



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl: 15 • Sayı: 30

Temmuz - Aralık 2023

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl : 15 • Sayı : 30

Temmuz-Aralık 2023

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 dizenlenmektedir/indexed by.



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

YTEA 2023 15/30

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

Editör / Editor

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Sayı Editörü / Issue Editor

Prof. Dr. M. Fatih KANTER

Yayın Kurulu / Editorial Board

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

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 - Azərbaycan İlimler Akademisi, AZERBAJYAN

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 UKUBEYVA - Manas Üniversitesi, KIRGIZİSTAN

Prof. Dr. Dimitri VAŞİLİYEV - 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

Doç. Dr. Nuri SAĞLAM - İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE

Editöryal Sekretery / Editorial Secretariat

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

Demet YILMAZ – Süleyman Demirel Üniversitesi Doktora Öğrencisi,
TÜRKİYE

Bu Sayının Danışmanları / Advisors of This Issue

- Prof. Dr. Yunus BALCI – Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ – Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Murat KACIROĞLU – Erzurum Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Şahika KARACA –Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Cafer ŞEN – Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Oktay YİVLİ–Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Doç. Dr. Veysel ŞAHİN – Fırat Üniversitesi
Doç. Dr. Veli UĞUR – Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER– Süleyman Demirel Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Kağan GARİPER – Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi E. Candan İRİ – Süleyman Demirel Üniversitesi

Sunuş / Presentation

VI-VII

Makale / Article

Muhammed ATAKUR - Cafer GARİPER

1-18

Transhümanizm Posthümanizm ve *Antika Titanik* Romanı
Transhumanism Posthumanism and Antique Titanic Novel

Demet YILMAZ

19-36

Yeni Yeraltı Edebiyatı Kavramına Bir Bakış: *Bizarro Kurgu*
A Look at The Concept of New Underground Literature: Bizarro Fiction

Ertan YILDIRIM

37-58

Toplumcu Gerçekçi Anlayışın Dayandığı Temeller Bağlamında Sadri Ertem'in *Çıkrıklar Durunca* Romanı
In The Context of The Foundations on The Social Realistic Understanding Sadri Ertem's Novel Çıkrıklar Durunca

Cafer ŞEN

59-84

Türk Romanında Sapkınlığın Fenomeni (Görüngüsü); Mecdi Sadreddin'in *Cennet Hanım* Romanı Üzerinden Bir Okuma Denemesi
The Phenomenon of Henomenon of Deviancy in Turkish Novel; A Reading Attempt on Mecdi Sadreddin's Novel Cennet Hamm

Şahika KARACA

85-102

Emine Semiye Külliyyatına Katkı: "Emin" Hikâyesinin Psikanalitik Çözümlemesi
Contribution to Emine Semiye Collection: Psychoanalytic of The 'Emin' Story

Özge AKSOY SERDAROĞLU

103-122

Oktay Rifat'ın Şiirlerinde Hayvan Davranışları
Animal Behaviors in Oktay Rifat's Poems

Değerli okurlar,

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 30. sayısıyla karşınızda bulunmaktadır.

Bu sayıda altı makale yer almaktadır. “Transhümanizm Posthümanizm ve *Antika Titanik Romanı*” başlığını taşıyan ilk makale Muhammed Atakur ile Cafer Gariper’in ortak çalışmasıdır. Yazarlar, Murat Menteş’in *Antika Titanik* romanında transhümanizmin ve posthümanizmin izini sürüyor.

“Yeni Yeraltı Edebiyatı Kavramına Bir Bakış: *Bizarro Kurgu*” başlıklı ikinci makalede Demet Yılmaz, Türk edebiyatı için yeni olan bizarro kurguyu araştırma konusu yapıyor. Yazar, bizarro kurgunun “hiç düşmeyen temposunun altında yatan eleştirel bakış açısı ve yıkıcı tavrı, aksiyonun önemli olduğu olay örgüsüne uygun şekilde hareket eden kişilerinin modern bireyi yansıtmaları ile dikkate alınması gereken bir tür” olduğu yargısında bulunuyor.

“Toplumcu Gerçekçi Anlayışın Dayandığı Temeller Bağlamında Sadri Ertem’in *Çıkrıklar Durunca Romanı*” adlı makalesinde Ertan Yıldırım, söz konusu romanı sosyal gerçekçilik/toplumcu gerçekçilik anlayışı doğrultusunda ele alıyor. Yıldırım, çalışmasında toplumcu gerçekçi eserlerde yer alan olumlu insan (tip), devrimci romantizm, güdümlülük/partizanlık, tarihsel iyimserlik, sosyalist/devrimci hümanizm, destansı anlatım, burjuva ideolojisiyle uzlaşmazlık, biçim unsurları” gibi öğelerin *Çıkrıklar Durunca* romanına nasıl yansıdığını araştırma-inceleme konusu yapıyor.

Cafer Şen, “Türk Romanında Sapkınlığın Fenomeni (Görüngüsü); Mecdi Sadreddin’in *Cennet Hanım Romanı Üzerinden Bir Okuma Denemesi*” makalesinde gözden kaçırılan öncü bir roman olarak değerlendirdiği Mecdi Sadreddin’in *Cennet Hanım* romanını psikanalizin verileriyle inceleme yoluna gidiyor. Eseri, sapkınlığı ele alan içeriğiyle öncü bir roman olarak değerlendiren Şen, içerikteki “en önemli yeniliği karakterlerin sapkın bir şekilde yaşamın kıyılarında haz ve zevki karşılama çabaları”nda bulur.

Bu sayıda bir başka psikanalitik çözümleme Şahika Karaca’nın “*Emine Semiye Külliyyatına Katkı: ‘Emin’ Hikâyesinin Psikanalitik Çözümlemesi*” makalesinde karşımıza çıkıyor. II. Meşrutiyet yıllarının aydın kadınlarından biri olarak çeşitli dergi ve gazetelerde yazan, kız okullarında öğretmenlik yapan, edebiyat eserleri veren Emine Semiye’nin “*Milli Kütüphane’de Emine Semiye’ye Ait Notlar* başlığıyla yazma eserler kısmında bulunan kendi el yazısıyla yazdığı defterlerinde”ki “Emin” adlı hikâyesi psikanalitik bir yaklaşımla çözümleniyor.

Sayıdaki son makale Özge Aksoy Serdaroğlu’na ait. “Oktay Rifat’ın Şiirlerinde Hayvan Davranışları” başlıklı makalede yazar, çevreci bir şair olarak değerlendirdiği “Oktay Rifat’ın şiirlerinde hayvanların bilişsel etkinliklerini göz önüne alarak evrim süreçlerine göre yaşama uyum sağlamalarını ve yaşamda kalma çabalarını pekiştiren davranışlarını, hareket-hız, duygu-iletişim-düşünce ve evrim süreçlerine ait kategoriler etrafında okuma” yoluna gidiyor.

Saygılarımızla...

Dear readers,

We are pleased to present to you the 30th issue of Modern Turkish Literature Researches in its 15th year.

This issue contains six articles. The first article, titled "Transhumanism Posthumanism and the *Antique Titanic* Novel", is a joint work of Muhammed Atakur and Cafer Gariper. The authors trace transhumanism and posthumanism in Murat Menteş's novel *Antika Titanic*.

In the second article titled "A Look at The Concept of New Underground Literature: *Bizarro Fiction*", Demet Yılmaz investigates bizarro fiction, which is new for Turkish literature. The author judges that bizarro fiction is "a genre that should be taken into account with its critical perspective and destructive attitude underlying its never-slow tempo, and its characters reflecting the modern individual, acting in accordance with the plot where action is important."

In his article titled "In The Context of The Foundations on The Social Realistic Understanding Sadri Ertem's Novel *Çıkrıklar Durunca*", Ertan Yıldırım discusses the novel in question in line with the understanding of social realism / social realism. In his work, Yıldırım researches and examines how elements such as "positive human (type), revolutionary romanticism, motivation/partisanship, historical optimism, socialist/revolutionary humanism, epic narrative, disagreement with bourgeois ideology, formal elements in social realist works" are reflected in *Çıkrıklar Durunca*.

In his article, "The Phenomenon of Deviancy in Turkish Novel; A Reading Attempt on Sadreddin's Novel *Cennet Hanım*" Cafer Şen examines Mecdi Sadreddin's novel *Cennet Hanım*, which he considers as a pioneering novel that has been overlooked, with the data of psychoanalysis. Considering the work as a pioneering novel with its content dealing with perversion, Şen finds "the most important innovation in the content in the characters' perverted efforts to meet pleasure and enjoyment on the shores of life."

