum. Uni. Department of English Trans. and Int. derya.nazlipinar@dpu.edu.tr, orcid.org/0000-0002-0798-1142

Gönderim tarihi: 12.08.2020

Kabul tarihi: 25.10.2020

ve bedensel/ruhsal bütünlüğe sadece beden farkındalığı ile ulaşılabileceğini kanıtlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: bedensel ve ruhsal bütünlük, kadın bedeni, kadın cinselliği, yeniden yapılandırma, ataerkil dikotomi

INTRODUCTION

The 'mind/body dualism' has been one of the most controversial issues since Plato, who is considered the first dualist based on his assertions in *Phaedo*, the key point of which is the immortality of the soul hindered and obstructed by the body. That Platonic dualism between mind and body has become increasingly widespread among Neo-Platonic and Christian philosophers interrelating 'mind with immortality' and 'body with mortality' (Grosz, 1994). This perspective has gradually caused to the demonization of sexuality since it is considered dangerous for the immortal soul and tempting for the mortal body. Then, it turns into a gendered dimension, where whatever is bodily is associated with 'female' that is considered an obstacle to salvation and therefore needs to be renounced. In accordance with that, women's narratives and virgin martyr stories, in which Christian ideologies are situated, make women internalize the constructed idea that "the more broken a woman's body becomes, the more whole/holy her spirit becomes", as Claire Marshall asserts in her work (2000, p.11-12). As a result, through repeated references to the dualistic construction of body as opposed to the mind, and as morally corrupt and corrupting, the ideal 'no-body/nobody', who is purified from sexual sins and obedient to the 'Law of the Father' that represents the phallic order (Lacan, 1977) has been created.

Moving forward in time, especially in the Enlightenment Period, that split between body and mind has gained a radical perspective with the French philosopher René Descartes, who established, as Grosz states, "a dualism which three centuries of philosophical thought have attempted to overcome" (1994, p.10), especially by women since they are associated with 'bodilyness' within this Cartesian duality. That is why, "when a woman is given over to man... he demands that she represent the flesh purely for its own sake. Her body is ... a thing sunk in its own immanence" (de Beauvoir, 1953, p.189). Within this patriarchal dichotomy, thus, women and their bodies are objectified and viewed as men's possessions. They gradually turn into 'dolls of flesh' for male gaze as they cannot exist with their minds.

However, while men satisfy their phallic desires through female body, they also fear of feminine qualities of that body, which they consider demonic, uncontrollable and dangerous. For instance, Charles Pierre Baudelaire, a French poet, translator and literary critic, described "the female organ as a dirty thing or as a wound, dangerous in itself like all bloody, mucous, contaminated things [and] woman, that obscene and infected horror" (cited in Ussher, 1991, p.19). Along similar lines, in misogynistic discourses, female experience and body has always been portrayed as deviant, alien and seductive, and women have been forced to internalize the androcentric ideology claiming that no decent woman has sexual desires, but 'loose' women. Based on those assumptions, the male-dominant society de-sexualizes and de-eroticizes women's bodies to be able to preserve the patriarchal morality. In compliance with man-made gender

performances of 'chastity and decency', these patriarchally-constructed women learn to legitimize or mold hegemonic practices for through the cultural traditions that confine their subjectivity, and through the religious doctrines that impose closure ideas about identity and selfhood. Thus, as Barbara Katz Rothman explains in the following, women start to fear and hate their own bodies, which are considered a source of horror, shame and disgust by the phallogocentric discourse:

There are women who believe that they are less complete, less full human beings than are men, that they live more trivial lives, lives of less worth than those of their husbands or their sons. Think of how women learned to think of their own sexual experiences in men's terms, starting with "foreplay", proceeding to the *real* thing, "penetration", and end with ejaculation. We are still struggling with what it means to view women's sexuality, fertility, and bodies with women's own eyes (2000, p.13-14) (emphasis in original).

Bearing all these facts in her mind, Erendiz Atasü struggles for presenting alternative ways for women in *A Midlife Dream* through the awakening process of the protagonist, Feride, who finally puts an end to the fallacy of masculine power and its repressive ideologies that deny her autonomy, and gives voice to her body as the site of self-awareness and self-esteem – not as the origin of guilt and shame. In the end, Feride learns not to mold her sexuality, sensuality or emotions into socially acceptable patterns, and achieves the 'sexual and spiritual integrity' by moving beyond the boundaries of male gaze.

FERIDE'S JOURNEY OF SELF-DISCOVERY

A Midlife Dream (2013), (*MD*, henceforth) at first glance, reminds the reader of *The Wren*, one of the canonical texts of Turkish literature, written by Reşat Nuri Güntekin. In fact, considering its theme and the characters, the parallelism between the two texts cannot be denied. Atasü uses Güntekin's novel as a sub-text and takes the advantage of her reader's interests by including this similarity within her novel:

They had turned *Feride the Wren* into a game they played between themselves. Sedat was quite a bit older than Feride, so he naturally adopted the role of Dr. Hayrullah, the elderly man Feride eventually marries, but never sleeps with, in the novel. In their version, though, there was no Kamuran, Feride's fiancé at the beginning of the novel, who betrays her, prompting her to leave Istanbul for the provinces. Ferhat did not fit that role. He would probably have been the major, the war hero whose handsome face was torn up by shrapnel during the First World War. Actually, Ferhat was equally distant from all three members of this small family and this distance could not be reduced no matter how many games they played. So Feride was left without Kamuran: sometimes she was the poor Feride with no love in her life and sometimes she was the lucky woman who did not have to deal with an unfaithful lover. The one part of the novel that they never touched was the little girl Feride adopted. Little Munise's tragic death made them shudder; nevertheless, the role was perfect for Şirin (*MD*, p. 63).

However, as well as the similarities, there are remarkable contradictions between the two texts, and the clearly portrayed sexuality is the most important of them. Feride, the protagonist of *The Wren*, represents the new Turkish woman, taking a leading role in the transformation of

traditional Ottoman Empire into the modern Turkey during the early 20th century. She is the “enlightened mother” (Durakbaşa, 2007, p.104), raising the future generations, and sexless ‘sister’, having no need to tote a purity body guard. There is not even the slightest implication of Feride’s bodily experiences of sexual desire. On the contrary, Feride of Atasü’s novel breaks the chains of “the stable sheath of sealed nerve and muscle tissues that had enveloped her frozen emotions for nearly a year” (MD, p.21-22). Unlike *Feride the Wren*, accepting whatever happens to her by abandoning all her wishes concerning love, Feride, the protagonist of *A Midlife Dream*, is a kind of woman who demands “to ‘do’ things and to ‘change’ things; because just to ‘bear’ things is not enough for [her]” (MD, p.146) (emphasis mine). She never suppresses her desires. Therefore, despite the similarities between the two works, Atasü creates



new and different perspectives in *A Midlife Dream* by drawing attention to the sociocultural and political changes facilitating the female quest for individuation. She reveals further details about the themes of love, female body and sexuality, which she has started exploring in her earliest novel, *That Scorching Season of Youth* (1999), and the ‘sensual adventure’ of a woman, having been initiated by the protagonists of that novel, AyşeAysu and Tomris, reaches an immersive apogee with Feride. For too long, women, like AyşeAysu, Tomris and Feride, have been scared of the power of their sexuality or used it to manipulate, control and hide due to the patriarchal norms. Fortunately, the time has come for them to experience and activate their awakened sexual energy. Feride’s female journey into self-discovery and sexual awakening starts with Ferhat, her forbidden love. “That irrepressible desire she felt for him... The desire that weighed on her flesh and scratched at her heart with its painful longing” (MD, p.7-8) is very strong that she cannot help falling in love with Ferhat, because “a maelstrom that was beyond the control, independent, subtle and irresistible got hold of [her]... lust” (MD, p.20). She attains her desire, the body that she has been drawn to like a magnet, after the death of Ferhat’s wife. However, Feride gets very soon that she should not paint dreams but paint her own reality:

That first night, when after so many obstacles she was finally one with him, she lay there silently, like a broken question mark beside him, sleepless under her crushed dreams, while he was fast asleep taking big, contented breaths. The only explanation she could find for the feeling of incompleteness inside her was what would be expected of a woman in her situation with a similar life story to hers: an inadequacy of the flesh caused by extended abstinence, an insufficiency of her senses, not her partner’s. ... She had imagined it would be different for the two of them. She had hoped it would be. And now she hoped that everything would sort itself out in the long run, while she tried to nurture an imagined pleasure from the fact that Ferhat had finally and completely claimed her feminine geography (MD, p.22-23).

Unfortunately, like most women who are imposed to keep their body, or more precisely virginity, for their prospective husbands who will love them forever, Feride also gets

disappointed. Her desire, which she tries to keep alive, diminishes day by day “whenever crushed by her husband’s indelicate touch” (*MD*, p.23) (emphasis mine). Feride’s passion gradually “crumple[s], drie[s] out like a young plant subjected to the merciless blast of fiery air” (*MD*, p.22). Feeling discouraged, hopeless and lost, Feride chooses to lock herself up in her ivory tower again, just as she has been taught. She pretends to have a perfect marriage, free from emotional and sexual deprivation, and tries to turn a blind eye to everything concerning menfolk, like the other women in the family. Yet, it does not work. She feels as if “the ground slipped from under her feet; there was no air left to breathe. It was as if she stopped being human and was transformed into a pale, shadowy product of her imagination” (*MD*, p.9). Having lots of questions in her mind, Feride desperately tries to find a way out. She wonders if there is any possible way to get rid of this marriage, which drains all her energy, and shaped womanhood. Then, abruptly, all her questions arrive at a solution when she least expects it. Ferhat is killed by his own followers during an intra-organizational conflict. Feride stands all alone with her unrealized dreams, aspirations and passions at the very beginning of her midlife. The sole remedy available to her is to channel all her hopes and energy into Şirin, her step-daughter, because from now on, “it was utterly impossible for her to be attracted by a *new* body” (*MD*, p.28) (emphasis mine). Thus, she, once more, sets her passion “in a sheath of muscles, nerves and memory” (*MD*, p.28) till Sedat, who “surrounded Feride and Şirin with his magnetism, like a sparkling field of energy” (*MD*, p.35), comes into her life. Sedat, the second husband of Feride, is different from Ferhat in many ways. For instance, unlike Ferhat, always “making her feel a hunted animal soon to be caught and bound in chains” (*MD*, p.37), Sedat creates a safe environment both for Feride and Şirin. It is true that there is no passion or “persistent fire of desire” (*MD*, p.37) in their sexual relation, but she is happy in “her husband’s tender embrace” (*MD*, p.71). Most importantly, for the first time in her life, “when [Feride, Sedat and Şirin] were together, they managed to attain a wholeness that they had never had with Şirin’s biological father” (*MD*, p.35).

Feride is happy in her “warm and protective home” (*MD*, p.71), but sometimes, as she nears forty, she feels unexplained stirrings, “a very thin but vital vein in her quiet, peaceful inner world ruptures and bleeds towards the passion that had quietly pooled in her forgotten depths” (*MD*, p.64). Having one of those moments again, Feride cannot control the increased flow of blood through her veins that heats her body, and demands to have “an adventurous sex life... but Sedat [does not] like adventure. He [does not] even approve of the woman initiating sex...” (*MD*, p.108). Thus, once again, the woman is severely punished since she dares to speak out about her sexual pleasures instead of keeping her innocence and being a beacon of morality for her husband. Boiled with rage, Sedat pushes Feride hard, which makes her fall upon a radiator and hit her hip. Then, something unexpected happens and it changes both of their lives irrevocably:

[Feride] was staring in awe and confusion at the handfuls of dark, thick, scarlet liquid pouring out of her womb, which had not been able to bring a child to term. No, this red cascade with clotted lumps was not like the miscarriages she had had when she was married to Ferhat. It was something else! But what? Sedat’s large hands held her with care and tenderness. The ferrous smell of blood was in her nostrils. Her soul was split. One part of her wanted to take refuge in his compassion; the other was repelled by the

heavy hands and muscular arms of this big man and shuddered with sheer animal terror (MD, p.110).

Time stands still for Feride. She does not think about Ferhat, Sedat or even Şirin. The only thing she can focus is her “crumbling [body]... that nobody attached any real importance to, not even herself” (MD, p.114). Since the day she was born a woman, Feride has always felt incomplete, weak and insufficient as she is unable to have children and become a mother. And now, her fruitless “uterus together with the ovaries” is being removed by “total hysterectomy” (MD, p.110) and she is reduced to “a woman with emptied-out loins” (MD, p. 115). Feride hears questioning voices making decisions about her poor body: “It’s nothing to worry about. And I don’t suppose you were thinking of any more children at your age anyway” (MD, p.112). That moment crushes all her pre-formed illusions about her life, but it helps Feride unveils the mystery as well. She realizes that, during her entire life, she has been defined as the carrier of male offspring and considered insufficient as she is infertile. Neither Ferhat nor Sedat has accepted her as she is, as a woman with a mind and body: “They carved me up... Both of them... They laid their hands on the half of me they needed and ignored the rest... They each grabbed a different half” (MD, p.286).

Abused both sexually and emotionally by her intimate partners, Feride feels absolutely shattered. Her body, satisfying Ferhat, and her mind, pleasing Sedat, do not belong to her. However, it is time for Feride to crack down and take back the things that have been stolen from her:

I am a woman... I had a woman’s body. Now, I have an incomplete woman’s body: no uterus, no ovaries, a defective vagina. I would have liked to have been accepted as a complete body when I had one, as well as being accepted the way I am now. You cannot abstract my personality and my temperament from my body... You cannot take them independently of each other. I am a whole (MD, p.146).

Once Feride gains the ability to experience her desires and not repress them, her body and mind, trapped in the male-dominated ideologies, become ‘whole’ again. From now on, her primary focus is to break free from the patriarchal chains that hold her back, and make a fresh start. Unfortunately, this new phase of life with greater self-awareness and self-compassion comes during the midlife years with a tragic event. Though a bit late, she starts a spiritual journey and opens “the lost box of her life ... with the excitement of someone who has discovered a buried

treasure” (MD, p.120). While trying to face her unfulfilled and repressed desires, Feride happens upon a very young man, Kamuran, a gay friend of her daughter, Şirin. Nevertheless, Feride does not care about his age or sexual orientation. All that she can feel is the ecstasy of utmost delight as emanating from the pleasures of her body. Despite being aware of the impossibility of having a sexual relationship with Kamuran for obvious reasons, Feride merely dreams about the



Erendiz Atasü

pleasure of physical contact with him and getting the ‘imaginary sensation’, as stated by Erendiz Atasü. Kamuran is just a total combination of “Sedat... Ferhat... and even like her dear father” (MD, p.289). The image of Kamuran stirs a “crazy desire that burrowed deep into her vagina” (MD, p.292). Eventually, this desire becomes so uncontrollable that her body rediscovers its repressed emotions and her inner voice hidden deep inside and bawls unexpectedly: “For God’s sake! It’s carving out my vagina! I don’t care if he’s queer! I don’t care if he’s half my age. I need him, do you hear me? All of him! For the first time in my life I want a cock!” (MD, p.288).

Feride, for the first time in her life, feels self-confident and determined. Others may assume that she is going through a female midlife crisis, but Feride knows her own mind. From now on, her needs are more important than anybody else’s; nothing and no one else counts, including her daughter. Just as nobody questions or even thinks about a woman “let[ting] her husband put his piss-soaked dick inside her” (MD, p.118) (emphasis mine), her cracked bladder and “vagina leaking urine” (MD, p.118) cannot be seen as the villain of the piece. Where she is now puts her beyond the trivial; or rather, redefines as trivial what she has previously considered problematic. She puts an end to defining herself as insufficient and ‘emptied-out’, and takes pride in being a woman achieving personal autonomy and integrity by getting rid of the patriarchally-shaped roles. Feride is now a whole woman with her mind and body. And this spiritual and sexual wholeness is obtained through full body awareness.

Erendiz Atasü, who believes that self-individuation can only be achieved by articulating the unspoken female body and its repressed desires, analyzes such broad themes as the female body and sexuality in her writing to elucidate the issues of sexuality and gender, sexuality and love, and sexuality and oppression. Bearing in mind how a person’s sexual behavior becomes an expression of power, Atasü also aims to unite the female body and mind that have been estranged from each other by male-dominated ideologies and its sexist man-made language in *A Midlife Dream*. This intended spiritual and sexual integrity comes to fruition only with feminine principles and ‘female language’, placing emphasis on female body experiences and their articulation. Henceforth, women are able to de(con)struct dichotomous gender stereotypes produced by the dualist discourse, which assumes the male-as-the norm, by means of this female language. The female body is an important site of struggle and resistance against the patriarchal structures, a medium through which a woman can articulate her repressed and ignored desires. Thus, Erendiz Atasü portrays the female body and its sexual experiences in *A Midlife Dream*, as in all her works, to raise awareness and feminist consciousness in her readers by breaking free from the internalized male gaze and its hegemonic ideologies that dominate women’s lives in all fields. Once a woman starts a journey of self-discovery – the journey that starts with awakening and ends in enlightenment, she will realize how deeply patriarchal ideology and its hegemonic language are rooted within her very thinking. To be able to de(con)struct them, the only way for her is to stick at feminine principles constituted by a female language. Thus, in this way, these “feminine principle[s] will initiate a cycle proposing a notion of integrity, rather than the duality of patriarchal structures” (Koyuncu, 2014, p.193) (emphasis mine). It is that cycle which will let women “kill the false woman who is preventing the live one from breathing” (Cixous, 1976, p.880), and create the welcoming

world where there is no othering, denial and ignorance; where different voices can be heard and different choices are accepted without questioning – the world that Feride has always dreamt about and finally reached in her midlife.

CONCLUSION

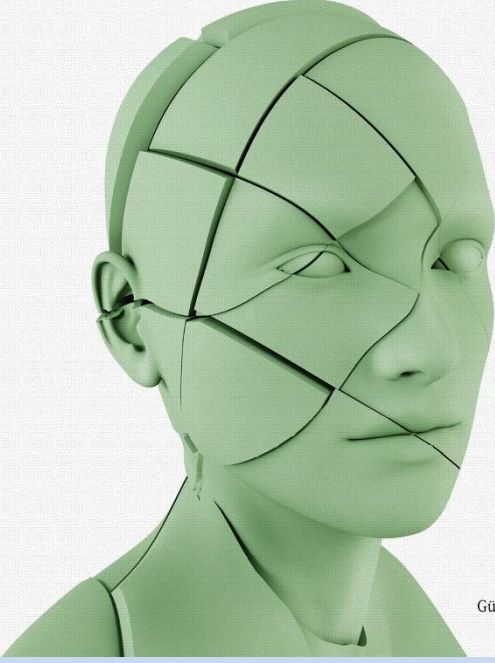
Though expressed in a sexually explicit language, *A Midlife Dream* does not irritate the reader since it is conveyed in a poetic way, adorned with such a vivid glow of female sensibility. Feride's journey of self-discovery dominated by a sense of recognition and connection attracts readers, especially female ones, and makes them come out of their shells and cease feeling remorse or guilt about their bodies and desires. Knowing this fact, within *A Midlife Dream* and her other works also, Erendiz Atasü intends to clarify that women have always been suppressed and exploited within and through their bodies, which are regarded as the sources of male pleasure and fantasies. Being reduced into the male-defined feminine bodies, women lose their mind/body unity and thereby acquire a split identity, like Feride, who gets stuck between Ferhat, desiring her body and Sedat, favoring her mind. That is why; Atasü is in a constant search for bringing split selves together and achieving a spiritual balance and union – 'wholeness' – in which all aspects of life blend, dissolve and merge into each other. In accordance with that, Atasü's Feride recovers from the chains of her 'broken body', and lifts the veil of mystery that blinds her mind and grasps the truth. Getting rid of the binaries, the contradiction, or rather, the patriarchally-constructed conflict between a woman's body and mind ends and the distance between them is diminished. Eventually, Feride regains her spiritual and bodily integration and in her self-discovery journey to transcend herself as object, she proves what it means to become a 'whole woman'.

