



# Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish  
Literature  
Researches

Yıl : 14 • Sayı : 27

Ocak - Haziran 2022

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



# Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish  
Literature  
Researches

Yıl : 13 • Sayı : 26

Temmuz - Aralık 2021

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



## Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

Uluslararası Hakemli Dergi

E-ISSN: 2548-0472

### *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları;*

Acarindex, ASOS Index, Index Copernicus, Directory of Research Journals Indexing, Eurasian Scientific Journal Index, International Innovative Journal Impact Factor, DOAJ, EBSCO, Scientific Indexing Services, Scholars Impact, SOBIAD, Modern Language Association, ULAKBİM TRDizin

*tarafından dizinlenmektedir/indexed by.*



## Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

YTEA 2020; 13/25

Dergide yer alan yazı ve fikirlerden yazarları sorumludur.

Papers and the opinions in the journal are the responsibility of the authors.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayınlanan hakemli, açık erişimli ve uluslararası bilimsel bir dergidir.

This is an international, scholarly, peer-reviewed, open-access journal published biannually, in June and December.

İmtiyaz Sahibi / License Owner

Türk Edebiyatı Vakfı

Yazışma Adresi / Correspondence Address

Divanyolu Cad. No:14 Sultanahmet / İSTANBUL

Telefon: 0 (212) 526 16 15 – 0 (532) 6574569

Fax: 0 (212) 513 77 49

E-Mail: [editor@ytearastirmalari.com](mailto:editor@ytearastirmalari.com)

#### **Editörler / Editors**

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Prof. Dr. İbrahim TÜZER

Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER

#### **Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Kemal ABDULLA - Yabancı Diller Üniversitesi, AZERBAJCAN

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH - Erciyes Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yunus BALCI - Pamukkale Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yakup ÇELİK - Yıldız Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Mutlu DEVECİ - Fırat Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Mehmet Can DOĞAN - Gazi Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Regenia GAGNIER - University of Exeter, İNGİLTERE

Prof. Dr. Anne-Claire GIGNOUX - Université Lyon 3, FRANSA

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ - Karadeniz Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Xu FENG - Yunnan Universtiy, ÇİN

Prof. Dr. İsa HABİPBEYLİ - Azarbaycan İlimler Akademisi, AZERBAJCAN

Prof. Dr. Louis HÉBERT - Université du Québec-Rimouski, KANADA

Prof. Dr. M. Fatih KANTER - Kilis 7 Aralık Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Kemal ÖZMEN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Erik Pesenti ROSSI - Université Strasbourg, FRANSA

Prof. Dr. Şaban SAĞLIK - İstanbul Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Cécile SORIN - Université Paris 8, FRANSA

Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN - Osmangazi Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Cafer ŞEN - 9 Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Layli UKUBEYEVA - Manas Üniversitesi, KIRGIZİSTAN

Prof. Dr. Dimitri VASİLİYEV - Moskova Bilimler Akademisi, RUSYA

Doç. Dr. Apollinaria AVRUTINA - St. Petersburg Devlet Üniversitesi, RUSYA

Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN - Bandırma 17 Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Erol KÖROĞLU - Boğaziçi Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Belen HERNANDEZ MARZAL - Université Lyon 3, FRANSA

#### **Editöryal Sekretery / Editorial Secretariat**

Doç. Dr. Selçuk ATAY – Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE

Dr. E. Candan İRİ – Süleyman Demirel Üniversitesi, TÜRKİYE

Emel ARAS - Düzce Üniversitesi, Türkiye

**Bu Sayının Danışmanları / Advisors of This Issue**

Prof. Dr. Yunus BALCI – *University of Exeter*

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ – *Karadeniz Teknik Üniversitesi*

Prof. Dr. Beyhan KANTER – *Mardin Artuklu Üniversitesi*

Prof. Dr. M. Fatih KANTER – *Kilis 7 Aralık Üniversitesi*

Prof. Dr. Cafer ŞEN – *Dokuz Eylül Üniversitesi*

Prof. Dr. Oktay YİVLİ – *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN – *Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi*

Doç. Dr. Gökhan TUNÇ – *Anadolu Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER – *Süleyman Demirel Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Veli UĞUR – *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

**Sunuş / Presentation ..... VIII-IX**

**Makale / Article**

**Mehmet Mustafa ÖRÜCÜ 1-14**

Of Mestiza Consciousness and Cultural Schizophrenia: Inglorious Bastard of Turkish Literature in *Gölgeler ve Hayaller Şhrinde*

*Melez Bilince ve Kültürel Şizofreniye Dair: Gölgeler ve Hayaller Şhrinde Türk Edebiyatının Soysuzu*

**Şeyma KARACA KÜÇÜK 15-30**

Behçet Necatigil'in "Kitaplarda Ölmek" ve Percy B. Shelley'nin "Ozymandias" Adlı Şiirlerine Postyapısalcı Bir Yaklaşım

*A Poststructuralist Approach to Behçet Necatigil's "Die in Books" and Percy B. Shelley's "Ozymandias"*

**E. Candan İRİ - Nurten KİRİŞ YILMAZ 57-60**

Bir İmparatorun Hakikate Başkaldırısının 'Ay'a Giden Saçma Yolculuğu: Albert Camus'nün *Caligula*'sı

*An Emperor's Absurd Journey to "The Moon" for the Revolt to the Truth: Albert Camus' Caligula*

**Ülkü ELİUZ - Emrah SEFEROĞLU 61-90**

Etnik Çadır-Etnik Kimlik: Savaşı Merkeze Alan Türk Romanı Örneklerinde

*Ethnic Identity-Ethnic Tent: IN the Sample of Turkish Novel Centered on War*

**Nurcan ŞEN 91-118**

Cemal Hurşid'in *Sırtlan* Adlı Romanında Taşra Sıkıntısı

*Provincial Trouble in Cemal Hurşid's Novel Sırtlan*

**Kitap Tanıtımı / Book Review**

**Gulzar MAMMADOVA 119-128**

*Bloom, Şiirde Etkileşim ve Halef-Selef İlişkisi*





Değerli okurlar,

*Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 27. sayısıyla karşınızda bulunmaktadır. Bu sayıda beş makale ve bir tanıtma yazısı yer almaktadır. Beş makaleden birinin şiir, birinin tiyatro, üçünün ise roman konulu olduğu görülmektedir.

İlk yazı Mehmet Mustafa Örucü'ye ait. Araştırmacı, Murat Gülsoy'un *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* adlı romanında Türk edebiyatının tartışmalı konularından biri olan aydın meselesini farklı bir bakış açısı ile ele alışını, Quentin Tarantino'nun *Inglourious Basterds* filmi ile karşılaştırmalı şekilde irdeliyor.

Şeyma Karaca Küçük, "Behçet Necatigil'in 'Kitaplarda Ölmek' ve Percy B. Shelley'nin 'Ozymandias' Adlı Şiirlerine Postyapısalcı Bir Yaklaşım" adlı makalesiyle her iki şairin söz konusu şiirlerini postyapısalcı yaklaşım eşliğinde inceleyerek söz konusu iki eserdeki metin ve okur arasındaki dinamizmi ortaya çıkarmayı, aynı zamanda şairin geleneksel, otoriter bakış açısının nasıl değişime uğradığını ve anlam hiyerarşilerinin nasıl yıkıma uğratıldığını tartışmaya açıyor.

E. Candan İri ile Nurten Kiriş Yılmaz'ın ortaklaşa kaleme aldığı "Bir İmparatorun Hakikate *Başkaldırısın*ın 'Ay'a Giden Saçma Yolculuğu: Albert Camus'nün *Caligula*'sı" başlıklı makalede, Camus'nün *Caligula* oyununda varoluşçuluğun temel izleklerinden absurde-saçma-uyumsuz ve başkaldırının izi sürülüyor.

"Etnik Çadır-Etnik Kimlik: Savaş Merkezi Alan Türk Romanı Örnekleminde" başlığı altında Ülkü Eliuz ile Emrah Seferoğlu, etnik çadır kavramlaştırmasına bağlı olarak Türk edebiyatından on savaş romanını politik-psikolojik yorumlamalara tabi tutarak edebiyat sosyolojisi ilkeleri çerçevesinde inceleme yoluna gidiyor.

Edebiyat tarihinde pek yer bulamayan, fakat göz ardı edilmemesi gereken yazarlar bulunuyor. Nurcan Şen, Türk edebiyatı tarihi ve incelemelerinde henüz kendine yer edinememiş bir yazar olan Cemal Hürşid'in *Sırtlan* adlı romanı üzerine eğiliyor. "Cemal Hürşid'in *Sırtlan* Adlı Romanında Taşra Sıkıntısı" başlığı altında "taşra sıkıntısı teması"nı inceliyor.

Gulzar Mammadova, "Bloom, Şiirde Etkileşim ve Halef-Selef İlişkisi" başlığı altında Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi* adıyla Türkçeye aktarılan eserini tanıtıyor. Mammadova, Türk edebiyatı araştırmacıları arasında büyük ilgi gören *Etkilenme Endişesi*'ni bölümler üzerinden dikkatli bir tanıtma ve değerlendirmeye tabi tutuyor.

Dergimizin yeni sayılarına makalelerinizi, görüş ve eleştirilerinizi beklediğimizi belirterek gönlünüzce bir yaz mevsimi diliyoruz.

*Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*

Dear readers,

*Modern Turkish Literature Researches is here with its 27th issue. This issue includes five articles and an introductory article. One of the five articles is about poetry, one is about theatre, and three is about the novel.*

*The first article belongs to Mehmet Mustafa Örücü. The researcher examines Murat Gülsöy's approach to the philosophical issue, one of the controversial issues in Turkish literature, from a different perspective in his novel, "Göller ve Hayaller Şehirde", in comparison with Quentin Tarantino's film Inglourious Basterds.*

*Şeyma Karaca Küçük, in her article titled "A Poststructuralist Approach to Behçet Necatigil's Poems 'To Die in Books' and Percy B. Shelley's 'Ozymandias'", examines the poems of both poets with a poststructuralist approach and examines the dynamics between the text and the reader in these two works. At the same time, it opens to discuss how the traditional, authoritarian perspective of the poet has changed and how hierarchies of meaning have been destroyed.*

*E. Candan İri and Nurten Kiriş Yılmaz's article titled "An Emperor's Rebellion to the Truth, 'The Stupid Journey to the Moon: Albert Camus' Caligula'", is one of the primary themes of existentialism in Camus' Caligula play. Moreover, the revolt is being traced.*

*Under the title of "Ethnic Tent-Ethnic Identity: In the Sample of Turkish Novel That Centers the War", Ülkü Eliuz and Emrah Seferoğlu examine ten war novels from Turkish literature within the framework of the principles of the sociology of literature by subjecting them to political-psychological interpretations based on the ethnic tent conceptualization.*

*There are writers who do not find a place in the history of literature but should not be ignored. Nurcan Şen focuses on the novel Hyena by Cemal Hürşid, a writer who has not yet found a place for himself in the history and studies of Turkish literature. Under the title of "Provincial Boredom in Cemal Hürşid's Novel Sirtlan", he examines the theme of "provincial distress".*

*Gulzar Mammadova introduces Harold Bloom's work, translated into Turkish under the title of "Bloom, Interaction in Poetry, and the Successor-Predecessor Relationship". Mammadova carefully introduces and evaluates Influence Anxiety, attracting great attention among Turkish literature researchers.*

*We wish you a summer season by expressing that we look forward to your articles, opinions and criticisms in the new issues of our magazine.*

*Modern Turkish Literature Researches*



# OF MESTIZA CONSCIOUSNESS AND CULTURAL SCHIZOPHRENIA: INGLOURIOUS BASTARD OF TURKISH LITERATURE IN *GÖLGELER VE HAYALLER ŞEHRİNDE*

MELEZ BİLİNCE VE KÜLTÜREL ŞİZOFRENİYE DAİR: *GÖLGELER VE HAYALLER ŞEHRİNDE* TÜRK EDEBİYATININ SOYSUZU



## Mehmet Mustafa ÖRÜCÜ

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Araştırma Görevlisi, Sakarya Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sakarya, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-7851-5790

E-mail: orucu@sakarya.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 12.03.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 14.05.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

Örücü, Mehmet Mustafa. "Of Mestiza Consciousness and Cultural Schizophrenia: Inglourious Bastard of Turkish Literature in *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde*", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 14/27, 001-014.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.510>

## Abstract

This article analyzes Murat Gülsoy's approach to intellectual as one of the most controversial topics in Turkish literature in his novel titled *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde*, comparatively with *Inglourious Basterds* by Quentin Tarantino. Tarantino's portrayal of the holocaust with different fiction is the only starting point of this analysis. Throughout this novel, Gülsoy questions the criticisms on Turkish intellectual, who has been an image of the other in Turkish literature, building a gateway between the mestiza consciousness of intellectual and our consciousness. The fact that the main character of the novel, Fuat, opens his heart to the reader transparently and sincerely, almost transforming his mestiza consciousness into a mirror in which the reader can watch himself/herself. The author can capture this sincerity and transparency thanks to the epistolary novel. This article claims that Murat Gülsoy objects to the intellectual chosen as the scapegoat for our modernization story in Turkish literature.

**Keywords:** *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde*, intellectual, mestiza consciousness, cultural schizophrenia.

## Öz

Bu makale, Murat Gülsoy'un *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* adlı romanında, Türk edebiyatının en tartışmalı konularından biri olan aydın meselesini farklı bir bakış açısı ile ele almasını, Quentin Tarantino'nun *Inglourious Basterds* filmi ile mukayeseli bir biçimde analiz etmeye çalışır. Tarantino'nun, nazi soykırımını farklı bir kurgu ile vermesi ve Yahudileri tatmin amaçlı üretilen filmlere eleştirel yaklaşımı analizini yalnızca çıkış noktasını oluşturmaktadır. Makalede Gülsoy'un bu romanı ile Türk edebiyatında bir nevi öteki imgesine dönüştürülen aydının mestiza bilinci ile kendi bilincimiz arasında köprü kurarak Türk aydınına yöneltilen eleştirileri sorguladığı iddia edilmektedir. İki yüz yıldır yaşanan kültürel şizofreni hikâyesinin sadece aydına mal edilemeyeceğini imleyerek bir aydının hikâyesi üzerinden kendi gerçekliğimizi fark etmemizi sağlamaya çalışır. Romanın ana karakteri Fuat'ın mektup anlatım tekniği sayesinde içini şeffaf ve samimi bir biçimde okuyucuya açması, yaralı bilincini, içinde kendimizi seyrettiğimiz bir aynaya adeta dönüştürmektedir. Gülsoy bu romanı ile, Türk aydınının, edebi metinlerde modernleşme hikâyemizin günah keçisine dönüştürülmesine itiraz etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde*, aydın, melez bilinç, kültürel şizofreni.

## Extended Summary

Türk modernleşme sürecinde aydının kuşkusuz önemli bir yeri vardır. Modern Türk edebiyatında kurucu bir özne olarak aydın imgesi, zamanla modernleşmenin getirdiği bazı sancılı durumların neticesinde sanki kimliksiz, köksüz, melez olan, geleneksel değerlerden kopamayan ama modern değerlere de tutunamayan yalnızca oymuş gibi eleştirilmiş ve gitgide edebiyatta edilgen bir nesneye dönüştürülmüştür. Murat Gülsoy, modernleşme sürecimizin başlamasından yaklaşık iki yüzyıl sonra, önemli bir kırılma noktası olan İkinci Meşrutiyet yıllarına giderek aydının "şeyleşen" melez bilincini farklı bir bakış açısı ile *Gölgele ve Hayaller Şehrinde* romanında ele alır. Bu makalede Gülsoy'un aydın sorununa ve dolayısıyla çarpık Türk modernleşmesine farklı yaklaşımı Quentin Tarantino'nun *Inglourious Basterds* filminde Nazi ve soykırım meselelerine yaklaşımı üzerinden ele alınmıştır.

İkinci Dünya Savaşı yıllarını ele alan filmlerde, bilindiği üzere Naziler avcı, Yahudiler ise kurban olarak tasvir edilir. Bu konunun yoğun biçimde işlendiği filmlere "Yahudiler için porno" adı verilmektedir. Yahudi sermayesinin soykırım konusunu sinema endüstrisinde canlı tutmak için ciddi paralar harcadığı bilinmektedir. Kurban imajını devamlı canlı tutmak, İsrail devletinin terörist eylemlerini perdelemek için işlevsel olabilir. Tarantino'nun bu filmi hakkında yapılan yorumlar her ne kadar genellikle filmlerinde kullandığı intikam izleği üzerine yoğunlaşsa da *Inglourious Basterds* filmi bize bundan çok daha fazlasını verir. Bunlardan biri de Yahudilerin soykırım meselesi üzerinden sinemayı tahakküm altına alması ve kurban imgesi arkasına sığınarak kendi davranış ve eylemlerini perdelemesine duyulan tepkidir. Murat Gülsoy ve Tarantino'nun farklı konulara benzer bir tutumla itiraz ettiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla Tarantino'nun filmi ile yapılan karşılaştırma, Gülsoy'un Türk edebiyatında âdeta günah keçisine dönüştürülen aydın imgesi hakkındaki itirazını daha iyi anlayabilmek için çalışmamızda yalnızca bir çıkış noktası olarak değerlendirilmelidir.

Tarantino, filmde alışıldık avcı-kurban denklemini ters yüz eder. Filmde Yahudiler avcı, Naziler ise kurban konumundadır. Bu bağlamda filmde dikkat çekici bir sahne vardır. Bu sahnede sahibi gizli bir Yahudi

olan sinema salonunda Nazi propagandası yapan bir filmin galası sergilenir. Galada Nazilerin üst düzey komuta kademesi bulunur. Sinema salonuna yapılan bir baskın neticesinde orada bulunan Nazilerin tamamı dakikalarca yayım ateşine tutulmak suretiyle öldürülür ve akabinde salon havaya uçurulur. Bu sahne Tarantino'nun soykırım konusunu ele alan filmlere biçtiği bir son olarak yorumlanabilir. Böylece seyircinin soykırım meselesinin işlendiği filmlere ve sinema üzerindeki hâkimiyetine farklı bir gözle bakmasını sağlar. Gülsoy'un romanında ise birtakım tarihsel gerçeklere dayanan bir hikâye ile karşılaşırız. Romanın ana karakteri Fuat, Türk edebiyatının en tartışmalı isimlerinden Beşir Fuad'ın Fransız metresinden dünyaya gelen oğludur. İstanbul'da doğan Fuat, çocukluk yıllarında İstanbul'da meydana gelen bazı hadiselerden dolayı annesiyle beraber Paris'e gitmek zorunda kalır. Annesi, Fuat orada sorun yaşamamasın diye ona Franc ismini verir. Böylece Fuat'ın çift isimli, çift dilli, çift kültürlü hayatı başlamış olur.

İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra doğduğu topraklara Fuat genç bir gazeteci olarak geri döner. Bu yolculuk, Fuat'ın melez kimliği ile hesaplaşması neticesinde ne Doğulu kimliği ile ne de Batılı kimliği ile kendini tanımlayabildiği derin bir yalnızlık içinde son bulur. Paris'te iken Doğulu olduğu için az gelişmiş ve barbar olarak dışlanan Fuat, İstanbul'a geldiğinde geleneksel değerlerine yabancılaşmış, soysuz, köksüz bir yabancı olarak telakki edilir. Daryush Shayegan, Batı ile yüzleşen Müslüman toplumlarda bu durumun kültürel şizofreniye yol açtığını, çünkü modernitenin nazarında az gelişmiş, geleneksel toplum nazarında ise yabancı bir benliğe sahip olduğumuzu dile getirir. Fuat'ın melez bilincinde iki epistemenin hesaplaşmasına tanıklık ederiz. Uyku ile uyanıklık arasında gördüğü sanrılarda aynı anda hem Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethederken duyduğu gururu, hem de Hıristiyan cemaatinin yaşadığı korku ve dehşeti yaşar. İki epistemenin savaşı Fuat'ın sanrılarında kendini bu şekilde belli eder. Hesaplaşma şiddetlendikçe Fuat edilgen olur, hem Doğulu kimliğine hem Batılı kimliğine yabancılaşarak şizofren bir ruh haline bürünür. Kültürel şizofreni sağlıklı düşünme ve eylem yeteneklerini esir alarak onu tam bir yalnızlık içinde realiteden soyutlar.

Roman boyunca bugüne değin Türk aydını hakkında ileri sürülen köksüz, soysuz, babasız, yabancı, kimliksiz, başkalaşmış, iki arada kalmış, melez ve benzeri bütün suçlamaları Fuat bizzat kendine yöneltir. Hatta daha da ileri giderek kendini Notre Dame'nin Kamburu olarak görür. Hem Doğu toplumunun hem de Batı toplumunun kendisi hakkındaki algı, düşünce ve bakış açılarını tam bir teslimiyet ile kabul eder ve acımasızca kendini eleştirir. Kendine yönelttiği eleştiriler, bu eleştiriler açıkça diyebiliriz ki bugüne değin Türk aydınına yöneltilen eleştirilerin toplamıdır, doğrutusunda içinde bulunduğu durumdan çıkış için çareler arar. Ne var ki bu çarelerin hiçbiri şizofreniye sürüklenişini durduramaz.

Bu roman ilk bakışta Türk aydınına eleştiren başka bir roman olarak değerlendirilebilir. Ancak, Gülsoy, kullandığı mektup roman tekniği sayesinde bu yargının roman boyunca kademe kademe değişmesini sağlamıştır. Mektup roman anlatım tekniğinin en önemli özelliklerinden biri yazarın, karakter ile okuyucu arasından çekilmesi ve okuyucunun doğrudan hadise, duygu ve düşüncelere temas etmesini sağlamaktır. Bütün roman Fuat'ın arkadaşı Alex'e gönderdiği mektuplardan oluşur. Bu anlatım tekniği sayesinde Fuat'ın en mahrem duygu ve düşüncelerini arada herhangi bir anlatıcı olmadan izleme fırsatı yakalarız. Böylece roman ilerledikçe okuyucu olarak romanın bir karakterine, belki de Alex'e hatta Fuat'ın bizatihi kendisine dönüşürüz. Bu sayede okuyucu ile Fuat arasında bir duygudaşlık oluşur ve Fuat'ın yaşadığı trajedinin aslında kendi trajedisi olduğunu okuyucu fark eder. Bu bakımdan Fuat'ın yaralı bilinci, içinde kendi melez kimliğimizi gördüğümüz bir aynaya dönüşür. Yazar bu suretle Türk aydınına yıllardır yapılan bir haksızlığın altını çizer. Ona atfedilen melez bilincin ve kültürel şizofreninin dışında kendimizi tutamayacağımızı, modernleşmenin getirdiği çarpıklıkları sadece Türk aydınına yükleyerek toplumun her tabakasında tecrübe edilen melez kimlikten kaynaklanan çelişkileri görmezden gelemeyeceğimizi imler.

## Introduction

When you watch the trailer of the 2009 movie *Inglourious Basterds*, directed by Quentin Tarantino and starring well-known actors like Brad Pitt, you might think of dealing with another Jewish holocaust movie that has been called "porn for Jews" in the industry of cinema. It is alleged that these films can be regarded as a genre since the holocaust is handled so much in the movie industry. This genre is called porn for Jews. Steven Speilberg's *Münih*, Otto Preminger's *Exodus* movies are reciting among the best representations of this genre. Films dealing with the holocaust are very common in the movie industry. It is even known that the Jewish capital invests lots of money in such films. These movies are common enough to be called a genre. Most of these films were shot to satisfy Jews. This genre is called "porn for Jews" in the movie industry because of this reason. Keeping the holocaust invariably alive in the cinema creates an area of victimization for Jews and legitimizes their unjust actions. The primary fiction of these films depends on the fact that Jews are victims and Nazis are the hunter. Thus an image that constantly shows Jews in a victim position takes place in people's minds.

However, when you watch Tarantino's movie in full, it does not take long to figure out that the fact is not coinciding with your prejudice. Tarantino, on the contrary, parodied these kinds of films. He brackets concepts such as the holocaust, Nazi, cinema, and propaganda to make it possible to reconsider them. Tarantino, in this regard, expresses his dissatisfaction with the fact that the theme of genocide has taken over the cinema so much by reversing the usual discourse that Nazis are hunters and Jews are victims.

You might want to take a gun to punish those who committed genocide of European Jews by shooting them as and when watching such kinds of movies! It might be said that the producers of those films, at least, expect the audience to feel that way. Tarantino satisfied producers in his film with a different fiction that has parodical references. Common fiction - as mentioned above - was dependent on the discourse that Nazis are hunters, and Jews are victims. He reversed it as though



Jews were hunters, and Nazis were victims. However, it becomes clear that his aim was not to satisfy Jews as and when he combined his absurd Nazi killing fantasies with the post-modern techniques. The director's ultimate purpose becomes clear in the scene carried symbolic meanings in which the theme of genocide is finally brought together with the propagandist cinema that could be considered as another theme of the film.

In this scene, there is the premiere of a film that makes the propaganda of Nazis in a cinema hall that belongs to a Jew who conceals her identity, in Paris. All the high-ranking officers of Nazis are there. There is an arranged attack on the hall, and all of the high-ranking officers get killed by the firing squad. Tarantino brings Jewish satisfaction to its peak in this scene, then it is blown up. The fact that the movie theater belongs to a secret Jew, a propaganda film is played in the theater, and after a fusillade of automatic fire for minutes on Nazis, and as if that wasn't enough, the movie theater was blown up with everyone inside, was Tarantino's fictitious end to the movie industry that propagandizes the Holocaust, and to the domination of Jews on it. The director, thereby, tries to change the point of view of audiences by reversing a usual theme.

The issue of intellectual, on the other hand, is one of the most common topics in Turkish literature. As a discussed, manipulated, instrumentalized, otherized figure, the intellectual is riddled by not surgeon's tenderness but by the hangman's insensitivity and finally turned into a bundle in which all weaknesses and inconsistencies of the society are emptied. Accordingly, the intellectual finds a place for himself in Turkish literature, in a position that has completely lost his competence and is always defined from someone else's perspective and hence objectified.

Although the Turkish intellectual is one of the actors of our modernization story, he has been considered as a scapegoat as time goes up, so the process of modernization brought some difficult pains and contradictions. To justify our weaknesses and contradictions stem from the cultural schizophrenia based on modernization Turkish intellectual has been targeted. In other words, we can be able to

obscure them just as the Israeli state legitimizes its terrorist acts by keeping the Holocaust alive in the movie industry.

## Gölgeler ve Hayaller Şehrinde As a Mirror of Cultural Schizophrenia

Murat Gülsoy, in his novel, *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde*, evaluates the image of Turkish intellectual, which has been used in Turkish literature since the Tanzimat Reform Era with an approach similar to Tarantino's in this film. These concepts such as "rootlessness", "fatherlessness", "unhappiness", "epistemological break", "suicide", "search for a father", "east-west issue", "mixing of two cultures", "monstrous" used to describe Turkish intellectual, turn into cruel concepts that Fuat, the main character of the novel, uses to define himself. In a sense, Fuat turns into a target for any Turkish reader who suffers from modernization to satisfy themselves as Tarantino does for Jews in his film. However, there is a difference that stands out, has been brought forward by this article. It is evaluated that the author has consciously put forward this difference in the following lines.

Before making this evaluation, it is necessary to talk about some historical realities on which the fictional structure of the novel is based. The novel is about the story of Fuat, whose father was Beşir Fuat, the first positivist and naturalist in Turkish literature. Beşir Fuat is a name with symbolic value in Turkish modernization due to his positivist and rationalist thoughts and his tragic suicide. According to Orhan Okay (31), The Jesuit School had an undeniable impact on his views, as well as on the spiritual crisis that drove him to suicide.

Moreover, Fuat has the same name as his father. He was born to his father's French mistress in Istanbul. His mother had to go to France, taking him by herself due to some social upheavals that followed years. There, she gives Fuat the name Franc, and this is how Fuat's double-name, bilingual, dual-identity life begins. While traveling between those names he also feels with his whole being the tension created by the cultural change he experienced with the name as well.

Thus, a perception of life and identity began, in which two different epistememes present themselves at the same time. Okay (358), called this situation as mülemma (macaronic). Mülemma is a kind of poem, each verse of which is written in a different language. The other meaning of mülemma is to be multicolored. Therefore, he claims that our confrontation with the West should not be interpreted as a synthesis as both civilizations still continue to preserve their values (Okay 358). The mülemma situation has manifested itself in every aspect of our socio-cultural, economic, and political life, accompanied by various pains since two centuries. It can be mentioned about a traumatic tension caused by the recounter of two different epistememes in our subconsciousness. Moreover, it can be mentioned about a traumatic tension caused by the recounter of two different epistememes in our society's collective subconsciousness. Michael Foucault (50-51), claims that two figures are trying to capture each other in this duel.

The situation of our society since the Tanzimat coincides with what Foucault (50-51), refers to as twinning. We are faced with a subconsciousness that has turned into a conflict ground of two epistememes that are constantly trying to cover and seize each other for nearly two hundred years. Although there is a state of "metamorphose" throughout all classes of society, it was the Turkish intellectual who felt the pain of this the most. Despite this, Turkish intellectual has often been the target of critics. The Turkish intellectual has been considered as an object in Turkish literature as a result. This situation has led to the continuous strengthening of the belief that Turkish intellectual is rootless, degenerate, and inglorious.

Moreover, this conviction gives us relief by legitimizing our distortions resulting from cultural schizophrenia. Thus, instead of examining our degeneracy, rootlessness, and mestiza consciousness to redefine ourselves, we clean ourselves up by declaring the Turkish intellectual as a scapegoat. It is possible to see this attitude in novels, poems, or critical essays throughout our modernization process. Similar to the attitude of Jews distracting from attention on their actions by hiding behind the facts of genocide, Turkish intellectual's mestiza consciousness is transformed into a ground where conflicts,

contradictions, confusion, and distortions created by our problematic connection with modernity are justified.

Murat Gülsoy's novel, at first glance, may seem like pornography written for those who exhibit the attitude that has been mentioned above. Because, in Fuat's consciousness, he revealed every claim about the identity of the Turkish intellectual in the most transparent way. However, it is as if Fuat's reproach in the letter he wrote to his friend Alex was addressed to the reader, not to his friend." I... I am a vagrant who has no home, no family, no land, and no country. Who wants someone that doesn't belong anywhere, Alex?" (Gülsoy 206). Elsewhere, Fuat goes so far as to compare himself to the Quasimodo of Notre Dame.

When I couldn't understand what Victor was saying, I used to think it was because I wasn't fully French. This is my barbaric side, I was telling myself. At such times, Victor would become a giant with a whip in his hand, the priest of Notre Dame in my eyes, and I, of course, was becoming Quasimodo. I wasn't physically ugly and disgusting, but still, the disgust on the faces of the children who learned that I was half Turkish made me feel as if I am Semimodo, if not the Quasimodo (Gülsoy 201).

It is rare to encounter more incisive expressions than these said about intellectual in Turkish literature by now. On the other hand, these accusations that Fuat makes for himself lead the readers to empathize with his tragic story. It is not only his French stepfather but also in his society that Fuat perceived like this. Society, to cover up its amorphousness, ruthlessly criticized, and ostracized intellectual as if he is the only amorphous one. His friend Evelyn puts into words what Fuat means to Muslims: "you may not be pleased to hear this, Fuat, but I think you have no difference from Marcel in the eyes of those men" (Gülsoy 148). Fuat does not belong to both societies, either to the West or the East: "I am tired of not belonging here. Still can't go...because I do not belong in Paris either. Charles, Marcel, Evelyn, Margeret, all of them, can go any places they like with the confidence of belonging somewhere" (Gülsoy 291). The West sees Fuat as an easterner, barbarian, and underdeveloped, on the other hand, the East sees Fuat as rootless, and inglorious, therefore both

civilizations don't accept him. "In Islamic societies confronting the West, the ego is still underdeveloped and alienated in the eyes of both modernity and tradition" (Shayegan 64). Throughout the following lines, we can observe how both epistemes try to capture each other, and the consciousness of Fuat is a battle area of these epistemes.

But Alex, then, very different things happened in my mind. I felt how Mehmet Fatih was filled with enthusiasm when he rubbed his bloody hand to columns as well as the fear and horror of the Christian community... as if I was both this and the other. I was both the murderer and the victim...I was in the body of both, they were both in my body as well (Gülsoy 91-92).

The whole novel progresses as Fuat reckons with himself and seeks a cure for his rootlessness. He tries to build his identity and get a new grip on his presence in Istanbul, tracing his father in the middle of an epistemic battle. Thus, both political and literary discourse reflects the lack of a father during the first stages of Ottoman westernization (Parla 15). Although Fuat is tracing his father for a while, he questions the image of father due to his doubts about whether finding his father will tie him to a root and a past. By this way, he start to see his past as a ruin

Where could I reach him, tracing him all the time? What intrigued me about my father? Was I expecting to figure out something about myself? Was I expecting to see the lines on their faces that belonged to my father and naturally to myself when I found my brothers? As if these lines would have connected me to this country? Was it a connection that I was looking forward to? Didn't being rootless mean freedom for me until that day? The house was there. My past was a ruin (Gülsoy 190).

Hence, Fuat's first meeting with his brothers did not occur as he had imagined. He is not welcomed by his brothers. Not only did they reject him as a brother, but also blamed his mistress mother for their father's death. This confrontation with his brothers brings a destructive consequence for Fuat. The hope of holding on to the past through the image of father is at the stage of exhaustion. His is now one step closer to his schizophrenic fate.

On the other hand, we figure out that it is our story that emerges, word by word, into Fuat's consciousness when the story ends up. This aspect of the novel distinguishes it from others written about this subject. The Turkish intellectual and his mestiza consciousness, as it happens to everyone in the process of an epistemological break, drift towards cultural schizophrenia. Gülsoy shows the intellectual in this novel as the most naked representation of our consciousness. He implies that no one of our society can separate himself from cultural schizophrenia.

Such a person, says R.D. Laing (15), cannot experience himself "at home" or "with others" in this world, but rather experiences himself in hopeless solitude and isolation. Fuat's story, which begins with a journey, ends in complete loneliness and isolation as a result of not feeling that he belongs anywhere or anyone. Therefore it can be asserted that Fuat's attempt to connect himself with a place throughout tracing his father and brothers has resulted in disappointment. When he finds out that his father, Beşir Fuat, was an intellectual who is an advocate of western values, a glimmer of hope appears in him. Although this fact allowed him to combine his eastern identity with the western identity it was not enough to get rid of cultural schizophrenia. The fact that his father committed suicide extinguished his last crumbs of hope.

Cultural schizophrenia turns into a historical destiny or a genetic inheritance in Gülsoy's novel. It is possible to find traces of amorphousness of society stemming from modernization in the detail of this genetic inheritance. Additionally, the fact that the author hastily and carelessly wrote anything about Fuat disturbs the reader, thus, leading a bond between Fuat and the reader. Consequently, we swing between Fuat's consciousness and our consciousness, his rootlessness and our rootlessness, his straddle of two cultures and ours. Due to his story being ours by now, the empathy between Fuad and us cannot be considered astonishing. Hereafter, every needle stuck in the mestiza consciousness of the Turkish intellectual, transformed into the voodoo doll of Turkish literature, begins to injure the reader's consciousness.

## Of Mestiza Consciousness and Cultural Schizophrenia: Inglorious Bastard Of Turkish Literature in *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde*

The main character of any story, says Gülsoy (206), is mostly altered at the end of his journey. This conclusion is convenient for the main character of this novel as well. The novel starts with the journey of Fuat towards Istanbul, after the declaration of The Second Constitutional Era. Because it leads to an epistemological rupture, The Second Constitutional Monarchy is at a significant level in our history (Meriç 265). So the time of the journey is not coincidental. Fuat is not the only one who comes out of this journey by changing, the reader also changes and faces his prejudices about the Turkish intellectual. Because of this feature of *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde*, it is possible to say that the novel is an example of modern allegory in Turkish literature. Many of the novels in Turkish literature are a national allegory, says Parla (13), thereby, are built on a story in which the problems of the nation are represented via the main character.

Nevertheless, the samples of the novels pointed as national allegory have some characteristics regarding as obstacles between the main character and reader, thus, the reader was not able to see himself as the part of the story. However, in this novel, Gülsoy removes the obstacles between the reader and the intellectual's consciousness which was objectified until now. Because the mestiza consciousness of intellectual has been discussed once and again, it no longer meant anything more than a practical object for the artist, critic, and reader. Gülsoy objects to this apathy in his novel. It can be asserted that *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* is consequently an attempt to save Turkish intellectual from being objectified. The author utilizes some writing techniques to achieve his goal. The pre-eminent one is choosing the type of epistolary novel. For those who want to reach meaning from matter, says Kefeli (32), the epistolary novel because of its nounless form could be an interesting type. Moreover, she says, epistolary fiction is a useful instrument for the author to convey his feelings and thoughts. She finally claims that it allows gazing at the dark sides of the human psyche. "It positions us not just as spectators, but also as detectives, sleuths, and scopophiles who gaze through the keyhole and watch as the action unfolds" (O'Dwyer 180). Thus, the epistolary

novel re-creates a private realm for the reader to observe other lives (Aşçı 9; Nelson 1).

## Conclusion

Like in many epistolary writings, the reader becomes a character in *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* as well. To become a character of the novel, hence, allows establishing a bond between the reader and the objectified consciousness of intellectual. This process is a kind of empathy in which the reader confronts his prejudices about Turkish intellectual while Fuat faces the facts about his mestiza identity during the story. Therefore, the reader realizes that the consciousness of Fuat is indeed a mirror showing the reader's own mestiza identity.

Eventually, in his novel, Murat Gülsoy constructs a mestiza consciousness depending on the critics socially enforced to the intellectual, as a mirror capable of reflecting collective subconsciousness via epistolary narration. It is therefore possible for him to alter the perspective of society. The author, on the other hand, gives the views put forward up to this time on the causes of cultural schizophrenia experienced by the Turkish intellectual and the prescriptions for getting rid of schizophrenia on a fictional basis. But none of them could prevent Fuat from getting lost in a deep loneliness and isolation. Additionally, he implies that these solutions are useless and addresses that the problems caused by modernization should be considered from a different point of view as our modernization story is not flat but round.



## Kaynakça

Aşcı, Yasemin. "Letter Tradition and Epistolary Novel in American Literature", *The Journal of International Social Research*, c. 13, s. 74, 2020, ss. 5-12.

Foucault, Michel. *Kelimeler ve Şeyler*. Çeviren Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, 2017.

Gülsoy, Murat. *Gölgele ve Hayaller Şehrinde*. Can Yayınları, 2014.

Gülsoy, Murat. *Büyübozumu: YaratıcıYazarlık*. Can Yayınları, 2016.

Kefeli, Emel. *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*. Kitabevi, 2007.

Laing, R.D. *Bölünmüş Benlik*. Çeviren Ergün Akça, Pinhan Yayınları, 2012.

Meriç, Cemil. *Kültürden İrfana*. İletişim Yayınları, 2013.

O'Dwyer, Erin. "Of Letters, Love, and Lack: A Lacanian Analysis of Ian McEwan's Epistolary Novel Atonement", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vl. 57, issue 2, 2016, pp. 178-190.

Okay, Orhan. *Beşir Fuat- İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*. Dergâh Yayınları, 2008.

Okay, Orhan. *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. Dergâh Yayınları, 2017.

Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İletişim Yayınları, 2006.

Parla, Jale. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İletişim Yayınları, 2015.

Shayegan, Daryush. *Cultural Schizophrenia: Islamic Societies Confronting the West*. Syracuse University Press, 1997.

# BEHÇET NECATİGİL'İN “KİTAPLARDA ÖLMEK” VE PERCY B. SHELLEY'NİN “OZYMANDIAS” ADLI ŞİİRLERİNE POSTYAPISALCI BİR YAKLAŞIM

## A POSTSTRUCTURALIST APPROACH TO BEHÇET NECATİGİL'S “DIE IN BOOKS” AND PERCY B. SHELLEY'S “OZYMANDIAS”



### Öz

Yapısal dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure dili bir göstergeler sistemi olarak incelemiştir. Gösteren ile gösterilen arasında keyfi bir ilişki olduğu tezinden hareket eden edebî yapısalcılık, göstergeyi tek bir anlama hapseder. İfadesini en güçlü biçimde Jacques Derrida ile bulan postyapısalcı yaklaşımda ise anlamın hiçbir zaman sabitlenemeyen yapısına odaklanılır. Anlam hiyerarşilerinin altının oyulduğu bu yaklaşımda edebî eserler bağlamında da metnin çok anlamlı yapısı söz konusudur. Hâkim bakış açısını empoze eden geleneksel, otoriter yazar figürünün konumunu da sorgulayan bu yaklaşım okur ve metin arasındaki ilişkiyi gündeme getirir ve anlamın üretilmesinde okurun çoklu bakış açısını ön plana çıkarır.

Bu bağlamda edebî metinler irdeledikleri sorunlar itibarıyla kanıksanmış hiyerarşilerin eleştirilerek okumalar sayesinde aşılmasına olanak tanır. Behçet Necatigil'in "Kitaplarda Ölmek" ve Percy Shelley'nin "Ozymandias" adlı şiirlerine bu açıdan yaklaşıldığında da her iki şiirin okuma sürecinin kendisini ve metnin ürettiği anlamları irdelediği; okurun ve yazanın rolünü sorguladığı görülür. Özellikle otoriter yazanın etkinliğinin devre dışı bırakılması her iki şiirin metin ve okumayla ilgili odak noktasıdır. Ele aldığı konu itibarıyla de okur, metin ve yazar ilişkisi etrafında gelişen bu şiirler okur merkezli bir okumaya olanak tanır. Bu çalışmanın amacı "Kitaplarda Ölmek" ve "Ozymandias" adlı şiirleri postyapısalcı yaklaşım eşliğinde inceleyerek söz konusu iki eserdeki metin ve okur arasındaki dinamiği ortaya çıkarmak; aynı zamanda şairin geleneksel, otoriter bakış açısının nasıl değişime uğradığını ve anlam hiyerarşilerinin nasıl yıkıma uğratıldığını tartışmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** "Kitaplarda Ölmek", "Ozymandias", postyapısalcılık, metin, okur.

### Abstract

Ferdinand de Saussure, the founder of structural linguistics, studied language as a system of signs. Literary structuralism, based on the thesis that there is an arbitrary relationship between the signifier and the signified, confines the sign to a single meaning. In the poststructuralist approach, which finds its expression most strongly with Jacques Derrida, it focuses on the meaning that can never be fixed.