Another psychoanalytic analysis in this issue appears in Şahika Karaca's article "Contribution to Emine Semiye Collection: Psychoanalytic Analysis of The 'Emin' Story ". Emine Semiye, one of the intellectual women of the Second Constitutional Era, wrote in various magazines and newspapers, taught at girls' schools, and published literary works. In this article, her story "Emin" in her handwritten notebooks, which are in the manuscript section titled *Notes Belonging to Emine Semiye* in the National Library, is analyzed with a psychoanalytical approach.

The last article in the issue belongs to Özge Aksoy Serdaroğlu. In the article titled "Animal Behaviors in Oktay Rifat's Poems", the author evaluates himself as an environmentalist poet. Aksoy Serdaroğlu chooses to "consider the cognitive activities of animals in Oktay Rifat's poems, and read their behaviors that reinforce their adaptation to life and their efforts to survive according to evolutionary processes, around the categories of movement-speed, emotion-communication-thought and evolution processes."

Yours sincerely

TRANSHÜMANİZM POSTHÜMANİZM VE ANTİKA TİTANİK ROMANI

TRANSHUMANISM POSTHUMANISM AND ANTİKA TİTANİK NOVEL



Muhammed ATAKUR

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Yüksek Lisans Öğrencisi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-4463-8981

E-mail: muhammedatakur20@gmail.com

Cafer GARİPER

Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-1778-0168

E-mail: gariper@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 31.05.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 24.08.2023

Kaynak Gösterim / Citation:
Atakur, Muhammed; Gariper, Cafer (2023). "Transhümanizm Posthümanizm ve Antika Titanik Romanı", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 15/30, 001-018.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.544>

Öz

Hayatın kısılalığı karşısında yenilmeye neredeyse mahkûm kılınan insan, ölümden kaçışı kendini geliştirmekte hatta kendi benliğini aşmakta bulmuştur. Kendini aşabilmek için öncelikle kendisini tanıması gerektiğini fark eden insan, bunu hümanizm yoluyla başarmıştır. Fakat bu fikir hem belirli çerçevelerce sınırlandırılmış hem de zamanla eskiyen bir düşünce hâline gelmiştir. Hemen ardından ise hümanizm sonrası, bir başka deyişle transhümanizm düşüncesi ortaya atılmış ve insan artık kendi sınırlarını aşmanın eşğine varmıştır. Fakat transhümanizmdeki sorumlu düşünce hümanizmdeki ile aynıdır. Dönüşümün herkes için değil seçilmiş olan/azınlık bir kitle için geçerli olması popülerliğini korumaktadır. Bu, bazı çevreler tarafından kabul edilemez bir düşüncedir. Böylelikle kendini tanımak ve kendi sınırlarını aşmak isteyen insan, posthümanizm düşüncesine ulaşır.

Yapılan çalışmanın esas meselesi Murat Menteş'in *Antika Titanik* romanındaki transhümanist ve posthümanist öğelerin tespitidir. Çalışmada sırasıyla hümanizm, transhümanizm ve posthümanizm ele alınmış, ardında da *Antika Titanik* romanındaki transhümanist ve posthümanist öğeler tespit edilmiştir ve bir edebi eserde hangi yollarla kullanıldığı incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Transhümanizm, posthümanizm, gerçek-sonrası, Murat Menteş, *Antika Titanik*.

Abstract

The human being, who is almost condemned to be defeated by the shortness of life, has found the escape from death to improve himself and even surpass his own self. Realizing that he must first know himself in order to surpass himself, the person has gone the way of knowing himself with the idea of humanism. However, this idea has been limited by certain frameworks and has become an outdated idea over time. Immediately after, the idea of post-humanism, in other words transhumanism, was put forward and people are now on the verge of exceeding their own limits. But the dead-end thinking in transhumanism is the same as in humanism. It is still popular that transformation applies to the chosen and not to everyone, and this idea is seen as unacceptable by some circles. Thus, the person who wants to know himself and overcome his own limits reaches the idea of posthumanism.

The main issue of study is the determination of the transhumanist and posthumanist elements in Murat Menteş's novel *Antika Titanik*. In the study, humanism, transhumanism and posthumanism were discussed respectively, and then the transhumanist and posthumanist elements in the *Antika Titanik* novel were determined and it was worth examining the ways in which they used in a literary work.

Keywords: Transhumanism, posthumanism, post-real, Murat Menteş, *Antika Titanik*.

Extended Summary

Change is essential for almost all living organisms. The changes that these organisms go through usually take place after painful processes, because the loss of some of the features they have and the appearance of new features that were never known, actually indicate the beginning of a new period of life.

Human life also consists of a process divided into certain periods. Roughly speaking, periods such as infancy, childhood, youth, adulthood and old age are the stages that people must go through in order. It is almost impossible to move on to the next phase without completing any of these phases, because each phase prepares people for the next phase and the difficulties that may be experienced in that phase. To give an example, a baby who does not try to communicate with sounds made up of meaningless syllables during infancy cannot speak well in childhood, or a child whose leg muscles are not sufficiently developed during childhood cannot be expected to be a successful athlete in youth. These stages, which feed each other, have important functions at the point of turning a person into a healthy person. Ultimately, the person reaches the last of the stages that he must go through and the process is completed. With the completion of the process, human life ends. Death is kind of the end of the story, but it is argued that even if death occurs, the story does not have to end.

For humanity, which is still developing, the thought of death is a real tragedy. A person who thinks that the life to which one has worked, the order established, working for years, having an identity in the world is not easy and being deprived of all these through death is unfair, does not think that death is an end for him, but on the contrary, it is a new phase that must be passed or another one that must be overcome began to be perceived as a threshold. Death is no longer the peaceful moment at the finish line for a person, he is a real enemy trying to take his life and take his most precious treasure, his life.

Death is man's implacable enemy. In the face of this enemy, the most powerful allies of man have been the thoughts of transhumanism and posthumanism. These ideas have developed rapidly with the beginning of the twenty-first century. Although technology is the most powerful factor behind this rapid development, ideas such as transhumanism and posthumanism are trying to accustom humanity to the idea of immortality or to market this idea to large masses, not only by using technology, but also by using the health sector, cinema and television, printed publications and all kinds of different areas that can reach people can be said.

Transhumanism and posthumanism, which stand by the man who fights against death, are actually fighting against God, not death. The reason for this discourse is man's imperfection and his eternal defeat in the face of death. According to these two thoughts that wage war against death

and God, man is a flawed creature that needs to be developed. That is, God created man imperfectly. Transhumanism and posthumanism, on the other hand, aim to improve the human being that God created imperfectly, to overcome himself, and to attain immortality by defeating death.

In the first part of the study, the definitions put forward for the ideas of transhumanism and posthumanism and the relationship between these two ideas were tried to be examined. The main reason for presenting the study is to reveal the transhumanist and posthumanist elements in Murat Mentek's novel *Antika Titanik* written in 2018. The purpose of choosing the aforementioned novel to be examined in the light of the thoughts trying to make people immortal is to mention the Titanic, which is an immortal symbol, as can be understood from the name of the novel.

Titanic, one of the most important symbols of the struggle between man and God, is rebuilt in Murat Mentek's novel *Antika Titanik*. It can be said that the Titanic is a rebellion against God, a fire of rebellion. The ship, which was built over a hundred years ago, is a machine that tries to bring immortality to America beyond carrying people and hope. Although the ideas that tried to establish the posthuman such as transhumanism and posthumanism had not yet emerged in the years when it was built, it can be said that the Titanic also represents such thoughts, because the Titanic was introduced to humanity as the ship that even God cannot sink. But the breaking point in this ship's attainment of immortality is not its defying God, but its failure before God. The ship, which sank by colliding with an iceberg in the Atlantic Ocean four days after starting its journey, attained the immortality it sought in the depths of the ocean.

The rebuilding of the ship, which sank in 1912, in 2019 means that it is time for man to rebel against God again. However, what distinguishes the new Titanic from the old one is that it wants to be more than a symbol and promises people new bodies that have not decayed. The main issue of the study is to examine the *Antika Titanik* novel, which tells that immortality can be a possible dream by using transhumanist and posthumanist elements.