REFERENCES

- Atasü, Erendiz (1999). *Gençliğin O Yakıcı Mevsimi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Atasü, Erendiz (2013). *A Midlife Dream*. England: Milet Publishing.
- Beauvoir, Simone de (1989). *The Second Sex*. Trans. H. M. Parshley. New York: Vintage Books.
- Cixous, Helene et al. (1976). The Laugh of The Medusa. *Signs*, 1 (4): 875-893.
- Durakbaşı, Ayşe (2007). *Halide Edip - Türk Modernleşmesi Ve Feminizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Grosz, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies: Toward A Corporeal Feminism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Koyuncu, Nevin Y (2014). "Bilincin Usuna Beden Düşünce: Bedende Yeşeren Bilinç". Günseli Sönmez İşçi (Ed.), *Erendiz Atasü Edebiyatı* (pp. 169-192). İstanbul: Can Yayınları.
- Lacan, Jacques (1977). *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. London: W.W. Norton & Company.
- Marshall, C. (2000). "The Politics of Self-Mutilation: Forms of Female Devotion in The Late Middle Ages". Darryl Grantley and Nina Taunton (Ed.). *The Body in Late Medieval and Early Modern Culture* (11–22). Aldershot: Ashgate.
- Rothman, Barbara Katz (2000). *Recreating Motherhood*. New Jersey: Rutgers.
- Ussher, Jane M. (1991). *Women's madness: misogyny or mental illness?* Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

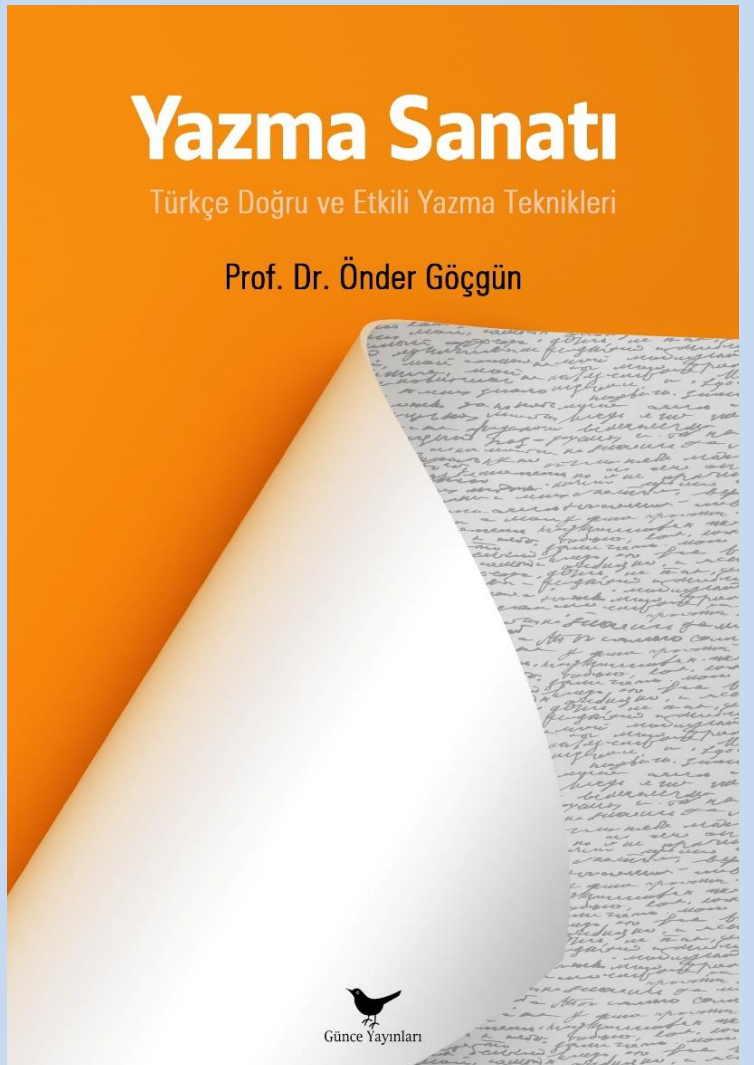


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

An Identity of One's Own: Feminist Ideology and Identity Crisis of an Academic Woman in a Postmodern Feminist Fiction*

ASIST. PROF. SUMEYRA BURAN**

Abstract

Why academic women struggle to find an identity of their own in “the genderization of science” (Keller, 1984, 78)? Is it because they still “face stereotyping, gendered barriers, exclusion, mobbing, discounting and discrediting in the patriarchal domain of science”? (Buran, 2020). This paper close-reads the interface between feminist ideology and biology that Margaret Drabble develops in her *The Millstone* (1965), which tells the transition from traditional ideal women to women in crisis in Post-War Britain. This postmodern feminist fiction reconstructs an alternative woman protagonist, Rosamund Stacey, liberated in all facets of life for whom marriage is not the goal but her academic career, as she prefers to remain a single mother without depending on a husband. The aim of this article is to explore how Drabble portrays an academic woman's self-journey towards a sense of fragmented identity crises of social, familial, professional, and maternal. This is achieved by exploring Rosamund's quest to find her feminist ideology and true identity flying from body constraints and socially assigned female roles.

Keywords: Female identity crisis, postmodern feminist fiction, feminist ideology, motherhood, academic woman

KENDİNE AİT BİR KİMLİK:
POSTMODERN FEMİNİST BİR KURGUDA
AKADEMİK KADININ FEMİNİST İDEOLOJİSİ VE KİMLİK KRİZİ

Öz

Neden akademik kadınlar “bilimin toplumsal cinsiyetlendirilmesinde” (Keller, 1984, 78) kendilerine ait bir kimlik bulmakta zorlanıyorlar? Bunun nedeni, akademinin ataerkil hegemonyasında kadınların hâlâ “basmakalıplık, cinsiyetlendirilmiş engeller, dışlama, mobbing, küçümseme ve itibarsızlaştırma ile karşı karşıya olmaları” mı? (Buran, 2020). Bu çalışma, Margaret Drabble'ın savaş sonrası yıllarda geleneksel ideal kadın rolünden kimlik krizi yaşayan kadın rolüne geçişini anlatan *The Millstone* (1965) romanında işlediği feminist ideoloji ve biyoloji arayüzünü tartışır. Bu postmodern feminist kurgu, bir kocaya bağımlı kalmadan bekar bir anne olarak kalmayı tercih ettiği için evliliği değil akademik kariyeri amaç edinen hayatın her alanında özgürleşen alternatif yeni modern bir kadın kahramanı (Rosamund Stacey'i) yeniden yapılandırır. Bu makalenin amacı, Drabble'ın akademik kadının sosyal, ailevi profesyonel ve annelik gibi

* This article is a revised and extended version of the paper presented at Gender Studies in the Age of Globalization Conference organized by the Faculty of Letters at Spiru Haret University in Bucharest, Romania on 2-3 June 2011.

** Visiting Assistant Professor at University of California Riverside, Department of Gender and Sexuality Studies, (from Istanbul Medeniyet University), sumeyra19@hotmail.com, sburanut@ucr.edu, orcid.org/0000-0003-3273-8125

Gönderim tarihi: 17.08.2020

Kabul tarihi: 17.10.2020

parçalanmış kimlik krizlerine doğru kendi yolculuğunu nasıl tasvir ettiğini keşfetmektir. Bu krizler Rosamund'un toplumsal olarak atanmış kadın rollerinden ve beden kısıtlamalarından kaçarak feminist ideolojisini ve gerçek kimliğini bulma arayışını keşfetmesi ile aşılır.

Anahtar sözcükler: Feminist kimlik krizi, postmodern feminist kurgu, feminist ideoloji, annelik, akademik kadın

INTRODUCTION: POSTMODERN FEMINIST FICTION

Feminist literary criticism roots back to the 1960s women's movement, which questions the traditional representations and images of women in society. Patricia Waugh regards numerous feminist writers of the twentieth century as postmodern because they attempt to "disrupt the boundaries between art and life, high and popular culture, masculine and feminine, dominant or marginal" (2012, p. 6). Feminists reconsider the historical master narratives and binary discourses in the same way postmodernists question the metanarratives (Kottiswari, 2008, p. 1-2). Feminism and postmodernism focus on "the project of deconstructing both the subject and the 'master narratives' of history" (Hutcheon, 1998, p. 16) and even more on the reconstruction of self since the reproduction of alternative subjectivity becomes more effective than deconstruction. The main focus of feminism and postmodernism is on the construction of otherness. Like postmodernism, feminism also rejects the modernist concept of otherness, which is associated with binary oppositions (self/other) and hierarchies but accepts the postmodern decentering concept of differences that suggests plurality, multiplicity, and heterogeneity (Elbert 1991; Giroux 1991; Hutcheon 1998; Ahmed 1998; Parpart and Marchand 2003; Waugh 2012; Nicholson 2013; Hekman 2013). Margaret Drabble's *The Millstone* (1965)¹ displaces the dominant master discourse by reconstructing a new woman self who is liberated from traditional binary structures. Her postmodern feminist writing challenges stereotypes, power, authority, and masculine sexist values that oppress and suppress women.

Post-1945 women writers like Anita Brookner, Sylvia Plath, Ann Tyler, and Margaret Drabble "eschew the narrative experiment of postmodernist fiction [...] espousing a broadly realist aesthetics" and particularly Drabble "shows a greater *political* awareness of the social (and therefore provisional) and historical determinants of the construction of gender and identity" (Waugh, 2012, p. 127).² Drabble weaves the double standards women faced in the 1950s and 1960s when the ideology of perfect womanhood and motherhood was expected in a nuclear family institution by the patriarchal society. She wrote the novel in an "era where women were explicitly told that happiness could only be achieved through the enactment of a biological imperative, in a society in which all deviance was treated with suspicion" (Smith, 2008, p. 34). Women were brought into socially



Sylvia Plath

¹ It is published as *Thank you All Very Much* (1969) in America.

² See also George Soule's *Four British Women Novelists: Anita Brookner, Margaret Drabble, Iris Murdoch, Barbara Pym* (1998).

assigned roles as perfect wives and mothers because of cultural norms, morals, and values. If these social norms were disregarded, then women were isolated and treated as abnormal. Although Drabble applies the 19th-century narrative technique in her novel with her first-person narrative and linear plot, she critiques realism within postmodern innovative narrative techniques employing intertextual dialogues. She portrays postmodern fragmented bodies, selves, and society through her feminist intellectual protagonist, Rosamund Stacey,³ who fights for the dominant patriarchal conceptions of femininity with her own subjectivity and multiple fragmented identities.

As Linda Hutcheon defines, postmodernism is “a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts, the very concepts it challenges” (1998, p. 3) that Drabble’s novel involves the paradoxical essence of the postmodernism and offers another version of reality. We see plural fragmented identities and selves in Rosamund like “infinite plurality of representations” of the postmodern world (Stratton, 1990, p. 320), so Drabble’s postmodern fiction depicts the tension between the “presentation and subversion of Realist conventions” (Lee, 1990, p. 70).

Although Drabble refuses to be defined as a feminist writer, feminism is the central theme in her novels as she also portrays the struggles of a well-educated academic woman who chooses to have a baby and gets stuck in between her career and her traditional maternal role in the new world. Drabble criticizes the unequal aspects of traditional female roles, and she deconstructs the role of a career woman. Drabble sheds light on the inequalities in the 1950s and 1960s in which social norms and values trapped women. She offers alternative motherhood and childbearing that even mothers can be independent and free without the need of a husband. The novel explores what it means to be a virginal woman who is stuck with her preference to stay alone away from any sexual and romantic relationships in a patriarchal society. Therefore, this paper discusses how Margaret Drabble, in her *The Millstone*, forms her female bildungsroman around the problems of independent females and their experiences in the modern world by exploring her feminist heroine Rosamund Stacey’s quest to find and define her identity and feminist ideology without dependence on men in such aspects: *social, familial, professional and maternal*.

FEMINIST IDEOLOGY OF AN ACADEMIC WOMAN

Male-dominated society constructs the imbalance and inequality between women and men. Katja M. Guenther states that “feminist ideologies are idea systems that recognize an imbalance in power and resources between women and men and that prescribe remedies for this imbalance” (2010, p. 25). As an emancipated, intelligent, and intellectual woman, Rosamund struggles to find out her feminist ideology and female identity within the patriarchal world of the 20th century England. Therefore, this study aims to explore whether a modern academic woman can fulfill her feminist ideology under the pressure of patriarchal ideology. Gordon Bailey and Noga Gayle state that “an ideology is a set of beliefs that seems to serve and shape the interests of a certain group in society; has a legitimating/justifying function; and has the power to control or influence how

³ Like Drabble, Rosamund is an English academic and works on Elizabethan sonnet.

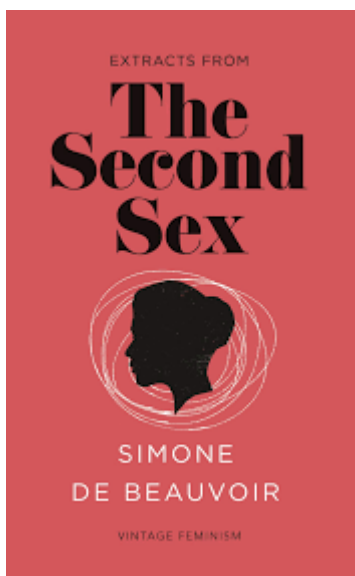
people think about, or act in, their social circumstance" (2008, p. 23). As a set of beliefs or idea systems, feminist ideology serves the needs and interests of females in the patriarchal society and aims to influence other women to raise their feminist consciousness and voice within the male-dominated society.

In other words, Janet Saltzman Chafetz and Jacqueline Hagan argue that firstly "a central component of feminist ideology, at least during the 1970s, and regardless of nation or specific branch (eg., socialist, liberal, radical), was to encourage women to seek independence, self-gratification and personal fulfillment" and secondly "to discourage them from dependence on men and from devoting all of their energies to the selfless satisfaction of the needs of others (especially those of husbands and, to a lesser extent, of children" (2003, p. 73). They add that "this broad ideological orientation was popularly interpreted especially by middle class, well educated women (the majority of feminists and supporters) to mean independence and fulfillment through rewarding labor force roles; through careers that offer substantial psychic and material reward" (Chafetz and Hagan, 2003, p. 73). Rosamund, as an independent, self-reliant, and emancipated woman, searches for her personal fulfillment and rejects all the domination of patriarchy by not depending on men, but earning her money as a successful academic, and even preferring to remain a single mother instead of living within a marriage which has a patriarchal boundary.

Chafetz and Hagan also claim that "[f]eminist ideology cast an especially acerbic eye on the institution of marriage, which is defined as 'patriarchal'; as benefiting men at the expense of women" (2003, p. 75). Marriage may seem to be a patriarchal institution in which the roles of wives are given and shaped by men, but Rosamund, during her self-quest journey, is not aware of the fact that if equal rights are given both to women and men, then the marriage can break the patriarchal image by fulfilling its sacred value. Virginia K. Beards asserts that Drabble, in this novel, gives an alternative type of feminist woman to the ordinary women by Rosamund, who lives outside of marriage without patriarchal dominance (1973, p. 63). Alternatively, she fights against a patriarchal society by achieving professional independence (Libby, 1975, p. 181). That is, Drabble introduces a new type of free woman who earns her financial and feminist independence on the contrary to the weak type of housewives who are bound up to their husbands, so Drabble's "heroines are pre-occupied with the difficulties of fulfillment and self-definition in a man's world, the conflicting claims of self-hood, wife-hood and mother-hood" (Tapaswi, 2004, p. 21). Rosamund struggles to find her self-hood, mother-hood, social-hood, and professional-hood but not her wife-hood by rejecting to live within the boundary of a man. As an emancipated woman, Rosamund does not want her independence to be threatened by marriage and a child, but at the end of her self-quest journey, she welcomes a daughter with the help of whom she learns how to love others.

In a traditional male-oriented Bildungsroman, "male writers have used the journey motif to describe a hero's struggle from innocence to experience, childhood to adulthood, immaturity to maturity and identity" which are not achieved through "a sense of isolation but through a sense of connectedness to other people's physical and emotional needs" (Wojcik-Andrews, 1995, p. 1-2). However, there appeared little attention to the heroine on her journey to gain an identity. Easter Labovitz searching for female bildungsroman claims that the genre has neglected female heroines

(1986, p. 1). In other words, this genre is considered as male-oriented as if only men can go on journeys in search of their true identity. Like male bildungsroman, female bildungsroman tells the self-journey of the protagonist towards identity and the achievement of the heroine's true identity by the end of her journey. We see bildungsroman's traditional feature of "gradual metamorphosis towards maturity and self-aware" (Kümbet, 2018, p. 89) in the novel with "the voluntarily unwed mother Rosamund [who] gains her growing self-awareness [...] as she moves from innocence to experience" (Spitzer, 1978, p. 227). In this respect, we can consider *The Millstone* as a female Bildungsroman telling the story of a young scholar and poet heroine's journey both physically (by giving birth) and psychologically toward a sense of identity and her discovery of her true identity by overcoming all her identity crises of social, familial, professional and maternal after moving into sudden motherhood.



Drabble focuses on the struggles of the educated career woman, Rosamund, in the 1960s who tries to reconcile maternity and career by searching for her identity. Drabble, by this novel, "creates a new pattern, a new blueprint" for women by creating new possibilities and images for them (Drabble, 1973, p. 6). That is, unlike traditional characters, Drabble's female characters have education, professions, and career, and so Rosamund, for instance, struggles to find her identity by rebelling against her parent's ideals about her job, by fighting for a place within the male-dominated academic world, by deciding to keep the child on her own, and by preferring to remain single with her child. Rosamund is a good, devoted mother as well as an intelligent, educated, and free career woman, so she portrays a perfect woman that a traditional man cannot stand this situation.

Echoing Simone de Beauvoir's *The Second Sex*, Drabble outlines the problems of this professional woman and her experience of being a woman in a man's world in which women are regarded as the second sex. Rosamund depicts what it means to be a woman being stuck with a baby in the professional life. Referencing de Beauvoir's famous motto "One is not born, but rather becomes, a woman" (1952, p. 249), Rosamund portrays how she becomes a woman in the patriarchal society which assigns her the status of the Other: "I thought for having born a woman in the first place. I couldn't pretend that I wasn't a woman, could I, however much I might try from day to day avoid the issue?" (Drabble, 1968, p. 16). Drabble depicts the socially constructed concept of gender that women become objects and bodies in a patriarchal world where, as de Beauvoir pointed out, subjectivity is associated with men:

Humanity is male and man defines woman not in herself but as relative to him; she is not regarded as an autonomous being. Michelet writes: "Woman, the relative being..." And Benda is most positive in his *Rapport D'Uriel*: "The body of man makes sense in itself quite apart from that of woman, whereas the latter seems wanting in significance by itself... Man can think of himself without woman. She cannot think of herself without man." And she is simply what man decrees; thus she is called "the sex," by which it meant that she appears essentially to the male as a sexual being [...] She is defined and

differentiated either reference to man and not he with reference to her; she is the incidental, the inessential, as opposed to the essential. He is the Subject, he is the Absolute- she is the Other. (1952, p. xvi)

This scene shows that Rosamund rejects the definition of woman in a man's world as "alterity" named by de Beauvoir. Rosamund is not defined in relation to man, but as de Beauvoir claims, "[n]ow, what peculiarly signalizes the situation of woman is that she—a free and autonomous being like all human creatures—nevertheless finds herself living in a world where men compel her to assume the status of the Other" (1952, p. xxviii). Then, de Beauvoir asks if a woman in this situation could become "an autonomous and transcendent subject" (1952, p. 278), and Drabble answers that question as 'yes' with her independent and transcendent woman protagonist. Rosamund does not care about the status of 'the other' defined by men, she does not need men, and she does not want even sex, but just companionship or friendship. When Rosamund loses her virginity on a one-night stand with a B.B.C. radio announcer, George Matthews, and realizes that she is pregnant, she decides that she also does not need a husband; "I'm one of those Bernard Show women who want children but no husbands?" (Drabble, 1968, p. 119). Thereby, Rosamund fulfills herself without reference to a man.

IDENTITY CRISES OF AN ACADEMIC WOMAN

Identity, as "one's self-definition is simply answering the question of 'Who am I?'" (Yoon and Muck, 2015, p. 7). One's self-identity can be related to her or his own social environment, norms, and cultures (Speelman, 2001, p. 32-37) because it is social and "constructed through ongoing interactions with others" who have "powerful influences on the individual's development of self-identity" (McGuire, 2008, p. 52). Charles Taylor defines identity crisis as "an acute form of disorientation, which people often express in terms of not knowing who they are, but which can also be seen as a radical uncertainty of where they stand" (1992, p. 27). In other words, it can also be defined as "the experience of questioning what we have taken as a given: 'I have always been like this, but perhaps I could still be otherwise. I could make and live out different choices'" (Josselson, 1998, p. 27). Identity crisis is one's search for an identity in the culture she or he lives in. Identity crisis occurs as a consequence of one's "inner change or social dislocation" (Josselson, 1998, p. 28). Therefore, it is closely related to the outside society, so a person questions and struggles with her or his own self during an identity crisis. Betty Friedan explains the difference between women and men who search for identity like that:

More and more young men in America today suffer an identity crisis for want of any image of man worth pursuing, for want of a purpose that truly realizes their human abilities. (...) But why have theorists nor recognized this same identity crisis in women? In terms of the old conventions and the new feminine mystique women are not expected to grow up to find out who they are, to choose their human identity. Anatomy is woman's destiny, say the theorists of femininity; the identity of woman is determined by her biology (2001, p. 135).

