

malesto

EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

CİLT 4

SAYI I

OCAK 2021



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

E-ISSN 2636-798X

molesto

Editörler / Editors / Editori

DOÇ. DR. BÜLENT AYYILDIZ

DR. ÖGR. ÜYESİ İLHAN KARASUBAŐI

Editör Yardımcısı / Assistant Editor / Vice Editore

ÖGR. GÖR. OĞUZ KORAN

Yayın Kurulu / Editorial Board / Comitato di redazione

DOÇ. DR. ÜYESİ BÜLENT AYYILDIZ

DR. ÖGR. ÜYESİ EBRU BALAMİR

DR. ÖGR. ÜYESİ İLHAN KARASUBAŐI

ARŐ. GÖR. DR. ECE YASSITEPE AYYILDIZ

ARŐ. GÖR. BARIŞ YÜCESAN

DR. ÖGR. ÜYESİ DENİZ DİLŐAD KARAİL

DR. ÖGR. ÜYESİ SAMET KALECİK

ARŐ. GÖR. AYŐE KAYĐUN TEKTAŐ

ÖGR. GÖR. DR. CUMHUR KUZU

ARŐ. GÖR. ÇAĞLAR DANACI

CİLT 4 / SAYI 1 / OCAK 2021

Volume 4 / Numero 1 / JANUARY 2021

Volume 4 / No 1 / GENNAIO 2021

ANKARA

YazıŐma ve İnternet Adresi / Mailing Address and Web-site

E-mail: molestoedebiyat@gmail.com

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

MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi uluslararası hakemli bir dergidir.

Dergide yer alan yazıların her türlü sorumluluğu yazarlara aittir.

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

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

*MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*nde yayımlanan yazılar INDEX COPERNICUS, ESJI, BASE, ROAD, ASOS INDEX tarafından taranmaktadır

MOLESTO: Journal of Literary Studies is indexed in INDEX COPERNICUS, ESJI, BASE, ROAD, ASOS INDEX.



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

ULUSLARARASI DANIşMA KURULU
COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

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

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

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

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

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

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

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

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

-Derginin Amacı

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

-Odak ve Kapsam

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

-Yayın Sıklığı

MOLESTO: EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI DERĞİSİ Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki kez yayınlanmaktadır.

-Yayın Dili

Türkçe, İtalyanca, Fransızca ve İspanyolca.

-Gizlilik Beyanı

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

-Telif Hakkı

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

YAZIM KURALLARI

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

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

-Dergi Yazım Kuralları'na uymayan çalışmalar değerlendirmeye alınmaz.

-Dergiye gönderilecek çalışmalar,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MLA KAYNAK GÖSTERME VE METİN İÇİ GÖNDERME BİÇİMLERİ

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

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

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

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

KÖR HAKEMLİK VE DEĞERLENDİRME SÜRECİ

-Kör Hakemlik

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

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

-Ön Değerlendirme Süreci

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

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

-Hakem Süreci

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

-Hakem Değerlendirme Süreci

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

-Değerlendirme Sonucu

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

-Çalışma Gönderme Rehberi

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

-Düzeltilme Yönergesi ve Yükleme Rehberi

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

-Çalışmayı Geri Çekme

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



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

molesto

CİLT 4 / SAYI 1 / OCAK 2021
Volume 4 / Numero 1 / JANUARY 2021
Volume 4 / No 1 / GENNAIO 2021
ANKARA


İÇİNDEKİLER/INDICE/CONTENTS

MAKALELER/ARTICOLI/ARTICLES

1. **TRA SEDUZIONE E SERVILISMO: I CAPELLI NEI PERSONAGGI FEMMINILI DELLA GERUSALEMME LIBERATA** s.294-309
BETWEEN SEDUCTION AND SERVILITY: THE HAIR OF THE FEMALE CHARACTERS OF TASSO'S GERUSALEMME LIBERATA
2. **CESARE PAVESE'NİN "AY VE ŞENLİK ATEŞLERİ" ADLI ROMANINDA GERÇEK VE ZİHİNSEL YOLCULUK** s.310-324
IL VIAGGIO REALE E MENTALE NE "LA LUNA E I FALÒ" DI CESARE PAVESE
3. **FENA HALDE LEMAN VE HACO HANIM VAY ROMANLARINA YANSIYAN BEŞ ŞEHİRİL** s.325-355
FIVE CITIES REFLECTED IN NOVEL FENA HALDE LEMAN AND HACO HANIM VAY

TRA SEDUZIONE E SERVILISMO: I CAPELLI NEI PERSONAGGI FEMMINILI DELLA GERUSALEMME LIBERATA
BETWEEN SEDUCTION AND SERVILITY: THE HAIR OF THE FEMALE CHARACTERS OF TASSO'S GERUSALEMME LIBERATA

Silvia RAIMONDI¹


Makale Bilgisi
<i>Gönderildiği tarih:</i> 10.07.2020
<i>Kabul edildiği tarih:</i> 24.11.2020
<i>Yayınlandığı tarih:</i> 31.01.2021
Article Info
<i>Date submitted:</i> 10.07.2020
<i>Date accepted:</i> 24.11.2020
<i>Date published:</i> 31.01.2021

Riassunto

Presenza costante nelle *descriptiones* letterarie, i capelli femminili costituiscono un motivo di particolare importanza nel Rinascimento e nei poemi epico-cavallereschi che dal *Morgante* di Pulci giungono fino all'*Orlando Furioso* di Ariosto e alla *Gerusalemme Liberata* di Tasso. Nel presente saggio, la tematica verrà affrontata prendendo a riferimento il poema di Torquato Tasso e le sue eroine pagane— Clorinda, Erminia e Armida—, delle quali verranno analizzate le descrizioni fisiche attraverso un puntuale confronto con la tradizione letteraria e religiosa precedente. Passando dalla ferocia dell'amazzone Clorinda alla solitudine di Erminia, fino ad arrivare al potere seduttivo di Armida, il lavoro intende dunque soffermarsi sul significato simbolico di alcuni passi della *Liberata*, osservando nello specifico come la bellezza e l'importanza delle donne passi attraverso la tematica dello svelamento (o del velamento) della loro capigliatura.

Anahtar Kelimeler: *donne, capelli femminili, poemi epico-cavallereschi, eroine, rinascimento*

Abstract

A constant presence in literary descriptions, female hair constitutes an important leitmotif in the Renaissance and chivalric poems from Pulci's *Morgante* and Ariosto's *Orlando Furioso* to Tasso's *Gerusalemme Liberata*. In this essay, the topic of hair will be addressed with a focus on Torquato Tasso and his pagan heroines: Clorinda, Erminia and Armida. I will analyze the physical descriptions of the female heroines, drawing a comparison with previous literary and religious traditions. Moving from Clorinda's ferocity and Erminia's loneliness to Armida's seductive power, this paper focuses on the symbolic meaning of various passages of the *Liberata*. I will pay particular attention to beauty and importance of women in order to speak about the topic of unveiling (or veiling) of their hair.

Key Words: *women, hair, chivalric poems, heroines, Renaissance*

Presenza costante nelle *descriptiones* letterarie,² i capelli femminili costituiscono un motivo di particolare importanza nei poemi epico-cavallereschi che dal *Morgante* di Pulci giungono fino al *Furioso* di Ariosto e alla *Liberata* di Tasso.

¹ Dott.ssa, studentessa di PhD nel programma di italiano della Johns Hopkins University, raimondisl@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6095-2626

² Come sottolineato da Paolo Rigo nel suo lavoro su Petrarca, le descrizioni fisiche delle donne seguono le regole canoniche «della retorica classica e delle *artes poeticae* medievali» iniziando dalle parti alte del corpo (la fronte, gli occhi, le chiome). P. RIGO, *Corpo*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. Marozzi-R. Brovia, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 114-125, p.120.

In particolare, nella *Gerusalemme Liberata* numerosi e interessanti sono i riferimenti alle chiome delle donne, personaggi la cui importanza è stata messa in luce da Laura Benedetti (1993) e dalla sua ri-lettura in chiave femminile del poema. Per poter considerare le pagane come vero “motore narrativo del poema”, la studiosa ha infatti introdotto una nuova interpretazione della *Liberata* nei termini dello scontro uomo-donna da accostare a quella classica del conflitto Cielo-Inferno. L'importanza delle donne, che secondo Benedetti deriverebbe in virtù «del loro combattere con armi di tipo particolare, del trasformare il conflitto da esteriore ad interiore all'individuo, del causare, in definitiva, l'”errare” che mette in forse la vittoria crociata»,³ passa anche attraverso la loro descrizione fisica, che include costantemente un riferimento specifico alla bellezza⁴ resa attraverso lo svelamento (o velamento) dei capelli. Dalle descrizioni di questi emergono tuttavia degli interrogativi ancora irrisolti: perché, ad esempio, l'identità della guerriera si trova a doversi scontrare con la capigliatura e, di conseguenza, con la sua femminilità? Perché la seduzione ingannevole della donna passa attraverso i capelli, mentre il taglio ne sancisce la sottomissione al potere maschile?

In questo saggio ci si propone di fornire una risposta a tali interrogativi, osservando nello specifico le descrizioni e gli episodi che legano le donne della *Gerusalemme Liberata* alla tematica della capigliatura: passando dalla ferocia dell'amazzone Clorinda alla solitudine di Erminia, fino ad arrivare alla malizia e al potere seduttivo di Armida, il lavoro si soffermerà in particolare sul significato simbolico di alcuni passi del poema di cui saranno analizzati i precedenti letterari e religiosi.

I. Clorinda

Guerriera⁵ indomita e feroce, il personaggio di Clorinda deve molto alla letteratura classica, in particolare a quella latina di Virgilio cui è debitrice attraverso la figura delle amazzoni e della vergine Camilla, legata a sua volta al mito della dea Diana.⁶ Tuttavia, è interessante notare come

³Cfr. L. BENEDETTI, *La sconfitta di Diana. Note per una rilettura della Gerusalemme Liberata*, «MLN», 108 (1993), 1, pp. 31-58.

⁴ Per il concetto di bellezza nella letteratura rinascimentale e sulle modalità di descrizione delle figure femminili si veda P. RIGO, *Sofonisba e le 'altre' descriptiones. Analisi delle figure retoriche nella lirica di Petrarca*, «Arzanà, Cahiers de littérature médiévale italienne», n.20, 2019, pp. 22-42.

⁵ Scrive Laura Benedetti che «Clorinda non è esattamente un guerriero, quanto piuttosto un cavaliere, in quanto accompagna all'eccellenza marziale il rispetto e la difesa dei più deboli, com'è evidente nel salvataggio di Olindo e Sofronia o nella sollecitudine verso i vecchi e le donzelle del suo seguito. Essere costretti a chiamarla guerriero, non offrendo la lingua un corrispettivo femminile del cavaliere (uomo), significa già mettere l'accento sull'aspetto più brutale della sua professione piuttosto che sulle regole dell'istituzione cavalleresca». Benedetti, *La sconfitta di Diana*, cit., p. 40. Sull'immaginario della donna guerriera nella tradizione letteraria italiana si veda invece M. TOMALIN, *The Fortune of the Warrior Heroine in Italian Literature, an Index of Emancipation*, Ravenna, Longo Editore, 1982.

⁶ Sulla figura di Camilla e sul suo legame con le amazzoni e la leggendaria Pentasilèa si veda in particolare N. HORSFALL, *Virgilio. L'epopea in alambicco*, Napoli, Liguori, 1991, pp. 67 e seguenti. Per i recuperi dalla tradizione latina e greca nella creazione del personaggio di Clorinda cfr. C. SCARPATI, *Tasso, i classici, i moderni*, Roma-Padova, Antenore, 1995; F. CHIAPPELLI, *La costruzione di un personaggio: Clorinda*, «Lettere Italiane», 30 (1978), 4, pp. 433-438. Sul legame tra le

Tasso introduca per la prima volta la donna non nella sua fierezza di guerriera durante il primo combattimento in battaglia (canto III) o nel suo giungere in soccorso dei cristiani Sofronia e Olindo (canto II), quanto attraverso un racconto retrospettivo che mette in scena, nell'ordine, un *locus amoenus*, una donna armata —ma, allo stesso tempo, priva del suo elmo— e l'errore di un uomo, Tancredi, che dal momento dell'incontro avrà «la vita a sdegno, / tanto un suo vano amor l'ange e martira» (I 9, 3-4). Il poeta decide dunque di introdurre la figura della guerriera in un luogo lontano dalla guerra in corso (cui pure Clorinda, come amazzone, dovrebbe essere associata)⁷ e durante il momento privato del ristoro; un momento di massima vulnerabilità in cui ella è sì “guerriera” ma allo stesso tempo anche “donzella”, in cui è sì armata, ma anche priva del suo elmo,⁸ la cui mancanza ne consente l'agnizione come donna:

Quivi a lui d'improvviso una donzella
Tutta, fuor che la fronte, armata apparse:
era pagana, e là venuta anch'ella
per l'istessa cagion di ristorarse.
Egli mirolla, ed ammirò la bella
sembianza, e d'essa sì compiace, e n'arse (I 47, 1-6)

Ancora, i capelli di Clorinda tornano nel canto III, dove sono proprio le “chiome dorate” a svelarne l'identità nel momento della battaglia contro Tancredi:

Fèrirsi a le visiere, e i tronchi in alto
volare e parte nuda ella ne resta;
ché, rotti lacci a l'elmo suo, d'un salto
(mirabil colpo!) ei le balzò di testa;
e le chiome dorate al vento sparse,
giovane donna in mezzo 'l campo apparse (III 21, 3-8)

Esattamente come nell'episodio della fonte, anche in questo caso l'identità di Clorinda viene rivelata dalla parte alta del corpo e più precisamente dalle chiome dorate sparse al vento, svelate dalla rottura dell'elmo per mano nemica. Il tòpos letterario dello svelamento,⁹ che emerge qui nella sua piena manifestazione, non nasce certamente con la *Gerusalemme Liberata*: se un antico antecedente è quello di Pentesilea nelle *Elegie* di Propertio (*Elegie* III, XI, 13-16), numerosi altri

amazzone e Diana cfr. oltre a L. Benedetti, *La sconfitta di Diana*, cit., anche G. ARRIGONI, *Camilla, amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982.

⁷ Sull'importanza delle amazzoni nel mito e nell'immaginario comune, si vedano in particolare J.P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 2000; e C. G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo (1934-1954)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977. Per una rassegna relativa alle amazzoni e al significato nella tradizione antica e greca cfr. K. A. BISSET, *Who were the Amazons?*, «Greece & Rome», 28 (1971), 2; William BLAKE TYRRELL, *Amazons: a Study in Athenian Myth-Making*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984.

⁸ L'elemento dell'elmo comparirà nell'ottava successiva (48, vv.1-4), dove tra l'altro la rappresentazione di Clorinda sembra avvicinarsi a quella di Laura nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Petrarca (F. PETRARCA, *Rif* 23, vv 149-155) e a quella di Diana nelle *Metamorfosi* di Ovidio (Ovidio, *Met.*, III 155 e seguenti).

⁹ Sul tema si veda, in particolare, E. STOPPINO, *Il cronotopo-amazzone nell'epica italiana*, in *Festschrift for Joseph Connors*, Villa, Tatti Publications, 2013.

riferimenti si individuano proprio nella letteratura epico-cavalleresca, che ne ha sviluppato la tematica con sfumature e allusioni via via più specifiche e degne di nota. Vediamo, ad esempio, come il tòpos venga affrontato similamente sia da Pulci nel *Morgante* sia da Boiardo nell'*Orlando Innamorato*:

Orlando ferì lei di furia pieno:
giunse al cimier che 'n su l'elmetto avea,
e cadde col pennacchio in sul terreno:
l'elmo gli uscì, la treccia si vedea,
che raggia come stelle per sereno,
anzi pareva di Venere iddea
(Pulci, *Morgante* III 17, 1-6)
Nel trar de l'elmo si sciolse la treccia,
Che era de color d'oro allo splendore.
Avea il suo viso una delicateccia
Mescolata di ardire e de vigore;
E' labri, il naso, e' cigli e ogni fateccia
Parcan depenti per la man de Amore,
Ma gli occhi aveano un dolce tanto vivo,
Che dir non pòssi, ed io non lo descrivo
(Boiardo, *Orlando Innamorato* III, V 41)

In entrambe le descrizioni l'identità della donna emerge a seguito della liberazione (volontaria o meno) dall'elmo: se nel primo caso, esattamente come nella *Gerusalemme*, è il combattimento con l'uomo che ne provoca la caduta, nel secondo è invece Bradamante stessa a liberarsi dell'armatura e a sciogliere la treccia. A prescindere dalla causa, è interessante notare come sia Meridiana sia Bradamante vengano inizialmente rappresentate con i capelli legati in una treccia, il cui colore è esplicitamente sottolineato nell'*Innamorato* («che era di color de oro allo splendore» III 5, 2) ed implicitamente suggerito nel *Morgante* («che raggia come stelle per sereno, [...] anzi pareva d'argento, anzi pur d'oro» III, 17, 5-8). Diversa e più complessa è invece la rappresentazione dello svelamento nella Bradamante ariostesca: se inizialmente la sua identità viene rivelata esclusivamente attraverso le parole di altri, che ne sottolineano l'essere donna oltre che guerriera,¹⁰ nell'episodio della rocca di Tristano (canto XXXII) si aggiungono alcuni dettagli che complicano la questione, inserendola in un'ottica ben più complessa di quella dei suoi precedenti letterari.

Lo svelamento è infatti qui associato alla vittoria di Bradamante sui tre cavalieri che difendono la rocca e sulla difesa che la donna fa della sua causa non in quanto donna ma in quanto

¹⁰ Faccio, ad esempio, riferimento alla prima apparizione di Bradamante nel poema (canto I): in tutto e per tutto uguale a un uomo, la sua identità di donna viene rivelata a Sacripante in un secondo momento e per mezzo di un messaggero giunto a galoppo di un ronzino: «tu dei saper che ti levò di sella / l'alto valor d'una gentil donzella. / Ella è gagliarda, et è più bella molto; / né il suo famoso nome anco t'ascondo: / fu Bradamante quella che t'ha tolto/ quanto onore tu guadagnasti al mondo» (Ariosto, *Orlando Furioso*, I 69-70, 7-8; 1-4).

guerriero, sottolineando il suo diritto e quello di Ullania a rimanere nel castello.¹¹ Ed è soprattutto interessante notare come il discorso passi attraverso il riferimento ai capelli, sottolineando proprio in questi il dettaglio che ne ha permesso lo svelamento come donna: infatti, dopo aver affermato che «non venni come donna qui, / né voglio che sian di donna ora i progressi miei» (XXXII 102, 3-4), Bradamante ribadisce ulteriormente il concetto chiedendo in generale e a se stessa: «Ma chi dirà, se tutta non mi spoglio, / s'io sono o s'io non son quel ch'è costei? [...] Ben son degli altri ancor, ch'hanno le chiome / lunghe, com'io, né donne son per questo» (XXII 102-3; 5-6; 1-2).

L'argomento, che consente di riflettere sulle ragioni per cui l'abilità del guerriero debba basarsi sull'identità sessuale piuttosto che sulla sua capacità nel maneggiare le armi, risulta particolarmente affascinante soprattutto dal momento che sono i capelli il dettaglio che l'autore sceglie per definire pienamente la femminilità della donna armata, una volta liberata dalla protezione dell'elmo (il quale viene quindi a costituire un vero e proprio cronotopo della donna guerriero):¹²

La donna, cominciando a disarmarsi,
s'avea lo scudo e dipoi l'elmo tratto;
quando una cuffia d'oro, in che celarsi
soleano i capei lunghi e star di piatto,
uscì con l'elmo; onde caderon sparsi
giù per le spalle, e la scoprirono a un tratto
e la fero conoscer per donzella,
non me che fiera in arme, in viso bella (Ariosto, *Orlando Furioso*, XXII 79).

Tornando a Clorinda, interessa soprattutto evidenziare come i suoi capelli vengano sempre rappresentati sciolti e mai legati, così come sciolte sono anche le chiome delle donne pagane che da lei prendono esempio. I capelli di queste ultime, rappresentate in una metamorfosi che da afflitte madri in preghiera (XI 29) le rende coraggiose guerriere amazzoni pronte alla battaglia (XI 58)¹³, sono rappresentati “sparsi”, a indicarne il disordine e lo scompiglio causato dalla tragicità del momento:

E già tra merli a comparir non tarda
lo stuol fugace che 'l timor caccionne,
e mirando la vergine gagliarda,
vero amor de la patria arma le donne.

¹¹ Un uomo può albergare nel castello di Tristano solamente se riesce a sconfiggere chi vi risiede, mentre per una donna tale diritto è associato alla bellezza. Poiché più bella di Ullania, Bradamante potrebbe rimanere nella rocca, ma nel suo discorso difende il proprio diritto e quello della fanciulla a pernottare nella rocca definendosi cavaliere e non donna: «perché dunque volete darmi nome / di donna, se di maschio è ogni mio gesto?» (Ariosto, *Orlando Furioso*, XXII 103)

¹² Come ragionevolmente illustrato da Stoppino, infatti, l'elmo individua «un momento spazio-temporale che collega diversi testi in epoche diverse». Stoppino. *Il cronotipo amazzone nell'epica italiana*, cit., p. 538.

Interessa inoltre notare come in tutti gli esempi citati finora i verbi che solitamente si trovano associati all'immagine dell'elmo (*scoprire, celare, uscire, apparire*) sono simbolicamente legati al campo tematico del velamento e dello svelamento.

¹³ Franco Tomasi sottolinea inoltre l'emblematica trasformazione delle donne attraverso il cambio delle loro vesti: «La progressiva metamorfosi delle donne di Gerusalemme in donne guerriere, quasi novelle amazzoni, comporta anche un mutamento dei loro abiti e della loro femminilità». F. TOMASI, *Gerusalemme Liberata*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 716.

Correr le vedi e collocarsi in guarda
Con chiome sparse e con succinte gonne,
e lanciar dardi e non mostrar paura
d'espore il petto per l'amate mura (XI 58)

Il seno esposto dalle mura, le succinte gonne, le chiome sparse: sono questi tutti elementi scelti dall'autore non per rappresentare il potere seduttivo della donna¹⁴ o la mancanza di castità, quanto piuttosto per simboleggiare esplicitamente il momento della foga e della disperazione, così come il canto XIX delinea poi quello scomposto della violenza: «Fuggian premeno i pargoletti al seno/ le meste madri co' capegli sciolti, / e 'l predator, di spoglie e di rapine/ carco, stringea le vergini nel crine» (XIX 30).

II. Erminia

Differente da Clorinda e dal suo deciso rifiuto sia delle vesti femminili¹⁵ che dei luoghi chiusi,¹⁶ la figura di Erminia si muove in una dimensione meno definita e più soggetta ad ambiguità: interessante in particolare notare come qualunque tentativo della donna di inserirsi in una dimensione aperta e non circoscritta si concluda sempre con un insuccesso e con un ripiegamento in uno spazio chiuso, caratteristico della dimensione femminile del tempo e rappresentativo della sua condizione di subalternità. Come sottolineato da Benedetti, infatti:

La trattatistica rinascimentale poneva un' enfasi particolare sulla ripartizione degli spazi: l'uomo, robusto e coraggioso, era destinato all'aperto, all'esterno; alla donna, debole e timida, veniva destinato l'interno della casa.¹⁷

Tra l'altro, tale dimensione in Erminia emerge paradossalmente non solo dalla descrizione del suo passato di prigioniera, di cui abbiamo notizia attraverso il racconto retrospettivo del canto XIX (ottava 81 e seguenti), quanto soprattutto dalla sua presenza in quegli spazi naturali che sembrerebbero a prima vista caratterizzarsi per la loro amenità, ampiezza ed apertura, ma che invece assumono invece una condizione di prigionia. Mi riferisco in particolare all'ambientazione

¹⁴ Come è evidente in Bradamante, la cui capigliatura riveste un ruolo non secondario nella vicenda dell'innamoramento di Ruggero e nella singolare "avventura" con Fiordispina. Sulla seduttività dei capelli si veda anche P. BETTELLA, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, Toronto University Press, 2005.

¹⁵ «Ché non riprendo la feminea vesta, / s'io ne son degna e non mi chiudo in cella?» (XII 4)

¹⁶ Di seguito si riporta la prima lunga descrizione che Tasso fa di Clorinda: «Costei gl'ingegni femminili e gli usi / tutti sprezzò sin da l'età più acerba: / a i lavori d'Aracne, a l'ago, a i fusi / inchinar non degnò la man superba. / Fuggì gli abiti molli e i lochi chiusi, / ché ne' campi onestate ancor si serba; / armò d'orgoglio il volto, e si compiacque / rigido farlo, e pur rigido piacque» (II 39).

¹⁷ Cfr. Benedetti, *La sconfitta di Diana*, cit., p. 49.

pastorale del canto VII,¹⁸ descritta linguisticamente attraverso lemmi che rimandano a una dimensione di chiusura e limitatezza: così, lo spazio naturale abitato dal garrir degli augelli e dal mormorare del fiume e degli alberi¹⁹, diviene emblema di “solitario chiostro”, “solitudine secreta”, “solitaria cella”.

Una prima immagine di tale ripiegamento in una dimensione interna è presente nei versi che narrano lo svelamento di Erminia ai pastori, un momento che si mostra per essere radicalmente differente da quello analizzato per Clorinda:

Vedendo quivi comparir repente
l'insolite arme, sbigottir costoro;
ma li saluta Erminia e dolcemente
gli affida, e gli occhi scopre e i bei crin d'oro:
«Seguite,» dice «aventurosa gente
al Ciel diletta, il bel vostro lavoro,
ché non portano già guerra quest'armi
a l'opre vostre, a i vostri dolci carmi» (VII 7)

A differenza di quest'ultima, in cui la perdita dell'elmo era vissuta come esperienza negativa e di privazione, poiché rappresentativa di una femminilità che si intendeva celare, la decisione di Erminia di mostrarsi ai pastori è consapevole e voluta.

Rivelarsi le consente infatti di sottolineare la sua estraneità alla guerra proprio perché donna e non guerriera: abbandonare le armi, emblema della dimensione bellica, e scoprire i “crini d'oro” (di nuovo, i capelli sono sempre dorati e preceduti dall'aggettivo qualificativo *bello*, che sottolinea ulteriormente il *fil rouge* che li collega al genere lirico della tradizione medioevale italiana),²⁰ sono infatti azioni necessarie per rincuorare i pastori e apparire nella dolcezza tipica della dimensione femminile, che nulla ha a che vedere con la ferocia e la crudeltà della guerra legate alla sfera dell'uomo e del virile.²¹

¹⁸ Luogo in cui oltretutto Erminia giunge solo perché trascinata passivamente dal proprio cavallo, sul quale non ha più alcun potere decisionale: «Intanto Erminia infra l'ombrese piante / d'antica selva dal cavallo è scòrta, / né più governa il fren la man tremante [...] / Per tante strade si raggira e tante / il corridor ch'in sua balia la porta» (VII 1)

¹⁹ Questa la descrizione dello scenario naturale in cui si desta Erminia, dopo la fuga notturna dal campo cristiano: «Non si destò fin che garrir gli augelli / non senti lieti e salutar gli arbori, / e mormorar il fiume e gli arboscelli, / e con l'onda scherzar l'aura e co' i fiori. / Apre i languidi lumi e guarda quelli / alberghi solitari de' pastori, / e parle voce udir tra l'acqua e i rami / ch'a i sospiri ed al pianto la richiami» (VII 5)

²⁰ Sulla definizione del canone di bellezza in età medioevale e poi rinascimentale e sulle modalità di descrizione della bellezza fisica femminile (attraverso la distinzione tra le due sottocategorie di “canone breve” e “canone lungo”) cfr. G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane», 31 (1979), 1, pp. 3-30.

²¹ Si legga a tal proposito M. McLAUGHLIN, *The Woman Warrior: Gender, Warfare, and Society in Medieval Europe*, «Women's Studies», 17 (1990), 3-4, pp. 193-209, a p. 194: «all periods of human history, warfare was seen as a masculine activity [...] Descriptions of warfare in medieval text were peppered with references to gender, references which equated fighting ability with virility. Throughout the middle ages the man who failed in warfare was considered almost by definition “effeminate” and became subject to ridicule»; e J.B. ELHSTAIN, *Women and War*, New York, Basic Book, 1987.