Giriş

Hayatın döngüsü daima değişim ve dönüşümlere tabidir. Durağanlık ve dönüşüme karşı geliştirilen olumsuz yaklaşımlar çürümeyi yahut yok oluşu hızlandıracağı gibi bunun tam tersi yönünde geliştirilen düşünce hayatın bir şekilde devamını sağlayacak, dönüşümün merkezde kapladığı yeri sağlamlaştıracaktır. Hem insan hem de içinde yaşanan dünya için bu dönüşüm kaçınılmazdır. Kaçınılmaz olan bir diğer şey ise insanın sonudur. Başlayan her şey sona erer, ancak bu sona erişler daima yeni başlangıçlara dönüşür. Dünya üzerindeki insan bir noktada sona ermelidir. Ancak bahsettiğimiz sona

erişin kastı insanlığın topyekûn yeryüzünden silinmesinden ziyade bilinen insanlığın sona ermesi ve henüz keşfedilmemiş bir insanlığın ortaya çıkmasıdır.

Yaratılmış insan fikrinin gelişimi daima belirli ve sınırlıdır. Onun için hayatın nerede başlayacağı ve nerede biteceği belirlidir. Oysa sürekli değişen ve de karşı gelinemez şekilde deveran eden dünya içindeki insan, tıpkı içinde yer aldığı organizma gibi dönüşmeye ve yaşamını bu dönüşümleri merkeze alarak sürdürmeye teşnedir. Hatta bunun için insanlığın sınırlarını bile aşmaya hazırdır.

İnsanlığı belirli çerçeveler içinde tanımlayabilmek için geliştirilen hümanizm düşüncesi bir zaman sonra insanlığı tarif etme konusunda eksik kalmaya başlamıştır. Hümanizmin ardından gelişen liberal hümanizm düşüncesi bütün insanlığı değil sadece belli bir kesimden insanları temsil etmeye yönelmiş ve hümanizmi de temsil edilmeyi hak eden seçkin kesime yaklaştırmıştır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu seçkin kesime kimlerin dâhil olduğu üzerinde durulacaktır. Hümanizm düşüncesiyle ortaya çıkmış transhümanizm de hem insanın bir sonraki evreye geçişi için çalışan hem de hâlâ seçkin kesimi koruyan bir düşüncedir. Transhümanizme göre insanın ölümlü bedeni geride bırakılmalı ve yaşam bir şekilde -doğa, teknoloji vs. kullanılarak- devam etmelidir. Ancak transhümanizme göre sadece hak edenler ölümlü bedenleri geride bırakıp insanlığın sonunu alt edebilirler. Bu düşünceye karşı olan posthümanizm ise transhümanizmle aynı başlangıç noktasında durmakta fakat farklı yönere doğru ilerlemektedir. Posthümanizm de insanlığın ölümden sonraki hayata ilerleyebilmesi için çalışmalar ortaya koymaktadır. Ancak bu çalışmalar önceden belirlenmiş seçkin bir topluluğu değil bütün insanlığı kapsamaktadır. Hatta transhümanizmin aksine posthümanizm, dönüşümü sadece insan için değil evrende var olan bütün varlıklar için arzulamaktadır. Bunu yaparken de liberal hümanizmde olduğu gibi insanı yüceltmek yerine onu diğer varlıklarla eş değer bir pozisyona indirgemektedir.

Türk edebiyatında 2000'li yıllardan önce transhümanist ve posthümanist öğelere pek rastlanmaz. Fakat Nâzım Hikmet'in fütürist anlayışla yazdığı "Makinalaşmak" adlı şiiri bu alanda yoruma açık yapı gösterir. Çağdaş dünyada "teknolojinin kurtuluş olacağı inancın"ı taşıyan şair (Tunç 2711), makine insana dönüşmek istemesiyle dikkat çeker.

Bu çalışmada insanlığı tarif edebilmek için ortaya atılan hümanizm düşüncesinden başlayarak insanlık sonrası diye nitelenen transhümanizmin ve posthümanizmin tanımı yapılarak her iki düşünce de açıklanmaya çalışılacaktır. Çalışmanın ana meselesi ise Murat Menteş'in *Antika Titanik* romanındaki transhümanist ve posthümanist öğelerin tartışılmasıdır. Hikâyede yer alan Titanik'in dirilişi, insanlar arası beden aktarımı, mekânlar ve karakterler üzerinden insanlık sonrası öğeler, farklı varlıklar arasında gerçekleştirilen gen alışverişi ve ölümsüzlük fikri ile ilgili bulgular tespit edilipüzerinde durulmaya çalışılacaktır.

Çalışmanın birinci bölümü transhümanizm üzerinedir. Fakat transhümanizmin iyi anlaşılması hümanizmin iyi anlaşılmasından geçtiği için öncelikle hümanizmin merkezinde yer alan düşüncelere odaklanılacaktır. İkinci bölümde posthümanizm görüşüne yer verilecektir. Üçüncü bölümde transhümanizm ile posthümanizm arasındaki benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durulacaktır. Dördüncü bölümde ise Murat Menteş'in *Antika Titanik* romanında yer aldığı düşünülen transhümanist ve posthümanist öğeler tespit edilip incelenmeye çalışılacaktır.

1. Hümanizm Sonrası–Transhümanizm

Transhümanizm, merkezine insanı almış olan hümanizm düşüncesini bir sonraki evreye taşımaya başarmış, yeni sayılabilecek bir düşüncedir. Hümanizm düşüncesinin transhümanizme dönüşerek yoluna devam etmesi üstün insan fikrinin gelişerek yayılmasına da yol açmıştır. İnsan merkezli bir anlayışa sahip olan hümanizmin önceliği evrensellik ve insanı yüceltme üzerinedir denebilir.

Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası* isimli eserinde Leonardo Da Vinci'nin Vitruvius'un Erkekinsanı isimli çalışmasının hümanizmin amblemi olduğunu belirtmektedir. "Bu model sadece insanlar için değil, kültürler için de standartları belirler. Hümanizm, kendi üzerinde tefekkür eden aklın evrenselleştirici kudretlerine tekabül edecek şekilde belli bir Avrupa fikrini şekillendiren bir medeniyet modeline doğru tarihsel olarak evrilmiştir"(27). Oysa bu amblemin temsili sınırlıdır ve hümanizm anlayışının nasıl kısıtlı bir görüş olduğunu ortaya koymaktadır. Çünkü insan, bu amblemde bir erkek olarak tasvir edilmiştir. Yani bu amblemde göre hümanizmin ideal insanı sadece erkek olabilir. Erkek dışındaki cinsiyetler ise devre dışı bırakılmıştır.

Hümanizmin ortaya attığı ideal insan, erkek olmanın yanı sıra mükemmelleşmeyi de hedef almaktadır. Buna göre insanın ilerleyebilmesi için gerekli olan değişmez kural mükemmellikten geçer. Mükemmellikten kasıt ise insan vücudunun yaratılıştan kusursuz olması ve bu kusursuzluğun korunması anlamına gelmektedir. İnsanın kendi isteğiyle ya da başına gelen bir kaza sonucunda vücudunda yapılacak görünen/görünmeyen her türlü değişiklik onun hümanizmin ideal insanı kategorisinden çıkmasına neden olur.

Hümanizmin tanımlamasına göre insan ancak erkek olmalı ve başına gelebilecek her türlü değişiklikten kaçınarak mükemmellik kozasının içerisinde korunmalıdır. Bu tanımların dışında kalan insanlar mükemmellikten epey uzak kalmış olacaktır.

Liberal hümanizmin merkeze aldığı 'insan' olarak tanımlanagelen 'şey'in aslında dünyadaki insanların pek azını kapsadığı, hatta belki hiçbirini kapsamadığı, bu adamın bugünkü Instagram filtreleriyle süslenmiş fotoğraflar veya dergi modelleri gibi yalnızca bir medya imgesinden ibaret olduğu görülmektedir (Ağın 38).

Her şey gibi düşünceler de sonludur ve varlığını sürdürme konusunda ısrarcı olan fikirler için değişim kaçınılmazdır. Hümanizm fikrinin de bir noktadan

sonra etkisini yitirdiği, kendisinden sonra ortaya çıkan akımlar karşısında taraftar kaybettiği hatta hümanizm düşüncesine karşı gelen fikirlerin ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir. Fakat "hümanizm karşıtlığı bizi insan sonrasına götürecektir tarihi ve kuramsal yollardan biridir" (Braidotti 40).