In this approach, in which hierarchies of meaning are undermined, the multiplicity of the meaning in the texts is foregrounded. This approach, which also questions the position of the traditional, authoritarian figure of the author who imposes the dominant point of view brings the relationship between the reader and the text to the fore and the reader's multiple perspectives gains importance regarding the production of meaning. In particular, the disabling of the author's activity by the destruction of the traditional authoritarian figure is the focus of both poems on text and reading. These poems, which develop around the relationship between the reader, the text and the author, allow a reader-centred reading in terms of the subject they deal with. The aim of this study is to examine the poems "Die in Books" and "Ozymandias" with a poststructuralist approach, to reveal the dynamic between the text and the reader. It also aims to discuss how the author's traditional authoritarian perspective has been changed and how hierarchies of meaning have been deconstructed.

**Keywords:** "Die in Books", "Ozymandias", poststructuralism, text, reader.

### Şeyma KARACA KÜÇÜK

Sorumlu Yazar/Corresponding  
Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Hitit Üniversitesi,  
Yabancı Diller Yüksek Okulu,  
Yabancı Diller Bölümü, Çorum,  
Türkiye.

ORCID:0000-0002-0134-7001

E-mail: skaraca06@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 09.03.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 19.05.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

Karaca Küçük, Şeyma. "Behçet  
Necatigil'in "Kitaplarda Ölmek" ve  
Percy B. Shelley'nin "Ozymandias"  
Adlı Şiirlerine Postyapısalcı Bir  
Yaklaşım", *Yeni Türk Edebiyatı  
Araştırmaları*. 14/27, 015-030.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.509>

## Extended Summary

Ferdinand de Saussure defines language as a system in his theory of structural linguistics and argues that the relation between the signifier, that is, the sound image, and the signified, that is, the signified concept, is arbitrary. The reflection of structuralism on literary works was formed on the basis of the functionality of the language itself, and the work was evaluated as a whole in itself and the comments about the author or the period in which it was written were pushed into the background. The work was seen as a closed system in itself and the implicit meaning was tried to be reached.

Up to this point, poststructuralists did not break with the structuralist understanding, but Jacques Derrida opposed the idea that the signifier refers to a single signified and argued that the relationship between the signifier and the signified does not work exactly. Therefore, the idea that a holistic meaning can be reached in the text, as suggested by the structuralists, is rejected by the poststructuralists. According to Derrida, the meaning of a text is not a stable meaning, it is volatile, slippery, contradictory and therefore ambiguous. In short, no text can have a single and definitive meaning. That is, the meaning cannot be pre-judged. This also means undermining the hierarchical order of Western philosophy based on oppositions. In this context, poststructuralists and deconstructionists try to reveal how the logical functioning is shaken by emphasizing the inconsistencies in the text, the contradiction between what is said and what is intended.

Therefore, in this approach, in which the hierarchies of meaning are undermined, the text creates a very meaningful discussion area in the context of literary works. This situation also brings about questioning the authoritarian position of the author in the text. It is seen that the traditional, authoritarian author figure has been shaken. Thus, the relationship between the reader, writer and text is brought to the fore and the reader's multiple perspectives are brought to the fore in the production of meaning.

In this context, literary texts allow the hierarchies that are taken for granted in terms of the problems they examine to be overcome by means of critical readings. When approaching the poems of Behçet Necatigil's "Die in Books" and Percy Shelley's "Ozymandias" from this perspective, both poems examine the reading process itself and the meanings produced by the text. It is seen that these texts question the role of the reader and the writer. In particular, disabling the authoritarian author's activity is the focus of both poems regarding text and reading. These poems, which develop around the relationship between the reader, text and author, enable a reader-centered reading in terms of the subject they deal with. Behçet Necatigil's "Die in Books" and Percy Bysshe Shelley's "Ozymandias" poems are also works that question the relationship between text, reader and author, and open the door to examining the theoretical bases of the poststructuralist approach within the framework of the author's writing the text and the reader's reading activity. When "Die in Books" and "Ozymandias" are evaluated with a poststructuralist approach, they appear with very similar textual elements.

Looking at both works that develop on the axis of the act of reading, first of all, there is a reference to a text that will activate reading. Although it is not direct in "Die in Books", it first takes the appearance of a tombstone and then clearly a book. In Ozymandias, on the other hand, it is the monument of the king named Ozymandias, who has power. The point that brings the two poems closer to each other is that they deal with the human being who is transformed into a text with the remaining works after their death. This situation enables the relationship between the statue and the books and the reader to be examined. Looking at this relationship with a poststructuralist approach, it becomes clear that the dynamic structure of meaning is emphasized in both poems. In particular, the fact that the owners of the texts are dead indicates that the door to review the position of the reader and subjective criticism is opened. At this point, it would be more accurate to say that the reader takes a more active role in an environment where the author's dominance is weakened. Indeed, poststructuralists such as Roland Barthes and Michel Foucault

announce the death of the author. Thus, the text almost resembles a prison for the author. Therefore, the reader's reaction to the text becomes as important as the intention of the text, and the multi-meaningful layers of the text can thus be interpreted by the reader.

The textual monument of Ozymandias and the reference in the poem to a character who is both a reader and a writer as the sculptor of this monument; in addition, mentioning another reader reading the monument highlights the process of re-interpreting the text from the perspectives of many readers. Similarly, in the poem "Die in Books", it is predicted that the reader may kill the author depending on the ability of the reader to multiply the meaning of the text. In this poem, which questions the author's authority and brings reader-centered reading to the fore, the productive process of the pluralist perspective is focused on by questioning the author's ability to point out a fixed meaning. In both works, it is seen that after the death of the artist and a powerful king, the structures of the remaining texts deteriorate and become dynamic on a slippery ground of meaning. Multiple patterns of meaning remain from the words of the deceased artist and the words of the king carved into a statue in the books. Because, in both works, there are various expressions showing that the reader can interfere with the text during the act of reading. In the poem called "Die in Books", it is clearly stated that the reader can kill the author. In "Ozymandias," the fact that the owner of the text left to read is no longer alive is presented in an ironic language. This is a clear sign that the reader can read the text in line with his own interpretation.

In this respect, both "Die in Books" and "Ozymandias" offer the opportunity for deconstructive reading, unlike the reading styles that are taken for granted, as they overturn the established rules and dualities regarding the reader, writer and text.

## Postyapısalcılık

Saussure kurmuş olduğu yapısal dilbilim kuramında dili bir dizge olarak tanımlar ve bu dizge içinde gösteren yani ses imgesi ve gösterilen yani işaret edilen kavram arasındaki bağıntının keyfi olduğunu ileri sürer. Bu keyfilikten ötürü de "sistemin içindeki bağıntılar dış gerçeklikten bağımsızdır... Sözcükler bir gösterge olduklarına göre, dil bir göstergeler sistemidir ve dış gerçeklikten bağımsız, kendi iç kurallarına göre işler" (Moran 188). Yapısalcılığın edebiyat eserlerine yansımaları da dilin kendi işlerliği temelinde oluşmuştur ve yapıt kendi içinde bir bütün olarak değerlendirilerek yazara ya da yazıldığı döneme ilişkin yorumlar arka plana itilmiştir. Eser kendi içinde kapalı bir sistem olarak görülerek örtük olan anlama ulaşılmaya çalışılmıştır.

Bu noktaya kadar postyapısalcılar yapısalcı anlayıştan kopmamıştır fakat gösterenin tek bir gösterilene işaret ettiği düşüncesine Jacques Derrida karşı çıkmış ve gösterenle gösterilen arasındaki bağıntının bire bir işlemediğini öne sürmüştür çünkü ona göre "ikinci gösterenin de anlamı bir diğer gösterene bağlıdır ve bu zincirleme bağıntının sonu gelmez" (Moran 202). Dolayısıyla yapısalcıların öne sürdüğü gibi metinde bütüncül bir anlama ulaşılabileceği fikri postyapısalcılar tarafından reddedilir. "Derrida'ya göre bir metnin anlamı, ayağını yere sağlam basan sabit bir anlam değildir, oynaktır, kaypaktır, çelişkilidir ve dolayısıyla belirsizlik taşır... Kısacası, hiçbir metnin tek ve kesin anlamı olamaz. Olabileceğini sanmak bir yanılgıdır" (Moran 202). Bu noktada Derrida için metnin ne ifade ettiği sorusu da önem taşır. Zira ona göre metin sonlanmış bir yazı, kitabın içine ya da sınırlarına eklenmiş bir içerik değildir. "Farklılık" arz eden bir ağ, sonsuz olarak kendisinden başka bir şeye işaret eden bir "iz örüntüsüdür" (Derrida, Positions 26). Dolayısıyla metin kendisine atfedilen tüm sınırların üstünden geçmektedir.

Derrida anlamla ilgili olan görüşünü ise difference kavramı ile açıklar. "Difference, gösterenlerin gösterdiği anlam(lar)ın diğer gösterenlerle ilişkileri sonucu daima farklı ve ertelenmekte olduklarına işaret eden bir cinastır" (Hitchcock 191). Yani anlam üzerinde peşin hükme varılamaz çünkü "metindeki anlam zinciri "üretken bir hareketlilik"

(Derrida, Margins of Philosophy 11) özelliği arz eder. Dolayısıyla difference bir kelimenin ya da bir kavramın teolojik bir merkezden hareketle özetlenmesine mani olur"(Derrida 7).Bu aynı zamanda Batı felsefesinin karşıtlıklar üzerine kurulu hiyerarşik düzenini de sarsmak anlamına gelmektedir.

Derrida'ya göre Batı düşüncesi tarafından inşa edilen rasyonalite karşıtlıklar üzerine temellendirilmiş ve bu karşıtlıklardan biri diğerine daima üstün görülmüştür. Örneğin söz/yazı, madde/tin, özne/nesne gibi karşıtlıklar keskin anlamlar içermektedir. Oysa Derrida "bu karşıtlıkları, ancak karşıt terimlerden birinin yalnızca diğeri içinde var olabileceğini göstermek yoluyla altüst edebileceğimiz bir yöntem ortaya koymuştur" (Sarup 60). Bu eleştirel işlemin adı yapıbozum (deconstruction)dur. Terry Eagleton Edebiyat Kuramı adlı çalışmasında bu yöntemi şu şekilde tanımlar; "Yapıbozum bu tür karşıtlıkların kısmen altının oyulmasını veya karşıtlıkların metinsel anlam süreci içinde birbirlerinin altını zaten oyduklarının gösterilmesini sağlayan eleştirel işleme verilen addır" (158). Bu bağlamda postyapısalcılar ve yapıbozumcular metindeki tutarsızlıklar, söylenmek istenenle söylenen arasındaki çelişki üzerinde durarak mantıksal işleyişin nasıl sarsıldığını gözler önüne sermeye çalışır. Akay, "O tarafa Kulak Asmadan Ölmek Mümkün müdür?" başlıklı yazısında Derrida'nın gayesini şu şekilde özetler:

Jacques Derrida, bu yöntemi uygularken, ele aldığı metnin çelişki yaratabilecek bir ögesini, metnin temelindeki zayıf noktayı (bu zayıf nokta bazen bir dipnot, bazen de çok önemsiz gibi görünen herhangi bir kelime veya cümle) ya da metnin üzerine kurulduğu-anlam, mantık, nesnellik, gibi genel kavramları alıyor ve bunu yıkmaya çalışıyordu. Bu yaklaşım ve yöntem sayesinde o, sadece mevcut zihinsel şaşılıkları ve alışkanlıkları kökünden sarsmakla kalmıyor, fakat aynı zamanda, yepyeni bakış ve düşünüş alanı açıyordu (32).

Dolayısıyla bu anlayış sayesinde anlamın sabitlenemez bir zemin üzerinde sürekli değişebileceği, parçalanabileceğini, bölünebileceği ön plana çıkmaktadır.

Postyapısalcı yaklaşımda ön plana çıkan bir diğer unsur okur-metin arasındaki etkileşimdir. Nitekim bu anlayışa göre anlamın sabit olmayan yapısı okurun metnin içindeki şifreleri çözüp tekrar oluşturmasını gerektirir ve bu durum okur merkezli bir çözümlemeyi ön görür. Okurun yapması gereken metin içinde yer alan ikilikleri bulmak suretiyle oluşturdukları karşıtlığı yıkmaktır. Dolayısıyla anlama ulaşmaktan ziyade metin Umberto Eco'nun deyişiyle bir "açık yapıt" olarak yorumlandıkça tekrar yazılır. "[...]metinler herhangi bir türden tekil ya da tek anlamlı bir anlam kaynağına bağlanamaz. Metinlerin yorumları potansiyel olarak sonsuz bir bağlamlar ve yorumlar düzenine bağlıdır fakat bu tam bir yorumlama serbestliğine eş değer değildir" (West 299). Bu noktada yazarın hâkimiyetinin zayıfladığı bir ortamda okurun daha aktif bir rol edindiğini söylemek daha doğru olur. Nitekim Barthes ve Michel Foucault gibi postyapısalcılar yazarın ölümünü ilan eder. Böylece metin, yazar için adeta bir hapisaneyi andırır. Bu durumu Barthes şöyle açıklar: "Yazarın "şey"i, görkemi ve hapisanesidir. Yalnızlığıdır." Bu durumda yazarın özgürlüğü sözcüklerle örülür çünkü "yazı özgürlük olarak sadece bir andır" (Barthes 18). Öte yandan okuyucu bu kuşatılmışlığın üstündeki örtüyü kaldırma, ayrıntılara odaklanma, geleneksel düşünme kalıplarıyla örülü karşıtlıkları deşifre etme ve metni tekrar kurma yetisine sahiptir.

İşte Behçet Necatigil'in "Kitaplarda Ölmek" ve Percy Bysshe Shelley'nin "Ozymandias" adlı şiirleri de metin, okur ve yazar arasındaki ilişkinin sorgulanmasını sağlayan ve postyapısalcı yaklaşımın teorik kaidelerinin yazarın metni yazma ve okurun da okuma etkinliği çerçevesinde irdelenmesine kapı aralayan eserlerdir. Bu bakımdan "Kitaplarda Ölmek" ve "Ozymandias" postyapısalcı yaklaşımla değerlendirildiğinde birbirine çok benzeyen metinsel unsurlarla karşımıza çıkar. Söz konusu şiirler aynı zamanda birtakım karşıtlıklar dâhilinde oluşturulan kavramların altını kazmayı, yazarın ve okuyucunun rolünü sorgulamayı gerektirir. Bir sonraki bölümde söz konusu yaklaşımla bu şiirler tahlil edilmiştir.



## "Kitaplarda Ölmek" ve "Ozymandias" Adlı Şiirlerde Anlamanın Sabillenemezliği

Behçet Necatigil'in "Kitaplarda Ölmek" adlı şiiri genel olarak okuma etkinliği ve metin yazarının rolüyle ilgili bir şiirdir. Benzer durum "Ozymandias" için de geçerlidir. Zira Bennett ve Royle da Shelley'nin "Ozymandias" adlı şiirini postyapısalcı yaklaşımla değerlendirdikleri çalışmalarında bu şiirin "çerçevelemiş okuma serisi ile ilgili" (24) olduğunu açıkça belirtir. Bu çerçeveyi ise şu şekilde açıklar; "Yontucu kralın yüzünü okur, yolcu yazıtı okur, anlatımsal birinci tekil şahıs öyküyü dinler ve zincirin son halkası olan bizler de şiiri okuruz" (24). Okuma eylemi ekseninde gelişen her iki esere bakıldığında öncelikle okumayı etkinleştirecek bir metne atıf vardır. Bu metin "Kitaplarda Ölmek"te doğrudan olmasa da önce bir mezar taşı daha sonra ise belirgin biçimde kitap görünümünü alır.

"Kitaplarda Ölmek" adlı şiirin bütününe bakıldığında isim verilmeyen bir özne etrafında geliştiği gözlemlenir. Bu özne şiirin ilk kıtasında gizlenirken ilerleyen mısralarda sadece iki kez "O" göstereniyle surete bürünür. "Adı, soyadı" ile açılan parantez, "doğduğu yıl çizgi öldüğü yıl" ile "kapanır" (Necatigil 163). Şiirde bu durum şu şekilde ifade edilir: Adı soyadı/Açılır parantez/Doğduğu yıl, çizgi, öldüğü yıl bitti/Kapanır parantez" (163).

Şiirin ikinci kıtasında kimliğini tam olarak bilmediğimiz gizli özne artık "O" diye adlandırılmış olarak "kitaplarda" yerini almıştır. Bu durumda söz konusu gizli öznenin bir sanatçı olduğu ihtimali güçlenir. Yani ölümü itibariyle sanatçının adı ve soyadı metin olarak doğrudan ifade edilmese de hem bir mezar taşına kazılır hem de kitaplara yazılır hâle gelir.

"Ozymandias"ta ise metin hâline dönüşen bir heykeldir. Shelley'nin 1818 yılında İngiliz arkeologların II. Ramses'e ait olan heykelini bulmasının ardından yazdığı bu şiirde (Aksakal 14) ise özne iktidar sahibi bir kral olan Ozymandias'tır. Söz konusu şiirde antik bir şehirde dolaşan gezgin vardır ve bu gezgin Ozymandias'ın parçalanmış heykelinin üzerinde yazan şu ifadeleri okumaktadır: "Benim adım Ozymandias, Kralların Kralı/Seyret eserlerimi sen ey Mağrur kişi ve

kederlen!”(Shelley 35). Heykelin üzerinde yazan bu ifadeler ölen bir kralın, ardında bıraktığı heykel aracılığıyla adeta onu okuyanlarla kurmaya çalıştığı iletişimi gösterir. Dolayısıyla hem “Kitaplarda Ölmek” hem de “Ozymandias” adlı şiirlerin öznelerine bakıldığında her ikisinin de artık yaşamadığı ve yaşamlarından geriye adlarının ya da suretlerinin görüldüğü eserler kaldığı anlaşılır.

Her iki şiiri birbirine yaklaştıran nokta öldükten sonra geriye kalan eserlerle metin hâline dönüşen insanı ele almalarıdır. Bu durum ise hem söz konusu heykelle hem de kitaplarla okur arasındaki ilişkinin irdelenmesini sağlar. Özellikle “Ozymandias” adlı şiirde heykelin parçalanmış görüntüsü bütüncül bir yapının yıkıma uğradığının somut göstergesidir. Zira bu durum şiirde “Geniş ve gövdesiz taştan iki ayak / Duruyor çölde... Yanlarında kumun üzerinde/ Yarıya kadar gömülmüş yatıyor paramparça bir çehre” (Shelley 35) şeklindeki ifadelerle belirginleşir. Bu duruma postyapısalcı yaklaşımla bakıldığında aslında metinlerin mutlak anlama sahip görüntülerinin yıkıma uğradığı görülür. Özellikle metnin işaret ettiği ve kendisini “Kralların Kralı” olarak tanımlayan kişinin en nihayetinde ölü olarak kurgulanması otoriter bir kimliğin parçalanışını gözler önüne serer. Zira en büyük ve en güçlü, kendini tanrısalılaştıran bir kral bile nihayetinde “cansız bir nesneye” (Peterfreund 51) dönüşmeye mahkûmdur. Bu bakımdan Kralın parçalanmış sureti merkezi ve mutlak bir konumu alaşağı eder. Bu duruma okur açısından bakıldığında okurun konumunun da değiştiği görülür. Dolayısıyla metnin niyetinin olduğu kadar okurun metne olan tepkisi de önemli hâle gelir çünkü metnin çok anlamlı katmanları okur sayesinde yorumlanabilecektir. Bu çoklu anlam katmanları ise Kralın parçalanmış heykelinin arkasında uzanan “engin ve çorak uzaklara kadar yükselen ıssız kum tepeleri” (Shelley 35) ile görüntü seviyesine ulaşır. Böylece okur, karşısında mutlak bir anlam merkezi değil, metni okumak için kaygan bir zeminle karşı karşıya olduğunu anlayabilir. Şiirde kumun işlevi hem iktidarın gücünü hem de okurun ertelenen anlamı bulma çabasının beyhudeliğini gösterir. Nitekim kendini Krallar kralı olarak tanımlayan Ozymandias’ın taştan yapılmış heykeli kuma dönüşerek enkaz haline gelmiştir. Dolayısıyla metinde otorite sahibi görünümlü figür her ne kadar

okur tarafından tekrar bir anlamlandırma sürecine dönüştürülüp yeniden inşa edilecek olsa da bir başka okur tarafından da yeniden değiştirilmeye, anlamlandırılmaya mahkûmdur. Bu da aslında dolaylı olarak şairin durumunu tartışmaya açar. Yani şair de metin üzerinde mutlak hâkimiyete sahip kişi değildir. Böylece aslında metin daima ertelenen, bir başka anlama işaret eden bir örüntü olarak karşımıza çıkar. Özellikle şiirde yer alan anlatım çerçevesi bu ertelenmişliği ortaya koyar. Şiirin anlatıcısı olan kişinin bir gezginle karşılaşması sonucu Ozymandias'la ilgili bilgileri aktarması şiirde özne yorumların da iç içe geçmesini ve muğlaklaşmasını sağlar. Şiirde Shelley'nin doğrudan kullandığı anlatıcı yerine onun karşılaştığı gezgin aracılığıyla Ozymandias hakkında bilgilere yer vermesi anlamın zaman zaman belirsizleşmesine neden olan ana unsur olarak değerlendirilebilir. Bu durum gezginin Ozymandias'ın heykelini anlatma biçiminin değişime uğramasıyla da yakından ilgilidir. Kelvin Everest yapısal bakımdan şiire yaklaşıldığında gezginin şiirin başında "tanımlayıcı ifadelerden yorumsal bir ifade tarzına doğru" (30) evrildiğini belirtir. Zira "geniş ve gövdesiz taştan iki ayak" (Shelley 35) şeklinde betimlenen heykel daha sonra gezginin yorumlarıyla daha özne bir boyuta taşınarak şu ifadelerle betimlenir: "Asık suratı, buruşuk dudağı ve alaycı soğuk buyruğu/Gösteriyor ihtiraslarının kazındığı, henüz hayatta kalan/Heykelinin damgasını vurduğunu o cansız şeylere," (35). Bu durum okurun metne yaklaşımını sorgulamayı sağlarken, metinle ilişkisinin dinamik bir boyutta olduğunun da göstergesidir.

Diğer yandan metin üzerinde hâkimiyet kurulamayacağı da açıktır. Bu hâliyle "Kitaplarda Ölmek"teki sanatçının otoriter kimliği kitaba ve "Ozymandias"taki iktidar sahibi kralın mutlak merkezîyetçi konumu heykelin içine hapsolür. "Kitaplarda Ölmek"te sanatçının isminin doğum ve ölüm yıllarıyla birlikte kitaplara girmesi, bütün bir yaşamının da "adı, soyadı" ve "bir parantez içinde doğum ölüm yılları"na (Necatigil 163) nasıl indirgendiğine işaret eder. Ölümün gerçekleşmesiyle beraber yaşanan bu durum sanatçının kaçınılmaz sonu gibi durmaktadır. Öte yandan mizacı itibarıyla kuşatılmışlık, sınırlandırılmışlık duygusunu alt etme istenciyle içinde barındırdığı aşkın gücün izlerini eserlerine yansıtan bir kişi olarak sanatçı, ismini oluşturan harflere ya da

eserlerinin adlarına esir olmayı kabul edebilecek yapıda değildir. İşte bu yüzden şiirde "kitap adları can çekişen kuşlar gibi" (163) okurun elinde nefes almaya çalışır. Bu bağlamda "Behçet Necatigil'in ses ve görüntü imgesi oluşturmak için en çok başvurduğu motiflerden birisi kuş figürüdür" (Taşçıoğlu 264). Necatigil'in "kuş" imgesine yüklediği anlamı şairleri nitelemek için kullandığını gözlemek de mümkündür. Nitekim o Doğu mitolojisinde yer alan Kaknüs adlı kuşun küllerinden doğuyor olmasını şairlerin durumuna benzeterek şöyle açıklar: "Bin yıl yaşayan bir kuş. Ölümü, kanatlarını çırpa çırpa tutuşturduğu çalı çırpyla yanaktır. Külünden bir yumurta meydana gelir, bundan da yeni bir Kaknüs. Her şair, ben bağımsızım dese de bildiği, hatta bilmediği uzak Kaknüslerin kalıtım sürdürücüsüdür" (Taşçıoğlu 203).

Behçet Necatigil'in kuşlar ve şairler arasında kurduğu bu bağlantı şairlerin verdikleri eserlerin birbirlerinden besleniyor olma yönüne işaret ederken bu sürecin daimî bir düzlemde devam ettiğine ve birbirini doğurduğuna işaret eder. Öte yandan bu sürekli doğum süreci şiirde kelimelerle yakalanmaya çalışılan "anlamın ele geçirilemez ve tamamlanamaz oluşu"nu (Akay, Şiiri Yeniden Okumak 27) da akla getirir. Yani aslında can çekişen kitabın adı değil, anlamın sürekli yenilenen tarafıdır.

Burada kullanılan kuş imgesi de okurun ellerini adeta demir parmaklıklar gibi zihnimizde canlandırmamızı sağlarken, kitaptaki eser adlarını da özgürlüğüne kavuşmak için çırpınan bir kuş gibi tasavvur etmeyi olanaklı kılar. Dolayısıyla sanatçının isminin ve doğum-ölüm yıllarının parantez içine sıkışmış görüntüsü ile eser adlarının okuyanın ellerinde can çekişen hâli, sanatçının öldükten sonra adeta bir kısıpaca girdiğini sezdirir gibidir. Oysa şiirin sonunda anlaşılan şudur: "parantezin içindeki çizgi"dedir "ne varsa" (163). Başlangıç ve sonun birbirlerine üstünlük kuran hiyerarşik yapısı böylece şiirde alt üst edilir çünkü her şey ikisi arasında yaşanan o kısa görünümlü çizgidedir. Bu durumda iki parantez arasındaki çizgi de insanın bedenini anımsatır. Yani parantezler arasındaki çizgi adeta insanın varoluş düzleminde uzanan görüntüsünü ele alır. Açılan parantez doğumu, kapanan parantez ölümü imlemektedir. Bu iki parantez durağanlıklarını korurken içinde uzanan insansa devinim hâlinindedir.

İşte bu yüzden yaşamın ahengi yani "ümidi, korkusu, gözyaşı, sevinci/ne varsa orda"dır (163). Her bir duygu hâlinin birbirini çeken ve iten bir ritmi olduğu düşünülürken (ümit/korku, gözyaşı/sevinç gibi) insanın açılır ve kapanır parantezli salınımı içindeki gidiş gelişleri belirginleşir. Öte yandan bu çizgi yani insan ve insana dair her şey, açılan ve kapanan parantezin içine konulmakla beraber "bir çizgilik yere hapis" (163) olur. Üstelik sanatçı gerek eserini yazdıktan sonra gerekse kendi ölümü sonrasında kaderini okurun ellerinde yaşamaya devam eder. Zira sanatçıyı "öldürebilirsiniz" (163) diyerek okurun buna muktedir olduğuna vurgu yapılır. Çünkü okur, eserin yorumu açık bir yapıt olması itibarıyla bu güçten daima istifa eder. Burada söz konusu olan yazarın kendini odağına koyduğu metnin sabit anlamlı görüntüsünün okur tarafından parçalanması ve çok anlamlı yapısını ortaya çıkarabilmesidir. Bu açıdan yaklaşıldığında şiirin ele aldığı en önemli sorunsal alanlardan biri "yazarın daha az merkezi ve otoriter, bazı açılardan daha hayaletvari bir role sahip olduğunu kabul etme sorunudur" (Bennett ve Royle 43). Bu noktada yazarın kim olduğu ve metindeki rolü de elbette dikkat çekmektedir. Daha önce Barthes'ın sonrasında ise Foucault'nun yazarla ilgili söylemleri okurun rolünü ortaya koyması bakımından önemlidir. Barthes'ın "Yazarın Ölümü" adlı makalesinde Foucault'un ise "Yazar Kimdir" adlı çalışmasında ele aldığı sorun, yazarın otoriter kimliğiyle ilgilidir. Tanrılaştırılmış bir yazar anlayışını sorgulayan Barthes "Yazarın Ölümü"nde metnin zenginleştirilmiş çok boyutlu yönüne vurgu yapar (147).

"Ozymandias"ta bir metin hâlini alan Ozymandias'ın heykeli için de aynı sorun geçerlidir. Ozymandias heykelinin üzerine yontulan ifadeler "hem muğlaklık hem de paradoks yaratır" (Bennett ve Royle 26). Muğlaklıktan kaynaklanan ironi Bennett ve Royle'a göre anıtın üzerinde yazan şu ifadedir: "Ey güçlü olan, şu yaptığım işlere bak ve titre!" (26). Böbürlenerek söylenen bu sözler ölmüş biri için düşünülürken elbette gülünçtür. Ozymandias'ın kendi ölümünden yola çıkarak gelecek nesilleri uyardığı göz önünde bulundurulduğunda ise hem bir paradoks hem de yine bir ironiyle karşılaşırız. Dolayısıyla Ozymandias'la ilgili "hangi okumanın geçerli olacağına" (Bennett ve Royle 26) dair bir soru işareti de oluşur. İşte bu soru metne bireysel

anlamda tepkilerin çoğalmasından kaynaklanan anlam çeşitlenmesine neden olarak postyapısalcıların üzerinde durduğu metnin her okuma eylemiyle yeniden yaratıldığı savını güçlendirmektedir.

Bu açıdan yaklaşıldığında her iki eserde de gerek sanatçının ölümünün gerekse de iktidar sahibi bir kralın ardından geriye kalan metinlerin yapılarının bozularak kaygan bir anlam zemini üzerinde devingen bir hâl aldıkları görülür. Kitaplarda ölen sanatçıdan ve bir heykele yontulan kralın sözlerinden geriye çoklu anlam örüntüleri kalır.

## Sonuç

Genel anlamda postyapısalcıların metin ve okur arasındaki ilişkiye odaklanmaları anlamın çok katmanlı örüntülerden oluştuğunu göstermiştir. Aynı zamanda metnin iç dinamiğine odaklanması anlamın dizginlenemeyen yapısına da işaret etmiştir. Bu durumda anlamın istikrarsız görüntüsü okur sayesinde ortaya çıkarılır. Dolayısıyla her seferinde değişen, dönüşen bir anlam silsilesinin olduğu görülür. Bu durum sanat eserleri bağlamında şiirde kelimelerle yakalanmaya çalışılan anlamın doğurgan yapısının sürekli biçimde ölüme maruz kalarak bir başka anlamı doğurmasından başka bir şey değildir.

"Kitaplarda Ölmek" ve "Ozymandias" adlı şiirler bu çerçevede incelendiğinde her iki eser okuma etkinliği ile ilgili olmaları bakımından metnin ne olduğunu tartışmaya elverişli bir zemin sunar. Böylece metnin arka planındaki hâkim bakış açısının da irdelenmesi mümkün olur. Postyapısalcı yaklaşımın, anlamı ve yazarı mutlakiyet kisvesinden söküp attığı göz önünde bulundurulduğunda "Ozymandias"ta anlamın istikrarsızlığına işaret edilir. Ozymandias'ın metinleşen anıtı ve şiirde bu anıtın yontucusu olarak hem okur hem yazar konumundaki bir karaktere gönderme yapılması; buna ek olarak anıtı okuyan başka bir okurdan da bahsedilmesi metnin birçok okurun bakış açısıyla tekrar ve yeninden anlamlandırılma sürecini vurgular. Benzer şekilde "Kitaplarda Ölmek"te adlı şiirde de okurun metnin anlamını çoğaltmasına bağlı olarak yazarı öldürebileceği sezdirilir. Yazarın otoritesinin sorgulayan ve okur merkezli okumayı ön plana çıkaran bu şiirde böylece yazarın

## Behçet Necatigil'in "Kitaplarda Ölmek" ve Percy B. Shelley'nin "Ozymandias" Adlı Şiirlerine Postyapısalcı Bir Yaklaşım

sabit bir anlamı işaret etme yetisi sorgulanarak çoğulcu bakış açısının üretimsel süreci odağa alınır. Bu bakımdan gerek "Kitaplarda Ölmek" gerek "Ozymandias" okur, yazar ve metinle ilgili yerleşik kaideleri, ikilikleri alt üst etmesi bakımından kanıksanan okuma biçimlerinin aksine ters okumalara fırsat sunarlar.

## Kaynakça

- Akay, Hasan. "O Tarafa Kulak Asmadan Ölmek Mümkün müdür?", *Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı: 404, 2008, ss.31-35.
- Akay, Hasan. *Şiiri Yeniden Okumak: Bir Yapıçözümleme Girişimi*. Ak Yayınları, 2009.
- Aksakal, Hasan. "Romantizmin Mutsuz Bilinci". *Seçme Şiirler* içinde. Vakıfbank Yayınları, 2020.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author.", *Image, Music, Text* içinde., Fontana Press, 1977.
- Barthes, Roland. *Yazının Sıfır Derecesi*. Çeviren Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 2006.
- Bennett, Andrew ve Nickholas Royle. *Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş*. Çeviren Deniz Tekin, Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Derrida, Jacques. *The Margins of Philosophy*. The Harvester Press, 1982.
- Derrida, Jacques. *Positions*. The University of Chicago Press, 1982.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çeviren Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Everest, Kelvin, " 'Ozymandias': The Text in Time". Editör Harold Bloom. *Percy Bysshe Shelley* içinde. Infobase Publishing, 2001.
- Hitchcock, Louise. *Kuramlar ve Kuramcılar: Çağdaş Düşünce Antik Edebiyat*. İletişim Yayınları, 2013.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları, 2005.
- Necatigil, Behçet. *Şiirler*. YKY, 2019.
- Peterfreund, Stuart. *Shelley among Others The Play of the Intertext and the Idea of Language*. John Hopkins University Press, 2002.
- Sarup, Madan. *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*. Çeviren Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.
- Shelley, Percy Bysshe. *Seçme Şiirler*. Çeviren Volkan Hacıoğlu, Vakıfbank Yayınları, 2020.
- Taşçıoğlu, Yılmaz. *Dar Vakitlerde Geniş Zamanlar*. 3F Yayınları, 2006.



Behçet Necatigil'in "Kitaplarda Ölmek" ve Percy B. Shelley'nin "Ozymandias"  
Adlı Şiirlerine Postyapısalcı Bir Yaklaşım

West, David. *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş: Rousseau, Kant ve Hegel'den Foucault ve Derrida'ya*. Çeviren Ahmet Cevizci, Paradigma Yayıncılık, 2008.

# BİR İMPARATORUN HAKİKATE BAŞKALDIRISININ “AY”A GİDEN SAÇMA YOLCULUĞU: ALBERT CAMUS’NÜN CALIGULA’SI

AN EMPEROR’S *ABSURD* JOURNEY TO “THE MOON” FOR THE *REVOLT* TO THE TRUTH: ALBERT CAMUS’ *CALIGULA*

## Öz

Albert Camus’nün 1944 yılında tamamlayarak yayımladığı *Caligula*, yazarın bireysel olarak kaleme aldığı ilk oyunudur. Camus, dört perdeden oluşan eserini daha çok Caligula takma adıyla tanınan üçüncü Roma imparatoru Gaius Julius Caesar Augustus Germanicus’un yaşam öyküsünden esinlenerek kurgular. Bu anlamda tarihsel olduğu kadar yaşam öyküsel bir nitelik de taşıyan *Caligula*’da, esere adını veren ana kahraman, başkaldırısını *saçmaya* düşmek suretiyle ortaya koymuş sıra dışı bir imparatorudur. Caligula, ölümlü dünyaya başkaldırmak adına kendisine imkânsız görünen bir hedef koyar. O, bu dünyadan olmayan bir şeye, “ay”a ulaşmak istemektedir. Bu istek, ilk bakışta yaşamın hakikatine uzak olmak gibi yorumlanabilecek olsa da aksine hakikatle birebir ilişkilidir. Dolayısıyla Caligula, sanıldığı gibi bir meczup değildir. O, içine atıldığı dünyanın hakikatine ermiş, bu nedenle de acı çeken, varoluşsal kriz yaşayan bir varlıktır. Hakikate göre eylemeyi reddederek kendi istek ve seçimiyle kopuş sergileyen Caligula’nın trajedisi, başkaldırı için belirlediği hedefine ulaşabileceğine olan sağlam inancı ile hiçbir zaman ulaşamayacağını bilme arasında yaşadığı dilemmada yatar. İşte bu nokta, imparatorun *saçmaya* düştüğü noktadır. *Caligula* üzerine hazırlanan bu çalışmada, hem felsefenin dışında edebiyatın da alanına giren varoluşçuluğun izinin sürülmesi hem de Camus’nün *absurde-saçma-uyumsuz* ve *başkaldırı* gibi kavramlarının incelenmesi amaçlanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Albert Camus, *Caligula*, varoluşçu tiyatro, varoluşçu felsefe, saçma, başkaldırı.

## Abstract

*Caligula*, which was completed and published by Albert Camus in 1944, is the first play written by the author individually. Camus fictionalizes his work, which consists of four acts, inspired by the life story of the third Roman emperor, Gaius Julius Caesar Augustus Germanicus, better known by the pseudonym Caligula. In this sense, in *Caligula*, which has a biographical as well as a historical characteristics, the main protagonist who gave the work his name, is an extraordinary emperor who reveals his revolt by falling into *nonsense*. Caligula sets a seemingly impossible goal to rebel against the mortal world. He wants to reach something that is not of this world, the “moon”. Although this desire can be interpreted as being distant from the truth of life at first glance, on the contrary, it is directly related to the truth. Therefore, Caligula is not a mad man as it is thought. He is a being who has attained the truth of the world he was thrown into, and therefore suffers and experiences an existential crisis. The tragedy of Caligula, who refused to act according to the truth and exhibited a disengagement with his own will and choice, lies in the dilemma that he lives between his firm belief that he can achieve the goal he set for rebellion and the knowledge that he will never reach it. This is the point at which the emperor falls into the *absurd*. In this article, prepared on *Caligula*, it is aimed both to trace existentialism, which is in the field of literature as well as philosophy, and to examine Camus’ concepts such as *absurd* and *revolt*.

**Keywords:** Albert Camus, *Caligula*, existentialist theatre, existentialist philosophy, absurd, revolt.

## E. Candan İRİ

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Arş. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-1238-5978

E-mail: eminecandaniri@sdu.edu.tr

## Nurten KIRIŞ YILMAZ

Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-9024-5284

E-mail: nurtenkiris@sdu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 25.04.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 20.05.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

İri, E. Candan; Kiriş Yılmaz, Nurten. “Bir İmparatorun Hakikate *Başkaldırısı*nın ‘Ay’ a Giden Saçma Yolculuğu: Albert Camus’nün *Caligula*’sı”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 14/27, 031-060.

http://dx.doi.org/10.26517/ytea.510

## Extended Summary

Albert Camus (1913-1960), although he does not position himself as an existentialist thinker or writer, has a considerable place among the representatives of existentialism. Just like his contemporary J. P. Sartre, Camus, who brought existential thought to a literary expression area with his novels, plays and essays, opened the door to existential theatre (Fr. théâtre existentialiste) with *Caligula*, whose first draft he wrote in 1938. While the final text of this play was published in Paris in 1944, the first stage production was performed in Paris again a year later by the Hébertot Theatre. In Turkey, it first met with the audience on October 4, 1960, at the Yeni Sahne, with the contributions of the Ankara State Theatre.

*Caligula* is a play in which the concepts of absurd and revolt are discussed, as is Camus’ first novel *The Stranger* and philosophical essay called *The Myth of Sisyphus* (*Le Mythe de Sisyphe*), both of which were published in 1942. The events are represented in four acts in the play, which consists of a large cast of characters. It comprises of over forty short scenes. The source of inspiration for this play, as Camus gives the work its name, Gaius Julius Caesar Augustus Germanicus (31 August 12 – 24 January 41), better known by the pseudonym Caligula, is a Roman Emperor who served between the years 37-41. The four-year reign of this extraordinary emperor, who left a mark on the stage of history with his extremely cruel, oppressive, immoral and strange attitudes and practices, ends after he is killed by his own guards. Camus, who turned this historical personality into a fictional material, based the fourth book of the Roman historian and biographer Gaius Suetonius Tranquillus’ work of twelve-books called *De Vitis Duodecim Caesarum* (*The Life of the Twelve Caesars*), which deals with the life of the twelve emperors of Rome, to his fiction. Therefore, in *Caligula*, which is both a historical and a biographical play, Camus interprets historical reality by combining it with his own philosophy, so combines Roman Emperor Caligula with the thought of the absurd. In this sense, the absurd hero of the play, Caligula, is a tool for discussing the main issues of existentialism.

After the death of his sister Drusilla, with whom he was in an incestuous relationship, Caligula, the unusual emperor of the play, realizes the truth of the life he has involuntarily plunged into and has to continue. Drusilla's sudden death is just a sign for him that opens his eyes to the hurtful truth. This truth is that humans are creatures captive to death and unhappiness. Caligula sets himself an outwardly insane goal to rebel against the gods and this troubling truth of life to which they have condemned man. This goal is to get the "moon", which symbolizes the impossible. He desires to push the limits of freedom by giving a chance to the impossible, something that is not from this intolerable world, in this way, he wants to beat the absurd. But his freedom, as he says in the play, works to the detriment of those around him. The emperor, who proceeds with a tyrannical logic, annoys all his subjects, especially the noble citizens, with his cruel practices. In fact, what he wants to do in this way is to enable them to access the truth he has discovered, and to draw attention to the emptiness and meaninglessness of life. However, his desire for freedom increasingly condemns him to loneliness and ultimately to a tragic end. Yet, he wanted to rebel against death, to keep the incompatible by living. He realized the truth thanks to his consciousness, refused to live with it and act accordingly, and wanted to show a break from the truth by his own choice and will. Caligula's tragedy is hidden remaining in between knowing that he will never achieve the goal he set to rebel against the truth and his firm belief that he can. His desire to reach the impossible takes his rebellion to a negative point. His strange and insane actions only serve to make those around him completely unhappy.

The increasingly monstrous hero of the play, Caligula, as the representative of Camus' philosophy on the dramatic plane, exhibited the basic concepts of existential thought such as freedom, loneliness, death, nothingness, irrationality, especially absurd and revolt, with his thoughts and actions. In this study, which focuses on the play of Camus, it is aimed to examine the existential themes around Caligula, a historical personality, by using his other works such as *The Myth of Sisyphus* and *The Rebel* in where he voiced his philosophy.