Ecco dunque che per prendere le distanze dalla dimensione bellica rifiutata dai pastori e accostarsi alla povertà da loro conseguita, Erminia si priva dell'elmo, veste se stessa di "rozze spoglie" (che contrastano con la regalità della sua nascita) e cinge "al crin ruvido velo":

La fanciulla regal di rozze spoglie
s'ammanta, e cinge al crin ruvido velo;
ma nel moto de gli occhi e de le membra
non già di boschi abitatrice sembra (VII 17, 5-8)

A differenza di quello che vedremo poi in Armida, il velo con cui Erminia copre i capelli non si colloca in una dimensione di sensualità quanto piuttosto in un contesto di ombre personali e interiori che caratterizzano l'inquietudine del suo personaggio («Forse già che 'l mio core infra quest'ombre / del suo peso mortal parte disgombre» VII 15). La condizione di solitudine che la definisce, e che si rispecchia nella natura in cui ella si muove, tra le ombre degli allori e dei faggi,²² emerge ancora più chiaramente nel canto XIX della *Gerusalemme Liberata*, quando nel parlare con Vafrino, Erminia rivelerà la sua condizione di prigioniera pur nell'apparente libertà («Ecco i miei duri casi. / Pur le prime catene anco riserva / la tante volte liberata e serva» XIX 100, 6-8).

Nel definire "cella" il boschetto del canto VII, Erminia lascia ai lettori e agli studiosi il dubbio sul significato più vero e profondo dell'esperienza di vita vissuta nella dimensione pastorale; ambiguità che cresce ancora di più, poi, se si collega l'episodio con quello dell'ottava 112 del canto XIX in cui, dopo aver riconosciuto Tancredi, la donna:

Vede che 'l mal da la stanchezza nasce
e da gli umori in troppa copia sparti.
Ma non ha fuor ch'un velo onde gli fasce
le sue ferite, in sì solinghe parti.
Amor le trova inusitate fasce.
e di pietà le insegna insolite arti:
l'asciugò con le chiome e rilegolle
pur con le chiome che troncar si volle (XIX 112)

L'immagine dei capelli recisi e utilizzati per curare l'uomo amato acquista in questo contesto una grande potenza simbolica, in particolare se si riflette sul significato del velo indossato da Erminia e sul suo definire "solitaria cella" la selva dei pastori.

Se nella tradizione religiosa e nell'*Antico Testamento* il taglio dei capelli nelle donne poteva assumere significati differenti a seconda delle circostanze, passando dall'idea della punizione per

²² Emblema della vita solitaria (evidente in particolare nelle *Ecloche virgiliane*, dove «patulae [...] sub tegmine fagi» Cfr. Virgilio, *Ecl*, I 1), il faggio è particolarmente presente nella lirica petrarchesca e in particolare in *Rvf* 54, dove sottolinea, proprio come nell'episodio di Erminia, la condizione di dolore dell'io poetico. Riporto per chiarezza parte del componimento in questione: «Allor mi strinsi a l'ombra d'un bel faggio, / tutto pensoso; et rimirando intorno / vidi assai periglioso il mio viaggio: / et tornai indietro quasi a 'l mezzo giorno» Petrarca, *Rvf* 54.

calunnia o adulterio²³ (e quindi con il significato di purificazione da ottenere proprio attraverso la rimozione di quell'elemento che più di ogni altro ne rappresentava la seduttività)²⁴ a quella del momento rituale di passaggio (ad esempio, nell'iniziazione alla pratica sacerdotale il taglio dei capelli indica «che la persona religiosa ha da levar tutte le superfluità delle cose terrene, e tagliar dal suo cuore ogni humano affetto, per attender solo all'esercizio pratico del divino amore»²⁵), nella storia e nella letteratura delle origini si collocano esempi in cui sono le stesse donne a decidere di fare dei loro capelli un dono e un aiuto alla causa maschile della guerra, come nel caso delle donne di «Aquilaia, Carthage, and Rome who cut their hair to give to men to make bowstrings».²⁶

Nel modello di Erminia, la circostanza in cui avviene il taglio dei capelli porta a immaginare non tanto una punizione, quanto piuttosto un momento di svolta o addirittura una conversione nei toni della sottomissione e della dedizione assoluta alla causa dell'altro (interessanti sono ad esempio le occorrenze della parola *pietà* nelle ottave collegate all'episodio, con tutte le sue declinazioni).²⁷ In questo, l'episodio si avvicina molto, nonostante alcune differenze, sia al modello della descrizione di Maria Maddalena,²⁸ sia a quello di Maria di Betania (*Vangelo di Giovanni*, 1, 2-8), e dell'anonima peccatrice del *Vangelo di Luca*, sempre all'interno del *Nuovo Testamento*.

Come Maria Maddalena, infatti, anche le altre due donne ricevono il perdono o un riconoscimento di dedizione dopo aver lavato e asciugato i piedi di Gesù con i loro capelli, capelli che non vengono tagliati ma che assumono comunque una centralità evidente:

Et ecce mulier, quae erat in civitate peccatrix, ut cognovit quod accubuit in domo pharisaei, attulit alabastrum unguenti; et stans retro secus pedes eius flens lacrimis coepit rigare pedes eius et capillis capitis sui tergebat, et osculabatur pedes eius et unguento ungebat; (*Lucam* 7, 37-38);

Maria ergo accepit libram unguenti nardi puri, pretiosi, et unxit pedes Iesu et extersit capillis suis pedes eius; domus autem impleta est ex odore unguenti (*Ioannem* 12, 3)

²³ Per il quale era sempre l'uomo ad avere il potere decisionale sulla donna, a lui sottomessa: «Il potere che l'uomo ha sui capelli è il simbolo della sua autorità: è sempre un uomo a decidere per una donna, che sia il marito con i capelli o il sacerdote che leggerà la sua purificazione». S. NIDITCH, *Judges. A commentary*, Londra, The Old Testament Library, 1968. Sulla punizione all'adulterio con il taglio dei capelli si vedano anche i *Numeri*, 5, 11-31.

²⁴ Al contrario, nel caso degli uomini i capelli identificavano piuttosto virilità o forza. Mi riferisco all'esempio testamentale di Sansone e del taglio dei capelli a opera di Dalilah narrato nel libro dei *Giudici* (capitoli 13 ss) e a quello di Assalonne nel *Secondo Libro di Samuele*, i cui capelli da motivo di vanto diventeranno causa della sua fine, impigliandosi nei rami del terebinto. Cfr per ulteriori letture P. MERLO, *La Religione dell'Antico Israele*, Roma, Carocci editore, 2009.

²⁵ Cfr. G. POLACCO, *Del perfetto stato religioso*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610, p. 21

²⁶ Cfr. G. MILLIGAN, *Moral Combat. Women, Gender and War in Italian Renaissance Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2018, p. 28. Il riferimento è a Moderata Fonte, *Il merito delle donne*, Venezia, Domenico Imberti, 1600, p. 62: «delle donne d'Aquilaia quando nella guerra che lor fè Massimino, essendo ridotte in estrema necessità, si tagliarono i capelli e gli diedero a lor uomini per far corde a gli archi da potersi difendere. L'istesso fecero le Cartaginesi e le Romane in altre occasioni.»

²⁷ Nelle sole ottave 112-114 si contano tre occorrenze di *pietà*, sempre riferite a Erminia («e di pietà le insegna insolite arti» XIX 112; «e la pietosa donna» XIX 113; «E tu chi sei, medica mia pietosa?» XIX 114)

²⁸ A tal proposito, Scarpati (1995) ha giustamente evidenziato come «in questa scena sembra possibile veder “trasparire l'immagine evangelica della Maddalena che asciuga con le chiome i piedi di Cristo”». Scarpati, *Tasso, i classici, i moderni*, cit., p. 36.

Di natura differente dall'episodio di Erminia, ma egualmente suggestivo, è infine il taglio dei capelli in Bradamante (*Orlando Innamorato*, libro III, canto VIII). Ferita a seguito del combattimento con Daniforte, Bradamante riceve aiuto da un eremita («Per quel deserto inospite e selvaggio, / Ove atrovò nel mezo un romitaggio» III, VIII 53) che per medicarle le ferite le taglia la chioma («Benché convenne le chiome tagliare / Per la ferita, che era grande e strana: / Le chiome li tagliò come a garzone, / Poi li donò la sua benedizione» III, VIII 61). L'episodio assume particolare rilevanza nel momento in cui le chiome tagliate di Bradamante inducono in errore la figlia di re Marsilio, Fiordespinga, che si innamora della donna credendola un uomo e portando così ad emergere anche la tematica dell'amore erotico e omosessuale, poi ripreso da Ariosto, e in modo più profondo, anche da Tasso:²⁹

Questa cacciando giunse in su la riva
De la fiumana che io dissi primiero,
E vide Bradamante che dormiva:
Pensò che fosse un qualche cavalliero.
Mirando il viso e sua forma giuliva,
De amor se accese forte nel pensiero,
«Macone - fra sé dicendo- né natura
Potria formar più bella creatura» (Boiardo, *Orlando Innamorato*, III, VIII 64)

III. Armida

Vera antagonista di Goffredo³⁰ e “fonte di tutti gli episodi del poema”,³¹ Armida fa la sua prima comparsa nel poema attraverso le parole di Ismeno che, introducendola come donna prima

²⁹ L'amore vano di Fiordespinga nei confronti di Bradamante, e la notte che le due trascorrono insieme nell'*Orlando Furioso* («Commune il letto ebbon la notte insieme, / ma molto differente ebbon riposo; / che l'una dorme, e l'altra piange e geme / che sempre il suo desir sia più focoso. / E se 'l sonno talor gli occhi le preme, / quel breve sonno è tutto imaginoso; / le par veder che 'l ciel l'abbia concesso / Bradamante cangiata in miglior sesso» Ariosto, *Orlando Furioso*, XXV 42), non sembra avere infatti lo spessore psicologico e introspettivo che si fa palese nel canto V della *Gerusalemme Liberata* di Tasso: «Soleva Erminia in compagnia sovente / de la guerriera far lunga dimora. / Seco la vide il sol da l'occidente, / seco la vide la novella aurora; / e quando son del dì le luci spente, / un sol letto le accolse ambe talora: / e null'altro pensier che l'amoroso / l'una vergine a l'altra avrebbe ascoso» (VI 79). Sulla tematica si legga J. BOSWELL, *Gay People in Christianity, Social Tolerance and Homosexuality. Western Europe from the Beginning of the Christian Era to the Fourteenth Century*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1980; e A. SOLERTI, *Anche Torquato Tasso?*, «Giornale storico della letteratura italiana», 11 (1895), pp. 431-440.

³⁰ Sull'idea di Armida come antagonista del Cristiano Goffredo cfr. G. GUNTERT, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni*, Pisa, Pacini, 1989; e Benedetti, *La sconfitta di Diana*, cit., pp. 60-61. Nello specifico, l'autrice sottolinea come: «Il capitano cristiano non ha una specifica controparte pagana, poiché il ruolo di guida sembra essere diviso in maniera non sempre chiara tra Aladino, Solimano e Emireno [...] L'antagonista di Goffredo non sarà dunque un condottiero pagano, ma piuttosto il personaggio che rappresenta la spinta opposta alla sua [...] Più che Aladino, Solimano o Emireno, il vero corrispettivo di Goffredo è Armida»

³¹ Il canto IV, in cui appare per la prima volta Armida, è infatti centrale nell'architettura del poema. Come lo stesso Tasso afferma: «da questo canto, come da fonte, derivano tutti gli episodi». T. TASSO, *Le lettere*, a cura di C. Guasti, Vol. I, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, p. 205

ancora che come maga³², ne descrive i capelli e poi lo sguardo, ideale rivelatore delle arti femminili della menzogna e dell'inganno:

Dice: «O diletta mia, che sotto biondi
capelli e fra sì tenere sembianze
canuto senno e cor virile ascondi,
e già ne l'arti mie me stesso avanze,
gran pensieri volgo; e se tu lui secondi,
seguiteran gli effetti a le speranze.
Tessi la tela ch'io ti mostro ordita,
di cauto vecchio essecutrice ardita (IV 24)

Il riferimento ai capelli tornerà più volte nella descrizione della donna: diretta all'accampamento cristiano, ella appare mentre «'n treccia e 'n gonna femminile» spera di vincere «popoli invitti e schiere armate» (IV 27), eco del petrarchesco *Rvf 121*³³ e possibile suggestione per la figura di *Iudit* in Federico Della Valle,³⁴ che non a caso diverrà emblema di donna che «in treccia e 'n gonna / Ha combattuto, ha vinto i forti Assiri / ingannatrice» (vv. 2816-2818).

La descrizione di Armida sembra in effetti avvicinarsi più allo stile barocco che caratterizza l'opera di Della Valle che a quello rinascimentale di Ariosto, il quale, nel delineare i tratti di Alcina (con la quale l'eroina tassiana ha molti aspetti in comune)³⁵ insiste più sulla *descriptio personae*³⁶ che sulla sfuggente personalità della donna. Rispetto infatti alla tradizione rinascimentale, Tasso non fornisce di questa una descrizione fisica completa—da capo a piedi—così come non offre alcun riferimento al colore degli occhi: ciò che più intende mostrarci di Armida è infatti la sua interiorità, la sua introspezione psicologica, resa sia attraverso il gioco di sguardi ingannevolmente vergognosi e raccolti («Or tien pudica il guardo in sé raccolto»)³⁷, sia attraverso i capelli che, a differenza di quelli della maga ariostesca,³⁸ appaiono nel dinamismo e nel movimento della loro seduttività:

Fa nove cresse l'aura al crin disciolto,
che natura per sé rinrespa in onde;
stassi l'avarò sguardo in sé raccolto,
e i tesori d'amore e i suoi nasconde (IV 30, 1-4)

³² «Donna a cui di beltà le prime lodi / concedea l'Oriente, è sua nepote: gli accorgimenti e le più occulte frodi / ch'usi o femina o maga a lei son note» (IV 23).

³³ «Tu se' armato, et ella in treccie e 'n gonna / si siede, et scalza, in mezzo i fiori et l'erba» Petrarca, *Rvf 121*.

³⁴ Cfr. F. DELLA VALLE, *Iudit*, in *Tragedie*, a cura di A. Gareffi, Milano, Mursia Editore, 1988, pp. 57-135. Gli studiosi hanno notato e si sono in particolare soffermati sulle vicinanze dell'eroina biblica con i personaggi di Armida e Sofronia, ma ritengo che nella tragedia di Della Valle ci siano alcuni elementi che ci consentirebbero di analizzare anche la figura di Erminia in questa chiave (mi riferisco, in particolare, alla scena notturna in cui Iudit, insieme alla sua ancella Abra, giungono presso il campo di Oloferne ai vv 194 e seguenti).

³⁵ Sul discorso e il confronto fra le eroine tassiane e quelle ariostesche cfr. in particolare E. DONANDONI, *Torquato Tasso*, Firenze, La nuova Italia, 1936, pp. 213-214.

³⁶ Cfr. A. DI BENEDETTO, *Lo sguardo di Armida (un'icona della «Gerusalemme liberata»)*, in «Lettere italiane», 53 (2001), 1, pp. 39-48.

³⁷ Di nuovo, chiaro riferimento al linguaggio lirico di Francesco Petrarca *Rvf. 11*: «amoroso sguardo in sé raccolto».

³⁸ «Di persona era tanto ben formata, / quanto me finger san pittori industri; / con bionda chioma lunga ed annodata» Ariosto, *Orlando Furioso*, VII 11, 1-3.

Ecco dunque che la chioma di Armida non è solo sciolta e mossa dal vento, come precedentemente in Clorinda, ma è anche “rincredpata in onde”, un dettaglio che oltre a mostrare il carattere non canonizzato della donna, sembra quasi voler anticipare quel movimento scomposto che tornerà nel canto XVI, quando il suo potere seduttivo verrà interrotto e rifiutato da Rinaldo:

Sprezzata ancella, a chi fo più conserva
di questa chioma, or ch'a te fatta è vile?
Raccorcierolla: al titolo di serva
Vuo' portamento accompagnar servile (XVI 49, 1-4)

La minaccia del taglio porta in sé e con sé l'idea del servilismo e del divenire ancella per l'uomo, una condizione di subalternità che verrà realizzata in conclusione del poema, quando di tutta la potenza e di tutta la pericolosità di Armida non rimarrà più nulla, se non l'immagine disperata— ben presente nella tradizione letteraria, dalla Medea Euripidea alla Didone virgiliana— della donna rifiutata per amore. Prima dell'”addomesticamento” finale, però, Armida ci viene presentata in vesti completamente differenti all'interno del suo giardino, quando, alternando il movimento del velo sul seno con quello dell'agghindarsi dei capelli, mostra efficacemente e pienamente la propria capacità seduttiva. Nonostante sia il velo l'elemento su cui gli studiosi si sono maggiormente soffermati,³⁹ si analizzerà qui l'immagine dei capelli, interessante in particolare per il collegamento con la *Iudit* di Della Valle.

Con i capelli sciolti scomposti dal vento («l' crin sparge incomposto al vento estivo» XVI 18), Armida è infatti ritratta nella vanità del riso, degli occhi “umidi”, dello sguardo rivolto insieme a Rinaldo allo specchio in cui gloriarsi «ella in se stessa ed egli in lei» (XVI 21) e dell'intrecciarsi delle chiome («Poi che intrecciò le chiome e che ripresse / con ordin vago i lor lascivi errori, / torse in anella i crin minuti e in esse, / quasi smalto su l'or, cosparse i fiori» (XVI 23), tutti elementi che ricordano la malizia e l'inganno di cui si avvale anche Giuditta per salvare il proprio popolo.

Esattamente come per Armida, anche dell'eroina biblica non si ha una descrizione totalizzante, a tutto tondo, ma si procede per singoli dettagli che contribuiscono ad accrescerne la

³⁹ Cfr. in particolare E. REFİNİ, *Giuditta, Armida e il velo della seduzione*, in «Italian Studies», 68 (2013), 1, pp. 78-98; e L. CHİNES, *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci, 2000.

vaghezza⁴⁰ (compreso il riferimento all' "aurea testa" del v.874,⁴¹ che diventerà poi "dorata testa" nel v. 1438). Particolarmente emblematica, per mostrare come la seduttività di Giuditta passi dalla sua bellezza, è la scena seguente, in cui è lo sguardo maschile di Vagao a sorprendere la donna e a coglierla nell'attimo privato del cambio di abito:

E veggio lei
che, delicata assisa e parte stanca,
a la dorata testa
toglie il notturno velo e apre il cielo
de le bellezze ascose [...]
tal era il mirar di lei, sparse le chiome
su le candide spalle e gola e seno,
ma la man lunga e 'l braccio
d'alabastro lucente;
che da manica uscia verde, trapunta
di stelle, queste d'or quelle d'argento,
mentre scorrean dai bei capegli al seno,
nastri sciogliendo e bende (vv. 1436-1454)

La scena presenta affinità con quella delineata da Tasso, in particolar modo perché è sempre sulla bellezza femminile e sui capelli (oltre che sulla dissimulazione del linguaggio che ad essa si accompagna) che Della Valle indugia nel delineare il corpo femminile: questo diverrà infatti strumento necessario per portare a compimento la missione finale, missione che in Giuditta avrà esito positivo poiché, diversamente da Armida, ella è chiamata a rappresentare un modello positivo di donna virtuosa guidata dalla mano di Dio.⁴²

Prima di concludere, infine, intendo soffermarmi brevemente sulla rappresentazione delle sirene dei canti XIV e XV, caratterizzate anch'esse dal loro essere strumento di inganno e finzione e ulteriormente rappresentative del personaggio di Armida, che ne è creatrice. Sia nell'episodio che vede per protagonista Rinaldo (canto XIV), sia in quello successivo di Carlo e Ubaldo (canto XV), le strategie della donna si rivelano infatti nella sua capacità di indurre gli uomini in errore attraverso la creazione di false figure femminili che non hanno altro compito se non quello di sedurre e distogliere i cavalieri dal loro obiettivo ultimo. Nonostante le differenze tra i due episodi, interessa notare come Tasso ne costruisca la descrizione:

⁴⁰ Un discorso simile vale anche per la descrizione che Petrarca fa di Laura, della quale abbiamo dettagli relativi ai *capelli* «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi» (Ryf 90); alle *mani* «le man bianche sottili / e le braccia gentili» (Ryf 37); fino ad arrivare, con il Ryf 126, agli *occhi*, alle *membra*, alla *gonna* e al *grembo*: «erba e fior che la gonna / leggiadra ricoverse / co l'angelico seno; / aere sacro, sereno, / ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse».

Sulla vaghezza in Giuditta, riporto le parole di Vagao nel parlare della donna: «Che dirò, mio signor? Tutta è vaghezza, / e se 'n volto è dea bella, / è dea anco in favella». Della Valle, *Iudit*, cit., vv. 1420-1422.

⁴¹ Qui, tra l'altro, si mostra il momento in cui Giuditta, notando lo sguardo maschile su di sé, scioglie con chiaro intento seduttivo la chioma dalle bende: «d'aurea testa in fasce intorte avolta [...] / Al mio apparir la bella fronte ha sciolto / da le bende ravvolte» Della Valle, *Iudit*, cit., vv.874; 877-878.

⁴² Sulla positività del personaggio biblico e sul legame con Sofronia a Armida si legga in particolare P. COSENTINO, *Le virtù di Giuditta: il tema biblico della "mulier fortis" nella letteratura del '500 e del '600*, Roma, Aracne, 2012.

e quinci alquanto d'un crin biondo uscio
e quinci di donzella un volto sorse,
e quinci il petto e le mammelle, e de la
sua forma infin dove vergogna cela (XIV 60, 5-8)

e' l crin, ch'in cima al capo aveva raccolto
in un sol nodo, immantinente sciolse,
che lunghissimo in giù cadendo e folto
d'un aureo manto i mori avori involse.
Oh che vago spettacolo è lor tolto!
ma non men vago fu chi loro li tolse
Così da l'acque e da' capelli ascosa
a lor si volse lieta e vergognosa (XV 61)

Nonostante in entrambe le descrizioni sia presente il riferimento ai capelli femminili, è solo nel secondo episodio che questi assumono una centralità e un'importanza maggiore. Il dettaglio del crine non è infatti un semplice elemento fisico inserito, come nel primo caso, per mostrare la bellezza della "magica larva" (XIV 61), ma è funzionale alla seduzione che la donna intende operare sui due uomini: lo scioglimento dei capelli si accompagna infatti non a caso alla sua fittizia vergogna e al tentativo apparente di coprirsi proprio attraverso gli stessi, ricordando in questo il movimento seduttivo con cui la dea Venere, nell'opera di Botticelli, tentava di coprirsi attraverso le lunghe chiome sparse dal vento.

Ecco allora che la rappresentazione dei capelli consente ancora una volta di dare vita a quel "gioco" di velamenti e svelamenti che attraversa fin dal principio la *Gerusalemme Liberata*, dando sostanza alle seduzioni, agli inganni e alle ambiguità delle donne pagane e raggiungendo il momento di massima complessità nel canto ultimo del poema, dove tuttavia lo svelamento di Armida diviene quello retorico delle parole e del linguaggio con il quale ella si fa ancella dell'eroe cristiano («Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno / dispon, – gli disse – e le fia legge il cenno →» (XX 136, 7-8)).⁴³

Non svolgendo solo una funzione ornamentale o volta ad arricchire linguisticamente la descrizione dei personaggi femminili, i capelli nella *Gerusalemme Liberata* agiscono dunque con significati profondi e talvolta dotati di non poca ambiguità: attraverso il confronto con testi religiosi o letterari, si è visto infatti come alcuni episodi del poema tassiano possano rivelarci molto di più di quanto sia stato finora sottolineato dalla critica, svelando soprattutto risvolti finora tendenzialmente ignorati.

⁴³ Sulla questione di Armida "ancella" e i collegamenti con la tradizione religiosa ad essa associata, si veda R. RUGGIERO, *"Il ricco edificio". Arte allusiva nella Gerusalemme Liberata*, Firenze, Olschki, 2005. Sull'immagine della conversione e sulla sua ambiguità cfr. ancora R. RUGGIERO, *"Il ricco edificio". Arte allusiva nella "Gerusalemme Liberata"*, Firenze, Olschki, 2005.

Bibliografia

- A. DI BENEDETTO, *Lo sguardo di Armida (un'icona della «Gerusalemme liberata»)*, in «Lettere italiane», 53 (2001), 1, pp. 39-48
- A. SOLERTI, *Anche Torquato Tasso?*, «Giornale storico della letteratura italiana», 11 (1895), pp. 431-440
- C. G. JUNG, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo (1934-1954)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977
- C. SCARPATI, *Tasso, i classici, i moderni*, Roma-Padova, Antenore, 1995
- E. DONANDONI, *Torquato Tasso*, Firenze, La nuova Italia, 1936
- E. REFİNİ, *Giuditta, Armida e il velo della seduzione*, in «Italian Studies», 68 (2013), 1, pp. 78-98
- E. STOPPINO, *Il cronotopo-amazzone nell'epica italiana*, in *Festschrift for Joseph Connors*, Villa, Tatti Publications, 2013
- F. CHIAPPELLI, *La costruzione di un personaggio: Clorinda*, «Lettere Italiane», 30 (1978), 4, pp.433-438
- F. DELLA VALLE, *Iudith*, in *Tragedie*, a cura di A. Gareffi, Milano, Mursia Editore, 1988, pp. 57-135
- F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di Paola Vecchi Galli, Milano, Bur, 2012
- F. TOMASI, *Gerusalemme Liberata*, Milano, Rizzoli, 2009
- G. ARRIGNONİ, *Camilla, amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1982
- G. GUNTERT, *L'epos dell'ideologia regnante e il romanzo delle passioni*, Pisa, Pacini, 1989
- G. MILLIGAN, *Moral Combat. Women, Gender and War in Italian Renaissance Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 2018
- G. POLACCO. *Del perfetto stato religioso*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1610
- G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio cinquecento e la pittura di Giorgione*, «Lettere italiane», 31 (1979), 1, pp. 3-30.
- J.B ELHSTAIN, *Women and War*, New York, Basic Book, 1987
- J.P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 2000
- K. A. BISSET, *Who were the Amazons?*, «Greece & Rome», 28 (1971), 2
- L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Cristina Zampese, Milano, Bur, 2012
- L. BENEDETTI, *La sconfitta di Diana. Note per una rilettura della Gerusalemme Liberata*, «MLN», 108 (1993), 1, pp. 31-58
- L. CHINES, *I veli del poeta. Un percorso tra Petrarca e Tasso*, Roma, Carocci, 2000
- M. McLAUGHLIN, *The Woman Warrior: Gender, Warfare, and Society in Medieval Europe*, «Women's Studies», 17 (1990), 3-4, pp. 193-209
- M. TOMALIN, *The Fortune of the Warrior Heroine in Italian Literature, an Index of Emancipation*, Ravenna, Longo Editore, 1982

- N. HORSFALL, *Virgilio. L'epopea in alambiccio*, Napoli, Liguori, 1991
- P. BETTELLA, *The Ugly Woman: Transgressive Aesthetic Models in Italian Poetry from the Middle Ages to the Baroque*, Toronto, Toronto University Press, 2005
- P. COSENTINO, *Le virtù di Giuditta: il tema biblico della "mulier fortis" nella letteratura del '500 e del '600*, Roma, Aracne, 2012
- P. MERLO, *La Religione dell'Antico Israele*, Roma, Carocci editore, 2009
- P. RİGO, *Corpo*, in *Lessico critico petrarchesco*, a cura di L. Marcozzi-R. Brovia, Roma, Carocci editore, 2016, pp. 114-125
- P. RİGO, *Sofonisba e le 'altre' descriptiones. Analisi delle figure retoriche nella lirica di Petrarca*, «Arzanà, Cahiers de littérature médiévale italienne», n..20, 2019, pp . 22-42
- R. RUGGIERO, *"Il ricco edificio". Arte allusiva nella Gerusalemme Liberata*, Firenze, Olschk, 2005
- S. NIDITCH, *Judges. A commentary*, Londra, The Old Testament Library, 1968
- T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, a cura di Franco Tommasi, Milano, Bur, 2009
- T. TASSO, *Le lettere*, a cura di C. Guasti, Vol. I, Firenze, Le Monnier, 1852-1855
- W. BLAKE TYRRELL, *Amazons: a Study in Athenian Myth-Making*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984



CESARE PAVESE'NİN “AY VE ŞENLİK ATEŞLERİ” ADLI ROMANINDA GERÇEK VE ZİHİNSEL YOLCULUK IL VIAGGIO REALE E MENTALE NE “LA LUNA E I FALÒ” DI CESARE PAVESE

Nilay KANARYA¹



Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih:
06.10.2020

Kabul edildiği tarih:
29.01.2021

Yayınlandığı tarih:
31.01.2021

Article Info

Date submitted:
06.10.2020

Date accepted:
29.01.2021

Date published:
31.01.2021

Öz

Yirminci yüzyıl çağdaş İtalyan edebiyatının en önde gelen isimlerinden biri olan Cesare Pavese, yazın hayatına ilk olarak şiir yazarak başlar ve daha sonra öykü ve roman tarzındaki yazılarıyla devam eder. Amerikan edebiyatına yakınlığıyla bilinen yazar, 1950 yılında dönemin en önemli edebiyat ödülü olan Strega ödülüne layık görülmüştür. Aynı yılın nisan ayında yayınladığı *Ay ve Şenlik Ateşleri* (La luna e i falò) yazarın en önemli yapıtları arasında yerini almaktadır. Yapıtın ana karakteri Anguilla, Amerika’da uzun yıllar geçirdikten sonra çocukluğunun geçtiği yere köklerini bulabilmek için tekrar döner. Bu çalışmanın amacı, Cesare Pavese’nin *Ay ve Şenlik Ateşleri* adlı romanında yer alan gerçek ve zihinsel yolculuk temasını incelemektir.