Yeni dünya düzeninde son bulmak yerine değişim geçirmek esastır. Doğumla birlikte başlayan insanın hikâyesinin ölümle son bulması yeterince klişeleşmiş bir hayat örneğidir. Oysa insan sürekli ölümden kaçmaya, onu alt etmeye çalışır. Ölümden kurtulmak, ölümsüzlüğe ulaşmak, yeniden doğmak, sonsuz hayata erişmek insanoğlunun daima hayallerinden biri olmuştur. İnsan vücudu ne kadar sınırlıysa da insan sürekli kendini aşma, benliğini bir sonraki evreye taşıma, kimliğine tanınmış olan sınırlardan kurtulma çabası içerisinde. Bu çaba genellikle olumsuz sonuçlansa bile yaşamaya bir şekilde devam etme arzusu zihinde kıpırdanıp duran küçük bir solucana benzer. İnsanlığı evrensel bir noktaya çekmeye çalışan hümanizm de ulaşmış olduğu bitiş çizgisinde varlığını sürdürebilmek için yenilenmek, değişmek, belki de kendinden ödün vererek yola devam etmek zorunda kalmıştır. Bu noktada da hümanizm ölmüş ve yerine hümanizm sonrası ya da transhümanizm doğmuştur diyebiliriz. "Hümanizm sonrası, hümanizm ve hümanizm karşıtlığı arasındaki çatışmayı sonra erdiren ve yeni alternatiflere daha olumlayıcı bir yerden bakan farklı söylemsel çerçeveyi izlemektedir" (Braidotti 54).

Transhümanizm insanın kendisine çizilen sınırlara boyun eğip yola tek başına devam edemeyeceğinin kanıtı niteliğindedir. Bu noktada insanın sınırlarını aşmasına yardımcı olan ise gün be gün gelişen teknolojidir. Transhümanizm için "nanoteknoloji, gen klonlama, yapay zekâ vb. gibi ileri teknolojilerin insan üzerinde detaylı bir biçimde kullanılmasını destekleyen kültürel bir hareketlilik" (Demir 96) denebilir.

Rahme düşmeyle başlayan vücut gelişimi aslında çürümenin de başlangıcıdır. İnsan nasıl ki gelişim esnasında birçok dış unsura muhtaç ise çürümekten ve hatta ölümden kurtulmak ya da olabildiğince ölümle yüzleşme kısmını erteleyebilmek için de teknolojiye ihtiyaç duymaktadır. İnsanın yaşam kalitesini arttırma, vücudundaki sorunlu parçalar yerine neredeyse kusursuz parçalara sahip olma ve hayat standartlarını en üst noktaya getirme hususunda transhümanizm önemli rol oynamaktadır.

Transhümanizm teknolojiyi, insanı daha da ileriye götürecektir bir araç olarak görür ve mümkünse insana ölümsüzlük, yenilmezlik gibi özelliklerin yanı sıra, hastalık ya da yaralanma gibi 'engeller' karşısında bükülmez bir beden kazandırma, varoluşun sınırlarını zorlama gibi düşüncelerin peşinde koşar (Ağın 25).

Hümanizm nasıl ki insanlığı evrensel düzeye getirip en faydalı yaşam şartlarını bütün insanlığa sunma hedefindeyse transhümanizm de yine aynı hedefi gelişen dünya imkânlarıyla sunmaya çalışmaktadır.

Buna göre hümanizm, insanın gereksinimleri olan toplum içindeki bireyi temel alan, her şeyi insanın hak ettiği biçimde yaşaması gerektiğini savunan düşünceyi, trans-hümanizm için sadece insanca yaşamak yetmeyip teknolojik olanaklar imkân verdiği sürece, insanın ve insanlığın daha üst düzeye çıkmasının mümkün olduğunu savunan düşüncedir. Trans-hümanizm düşüncesini savunanların asıl amacı; fiziksel ve zihinsel olarak insanları geliştirip, bir anlamda varoluşun yaşam sınırlarını daha iyiye doğru genişletmektir. Diğer bir anlamda amaç, insan hayatı ile insan olmayı daha da iyileştirmek ve bunu da aşkın bir yolla yapmaktır (Demir 96).

2. Posthümanizm

Sonrası anlamına gelen 'post' ön eki, hümanizmin önüne eklenerek gelişmesi gerektiği düşünülen insanlık fikrinin kendini aşarak sonrakievrelere geçtiğini belirtir niteliktedir. Dünya toplumlarının bariz düzenleri genellikle insan merkezlidir ve evrende yararlı olabilecek canlı/cansız her türlü materyal insan için kullanılmalıdır fikri genel olarak benimsenmiş bir fikirdir. Bu fikre göre ormanlardaki ağaçlar insanların tahta maddesini kullanabilmesi için kesilmeli, dağların derinliklerinde yer alan değerli madenler çıkartılıp işlenmeli, farklı habitatlarda yaşayan hayvanların vücutlarında yer alan-yağ, boynuz, kürk- maddeler kullanılabilir hâle dönüştürülmeli ve tüm bunlar sırf insanlığın hizmetine sunulmalıdır. Çünkü insan düşüncesine göre evrendeki en değerli varlık kendisidir ve geri kalan her şey kendisine hizmet için var olmuştur. "Posthümanizmin hedefi, uzun yıllar insan merkezci söylemlerle yücelttiğimiz insanın toplumsal, kültürel, coğrafi, politik, ekonomik, maddesel ve çevresel bağlamlarda insan olmayan oluşumlarla ilişkisini göz önüne alarak insanı yeniden tanımlamaktır" (Yılmaz Karahan, "Posthümanist Dolanıklıklarda Yaşamın Özü" [https:// thepentacle.org/2020/10/18/posthumanist-dolanikliklarda-yasamin-ozu/](https://thepentacle.org/2020/10/18/posthumanist-dolanikliklarda-yasamin-ozu/), erişim: 18.10.2020)

Bu tanımlama bu güne kadar yüceltilmiş insanı olduğu yerden aşağı çekmektedir. Artık insan kendi faydası adına kullandığı -belki de sömürdüğü- şeylerle aynı seviyeye getirilmiştir. Posthümanizmin ortaya koymuş olduğu bu eşdeğerlilik insanın gücünü kısıtlamış gibi görünmekle birlikte aslında bu gücün daha uzun süreli kullanılmasının da önünü açmayı amaçlamaktadır. Bahsi geçen uzun süreli kullanım ise bizi insan sonrası döneme yani posthumana¹ ulaştırmaktadır.

Klasik bir söylem olarak değişmeyen tek şey değişimin kendisidir düşüncesi sınırlılıklarla bezenmiş insanlık hamuruna da bulaşmıştır. Fakat posthümanizmin temelinde yer alan değişim daha çok karma bir hâle bürünmeyi, farklı türlerle birleşebilmeyi esas almaktadır. Posthümanizme göre insanlığın insan sonrası evreye geçebilmesinin yolu evrende var olan canlı/cansız her türlü materyali kullanarak fakat onları tek taraflı gelişim için değil her iki tarafın gelişimini gözeterek birleşim sağlanmasıyla mümkündür.

¹ Posthuman tabiri transhümanizm ve posthümanizmde ayrı anlamlara gelmektedir. Bu tabir için yapılan tanımlamalara posthümanizm-transhümanizm arasındaki benzerlikler/farklılıklar bölümünde değinilecektir.

Değişim, üstün olduğu düşünülen bir tür için değil var olmayı başarmış her tür için geçerlidir ve neredeyse kaçınılmazdır. Sürekli değişim içinde olan dünya karşısında uyum sağlama ve hayatta kalabilme dürtüsü her varlıkta kendini gösterir. Yeni dünyaya adaptasyon süreci de ancak değişimi ve öteki türlerle birleşmeyi kabulle sağlanabilecektir.

İnsan hiçbir zaman salt 'insan' olmamıştır; teknolojiyle olan süregelen ve zamanla büyüyen kuvvetlenen bağı sebebiyle hep 'posthuman' olmuştur. Bir başka deyişle, insan ve teknoloji arasındaki vazgeçilmez bağlar göz önüne alındığında, felsefi açıdan, teknolojiden bağımsız ve kendi başına ayrı bir varlık olarak safi 'insan' hiç var olmamıştır (Ağın 16).