Friedan claims that women woke "from a coma," and they are getting aware of an identity crisis started a hundred years ago. Search for an identity for women will continue until the new

generation “makes their lives the new image that so many women now so desperately need,” that is, they will suffer from identity crisis until they achieve “full human identity” (2001, p. 136). As Friedan states, the depression of women is an identity crisis. Social norms and codes drive women into marriage to fulfill happiness as a wife and mother in terms of traditional feminine roles. These traditional roles have caused depression over women, and particularly those who are in between their career and womanhood. Peter E. Firchow calls Drabble as “miniaturist” for her writing about “female heroines with identity crises” (1976, p. 95). In the novel, Rosamund seeks a new identity by rejecting the female identity of women assigned by society. She gives importance to her independence and career rather than her female identity as a woman: “Our identity is what allows us to define what is important for us and what is not” (Taylor, 1992, p. 30). That is, Rosamund suffers from an identity crisis and so begins to question who she is and what she wants.

Elaine Showalter states that from 1920 onwards, women’s literature witness women’s search for “self-discovery” and “a search for identity” by focusing on their inside journey (1977, p. 13). Drabble tells the self-discovery journey of Rosamund, who seeks her own identity as a single mother and a career woman. She builds her identity by being alienated and isolated from the social norms through resisting society’s well-established institution of marriage. Rosamund has undergone an identity crisis as a consequence of being stuck between her inner desire and the restrictiveness of society’s expectations. Her quest for a feminine identity is a result of her isolation and alienation in society. This assigned feminine idealization caused women to be “confused about their inner selves” because of the “distinction between the image promoted by the time’s ideology and feminine reality” (Martins, 2011, p. 31) that Drabble exemplifies this with her protagonist Rosamund. The inner confusion of the latter leads her to an isolated position due to her choice. Drabble’s Rosamund estranges herself from society instead of conforming to the expected feminine identity.

Following Judith Butler’s theory of gender performativity, Drabble echoes a good example with her strong feminist character who struggles with women’s difficulties in such an era: “Gender is performative,” and it “produces a series of effects. We act and walk and speak and talk in ways that consolidate an impression of being a man or being a woman” (Butler, 2015, h. 00:30-0:45). That is, our gender is not constructed biologically but socially through our behaviors and “stylized repetition of acts,” which creates “the illusion of an abiding gendered self” (Butler, 1990, p. 140). Thus, Rosamund becomes an abnormal woman with an unfeminine mode of behavior, confronting her biological gender and acting out her femininity in contradictory ways. She raises her voice against the patriarchal system that oppresses her in terms of her romantic and sexual relationship. Her socially constructed self gradually changes her feminine identity. Although her academic identity is advanced, she is a novice in her love life.

Rosamund struggles to complete her own identity away from the constraints of the socially assigned roles because “the core of the problem for woman today is not sexual but a problem of identity—a stunning or evasion of growth that is perpetuated by the feminine mystique” (Friedan, 2001, p. 133). As Pamela S. Bromberg claims, Rosamund resists against male dependency “for economic, social and psychological identity” (1986, p. 180). Friedan claims that the “feminine

mystique permits, even encourages, women to ignore the question of their identity," which is veiled under the hegemony of their husband's identity (2001, p. 126). This mystique prevents them from questioning who they are as they define themselves as the wife of Mr. Husband or the mother of the Child.

Rosamund's mother "was a great feminist" who raised her with feminist ideologies that prevent her from family, marriage, and traditional womanhood roles (Drabble, 1968, p. 32). Rosamund's initial refusal of sex and fear of sexuality, and then to become dependent on a husband are the subconscious self that she denies. Her life is contradictory that she likes men and longs for love, but she fears sex, she likes independence and "hates to be alone," but she refuses marriage: "I'm not at all sure that I am independent [...] But I would like to be, that's true" (Drabble, 1968, p. 33). What Rosamund needs is a purely romantic love rather than sex, husband, and marriage. Sex has never been a burning desire for her as she gives priority to pure romantic love rather than a husband because freedom and independence are the most crucial things in her life. However, her freedom and empowerment flying from the body constraints end when she finally makes a one-night stand with whom she thinks is gay (or bisexual). She cannot control her body anymore, becoming pregnant, so her female freedom flies. As Sandra Gilbert and Susan Gubar claim, if a woman "denies her own gender, she inevitably confronts an identity crisis" (2000, p. 66), so Rosamund struggles with her own self by choosing a different alternative way. She has an inner-split self that causes her to experience dilemma and identity crisis. Even Drabble herself claims that she feels herself divide:

One can see this in lots of people's writing, that there is a sort of divided self speaking. But I really can honestly say that, unless I am deceiving myself very profoundly, I don't feel that I am, and my characters seem to me not to be, schizoid. [...] Actually, I think that every person is full of contradictory patterns, inevitably. [...] I see my characters as glued together by personality (Hardin, 1973a, p. 282).

Drabble portrays her character almost breaking in parts, but Rosamund, as a strong female character, overcomes all the societal pressures and challenges at the end. Rosamund, during her journey toward a sense of identity, quests for her professional, social, familial, and maternal identity. Rosamund's feminist upbringing by an economist academic father and a feminist mother in an intellectual climate of Fabian society (British intellectual socialist movement) causes her to have a torn feminist identity that she cannot escape from. Her socialist parent's characteristics of emotionless and strict beliefs in equality and independence have led Rosamund to stay away from any kind of dependence, love, and close friendship in her social relations. Rosamund's denial of needing anyone results from her parent's ideologies that she internalizes so thoroughly that she "believed dependence to be a fatal sin" (Drabble, 1968, p. 9). By moving to Africa to teach economics and feminism at appropriate universities, her parents aimed to spread socialist reform. In her parent's ideal world, she is raised to give importance to equality, but she has not been actively involved in the practical world. She believes in sexual freedom, but she fears the physical encounter, so we can say that her fear of sex is a kind of heritage from her parent's ideal world. Therefore, she blames her parents for her coldness and isolation from other people: "Sometimes I wonder whether it is not my parents who are to blame, totally to blame, for my inability to see

anything in human terms of like and dislike, love, and hate: but only in terms of justice, guilt, and innocence" (Drabble, 1968, p. 93). That is why maybe she avoids the bond for social and emotional relations in her life.

Social Identity Crisis

Rosamund's parents are well known socialist academics who raise their children by the theory of socialism that is against inequality, separation, and discrimination. When she gets pregnant, Rosamund begins to question her *social identity* as she cannot emotionally engage with others, and she cannot feel love because of being raised in a political (despite socialist) environment seeing the world through a political and rational lens. Rosamund's journey into a new identity as a result of her pregnancy has taught her to get help from others, so she begins to pay attention to the existence of other women. When she goes to the National Health hospital for her pregnancy, she contacts the working classes for the first time despite her theoretically liberal socialism. Rosamund gets her another shock when she notices other "foreigners; a West Indian, a Pakistani, two Greeks [...] old people respectably shabby" (Drabble, 1968, p. 43), and she wonders where the well-dressed people are. While staying in the hospital for ten days after the birth of her baby, she is amazed at the conversation of ordinary and uneducated women about launderette and handwashing, although washing machines were not a luxury at that time. Rosamund cannot understand the struggles and problems of these women, but she "discovers community by giving birth" (Mye, 1991, p. 35). Thus, we can say that Rosamund not only fights for her place in a patriarchal society as an academic woman, for her decision of remaining a single mother and for her preference not to share her baby with one-night stand biological father but also fights for the feminist ideologies inherited by her parent.

Familial Identity Crisis

Rosamund's lack of parental love and care causes her to feel *familial identity* crises, and she remembers this emptiness whenever she dives into an emotional relation. For example, just before Rosamund and George have sex and when he starts to kiss her fingers one by one, she remembers "what was at the back of my [her] mind" and tells him, "my mother, you know, was a great feminist. She brought me up to be equal. She made there be no questions, no difference. I was equal. I am equal" (Drabble, 1968, p. 33). Because she cannot be aware of her femaleness, although she is a strong and free woman, she always feels anxious about the first encounter, which causes her fear of sex. She relates her fear of sex to her cowardice because she hesitates to dive into an emotional relation:

My career has always been marked by a strange mixture of confidence and cowardice: almost, one might say, made by it. Take, for instance, the first time I tried spending a night with a man in a hotel. I was nineteen at the time, an age appropriate for such adventures, and needless to say I was not married. I am still not married, a fact of some significance, but more of later. The name of the boy, if I remember rightly, was Hamish. I do remember rightly. I really must try not to be deprecating. Confidence, not cowardice, is the part of myself which I admire, after all (Drabble, 1968, p. 7).

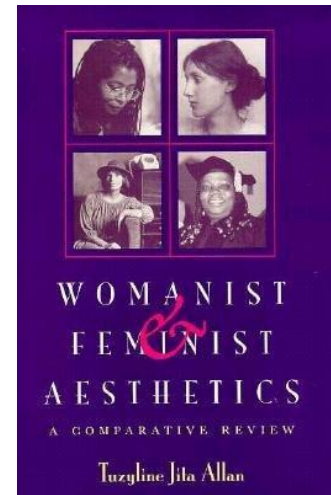
Rosamund admires her confidence, but nevertheless, she feels coward in terms of sexual encounter though her age is appropriate for it in the 1960s London. She and her boyfriend Hamish, in advance, plan to spend a night at a hotel. They pretend to be married in order to stay together in the hotel, but Rosamund signs the register with her maiden name, "I had accidentally told the truth, I had meant to lie, and she [receptionist] had expected me to lie, but for some deeply rooted Freudian reason I had forgotten to do so" (Drabble, 1968, p. 8). Hamish corrects her mistake, making a few jokes about their marriage. Rosamund's reference to Freud reminds us that she subconsciously does not want to sleep with Hamish, so she accidentally blunders.

Tuzyline Jita Allan claims that Drabble's women protagonists live in the definition of the patriarchal world, and Rosamund tries to conceal her femininity until she meets George (1995, p. 63). Although Rosamund is not interested in sex, she tries to hide her virginity, so she makes her two boyfriends Joe and Roger think that she is having an affair with the other. Rosamund does not find Joe and Roger attractive enough although they are interested in her, that is, she dates with two men who try to get her in bed, but she prefers to remain a virgin: "I liked men, and was forever in and out of love for years, but the thought of sex frightened the life out of me and the more I didn't do it and the more I read and heard about how I ought to do it, the more frightened I became" (Drabble, 1968, p. 21). Rosamund's fear of intimacy shows her fear of losing independence as a consequence of the social construction of her gender identity. Her in-between situation continues when she learns that she is pregnant after a one-night stand with George.

On the one hand, she sees this situation not as a punishment for one-night sleep with George: "But rather for all those other evenings of abstinence with Hamish and his successors. I was guilty of a crime, all right, but it was a brand new, twentieth century crime, not the good old traditional one of lust and greed," and she adds that "my crime was my suspicion, my fear, my apprehensive terror of the very idea of sex" (Drabble, 1968, p. 21). Rosamund's millstone gives reference to Hawthorne's *Scarlet Letter* as one of the intertexts in the novel. Rosamund sees herself as a modern Hester Prynne, the young protagonist in *The Scarlet Letter*, who was condemned by her Puritan neighbors for her adulterous affair. However, Rosamund has not committed adultery, but has a baby out of wedlock, and she says:

I walked around with a scarlet letter embroidered upon my bosom, visible enough in the end, but the A stood for Abstinence, not for Adultery. In the end I even came to believe that I got in thus, my punishment, because I had dallied and hesitated and trembled for so long. Had I rushed in regardless, at eighteen, full of generous passion, as other girls do, I would have got away with it too. But being at heart a Victorian, I paid the Victorian penalty. (Drabble, 1968, p. 21-22)

This scene depicts that the novel questions why Rosamund pays the price and for what she is punished, being a woman and remaining virgin so long until the first encounter. Using intertexts as a reference to the past, Drabble portrays the difference between traditional and contemporary women. Unlike the domestic ideology of women as angels in the house, Drabble uses motherhood



as a symbol of femininity that Rosamund pays for being female by her unpredicted pregnancy because, as a modern woman, she must have had her sexual encounter when she was 18 like the other girls.

Another obvious intertext is Samuel Daniel's a sixteenth-century poem *The Complaint of Rosamund*, which Rosamund studies in her Ph.D. dissertation. The poem is a kind of ironic mirror to real Rosamund's dilemmas. In the poem, Fair Rosamund is killed by the jealous queen because of being the mistress of Henry II. Peter Firchow asserts that Drabble's novel is "a reversal of the traditional plight of the violated maiden" (1976, p. 97). A jealous queen does not poison Rosamund, but she finds an illegitimate baby as a symbol of status because her baby does not bring her shame but great joy and salvation. If Rosamund had lived in the sixteenth century in place of Daniel's Rosamund or Hawthorne's Hester Prynne, she would have committed a social crime with her illegitimate baby, but now she commits a twentieth-century crime by remaining virgin so long as a result of her abstinence from sex.

In the same way, if Drabble had lived in the Victorian Era, she would probably portray a weak and angel woman who would call George after getting pregnant at least for financial and emotional support without regarding her female pride and ideology. Unlike traditional women, she is not regarded as a prostitute because of her pregnancy, but the price of her independence costs high, or she has a feeling of being punished for her being both a woman and remaining virgin long. So, now she has to choose either her baby or her career; alternatively, she will continue both. Because of such difficulties, most academic women would prefer to stay aloof from marriage, serious relationship, or pregnancy; otherwise, they need to carry extra burden or millstone in their academic life.

Professional Identity Crisis

The rate of academic women was very low in the 1960s British universities.⁴ In those years, thanks to feminist movements, sex was "open to public discussion," and this freedom of speech "increased toleration of sexual behavior formerly frowned upon; the biggest change was that young people lived openly together and produced children outside marriage" (Myer, 1991, p. 14). However, freedom brings confusion or conflicts for modern women whose responsibilities and burdens continue in the house besides their careers. In 1966, historian Constance E. Arreger wrote that women "have a double contribution to make. They have their contribution through their professional work, and they have their contribution as wives and mothers" (1996, p. xvi). Therefore, Rosamund's situation between her academic life and her pregnancy splits her into two;

⁴ Kathleen Ollerenshaw argued in 1961 that "too few girls go on to higher education. We need more well-educated women to help in building happy and cultured homes, to work in the professions, particularly teaching, and to make the best contribution generally to the community" (1961, p. 134). For example, in British universities, only 12.2 percent of all academic staff was women, only 11.4 percent held senior positions and only 23.7 percent of women students were on degree courses in 1951 but in 1972, 10.9 percent was academic staff, 12.0 percent held senior positions and 32.4 percent of students were on degree courses (Heward, 1996, p. 12). And, Sommerkorn claimed that there were fewer than 30 women professors in the entire nation in 1962-3 (qtd. by Blackstone, 1974, p. 43).

between her personal (femininity, motherhood) and intellectual self, and this split causes her crises in her *professional identity*.

The reason for this split is that although feminists achieved many social advances, society still holds different gender expectations for women and men, particularly in academic and familial fields. Academic women are often forced to choose their intellectual interests or their conventional gender role. While men can easily separate their private lives from a professional one, women are expected to run two of them together as a housewife and babysitter, and as an academic. Although women split themselves into many fields, they are still discouraged, suppressed, and repressed by the dominant patriarchy, so they need to try hard in order to fulfill themselves in the public domain, which is still regarded as a male territory because they cannot escape from the responsibility of domestic domain. Hence, most modern women are expected to combine family and career successfully together as they choose two of them.

In the novel, although Rosamund's sister Beatrice is also "educated to be independent and to consider herself the equal of anyone alive" (Drabble, 1968, p. 85), she leaves her academic career in economics for the sake of her marriage. Following the views of de Beauvoir's attack on women's regarded identity as the second sex and Friedan's attack on the myth of happy housewife, Drabble employs her idea through Rosamund that any women, particularly an educated woman cannot be happy being merely a wife and mother. When Rosamund visits one of her old Cambridge friends, she condemns her friend: "my friend had been at Cambridge with me and was now, to her great annoyance, nothing but a wife and mother, and really I felt I was the better off of the two" (Drabble, 1968, p. 165). In short, women often sacrifice their academic careers for the sake of motherhood and wifeness (seeing it as a millstone) or the very opposite; they sacrifice themselves for their academic careers by remaining single (seeing a child a millstone and a husband a hindrance to their independence).

Before her pregnancy, Rosamund has a divided self between her *professional identity* and *social identity*. As Ronald David Laing says, people who have split-selves "experience themselves as primarily split into a mind and a body. Usually they feel most closely identified with the mind" (1978, p. 65). Rosamund is "threatened by internal division and achieves integration through fate" by discovering the possibility of a unified self (Libby, 1975, p. 183). Because of her pregnancy, Rosamund is forced to go to the outer world where she has isolated herself from like a creative artist, and she accepts her own biological existence. Maurice Beebe claims that the fictional portrait of the artist has a divided self, and the major focus of the artist novel is the quest for self, which is always in conflict with society, so the artist as hero/heroine becomes the artist as an exile. The creative artist has a divided self as a human being and an artist. The human being self has conventional appetites and desires, but the artist self looks down on the human being by isolating himself from society. The artist self sees himself as a superior being, so desires freedom by escaping from the demand of life while his man self seeks personal fulfillment in experience, so the artist should stand between the Ivory Towers and the Sacred Founts (Beebe, 1964, p. 6-18). Rosamund cannot make a balance between the external world and her personality, between her career and society, and between the inner and the outer world, that is, she values her ivory tower

above everything. Hence, we see her sense of split between her head and her heart in this novel. When Rosamund gets pregnant, for the first time, she recognizes herself as a woman that she has avoided before; then, she becomes aware of the others. After her baby, she begins to live in harmony within herself and with her environment, and her divided self, which is stuck in between the ivory tower and sacred fount, ends with the harmony of love and success, or in other words, with the harmony of her *professional identity* and *social identity*.

Rosamund is strongly opposed to any kind of dependence on men, such as emotional, financial, physical, or intellectual, so she stays away from sex until her one-night stand with George. Although she knows it is just a one-night stand, she still chooses him as her first sexual partner because: "there seemed to be some deadlock between us that could never be broken...but I knew that a connection so tenuous could not last, could not remain frozen and entranced forever, but must melt if so left, from the mere mortal warmth of continuing life" (Drabble, 1968, p. 187). One of the reasons why Rosamund chooses George as her first sexual partner is that as a bisexual, he is less intimidating one for her and she says: "Knowing that he was queer, I was not frightened of him at all" before having sex with him, and she adds "because I thought he would expect no more from me" (Drabble, 1968, p. 33). The other reason is that she does not want to hurt his feelings as she likes him: "before I knew where I was I found myself thinking that I couldn't stop him if really wanted to because I liked him so much, and if I stopped him he would believe that I didn't: also that if ever, now: also that it would be good for me. So I shut my eyes, very tight, and waited" (Drabble, 1968, p. 34). She likes him enough to make him her first sexual partner but not enough to make him her husband. Their lack of communication and intimacy causes them to have formal and automatic lovemaking, and she says, "he seemed to know quite well what he was doing: but then, of course, so did I seem to know, and I didn't. However, I managed to smile bravely, in order not to give offense, despite considerable pain, and I hoped that the true state of affairs would not become obvious" (Drabble, 1968, p. 34). She tries to hide her sexual inexperience and cowardice behind her fake braveness, and George, in the same way, is formal throughout the lovemaking as if to hide his queerness. Then, when George attempts to leave, she does not prevent him because she "did not quite know whether I [she] ought to suggest that he might stay" (Drabble, 1998, p. 36). That shows us that her cowardice and familial crisis still continue because she cannot find enough courage in herself to start a serious relationship with a man as she is not sure about his sexual choice:

I did not have the courage to ask him where he lived, or to ask him what his phone number was, for it would have seemed an intrusion, an assumption that I had a right to know, that a future existed where it would be of use to know...I cannot get out and say, Where do you live, give me your number, ring me, can I ring you? In case I am not wanted. In case I am tedious. So let him go, without a word about any other meeting, though he was the one thing I wanted to keep: I wanted him in my bed all night, asleep on my pillow, and I might have had him, but I said nothing. And he said nothing ... He could have said, when can I see you again? But he didn't. It may be that I manifested enough strangeness and indifference to prevent him. It may be that he did not wish to, which, being the most unpleasant conclusion, was the one that I most readily believed.

Or it may have been that, like me, he did not wish to make assumptions. (Drabble, 1968, p. 36-37)

Rosamund may call and find him at the pub, but “pride restrained me. If he does not want to see me, I thought, I do not want to see him” (Drabble, 1968, p. 38). She goes between her heart and mind and finally prefers her mind. It takes some time for her to realize that she is pregnant, but she continues to disregard her emotional identity, “it gave me much satisfaction, this fact. Much self-satisfaction [...] I discovered another source of satisfaction: now, at least, I would be compelled to see George. I had an excuse, now, for seeing him” (Drabble, 1968, p. 39). However, later she changes her mind, “I decided to get on with it by myself as best I could” (Drabble, 1968, p. 39). At first, she attempts to tell the baby to George so that he can enjoy the baby like her, but later she decides to keep the secret from him because he may want her to have an abortion, or he may force her to marry him just for the baby. We can say that she likes him because she has waited for his call throughout the novel. However, her pride prevents her from telling the paternity of George because he has caused her to think that she is unwanted. That is, Rosamund wants George to turn back to her just for his love but not for the baby.