Anahtar Kelimeler: *Pavese, yolculuk, Ay ve Şenlik ateşleri, çocukluk, İtalyan edebiyatı.*

Riassunto

Cesare Pavese, uno degli autori principali della letteratura italiana contemporanea del ventesimo secolo, inizia dapprima la sua vita letteraria scrivendo poesie, per poi continuare con la scrittura nello stile narrativo e romano. Lo scrittore noto per la sua vicinanza alla letteratura americana, nel 1950 fu ritenuto degno di ricevere il premio Strega il quale è il premio letterario più importante del periodo. *La luna e i falò* pubblicato in aprile dello stesso anno è uno dei più celebri opere dello scrittore. Il protagonista del romanzo Anguilla ritorna al paese dove ha vissuto la sua infanzia alla ricerca delle sue radici dopo molti anni trascorsi in America. Lo scopo di questo studio è mettere in rilievo il tema del viaggio reale e mentale ne *La luna e i falò*, l’ultimo romanzo di Cesare Pavese.

Key Words: *Pavese, viaggio, La luna e i falò, infanzia, letteratura italiana.*

Hayatın saldırılarına karşı bir savunmadır edebiyat.

Cesare Pavese

1.GİRİŞ

Cesare Pavese, şüphesiz, keşfedilmeyi ve takdir edilmeyi hak eden çağdaş İtalyan edebiyatının en dikkat çeken yazarlarından biridir. Edebiyat dünyasında Pavese’nin adı genellikle Yeni Gerçekçilik edebi akımıyla bağlantılıdır. Klasik ve yabancı edebiyata, özellikle Amerikan yazarlarına ilgi duyması, yazarın sahip olduğu özgün yazım anlayışı sayesinde dönemin edebiyat tarzının en önemli temsilcilerinden biri olmasını sağlamıştır. Yazar, yapıtlarında görüldüğu üzere,

¹ Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora öğrencisi.
nkanarya@ankara.edu.tr ORCID: 0000-0002-6878-1320

kendisinin de deneyimlemiş olduğu kırsal toplum hayatı ile ilgili konulara yönelir. Ancak Avrupa edebiyatına da açık olduğunu söylemek gerekir. Bu durum, onu yirminci yüzyılın en iyi yorumcularından biri yapmaktadır. Bu nedenle, dünya tarihinin en büyük iki çatışması olan iki dünya savaşı arasındaki bir dönemde yaşamasına rağmen, ilk olarak şiir biçiminde daha sonra düz yazı tarzında önemli değişiklikler yapmayı başaran yazarın modern anlayışına büyük önem vermek gerekir.

Kişiliği ve yapıtları, kendisinin başkaları ve dünya ile olan ilişkilerini sürekli analiz eden bir karaktere sahip olduğunu göstermektedir. Yaşamı boyunca, dünyaya ve diğer insanlara karşı kendisini hep yalnız hisseder. Bu algı, onu intihara kadar sürükleyecek saplantılı bir içsel sorun haline gelir. 1935 yılından ölümüne kadar olan süreçte kaleme aldığı *Yaşama Uğraşı* (Il mestiere di vivere) başlıklı günlük tarzı yapıtında bu içsel mücadelesinden sıklıkla bahsetmektedir.

Hem fiziksel hem de psikolojik olarak hissedilen kaçma ihtiyacının, saf sevgiyi yetiştirmenin ve dış dünya ile iletişim kurmanın zorluklarını öyküleri aracılığıyla dile getirmek ister. Bunlar tam olarak yazarın üstesinden gelemediği sıkıntılardır.

Ölmeden önce kaleme aldığı ve çok kısa sürede yazım sürecini tamamladığı son romanı *Ay ve Şenlik Ateşleri* (La luna e i falò) kendi yaşamından izler taşıyan bir başyapıt niteliğindedir. Bu çalışmanın amacı, bir geri dönüş hikayesi olan *Ay ve Şenlik Ateşleri* adlı yapıtta yer alan yolculuk temasını incelemektir. Romanın analizine başlamadan önce yazarın yaşamı hakkında bilgi sahibi olmak, yapıtlarını daha iyi anlamaya yardımcı olacağından bu çalışmaya Cesare Pavese'nin yaşamından başlamak yerinde olur.

2. CESARE PAVESE

2.1. Yazarın yaşamı ve çocukluk döneminin yazın hayatındaki yeri

Cesare Pavese, 9 Eylül 1908 yılında beş çocuklu bir ailenin en küçüğü olarak, yaz aylarını geçirdikleri Langhe kırsalına bağlı küçük bir köy olan Santo Stefano Belbo'da doğar. Henüz sekiz yaşındayken babasını kaybetmesi onun hayatında derin izler bırakır. Yazarın eğitimiyle ilgilenen baskın karakterli ve sert mizaçlı annesi, zaten içe dönük ve utangaç olan Pavese'nin hayata karşı olan korku ve endişelerinin üstesinden gelebilmesine engel olan etkenlerden biridir. Yazarın kırılğan ve hassas olan psikolojisini açıklayan nedenlerden bir diğeri de şüphesiz çocukluğunda babasız büyümesinin ailesinde yarattığı zor durumdur. Mutlu ve kolay bir yaşam değildir onunkisi; aksine keder, acı ve yalnızlıkla doludur. Eğitimine zengin burjuva okulunda devam eder. Fakat kendinden emin olmayan taşralı tavırları yüzünden pek rahat hissedemez. Şehir yaşamına uyum sağlamada karşılaştığı zorluklar, yazarın doğduğu yere yani kırsal yaşama olan özlemini artırır. Pavese'nin yaşamını ve yapıtlarını psikanalitik açıdan araştıran Fransız edebiyat eleştirmeni Dominique Fernandez, yazarın iki kişilik gösterdiğini ama doğrudan kendi deneyimiyle onları birleştiremediğini

öne sürer. “*Kasabada Őehirli gibi, Şehirde ise bir kasabalı gibi davranır. Bu nedenle tam olarak kendisi olamaz; Şüphesiz bu durum yazarın uyum sağlayamayışının ilk belirtisidir*” (Baldi, Guido, Glusso, Silvano, 2007: 453).

Pavese, altı yaşını tamamlayıp ailesi ona ilk okul çantasını aldığında, yaşanan bir talihsizlik onun için beklenmeyen bir Şans yaratır. İlkokula başlamak için Torino’ya dönmek zorundadırlar, fakat kız kardeşinin bulaşıcı hastalığı tüm aileyi Santo Stefano Belbo’da kalmak mecburiyetinde bırakır. Böylece yazar, eğitim hayatının ilk yılını, tanıdığı arkadaşlarıyla geçirme imkânı bulur. Doğduğu yerde her Şey Şehre kıyasla özel bir çekiciliğe sahiptir. Doğanın ortasında çocukların, üzerinde kar toplarıyla birbirlerini vurmaya çalıştıkları çayırların kendisinde yarattığı o hafifliği pek çok kez hisseder. Daha sonraki senelerde kırsal kesimde yağan karın hem kokusu hem de düşme biçiminin bile farklı olduğunu hatırlayacaktır. Bu huzurlu yaşamı yalnızca bir sene sürer: kız kardeşi iyileşir ve aile tekrar yazarın eğitimine devam edeceği Şehre taşınır. O günden itibaren yazar, tepelerde üzüm bağlarının arasında yeniden birkaç gün geçirebilmek için okul yılının sonunu dört gözle bekler. Şehrin düzen ve kurallarına tamamen tezat olan kırsal hayat, yazar için her yıl daha da artan huzurun ve özgürlüğün sembolü olacaktır: “*İlk günden son güne kadar S. Stefano’da, kendini özgür bir kuş gibi hisseder. Çayırlar, ormanlar, bağlar arasındaki yollar boyunca yorulana kadar dolaşır ve ne zaman ki yorulur işte o zaman avludaki ağaçta ya da evin arka tarafındaki çayıra uzanarak dergilerini tekrar tekrar okur*” (Ponzi, 1977: 29).

Őehirde yazarın utangaçlığı daha da Őiddetlenir; kendi içine kapanıp herkesten uzaklaşır. Sosyalleřmek için yeni arkadaşlar tanımaya çalışmaz. Torino’nun insan kalbinin kaybolmasına yol ačan bir yer olduğunu düşünür. Kırsal hayat ve tepeler, yazarın ileriki senelerde yazın hayatının tartışmasız mekânı ve aynı zamanda bir dizi mitin bağlantılı olduğu yer haline gelecektir. Yazar tarafından iki temel nedenden ötürü bu tepelerden sıklıkla bahsedilmektedirler: her Őeyden önce yazarın doğduğu yer olması ve yaşamının önemli kısmını geçirmesinin yanı sıra, tepeler yazarda gerçeğin sembolik görüntüsünün olduğu çocukluk yeridir. Dahası, insan ve ilahiliğin buluştuğu mistik bir yeri temsil eder. Pavese’ye göre köy, kasaba ve tepeler açık, özgür ve vahşi bir yer olmanın yanı sıra kişinin sığındığı bir anne figürü gibidir. Nitekim çocukluğunun geçtiği yer olan Langhe kırsalına duyduğu derin özlem, yazarın gençlik döneminde içsel bunalımının yanında huzursuzluk yaratan bir diğer etkidir.

Ergenlik döneminden itibaren yaşıtlarına göre farklı tutum ve davranışlar sergiler. Mahcup, sıklığan ve içe dönük bir yapıya sahip olmasından ötürü insanlarla iletişim kurmakta zorluk çeken Pavese, ormanda tek başına yürüyüşler yapmayı, kuşları ve kelebekleri izlemeyi tercih eder. Genç yazar, huzurun ve hafifliğin simgesi olan doğduğu yeri her zaman hüznle hatırlayacaktır.

İlk gençlik döneminde, okuldan bir arkadaşı olan Baraldi'nin intihar olayı, yazarın yaşamında büyük bir öneme sahiptir. Bu durumdan oldukça etkilenen Pavese, başka bir arkadaşına yazdığı mektupta hemen bu olaydan bahseder. İntihara teşebbüs eden bu genç, son derece kendinden emin ve beceriklidir. Ayrıca yaşamı boyunca kadınlarla ilişki kurmakta zorluk çeken yazar, arkadaşının bir sevgilisinin olmasından ötürü ona imrenmektedir. Dolayısıyla bir insanı mutlu eden her şeye sahip birisinin intihar haberi Pavese'yi derinden sarsmıştır. Baraldi ve kız arkadaşı, babasına ait olan bir dağ evinde tabancayla yaşamlarına son verirler. Yalnızca genç kız şans eseri kurtulur. Bu olaydan çok fazla etkilenen yazar da kendi yaşamına son vermek için yanına aldığı bir tabancayla çok sevdiği tepelere gider. İntihar nedeni ise ölmüş olan arkadaşının aksine özgüveninin ve yanında güvenilebileceği bir kadının olmamasıdır. Bu tür bir davranış ona göre cesaretli ve kararlı olduğunun tek kanıtı olacaktır. Baraldi'nin yere yığıldığı ağaca doğru bakan genç yazar, tabancayı çıkarır fakat kendisine doğru kullanamaz. Kendi korkaklığından mahvolmuş bir şekilde eve döner; gitmeden önceki halinden çok daha üzgündür. Bu düşünceler yazarın kafasında yıllar geçtikçe daha da artacaktır.

Pavese'nin ideolojik fikirlerinin oluşmasında eğitim aldığı lisenin İtalyanca ve Latince öğretmeni olan Augusto Monti'nin etkisi büyüktür. Liseyi bitirdikten sonra hocasının öncülüğünde kurulan, aynı zamanda Leone Ginzburg, Giulio Carlo Argan ve Norberto Bobbio gibi dönemin ünlü aydınlarının yer aldığı, ortak kültürel ilgilere sahip genç entelektüellerden oluşan rejim karşıtı bir gruba dahil olur. Olabildiğince çok sayıda toplantıya katılan yazar, özellikle edebiyat temalı tartışmalara ayrı bir ilgi duymaya başlar. Üniversiteye başladığı 1927 yılı, yaşamının en yoğun ve aktif olduğu dönemler arasındadır. Şair Walt Whitman ile ilgili yazdığı lisans teziyle 1932 yılında edebiyat fakültesinden mezun olur. Yazarın bu seçimi onun Amerikan edebiyatına olan merakını ve ilgisini gözler önüne serer. Sonrasında pek çok Amerikan ve İngiliz yazarın kitaplarının çevirilerini yapmasının yanı sıra yöneticiliğini de yapacağı *Kültür*²(La cultura) adlı dergide eleştiri yazıları yazar.

Aslında Pavese kesin olarak bir ideoloji ya da parti seçimi yapmaz. Onun için siyaset ne bilmek ne de uğraşmak istediği bir tabu gibidir. Arkadaşlarının aksine politikayla ilgilenmemesine rağmen, bazı soruşturmalara maruz kalır. 1935 yılının mayıs ayında bir başkasına gönderilmesi gereken uzlaşmacı mektupların kendisinde olması nedeniyle yargılanır. Dava sonucunda üç yıl siyasi hapis cezasına çarptırılır ve İyon Denizi kıyısında Calabria bölgesinde küçük bir köy olan Brancaleone'ye gönderilir. Bu deneyiminden yola çıkarak *Hapishane* (Il carcere) adlı uzun öyküsünü yazar. Aynı zamanda günlük tutmaya başlayan Pavese, bu gündühteki yazılarının yer aldığı ve kendi

² 1881'de Ruggero Bonghi tarafından kurulan dergi, 1936 yılında rejim karşıtı hükümet tarafından kaldırılır.

isteği üzerine *Yaşama Uğraşı* (Il mestiere di vivere) adını verdiği yapıtını çok daha sonra, 1952 yılında yayınladı.

1936 yılında tekrar Torino'ya döndüğünde duygusal olarak bağlı olduğu kadının evlenmiş olduğunu öğrenir. Yazarın bu hayal kırıklığına yine aynı yıl yayınlanan *Çalışmak Yorar* (Lavorare stanca) adlı şiir derlemesinin sansürlenmesinden dolayı başarısızlığa uğraması da eklenince, çeviri yapmaya ve yayınevindeki işine geri dönmek ister. Steinbeck ve Dickens gibi önemli yazarların kitaplarının çevirilerini yapar. Siyasi geçmişi yüzünden öğretmenlik yapması mümkün değildir. Bununla birlikte şiirden uzaklaşarak kendi içsel sorunlarını ve gerçek görüşünü ifade etmek için daha uygun olduğunu düşündüğü düz yazıya geçiş yapar. 1936-1938 yılları arasında yazdığı öykülerinin büyük bir kısmını 1953'te çıkarttığı *Şenlik Gece* (Notte di festa) adlı yapıtında bir araya getirir. 1941 yılında yayınlanan, yazarın yazın anlayışındaki yenilikçi özelliğine işaret eden *Senin Köylerin* (Paesi tuoi) adlı ilk romanı çok farklı tepkilerle karşılaşsa da eleştirmenlerin dikkatini çeker.

8 Eylül 1943'te İtalya'nın ateşkes³ imzaladığı sırada, Roma'da Einaudi yayınevinin açılışını organize etmektedir. Torino'ya geri dönüşünde arkadaşları savaşa katılıp farklı yerlere dağıldıkları için onlardan kimseyi bulamaz. Sağlık sorunları yüzünden arkadaşlarının izinden gitme cesareti bulamayan yazar, bombardımandan kaçmak için Monferrato'da kız kardeşinin yanında saklanır. Bu herkesten uzak, izole bir yaşam sürdüğü dönemde, günlüğünün sayfalarında dile getirdiği üzere birçok yönden küçük düşürücü olduğunu düşündüğü derin bir kriz dönemi yaşar. Arkadaşlarının aksine savaşta etkin bir rol edinmemesi yazarın derin bir suçluluk duygusu yaşamasına sebep olur. İzole bir şekilde geçirdiği bu dönemi sonlandırmak için savaşın son bulmasıyla beraber Komünist Partisi'ne katılır. Savaşın ardından tekrar Roma'ya dönerek Einaudi yayınevini yönetmeye devam eder.

1947 yılında *Leuko ile Söyleşiler* (Dialoghi con Leucò) ve *Yoldaş* (Il compagno) adlı, konu olarak birbirinden çok farklı iki yapıtını kaleme alır. *Leuko ile Söyleşiler* adlı kitap, yazarın yapıtları arasında özel bir yere sahip, üslup ve içerik bakımından benzeri olmayan, klasik mitoloji karakterleri arasında geçen yirmi yedi diyalogdan oluşur. Yapıt, edebi yaşamında bir dönüm noktası olarak düşünülebilir. 1948 yılında ise *Tepedeki Ev* (La casa in collina), *Hapishane* (Il carcere) ve *Güzel Yaz* (La bella estate) adlı romanlarının yazımını tamamlar.

1950'de *Ay ve Şenlik Ateşleri* (La luna e i falò) romanını yayınladı. Aynı sene *Güzel Yaz* (La bella estate) romanıyla Strega⁴ ödülünü alır. Aktris Costance Dowling ile yaşadığı mutsuz gönül

³ *Cassibile Ateşkesi* (Armistizio di Cassibile), İtalya Krallığı ile İkinci Dünya Savaşı'ndaki müttefikleri arasında 1943 yılında imzalanmıştır. Bu tarih aynı zamanda Almanya ile yapılan askeri ittifakın da sonuna işaret eder.

⁴ 1947 yılında bir grup edebiyatçı tarafından Roma'da kurulan ve büyük önem taşıyan *Strega* ödülleri her yıl temmuz ayının ilk perşembe gününde düzenlenir. Adını bizzat organizatörü ve sponsoru olan Alberto Strega'dan alır.

ilişkisi, ergenlik döneminden beri aklında var olan intihar düşüncesine sebep olan kaygı durum bozukluğunu daha da şiddetlendirir. 26 Ağustos 1950'de Torino'da bir otel odası kiralar ve aşırı dozda uyku ilacı alarak yaşamına son verir.

Cesare Pavese'nin tüm yazın yaşamında, tekrar dönemeyeceği o yılların, yani gençlik ve çocukluk döneminin hatıraları vardır. Yaşamında iyi ve kötü olarak tanımlayacağı pek çok anısının olmasından dolayı yazar, yapıtlarında çocukluk ve gençlik döneminden bahsetmek ister. Her şeyden önce babasının acı kaybıyla ve ailenin bütün yükünü omuzlarında taşıyan sert mizaçlı annesiyle baş etmeye çalışır. O andan itibaren Santo Stefano'da ormanda yürüyüşler yaptığı ve çok az kelime kullandığı iç dünyasına kapanarak varoluşuyla yüzleşir. “*Torino'dayken, en azından ilk seneler, Genova'ya giden yolun ötesinde, Canelli'nin ötesinde, her şeyin, hatta aşağıda deniz'in uzak yankılarını taşıyan rüzgârın sesinin bile farklı olduğu o yerde, onu yaz tatilinden ayıran günleri sayar*” (Trioschi, 2000). Nitekim bu durum yazarda kendisini çepeçevre saran insanlardan ve içinde bulunduğu ortamdan uzaklaşma isteği uyandırır. Yalnız kalma isteği daha sonraları onun edebiyata; özellikle Amerikalı yazarların yapıtlarına olan ilgisini artırırken kendi ülkesini de daha yakından tanıyabilme imkânı sağlar. Yazarı hayata bağlayan bir şey varsa o da yazma arzusudur. Arkadaşlarına yazdığı mektuplarda sıkça yaşamın bir sanat ve geriye kalan tek desteğinin ise yazı için değerli sayılabilecek bir şeyleri yazabilme umudu olduğunu dile getirir.

Yapıtlarında çocukluk ve yetişkinlik dönemi arasındaki karşıtlıklar, sembolik gerçeklik anlayışı, yalnızlık ve insanın iletişimsizliği gibi konulara yer veren yazar çoğunlukla kendi yaşamından ve çocukluğundan yola çıkarak yazılarına yön verir. Yazar için özellikle çocukluk dönemi çok önemlidir. Kişinin, çocukluk döneminde dünya ile ilk temas aracılığıyla, yaşamı boyunca bilinçaltında devamlılığını sürdürecekle mit ve semboller oluşur. Bu yüzden çocukluk dönemi, insanın dünyayı tanıdığı ve kaderinin şekillendiği dönem olduğunu ileri sürer. Küçük yaşta babasını kaybetmiş olması ve bu yüzden zaten içe dönük bir karakteri olan yazarın kendi dünyasına daha da kapanması onun yetişkinlik dönemindeki karakterine ve dünyayı algılayış biçimine de etkileri olduğunu söylemek gerekir. Mutsuz bir çocukluğa sahip yazar yaşamının geri kalan kısmında da mutlu olmayı başaramamıştır. Bu durum onun yalnız kalmasına neden olurken aynı zamanda onu içsel sorunlarıyla baş etmek zorunda bırakmıştır.

Yaşama Uğraşı (Il mestiere di vivere) başlıklı günlüğü yaklaşık on beş yıl içindeki kişisel ve edebi gözlemlerinin yer aldığı bir yapıttır. Bu günlük bir yandan yirminci yüzyılın bu büyük yazarının yapıtlarının anlaşılması bakımından bir rehber görevi üstlenirken diğer yandan hayatta yalnız kalmasına sebep olan ve onu trajik sonuna götüren psikolojik rahatsızlarının ve duygu durumunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olan bir kitaptır: “*Tiksiniyorum bütün bunlardan. Sözler değil. Eylem. Artık yazmayacağım*” (Pavese, 2015: 479). Bu sözlerinden yola çıkarak *Ay ve Şenlik Ateşleri* (La luna e

i falò) adlı yapıtı kaleme alırken, aslında yazarın son romanı olduğunu farkında olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Pavese'nin düşüncesine göre, savaş herkes için eşittir. Hayatta kalanlar, ölenler, müttefikler ya da düşmanlar her yönden aynıdır. Neden biri ölürken diğeri hayatta kalır, sebebi asla bilinmez. Savaştan sağ kurtulan kişide güçsüz olmanın, diğerrinin yerine ölmemiş ve hayatı yığıtçe yaşamamış olmanın muazzam pişmanlığından başka bir şey kalmaz. Yazar, savaşın yalnızca ölen kişiler için sona erdiğini düşünür. Yaşayanların kalbinde ise silinmesi güç bir şekilde kazıldır ve vicdan azabı ruhu rahatsız etmeye devam eder. Sadece cesetler, sert çatışmaların neden olduğu acıyı ve çaresizliği algılamamaktadırlar. Nasıl ki Primo Levi'nin ruhuna eziyet eden toplama kamplarının canlı hatıraları yüzünden yaşamına son vermiş olabileceği düşünülüyorsa, Pavese de bu kadar çok masum insanın ölümüne tanıklık etmek ve bu durumdan kendini suçlu hissetmek de dahil olmak üzere bir dizi nedenden ötürü yaşamına genç yaşta son vermiştir.

Cesare Pavese 30'lu yılların kültürü ile savaş sonrası demokratik kültür arasındaki geçiş döneminde önemli rol oynar. Bu çalışmada ele alınacak olan *Ay ve Şenlik Ateşleri* adlı son romanında, tematik olarak Verga'nın gerçekçilik anlayışıyla bağdaşan köylü hayatının gerçekliği üzerine dikkat çeker. Pavese'nin gerçekçilik anlayışı tamamen sembolik bir gerçekliktir, fakat on dokuzuncu yüzyılın gerçekçilik anlayışından da uzaktır. Erken yaşta yaşamına son vermesinden yola çıkarak akımın diğerr temsilcilerine göre daha kötümser bir gerçeklik anlayışına sahip olduğu söylenilebilir. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı sosyal, kültürel ve politik bunalımlara fazlasıyla maruz kalmış olmasının etkilerini eserlerinde görmek mümkündür. Bu nedenledir ki sanatı aynı zamanda dramatiktir. Ona göre sanat, bireyin iç dünyasında yer edinmiş her şeyin dışa aktarılmasıdır ve insanla dış dünya arasında bir çeşit köprü görevi üstlenir. “*Bir sanatçı için önemli olan yaşantı değil, iç yaşantıdır*” (Pavese, 2015: 144). Yalnızca sanat aracılığıyla insanlar arasında gerçek ilişkiler kurulabilir. Kurulan bu ilişkiler aracılığıyla sanatçı, dönemin toplumunda savaşın yarattığı yıkım, kayıp ve nefret gibi olumsuz duygu ve durumlardan insanı uzaklaştırır ve ona daha iyi bir dünyanın var olabileceğini göstermeye çalışır. Yazar, yaşamı bütün iyi ve kötü taraflarıyla kabul eder ve bunu bir çeşit zanaat olarak görür; tıpkı *Yaşama Uğraşı* adlı yapıtında vurguladığı gibi. Günlük şeklinde yazılmış olan bu yapıtı onun bütün duygu, düşünce ve gözlemlerini gözler önüne serdiği, bir nevi gerçeklerle karşılaşmasıdır. Bu şekil bir anlayışa sahip olmasında Amerikan ve İngiliz yazarlara ve onların yapıtlarına olan ilgisinin etkisi büyüktür. “*Fakat Pavese'nin gerçekliğe olan eğilimi, daha çok insan yazgısını ve insanın varoluş nedenlerini araştırmaya yöneliktir. Ona göre gerçeklerin kökenine inmek, insanın iç dünyasına, bilinçaltına inerek nesnelere ve tüm yaşama bir varoluş nedeni bulmak anlamına gelir*” (Kuray, 1990: 339). Her ne kadar bireyin yalnızlığının ve sorunlarının nedenlerini araştırmaya çalışıp yeni dönemin yarattığı

yeni toplum bilincinin oluşmasına destek olmak istese de kendi sorunlarının üstesinden gelemeyip ölüme teslim olmuştur.

Yazar, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından sosyal yaşamın ve dönemin toplum yapısının kendinde yarattığı etkileri gözlemlerken aslında var olan içe dönük yapısının yanında özüne olan güvenini yitirmeye başlar. *Ay ve Şenlik Ateşleri* adlı bu son romanının temelinde yine bu düşünce yer alır.

2.2. Ay ve Şenlik Ateşleri (La luna e i falò)

Cesare Pavese'nin tüm yapıtları incelendiğinde temelde ortak izler taşıdığı gözlemlenir. Roman, şiir ve öykülerinin hemen hemen hepsinde hem otobiyografik hem de Yeni Gerçekçilik akımının karakteristik özellikleri yer alır.