Posthümanizm, yukarıda da değindiğimiz şekliyle hümanizmin ideal insan/erkek fikrini reddeder. Aynı zamanda insanın sonu fikrini de reddetmektedir. "İnsanötesi, insanın sonu değildir aslında, daha çok insanı normatif gören ve aksi düşünülemez bir baskın varsayımın yerinden edilmesidir" (Graham 67). Vakti geldiğinde sona ermesi gereken insanlık fikri yaşadığımız dünyada neredeyse yanılığa düşürecek bir fikre dönüşmektedir. Sonu gelen insanlık değişime ayak uyduramayıp, doğuştan gelen özelliklerini muhafaza etmeyi tercih eder. "Posthümanizmde 'insanın sonu demek, kendini diğer varlıklardan üstün gören ve kendiyi diğer varlıklar arasında hep bir bariyer koyarak kendini çevreden bağımsız tanımlayan insan anlayışının sonu demektir" (Ağın 32).

Hümanizm düşüncesine karşı gelen ve onu bir nevi yıkmaya çalışan posthümanizm, insanın seçilmiş, özel, üstün varlık olması fikrinden kaçınmakta, adının önüne aldığı sıfatlarla büyüyen insanı diğer canlılarla aynı konuma çekmeye çalışmaktadır. İnsan doğasında tükenmez bir kaynak gibi bulunan üstünlük dürtüsü posthümanizme göre terk edilmesi/aşılması gereken bir dürtüdür.

3. Posthümanizm-Transhümanizm Arasındaki Benzerlikler/Farklılıklar

Transhümanizm ve posthümanizm her ne kadar birbirleriyle karıştırılıyor olsada aslında bu iki düşünce birbirinden epey farklıdır. Bu karışıklığın başlıca sebebi her iki düşüncenin başlangıç noktalarının aynı olmasıdır. Her iki düşünce de insanı bir sonraki evreye ulaştırmaya çalışmaktadır. Transhümanizm ile posthümanizm arasındaki ortak tek nokta insanın sonunu haber veren ölümü alt etmeye çalışmak ve onun ölümden sonraki evreye ulaşmasını sağlamaktır. Ancak yukarıdaki bölümlerde de belirtildiği üzere transhümanizm, hümanizmden gelen üstün insan fikrini geliştirmiş ve ölümden kurtulup bir sonraki evreye geçecek insanları da seçkin insanlar olarak görmüştür. Transhümanizm düşüncesine göre insan, evrendeki tek değerli varlıktır ve evrende yer alan yararlı her türlü madde insanın gelişimi adına kullanılmalıdır. Oysa "insanın var olan değerler sistemlerinin merkezinde konumlandırılması sorunlu bir algıdır"(Ağın 28).

Bu sorunlu algı posthümanizmin ortaya çıkmasını sağlar. Posthümanizm de tıpkı transhümanizm gibi insanlığın ölümü alt ederek bir sonraki aşamaya geçmesi için çabalamaktadır. Fakat posthümanizm insanı evrendeki değerli tek varlık olarak nitelememektedir. Posthümanizme göre gelişim sadece insan için geçerli değildir, evrendeki her varlık ancak birbirine yardım ederek bir sonraki aşamaya geçiş yapabilecektir. Posthümanizmintranshümanizmden ayrıldığı nokta liberal hümanizm düşüncesini reddetmesidir.

Posthümanizm, klasik Batılı hümanizm anlayışına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu kavram ile insanın kendi çevresiyle -hem kendi türü hem de hayvan ve teknoloji ile- kurduğu ilişkilerin temelleri eşitlik ilkesi üzerinden anlamlandırılmaya çalışılır. İnsanı merkezi unsur olarak düşünen 'hümanizm'in aksine bu anlayış, insanın insan dışı varlık ve unsurlarla kurduğu dengeli ilişkinin sorumluluğunun da farkındadır (Ağın 75).

Posthümanizm, insanın bir sonraki evreye tek başına varamayacağını farkındadır. Bu sebeple belirlenmiş bir ideale uymayanları, kendine özgü olanları, varlığını genel bir kabule bağlamayanları, toplum tarafından konmuş kurallara göre yaşamayı sürdürmeyenleri de kabul ederek bir sonraki insanlık evresine geçme idealindedir. Transhümanizmde olduğu gibi posthümanizmde de sorulan hangi insan sorusuna transhümanizmin vereceği cevap kısıtlandırılmış insan tipini kapsayacakken posthümanizmin cevabı kısıtlandırılmamış insan tipini kapsamaktadır.

Bu iki düşünce arasındaki bir diğer farklılık ise posthuman kavramının farklı anlamlandırılmasıdır. Öncelikle bu kavramın Türkçeleştirilmeden kullanılmasındaki maksada değinmek faydalı olacaktır. Başak Ağın'ın Posthümanizm isimli çalışmasında söylediği üzere posthuman kavramının çevirisi insan-ötesi/insan-sonrası anlamlarına gelmektedir. Fakat bu kullanımlar ilk anlamlarıyla insanlığın sahiden sona erdiğini işaret ediyormuş gibi bir anlama yol açmaktadır. Oysa ne transhümanizm ne de posthümanizm tam anlamıyla bir yok oluşu ele almaktadır.Şimdi posthuman kavramına her iki düşünce tarafından yüklenen farklı anlamlara geçilebilir.

Transhümanizmdeki posthuman anlayışı insanın varabileceği son noktadır. Transhümanizm insanın teknoloji veya doğadaki faydalı maddeler vasıtasıyla gelişimini ve ölümü alt etmesini destekler. Transhümanizme göre ölümü alt etmiş, sınırlı insan hâllerinden arınmış ve bir sonraki evreye geçmeyi başarmış insana posthuman denir.

Posthümanizmde yer alan posthuman düşüncesi ise değişimin ulaşabileceği en son noktayı değil yaşanan değişim süreçlerini esas almaktadır. Yani posthuman kavramı bir sonucu değil bir süreci ifade etmektedir. Posthümanizm ile transhümanizm arasındaki bir diğer farklılık da bu noktada oluşmaktadır. Transhümanizm, insanın yaşayacağı değişimler sonucunda

mükemmel bir varlığa dönüşmesini beklerken ve diğer bütün varlıkların insanın mükemmelliği uğruna yok oluşunu tetiklerken posthümanizm insanın başından geçen bu değişim sürecinin hem insan açısından hem de öteki varlıklar açısından faydalı sonuçlar doğurup doğurmayacağını takip etmektedir.

4. Antika Titanik'te Transhümanist/Posthümanist Ögeler

4.1. Titanik Tanrı'ya karşı: "Tanrı'nın bile batıramayacağı gemi" olarak lanse edilen Titanik, bu nitelikle dünya üzerinde Tanrı'ya,ölüme başkaldırıyı ifade eder. 10 Nisan 1912'de Southampton'dan New York'a doğru yola çıkmış bir İngiliz gemisi olan Titanik, dünyanın yeni merkezi Amerika'da yaşam hayali kuranların umut taşıyıcısı olduğu gibi Sanayi Devrimi sonrası hızlanan teknolojik gelişmelerin göz alıcı ürünlerinden biridir. Teknolojik gelişmelerle beraber değişim geçiren dünya, insan gücünden çok makine gücünün tahakkümü altına girmiştir çünkü makine karşısında insan yavaş, zayıf ve kusurlu bir duruma düşmüştür. Makinelerin gelişimi öyle hızlı şekilde insan yaşamını etkilemiştir ki insan, bu gelişim karşısında hem şaşkın hem de hayran kalmıştır.