Maternal Identity Crisis

Drabble epitomizes feminist ideology and expectations of academic women who can combine career and family successfully by exposing the idea that women's independence should not be threatened by motherhood or womanhood. Even today, most successful women prefer to remain single, worrying about whether they can successfully balance their motherhood and career, whether they can be accepted professionally by men or how motherhood and womanhood will affect their professional performance. Rosamund feels these anxieties after her pregnancy, and the reason for her *maternal identity* crisis results from this threat; she says, “I feel threatened. I felt my independence threatened: I did not see how I was going to get by on my own” (Drabble, 1968, p. 44-45). The reason for the *maternal identity* crisis of Rosamund results from her motherhood because, like most modern women, she goes between her desires and fears of this role. However, at the same time, she is “in some perverse and painful way quite proud of [her] evident fertility” (Drabble, 1968, p. 48). That shows how she is confused about her motherhood that “I suddenly felt quite overcome with weakness and misery. At that point, I could not envisage any kind of future at all, and the complete lack of any sense of control or direction scared and alarmed me” (Drabble, 1968, p. 49). She undergoes a maternal identity crisis and is split between whether her child will slow her career and life as a kind of millstone, or she can be a good and devoted mother beside her career. Thus, she fears whether her baby will affect her independence.

Then, she tries a comic attempt at an abortion, preparing a bottle of gin to drink in a hot bath, but the gin is consumed by her friends who drop by. She realizes that she will get more upset by having an abortion than having the baby, and she drunkenly confesses that she wants the baby, “My sister had babies, nice babies, and seemed to like them. My friends had babies. There was no reason why I shouldn't have one either, it would serve me right [...] I might as well pay, mightn't I, if other people had to pay?” (Drabble, 1968, p. 19). Hence, she continues to write and becomes a

successful scholar because she is ready to pay that price even if it may cost her career. Growing in a well-educated family, Rosamund feels brave to pay the price. Her feminist mother passed her the feminist ideology of freedom, independence, and self-reliance that Rosamund cannot prison herself into marriage and dependence on a husband, so she decides to keep the baby only to herself. Rosamund's sudden pregnancy makes her feel she is "trapped in a human limit for the first time in [her] life, and [she] was going to have to learn how to live inside it" (Drabble, 1968, p. 65), and she chooses the independence again to raise the baby on her own. By this way, her baby does not become a kind of burden to her because she knows that both her own social status and her promising career will help her to raise her child in a right way:

I had been offered a good job for the following autumn at one of the most attractive new universities, my thesis was at the publisher's and on the strength of it my name was in considerable esteem amongst those in a position to esteem it... It was gratifying, too, that my name would in the near future be Dr. Rosamund Stacey, a form of address which would go a long way towards obviating the anomaly of Octavia's existence" (Drabble, 1968, p. 172-3).

The power of Rosamund comes from her economic independence and her confident feelings of her academic abilities, "scholarship is a skill and I am good at it, and even if one rated it no higher than it is still worth doing" (Drabble, 1968, p. 105). She portrays a good role model for an academic woman; she is successful, determined, and has a rigorous discipline. In this respect, Drabble asserts that women do not need to be forced to choose between their femininity and professionalism. At first, Rosamund has some worries regarding if she can manage her career with a baby who threatens her independence or not, but later she releases her *maternal* anxieties by separating her career from her feelings of motherhood and femininity. Her unexpected pregnancy offers her another life to live independently with her baby. The pregnancy of an academic woman may seem to be a kind of social crime, but it helps Rosamund to improve her concentration on her study, "my Elizabethan poets did not pale in comparison with the thought of buying nappies" (Drabble, 1968, p. 76). She focuses her energy more comfortably on her dissertation that she completes it ahead of schedule, "I simply did not believe that the handicap of one small illegitimate baby would make a scrap of difference to my career [...] I would win, though the evident superiority of my mind" (Drabble, 1968, p. 125). In the end, we see that Rosamund fulfills her goals by publishing her dissertation and finding a postdoc position at one of the prestigious universities. Drabble depicts that a woman can both have a career and a baby that her intellectual development improves with the power of love the baby brings to the mother. Drabble does not unite all these four identities of Rosamund at the end, being a successful career woman, a loving mother, a wife, and a happy social woman. Her female identity is fulfilled as a single mother and a successful academic.

MARRIAGE AND MOTHERHOOD: WHO IS AFRAID OF BEING A SINGLE MOTHER?

I argue that there is a mutual relation between reproduction and intellectual production. Showalter asserts that Drabble "finds a female resolution to the feminine conflict between biological and artistic creativity" and motherhood "is a way of knowing, a process of education

that not only helps Rosamund work ‘with great concentration and clarity’ on her thesis, but also makes real to her the abstractions of the human condition” (1977, p. 306). Susan Suleiman stresses on maternal creativity that “in *The Millstone*, the heroine writes better after her child is born” (1985, p. 377). That shows Drabble herself has a positive view about motherhood, “once you’ve had your first child, it’s no use being a high flyer anymore. If you want to do anything, you’ve got to turn into a practical person whether you like it or not. You learn to conserve your energies, and to use them properly” (Poland, 1975, p. 257-58). So, she weaves the theme of mother-daughter relationship and motherhood by eliminating the father figure.⁵ Drabble proves with her heroine that nothing can be an obstacle to women’s intellectual capacity and development, even the babies with whose love they can find energy and power.

Drabble portrays motherhood “not as an institution under male control, as it is so often defined, but as the relationship of a woman to her powers of reproduction and to her children” (Rayson, 1978, p. 43). By having a daughter, Rosamund experiences the greatest pleasure in her life, the real love, because she is not successful in romantic love: “Lucky in work, unlucky in love” (Drabble, 1968, p. 11). Marriage is portrayed as a loss of independence while the significance of maternity is depicted as a kind of salvation. As Ann Rayson claims, Drabble “ushers in a new era for the woman writer in which the relationship between a mother and her children is catalytic rather than destructive” (1978, p. 43). That is, motherhood is the central experience of Rosamund, who finds salvation with her daughter.

Rosamund regains another identity through her pregnancy, and she gets sensual pleasure by giving birth, so Rosamund, as a modern woman, portrays a strong woman type who handles both motherhood and career successfully: “I found I was working extremely well at this time and with great concentration and clarity. I thought continually and with relief that I was as sure about the Elizabethan poets and as I was sure that I liked baked potatoes” (Drabble, 1968, p. 76). Her motherhood and baby do not interfere with her career, but instead, it brings about her ability to improve more in her work. After she delivers her baby, she claims that “I was not (much used to) feeling happiness: [real] satisfaction, perhaps, or triumph, and at times excitement and exhilaration. But happiness was something I had not gone in for a long time, and it was very nice, too nice” (Drabble, 1968, p. 115). Rosamund tries to explain her feelings when she first holds the baby: “I felt it is pointless to try to describe. Love, I suppose one might call it, and the first of my life” (Drabble, 1968, p. 114). On one side, Drabble depicts the depth of love between mother and her child, and Rosamund sees that her daughter loves her too; “Gradually I began to realize that she liked me, that she had no option to liking me, and that unless I took great pains to alienate her she would go on liking me, for a couple of years at least. It was very pleasant to receive such uncritical love, because it left me free to bestow love” (Drabble, 1968, p. 128)

Drabble portrays an independent woman who only cares about her career and protects her daughter against social stereotypes and norms. In the beginning, Rosamund calls herself an “unhappy woman” (Drabble, 1968, p. 93), but after Octavia, she becomes aware of love and

⁵ This might result from Drabble’s her own lack of father figure in her childhood because her father was away in the War time.

happiness, "I knew something now of the quality of life, and anything in the way of happiness that I should hereafter receive would be based on fact and not on hope." (Drabble, 1968, p. 158). Then, as Rose says, "for becoming a mother does offer Rosamund an opportunity to break down the walls of her isolation and connect, lovingly and vulnerably, with another" (1980, p. 18). Rosamund's daughter awakens her from her academic isolation:

At times I had a vague and complicated sense that this pregnancy had been sent to me in order to reveal to me a scheme of things totally different from the scheme which I inhabited, totally removed from academic enthusiasm, social consciousness, etiolated undefined emotional connections, and the exercise of free will. It was as though for too long I had been living in one way, on one plane, and the way I had ignored had been forced thus abruptly and violently to assert itself. Really, it was a question of free will; up to this point in my life I had always had the illusion at least of choice, and now for the first time I seemed to become aware of the operation of forces not totally explicable and not therefore necessarily blinder, smaller, less kind or more ignorant than myself. (Drabble, 1968, p. 67)

This passage shows that Drabble portrays different types of identity crisis that Rosamund experiences as a woman, an academic, a mother, and an anti-wife. Women undergo identity crises because "the price of wifedom" is an abandonment of self (Heilbrun, 1993, p. 175). So, Rosamund searches for her place in society while suffering from a crisis of identity, whether to stay in academia or marital life.

Rosamund also struggles with her motherhood self. Her preference to stay a single mother refusing the restrictive feminine roles and the established norms of the family institution lead her isolation from society. She fights with her socially constructed self. When she understands that she is pregnant, the doctor shows us the socially constructed norms that she should be married: "He told me to sit down and asked me what she could do for me, and I said I thought I was pregnant, and he said how long had I been married, and I said that I was not married" (Drabble, 1968, p. 44). His reaction is "more in sorrow than in anger" (Drabble, 1968, p. 44) as if she, as a single mother, does not admit her status in society. Considering that Rosamund feels shame by her choice, the doctor suggests the Unmarried Mothers in the town where she can find helpful people about adoption. Even the midwife does not ask her feelings and the baby's name, "she presumably assumed the child would not be mine for a long, but did not care" (Drabble, 1968, p. 118). The reaction of the doctor and the midwife show that being a single mother without marriage is considered a shame for a woman who would probably give the child for adoption, but Rosamund does not consider her pregnancy as something socially wrong but a gift. Rosamund's choice to continue her life on her own with her baby portrays an image of a new woman against established social norms and feminine norms that drive her away from the traditional ideal woman. By choosing her own path, Rosamund desires an unusual family as a single mother with her career. Taking the responsibility of a baby drives her isolated from society by refusing sexual activity and feminine expectations because she prefers to have a solo family without marriage and a husband.

After the baby is born, she lives happily in her alternative way without remorse. She finds her own self and fulfills happiness with the love of the baby. Rosamund had a fear of sex, but she

got pregnant, she had a fear of motherhood but overcomes with pure love, she denies the marital institution, but she begins to worry about George. Rosamund's fragmented identities offer her the meaning of life thanks to the feeling of eternal love to her baby that she has been longing. She does not feel a loss of independence with her baby. The last sentence of the novel explains her state of self "It's my nature. There's nothing I can do about my nature, is there?" (Drabble, 1968, p. 199) implying that there is nothing for her to get rid of her split identities, so she needs to get accustomed to living with her diverse identities. The identities make her who she is and all a part of herself and her nature. She does not feel isolated anymore because of the fear of the people's reactions after she delivers her daughter and finds the true pure love in herself. Cultural expectations continue to trigger an identity crisis for Rosamund, who creates an alternative way to live with her daughter's love and rejects social norms. She fights for her identity alone, following her desires regardless of the people's expectations and reactions. Her baby becomes not a millstone to her anymore as the marriage and a husband would be. That is, her experience of identities builds up her character.

Gail Cunningham argues that Rosamund gets rid of her isolation by conceiving a child and needing the help of strangers while bearing and raising her baby because she has a deep feeling for her daughter (Drabble, 1968, p. 64). By her career, Rosamund develops her theoretical and intellectual sides, but her emotional side is neglected as she has arranged her life to avoid a close relationship with others, so by giving birth, she learns the importance of love and the importance of giving as well as taking, and learns that she is related to all other people around her. To the end of her self-journey, Rosamund begins to think that she can be a good mother as well as a good scholar, and a baby cannot be a heavy burden (millstone) for her life. As Nancy S. Hardin claims, after Octavia Rosamund lost her control over much of her life and career by saying "as a result of her millstone, she regains the lost dimension of depth in her own life" (1973b, p. 25). Rosamund learns how to love after the baby is born and learns more about herself and understands her identity. Her pregnancy reminds her of her feminine and biological identity. She uses her academic research by which she can stay aloof from society because it becomes a formative principle in her identity. She prefers to study in the field of literature through which she can differentiate herself from her family's intellectual values and interest in economics and history. Rosamund realizes that she has devoted herself to her career so much that she neglected her femaleness but not her independence. Hence, her pregnancy forces her to go outside her normal academic rationality to emotional fulfillment that mothering brings.

Some critics blame Rosamund for being selfish for concealing her child from George. For example, Carol Seiler- Franklin regards Rosamund as "selfish" (1979, p. 115), and Ellen Cronan Rose questions Rosamund as "[s]he may well be sparing herself, but has she any right to 'spare' George the knowledge of his paternity? Isn't he entitled to the sense of obligation, as well as to the sense of pleasure, which parenthood affords Rosamund and which she selfishly claims as her sole property?" (1980, p. 19). Rosamund had her first encounter with George because he was the first less frightening person, and she liked him and wanted to get rid of her virginity, but she did not imagine she would be pregnant in her first attempt. Rosamund's sister reacts Rosamund's decision

as well; "It would be bad enough for you, but it would be far, far worse for the child. Through no fault of its own it would have to have the slur of illegitimacy all its life, and I can't tell you how odiously cruel and vicious children can be" and she warns Rosamund that "a baby isn't just something you can have just because you feel you ought" (Drabble, 1968, p. 87). As Rose claims, Rosamund just thinks of her pride and independence selfishly by not letting George know his paternity.

However, on the other side, we cannot expect a woman to accept a one-night stand man as a husband who does not call her after the sexual encounter or marry a man just for the baby. The novel shows us another option as what Rosamund does; she reconciles her intellectual and feminine identities by succeeding both as a liberated loving mother and a successful scholar by living without depending on a man in every field of life. However, this time she sacrifices her female sexuality (sexual desire) for her career and love (for her daughter). And she also selfishly sacrifices her daughter for the sake of her feminist ideology and independence by depriving her of the love of her father's. Rosamund does not believe that her baby will suffer from a lack of a father because she believes that her love will be enough for Olivia, for whom Rosamund can act double roles of parents for the rest of her life. Rosamund cannot realize that she would prevent the father-daughter relationship and the parental love of which Rosamund lacked from her own parents. That is, "women struggle to re/constitute their female or feminist selves" like Rosamund who is split between her feminist ideology inherited from her parents and her female self constructed by the patriarchal society (Özer-Taniyan, 2012, p. 256) eventhough she achieves her spiritual salvation recovering her divided self thanks to her motherhood at the end. Thereby, we cannot talk about a close ending but an uncertain open ending that, as readers, we cannot be sure whether Rosamund will continue her feminist triumph over men as a consequence of her radical feminist upbringing.

CONCLUSION

Drabble is famous for her open endings, and she ends *The Millstones* with George's finally seeing his daughter. The final scene shows that Rosamund tries to get rid of her loneliness and recover her emotional emptiness and longings for love and family when she runs into George and invites him home for Christmas Eve on her way to the hospital for Octavia's prescription. She regards this event as the final fate of herself: "the circumstances have an indelible beauty, like the beauty of fate itself" (Drabble, 1968, p. 172). That is, Drabble reunites the virgin woman and her baby with the father on Christmas Eve as a kind of happy heterosexual ending. Rosamund thought that the meaning behind the accident (her pregnancy) was her fate, which was associated with her free will because she was free to choose her first sexual partner, and now she feels herself free to choose him as her husband. Then, when the second accident happens, Rosamund and George meet again, she realizes that their fate reunites them again like the accident of the baby; "I neither envied nor pitied his indifference, for he was myself, the self that but for accident, but for fate, but for chance, but for womanhood, I would still have been" (Drabble, 1968, p. 191). However, Rosamund prefers not to tell that he is the father of her baby for many reasons: first, she claims that George is bisexual; second, maybe she does not want to share the love of her baby; third, he

has not called her since their first sexual encounter; fourth she hides behind her pride; fifth she does not want to be seen in need of a man as she is a strong woman; sixth she feels he cannot be a good father and husband, or she is not ready for another responsibility. That is, she finds excuses as she is angry at him one one side but she feels upset when George says that he may go abroad, so she confesses to herself that she still loves him:

I felt myself on the verge of tears and noise, and I held hard onto the arms of my chair to prevent myself from throwing on my knees in front of him, to beseech from him his affection, his tolerance, his pity, anything that would keep him there with me, and save me from being so much alone with my income tax forms, from lacking him so much. Words kept forming inside my head, into phrases like I love you, George, don't leave me, George. I wondered what would happen if I let one of them out into the air. I wondered how much damage it would do (Drabble, 1968, p. 189).

We can say that the novel leaves the door open for reunion. When George asks her, "you can come with me, if you want" to the abroad, she asks if she can bring her daughter too (like a family) by praising her; "My baby is a nice baby" and "She's very pretty" as if trying to warm him to fatherhood (Drabble, 1968, p. 189). Then, George compliments Rosamund through the baby; "I don't see why you shouldn't bring her [. . .] How could she not be pretty? [. . .] with such a mother? And I like her name, too" (Drabble, 1968, p. 189). George admires her independence in deciding to have a child on her own. To see how the wind blows, George says that Rosamund has "a nice job, and a nice baby. What more could anyone want? [...] You never seemed to want a husband" as if he might be a candidate husband and father to his own child (Drabble, 1968, p. 190). Rosamund replies that "some people might want a nice husband too" as if accepting his proposal but George tells her that she "can't have everything" as if we are reminded of his bisexual and queer side that Rosamund can only have a half husband (Drabble, 1968, p. 190). Rosamund says she sometimes thinks it would be easier to have a husband "to fill in my income tax forms" though she earns her own money, and George says, "I feel it would be nice to have someone to iron my shirts" though he is accustomed to doing his own duties (Drabble, 1968, p. 190). By remaining single, both have established their own independence. However, George admits that they need to find another reason for their need for each other and they both know that this reason is "love" and "we [they] smiled at each other" then Rosamund lets him see their daughter, and she welcomes him to her private life as the first step to a reunion.

Consequently, Drabble by this novel helps to raise the female consciousness of academic mothers who feel identity crises searching their true selves in a patriarchal world by splitting themselves into many identities. After her psychological journey toward a sense of identity, Rosamund gets rid of all her identity crises by fulfilling herself. By questioning her social identity, Rosamund shifts into a new identity that teaches her to accept help from the others, and she begins to be aware of the existence of the others. Hence, she transfers from a sense of isolation to a sense of connectedness to other people. Next, Rosamund overcomes her familial identity crisis stemming from the lack of her parental love and cares by diving into a passionate, emotional relationship with her daughter and George. When she begins to see that a child cannot be a millstone to her academic career and independence, Rosamund triumphs over her professional identity crisis by

fighting for a room or place within the male-dominated academic world by finishing her dissertation on schedule and getting a position offer from one of the most prestigious universities. Rosamund chooses to embrace the “flight from womanhood” (Horney 1926), but her flight from femininity is prevented by her pregnancy, which begins to transform her split identity into a kind of salvation. Then, she overcomes her final identity crisis of maternity by continuing to her career and balancing her motherhood and career successfully. Finally, conflating the features of bildungsroman with postmodern feminist fiction, Drabble challenges to the traditional conception of female identity, self, and body as the other, non-subject and secondary with her strong feminist protagonist Rosamund who achieves salvation and her true self-identity through gradually growing into maturity, self-exploration, self-realization, and self-awareness at the end of her self-discovery journey. Through Rosamund, the novel portrays that academic women still face societal expectations to choose either their career or traditional gender roles, or they are expected to carry extra burden or millstones on their shoulders with multiple roles and identities. Drabble depicts that there should always be an alternative hope for women to fulfill themselves without self-sacrificing. Thereby, the feminist ideology conveys that reproduction cannot be a millstone to women’s career and women can fulfill themselves in career, motherhood, womanhood, and femininity together or separately without the need to make any choices as long as “one-sided domain of power ends in all spheres of life” (Buran, 2020).

WORKS CITED

- Ahmed, Sara (1998). *Differences that Matter: Feminist Theory and Postmodernism*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Allan, Tuzyline Jita (1995). *Womanist and Feminist Aesthetics: A Comparative Review*. Athens: Ohio University.
- Arreger, Constance E. (1996). *Graduate Women at Work: A Study by a Working Party of the British Federation of University Women*. London: Oriel P.
- Bailey, Gordon and Gayle, Noga (2008). *Ideology: Structuring Identities in Contemporary Life*. Toronto: Higher Education University of Toronto.
- Beards, Virginia K. (1973). “Margaret Drabble: Novels of a Cautious Feminist.” *Critique* Vol. 15, No. 1. (pp. 35-47).
- Beebe, Maurice (1964). *Ivory Towers and Sacred Founts: The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York University.
- Blackstone, Tessa (1974). “Women Academics in Britain.” *Women in Higher Education: Papers from a Conference Held in London on 29 June 1973*, David Warren Piper (ed). London: Institute of Education. (pp. 43-67).
- Bromberg, Pamela S. (1986). “The Development of Narrative Techniques in Margaret Drabble’s Novels.” *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 16, No. 3. (pp. 179-191).
- Buran, Sumeyra. (2020, August 18). “Violence against Women in Science: The Future of Gender and Science in Gwyneth Jones’s *Life*.” *Critique: Studies in Contemporary Ficiton*, Retrieved from <https://doi.org/10.1080/00111619.2020.1803195>.

- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge.
- . *Your Behavior Creates Your Gender*, Short Video on *BigThink.com*. 2010. 09 December 2015. <<http://bigthink.com/videos/your-behavior-creates-your-gender>>.
- Chafetz, Janet Saltzman and Hagan, Jacqueline (2003). "The Gender Division of Labor and Family Change in Industrial Societies, A Theoretical Accounting." *Family: Critical Concepts in Sociology*, David Cheal (ed). London: Routledge.
- Cunningham, Gail (1982). "Women and Children First: The Novels of Margaret Drabble." *Twentieth Century Women Novelists*, Thomas F. Staley (ed). Totowa, N.J.: Barnes & Noble Books. (pp. 130-152).
- De Beauvoir, Simone (1952). *The Second Sex*. H.M. Parsley (ed). New York: Alfred A. Knopf, Inc.
- Drabble, Margaret (1973). "A Woman Writer." *Books*, Vol. 11, (September). (pp.4-6).
- (1972). "How Not To Be Afraid of Virginia Woolf." *Ms. Magazine*, November. (pp. 68- 70).
- (1968). *The Millstone*. USA: Harvest, Harcourt Brace & Company.
- Ebert, Teresa L. (1991). "The 'Difference' of Postmodern Feminism." *College English*, Vol. 53, No. 8. (pp. 886–904).
- Felski, Rita (1989). *Beyond Feminist Aesthetics*. Harvard University Press.
- Firchow, Peter E. (1976). "Rosamund's Complaint: Margaret Drabble's *The Millstone* (1966)." *Old Lines, New Forces: Essays on the Contemporary British Novel, 1960-1970*, Robert K. Morris (ed.). Rutherford: Fairleigh Dickinson UP.
- Friedan, Betty (2001). *The Feminine Mystique*. United Kingdom: W. W. Norton.
- Giroux, Henry A. (1991). *Postmodernism, Feminism, and Cultural Politics: Redrawing Educational Boundaries*. United States: State University of New York Press.
- Gubar, Susan, and Gilbert, Sandra M. (2000). *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. United Kingdom: Yale University Press.
- Guenther, Katja M. (2010). "Feminist Organizing Under Socialism and Capitalism A World Reopened." *Making Their Place: Feminism After Socialism in Eastern Germany*. California: Stanford University.
- Hardin, Nancy S. (1973a). "An Interview with Margaret Drabble." *Contemporary Literature*, Vol. 14, No. 3. (pp. 273-295).
- (1973b). "Drabble's *The Millstone*: A Fable of Our Times." *Critique*, Vol. 15. (pp. 22-34).
- Heilbrun, Carolyn G. (1993). *Reinventing Womanhood*. United States: Norton.
- Hekman, Susan J. (2013). *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*. Germany: Wiley.
- Heward, Christine (1996). "Women and Careers in Higher Education: What is the Problem?" *Breaking Boundaries: Women in Higher Education*, Louise Morley and Val Walsh (ed). London: Taylor & Francis.
- Horney, K. (1926) "The flight from womanhood: the masculinity complex in women as viewed by men and by women." *Internat J. Psycho-Anal*, Vol. 7. (pp. 324–339).
- Hutcheon, Linda (1998). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

- Josselson, Ruthellen (1998). *Revising Herself: The Story of Women's Identity from College to Midlife*. United States: Oxford University Press.
- Keller, Evelyn Fox (1985). *Reflections on Gender and Science*. New Haven: Yale University Press.
- Kottiswari, W. S. (2008). *Postmodern feminist writers*. India: Sarup & Sons.
- Kümbet, Pelin (2018). "Psyche Unveiled: A Palpable Example of Female Gothic Genre, Ann Radcliffe's the Mysteries of Udolpho." *KOSBED*, Vol. 36. (pp. 77-94).
- Labovitz, Esther Kleinbord (1986). *The Myth of the Heroine: The Female Bildungsroman in the Twentieth Century*. New York: Peter Lang.
- Laing, Ronald David (1978). *The Divided Self*. London: Penguin.
- Lee, Alison (1990). *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. New York: Routledge.
- Libby, Marion Vlastos (1975). "Fate and Feminism in the Novels of Margaret Drabble." *Contemporary Literature*, Vol. 16, No. 2. (pp. 175-192).
- Martins Lamb, Vanessa (2011). *The 1950's and the 1960's American Woman: the Transition from the "Housewife" to the Feminist*. Diss. Toulon U, Toulon: Dépôt universitaire de Mémoires après soutenance. < <http://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00680821>>.
- McGuire, Meredith B. (2008) *Religion: The Social Context*. Fifth Edition. United States: Waveland Press.
- Myer, Valerie Grosvenor, *Drabble: A Reader's Guide*, London: Vision, 1991.
- Nancy Poland (1975). "Margaret Drabble: 'There Must Be a Lot of People Like Me.'" *Midwest Quarterly*, Vol. 16, No. 3. (pp. 255-67).
- Nicholson, Linda J. (ed) (2013). *Feminism/Postmodernism*. United States, Taylor & Francis.
- Ollerenshaw, Kathleen (1961). *Education of Girls*. London: Faber and Faber.
- Özer Taniyan, Reyhan (2012). "A Heterotopian Novel: Atwood's *The Handmaid's Tale*." *Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences*, Vol. 9, No. 2. (pp. 251-259).
- Parpart, Jane L. and Marchand, Marianne H. (2003). *Feminism/ Postmodernism/ Development*. N.p., Taylor & Francis.
- Rayson, Ann (1978). "Motherhood in the Novels of Margaret Drabble." *Frontiers: A Journal of Women Studies*, Vol. 3, No. 2. (pp. 43-46).
- Rose, Ellen Cronan (1980). *The Novels of Margaret Drabble: Equivocal Figures*. London: Macmillan.
- Seiler- Franklin, Carol (1979). *Boulder-pushers: Women in the Fiction of Margaret Drabble, Doris Lessing, and Iris Murdoch*. Bern: Peter Lang.
- Showalter, Elaine (1977). *A Literary of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. United Kingdom: Princeton University Press.
- Smith, Rosi (2008). "Seeing Through the Bell Jar: Distorted Female Identity in Cold War America." *Aspeers*, Vol. 1. (pp. 33-55).
- Soule, George (1998). *Four British Women Novelists: Anita Brookner, Margaret Drabble, Iris Murdoch, Barbara Pym: an Annotated and Critical Secondary Bibliography*. United Kingdom: Scarecrow Press.
- Speelman, G. M. (2001). *Keeping Faith: Muslim-Christian Couples and Interreligious Dialogue*. Netherlands: Rijksuniversiteit Groningen.

- Spitzer, Susan (1978). "Fantasy and Femaleness in Margaret Drabble's "The Millstone." *A Forum on Fiction*, Vol. 11, No. 3. (pp. 227-247).
- Stratton, Jon (1990). *Writing Sites: A Genealogy of the Postmodern World*. Ann Arbor: U of Michigan P.
- Suleiman, Susan Rubin (1985). "Writing and Motherhood." *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Shirley Nelson Garner et al (eds), Ithaca: Cornell University Press. (pp. 352-377).
- Tapaswi, Suhasini (2004). *Feminine Sensibility in the Novels of Margaret Drabble: An Interpretation and Evolution*. Indian: Atlantic.
- Taylor, Charles (1992). *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Waugh, Patricia (2012). *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. N.p., Taylor & Francis.
- Wojcik-Andrews, Ian (1995). *Margaret Drabble's Female Bildungsromane: Theory, Genre, and Gender*. New York: Peter Lang.
- Yoon, Sarah, and Muck, Terry (2015). *Identity Crisis: Standing Between Two Identities of Women Believers from Muslim Backgrounds in Jordan*. United States: Wipf and Stock Publishers.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Glamorizing Naturecultures: Traditional Village Plays and Pastoral Tradition

ASST. PROF. ZÜMRE GİZEM YILMAZ KARAHAN*

Abstract

Anatolian village plays and pastoral tradition commonly celebrate the harmonious interactions between people and the physical environments and display how such material interactions are warranted upon an anthropocentric desire for power and control over the natural world. Both relying on early rituals as their sources, these early ritualistic performances indicate the dependence of the social life on agricultural, material and meteorological events. This indication coordinates these works with popular celebrations of the co-evolution of the human and the nonhuman. By this way, these ritualistic plays also uncover a materialist undercurrent about the acknowledgement of Naturecultures in that cultural changes are based on natural formations, or vice versa, hence producing a reciprocal relational network. However, this acknowledgement celebrates natural events only for the benefit of the human realm, hinting at weak anthropocentrism. As we will see in these works, union with the environmental forces is important for the survival of the human species. This union is further necessary to avoid punishment from venomous natural beings. In this respect, these cultural performances help us see very different sets of relations with more-than-human habitats. Elaborating on this complicated representation within different sets of relations, this article will analyse traditional folk performances and pastoral tradition in terms of their representing Naturalcultural formations.

Keywords: traditional village plays, Anatolian folk performance, pastoral, pastoral tradition, Naturecultures

DOĞAKÜLTÜRLERİ BÜYÜLEMEK: KÖY SEYİRLİK OYUNLARI VE PASTORAL GELENEK

Öz

Anadolu köy seyirlik oyunları ve pastoral gelenek ortak olarak hem insanlar ve fiziksel çevreler arasındaki birlikteliği kutlamakta hem de bu tarz maddesel ilişkilerin nasıl doğa üzerinde insan merkezli bir kontrol ve güç kurma isteğine bağlı olduğunu göstermektedir. Kaynak olarak daha önceki kırsal geleneklere dayanan her iki gelenek de sosyal hayatın tarımsal, maddesel ve meteorolojik olaylara bağlı olduğunu gösterir. Bu bağlılık, bu tip eserleri insan ve insan olmayanın birlikte evriminin popüler kutlamalarına dönüştürür. Bu şekilde, kültürel değişimler doğal oluşumlara, ya da tam tersi, bağlı olduğundan, dolayısıyla karşılıklı bir ilişki ağı oluşturduklarından, bu kırsal oyunlar aynı zamanda Doğakültürler için maddesel bir algı altyapısı da oluşturur. Ama yine de Doğakültürün birlikteliğinin bu şekilde kabul edilmiş olması yalnızca

* Ankara Sos. Bil. Ün. Yabancı Diller Fakültesi, İngiliz DE Böl. orcid.org/0000-0003-3148-2447
Gönderim tarihi: 10.08.2020 Kabul tarihi: 01.11.2020

insan çıkarı içindir, bu sebeple de zayıf insan merkeziliğine bir gönderme yapar. Bu tip eserlerde göreceğimiz üzere, çevresel faktörlerle uyumlu bir birliktelik içinde olmak insan türünün devamı için önemlidir. Bu birliktelik aynı zamanda kötü doğal varlıkların cezalandırmasından da uzak durmak için gereklidir. Bu açıdan, bu kültürel performanslar insan olmayan yaşam alanlarıyla çok farklı ilişkiler görmemizi sağlar. Bu makale, farklı ilişkiler içerisindeki karışık temsil üzerinden, köy seyirlik oyunlarını ve pastoral geleneğini Doğakültürel oluşumları göstermesi bakımından analiz edecektir.

Anahtar sözcükler: geleneksel köy seyirlik oyunları, Anadolu köy performansları, pastoral, pastoral gelenek, Doğakültür

Rooted in the beginnings of humanity, traditional village plays are folk performances with crude drama including songs, dances, imitations, and mimicry. According to the theatre scholar Metin And, they may have “originated in the shamanistic rituals of the Ural-Altai region, which was the birthplace of the Turkish people, or perhaps it was part of the folklore of the Phrygian or Hittite civilizations of Anatolia” and “from festivals honouring such gods as Dionysios, Attis and Osiris, or from the Egyptian mysteries celebrated in Eleusis and other places” (1975, p. 9). These crude plays show a conflicting representation, though, since they “invited humanity to [a celebration of the cultural cooperation with] nature” (Şenocak, 2016, p. 249)¹ on the one hand. On the other hand, the inducement of such performative rituals results from the desire to affect the natural spirits for the betterment of human sphere through performative and ritualistic satisfaction. This illustrates how people do things that they believed “have positive influences on the ecological cycle” and how they interfere with “the ecological phenomena” (Çetin, 2006, p. 190). The interference indeed stemmed from a selfish expectation of more crops and softer climates. The main target of these performances is, thus, “to increase the fertility of the soil and to ensure that the animals reproduce in a healthy environment and in many numbers” (Özhan, 1999, p. 109), which actually suits human desires. This results in a crucial point that needs attention in relation to these performances: do they put harmonious union with nature with their emphasis on Naturecultures² on market by taking all elemental bodies into consideration? Or, do they support the necessity of an anthropocentric intrusion prerequisite for this harmonious union?

On the surface, these plays point to Anatolian environmental consciousness in their celebration of the embeddedness of elemental cycles into daily lives. Indeed, human beings pretend to celebrate this embeddedness only for the betterment of their cultural prosperity; therefore, these plays turn into a cheat treat. In this sense, the fact that most village plays either portray nonhuman animals as central figures or employ animal disguises—including those of

¹ Throughout this chapter, all the Turkish sources are translated by the author.

² NatureCulture, as a term, underline the co-existence of discursive and material formations, hence pointing to the co-evolution of nature and culture. Inspired by Haraway’s note “We’ve never been human,” NatureCulture hints at these two inseparable two dynamics. That is to say, this term, developed with the principles of new materialisms and posthumanisms (see Donna Haraway, Katherine Hayles, Karen Barad etc.) basically challenges the grand dichotomy between Nature and Culture, and gives equal importance to the material agency and the social one.

camels, horses (sometimes as hobby-horses), bears, [...] hedgehogs, [...] gazelles etc. (And, 1999, p. 23)—reveals a shallow respect for nature. These plays also mark important cultural dates in relation with natural cycles. Similarly, the names of months—Offspring pouring (*Döl dökümü*), Flower month (*Çiçek ayı*), Rain month (*Yağmur ayı*), Harvest month (*Orağ ayı*), Wine month (*Şarap ayı*), Ram pairing (*Koç katımı*) (And, 1970, p. 20)—also seem to underline the intrinsic value of elemental and environmental cycles, yet revealing a pseudo-respect for the nonhuman world. In other words, while taking cognizance of the importance of natural forces in the survival of our species, these plays intrinsically categorize those forces as volatile, threatening, and unreliable. Such negative connotations ironically beckon a fear and respect of nature at the same time, which is quite problematic.

These dramatic village plays also disclose a yearning for control over the physical environments. Mevlüt Özhan delineates the purpose of these ritualistic rustic plays, stating that they picture the endeavours of humanity trying to control natural/environmental forces with the aim of rendering themselves strong against Nature (1999, p. 95). This is closely related to ecophobia, developed by Simon C. Estok and theorizing humans' attempts to control the environment as they feel an inherent loathing and fear for the uncontrolled spheres. Granting Brian Deyo's queries, "does anthropocentrism not reveal itself to be driven by an irrational desire for mastery and control that is itself driven in some way by ecophobia? The fear and hatred of that which is beyond our full mastery and control ...?" (Deyo, 2018, p. 202). Attending to these queries, while offering potentially biophilic relations with "such drives as union with nature and natural life" (Sokullu, 1979, p. 82), these plays also gesture toward an ecophobic relationship by representing uncontrollable forces as evil formations, hence creating a complicated set of relations.

One dramatic example of such a relationship is in *The Play of Hindering the Course of Water* from Çankırı, a small city in the north of Turkey. Mevlüt Özhan explains that this Anatolian village play takes place "on the day of Hidrellez (the 40th day after the spring equinox, May 6th, popularly considered as the beginning of summer)" (1999, p. 101). The play dramatizes the village life with children playing in a stream. However, this harmonious cycle is interrupted by an Arab³ whose face is black with paint. The Arab prevents children from playing by sprinkling water onto them with a ladle. A white-bearded old man (the traditional Turkish figure *Akdede*) appears and sits on a rock. The Arab tries to prevent the water from running with stones and disregards the children's efforts to stop him. Meanwhile *Akdede* stands up and warns him against famine that will result from his actions. The Arab, then, says that he will only stop if he can marry a woman from the village. However, the last single woman has just gotten married and happens to pass into the stream with the groom right at that moment. Out of wrath, the Arab removes the stones, as a result of which running waters kill the bride and the groom (Özhan, 1999, p. 101). But in the end, they are resurrected, and their union becomes a symbol for the restoration of the stream purified from the evil Arab, which is then celebrated with halay (a traditional Turkish folk dance). The Arab's

³ As Metin And succinctly underscores, "Anatolian peasant dramas often include Arab, a black-faced individual, dressed in a black goat or sheepskin, who represents night or winter. His opponent, in emphatic contrast, is usually white-bearded and wears a white goat or sheepskin" (And 1975, 10).

close connection with the mysteries of nature-magic bonds a correlation here: The Arab provides an adversary for the Turkish culture as much as a distorted environment becomes an enemy of a harmonious culture, thereby forming “a dramatic contest representing two opposing principles” (And, 1999, p. 16), which are death and resurrection. To put it another way, any cultural intervention into the ecological balance implies a social collapse. Yet, the play also projects that resurrection is warranted only on control. Order is restored only after controlling both the Arab and the distorted environment. The intervention of a cultural figure (the Arab) into the course of a natural cycle co-locates anti-Arabism with a potentially ecophobic yearning for control over the land. Therefore, the play problematizes human engagements with the physical environments.

The pastoral tradition of the Western literature also implies the same problematic relationship.⁴ Economy, during the Classical Period and the Renaissance in which the pastoral tradition was dominant, was based mainly on agricultural sustainability. Unlike Anatolian traditional village plays, though, pastoral works are not ritualistic performances, rather written works. Nevertheless, Paul Alpers, in his monumental work *What is Pastoral?* (1996), claims that “[a]part from the happy confusion of definitions, it is clear to no one, experts or novices, what works count as pastoral, or – perhaps a form of the same question – whether pastoral is a historically delimited or permanent literary type” (p. 8). The main reason is the abundance of the thematic representations of idyllic and pure nature against the social evils and wrongdoings of human beings in every genre. Accordingly, “[m]ost epics of the period [...] are studded with pastoral landscapes” (Loughrey, 1984, p. 12). Charles Martindale, for instance, indicates the use of pastoral elements in *Iliad* and *Odyssey*, exemplifying “the shield of Achilles which includes a vignette of music at a grape harvest, Calypso’s island, the gardens of Alcinous, rustic scenes and characters in Ithaca [...] [along with] the enchanted landscape setting at the opening of Plato’s *Phaedrus* that has nothing to teach Socrates, lover of the city” (1997, p. 107). Nonetheless, the distinction of the pastoral tradition exercises itself in that

as opposed to epic and tragedy, with their ideas of heroic autonomy and isolation, it takes human life to be inherently a matter of common plights and common pleasures. Pastoral poetry represents these plights and these pleasures as shared and accepted, but it avoids naiveté and sentimentality because its usages retain an awareness of their conditions – the limitations that are seen to define, in the literal sense, any life, and their intensification in situations of separation and loss that can and must be dealt with, but are not to be denied or overcome. (Alpers, 1996, p. 93)

Similar to traditional folk performances, pastoral works also put the elemental and natural bodies and formations into the focal priority. The crucial role of the sheep in all pastoral works contribute to this argument. Nevertheless, the sheep in these works are at the service of the human abuse, thus revealing how these works are warranted on problematic relational networks between the human and the nonhuman. Julian Yates in “*Oves et Singulatim: A Multispecies Impression*” refers to the sheep as the “[c]ontested beings that live of the margins of these genres” (2016, p. 178). Yates further exemplifies the instrumental value of the nonhuman with the example of the pastoral

⁴ A similar argument was introduced by the author in her PhD Dissertation entitled “The Discord Between the Elements and Human Nature: Ecophobia and Renaissance English Drama” (2018).

sheep by means of Leonard Mascall's "A Praise of Sheepe" from his husbandry text entitled *The First Booke of Cattel* (1591):

These Cattel (Sheepe) among the rest,
 Is counted for man one of the best.
 No harmfull beast nor hurt at all,
 His fleece of wooll doth cloath vs all:
 Which keeps vs from the extreame colde:
 His flesh doth feed both yonge and olde.
 His tallow makes the candles white,
 To burne and serue vs day and night.
 His skinne doth pleasure diuers wayes,
 To write, to weare at all assayes.
 His guts, therof we make wheele strings,
 They vse his bones to other things.
 His hornes some shepeheardes will not loose,
 Because therewith they patch their shoes.
 His dung is chiefe I vnderstand,
 To helpe and dung the plowmans land.
 Therefore the sheep among the rest,
 He is for man a worthy beast. (2016, p. 178)

Principally, pastoral derived from the Greek poet Theocritus's bucolic poetry and his pastoral poems which he wrote in the *Idylls*. The term bucolic, coined by Theocritus, itself comes from a rural background, *boukolos*, which means cowherd (Alpers, 1996, p. 147). Theocritus's *Idylls* is accepted as the first literary example of the pastoral tradition "in three forms [...] [that] have persisted down to the present time: the monologue, in which the despairing lover is pictured singing his song of complaint; the dialogue, in which two or more shepherds sing without having any fixed subjects; and the dialogue with a singing-match" (Shackford, 1904, p. 587). However, it was Virgil, rather than Theocritus, who more explicitly established the rules of the pastoral tradition in his *Eclogues*. As regards, Paul Alpers sets the distinction between these two poets underscoring that

[h]istorically it was the work of both poet, with Virgil coordinating and making more explicit what was implicit in Theocritus's bucolic representations. For example, the various senses in which a pastoral singer sings *for* someone are all present in the *Idylls*, but it is Virgil who made them thematically explicit and connected them with each other. His transformation of Theocritean bucolic is as much a matter of form as of theme and symbol: where Theocritus's pastorals are part of a larger collection of poems, from which they are not easily differentiated, the *Eclogues* are a coherent book. The older view of the relation between the two poets was that, in Schiller's terms, Theocritus played 'naïve' to Virgil's 'sentimental.'. (1996, p. 138)

What is common to both poets is how pastoral works underscore a well-being state in consequence of a harmonious unity with Nature through "lying in a green spot; seeing a far off (*procul*) sight which both bounds one's world and gives play to the imagination; and, finally, the details and pleasures of innocent feeding" (Alpers, 1996, p. 169). From this perspective, like traditional village

performances, the pastoral tradition implies an “instinctive harmony that the shepherd has achieved with the non-human world he inhabits” (Gifford, 1999, p. 8). This view that “the country as cooperation with nature, the city and industry as overriding and transforming it” (Williams, 1973, p. 352), however, imagines nature as a simple, passive and peaceful entity where humans can escape from the unsteadiness of city life. This escape also points to another thing: Longing for pristine nature that humans enjoyed before the Fall from the Garden of Eden. This longing indeed resulted from the rapid spread of cities and capitalist practices. Attending to Terry Gifford’s statement that the pastoral tradition “is essentially a discourse of retreat which may [...] either simply *escape* from the complexities of the city, the court, the present, ‘our manners’, or *explore* them” (1999, p. 46), it seems apt to present the pastoral tradition as an escape from the polluted nature towards the pure fictional portrayals of the uncorrupted physical environments.