## Giriş

Peş peşe yaşanan iki dünya savaşının yarattığı bunalımlı atmosferin felsefi düzlemdeki yansıması olarak anlam kazanan varoluşçuluk (Fr. Existentialisme), yirminci yüzyılın ortalarından itibaren özellikle Fransa’da yükselişe geçen bir akımdır. On dokuzuncu yüzyılda S. Kierkegaard ve F. Nietzsche, sonraki yüzyılda M. Heidegger, K. Jaspers, G. Marcel, J. P. Sartre gibi isimlerle temsil edildiği değerlendirilen akımın odağında, us dışı bir dünyaya atılmış bulunan insan varlığının niteliklerinin *a priori* olarak belirlenmediği ve varoluşun özden önce geldiği savı yer alır. Zaman içinde sanatın, özellikle de edebiyatın alanına da yansıyan bu akımın önde gelen temsilcilerinin edebiyatla kurduğu yakın ilişki dikkat çekicidir. Bunlar arasında Fransız varoluşçularından J. P. Sartre ve her ne kadar kendisini varoluşçu bir düşünür ya da yazar olarak tanımlamasa da Albert Camus öne çıkar. Kitleleri anlamdan yoksun bir yaşamın içinde var olmaya çalıştıkları düşüncesine sürükleyen İkinci Dünya Savaşı’nın ardından Fransa’da yaygınlaşan “littérature engagée” (angaje edebiyat) anlayışının izindeki bu yazarlar, topluma dönük bir duruşla çağın sorunlarını ifade etme yoluna giderler. Varoluşçuluğun temel meselelerine roman, tiyatro, deneme gibi çeşitli edebi türlerin penceresinden bakan Sartre ve Camus için geniş topluluklara seslenebildikleri “tiyatro” ayrıcalıklı bir konumdadır.

Oyunlarıyla “[v]aroluşçu düşünceyi yaymada kullanılan [bir] tiyatro türü”nün, *varoluşçu tiyatronun* (Fr. théâtre existentialiste) yolunu açan bu iki isim (Taner vd. 117), özellikle 1940’lı yılların Fransız tiyatro yazınına geniş katkıda bulunur. Kahramanı Roquentin’in dünya karşısında hissettiği tiksintmeyi konu edinen *Bulantı* (*La nausée*, 1938) adlı romanıyla edebiyatın alanına adım atan Sartre, ilk kez 1943’te sahnelenen *Sinekler* (*Les mouches*) ile oyun yazarlığına yönelir. *Gizli Oturum* (*Huis clos*, 1944), *Kirli Eller* (*Les mains sales*, 1948), *Şeytan ve Yüce Tanrı* (*Le Diable et le bon Dieu*, 1951) ve *Altona Mahpusları* (*Les séquestrés d’Altona*, 1959) gibi oyunları bu sürdürür (Brockett ve Hildy 454-455). *Tersi ve Yüzü* (*L’envers et l’endroit*, 1937) adlı deneme kitabıyla edebiyat dünyasına giriş yapan Camus ise *Yabancı* (*L’étranger*, 1942), *Vebe* (*La peste*, 1947), *Düşüş* (*La chute*, 1956) adlı romanlarının

yanı sıra dört özgün oyunu ve birkaç uyarlamasıyla varoluşçu düşünceyi edebî bir ifade alanına taşır. Gerek felsefi gerek edebî eserlerinde "absurde"ü<sup>1</sup> temel bir kavram olarak işleyen Sartre ve Camus, bu kavramı değerlendirme noktasında birbirinden ayrılır. Sartre'ın felsefesinde absurde (saçma), dünyanın kendisiyle ilintili bir kavramken Camus'ye göre "insan ile dünya, insanın akılsal istekleri ile dünyanın akılsızlığı arasındaki ilişkiden doğa[n]" bir hayal kırıklığıdır (Paru, Aralık 1945'ten akt. Cruickshank 73). Bu durumda Camus'nün saçmaya bakışında belirleyici olan, insan varlığının bilincidir. "Yine de 1950'lerin başında ortaya çıkmaya başlayan absurdist hareketin felsefi temelini" sunan bu iki isim (Brockett ve Hildy 455), oyunlarında "insanı her an ölümle yüz yüze geldiği 'sınır durumlar' içinde alarak, bu anlamsız insanlık durumu içinde kendini gerçekleştirmesinin ve doğrulamasının yollarını arar" (Çalışlar 206). Bu arayış, kendilerini takiben 1950'lerde, özellikle Fransa'da yaygınlaşan ve "yaşamın usa aykırılığını, bilinen tüm sanatsal uyumları bozarak sahneye getiren" (Şener 297) absürt tiyatronun aksine gerçekçi bir anlatımla ve klasik dramatik biçimlerle gerçekleşir.

Sartre ilkin bir romancı, sonra oyun yazarı iken genç yaşlarından ölümüne değin tiyatro sanatı ile yakın bir bağ kuran Camus, felsefe ve edebiyat dünyasında geniş yankı uyandıran romanlarını ve denemelerini henüz kaleme almadan önce bir oyuncu ve oyun yazarıdır. Doğup büyüdüğü Cezayir'de 1935 yılında bir emekçi tiyatrosu (Théâtre du Travail) kurar. Emekçileri seçkin oyunlarla buluşturma amacını güden bu amatör tiyatro topluluğuyla ortak çalışmasının bir ürünü olan *Asturya'da İsyân* (*La Révolte dans les Asturies*) 1936'da yayımlanır. Bu toplulukla çok sayıda uyarlama eseri sahneye koyan Camus, 1938'de ilk oyunu *Caligula*'yı kaleme alır. Bu, Camus'nün 1937'de yayımlanan *Tersi ve Yüzü* adlı deneme kitabından sonraki ilk bireysel telif eseridir. Üzerinde birkaç yıl çalıştığı ilk romanı *Yabancı*'nın yayımlandığı 1942'de, saçma duygusunu ortaya koyduğu *Sisifos Söyleni* (*Le Mythe de Sisyphe*) adlı çarpıcı felsefi denemesi de yayımlanır. *Yanlışlık* (*Le Malentendu*) adını taşıyan ikinci oyunu 1944'te, *Sıkıyönetim* (*L'État de siège*) 1948'de

1 Türkçede saçma, uyumsuz gibi sözcüklerle karşılık bulan bu kavram, Türk Dil Kurumu'na göre "absürt" olarak yazılmalıdır. Fakat çalışmada, Camus'nün kullanımı esas alınarak bu düşünsel kavramın "absurde" sözcüğüyle ifade edilmesi uygun görülmüştür.

ve *Adiller* (*Les justes*) 1949’da sahnelenir. Camus, bu telif oyunlarının dışında William Faulkner’ın *Requiem for a Nun* adlı eserinden uyarladığı *Requiem pour une nonne* (1956) ve Dostoyevski’nin aynı adlı romanından uyarladığı *Ecinniler* (*Les Possédés*, 1959) başta olmak üzere belirli sayıda uyarlama oyuna da imza atar. Neredeyse tüm oyunlarında “insanın saçma bir durum içinde bulunduğu ve anlamsız, amaçsız bir yaşam etkinliğine mahkum olduğu düşüncesinden yola çıkarak, insanın saçma özgürlük içinde takınabileceği olumlu ya da olumsuz tavırları sorun olarak alır; varoluşsal gerçeğin değişik görünüş biçimleri olarak delilik, adam öldürme ve intihar gibi sınırta nıma z coşkular dan doğ an tepkisel eylemleri işler” (Çalışlar 110). Varoluşçu düşüncenin uzantısında saçma ve başkaldır ıyı oda ğına alır. Bu çalışmada Camus’nün *Caligula* adını taşıyan ilk oyunu hem felsefenin hem de edebiyatın alanına giren varoluşçuluk ve varoluşsal izlekler bakımından inceleme konusu yapılacaktır.

### **Tarih, Felsefe ve Edebiyatın Kesişiminde Bir Yapıt: *Caligula***

Camus’nün 1938’de ilk taslağını kaleme aldığı *Caligula*’nın nihai metni, bu tarihten ancak altı yıl sonra, 1944’te, Paris’te Gallimard Yayınevi (Éditions Gallimard) tarafından yayımlanır. Oyunun ilk sahne yapımı ise 1945 Eylül’ünde Hébertot Tiyatrosu (Théâtre Hébertot)’nca yine Paris’te gerçekleştirilir. Başrolünde Gerard Philipe’in bulunduğu bu ilk yapımın ardından pek çok kez sahneye konulan oyun, Türkiye’de ilk kez 4 Ekim 1960’ta Mahir Canova’nın rejisörlüğünde Ankara Devlet Tiyatrosunda sahnelenir. Yeni Sahne’de gerçekleşen bu yapımın oyuncular ı arasında Kartal Tibet, Handan Uran Ertuğrul gibi isimler yer alır.

*Caligula*, konusunu tarihten alan bir oyundur. Eserin esinlendiği kaynak, daha çok Caligula takma adıyla tanınan, MS 37-41 yılları arasında hüküm sürmüş üçüncü Roma imparatoru Gaius Julius Caesar Augustus Germanicus’tur. Onun tarih sahnesindeki dört yıllık imparatorluk serüveni, muhafızları tarafından öldürülmesiyle son bulmuştur. Özellikle korku kültürü ve baskı ile ahlaka ve geleneğe aykırı pek çok eylemde bulunan bu sıra dışı imparatorun Romalı tarihçi ve

biyografi yazarı Gaius Suetonius Tranquillus'un kaleminden dökülen ifadesi, Camus'nün oyundaki çıkış noktasını oluşturur. Suetonius, "Roma'nın Julius Caesar'dan başlayarak on iki imparatorunun yaşamını o günün toplumsal ve siyasal olaylarıyla bağlantı kurarak anlat[tığı]" *De Vitis Duodecim Caesarum* (On İki Caesar'ın Yaşamı) adlı on iki kitaplık yapıtının dördüncü kitabını Caligula'ya ayırır (13). "25 Eylül 1945 günlü Le Figaro gazetesinin yazdığına göre Camus, piyesinde hiçbir şeyi uydurmadığını ve piyese hiçbir şey eklememiş bulunduğunu, yalnızca Suetonius'un anlattığı olayları olduğu gibi verdiğini söyle[r]" (Cruickshank 250). Ancak tarihsel malzemeyi kendi yorumuyla birleştirme yoluna giden Camus, Caligula'yı kendi felsefesi için bir araca dönüştürerek oluşturur (Strauss 166). Bu bağlamda, onun gayriahlaki, acımasız ve savurgan bir yönetici olarak kurguladığı absurde karakteri Caligula, varoluşçu felsefeye dayalı düşünce ve eylemlerin dramatik düzlemdeki temsilidir.

Kalabalık bir kişi kadrosuna sahip olan *Caligula*, kırkın üzerinde kısa sahneden oluşan dört perdelik bir oyundur. Camus, oyunu Suetonius'un yapıtındaki yirmi dördüncü bölümü esas alarak başlatır. Bu bölümde, enest ilişki yaşadığı kız kardeşlerinden biri olan Drusilla'yı kaybetmenin acısına dayanamayan Caligula'nın "bir gece ansızın sığınacak bir yer ararcasına Roma'dan kaçtı[ğı], Campania'yı hızla geçip Syracusae'ya ulaştı[ğı] ve oradan da saç sakalı uzamış bir halde çabucak geri döndü[ğü]" anlatılır (225). Oyunun birinci perdesi, Caligula'nın bu kısa süreli kaçış ve geri dönüş hadisesine ayrılır. Roma'nın bu kusursuz imparatoru, kayıplara karıştığı üç günün sonunda dalgın ve perişan bir hâlde sarayına geri döner. Drusilla'nın ölümüyle insanın ölüme yazgılı bir varlık olduğu hakikatine eren Caligula, artık bu dünyadan olmayan bir şeye, "ay"a ihtiyaç duymaktadır (Camus, *Caligula* 22). Bu "imkânsız" gereksinim için sadık hizmetkârı Hélicon'un yardımını bekleyen genç adam, cahil saydığı tebaasını da hakikate eriştirmenin düşünüyü kurar. Soylular ve saray idarecisiyle ilk karşılaşmasında bu düşü gerçekleştirmek için işe koyulur. Kendisi ortadan kaybolduğunda hazineye yana kaygılandığını belirten İdareci'ye imparatorluğun iktisadi yapısını yerle bir etme planından söz eder. Bu plana göre "varlık sahibi



bütün Roma yurttaşları çocuklarını mirastan mahrum bırakacaklar ve sahip oldukları malları derhal devlete bağışlayacaklar”dır (Camus, *Caligula* 30). Bu insanlar belli bir sırayla öldürülecek, böylelikle bütün miras devlete kalmış olacaktır. Devlet idaresine ilişkin sert göndermelerin bulunduğu bu sahnede küçük hesaplardan vazgeçip yurttaşları alenen soyma fikrini aktaran *Caligula*’nın derdi, cahile hocalık etmektir. Onun görüşünde “Bu dünyanın bir kıymeti yoktur ve bu hakikati kabullenmeyen özgürlüğüne kavuşamaz” (Camus, *Caligula* 34). *Caesonia*’nın ifadesiyle kendisini Tanrı sayma çılgınlığına kaptıran *Caligula*, imkânsız yeryüzüne indirmek, insanların ölüme teslim olmadığı bir dünyayı mümkün kılmak ister (Camus, *Caligula* 37). Birinci perde, hışımla gonga vurmaya başlayan *Caligula*’nın Roma topraklarında yaşayan tek özgür insanı -kendisini- göstermek için soyluları ve saray üyelerini etrafına topladığı sahneyle kapanır.

İkinci perde açıldığında aradan üç yıl geçmiştir. Bu süreçte *Caligula*’nın türlü eziyetlerine katlanmak zorunda kalan soylular, *Cherea*’nın evinde toplanarak “bu izansız kötülüğe karşı” (Camus, *Caligula* 46) başkaldırıya hazırlanırlar. Ancak *Cherea*, bu çılgın imparatorun karşısında daha makul bir yol tutmak gerektiği düşüncesiyle onları durdurur. *Caligula* ise sıra dışı davranışları ve zalimane kararlarıyla çevresindekilere korku salmaya devam eder. Çok sayıda köleyi azat edip onların yerine soyluları hizmetine alır. “Aklına eser insanları öldürür ya da öldürtür” (Cruikshank 251). Soylularla yemek yediği sırada zeytin çekirdeklerini yanındaki tabağına atmak, et artıklarını masaya tükürmek, parmağıyla dişlerini karıştırmak, kudurmuşçasına kafasını kaşımak, anlattığı hikâyeye masadakilerin katıla katıla gülmesini emretmek gibi kaba ve tuhaf tavırlar sergiler. Soylulardan *Mucius*’un gözleri önünde karısını zapt edip onunla birlikte olur. Saray idarecisine ambarlara derhal kilit vurulmasını, böylelikle imparatorlukta kıtlığa yol açılmasını emreder. İdam cezasının gerekliliğini konu edinen “Adaletin Kılıcı” adında bir eser kaleme alır. Kurduğu genelevin kazancını artırmak için burayı sık ziyaret eden yurttaşların “Halk Kahramanı” nişanı ile ödüllendirilmesini, on iki ay süresince bu nişana layık olamayanların sürgüne gönderilmesini ya da idam edilmesini buyurur. Kendi ifadesiyle, özgür olduğunu kanıtlamak

için elinde fazla imkân yoktur, özgürlüğü başkalarının zararına işler (Camus, Caligula 60).

Oyun içinde gösteri kurgusuyla başlayan üçüncü perdede, kendi tabiriyle cahile hocalık etmeyi sürdüren Caligula, ilkin gülünç bir Venüs kılığında (Camus, Caligula 79) soyluların karşısına çıkar. Amacı tanrıların sırlarını sergileyebilmek ve soyluların gözünü hakikate açabilmektir. Bunun tanrılara sövmek olduğu düşüncesiyle kendisine karşı gelen Scipion'a "[o] sözümona tanrılara, bir insan evladının, eğer canı isterse, onların kıytırık işlerini iki günde öğrenip pek de güzel icra edebileceğini gösterdim" der (Camus, Caligula 85). Ona göre tanrıların katına yükselebilmek için onlar gibi gaddar ve riyakâr olmak yeterlidir. Bu arada Caligula'nın zorbalıkları neticesinde çevresinde biriken nefret topluluğu çığ gibi büyümeye devam eder. Hélicon, hayatının tehlikede olduğunu, başlarında Cherea'nın bulunduğu bir grubun kendisine karşı komplo kurduğunu anlatmaya çalışsa da Caligula, "[b]ilmediğim şey değil beni kimin öldüreceği" (Camus, Caligula 91) diyerek bilinmeyene ("ay"a) dair arzusunu bir kez daha dile getirir. Kendisine kurulan komployu haber vermek için Hélicon'un ardından yanına gelen İhtiyar Soylu'yu da ironik bir dille geri çevirir. Odasında bir başına kaldığında hatalı bir yolda olduğunu sezinlemeye başlasa da kendisine bile isteye seçtiği bu mantık yolundan vazgeçmemenin sözünü verir. Huzuruna çağırttığı komplocu Cherea, onun izlediği mantıkla işinin olmadığını, pek çok Roma yurttaşı gibi yalnızca makul bir hayat yaşamak istediğini belirterek ölümünün herkesin yararına olacağını açıksözlülükle ifade eder. Caligula, komplonun kanıt niteliğindeki tableti ateşte eritir ve korkusuzca karşısında dikilen Cherea'nın canını bağışlar.

Oyunun son perdesi, Caligula'nın canını almaya yönelik yapılan komplo planları ve onun soylulara oynadığı oyunlar üzerine kuruludur. Cherea, bu çılgın imparatoru öldürme planı için Scipion'un yardımını ister; ancak kendisi ve Caligula arasında açıklayamadığı bir benzerlik gören Scipion, bu planın bir parçası olmaktan kaçınır. Cherea-Scipion diyalogunun bitiminde yanlarına gelen Hélicon, Caligula'nın dostlarını bir arada görmeyi dilediği davetin haberini verir. Bu arada muhafızlar, İhtiyar Soylu ve Birinci Soylu'yu silah zoruyla saraya getirir. Komplo

ortaya çıktığı için işkence göreceklerini düşünen korku içindeki bu iki soylu, kendilerini bir anda Caligula’nın dans gösterisinin ortasında bulur. Yine oyun içinde oyun/gösteri kurgusunun öne çıktığı bu sahnede, “[s]ahne gerisindeki perdeye gölge oyunu misali altında dans eteği, başında çiçeklerle Caligula’nın gölgesi düşer; birkaç gülünç dans hareketi yaptıktan sonra gözden kaybolur” (Camus, *Caligula* 111). Caligula’nın bu seferki zorbalığı, çevresindekileri sanatsal bir heyecanı paylaşmaya mecbur kılmasıdır. Kısa bir süre sonra huzuruna başka bir soylu grubunu emreder. Bu yeni grubu başka bir oyuna dâhil ederek kan kusacak kadar hasta olduğu yalanıyla sınamak ister. Üçüncü Soylu Cassius, “onun canını bağışla, benimkini al” diyerek Jüpiter’e yakarınca ikiyüzlülüğünü ortaya çıkarmak için onu hiç düşünmeden ölüme gönderir. Cassius, muhafızlar tarafından zorla götürülürken Caligula, geride kalanları “[v]ebanın boşluğunu dolduruyorum sizler için!” (Camus, *Caligula* 118) diyerek alaya alır. Şairlere haber salarak huzurunda şiir yazıp okumalarını, bu yolla hünerlerini yarıştırmalarını emreder. Genç Scipion ve Metellus’un da muhakkak katılmasını istediği bu yarışmanın sonunda hiçbir şiiri beğenmeyerek şairleri tabletlerini yalaya yalaya huzurundan ayrılmaya zorlar. Kalabalık dağıldığında başından beri her anında yanında olan, her türlü aşırılığına göz yuman sadık âşığı Caesonia’yı boğarak öldürür. Zira onun için mutluluk, “bu sınır tanımaz cürettir” (Camus, *Caligula* 134). Oyunun kapanışında Caligula, bir süredir az çok tahmin ettiği sonu yaşar. Aynanın karşısında imkânsıza (“ay” a) kavuşamamış olmanın acısını duyarak özgürlüğünü sorgularken silahlı komplocular sahne gerisinden gelip onu öldürür. Hiçliğe doğru koşar adım giden çılgın Caligula, bu son nefes anında “yarı gülerek yarı hırlayarak haykırır: Yaşıyorum hâlâ!” (Camus, *Caligula* 136).

### Caligula’da Varoluşsal İzlekler

“Varoluşsal izlekler nedir?” sorusu düşünüldüğünde akıllara Asım Bezirci’nin Sartre’ın *Varoluşçuluk* kitabının Türkçeye çevirisinin ön sözünde yazdığı ve neredeyse tüm varoluşçu felsefeyi özetlediği şu cümlesi gelir: “Weil’e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier’ye

göre umutsuzluk, Hamelin'e göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Wahl'a göre başkaldırış, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'a göre idealizm (düşüncülük), Benda'ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquié'ye göre saçmalık felsefesidir" (7). Bu noktada, çalışmamızın asıl amacının ve çıkış noktasının, hakkında çok sayıda spekülasyon olan ve günümüzde hâlâ ne olduğunun açığa çıkarılması için üzerine pek çok yazı yazılan, bazı kesimlerce kabul edilen, bazı kesimlerce reddedilen "varoluşçu felsefe nedir?" sorusu olmadığını ifade etmek gerekir. Çalışmamız, varoluşçu felsefenin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Albert Camus'nün kaleme almış olduğu *Caligula*'da, varoluşsal izleklerin bir kısmının bazen açık, bazen de örtük bir şekilde ifade edilmiş olan karşılıklarının izini sürmeyi hedeflemektedir. Öncelikle oyun, varoluşçu felsefe içinde bir başkaldırma örneğidir. Oyunun ana karakteri, bu dünyadan olmayan bir şeye, "ay" a ulaşmaya çalışarak içinde yaşadığı dünyanın hakikatine karşı başkaldırır. İçinde bulunulan dünya ıstırap dünyasıdır ve bunca acının varacağı bir son nokta ya da acıya metanetle direnmenin ulaştıracağı kutsal bir amaç söz konusu değildir. Kahramanın olanaksız olana ulaşma isteği, onun başkaldırısını olumsuz bir niteliğe büründürür. Caligula, bir yandan gündelik hayattan kopmuş ve artık sıradan insanların gündelik dertleriyle ilgilendikleri gibi davranamayan, bir yandan da hiçbir insanın ulaşamadığı bir noktaya ulaşarak dünyanın acı hakikatine kavuşan ve artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığı yeni bir kavrayışa sahip olan bir karakterdir. O, Tanrı'yla da derdi olan ve onu bir anlamda suçlayan, bu nedenle de ondan daha güzel bir düzen kuracağına inanan ve Tanrı'nın, bu sonlu dünyada insanları mutsuzluğa mecbur ettiğini düşünen bir kahramandır. Dünyada ölüm varsa bunun bugün ya da yarın gerçekleşmesinin de bir farkı yoktur. Tıpkı Camus'nün *Yabancı*'sındaki Meursault gibi Caligula için ölmek ve öldürmek de anlamını yitirmiştir. Ona göre bu ölümlü dünyada gerçekleştirilen her eylem anlamdan yoksundur; bu nedenle istenildiği şekilde davranılabilir. Koç, bu durumu "[ö]lümün her şeyi yararsız hale getirdiğini fark eden Caligula, saçma'nın/uyumsuzun mantığını şu şekilde kavramıştır: Ölümünden kaçınılamayacağı için yapılan şeylerin bir anlamı yoktur" (11) diyerek açıklar. Caligula, zorbaca bir yönetim sergilemiş ve keyfi kararlar vererek insanları mutsuzluğa sürüklemiştir.

Bu nedenle onun başkaldırısı, olumsuz bir başkaldırı örneği olarak değerlendirilmiştir (Gündoğan 18). Nitekim oyunun son sahnesinde Caligula, ayna karşısında kendi benliğiyle hesaplaşırken “[b]ulamadım ben yolu, varamadım bir yere. Özgürlüğüm özgürlük değilmiş benim” (Camus, *Caligula* 135) diyerek başkaldırısının menfi yanını kendisi de kabullenir.

Varoluşçu felsefenin temel izleklerini bünyesinde barındıran *Caligula*’da irrasyonelite, “hiç” düşüncesi, ölüm ve dünyanın durumu karşısında saçmaya düşme ve en nihayetinde de başkaldırı anlayışı bulunmaktadır. Gündoğan, *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi* kitabında şöyle ifade eder: “Absurde bilince varan, absurde’ün dünyasında bilincini sürdüren ve ondan bütün kaçış yollarını reddeden insan davranışı, bir başkaldırma davranışdır. Absurde’ün insana açacağı tek kapı vardır, o da başkaldırmadır” (103). Bu başkaldırı her tür hükme karşı bir direniştir ve kopuştur. Camus için o, “(...) kendisine eşlik etmesi beklenen boyun eğiştenden de uzaktır” (Sisifos Söyleni 61). İmparator Caligula’nın da olmayacak bir hayale aldanıp onun peşinden gitmesiyle sonuçlanan başkaldırısı bu minvalde değerlendirilmelidir. Gündoğan, bahsi geçen çalışmasında Camus’nün tüm eserlerinden hareketle saçmaya karşı direnmenin üç yolunu umut, intihar ve başkaldırma şeklinde özetler. Caligula gibi despot bir kral, Camus’nün sistemini doğrudan doğruya belirleyen bir örnektir. Çünkü içinde sıkışıp kaldığı dünyanın irrasyonelitesi ve bilincinin apaçıklığı nedeniyle saçmayı fark etmiş olan insan ya umut edecek ya intihar edecek ya da başkaldıracaktır. Umut etmek, insanın dünyaya bir anlam yüklemesi demektir. Eser kahramanlarından Genç Scipion, “[g]üzellik, illa ki saklıdır her insanın yüreğinde. Odur yürüdüğümüz bu yolda bize kuvvet veren. Bir bakışa karşılık odur elimizden tutan, bitap düştüğümüz her an bu hayatta” (Camus, *Caligula* 77) sözleriyle bu dünyaya dayanmanın yolları olduğunu ifade eder. Zaten hayata ümitvar bir bakışla bakılmazsa yaşamaya sabretmenin bir anlamı kalmayacaktır. Yine eser içinde İhtiyar Soylu, “[d]erdi veren tabiat, dermanı da veriyor insana” (Camus, *Caligula* 14) der. Birinci Soylu da genç imparatorun dem vurarak “[t]utuldu ya bir illete, şükür ki her keder fani şu dünyada. Sizler söyleyin, ıstırap

çekebilir misiniz bir yıldan fazla?" (Camus, Caligula 13) cümlesini kurar. Eserde genellikle soyluların bu tür konuşmaları, dünyada her acının geçici olduğuna ilişkin bir ümit barındırmaktadır. Ümit zaten tüm varoluşsal sancuların panzehiri gibidir. Yine Caligula'nın eylemleri karşısında soylu heyeti kendilerini sakinleştirirken yapılacak en doğru şeyin gündelik hayatı kurtarmak olduğunu, yemek yemek gibi bedenî hazlara öncelik vererek güçsüz düşmemeleri gerektiğini birbirlerine öğütlerler. Roma İmparatorluğu'nun aslında kendilerinden ibaret olduğunu ve imparatorluğun güçlü olması için de güzel yiyeceklerle karınlarını doyurmaları gerektiğini ifade ederler. Bu, onların yaşam mücadelelerinde bir kendini koruma ya da umut etme tavrıdır. Bu tavrı, Camus'nün sisteminde kendisine yer bulamaz. Camus'ye göre saçma; irrasyonel olan, yani rasyonel bir anlamı olmayan dünyanın insan ile birleşmesiyle ortaya çıkan bir durumdur ve bir kez saçmaya düşüldü mü artık geri dönüş mümkün değildir. O, *Sisifos Söyleni* adlı çalışmasında bu durumu şöyle ele alır:

(...) [A]ynı zamanda hem alabildiğine açık, hem de fethedilmesi alabildiğine güç olan uyumsuz, bir insanın yaşamına dönüyor, yurdunu yeniden buluyor. Gene de bu sırada, düşünce açık görüşlü çabanın kısır ve kurumuş yolunu bırakabiliyor. Şimdi günlük yaşama giriyor. Adsız kişinin dünyasını yeniden buluyor, ama artık başkaldırısı ve açık görüşlülüğüyle dönüyor buraya. Umut etmeyi bırakmasını öğrendi. Şimdiki zamanın cehennemi, onun ülkesi burasıdır artık. (59)

Bu durumda dünyanın anlamlı kılınması, saçmanın temel bağlantılarından birini ortadan kaldırmaktır. Bu bir matematik hesabında istenilen sonucu çıkarmak için verileri, rakamları değiştirmeye benzer. Bu, bir çözüm değil sadece düzenleme, istenilene göre oldurmadır. Gündoğan'ın ifadesiyle,

(...) [U]mut, bu dünyayı ortadan kaldırıp, onun yerine başka bir dünyayı koymak, absurde'ü ortadan kaldırmak demektir. Umut, absurde'ün unsurlarından birini yok etmeye yönelir. Oysa insan, kendi bulduğu gerçeğe sınıksız bağlı kalmalıdır. Umut ise, bizi geleceğe bağlamak ister. Akli bir kenara atıp, insanı bir ahirete ya da bir Tanrı'ya bağlamak ister. Camus, böyle bir düşüncüyü felsefece intihar diye adlandırır. (77)

İntihar ise, insan bilinci ve dünyanın anlamsızlığı ile ortaya çıkan saçmanın bir tarafı olan insanı ortadan kaldırır ve bu nedenle yine temel bağıntılardan biri olmadığı için tam bir çözüm yolu olduğunu söylemek mümkün değildir. Camus, “[i]ntihar bir yanılmadır. Uyumsuz insanın tüm yapabileceği her şeyi tüketmektir, kendi kendini de tüketmektir” (Sisifos Söyleni 62) der. Gündoğan ise Camus’nün intihar düşüncesini şöyle ifade eder: “(...) fiziksel intihar, bütünüyle insanın bağlı bulunduğu absurde’ün unsurlarından birini, insanı yok ettiği için absurde ortadan kalkar, hayat sona erer. İntihar bundan ötürü, absurde’e başkaldırdığımızı ya da özgür olduğumuzu göstermez, aksine absurde’e boyun eğmemek için hayatı yaşamak zorundayız” (87).

Kendi trajedisi içinde absurde olan insanın durumu İmparator Caligula’nın durumudur. Caligula, hem absurde hem de trajik bir insandır. O, umut sahibi bir insan değildir ve intiharı da savunmamaktadır. Her ne kadar hançerlenerek öldürülmesini tahmin ettiği hâlde karşı koymayışı intihar olarak yorumlansa da o, intiharı seçen biri değildir. Bilinciyle hakikati yakalamış ve bu hakikatin neticesinde düştüğü saçmadan kendince bir çıkış yolu gözlemiştir. Camus, *Sisifos Söyleni*’nde “[b]u uzlaşmazlığın, dünya ile düşüncem arasındaki bu kırılmanın temeli, bu konudaki bilinçliliğim değil de nedir?” (59) sorusuyla bunun bilinçli bir süreç olduğunu imler. Nitekim onun uyumsuz kahramanı, bu sürecin sonunda çıkış yolunu da bir imkânsıza, “ay” a kavuşma ülküsüyle ortaya koyar.

İnsanın bir kez absurde’ün içine düştükten sonra bir daha buradan çıkıp eski “normal”ine dönmesinin ya da gündelik hayatını yaşayan insanlar gibi davranmasının mümkünü yoktur. Gündelik insanın hâli, tavrı, yaşayışı, düşüncüsü de gündeliktir. “[A]bsurde bilinçten uzak olan insan, günübirlik yaşayan ve günübirlik amaçlar peşinde koşan, çocuklarının geleceği ve kendi mesleğiyle ilgilenen insandır. (...) Absurde bilince ulaşıncaya ise bütün bu amaçlar, prensipler ortadan kalkar. Önceden bir anlamı varmış gibi algılanan amaçlar ve prensiplerin hiçbir anlamı olmadıkları görülür. Çünkü mutlak ve gerçek olan tek şey vardır, o da ölümdür” (Gündoğan 100-101).

Umut, intihar ve başkaldırma üçgeni içinde absürde-saçma-uyumsuz insan olarak başkaldıran Caligula'ya gelince, o, kız kardeşi Drusilla'nın ölümü sonrası tuhaf tavırlar takınarak aklını yitirmiş gibi davranmaya başlar. Onun bu hâli, bizi ilk olarak tüm düşünce tarihinin ana konusu olan rasyonel-akıl sahibi insan kabulüne götürür. Ulaşabildiğimiz ilk eserlerden dinî metinlere kadar düşüncenin serüvenine baktığımızda insan rasyonel-akıl sahibi bir varlık olmakla övülmüş ve bu yetisi nedeniyle diğer canlılardan ay(ı)rılmıştır. Bu rasyonel-akıl sahibi varlık, hemen hemen her koşulda akıl yetisinin gerektirdiklerine göre eylemek zorunda bırakılmıştır. Yirminci yüzyılda ise özellikle iki büyük dünya savaşının tüm acılarıyla yüzleşmiş olan insanın sadece akıl sahibi olmasının onu ayrıcalıklı bir duruma getirmeyeceği gerçeği gün yüzüne çıkmıştır. Özellikle "aydınlanma" ve "akıl çağı" vurgusuyla insanların sadece akıl yetisinin ön plana çıkarılması, yirminci yüzyıl insanı açısından popüleritesini büyük oranda kaybetmiştir. Camus, yirminci yüzyıl anti-usçuluğuna ilişkin kendisinin de bu fikre katıldığını ifade etmek adına şu kati cümleyi söyler: "Dünyanın uyumsuz olduğunu söylüyor ve fazlasıyla hızlı gidiyordum. Bu dünya gerçekte usa uygun değil, onun hakkında bütün söyleyebileceğimiz bu" (Sisifos Söyleni 31). Ancak bu düşüncelerinin devamında âdeta kendisiyle çelişerek şu değerlendirmede bulunur:

Usa-aykırının haklarını savunacak insanlar her zaman çıkmıştır. Alçalmış düşünce diyebileceğimiz şeyin geleneği hiçbir zaman canlılığını yitirmedi. Usçuluğun eleştirisi o kadar çok yapıldı ki bir daha yapılması gereksizmiş gibi görünüyor. Bununla birlikte, çağımızda, sanki şimdiye kadar hep önden yürümüş gibi usu sendelemek için türlü yollara başvuran aykırı öğretilerin yeniden doğduklarını görüyoruz. (Sisifos Söyleni 32-33)

Yirminci yüzyılın anlayışına göre, insanı tanımlayan ilk şey onun bilen, akıl sahibi olan bir varlık olması değil, bir "varolan" olmasıdır. Mounier, "[u]sçuluğun unuttuğu temel nokta, usçuluğun ilk günahı işte budur. Usçuluk, bilen tinin varolan bir tin olduğunu unutmuştur (...)" (51) der. Aslında insanın akıl sahibi olmaktan çok daha fazlası olduğuna ilişkin bu kabulün sınırlayıcı ve zorlayıcı bir yanı vardır. Çünkü aklın sınırları içinde kalarak ortaya konulan her tür bilgi denetlenebilir olduğu için kullanışlı ve konforlu bir alan da sunar. Oysa varlığın rasyonel-



akıl sahibi olan yönünü ortadan kaldırmak, aynı zamanda tüm ölçü ve denetleme birimlerini ortadan kaldırmak demektir. Foulque bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Gerçeğin üstündeki bu dünyayı, aklın boş uydurukları gibi karşılayıp bir yana atan varoluşçular ise, şu acı çelişki karşısında kalırlar: Onlar (...) hiçbir ölçü birimi olmadan seçmek zorundadırlar” (51-52). Ancak yine de burada söylenebilecek en genel kabul, insanı rasyonelleştirme eğiliminin varoluş felsefeleri açısından kabul görmeyeceğidir. “Klasik felsefe Varlığı rasyonelleştirmeye ve düşünmeye çalışır. Şüpheliğin ve bilinemezliliğinin pek çok formunun hemfikir olduğu nokta, Varlık sorusuna yanıt bulmanın hiçbir kesin olasılığı olmadığıdır. Varoluşçuluk da bir Varlık felsefesidir, bir kanıtlama ve kabullenme felsefesidir, ve Varlığı rasyonelleştirme ve düşünme girişimini reddeder” (Blackham 152).

Gündoğan ise rasyonel insan fikrinin varoluş felsefesi ile uyuşmayacağını ve insanın dünya ile karşılaşması anının absurde-saçma-uyumsuz olduğunu şu cümlelerle ifade eder: “(...) [g]erek absurde duygusu, gerek bilim ve felsefeyle dünyayı açıklayamama ve gerekse rasyonalizme karşı oluşan tepkiler absurde fikrinin temelini oluşturuyorlar” (73), “İnsan akli ister bilim yoluyla olsun, isterse felsefe yoluyla olsun bu dünyayı anlayamaz, hatta bu dünyanın absurde olduğunu söyler” (69). Bu durumda hem karşılaşılan dünya hem de bu dünya ile karşılaşan insan “absurde-saçma”dır. İnsanın dünyayı akli ile kavrayabileceğine olan kesin inancı ile dünyanın irrasyonelitesi arasındaki uyumsuzluk fikri, onun absurde’ye düştüğü noktadır:

Çünkü absurde, kendi akıyla dünyayı bir bütün olarak kavramak ve açıklamak isteyen ama akli ile denediği dünya arasında bir uçurum ve boşluk olduğunu duyan insanın durumudur. Oysa rasyonalizme göre, özellikle Descartes ile Hegel’in düşüncelerinde dünya anlamlı ve organize bir bütündür. Hegel’e göre dünyayı nasıl görmek isterseniz, dünya size öyle görünür ve akli olan gerçek, gerçek olan da aklidir. Camus’ye göre ise, insan dünyaya yabancıdır. Dünyayı anlamlı bir bütün olarak gören ve aklın bu dünyayı kavrayabileceğini iddia eden rasyonalizme karşı oluşan tepkiler, absurde düşüncesine hizmet etmişlerdir (Gündoğan 71-72).

İşte Camus'nün absurdizminin ilgi çekici dramatik temsili Caligula da (Genovese 6) akıl sahibi bir varlık değil, dünyanın çilesi karşısında acı çeken ve bir anlam arayışında olan absurde-saçma insandır. Bu noktada eser bize İmparator Caligula'nın bir ölüm olayı karşısındaki tepkisinin yanı sıra enstet ilişki içerisinde olduğu kişinin ölümü üzerine bu şekilde değiştiğini, yani aslında onu bu derece sarsan duygunun bir yandan da aşk duygusu olduğunu ifade etmektedir. Bu ölüm olayı sonrası, Caligula'nın yaşadığı acı ile baş edememesi nedeniyle bu şekilde davrandığına neredeyse emin olan soyluların düşüncesine Hélicon isimli kahraman farklı bir bakış açısı getirir ve Caligula'nın bu davranışlarının ardında yatan gerçek sebebin, somut olayla ilişkili olmakla birlikte bu olaydan tamamen bağımsız da olabileceğini sorgular. O,

İnsan seçim yaptığını sanır, oysa asıl seçilen kendisidir. Caligula'mızın yüreği gamlı fakat belki kendisi dahi bihaber sebebinden! Tutunacak dal bulamayınca çareyi kaçıp gitmekte bulmuş olabilir pekâlâ. Yerinde biz olsak aynısını yapmaz mıydık? Uzağa gitmenize lüzum yok, kendimden örnek vereyim, babamı seçmek elimde olsaydı, bu dünyaya gelmezdim. (Camus, Caligula 16)

diyerek bu dünyaya isteğimiz ve seçim hakkımız olmadan atılışımıza ilişkin varoluşsal sorunu ele alır. Scipion ise benzer minvalde şu cümleyi kurar: "Nasıl seçim yaparım ıstırabım bir değilken? (...) Her şeyi anlamakmış benim felaketim" (Camus, Caligula 106). Nitekim Caligula'nın ıstırabı, soyluların düşündüklerinin aksine yalnızca sevdiğinin ölümüyle ilgili değildir. Bu dünyada her şey, insan için üzüntü kaynağı olabilir. O, düştüğü bu saçma boşluğun aslında onu bir hakikate kavuşturduğunun ve bu hakikatin de "hiç" olduğunun farkındadır. Caligula ortadan kaybolduğunda sarayın bir odasında toplanan soylu yurttaşların telaşlı konuşmalarından bu "hiç" üzerine ilk düşünceleri yakalarız. Örneğin, Caligula'yı saraydan ayrılırken gördüğünü söyleyen Birinci Soylu, "(...) neyin var diye" sorduğunu ve onun da kendisine cevap olarak "hiç" dediğini iletir (Camus, Caligula 12). Yani eser, aslında bir "hiç"ten hareketle başlar. Caligula, her şeyin nihayetinde "hiç" olduğunu ifade eder: "Sanırlar ki, sevdiği günün birinde ölünce acılara boğulur insan; oysa hiçtir öylesi gerçek acının

yanında. Kederin de gün gelip yürekten silindiğini görmektir asıl insana kan kusturan, gerçek acı budur bu dünyada. Acının dahi bir anlamı yok” (Camus, Caligula 133). Camus düşüncesinde “hiç” kavramının yeri önemlidir. Zira bu, absürde-saçma ya da uyumsuzluğun ilk göstergesidir:

Kimi durumlarda neler düşündüğü konusunda bir soruya kişinin “hiç” yanıtını vermesi bir yapmacık olabilir. Sevilen yaratıklar bunu iyi bilirler. Ama bu yanıt içtense, boşluğun çok şeyler anlattığı, günlük devinimler zincirinin koptuğu, yüreğin kendisini yeniden düğümleyecek halkayı arayıp da bir türlü bulamadığı şu garip tinsel durumu belirtiyorsa, o zaman uyumsuzluğun ilk belirtisi gibidir. (Sisifos Söyleni 24)

Yine soyluların kendi aralarındaki konuşmalarında Caligula’nın bir genç olarak arzu ya da tutkuyla hareket ettiğinin, bu hâllerinin müsebbibinin karaciğer ya da başka türden bir bedenî hastalık değil de ruhunda yanmakta olan bir ateş olduğunun üzerinde durulur. Öyle ki bu bedenî bir hastalık olsaydı onu çözenin daha kolay olacağı, ancak ruhundaki bu gizli hastalığın onu içten içe yakacağı ifade edilir. Bu durumda suçlanan, sanatla içli dışlı olan genç Caligula’nın hassas ruhudur. Drusilla’nın ölümünün ardından saraydan çıkıp giden Caligula için Cherea’nın yorumu “[f]azla düşkün çocuktan edebiyata” (Camus, Caligula 17) olur. Ardından da ekler: “Sanatçı bir imparatorla uğraşacak halimiz yok!” (Camus, Caligula 17). Onun bu sözleri, edebiyatın ya da diğer sanat dallarının insanı nahiflettiği ve neticede dünyanın acılarıyla baş edemeyecek duruma düşürdüğü düşüncesinin ifadesidir. Cherea’ya ve onu destekleyen diğer soylulara göre sanata düşkün bir yöneticinin mevkiisine uygun bir tavır geliştirmesi güçtür. Varoluşçu felsefeyle ilgili temel eleştirilerden biri, bu felsefe üzerine düşünen kişilerin edebiyat, sanat ya da psikoloji ile ilgilenmiş olmalarıdır. Çoğu varoluşçunun gerçek anlamda felsefe ile uğraşmayıp sadece kişisel bazı durum ve olaylardan hareketle felsefe olamayacak bir alan geliştirdiği ifade edilir. Oyunları ve romanlarıyla yazın dünyasında dikkate değer bir yeri olan Albert Camus’nün bu konuya ilişkin bir serzenişini Barrett şöyle aktarır: “Varoluşçuluk reddedilmişti; hem de genellikle hiç incelenmeden, bir duyumsuzluk

veya sırf 'psikoloji yapmak' olarak, bir edebiyat akımı olarak, savaş sonrasının hayal kırıklığı, nihilizm ve benzeri bir şey olarak" (14).