Yaşanan makine gelişimi, içerisinde sonsuz güç potansiyelini de barındırmaktadır. Çünkü makineler, insanların doğa karşısında verdikleri yaşam mücadelesinde hem daha hızlı sonuç almada hem de doğanın karşısında daha güçlü bir rakip olmada etkili olmuştur. Bu sonsuz güç içerisinde yaşayan yenilmezlik düşüncesi de Tanrı'ya başkaldıran Titanik gibi bir makinenin doğumuna yol açmıştır. Titanik, Amerika'ya insan ve umut taşımaktan öte ölümsüzlüğü ulaştırmaya çalışan bir makinedir. Bu sebeple de Titanik'in inşa edildiği yıllarda transhümanizm ve posthümanizm fikri henüz ortaya çıkmamış bir fikir olmasına rağmen Titanik için her iki akımın da güçlü sembollerinden biri olduğu söylenebilir. Çünkü Titanik'te tıpkı transhümanizm ve posthümanizm gibi Tanrı tarafından mutlak kılınan ölüm fikrini reddetmekte ve sonsuz yaşam uğruna yelken açmaktadır. Titanik, "Tanrı'nın bile batıramayacağı" bir gemi olarak tanınmıştır. Fakat onu esas üne kavuşturan Tanrı'ya kafa tutması değil Tanrı karşısında yenilgiye uğramış olmasıdır. Titanik, ilk yolculuğunu tamamlayıp makinelerinin dişlileri paslanana kadar başka birçok yolculuk yapmış olsaydı belki de bu kadar ünlü olmayacaktı. Ancak Titanik başkaldırdığı Tanrı karşısında yenilgiye uğramış ve 14 Nisan 1912'de Atlas Okyanusu'nda buz dağına çarparak okyanusun dibini boylamıştır. Böylece Titanik ölümsüzlüğünü ölerken elde etmiştir.

Murat Menteş'in kaleme aldığı *Antika Titanik* romanının kurmaca dünyasında yine aynı gemi battıktan yüz yedi yıl sonra yeniden inşa edilmektedir. Daha romanın isminde yüz küsur yıl önce ölmüş bir geminin diriltildiği, yeniden hayata döndürüldüğü görülebilmektedir. Ölü bir gemi olan Titanik'in merkeze alındığı bir hikâye olan *Antika Titanik*, dirilme/yeniden doğuş fikirlerini işleyen bir romandır. Romandaki Titanik, bir noktadan başka bir noktaya gitmek için diriltilmiş bir gemiden ziyade yeniden doğum merkezi

olarak gösterilebilir. Bu gemiyle yolculuğa hak kazanmış özel yolcular yaşlı bedenlerinden kurtarılıp genç bedenlere aktarılmaktadır. Bu yolcular kendilerine verilen yeni bedenlerle hayatlarına devam etmektedirler.

Titanik'in bir türlü varamadığı rota New York'tur. 1912'deki gerçek Titanik'in ve 2019'daki kurgu Titanik'in ortak noktası yeni bir hayata New York'ta başlamaktır. Buradaki 'yeni' her iki Titanik için de özel bir durumdur. 1912'deki Titanik'le yolculuk eden yolcular kıta değiştirerek yeni bir hayata başlama hevesi içindeydiler, 2019'daki Titanik ile yolculuk yapan yolcular da beden değiştirerek yeni bir hayata başlama hevesi içindedirler. Yeni bir başlangıç için ideal rota ise adında yeni sıfatını barındıran New York şehridir.

4.2. Yeni Titanik'in akıbeti: *Antika Titanik* romanı bir katliam gösterimiyle başlamaktadır. Okyanusun ortasındaki gemi ve yaş ortalaması 70'i geçmeyen yolcular Dejenere Ejderler adlı örgüt tarafından ele geçirilir ve Titanik'in yolcuları bu örgütün üyeleri tarafından birbirlerini öldürmeye zorlanır.

Bir yolcu öldüreceksiniz. Silahınızı seçin ve yolculardan birinin icabına bakın.
Mıhladığınız kişinin cesedini veya başını getirseniz, başışlanacaksınız.
7 dakikanız var. 7 dakika sonra, askerlerim "temizliğe" koyulacak.
Birini indirmezeniz, zımbalanacaksınız. Bu kadar basit! (Menteş 23)

Bu yolcular genellikle toplumun üst tabakalarından özenle seçilmiş Afrikalı büyükelçi, İngiliz rockstar, Japon işadamı, 1965 Venezuela güzellik kraliçesi, Nobelli akademisyen, Hollywood jönü, kont, leydi gibi yolculardır. Bu yolcuların toplumun özel tabakalarından seçilmiş olması transhümanizmin üstinsan savunuculuğuna örnek niteliğindedir. Bunlara ek olarak ünlü CNN moderatörü olarak tanıtılan Delilah Dale, diriltilmiş Titanik'te muhabirlik yapmaktadır. Dale, gazetecilik hayatı boyunca güzelliğiyle ön plana çıkmış biridir. Ancak Titanik'in bütün yolcuları gibi o da yaşlıdır ve güzelliği geçmiş günlerde kalmıştır. Yaşlılığın alıp götürdüğü güzellik, transhümanizmin karşı gelmeye çalıştığı durumlardan biridir. Transhümanizme göre güzelliğin asla bozulmaması ve çirkinliğe dönüşmemesi gerekir.

Romanın giriş bölümünde yolcuların öldürülmesi ya da öldürmeye teşvik edilmesi aslında yeniden doğumun gerçekleşebilmesi için aşılması gereken bir eşiktir. İnsanlığın ilkel günlerinden bugünlere taşınan "yaşamak için öldür" sloganı hayatta kalmak için rakibinin hayatına son verme olayı gibi görünse de aslında perde arkasında bağlamından uzaklaştırılmış olur çünkü okyanusun ortasındaki Titanik, bir noktadan başka bir noktaya gitmek için diriltilmiş bir gemiden ziyade yeniden doğum merkezi olarak gösterilebilir. Yeniden doğumda ancak ölümle mümkündür.

İnsan, kendinin bir sonraki evresine şu andaki mevcut haliyle geçiş yapamaz. Yaşamaya devam edebilmek ve bir sonraki evreye geçebilmek için tek şart ölümdür. Yeniden doğmak için ölmek gerekir. Kişi,

“yaşamak için öldür” sloganını yeni Titanik’te düşmanına değil kendisine söylemektedir. Çünkü yaşamaya devam etmesine engel olan yine kendisidir.

Romanın giriş bölümü için söylenebilecek son şey ortaya koyulan ikili durumlardır. Posthümanizmin özü düalizme yani ikiliğe dayanmaktadır. İkilik olarak kast edilen bir varlığın tek başına var olmayı sürdürmenin zorluğunu kabul etmesi ve yaşamaya devam edebilmek için özünü bir başka varlığın özünüyle birleştirmesidir. İki farklı varlığın birleşimden ise zıtlıklar doğacaktır. Titanik’te yaşanan kaos gecesi de tam olarak bu ikiliklerin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.

Titanik’te insanlığın müşterek hayalleri ile korkuları çatışyordu. Lüks, neşe, mutluluk, romantizm, sağlık, şöhret, zenginlik, nezaket, şıklık, emniyet, bolluk, erotizm, konfor, popülerlik, ziyafet, ihtişam, haz, dostluk, imtiyaz, cazibe... Terör, ölüm, katliam, kriz, nefret, kahr, cinayet, panik, delilik, zulüm, dehşet, pasak, tehdit, umursuzluk, sefalet, çirkinlik, zeval, rezalet, ıstırap, düşmanlık, tiksinti... karşısında paramparça, darmadağın, tuzla buz oluyordu! (Menteş 25)

4.3. Sonraki hayatın formülü: “Bize verildiği haliyle insan varoluşu, standartların altında işleyen bir sistemdir” (O’Cennel 3). *Antika Titanik*’te de insanın varoluşunda yatan standart altı durumlardan kurtulmanın nasıl mümkün olabileceğine dair bir hikâye anlatılmaktadır. Romandaki karakterlerin beden değiştirmesini mümkün kılan Turritoptis Nutricula adındaki bir denizanasıdır. “Bir tür denizanası. Yetişkinlik döneminde, hücreleri yenilenir ve tekrar yavru haline döner. Yani asla yaşlanmaz ve doğal nedenlerle ölmez” (Menteş 147). Ölümsüzlüğün formülü hücre yenilemesi sağlayan bir denizanası sayesinde bulunmaktadır ve Titanik aslında bir gençleştirme merkezine dönüştürülmektedir. İnsan hücresi ile kendisini yenileyebilen denizanasının hücrelerinin bir araya getirilerek insan sonrası duruma erişilmesi mümkün hale gelir. İki ayrı varlığın hücrelerinin bir araya getirilmesi posthümanizmin savunduğu insan sonrası duruma örnektir. Ancak ıssız okyanusun ortasındaki Titanik, sınırlı bir alana sahiptir. Yani vaat edilen ölümsüzlük sadece ölümden kurtulabilmek için yeterli parası olup da Titanik’e bilet bulabilen 2200 ayrıcalıklı yolcunun erişebileceği bir ölümsüzlük modelidir. Bu ayrıcalık okuru posthümanizmin her türü kapsayan insan sonrası görüşünden çok transhümanizmin seçilmiş olanlar için geçerli sayılacak insan sonrası görüşüne yaklaştırmaktadır.