Otobiyografik açıdan yazar-Pavese ve anlatıcı-Pavese arasında benzerlikler oldukça dikkat çekicidir. Kişisel düşüncelerini, hayattaki deneyimlerini ve özellikle kurtulamadığı kaygılarını yapıtlarına dahil eder. Yapıtları; köyden kente taşınan, daha sonra doğduğu yere tekrar geri dönen, kendisi gibi aynı yalnızlık ve köklerinden kopma deneyimlerini yaşayan, özellikle Amerika'ya giden, yıllar sonra ardında bıraktıklarını tekrar bulabilmek için geri dönen, savaşa şahit olan ve yaşananları nefretle anlatan kişilerle doludur. Bu durumu en iyi açıklayan yapıtı, otobiyografik özellikler taşıyan *Ay ve Şenlik Ateşleri* (La luna e i falò) adlı son romanıdır. 1950 yılında Pavese, çocukluğunun geçtiği yerlere ve gönülden bağlı olduğu çocukluk arkadaşı Pinolo Scaglione'ye muhtemelen veda etmek için Santo Stefano Belbo'ya gider. Yanında ise yeni yayınlanan romanı *Ay ve Şenlik Ateşleri*'nin bir kopyasını götürür. Kitabın üzerinde “yazacağım son kitap” yazmaktadır. Arkadaşının yüzündeki endişeyi fark eden yazar eline kalemi alır ve üzerine “belki” ifadesini ekler. Yazarın da belirttiği gibi *Ay ve Şenlik Ateşleri* onun son kitabı olmuştur.

Pavese, 1949 yılının yaz aylarında romanını yazmaya karar verir. Yazdığı bir mektupta bunu coşkuyla ifade eder: “*Böyle büyük bir sezgiye sahip olduğum için delirmiş gibiyim – üzerine mütevazî bir İlahi Komedya⁵ inşa etmem gereken neredeyse olağanüstü bir vizyon⁶. Üzerine düşünüyorum ve her gün gerilim azalıyor – vizyonlara Beatrice'ler gerekli mi? Neyse, göreceğiz*” (Pavese, 1966: 659). Eylül ayında yazımına başlanan

⁵ Yazarın *İlahi Komedya*'ya gönderme yapması romanın kişileri düşünüldüğünde daha da netlik kazanmaktadır: Nuto ve Anguilla arasındaki ilişkinin Dante ve Virgilio'yu hatırlatması gibi.

⁶ Pavese “olağanüstü bir vizyon” (una mirabile visione) sözleriyle Dante'nin *Yeni hayat* (La vita nuova) adlı yapıtının sonunda yer alan “appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione” ifadesine gönderme yapmaktadır. Dante bu sözleriyle *İlahi Komedya*'ya işaret ederken, Pavese de aynı ifadeyi kullanarak *Ay ve Şenlik Ateşleri* romanını yazma fikrini dile getirmek ister. Romanın, şüphesiz Dante'nin poetikasından izler taşıdığı açıktır. Yapısı düşünüldüğünde otuz iki bölümden oluşması ve bölümlerin kısalığı dikkate alındığında, romandan çok, daha şiirsel bir yapıya sahip olduğu söylenilebilir. Özellikle pek çok edebiyat eleştirmeni, Pavese'nin bu son romanında Dante'nin etkisini ve bu iki yapıt arasındaki benzer ve farklı noktaların varlığını doğrulamaktadır. Örneğin; Italo Calvino, romanın başkahramanı Anguilla'yı bir tür Dante olarak tanımlar. Fakat *İlahi Komedya*'da yolculuğunun sonunda cennete ulaşan Dante'nin aksine, Anguilla ümit ettiğini bulamaz; bir bakıma onun yolculuğu başarısızlıkla sonuçlanır. Bu açıdan bakıldığında yapıtlar farklı bitişlere sahiptirler.

roman, iki ay gibi çok kısa bir sürede hızlıca tamamlanır: “9 Kasım’da *Ay ve Şenlik ateşleri’ni bitirdim. 18 Eylül’den bu yana iki aydan daha az bir zaman tutuyor. Hemen hemen her gün bir bölüm yazmışım. Kuşkusuz bugüne kadar ki en güçlü eserim. Başarı kazanırsa, amacıma ulaşmış olacağım”* (Pavese, 2015: 450).

Sadece anularla yaşamak insanın doğasına aykırıydı.

Stefan Zweig

2.3. Romanda Gerçek ve Zihinsel Yolculuk

Pavese’nin *Ay ve Şenlik Ateşleri* adlı yapıtında yolculuk teması önemli bir yere sahiptir. Fakat yolculuk sadece gerçek anlamında yani “bir yerden başka bir yere yapılan gidiş gelişler” olarak değil, aynı zamanda zihinde karakterlerin hayal gücü ile gerçekleşen bir hareket olarak da göze çarpmaktadır. Bu bağlamda zihinsel yolculuk denildiğinde akla ilk gelen hatıralardır.

Romanın baş kahramanı Anguilla, doğar doğmaz terk edilen ve hastane tarafından fakir çiftçi bir ailenin yanına para karşılığında⁷ verilen kimsesiz bir çocuktur. Genç yaşta dünyayı tanımak ve Amerika’da para kazanmak için ait olduğu toprakları terk eder. Romanda başkahramanın gerçek adı bilinmemektedir; sadece takma adı olan Anguilla⁸ kullanılır. Yazar bu şekilde çiftçi dünyasını okuyucuya göstermek ister: kişilerin gerçek ad ve soyadlarından çok takma adlarıyla bilinmesi bu küçük köy toplumlarının tipik bir özelliğidir.

Pavese’nin anlatılarında otobiyografik karakterlerin önemini daha iyi anlayabilmek için romandaki Nuto karakterine dikkat çekmek gerekir. Bu karakter aslında yazarın gerçek hayatında var olan çocukluk arkadaşı Pinolo Scaglione’den başkası değildir. Nuto, yazarın memleketiyle, çocukluğunun geçtiği topraklarla olan bağına temsil eder. Santo Stefano Belbo’nun günlük hayatında ona rehberlik eder. Eski zamanları hatırlamanın yanı sıra, Anguilla’nın yokluğunda köyde neler olup bittiğiyle ilgili bilgiler de verir. “*Bu bağlamda İlahi Komedya’da Virgilio’nun Dante’yi elinden tutarak cehennemde ona eşlik etmesini anımsatır*” (De Finis: 2015). Yazar, başkahramanın memleketine döndüğü anları, bir zamanlar ait olduğu ve kendisine güvende olduğunu hissettiren dünyada bazen bir yabancıymış gibi hisseden Anguilla’nın gözünden anlatmak ister. Bir gün, çocukluk arkadaşı Nuto ile karşılaşır. Nuto, kendini işine ve felsefi muhakemelere adanmış, dünyanın adaletsiz bir yer olduğunu düşünen bir marangozdur. Yıllar geçmesine rağmen kendisi hakkındaki düşüncelerini rahatça ifade edebileceği, kısacası güvенеbileceği tek kişidir. Acısını derinden hissettiği kimsesiz

⁷ Dönemin yasalarına göre devlet, bir ailenin yanına aldığı her yetim çocuk karşılığında para desteği yapmaktadır. Yoksul köylüler biraz daha para elde edebilmek için çocuk sahibi olmalarına rağmen yetimhanelerden kimsesiz çocukları evlerine alırlar.

⁸ Pavese’nin romanın başkahramanına Anguilla ismini vermesi tesadüf değildir. Bir çeşit yılanbalığı olan Anguilla’nın denizlerde süregelen bir göç hikayesi vardır. Üreme evrelerine tatlı sularda başlayan Anguillalar, denizlere ulaşır ve sonrasında okyanuslara doğru göç ederler. Türlerine göre ise bu göç edilen yerler farklılık göstermektedir. Bu açıdan romanın kahramanı Anguilla’nın Amerika’ya göç etmesi ve ardından tekrar çocukluğunu geçirdiği yere dönmesiyle benzerlik göstermektedir.

olma durumunu sıklıkla dile getiren Anguilla zaman zaman bu düşüncesini anlatırken alaycı bir üslup kullanır, hatta varlıklı olduğundan babasının haberi olsa paraya konmak için çıkıp gelebileceğini söyler. Nuto'nun Anguilla'nın hayatındaki yeri apayrıdır; pek çok şeyi öğrendiği gibi konuşmuş olmak için değil, dünyada işlerin nasıl gittiğini anlamak ve bunun üzerine bir fikir sahip olabilmek için konuşulması gerektiğini de ilk kez bu çocukluk arkadaşından öğrenmiştir.

Anguilla'nın olay ve hatıralarıyla yazarınkiler örtüşmektedir. Pavese, bir yabancının bedeninde gençliğini yeniden yaşamak ve kendini anlatmak için adeta Anguilla'dan yararlanır. Büyük çabalarına rağmen uzaklaşmayı başaramadığı kendi varoluşunun bağlı kaldığı dönemleri yeniden anımsamak ister. Nitekim *Ay ve Şenlik Ateşleri* romanı, başkahramanın çoktan kaybolmuş olan eski duygularını, kişilerini, belki de yaşadıklarını geri getirmeye çalıştığı, kendi hatıralarına yaptığı bir yolculuk gibidir. Her ne kadar artık maddi anlamda varlıklı olsa da içinde bir yerlerde hala o çiftçi çocuk olan Anguilla geçmişini bilmek ve onunla yüzleşmek, kendi köklerini yeniden bulmak için geri döner. Fakat umduğunu bulamaz, çocukken gördüğü her şey değişmiştir. Bu yüzden bir çeşit başarısızlık hissine kapılır. Tekrar görmektense hatıralarla yetinmenin daha iyi olduğunu anlar. Çocukken ardında bıraktıklarını tekrar bulma umuduyla geri dönmüş olsa dahi, bu dönüş aslında geçmişi bir daha asla bulamayacağı anlamına gelmektedir. Çünkü her şey sonsuza kadar kaybolmuştur. Kişi uzaklara gittiğinde bir süre sonra o mekân ve insanlar değişir, yaşlanır ve ölürlür. Onları sadece zihninde canlı tutabilir.

Cesare Pavese romanın yazım sürecinde hafıza ve hatırlama işlevi ile ilgili çalışmalar yapmıştır. Hafızada en geniş yer kaplayan kısmın çocukluk dönemi olduğunu çünkü dünyanın çocuğun ruhuna ilk kez dokunduğu dönem olduğunu düşünür. Pavese'ye göre, çocukluk döneminde var olan algılama biçimi, bireyin hayatında önemli bir yere sahiptir. Daha önce de ifade edildiği üzere, küçükken dünya ile kurulan ilk temas sırasında kişinin bilinçaltında her zaman canlı kalacak sembol ve mitler oluşur. Nitekim yetişkinlik döneminde birey her ne kadar yeni bir durum ile karşılaştığını düşünse de o imge, çocukken bilinçaltında var olan bir olgudur ve yetişkin insan onunla ikinci kez karşı karşıya gelmiştir. “*Nesneler bizde kalan anılarıyla kendilerini açıklarlar. Bir şeyi hatırlamak onu ilk olarak görmek demektir*” (Pavese, 2015: 281). Bu yüzden yazar için çocukluk dönemi, insanın hayatla olan mücadelesinde önemi olan bilgi ve donelerin oluşup geliştiği bir dönemdir. Yazarın çocukluk dönemine ait imgeleri bir yetişkin olarak yeniden anlamlandırmasından yola çıkarak, on dokuzuncu yüzyılın en önemli şair ve düşünürlerinden biri olan Giacomo Leopardi ile benzer düşüncelere sahip olduğu söylenebilir: “*Şu anki his hemen nesnelere gelmez, objelerin imgesi değildir. Aksine çocuksu bir görüntüdür; eski olan görüntünün bir hatırası, bir tekrarı, bir etkisi ya da bir yansıması*” (Leopardi, 1977: 436). Romantik akımın öncüsü Leopardi, *Zibaldone* adlı yapıtında, “*en üzgün dönemlerinde hafızanın çocuklukta acı veren ve korkutan anıları hoş kalarak geçmişi değiştirebilme özelliği*

olduğundan bahseder” (Albertocchi, 2011: 23). Pavese de zaman içerisinde kaybolmakta olan geçmişini hatırlayarak anlamaya ve bu sayede yeniden kazanmaya çalışır. *Yaşama Uğraşı* (Il mestiere di vivere) adlı yapıtında, Leopardi’nin düşüncesine benzer şekilde, hafızanın insanın geçmişini değiştirebilme yetisine sahip olduğunu ve her hatırlamanın yeni bir keşif anlamına geldiğini dile getirir.

Hatırlamak ve dolayısıyla anlamak için insanın alıştığı, yaşadığı yerleri bırakıp uzaklaşması gerekir. Hayat memleketten uzakta yaşanır. Ancak bu şekilde Anguilla’nın yirmi yıl Amerika’da dolaştıktan sonra Santo Stefano Belbo’ya dönmesinin nedenleri anlaşılabilir: “*Birine aradığım şeyin yalnızca daha önce gördüğüm bir şeyi yeniden görmek olduğunu nasıl açıklayabilirim? Arabaları ve samanlıkları görmek, tahtadan bir kova, demir bir kapı, bir hindiba çiçeği [...] görmek*” (Pavese, 2014: 44). Fakat Anguilla madalyonun öteki yüzüyle karşılaşır. Geri dönmenin ve hatırlamanın aslında zararsız olmadığını anlar. Yeniden görmek sadece anlamak anlamına gelmez, aynı zamanda sonsuza kadar kaybetmek demektir. Çünkü hiçbir şey ardında bıraktığı gibi değildir: “*Her şeyin bu kadar değişmiş olması ama yine de aynı kalması garipti. Eski köklerden bir tek dal, eskiden bir tek hayvan bile kalmamıştı; şimdi çayurlar kıraçtı, kıraç tarlalarsa üzüm bağları; insanlar göçmüşler, büyümüşler ve ölmüşlerdi*” (Pavese, 2014: 26). Anguilla, anılarını zihninde canlandırırken aynı zamanda olayları daha iyi algılamaya başlar. Bu durum, romanda Anguilla’nın geri dönüşünün farklı aşamalarına eşlik eden “şimdi” zarfı ile belirtilmektedir. Bir zamanlar yaşadığı fakat şu an yavaş yavaş hatırlamaya çalıştığı her şeyin bilincine varmaktadır. Nitekim, şimdi anlamaya başladığı şey geçmişinde yaşadığı sefalettir: “*Şimdi anlıyorum ki korkunç yoksulmuşuz*” (Pavese, 2014: 4). Bir nevi farkına varma durumudur: “*Ama durup dinlenmeden çalışın ve yine de emeğinin ürünlerini bölüşmek zorunda kalan Valino’nun yüzündeki karanlık bakışı şimdi anlıyordum*” (Pavese, 2014: 25).

Romanın başında ana karakter yalnızca kendi köklerini bulmak için dönmediğini de dile getirmek ister: “*Neden Canelli’ye Barbaresco’ya ya da Alba’ya değil de buraya döndüm, bir nedeni var bunun. Burada doğmadığım neredeyse kesin gibi; nerede doğduğumu ise bilmiyorum. Buralarda, ‘Doğmadan önce işte bu bendim’ diyebileceğim ne bir ev ne bir avuç toprak ne de bir avuç toz var*” (Pavese, 2014: 3). Santo Stefano Belbo’da doğmamış olması zamanla daha etkili bir yolculuk yapmasına olanak sağlar. Anguilla ailesini aramak için değil, kendi geçmişini yeniden görmek ve tanımak için geri döner. İçindeki yalnızlık duygusunun yarattığı boşluğu doldurmak ve bir yere ait olduğunu hissetmek ister. Kökleri, kendisini dünyaya getiren ailesi değildir; zaten onun hayatında hiç var olmamışlardır. Fakat gerçek ailesiyle ilgili Anguilla, aynı zamanda içinde karşı koyamadığı bir merakla mücadele etmektedir. Amerika’da bulunduğu dönemde Rosanne isminde bir kız arkadaşı vardır. O da kendisi gibi kimsesizdir çünkü Amerika’da neredeyse herkes öyledir; bir adamın nereli olduğunu, anne ve babasının kim olduğunu hiçbir zaman anlayamamıştır. Bazen kendi babasıyla ilgili bir fikir edinebilmek için Rosanne’dan çocuk sahibi olmayı düşünür: “*Ne güzel olurdu, diye düşünürdüm, benim*

oğlum babam ya da büyükbabam gibi olsaydı, o zaman, sonunda kim olduğumu kendi gözlerimle görürdüm? (Pavese, 2014: 91). Santo Stefano Belbo'ya geri dönmemesinin nedeni temelde aynıdır; sonunda kim olduğunu anlamak ve kafasındaki sorulara cevap bulabilmek için kasabaya tekrar dönüş yapar.

Anguilla'nın yolculuğu boyunca karşılaştığı her imgede anıları canlanmaya başlar zihninde: bazen bir koku tetikler bazen bir nesnenin, bir evin, şenlik ateşinin, üzüm bağının ya da çocukken arkadaşı Nuto'yla birlikte üzerinde oturdukları kütüğün somut görüntüsü. Çocukluğunun geçtiği o evde bu sefer başka bir çocukla karşılaşır. Adı Cinto olan bu çocuk kendisi gibi kimsesiz değildir, ev sahibi Valino'nun oğludur ancak yine de sefalet içinde bir yaşam sürmektedir. Cinto ile karşı karşıya kalan Anguilla, kendi çocukluğunu görmekle kalmaz, adeta onunla özdeşleşir: *“On yaşında olmalıydı, onu o harman yerinde görünce kendimi görmüş gibi oldum”* (Pavese, 2014: 22). Dünyayı hala onun gözleriyle görebilmek, orada yeniden başlayabilmek için her şeyi yapabilir. Bu çaresizlik içinde yaşayan çocuğa karşı merhamet ve acıma duygusu yoktur, aksine bazı zamanlar onu kıskandığını bile düşünür. Fakat asıl hissettiği şey babalık duygusudur. Onun hiç sahip olmadığı oğlu gibidir. Cinto'nun aracılığıyla bir yetişkin olarak Anguilla artık erişilemez olan bu yeni dünyayı bulmaya ve onu tanımaya çalışır.

Anguilla'nın geçmişi iki döneme ayrılır: on üç yaşına kadar Gaminella'daki evde hizmetçi olarak yaşadığı dönem ve yirmi yaşında askerliğe çağırılana kadar Mora'daki evde yaşadığı dönem. Çocukluk ve ergenlik dönemlerine denk gelen yaşamının bu iki aşamasında her zaman ev sahiplerinin hizmetinde kimsesiz biri olarak yaşamıştır. Fakat Mora'da ev sahibi sömür Matteo'nun kızlarının varlığı sayesinde daha rahat edebildiği sosyal bir ortama sahiptir. Bir hizmetçi olarak, ev sahibeleri Irene ve Silvia'nın ilk aşk çatışmalarını, maceralarını ve büyüyüp birer kadın oluşlarını gözlemler. Köy şenliklerinde klarnet çalarak dolaşan arkadaşı Nuto'nun gözlerinden dünyayı tanımaya başlar. Arkadaşı işlerin nasıl gittiğini açıklayarak Anguilla'ya ağabeylik yapar: *“Mora'da ben çiftlikte çalışırken benden üç yaş büyüktü o, [...] düşüncesine değer verilir, sözü dinlenirdi; yetişkin erkeklerle de bizim gibi oğlan çocuklarıyla da tartışır, kadınlara göz kırpar?”* (Pavese, 2014: 9). Fakat en sonunda Anguilla'nın geçmişi bir mezarlık gibidir. Artık herkes ölmüştür: Gaminella ve Mora'dakiler, sömür Matteo ve kızları Silvia, Irene ve Santana. Kısacası tekrar bulmayı ve onlar tarafından hatırlanmayı, tanınmayı umut ettiği herkes artık gitmiştir: *“Geriyeye dönmüştüm. Yola çıkmıştım, paramı kazanmıştım. Fakat bana dokunacak, beni tanıyacak eller, yüzler, gözler yoktu artık”* (Pavese, 2014: 60). Anguilla büyümenin, çok uzaklara gitmek, yaşlanmak, insanların öldüğünü görmek ve hatta Mora'yı geri döndüğündeki haliyle bulamamak olduğunu bilmemektedir. Geçmişi, adeta bir harabe gibidir. Çocukluğunun kalbi olan yer, bir yangınla gözleri önünde yok olmuştur.

Anguilla'nın hayatındaki kayıpları yetmezmiş gibi bir de savaşta hayatını kaybedenlerin; direnişin son aşamalarında öldürülen faşist ve partizanların cesetleri yavaş yavaş ortaya çıkar. Ölü

bedenlerin aceleyle gömüldükleri tepeler artık onları saklamaz ve adeta onları yüzeye doğru iter. Ayrıca nehirlerden vadilere sürüklenen cansız bedenlere rastlanılmaktadır. Maruz kaldıkları işkence ve yargısız infazların izleri ise ölü bedenlerde hala görülmektedir.

Gaminella'da ateş unsuru, başlarda, aydınlık veren şenlik ateşlerini simgelerken romanın ilerleyen kısımlarında farklı anlamlar da taşımaktadır. Örneğin Cinto, ateşin faydalı olduğunu, toprağı uyandırdığını böylece daha verimli hale geldiğini söyler. Fakat Cinto'nun babası Valino'nun sebep olduğu yangın bir ailenin yok olmasına neden olur. Kendisi ve ailesinin geçimini sağlamak için sabahtan akşama kadar dört avuç içi kadar toprakta ter döken Valino, sonunda çıldırma noktasına varır. Yaşadığı sefalet dolu yaşama karşı olan vahşi öfkesini açığa çıkartır, adeta cinnet geçirir ve ailesinin canını hiçe sayarak bütün evi ateşe verir. Ardından kendini avludaki bir ağaca asar. Nitekim ateş, hafızanın gidişatını izler: başlarda ritüel ve şenliklerde yer alan, insanları bir araya toplayan bir işleve sahipken, aynı hafıza gibi, bir ölüm aracı haline gelir. Romanda geçen son şenlik ateşi ise partizanlar tarafından ikili oyun oynadığı gerekçesiyle vurulan sör Matteo'nun kızı Santina'nın cansız bedenini küle çeviren ateştir. Santina'nın gerçekte faşistlerin casusu mu yoksa partizanlarla iş birliği içinde mi olduğu bilinmez. Çünkü onu yöneten ve emirler veren kişi savaşın girdabında gizliliğini korumayı başarabilmiş ve izini belli etmemiştir. Ayrıca genç kadının cesedini aramak boşunadır. Olayın nasıl olduğunu anlatan Nuto *“Onun gibi bir kadını toprakla örtüp öylece bırakamazsın. Onu isteyen bala birçok adam vardı. Baracca düşündü bunu. Bağdan bir sürü dal kestirdi bize ve bunları yağdırdık onun üzerine. Sonra benzin döktük yağmın üzerine ve ateşe verdik. Öğlene doğru her şey yanmış kül olmuştu. Geçen yıl izleri hala duruyordu, bir şenlik ateşinin çukuru gibi”* (Pavese, 2014: 140) der. Anguilla'nın bu köklerine dönüş yolculuğunda bulmayı ümit ettiği geçmişi, sönmüş bir ateş olarak gözleri önünde öylece durmaktadır.

3.SONUÇ

Yazarın hayatıyla yoğun bir şekilde biçimlendirilen roman, diğer tüm yapıtlarında da görülen bir dizi temayı bir araya getirmektedir: nostalji, çocukluk ve ergenliğinin geçtiği yerler, yalnızlık, çaresizlik, eksik baba figürü, direniş, arkadaşlık ve kadınlar. Ayrıca yazar, çocukluk yaşlarının en mutlu zamanlar olduğunu, bu dönemde çocuğun dünyaya ilk kez saf gözlerle baktığını, öğrenmek için can attığını fakat zaman zaman yalnızlık çektiğini bu romanı aracılığıyla en iyi şekilde ifade eder.

Kırk yaşında, bütün dünyayı görmüş birisi olarak Anguilla, kendi memleketinin neresi olduğunu bilmemesinin mümkün olmadığını düşünür. Kökleriyle ilgili herhangi bir cevap bulabilmek için yola koyulur; ilk olarak Gaminella'dan işe başlar. Karşılaştığı her imgenin çocukluğuyla ilgili bir karşılığı vardır. Fakat karşılaştığı manzara çocukken gördüğü halinden tamamen farklıdır.

Romanda Anguilla, sürekli i gözlem yapma eğilimi olan bir *Odiseus* (Ulisse) olarak kendini gösterir. Yirmi yıllık yokluğunun ardından İtalya'ya, çocukluğunun sefillik içerisinde geçtiği yere köklerini aramak için tekrar döner. Siyasi nedenlerden dolayı Amerika'ya göç etmek zorunda kalan romanın kahramanı artık memleketine dönmüştür. Gerçek yolculuğunun yanında, hafızayı harekete geçiren zihinsel bir yolculuk da söz konusudur. Sürekli gerçekleşen geriye dönüşler aracılığıyla çocukluk dönemlerini hatırlamaya çalışır. Roman, geçmiş ile şu an arasında devamlı bir gidiş geliş (flashback) olarak düzenlenmiştir. Anılar ile gerçeklik ayrılmaz bir şekilde birleşmektedir. Geçmişin keşfi, her zaman “şimdi” üzerinde dikkatle yürütülmektedir. “*Fakat çocukluğunun geçtiği, memleket olarak adlandırabileceği yere dönüş, geriye doğru bir bellek yolculuğu olarak ya da çocukluğundaki harika zamanların telafisi için yapılmaz*” (Beccaria, 2014: VII). Bu dönüş, özellikle insanın özünü ve kim olduğunu tanıyabilmesi için yapılan bir köklere dönüş yolculuğudur. Ayrıca bu yolculuk, çocukluk arkadaşı Nuto'nun rehberliğinde yapılmaktadır. Nuto, Anguilla'ya gezintisi boyunca eşlik eder, kuşkularını ortadan kaldıracak açıklamalar yapar ve köyde olan biteni anlatır. Her ne kadar her şey aynı gibi görünse de aslında her şey değişmiştir: “*Her şeyin bu kadar değişmiş olması ama yine de aynı kalması gariptir*” (Pavese, 2014: 26). Kırsal hayat, yine kendi döngüsel hareketinde devam etmektedir; toprak, tepelerin şekli ve mevsimler aynıdır. Fakat değişen insanların bıraktıkları izlerdir.

Sonuç olarak, *Ay ve Şenlik Ateşleri* adlı yapıtta Anguilla'nın deneyimlediği bir başarısızlık duygusu vardır. Memleketini şu anki haliyle görmektense onu geçmişteki gibi hatırlamak daha iyidir. Geçmiş sonsuza kadar kaybedilmiş bir olgudur, bu yüzden geri dönüş, varoluşsal bir yenilgi anlamına gelir. Anguilla'nın görmeyi umut ettiği yüzler artık yoktur. Geçmişini yalnızca zihninde canlı tutabilir. Bunu başarabilmek için bazı şeyleri feda etmek gerekir: geçmişte yaşadığı yeri terk edip tekrar aynı yere geri dönmemek. Ancak bu şekilde geçmişi zihninde kaldığı şekliyle hatırlayabilir. Pavese'ye göre insan, bir kere yaşadığı yerlerden uzaklaştığında, bir zamanlar sahip olduğu kendi dünyasına tekrar ait olmasının söz konusu olmadığını anlatmak ister. Çünkü zaman içerisinde her şey değişir. Arkasında bıraktığı o hayatı aynı şekilde bulamaz. Nitekim yazarın çocuklukta tanıdığı insanları ve ardında bıraktıklarını bulabilme umudu kısa sürede sona erer.

Kaynakça

Albertocchi, Giovanni, *Il sistema della memoria ne La luna e i falò*, Cuadernos de Filología Italiana, Volumen Extraordinario. 21-32, 2011.

Baldi, Guido, Glusso, Silvano, *La Letteratura. Vol.7: Dal Dopoguerra ai giorni nostri*, Paravia, 2007.

Beccaria, Gian Luigi, «Introduzione» a Cesare Pavese, *La luna i falò*, Torino, Einaudi, 2014.

De Finis, Diego, Nuto, l'amico e il personaggio di Cesare Pavese, 20 Luglio 2015, in <http://anviagi.it/149/nuto-lamico-e-il-personaggio-di-cesare-pavese>

Kuray, Gülbende, *İtalya'da Yenigerçekçilik Akımı ve İzleyicileri*, DTCF dergisi, cilt 33, sayı 1-2. 1990.

Leopardi, Giacomo, *Zibaldone di pensieri*, Letteratura Italiana Einaudi, Torino, 1977.

Ponzi, Mauro, *La critica e Pavese*, Cappelli editore, Bologna, 1977.

Pavese, Cesare, *Yaşama Uğraşı, Günlükler 1035-1950*, çev. Cevat Çapan, Can yayınları, 2015.

Pavese, Cesare, *Lettere 1926-1950*, voll. II, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Einaudi, 1966.

Pavese, Cesare, *La luna e i Falò*, Torino, Einaudi, 2014.