Camus'nün sanatçı ruhu nedeniyle olumsuzlanan genç Caligula'sının, bir süre sonra dalgın ve perişan hâlde sarayına geri döndüğünde etraftakilerin meraklı sorularına hayli hayret uyandıracak cevaplar verdiği görülür. Nerede olduğunu soranlara "[b]aktım her şeye sahibim, bir ay kalmış geriye" (Camus, Caligula 21) diyerek "ay"ı aradığını ve temel hedefinin ona ulaşmak olduğunu söyler. Bu yanıtların üzerine iyice çıldırdığı düşünülen Caligula'ya karşı bakışlar değiştiğinde, o, aklının yerinde olduğunu ancak bir derdi olduğunu ifade ederek "(...) birden içimi bir alev sarıverdi, imkânsızın arzusuyla tutuşuyorum, derdim bu. (...) Yetmez oldu bu dünya bana" (Camus, Caligula 22) der. Burada dünyanın acısıyla baş etmenin ve ona bu hâliyle tahammül etmenin mümkün olmadığı bir an gelmiştir. İşte bütün bir varoluşçu felsefe bu noktadan hareket eder. O, bu dünyanın gerçekleriyle yüz yüze geldiği için saçmaya düşer ve bu baş edilemeyen hakikate başkaldırır. Sevdiğinin ölümünün onun için önemini ise "(...) gözümü açtı beni aya mecbur bırakan bir hakikate" (Camus, Caligula 23) diyerek ifade eder. Caligula acı gerçekliğin içine öylesine düşmüştür ki etrafındaki her şeyin sanal ya da yalan, samimiyetten ve hakikatten tamamen uzak, tıpkı bir görünüş dünyası olduğunu fark etmiştir. Bu anlamda makamı, elbisesi, bedeni, yediği yemeği, taktığı mücevherine kadar her şey anlamını yitirmiştir. O varolmasının acısını varolanların hepsini paranteze alarak ortaya koyar. Onun eriştiği hakikate göre "[i]nsanlar ölmeye mahkûm ve mutsuz yaratıklar"dır (Camus, Caligula 23). İnsanların buna alışmış olarak güzelce yaşayıp gittiğini söyleyen Helicon'a cevabı; "[y]alan o senin gördüğün, etrafımı saran her şey yalan! Ben hakikati görsün istiyorum bu insanlar, hakikati yaşasınlar! Buna gücüm yeter Hélicon, onları hakikate kavuşturabilirim" (Camus, Caligula 23) olur. Scipion'un Caesonia'yla arasında geçen konuşmada sarf ettiği,

Seviyorum onu. Hep iyiliğini gördüm. Cesaret verdi, ayağa kaldırdı beni her düştüğümde. Sözleri kazındı aklıma. Derdi ki bana, "Kolay değildir hayat ama mümkündür teselli bulmak sanatta, inançta, insanları sevmekte." Derdi ki hep, "Can yakmaktır insana mahsus yegâne günah." Adil bir insan olma arzusu. (Camus, Caligula 27)

cümleleri de gösterir ki Caligula özü itibarıyla kötü bir insan değildir. Onun despotik ve zalim bir yönetim anlayışı benimsemesinin ve buna göre davranmasının asıl sebebi, yaşadığı varoluşsal sancıdır. İnsanların ölüme yazgılı olduğu dünyanın anlamsızlığını idrak eden Caligula, gaddar ve keyfi şiddet içeren bir kampanya yürüterek tebaasını da absurde’ün ayırđına varmaya zorlar (Richardson 74). Aslında uyguladığı katı idareyle insanlar üzerinde şok etkisi yaratarak onlara hayatlarının ne denli yapay ve absurde olduğunu göstermek ister. Böylelikle her bireyi kendi varoluşunu yeniden incelemeye zorlamış olur (Strauss 161). Fakat kendisinin de sonraları kabul edeceği gibi başkaldırma biçimi problemlidir. O, kırılma ya da kopuş anı sonrası varoluşunun acısını gizleyememekte ve olumsuz bir başkaldırı örneği sergilemektedir. Bu noktada Caligula’nın başkaldırısını olumsuz bir başkaldırı olarak niteliyor oluşumuzun temel sebebi, onun başkaldırı düşüncesine aykırı davranmasıyla ilintilidir. Çünkü başkaldırı, bireysel bir acıdan toplumsal birlikteliğe çıkan bir yolu takip eder. Aksi durumda bu yaklaşım, olumsuz başkaldırı olacaktır ve iyiye değil kötüye hizmet edecektir. Camus, *Başkaldıran İnsan* adlı eserinde bu durumu şöyle ifade eder:

İnsanların birbirine bağlılığı başkaldırı edimine dayanır, bu edim de ancak bu uzlaşmada haklılık kazanır. Öyleyse bu bağlılığı yadsımaya ya da yıkmaya kalkan bir başkaldırının aynı anda başkaldırı adını yitirdiğini, gerçekte öldürücü bir boyun eğişle birleştirdiğini söylemek hakkımız. (...) Başkaldırmış düşüncenin gerçek dramı işte o zaman ortaya çıkar. İnsan var olmak için başkaldırmak zorundadır, ama başkaldırının kendi kendinde bulunduğu, insanların üzerinde birleştikçe var olmaya başladıkları sınıra saygı göstermesi gerekir. Öyleyse başkaldırmış düşünce belleksiz edemez; sürekli bir gerilimdir. İlk soyluluğuna bağlı kalıyor mu, yoksa, tam tersine, bıkkınlık ya da çılgınlık yüzünden zorbalık ya da kölelik sarhoşluğu içinde unutup mu onu, yapıtları ve eylemleri içinde onu incelerken, bunu her seferinde söylememiz gerekecek. (32-33)

Caligula, kendisi gibi saçmaya düşmeyen ve gündelik işlerine devam eden sıradan insanları bir türlü anlayamamakta ve onları sürekli eleştirmektedir. Çünkü Camus felsefesinin genel düşüncesi de bir kez yakalanan başkaldırının o noktadan sonra artık kolektif olacağı ya da olması gerektiği yönündedir. O, *Başkaldıran İnsan*’da başkaldırmanın

tüm boyutlarını ele alırken bu noktayı özellikle vurgulayarak şöyle der: “[u]yumsuz deneyimde, acı çekme bireyseldir. Başkaldırı deviniminden sonra, ortak olduğunun bilincine varır, herkesin serüvenidir artık” (33). Caligula da bu beklentidedir ve herkesin bu sıkışmışlıkta ya inkâr ederek günlük hayatına devam etmesi ya da kabul ederek bedelini ödeyecek kadar özgür olması gerektiğini sıklıkla yineler ve bunu yapmayanları da acımasızca eleştirir. Üçüncü perdenin son sahnesinde Cherea, bu eleştirilere karşılık olarak gündelik hayatın gündelik meşguliyetleriyle ilgilenmeye devam etmesinin sebebini şöyle ifade eder:

Çünkü ben yaşamak ve mutlu olmak istiyorum. Anlamsızın ötesinde anlam aramakla bulunacak şeyler değil bunlar. Ben de herkes gibiyim, kimseden farkım yok. Doğrudur, bazen özgürlüğün tadına varabilmek için sonuna kadar, tüm sevdiklerimin ölmesini diliyorum; aile yasalarının, dostluk bağlarının beni arzulamaktan men ettiği kadınları arzuluyorum. (...) Ama ben, doğruyu kendi heveslerime kıymet vermeyemekte buluyorum. Arzularına teslim olmaya, arzularını gerçek kılmaya kalkarsa insanlar, ne bu dünyada yaşamak mümkün olur ne de mutlu olmak. (Camus, Caligula 99-100)

Bu sözleriyle bir değere göre eylediğini vurgulayan Cherea, bu konuda değerlerin boyunduruğu altında olduğunu kabul ettiği gibi bundan duyduğu memnuniyeti de dile getirir. Öte yandan, özellikle artık elde kalan şeyin sadece “hiç” olduğunu düşünen bir yaklaşım için bütün değerler ortadan kalkmış ve hiçbir değer diğerinden farkı kalmamış olur. Bu durum da değer anarşisini doğurur. Bunun yerine değer hiyerarşisiyle kimi değerlerin diğerlerinden daha üstün olduğunu ve mutlak surette korunması gerektiğini ifade etmek gerekecektir. Nitekim yine aynı sahnede Cherea bu kez, “[h]er eylemin aynı değerde olmadığına, bazısının üstün olduğuna inanıyorum” (Camus, Caligula 100) der. Oysa eserin uyumsuz Caligula, bütün değerleri değersizleştirecek yönetim stratejileri belirlemiştir. O, yönetim anlamında tuhaf şeyler yapmaya ve alışılmışın dışına çıkmaya başlar. Mesela amaç hazineyi geliştirmekse bunun için her yol mübahdır düsturuyla uygulamalar yapar. Öylesine çığırından çıkar ki artık kimse ona karşı gelemmez olur. Varlığının acısını yaşadıkça hayatın ilineksel olan tüm yanlarını savurganca tüketmeye meyleder. O, artık adil, alçak gönüllü, merhametli, iyi niyetli olmak gibi erdem ve hasletlerden

uzaktır. Sadece hayatın idamesi için uğraşan insanlara faziletli davranmak zorunda olmaksızın, çoğunlukla zorbaca davranır. Burada artık varoluşun acısı ile ahlaki bir varlık olmaktan uzaklaşmış bir insanla karşılaşılır. Bu insan, tüm tutsaklıklarının bilincinde olan ama umarsızca özgürmüş gibi davranan insandır. Hayatın her alanında yer alan değerler, erdemler, hazlar ve toplumsal bir devam için gereken bilimum şeyler umursanmaz hâle gelince de hem toplumsal hem ahlaki çöküş kaçınılmaz olur. Caligula, “(...) neye yarar akıllara ziyan o gücüm yetmiyorsa güneşi doğudan batırmaya, yetmiyorsa acıları dindirmeye, yetmiyorsa ölümsüz kılmaya insanları?” (Camus, *Caligula* 36) diyerek çaresiz insanı ortaya koyar. Bu nedenle amacının, “göğü denize çalmak, çirkini güzele katmak, kederi neşe kılmak” olduğunu ifade eder (Camus, *Caligula* 37).

Oyunun ikinci perdesinde soylu yurttaşların Caligula’nın bu yönetim anlayışı ve tarzından oldukça rahatsız oldukları bilgisi verilir. Soylu heyeti, bir yandan imparatorluğun temellerini kendileri oluşturduğu için telaşa lüzum olmadığını düşünürken bir yandan da genç imparatoru kolaylıkla idare ettikleri için onun bir an evvel kendisine gelmesinin yararlı olacağına inanırlar. Caligula gibi bir imparatora sahip olmak, önceleri soylular için gururlanma sebebidir. Zira İkinci Soylu’nun ifadesiyle, Caligula, “kusursuz bir imparatordu[r]: vicdanlı ve tecrübesiz” (Camus, *Caligula* 15). Bu düşüncelerle kendilerini sakinleştirmeye gayret etseler de aradan yaklaşık üç yıllık bir zaman dilimi geçmiş ve imparator bu süreçte zulmüne ağır bir şekilde devam etmiştir. Kadınlara göz diken, devlet hazinesini istediği gibi ele geçiren, istediğini öldüren, istediğine zulmeden, yani kendi acısını dindirebilmek için iyi olmaktan değil de kötü olmaktan yana tercihte bulunan ya da bu tercihe zorunlu olarak yönelmiş olan imparator, çevresindekilerde büyük bir kin doğurmuştur. Bu zalim imparatora karşı bir darbe girişiminde bulunmak ve onu öldürmek isteyen soylular bir plan yaparlar. Bu planın nedenini ise imparatorun keyfî davranışlarına olan insani bir kızgınlık değil, toplumsal anlamda yaşanan çöküş ve ahlaki değerlerin ortadan kalkması olarak açıklarlar. Birinci Soylu, bir diyalog esnasında Cherea’ya yönelerek bu hususta şöyle der:

Ben anladım seni Cherea, galiba anladım. Hemfikiriz meselenin özünde, sen de bizler gibi toplumu ayakta tutan temellerin yıkılmak üzere olduğu kanısındasın. Sorunun tabiatı, dostlarım bana hak verecektir, her şeyden evvel ahlakidir bizim nazarımızda. Yuvalarımız dağılmak üzere, kimsede iş ahlakı kalmadı, sapkınlık aldı başını yürüyor bütün yurtta. Erdem bizi yardımına çağırıyor, duymazdan mı geleceğiz bu çağırıcı? (Camus, Caligula 46)

Bir başkaldırı, bütün değerlerin ortadan kaldırılması, yıkılması anlamına gelmemektedir. Bunun değersizlik olarak telakki edilmesi, Camus'nün felsefesinde ulaşmak istediği nokta değildir. Camus, bu konudaki düşüncesini,

Hiçbir şeye inanılmıyorsa, hiçbir şeyin anlamı yoksa, hiçbir değere "evet" diyemiyorsak, her şey olanaklıdır, her şey önemsizdir. Ne evet kalır ne hayır, katil ne haklıdır, ne haksız. Kişi kendini cüzamlıların bakımına adayabileceği gibi, içinde insanlar yakılacak ateşleri de tutuşturabilir. Kötülük ve erdem de birer rastlantı ya da gelip geçici birer istektir. (Başkaldıran İnsan 15)

sözleriyle açıklar. Oyunun sonunda toplumun ahlaki yapısının hızla çürümekte olduğu düşüncesiyle hareket edilerek Caligula öldürülür. O, kendisinin ve eylemlerinin absurde-saçma-uyumsuz olduğunun bilincindedir. Bu bilinçle kendi başkaldırısına uygun olarak yaşamayı ve ölmeyi seçmiştir. Zaten "(...) absurde insan, absurde'lüğün bilincinde olandır" (Gündoğan 91). Yani Caligula'nın böyle kaygısızca ve fütursuzca eylemde bulunmasının sebebi, çıldırmış olması değildir. O, akli başında olan, bilinçli bir başkaldırıdır. O, Tanrı'dan başlayarak her şeye başkaldırır ve bu başkaldırısında sonsuz derecede özgürdür. Üçüncü perdenin ikinci sahnesinde Scipion'a "[m]ahsuru yoksa aramızda kalsın, hükümlerimin sırrı da bu ya! Ben güç yolunda, özgürlük yolunda bir adım öteye gittim, illa suçlayacaklarsa bununla suçlasınlar beni" (Camus, Caligula 85) der. Gündoğan'a göre "[k]endi özgür oluşunun farkına varan yani absurde özgürlüğü tadan bir insanın bu dünyadaki durumunda ve hayatı yaşama biçiminde artık eskisinden farklı bir şekil ortaya çıkar" (101). İşte Caligula'nın yaşadığı şey tam olarak budur. Onun böyle olmasından ne tanrılar ne de insanlar sorumludur. O, absurde'e düşerek de olsa özgürlüğüne kavuşmuştur. Nitekim Kaufmann bu konuda şöyle der:



İnsanın bütün kaçamakları boşunadır: durumundan ne tanrılar sorumludur, ne ilk günah, ne kalıtım ya da çevre; ne soy, ne sınıf ne de anne baba; ne yanlış eğitim, ne dadı, ne öğretmen; ne bir itilim ya da bir eğilim, ne bir karmaşık duygu, ne de bir çocukluk yarası. İnsan özgürdür; ama özgürlüğü Aydınlanmanın görkemli sınırsızlığına benzemez pek; bu özgürlük artık tanrının armağanı değildir. Bir kez daha evrende tek başınadır insan, içinde bulunduğu durumdan sorumlu, aşağılarda kalacak gibi görünmekle birlikte yıldızlara erişebilecek ölçüde özgür. (63)

Caligula, absurde-saçma-uyumsuz olduğunun bilincinde olan ve buradan özgürlüğü çıkaran bir başkaldırandır. O, hiçbir bahanenin ardına sığınmadan tamamen özgür olduğunu ve bu özgürlükle istediği her seçeneğe yönelebileceğini düşünen bir varolan olarak tercihlerinden dolayı eleştirilemeyeceğini düşünür:

Gördün mü bak, mazeretim yok benim, ne bir aşkın gölgesine düştüm ne pişmanlığın acısına kapıldım, günahımın özrü yok. Ama bugün, en sonunda bugün özgürüm hiç olmadığım kadar, kopardım zincirlerimi hatıralardan, seraplardan. (...) Biliyorum her şey fani şu dünyada! Ah, var mı bunu bilmekten ötesi! (Camus, *Caligula* 133)

Ancak Camus’nün düşüncesine baktığımızda Caligula’nın iddia ettiği gibi başkaldırının uçsuz bucaksız bir özgürlüğe çıkmadığına şahitlik ederiz. *Başkaldıran İnsan*’da,

Başkaldırı hiçbir zaman bir tüm özgürlük isteme değildir. Tam tersine, başkaldırı tüm özgürlükten davacıdır. Bir üstün yasaklanmış sınırı aşmasına izin veren sınırsız güce karşı çıkar. Başkaldırmış kişi, genel bir bağımsızlık istemek şöyle dursun, bir insan bulunan her yerde özgürlüğün sınırları olsun ister, bu sınır da her insanın başkaldırı gücüdür. (334-335)

diyen Camus, ardından şöyle ekler: “Başkaldırmış kişi kendisi için belirli bir özgürlük ister kuşkusuz; ama tutarlı bir kişiyse, başkasının varlığını ve özgürlüğünü yok etme hakkını hiçbir durumda istemez. Hiç kimseyi alçaltmaz. Herkes için ister istediği özgürlüğü; yadsıdığını da herkes için yasaklar” (335). Caligula’nın anlayışında ise kendisi ne bir cani ne de gücü eline alan bir zorbadır. O, tanrılığa soyunan bir insan da değildir. Kolayca can alıyor, istediğine istediği gibi davranıyor olmasının nedeni, tanrılık taslamak değildir. Zaten absurde insan,

Tanrı tarafından oluşturulmuş olan dünyanın hükümlerinden kopmuş bir insandır. Gündoğan, Camus'nün absürde insanının Tanrı'dan kopmuş olmasının nedenini şöyle ifade eder:

Onun Tanrısız olması, umutsuz ve yarısız olmasıdır. Tanrısız olduğu için suçsuzdur da. Çünkü onu suçlu bulacak bir efendisi yoktur. Kendisine ait açık ve seçik doğruları vardır. Bu doğrular, ölümün bir son olduğunun bilinmesi, insan için tek gerçek ve hareket noktasının absürde olduğunun farkına varılması, boyun eğilmemesi gereken bir alinyazısına sahip olunması, umutsuzluk ve kötülüktür. Bu doğruları kabul eden, absürde'ü anlayan ama alinyazısına da boyun eğmek istemeyen insan, absürde insandır. (...) Absürde insan, yaşanmaya değmeyecek bir hayatı yaşanır kılmaya çalışan insandır. (91)

Caligula da kendince yaşanmaya değmeyecek olan hayatı yaşanır kılmaya çalışmış ve nihayetinde hiç kimseye bir bedel ödemeyeceği için tüm seçimlerinde bazen gaddarca da olsa özgür davranmıştır. O, içinde yaşadığı dünyanın tüm kaidelerine, toplumun yapısına ve insan ilişkilerine, yani bir insanın dünyaya atıldığı o andan ölüm anına kadar içine düşmüş olduğu tüm pratiklere karşı çıkmış, başkaldırmıştır. Bunu bir tür rekabet amacıyla ya da kafa tutmak için yapmamıştır. Onun rekabeti ne Tanrı'yla ne de insanladır. O, sadece kendi içindeki varoluşsal boşluğu doldurmaya çalışır ve şöyle der: "Hak verirsin ki, güce tapan bir insan pek hazzetmez tanrılarla rekabete girmekten. Eh ben de ne yaptım, bu rekabeti ortadan kaldırdım. O sözümona tanrılara, bir insan evladının, eğer canı isterse, onların o kıytırık işlerini iki günde öğrenip pek de güzel icra edebileceğini gösterdim" (Camus, Caligula 85). Bu anlamda, Caligula'nın başkaldırısı, topyekûn başkaldırı niteliğini taşır. Yani bir çocuğun babasına, bir işçinin patronuna, bir yurttaşın yöneticisine, bir inananın yaratıcısına duyduğu türden bireysel ve spesifik bir başkaldırı değildir. Onun başkaldırısı, içine düşülmüş olan bu dünyanın geçmişte dayatılan ve geleceğe yön veren tüm unsurlarına karşıdır. Caligula için varolmanın acısından varolanın anlamına giden çizgi, absürde-saçma olandan başkaldırmaya giden yoldur. İşte absürde olduğunun bilincine varan bu varolan, bir yerden sonra başkaldırısına uygun davranmazsa kendi içinde mutsuz olacaktır. Onun için dünyanın acı gerçeğinden "ay" hakikatine giden yolculuk, onun aslında mutluluk yolculuğudur. Yoksa içinde ölümün

olduğu dünya, mutsuzluğa doğru ilerlemek zorundadır. Bu durum bile kendi başına sorunludur. Dünyanın içindeki acıya katlanmanın sonu yine mutsuzluk olacaksa insanın anlam arayışının ya da değerlerinin bir önemi yoktur. En başında dediği gibi her şey büyük bir hızla “hiç”e gitmektedir. Bunun önüne geçmek ise insanın kendi özgürlüğünün farkına varıp başkaldırmasıyla mümkün olacaktır. O, ünlü “cogito, ergo sum!-Düşünüyorum, varım” düşüncesini, âdeta bağrarak “[b] aşkaldırıyorum varım” (Gündoğan 112) hâline dönüştürmüştür. Camus, *Başkaldıran İnsan*’da “[g]ündelik acımızda başkaldırı, düşünce düzeyinde, cogito’nun gördüğü işi görür; ilk kesinliktir. Ama bu kesinlik bireyi yalnızlığından çekip alır. İlk değeri bütün insanlar üzerine kuran bir ortak noktadır. Başkaldırıyorum, öyleyse varız” (33) der. Nitekim onun kurgusal alandaki sözcüsü Caligula da oyunun sonunda başkaldırısını mutlulukla ilişkilendirerek Caesonia’ya şöyle diyecektir:

Yaşıyorum, öldürüyorum, yok etmenin muazzam gücüne sahibim. Yaratan’ın gücü koca bir hiç benim gücüm yanında! İşte budur mutlu olmak. Mutluluk budur Caesonia, bu sınır tanımaz cürettir mutluluk, hiç kılmaktır kâinatı, etrafımı sarmış bunca kan bunca nefrettir, eşsiz inzivasıdır kendi hayatına şahit insanoğlunun, cezasız kalmış katilin taşkın neşesidir, nice yaşamları parçalayan ezip geçen bu gaddar mantıktır mutluluk... (Camus, *Caligula* 134)

“Hiç”ten başlayan bu başkaldırı yolculuğu, nihayetinde sınırsız bir özgürlük anlayışıyla mutluluğa erişmiş gibi görünüyor olmakla birlikte imparatorun olumsuz bir başkaldırı örneği sergiliyor oluşu, bu mutluluğu erdemli bir mutluluk anlayışının dışına taşır.

## Sonuç

Albert Camus’nün varoluşçu felsefe, varoluşçu edebiyat ve varoluşçu tiyatro alanlarının içine rahatlıkla dâhil edilebilecek *Caligula*’sı, az sayıda Türkçe kaynakta inceleme konusu yapılmış bir eserdir. Oysa bu eser, hem günümüz felsefe, edebiyat ve tiyatro alanları açısından hem de varoluşçu düşünce açısından dikkate değer bir yere sahiptir. Bu sebeple, çalışmada önce bu tarihsel-yaşam öyküsel oyunun varoluşçu edebiyat ve tiyatro alanındaki yerine değinilmiş, sonrasında varoluşçu felsefe açısından bir değerlendirmesi yapılmıştır. Bu alanların tümü,

kuşkusuz bu makalenin boyutlarını aşacak ölçüde geniş konulara sahiptir. Ancak yine de *hiç, ölüm, absürde-saçma-uyumsuz, umut, ıstırap, hakikat ve başkaldırma* gibi temel varoluşsal izlekler oyundan hareketle ele alınmıştır. Oyunun ana karakteri, bu dünyadan olmayan bir şeye, "ay" a ulaşmaya çalışarak dünyanın hakikatine karşı başkaldırısıyla çarpıcı bir şekilde insanı yüzyıllardır inanageldiği rasyonel varlık oluşundan ve düzenli-yasalı bir dünyanın içinde mutlu yaşadığına olan koşulsuz inancından çekip çıkarmış, aslında onun irrasyonel, acıların da acısı bir dünyaya atılmış bir varolan olduğu düşüncesini ikame etmiştir. İnsan, kendisi hakkındaki bu yeni düşünceye de içinde yaşadığı dünyaya da, geçmişten günümüze getirdiği tüm kabullere de yabancılaştığı bu düzende bir çıkış yolu aramak için tüm düzene başkaldıracaktır. Camus'nün uyumsuz kahramanı Caligula da bir başkaldırı sergilemiş, ancak bu başkaldırı serüvenini bir imkânsız üzerinden gerçekleştirdiği için başarılı olamamış ve onun başkaldırısı, olumsuz bir başkaldırı örneği olarak yazın alanında yerini almıştır.

## Kaynakça

Barrett, William. *İrrasyonel İnsan*. Çeviren Salih Özer, Hece Yayınları, 2016.

Blackham, Harold John. *Altı Varoluşçu Düşünür*. Çeviren Ekin Uşşaklı, Dost Kitabevi, 2005.

Brockett, Oscar G. ve Franklin J. Hildy. *Tiyatro Tarihi*. Çeviren Tufan Göbekçi, Mitos-Boyut Yayınları, 2016.

Camus, Albert. *Sisifos Söyleni*. Çeviren Tahsin Yücel, Can Yayınları, 1997.

Camus, Albert. *Başkaldırın İnsan*. Çeviren Tahsin Yücel, Can Yayınları, 2012.

Camus, Albert. *Caligula*. Çeviren Ayberk Erkay, Can Yayınları, 2020.

Cruickshank, John. *Albert Camus ve Başkaldırma Edebiyatı*. Çeviren Rasih Güran, Zepros Yayınları, 2016.

Çalışlar, Aziz. “Albert Camus”. *Tiyatro Ansiklopedisi*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995, ss. 109-110.

Çalışlar, Aziz. “Varoluşçu Tiyatro”. *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*, Mitos-Boyut Yayınları, 2004, ss. 205-206.

Foulquie, Paul. *Varoluşçunun Varoluşu*. Çeviren Yakup Şahan, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998.

Genovese, Maria K. “Meaningful Meaninglessness: Albert Camus’ Presentation of Absurdism as a Foundation for Goodness”. *Pell Scholars and Senior Theses*, 2010. [https://digitalcommons.salve.edu/pell\\_theses/60](https://digitalcommons.salve.edu/pell_theses/60) (Erişim: 10.04.2022).

Gündoğan, Ali Osman. *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*. Birey Yayıncılık, 1995.

Kaufmann, Walter. *Dostoyevski’den Sartre’a Varoluşçuluk*. Çeviren Akşit Göktürk, DE Yayınevi, 1965.

Koç, Emel. “Albert Camus’nün Saçma Felsefesi: Caligula, Yabancı ve Sisifos Söyleni”. *SOBİDER*, s. 6, 2016, ss. 1-19.

Mounier, Emmanuel. *Varoluş Felsefelerine Giriş*. Çeviren Serdar Rifat Kırkoğlu, Say Yayınları, 2007.

Richardson, Luke. "Sisyphus and Caesar: the opposition of Greece and Rome in Albert Camus' absurd cycle". *Classical Receptions Journal*, Vol 4. Iss. 1 (2012) pp. 66–89. <https://academic.oup.com/crj/article/4/1/66/340709> (Erişim: 10.04.2022).

Sartre, Jean-Paul. *Varoluşçuluk*. Çeviren Asım Bezirci, Say Yayınları, 2009.

Strauss, Walter A. "Albert Camus' Caligula: Ancient Sources and Modern Parallels". *Comparative Litterature*, vol. 3. s. 2. 1951, ss. 160-173. <https://www.jstor.org/stable/1768709> (Erişim: 10.04.2022).

Suetonius. *On İki Caesar'ın Yaşamı*. Çeviren F. Gül Özaktürk, Ü. Fafö Telatar, Doğu Batı Yayınları, 2019.

Şener, Sevdâ. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Dost Kitabevi Yayınları, 2015.

Taner, Haldun vd. "Varoluşçu Tiyatro". *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1966.



# ETNİK ÇADIR-ETNİK KİMLİK: SAVAŞI MERKEZE ALAN TÜRK ROMANI ÖRNEKLEMİNDE\*

## ETHNIC IDENTITY-ETHNIC TENT: IN THE SAMPLE OF TURKISH NOVEL CENTERED ON WAR



### Öz

Etnik kimlik-etnik çadır, bireyin kendisini ötekilerden farklı tanıtmaya veya hâkim ideolojinin bireyi farklı tanımlama çabaları sonucunda ortaya çıkan bir olgudur. Kişinin "ben kimim" sorusuna verdiği yanıt, yalnızca vatandaşı olduğu ülkeye ya da ulusuna veya mensubu bulunduğu ekonomik sınıfa atıfta bulunarak tezahür etmemekte aksine birey, kendine ait farklı birtakım tanımlama biçimlerine de yönelmektedir. Bireyin çocukluk döneminden itibaren üstlendiği roller ve bu rollerle yaşadığı travmalar etnik çadırın nedenidir. Etnik çadır; grup aidiyetinin barnağıdır. Savaşı merkeze alan bütün anlatılarda etnik kökene bağlı çatışma entrik kurgununun çerçevesini oluşturur. Bu bağlamda savaşın hem eylemsel, hem düşünsel, hem de duygusal boyutlarının ele alındığı 10 eser (*Hilal Görününce*, *Aşela*, *Ağlama Tuna*, *Emanet Çeyiz Mübadele İnsanları*, *Bingöl Cepheleleri*, *Soğuk Cennetin Çocukları*, *Paylaşmayan Topraklar*, *Yüzbaşı Selahattin'in Romanı I-II*, *Günbatımı*) politik-psikolojik yorumla ve edebiyat sosyolojisi ilkeleri çerçevesinde incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Etnik kimlik, etnik çadır, savaş, Türk romanı.

### Abstract

Ethnic identity-ethnic tent is a phenomenon that emerges as a result of the efforts of the individual to introduce themselves as different from the others or the efforts of the dominant ideology to define the individual differently. The answer given by the person to the question "who am I" does not only manifest by referring to the country of citizenship or nationality or the economic class to which he/she is a member but, on the contrary, the individual also tends to some different forms of self-identification. The roles that the individual has undertaken since childhood and the traumas experienced due to these roles are the cause of the ethnic tent. Ethnic tent; is the shelter of group belonging. In all narratives centered on war, conflict based on ethnic origin forms the framework of the plot. In this context, 10 works that deal with both the operational, intellectual and emotional dimensions of the war (*Hilal Görününce*, *Aşela*, *Ağlama Tuna*, *Emanet Çeyiz Mübadele İnsanları*, *Bingöl Cepheleleri*, *Soğuk Cennetin Çocukları*, *Paylaşmayan Topraklar*, *Yüzbaşı Selahattin'in Romanı I-II*, *Günbatımı*) has been studied with political-psychological interpretation and within the framework of the principles of sociology of literature.

**Keywords:** Ethnic identity, ethnic tent, war, Turkish novel.

### Ülkü ELİUZ

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Trabzon, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-9921-2916

E-mail: ulkueliuz@ktu.edu.tr

### Emrah SEFEROĞLU

Öğr. Gör. Dr., Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Rize, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-9164-2604

E-mail: emrah.seferoglu@erdogan.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 26.04.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 21.05.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

Eliuz, Ülkü; Seferoğlu, Emrah. "Etnik Çadır-Etnik Kimlik: Savaşı Merkeze Alan Türk Romanı Örneğinde", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 14/27, 061-090.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.513>

\* Çalışma Türk Romanında Savaş (1839-1923) adlı doktora tezinden türetilmiştir.



### Extended Summary

Ethnic identity-ethnic tent is a phenomenon that emerges as a result of the efforts of the individual to introduce themselves as different from the others or the efforts of the dominant ideology to define the individual differently. The answer given by the person to the question "who am I" does not only manifest by referring to the country of citizenship or nationality or the economic class to which he/she is a member but, on the contrary, the individual also tends to some different forms of self-identification.

The roles that the individual has undertaken since childhood and the traumas experienced due to these roles are the cause of the ethnic tent. Ethnic tent; is the shelter of group belonging. In all narratives centered on war, conflict based on ethnic origin forms the framework of the plot. It is not possible to separate individual traumas from the collective memory encoded in the social order. The narratives centered on the war scrutinize the view of the personal memory on the collective memory. The narratives reconstruct the traces of life in the rift that historical events have opened in social consciousness. Living memory establishes complex relationships with history; societal reflections are altered or even erased. However, the formation of cultural memory and the traumas it carries are kept alive in the memory of the individual who has created the society with the reference of history. For this reason, in the social aspect of the war, the "ethnic identity-ethnic tent" both the cause of the war and provides a justification for the oppression that the victor will inflict on the defeated. "Being" and "knowing" from the four dimensions of ethnic identity are aspects of reality reflected in fiction. The de facto dissolution of the Ottoman Empire with the Treaty of Sèvres after the First World War led to the revolt of different ethnic identities within the empire. In the case in which the authority of the government was destroyed and weakened, the Ottoman subjects broke away from their identity of belonging. The liberation struggle of the Turkish Anatolian people reaches its goal with the aim of establishing an ethnic tent with ethnic identity. The understanding of the nation-state that established the Republic of Turkey is the main reason for

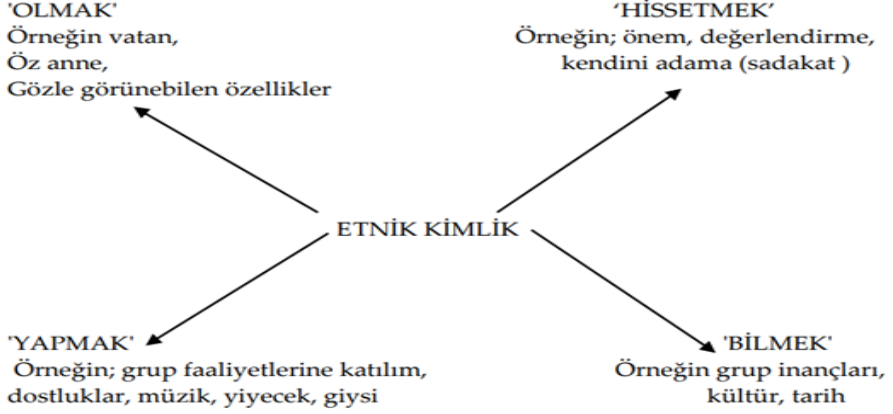
the collapse of the Ottoman Empire. There is a close relationship between artistic sensitivity and textual coding in the formation of national memory. The artist presents how sensitive she/he is to the cultural memory of the society she/he came from and what she/he carries with her/him from this cultural memory, through the texts she/he has produced. Therefore, the concepts of ethnic identity and ethnic tent are shown as the cause of conflicts in dramatic action in works about war. The struggle of the Crimean Turks in the Ottoman-Crimean War, the Turkish-Russian conflicts in the Balkans and the Caucasus as of the Ottoman-Russian War, the activities of Bulgarian and Greek gangs in the Balkan Wars, and the Turkish-Armenian conflicts in Batum, Erzurum, Bayburt, Ardahan, Kars in the First World War form the basis of conflict based on ethnic origin in the works. The ground established by ethnic separation forms the frame case of fictional texts. Identities are formed as a result of the dynamic interaction between the state and society. Identities develop depending on the dialectical relationship of individual-state-society interaction in historical continuity. Ethno-religious origin, which constitutes the core of the collective identity; race, gender, affiliation to a community, etc. constitute a system of belonging to a collectivity that gives the feeling of "unity" or "us" through real and/or imaginary symbols, qualities and experiences that individuals think they have in common. The sense of being a collective is intrinsic to this shared sense of "we". A collective actor not only makes it possible to take a collective action as a result of perceived common interests, but also invites an action. Collective identities take place through the interaction between the sense of "we" and a collective action. Therefore, what is important in the realization of the collective identity is the bond they feel to the society, rather than the feelings and thoughts of the individuals. It is the cultural consciousness created by ethnic identity that provides order, structuring, unity and integrity in the social framework. In the fictional works included in the study, the Muslim-Ottoman identity and the ideal of nationalization in the nation-state building process of the Republic of Turkey change the name and content, transforming into the Turkish identity and nation-state ideal with the ethnic tent created by ethnic origin.

Change expresses a meaning that can be gained through the unity of culture and ideal. While this determination is discussed as the main subject in the works, in the theoretical framework, national identity is not as rational as it is claimed, ethnic identity is not as natural as it seems, and religious identity is not as permanent as it is preached; that is, all three cultural identities take place in the form of "dialogical identification processes. The positive development of social identity, which is socially constructed, develops depending on the religious elements, nationalism, social values, culture and socio-economic factors adopted by the individual in the same direction as the society. Thus, since the society provides the continuity, shaping and change of the social order via its control on the individual through social identities, the social identity has a structure that overlaps with the social structure and thus the social identities of the individuals vary. Ethnic tent; is the shelter of group belonging. In selected narratives that are centered on the war (*Hilal Görününce, Aşela, Ağlama Tuna, Emanet Çeyiz Mübadele İnsanları, Bingöl Cepheleri, Soğuk Cennetin Çocukları, Paylaşılmayan Topraklar, Yüzbaşı Selahattin'in Romanı I-II, Günbatımı*), ethnic conflict forms the framework of the plot.

## Giriş

Savaşlar geçmişte olmuş bitmiş bir olguyu ifade etmez; anakronik değil, çağcıdır. İnsanlığın dününü bugününü ve yarınını kapsar; "uygarlık" , "özgürlük-doğa" ve "iktidar" gibi birbirini kesen üç etmen tarafından şekillendirilir ve toplumsal bağlama şekil verir. Bu bağlamda savaşların temel nedenleri arasında özellikle Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde etnik kimlik yer alır. Etnik kimliğin oluşturduğu etnik çadır ise tarafların konumunda Kurtuluş Savaşı sonuna kadar ki süreçte belirleyici rol üstlenir. Etnik kimliğin de yer aldığı bireylerin yaşadığı travmalar sonucunda toplumun geçirdiği trajediler edebi metinlerle çağının ötesine taşınır. Çalışma savaşın şekillendirdiği yüzyılda Türk toplumunun kimliğiyle var oluş sürecini ele alarak aynı devlete bağlı farklı etnik grupların değişimini görüngenleme amacındadır.

Toplumsal düzende kolektif bellek biçimde kodlanan dizge, bireysel travmaların derinleşmesi ve yaygınlaşması sonucu belirginleşen niteliklerin sürerlilik kazanmasıdır. Birbirinden ayrılmayan hatta bütünleşen bu görüngenlerin durumu, savaş merkeze alan anlatılarda aynı sistematikte oluşturulur; bireysel ve toplumsal bilinçte yarılmalar meydana getiren tarihsel olayların yaşam üzerindeki etkisini aktarır. Küçük tarih/ bireyin tarihi ile büyük tarih/ toplumsal tarih arasındaki çok yönlü ilişkiyi biçimlendiren de bu sistematik bağıdır. Yaşayan bellek tarih ile karmaşık ilişkiler kurar; toplumsal yansımalar değişime uğrar; zaman zaman silinir. Ancak kültürel belleğin inşası ve taşıdığı travmalar, toplumu oluşturan bireyin hafızasında geçmişin referansı ile varlığını devam ettirir. Bu bağlamda savaşın toplumsal görüngenlerinden "etnik kimlik-etnik çadır" şekillenerek hem savaşın sebebi olur; hem de galip çıkanın mağluba uygulayacağı zulümlere haklılık zemini hazırlar. Etnik kimliğin "olmak, yapmak, hissetmek, bilmek" şeklinde dört boyutu vardır; bunlardan "olmak" ve "bilmek" gerçek yaşamdan kurmacaya yansıyan görüngenlerdir:



Resim 1: Etnik Kimliğin Dört Boyutu (Yayak 780)

Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı sonrası Sevr Antlaşması ile birlikte fiilen sona erdirilmesi imparatorluğun içindeki farklı etnik kimliklerin ayaklanmasına neden olur. İktidarın otoritesinin yok olduğu ve güçsüzleştiği durumda Osmanlı tebaası aidiyet kimliğinden koparak ayrışır. Türk Anadolu halkının kurtuluş mücadelesi, etnik kimlikle etnik çadırın tesis edilmesi gayesiyle hedefe ulaşır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu sağlayan ulus devlet anlayışı Osmanlı Devleti'nin yıkılmasının başat nedenidir. Ulusal belleğin şekillenmesinde sanatkâr duyarlılığı ile metinsel kodlamalar arasında sıkı bir ilişki vardır. "Sanatkâr içinden çıktığı toplumun kültürel belleğine ne denli duyarlı olduğunu ve bu kültürel bellekten kendisinde neler taşıdığını, ortaya koyduğu metinlerle sunar" (Durmuş 2). Dolayısıyla etnik kimlik ve etnik çadır kavramları, savaşı konu alan eserlerde dramatik aksiyondaki çatışmaların nedeni olarak gösterilir. Osmanlı-Kırım Savaşı'nda Kırım Türklerinin mücadelesi, Osmanlı-Rus Savaşı itibariyle Balkanlardaki ve Kafkasya'daki Türk-Rus çatışmaları, Balkan Savaşları'nda Bulgar ve Yunan çetecilerin faaliyetleri, I. Dünya Savaşı'nda Batum, Erzurum, Bayburt, Ardahan, Kars Türk-Ermeni çatışmaları eserlerdeki etnik kökene dayalı çatışmanın zeminini inşa eder. Etnik ayrımla kurulan zemin kurgu metinlerin çerçeveye vakasını oluşturur.