Antika Titanik romanında beden değişimi işlenmektedir. Gerçekleştirilen beden değişimleri de genellikle yaşlı bedenlerden genç bedenlere aktarımı ele almaktadır. Romanın başkarakteri Refik Risk, başına gelen birtakım olayların ardından kendisini Titanik’te ve daha önceden öldürülmüş Marco Montes isimli bir adamın vücudunun içinde bulur. Bir felsefe profesörü olan Refik Risk, Titanik’te Marco Montes olarak uyandığında kim olduğunu hatırlamamakta ve aynada gördüğü yüzü tanımadığını belirtmektedir. Hatta kendisinin Marco Montes olduğundan bile habersiz vaziyettedir. Bu durum, benlik değişiminin henüz yaşanmış olduğunu

ve hikâyenin Marco Montes'in yaşadığı değişimin ardından uyanması ile başladığını gösterir. Başlangıç bölümünde yaşanan kaos sona ermiş ve yaşam için ölüm eşiği aşılmıştır. Marco Montes'in kendi bedenine yabancılaşması insanlığın bir sonraki evreye geçişine ve bu geçişte kendisinden geride bıraktığı şeylere yabancılaşmasına örnek olarak gösterilebilir. Refik Risk'in "Muhtemelen, Titanik'teki, tanrıyı oynayan manyaklarca ameliyat edilerek Marco Montes'e dönüştürülmüştüm" (Menteş 154) sözü, değişimi belirginleştirir.

Burada özellikle "tanrıyı oynama" tabiri merceğe alınmalıdır. Çünkü transhümanizm düşüncesi de posthümanizm düşüncesi de özünde insanın beşer sıfatını silmeye ve ona bir Tanrı özelliği olan ölümsüzlüğü vermeye çalışmaktadır.

Titanik'teki bir başka karakterin yaşadığı değişime geçmeden önce hikâyenin akışına dair şu kısa özeti vermek yerinde olacaktır. Yaşadığı benlik değişiminin ardından Marco Montes'in bedeninde uyanan Refik Risk, Titanik'i yeniden inşa ettiren mafya lideri Igor Jaguar'ın kızı Jojo Jaguar ile kendisini nişanlı olarak bulur. Aslında Jojo ile nişanlı olan Marco Montes'tir, fakat kendisi öldürülmüş, bedeni ise Refik Risk'in yaşamaya devam edebilmesi için yeniden kullanılabilir hâle getirilmiştir. Fakat Marco Montes'in içindeki Refik Risk, Jojo Jaguar'ı tanımamaktadır. O, gemiye binmeden çok önce tanışmış olduğu Şifa Şavk'a âşıktır. Şifa Şavk ise Titanik'te müzisyenlik yapmaktadır. Refik Risk, başka bir bedende uyanıp hiçbir şey hatırlamamasına rağmen Şifa Şavk ile karşılaştığında ona yeniden âşık olur fakat Şifa Şavk Refik Risk'e âşıktır. Bu sebeple Marco Montes görünümü Refik Risk'e neredeyse ilgi duymaz. Hatta Refik Risk olduğunu hatırlamayan Marco Montes, Şifa Şavk'ın orkestrasındaki çalgıcılardan Taha Tahir'i Refik Risk yani kendisi zanneder ve onu Titanik'in güvertesinde silahla vurarak öldürür. Birkaç gün sonra ise Taha Tahir'i canlı bir şekilde karşısında bulur. Marco Montes'in anlatıcı olduğu bölümün sonunda ise Şifa Şavk ile aralarında gerçekleşen bedensel temas sayesinde Montes'in zihninde aslında Refik Risk olduğu gerçeği uyanır. Son olarak Marco Montes'in karşılaştığı yaşlı çiftin değişim için sıra beklemeleri Titanik'teki yolcuların da insanlar üzerinde gerçekleştirilen değişimlerin farkında olduklarını ve yaşlı bedenlerini kendi arzularıyla terk ederek benliklerinin daha diri bedenlere aktarılmasına izin verdiklerini göstermektedir.

Gemide bedensel değişim geçiren bir başka karakter ise Owen Wow'dur. Owen Wow üzerinden Marco Montes'in başı kesilerek öldürülmüş ve diriltilmiş olduğu ayrıca Marco Montes'in bedeninin içinde yer alan benliğin kime ait olduğu bilinmediği açıklanmaktadır. Titanik'te yaşanan insanlık sonrası olayların farkında olan ve bu olaylara maruz kalan Owen Wow, Marco Montes'in başına gelenleri bir dedektif edasıyla çözüme kavuşturmaya çalışmaktadır. Owen Wow isimli yirmi beş yaşındaki karakter ise aslında Avni Vav'dır. Avni Vav, daha önceki Murat Mentesh romanlarında da okuyucunun karşısına çıkmış,

dedektiflik hikâyeleri kaleme alan bir karakterdir. *Antika Titanik*'te benliği yaşlı bedeninden alınıp genç bir bedene aktarılmıştır. Marco Montes ile Owen Wow ikilisi tanışmalarının ardından Marco Montes'in neden öldürüldüğünü ve Marco Montes'in bedeninin içinde aslında kimin yaşadığını araştırmaya başlarlar.

4.4. Titanik'te uyanan Frankenstein: Tarihte yazılmış ilk bilim kurgu eseri olduğu düşünülen Frankenstein ya da Modern Prometheus aslında efsanevi karakter Prometheus'un ateşi çalıp insanlara vermesinden beri süregelen Tanrı'ya baş kaldırma fikrinin bir başka versiyonudur denebilir. Doktor Frankenstein'in ölü insanlardan topladığı parçaları bir araya getirerek ortaya çıkardığı yaratık, insanın yeryüzünde tanrı rolüne bürünmeye çalıştığıın örneğidir. Doktor Frankenstein, yaratmaya çalıştığı şeyle yeni bir türe hayat vermeye çalışmış ve bu türün minnet duyacağı bir üst mertebeye kendisini yerleştirmiştir. "Yeni bir tür beni yaratıcıları ve yaşam kaynağı olarak kutsayacak, birçok neşeli ve mükemmel canlı hayatlarını bana borçlu olacaktı. (...) Belki zamanla ölümün bedeni çürümeye terk ettiği yerde yaşamı geri getirebileceğimi hayal ettim" (Shelley 53-54).

Doktoru bürümüş olan Tanrı kompleksinin yerinde bir transhümanizm örneği olduğunu belirlemek mümkündür. Elbette romanın kaleme alındığı dönem transhümanizm ya da posthümanizm düşüncesinin henüz ortaya çıkmadığı dönemlerdi, ancak Başak Ağın'ın da Posthümanizm isimli çalışmasında belirttiği üzere Mary Shelley'nin romanı " 'zaten her zaman posthuman olduğumuz' ifadesiyle örtüşen biçimde, posthümanizmin kuramsallaşmasından önce de var olan bir 'posthuman durumu' betimlemektedir" (Ağın 81).

Doktor Frankenstein ile aynı arzuları duyan bir başka karakter ise *Antika Titanik* romanındaki Doktor Akula'dır. Titanik'te yaşlı insanlara genç bedenler veren Doktor Akula'nın yarattığı Frankenstein ise Marco Montes bedenine sıkışan Refik Risk'tir.

Refik Risk, Titanik'te uyandığı vakit kendisini tanımadığı bir vücut içerisinde bulur ve tıpkı Frankenstein'in aynaya bakıp da "gördüğüm yansımanın sahiden de benim olduğuna inanamayarak bir iki adım geriledim" (Shelley 117) demesiyle Refik Risk'in aynaya bakıp kendi yüzü yerine Marco Montes'in yüzünü gördüğünde "aynada gördüğüm yüzü tanı mıyordum" (Menteş 30) demesi Frankenstein'in canavarı ile Refik Risk arasında bağlantı oluşturmaktadır. Aralarındaki bir diğer bağlantı ise Frankenstein'in canavarının, yaratıcısından kaçarken aslında kendisini araması ve anlamaya çalışmasıdır. "Kimdim ben? Neydim ben? Neden var olmuştum? Nereden gelip nereye gidiyordum?" (Shelley 133). Refik Risk de gözlerini Titanik'te açtıktan sonra kendi benliğini unutmuş hâldedir ve okyanusun ortasında kim olduğunu bulmak için çabalamaktadır. "Acaba gerçekte nasıl biriyim?" (Menteş 41)

Tanrı rolüne bürünmek isteyen doktorlar tarafından yaratılan ya da diriltile her iki karakter de kendi kişiliklerinin peşinde aranırken

aslında ölümden sonraki hayatta insanın konumunu tartışmaktadırlar. Bu sebeple Frankenstein'ın canavarı, kendisi gibi yaratılmış birçok karakterle bağlantılı olan bir karakterdir hatta kendinden sonrakilerin atası niteliğindedir. Titanik'te benliğini kaybetmiş şekilde uyanan Refik Risk'i de Titanik'teki Frankenstein'ın canavarı olarak değerlendirmek mümkündür.