Trioschi, Olivia, *Cesare Pavese e la ricerca della realtà simbolica in Autori contemporanei affermati, emergenti ed esordienti*, 7 Settembre 2000, in <http://www.club.it/autori/grandi/cesare.pavese/articolo.html>

FENA HALDE LEMAN VE HACO HANIM VAY ROMANLARINA YANSIYAN BEŞ ŞEHİRİL
FIVE CITIES REFLECTED IN NOVEL FENA HALDE LEMAN AND HACO HANIM VAY

Derya KILIÇKAYA¹



Makale Bilgisi

Gönderildiği tarih:
17.01.2020

Kabul edildiği tarih:
29.01.2021

Yayınlandığı tarih:
31.01.2021

Article Info

Date submitted:
17.01.2020

Date accepted:
29.01.2021

Date published:
31.01.2021

Öz

Bu çalışmada, Attilâ İlhan'ın 1980'li yıllarda yayımladığı *Fena Halde Leman* ve *Haco Hanım Vay* isimli iki romanı ele alınmaktadır. Romanlar değerlendirilirken odak noktası “şehir” olmuştur. Bu iki roman, her ne kadar yayımlandıkları yıllarda içerdiği değişik mevzularla dikkatleri çekmiş olsa da aslında, farklı şehirleri ele almaları ve onları çok iyi bir şekilde yansıtılmalarıyla da öne çıkarlar. Makalede, bu iki kitapta yer alan toplamda beş şehirden bahsedilmiştir. Bunlar; İzmir, Paris, Şam, Beyrut ve Halep'tir. Bu beş şehir arasında romanlarda en ayrıntılı şekilde ele alınanlar ise İzmir, Paris ve Şam'dır. Bu üç şehirden Paris, sadece *Fena Halde Leman* romanında geçerken Şam ise yalnızca *Haco Hanım Vay* adlı eserde mevzubahis edilir. Dolayısıyla İzmir, her iki romanda da uzun uzun anlatılan, tasvir edilen, güneşli, yağmurlu, rüzgârlı, sisli günleriyle, kısacası her yönüyle ele alınan bir şehirdir. Bu yüzden yazıda önce İzmir genel olarak değerlendirilmiş, sonrasında ise romanlarda geçen İzmir'in semtleri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Fena Halde Leman, Haco Hanım Vay, Attila İlhan, Şehir.*

Abstract

In this study, Attilâ İlhan's two novels *Fena Halde Leman* and *Haco Hanım Vay*, which were published in 1980s, will be discussed. Our focus will be on the “city” when evaluating novels. Although these two novels have attracted attention with the sexual issues they contain in the years they were published, they are also distinguished by the fact that they address different cities and reflect them very well. In our article, five cities in total will be mentioned. These; Izmir, Paris, Damascus, Beirut and Aleppo. Among these five cities, Izmir, Paris and Damascus are the most elaborate novels. Paris passes through these three cities only in *Fena Halde Leman*, while Damascus is only mentioned in *Haco Hanım Vay*. Therefore, Izmir is a city that is described and depicted in both novels with its sunny, rainy, windy and foggy days. Therefore, in our article, we will first evaluate Izmir in general and then we will discuss the districts of Izmir which are mentioned in novels.

Key Words: *Fena Halde Leman, Haco Hanım Vay, Attila İlhan, City.*

Giriş

Attilâ İlhan'ın, 1980'de yayımlanan *Fena Halde Leman* ile 1984'te neşredilen *Haco Hanım Vay* isimli romanları, bünyesinde barındırdıkları farklı konularla ön plana çıkmış ve zamanında çok ses getirmiş eserlerdir. Her iki romanda da farklı cinsel tercihleri olan insanların yaşamları gözler önüne

¹ Bu makaleyi, 11 Nisan 2020'de 22 yaşında koronadan kaybettiğim İTÜ Uçak Mühendisliği son sınıf öğrencisi kardeşim Emircan Kılıçkaya'ya ithaf ediyorum.

Öğr. Gör. Dr., Kocaeli Üniversitesi Rektörlük Türk Dili Bölümü, derya.kilickaya@kocaeli.edu.tr, ORCID 0000-0001-5964-5485

serilir. Özellikle, kendi cinsinden kimselerle cinsel ilişkide bulunan insanlar ve yaşadıkları anlatılır. Bu kişilerin, yaşam tarzları ve cinselliğe bakış aaları çok farklıdır. Mesela, *Fena Halde Lemana* romanının Lemana figürü, kendisinden bahsederken sınırları kesin belirtilmemiş bir özgürlükten yana olduğunu belirtir. Lemana, alışılagelmiş ahlak yasaklarını, insan kişiliğinin gelişmesini ve derinleşmesini engelleyen haksız kısıtlamalar olarak görmektedir (İlhan “Fena” 138).

Bahsi geçen iki romana yansıyan Őehir anlatımları- özellikle de yazarın onları anlatmadaki ustalığı dūřınılduęunda- eserlerin esas mevzusu kadar üzerinde durulmayı hak eder.² Her iki romanda da İzmir, Őam, Paris gibi Őehirler, Attilâ İlhan’ın izlenimleriyle ve bakış açısıyla sunulmuştur.³ İlhan, bu Őehirleri öylesine ustalıklı ve güzel bir Őekilde romanlarına yedirmiştir ki eserlere bakıldığında olağanüstü bir üslup becerisi ile karşılaşılır. Buna rağmen, ne yazık ki romanlardaki Őehirlerin anlatımı ve özellikle de tasvirler, anlatılan konunun gölgesinde kalmıştır. Bu yazının amacı, *Fena Halde Lemana* ve *Hacı Hanım Vay* romanlarına yansıyan Őehirleri tespit etmek ve Attilâ İlhan’ın bu Őehirleri nasıl, ne yönleriyle, hangi bakış açısıyla ele aldığını değerlendirmektir.

Şehir, her Şeyden önce bir kuruluştur. Onu, binalar oluşturur. Şehir, çoklukla medeniyet kavramı ile birlikte anılır. Dolayısıyla, Őehirlileřme ve medenileşme kavramları da benzer çağrışımlara sahiptir. Bu yüzden Őehirler, geçmişten geleceğe ait oldukları medeniyetlerin değerlerini yansıtırken çoğu zaman içerindeki abidevi eserlerle temsil edilirler (Güneş 9). Şehir, medeniyeti verir. Türk edebiyatının önemli ve “Őehirli” Şair-yazarlarından olan Attilâ İlhan’ın bahsi geçen iki romanı da edebiyat-Şehir ilişkisi bakımından oldukça zengindir. Bu romanlar, Şehir ekseninde dikkatle okunduğunda Şehrin yazar için sadece içinde yaşanılan bir fiziki ortam olmaktan çıkıp bir sanat malzemesi hâline geldiği görülür. Romanlardaki Şehirlerin tabii güzelliikleri yanında, rahatsız edici görüntülerinin de sunulması, Attilâ İlhan’ın gerçekçiliğini gözler önüne serer. Romanlar, Şehir tanıtımı ve anlatımı bakımından ustalıklı meydana getirilmişlerdir. Eserlerde Şehir insanının nasıl vakit geçirdiğine ve Şehirlerin fiziki özelliklerine değinilmiştir. Dolayısıyla romanlar, Őehirler ve halkları hakkında genel bilgiler verebilir düzeydedir.

Őehrin edebiyat estetiğindeki yeri söz konusu olduğunda; yani edebiyat ve Őehir bir arada dūřınılduęunda ilk akla gelen tür elbette ki Őehrengizlerdir. Kelime manası “Őehir karıştırana” olan Őehrengiz, edebî bakımdan “bir yerin tabii ve sosyal özelliklerinden bahseden bir nazım türü” olarak

²“Attilâ İlhan’ın eserlerinde ele aldığı eş cinsellikte Őairin Paris’te karşılaştığı eş cinsel kimlikli insanların etkisinden söz etmek mümkündür” (Ertuş 74).

³ Attilâ İlhan’ın tüm romanlarındaki Şehirleri Pei-Lin Li, hazırladığı doktora tezinde Doğu- Batı meselesi açısından uzunca incelemiş ve örneklerle ele almıştır. Daha geniş bilgi için bk. Pei-Lin Li, *Attilâ İlhan’ın Romanlarında Doğu-Batı Meselesi*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara 2007.

tanımlanmaktadır (Eren 6). Şehir ve şehir ruhunun temsil edilmeye çalışıldığı şehrengizler tarihi ve kültürel veriler sunması açısından oldukça önemlidir. *Fena Halde Leman* ve *Haco Hanım Vay* romanları, tıpkı şehrengizler gibi insan hayatının maddi ve manevi yönlerinin somutlaştığı mekânlar olan şehirleri ele alması bakımından oldukça önemli içermelere sahiptir; çünkü şehir, aynı zamanda insan demektir. (Çiftçi 969) Romanlarda, şehir hayatı ve şehrin güzellik unsurlarıyla ilgili oldukça değişik konular yansıtılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla, edebiyatta şehri tanıtan metinler sadece şehrengizlerden ibaret değildir. Şiirler, romanlar, piyesler, denemeler de şehri tanıtmada önemli rol üstlenen türlerdir.

Attilâ İlhan'ın şiirleri ile *Fena Halde Leman* ve *Haco Hanım Vay* romanları, şehir bağlamında karşılaştırılırsa şunlar görülür: *Ben Sana Mecburum* kitabının *Tension Á Smyrne* bölümünde yer alan Attilâ İlhan şiirleri, mekân olarak İzmir'de geçmektedir. İstanbul'da yaşanan büyük şehrin yarattığı gerilim korkusu İzmir'de varlığını sürdürür (Tuna 52). Bu gerilimin nedeni, şehirdeki siyasi baskıdır. *Liman* şiirinin ikinci kısmında da mekân İzmir'dir. Burada da şehir hayatının tehlikelerle dolu olduğu görülür. Korku, şiir kişinin peşini uykuda bile bırakmaz ve ilk mısralar bu kişinin gördüğü kâbusla başlatılır (Tuna 53). Bu şiirlerdekinin aksine, bahsi geçen romanlarda İzmir'in genellikle güzel ve olumlu bir şekilde anlatıldığı görülmektedir. Sadece, *Haco Hanım Vay*'da 15 Mayıs 1919'daki İzmir işgalinin öncesi ve sonrasında İzmir; gerilimli, korkulu ve tehlikeli bir yer olarak görülür. Onun dışında İzmir, romanlarda hep güzeldir.

Tutuklunun Günlüğü'ndeki *İncesaz* bölümünde yer alan tüm şiirlerin başlığı bir Türk sanat müziği makamının adıdır. İlk şiir *Ferâhfezâ*'da İzmir akşamlarında çalınan tambur ve kanunla Nedim şarkıları Körfez'de yankılanır (Tuna 106). Sonbaharda İzmir'de, insanın iliklerine işleyen alaturka şarkılarıyla, ballı meyveleri ve parıltılı balıklarıyla hâlâ açık kıyı kahvesi bulmak mümkündür ve bu durum, şiire olduğu gibi *Fena Halde Leman*'a da yansımıştır (İlhan "Fena" 88).

Havada çoğalan nem, vapurun camlarında hüznü bir buğu bırakır. Bu, yağmurun habercisidir. İzmir ve sonbahar... İzmir, kimi zaman yağmurludur ve İzmir'in bu hâli her iki romana da yansımıştır. Attilâ İlhan'ın, *941'de İzmir* şiirinde de İzmir'in yağmurlu bir şehir olduğundan bahsedilir. Sahil boyu karanlık bulutların yanında, şehrin ışıkları bir bir yanar (Tuna 123). Ancak yağmurlu İzmir güzeldir, Paris'in yağmuru ise güzel görünmeyecektir yazarın gözüne; çünkü Paris'in yağmuru da kendisi gibi normal değildir, vahşidir. Yağmur, hazırlığını yaparak gelir. "Delibozuk" şimşeklerini büyük bir hızla üreterek paldır küldür gelişir. Bu, Paris'e mahsus bir yağmur hayatıdır. *La Donna E Mobili* şiirinde şair, Paris şehrinin yağmurlu hayatından bahseder. Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı* kitabında yer alan *La Donna E Mobili*'de 1951'deki Paris yaşantısından bir kesit sunar. Şiir "paris'e mahsus bir yağmur hayatı" mısrasıyla başlar, sonunda ise "boulevard sebastopol'da yağmur

başladı / belleville taraflarında güneş açıyor / la donna kaybolmuş barbes metrosu'nda" mısralarına yer verilir (Tuna 81).

Fena Halde Leman'da soğuk ve őrperlici olarak nitelenen Paris, aynı zamanda ahlaki değerlerin hiçe sayıldığı eğlenceleriyle de okuyucunun karşısına çıkar. Attilâ İlhan bu eğlencelerden *Bonaparte Sokağı* Şiirinde bahseder. Romanda bahsi geçen sisli ve puslu hava, bu sokakta da vardır. Şair bu sokağın Quartier civarında resim galerileriyle kaplı őrnlő bir sokak olduğunu dile getirir. Bu sokağa Beyoğlu'na benzer bir hava hâkimdir. İnsanların eğlenebilmesi için oluşturulan bu sokak, romandaki Paris ile uyuşur:

bonaparte sokağı'nı ben bilmem siz hiç bilmezsiniz
bonaparte sokağı'ndan bilmeden gelip geçersiniz
deux magots kahvesi'nden tut seine boyuna kadar tut
gölgeni vitrinlere yık ırlııplak ek de git
sabah bonaparte sokağı'nda göz gözü görmez sisten
sabah bonaparte sokağı'ndan geç hele geebilersen
al götür eski kitaplarını sokaklarda yağma et
bir orospuymuş gibi aklını fikrini terket
bonaparte sokağı'nı ben bilmem siz hiç bilmezsiniz
bonaparte sokağı'nda őrstelik gönöl eğlersiniz
... (Tuna 58)

Bahsi geçen iki romanda anlatılan beş Şehirde özellikle ikisi Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde de okuyucunun karşısına çıkar: İzmir ve Paris. Romanlarda İzmir, hem tabiatı hem de siyasi yönüyle ele alınmıştır. İlhan'ın çeşitli Şiirlerinde de İzmir'in bu yansımalarını göreabilmek mümkündür. Aynı Şekilde, *Fena Halde Leman*'da anlatılan Paris yaşantısının ve tabiatının da Őairin Paris'le ilgili Őiirlerine yansıdağı görőlebilmektedir.

A- İzmir

Attilâ İlhan, 15 Haziran 1925 tarihinde İzmir'in Menemen ilçesinde dőnyaya gelmiştir. İzmir'de doğup büyüyen, burada okuyan ve yaşayan yazarın eserlerinde İzmir'i söz konusu etmesi hiç de Őařırtıcı değildir. Çok iyi bildiği İzmir'i bu iki romana iyi bir Şekilde yansıtmıştır. Bu eserlerden biri olan *Fena Halde Leman* romanının kimi kısımlarında İzmir, sıcağıyla birlikte yansımıştır:

"Eylöl sonlarında bir gündü, güneşin denizden yansızıp İzmir'i erimiş cam aydınlığına boğduğu, bunaltıcı sıcağın tenimize ağda gibi yapıştığı bir gün" (İlhan "Fena" 19).

Öylesine sıcaaktır ki anlatıcı eski İzmirililerin aşırı sıcaklarda yaptığı bir Şeyi hatırlar. Eski İzmirililer aşırı sıcakta harareti; yani susuzluğu soğuk meşrubatın değil de çayın keştiğini

söylerlermiş. Bu sıcak, güneşten kaynaklanmaktadır. Güneş ise parıltısıyla İzmir’i **sırçadan**; yani camdan bir şehre döndürür. Yoğun ışık, Konak’tan Kadifekale’ye öylesine yığılmıştır ki parıltıdan doğru dürüst bir şey seçilemez. Kadifekale’nin üstünde ise krom mavisi bir gökyüzü vardır (İlhan “Fena” 20). Güneş, İzmir’de bir çılgınlık hâlini almıştır. Çılgın güneş şehri bir **billura**; yani kristale dönüştürmüş gibidir. Kısacası, aydınlık denen şey çileden çıkmıştır (İlhan “Fena” 22). İzmir’in, yaprağın dahi kımıldamadığı öğle sonlarında nasıl bir hâl aldığı, roman kişisi Leman tarafından dile getirilir. Bu tip öğle sonlarında dışarıda ağustos böcekleri kıyameti koparır. Ter, insanın teninden fıskırır. Bu ter, sabahtan beri insanın hücrelerine kadar sinmiş boğucu sıcakın tuzlu güneş damlacıkları hâlinde dışarıya vuruşudur. Tül perdelerden odalara **yaldızlı** yeşil bir aydınlık dağılır (İlhan “Fena” 61). Bir başka yerde ise Leman, sıcaktan şehrin çatır çatır çatladığı kurak yazları hatırlayacaktır. Yıldız çakıntularıyla; yani parlamalarıyla, baştan çıkarıcı çiçek kokularıyla yüklü olan yaz geceleri ise İzmir’de bambaşkadır. Deniz, insanın karşısındadır; ama gerçek mi yoksa düş mü belirsiz gibidir (İlhan “Fena” 62). *Fena Halde Leman* romanındaki Leman için İzmir şehri çok önemli bir konumdadır. Mutsuzdur ve mutsuzluğunun saklı tanığı ise tek dostu olan İzmir’dir. İzmir, onun çevresinde hep narin, ince ve sessizdir. Öğle sonlarının hamarat rüzgârı olan imbatta titreşen nazlı palmyeleri ile denize yalancıkta çizilmiş benzer kayıkları ile Konak’la Karşıyaka arasında gidip gelen beyaz körfez vapurlarıyla ve inanılmayacak kadar تنها taşralı limanıyla İzmir, Leman’ın tek arkadaşıdır (İlhan “Fena” 64).

İmbat, İzmir için önemli bir rüzgârdır. Yazın, gündüz denizden karaya doğru esen mevsim rüzgârına; yani deniz yeline imbat denir.⁴ *Fena Halde Leman* romanında Leman’ın eşi Ekrem, Paris’te bulunduğu senelerde çeşitli arkadaşlar edinmiştir. Onlardan birine İzmir’in imbatını anlatmış olmalı ki Cecile isimli kişi bu rüzgârı şu şekilde tarif eder:

“İmbat dediği orada ünlü bir rüzgârmuş galiba, tuzlu, enginlerin baş döndürücü kokularını taşıyan, gün batımlarının görkemli kıvılcımlarıyla yüklü” (İlhan “Fena” 116).

Leman için İzmir; güneş, martı, gemi, koku, balkon ve hanımeli kelimeleriyle de özetlenebilir. Akşamüzeri, başıboş martıları batan güneş pembe bir **yaldıza** bular. Gemiler, mavi yeşil bir sonsuzluğa doğru ağır ağır demir alır. Hanımelleri ise havai ama baygın kokularıyla balkonlara sarılmış hâldedirler (İlhan “Fena” 73). Martılar, İzmir için olmazsa olmazdır. Onlar gökyüzü ile öylesine bir bağ kurmuşlardır ki bu bağ, Leman tarafından özlemle şöyle anlatılır:

⁴ <https://sozluk.gov.tr/>

“Gökyüzünün **cam** mavisine martuların beyaz uçuşlarıyla attığı kördüğümüleri; sabahın erken saatlerinde, limandan demir alıp Yenikale’ye doğru seyreden tembel şilepleri sanki görüyorum” (İlhan “Fena” 278).

Attilâ İlhan’ın İzmir’de güneşin aldığı hâlleri verirken sürekli “**cam, billur, sırça, yıldız**” gibi kelimeler kullanması ve şehri bu kelimelerle nitelemesi ilgi çekicidir. Akşam, eflatun bir **cam** kırığı hâlinde şehrin üzerine serpilmiş durumdadır. Batıda hâlâ büyük bir yangın kızılığtı vardır. Ufukta ise kaybolmak üzere olan bir gemi bulunur (İlhan “Fena” 27). Bu noktada, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da “cam, billur, sırça, yıldız” gibi kelimelere ilgi duyduğunu ve bunları sık sık kullandığını hatırlatmak gerekir. Tanpınar’ın, özellikle İstanbul Boğazı’nı anlatırken bu sözcüklere ne kadar başvurduğu bilinmektedir. Tanpınar için, Boğaziçi’ndeki gökyüzü, muhteşem süsü kendi cevherinden olan bir **billura** benzemektedir (Tanpınar “Yaşadığım” 128). Boğaz’da her şey, altın yosunlar, **billur** dalga kıvrımları, külçelenmiş gölgeler, her şey bütün manzara daimi bir oluş hâlinindedir (Tanpınar “Huzur” 193). *Huzur* romanında Boğaz, öyle mucizevidir ki roman kişilerinin gittikleri bir gezi sırasında bir yunus balığı sürüsü mehtabı kovalıyormuş gibi suda kavisler çizerek yanı başlarından geçer. Daha ilerideyse bir vapur projektörü sayesinde bazı yerleri daha iyi görme fırsatı bulurlar. Sanki eski ve güzel bir metni tefsir ediyormuşçasına giderler. Müphem görünen **parıltılar** ise keskin bir açıklığa kavuşur. Bir akıntı yerine geldiklerinde ise yüzlerce kuğu kuşu ile karşılaşılır. Bu dünya, onları büyüler. Bu öyle bir dünyadır ki **sırçadandır**, ince ve şeffaftır ve bu dünya kendi musikisine o acayip dinleyişe doğru kapanır (Tanpınar “Huzur” 193). Her iki yazarın da şehri benzer kelimelerle nitelemesi, yazarların şehir-parıltı ilişkisinin ne kadar farkında olduklarının bir göstergesidir.

Romanın bazı sayfalarında ise İzmir’in sonbaharı anlatılmıştır. Bu şehrin sonbaharı, çok daha farklı bir şekilde tarif edilir. Sonbaharda sıcak biraz da olsa kırılır. Artık insanlar eskisi gibi terlemezler. Işığın şiddeti ise düşmüştür. Işığın göz kamaştırıcı yoğunluğu yerini tatlı bir ışıma bırakmıştır. Bu ışımaya ise sanki şehri sırlamıştır. Kısacası, İzmir’in sonbaharı çok güzeldir (İlhan “Fena” 26). Sonbahar mevsiminde, İzmir’in akşam vakti ise yine çeşitli edebî benzetmelerle verilmiştir. İzmir, yavaş yavaş sonbahar tenhalığına çekilmektedir. Denizde ise köpükleri uçuran bir hırçınlık vardır. Denizin o yeşil rengi iyice kirlenip koyulaşmıştır. Sabahın erken saatleridir ve Yenikale açıklarından Körfez içlerine doğru duman sarısı bir pus yayılır. Arada ise kulak memelerini incecik ısırıp, geçici bir ayaz çıkar. Martılar artık insanlardan uzaklaşmışlardır. Renkleri buz beyazı, bağırsıkları ise yırtıcıdır. Denizde seyrek de olsa yunuslar görülür. Artık akşam erken olmaktadır. Birden üreyen fırtına bulutları eflatun şimşek yansımalarıyla Çatalkaya’yı sarar (İlhan “Fena” 40). Havada çoğalan nem, vapurun camlarında hüznü bir buğu bırakmıştır. Bu, yağmurun habercisidir.

İzmir ve sonbahar... Bu ikisinin beraberliği romanda çeşitli figürlerin bakış açısıyla verilmiştir. Leman için İzmir'in sonbaharı bitmek bilmez bir sonbahardır. İnanılmaz irilikte bir güneş, batıya doğru devrilirken karabatakların teyellediği; yani diktiği Körfez kana boyanmıştır. Yumuşak bir rüzgâr ise camları okşamaktadır. Yıldız yağmurları Leman'ı şaşırtmaya yeter. Hele sabaha karşı ayın, bir mavi yeşil çılgınlığı ortasında battığını görmek onu büsbütün çıldırtır (İlhan "Fena" 128). Bir başka ılık bir sonbahar gecesini ise Leman, "Ne şakacı bir gece!" diyerek karşılamıştır. Bu, ılımlı bir kışı haber veren yağmurunu unutmuş bir gecedir:

"Yağmurunu Allah bilir nerelerde unutmuş, kurusıkı gök gürültüleri, yalancı şimşekleriyle, ılımlı bir kışı haber veriyor sanki. Samanyolunun en uzak yıldızlarını, insanı irkiltten bir netlikle görebiliyorum, bu beni heyecanlandırıyor" (İlhan "Fena" 130).

Leman, roman boyunca İzmir'in belleğinde bıraktıklarını hatırlar. Yumuşak bir ekim akşamıdır. Güneş, Yenikale açıklarında batmaktadır. Martlar ise yangın sarıları, savaş kızıkları ortasında bölük pörçüktür (İlhan "Fena" 236).

Fena Halde Leman'da, İzmir'in Frenk Mahallesi'nden de bahsedilmiştir. Roman figürlerinden Muhlis Bey burayı anlatırken Beyoğlu ile karşılaştırma yapar ve Beyoğlu'nun bu mahallenin yanında hiç kalacağını söyler. Burada, oteller, içkili-çalgılı kahvehaneler, büyük mağazalar vardır (İlhan "Fena" 43). Bu mahalle, İzmir'de çeşitli dinden ve milletten olan insanları bir araya getiren bir özelliğe sahiptir.⁵

Attılâ İlhan'ın İzmir'le ilgili yaptığı tasvirlerde genellikle Körfez ön plandadır. Mevsim sonbaharsa Körfez'e güneş yerine bulutlar ve rüzgâr eşlik eder. Haşhaş pembesi ve mor damarlı bulutlar, Körfez'in batısına kat kat yığılmıştır. Yukarılarda şiddetli bir rüzgâr, onları önüne katmış sürmektedir. Bir taraftan, İnciraltı dolaylarında barut siyahına döküp kalınlaştırırken diğer taraftan Narlıdere taraflarında tel tel çözerek rengi pirinç sarısına kaydırır (İlhan "Fena" 46). Hele bir de camları "öfkeli" bir yağmur kamçılıyorsa gümüş bir karanlık Körfez'in "gırtlığına" çöker. Deniz, gittikçe durularak yavaş yavaş ölür (İlhan "Fena" 274). İzmir, sonbaharda sırlıklamdır. Şehir, ıslak ışıkları büsbütün sarkmış bir şekilde, uğultulu bulutların ağırlığı altında ezilir (İlhan "Fena" 57). *Fena Halde Leman* romanında Leman, Paris'teyken İzmir'in özlemine çeker. Yağmurları kışın bile ılık yağın, insanları hoşgörülü İzmir'i özler (İlhan "Fena" 218).

⁵ Bugün, Alsancak'taki Gül Sokağı'nın arka kesimlerine Frenk Mahallesi denir. Eskiden fasulya Mahallesi olarak adlandırılırdı. Mahalle, Fasulya semtinden başlayarak Hisar Camisi'ne kadar uzanırdı (Tantay 48).

Attilâ İlhan, *Haco Hanım Vay* romanında da İzmir'den bahseder. Bu romanda, 15 Mayıs 1919 tarihinde İzmir işgal edilmeden hemen önceki devre⁶, işgal ve sonrası anlatılmaktadır. Bu eser *Fena Halde Lemana* romanının öncesi durumundadır. Lemana'nın kayınvalidesi Haco Hanım'ın yirmili yaşları ve nasıl evlendiği anlatılır. Haco, aslen bir Yörük kızıdır. Ataları, Bozdağlar'ın Yörüklerindedir. Zamanla devlet bu Yörükleri iskâna tâbi tutmuş ve Ödemiş'e yerleştirmiştir. Haco'nun dedesinin dedesi Ödemiş'e ilk yerleşenlerdendir. Haco, Ödemiş'te kendi hâlinde yaşayan bir kızken Emrullah Raci Bey'in eşlerinden biri olan Müzeyyen Hanım'ın dikkatini çeker ve Müzeyyen Hanım'ın üstüne kuma olarak gider. 1912-1913 seneleridir ve Haco, İzmir'e gelin gitmektedir. Bütün bunlar, Müzeyyen Hanım'ın kendi isteği ile olur. Bu arada, Emrullah Râci Bey'in, Sâlise Nalân isminde bir eşi daha vardır. Sâlise Hanım, Müzeyyen Hanım'ın temayüllerinden haberdardır. Bu yüzden Haco'yu ilk gördüğü gün şöyle diyecektir:

“Demek yeni kurban sensin öyle mi? Vah yavrum vah, pek de küçücek imişsin” (İlhan “Haco” 371).