Savaş, toplumların tarih boyunca oluşturdukları değer ve hedefleri elde etmek veya korumak için verdikleri eylemsel mücadelenin adıdır. Bu çaba, insanlığın gelişimine bağlı olarak farklı şekiller ve tanımlar kazanarak evrilir. Milletlerin kimlikleri, dünyada kalma mücadelelerinin başat hususudur. Kimlik, çok genel biçimde kendimizi tasavvur etme, yaşama, ilişki kurma, tanınma biçimimiz veyahut kişiler arası ilişki içinde oluşan ve gelişen bir öz imaj, öz bilinç olarak tanımlanır. Phillip Gleason (23), John Locke'tan bu yana kimliğe dair tanımlamaların zihin-beden sorunuyla ilişkili olduğunu, Latince idem (aynı) kökünden geldiğini ve İngilizcede 16. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başladığını belirtir. Hayat dinamiklerinin etkin olarak sorgulandığı savaş dönemleri ise edebiyatın tarih ile yolunun kesiştiği bir arka plan sunar. Farklı sebeplerle gerçekleştirilen kriz ortamı bireylerin ve toplumların bütün ritüellerini, reflekslerini, dengelerini değiştiren sadece bir metin yaratmak ile ilgili olmayan savaş edebiyatı, toplumun hudutlarını belirleyen acı ve bellek eşliğinin aktarıcısı haline gelir.

Tarihî hadiselerin yarattığı sınırları benimseme ve bu sınırların içinde kalma konusunda isteksiz olan sanatkar için tarih, insan varoluşunun nüanslarını bularak onlardan kurgusal bir evren yaratma çabası içinde önemli bir kaynaktır. Tarihin ayrıntılarını görünür kılan bu denklem, tüm sürecin bütüncül algılanmasına olanak tanır. Tarihsel bir dönem ele alınırken tarihsel gerçekliğin sağlanmasının zorunlu olmamasının verdiği imkân ve imtiyazlarla hareket edilerek metin yaratılır.

Sevinç Çokum'un *Hilal Görününce* adlı eseri *Bir Kırım Romanı* alt başlığıyla yayınlanır. Eserde, 1853 ve 1856 yılları arası dönemde Kırım Türklerinin Kırım Savaşı esnasındaki ve sonrasındaki durumu aktarılır. Savaş ve kimlik çerçevesinde kaleme alınan eser, Kırım Türklerinin asimile edilmemeye karşı mücadelesini konu edinir. *Hilal Görününce* romanında kimliğin, kendi oluşun ve öz bilincin geleceğe aktarılmasındaki etkisi belirginleştirilir. Eserde Kırım Türklerinin Moskof ile savaşı merkez konudur ki Moskof ve Türk ayrımı ile Hristiyanlık ve İslam karşıtlığı söyleme taşınır. Müslüman Türk'ün mücadelesini, dinî algı kutsallaştırır:

Evvel zamanlarda han ordusu sefere çıkmak için hilâlin doğuşunu beklemiş. Hilâl göründü mü, o gün sefer için kutlu bir gün sayılıp

yollara düşülmüş... Moskofun üzerine o kutlu günde gidilirmiş (Hilal Görününce, 15).

Hiç şüphesi yoktu; bu adam yalnız pazularıyla değil, yüreği ve imanı ile da güçlü biriydi. Hem nasıl! Şerefi için ölebilir, Kırım için kendini feda edebilirdi. Karşısında bütün bir Kırım Türklüğü duruyordu (Hilal Görününce, 177).

Kitabın ismi ile bütünleşen iman ve hilal kavramları, inancın aidiyetin sembolüdür. İslam'ın sembolü hilal aynı zamanda var olma mücadelesindeki Kırım Türk'ünün yegâne kılavuzudur. Hilalin doğmasıyla başlayan mücadele kimliğin ve kim olduğunun farkındalığı ile devam eder.

Parekh (53), kimliği bireylerden birini diğerlerinden farklı hâle getiren olguları karşılayan kavram olarak açıklar ve "kişisel kimlik ve toplumsal kimlik" şeklinde yakın ilişki içindeki iki boyutundan söz eder. Kişisel kimlik, bireyin mevcut dünyaya yaklaşımı, bu dünyadaki bağlılıkları, inanışları, yeri; toplumsal kimlik, bireyin kendini tanıması ve kendini toplumsal yapının bir parçası konumunda görmesini sağlayan ilişkiler bütünüdür. Romanda kişilerin kimlik oluşumu, kolektif bellek ile toplumsal kimliğe evrilir. Kişilerin bireysel mücadelesi devam etse de geleneğin aktarıcısı Nizam Dede'nin ailesinin ve çevresindekilerin eylemleri aracılığıyla etnik çadır şekillenir.

Zuhal Kuyaş'ın *Aşela* eserinde coğrafya olarak hâlihazırda Türkiye toprakları olmayan bir şehrin ve orada yaşayanların mücadelesini anlatılır. *Aşela*/Ayşe, Batum Türklerinin yüzyıllardır orada olduğu gerçeğinin yansımasıdır. 93 Harbi, Balkan Harbi'nde yaşanan ile aynı özellik gösterse de Batum ahalisinin göç ettiği eserde yer almaz. Kafkas Türklerinin hikâyesinin kurgulandığı roman, Türkçe konuşan, aynı gelenekleri yaşayan ve yaşatan, Anadolu ile organik bağı hiçbir şekilde kopmayan bir toplumun hikâyesidir. İki bölüme ayrılabilen *Aşela* romanında etnik kimlik gündelik yaşamın gelenekselleşen töresi ile verilir. Eserde kişilerin savaş hali bulunmadan yaşadıkları coğrafyadaki vatan algıları aktarılırken savaş ile birlikte ortaya çıkan kolektif toplum bilinci de kişilerin dönüşümü ile aktarılır:

Şu Ruslardan soracak iki hesabım var. Biri şu bükülmeden sızlayan dizim biri de yüreğimdeki evlat acısı... Şu savaş bir başlasa... Hoca

efendi tövbe istiğfar getirdi. Şehidin hesabı mı sorulur Osman Ağa, tövbe de.

Öyle bir sorulur ki Hoca efendi. Yirmi şu kadar senedir o hesabı sormayı beklerim. Tek başıma da sordum Allah'a şükür sordum ama yetmedi. Hele şu harp bir başlasın nasip olursa yakında... yakında...

Savaş olur Osman Ağa savaş olur.

Olsun ya.. olsun bildirelim şunun haddinî.

Yok bu sefer işler senin bildiğin gibi değil.

Osman Ağa bir yerine bir şey batmış gibi sıçradı.

Kim? Ben mi savaşı bilmem? Ayp ettin Mehmet Ağa Kırım seferinde Ömer Paşa'nın yanında kim savaştı? Hiç unutmam o sene Zugdidi'de kışlamıştık.

Mehmet Ağa sözü kesti.

O zaman başkaydı yanımızda İngiliz vardı, Fransız vardı... Şimdi yalnız Osman Ağa yalnız... (Aşela, 38).

Kırım Savaşı'na göndermede bulunan romanda Osmanlı Devleti'nin Rus Savaşı'nda yalnız olduğunu ve bunun sonraki dönemde (Balkan Savaşları ve Birinci Dünya Savaşı) de devam edeceği imlenir. Eserin ilk bölümünde henüz savaş başlamamıştır. Mekân olarak Batum'da geçen olaylar, Osmanlı Devleti'nin asırlarca süren hâkimiyeti neticesinde ortaya çıkan yenilmeyen devlet statüsünün sürdüğünün işaretlerini taşır. İlk bölümde Osmanlı Devleti'nin gücü karşısında Rusların yenilgiye uğrayacağı inancı hâkimken feodal yapıda olan Batum ahalisi savaşta merkezden askerî güç beklemeden kendi adamları ile mücadele eder. Kafkas kültürünün sağlam ve cesur duruşunun diyaloglarla aktarıldığı romanda Batum'un beylerinin savaştan ve malını mülkünü kaybetmekten korkmadıkları, ait oldukları toprak için savaşacakları düşüncesi öncelenir. Toplumsal yönden inşa edilen sosyal kimliğin pozitif anlamda gelişimi bireyin toplumla aynı doğrultuda benimsenen dinî unsurlara, milliyetçiliğe, toplumsal değerlere, kültüre ve sosyo-ekonomik etkenlere bağlı şekilde gelişir. Böylece sosyal kimlikler üzerinden bireyi kontrol eden toplum, düzenin devamlılığını, şekillendirilmesini ve değiştirilmesini sağlar. Toplumsal kimliğin tertibi ile örtüşen bu yapısı, giydirilmiş sosyal kimliklerin



değişkenliğine göre biçimlenir. Sosyal kimlikteki bu değişim, romanda başkişi Aşela çerçevesinde kurgulanır. İlk bölümde bireysel olan kimlik anlayışı, savaşla birlikte etnik kimliğe evrilir; etnik çadırın içinde yer alanlar bulunduğu mekâna sahip çıkmak için eylemlerde bulunur:

Çok mu yaralı var burada? Şehir askerle doluydu.

Hem nasıl bir bilsen bacım. Garipçikler sapır sapır döküldüler.

Hayflanarak başını iki yana sallıyordu.

Dört gün evvel bir muharebe oldu. İki saat ötede. Deveboynu derler, orda. Gavur Moskof kırmış geçirmiş.

Aşela ürküntü ile ona baktı.

Ruslar iki saat ötede mi?

He ya... Burnumuzun dibinde.

Korkmuyor musun?

Zeliha burun kıvırdı.

Ne korkacağım.. İbrahim Ağam bakar bir çaresine. Hem gelmez Erzurum'a Vermeyeceklermiş şehri.

Kim vermeyecekmiş?

Kim olacak askeriye paşaları. Biz burada kalıp şehri savunacağız. Toptan gülleden korkanlar isterse çıkıp gitsin, diye tellal bağirtti.

Neden gitmedinîz?

Bilmem... Hem nereye gideriz bunca insan. Sersefil olunur dediler. Sonra bizim ağalar ilan asmışlar kimse bir yere gitmesin diye. Eşraftır, onların dediği olur. "Malımız canımız memleket yoluna fedadır. Sonuna kadar dövüşeceğiz." dediler artık gitmek olur mu?

Olmaz ya... Olmaz tabii (Aşela, 250).

Savaşı başlayan ve biten bir olgu şekilde gören Aşela ile Erzurum'da cephe ortasındaki norm karakter Zeliha arasındaki şahit olma ile yaşama farkı, savaşı algılama ile ilintilidir. Savaş, kadınların yüzleştiği kimsesizlik, yabancılık, köksüzlük, yersizlik, yönsüzlük ile onları "savrulmuş öznelere" (Eliuz 113) konumuna indirger. Aşela, bey kızı olarak ilk bölümde köklerinden kopartılıp her bakımdan yitime uğrayan, "arka-plan kültüründen hiçbir ses alamayan (...) yaşamın baskıları karşısında bunalan ve bir tavır geliştiremeyen" (Korkmaz 149) konumundadır. Aşela, savaşı cephede verilen mücadeleyi görene

kadar anlayamaz; ait olduğu değerlere, kolektif bilince, etnik kimliğine yıllardır tesis edilen etnik çadırına dönüşle kendisindeki eksiği tamamlar. Zeliha ise savaşmaya ve vatani kurtarma mücadelesine kendi toprağından –Erzurum’dan- devam eder.

Halide Alptekin’in *Ağlama Tuna* adlı romanında Türklerin Balkanlar’dan sürgünü, Balkanlı Türk ailesinin penceresinden yansıtılır. Tarihî kurgusu tamamen Osmanlı’nın Balkanlardaki gerilemesine göre düzenlenen romanda sürgün ve zorunlu göç esnasında kişilerin yaşadıkları, dramatik aksiyonu oluşturur. *Ağlama Tuna* romanında Balkan coğrafyasında Osmanlı-Rus Savaşı ile başlayıp Balkan Savaşları’na kadar gelen süreçte yaşanan çatışmalar etnik kimlik zemininde aktarılır. Kimliğin oluşum sürecinde öznel ve nesnel pek çok unsur etkilidir. Bireyler, kimliğin somut unsurları halindeki dili, dini, tarihi, kökeni, sembelleri, toprağı/ülkeyi, mitleri ya da gelenekleri paylaşarak hem maddi hem manevi gerçekliklere sahip olurlar. Bu öğelerin toplum üyeleri tarafından içselleştirilme sürecinde öznel boyut devreye girer. Kimliğin kişiler tarafından özümsemesi, bireylerin bu unsurların bilincine varmaları ile gerçekleşir. Zira topluluğa ve topluluk değerlerine aidiyet konusunda ortak bilince sahibi olma, kimlik oluşturma süreci için kaçınılmazdır (Erdenir 12). Eserde kişiler, ait oldukları kimliğin farkındadır; göç etmeleri bu bilinçle gerçekleşse de yolda karşılaşacakları durumlar, geçmişin kodlarıyla aktarılır. Var olan savaş ve etnik ayırım dolayısıyla yapılanlar kurgunun şimdisinde olduğu gibi geriye dönüşlerle geçmişten de anlatılır:

-Kadın çocuk demeden tam yirmi beş bin Müslüman katledildi, hepsi parça parça doğrandı bre. Ne dünyada ne Mora’da hiçbir Türk kalmayacak diyerek kan kusmuştu Allahsızlar bre (Ağlama Tuna, 14).

Ya oğul 93 Harbi’nden bahsettin mi? Rusların Ayastefenos’a (Yeşilköy) kadar geldiklerinden...

Hepsinden bahsettim, İngilizlerin bizi muhafazaya bedel olarak Kıbrıs’ı istediklerinden ve bu emellerine eriştiklerinden hepsinden... Sırbistan, Karadağ ve Romanya’nın istiklallerini elde ettiklerinden de...(Ağlama Tuna, 20).

Bulgaristan ve Bosna-Hersek'te de ıslahat yapın demediler mi? Bunların taktikleri böyle. Önce ıslahat ardından işgal... Aha Rus tepemizde 93 Harbi dün oldu. Yeşilköy'e kadar varmadılar mı? (Ağlama Tuna, 37).

"Daha dün oldu" ifadesi, son dönem Osmanlı Savaşları'nın yaşattığı kayıpların toplumsal bilinci etkileme derecesini imler. Romanın tarihî arka planında vurgulanan I. ve II. Meşrutiyet ile I. ve II. Balkan Savaşları dışında bu durumlarla direkt ilişkili pek çok önemli tarihsel vaka da verilir. Başkişi Ağababa'nın birkaç yerde andığı "Mora İsyanı", "93 Harbi" ve "Navarin Baskını" gibi olaylar, anlatılan gelişmeleri hazırlayıcı; Balkanlarda bulunan gayrimüslimler tarafından yapılabileceklere karşı ikaz işlevindedir. Yaşı itibarıyla olanları yaşama, olabilecekleri tahmin etme hatta bilme bakımından ayrıcalığa sahip Ağababa, dükkânına tarihsel sohbetleri dinlemeye gelen torunlarına geçmiş ve öngörülerini aktarır. Başkişinin amacı, yeni kuşağı son derece hassas bu bölge hakkında bilinçlendirmektir. Onun verdiği bilgiler, gerçekleşecek olaylara dair giriş niteliğindedir:

Sen bu makamda niye oturuyorsun hazret? Unutma ki Yunan harbi esnasında Girit'teki asileri tahrik edenler papaz değil miydi? Çetecilerden evvel onlar almadılar mı silahı ellerine ve adaya çıkan on bin Yunan gönüllüsüyle Müslüman halka vahşice davranan köyleri, kasabaları vuranlar kimdi? (Ağlama Tuna, 60).

*Ağlama Tuna*'da Ağababa ailesinin geçmişi ile Osmanlı Devleti'nin son zamanlarındaki tarihî olaylar birlikte anlatılır. Bir ailenin göçü özelinde bir milletin Balkanlar'dan Anadolu'ya kitlesel taşınma öyküsü, yolculuk esnasında zulüm yapan çetecilerin etnik köken ve dinî unsura göre insanların öldürmesi ile sonuçlanır. Başkişi Silistre'den 9 kişiyle çıktığı yolda ailesinden 7 kişiyi kaybederek İstanbul'a ulaşır. Böylece savaş, olumsuzlanarak Balkanlar'da kendi kültürel kodlarıyla asırlarca bulunan ve sonrasında gitmek zorunda kalan Türklerin içine düştüğü durumun görüngülenmesidir:

1877'de Rus askerlerinin işgal ettiği topraklar üzerindeydiler. Kan sel gibi akmış, Tuna'nın rengi kırmızıya dönmüştü. Boğaz boğaza süngü hücumları yapılmış, düşman hatları işgal edilmişti. Gazi Osman Paşa umudunu kaybetmeden yardım kuvvetlerini beklemiş, askerine günde elli gram ekmek, bir avuç bulgur veya pirinç verecek hâle gelmiş olsa da direncinden hiçbir şey kaybetmemişti.

Isınmak için değil yemek pişirmek için dahi odunları kalmamıştı. Ruslar ve onların karıştırmaları üzerine Bulgarlar da Müslüman halka akla gelmedik eziyet ve işkenceler yapmışlar, köyleri basmış, insanları öldürmüş, mal ve ırzlarına saldırmış, gözlerini oymuş, el ve ayaklarını kırmış, dudak ve kulaklarını kesmiş sonra ateşte yakmıştı. İşte Müslüman halkı bu kurtarmak için dayanmıştı Gazi Osman Paşa ve askerleri (Ağlama Tuna, 129).

Kolektif kimliğin özünü oluşturan etnik-dinsel köken; ırk, toplumsal cinsiyet, bir cemaate bağlılık vb. kategoriler, bireylerin ortaklaştıklarını düşündükleri gerçek ve/veya hayali simge, vasıf ve deneyimler üzerinden "bir-lik" veya "biz-lik" duygusunu veren bir birliğe ait olma sistemidir. Bu "biz-lik" duygusunda, kolektif fail olma hissi de içkindir. Kolektif fail, algılanan ortak çıkarlar neticesinde birlikte eylemde bulunmayı mümkün kıldığı gibi eyleme de davet eder. Kolektif kimlikler, "bizlik" duygusu ve kolektif eylem arasındaki etkileşimle yer alır. Dolayısıyla kolektif kimliğin gerçekleşmesinde önemli olan bireylerin duygu düşüncelerinden öte, onların topluma hissettikleri bağlıdır. Toplumsal çerçevede düzen, yapılanma, birlik ve bütünlüğü sağlayan etnik kimlikle oluşturulan kültürel bilinçtir:

Bulgar'ı, Yunan'ı, Sırp'ı artık kımıldanmaya başlamış işittiğime göre. Bunların yeni yaptığı şeyler değil ki. Otuz sene önce Otlukköy'de, Avretalan'da silah ve cephane saklamamış mıydı Bulgar, Balkan'ın eteklerine bre. Demir çemberli katranlı ipler yapmıştı. Bulgar kadınlara süngülü sopalar dağıtmıştı. Halk ne kadar altın, gümüş, para gibi kıymetli eşyası varsa torağa gömmüş, üzerine sebze, yeşillik ekmişti bre.

Doğru dersin unutmamak bunları. Bulgarlar, Pazarcık, Otlukköy ve Filibe'yi basmış, köyleri yakmış, Müslümanları katletmişti (Ağlama Tuna, 74).

Savaşın bireysel öz-yıkımı, toplumsal tahribe evrilir. Etniklik kelimesi statik niteliklere sahip bir kavramdan ziyade dinamik ve değişebilen temel niteliklere sahip algı olarak ele alındığında "nesilden nesile aktarılan bazı kalıcı davranış özellikleriyle tanımlanan ve milletten farklı, kuramsal açıdan bir devletin sınırlarıyla bağlantılı bulunmayan kültürel bir kategoridir" (Erözden 21). Milton Gordon (34), "ben kimim, neyim?" ve "o kimdir, nedir?" sorularıyla bir insanın kendi "halkı"nı tanımlarken diğerleriyle de sınırlar çizdiğini belirtir. Burada diğer etnik

gruplarla ayrılmayı sağlayan ise "ortak geçmişi olduğuna yönelik inanç, ortak dil, din veya kültür gibi değerleri olduğunu farz etme ve ortak bir geleceğe sahip olmak isteyen gruplaşmadır" (Heckmann 83). Eserde, Bulgar, Yunan, Sırp, Rus tanımları aynı zamanda dinî farklılığı da belirtir.

Kemal Yalçın'ın *Emanet Çeyiz: Mübadele İnsanları* eseri, Balkan Türklerinin zorunlu göçlerini, iki yönlü biçimde (Yunanistan'dan Türkiye'ye/ Türkiye'den Yunanistan'a) işler. İki tarafın yaşadığı olumsuz durumlar, doğdukları ve ayrılmak zorunda kaldıkları bölgelere hasret ilk ağızdan duyan ya da bizzat yaşayan kişilerin anlattıkları çerçevesinde aktarılır. *Emanet Çeyiz* adlı eser, *Mübadele İnsanları* alt başlığını taşır. İnsan köklerini, nereye ait olduğunu bilmek ister. Aidiyet, kendi değerlerini, geleneklerini yaşatmak ile ilgilidir. Mübadele, etnik kimliğin ve etnik çadırın önemini ortaya çıkaran "değiş-tokuş" anlamına gelen insanî bir travmadır; sonraki kuşakları sadece bu sebepten dahi kanatır; gidenler, gelenler değişimle acı çekerler. Kim olduğunu, nereye ait olduğunu bilemeyen sonraki nesiller zamana ve mekâna sabitlenirler. Kişiler, etnik çadırda yer alamamanın eksikliğini hissederler; memleketlerinden ve anelerinden bahsederken sürekli arayıştadırlar. Dramatik aksiyonu şekillendiren "yerini bulamayan çeyiz" (s.6) kavramı, bireyin kök salamama sancısını ifade eder:

Köye geldikleri zaman herkesin yüreği acı ile burkuldu. Çünkü Bulgarlar köyde kısa zaman kalmalarına rağmen bütün evlere girip çıkmışlar, evlerde rastladıkları, ihtiyarları, kadınları dövmüşler, onların kulaklarından zorla küpelerini kopararak almışlar, sandıkları kırarak para, altın aramışlardı. İşin en fenası Yörük Mustafa ile kardeşini de dağa kaldırmışlardı (Emanet Çeyiz, 61).

Romanda etnik kimlik, Müslüman Türk köyü; zulmü yapan çeteciler ve çetecilerin elebaşları merkezli kurguya taşınır. Yüzyıllardır aynı coğrafyada yaşayan ve kurgudaki çatışma ortamının yaratan etnik unsurlar Türk kimliğine uzak düşünce yapıları ile yozlaşmış ve yabancılaşmış görünürler (Armağan 37). Böylece bir yerde yaşamak farklılıkları ile hem olumlanır; hem de çetecilerin faaliyetleri dolayısıyla olumsuzlanır:

Vraşno güvenli bir dağ köyüydü. Harp sırasında böyle olaylar oluyordu. Ama biz Yunanlılarla, komşu köylerimizle iyi geçiniyorduk.

Bizim fakir insanlar, Yunanlıların yanında çobanlık, amelelik yapardı. Düşmanlık, ayrılık yoktu. Kimse kimsenin dinine, diline, kilisesine, camisine karışmazdı. Biz fes giyerdik, Rumlar şapka. Onlar Paskalya yapardı, biz Ramazan, Kurban Bayramı. Babamın bir papaz arkadaşı vardı. Arada sırada bizim eve gelirdi. Biz de onun evine giderdik. Arada bir samimiyet vardı. Biz onların düğünlerine giderdik, onlar da bizim düğünlere gelirdi. Ama birbirimizden kız alıp verme yoktu. Rum dostlarımız bizleri korurdu, biz de onları korurduk (Emanet Çeyiz, 196).

Etnik çadının oluşumunda, Osmanlı sisteminde İslam'ın başat etkisinin ve tarihsel deneyimlerinin önemli yeri vardır. Toplumsal yapılaşmada en üst düzeydeki İslamî etkide, dil, ırk ve bölge (teritoryal) farklılık söz konusu değildir: "Ulus-devlet inşa süreci, ümmet ideolojisi yerine 'millet' yapısını, 'irade-i şahadet' yerine 'millî hâkimiyeti' ve 'sultan iradesi' yerine de 'halkın kendi kendini yönetimi' dediğimiz Cumhuriyet rejimine geçmesi tarzında bir seri hukuki, sosyal, siyasî gelişmelerin zaman içinde oluşunu aksettirir" (Türkdoğan 30). Osmanlı İmparatorluğu belli bir dili, kavmi veya toprağı hiçbir zaman kendi sadakatlerinin veya siyasal kimliğinin temeli olarak kabul etmez. Devlet sistemindeki Enderun ve devşirme sistemi de ben ve ötekine dayalı toplumsal kimlik tartışmalarının kaynağı halindedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun kapsayıcı halk kültürüne dayanan, cemaatlere, dinî gruplara kendi grup kimliklerini ifade edecekleri örgütlenmelerini sağlayabilecekleri dinsel-siyasal-toplumsal sistemi oluşturmasına karşılık I. Dünya Savaşı sonrasında milliyetçi hareketlenmelerin yaşanması sonucunda kendi toprakları üzerinde teritoryal devletler kurulur. Osmanlı Devleti'nde halkın savaştan önceki ve savaştan sonraki durumları, Yılmaz Akbulut'un *Bingöl Cepheleleri* adlı romanında hem dinî hem de etnik kökene dayalı aktarılır. Yazar, romanının önsözündeki "Bu romanla harp denen felaketin toplumlar üzerinde yarattığı korkunç etkileri ve harpten sonra insan hayatında meydana gelen çöküntüleri yansıtabildimse kendimi mutlu sayarım" (1) cümlesiyle savaşın bireysel ve toplumsal yıkımını gösterir.

Eserin entrik kurgusu, işgal hâli ve savaş sırasında oluşan kuvvetler dengesindeki bozulma, güçlü tarafından kültürel yıkımla derinleşir:

Rusların esaretinden bir yolunu bularak kaçmayı başaran Mevlut adındaki bir köylü düşmanın Zermek köyü civarında büyük yığınaklar yaptığını ve Zermek'teki evlerin Ruslar tarafından yıkılıp yakıldığını bildirince hepimiz üzülmüştük. Bu köylünün anlattığına göre Ruslar cami ve türbeleri de yakıyorlarmış. Zermek köyünde sadece Şeyh Hacı Yusuf Efendi'nin türbesi kalmış. Rus komutanı bu türbeyi de yıktırmak istemişse de türbeyi hedef alan top ateş almayınca yıktırılmasından vazgeçmiş (Bingöl Cepheleri, 35).

Osmanlı-Rus savaşı itibariyle başlayan ve I. Dünya Savaşı sonrasında Bingöl, Erzurum, Kars, Ardahan bölgesinde başlayan etnik kökene ve dinî kültürel öğelere yapılan saldırılar artar. Romanda uzun yıllar süren mağduriyet psikolojisiyle gerçekleşen kaygı ve korku ortamı anlatılır. Savaşın karşıt tarafları arasındaki mücadeleler tek yönlü değildir. Cephede her iki durumda da ölen insandır. Savaş halinde insanların ölümünü rakamsal olarak ifade edilir. "Çok oluyorsun Moskof uşağı" tabiri düşmanın etnik kökenine dayalı bir söylemdir. Rus ordusu, Kazak Türkünü de barındıran yapıda olsa da askerlerde üst Rus kimliği mevcuttur, kendi etnik yapısının kültürel öz-yıkımla yok edildiğini bilmeyen Kazak asker için Osmanlı askeri düşmandır:

Şam, Halep ve Irak cepheleri tamamen yarılmış, düşman orduları Gaziantep'e kadar ilerlemişlerdi. Malatya'da göze çarpan bir heyecan vardı. Şehirdeki Ermeniler durumdan yararlanarak halkımıza eziyet etmeye başlamıştı. Kendilerine eskiden Ahmet, Mehmet gibi takma isimler veren Ermeniler bu defa gerçek isimlerini kullanarak şehirdeki Müslüman halkın dükkân ve mağazalarını yağma etmeye başladılar (Bingöl Cepheleri, 50).

Ermenilerin I. Dünya Savaşı sonrası "Büyük Ermenistan"ı kurma çabaları; Ermeni çetecilerin faaliyetleriyle birlikte Osmanlı tebaasındaki Ermeni halkın değişimi romanda aktarılır. I. Dünya Savaşı sonrası Osmanlı Devleti'nin parçalanması, iktidar otoritesinin kaybolması ve farklı etnik kökenlere sahip imparatorluk unsurlarının ayaklanması her unsurun etnik çadır oluşumuna neden olur. Çünkü Osmanlı, devlet iktidarını kaybeder. Bireyler ortak kimliklerini, ulusla kurdukları bağlarını (etnisite, din ve laik değerler gibi) farklı hâkim temeller üzerine kurarlar ve var olduğuna inanılan değerlerin farklılıklardan kaynaklandığına konsensüs sağlayabilirler. Bazılarında dinî aidiyet, bazılarında ortak tarih, hukuk veya etnisite ön plana çıkar. Ulusun her

üyesinin aynı içerik üzerinde anlaşamaz; ama tüm bu farklı grupların millet tanımına uymaları için önemli koşul, söz konusu grubun 'belli toprak üzerinde kendisini kültür ortaklığıyla dışa vuran psikolojik bağ' inancının (veya iddiasının) varlığıdır. Osmanlı Devleti'nde bu psikolojik bağ, otoriteye karşı inanç yenilgiler sonrası yok olur:

Diyarbakır havalisindeki halkımıza siz Kürtsünüz, size istiklal vereceğiz, ayrı bir hükümet olacaksınız diye halkımızı tahrik ve aleyhimize isyana teşvik ediyorlardı. Bunun neticesi olarak Diyarbakır'da bir Kürt kulübü açıldı. "Artık Türkleri kovalım, ayrı bir hükümet teşkil edelim" gibi fikirler ileriye sürülmeye başlanmıştı. (...) Şimdi de Doğu ve Güneydoğu illerimizdeki halkımızın arasına girip bu emellerine onlar alet etmeye çalışıyorlardı. Onların Kürt dediği insanlar bu vatanın öz be öz evlatlarıydı Kürt yok Türk vardı. Bir insan Kürtçe konuşmakla Türklüğünden mi olurdu? Her milletin içinde çeşitli dil grupları vardı. Her millette çeşit çeşit diller konuşuluyordu. İçimizde Kürtçe, Zazaca, Farsça, Arapça konuşan halkımız var diye bölünmemiz mi gerekirdi? Hepimiz aynı soydan, aynı ırktan gelen insanlarız. Yılların ihmali bir kısmımızı geri bırakmış, bazılarımıza daha medeni yaşantılar sağlamış ve diğerlerimiz bundan yoksun kalmış olabiliriz. Ama bunlar milletimizi bölmeye parçalamaya götürecek faktörler değildi. Biz bölünüp parçalanacağımıza birlik olup daha güçlü olmanın gereklerine muhtaçken düşman bizi içten çökertmeye yelteniyordu (Bingöl Cepheleri, 52-53).

*Bingöl Cepheleri* eserinde temel olarak savaş kavramını olumsuzlanır. Algı olarak Anadolu halkının çektiği sıkıntılar aktarılırken Anadolu'nun asırlardır oluşan kültürel bellek zeminleri de imlenir.

Eşref Özoltular'ın *Soğuk Cennetin Çocukları* eseri, I. Dünya Savaşı itibarıyla gelişen olayları ele alsa da Erzurum ve çevresindeki Ermeni nüfusunun Osmanlı-Rus savaşı sonrası Türk halkıyla ilişkisinin değişmesi ile başlayan durumunu aktarır. I. Dünya Savaşı, Rus ordusunun Bolşevikler'den önce Ermeni Devleti sözü yüzyıllardır birlikte yaşayan halkı birbirine cephe aldırır. Ermeniler buldukları mahallelerdeki zulmü Taşnak Komitacılarının Rus birliklerinden aldıkları güçle derinleştirir. Savaş durumunda insanların birbirlerine yapamayacakları şey yoktur savı güçlendirilir. Yapılan zulüm, Erzurum'u Ermenistan Devleti'nin 6. büyük şehri olarak gören Ermeni



halkının Osmanlı toplumunda kendilerinin daima ezildiği düşüncesiyle perçinlenir.

*Soğuk Cennetin Çocukları* romanında etnik kimlik ve etnik çadır, Türk-Ermeni-Rus kimlikleri üzerinden biçimlenir. Türk tanımı Azerbaycan Türklerini de içererek kullanılır. Etnik kökene dayalı öz-yıkım; savaşın cephe gerisindeki kültürel yapıyı bozmasının aktarımıdır. Kurgu, etnik kökene dayalı ölme-öldürme eylemleriyle şekillenir:

Küçük de olsa dediğiniz gibi bir ihtimal var. Yalnız tecrübelerime dayanarak söylüyorum bu tür işkenceyi ancak Ermeniler yapabilir, doktor bey. Birliklerimize Rusların düzenli ordularından ziyade dağınık Ermeni çeteleri daha çok zarar veriyor. Yağlı çaputlarla kışlalara saldırmaktan tut, jandarma timlerini tuzağa düşürmeye, küçük birliklere ve sivillere saldırmaya kadar her türlü ihanet ve alçaklığı yapıyorlar. Baskın yaptıkları köyün durumu içler acısı. Talan, yağma, cinayet, tecavüz, işkence dâhil her türlü çirkinliği halka reva görüyorlar. Ölülere bile işkence yapmaya çalıştıklarına tanık oldum. Tahminimize göre bu adam Ermenicilere tuzağa düşürülüp esir düşen askerlerimizden. Sonra bir şekilde kurtulmuş olmalı. Sünnetli ama yine de emin değiliz, gerçeği yalnız Allah biliyor (*Soğuk Cennetin Çocukları*, 24).

Başlangıç itibarıyla Ermeni çete faaliyetlerinden bahsedilir. Onların tehçire kadarki süreçte yaptıkları başat unsurdur. Mevcut coğrafyanın savaş dönemindeki tanıkları ve onların anıları kurguya taşınır. Savaşın bütün gerçekliği özellikle Osmanlı-Türk üzerindeki kültürel yıkımı, Osmanlı Devleti'nin toplumsal çadırının etnik çadıra evrilmesi bağlamında aktarılır. Ermenilerin birleşmesi için dinî ve etnik yapının ulaşabilecek bir amaçla buluşması gerekir. Bu hedef için (Büyük Ermenistan) asırlardır Osmanlı İmparatorluğu unsuru olan halkın etnik kökene bağlı şekilde var ettiği etnik çadır vurgulanarak ulusal bir Ermeni kimliği yaratılmaya çalışılır. Dolayısıyla ulusal bir kimlikten bahsederken "farklılık içinde birlik" idealinin nasıl yapılandırılacağı ve bu oluşum sürecinin tarihsel süreçte nasıl bir dönüşüm geçirdiği ulus devletlerin bugünü ve geleceği açısından önemlidir. Kimliğin içermenin olduğu kadar dışlamanın da ürünü olduğu; etnik grupları öbür gruplardan ayıran şeyin araya konulmuş toplumsal sınırlar olduğu ifade edilir. Bundan dolayı Osmanlı Devleti içerisinde farklı etnik gruplar arasında yer alan toplumsal sınırlar kültürel bir gerçekliktir.

Ulus devlet anlayışında ise, kültürel sınırlar yaratılan üst kimlikle ortadan kalkar:

İki zıt kutba ayrılmış tamamıyla bölünmüş halkta sevgi ve saygıya dayalı sıkı komşuluk ilişkileri tarih olmuş, her iki sınıf arasında şiddetli münakaşalar baş göstermeye kavgalar çıkmaya başlamıştı. Rus ordusuyla birlikte hareket eden Ermenilerin katliamlar yaptıkları söylentisi ve Taşnak Partisi'nin gittikçe artan kışkırtmaları ve nümayişleri kavgaların en büyük sebebiydi. Özellikle Van'ın düşmesi üzerine Ermenilerin korkunç cinayetler işledikleri, tecavüzler gerçekleştirdikleri haberleri bir tarafta sevinçle karışık bir sessizlikle karşılanırken diğer tarafta tam bir infiale neden olmuştu (Soğuk Cennetin Çocukları, 142).

Savaşın yok ediciliği Ermenilerle Türkler arasındaki bütün dengeyi değiştirir. Erzurum-Van vilayetleri 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın başlangıcında Ermenilerin Anadolu'daki faaliyetlerinin en net görüldüğü yer haline gelir. Bölgedeki komite çalışmaları, Ermeni faaliyetlerini olduğu gibi yansıtır. İlk önce Varrak Manastırı'nda kurulan basımevinde hedefler çerçevesinde kitaplar yayımlanır, akabinde komiteler tarafından "Vaspurgan" ve "Van Kartalı" gibi gazeteler çıkarılarak siyasi propaganda için kullanılır. İkinci aşamada, hayır cemiyeti izlenimi veren ve ardından siyasi bir teşekkül haline gelen ve isyan fikirlerinin aşılandığı, organize edildiği dernekler kurulur. Bu dernek ve komitelerin ortak amacı 'Ermenistan'ın bağımsızlığını sağlamak olarak ifade edilir. Bağımsızlığa ulaşma yolunda silahlı eylemleri bir metot olarak benimseyen Ermeniler, bir taraftan merkezî yapılarını güçlendirirken diğer taraftan silah depolarını doldurarak halkın silahlanması gibi meselelerle de yakından ilgilenirler (Kantarıcı 145). Eserin kurgusunda da yer alan tüm politik ve askeri hazırlıklar, Ermenilerin isyan ve ihtilal hareketlerine önemli bir zemin oluşturur ve zamanla büyük ivme kazandırır. Savaş sonrası Ermeni çeteciler, eylemlerini sadece Müslümanlara yönelik planlamaz; aynı zamanda kendilerinden olmayan ırkdaşlarına da yaşam hakkı tanımazlar. "Sözde Ermeni Soykırımı" olarak 24 Nisan 1915 tarihi, eserin kurgusunda aynı tarihte Ermeni çetecilerin Rus askeri gücüyle yaptıkları zulümlerin yer aldığı tarihtir. Taşnaklar kendileri gibi düşünmeyen veya bağımsızlığa giden yolda tasarladıkları planları uygulamaya koymada onlara yardımcı olmayan Ermeni isimleri de öldürmekten çekinmezler. Bunlar

arasında statü bakımından önemli konumdaki Ermeniler de vardır. Özellikle hem hükümetin temsilcisi olarak gösterdiği başarılar, hem de yönetim yanlısı tavır ve üslubu bakımından Taşnakların arzuladığı standartlarda biri olmayı beceremeyen Van Belediye Başkanı Bedros Kapamacıyan, komite liderlerinin hedefi haline gelir. Öncelikle Kapamacıyan'a gözdağı mahiyetinde algılanabilecek bazı provokatif hareketler başlatırlar. Ardından şehrin huzur ve sükûnetini ihlal eden yangınlar çıkarırlar ve bu yangınların sorumlusu da Müslümanları gösterirler. Kapamacıyan ise bunun doğru olmadığını düşündüğünden ve Patrik'e Taşnaklar hakkında olumsuz ifadeler içeren mektuplar yazar.<sup>1</sup>

Eserde savaş sırasında her bireyin aynı değişime uğramadığı, kötüleşmediği etnik kimlikle savunulur. Her farklı etnik bireyin yıkıma ortak olmadığını belirterek hümanist bakış açısıyla iyi insan olma imlenir. Türklerin tehcir zamanı Ermeni komşularını uğurlamaları ve vedalaşmaları, Ermenilerin bir kısmının bu duruma üzülmesi iki taraflı "insan olma" koşuluna örnektir. Etnik, dinî ve ırkî birçok kin ve nefretin birbirine karıştığı kurguda, insanların davranışları Ermeni çeteciler örneğinde olduğu gibi, Müslüman – Hristiyan çatışmasıyla birlikte, Türk ile Ermeni arasındaki şiddeti de gösterir. Bu grupların birbirlerinin ibadet yerleri dâhil, bütün kutsallarını simgeleyen, uygarlığa katkı sunan değerlere zarar verdiği; Ermenilerin Ruslardan aldıkları güçle insanların etnik ve dinî kimliklerinden dolayı, Türkleri yaşadığı topraklardan söküp atarak bir daha geri dönüşünü engellemek için katliamlar yapmayı politikalarının bir parçası olarak gördükleri anlatılır:

Zil zurna sarhoş olan Godayef'in başkanlığında tutuklanan insanlar sille tekme tokat karargâha sevk edilmeye başlandı. Kışlaya vardıklarında ise doğruca hamamın önüne getirildiler. Giydiği üniforma dar geldiğinden göbek kısmı açıkta kalmış şişman hamamcı boğuk ve kalın ses tonuyla "Leş gibi kokuyorsunuz, yıkanacaksınız. Soyunun!" diye bağırdı. Silah zoruyla soyunan insanlar birer birer hamama girmeye başladılar. Dışarıdakiler soyunup sırasını beklerken hamamdakiler ancak sadist ve şeytani fikirlerin ürünü olabilecek akıl ve vicdan sahibi hiçbir insanın kabul etmeyeceği bir dehşetle karşı karşıya kalmanın şokunu yaşıyorlardı.

<sup>1</sup> Daha fazla bilgi için bkz. Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dâhiliye Siyasî (BOA. DH. SYS) 109/2 lef 2/3.

İçeriye saran buhar bulutu içinde hazır kuvvet bekleyen yarı çıplak çeteciler şaşkın ve ürkek haldeki insanlara hemen saldırıp alaşağı ediyorlar, zavallılar daha ne olduklarını anlayamadan yere yatırarak ellerindeki bıçaklarla kurbanlık koyunlar gibi boğazlarından kesiyorlardı. Boğuk çığlıklarını hamamın kurnalarından akan su sesleri bastırmasına rağmen sesleri yine de dışarıda katlini bekleyenler tarafından duyuluyordu. Başlarına gelecek olanı anlayan insanlar çaresizce karşı koymaya çalıştılar. Saldırdılar, direndiler. Fakat hiç kimse silahtan güçlü değildi. Yine kafalar gözler yarıldı, yine vücutlar süngü ve mermilerle tanıştı (Soğuk Cennetin Çocukları, 442).

Erzurum ahalisi erkeklerinin hamama doldurularak öldürülmesi, askeri düzende Rusların işgalinde olan şehirde yapılan savaş suçlarından. Kurgunun savaş döneminde yaşanan trajedilerden oluşması, savaşı merkeze alan romanlarda yer alan gerçek ile kesişimi örneklerindedir. Etnik kökenden dolayı ortaya çıkan işkenceler, önceleri farklı dinî inançlara mensup olanlar arasında olurken etnik temizlik süreçleri yaşanırken, sonraki bölümlerde sadece Türk-Ermeni köken üzerinden "etnik temizlik" uygulamaları gerçekleştiği dile getirilir. 24 Mayıs 1915 tarihinde Osmanlı topraklarında yaşayan Ermenilere savaş nedeniyle tehcir kararı alınıp uygulanmaya başladıktan sonra, Fransa, İngiltere ve Rusya hükümetleri ortak bildiri yayımlar ve Bab-ı Ali'ye açıkça bildirirler: "Müttefik hükümetler, Osmanlı hükümeti mensuplarını ve katliama katılan memurları şahsen sorumlu tutacaktır" (Bektaş 109) Bu bildirim ile bir uluslararası hukuk belgesinde "insanlığa karşı suç" teriminden ilk kez söz edilir.<sup>2</sup> Eserde ise, kurgusal zeminde "insanlık suçunun" Türklere karşı yapıldığı tezi savunulur.