Marked by the re-discovery of ancient classics and a consequent humanism, the Renaissance witnessed an enormous interest in the pastoral tradition at large in terms of raising complaints of the corruption of the city. Most of the influential poets of the time wrote sets of pastoral poetry, including the Italian poet Mantuan’s *Eclogues* in 1498 which “directly inspired the first clumsy attempt at formal pastoral in English, Alexanders Barclay’s five *Eclogues*” (Loughrey, 1984, p. 11) as well as Barnabe Googe’s eclogues which were printed in 1563 (Little, 2013, p. 49). In spite of the eminent Victorian critic William Hazlitt’s pessimistic attitude obvious in his statement that “[w]e have few good pastorals in the language. Our manners are not Arcadian; our climate is not an eternal spring; our age is not the age of gold” (qtd in Gifford, 1999, p. 45), there was a great deal of interest in the pastoral tradition in Renaissance England, too, especially after “the rediscovery of Virgil’s *Eclogues*, which were first printed in England by Wynkyn de Worde in 1512” (Little, 2013, p. 2). Therefore, the pastoral tradition in England initiated with the adoption of the Virgilian style which can be traced in such important works as Sir Philip Sidney’s *Arcadia* (1570), Edmund Spenser’s *The Shepheardes Calender* (1579), and Christopher Marlowe’s poem “The passionate Shepheard to his love.”

One can further trace the pastoral tradition not only on page but also on stage with various examples of pastoral dramas. The Italian writer Torquato Tasso’s play entitled *Aminta* (1573), representing “the creation of a princely court, in which the shepherd is an idealized mask, a courtly disguise: a traditionally innocent figure through whom, paradoxically, intrigue can be elaborated” (Williams, 1973, p. 32), is among the first examples of European pastoral drama. Apart from Tasso, “George Peele’s court entertainment *The Araynement of Paris* (subtitled “A Pastorall” when published in 1584)” is also another pastoral drama “[as] a succession of eclogue-like scenes, some of them deriving from *The Shepheardes Calender*, which had recently given English literature its first Virgilian eclogue book” (Alpers, 1996, p. 70). Apart from pastoral dramas, pastoral elements used in various plays also demand consideration as an important impediment to comprehend the Naturalcultural perception of the time. As an expert at sprinkling the pastoral contrast between the chaotic city and the idyllic country into his plays such as *A Midsummer Night’s Dream* (1597) and *As You Like it* (1599), William Shakespeare underlines how humans are enmeshed with material practices and planetary processes. Shakespeare also shows how archaic

environmental landscape gradually dissolves into the dominance of the forest imagery and the garden estates. This shift in the environmental portrayals for a pastoral landscape coincides with the spreading of the garden and forest culture at the time, which again emphasises the reciprocal influence of natural and cultural formations over the literature of the time.

Such thematic changes make inroads into an evaluation of the period as a whole. Forest and garden imageries in the early modern literature are significant in tracking how humans strived to tame nature according to their aesthetics, hence separating Nature and Culture and denying their reciprocal influence over one another. That is to say, the physical environment is fashioned in accordance with human discourses, which points to anthropocentric and ecophobic desire to control and tame a so-called wild Nature. In the early modern period, as John Stow in *A Survey of London Written in the Year 1598* illustrates, “[e]verywhere outside the houses of those living in the suburbs are joined to them, planted with trees, the spacious and beautiful gardens of the citizens” (2009, p. 16). This gardening practice venally depends on ecophobic practices though it seems to be celebrating how earth and human domain are intermingled. To put it somewhat differently, the existence of earth is reduced to human agency. Consequently, such thinking coordinates Nature with a passive entity. Similar to gardening practices of the time, Martyn Whittock describes early modern forests as “not necessarily areas of extensive woodland. Nor were they necessarily areas of poor agricultural land” (2009, p. 37) as the purpose for producing forests was to protect game and hunting animals (p. 38) for royalty. On similar grounds, N. D. G. James highlights in *A History of English Forestry* (1981) that “[i]n early times a forest was an area or district reserved to the king for hunting and the fact that trees may have been growing in some parts of it was largely incidental” (p. 1-2). Like Renaissance gardens, the early modern forest⁵, therefore, has a thwarted agency to serve the human need for pleasure. As a matter of fact, practices of gardening and forest, and the like, are isomorphic with an ecophobic desire for control enmeshed with an anthropocentric fear of losing the privileged agency as the Maker and the Interpreter of the world.

Furthermore, the burst of the pastoral tradition in the Renaissance coincided with a period of agricultural crisis especially as a result of the enclosure of the common lands for pasturing sheep. Raymond Williams aptly notes that “the clearance of woodlands, for timber, for fuel and for pasture, and the drive for more pasture, in the growth of the wool trade, led to major enclosures, the destruction of many arable villages, and the rapid development of new kinds of capitalist landlord” (1973, p. 53). Additionally, the Renaissance Europe was suffering from a polluted environment; therefore, people were seeking a literary refuge in the idyllic landscapes drawn in pastoral works because their material realm was polluted, and “all you could see was the hot glow of fire in the forge, a hollow brick table full of coals” (Fletcher, 1967, p. 41). In his book *Environmental Degradation in Jacobean Drama* (2013), Bruce Boehrer collects environmental problems of the time under three headings as ‘concentrations of pollutants,’ ‘improper land use,’ and ‘natural disasters’ by contending that “[f]or concentrations of pollutants, there is atmospheric coal dust, the runoff from tanneries, and so forth; for improper land use, there is deforestation,

⁵ One should make a differentiation between forest and woods here as forest is more of a cultural entity while woods occur without human intervention.

enclosure (both urban and rural), and fen drainage; for natural disasters, bubonic plague and syphilis spring quickly to mind. Each of these features [...] has its roots in human manipulation of the natural environment" (p. 2).

In the light of these discussions, both traditions – Anatolian village plays and the pastoral tradition – have double edges. Here the question should be what they do convey from generations to generations. What if, in lieu of a love and respect for Nature, these plays trigger tendencies to strengthen anthropocentric desire for taming the physical environment as the status quo? What if these works deploy the physical environment as a cruel entity trying to devour humanity, hence worsening the Naturalcultural perceptions? By segregating nature and culture, these works indeed ignite the historic grand struggle, hence making inroads into the cultural domination over the physical environments. Disavowing the material agency independent from humanity, these works are attuned to anthropocentricism, ecophobia, and dominion. Granting the cogency of a post-human age, we should work hard to destabilize human being from their privileged chairs and degrade them into one of the factors in Naturalcultural formations. And these works apparently do not do that. They do glamorize Naturecultures for the benefit of human beings.

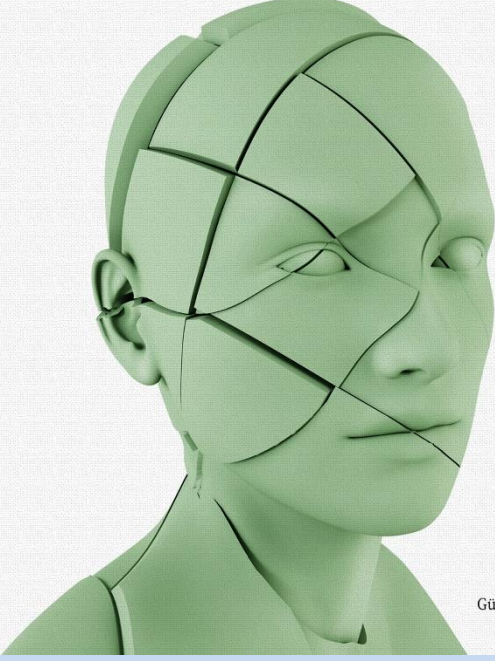
BIBLIOGRAPHY

- Alpers, Paul (1996). *What is Pastoral?* Chicago: The University of Chicago Press.
- And, Metin (1970). *100 Soruda Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- And, Metin (1975). *Karagöz: Turkish Shadow Theatre*. Ankara: Dost Yayınları.
- And, Metin (1999). "Traditional Performances in Turkey." *The Traditional Turkish Theatre*, edited by Mevlüt Özhan, 7-52. Ankara: Ministry of Culture Publications.
- Boehrer, Bruce (2013). *Environmental Degradation in Jacobean Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Çetin, Cengiz (2006). "Anadolu'da Bereket Kültü ve Anadolu Türk Köylüsü Seyirlik Oyunlarına Yansıması." *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 46, no. 1, 189-210.
- Deyo, Brian (2018). "Tragedy, Ecophobia, and Animality in the Anthropocene." *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment*, edited by Kyle Bladow and Jennifer Ladino, 195-212. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Fletcher, Anthony (1967). *Elizabethan Village*. London: Longman.
- Gifford, Terry (1999). *Pastoral*. London: Routledge.
- James, N. D. G (1981). *A History of English Forestry*. Oxford: Basil Blackwell.
- Little, Katherine C (2013). *Transforming Work: Early Modern Pastoral and Late Medieval Poetry*. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press.
- Loughrey, Bryan (1984). "Introduction." *The Pastoral Mode: A Casebook*, edited by Bryan Loughrey, 8-24. London: MacMillan.
- Martindale, Charles (1997). "Green Politics: the Eclogues." *The Cambridge Companion to Virgil*, edited by Charles Martindale, 107-24. Cambridge: Cambridge University Press
- Özhan, Mevlüt (1999). "Dramatic Village Performances." In *The Traditional Turkish Theatre*, edited by Mevlüt Özhan, 95-127. Ankara: Ministry of Culture Publications.

- Shackford, Martha Hale (1904). "A Definition of the Pastoral Idyll." *PMLA* 19.4, 583-92. *JSTOR*.
Web. Access date: 25.05.2015.
- Sokullu, Sevinç (1979). *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Stow, John (2009). *A Survey of London Written in the Year 1598*. Stroud: The History Press.
- Şenocak, Ebru (2016). "Köy Seyirlik Oyunlarında Mit, Edebiyat ve Toplum İlişkisi." In *Bartın Üniversitesi Uluslararası Edebiyat ve Toplum Sempozyumu Bildiriler Kitabı Cilt 2*, 241-56.
- Whittock, Martyn (2009). *A Brief History of Life in the Middle Ages: Scenes from the Town and Countryside of Medieval England*. London: Running Press.
- Williams, Raymond (1973). *The Country and the City*. London: Cox and Wyman.
- Yates, Julian (2016). "Oves et Singulatim: A Multispecies Impression." *Renaissance Posthumanism*, edited by Joseph Campana and Scott Maisano, 167-94. New York: Fordham University Press.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

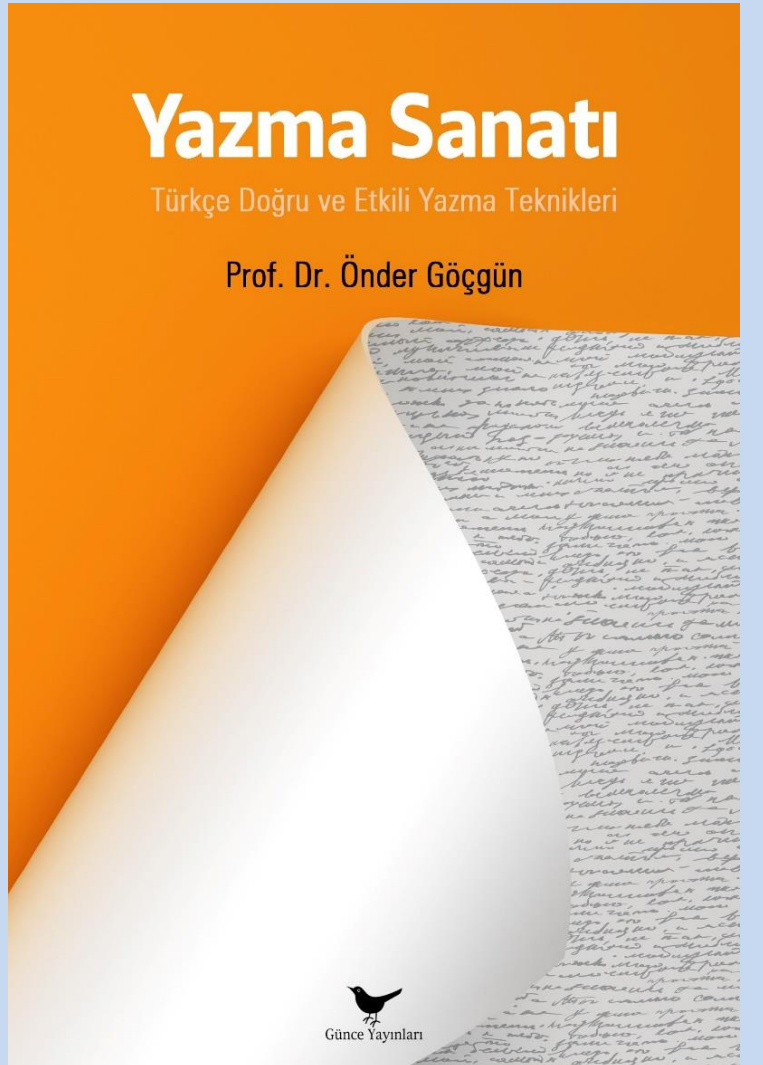


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

A Mockery of Class-Conscious Britain: John Arden's *Live like Pigs*

DR. BAŞAK AĞIN*

Abstract

John Arden's 1961 play *Live like Pigs* presents a mockery of the clash between British underclass, working class, and middle class. In its playful tone that is enhanced by the juxtaposition of the prosaic language with the poetic use of songs, the seventeen-scene play aims to make fun of class-conscious British society in a bitter way. With several characters representing the underclass way of life, such as Old Croaker, Blackmouth, and Daffodil, as well as the Sailor's household, the play touches upon several behavioral codes and living patterns in the multiple layers of the class-conscious society of Britain. Those codes and patterns vary from conforming or not conforming to the expectations of the government and society as a whole, economic dependence on welfare support, the use of the gardens as tools of establishing the norms of moral and aesthetic values, as well as expected gender roles. This article seeks to read Arden's play closely from a cultural studies perspective, which reveals the author's mockery of the clash between these three classes. Using the theories of hegemony and ideology as a springboard for discussion, it analyzes how these three classes are in a power struggle with one another.

Keywords: hegemony, ideology, power struggle, class-consciousness, class identity, John Arden, *Live like Pigs*

İNGİLİZ TOPLUMUNDA SINIF FARKINDALIĞININ HİCVİ: JOHN ARDEN'İN *LIVE LIKE PIGS* TİYATRO OYUNU

Öz

John Arden'in 1961 tarihli oyunu *Live like Pigs*, İngiliz alt sınıfı, işçi sınıfı ve orta sınıfı arasındaki çatışmanın bir hicvini sunmaktadır. Düz yazı diliyle şarkıların şiirsel kullanımının bir araya getirilmesi yoluyla oyunbaz bir tona sahip olan on yedi sahnelik bu tiyatro oyunu, Britanya toplumunun sınıflar arası fark konusundaki hassasiyetini ağızda acı bir tat bırakacak biçimde alaya almaktadır. Oyun, Old Croaker, Blackmouth ve Daffodil gibi karakterlerin yanı sıra, Sailor karakterinin tüm ailesi de dahil olmak üzere çeşitli karakterlerin temsil ettiği alt sınıf kavramı ile, Britanya'nın sınıf farkındalığı yüksek toplumunun sayısız katmanındaki çeşitli davranış kodlarına ve yaşam biçimlerine değinmektedir. Bu kodlar ve yaşam biçimleri, devlet ve bütün olarak toplumun beklentilerine uymak veya uymamak, refah desteğine duyulan ihtiyaç, ahlaki ve estetik değerlerin normlarını oluşturacak araçlar olarak bahçelerin kullanımı ve geleneksel toplumsal cinsiyet roller gibi pek çok açıdan çeşitlilik göstermektedir. Bu makale, Arden'in oyununu, yazarın bu üç sınıf arasındaki çatışmayı hicvedişini gözler önüne seren kültürel çalışmalar perspektifinden

* ODTÜ Yabancı Diller YO Temel İngilizce Böl. bashak@gmail.com, orcid.org/0000-0002-4323-3686
Gönderim tarihi: 09.08.2020
Kabul tarihi: 03.12.2020

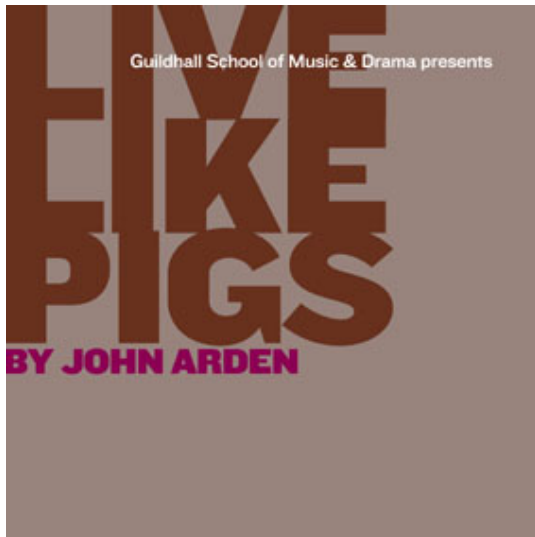
yakın okuma tekniği ile incelemeyi hedeflemektedir. Hegemonya ve ideoloji kuramlarını tartışmanın alt yapısı olarak kullanan makale, bu üç sınıfın birbiriyle nasıl iktidar mücadelesine girdiğini irdelemektedir.

Anahtar sözcükler: hegemonya, ideoloji, iktidar mücadelesi, sınıfsal farkındalık, sınıf kimliği, John Arden, *Live like Pigs*

First presented on stage in 1958 and published in 1961, John Arden's seventeen-scene play *Live like Pigs* aims to make fun of class-conscious British society in a bitter way. It is a dramatic example of class-consciousness, as it presents a life-like representation of British underclass, working class, and middle class. This article seeks to read the play closely from a cultural studies perspective, which reveals the author's mockery of the clash between these three classes. It employs the term *underclass* to refer to the socially and economically marginalized groups of people, as represented by some of the characters in the play, such as Old Croaker, Blackmouth, and Daffodil, as well as the Sailor's household. Although the term is quite debated among conservatives and liberals alike, regarding whether it is offensive or not, as William Julius Wilson (2002) argues in his chapter titled "From *The Truly Disadvantaged: The Inner City, the Underclass, and Public Policy*," the lack of terminology to distinguish these representations from those of other social and economic classes leads one to use such a term. The term *lower class* and its dichotomous counterpart *upper class* are also used at times to denote the hierarchical line among classes rather than to indicate one particular group. In other words, in this article, the word *upper class* does not denote its original meaning.