Kısacası Müzeyyen Hanım'ın, kendi üstüne kuma gelmesini istemesinin altında başka sebepler yatar. Müzeyyen Hanım ile Emrullah Raci Bey arasında bir danışıklı dövüş söz konusudur. Müzeyyen Hanım, Haco'yu kendi temayülleri nedeniyle kabul etmiştir. Romandaki kelime kullanılarak belirtilirse Müzeyyen Hanım, İzmir'in “zürefâ”larındandır⁷ ve Haco'nun bu durumdan haberi yoktur. Bu yüzden Haco, İzmir için “İzmir benim hicrânım oldu, ‘gâvur’ İzmir.” diyecektir. Ancak, bu İzmir, gittiğinde Haco'yu hakikaten büyüleyecektir:

Bahusus o muazzam mağazaları. Eksinoplu'ya, Orozdibak'a, Oprentam'a ilk girdiğimde Allah sizi inandırсын peri padişahının mülküne düşmüş gibi oldum. Sanki bir tılsım, ne sihirdir ne keramet! Gördüğüm her bir şey, beni hayretlere gark ediyor; satın aldığımız her bir şeye, bayram çocukları gibi seviniyorum (İlhan “Haco” 406).

Romanın diğer figürlerinden biri olan ve Şam'da bir Rum okulunda muallimlik yapan Aristidi Efendi ise yirminci asrın başında, Birinci Dünya Savaşı'ndan önce İzmir'de bulunmuştur. İzmir'deki Rum okullarından birinde mubassır; yani düzeni sağlamakla görevli bir kimse olarak çalışmıştır. O zamanın edebiyat çevrelerine de yakındır ve tanımadığı kimse yoktur:

⁶ “13 Mayıs 1919 günü, öğleden sonra Iron Duke zırhlısı ile İzmir'e gelen İngiliz Akdeniz Filo Komutanı Amiral Galthorpe'nin vakit geçirmeden, Komodor Fitzmaurice (İngiliz), Tümamiral Duvauroux (Fransız), Albay Maglino (İtalyan), Dayton (Amerikan) ve Mavrudis ile yaptığı bir görüşme sonucunda, Fransızların Foça'daki bataryaları, İtalyanların Karaburun, İngilizlerin Kösten Adası, Yunanlıların ise Sancakkalesi Tabyasını 120 kişilik müfrezelerle işgal etmeleri kararlaştırılmıştır. Bu kararın 14 Mayıs sabahı, saat 9'da İngiltere'nin İzmir konsolosu James Morgan tarafından İzmir Valisi İzzet Bey'e, Albay Smith tarafından da 17. Kolordu Komutanı Ali Nadir Paşa'ya tebliğ edildiği bilinmektedir” (Karayaman 7).

⁷ “Eş cinsel kız veya kadın, sevici.” <http://lugatim.com>

Ekmekçiabaşı Kıraathanesi'nden, Mevlevi Şeyhi Nureddin Efendi'yi ve 'muhiplerini' hatırlıyor; Tokadîzade Şekip, Hüseyin Avni, Hafız İsmail beyleri! Sonra o dergi, hani canım Müstecabîzade İsmet bey yayınlıyordu ya, işte o! Efendim 1324'te miymiş neymiş, bir gün... Fazla sürmemişti, Hıyaban'da, daha önce Gencine-i Edep'de, Feridun hakkı imzasıyla çıkmış yazıların, ona ait olduğunu buldu çıkardı (İlhan "Haco" 17).

Ancak savaş sırasında İzmir'deki edebiyat çevreleri dağılacaktır. Ekmekçiabaşı Kıraathanesi kalmayacaktır. Askerî Kıraathane de aynı şekilde kapanacaktır.⁸ Eski sohbetler bitecek, birbiri ardınca çıkıp batan o mecmualar ise yok olacaktır. Şair, edip kim varsa bir köşeye çekileceklerdir.

Haco Hanım, 1912-1913 gibi İzmir'e gelin geldiğinde vakit, akşam ezanı vaktidir. Frenk Mahallesi'nden Konak'a gitmektedirler:

Kupanın camından, ne gördüysem şaşıyorum. Ziya bolluğundan zaten şaşkına dönmüşüm ya, onu sayma, esas beni serseme çeviren, kalabalık, atlı tramvaylar, bir de deniz vapurları. hepsini ilk görüyorum. Yağmur, sinsi sinsi yağıyor. Aldıran kim? Ahali kahvelere dolmuş, sevkinde safasında: Kimisi mağaza mağaza gezmektedir, kimisi faytona kaykılmış, seyran sekiyor (İlhan "Haco" 368).

Haco Hanım Vay'ın bir başka kişisi olan Müzeyyen Hanım ki Emrullah Raci Bey'in hanımlarından biri olur, Şam'da iken İzmir'i özler ve Şam ile İzmir'i karşılaştırır. İzmir, daima üstün gelecektir. Onun için İzmir bambaşkadır. Şam'ın namını işitmiştir; fakat buraya gelince bir sefaletle karşılaşır. İzmir'i mumla arar. Özellikle Bozyaka ve Narlıdere'deki gezintileri unutamaz. Bel kalınlığında akan sular ve nar bahçeleri aklından bir türlü çıkmaz (İlhan "Haco" 62).

Roman kişilerinden Doktor Feridun Hakkı, aslen İzmirlidir ve bu şehirde okumuştur. Liseyi bitirdiği sene, İzmir'in ışıkları temmuz sıcağından erir bir hâldedir. Rum çocuklarının mahalle aralarında taşlayıp kızdırdıkları Deli Andon, orguyla beraber rıhtıma yaklaşmış, Girit havaları çalmaktadır (İlhan "Haco" 88). Asker tabip olarak Birinci Dünya Savaşı'nda Filistin cephesinde bulunmuş, Kanal Harekâtı'nda, İkinci Gazze Muharebesi'nde seyyar sahra hastanelerinde görev yapmıştır. 1918 senesinde ise tebdilihava için Şam'da bulunur. O, Şam'da iken Ekim 1918'de Şam,

⁸ "Askerî Kıraathane'de Bıçakçızade Hakkı, Baha Tevfik, Şahabettin Süleyman, Yakup Kadri, Hamit Suphi ve Bezmi Nusret gibi yeni edebiyata yakın yazarlar, Ekmekçiabaşı Kıraathanesi'nde Mevlevi şeyhi Nurettin, Tokadîzade Şekip, Müstecabîzade İsmet ve Hüseyin Avni gibi Mevlevilik veya Bektaşiliğe yakın gelenekçi yazarlar toplanırken, medrese erbabı ise Tilkilik'teki kıraathanelerde toplanmaktaydılar" (Başaran; Sarıbey Haykıran 14).

Osmanlı Devleti'nin elinden çıkar. O da bir süre sonra İzmir'e dönmek zorunda kalır. Aslında Şam'dan ayrılmayı hiç istememektedir:

Tebdilihava alır almaz, herkes gibi kapağı silaya atacağına, ahval-i hazıra dolayısıyla seyrüseferin rabıtasızlığını ileriye sürüp Şam'da zivlemesi neden? Karısının buyurgan bilgiçliğine, yukardan ilgisine katlanabilmesi, artık son derece güç. Belki de imkânsız. Kızını ne kadar özlemiş olursa olsun, Cevahiroğlu Konağı'nın⁹ o bezdirici ciddiliğine dönmek istemiyor. Hele çöl savaşlarının, ateş çemberinden geçtikten sonra, hiç çekemeyecek (İlhan "Haco" 13).

Ancak, Şam elden gidince dönmek zorunda kalacaktır. Döndüğü İzmir, bıraktığı İzmir değildir. Doktor Feridun Hakkı, işgal tehdidi altındaki Şam'dan çocukluğunun barış İzmir'ine dönememiştir. İşgal tehdidi altındaki başka bir Osmanlı şehrine dönmüştür (İlhan "Haco" 144).

Osmanlı Şam'ının son günlerinde Arapların takındığı aşağılayıcı tavır, bu sefer İzmir'in yerli Rumlarında hem de daha beter bir hâlde görülmektedir. Feridun Hakkı bu sebeple eskiden gittiği meyhanelerden ayak kesmeye başlar. Yerli Rumlar, şamatacı bir küstahlık içerisinde: Rumlar hem yaygaracı hem pervasız: kafayı çekip çekip 'beşli'ye davranıyorlar; degav, degav, degav, havaya ateş! Geçen Pazar günü Çayırılıbahçe'deki Memiko Niko'nun meyhanesinde, bu yüzden vukuat çıktı: devriye polisi müdahale edince, dört bin kadar Rum karakolu basıyor, bir polis şehit, iki bekçi yaralı (İlhan "Haco" 150).

Bu sıralarda dahi Kordon¹⁰ tenha değildir. İzmir'in Yunanlar tarafından 15 Mayıs 1919'da işgal edilmesini izleyen aylarda da Kordon boyu hep mahşerî bir kalabalık içinde olacaktır. Kol kola "piyasaya çıkmış" Rum, Ermeni ve Yahudi çiftler vardır. Seyyar dondurmacıların beyaz arabaları çevresinde, sıra kahvelerin ışık süsleri altında çoluk çocuk nohut gibi ter döken akşamcı "makulesi" bu kalabalığı oluşturmaktadır (İlhan "Haco" 293).

⁹ Romanın başlarında ismi Cevahiroğlu Konağı olarak verilen konak, romanın ileriki kısımlarında Cerrahoğlu Konağı olarak anılacaktır. Feridun Hakkı'nın amcası Hulusi Bey Cerrahoğlu diye anılsa da bu, aslında doğru bir lakap değildir. Romanda kendisinin Çinelî Deveci Haydar'ın oğlu olduğundan bahsedilir. Babası ayağında potur pantolon, belinde kuşak, keçe külahlı, pasaklı bir köylüdür. Kendisinin giyimine kuşamına aşırı özen göstermesi bunu örtmek istemesindedir. Deveci lakabını unutturmak için çok çaba harcamıştır. Büyük dedelerine "Cerrahoğlu" dendiğini kendisi uydurmuştur Oysa Çine'de Feridun Hakkı'nın amcası Hulusi Bey'i bugün dahi Deveci Haydar'ın oğlu diye bilirler (İlhan "Haco" 203).

¹⁰ "Şehrin körfez kıyısından içeriye doğru en çok genişlediği yer, Kızılçullu deresinin körfezin bitim yerine yaydığı üçgen şekilli delta üzerindedir. Alsancak'ta kuzeye doğru ilerleyen Kızılçullu deltasının doğusundaki koy şimdi İzmir'in ticaret limanı ve ona bağlı tesislerle donatılmıştır. Deltanın batı yarısında, Alsancak ile Konak Meydanı arasında uzanan birbirine paralel birkaç Kordon İzmir'in en canlı kesimini oluşturur. Konak Meydanı'nın güneyinden başlayarak Eşrefpaşa doğrultusunda, Basmahane'den de İkiçeşmelik doğrultusunda yükselen kesimler Kadifekale'nin (186 m.) yamaçlarına kadar çıkar" (Tuncel 524-526).

Kordon, kıyı şeridi anlamına gelen bir tabirdir. Kordon boyu ise denize kıyısı olan şehirlerde kıyı boyunca uzanan imarlı yola denir.¹¹ Burası bir piyasa; yani yol üzerinde gidip gelerek gezinme yeridir. Feridun Hakkı, şam'da iken Baradâ Nehri kıyısında yürümekten hoşlanırken İzmir'e dönünce bunların yerini Kordon'daki piyasalar alır:

Yenikale'nin orada, batan güneşin bıraktığı, yangın kızılığı: yer yer, incir moru; parça parça haşhaş pembesi. Böyle durgun akşamlar, sandal safasına elverişlidir; nitekim göremediye de mendirek çevresinden armonik sesleri duydu, delifişek kadın gülüşleri, Rumca nağralar: 'Yassu vrel'. Kordon boyunda iğne atsan yere düşmez, öyle kalabalık (İlhan "Haco" 308).

Kordon'un تنها ve sessiz olabilmesi için karanlık bir yağmurun yağması gerekir. Bu yağmur bir su tozunu andırır. Su tozundan ince bir sis etrafı kaplamıştır. Havagazı lambaları, mavi nilüferler içinde yüzmektedir (İlhan "Haco" 155). İzmir'in yağmuru bu şekildedir.

İzmir'in güneşi, yağmuru kadar ayazı da vardır. Çok nadir de olsa görülen bu ayaz, kulakları ve parmak uçlarını ince ince ısırır cinstendir. Ayaz, cam gibidir ve insanın elini yüzünü neredeyse kesmektedir. Körfez'de düşman donanmasının işaret ışıkları pır pır yanarken yukarıda yıldızlar buz tutmuş durumdadır (İlhan "Haco" 173). Mart ayının başlangıcında ise kaba bir lodos başlar, Körfez'i allak bullak eder. İlk yıldızların görünmeleriyle kaybolmaları bir olur. Feridun Hakkı, arkadaşı Rüknettın şahap ile birlikte Sporting Kulüp'ün camlarından zambak moru karanlığa bakar. Batıda mermer laciverdi bulut yırtıkları vardır. Bu yırtıklardan kanlı ateş sarıları, **yaldızlı** eflatunlar çıkar (İlhan "Haco" 174). On gün sonra ise İzmir'e bahar gelir. İştahlı ve adamakıllı çalışkan bir güneş, şehrin kiremitlerini kurutmaya başlar:

"Aydınlığın hem rengi değişti hem ağırlığı boz ve kirlili sarı, yerlerini pembe ve yeşille paylaştılar. Işık hafifledi, kutulara sokuldu. Maballe aralarında, kapı önlerine iskemle atıp kanaviçe işleyen kadımlar. Esrarengiz çiçek kokuları" (İlhan "Haco" 176).

Baharla birlikte Hisarönü'nde de telaş başlar. Lokum pembesi, sırmalı bir aydınlık vardır artık. Akşam olunca bu aydınlık ışığını azar azar yitirir. şadırvanda ise ağır Müslümanlar vardır. Hisarönü denilen bölge, adını aslında Hisar Camisi'nden almaktadır.¹² Attilâ İlhan, bu camideki Müslümanları da tasvir eder. Gösterişli, görkemli sarıklarının altında yamyassı ezilmiş başlarıyla,

¹¹ <https://sozluk.gov.tr/>

¹² "Kesin inşa tarihi bilinmemekle birlikte şehrin âbidevi ilk yapısı kabul edilen Hisar (Yâkub Bey) Camii 1813, 1870, 1881, 1890 ve 1927 yıllarında onarılmıştır. Merkezî kuruluştaki harimle kuzeyindeki yedi kubbeli son cemaat yeri ve minareden oluşur." (Kuyulu 526-529).

parmakları şakır şakır tespih, suratları çepeçevre sakal hâlinde insanlar abdest almaya hazırlanırlar. Başlarının üzerinde ise güvercinlerin yanardöner ağı vardır. Batıya döndüklerinde barbunya kızılıyla, doğuya döndüklerinde ebruli mor ile karşılaşılırlar. Devlet dairelerinde işlerini takip eden kimseler ise Yemişçiler Çarşısı'ndan gerekli azığı hazırlamış evlerinin yolunu tutmuşlardır (İlhan “Haco” 178).

Attilâ İlhan, romanının bir yerinde “Müslüman İzmir” ifadesini kullanır ve Müslüman kelimesini de özellikle tırnak içine alır. Bu durum, hemen akla “Gâvur İzmir” tabirini getirir.¹³ Kısacası yazar, “Gâvur İzmir” tabirinin karşısına “Müslüman İzmir”i koyarak bu kent Müslümanlarının da olduğunu, onların da kendince hayatlarının olduğunu ifade etmeye çalışır. Akşam, “Müslüman İzmir”in üzerine ince toz mürekkep hâlindeki yağışını sürdürür. Çok geçmeden Arnavut kaldırımlı, kargacık burgacık sokaklar zulmetlere; yani karanlıklara gark olur. Yatsıdan sonra, ellerinde fenerle gece oturmasına giden mahalle kadınları görülür. Pazvant; yani gece bekçisi ise köşebaşında sopasını güp güp yere vurmaktadır. Tüm bunların arasında başıboş köpek sürüleri ise sokak sokak dolaşmaya devam ederler (İlhan “Haco” 219). Bu, bir Müslüman mahallesidir. Kafesleri belli belirsiz aydınlanan ahşap evlerle doludur. Cumbalardan aşağıya basamak basamak çocuk ağlamaları dökülür. Mecalsiz annelerin uyku ninnileri işitilir. Bu seslere dip odalarda unutulmuş inmeli dedelerin karanlık öksürükleri karışır. Ramazan ayında bu “Müslüman İzmir” sahura kalkar. Sokak aralarından uzun süre bastırılmış haklı bir kırgınlığın ansızın taşması gibi davul sesleri yankılanır. Gece sırlı yeşil ve mürekkep moru rengindedir. Gizlice dağılan sıcak nem, rahatsızlık veren ve yapışkan bir hummalı teri hâlinde, insanların suratlarına sıvanmıştır. Şehir zindan karanlığındadır. Bu yüzden yıldızlar sanki çok yakındır. Samanyolu ise elle tutulacak gibidir (İlhan “Haco” 279).

Hisar Camisi gibi Kadifekale¹⁴ de *Haco Hanım Vay*'da adı anılan yerlerden biridir. *Fena Halde Leman*'da Kadifekale'nin üstüne yığılan ışıklardan bahsedilirken bu romanda rüzgârın Kadifekale civarında topladığı köpek havlamalarından söz edilir (İlhan “Haco” 186).

Romanda zaman, Mayıs 1919 olur. Şehir, bir def gibi gerilmiştir. Ayafotini Kilisesi'nden en ücra sokaklara kadar Yunanların İzmir'e çıkmasının bir an meselesi olduğu yayılmaktadır:

¹³ Kentin Türk olmayan unsurlarının oturduğu bölümlerine ve özellikle Avrupa şehri görünümü aksettiren kesimine Türkler “Gavur İzmir” demişlerdir (Bulut 9).

¹⁴ *Kalelerden en erken tarihli olan ve İskender'in haleflerinden Lysimakhos tarafından yaptırıldığı söylenen Kadifekale (Yukarı Kale) şehrin güneyindeki Kadife (Pagus) dağının üzerinde kurulmuştur* (Kuyulu 526-529).

“*Düvel-i Muaazzeama'nın kararı buymuş! Aynaları pudralı berber dükkânlarında, karanlık sakallı birtakım Rumlar, iri istavrozlar çıkarıp filiz kolonyası, cigara külü ve tıraş sabunu kokularını alt üst ederek yemin ediyorlar. Kemeraltı buzursuz?*” (İlhan “Haco” 201).

Gurup vakti bakıldığı zaman Körfez'deki ecnebi zırhlıları görülür. Bu zırhlılar insana parlak bakır kızılına oyulmuş siyah karaltılar hâlinde görülür. Gurup, Körfez'deki zırhlıları adeta tutuşturmuştur. Denizin üzerinde **yaldızlı** turuncu bir pus vardır. Bu pusu yer yer yırtan telkâri gümüş savaş gemileri vardır. Harekete hazır durumdaki bir savaş gemisinin bacalarından, kalın, kıvamlı, kat kat bir duman taşmaktadır. Dumanın çıkmasıyla suyun yüzüne katran gibi yayılması bir olur (İlhan “Haco” 216).

Haco Hanım Vay'da sık sık Rumların hâl ve tavırları hakkında da bilgi verilmiştir. Genellikle sarhoş olarak görülen Rum delikanlıları armonika çalarlar. Sokaklarda havagazı lambaları yanar ve kaldırımları öbek öbek aydınlatır. Rum delikanlıları, her öbeğe denk geldikçe tepeden tırnağa havai mavi bir **yaldıza** bulanırlar. Bu öbekten çıktıklarında ise yosun kokulu ve yapışkan karanlıkta suratları kaybolur (İlhan “Haco” 211). Yunan askerî üniformasını giyen Rumlar, Karataş Karakolu mürettebatından polis Salih Efendi'ye saldırırlar. Hadise, Karakaş'taki Ermeni kilisesi dolaylarında olur. Gece, alafranga saat on raddeleridir. Salih Efendi, kilise yokuşundan yukarı çıkarken silahlı beş Rum, onun üzerine atılır. Salih Efendi'nin beylik tabancasını ve palaskasını alıp taşla onu elinden yaralarlar (İlhan “Haco” 212).

İşgal günü gelir. Romanda, İzmir'in işgali Feridun Hakkı'ya telefonla arkadaşı Rüknettin Şahap tarafından haber verilir. Ulaştırdığı haberler Feridun Hakkı'nın tahminlerinin de üstünde kötüdür:

“... *İzmir'in Rum abalisi, Ayafotini'de içtima hâlinedir, evet! Yunan Konsoloshanesi'nden, Kırye Mavrudis gelmiş, bunlara Venizelos'un beyannamesini kıraat etmiş, gözyaşları içinde dinlemişler*” (İlhan “Haco” 225).

İzmir'in Yunanlar tarafından işgali, Şam-ı Şerif'in İngilizlerce işgaline hiç benzemez. Feridun Hakkı için bu durum ağırlı olur. Onun ruhunda günlerce bu işgalin ağırlığı kalır. Vapura bindiği zaman ise Körfez'deki İtilaf donanmasının zırhlılarını seyretmek zorunda kalır. Yenikale açıklarında, şafaktan kalma sedef pembesi bir sis vardır ve bu sis hızla eriyip dağılır. Şirket vapuru Körfez'deki İtilaf donanması arasından, Karşıyaka'ya doğrulur. Feridun Hakkı ise her vapura binisinde, ön güverteye oturup zırhlıları seyreder (İlhan “Haco” 239).

Her Şeye rağmen İzmir’de hayat devam eder. Tramvaylar, gölgelerini bir lambadan ötekine devrederek uzun aralıklarla geçerler. Turuncu bir ay, koskocaman bir Şekilde doğmuştur. Körfez’in durgun sularına, esrarlı bir konyak aydınlığı sıvar:

*“Işıkları pır pır zırbılları **yaldız**a bulayarak hayalet bir donanma yaratıyor. Limandan, diken diken bir istibot ığlığı. Kaçtan bağlamış kara bir Őilepte, armonik alıyorlar. Büyük gece”* (İlhan “Haco” 255).

Gündüz olup da **güneş** yükselince pus aralanır, İzmir’de göz alıcı **ışık** ağlayanları başlar. Bu ağlayanlar mağaza vitrinlerine, yazıhane camlarına, grl grl boşalır. rettiği yansımalar ise “namütenahi” **ışık** titreşimleri oluşturur. Bu titreşimler gelip giden faytonların Őapkalı papyon kravatlı levanten tüccarların, duvar diplerine emelmış, sigara içerek bekleyen Müslüman hamalların üzerine ince bir **gümüş** tozu hâlinde yağar. **Parıltı** ylesine Şiddetli, öylesine yoğundur ki Feridun Hakkı bir an için, içbükey bir **aynanın** içinde seyahat ettiğini zanneder. evresinde belirip kaybolan ne varsa sanki dev bir **aynanın** derinliklerindedir. Bütün bunlar esrarlı yansımaların yarattığı hayallerdir (İlhan “Haco” 283). Tüm bu betimlemeler ve nitelemeler, yine Ahmet Hamdi Tanpınar’ı hatırlatır. Onun da “yaldız, güneş, ışık, gümüş, parıltı, ayna” kelimelerini sevdiği bilinmektedir. Attilâ İlhan için İzmir Körfezi ne ise Ahmet Hamdi Tanpınar için de İstanbul Boğazı odur. Aynı Şekilde, Attilâ İlhan için İzmir Şehri ne ise Tanpınar için de İstanbul odur. Dolayısıyla her iki yazar farklı Őehirlere baksalar da neredeyse aynı Şeyi görmektedirler. Tanpınar için Boğaziçi her Şeyden önce bir zevk ve slptur. Asırlarca zevkimiz, duygularımız ve hayat görüşümüz bu lacivert ve **yaldız parıltılı** suların kenarında olgunlaşmıştır. Tanpınar’a göre biz Boğaziçi sularının saatle, aydınlıkla değişen manzaralarını seyrederek zevkimizi geliştirdik. Zengin imparatorluk, kaybettiğimiz için Şehit diyebileceğimiz Rumeli ve elimizde olmasına rağmen yara almış olan Anadolu, dört bir yandan Boğaziçi’ne akmıştır. Orada, hayatın bize mahsus olan Őekillerini doğurmuştur. Ona göre biz, aşka ve lme Boğaziçi kıyılarında esas manasını vermişizdir. Boğaziçi, tıslımlı bir **aynadır** ve bu aynaya ikbalin altın dşeli merdivenleri, talihin cilveleri, hasretler, gurbetler ve Őifasız uzletler akseder. Böylelikle, camilerimizde, eşmelerimizde, bestelerimizde, hayatı güzelleştiren her gayretimizde ayrı ayrı manalarla glen o ilahi sırlara ait ehreyi alırlar (Tanpınar “Edebiyat” 411). Yine, Tanpınar’ın *Akşam* isimli Şiirinde Boğaz sularının insanların üzerindeki bıraktığı etki dile getirilmiştir. Akşamın tasvir edildiği Őiirde, Boğaz yalılarının camlarına akseden akşam **güneşinden** bahsedilir. Camlar tutuşmaktadır, nkn bu **ışık** bir ateşe benzer (Tanpınar “Şiirler” 61). İnsanlar, yalılarından sisli lodos sabahlarını, **ışığın** bir kanlı cümbüş hâline getirdiği akşamları, karşı sahilde kayaların vcoda getirdiği kararmış **gümüşten** yalnızlıkları seyrederek (Tanpınar “Yahya” 136). Boğaz’da etraf sakin bir **parıltı** hâlini alır (Tanpınar “Huzur” 219-220).

Görüldüğü gibi, Attilâ İlhan ve Tanpınar'ın şehirleri farklı olsa da kelimeler ve benzetmeler hep aynıdır.

Haco Hanım Vay'da zaman, 1919 Ağustos'unun başlangıcıdır. İzmir'in aşırı sıcakları başlamıştır. Hristiyan ahali, canını deniz hamamlarına atmıştır. Deniz, yeşile çalan kalın cam mavisi, üzerinde en ufak bir kıpırtı görülemez. İmbat çıkıncaya kadar böyle dümdüz kalacaktır. Körfez'deki ecnebi zırlıllar, hararetin su yüzündeki buğusundan saydam bir zarın arkasındaymış gibi titreşirler. Zırlılların çizgileri kesinliklerini ve katılıklarını kaybedip bir rüya müphemiyetine kayarlar. Sanki bu donanma çelik gemilerden oluşmuş değildir. Sanki bu görülen şey, ateş zerrecikleri hâlinde yağın güneşin, ufukta yarattığı tehditkâr bir seraptır (İlhan "Haco" 288). Bu arada 23 Temmuz 1919'da Mustafa Kemal Paşa, Erzurum'da bir kongre düzenlemiştir. Feridun Hakkı bir taraftan vatanla ilgili bu tip haberleri takip ederken diğer taraftan da Madam Kathina'nın evinde Emrullah Raci Bey'in eşlerinden biri olan Haco Hanım'la buluşma planları yapmaktadır. Ağustos ayının başıdır. Güneş hayli yükselmiştir. Denizsin sinsi nemi, tuzlu sarı bir duman hâlinde şehri kaplamıştır. Sokak aralarında ise tütün, kuru incir ve kuru üzüm kokuları vardır (İlhan "Haco" 291).