M. Talat Uzunyaylalı'nın *Paylaşılmayan Topraklar* eseri "Tehcirin Arka Yüzü" alt başlığını taşır. Tehcir kelimesinin Ermeni tehciri ile ilişkinleştirilerek Türk halkının, Rus askerinden ve dolayısıyla Ermeni eşkıyalarından dolayı köylerini terk etmesi anlatılır. Yazarın önsözde

2 Gündüz Aktan, "Devletler Hukukuna Göre Ermeni Meselesi" *The Armenian Problem and International Law, Geç Osmanlı Döneminde Ermeniler/Armenians In the Late Ottoman Period*, Editör, Ataöv Türkkaya, TBMM Yayınları, Ankara, 2001. Ermeni Tehcirinin sebepleri için bkz. V. Hamza Bektaş, *Ermeni Soykırım İddiaları ve Gerçekler*, Uludağ Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi, Yayın No: 5, Bursa, 2001'i Ermeni Olayların tarihçesini farklı açıdan değerlendiren görüşler için V. Vahakn N. Dadrian, *The History of the Armenian Genocide*, Berghahn Books, Oxford, 1995. John S. Kirkossian, *The Armenian Genocide, The Young Turks Before the Judgement of History*, Sphinx Press, Madison.

"1914-1922 yıllarında Anadolu başta olmak üzere Osmanlı ülkesinde Müslümanların yaşadıkları felaketlerden bir kesit sunan ve Ermeni tehcirinin arka planını gösteren bu tarihi romanı bitirmiş olmaktan dolayı Allah'a şükrediyorum" (4) ifadeleri sonrasında Ermeni kaynakları ve Türk kaynaklarının metni temellendirdiğinden bahsedilir. Anlatıcı, kar içinde yakılan köylerinden kaçan Anadolu halkının mücadelesiyle dramatik aksiyonu başlatır.

*Paylaşılmayan Topraklar* eserinde merkeze alınan savaş I. Dünya Savaşı esnasında Osmanlı Devleti'nin millet unsurlarının etnik çatışmasını konu edinilir. Ermeni ve Türk halkın yaşadıkları aynı zamanda Rusya'nın askerî faaliyetleri sonucunda mevcut düzenin yıkımı, cephede olmayan sivil ve yerli halka yapılanlar aktarılır. Urus-Moskof kelimeleri, Anadolu'da Rus askerine verilen adlardandır. Ruslar I. Dünya Savaşı'nda Erzurum-Bayburt-Kars-Ardahan ve çevrelerini işgal eder. Kuşatma sırasında bölgedeki gayrimüslim ve Türk olmayan halkın Türklere yaptıkları da Ruslar tarafından görmezden gelinir. Eserde Rus-Ermeni-Türk askerler ve kişiler üzerinden etnik çadırlar imlenir. "Batı Ermenistan" olarak kodlanan bölge, Erzurum ve çevresidir. İntikam taburları, bu bölgede Türk unsurları yok etmek ve kültürel yıkım gerçekleştirmek için kurulur. Çete faaliyetlerinin sonucunda tehcir kaçınılmazdır. Tehcire giden ve intikam için dönen Ermeni bireyler ise, savaşın insanî ve ahlakî değerleri yok etmesinin örneğini gösterirler:

Neyi bekliyorsunuz? Urus yetişsin de çoluk çocuğunuzu kessin mi istiyorsunuz? Yabana mı söylüyorum? Kimse duramaz diyorum size. Kim durur ve ölürse murdar gider, bilesiniz. Yürüyeceğiz, ya kurtulacağız ya da son nefesimizi yürürken vereceğiz. İşte o vakit şehit olacağız" (*Paylaşılmayan Topraklar*, 18).

Ermenilerin etnik ve dinî kökenleri ile birlik oluşturup etnik bir çatı altında var olabilmesi Osmanlı Devleti'nin diğer unsurlarının da bağımsızlık kazanması zemininde inşa edilir. 1878 Osmanlı-Rus Savaşı itibarıyla ve milliyetçilik akımının ulus devlet anlayışını imlemesiyle ortaya çıkan yeni devletler, "Büyük Ermenistan" idealinin savlarını destekler. Etnik kimlik yanında ulusal kimlik de dış gruba ilişkin tutumların oluşumunda önemli bir faktördür.

Vatandaşlığa dayalı ulusal kimlik, temelinde vatandaşlık yer alan ve genel anlamda bir ulus devlete aidiyet ve bağlılık duygularını içeren bir kimliktir. Eserde, Ermeni halkın Osmanlı Devleti'nden aidiyetini ve bağlılığını sonlandırmak için mevcut halkını bir araya toplamak adına etnik köken, din, ideal ve Osmanlı'ya dolayısıyla Türklere düşmanlık algıları ortaya koyulur. Bu algılar neticesinde etnik çadırın zemini oluşturulur:

Ermeniler işlerini hızlandırmıştı. Bayburt ve İspir tarafındaki köy yollarını tutarak Türklerin kaçmalarını engelliyor, yakaladıkları herkesi hunharca katlediyorlardı. (..)

Meydana yaklaştıkça manzara iyice değişti. Ermeniler çarşıdaki tüm dükkânları, hanları, mektepleri, camileri ateşe vermişti. Pencerelerinden ve damlarından ateş ve duman yükselen her biri adeta alevli tandıra dönüşmüş evlerde insanlar yanıyordu. Feryatları, haykırışları ortalığı velveleye vermişti (Paylaşılmayan Topraklar, 137, 140).

Millî, dinî, irki veya etnik grupların hem biyolojik hem de kültürel imhası etnik köken üzerinden yapılır. Burada kastedilen, derhal imha etmekten ziyade, millî bir grubun esaslı yaşam müesseselerini ortadan kaldırmak suretiyle grubun sonunu getirir. Amaç, grubun, siyasî ve sosyal müesseselerini, kültürel varlığını, dilini, dinîni, millî duygularını ve ekonomik varlığını tahrip ederek bireysel güvenliğinin, özgürlüğünün, sağlık ve haysiyetinin, hatta fiziksel bütünlüğünün, yaşamlarının yok edilmesidir. Ermenilerin Türkler üzerindeki bu yıkımının gayesi "Büyük Ermenistan" idealidir. Ermeniler ve Türkler arasındaki yıkım hem kültürel hem de öz-yıkımdır. *Paylaşılmayan Topraklar* ve *Soğuk Cennetin Çocukları* eserleri, Ermeni-Türk etnik kökenleri üzerinden yapılan işkenceleri ve savaş durumunun faillerinin ölümler esnasındaki duruşlarını yansıtır. Gerçekle bağlantılı olarak 1915 olaylarının kurgudaki görünümü anı-roman üzerinden ve çeşitli belgelerle desteklenir.

İlhan Selçuk'un *Yüzbaşı Selahattin'in Romanı* I-II eseri, önsözde de belirtildiği gibi Yüzbaşı Selahattin'in günlükleri çerçevesinde kurgulanır. "Yazar, okurla kurduğu okuma kontratında, metnin kurmaca niteliğini değil, anı olma özelliğini öne çıkarır" (Tunç 265) İki ciltten oluşan romanın birinci cildi, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar ki

dönemi ele alırken; ikinci cilt hayatını savaşlarda geçirmiş bir neferin emekliye ayrıldıktan sonra yaşadığı geçim zorluklarını konu alır.

*Yüzbaşı Selahattin'in Romanı* I-II eserinde etnik kimlik sadece Türklük üzerinden aktarılmaz. Osmanlı Devleti'nin 600 yıl boyunca sahip olduğu topraklarda var olamaması ve imparatorluğun her yönüne Türk töresini yayamaması eleştirilir. Etnik kökenleri farklı imparatorluk unsurlarının değişik konumlarda bulunması ve bu statüko oluşumunda Türklerin alt basamakta yer alması aktarılır:

Rum köyü benim için güzel bir inceleme konusuydu. Bizim köylerin tersine, burası temiz bir şehir manzarası taşıyordu. Kilise çok düzenli çalışıyordu. Papaz, Atina'dan gelmiş üniversite mezunu bir Rum. Akşamları âdeta bir Beyoğlu hayatı vardı. Saz, eğlence, dans. Neşe ve refah... Aralarında iki saat mesafe bulunan Türk köyüyle Rum köyü... Bizimki batıyor, onlarınki çıkıyor (Yüzbaşı Selahattin'in Romanı I, 65).

Rum köyü ile Türk köyü arasındaki fark, etnik kökenin Osmanlı Devleti'ndeki ayrıcalıklı konuma sahip olunması da önemlidir. Osmanlı Devleti son iki yüz yılını savaşlarla geçirdiği için askerliğe sadece Türklerin alınması, erkeklerin askere gittikten sonra cephe gerisinin sefaletle boğuşması, askere alınmayan Türk olmayan unsurların zenginleşmesinin sebebidir:

İstanbul bu tarihte bir mahşer yerini andırıyordu. İngiliz, Fransız, İtalyan, Yunan, Japon, Amerikan ordularından subaylar, neferler ve dünyanın her ulusundan ve dininden insanlar şehri doldurmuştu. Anadolu'nun çeşitli yerlerinden sürülmüş Ermeniler de İstanbul'a dolmuştu. Türkler yenilmişti. Hristiyan azınlıkları Türklere karşı kıskırtanlar savaşı kazanmışlardı. Hristiyanlar galip devletlerin tabii müttefikiydiler. İngiltere elçiliğinde bir Rum-Ermeni şubesi açılmıştı. Rumların istekleri genişti. Trabzon başpiskoposu ve Rumları bir Pontus Devleti kurmak istiyorlardı. Ermeniler Karadeniz'den Akdeniz'e uzanan bir devlet hazırlığı içindeydiler. Bağımsızlık peşinde koşan Arap, Kürt, Rum temsilcileri İstanbul'a dolmuşlardı. Bir evin kapısında "Trabzon Rum İmparatorluğu Temsilciliği, bir başka kapıda Pontus Cumhuriyeti, bir başkasında Kürt Krallığı, biraz ötede Kilikya Ermenileri Temsilciliği, güzel bir konağın girişinde Arnavutlar Birliği gibi levhalarla ve uydurma bayraklara rastlanıyordu. Bunlar yetmezmiş gibi Bolşevik devriminden kaçan Ruslar da şehri doldurmuşlardı. İstanbul'da

aranıp bulunamayan yalnızca Türklüktü (Yüzbaşı Selahattin'in Romanı II, 28-29).

Dağılan imparatorluğun ardından etnik kökenin ve etnik çadırın inşası içindeki Osmanlı toplumu bölünerek yok olur. Anlatıcı eserde Türklüğün geri planda kalmasını I. Dünya Savaşı'na bağlamaz, Türklük zaten Osmanlı Devleti'nde her zaman geri plandadır tezini işler. Yukarıdaki alıntı bir devlet çatısı altında 600 yıl boyunca sağlanamayan kolektif ruhun aktarımıdır.

Mim Kemal Öke'nin 1991 yılında kaleme aldığı *Günbatımı* romanı bir evin içinde aynı dönemde dolayısıyla aynı ahlakî düzenle yetiştirilen çocukların Osmanlı'nın son dönem savaşlarıyla değişen yapısı aktarılır. 1877 yılından 1919 yılına kadar (Osmanlı-Rus Savaşı'ndan Milli Mücadele'nin başlangıcına kadar) ortalama kırk yıllık bir süre geçer. Osmanlı Devleti iç ve dış olayların, çekişmelerin arasında varlığını sürdürme mücadelesi verir. Eserde başlangıçta Balkanlarda yaşamakta olan, ardından Selanik'e göç eden ve daha sonra İstanbul'a göç etmek zorunda kalan bir ailenin dört oğlunun farklı görüşleri sebebiyle farklı yollardan devlet için mücadelelere girişmeleri ve bu sebeple çatışmaları kurgulanır.

*Günbatımı* romanı çokkültürlü toplumda yetişen iki kardeşin birbirinden farklı algılarını yansıtır. Roman, Türk olarak Balkanlarda yer alan manastırda okuyan iki kardeşin Türk olmak ile alınan eğitimin etkisiyle geleneklerinden kopmasını ve kendi oluşunu tamamlayamayan, aynı ailede yetişen iki bireyin çatışmasını işler. Etnik çadır, eserin sonunda olay örgüsünde birleştirici unsuruyla yer alır. Devleti korumak, ait olunan kimliğe sahip çıkmak değerler oluşumunun ilk basamağıdır. Türkler Osmanlı Devleti'nin aslî unsuru olsalar da etnik kökene bağlı saygı, devlet kavramına aidiyet ile gerçekleşir. İktidar gücünü kaybettiği zaman kitlenin kendi gücünü göstermesi ve etnik çadırından olmayı yok sayması, dinî zeminle sağlanır. Türk dışındaki farklı etnik kökene sahip topluluklarda var olan düşünce Türklerin kendi topraklarından gitmeleridir. Bu düşüncenin oluşması Osmanlı Devleti'nin tanıdığı özgürlüklerle ve anti-sömürgeci politikasıyla ilintilidir. Savaşı merkeze alan eserler, bu durumu "eksiklik" şeklinde vurgularlar:



Hayır, sana katılmıyorum iki sebeple, Türk milliyetçiliğinin uyanmasında çıkarımız var. Önce biliyorsunuz bizler ekonomik hayatta diğer unsurların rekabetinden yakınıyoruz. Eğer Türkler de kapitülasyonlara ve büyük güçlerin Osmanlı İmparatorluğu'nu sömürmede kullandıkları yerli işbirlikçilerine karşı bir tepki doğarsa bu yararımıza olur. Türkler ekonomilerinden yabancı tahakkümünü kırdıktan sonra ticareti veya sanayii kendi ellerine alacak değiller ya? Onlar şövalye ruhludurlar. Bu uğraş alanını küçümserler, o zaman ne olacak? Bakacaklar etraflarına ekonomilerini havale etmek için güvenecekleri bir unsur arayacaklardır. Kimdir bu unsur? Adamlar "Biziz" derler.

Bir dakika. Daha ikinci sebebi açıklamadım henüz.

İslamcı Abdülhamit yerine Türk milliyetine dayanan bir iktidar iş başına gelirse Osmanlı'nın yeni yöneticilerinin dikkati Müslüman ülkelerden Orta Asya'ya çevrilecektir. Bu da...

Gerisini ahbabları getirir:

Bu da Filistin'deki tasavvurlarımıza karşı çıkmamaları demek olacaktır!..." (Günbatımı, 110).

*Günbatımı* ve *Yüzbaşı Selahattin'in Romanı* eserlerinde dünyadaki bütün Türk milletlerinin tek bir çatı altında birleşmesi gerektiği vurgulanır. Kafkasya ve Orta Asya'daki akraba topluluklarla birleşmenin etnik çadırı tamamlayarak büyük güç yaratacağının altını çizilir. *Günbatımı*'nda Osmanlılık ile Milliyetçilik arasındaki ayrım, etnik kökenle oluşan ulus inşasının ve millî kimlik algısının başlangıcıdır:

Anlamıyorsunuz, kardeşim. Sen dedin ki biz Osmanlı'dan önce İslam'ı aldık. Ben de diyorum ki o Osmanlı'dan evvel İslam olan biz değil, Araplardı. Biz peygamberimizin doğumunda yüzlerce sene önce devletler kuran bir kavimiz. "Tarih-i Âlem bunları anlatıyor. Biz İslamiyet'ten evvel de devletler tesis etmişiz. Ama Osmanlı'nın muhtelif unsurlarından teşekkülü sonucunda biz aslen ne olduğumuzu unutmuşuz. İslam ile kendimizi bir ümmetin parçaları olarak görmüşüz. Bunlar kadar önemli olan bir gerçek var ki biz kadim bir tarihe malik bir milletiz.

Şükrü:

Yani biz diyerek Türklüğü kastediyorsun değil mi?

Pek tabii. Necip Arap kavmi diye kasılan bize "etrak bi idrak" diyerek tavra atan Araplar henüz bedeviyette iken biz Orta Asya'da

devletler teşekkül edip kendimizce idare usulleri başlatmışız. Ama dediğim sebeple şimdi bunları unutmuşuz (Günbatımı, 139).

Alıntıda ulus kimlik oluşumun temellerinden bahsedilir. Osmanlı ve İslamiyet'ten önce var olan Türk kimliğinin tarihi şahsiyetini imlenir. İslamiyet'in Arap kültürünü yansıttığını, Türklerin ise dinîni yaşamak için Arap kültürüne ihtiyacı bulunmadığını aktarılır. Etnik kimlik, dinsel aidiyetten daha çok öne çıkarılır. Böylece ulus devlet anlayışının Osmanlı Devleti'nin son döneminde yaşayan gençlerdeki yansıması gösterilir:

Cemal Paşa sorar:

Niye yaptığınız Ermeni komitacıardan ne farkı var? Aynı şartlarda medeni dediğini Avrupa ne yapardı? Biz hiç olmazsa tehcir ettik. Kendi selametleri için... Ya idam hem de topluca ya da tehcir? Kararınızı verin hangisi?

Siyonistlerin diyeceği bir şey yoktur.

Merhamet istiyorsunuz. Ya siz, siz bize dört cephede çarpışan Osmanlı'ya merhamet ettiniz mi? İçimizden yıkmaya kalktınız bizi. Bilmiyorum sanmayın. Avrupa'da arkadaşlarınız Ermenilerle iş birliği yapıyor. Bu sonucu aleyhimize bir şer cephesi kurmadan düşünecektiniz (Günbatımı, 399).

24 Nisan 1915 Ermeni tehcirinin savunulması *Günbatımı* eserinde de işlenir. Ermeniler'in yaptıklarının görmezden gelinmesine Avrupalı devletlerin dinî aidiyetle Ermenileri savunmaları eleştirilir. Kolektif ruhun çökmesi, her bir farklılığı daha da kutuplaştırır. Ayrışma ve çözülme durumunda mücadelenin haklılığı için etnik kökene dayalı savunma ve ötekiye saldırma ölen ve öldüren için haklı olma zeminini sağlar. Ölen kimliği için ölüren öldüren de kimliği için öldürür.

## Sonuç

Kimlikler, devlet-toplum arasındaki dinamik etkileşim sonucunda oluşur. Kimlikler birey-devlet-toplum etkileşiminin tarihsel süreklilik içindeki diyalektik ilişkisine bağlı biçimde gelişir. Çalışmada yer alan kurgu eserlerde Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus-devlet inşa sürecindeki, Müslüman- Osmanlı kimliği ve uluslaşma ideali ad ve içerik değiştirerek etnik kökenle oluşturulan etnik çadıyla Türk

kimliği ve ulus-devlet idealine dönüşür. Değişim kültür ve ülkü birliği yoluyla kazanılabilen bir anlamı ifade eder. Bu saptama eserlerde temel konu biçiminde tartışılırken kuramsal çerçevede ulusal kimliğin iddia edildiği kadar akılcı, etnik kimliğin görüldüğü kadar doğal ve dinsel kimliğin vaaz edildiği kadar sonsuza dek değişmez olmadığı; üç kültürel kimliğin tamamının da diyalojik kimliklendirme süreçleri şeklinde gerçekleştiğine yöneliktir.

1839-1923 yılları arasında yapılan dokuz (9) savaşın (1853-1856 Kırım Savaşı, 1876-1878 Osmanlı Karadağ Savaşları, 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşları (93 Harbi), 1897 Osmanlı-Yunan Savaşı (Teselya Savaşı), 1911-1912 Trablusgarp Savaşı 1912-1913, Balkan Savaşları 1914-1918, I. Dünya Savaşı 1919-1923, Kurtuluş Savaşı) yer aldığı eserlerde (*Hilal Görününce*, *Aşela*, *Ağlama Tuna*, *Emanet Çeyiz Mübadele İnsanları*, *Bingöl Cepheleri*, *Soğuk Cennetin Çocukları*, *Paylaşılmayan Topraklar*, *Yüzbaşı Selahattin'in Romanı I-II*, *Günbatımı*) savaşın psikolojik görüngülerinden etnik çadır ve etnik kimlik hem sebep hem sonuçtur. Kimliği savunmak ve karşı cephedeki kimliği yok etmek aynı düzlemde ve aynı istemin sonucudur. İncelemeye esas olan on eser de tarihi gerçekliğe kurgunun tanıklığıdır. Bireyden hareketle topluma ve toplumun da belleğinden halkın gerçek yaşantısına sızan savaş ve sonrası, kurgu öznelerle gerçek kişileri iç içe konumlandırarak kimliğin var eden/yok edilen durumunu ortaya çıkarır.

## Kaynakça

- Akbulut, Yılmaz. *Bingöl Cepheleeri*. Emel Matbaası, (Tarihsiz).
- Alptekin, Halide. *Ağlama Tuna*. Kaynak Kitaplığı, 2011.
- Armağan, Burak. "Millî Çağrı: Yeni Turan", *Milli Edebiyat Dönemi Roman Okumaları*. Kesit Yayınları, 2019.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dâhiliye Siyasî (BOA. DH. SYS) 109/2 lef 2/3.
- Bauman, Zygmunt. *Sosyolojik Düşünmek*. Çeviren Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Bektaş, V. Hamza. *Ermeni Soykırım İddiaları ve Gerçekler*. Uludağ Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, 2001.
- Çokum, Sevinç. *Hilal Görününce*. Ötüken Yayınları, 2005.
- Durmuş, Mitat. "Çanakkale Şiirleri Bağlamında Millî Romantik Duyuş Tarzı", Editör İbrahim Güran Yumuşak, *Uluslararası Çanakkale Kongresi Bildiri Kitabı*. CRR ve Tark Zafer Tunaya Kültür Merkezi, İstanbul, 17-18-19 Mart 2006, ss.385-391.
- Eliuz, Ülkü. "Kötülüğün Haritasında Kadın Olmak: Cengiz Dağcı Romanlarında Kadın Karakterler", *Uluslararası Cengiz Dağcı Sempozyumu Bildiri Kitabı*. TÜDAM, Eskişehir 16- 17 Mayıs 2017, ss.112-130.
- Erdenir, F. H. Burak. *Avrupa Kimliği: Pan Milliyetçilikten Post Milliyetçiliğe*. Ümit Yayıncılık, 2005.
- Erözden, Ozan. *Ulus-Devlet*. Dost Kitabevi, 1997.
- Gleason, Phillip. "Kimliği Tanımlamak: Semantik Bir Tarih", Editör Fırat Mollaer, *Kimlik Politikaları*. DoğuBatı Yayınları, 2014.
- Gordon, Milton. *Assimilation In American Life*. Oxford University Press, 1964.
- Heckmann Yalçın, Lale. "Ulus, Millet, Azınlık Etnik Grup ve Etnisite Kavramları Üzerine", *Birikim Dergisi* (Etnik Kimlik ve Azınlıklar Özel Sayısı), (71-72), 1995, ss. 81-85.
- Kantarıcı, Şenol. "Van'da Ermeni İsyanı (1896–1915)", *Ermeni Araştırmaları*, I (5), 2002, ss. 135-145.

Korkmaz, Ramazan. "Servet-i Fünûn Edebiyatı", Editör Ramazan Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Grafiker Yayınları, 2009.

Kıyaş, Zuhâl. *Aşela*. Kaynak Yayınları, 1958.

Öke, Mim Kemal. *Günbatımı*. Çağ Yayınları, 1991.

Özoltulular, Eşref. *Soğuk Cennetin Çocukları*. Dergâh Yayınları, 2009.

Parekh, Bhikhu. "Kimliğin Mantiği", Editör Fırat Mollaer, *Kimlik Politikaları*. DoğuBatı Yayınları, 2014.

Selçuk, İlhan. *Yüzbaşı Selahattin'in Romanı* I,II. Remzi Kitabevi, 1979.

Tunç, Gökhan (2020), "Yüzbaşı Selahattin'in Romanı'nı kim yazdı? Üstyorum, okuma kontratı ve suje kavramlarıyla Yüzbaşı Selahattin'in Romanı'nı yeniden düşünmek", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (21), 257-266. DOI: 10.29000/rumelide.839144.

Türkdoğan, Orhan. *Osmanlıdan Günümüze Türk Toplum Yapısı*. Timaş Yayınları, 2008.

Uzunyaylalı, Mehmet Talat. *Paylaşılmayan Topraklar*. Bab-ı Ali Yayınları, 2015.

Yalçın, Kemal. *Emanet Çeyiz: Mübadele İnsanları*. Doğan Kitapçılık, 1999.

# CEMAL HURŞİD'İN *SIRTLAN* ADLI ROMANINDA TAŞRA SIKINTISI

## PROVINCIAL TROUBLE IN CEMAL HURŞİD'S NOVEL *SIRTLAN*



### Öz

Cemal Hurşid Türk edebiyatı tarihi ve incelemelerinde henüz kendine yer edinememiş bir yazardır. Bu nedenle makalede hem araştırmacıların dikkatini bu yazara çekmek hem de bu yazanın *Sirtlan* adlı romanı üzerine bir inceleme yaparak yazanın roman anlayışı hakkında birkaç noktaya parmak basmak amaçlanmıştır. *Sirtlan* romanını konu alan bu yazı, bir tahlilden ziyade romanın olay örgüsünü yönlendiren taşra sıkıntısı teması üzerinedir. Bu nedenle ilk önce taşra sıkıntısının romana nasıl yansdığı ve bu sıkıntıyı gideren hamleler anlatımın öğeleri olan gösterenler üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu yapılırken gerek taşra sıkıntısının gerekse bu sıkıntıyı giderme mekanizmalarının neden ve sonuçları felsefi ve psikanalitik yan okumalarıyla aydınlatılmaya çalışılmıştır. Romandaki olaylar I. Dünya Harbi zamanında geçer. Romanın ilk bölümünde bir Anadolu kasabasına dışarıdan gelen memur ve tüccarlar dış dünyadaki olaylara kayıtsız bir hâlde taşra sıkıntısını yenmek ve yaşamı genişletmek için sazlı sözlü eğlenceler düzenlerler. Romanın ikinci bölümünde ise bu eğlenceler kaynaklı gelişen bir aşk evliliğe dönüşmek üzereken bir ölümle sekteye uğrar. Sevilen, bir hastalık neticesinde vefat eder. Seven ise bütün libidoyu/yaşam enerjisini sevilene gönderdiğinden gerçek dünyada ego/ben enerjisinden mahrum kalır. Yaşamdaki zorlukların üstesinden gelemeyen, bu ölüm karşısında zayıf düşer, kederine karşı mücadele edemez. Sevdiği kızın boşluğunu başka bir nesne ve uğraşla dolduramaz. Bu nedenlerle sevdiğinin mezarnı ziyarete giderek kayınpederini öldürecek ölçüde gerçeklik ilkesini kaybeder. Yine bu kasabaya dışarıdan gelenler, kasabada yaşam alanı darlığından kendi estetik haz ve zevklerini birden çok nesneye ve duyuma yayamazlar. Estetik yaşamdaki eksikliği ve ontik boşluğu tek uğraş, nesne veya kişiyle doldurmak zorunda kalırlar. Bu nesne veya kişi kaybedildiğinde boşluk başka bir uğraş, kişi veya nesneyle doldurulmadığından boşluğa düşerler. Cemal Hurşid'in *Sirtlan* romanında hem eğlencenin sebebi hem de felaketlerin nedeni taşra sıkıntısıdır. Aslında romandaki taşra kasabasında haz ve ölüm iç içedir.

**Anahtar Kelimeler:** Taşra sıkıntısı, Cemal Hurşid, Sirtlan, haz, ölüm.

### Abstract

Cemal Hurşid is a writer who has not yet found a place for himself in the history and studies of Turkish literature. For this reason, in this article, it is aimed both to draw the attention of researchers to this author and to point out a few points about the author's understanding of novel by making a review on his novel named Hyena. This article, which is about the hyena novel, is on the theme of provincial boredom that directs the plot of the novel rather than an analysis. For this reason, firstly, it was tried to determine how the problem of the countryside was reflected in the novel and the moves that eliminated this problem through the signifiers, which are the elements of the narrative. While doing this, the causes and consequences of both the rural distress and the mechanisms to overcome this distress have been tried to be clarified with philosophical and psychoanalytic side readings. The events in the novel take place during the First World War. In the first part of the novel, civil servants and traders coming from outside to an Anatolian town hold sedentary verbal entertainments in order to overcome the provincial troubles and expand their lives, indifferent to the events in the outside world. In the second part of the novel, a love that develops due to these entertainments is interrupted by a death when it is about to turn into a marriage. A loved one dies as a result of an illness. The lover, on the other hand, is deprived of ego/self energy in the real world, as he sends all his libido/life energy to the loved one. He cannot overcome the difficulties in life, he becomes weak in the face of this death, he cannot fight his grief. He cannot fill the void of the girl he loves with another object and occupation. For these reasons, he loses his reality principle to the extent that he goes to visit the grave of his loved one and kills his father-in-law. Again, those who come to this town from outside cannot spread their aesthetic pleasure and pleasure to more than one object and sense due to the limited living space in the town. They have to fill the lack and ontic void in aesthetic life with a single occupation, object or person. When this object or person is lost, they fall into the void because the void cannot be filled with another occupation, person or object. In Cemal Hurşid's novel *Sirtlan*, both the cause of entertainment and the cause of disasters are rural distress. In fact, in the provincial town of the novel, pleasure and death are intertwined.

**Keywords:** Provincial trouble, Cemal Hurşid, Sirtlan, pleasure, death.

### Nurcan ŞEN

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İzmir, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-5065-9837

E-mail: nurcan.sen@deu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 26.04.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 26.05.2022

### Kaynak Gösterim / Citation:

Şen, Nurcan. "Cemal Hurşid'in *Sirtlan* Adlı Romanında Taşra Sıkıntısı", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 14/27, 091-118.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.512>

## Extended Summary

Cemal Hurşid, who didn't take the place he deserves in the history and studies of Turkish literature, has many articles, letters and prose published in the Sinop Newspaper. The author's novel, *Sirtlan*, was published in Sinop in 1339 in the "Literary Novel Collection". It's seen that coincidences play an important role in the development of events in the novel. Sîret, the protagonist of the novel, leaves himself to the flow of coincidences. Despite Siret's individual attitude, the town officials and notables in *Sirtlan* reject an ordinary life in the town. They try to transcend the ordinary life of the town and try to turn to aesthetic perceptions, emotions, situations. Among the gathered there are telegraph manager, property manager, provincial director of population, chief clerk, tax collector, criminal chief, gendarmerie commander. Those who gather in various places don't just have fun, they sometimes look at the newspapers, comment on the daily political, social situations, events. For this reason, even the outbreak of the First World War, based on the murder of the Austro-Hungarian heir, which is the time of the events in the novel, doesn't excite them enough to move them. In this provincial town where there is no change, activity, the officials coming from outside gather among themselves, organize activities to meet their pleasure. These events aren't very open to ordinary rural people.

Sîret who participates in these entertainments, meetings, prefers to deal with trade, timber production, although he graduated from Darülfünun. In this small town, he follows his affairs, on the other hand, he slowly establishes intimacy with the officials and the notables of the town. Although Sîret came to the town from outside, he is not a civil servant. However it is closer to the civil servants than to the townspeople. Since there is no one other than the old madame, in the Christian house where she lives like a hostel, her house is the most suitable place for evening entertainment, orchards. The course of these entertainments, which became routine over time, changes when the uncle of Court Chief Hamdi, Nazmi, comes from Istanbul with his family.

Sîret, wanted to marry someone for a long time, but he couldn't find the one suitable. Here, Nazmi's daughter Raika, who has moved to the town, gives birth to the possibility of bringing a new color to Sîret's life in this provincial town. At this point, Sîret will try to eliminate her troubles in the countryside, both in the entertainment worlds she attends with the officials, by marrying someone who shares her own fine tastes. At this point, Sîret focused his attention completely on Raika, the object of love, pushed his whole life, relations with other people beyond. His love for Raika has been the cure for all troubles for him. For this reason, it's seen that love is glorified as an emotional state in the novel. Raika and Sîret meet several times with their families, they get engaged with the request and support of their families.

As the fall season turns into winter, Sîret's enthusiastic and free life, which tends to love with engagement, but becomes more anxiety-ridden. The reason for this anxiety is the danger that her happiness will be overshadowed because Raika gets sick. The possibility of the loss of a loved one pushes Sîret to anxiety. Thus, Hüseyin was deprived of the ego that would make him strong in the face of the slightest difficulty. Raika, struggled with the disease for a few weeks, but despite all her youth, she couldn't be treated in rural conditions and died. Raika's father Nazmi, her fiance Sîret are the ones most negatively affected by this death.

Since Sîret sends most of his life energy to the love object, he becomes very weak in the face of the difficulties of life with her death. With Raika's death, he leaves town because he doesn't want to see anyone. Sîret, wants to mourn her sadness in silence, to direct his life energy to himself in order to cope with the difficulties in life. Sîret takes out a letter from Nazmi. Nazmi calls Sîret to talk to him and share his pain. Before going to Nazmi, Sîret visits the grave of Raika. Sîret, has passed into the symbolic living space before his time, without internalizing the loss he sent his life energy, without fully mourning the process of transforming life energy into ego. Sîret's reality principle was completely shaken by the weakness of not being able to cope with the greatness of the grief he experienced. Such as



" mecnun ", " cünun ", " cinnet ", " deli ", " kendini yitirmek " in novel are the signifiers that cause the loss of this principle. Sîret didn't accept the death of Raika, who was lost in the symbolic space, tried to protect the dead Raika by rejecting the truth. During his visit, he saw the silhouette of a hyena on Raika's grave and shot it. When Sîret returned to the town without checking what he had shot, the gendarmerie was informed, the Gendarmerie commander, doctor, Hamdi and the police commissioner came to learn the situation of Sîret.

The animal that is thought to have dug Raika's grave in novel is the hyena, which is rarely seen in Turkish literature. The reason for the use of this animal in novel can be shown as the hyena's being the least alienated from its own animal species, the least alienated from its own kind, until it eats the carcass of a dead creature, with its brutality, uncontrollability. The hyena that Sîret thinks he shot is actually his father-in-law, who came to the grave to cry for his daughter. The reason why a death shakes Sîret's reality principle to such an extent that it hits her father-in-law is that Sîret closes the ontic void of life with an object, sends her life energy, which strengthens her ego, to Raika, therefore this object. It is the lack of ego to cope with the loss of Raika.

## Giriş

Türk edebiyatı tarihi ve incelemelerinde hak ettiği yeri alamadığını düŐündüğümüz Cemal Hurşid'in *Sırtlan* romanı "Edebî Roman Külliyyatı" içerisinde 1339 (1920-1921) yılında Sinop'ta yayımlanır. Romana yansıyan en önemli duygu durumu taşra sıkıntısıdır. Anadolu'nun küçük bir kasabasına dışarıdan gelen memurlar ve ticaret erbabı bu sıkıntıyı yenmek için çeşitli eğence meclisleri düzenler. Romanıda aktarılan taşra sıkıntısı hem haz ve keyif eğlencelerinin hem de felaketlerin kaynağıdır. Çünkü taşradaki yaşamın darlığı veya eksikliği bir arzu nesnesiyle genişletildiği veya doldurulduğundan, bu nesnenin kaybıyla ortaya çıkan boşluk başka hiçbir nesneyle kapatılamaz.

## Anlamın Reddi Olarak Tesadüf

Cemal Hurşid, romanın önsöz mahiyetindeki "Bir İki Söz" bölümünde tesadüfün insan hayatındaki önemi üzerinde durur ve bunu *Sırtlan*'daki olayların gelişiminde yansıttığını dile getirir: "Tesadüf hayatımıza hâkim, tahavvülât-ı hayâtiyyemizde ana bir bâziçedir. "Sırtlan" bunun bir safha-i hakîkiyyesi, bir numûne-i fâcia-i sergüzeŐtidir" (2).

Hiç kuşkusuz tesadüf, hayatta herhangi bir anlam aramayan, hatta anlama inanmayan, hayatı anlam üzerine kurmaktan kaçınan kişinin bir tavrıdır. Tesadüfe inanmayanlar ise anlamlar geliştirir. Sartre'a göre "insan olmasa dünya bir doluluk alanı olurdu. Yok'u, eksikliği, olumsuzlamayı 'hayır'ı dünyaya getiren insandır. Bu nedenle onun varoluşunun esası hiçliği fark etmektir. Böylece ulaŐtığı sonuç, insanın tamamen köksüz ve sebepsiz bir varlık olduğudur. İnsan anlamsızlıktan kurtulmak için kendi özünü, sebebini, anlamını yaratmak, kendini seçmek zorundadır" (Tura 128). Tesadüfün öne çıkarılması; anlama, hayale ve fanteziye gömülen çağlara karşı tepkidir. 19. Yüzyıl bu bakımdan "sahip olduğumuz bilginin anlık deneyimlerle elde edildiği tezini savunan" (Robinson 251) İngiliz ampimizmi ile Fransız rasyonalitesinin ortaya çıkardığı materyalizmi birleŐtiren bir çağ olarak yaşamda anlamı en aza indirgemişti. Çünkü "öznenin anlamı [Sinn] ile varlığı [Sem] arasında" karşıtlık vardır ve "varlığı tercih

edildiği takdirde, özne kesinlikle ortadan kaybolur ki kendini Ötekinin alanında, dilin alanında gerçekleştirmesi gerekir ve anlam ancak orada elde edilebilir” (Gondek 86). Bu nedenle rasyonalitenin ve ampirizmin baskın olduğu çağlarda anlamın yerine tesadüf geçmiştir. Bundan dolayı birçok romanda başkahraman anlamdan ziyade tesadüfe inanır. Örneğin Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanında da başkahraman Adnan'ın tesadüfe inandığı “O zaten, yalnız tesadüfe inanıyordu” ifadesiyle verilir (38).

Anlam, Sigmund Freud'un Fare Adam Vakası'nın çözümünde göstermeye çalıştığı gibi korku ve kaygının üstesinden gelmek için kişinin gündelik olayların akışında kurduğu öznel bağlardır. Fare Adam, aklına gelen düşüncüyü engellemek için yeni anlamlar üretir. Örneğin “Bir kadını çıplak görme isteği duyarsam babam mecburen ölecek” düşüncesini geliştirir (Korkmaz, Baltacı 167). Kişi olaylar arasında bağlantılar kurarak adeta akışı ayarlayıp kendini tehlikelerden korumaya çalışır. Kendini olayların akışına, tesadüfe bırakmaz. Bütün yaşam akışını kontrol etmeye çabalar.

Bu tavrın aksi istikâmetinde kendini yaşam akışının tesadüfüne bırakanlar vardır. Aslında tesadüf yaşanan andan geriye bakıldığında herhangi bir varlığı veya durumu seçime veya tercih edilmişe verilen addır (Phillips, Dehşetler ve Uzmanlar 32). Kişi bunun farkında değildir. Böylesi bir tavır, yaşamdaki olayların akışının arasındaki bağlantılar olan anlama inanmaz, anlamı aramaz. Korku ve kaygıyı anlamla yenmeye çalışanlara karşı tesadüfe ve anlamsızlığa inananlar kendilerini doğa ve yaşama karşı daha güçlü hissederler. Çünkü “anlamsızlıktan alınan haz bizi mantığın düşüncemize dayattığı sınırlamalardan ve her türlü zihinsel disiplinin boyunduruğundan kurtarmaktadır. Ancak bu haz tıpkı ifade ettiği tasarruf kadar düşük düzeydeyse de erotik, saldırgan ve kuşkulu eğilimlere katkı hatta pirim olarak eklenmek gibi dikkate değer bir güce sahiptir” (Ricoeur 153). Bu ifadelerde zihinsel disiplinin dayattığı belirlenimlerin dayatmalarından kurtaran anlamsızlığın dikkate değer gücü uç noktalara taşınırsa Jean Paul Sartre'ın *Bulantı* romanında görüldüğü gibi hem bir melankoliye hem de anlamsızlığın ortaya çıkardığı bulantıya kadar varır. Çünkü *Bulantı*'nın karakteri Roquentin anlama inanmadığından olayların akışını değiştirmeye

çalışmaz. Sadece kendini olaylara maruz bırakır. Bu durum karakteri dilin dışına çıkararak normal algıları bozar. Zaten Sartre'e göre "apriori olarak yaşamın anlamı yoktur", "yaşamadan önce yaşam hiçbirşey"dir ve yaşama bir anlam, bir değer vermek insana düşmektedir. Değer ise insanın "seçtiği şeyden başka bir şey" değildir (873).

Benzer durum kendini tesadüfe bırakan Cemal Hurşid'in Sırtlan romanındaki Hüseyin Sîret'in başına da gelir. Gerçi onun kendini tesadüfe bırakması Bulantı'nın karakteri gibi varoluşsal sorunlara yol açmaz. Ama Sîret de olaylar arasındaki bağlantılara yönelmeyerek onları değiştirmeye çabalamaz. Kendini edilgen bir şekilde tesadüfe bırakması kendi için bir yıkım olur:

Tesadüfün ne büyük ve elîm serencâmlar ibdâna ve ne kadar nâgeh-zuhûr vakâyi'-i mütehavvile-i felâket ibkâna kâdir olabildiğini Hüseyin Sîret'in genç, meşrû ve büyük emellerinin, mev'ûd saâdetinin nasıl bir inkisâr ile parçalanıp mübeddil-i âlâm olduğunu ve yine tesadüfün ihzâr ettiği bir netîce-i merârete sürüklendiğini açık bir lisan ve sade bir üslûp ile yazılan Sırtlan'da enzâr-ı mütâlaaya teşrîhe muvaffak olabildi isem, mağlûbu olacağım sevinç râşeleri arasındaki kalbim, muhterem kâri ve kârielere ait pek samimi ve hâr birçok şükrân yağınları ile memlûdur! (Cemal Hurşid 2).

*Sırtlan*, aralarında pek de anlam bağı olmayan daha çok tesadüflerin rol oynadığı olaylar üzerine kurulur.