The play involves prosaic dialogues as well as poetic songs with rhymes at the beginning of each scene, the purpose of which is to establish the atmosphere regarding the topic of the related scene. At the same time, the songs form the basis of an intended smooth transition between the scenes, as indicated by the introductory note at the very beginning of the script. This note, in fact, serves more than the function of an introduction, but it plays the role of a stage direction, suggesting that "the singing of the ballads should be in some way integrated into action or else cut out" (Arden, 1984, p. 102). With the help of this note, the playwright seems to show his desire to ensure the likelihood of an abrupt beginning for each scene.

There are fourteen major characters in the play; six male, seven female adults, and a female child, all of whom make up three different families, accompanied by a state official from the Local Housing Department, a police sergeant, and a doctor, all representing different segments of society. The play, through the use of various characters of diverse backgrounds, mocks the class-consciousness instilled in the multiple layers of British society. Arden, in this sense, successfully depicts how the idea of hegemony is expanded over a wide variety of parts in society. In other words, as Arden (1984) notes in his introduction, "[t]he Old Croaker-Blackmouth-Daffodil group have much the same effects upon Sailor's household as the Sawneys in general do upon the Jacksons" (p. 102). This argument requires a deepening of the term *hegemony* and how it is viewed by various established thinkers and scholars.



Originally theorized and developed by the Italian philosopher and politician Antonio Gramsci (1981-1937), hegemony broadly refers to a governing power for the ruling classes (Gramsci, 1990, p. 53). In the play, although the ruling classes are not dealt with, each social group is observed to have its own dynamic power relations with the preceding one in the hierarchy. In other words, each of those groups exerts hegemony over the one that precedes it, i.e., the one that is associated with, so to speak, a lower line in the *caste*. This resembles Gramsci's explanation about hegemony when he notes that it is an arena of power

struggle between two opposing forces within the social and cultural sphere (1990, p. 53). Since there are more than two opposing forces in the play, it is possible to think of these forces as pairs or dichotomies, where there is an opposition between the powerful and the weak, or the socio-economically disadvantaged. In this kind of dynamics, as Mike Cormack (1992) states, hegemony is observed to take place in a class-conscious society, "in which one social group has dominance over another" (p. 15). Therefore, in *Live like Pigs*, it is the advantaged ones that exert dominance over the less privileged or underprivileged groups, as expected.

The play takes place in a council estate in a northern English industrial town, which exemplifies the underclass, working class, and middle class alike. The Sawney family, who previously lived in the slum area, is now forced to move to a local housing estate provided by the government so that the slum areas will undergo restoration. This is given as typical of an underclass experience as the second and the third stanzas of the song in Scene One suggest:

But if you want your freedom kept
 You need to fight and strive
 Or else they'll come and catch you, Jack,
 And bind you up alive.

So rob their houses, tumble their girls,
 Break their windows and all,
 And scrawl your dirty words across
 The whitewashed prison wall (1984, 1, p. 105)

These lines are of utmost importance in understanding the behavioral codes of the Sawney family throughout the play. They "rob houses," "tumble girls," "break windows," and "scrawl dirty words" on public property (Arden, 1984, 1, p. 105). On the other hand, whether it is the Sawneys or it is the Old Croaker, Blackmouth, and Daffodil that are from underclass is open to debate. It is true that Sawneys cause trouble for the Jacksons and other *already established* families in the local housing area, but *the lowliest of all*, the trio cause further trouble for both the Sawneys and the rest in the neighborhood. All in all, from the Jacksons' perspective, the Sawney household and their never-leaving guests boil down to the same definition, which Wilson (2002) describes as "a

large population of low-income families and individuals whose behavior contrasted sharply with the behavior of the general population" (p. 261). This is where the audience observes the direct opposition between the Sawneys and the rest of the population in the neighborhood. The characters of Col, who seems to have a temporary job, and Blackmouth, who is unemployed, display signs of what Wilson calls "cycles of deprivation," mentioning the rising "rates of inner-city joblessness" (2002, p. 261). The Sawneys are the living example of such cycles because they are totally dependent on a system that they abuse. Whether this dependency is forced or by choice could have been debated if they had not sung the song at the beginning of the scene. The family further exemplifies Wilson's words explaining the commonality of "teenage pregnancies [and] out-of-wedlock births," when the characters Rosie, a young woman of early twenties and her ten-year-old daughter, Sally are considered (2002, p. 261). Other themes and characters that illustrate Wilson's observations are "female-headed families," as seen in the case of Old Croaker and Daffodil, "welfare dependency," which is obvious as the theme of the play in general, and "serious crime," of which Blackmouth is found guilty at the end of the play (2002, p. 261).

Apart from the constant referencing made by the playwright to the social shortcomings of the period as seen to be created by the characters in the play, there are several aspects to be examined in terms of class analysis in accordance with cultural studies. The first one of the issues is class mobility. In *Live like Pigs*, Arden is suggestive of a possibility of class mobility through the Jacksons, as Mrs. Jackson confesses in Scene Two that they used to live "past the Town Hall, down by the Catholic Church" on "mucky streets" (2, p. 113). Having been "moved out" by the state, whose plan to build new Corporation Offices seems to aim at reorganizing the city into an orderly condition, Mrs. Jackson announces her happiness to have climbed the stairs in terms of class: "Isn't it lovely here, though? Wide streets, bits of garden, and all" (Arden, 1984, 2, p. 113).

With her frequent mention of her husband, she puts an emphasis on family ties and signals that she is not from lower class anymore. Similarly, her neighborly attempts – which are encountered by unfriendly, even hostile manners of the Sawneys – are an indication of her conformist, rather than marginalized, attitude. In other words, Mrs. Jackson has become the wife of the Agent, which she sees as an important position, and hence, a means of boasting. On the other hand, the lack of ability to conform to the norms as indicated by the Sawneys causes them to end up where they have begun. Since the Sailor's household fail to look after their garden and home, they are moved out of their new accommodation supplied by the Housing Scheme. In this way, Arden implies that class mobility is only possible for those who are willing to accept the norms of society and for those who are able to live up to the standards that are expected from them.

As for the gardening issue, it is essential to underline that gardens stand for class in Britain. Hence, Mrs. Jackson brings up the garden topic repeatedly so as to tell the Sawneys to keep up appearances, and thus, she reminds her neighbors of their responsibilities, which they fall short of fulfilling. As a quickly adapted member of a working class family, Mrs. Jackson, in fact, symbolizes a strong link between gardening and class. This link is obvious in Joanna Bourke's *Gender, Class and Ethnicity* (1994), where the author draws attention to the correlation between

gardening and class, noting that gardening is more than a leisure time activity, which shapes the understanding of class in Britain. Bourke (1994) notes that after the 1920s onwards, there was an increase in the number of allotments and gardens with regard to council estates, and she adds that these “were championed as a way of alleviating the worst effects of poverty” (p. 71). In this sense, gardens not only helped *keep up appearances* but also “did provide an important supplement to the household’s diet” (Bourke, 1994, p. 71). It is also important to point out that malnutrition was a serious problem among the residents of the council estates, and without the food supplement from the gardens, this problem would yield irreversible effects. As a result of this, to improve self-sustenance among citizens, the local councils offered prizes for those whose front gardens looked attractive and the back productive; in fact, gardening held such a significant place in the council estates that it was put into school curriculum (Bourke, 1994, p. 72). It is for these reasons that the Sawneys’ not looking after their garden causes tension because the garden holds an economic value aside from its aesthetic aspect. The Sawneys persistently continue their dependence on the government for nutrition as well as accommodation, which results in their losing all the support.

On the other hand, Mrs. Jackson plays it according to the rule and sides with her new class, so she keeps warning to make a complaint about the Sawneys because they pose a threat to her newly gained class identity. Mrs. Jackson clearly does not want to be associated with those *underclass* people, due not only to economic reasons and the social norms they threaten but also to the way they endanger her moral values. After Rachel’s flirtatious fortune-telling session with Jackson in Scene Four, Mrs. Jackson states that she calls this kind of behavior a “disgrace,” and says: “If it goes on I shall make a complaint. They’ve no right to send people like that to live here” (Arden, 1984, 4, p. 120).

She further argues that “anything might happen” to their daughter, Doreen (Arden, 1984, 4, p. 120), so her looking down upon the newcomers is obvious. As *an established member* of the new community, she quickly forgets where she has come from and associates herself with those who are one level upwards.

This clear distinction made by Mrs. Jackson also underlines what is significant in terms of an eye-pleasing sight, which goes hand in hand with class and class-consciousness. In other words, class, behavioral codes, social norms, moral values, and the aesthetic aspect of gardening are interrelated, which can be explained by Jon Cook’s apt observation. Cook, in his chapter titled “Class, Taste and Space” in *Cultural Studies and the Working* (2000), emphasizes the link between law and pleasure as well as the right thing to do and the enjoyable thing to do (p. 99). Depending on one’s class and class identity, the questions of *what is right* and *what is enjoyable* may have a variety of answers in their legal, ethical, and



A scene from the Play

aesthetical aspects. This explicates why the issue of gardening matters in *Live like Pigs*: While the Sailor's household represent the underclass understanding of the issue, the Jacksons stand for the working class, one that aspires to become the new bourgeoisie if the conditions allow them to be. The struggles between the two imply a struggle between climbing the social ladder and taking down the ladder one stands on.

Such struggle reminds us of Terry Eagleton's views that clarify aesthetics as part of class identity. Eagleton (1990) believes that aesthetics is a form of power struggle, an outline of hegemony, which may require respect as a form of law or its representatives, but on the other hand, when the human condition is in question, this requirement may in fact capsize (pp. 42-43). In the play, it is obvious that the Sawneys are not happy where they are because they have familial problems. As part of the human condition, which can resonate with Maslow's pyramid, their needs differ from those of the other citizens in the neighborhood. Under the given circumstances and having satisfied their most basic needs, they cannot conform to the expectations due to emotional reasons, nor have they had the necessary access to the tools that would enable them to conform to such norms, like formal education and employment. It is, therefore, quite understandable that they share neither the aesthetic taste nor the economic supplementary methods of their neighbors.

Another point that needs attention in this respect is the relationship between language use and class. Not having had access to education or any form of cultural or intellectual training, the use of language differs in the Sailor's household from other characters. This echoes Basil Bernstein's argument that "[l]inguistic differences, other than dialect, occur in the normal social environment and status groups may be distinguished by their forms of speech" and that "this difference is most marked where the gap between socio-economic levels is very great" (1960, p. 271). When one take Bernstein's claim as a basis, it is clear that the use of language is a certain indicator as a class marker in British society and Arden's play exemplifies this well. For instance, the difference in the choice of words, pronunciation, sentence structure, and especially use of verbs shows great variety between the Official and the Sailor's Household. The same can be applied to the case of other characters, including the Jacksons, the Doctor and the underclass trio, namely, Blackmouth, Daffodil and the Old Croaker. From the very beginning of the play onwards, many instances could be provided to support this: Rosie speaks in a more colloquial tone, Rachel distorts grammar, while Mrs. Jackson tries to be as polite as possible, keeping her sentences within the normative line of language:

ROSIE [*wearily*]. Why don't you folks leave us alone? We didn't come here cos we wanted; but now we *are* here you ought to leave us be (emphasis in original). [*To the baby.*] It's time you had your dinner, Geordie. In we go, in we go, in we go to dinner.

RACHEL. I says go to hell. You're not wanted here. Keep to your own garden, you like it so much.

MRS. JACKSON [*stopped gasping in midstream*]. I beg your pardon! . . . (Arden, 1984, 2, p. 113)

The differences between the register, lexical preference, and syntactic correctness in the language use of these three female characters reveal their class identities. But the most important difference appears in the linguistic features of the Official's speech. As a white collar worker, the Official is also a symbol of the working class, and additionally, perhaps because he sympathizes with the Sawneys in the beginning, or because he also considers them as inferior, he uses an unexpectedly informal tone while speaking to the Sailor's household. One of the many examples of this is seen in Scene One, when the Official cannot hide his anger on hearing Rachel's complaint about being forced to live in the council estate: "But where did you get all this fat nonsense from, hey? "No choice," "put you to live here" – *who* put you to live here?" (Arden, 1984, 1, p. 106; emphasis in the original).



Rachel's reply to his remark is also significant in terms of both language and behavioral codes: "You put us. Coppers put us – all the lot of narks" (Arden, 1984, 1, p. 106). The word "copper" is significant because it stands in its place as a class marker, a lower-class way of saying 'police officer.' Secondly, "nark" is also significant as an urban colloquial term for a person who reports any kind of misbehavior or the action of reporting misbehavior. With regard to gender roles, Rachel's use of colloquial words is also essential in understanding the relationship between class and gender. This relationship is further marked by her smoking. In contrast to Mrs. Jackson, who is fond of acting *like a lady*, Rachel is harsh and vulgar in her relationships with the male characters. In this sense, Rachel's smoking versus Mrs. Jackson's not smoking can be, in a way, resembled to the characters in Alan Sillitoe's *Saturday Night*

Sunday Morning (1951), a significant British novel that deals with class and class identity. In this novel, for instance, Brenda smokes, but Doreen does not. Just like dress code and use of language, smoking and not smoking also function as behavioral codes that indicate one's class, which becomes a defining agent in shaping conventional gender roles. Arden's *Live like Pigs*, therefore, not only problematizes the issues of class and mocks class consciousness in British society, but it presents the seemingly intrinsic links between class and gender.

The ending of the play suggests the cruel nature of class-conscious British society. The persistence of inequalities within society are exemplified throughout the play, which indicate an overall inability in society to present an "ideological unity between the bottom and the top" (Gramsci, 1990, p. 52). The non-conformist attitudes of the Sawneys and their long-term guests, as well as Blackmouth's being arrested for a crime which remains a mystery whether he committed or not, can be read as signs of disobedience by the upper classes, while they may seem perfectly normal for the lower-class cultures. This discrepancy between various societal layers leads to what Louis Althusser calls "interpellating individuals as subjects," which can be interpreted as the

suppression exerted through the ideology of the ruling classes (1992, p. 55). In this sense, the class issue seems like a vicious circle, and although an erosion of boundaries between classes is frequently suggested by thinkers, Arden's play argues just the opposite. The system seems to have created a loophole, which compels the subjects of a dominant ideology to consider their given roles as natural. But in Arden's play, while the underclass characters seem to resist such ideology, the citizens representing higher steps in the social ladder seem to be conforming to it. Still, all the characters display behaviors that are *expected* of them, thus naturalizing their given roles. Hence, the play, through these seemingly disobedient characters as well as the conformist ones, presents a mockery and a criticism of the class system in Britain and ironically deals with a macrocosmic issue on a microcosmic level.

BIBLIOGRAPHY

- Althusser, Louis. (1992). "Ideology and Ideological State Apparatuses." *A Critical and Cultural Theory Reader*. Eds. Antony Easthope and Kate McGowan. Buckingham: Open University Press. 50-57.
- Arden, John. ([1961] 1984). *Three Plays: The Waters of Babylon, Live like Pigs, the Happy Haven*. London: Penguin.
- Bernstein, Basil. (1960). "Language and Social Class." *The British Journal of Sociology* 11, 3, 271-276. Access 09.08.2020. <https://www.jstor.org/stable/586750>
- Bourke, Joanna. (1994). *Gender, Class and Ethnicity*. London: Routledge.
- Cook, Jon. (2000). "Culture, Class and Taste." *Cultural Studies and the Working Class: Subject to Change*. Ed. Sally R. Munt. London: Cassell. 97-112.
- Cormack, Mike. (1992). *Ideology*. New York: Michigan University Press.
- Eagleton, Terry. (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell.
- Gramsci, Antonio. (1990). "Culture and Ideological Hegemony." *Culture and Society: Contemporary Debates*. Eds. Jeffrey C. Alexander and Steven Seidmen. New York: Cambridge University Press. 47-54.
- Wilson, William Julius. (2002). "From the Truly Disadvantaged: The Inner City, The Underclass, and Public Policy." *The Blackwell City Reader*. Eds. Gary Bridge and Sophie Watson. Oxford: Blackwell. 261-269.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Günce Yayınları

Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



Günce Yayınları



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



Günce Yayınları

MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN



Günce Yayınları

Mecaz mı, İstiare mi, Alegori mi: Klâsik Türk Edebiyatında Metaforik Üslûp

DR. ÖĞR. ÜYESİ NİLÜFER TANÇ*

Klasik Türk edebiyatı bilim alanında yapılan akademik çalışmalar şöyle tasnif edilebilir: 1. Bibliyografya ve biyografiler 2. Bir eserin tenkitli metnini ortaya koymaya yönelik metin neşri 3. Şerh, tahlil, ya da modern edebiyat yöntemleri kullanılarak yapılan metin incelemesi 4. Mukayeseli çalışmalar 5. Tek bir edebî tür ya da şekli ele alan inceleme ve araştırmalar 6. Teori, terminoloji ve yöntem üretmeye yönelik olanlar 7. Tarih, sosyoloji, psikoloji felsefe vb. ile yapılan disiplinlerarası çalışmalar. Bibliyografik ve biyografik çalışmalar klasik Türk edebiyatının ne kadar zengin bir birikime sahip olduğunu ortaya koyarken, mukayeseli çalışmalar bu eserlerin yerel ve evrensel değerlerini açığa çıkarmıştır. Başlangıçta şerh ve tahlil metotlarıyla yapılan incelemeler alana ait eserlerle günümüz insanı arasındaki mesafenin aşılarda metinlerin anlaşılmasına yardımcı olmuş, modern edebiyat yöntemleriyle yapılan çalışmalar ise bu metinlerin dilde, kültürde ve yeni edebî eserlerde güncellenerek varlıklarını sürdürdüklerini; içerdikleri mesajın ve edebî değerlerinin günümüzde hâlâ anlamlı olduğunu göstermiştir. Disiplinlerarası çalışmalar da hem diğer bilimlerin edebî eserleri veri toplama aracı ya da örneklem olarak belirlemeleri hem de edebiyat araştırmacılarının bu disiplinlerin yöntemlerini edebî eserlere uygulamalarıyla klasik Türk edebiyatı metinlerinin insan, düşünce ve toplum açısından değerlerinin belirlenmesini sağlamıştır.

Türk akademi dünyasında diğer insani bilimler alanlarında olduğu gibi klasik Türk edebiyatında da terminoloji konusunda çözülmesi gereken pek çok sorun vardır. Esasen klasik Türk edebiyatının dayandığı gelenekte yer alan belagat ilmi ve dönemin edebî tenkit birikimini aktaran tezkire metinleri sebebiyle kendi terminoloji ve teorisini içerdiği varsayılır. Ancak hem belagat konuları ve edebî tenkit hakkında yapılan çalışmaların hâlâ yeterli olmaması hem de terimlerden pek çoğu üzerinde henüz bir anlam birliğine varılamaması bu konuda çalışma yapılması gerektiğini göstermektedir. Üstelik edebî metinlere yönelik anlam arayışlarının belagat teori ve terminolojisiyle belirlenen kavramların ötesine varması araştırmacıları, bu metinleri, içinde geliştikleri gelenekten farklı bakış açılarıyla ele almaya sevk ettiğinden sürekli yeni terim ve teoriler gündeme gelmektedir. Bu noktada Doç. Dr. Nagehan UÇAN EKE'nin 2017 yılında



* Muğla Sıtkı Koçman Ün. Edebiyat Fak. TDE Bölümü, ntanc@mu.edu.tr, 0000-0003-3988-8783
Gönderim tarihi: 13.11.2020 Kabul tarihi: 01.12.2020

yayımlanan *Klâsik Türk Edebiyatında Metaforik Üslûp* adlı eseri alanda teori ve terminoloji üretmeye yönelik çalışmalar arasında dikkat çekmektedir.

Eserin başlığından da anlaşıldığı üzere yazarın ilk belirlemesi klasik Türk edebiyatında metaforun bir üslup özelliği olarak ortaya çıkmasıdır. Bu bağlamda yazar, çalışmanın “Giriş” bölümünde “Üslûp ve Önemi”ne yer vermiştir. Daha sonra “Metafor’un Tarihsel Kökeni ve Kavram Alanı”nı ele alan Uçan Eke, metaforun mecaz, istiare, teşbih, eğretileme, alegori gibi terimlerle ilişkisini sorgular. Nitekim bu konu her edebiyat araştırmacısı için bir dönem karşısına çıkan ve ayırt etmekte zorlanılan çetrefil meselelerden biridir. Yazara göre metafor, bütün bu terimlerle ifade edilen anlamı kapsayan ancak onların üstünde bir kavramdır.