- **İzmir'in Semtleri / İlçeleri**

- a. **Çeşme**

Fena Halde Lemana romanının ilk sayfaları okunduğunda mekânın İzmir'in **Çeşme** ilçesi olduğu görülür. Zaman ise 1971 Temmuz'dur. Çeşme'nin gece ve gündüzü hakkında bilgi veren anlatıcı, gündüzleri Çeşme'nin çok rüzgârlı olduğundan bahseder. Ancak, romanın başladığı ilk gece buna muhalif olarak hava durgundur, ay ışığı ise camlardan içeri boşalarak odayı gümüş mavisi bir aydınlığa boğmaktadır (İlhan "Fena" 9). Ertesi gece ise Çeşme'de meltem; yani karadan denize doğru esen rüzgâr çıkmıştır. Öyle ki bu meltem kasabanın içlerinden ve çevredeki bağlardan kof; yani güçsüz köpek havlamalarını anlatıcının kulağına taşımaktadır. Burada, Çeşme'nin kasaba olarak nitelendirilmesi ilgi çekicidir. Aslında Çeşme, Türkiye Cumhuriyeti kurulduğunda İzmir'e bağlı bir ilçedir. Ancak bu ilçenin geçmişine bakıldığında köy ve kasaba olarak geçtiği görülmektedir.¹⁵ Attilâ İlhan'ın bu ilçeyi daha çok kasaba olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

- b. **Karşıyaka**

Karşıyaka'dan bahsetmeden önce Attilâ İlhan'ın bu semtte okuduğu ayrıntısını hatırlatmak gerekir. Dolayısıyla, Attilâ İlhan Karşıyaka'yı çok iyi bilmektedir. *Fena Halde Lemana* romanında

¹⁵ Çeşme, Fatih Devri tahrir defterlerinde Aydın sancağı içinde ve İzmir'e bağlı padişah hasları arasında bir köy olarak yer alır (Aktepe 287).

anlatıcı çocukluğunun Karşıyaka'sından bahsederken Osmanbey Gazinosu'nun adını anar.¹⁶ Karşıyaka'nın sosyal ve kültürel ortamı için önemli bir mekân olan gazinonun bahçesinde anlatıcı hurma ağacı taşladıklarını hatırlar. Çocukluğunun Karşıyakası su mavisini bir sığağa sahiptir. Gazinodayken sahilde denize girenlerin çığlıkları duyulabilir (İlhan "Fena" 14).

Karşıyaka, akşamüstü güneşin batışı sırasında aldığı görünüm ile de dikkat çeker. Orada güneş bütün debdebesi ile batar:

"Batı ufkunda, turuncudan bronz yeşiline renk fıskiyeleri, birbirinin içinden fıskırıp, sessiz çağlayanlar oluşturarak kat kat dökülüyorlar. Çatalkaya, zakkum pembesine çalan havai eflatun. Deniz, körfezin içlerine gelindikçe, erguvan rengi. Açık pencerelerden vuran akşam yeli, geminin perdelerini yapraklandırıyor" (İlhan "Fena" 23).

Fena Halde Leman romanında, bugün İzmir'in Karşıyaka ilçesinin bir mahallesi olan Bostanlı'dan da bahsedilmiştir. Romanın anlatıcısı, çocukluğunun Bostanlı'sını anlatırken "Deniz Bostanlı" diye bahseder; çünkü bu semtin eski adı Deniz Bostanlı'dır. Anlatıcının çocukluğunda bu semtte tramvay işlemektedir. Bu, Karşıyaka'nın üç tramvay hattından biridir. Diğer ikisi ise Naldöken ve Soğukkuyu'dur. Anlatıcının çocukluğunun geçtiği yıllarda Deniz Bostanlı'na ise Papaz denmektedir.¹⁷ Burası, savaş yıllarından önce hatırı sayılır bir eğlence yeridir. Akşamüstleri faytonlara binilir, Papaz Gazinosu'na çay içmeye gidilir. Şemsiyeli ve ipek eşarplı hanımlar, yalı boyundaki evlerin nazlı çocukları, iskeleye bitişik gazinonun havuzundaki kırmızı balıklarla ilgilenirler. Bunun yanı sıra sundurmanın çatmaları arasında başıboş dolaşan şebek maymununa bakarlar. Ona avuç avuç fındık fıstık verirler. Bir cep nohut çekirdeğin fiyatı ise yüz paradır (İlhan "Fena" 29).

Savaş yılları geldiğinde ise darlık ve kıtlık Papaz Gazinosu'nu etkilemeye başlar. Artık tenezzüh; yani gezinti arabalarıyla İzmir'den kalkıp felekten bir gece çalmak için Bostanlı'ya gelen eski hovardalar kalmamıştır. Savaştan sonra ise köyün ötesindeki geniş düzlüklere bahçeli "banka evleri" yapılmaya başlanır. Papaz denen mahal, Deniz Bostanlı şeklinde anılır hâle gelir. Ancak romana göre, Papaz ile Deniz Bostanlı arasında dağlar kadar fark vardır. Önce İzmir'in yaşantısı Karşıyaka'ya sızdır, sonra da Karşıyaka'nın yaşantısı Papaz'a. Bu yaşam tarzı, her geçen gün

¹⁶ "Bir zamanlar Karşıyaka'da ticari hayat durgundu, ama eğlencede, dinlencede üstüne yoktu. İskelenin dibinde, mezeci Razi'nin büfesindeki ayaküstü yudumlara, karşı kıyadaki İsmet Gazinosu'ndan yükselen Hafız Burhan'ın gazelleri eşlik ederdi. Vapurdan iner inmez iskelenin solundaki geniş alan uzun yıllar gazinolara ev sahipliği yaptı, önce çalgılı sazlı Belediye Sahil Gazinosu'nda, sonra Kaf Sin Kafli topçu Kampana Rıza'nın Tilla'sında tokuştu kadehler. Levanten Gazinosu, Köse Osman'ın Osmanbey Gazinosu, Hakkı Pirniyoti'nin gazinosu, Figo'nun Birahanesi, Enver Bey'in İlkbahar Gazinosu, Giritlinin Kahvesi, Hanımın Kahvesi yalı boyunu ve iskele civarını çeşitli dönemlerde şenlendiren diğer mekânlardı" (Atilla 2011).

¹⁷ Eskiden Papaz denilen Bostanlı semtindeki derme çatma balıkçı meyhaneleri arasında Kör İsmail'in Yeri, bugün hâlâ dilden dile anlatılır. (Atilla 2011).

Papaz'dan bir şeyler götürür, Deniz Bostanlı'sına ise bir şeyler getirir. Artık, atlı tramvaylar kalmamıştır. Tenha yalı sakinliği bitmiştir. Bu sakinlik, otobüs, dolmuş gürültüsüyle paramparça olmuştur. Yeni mahalleler, yayıldıkça yayılır. Kıyıda, sekiz katlı yalı apartmanları görülmeye başlanır (İlhan “Fena” 29). 1970'lerde ise İzmir sosyetesini, Karşıyaka'yı terk edeli çok olmuştur. Artık bu tip insanlar Alsancak'ta yaşamaktadırlar.¹⁸ Deniz Bostanlı'sında o eski bahçeli yalılar yerini apartmanlara bırakmış olsalar da bütün olumsuzluklara rağmen bu semt, anlatıcının gözüne güzel gözükmektedir. Karşıyaka kıyısında, Ege Yat Kulübü'nün dirseğinden dönüldüğünde şehir gittikçe denizin ve göğün egemenliğine girer. Önemi yitirir ve uysallaşır. Deniz Bostanlı'sına doğru ise eski bahçeli yalılar yerlerini apartmanlara terk etmiştir. Sıra sıra palmiyeler, çürümüş yosun kokusu, etraftaki tenhalık, deniz ufku, bütün bunlar, hile, kalleşlik ve hınçla dolu bir yaşantıdan bir başkasına, her şeyin hoşgörüsüyle ele alındığı bir iç yaşantısına geçildiği izlenimini doğurur (İlhan “Fena” 47).

Karşıyaka, mübadele öncesinde çok sayıda Rum'un yaşadığı bir yerleşim yeri idi.¹⁹ Mübadele ile birlikte Rum ahali Yunanistan'a gitmiş, onların bıraktıkları evlere ise Rumeli'den göçmüş muhacirler yerleştirilmek istenmiştir. Ancak, *Fena Halde Leman* romanında Leman'ın kayınpederi olarak tanıtılan ve ölmüş bulunan Emrullah Raci Bey, Karşıyaka'daki bir Rum tacirin bırakıp gittiği konağı muhacirlere bırakmak yerine, hile ile kendi malı yapan hilekâr bir adam olarak tanıtılmıştır. Zaten, *Fena Halde Leman* romanının öncesi niteliğinde olan *Hacı Hanım Vay*'da da Emrullah Raci Bey, Şam'da Devlet-i Aliyye'nin aleyhinde çalışan, Şukrî el Eyyûbî gibi “hainlerle”, sürdürdüğü ilişkileri ile tanınacaktır. Şam'da bu yaptıkları ile yetinmeyecek, İzmir'e döndükten sonra ise Yunan beyleri ile iş birliği yapacaktır.

Fena Halde Leman romanında Leman'ın gelin olarak geldiği ev, etrafı siyah çam ağaçlarıyla kuşatılmış, Çamlık Mahallesi'ndeki evdir.²⁰ Aile, yılın dört ayını Urla'daki bağ evinde geçirirken geri kalan kısmını ise Çamlık'taki köşkte geçirirler. Leman, Çamlık'taki gecelerden birini şöyle anlatır:

“Gece, kendi başına kalınca uzaysal görkemine kavuştu. Şimşekler de efsane boyutlarına! Yukarıdan camları titreten dehşetli gök gürültüleri, şiddetinden dalları kıran bir yağmuru da beraberinde sürükleyerek. Koyu karanlıkta daha heybet kazanan şimşekler, röntgen moru dillerini,

¹⁸ Dünden bugüne Karşıyaka'da özellikle kıyı kullanımında gözlenen değişimler hakkında bilgi için bk. Begüm Erdoğan, “Bir Kıyı Yerleşmesinde Kimlik Dönüşümü: Tarihsel Süreç İçinde Karşıyaka'nın (İzmir) Kıyı Kullanımında Gözlenen Değişimler”, *Ege Coğrafya Dergisi*, 21 / 2, (2012), 37-47.

¹⁹ “22 Ocak 1892 tarihli sayım sonuçlarına göre Karşıyaka'ya bağlı mahalle ve köylerde 966 hanede, 1.778 İslam, 1.002 Rum ve 219 Ermeni olmak üzere toplam 3.965 kişi yaşamaktaydı. Ancak, bir sayfiye mekânı olma özelliği taşıyan Karşıyaka, nüfusunu bahar ve yaz aylarında bu sayının çok daha üstüne çıkarmaktaydı” (Sormaykan 16).

²⁰ “Bu dönemde Alaybey Mahallesi, orta gelir grubunun yer aldığı, Çamlık Mahallesi yüksek gelir grubunun yer aldığı, Donanmacı Mahallesi ise ticari etkinliklerin yer aldığı bir bölge olmaya devam etmiştir” (Erdoğan 41).

görülmemiş havasızlık ve edepsizlikle uzatıp, sessiz ve çabuk, vücutlarımızı yalıyorlar” (İlhan “Fena” 227).

1950’li yıllarda, Çamlık Mahallesi’nde Haco Hanım’ın ölümünü izleyen o günlerde bitmek bilmeyen bir sonbahar vardır. Dumanı tüten iri çekirdekli yağmurlar eski Çamlık’ın, kendi hâline terk edilmiş bahçelerine yıkılırlar. Tüylü kasımpatıları ise renkli kafalarını sallarlar, mahcup hanımcıları bu yağmurda uslu uslu ıslanırlar (İlhan “Fena” 270). Karşıyaka Çamlık Mahallesi, özellikle yaz geceleri ortaya çıkan mehtap mavisini gölgeleriyle *Fena Halde Leman*’da insana büyü bir yermiş gibi anlatılmıştır.

Haco Hanım Vay romanında da Karşıyaka semtinden bahsedilir. Birinci Dünya Savaşı’ndan önce Feridun Hakkı, evlendiği amcasının kızı, amcası ve yengesi ile birlikte bir konakta otururlar. Harp sırasında Feridun Hakkı’nın amcası ve yengesi, karı kocayı konakta bırakarak yeni satın aldıkları Karşıyaka’daki yalaya geçerler. Bu bina kâgirdir; yani taş veya tuğladan yapılmıştır. Bahçesinde aslan heykelleri vardır. Balkon tamamen köpek üzümü; yani böğürtlenle kaplıdır (İlhan “Haco” 157). Feridun Hakkı’nın amcası Hulusi Bey ile eşi, yalaya eski yaşama düzenlerini de götürmüşlerdir ya da asıl götürdükleri eski hayatlarını yıllardır için için kemiren birtakım görünmez böceklerdir. Anlatıcı, bu böcekleri asrılık böcekleri olarak tanımlar. Bu böcekler, eski hayat saltanatının günün birine olanca görkemiyle göçmesine sebep olmuşlardır (İlhan “Haco” 160).

İzmir’in işgalinin ardından ise Karşıyaka, herkesin ağzında “Kordelia” olarak anılacaktır.²¹ Bu arada Haco Hanım ve ailesi de Karşıyaka’ya taşınma kararı almışlardır. Karşıyaka’da bir konağa yerleşen aile, bu konağa dünyanın parasını saymışlardır. Alafranga Osmanlı aileleri, beyzadeler ve kibarlar artık Karşıyaka’yı tercih etmektedirler. Haco Hanım ve ailesi gün geçtikçe derbeder bir çarşı manzarası arz eden Beyler Sokağı’ndan ayrılırlar (İlhan “Haco” 458). Ailenin Karşıyaka’da taşındıkları bu eski Rum evinin bir yel değirmeni vardır; yani rüzgârlı bir su tulumbası. Haco, bu yel değirmenlerinin Karşıyaka’daki pek çok Rum evinde olduğundan bahsetmiştir (İlhan “Haco” 463).

c. Urla

Fena Halde Leman romanında Leman, İzmir’deki hayatını anlatırken Urla’daki bağ evinden de bahseder. Bağ evinin etrafını çepeçevre dut ağaçları kuşatmıştır. Ev, ilk bakışta harap izlenimi verir, ancak hayatın günlük akışına uygun, çok kullanışlı taş bir yapıdır. İlkel olmasına

²¹ “*Doruklu (ülke) anlamına ve Kazık, kazıklı çitle çevrili yer, bahçe anlamına gelen Karşıyaka’nın tarihteki adı olan Kordelio, Karşıyaka yöresinin yerleşme alanı bölümlerinin bağlı bahçelik olan bir yöre olduğunu kanıtlamaktadır. Kordelio adının da Kord(a) bölümünün, özellikle kazıklı çit’e ve kazıklı çitle çevrili yer’e, bahçeye işaret ettiğini düşündüğümüzde, bu düşünce daha da pekişmektedir”* (Sormaykan 15).

rağmen, doğaya yakın olduğundan bütün konforu içerir. Evin, Rumlardan kaldığı tahmin edilmektedir. Leman, Urla'daki bağ evini anlatırken buranın nasıl bir yer olduğunu şöyle tarif eder:

“Yumuşacık yarasalar, bir felaket müjdesi gibi, kadife kanatlarıyla havada asılı kalırlardı. Gece, köpek havlamalarıyla dolar, içten içe su şıptırları, dal çatırtıları duyulurdu. Hele, mehtaplı gecelerde ayın doğuşunu hiç unutamam: Önce yaygın ve büyük bir kızılık doğuyu tutuşturur, kızılığın üzerinde dağların profili gittikçe belirginleşirdi” (İlhan “Fena” 175).

Ay meydana çıkınca ise şafağa kadar sürecek o renk kırımı başlamış olur. Yıldızlı lacivertten sütlü maviye kadar... Urla'nın gündüzü ise bir başka olur. Gün boyunca güneş, hayvanları, bitkileri ve insanları daha iyi vurabilmek için gökte çoğalır. İkindiye kadar kırılmaların, ışık titreşimlerinin sarsıntısından hiçbir canlı başını kaldıramaz. Her şeyde uğultulu bir dinginlik vardır. Uykuya yakın bir mahmurluk sürüp gider (İlhan “Fena” 176). Gece ise Urla'da hareketsiz yaprakların arasında kıvıldaayan ateş böceğinin vaktidir. Uzakta ise köpekler vahşi bir şekilde ulurlar. Dörtmala bir atın nal sesleri gelir. Yankıdan yankıya hafifleyerek havada dağılır. Civarda ise bir baykuşun soğuk kahkahası işitilir (İlhan “Fena” 179).

Urla, *Haco Hanım Vay* romanında da ismi geçen yerlerdendir. Mayıs 1919'daki İzmir'in Yunanlar tarafından işgalinden önce, İzmir'in yerli Rumlarının rahat durmadıkları görülür.²² Civar adalardan savrulup Söke çevresinde Türk köylerini basarlar. Urla'da bir hiç yüzünden arbede çıkar. Bir körfez vapuru dolusu asker sevk edilir. Ayvalık ise son derece rahatsızdır (İlhan “Haco” 142). Rumlar, Urla'nın yanı sıra Ayvalık'ta Müslüman evlerinin altını üstüne getirirler. Devlete ait malları gasp ederler (İlhan “Haco” 167).

d. Tire

Haco Hanım Vay'da Tire, siyasi ve tarihî yönden ele alınmıştır. 1919'da yerli Rumlar rahat durmamaktadırlar. Roman figürlerinden birinin bir diyalog sırasında bahsettiğine göre, Makrakis isminde Giritli bir Rum, sürekli Türkleri tahrik etmektedir:

“Şu Rum Cemiyeti yok mu, hani Rabita-i Vatan mıdır nedir, onun reisi; köylerdeki Girit muhaciri Türkleri etrafında cemedip, Yunan işgaline müsaid zemin ihzarına gayret ediyor, anlaşıldı mı?” (İlhan “Haco” 191).

²² “Stefanopulos adında bir Rum doktorun kaşırtmalarıyla binlerce Rum da ellerinde Yunan bayraklarıyla İstanbul'daki Patrikhane'nin İzmir'deki uzantısı olan Aya Fotini (Saint Photini) Kilisesi'ne gelirler ve Metropolithane olarak da hizmet veren binaya Yunan bayrağı çekerler” (Keser 1639).

Romanda Tire, 15 Mayıs 1919 İzmir işgali sonrasında da ele alınacaktır. Yunanlar, 27 Mayıs 1919'da Aydın'ı işgal ederler.²³ 30 Haziran'da Aydın kısa bir süreliğine de olsa kurtarılır. Bu sırada işgal kuvvetleri Aydın'ı boşaltırlar. Birlikler Tire yöresinde toparlanmak istenir, ama toparlayamazlar. Aydın'daki yenilgi sindirilemez.

B- Paris

Attilâ İlhan'ın 1949'dan itibaren çeşitli aralıklarla Paris'e gidip geldiği bilinmektedir. Kendisi aralıklarla altı yıl Paris'te yaşamıştır. Dolayısıyla, Paris izlenimleri ve anlatımları hayali değil, gerçek intibalardır. *Fena Halde Leman* romanında, Nuri Uçarı (Paşa Nuri) tarafından Leman'a yazılmış bir mektuptaki Paris tasviri ilgi çekicidir. Müstesna bir Paris akşamının anlatıldığı mektupta, şehri göz kamaştıran bir maviliğin sardığından bahsedilir. Bu mavilik hakiki bir elektrik mavisidir. Nuri Uçarı, bu elektrik mavisinin nasıl bir şey olduğunu açıklama gereği duyar. Bu elektrik mavisini sanki bulvarda kaynayan orospuların sivri tırnak uçlarından fışkırarak cam, çerçeve, neon lambası, otomobil ve afiş ne bulursa ona bulaşır (İlhan "Fena" 58). Nuri, bu durumu mavi bir "hengâme" olarak nitelendirmiştir.

Leman 1947 yılında, yirmili yaşlarında olan ve Paris'te yaşayan bir genç kızdır. Asıl adı Leman değildir. O, bir Fransız'dır ve adı romanda Jeanne olarak geçer. Leman adını İzmir'de alacaktır. O, genç kız bakış açısıyla 1947 sonbaharını yaşayan Paris'i "çamurlu, pis koca bir köpek" olarak görmüştür (İlhan "Fena" 65). Paris soğuk bir şehirdir. Ağır sis yağınları, en ufak ışık parçasını bile oburca emip yok eder. Soğuk, burada alçak bir herif gibidir. Elinde kırbacıyla dolaşır (İlhan "Fena" 150). Leman'ın, yirmili yaşlarda olduğu 1947 Paris sonbaharı da bir o kadar soğuktur. Öyle ki St-Michel Bulvarı, görünmez buzların yansımasıyla için için parlamaktadır (İlhan "Fena" 77). Aslında Paris, ezelden beri aynı görüntüye sahiptir. Bu görüntü "bulanık" ve "dumanlı" kelimeleriyle ifade edilebilir. Kanı çekilmiş ışıklı reklamlar, gün ışığında iskelet gibi sırtırlar. Arduvaz damların canları sıkılmaktadır. Bu damların üzerinde evde kalmış kızlara benzer kupkuru kurumuş uzun oluklar bulunur. Hava kapalı, gri ve yoğundur (İlhan "Fena" 85). Paris'in yağmuru da normal değildir, vahşidir. Yağmur, hazırlığını yaparak gelir. "Delibozuk" şimşeklerini büyük bir hızla üreterek paldır küldür gelişir. Attilâ İlhan'ın, bu yağmurlu Paris tasvirindeki teşhis ve teşbih sanatlarını kullanmadaki ustalığı dikkat çekicidir:

"Nereden peydahlandılarsa birtakım obur bulutlar, hayasızca saldırıp uzakta yakında titreşip duran alçakgönüllü yıldızları, hafır hupur yediler. Savruk bir rüzgâr, havayı yapışkan bir nemle

²³ "30 Haziran'da kısa bir süre için kurtarıldı ise de 4 Temmuz'da yeniden işgal edildi. Nihayet 7 Eylül 1922'de kısmen yıkılmış ve nüfusu çok azalmış bir halde Türk kuvvetleri tarafından kurtarıldı. 1924'te aynı adı taşıyan ilin merkezi oldu." (Emecen, 1991: 235-237)

dolduruyor. Ürpertici, zaman zaman üşütücü bir serinlik, sıra ağaçların arasında, ıslak ıslak süzülüyor. Herkeste bir telaş, kimse gözünü gökyüzünden alamıyor, bastırıldı mı, bastırıyor mu? İlk damlaları kollayarak, çabuk çabuk, yakın kabvelere kaçışıyorlar. Selli sulu bir sağanağın, fosforlu dev bir kırkayak gibi, pırl pırl yaklaştığını görüyorsunuz” (İlhan “Fena” 104).

Leman doğma büyüme Parislidir, ancak yirmili yaşlarında bir Türk’le tanışıp İzmir’e gidecek ve yıllarca Paris’e dönmeyecektir. Bu Türk’ün adı Ekrem’dir. Ekrem, 27 Mayıs 1960’tan sonra Paris’te kalmış ve yurda dönememiştir; çünkü DP İzmir milletvekilidir ve yurda dönerse Yassıada’da yargılanacaktır. Leman, eşinin 1960’lardan sonra Paris’te ölmesi üzerine, yirmi yılın ardından bu şehre dönmek durumunda kalacaktır. Ancak, karşılaştığı Paris hiç bilmediği, henüz göremediği, keşfedemediği bir Paris’tir. Ansızın peydahlanmış bir pus, gökyüzünde yıldız namına ne varsa hepsini silip süpürmüştür. Camların ardında, delikanlı bir soğuk vardır. Bu soğuk incecik su tozlarını her taraf dağıtır (İlhan “Fena” 70). Leman, Paris’i yadırgamıştır. Paris’in karanlığı kendisini serseme çevirir. İzmir’den Paris gibi bir şehre gelmek onun dengesini bozar. Oje kızılı bir aydınlıkla kör bir karanlık “vırt zırt” yer değiştirir ve oturanı serseme çevirir. Özellikle İzmir gibi engin manzaraların ülkesinden gelen Leman için bu duruma alışmak zordur (İlhan “Fena” 73). Yirmi yıl boyunca güneşte yaşamış biri için Paris, tat kaçırıcıdır. Güneşli İzmir şehrinden alçak bulutların şehrine gelmek, Leman’ı allak bullak eder. Alçak bulutların ve ölgün renklerin doğurduğu kül rengi pus, sütlü bir gece izlenimi verir. Mayasını tutturamamış, yarım kalmış, soğuk bir gece vardır Paris’te (İlhan “Fena” 87). Güneş, Paris’te rengi atmış ve zavallı bir hâldedir. Dolayısıyla böyle bir güneşin gülümsemesi ise ancak solgun olabilir (İlhan “Fena” 142).

Fena Halde Leman romanında pek çok defa Paris geceleri tarif edilmiştir. Leman, Paris gecelerinden birini şöyle tarif eder:

“Besbelli zenci, kelleyi kazıtmış görünmez devlerin; kalın dudaklı canavar ağızlarıyla, üfleyip şişirdikleri, bir Paris gecesinin eteklerinde, çayımı içmeye başladım” (İlhan “Fena” 109).

Bir başka Paris gecesi ise mor ve vişneçürüğü rengindedir. Sağlıksız bir gerilimle çatırdar ve etrafa kükürt ve amonyak kokuları salıverir. Sokak boştur, karanlığı ise gevşek dokunmuştur. Yapılar köhnedir. Ayak bastıkça asfaltın hafif titrediği hissedilir. Yeraltından boğuk ve uzak uğultular işitilir. Bu uğultular, Paris’in karnını oyan metro katarlarından gelmektedir (İlhan “Fena” 265).

Paris’te mevsim sonbahardır; ama bu mevsim olması gerektiği gibi değildir. Dolayısıyla Leman için bu yadırgatıcı bir durumdur. İster istemez İzmir’i düşünür. Bu mevsimde İzmir’de, insanın iliklerine işleyen alaturka şarkılarıyla, ballı meyveleri ve parıltılı balıklarıyla hâlâ açık kıyı

kahvesi bulmak mümkünken Paris, çoktan kış mevsimine girmiş gibidir. Paris'te ciddi bir kış havası hüküm sürer. Bir güçlü el, renklerin sevincini ve sıcaklığını çabuklukla gözden kaybeder. Hepsini tekdüze bir bulanıklığa sokar. Bu yüzden de çevreye isli camlardan bakıyormuş hissi verir. Paris'te aydınlık yoktur, pis bir renk vardır. Bu ışık bulamacı olarak da tarif edilebilir. İşte bunlar insanın içini karartır (İlhan "Fena" 88). Yirmi yıl sonra doğup büyüdüğü Paris şehrine gelen Leman, şehri "pis, isli, mayasını tutturamamış, soğuk, ölgün, karanlık, puslu, gri" gibi ifadelerle tarif eder. *Fena Halde Leman* romanında Paris, genellikle soğuk ve ürpertici hâliyle karşımıza çıkar. Hava, insanın üstüne üstüne gelir. Yalın; fakat parıltılı bir gece giyotin bıçağı gibi enseye iner. Soğuk, ürpertici sis dalgaları, dalgın ve kederli sokak lambalarının çevresinde usul usul kırağlaşıp (İlhan "Fena" 156). Gece sisleri Paris'te çok kötüdür. Bulvarları kuşatır. Sağlıksız ve kötü kötü kokan sislerdir bunlar. Bataklik sislerinden hiçbir farkı yoktur:

"Sokak lambaları peçelendiğinden her şey rüya gerçeğine dönüşüyor; otobüsler, duman; orospular, hayalet; reklam ışıkları, anlamsız" (İlhan "Fena" 293).

Seine Nehri, sisi geçtiği yörelerde daha yoğun ve kalın hâle getirir. Nereye bakılırsa bakılsın hiçbir şey görülemez.

Paris'in soğuk ve ürpertici sis dalgalarına, bir de ayaz eklendiği zaman yolları incecik bir buz kaplar. Arabalar gecenin bu incecik buzlarını kıra kıra ilerlerler. Leman'ın gözüne bu buzlar, cam kırıkları olarak görünür. Sanki cam kırıkları ışıklı bir yağmur hâlinde etrafa dağılmıştır. Şehre hep bir gri renk hâkimdir. Damlar çoğunlukla ıslaktır. Bu damlara varla yok arası bir güneş vurur. Camlarsa genellikle buğuludur. Araya gri bir perde çekilmiş gibidir (İlhan "Fena" 247).

1960'ların Paris'i, Leman'ın çocukluğunun yoksul Paris'ine hiç benzemez. Bir kere viski, Paris'e egemen olmuştur. Leman, viskiyi iriyarı, sarhoş bir Amerikan erine benzetir. Viskinin yanı başında ise Paris'te bir sürü "görgüsüz içecek" vardır. Bunlar, geleneksel kırmızı şaraba etmediklerini koymazlar. Filtre kahve ise çoktan tahtını ekspres kahveye bırakmıştır. Her yerde cam, çelik ve formika vardır. Hiçbir kişiliği olmayan yaldızlı mankenler ve onların kusursuz bacakları dikkat çeker. Her yerde İngiliz yapımı küçük, kırmızı spor arabalar vardır. Cep kitapları ise plastik kapaklıdır. İçilen sigaraların markalarında bile değişiklik olmuştur (İlhan "Fena" 144-145). Dolayısıyla Paris, Leman'a bir türlü sağlam ve dayanıklı görünmez. Hâlbuki o, Paris'e güvenmek istemektedir; ama karşısında sanki soyut bir denizanası vardır. Işık lekeleri jelatinli koyu bir sıvıymış gibi dağılıverir (İlhan "Fena" 152).