## Eğlencenin Sebebi; Taşra Sıkıntısı

Dışarıdan buraya memur olarak gelen ve kasaba eşrafından olanların dayanılmaz bir can sıkıntısını paylaştığı görülür. Çünkü "hayatımızın başında birtakım insanların bizi nasıl değiştirdiğine dair güçlü hatıralarımız vardır. Bu insanlar sanki sihirli değnekleri varmış gibi ıstırabımızı saadete dönüştürmüştür, bizimse o zamanlar tek yapabildiğimiz sıkıntı emareleri gösterip birinin mesajı almasını ummak olmuştur" (Phillips, Kaçırıklarımız 18). Bu noktada her olumsuz duyum gibi yaşamında eksikliğin göstergeleri olan can sıkıntısı emarelerinin başkası farkına varsın isteriz. Can sıkıntısı duyanlar genellikle haz ilkesinden kendilerini mahrum hissederler.

Çünkü can sıkıntısı "askıda kalmış beklenti hali, bir şeylerin başlatıldığı ama hiçbir şeye gerçekleşmediği, en absürd ve çelişkili dileği, bir arzunun dileğini içinde barındıran dağanık bir huzursuzluk halidir" (Phillips, Öyle ve Böyle 25). Sırtlan'da kasabadaki memurlar ve kasaba eşrafından olanlar kasabadaki üreme ve hayatta kalma gibi ihtiyaca indirgenmiş gerçek bir yaşamı reddederler. Onlar bu gerçeği aşkınlaştırmaya (Transandantal) çalışarak, estetik algı, duygu ve durumlara yönelirler. Bu nedenle her akşam içlerinden birinin evinde toplanırlar. Toplananlar arasında telgraf müdürü, mal müdürü, nüfusçu, başkâtip bulunur. Burada toplananlar sadece eğlenmezler bazen gazetelere bakıp günlük olayları da tartışır:

Telgraf müdürü; elindeki bastonu ile tahta masaya vurarak: -Of! Dedi. Bu sıcak ve tembellik ile bilmem ne yapacağız? Posta da gelmedi; hiç olmazsa bir iki gazete çıkardı. Sıcakın boğucu, terletici harareti altında, mal muavini, başkâtip, telgraf müdürü, nüfusçu hep bir arada ezgin bir rehâvetin mağlûbu; başları üzerinde serin sâyeleri ile uzayan cesim çınarın altında oturuyorlardı... (Cemal Hürşid 3).

Bu bölümde taşra sıkıntısını ortaya koyan "of" gösterenidir. Anlamdan uzak olan bu gösteren herhangi bir düşünceyi ortaya koyan dil değil, bir psişik duygu durumunu ortaya koyan seslerdir. Sesler anlamlı olan kelimelerden daha gerçekçi bir hâlde psişik durumu ortaya koyar. Aslında "anlaşılır olmayan bu sesi anlamaya bağlı olduğu sonucu çıkar ki bu ses için ancak şöyle bir formül önerebiliriz: Anlamı, anlamı olmasıdır. Bedenin iç kısımlarından doğan bu istemsiz ses" (Dolar 32) sıkıntının açığa vurulmasıdır. Burada sıkıntı, bilinç kaynaklı değil daha çok beden kaynaklıdır. Hem can sıkıntısının nedeni bilinmediğinden hem de beden kaynaklı olduğundan bu "of" göstereni anlamlı değildir. Beden kaynaklı oluşu ise düşünmeden, refleks ve kendiliğinden ortaya çıkmıştır. "Of" göstereniyle ortaya konulan can sıkıntısının nedenleri sıcak ve tembellik olarak verilir. Aslında bu verilenler de sonuçtur. Asıl neden memurların estetik zevklerini ve hazlarını karşılayacak ortamlar ve hareketliliğin olmayışıdır.

Bu hareketlilik, romandaki olayların zamanı olan Avusturya Macaristan veliahdının öldürülmesinden hareketle Birinci Dünya Savaşı'nın çıkış tarihlerinde bile ortaya çıkmaz. Bu da taşrayla merkez arasındaki

kopukluğun göstergesidir. unk kasabadaki memurlar böylesine bir hadise karşısında kayıtsız kalıp bir duygu geliŐtirmezler. Herhangi bir deęiŐme ve hareketliliğin görülmediği bu taşra kasabasına dışardan gelen memurların kendi aralarında toplanıp haz ve zevklerini karşılayacak etkinlikler düzenlediği görülür. Bu etkinlikler taşra ahalisine çok da aÇık değildir.

Hüseyin Őiret, eğlence meclislerinin en genç üyesidir. Pansiyon gibi oturduğu Hristiyan evinde ihtiya ev sahibesi madamdan başka kimse olmadığından akşam eğlenceleri, mey âlemleri için en uygun yer onun evidir. Őiret Bey'in evindeki ilk leme mahkeme baŐktibi olan Hamdi Bey katılmak istemez. Bunun nedeni onun amca-zdesi Nazmi Bey'in ailesiyle birlikte İstanbul'dan yanlarına gelmesidir. Nazmi Bey mekteb-i hukuk mezunu iyi bir dava vekilidir. İstanbul'da yaşam koŐulları güçleŐtięi için taşraya taşınır. unk I. Dünya Savaşı dönemlerinde İstanbul'da yaşamı sürdürmek oldukça pahalıdır. Nazmi Bey, bir ev bulana kadar Hamdi Beylerde kalacaktır. Hamdi Bey, mey lemindekilere Nazmi Bey'i iyi bir d olarak tanıtır. dnin eklenmesiyle mey lemlerindeki haz ve zevk esirik bir hâlde yoğun olarak yaşanır.

Eğlence lemlerinin ev sahibi olan Őiret, Drlfnn'u bitirmesine karŐın ticaret ve kereste imalatıyla uęraŐmayı tercih eder. Kereste ticaretiyle ilgili bir Őirketin bünyesinde bir Anadolu kasabasına yerleŐir. Kasabada bir taraftan işlerini takip eder diğer taraftan da memurlarla bir samimiyet kurarak kemaniyla eğlence lemlerinin vaz geçilmez yüzü olur. Memur olmamasına rağmen Drlfnn'da okuduğundan zevk ve haz bakımından kasaba ahalisinden ziyade memurlara daha yakındır. Beş aydır bu Anadolu kazasındadır. İstanbul'da yaşayan annesi ve kardeŐlerini yanına alamamasının nedeni kardeŐlerinin "İns Sultansinde" okuyor olmalarıdır. Őiret burada âdeta bir uzlet hayatı yaşamakta, vaktinin çoğunu ormandaki işlerini halletmekle geçirmektedir. Bu taşra kasabasında, kendi st seviyedeki bilgi ve zevk anlayışıyla kasabanın bu anlayıştan yoksun hayatı arasında kalmıştır. Üstelik burada kendi düşünce, bilgi ve zevk anlayışına uygun evlenebileceği bir kadın da bulamamaktadır. Haz ve zevk âlemlerine katılmasının en önemli sebebi budur. Haz Freud'a göre yaşamın

uğraşlarının genel amacı olduğundan yaşam boyu devam eder. Zevk ise daha çok anlıktır. Libidinal doyumunu bu toplantılardan karşılamaya çabalar: "Genç rûhunun bütün ihtiyâcât-ı tûfanı arasında çalkalanan Sîret; nezahat-ı efkârına ve pek yüksek olan seviye-i ictimâiyesine bu ufacık muhitin bir tezat teşkîl eden cehl ü taassubu arasında, kadın âlemine, kadın hayatına mütehassir ve müştâk yaşıyordu" (Cemal Hurşid 8). Bu nedenle Sîret, uygun bir zamanda İstanbul'a giderek asrî genç ve güzel bir hanımla da evlenmek ister. Kasabada kaldığı sürede ise mey âlemlerine evini açmaya devam eder. Bu âlemlerde musiki ve şiirin etkisiyle yoğun duygular yaşanır:

Sîret kemanını aldı ve kâh melûl enînlerle inleyen, kâh pür şevk ü tarab, bir âhenk-i cûşâcûş ile her tarafa, bütün ruhlara derin bir zevk ve neşe saçan "Hüseynî saz semâisini" çalmaya başladı... Herkes behîştî bir varlık içinde yükselir gibi susarak dinliyorlar, Sîret de muttasıl çalıyor ve sanki ruh ve sanatının bütün bir ilhâm-ı şiirini kemanının tellerinde arıyordu (Cemal Hurşid 9-10).

Sîret'ten çalması istenilen parçada melûl, enîn ve inleme gösterenleriyle verilen bir keder mevcuttur. Keder, aslında yaşamdaki kayıplara karşı verilen tepkidir (Leader 29). Sîret'in kemanından çıkan musikiyle birlikte bu kederli hisler "pür şevk ü tarab, âhenk-i cûşâcûş, zevk ve neşe" gösterenleriyle ortaya konulduğu gibi neşeyle birlikte bulunur. Bu durum mey âlemine katılanların biraz da kederi zevk ile iç içe yaşadığını gösterir.

Sîret kemanı bıraktığında Nazmi Bey onu takdir dolu sözlerle över. Hamdi Bey ise "-Ey... Artık kemanı da evlendireceğiz öyle mi?" diyerek "cinaslı ve hatta bir parça mânâsız, mâhiyetsiz gibi görünen" (Cemal Hurşid 11) sözlerle herkesin dikkatini çeker. Hamdi Bey, söylediklerinin ilgi çektiğini görünce açıklama gereği hisseder: "-Öyle ya canım, dedi. Ne durdunuz. Artık kemana bir de ud iştirak eder ise ne olur? Bizim Nazmi Bey'in udu var. Kendisi de çalarlar. Müsait bir akşam onları birleştirir, düğünlerini yaparız vesselâm" (Cemal Hurşid 11). Bu nedenle keman ve udla bir fasıl yapılmasına karar verilir. "Madam" Hamdi Bey'in evine Nazmi Bey'in udunu getirmek için gittiğinde Nazmi Bey gerçekten güzel ve muhrık olan sesi ile "Sahilde bu şeb yâr ile bir zevkini sürdürdüm" şarkısını söylemeye başlar. "Nazmi Bey'in sesi gümüş incilâlarla parıldeşan mehtâbın şua'-ı nûr-a-nûru

altında uzaklara doğru tannân ve raksân akisler” bırakır (Cemal Hurşid 12). Bu ifadelerde Nazmi Bey’in sesinin güzelliğine denk gelecek, bu güzelliği karşılayıp aktaracak bir dil göstereni bulunamadığından sesinin güzelliği benzetmeler ve imgelerle ortaya konulur. Buna neden dil gösterenlerinin varlığı ortaya koymasında yetersiz olmasıdır.

Bu mey âlemlerinde sadece sözsüz musikiyle eğlenilmez, musikinin yanına anlam da eklenir. Bu noktada enstrüman ses, esirikleşmeyi daha kolay sağlayıp kişiyi yaşamın yasa ve yasak gösterenlerinin dışına iterken musikiye eklenen güfte/anlam tekrar yasa ve yasak gösterenlerine bağlar. Dolayısıyla “müzik, bilhassa ses, ona mana veren sözcüklerden sapmamalıdır; metinsel dayanağından ayrıldığı anda -ayartıcı ve sarhoş edici güçleri yüzünden daha da- manasızlaşır ve tehditkâr hale gelir” bu nedenle “sözcüklerin ötesindeki ses manasız bir şehvet oyunudur, tehlikeli çekici bir güce sahiptir, oysa kendi başınayken boş ve hoppadır. Ses /logos ikili karşıtlığı çoktan yerini almıştır” (Dolar 47). Bu noktada romanda mey âlemlerine katılanlar kendilerini sesin baştan çıkarıcılığına bırakmak istemezler.

Romandaki mey meclisine madamın getirdiği udu, Nazmi Bey çalmaya başlarken Sanki ud, Sîret’in “genç ruhuna, bir kadın ıtrı, bir kadın havası fısıllı”dar (Cemal Hurşid 12). Ud bu taşra kasabasında adeta Sîret’e can sıkıntısının nedenini ima eder. Bu neden Sîret’in yaşamındaki bir kadının eksikliğidir. Aşkı, eksiklik ve yoksunluktan doğacaktır. Platon’un Şölen’inde aşkın bu tür görünümünü Diotima tarafından Sokrates’e, o da etrafındakilere aktarır:

“Sevgi arzudur” der Sokrates ve arzu yoksunluktur. Geçişli olarak, “Sevgi, kendinde olmayanı, yoksun olduğunu sever”, “emrinde olmayanı”, “elinde, emrinde olmayanı” arzular sonucu çıkarılabilir buradan. Bir insan kendinde olan bir şeyi ya da olduğu bir şeyi nasıl arzu edebilir? Platon bir kez daha yineler: “Arzunun, sevginin aradığı, erişmediğimiz bir durum, elde etmediğimiz, yoksun olduğumuz bir şeydir” (Comte-Sponville 46).

Musiki veya udun sesi Sîret’e eksikliğini çektiği varlığı arzulayan bir varlık olduğunu hatırlatır. Sîret yaşamındaki can sıkıntısını ve eksikliklerini arzu nesnesiyle, bir kadınla doldurmayı düşünür. Mey âlemimde Nazmi Bey udu eline aldığı anda sözleri Yahya Kemal’e ait



"Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden" şarkısı da başlar. Bakışlar, Sîret'in kemanla iştirak etmesini ister. "Udun âhenk-i şevkine; kemanın da enîn-i şiiiri inzimâm edince, müstesna bir mûsikî-i garâm, sâmiaları okşamaya, esasen ispirtonun sekr ü zevki arasında çıldıran dimağları coşturmaya" başlar (Cemal Hurşid 13). Bu bölümde musikinin etkisiyle bilincin askıya alınmaya çalışıldığı görülür. Böylesi ortamlarda kişiyi doyum ve rahatlığa ulaştıran hem bilincin hem de kişiye rahatsızlık veren unsurların ağırlığının geçici bir süre ortadan kaldırılmasıdır. Sîret'in evinde ortaya çıkan bu esirik ortam memurların taşra sıkıntısını bir an unutmalarını sağlar. Sîret uddan bu kadar etkilenmesine şaşırır. "Birdenbire biraz evvelki duyduğu râyihayı hisseder gibi oldu. Kalben: -Bî-rûh bir udla ne için, bu kadar alâkadarım, diyordu. Bunu kendisi de bilmiyor, yalnız rûhunda Nazmi Bey'e karşı büyük bir hiss-i hürmet ile memzûc bir meclûbiyet buluyordu" (Cemal Hurşid 13). Hüseyin Sîret kemanındaki eksik nağmeyi udda bulur.

### Felakelerin Nedeni Taşra Sıkıntısı

Başlangıçta Hüseyin Sîret'in aradığı gösteren udun sesi olurken romanın ilerleyen bölümlerinde udun sesinin yerine Nazmi Bey'in kızı Raika geçer. Udun sesi bir nevi yaşamda eksikliği çekilen Raika'yı temsil eder ve onun eksikliğini hissettirir. Hamdi Bey de Sîret'in yaşamında bu eksikliği görerek ona Raika'yı önerir: "Senin fikrine, hissiyâtına, o büyük emellerine tamamıyla müşterek bir hanım kız buldum. Biraz evvel söylediğim gibi, bunu biz koca karı ile münasip gördük. Allah'ın emri ile bizim Nazmi Bey'in kerîmesini size yapacağız!" (Cemal Hurşid 22). Sîret, tabiatına, emellerine hissiyatına uygun, hayatına ortak olacak bir genç kızın Anadolu'nun bu kazasında olma ihtimâline oldukça sevinir. Hamdi Bey "-Darümuallimât'tan mezûne, uda babasından daha fazla bir ruh ve sanat veriyor. Her sûretle affe ve asîle bir kız. Bizimkiler size pek münasip görüyorlar" (Cemal Hurşid 23) ifadeleriyle Raika hakkında daha ayrıntılı bilgi verir. Sîret, Anadolu'nun böyle bir kasabasında Dârümuallimât mezunu bu genç kızın kabul etmesi hâlinde, onunla evlenebileceğini düşünür:

Raika, bu kelebek hiffeti yaşayan tek bir kelimecik, şimdiye kadar kadın emellerine, kadın duygularına lâkayt ve bî-gâne kalan,

Hüseyin Sîret'in kalbinde temerküz etmiş, bu tek kelimeyi dudakları tekrar eder iken hüviyetinde sermedî bir haz ve saadet duyuyor ve bütün ruhu râşedâr oluyor.

-Darümuallimât'tan mezûne asrın bütün incelikleri, zevk ve mehâsini ile muhât bir kız ile ne için mesut olamam? Diyordu.  
(Cemal Hurşid 25).

Sîret sadece eğitimli, ince zevkleri ve güzellikleri taşıyan bir kızla evleneceği için mutlu değildir, estetik bir yaşam kuracağından da mutludur. Taşradaki sıkıntısını hem memurlarla katıldığı eğlence âlemlerinde hem de kendi ince zevklerini paylaşan biriyle evlenerek ortadan kaldırmaya çalışacaktır. Sürekli hiç görmediği Raika'yı, onun sevdasının hayalini ve gelecekte kuracakları mutlu yuvayı düşünür: Eğlencelerdeki zevk ve hazzın yerine evlilikle gelecek hazza ve zevke odaklanan ve evliliğini düşünen Sîret'in Raika'ya bağlanmasının nedeni, hem Raika'yla ilgili kendisine aktarılanlarla hem de Raika'yı hayallerinde varetmesiyle ilgilidir. Sîret, âşık olduğuna onda olmayan özellikler ekleyerek onu aşkın varlığa dönüştürmüştür. Sîret'in Raika'da gördüğü özelliklerin tümü Raika'da yoktur. Burada "aşığın sevdiğinde olduğunu zannettiği şeyle sevdiğinin kendisinde olduğunu düşündüğü şey arasında gerçek bir bağlantı" yok gibidir" (Fink, Lacan'da Aşk 90).

Sîret hayallerinde imgeleştirdiği Raika'yı gerçeklik düzleminde de tanımaya çalışır. Müstakbel kayınbabası Nazmi Bey'le onların evine gider. Yalnız kaldığında evdeki eşyanın birleştirilmesinde, büyük bir ihtimam ve meziyet bulur. Gayri ihtiyârî masanın üzerindeki albümü karıştırmaya başladığında kardeşi Behzad'ın yanında "hüsnünün bütün vaz' ü edâ-yı gururu ile oturduğu koltukta, küçücük dudaklarındaki câzip ve sehâr bir ibtisâm-ı şâhâne ile" gülen kızı görür (Cemal Hurşid 31). Diğer sayfaları çevirmeden fotoğrafın ardındaki "Raika" ismine dikkatini yöneltir. Resimden oldukça etkilenir: "Genç kızın cazip gözleri etrafındaki nihayetsiz bir dâire-i füsûnun bütün kuvve-i sihri bir dakika içinde Hüseyin Sîret'in tehî ruhuna, genç kalbine hâkimdi. Sofadaki ayak sesleri ile hemen albümü kapadı" (Cemal Hurşid 32). Sîret'in Raika'nın resminden böylesine etkilenmesinin nedeni hem Hamdi Bey'in Raika'ya olan yönelimsel söylemi hem de bir kadına olan hayallerini Raika'ya yüklemesidir. Artık Raikâ, Sîret için

gerçeklikten uzaklaşmış, büyülü bir varlık hâline gelmiştir. Bu büyülü varlığın gerçek Raika'yla çok az ilgisi kalmıştır.

Bir aralık Sîret'in bakışları vazodaki eğrelti otlarına ilişir. Yanına gelen Nazmi Bey'le aralarında doğa-kültür, taşra-merkez karşılaştırılmasına dayalı bir sohbet başlar. Nazmi Bey doğadaki tesadüf edilen "şiiir-âmîz çiçekler" in Beyoğlu'nun "büyük mağazaları camekânlarında" görülmesi hâlinde bile bunların güzelliklerinin "zarâfet-i şiiirini temâşâ" edilebileceğini söyler (Cemal Hurşid 32). Bu cümleleriyle Nazmi Bey varlığın doğal durumunun en güzel hâli olduğuna dikkat çeker. Buradaki doğallıkta hem sadelik hem de yabanilik vardır. Çünkü doğal olan, kendi varlığından çıkmamış kültür tarafından değişikliğe uğratılmamıştır. Doğallığını koruyan varlıklar kültürel alanda da dikkat çekerler; çünkü onlar kültürel dünyanın dışında bambaşka bir âlemden gelmiş gibidirler. Sîret ise "bütün bu güzelliklerin maalesef ruhları saran sükûn ve kasvet arasında pek câmîd ve ruhsuz kaldıklarını, hayatın pek ezgin bir seyir takip ettiği" cevabıyla güzelliğin ruhun hâllerine göre değiştiğine işaret eder. Bu düşünceleriyle Sîret, varlığa yönelik anlam, algı ve duyumun kişiye ait olduğunu ileri sürerek anlamın kaynağını özneye verir. Çünkü varlıkta "kendinde olma dünya için hiçbir anlam" ifade etmediğinden (Barbaras 15) varlığın kendiliğinden bir anlamı yoktur, anlam özneye aittir. Nazmi Bey Sîret'e hak verirse de taşradaki yaşamın şehirdekine göre kısıtlı olduğunu düşünür: "Anadolu'nun pek saf olan sükûn-ı hayatı, şehrin velvele-i hay ve huyuna alışmış olan bizimkilere pek çabuk usanç veriyor. Hele bizimkiler; refkanın konuşacak bir ahbab bulunamadığı şikâyetine, Raika'nın gezip eğlenemediğinden mütevellid serzenişleri daha sonra da Behzad'ın o hiç sonu olmayan afacanlıklar inzimâm edince, bazen ben de, güzel boğazı, şirin İstanbul'u bırakarak geldiğime çok nâdim oluyorum" (Cemal Hurşid 33-34). Burada dile getirilen yakınma, şikâyet ve serzenişin nedeni taşrada kişinin yaşam ve uğraş alanlarının darlığıdır. Zaten taşranın sıkıntısını çekenlerin büyük şehirde yetişip daha sonra taşraya yerleştiği görülür. Bunlar taşranın sükûtunu, sessizliğini, huzurunu bir taşra sıkıntısı olarak algırlar. Romanda bu algı kasabaya dışardan gelen bütün memurlarda görülür.

Sohbet yavaş yavaş bir meŐke doğru ilerler. Zaten bu tür sohbetler adeta meŐkin giriş taksimi görünümündedir. İlk önce ifade ve ibarelerle ruhsal dünya hazırlanır ve daha sonra meŐk başlar. Nazmi Bey udunu getirterek Raika'nın da çok sevdiği "Őevkinle, hayâlinle olur neŐeye dîdâr" Őarkısına başlar. Müstakbel damat ve kayınbaba birlikte fasıldan fasıla geçerler. Sîret, geç vakitte oradan ayrılır, evine doğru ilerlerken albümdeki fotoğraf aracılığıyla Raika'yı düşünmeye başlar: "İstikbâlin kendisine ihzâr etmekte olduğu saâdet-i bî-nihâyeden mütevellid bir gurur ve zevkle, göğsü taşkın sevinçlerle memlû, dudakları arasında Raika'nın Őarkısının son mısramını: "Her derdi unuttum da senin aşkına düştüm"ü mırıldanıyordu..." (Cemal Hurşid 35). Sîret'in bu düşüncelerinde taşra sıkıntısının hissedilmediği görülür. Çünkü taşra sıkıntısını ortaya çıkaran boşluğu Raika doldurmuŐtur. Sîret dikkatini tamamen aşk nesnesi Raika'ya yönlendirmiş adeta bütün yaşamı öteye itmiştir. AŞk onun için bütün dertlerin devası olmuştur. Bu noktada aşk, kişinin bütün problemlerini bir süreliğine de olsa unuttuğu büyü anıdır. Bir duygu durumu olarak yüceltilir. Böylelikle romana aşkın farklı bir görünümü dâhil olur.

Sîret, valide ve hemşireleri geldiği için mey âlemlerine katılamaz, onları kır gezintilerine götürür. Nazmi Bey ve Sîret'in ailesi bir iki defa görüşür. Raika ve Sîret'in kız kardeŐleri Leyla ve Sevda bu görüşmelerden hoşnuttur. Sîret de Raika'yı iki kez görür: "Bu Şuh kızın siyah ve sihir-kâr gözlerinden, kendi hislerine müşterek bir âŐinalık, mûnis ve mütebessim dudaklarında büyük emellerinin husul-pezîr olacağına dair vaadler muvâfakatlar biraz müdür çehre-i sevdâ-yı ihtiŐâmında da ebedî bir saadetin zevâl-nâ-pezîr bir aşkın çizgilerini buluyordu" (Cemal Hurşid 37). Sîret'in Raika'ya dönük bu yönelimselliğinde bütün algı özneye aittir. Çünkü ötekine/Raika'ya ait arzuyu yorumlayan Sîret'tir. Bu imgesel durumun gerçekte ilgisi yoktur. Artık Raika, Sîret'in yaşam eksikliklerini gidermiş, boşluğunun üzerini kapamış, dertlerinin ve can sıkıntısının çaresi olmuş gibidir:

Raika ipek maŐlahı, yüksek iskarpinleri ile bir hüsn-i müstesnâyı tanzîr ediyor, başörtüsünün kıvrımları arasından taŐan ipek kumral saçlarının ve ince, beyaz maŐlahının rüzgârın emvâcına tâbi uçuŐup çırpındığı, pek çok neŐeli, âzâde-i ihtirâz; onun bütün bu bir sürü harekât ve etvâr-ı sevdâ-kârânesi neŐat-perver kahkahalarına

münkâd ve zebûn sarsılan, fıkrıdayan tombul omuzlarının, zengin tenasübünün temâşâsıyla zevk-yâben, bu şuh genç kızın aşk ve sevda dolu hayatına, yarın, öbür gün karışacak olan kendi tehfî mevcudiyetinin, huzûr-ı bahtiyârî-i saadetini düşünüyor ve bu ilahi meleşî, bütün emellerinin sahibesi, aşkının ma'bûdesi, kalbinin, hislerinin yegâne hâkimesi olarak buluyordu (Cemal Hurşid 38).

Raika gerek giyim kuşamı gerek, hâl ve tavırlarıyla bakışı üzerine çekmek ister. Bunun nedeni beğenilmek, değerli hissetmek güç imgesine sahip olarak simgesel kastorasyonun açtığı yarayı geçici olsa da ortadan kaldırmak ve dolayısıyla özneleşmektir. Bu bakışa sahip olan Sîret başlangıçta özne olurken izlenen Raika nesnedir. Fakat Raika bakışları kendine çevirdiğinde değerlilik duyumlarıyla özneleşecektir. Bakışını arzulayan bakış olarak kurgulayan Sîret daha sonra dikkatini Raika'nın sesine çevirir. Lacan için bakış ve ses arkaik ya da kaybolmuş libido/yaşam enerjisi biçimlerine, küçük nesnelere biçiminde yeniden cisim verir. (Copjec 61). Bu nedenle ses ve bakış arzu nesnelere aittir. Burada bakış erkeğe, ses kadına aittir. Buradaki yönelim konuşmanın veya sesin ne söylediğine değil bizzat sesin kendisindedir. Bu noktada bakılmaksızın sadece dinlenilmesi bile arzuyu inşa eder. Raika'nın herhangi bir içerik ve anlamdan yoksun konuşmaları bile Sîret için arzunun tetikleyicisi olur:

Sîret onun âhenk-i telaffuzunda medîd bir ihtirâz-ı aşk duyuyor, sâmiyasında rûhunu çıldırtan tanînler husûle getiren genç kızın sesine muhtaç onun mütemadiyen söylemesini kalben temenni ediyordu... Akşama kadar onların çılgın ve nihayetsiz kahkahaları bin türlü sevimli hoppelikleriyle yaramazlanırlar iken, Hüseyin Sîret de mest ve mütehayyil istikbâlini kendisine mev'ûd saadeti, Raika'nın getireceği huzûr-ı bahtiyârîyi düşünüyordu (Cemal Hurşid 40).

Sîret, Raika'yla kuracağı yuvayı hatta doğacak çocuklarını düşünürken Nazmi Bey; kızı Raika'nın ud çalıp şarkı söylemesini ister. Sîret ise Raika'nın söyleyeceği şarkıdan gelecekteki talih ve nasibine dair çıkarımlar yapar. Raika "bir taksimden sonra: 'Ah seni ben öyle sevdim ki hayatımı târumâr ettin' diyerek şuh ve garam-perver sesi ile başladığı zaman, gurûb da envâr-ı şiiir ü rengini ihzâr" eder (Cemal Hurşid 41). Raika dillendirdiği şarkıyla aşkın farklı bir görünümüne dikkat çeker. Bu görünüm, aşkın, kişiyi, simgesel gösterenler ve kimliklerinin dışına

çıkarması, yaşamını dağıtmasıdır. Dizede bu görünüm "târûmar" göstereniyle verilir. Sîret, Raika'yla görüşmelerinin aşka evrileceğini düşünürken eski yaşamının dağılacağından habersizdir. Çünkü şarkıda dillendirilen onun değil başkasının deneyimidir. Sîret, aşkın başlangıcında bir yanılısma, büyülenme yaşar: "Hayat şimdi onun nazarında o kadar âteşîn bir âlem-i raksân idi ki teneffüs ettiği havada, bütün nazarıları önünde uzayan bî-hudût yeşilliklerde, her yerde müşemmes bir zevk-i zindegî, bî-nihâye bir mevcudiyet-i şevk ü neşe buluyordu" (Cemal Hurşid 42). Aşkın yaşadığı yer bir taşra kasabası olduğundan dedikodulara neden vermemek için iki genç arasında nişan münasip görülür. Hem mevsimin değişmesiyle hem de Raika'nın parmağındaki yüzükten dolayı aileler arasındaki ilişkiler ciddileşir. Sîret'in "vâlîde ve hemşireleri İstanbul'a avdetinde nişan ve nikâh münasebetiyle biraz geç" kalırken artık "kır âlemleri, çay boyu tenezzühleri gayr-i kâbil bulunduğu gibi Raika ile Leyla ve Sevda eskisi kadar teklifsiz" görüşemezler. (Cemal Hurşid 46). Aileler arasındaki birbirlerinin sınırlarını ihlal eden imgesel ilişkiler, nişanla simgesel ilişkiye evrilirken aile üyelerinin simgesel ilişkilerde yeni konumlar almasını zorlaştırır. Sîret ile Nazmi Bey arasındaki mey âlemlerindeki imgesel ilişki kayınbaba damat kurulumuyla simgesel hâle dönüşür. Sîret, Nazmi Bey'in bulunduğu meclislere gitmekten kaçınır.

Kışın gelişiyse Sîret'in bekârlıktaki aşka yönelen coşkunun ve serbest yaşamı biraz daha sakinleşmiş, durulmuş fakat daha kaygı yüklü bir hâle gelmiştir. Kaygının nedeni, mutluluğunun her an gölgelenmesi tehlikesidir. Bu tehlike Nazmi Bey'in Raika'nın rahatsızlandığını söylemesiyle belirgin hâle gelir. Sîret, Raika'nın ihmal edilen hastalığının "mühlik bir maraz, müzmin bir rahatsızlık olabilmesi endişesiyle" titrer (Cemal Hurşid 48). Doktor, Raika'nın hastalığının soğuk algınlığından ihmalle tifoya dönüştüğünü, fakat endişe edilecek bir durum olmadığını söyler. Sîret'in bu tehlikeli haberle merak ve endişeleri, elem ve ıstırâbı artar. Düşünceleri bin türlü korkunç tereddütlerle doludur. Sık sık iç sesiyle "Ya; diyordu. Raika ölürse!" Bunu düşündüğü zaman gayr-i ihtiyarî, Raika'nın resmine" koşar ve "saatlerce dalgın, bî-tâb düşünür" (Cemal Hurşid 50). Sevdiğinin kaybının ihtimali Sîret'i kaygı ve korkuya iter, hayat karşısında güçsüz bırakır çünkü o, bütün duygusal yatırımını Raika'ya yapmış kendini yaşamın güçlükleri

karşısında koruyacak ben/ego enerjisini nesneye göndermiş, en küçük zorluk karşısında kırılmalığa açık kalmıştır. İlerleyen günlerde Raika'nın hastalığı gittikçe ağırlaşır. Doktor "enjeksiyon" yapılması lâzım geldiğini ancak kasabada bulundurulamadığı için vilayete sipariş etmek mecburiyetinde kaldıklarını anlatmaya çalışır: "-Metin olunuz bu bir sürü yoksuzluk içinde fen nâmına yapılacak bir şey kalmadı... Doktorun kelimelerinde pek acı hakikatlerin gizlenmek istediğini Sîret anlıyordu. Fen nâmına yapılacak hiçbir şeyin kalmaması; hastanın vehâmet hâline en bariz bir alâmet değil miydi!" (Cemal Hurşid 52-53). Burada "fen namına yapılacak bir şey kalmadı" ifadesi hastalığın doktorun, tıbbın ve bilimin kontrolünden çıktığının göstergesidir. Raika'nın hastalığı artık Lacancı sert gerçeğin alanı içindedir. Bu alanda ne Raika için beslenen imgesel duyular ne de simgesel tedaviler bir işe yarar. Hiçbir kategorisi olmayan gerçeğin alanı sert, katı ve acımasızdır.

Doktorla Sîret konuşurken Hamdi Bey, Raika'nın ölüm haberini getirir. Sîret, bir anlığına kontrolünü kaybeder etrafına bakınır, bir müddet sonra acı gerçeğin farkına ancak varabilir: "Sîret'in hançeresi boşuk hıçkırıqlarla tıkanmıştı. Bilâ-ihityâr iskemlesinin üzerine yığılırcasına oturarak elini masaya dayadı ve bir çocuk gibi ağlamaya başladı" (Cemal Hurşid 54). Sîret'in boşuk boşuk anlamsız sesleri gerçeğin dilidir. Simgesel dil anlam yüklükten gerçeğin dili simgesel anlam düzeyini sekteye uğratar. Gerçek, simgesel dille temsil edilemediğinden ancak sesle ifade edilebilir.

Raika'nın ölümü kasabada büyük küçük herkesi etkiler. Cenaze töreninde "ince ve ipek tüllerle tezyîn edilmiş narin bir tabutu kalabalık bir insan kitlesi" takip ederken Raika'nın babası Nazmi Bey'in bütün "etvâr ve harekâtında bir cünûn ve perişanlığı nazara" çarpmakta, "boyun bağısız gömleğinin yakası açılmış, paltosunun etekleri çamur içinde olduğu hâlde bütün mevcudiyetinde bir harâbiyet-i elem" görülmektedir (Cemal Hurşid 55). Bu noktada Lacancı gerçeğin alanına giren ölüm, babanın simgesel kimliğini dağıtmıştır. Babanın hâlindeki dağınıklık aslında gerçeğin simgesel alana müdahalesidir. Ölüm, simgesel alanda hiçbir gösteren tarafından temsil edilemediğinden anlatıcı Raika'nın ölümü ve cenaze törenini detaylarıyla aktarır.

Simgesel alanda işleyen gerçeğe ait temsil edilmeyen ölümü imgeselliğe taşımaya çalışır. Mezarlık; "şose üzerinde bir metrûkiyet-i sükûtle yeşil servilerin bî-ihzâz sâyelerine ilticâ etmiş, bir yamacın eteğinde idi... Sabahtan ihzâr edilen kabre şallarından; ipeklerinden tecrîd edilen beyaz tahta tabut indirilir" (Cemal Hurşid 56).

Bu anlatımda mezarlığın hem kendi hem de içine dâhil ettikleriyle yaşam alanından çekildiği görülür. Bu durumun imgesi, mezarlığın yeşil servilerin gölgelerine ve bir yamacın eteğine iltica etmesidir. Raika'nın imgesel algı, duyum ve insanlarla ilişkisel olan simgesel alandan, içinde ölümü barındıran sert, acımasız gerçek alana geçişi; "şallarından; ipeklerinden tecrîd edilen beyaz tahta tabut"un mezara indirilmesi ve "şuh Raika'nın mezarı"nın, "karanlık çamurlardan müteşekkil bir yığın hâlinde" kalması imgeleriyle verilir (Cemal Hurşid 57). Bu noktada sert, acımasız, katı gerçeğin alanına geçmeyen fakat bu alana en çok yaklaşan ise Raika'nın babası Nazmi Bey'dir:

Bî-çare peder kızı ile beraber gömülmek onun bir iki dakika sonra yalnız kalacak mezarına atılmak için son teşebbüsünde kendisini itina ile tutanların mûmânaatı üzerine dûçâr-ı ikâmet olduğunu gördüğü zaman acı boğuk bir feryat ile: -Raika! Raika düğünün bu mu idi? diye haykırdı. Sonra kolları takallüs ederek son bir inilti, kırık ve kesik bir hırıltıyı müteâkib sâbık kâtibin kolları arasına bî-ruh düştü... (Cemal Hurşid 57).

Nazmi Bey'in simgesel alanın anlamından uzak hırıltıları gerçeğinin sesi, temsilleridir. Gerek bu sesleri gerek perişan hâli Nazmi Bey'in simgesel gösterenlerin dışına çıktığının belirtileridir. Bu çıkışın bir isteği, babanın kızının defin olduğu yere gömülmek arzusuyla eylemde bulunmasıdır. Raika'nın ölümü karşısında Nazmi Bey'in kendini harap edencesine üzüntüsünün nedeni kızının genç yaşta vefat edişidir.

Raika'nın ölümü karşısında nişanlısı Sîret, cenazede pek ortalıkta görülmez. Cenaze töreninin ardından perişan bir hâlde çay boyuna doğru ilerler, vâlide ve kızkardeşleriyle şen ve mesut bir hâlde neşeyle eğlendikleri kavak ağacının altında oturur. O zaman her taraf, "pür mest ü rehâvet dinlenen bir semâ-yı bahar altında bütün manâzır; yeşil bir renk-i ihtişam ve hüsn ile mütemevvic iken, şimdi ağaçların kurumuş çıplak ve fersûde dalları, derenin bir enîn-i melâl ve bir feryâd u bekâ ile haykıran coşkun çağlıtı ve nihayet bütün muhitin, soğuk



ve lerze-dâr haşyet-i levh-i sefidi arasında ne kadar büyük bir fark ve tezat” vardı (Cemal Hurşid 58). Bu ifadelerde Sîret'in imgesel olarak duyum ve algılarını tabiata taşıdığı, tabiatle psişik dünyası arasında bir özdeşlik kurduğu görülür. Varlığın mevsimsel gerçek durumu karşısında varlığa yönelimsel yaklaşım kendi deneyimine göre tabiatı algıladığı fark edilir.

Sîret'in, nişanlısı Raika'yı kaybedişinin ardından mutlu günlerini geçirdiği çay boyuna tekrar gidişi geçmişteki güzel günleri yeniden yaşamak isteği kaynaklıdır. Farkına varamadığı tekrar eden davranışlarında haz ve kederin iç içe olmasıdır. Sîret, çay boyuna giderken hem mutlu günlerinin geçmişte kalması nedeniyle üzüntülü hem böylesi geçmişi yaşadığı için mutludur. Bu anlarda Sîret'in psişik dünyasında mutluluğun üzüntüsüyle üzüntünün mutluluğu birlikte yaşanmaktadır. Sîret, mutlulukla yaşanan fakat Raika'nın ölümüyle birlikte mutsuzlukla hatırlanan olayları yaşanan anda, şimdide yeniden kurar. Böylesine bir mutsuzluk aslında geçmişte değil yaşanan anda mevcut olur:

Daha o zaman bu zavallı kız; ufûl-i hazînine âşina bir lâ-kaydılikle gelecek günlerin âlemlerine gayr-i munassıf ve nâ-memûl hadiselerle târumâr olacak; saadetlerine büyük ve meşrû emellerinin inkisârına bir mersiye-i vedâ ve bir neşîde-i itiraf olarak: "Ah seni ben öyle sevdim ki hayatım târumâr oldu" dememiş miydi? Fakat dağılan, ölen, birden kırılan ve hurda bir mevcudiyetle büyük emellerin hıçkırıkları, kayıp saâdetlerin gözyaşları arasında sefil ve bedbaht kalan asıl Sîret kendisi değil mi idi? (Cemal Hurşid 60).

Sîret bu düşüncelerinde Raika'yla özdeşleşmesini sonradan kurar. Başlangıçta dinlediği şarkının kaderi olacağını düşünmez. Sîret adeta Raika'nın kaygısını, endişesini paylaşmış olduğunun farkına varır. Aslında aşk her ikisinin eski yaşamını değiştirmiş, yeni ilişkilere sebep olmuştur. Nihayetinde Raika biyolojik, Sîret yaşam gösterenlerinin dışına çıkarak simgesel olarak ölmüştür. Yaşamın ve yaşam gösterenlerinin dışına çıkılması "târumâr" imgesiyle verilir.

Sîret yaşam enerjisinin/libidosunun büyük kısmını aşk nesnesine/Raika'ya gönderdiğinden onun ölümüyle yaşamın güçlükleri karşısında zayıf kalır. Aşkta yaşam enerjisi/libido nesneye yönelmiştir. Freud'a göre nesne enerjisinin "ulaşabileceği en yüksek gelişim

evresi âşık olma durumunda, yani öznenin bir nesne yatırımı uğruna kendi kişiliğinden vazgeçmiş görüldüğü zaman karşımıza çıkar" (Freud, Narsizm Üzerine 25). Bu nedenle "acıya karşı en korumasız olduğumuz zaman, sevdiğimiz zamandır, en çaresiz olduğumuz zaman ise, sevdiğimiz nesneyi ya da onun sevgisini yitirdiğimiz zamandır" (Freud, Narsizm Üzerine 42). Romanda böylesine bir çaresizlik ve zayıflık o kadar had safhaya varır ki Sîret intiharı bile düşünür: "Ölüm; Raika'nın açtığı hazîn iftirâkı telafi ve yine onun ufûl ve gaybûbeti ile kalb-i sitem-zedesinde tahassül eden iltiyâm-ı nâ-pezîr cerihaları tedavi mi edecekti?" (Cemal Hurşid 61). Sîret'i bu intihar kararından vaz geçiren kız kardeşleri ve annesini yaşam karşısında desteksiz bırakmak istememesidir.

Yaşam(ın)daki kayıp gösteren boşluğunu Raika'yla dolduran Sîret, onu kaybedince boşluğa düşer, yaşama umutlarını kaybeder. Yitirilen sevilen, sevenden bir parça götürmez beraberinde onun kendine asla sahip olmayacağını açık hale getirir (Avrane 39). Sîret, Raika'nın kaybının yasını çekip içselleştirmek ister. Çünkü yas sürecinde simgesel yaşamda kaybedilen kişi iç dünyaya yerleştirilmeye çalışılır. Freud'a göre yas "her zaman sevilen bir kişinin ya da onun yerine konmuş vatan, özgürlük, bir ideal vs gibi soyut bir değerin kaybedilmesine verilen tepkidir" (Freud, Yas ve Melankoli 10). Yasla baş edebilmek için yasın hem ötekiyle çekilmesi, paylaşılması hem içselleştirilmesi gerekir. Sîret yası tanıdıklarıyla çekerken Hamdi Bey, onu yas sürecinden çıkarmaya çalışır. Sîret buna direnir: "Beni bırak, biraz evvelki oturduğum ağacın dibine bırakınız. Aşkım, emellerim, bir baharda burada tezehhür etti. şu hava-yı meş'ûm altında, şu kışın karları ortasında da şimdi kalbim burada sönsün" (Cemal Hurşid 62). Sîret'in direnmesinin nedeni kayıp nesne Raika'nın kaybını içselleştirerek kabullenmektir. Çünkü yası çekilmeyen kayıp nesnelер/kişiler travmatik şekilde geriye döner. Sevilenin yitimi, sevende narsistik yaralanmaya yol açar. Sevgi nesnesi kaybedildiğinde kişi kendi yansıdığı nesneyi, dolayısıyla da kendisinden bir parçayı yitirir. Sevgi nesnesi beden olarak arzuyu tetikleyen kaynak ve kişinin kendi imgesini kendisine yansıtan aynadır (Nasio 68).