Günümüz nörobilim araştırmaları da metaforların hayatımızda ne derece önemli bir yere sahip olduğunu göstermiştir. Yapılan çalışmalar, insan beyninin şekil ile ses; tat ile müzik gibi duyu çeşitleri arasında kendiliğinden tekabüller kurabildiğini, çoğu kez bu bağlantıların dil tarafından şekillendirilmiş kültürel temelleri olduğunu göstermiştir. Beynin yapısındaki ayna nöronlar düşüncelerimizi organize ederken bedenlerimizin tanımladığı şablonu kullanarak “hükümetin başı, fırtınanın gözü, fermuarın dişleri” gibi metaforlar üretmemizi sağlar (Sigman, 2020, s. 18-20). Dolayısıyla insan beyninin dilde, edebiyatta, eğitimde, fizikte, mühendislikte, geometride ve diğer tüm alanlarda metafor üretmesi kendi doğal yapısının bir neticesidir (Demirci, 2016, s. 341). Bu bağlamda yazar metaforun isim verme, somutlaştırma, yönlendirme, yeni bilgi üretme, psikolojik etki, iletişim sağlama, eğitim vb. işlevlerinin bilincin içsel bir unsuru sayılan dilin işlevleriyle koşut olduğunu ifade eder. Metafor, şiir dilinin ve dolayısıyla klasik Türk edebiyatının temel aracıdır (Uçan Eke, 2017, s. 53-54).

Kitabın “Giriş”inin ilk dört bölümünde konunun terminolojik alt yapısındaki karışıklığı, oluşturduğu tabloların da yardımıyla çözmeye çalışan yazar, beşinci alt bölümde “Çağdaş Metafor Teorisi”ni anlatır. G. Lakoff ve M. Johnson’ın kurdukları metafor teorisinde en çok üç tür metafor üzerinde yoğunlaştıklarını belirten Uçan Eke, çalışmasının yönetsel modelini kavramsal metafor, yönelim metaforu ve varlıksal metafor çerçevesinde belirler. Uçan Eke’ye göre klasik Türk edebiyatı metinlerinin çağdaş metafor teorisi ışığında incelenmesi, bir taraftan bu edebî geleneğin metafor şemalarının oluşmasını; diğer taraftan da şairlerin metaforik üsluplarının ortaya konulmasıyla zihin haritalarının tespit edilmesini sağlayacaktır (2017, s. 60). Bu amaçla kitabın “Birinci Bölüm”ünde teoriyi farklı yüzyıllardan farklı ekollerin temsilcisi kabul edilen beş şairin divanlarında yer alan gazellere uygulayan yazar, bu şiirlerde “denge, dönüşüm, yolculuk, kap, bağlantı, kaynak ve kontrol” derin kavramsal metaforlarını tespit eder. Böylece şairlerin gündelik dilde yer alan metaforları genişleterek ve üsluplarına uygun hâle getirerek kullandıklarını ve metaforun anlam yaratıcı gücünden faydalandıklarını ortaya çıkarır.

Çalışmanın “İkinci Bölüm”ünde E. Kemal Eyüboğlu’nun *On Üçüncü Yüzyıldan Günümüze Kadar Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler* adlı kitabında yer alan klasik Türk şiiri örneklerinde “Aşağı Yukarı Yönelimli Metaforlar” tespit edilmiştir. Buna göre bu edebî geleneğin anlam dünyasında “erdemli, iktidar sahibi, iyi, mutlu olan ile sağlık, hayat ve yüksek statü” yukarıda; “erdemsiz, güce maruz kalan, kötü, kederli olan ile hastalık, ölüm ve düşük statü” aşağıdadır (Uçan Eke, 2017, s. 13). “Üçüncü Bölüm”de ise klasik Türk edebiyatının adeta

özdeşleştiği bir kavram olan “aşk”, ontolojik metaforlar bağlamında incelenmiştir. Bu inceleme için yazarın seçtiği metin, bir nesir üstadı olan Sinan Paşa'nın *Tazarrû-nâme*'sindeki edebî sanatların ve secinin mükemmel kullanımıyla okuyarlarda hayranlık uyandıran “İşâret-i Evsâf-ı Aşk” bölümüdür. Kavramsal metafor teorisinin bu metne uygulanması Sinan Paşa'nın aşk kavramını “ağaç, ayna, bahçe, bülbül, cevher, çelik kazma, deniz, güneş, hazine, kumandan, kuş, misk, put, sultan, şarap, yapı ustası, yıldız” şekillerinde somutlaştırdığını ortaya çıkarır. Yazar, aşk hakkındaki metaforları, ontolojik ve epistemik uygunluklarıyla birlikte tablolar hâlinde izah etmiştir. Buna göre aşk, kimi zaman âşığı cennet bahçelerinde mest eden güzelliklere gark ederken, kimi zaman da canına kast eden bir ordu kumandanı, kimi zaman sevgili, kimi zaman da âşığın ta kendisi olmaktadır. Şairin aşk kavramı hakkındaki somutlaştırmaları, tasavvufi arka planıyla da çok zengin çağrışımlara kapı açmıştır (Uçan Eke, 2017, s. 169).

Ufuk açıcı çalışmasının “Sonuç ve Değerlendirme” bölümünde klasik Türk edebiyatı şairlerinin üsluplarında metaforların etkisine dikkat çeken yazar, disiplinlerarası ve mukayeseli çalışmalarla daha kapsamlı sonuçlar elde edileceğini vurgular. Klasik Türk edebiyatı metinleri üzerine yapılabilecek yeni metafor araştırmalarıyla bu geleneğin kültürel kodları daha somut verilere dayanarak tespit edilebilecektir.

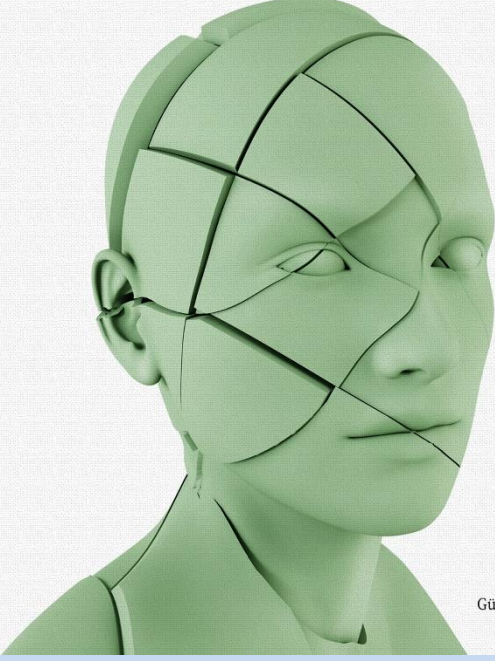
Geçmiş dönemlerin dili, kültürü ve geleneği ile edebiyat araştırmacısı arasında mesafe oluşturan zamanın, aleyhimize işlediği söylenebilir. Günümüz araştırmacısı şerh, tahlil gibi geleneksel yöntemlerle çözümleme yaparken ancak kitaplardan ve sözlüklerden edindiği bilgilerle hareket etmek zorundadır. Nagehan Uçan Eke'nin çağdaş metafor teorisini klasik metinlere uyguladığı kitabı, yeni yöntemler vasıtasıyla edebî metinlerle aramızdaki mesafeyi azaltma ve onların taşıdıkları anlamı günümüz okurlarına ulaştırma konusunda dikkat çekici bir katkı sağlamıştır. Bu konuda yapılacak yeni araştırmalar için örnek olacak bu çalışma, klasik Türk edebiyatı bilim alanı için önemli bir kazanç olmuştur.

KAYNAKLAR

- Demirci, Kerim (2016). “Metafor: Bir Anlatım ve Üretim Mekanizması”. *Dil Bilimleri Kültür ve Edebiyat*. Ed. Mustafa Sarıca, Bedri Sarıca. Ankara: Padam Yayınları, s. 330-343.
- Sigman, Mariano (2020). *Zihnin Gizli Yaşamı Beyniniz Nasıl Düşünür, Hisseder ve Karar Verir*. İstanbul: Aylak Kitap.
- Uçan Eke, Nagehan (2017). *Klâsik Türk Edebiyatında Metaforik Üslûp*. Ankara: Akçağ Yayınları.

TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

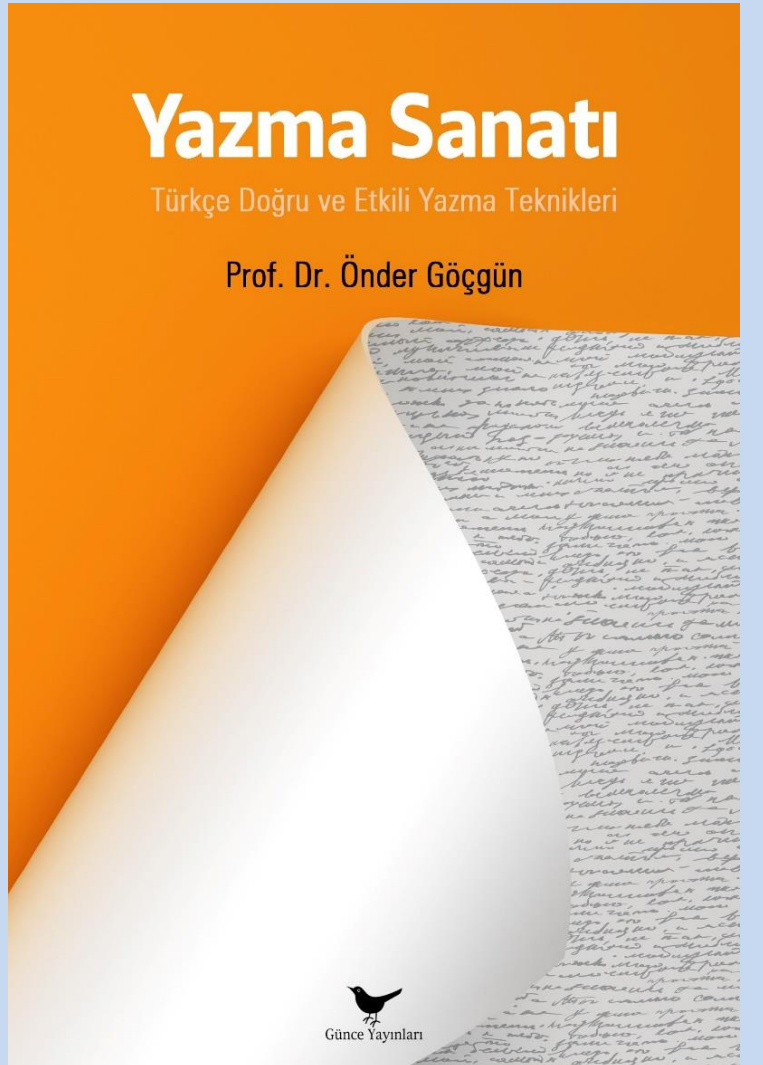


Günce Yayınları

Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

Kötü Çocuk Türk'te Ulusal-Kültürel Açmazlar

ARŞ. GÖR. AHMET DURAN ARSLAN*

Kötü Çocuk Türk'te Nurdan Gürbilek, odağa aldığı üç temi birer kelimeyle başlığa monte etmiş gibidir: Ölüm getiren kötülük, saflık-ilkellik çıkmazında çocukluk ve ulusal kimlik inşasında Türklük... Yan yana dizilerek çarpıcı bir tamlama meydana getiren bu temler birbirlerine nerede değişiyor peki?

Öncelikle kitap, "Giriş" bölümü ve ardından gelen sekiz yazıdan oluşuyor: "Ben de İsterem", "Yabancı'nın Ölümü", "Acıların Çocuğu", "Az gelişmiş Babalar", "Kötü Çocuk I", "Kötü Çocuk II", "Orijinal Türk Ruhu" ve "Yakın Taşra". Bununla birlikte eserin kötü-çocuk-Türk üçgeni üzerine inşa edildiğini söylemek mümkün. Üçgenin ilk köşesinde ölüm getiren kötülük bulunuyor. Gürbilek söz konusu ölümün, "yabancı" ya da "öteki"nin ölümü olarak servis edilerek ahlaki, toplumsal ya da politik içeriğinden arındırıldığından söz eder: "Ya bir sapık, bir terörist, bir çılgın, bir cani, bir canavardır o ya da bir cinnet anının, bir gaflet anının, doğal veya toplumsal bir afetin, bir kazanın veya kendine yönelmiş kıyıcılığın kurbanı." (2016, s. 31) Ve ekler: "Sabahtan akşama kadar ölümün temsilleriyle karşı karşıya kalırız ama hiçbirinde ölüm, insanın nihayet karşı karşıya kalacağı kaçınılmaz son değildir. Görüntülerin hiçbiri doğal bir süreç olan ölümü, hiçbiri eceli, hiçbiri faniliği içermez. Tersine hepsinde ölüm olağandışı bir olay, bir aşırılık, bir sapma, bir facia, bir skandal olarak temsil edilmiştir." (s. 31)

Kötülüğün sıradanlığı ve ölümün kaçınılmazlığı fikirleri modern uygarlığın dışına sürülür. Aşırıktan uzak, sıradan bir hayat sürmenin huzur getireceği inancıyla şartlanan bireyler ise artık bir skandaldan ibaret kalan ölüm karşısında kayıtsızlığa gömülürler. Bu bağlamda Gürbilek, kötülüğün aynı zamanda sınıfsallaştırdığını ve bunun en tipik örneğinin ise gazetelerin üçüncü sayfa haberlerinde görülebileceğini vurgular: "Orada cani anneler, vicdansız babalar, parçalanmış aileler, sönmüş hayatlar vardır; hayatları cinnete ve cinayete açık, her an ölebilir, her an öldürülebilir insanlar vardır. Ama hepsi de öteki sınıftandır. Orada dehşet daima aşağı sınıfın kaderi olan bir kötülüğün, yoksul kitlelerin neredeyse doğuştan getirdikleri patolojik nüvenin görünümüdür." (s. 50) Gürbilek sözlerine şu benzetmeyle devam eder: "Nasıl korku romanı 'bir zamanlar' denilen uzak zamanlarda, uygarlıktan uzak mekânlarda; yeterince ışıktandırılmamış, yolu izi olmayan ücra köşelerde; karanlık ormanlarda, dağ başlarında, ıssız şatolarda geçerse; üçüncü sayfa da dehşeti bizden her zaman uzakta olacak insanların karanlık tabiatına, onların



* Muğla Sıtkı Koçman Ün. Edebiyat Fak. TDE Bölümü, ahmetduranarслан@gmail.com, orcid.org/0000-0002-5131-2499
Gönderim tarihi: 24.08.2020 Kabul tarihi: 08.10.2020

içine pusu kurmuş, ne zaman nerede ortaya çıkacağı bilinmeyen, bize gerilimli bir bekleyişten başka bir seçenek bırakmayan şeytani nüveye bağlar.” (s. 50) Bu nüve, yalnızca “yabancı” ya da “öteki”ye mahsus olarak görülüp dışlanır. Hâlbuki Gürbilek’in sorusu nettir: Peki ya bu nüve tüm insanlığa içkin vaziyetteyse, söylendiği gibi uzaklarda değil hemen yanı başımızda, hatta içimizdeyse? Ya bu gerçeği kabul edip dillendiremeyecek, onun üzerine gidemeyecek kadar yetişkinlikten uzaksak?

Kitaptaki merkezî noktalardan bir diğeri, tabiri caizse üçgenin öbür köşesi ise çocukluk meselesidir. Elbette bu köşe, üçgenin son köşesini oluşturan kimlik meselesiyle iç içe, girift bir yapı özelliği gösterir. Bu çerçevede ağırlıklı olarak Oğuz Atay’ın metinleri üzerinden “çocuk kalmışlık” ya da “çocuk adamlık” kavramları tartışmaya açılır. Gürbilek’in belirttiği üzere, “Oğuz Atay’da çocukluk daima ikili bir anlam taşır; birbirinin karşıtı olan iki anlamı birden içinde barındırır. Bir yanı sıra saflık, hesapsızlık ve samimiyet demektir çocukluk. [...] Ama öbür yanda Atay için düpedüz az gelişmişlik demektir çocukluk; başkalarının gözünde gülünç duruma düşmek, alay konusu olmak, hayat boyu utanç duygusundan kurtulamamak demektir.” (s. 54) Burada çocukluk meselesi üzerinden esas varılmak istenen nokta ise ulusal-kültürel açmazlardır. Atay, “kederli içeriği mizahi hazza, çocuk kalmışlığı edebî olgunluğa dönüştürmeyi dene[r]; (s. 63) ondaki “edebî olgunluk tam da açmazın çözümsüzlüğünden kaynaklanır.” (s. 64) “Çocuk kalmışlık” ya da “çocuk adamlık”, aynı zamanda erken yaşta büyümek zorunda kalmak demektir ki bu da çocukluğu yaşayamamanın öfkesini beraberinde getirir. Buradaki çocukluk, “[m]asum olduğu hâlde mağdur olmuşluğun, suçsuz yere cezalandırılmışlığın, adil olmayan bir yasanın kurbanı olmanın simgesidir.” (s. 39)

Kitapta ulusal kimlik inşasının açmazlarının sergilendiği duraklardan biri de Tanpınar’ın metinleridir. Özellikle *Huzur* romanının karakterleri merkeze alınarak etraflı bir çözümleme yapılır. Bize özgü bir ulusal kimlik yaratmaya çalışmak (İhsan) ve özerk bir estetik kültüre ulaşmayı arzulamak (Mümtaz) arasındaki ikilemden doğan gerilim ve huzursuzluk hâlidir söz konusu olan. Bu bağlamda Gürbilek, Orhan Koçak’ın “çifte açmaz” kavramını tartışmaya dâhil eder. Koçak’a göre, aslında bir nevi “gecikmişliğin kabullenilmesi” anlamına gelen Batılılaşma çabaları birçok soru işaretine de gebe olmuştur: “Bir yanda yerli ama yavan, yetersiz ve sakil bir içerik vardır, öbür yanda ise yücelik ideallerinin oluşumuna imkân veren ama devralınmış ya da taklit edilmiş bir içerik, bir özgünlük ve doğallık eksikliği, ikincilik konumundan kaynaklanan bir yüzeysellik ve özentilik.” (s. 82) Bu “çifte açmaz”, yine Koçak’ın bir başka kavramı “imkânsız özerklik”le de akrabadır bir bakıma. Ona göre, “Osmanlı-Türk yazarı gündelik alana girdiğinde idealsiz bir yerelliğe mahkûm oluyordur; ideallerin alanına geçtiğindeyse yabancı isteklerin, taklit hülyaların, ödünç alınmış emellerin buyruğuna giriyordur. Birinci durumda bir sakillik ve ufuksuzluk, ikincisinde ise zorunlu bir ikincilik, bir özentilik söz konusudur.” (s. 98) Her iki durumda da özerklik tutsaklığına hapsedilmiştir. Aslında Gregory Jusdanis’in dile getirdiği üzere (*belated modernism*), bir tür “ulusal gecikmişlik”tir karşı karşıya kalınan. “*Huzur*’da Tanpınar’ın “akan nehre sonradan katılmak”, *Jurnal*’de Cemil Meriç’in “bir tiyatroya beşinci perdenin ortasından girmek”, *Tutunamayanlar*’da Atay’ın “sahneye uşak rolünde çıkmak” olarak tarif ettiği bir gecikmişlik... (Gürbilek, 2014, s. 182)

Gürbilek, bu tartışmaların akabinde ülkenin maruz kaldığı söz konusu açmazların nedenlerini net şekilde sıralar: “Gecikerek modernleşmiş bir toplum, kendini üstün gören bir düşünce karşısında yetersizliğini kabul etmiş bir düşünce, yabancı idealler karşısında kendini çocuk kalmış hisseden bir kültür, Batı modellerini taklit ederek gelişmiş bir roman, bütün bunlar var.” (s. 94) Gürbilek; Jusdanis’in “gecikmiş modernlik”, Daryush Shayegan’ın “fikre geç kalmış bilinç”, Jale Parla’nın “yetimlik”, Orhan Koçak’ın “kaptırılmış ideal” ve Şerif Mardin’in “Bihruz Bey sendromu” kavramlarını birlikte düşünerek çok sesli, velut bir tartışma zemini yaratır.

Kötü Çocuk Türk, özellikle ulusal-kültürel açmazları etraflıca sergilemesi ve onların çözümü adına adımlarını kararlılıkla atması anlamında fark yaratan bir kitap olarak öne çıkıyor. Gürbilek - diğerlerinde olduğu gibi- bu eserinde de karanlığın, bilinmeyenin, müphemmin üzerine gönüllü yürüyüşünü sürdürüyor.

KAYNAKÇA

Gürbilek, Nurdan (2014). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.

Gürbilek, Nurdan (2016). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.

BATI

EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör
OKTAY YİVLİ

HATİCE FIRAT
YASEMİN MUMCU
OKTAY YİVLİ
OĞUZHAN KARABURGU
BERNA AKYÜZ SİZGEN
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU
SEFA YÜCE
HANİFİ ASLAN
METİN AKYÜZ
MEHMET SÜMER
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör
OKTAY YİVLİ

MUHARREM DAYANÇ
OKTAY YİVLİ
MACİT BALIK
MAHMUT BABACAN
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU
BEDİA KOÇAKOĞLU
NİLÜFER İLHAN
MAKSUT YİĞİTBAŞ
SELAMİ ALAN