Leman, kimi zaman şehrin güzelliklerini de görür. Bir kere, Paris demek Seine Nehri demektir. Evet, rıhtımlar sislidir; ama çalan akordeonlar bile bir süre sonra Paris'i daha farklı

algılamayı sağlayacaklardır. Leman, çocukluğunun Paris'ini hatırlayacaktır. 1930'ların Paris'inde akordeonlar su gibi pırıltılı gülüşleriyle görünürler. Kahvelerde insanlar, gecenin geç saatlerine kadar tezgâhın başına toplanırlar. Sütlü kahve ve ay çöreği yenir buralarda. Seine'de yolcu gemileri soylu güzellikleriyle süzülürler. Lunaparklar ise şehrin nabzı gibi vurur (İlhan "Fena" 99). Leman, günler geçtikçe Paris'e daha da alışmaya başlar. Yine bir sonbahar akşamıdır. Güneşin batışı nedeniyle gökyüzünde oluşan kızılık Paris'i Leman'a bambaşka gösterir. Gökyüzündeki kızılık yangını andırmaktadır. Öyle ki Paris, yanmaya başlamış ve düşmekte olan koca bir zepline; yani hava gemisine benzetilmiştir. Seine tarafındansa aslında var olmayan bir yangının, gizemli çıtırtıları kulağa gelir. Kısacası etrafı bir akşamüstü kızılığı kaplamıştır:

"Seine, tepesine yağın ateşten korunmak için, daracık yatağında çırpınıp duran, bir mitologyaya yolunu, soğuk bir engerek" (İlhan "Fena" 118).

Fena Halde Leman'da Paris'in karlı günleri de anlatılmıştır. Kar, Paris'i bambaşka bir hüviyete sokar. Kar burgacı Paris'i birbirinin içinden üreyen bir imgeler sarmalına çevirip hızla dağıtır. Göz açıp kapanıncaya kadar, تنها Seine köprüleri, sarınmış sarmalanmış kadınlar, bulvarlar bunların hepsi halka halka birbirine zincirler (İlhan, FHL: 195). Kısacası Paris, *Fena Halde Leman* romanında Attilâ İlhan'ın ifadesiyle karanlık ve yaldızlı bir nehir gibi akmaktadır.

• Paris'in Semtleri / Bölgeleri

a. Montmartre

Fena Halde Leman'da, Paris'in bulutlu havası Montmartre özelinde de anlatılmıştır. Attilâ İlhan yine ustaca yaptığı teşhis sanatıyla bu bulutları insanmışçasına anlatır:

"Alt alta üst üste, acımasız bir boğuşmaya dalmış kocaman kalın bulutlar, homurdana homurdana Montmartre'a o kadar sokulmuşlardı ki reklam neonlarının altın sarısı, Çingene pembesi yansımalarıyla, yer yer aydınlanıyorlardı" (İlhan "Fena" 138).

b. Pigalle

Fena Halde Leman'da Pigalle bahsi de geçer. Vakit akşamıdır ve hava her zamanki gibi pusludur. Bu akşam, kötü suratlıdır. Kuşku ve kötü niyet yüklüdür. "Clichy Bulvarı itleri", bulvarda dolaşırlar (İlhan "Fena" 148). "Clichy Bulvarı itleri" ifadesi, hakaret yollu söylenmiştir. Bulvarda dolaşan değersiz ve terbiyesiz insanlar kastedilir. Pigalle, romanda rüzgârlı bir akşam vaktinde tarif edilmiştir. Rüzgârın yanı başında şiddetli bir ayaz da vardır. Öyle ki bu ayaz Pigalle'in bütün ışıklarını çatır çatır söker ve sihirli bir kıvılcım sürüsü hâlinde önüne katıp sürükler (İlhan "Fena" 154).

Fena Halde Leman'da Pigalle, yağmurlu bir günde de tarif edilmiştir. Dışarıda "acımasız" bir yağmur vardır. Islak asfalta yansıyan renkli reklam ışıkları, Pigalle Meydanı'nı film dekoruna

dönüştürür. Yarı gece yosmaları ise bakışlarında az rastlanır bir garipseme ve ağızlarında kaçınılmaz sigaralarıyla kapı kemerlerine sığınmışlardır Havada tır tır titreten bir cinayet gerilimi vardır (İlhan “Fena” 221).

C. Şam

Attilâ İlhan, Şam şehrinden *Haco Hanım Vay* isimli romanında bahseder. Romanın bir kısmı bu şehirde geçer. Attilâ İlhan’ın roman için Şam şehrini seçmesi tesadüfi değildir. Kendisinin soyu, anne tarafından Şam’a uzanmaktadır. Öyle ki anne tarafından ninesi olan Zekiye nine, Şam kökenlidir:

*“Zekiye nine (anne tarafından ninesi) Şam kökenli (Aile Şam’da “Süveyt” adı ile anılmaktadır, bu isim ile ilgi kurularak ‘Söğüt’ soyadı alınmıştır.), Menemen’de yerleşik, eşraftan Arap Hasan Efendi’ ile yine Şam kökenli Binnaç Hanımın kızıdır. Arap Hasan Efendi’nin iki oğlu Esat ve Mustafa ile bir de kızı, Zekiye vardır. İzmir’in işgalinden sonra (1919) Menemen Katliamı sırasında iki oğlu ile birlikte Yunanlılara silahla karşı koymuştur.”*²⁴

Haco Hanım Vay romanı Rumi 1334’te; yani 1918 senesi yazında Şam’da başlar. Şam, henüz Osmanlı Devleti’nin elindedir. Birinci Dünya Savaşı devam etmektedir, ancak cephelerde savaş yavaşlamıştır. Sekizinci ordu, Filistin Cephesi’ndedir. İngilizlerin Tel Azur ve Salt Amman saldırıları durdurulmuştur. Ancak bu başarı ne kadar devam edebilir? Havada gizli bir ihanet kokusu vardır. Berada Irmağı, sıcaklığın basıncından bıçak gibi yassılmıştır. Neredeyse suyunun buharlaştığı gözle görülebilecektir. Gurubun zakkum pembesine boyadığı inatçı bir pus, nehrin iki kıyısı arasında göğe asılmış, sallanmaktadır (İlhan “Haco” 12). Attilâ İlhan’ın burada Berada Irmağı diye ismini verdiği ırmak, Baradâ Nehri’dir. Bu nehrin adı romanın Şam’da geçen kısımlarında sık sık anılacak ve nehir tasvir edilecektir.²⁵ Feridun Hakkı’nın gözlerinin önüne hep o vazgeçemediği resim gelecektir. Gözlerinin önünde, Şam’da belleğine adeta nakşedilmiş bir görüntüdür bu. Salkımsöğütler, dokunaklı bir uysallıkla yumuşak yeşilliklerini Berada’nın gümüş aydınlığına salmışlardır. Su, ezelden ebede namütenahi akar. Akarken belki zamanı taşır, belki de zamanla özdeşleşir. Öyle bir hâldir ki bu, sanki harp yoktur ve İngilizlerin saldırı hazırlıkları burunlarının dibinde değildir (İlhan “Haco” 29). Bu resim, romanın birçok sayfasında Feridun Hakkı’nın gözlerinin önüne tekrar tekrar bir laytmotif olarak çıkacaktır.

²⁴ <http://tilahan.org/seceresi/>

²⁵ Nehir hakkında geniş bilgi için bk. Oğuzhan Samıkıran, “Şam’a Hayat Bahşeden Kaynak: Baradâ Nehri”, *Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Dergisi*, 10 /1, (2014), 66-80.

Feridun Hakkı, Şam'da kaldığı otelin odasında, ıssızlıkta Baradâ'nın irileşmiş sinsi uğultusunu dinleyecektir. Çoğu zaman alıp başını Baradâ boyunca yürüyecektir. Sıcığın basıncından yamyassı olmuş nehir, henüz bilenmiş bir bıçak parlaklığındadır. Sıcak sularına saçlarını sarkıtmış, iki sıra salkımsöğütler, kayısı ağaçları vardır. Ayrıca çöl kargaları ki İlhan, onları siyah matem mendilleri olarak niteler, sanki yeryüzündeki görünmez bir delikten gökyüzüne doğru püskürtülürler (İlhan "Haco" 38). Baradâ'nın uğultusu öncesiz ve eskidir. Şam gecesini, bu ırmağın aydınlığıyla parlar. Sıcığın katlanılmaz basıncı ise camları hafif bir deprem gibi belli belirsiz titreştirir. Şam gecesini, sadece Baradâ demek değildir. Şam'da gecenin yarısında yıldızlar fosforlu örümcekler gibi şehrin damlarına sallanırlar. Yollarda ise kurbağaların biteviye korusu vardır (İlhan "Haco" 60). Uzaklarda öten bir puhu kuşu, yıldız yağmuru dikkati çekecek ölçüde hızlanır. Şam-ı Şerif üzerine adeta nur yağmaktadır (İlhan "Haco" 73). Yıldız yağmuru karanlığı delik deşik etmektedir:

"Saat alaturka sekiz suları, gökyüzünde pus, kulağıyla her gece dinlemeye alıştığı Berada'nın uğultusunu arıyor, olası mı kam hızla çekilen, yıldız yağmurunun delik deşik ettiği karanlıkta ya bicranlı bir bebek ağlaması ya merdivenlerde saygısız ayak sesleri" (İlhan "Haco" 77).

Romanın başkişilerinden biri, Doktor Feridun Hakkı'dır. Kendisi, tebdilihava için Şam'da bulunan bir tabip yüzbaşısıdır, aynı zamanda eski İzmir münevveridir. Şam'ın o kadar etkisinde kalacaktır ki İzmir'e döndüğünde bile Şam'ın bu resmini hatırlayacaktır. İzmir'deyken bile kendisini Şam'da hissediyor, kanlı yeşil çöl yıldızları Emeviye Camisi'nin kubbelerine sarkmıştır. İçten içe Berada Suyu'nun iniltisi duyulur (İlhan "Haco" 152).

Feridun Hakkı'nın Şam'da bulunduğu dönemde, Arap ileri gelenleri Emir Faysal ile el altından ilişki kurmuşlardır. Geceleri, Ruvale kabilesinden silahlı bedeviler gizlice şehre sızarlar. Şam, isyana hazırlanmaktadır. Daha şehir düşmeden Araplar, sokak ortasında Osmanlı zabiti vurmaya başlarlar (İlhan "Haco" 111). Bu zabitlerden biri de Feridun Hakkı olacaktır. Kendisi, bu saldırıda ağır yaralanacaktır.²⁶

Haco Hanım Vay'da Doktor Nubar Şemikyan isimli Türk düşmanı bir Ermeni figür vardır. Onun bakış açısına göre, Şam'da Arapların Türk zabitlerini öldürmesi akla gelecek şey değildir. *"Alma mazlumun abını, çıkar abeste abeste!"* der (İlhan "Haco" 96). Doktor Nubar Şemikyan'ın böyle

²⁶ "Fransızlar temmuzda Suriyelileri ağır bir yenilgiye uğrattıktan sonra Şam'a girerek Faysal yönetimine son verdiler (25 Temmuz 1920)" (Buzpınar 315-320).

demesinin sebebi, I. Dünya Savaşı sırasında vali olarak Şam'da bulunan Cemal Paşa'nın otuz iki Arap aydınını idam ettirmesidir.²⁷

Kıscası, Şam-ı Şerif'e "Urban" hâkim olacaktır. Urban, çöl Araplarına denir ki romanda sık sık anlatılan kimselerdir. Bu kimseler, Şam'ın Osmanlı Devleti'nin elinden çıkmasından sonra, Türklerin dükkânlarını yağmalamışlardır. Her tarafa Arap ve İngiliz bayrakları asmışlardır.

Faysal'ın yandaşları Arap hükûmetini ilan edeceklerini uluorta söylemeye başlarlar. Camiler, medreseler, tekkeler muhacirle doludur. Hepsi şaşkın, kötümser ve kararsızdır (İlhan "Haco" 104). Şam'daki Alman komutanlığı çekilme kararı almıştır. İngilizlere ganimet kalmasın diye şehirdeki cephanelikleri, mühimmat depolarını havaya uçurmaya başlarlar. Patlamalar sabaha kadar sürüp gider. Gece, uğultulu bir ay gecesine döner. Gecenin gizli aydınlığı ise radyoaktif bir toz hâlinde yağar (İlhan "Haco" 108). Şam halkı, Arap ordusunu karşılamak amacıyla toplanmıştır. Herkesin ağzında Şerif Hüseyin, Emir Faysal ve Emir Nasır'ın adı dolaşır durur. Şam, kaybedilmiştir (İlhan "Haco" 119). Araplara göre Şam, dört asırdır bir "esaret" altındadır.²⁸ Şimdi Ruvale mücahitlerinin eline geçmiştir. Meydandan Emeviyye Camisi'ne kadar her yerde kol gezerler (İlhan "Haco" 122).

Feridun Hakkı, Şam'daki ilk günlerinde İzmir'in verdiği alışkanlıkla "devam edecek" bir kahvehane arayışına girer. İzmir'de Askerî Kırathane, Ekmekçibaşı Kırathanesi gibi yerler vardır. Şam'da bunlara benzer yerler arar:

"Ne gezer! Şam'ın kahveleri –hiç değilse gördükleri- sunurlu Arap: daha eşiginden, kalın bir kabve-i merra, tömbeki ve gülyâğı kokusu! İçerde yağlı Arapçalarıyla harıl harıl tartışan, peykelere bağdaşmış, sarıkları kirli, sakalları seyrek, kara sarı ihtiyarlar. Maşlahlarının kıvrımları arasında kaybolup gitmiş, delici gözleri sabit, kupa kuru çöl bedevileri ki ağaç köklerinden farksız elleriyle, boşluktan görünmez örümcek ağlarını çeker çeker alırlar. Bunlara 'urban' deniyor" (İlhan "Haco"15).

Haco Hanım, Şam defterdarı Emrullah Raci Bey'in eşidir. Romanın kişilerinden Kâtip Yüzbaşı Celalettin Nuri, Emrullah Raci Bey için olumsuz cümleler kurmaktadır. Ona göre Emrullah Raci, devletine ihanet eden bir insandır ve eğer Şam ve Şam gibi yerler kaybedilirse bunun müsebbibi bu gibi adamlardır. Şam eşrafının büyük bir kısmı çocuklarını askere göndermeyi arzu etmemişlerdir. Bunun için de türlü entrikalara başvurmuşlardır. Bu insanların tamamının böyle davranmasının sebebi defterdardır. Aldığı rüşvetin hesabı tutulacak gibi değildir. (İlhan "Haco" 49).

²⁷ "I. Dünya Savaşı sırasında Dördüncü Ordu kumandanı ve vali olarak Şam'da bulunan Cemal Paşa'nın, ayrılıkçı oldukları gerekçesiyle Ağustos 1915'te on bir ve Mayıs 1916'da yirmi bir Arap aydınını idam ettirmesi Şam halkı üzerinde derin izler bıraktı" (Buzpinar 315-320).

²⁸ Dimaşk, 1516'da Mercidabık'ta Kansu Gavri'nin yenilmesiyle Osmanlı Devleti'nin eline geçmiştir (Tomar 311-315).

Yüzbaşı Celalettin Nuri, Şam defterdarı Emrullah Raci Bey hakkında düşündüklerinde haklı çıkmıştır. Şam'ın Osmanlı elinden çıkmasının ardından kurulan Arap hükûmetinin başında Şükrî El Eyyubî vardır ve bu hükümeti İngilizler kurmuştur. Emrullah Raci Bey'in Şam'ın düşmesinin ardından Şükrî el Eyyubî'nin himaye-i mahsusuna altına alınmıştır. Şükrî el Eyyubî'nin şurada burada Emrullah Raci Bey ile kadeh tokuşturduğu görülmüştür. Evine gelip gittiği de söylenmektedir. Ancak bu merteye içli dışlı olabilecekleri kimsenin aklına gelmemiştir (İlhan "Haco" 134). Osmanlı Devleti'nin Şam defterdarının bu tutumu ve davranışları, romanın başkişilerinden olan Feridun Hakkı'yı hayrete düşürecektir.

Ç. Beyrut

Haco Hanım Vay'da Beyrut, Şam'a oranla düpedüz bir Avrupa şehri olarak karşımıza çıkar. Attila İlhan, bir gazete röportajında Beyrut'u levanten kültürün geliştiği bir yer olarak tanımlamıştır:

*"Türkler İstanbul'u 1453 yılında aldılar. Beyoğlu'na 1953 yılında girdiler. Ben hep böyle derim. Beyoğlu İstanbul içerisinde yabancı bir şehirdi. Levanten kültürün geliştiği bir yerd. Beyrut, Selanik, İzmir de böyleydi."*²⁹

Levanten, büyük liman kentlerinde yoğunlaşan ve ticaretle uğraşan Hristiyanlara verilen addır. Beyrut da Levantenlerin yoğun olduğu bir şehirdir. Zengini bol ve asri yaşama düzeyi yüksek, zevkleri değişik ve çeşitlidir. Beyrut, Şam'ın yanında çok daha zengin bir şehirdir. Üstelik daha çağdaş görünür. Buna rağmen, sokak aralarında sefaletle karşılaşmak mümkündür; yani şehre sefalet de hâkimdir. Deniz ablukasındaki limanı ölü, sokakları diz boyu yoksulluktur (İlhan "Haco" 25).

Haco Hanım Vay'da Feridun Hakkı, Arşaluş isimli Ermeni bir hanımla birlikte Beyrut'a gittiklerinde o zamanlar Beyrut vilayetinin bir bölgesi olan Nasıra'ya da giderler. Orada, "Soeurs de Saint-loseph de l' Apparition" Mektebi vardır. Bu mektep, Osmanlı Devleti bünyesinde; fakat Fransız Sefaretine bağlı bir okuldur. Birlikte okula çıkarlar. Okul, setlerin üzerinde, üç köşe sağlam bir yapıdır. Turunç, hurma ve muz ağaçlarıyla çeşitlenmiş kalabalık bir yeşillige gömülmüştür. Arada, bodur palmyeler görülür. Ayaklarının altındaki deniz ise uçsuz bucaksız bir su çölü hâlinindedir. Yer yer göktaş mavisine doğru koyulaşır, üzerinde ise sığağın titreşen buğusu vardır. (İlhan "Haco" 26). Burada, Attilâ İlhan'ın "su çölü" ifadesini kullanması ilgi çekicidir.

D. Halep

Haco Hanım Vay'da Halep de kısa da olsa karşımıza çıkar. Feridun Hakkı İzmir'e, Şam'da dış hekimi olarak görev yapan Vahanak Mahçubyan isimli Ermeni dış hekimi sayesinde

²⁹ N Öcalır, 1987 - earsiv.sehir.edu.tr

dönebilecektir. Vahnaka Maħıbyan Osmanlı yönetimine düşman onca Arap, Ermeni, Mâruni ve Dürzi arasında yalnızdır; çünkü İttihatçıdır, hatta Osmanlıcıdır. Teşkilat-ı Mahsusa'ya bağlı bir örgütte görev alır ve bu örgüt sayesinde de Feridun Hakkı'yı Halep üzerinden İzmir'e yollamaya muvaffak olur. Feridun Hakkı, Halep'e vardığı gece indiği anda 7. Ordu istihbaratından iki zabıt onun eliyle koymuş gibi bulurlar:

“Hicranlı bir gece, dağınık bezimet gecesi. Merdiven basamaklarında kara hummalı köylüleri Arapça sayıklıyor; avluda, mekkâre katırlarının nal şakırtısı; havada insanı neredeyse öğürten, yağda kavrulmuş soğan kokusu” (İlhan “Haco” 230).

Hicranlı bir gece olmasının sebebi Şam'dan ayrılığın gecesi olmasıdır. Feridun Hakkı, Şam'dan Halep'e geldiğinde dağınık bir yenilgi gecesindedir.

Sonuç

Bugün, *Fena Halde Leman* ve *Haco Hanım Vay* denildiğinde insanların aklına doğrudan bu romanların mevzusu ve mevzunun Attilâ İlhan tarafından nasıl işlendiği gelmektedir. Hâlbuki romanlardaki şehirlerin anlatımı ve ustalığı çok daha dikkat çekicidir. Romanlara, “şehir” bakış açısıyla yaklaşıldığında okuyucunun karşısına muhteşem bir şehir manzarası çıkar.

İzmir, her iki romanın da şehridir. *Fena Halde Leman*'da İzmir, sıcak ve güneşi ile dikkat çeker. Attilâ İlhan, İzmir'in güneşinden bahsederken hep “cam, sırça, billur, yıldız” gibi kelimeler kullanma ihtiyacı duyar. İzmir'in yaz geceleri narin, ince ve sessizdir. İmbatı, martısı, gemisi, kendine has kokusu, hanımcıları ile İzmir, roman kişilerinden Leman'ın tek arkadaşıdır. Kışın bile ılık yağın yağmuru ile İzmir, *Fena Halde Leman*'da hep güzel yönleriyle okuyucunun karşısına çıkar. Çeşme, Karşıyaka, Urla ve Tire semtleriyle de ayrıntılı olarak bahsedilen İzmir, daima “ışık, gümüş ve parlak” gibi kelimelerle anlatılır.

Haco Hanım Vay'da ise 15 Mayıs 1919 işgali öncesi, işgal günü ve sonrası anlatılır. Romandaki figürler her iki şehri de bildikleri için Şam ve İzmir karşılaştırması yaparlar ve hep İzmir galip gelir. İşgal tehdidi altındaki İzmir'de yerli Rumların nasıl bir tavır takındıkları da romana yansımıştır. Kordon boyu, İzmir'in yağmuru, ayazı, lodosu, baharı, Hisar Camisi ve Müslümanları, Kadifekale... Bütün bunlar romanda ayrıntısıyla tasvir edilir. Ancak, *Haco Hanım Vay*'da İzmir'in Yunanlar tarafından işgali söz konusu edildiği için, okuyucunun karşısına işgal altındaki İzmir olumsuz yönleriyle çıkacaktır.

Paris, *Fena Halde Leman*'da sözü edilen bir şehirdir. Hep çamurlu, pis, soğuk, sisli, bulanık ve dumanlıdır. Hava orada daima kapalı, gri ve yoğundur. Puslu hava karanlık oluşturur ve alçak bulutlar yüzünden şehir hep solgundur. Bu yüzden de ürperticidir. Gece sisleri Paris'te kötü kokar.

Paris, yaldızlı ve karanlık bir nehir gibidir. İzmir'in yanında esamesi bile okunmaz. Bu yüzden, şehir çoğunlukla çirkin taraflarıyla ele alınmıştır.

Şam, *Haco Hanım Vay*'da bahsedilen bir şehirdir. 1918 senesi yazıdır ve Birinci Dünya Savaşı devam etmektedir. Şam, kaybedilecektir. Bunda Osmanlı Devleti'nin görevlilerinin de payı vardır. Bu görevlilerden birisi de Haco Hanım'ın eşi olan Şam defterdarıdır. Kendisi, devlete ihanet edecek ve düşmanla işbirliği yapacaktır. Şam, romanda özellikle Baradâ Nehri ile dikkat çeker. Bu nehrin uğultusundan ve şehirdeki yıldız yağmurundan sık sık bahsedilir.

Beyrut, Şam'ın yanında zengin ve çağdaş bir şehir olarak anlatılmıştır. Halep ise Doktor Feridun Hakkı'nın Halep üzerinden İzmir'e gidişi sırasında okuyucunun karşısına çıkar.

Kısacası, her iki romanda şehirlerin farklı özellikleri yansıtılmıştır. Bazen özellikle şehrin tabiatına yer verilirken bazen de şehir- insan ilişkisine yer verilmiştir. Bütün bunlardan hareketle, şehir kimliğinin ve tabiatının insan davranışları ve fikirleri üzerinde kuvvetli bir tesiri olduğu söylenebilir. İnsanı, yetiştiren biraz da şehirdir. Bu yüzden, hangi şehirde yaşandığı çoğu zaman önem arz etmektedir. Bu romanların kişilerinin şahsiyetlerinin oluşumunda da yaşadıkları şehirlerin elbette ki mühim bir payı vardır.

KAYNAKÇA

Aktepe, M. "Çeşme". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 8. (1993): 287-288.

Atilla, A. N. "Karşıyaka". *Rakı Ansiklopedisi*. (2011).

Başaran, M. ; Sarıbey Haykıran, A. "19. Yüzyılda İzmir'de Kültürel Faaliyetler". *İzmir Araştırmaları Dergisi*. 6 (2017): 1-30.

Bulut, F. I. *Dünya Savaşı Yıllarında İzmir'de Eğlence Kültürü ve Toplumsal Yaşama Etkileri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2010.

Buzpınar, Ş. T. "Şam". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 38.(2010): 315-320.

Çiftçi, F. "Şehirde İnsana İnsandan Hakikate Uzanan Bir Eser Olarak 'Harput Şehrengizi'". *Fırat Üniversitesi Harput Uygulama ve Araştırma Merkezi Geçmişten Geleceğe Harput Sempozyumu Elazığ 23-25 Mayıs 2013 Bildiri Kitabı*. 2. Cilt (2013).

Erdoğan, B. "Bir Kıyı Yerleşmesinde Kimlik Dönüşümü: Tarihsel Süreç İçinde Karşıyaka'nın (İzmir) Kıyı Kullanımında Gözlenen Değişimler". *Ege Coğrafya Dergisi*. 21 / 2. (2012): 37-47.

Eren, A. *Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî'nin Metâlî-i Cemâlî ve Şebr-engîz-i İstanbul Adlı Eserleri (İnceleme-Metin)*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2012.

Emecen, F. "Aydın". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 4. (1991): 235-237.

Ertuş, A. "Attilâ İlhan'ın Şiirlerinde Eşcinsellik". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. Ocak-Haziran. 10\19. (2018): 74-88.

Güneş, M. *Şebre Yansıyan Medeniyet Edebiyata Yansıyan Şehir Yahya Kemal Beyathı ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Şehir*. Ankara: Hece Yayınları, 2018.

İlhan, A. *Hacı Hanım Vay*. İstanbul: Altın Kitaplar, 1984.

İlhan, A. *Fena Halde Leman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.

Karayaman, M. "İzmir Valisi İzzet Bey'in Kaleminden İzmir'in İşgali", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*. 6/15. (2007): 3-18.

Keser, U. "Millî Mücadele Dönemi'nde Ayrılcı Faaliyetlerde Kilisenin Rolü ve Hristomos-Hrisantos Girişimlerine Kesitsel Bir Bakış". *Turkish Studies*. 5/3. (2010):1632-1676.

Kuyulu, İ. "İzmir", *TDV İslam Ansiklopedisi*. 23. (2001): 526-529.

Li, P. *Attilâ İlhan'ın Romanlarında Doğu-Batı Meselesi*, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, 2007.

Samıkıran, O. "Şam'a Hayat Bahşeden Kaynak: Baradâ Nehri". *Fırat Üniversitesi Orta Doğu Araştırmaları Dergisi*. 10 /1. (2014): 66-80.

Sormaykan, T. *1950'den Günümüze Karşıyaka'da Apartman Tipi Konut Yapılarındaki Mekânsal Değişim ve Dönüşümler*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, 2008.

Tanpınar, A. H. *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları, 1970.

Tanpınar, A. H. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.

Tanpınar, A. H. *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.

Tanpınar, A. H. *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.

Tanpınar, A. H. *Şiirler (Bütün Şiirleri)* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2017.

Tantay, A. "Millî Mücadele Yıllarında İzmir'de Etkili Olan Başlıca Bulaşıcı Hastalıklar (Emraz-ı Sâriye)". *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*. 6/15. (2007): 39-54.

Tomar, C. "Şam". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 38. (2010): 311-315.

Tuna, H. B. *Ziya Osman Saba, Behçet Necatigil, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Orhan Veli Kanık, Necip Fazıl Kısakürek ve Attila İlhan'ın Şiirlerinde Şehir*. İstanbul: Marmara Üniversitesi / Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2020.

Tuncel, M. "İzmir". *TDV İslam Ansiklopedisi*. 23. (2001): 524-526.

İnternet Siteleri

<http://earsiv.sehir.edu.tr/>

<http://lugatim.com/>

<https://sozluk.gov.tr/>

<http://tilahan.org/seceresi/>

molesto