Hamdi Bey, sükûn tavsiye ederek Sîret'i evine bırakır. Sîret eve varınca Raika'nın portresini alarak, onun hayata "şen ve ılık tebessümler ile bakan sevdâvî gözlerine, mûnis ufacık dudaklarının temâşâsına" dalarken Raika sanki bütün bir "hüsn-i müstesnası" ile yaşamakta Sîret'in bakışlarına bütün bir "hüviyet-i mecrûhuna mes'ûd saâdet" fısıldamaktadır (Cemal Hurşid 62-63). Sîret kaybının acısına fazla dayanamaz, akşama doğru mezarlığa giderek Raika'nın mezarını görmek, hâlâ inanmadığı, genç kızın ölümüne, mezarının önünde "ruhunu inandırmak; kalbini hakikatin zehrine kondurmak" ister (Cemal Hurşid 63). Burada Sîret'in nişanlısının kaybını içselleştirmesi "ruhunu inandırmak" imgesiyle verilir. Sîret, mezarlıkta "metrûk bir servinin cenâh-ı zülâm-ı mühmeline yeni kapanmış siyah bir toprak ve çamur yığını, beyaz karların arasında" Raika'nın mezarını gördüğünde "diz çökerek boğuk hıçkırıklarla" ağlamaya başlar. Akmaya başlayan "gözyaşları; Raika'ya onun mevcûdiyet-i müstesnâsına, hüviyet ve nezahatine, sonra da kendi emellerine, saâdetine ve kalbine" aittir (Cemal Hurşid 64). Sîret nişanlısının mezarı başındayken "servinin derinliklerinde öten baykuşların enîn ü bekâsı" ve "puhuların, baykuşların enîn-i mütevahhişi" onun acısını paylaşır (Cemal Hurşid 64).

Burada simgesel alandaki gündelik dil ölümü temsil edemediği için gerçek alanına ait ölümü hıçkırıklar, inlemeler ve baykuş sesleri dile getirir. Çünkü Lacan'ın "gerçek dediği düzene kayıtlıdır; imgeselleştirilmeye de, simgeselleştirilmeye de dirençlidirler. Bunun yanında, öznenin en can alıcı haz/acı, heyecan/ hüsrân, coşku/dehşet deneyimleriyle yakından ilişkilidirler" (Fink, Lacancı Özne 144). Lacancı psikanalize göre Raika'ya ait gerçek, siyah bir toprak ve çamur yığını olan mezarıdır. Raika'nın simgeseli ailesi ve nişanlısıyla olan ilişkileri, imgeseli ise Sîret'in, Raika'yla olan hayalleridir.

Mezarlıktan ayrılan Sîret, Raika'nın vefatıyla kayınpederi Nazmi Bey'i ve diğer aile fertlerini artık görmek istemediğinden kasabadan ayrılır. Neşesiz ve sükûtî içinde yasını çekmek yaşam enerjisini ego'ya/ben'e yönlendirmek için inzivaya çekilir. Onu bu inzivasından Nazmi Bey'in "Oğlum! Elem ve mâtemlerim arasında beni yalnız bıraktınız, size muhtacım; geliniz Sîretciğim âh bilerseniz ne kadar sefil ve ne kadar

perişanım” (Cemal Hurşid 66) ifadelerini içeren mektubu çıkarır. Mektubu okuyan Sîret, güçsüzlüğünü, zayıflığını düşünmeden yola koyulur. Nazmi Bey’i teselli edememekten korkar. Mezarlığa yaklaşırken “beyaz kar yığınları altında toprak kümeleri Sîret’in kalbindeki bütün ukde-i ez ve beky birden” canlandırır, “deta bir mecnniyet-i fikr derbederle” perişandır (Cemal Hurşid 67). Bu ifadelerde yasını çekerek yaşam enerjisini ben’e/ego’ya toplamaya alışan Sîret’in gerilemeyle iradesinin kontrolünden çıkmak üzere olduğu görülür. Büyük servi ağacının altındaki Raika’nın mezarına yaklaştığı esnada atı rkerken Sîret, bütün vücudunu kaplayan bir korku, tereddütle titrer:

Raika’nın mezarı üzerinde; beyaz ve büyük bir sırtlan vardı... Sîret, bütün hüviyetini saran bir cnn-ı vahşetiyle tabancasını çekti ve sırtlana doğru derhal ateş etti... Skn ve zulmet-i leyl arasında bir uğultu ile yayılan silah sesini bir feryat da takip etti. Hüseyin Sîret; ..... acı bir kakhaha ile de: -Sırtlan; mel’n hayvan, Raika’yı parçalayacak ciğerlerini yiyecektin değil mi? diye haykırıyordu (Cemal Hurşid 68).

Sîret neyi vurduğunu kontrol etmeden kasabaya döndüğünde hanın kapısında bayılır. Yaşadığı şoku atlattığında “Raika’nın mezarı üzerinde bir sırtlan vardı. Güzel Raika’yı didikleyecek, paralayacaktı. Vurdum, bir sırtlan ldrdm” (Cemal Hurşid 70) ifadeleriyle sayıklamaya başlar. Cemal Hurşid’in romanında Raika’nın mezarını kazan hayvan olarak Türk edebiyatında pek rastlanmayan sırtlanın seçilmesinin nedeni Kafka’nın böceği gibi “ıplak yaşamını akla getiren kurban edilemez hayvanlık (böcek, anti-kuzudur) tarafından temsil edilen en aşağı hayvan türüne indirgenmiş mahlklar” olmasıyla ilgilidir (Dolar 32). Vahşiliği ve kontrol edilmezliğiyle sırtlanın ölen bir canlının leşini yiyecek kadar kendi hayvan türünden en az uzaklaşmış, kendi türüne en az yabancılaşmış oluşu gösterilebilir.

Sîret’in beirsiz sayıklamalarını duyan Hamdi Bey asıl felaketin mezarlıkta olduğunu anlar. Yanındaki Jandarma kumandanı, doktor, komiser ve jandarmaları Raika’nın mezarına yönlendirir. Mezarın başına geldiklerinde herkes gördükleri dehşetin karşısında mevcut durumu açıklığa kavuşturmak için bir müddet suskunluğa gömülür. Sîret’in vurduğunu düşündüğü sırtlanın, beyaz geceliğiyle mezara ağlamaya gelen Nazmi Bey olduğu herkes tarafından anlaşılır:

Mezarın üstünde beyaz ve kanla mülemmâ bir cesedin yattığını gördüler! Sabık kâtip bir deli gibi, yüz üstüne yatan bu cesedin çehresini fenerin hayâline doğru çevirdiği zaman, jandarma kumandanı hayretle haykırdı: -Nazmi Bey! Kızının mezarı üstünde, beyaz geceliği kanla tamamen kırmızılaşmış, yalın ayak ve kafası kısmen dağılmış olduğu hâlde yatan Raika'nın babası, Sîret'in kayınpederi, dâva vekili Nazmi Bey idi (Cemal Hurşid 72-73).

Hamdi Bey oradakilere Nazmi Bey'in her akşam kızının mezarını ziyarete geldiğini onu evine kendisinin götürdüğünü anlatır. Ertesi gün Nazmi Bey'in cenazesi için bir araya gelinirken "Sîret de paltosunun yakasını kaldırmış, bî-mecâl hatvelerle, iki muhafız jandarma arasında tevkifhâneye sevk" edilir (Cemal Hurşid 73). Sîret'i bu duruma iten yaşamın boşluğunu bir nesneyle kapaması, ben'ini/ego'sunu güçlü kılan libidosunu/yaşam enerjisini nesneye/Raika'ya göndererek, onun kayıyla başına gelecek olan zorluklarla başa çıkamamasıdır. Bu noktada "Âşık olan kişi, duyularının tüm tanıklıklarının aksine, 'ben' ile 'sen'in bir olduklarını iddia eder; bu birlik hakikaten bir olguymuş gibi davranmaya da hazırdır" (Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu 27). Freud'a göre böylesine bir durum gerçeklik ilkesi karşısında hem patolojik bir yön içerir hem de hastalıklı süreçler tarafından bozulmaya açılır:

Patoloji, 'ben'in dış dünyayla arasına çizdiği sınırların belirsiz hale geldiği ya da sınırların gerçekten hatalı çekilmiş olduğu pek çok durumu gözlerimizin önüne serer; kendi bedenimize ait uzuvların, hatta kendi ruhsal yaşamımızın kimi parçalarının, algılarımızın, düşüncelerimizin, duygularımızın sanki yabancı ve 'ben'e ait değilmiş gibi görüldüğü durumlar ve ayrıca açıkça bende ortaya çıkmış olan ve ben tarafından kabullenilmesi gereken şeylerin dış dünyaya atfedildiği durumlar vardır. O halde ben-duygusu da bozukluklara açıktır (Freud, Uygarlığın Huzursuzluğu 27).

Burada özneyi ayakta tutan libido/yaşam enerjisinin nesneye/sevilene gönderimi aslında öznellik ile nesnellik, seven ve sevilen arasındaki sınırları ortadan kaldırırken öznenin gerçeklik ilkesini koruyan bütünlük imgesinin dağılması tehlikesini de ortaya çıkarır.

## Sonuç; Kaçınılmaz Felaket

Hiç kuşkusuz taşra sıkıntısı, Reşat Nuri Güntekin'in Őeftali Bahçeleri hikyesinde göstermeye çalıştığı gibi genelde büyükşehirde yetişen, bir görev veya ticaret için taşrada yaşamak zorunda kalanların dillendirdiği ve bunu aşmak için çeşitli faaliyetlerde bulunduğu bir duygu durumudur. Yoksa taşrada yaşayanlar zaten bu sıkıntıyı duymamak veya duydua da aşmak için çeşitli kültürel dinamikler geliştirmiştir. Yazımızın konusu olan *Sırtlan*'ın kahramanı Hüseyin Siret de büyükşehirden ayrılarak ticaret için kasabaya yerleşmiş ve duyduğu taşra sıkıntısını yenmek için önceden yine kendi gibi dışarıdan gelip kasabaya yerleşenlerin kurdukları eğlence meclislerine iştirak etmiştir. Bununla da kalmamış bu meclislerde tanıştığı Nazmi Bey'in kızı Raika'ya açık olmuş hatta bu kızla evlenmek için harekete geçmiştir. Taşra sıkıntısını zamanla bu aşk ile açmaya ve taşranın boşluğunu bu kızla doldurmaya çalışmıştır. Raika'yı elim bir hastalıkla kaybedince de gerçeklik ilkesini kaybetmiştir. Çünkü Hüseyin Siret, yaşam enerjisini/libidoyu gönderdiği kaybı içselleştirmeden, bu enerjiyi/libidoyu ben enerjisine dönüştürme süreci olan yası çekmeden simgesel yaşam alanına geçmiştir. Yaşadığı yoğun keder ve bununla baş edememesi Siret'in gerçeklik ilkesini sarsmıştır. Romanda geçen mecnun, cnn, cinnet, deli ve kendini yitirmek gibi kullanımlar bunu doğrular niteliktedir. Hüseyin Siret, simgesel alanda yitirilen Raika'nın öldüğünü kabul etmemiş, gerçeği reddederek onu imgeselde korumaya çalışmış imgeseli de simgesel alana taşımaya çalışmıştır.

## Kaynakça

Avrane, Patrick. *Aşk Acıları*. Çeviren Şule Çiltaş, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

Barbaras, Renaud. "Neden Hâlâ Husserl". *Baykuş-Husserl Özel Sayısı*, Sayı 6, 2010.

Cemal Hurşid. *Sırtlan*. Sinop Matbaası, 1339.

Comte-Sponville, Andre. *Cinsellik, Aşk ve Ölüm*. Çeviren Canan Özatalay, İletişim Yayınları, 2013.

Copjec, Joan. *Tut Ki Kadın Yok, Etik Ve Yüceltim*. Çeviren Barış Engin Aksoy, Encore Yayınları, 2015.

Dolar, Malden. *Sahibinin Sesi, Psikanaliz ve Ses*. Çeviren Barış Engin Aksoy, Metis Yayınları, 2013.

Fink, Bruce. *Lacan'da Aşk VII. Seminer Aktarım Üzerine Bir İnceleme*. Çeviren Elif Okan Gezmiş, Zeynep Oğuz, Kolektif Kitap Yayınevi, 2020.

Fink, Bruce. *Lacancı Özne*. Çeviren Kemal Güleç, Encore Yayınları, 2020.

Freud, Sigmund. *Uygurluğun Huzursuzluğu*. Çeviren Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 2009.

Freud, Sigmund. *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. Çeviren Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura, Metis Yayınları, 2010.

Freud, Sigmund. *Yas ve Melankoli*. Çeviren Leyla Uslu, Cem Yayınevi, 2019.

Gondek, Hans Dieter. "Cogito ve Ayrım" *Kayıp Yüzleşme, Levinas ve Lacan*. Editör Sarah Harasym, Çeviren Kadir Gülen, Fol Yayınları, 2021.

Korkmaz, Ayça-Baltacı, Sinem. *Freud'dan Lacan'a Vaka İncelemeleri: Cilt 1*. Editör Prof. Dr. Tulin Gençöz, Nobel Yayınları, 2021.

Kuntay, Mithat Cemal. *Üç İstanbul*. Oğlak Yayınları, 1998.

Leader, Drain. *Depresyon- Yas ve Melankoli*. Çeviren Ayça Göçmen Encore Yayınları, 2018.

Nasio, J.-D. *Aşk Acısı*. Çeviren Hatice Bakanlar, Canan Coşkan, İmge Kitapevi Yayınları, 2007.

Phillips, Adam. *DeŐsetler ve Uzmanlar*. Çeviren Tuna Erdem, Metis Yayınları, 2014.

Phillips, Adam. *Kaçırdıklarımız*. Çeviren Selin Sıral, Metis Yayınları, 2015.

Phillips, Adam. *Öyle ve Böyle*. Çeviren İpek Şen, Ayrıntı Yayınları, 2019.

Ricoeur, Paul, *Yoruma Dair, Freud ve Felsefe*. Çeviren Necmiye Alpay, Metis Yayınevi, 2006.

Robinson, Daniel N. *Psikolojinin Felsefi Tarihi*. Çeviren Deniz Uludağ, Doğu Batı Yayınları, 2020.

Sartre, Jean-Paul. "Varoluşçuluk Bir Hümanizmadır", *Felsefe Yazarlarından Seçme Metinler*. Hazırlayan Armand Cuvillier, eviren M. Mukadder Yakupoğlu, Doruk Yayımcılık, 2007.

Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. Kanat Kitap, 2007.





## BLOOM, ŞİRDE ETKİLEŞİM VE HALEF-SELEF İLİŞKİSİ



### Gulzar

#### MAMMADOVA

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Doktora Öğrencisi, Muğla Sıtkı  
Koçman Üniversitesi, Sosyal  
Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve  
Edebiyatı Anabilim Dalı, Muğla,  
Türkiye.

ORCID: 0000-0003-3392-1984

e-mail: gulzar\_1989@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 03.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 22.11.2021

Tanıtımı Yapılan Kitap:

Bloom, Harold. *Etkilenme Endişesi*.

Çeviren: Ferit Burak Aydar, Meti  
Yayımları, 2008.

ISBN: 978-975-342-689-3

Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi* adlı eseri "Kirlenme İstirabı" başlıklı bir ön söz, "Mukaddime", "Öncelik Üzerine Bir Tefekkür ve Bir Özet" başlıklı "Giriş"ten sonra "Clinamen ya da Şiirin Yanlış Okunması", "Tessera ya da Tamamlama ve Antitez", "Kenosis ya da Tekrar ve Süreksizlik", "Antitetik Eleştiri Manifestosu", "Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce", "Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik", "Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü" başlıklarını taşıyan altı bölümden oluşur. Bloom, eserini "Yol Üstüne Düşünceler" başlıklı bir "Sonsöz" ile bitirmiştir.

Her şair kendinden öncekinden bir şekilde etkilenir, en azından şiiri öncekilerden öğrenir. Bu bağlamda modern şair de Bloom'un belirttiği üzere "...hem antikçağdakilerden hem de Rönesans'taki ustalardan tahayyül zenginliği[ni] miras almıştır" (49). Buna kısaca şiirsel etkileşim diyebiliriz. Yazara göre şiirsel etkileşim, "entelektüel revizyonizm denen daha büyük fenomenin parçası"dır (Bloom 67).

Bu kitapta Harold Bloom, ephebe adını verdiği, şiire yeni başlayan bir şairin kendinden önceki şairlerden (selef) etkilenmesini, bu etkilenmenin nasıl olduğunu, ephebenin (genç şair, çırak) bu süreçte hangi revizyonist aşamalardan geçtiğini açıklar. Kısaca Etkilenme Endişesi genç şairle gelenek arasındaki etkilenme, yeni şairin kendini arama ve bulma sürecindeki "revizyonist evre"leri konu edinen teorik bir eserdir.

Yazar, kitabın başında ilk olarak eserinin yazılış amacını belirtir. Ona göre şiirin tarihi, şiirsel etkileşimler göz



ardı edilerek yazılamaz (Bloom 47). Ancak bunun için öncelikle şiirsel etkileşimin ne olduğu bilinmelidir. Dolayısıyla bu kitabın amacı, Bloom'un söylediği gibi "...şiirsel etkilenmeyi tarif ederek ya da şiirler arası ilişkilerin hikâyesini sunarak bir şiir teorisi ortaya koy[maktır]" (47).

Yazar, eserinde sadece bir teori inşa etmeye çalışmaz; aynı zamanda pratik bir eleştiri de sunar. Bu sebeple de şiiri her şeyden bağımsız bir metin olarak "anlama" çabasını doğru bulmaz, bunun yerine, selefin şiirinden bir sapma, yanlış yorumlama olarak okumayı önerir (Bloom 80). Ona

göre her genç şair, şiire selefının şiirini kasten yanlış okuyarak başlar. Dolayısıyla halefle selef arasında şiirsel bir bağ olsa da yeni şair bu bağı kasten ters yüz eder. Bu, aslında yeni şairin seleften kopma isteğini gösterir. O hâlde etkilenme endişesi evvela güçlü bir yanlış okuma ile tezahür eder, nitekim yaratıcı yorum da bu endişeden doğar. Güçlü şair olma potansiyeli taşıyan her şair, en derin özlemlerini başka şairlerin farkına vararak öğrenir. Bu, etkileşimdir. Ancak kendi özlemlerinin başka bir şair tarafından ifade edilmesi, yeni şairde kendine güvensizlik ve diğer şairin büyüklüğü altında ezilme duygusu doğurur. İşte bu duygu, etkilenme endişesidir. Bloom, ephebenin şiirsel ben'ini, şahsiyetini bulana dek selefiyle yaşadığı çatışmalı etkileşim sürecine etkilenme endişesi adını vermektedir.

Etkilenme endişesinin esin kaynağı Freud ve Nietzsche'dir. Freud'a göre çocukların endişeye daima bir eğilimi vardır. Endişenin kaynaklarından biri, anneden ayrılma ve ihtiyaçlarının giderilmeyeceğine dair korkudur. Bu, çocukta terk edilme ya da dışlanma endişesine yol açar. Bloom, ephebenin seleften ayrılma endişesi ile Freud'un düşünceleri -çocuğun anneden ayrılma korkusu- arasında bir bağ kurar. Nitekim

yazar, bu konuda şunları söylüyor:

Benim anlatabildiğim kadarıyla, bu kitapta sunulan etkilenme teorisinin başlıca etkileri Nietzsche ve Freud'dur. Nietzsche karşıtların peygamberidir ve Ahlakın Soykütüğü eseri estetik mizaçtaki revizyonist/gözden geçirici ve çileci tınlar üzerine, benim bildiğim kadarıyla, en derin incelemedir. Freud'un savunma mekanizmaları ve bunların çiftdeğerli işleyişleri üzerine araştırmaları, şiirler arası ilişkileri yöneten gözden geçirici kurallar için benim bulabildiğim en açık seçik benzeşleri sağlıyor (Bloom 49).

Bloom, eserinde yeni şairin etkilenme sürecini ayrı ayrı başlıklar hâlinde altı revizyonist evrede ele alır ve bunları şu şekilde adlandırır: "1. Clinamen/Yanlışı Okuma-Sapma" (59), "2. Tessera/Tamamlama ve Antitez" (85), "3. Kenosis/Tekrar ve Süreksizlik" (109), "4. Daimonikleşme/Şeytanlaşma, Karşı Yüce" (129), "5. Askesis/Arınma, Tekbencilik" (143) ve "6. Apophrades/Ölülerin Dönüşü" (165).

"Clinamen/Yanlışı Okuma-Sapma" adlı ilk evrede Bloom, ephebenin seleften kopuş sürecini anlatmak için, Milton'un Kayıp Cennet'inden yararlanır ve eserden birtakım semboller alır. Buna göre Tanrı, en büyük seleftir, esinsiz ana metindir. Şeytan, modern şairi simgeleyen ilk haleftir ve esin perisi günahdır. Âdem ise Şeytan'ın halefi, ilk ephebedir ve esin perisi Havva'dır. Bloom, görüldüğü üzere şiirsel etkileşim teorisini kutsala; Tanrı, Şeytan ve Âdem arasındaki ilişkiye dayandırıyor, Şeytan'ın Tanrı'ya karşı çıkmasıyla yeni şairin kendinden öncekiler (selefleri) karşısındaki ilk tepkisi (yanlışı okuma) arasında bir benzerlik kuruyor. Ona göre insanın ana metinden/Tanrı'dan sapması ile yeni şairin seleftinin şiirini yanlışı okuması ve yorumlaması; dolayısıyla ana metni tahrif etmesi, clinamendir. Yazar, bu sebeple "şiirsel karakter" in ilk olarak Şeytan'da somutlaştığını söyler. Şeytan nasıl Tanrı'nın yüce katından düşmüşse Âdem de Şeytansı bir sapmayla, ona uyarak Cennet'ten kovulmuştur. Bloom, bunu ephebenin seleften ilk kopuşuna benzetir.

Selef'in şiirini yanlışı okuma, bir sapma, düşüş ve fark ediş olduğundan dolayı Milton, her şiirin, düştüğümüze dair bir fark edişle başladığını belirtir.

Bloom, bu evrede bir dinî sembol daha kullanır: Kerubi/Kerrubiyun. Bu melek, Kur'an ve Tevrat'ta geçer. Hayat Ağacı'nın (Belaşam

Ağacı) yolunu denetler ve aynı zamanda Tanrı'nın varlığının dehşetini simgeler. Bloom, Kerubileri, şiirde selevi, geleneği ya da ana metni koruyan, böylece selevin devam etmesini sağlayan, "şimdiyi geçmişe hapsede[n]" (76), dolayısıyla şiirsel özgünlüğü engelleyen gelenekçi güçlere benzetir. Ancak şiir, böyle bir ölüm evreninde yaşayamaz, sıçramalıdır. Eğer sıçrayacak bir evren bulamıyorsa "tıpkı Blake'in yaptığı gibi o evreni kendi yaratmalıdır" (Bloom 76). Yeni şair, bunun için ilk hamlesini yapar, bilinçli bir yanlış okumayla ana metni tahrif eder, bir bakıma Kerubi'nin koruyucu engelini yıkar.

Bloom, clinamen terimini Lucretius'un bir şiirinden almıştır. Söz konusu şiirde atomlar ani sıçrayışlarla saparlar:

Aşağılara doğru atomlar  
Yol alırken ağırlıklarıyla, belirsiz yerlerde  
Ve zamanlarda öylesine ufaktır ki sapmaları.  
Yön değişmesi bile güç denir bunlara.  
Bu sapma da olmasa her şey dökülürdü boşluktan  
Tekdüze bir koşutlukla, yağmur damlaları gibi  
Ne çarpışma, ne vurması atomun üstüne.

Doğa hiçbir şey yaratamazdı kısaca bunlardan... (Bloom 80).

Şiirden de anlaşılacağı üzere atomlardaki sapmalar olmasa her şey tekdüze olur, değişmez ve doğa hiçbir şey yaratamazdı. Tıpkı atomların sapması gibi şiirde sapma da bir şiirsel yaratım ve özgünlük hareketidir. O hâlde selevin yanlış okunması ve yorumlanması, doğal bir sapma ve yaratıcı bir düzeltmedir. Nitekim Bloom, "Şiirsel etkilenme -iki güçlü, has şair söz konusu olduğunda- her zaman önceki şairin yanlış okunmasıyla, yani gerçekte ve zorunlu olarak bir yanlış yorumlama olan yaratıcı bir düzeltme edimi yoluyla ilerler" (69) diyerek buna işaret eder.

Bloom, clinamen aşamasını anlatırken şiirsel etkilenme ve taklit konusuna da değiniyor ve influence (etkileme, etkilenme) sözcüğünün "başkaları üzerinde güç sahibi olma" yanında, "içe akış, insanlara yıldızlardan gelen kuvvet, tecelli" anlamına geldiğini söylüyor. Bu durumda influence/içe akış ya da içe doğuş, şiirde ilhama benzetilebilir ve selevin şiirinin halefinkine ilham vermesi şeklinde anlaşılmalıdır.

Taklit ise daha farklıdır. Bloom'un Ben Jonson'dan aktardığına göre taklit, "Başka bir şairin cevherini ya da zenginliklerini kendi kullanımına hasredebilmek. Diğerlerinden üstün mükemmel birini seçmek ve tıpkı onun gibi olana ya da kopyası aslıyla karıştırılabilecek kadar aynı olana dek onu takip etmek"tir (66). Bu tanımdan yola çıkarak taklidin, Klasik Türk şiirindeki nazireye benzediği söylenebilir.

Şüphesiz sefelin gücü, genç şairin kendini yeterince tetkik etmesini engelleyebilir, şiirsel yaratıcılığını ve tahayyülünü sınırlandırabilir, "azametiyle [ona] gözdağı ver[ebilir]..." (Bloom 66). Nitekim William Blake bu tehlikeye işaret ederek "bir sefelin sisteminin kölesi olmak, saplantılı bir muhakeme ve karşılaştırma (muhtemelen kişinin kendi eserlerinin sefelin eserleriyle karşılaştırılması) sonucu yaratıcılıktan uzaklaşmaktır" (Bloom 68) der.

O hâlde clinamen, şiirde sefeli yanlış okuma ve yanlış yorum, sainsal yaratıcılıkta ve eleştiride de ilk aşamadır. Yeni şair, özgünlüğe ilk olarak bu sapmayla adım atar. Çünkü Kierkegaard'ın da belirttiği üzere "Çalışmak isteyen kendi babasını doğurur" (Bloom 65). Bu bağlamda sapma, yani oğulun babayı kasten yanlış okuması, yeni şairin kendi olma yolunda attığı ilk adım olarak görülmelidir.

"Tessera, Tamamlama, Antitez" başlıklı ikinci evrede Bloom, şiirle, büyü ve kehanet arasındaki ilişkiye işaret eder. Vico'nun görüşlerinden hareketle, şiirin kökeninde geleceğe dair kehanet bulunduğunu ileri sürer. Şiirsel endişe, ölümü engellemek veya ertelemek için iham perisinden kehanet niyazında bulunur. Ephebe, şiirsel yola yeni girmiştir, ilham perisi vardır; ama ona ait değildir. Bundan dolayı ilham perisinden korkar. Şiirini yaratabilmesi için kendi annesini (ilham perisini) ve babasını (sefeli) kendisi yaratacaktır. Tessera evresinde yapmaya çalıştığı da budur.

Tessera, yeni şairin sefeli bir antitez olarak tamamlaması ve şiirsel zincire antitezle eklenmesi durumudur. Bu, aynı zamanda kendi şiirinde de bir tamamlanma anlamını taşır.

"Kenosis, Tekrar ve Süreksizlik" başlığı altında yazar, yine yer yer dinî kitaplardan yararlanır. Kenosis, kavramını da Aziz Pavlus'tan almıştır. Aziz Pavlus'ta kenosis, İsa'nın kendi arzusu ile ilahi mertebeden insan derekesine düşüşü demektir (Bloom 118). Bloom, böyle-

ce İsa'nın ilahi mertebeden insan derekesine düşüşü ile yeni şairin seflele olan bağlarını koparması, benliğin seleften yalıtılması, şiirde özerklik ve özgürlük arayışı arasında bir benzerlik kurar.

Yazar eserinde, sık sık yaptığı gibi bu evreyi de açıklarken Freud'a başvurur. Freud, endişenin tekrarlanan bastırılmış bir şeyden kaynaklandığı görüşündedir. Bloom da şairlerdeki etkilenme endişesinin kaynağında tekrar korkusunun bulunduğu kanaatindedir (109-110). Tekrara düşmek, şairlerin hazzetmediği bir durumdur. Çünkü "Şairlerin Tanrısı tekrar ritmiyle yaşayan Apollon değildir" (Bloom 110).

O hâlde etkilenme endişesinin arkasında bir tekrara düşme, öncekinin devamı olma korkusunun var olduğu söylenebilir. Şair bu evrede tekrardan kurtulup öncesiz olmaya çabalar. Bloom, bu revizyonist evreyi su ve ateş simgeleriyle açıklar. Ona göre su, şiirde devamlılığı ve sefeli tekrar etmeyi simgeler. "Tekrar, sulu kıyılara aittir" (Bloom 111). Ephebe, başlangıçta su kıyılarındadır, ancak bu durumdan hazzetmez. Bloom'a göre ateş ise süreksizlik demektir. Ephebe, daima ateşi, süreksizliği arar. Çünkü güçlü şair olmanın yolu ateşten geçer. Bloom buna "Prometheusçuluk" adını vermiştir.

Yazar, bu bölümde yine, yeni şair ile selef arasındaki ilişkiyi Freud'un Oedipus kompleksi ile açıklamaya çalışır. Şair üzerindeki tekrar korkusunu baba baskısına benzetir. Ona göre Freud'daki id (haz), şiirde seleftir, yeni şair ise ego/ben'e karşılık gelir. Yeni şair sürekli id'den (babadan/seleften) kurtulmak ister. Kimi psikanalistler ise tekrarı ölüm benzetirler. Örneğin Lacan'a göre tekrar bir ölümdür (Bloom 112). Kierkegaard ise tekrarı doğal bir döngü olarak görür. Ona göre evrenin yaratılışı bir tekrardır ve aynı zamanda dünya sürekli dönmektedir (Bloom 113). Selef, yeni şairin karşısında Tanrı'ya veya babaya benzer, onu korkutur (Bloom 111). Ephebenin sorunu, babayı yani sefeli "zorunlu olarak tekrar" (Bloom 111) etmektir. Bu durumdan, seleftin şiirini bozarak kurtulmak ister. Fenichel, seleftin yaptığı bozmanın bir tür savunma mekanizması, ama aynı zamanda arınma olduğu görüşündedir.

Sonuç olarak yanlış okuma, tekrarı bozmanın yanı sıra seleftin yaptığını eksik yapmak veya eksik almaktır. Bu durum ise bir tür sapma anlamına gelmektedir. Ancak yeni şair hem bozar hem inşa eder, bo-

zarak kendince yeni kılar, inşa ederek de beslendiğini kabul eder.

Yeni şair, tekrarı bozmak için ilham perisinden yardım ister. Bu durum, bir çocuğun ebeveyninden aynı masalı tekrar dinlemek istemesine benzetilmemelidir. İstenen şey, masalın aynen tekrarlanması değil, sadece hatırlatılmasıdır. Yeni şair, hatırlatmadan sonra, onu bozarak yeniden inşa etmeye koyulur. Nitekim güçlü şair, zorunlu olarak sapar, bozar ve inşa eder.

Sonuç olarak kenosis evresindeki revizyon; tekrarı bozma, eksik alma ve yeniden inşa etme süreci olarak özetlenebilir.

“Daimonikleşme ya da Karşı Yüce” başlığı altında Bloom, Rilke'nin şiire ilişkin görüşlerine yer verir. Bu doğrultuda, şiirin bastırmaya karşı verilen bir mücadele olmadığını, aksine bir bastırma türü olduğunu söyler (Bloom 129). Rilke, şiirlerin, şimdiki zamana verilen bir cevap niteliği taşıdığını, fakat şimdiki zamanın buna direndiğini ileri sürse de Bloom, aksine direnenin şimdiki zaman değil de selefin şiirleri olduğunu belirtir.

Yazar eserinde, daha sonra Emerson'un iblislere dair görüşlerine değinir. Ona göre bir insanı şair yapan güç daimonik'tir (Bloom 129). Çünkü daimon, parçalayan, bölen ve dağıtan güçtür. Kaderlerimizi dağıtır, yeteneklerimizi bölüştürür. Bu, hem parçalanma, düzensizlik doğurur, ama aynı zamanda yeni bir düzen getirir. Bloom, buna şiirde daimonikleşme diyor.

Bir başka fikre göre ise iblisler, gözde insanlara gezegenlerden sesler getirirler. Esrarengiz bir hâldir bu. Ancak iblisler şairlere dadanmaz, aksine şair güçlendiğinde iblis olur.

Yeni şair, selefin “yüce”liğine karşı daimonikleşerek bir “karşı yüce” oluşturma sürecine girer. Bu, bir tür yer değiştirme anlamına gelir. Selef insanileşirken yeni şair daimonikleşir. Bloom, daimonikleşmeyi selefin gururu ile ephebenin gururu arasındaki bir savaşa benzetir. Bu savaşta yeni şairin gururu bir süreliğine galip gelir.

Bloom, bu bölümde yer yer soyut ve sanatsal bir dil kullanmış, Emerson'dan alıntılar yapmıştır. Emerson'a göre Tanrı ya da selef, yeni şairi cevherinin gölgesi (Bloom 132) olarak görür. Ancak yeni şair ona “Koşullarımı ben yaratıyorum” (Bloom 132) diyerek karşı çıkar. Buna rağmen yeni şairin cevherinin gölgesi de başka bir gölgeyle



buluşarak ona karışır (Bloom 132). Dolayısıyla şairler yaratıcıdır, ama kendi çağlarınca yaratılırlar. En güçlü şairler dahi bundan kaçamaz. Bloom, buna Shelley'i örnek verir. Onun "çağın ruhu"nu yaratan selef tabi olduğunu söyler. Ama yeni bir arayışa geçtiğinde karşısında Wordsworth'u bulur. Shelley, işte bu yukarı doğru yükselişte daimonikleşir. O hâlde şöyle denebilir: Kenosis bir aşağı düşüş, kopuş, daimonikleşme ise yukarı yükseliştir. Bloom'a göre yukarı yükselme bir süreçtir. Selefin gücünden beslenen yeni şair, bunun sarhoşluğuyla yükseklerde uçar, sonra "ifrat"a varır, artık bir karşı yüce inşa etmiştir.

Bloom daha sonra "İfrattan dönüş mümkün müdür?" sorusuna cevap arar. Bunun sadece dışarıdan alınacak bir yardımla mümkün olabileceğini söylemekle beraber güçlü bir şairin yardım almasına karşı çıkar, çünkü bunu şairliğinin sonu olarak görür.

Yazar bu bölümde Vanderberg, Nietzsche, Schopenhauer ve Freud'un selef-halef ilişkisine, sanatta bireysel amaç ve Oedipus hakkındaki görüşlerine değinir. Yeni şairin selefin etkisinden kurtulmak için "yabancılaşma", "tekbencilik" ve "selefin hayali bakışı" denilen üç şiirsel hareket yaptığını söyler. Vanderberg tarafından adlandırılan bu üç hareket halefin seleften kopmasına ve kendi benini bulmasına yönelik hamlelerdir.

Özetle daimonikleşme, ephebenin selefle hesaplaştığı, hatta onu inkâr ettiği evredir. Böylece selefi aşar, şeytanlaşır, yükselip karşı yücesini inşa ederek "daimonik şair"e dönüşür.

Eserdeki "Askesis, Arınma, Tekbencilik" başlıklı bölümde yazar, şairin yalnızlık durumuna ulaşmak için girdiği arınma sürecini anlatır. Dolayısıyla askesis, yeni şairin arınma evresidir. Daimonik yükselişle selefi inkâr edip kendi gücüne ulaşan yeni şair, bu evrede güçlü ölümlerle boğuşmuş ve seleflere karşı açık bir zafer kazanmıştır. Yazar, bu süreci anlatırken Orfeus ve Dionysos efsanesine gönderme yapar. Efsaneye göre Dionysos, Titanlar tarafından parçalanmış, pişirilerek yenmiştir. Ancak daha sonra parçalar birleştirilmiş, dirilmiştir. Kral olabilmesi için ise olgunlaşması gerekmektedir. Olgunlaşma süreci, parçalanma, pişirilme, yenme, parçaların birleştirilmesi ve dirilme şeklinde cereyan eder. Bloom'a göre yeni şair de olgunlaşma yolculuğunda böyle bir süreçten geçer.

Yazar, Orfeusçuluk da denen bu çilecilik ve olgunlaşma mitini şairlerin dini olarak görmekte ve askesis evresini Orfeus'un arınma-dirilme-olgunlaşma sürecine benzetmektedir. Bu mite göre insanda iki zıt eğilim vardır. Bunlar; Prometheus'tan gelen kötü, Dionysos'tan gelen iyi olma eğilimleridir. İşte ephebe, Orfeusçulara göre böyle bir çile (parçalanma), olgunlaşma (birleşme), arınma (diriliş) sürecinden geçer, bu itibarla Orfeus'un halefidir.

Bloom, daha sonra kurban miti ile askesis arasında bağ kurar. Ona göre kurban, yeniden canlanma, dirilme ve bereket beklentisiyle sunulur, şiir okuma-yazma süreci de kurban sunmaya benzer. Ancak yazar, kurbanın bereketlendirmekten çok kurutan bir arıtma olduğu görüşündedir.

Ona göre askesis/arınma, "karşı yüce"nin şahikalarında başlar. Yeni şair, seleftin yücesine karşı kendi şiirsel değerlerini inşa etmiş, böylece arınmış, bir bakıma seleften kalan izleri silmiştir. Bu süreçte şair âdeta körleşir, kendi dışındaki her şeye gözünü yumar. Bloom, buna "arındırıcı körleştirme" adını verir. Bu, aynı zamanda tekbenciliktir.

Sonuçta ephebe, clinamen ve tessera sürecinde bir sapma ile selefti kendince tamamlamaya çalışırken, kenosis ve daimonikleşmede seleftin ya da ölümlerin hatıralarını silmeye çalışır. Askesis ise yeni şair ile ölümler (selef) arasında büyük bir kapışmanın yaşandığı sonraki evredir.

Bu bölümde yazar, askesis sürecini Dante, Wordsworth, Keats, Browning, Yeats, Whitman, Shelley, Stevens gibi Batılı şair ve yazarların eserlerinden örnekler vererek açıklar. Askesis, yeni şairin seleftin etkisinden kopup kendi benini inşa etmeyi amaçladığı bir revizyon evresidir. Bu evrede amaç, seleften tamamıyla arınmak ve sadece kendi ben'ini ortaya koymaktır. Bunun için askesis'e tekbenci evre de denir.

"Apophrades, Ölümlerin Dönüşü" adlı evre ise Bloom'a göre yeni şairin seleftin etkisinden kurtulma sürecindeki son revizyon evresidir. Selef tabiatı gereği daima geri dönmek, dirilmek ve yeniden güçlü bir şair olmak ister. İşte bu evrede yeni şair tarafından öldürülen seleft, geri döner ve son bir hamle yapar. Ancak Bloom, güçlü seleflerin geri dönseler dahi, artık kendi ses ve renkleriyle değil, halefin ses ve rengine bürünerek dönebilecekleri kanısındadır (167). Eğer seleft, salt kendi gücü, sesi ve rengiyle dönebilirse zafer onun olur (Bloom 167).

Ama ephebe güçlü ise, aynada görünen ne selefin ne de kendisinin yüzüdür, hem selefin hem de kendinin olmaya can attığı bir antitez yüzüdür (Bloom 172).

Bu aşamada selef, güçlü bir sel hâlinde yeni şairin üzerine akabilir ve ephebenin tahayyülü bu selde boğulabilir. Böyle bir tehlike her zaman vardır ve yeni şairler, bu sele, baskıya maruz kalacaktır. Gerçek tahayyül de zaten bu baskı sonucunda ortaya çıkar.

Bloom, bu evreye örnek olarak Stevens ile Yeats'ı ve Browning ile Dickinson'u verir. Bu şairler seleflerini alt edip kendi şiirini inşa etmişlerdir.

Sonuçta selef, apophrades evresinde son bir hamle daha yapmış, ancak yeni şair onu güçlü sesiyle bertaraf etmiştir. Bu bir bakıma artık kendi olduğunun kanıtıdır.

Bir bütün hâlinde değerlendirilecek olursa, Bloom Etkilenme Endişesi adlı eserinde, yeni şair (ephebe) ile kendinden önceki güçlü şair (selef) arasındaki etkilenme sürecini, bu süreçte yeni şairin selefin etkisinden kurtulmasını ve kendi olma mücadelesini anlatır. Bu süreçte yeni şairin altı revizyonist evreden geçtiğine işaret eder ve söz konusu evreleri tek tek açıklar. Kitabında sık sık dinsel kaynaklara, mitolojiye, psikanalizin ve felsefenin terimlerine başvurur. Bu bağlamda özellikle Freud'dan yararlandığı görülmektedir.

Bu bilgilere göre clinamen ve tessera evreleri seleften, ana metinden bir sapma ve eksikliğin tamamlanması demektir. Kenosis, daimonikleşme ve askesis evreleri yeni şairin arındığı ve selefte ait hatıraların silindiği aşamadır. Apophrades evresinde ise yeni şair selefin son ölümcül hamlesine karşılık nihai zaferini ilan eder.

Bloom, *Etkilenme Endişesi* adlı eserinde şairler arasında selef-halef bağlamında meydana gelen etkileşimleri incelemek için araştırmacılara özgün bir teori sunmaktadır.

### Kaynakça

Bloom, Harold. *Etkilenme Endişesi*. Çeviren Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 2008.