Sonuç

Hümanizm ile başlayıp transhümanizme evrilen ve zamanla da posthümanizme varan düşüncelerin odağında insanın ölümsüzlüğü elde etme arzusu yer almaktadır. Bu arzu daha uzun bir yaşam için insanın dönüşmesini, bugünkü hâlden uzaklaşmasını, teknolojinin de rehberliğiyle üst insana ulaşmasını zorunlu kılmaktadır. Transhümanizm ve posthümanizmde farklı yollarla da olsa mutlaka üst insana ulaşılması gerektiği vurgulanır. Çünkü insanın ölüm karşısındaki mutlak çaresizliğinin ancak üst insanın ortaya çıkarılmasıyla son bulacağı düşünülmektedir.

Murat Mentеш'in *Antika Titanik* romanı hücre yenilemesi yapabilen bir denizanası ile insan hücrelerinin bir araya getirilmesi sonucunda ölüm sonrası hayatın mümkün kılındığı bir bilim kurgudur. Romanda iki ayrı varlığın hücrelerinin bir araya getirilerek ölüm sonrası hayata ulaşmaya çalışılması posthümanizm örneği gösterilebilir. Çalışmada değinildiği üzere posthümanizm tek bir varlığın gelişimini, bir sonraki evreye ulaşmasını desteklemek yerine var olan bütün canlıların birlikte gelişimini savunmaktadır. Romanın posthümanizme yaklaşan kısmı iki varlığın hücre birleşimiyle oluşmaktadır.

Romanda 1912 yılında batan Titanik, 2019 yılının kurmaca dünyasında yeniden inşa edilmektedir. Geminin inşa edilmesinin asıl amacı ise okyanusun ortasında, her tür müdahaleden arındırılmış şekilde beden aktarımı çalışmaları yapabilmektir. Bu beden aktarımı çalışmalarını genel olarak yaşlı insanlara genç bedenlerin verilmesi oluşturur. Ancak Titanik'in yolcuları özel olarak seçilmiş 2200 yolcudan oluşmaktadır. Bu yolcular da toplumun üst tabakasından seçilmiş özel yolculardır. Romanda seyahat etmesi daha doğrusu beden değişimi geçirmesi için gemiye alınan yolcuların üst tabakadan seçilmiş olmaları transhümanizm örneği olarak gösterilebilir. Çalışmada değinildiği üzere transhümanizmin ölüm sonrası hayat anlayışı daha çok seçilmiş insanlar üzerinden şekillenir. Romanda transhümanizm seçilmiş insanlar üzerinden işlenmektedir.

Yapılan çalışmada öncelikle transhümanizm ve posthümanizm düşünceleri açıklanmış, ardından da bu iki düşüncenin ortaklıkları ve farklılıkları incelenmiştir. Her iki düşüncenin çıkış noktasının, ölüm sonrası hayat ve insan sonrasına dair düşünceler olmasına rağmen vardıkları sonucun birbirinden farklı olduğu söylenebilir.

Çalışmanın odaklandığı *Antika Titanik*, kendisini tanımlayabilmek için

hümanizm düşüncesiyle yola çıkan ve posthümanizme kadar uzanan insanın yolculuğunun sonunda ölümsüzlüğünün mümkün olabileceği üzerinde durmaktadır. Romanda kendisini aşabilmek için yola çıkan insanın doğuştan gelen sınırlarını nihayet aşabileceği düşüncesi işlenir.

KAYNAKÇA

- Ağın, Başak. Posthümanizm: Kavram, Kuram, Bilim-Kurgu. Siyasal Kitabevi, 2020.
- Aras, Emel. "Posthümanizmi İmleyen Bir Giriş: Orpheus'un Parçalanışı: Postmodern Bir Edebiyata Doğru." Pasajlar, s. 7, 2021, ss. 73-77.
- Braidotti, Rosi. İnsan Sonrası. Çeviren Öznur Karakaş, Kolektif Kitap, 2014.
- Demir, Aysel. "Ölümsüzlük ve Yapay Zeka Bağlamında Trans-Hümanizm." AJIT-e: Academic Journal of Information Technology, c. 9, s. 30, 2018, ss. 95-104.
- Graham, Elaine. "Sekülerötesi İmgelemde İnsanötesinin Tezahürü." Pasajlar, s. 7, 2021, ss. 49-71.
- Karahan, Zümre Gizem Yılmaz. "Posthümanist Dolanıklıklarda Yaşamın Özü." Pentacle. 18 Ekim 2020.
- Menteş, Murat. Antika Titanik. April Yayıncılık, 2018.
- O'Cennel, Mark. Makine Olmak-Mütevazi Sonumuz Ölümlülük. Çeviren Öznur Karakaş, Domingo Yayıncılık, 2021.
- Shelley, Mary. Frankenstein ya da Modern Prometheus. Çeviren Cansın Antep, Zeplin Kitap, 2020.
- Tunç, Gökhan, "Mutlak Buna Bir Çare Bulacağım":Transhümanizm Kavramı ve Nâzım Hikmet'te Makineleşme Arzusu. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi , c. 5,s. 4, 2021 ss. 2705-2719.
- Yılmaz Karahan, Zümre Gizem, "Posthümanist Dolanıklıklarda Yaşamın Özü" <https://thepentacle.org/2020/10/18/posthumanist-dolanikliklarda-yasamin-ozu/> erişim: 18.10.2020.

YENİ YERALTI EDEBİYATI KAVRAMINA BİR BAKIŞ: *BIZARRO KURGU*

A LOOK AT THE CONCEPT OF NEW UNDERGROUND LITERATURE: *BIZARRO FICTION*



Demet YILMAZ

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Doktora Öğrencisi, Süleyman
Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-0295-142X

E-mail: demetyilmaz068@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 21.07.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 04.10.2023

Kaynak Gösterim / Citation:
Yılmaz, Demet (2023). "Yeni
Yeraltı Edebiyatı Kavramına Bir
Bakış: *Bizarro Kurgu*", *Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları*. 15/30,
019-036.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.547>

Öz

Klasik kurguların deneysel yollarla aşılma çalışıldığı günümüz roman sanatında anlatı unsurları bakımından marjinal bir görünüm sergileyen her eser yeraltı edebiyatı olarak sınıflandırılmaktadır. Son yıllarda yapılan çalışmalarla ana akım edebiyatta yer almayan metinleri kapsayan bir ifade olarak "yeraltı olma" durumunu aşan ve çeşitli incelemelerle özellikleri belirlenen yeraltı edebiyatı bir tür hâlini alır. Bu durumda biçim ve içerik bakımından ana akım edebiyata dâhil edilemeyen her metin, yeraltı edebiyatı türü altında kategorize edilmemelidir. Türler arasındaki sınırların giderek silikleşmeye başladığı çağdaş edebiyat dünyasında farklı türlerin unsurlarını aynı anda taşıyan anlatıların tasnifi kimi çatışmaları beraberinde getirir. Taşdığı özelliklerin çeşitliliği sebebiyle herhangi bir türe dâhil edilemeyen kimi eserler, 2005 yılında bağımsız üç yayın kuruluşunun aldığı kararla *bizarro kurgu* olarak adlandırılmaya başlanır. *Bizarro kurgu*, hiç düşmeyen temposunun altında yatan eleştirel bakış açısı ve yıkıcı tavrı, aksiyonun önemli olduğu olay örgüsüne uygun şekilde hareket eden kişilerin modern bireyi yansıtmaları ile dikkate alınması gereken bir türdür. Modern dünyanın bireyi sürüklediği doyumsuzluk, *bizarro kurguyu* ortaya çıkarır. *Bizarro kurguya* dâhil edilen metinlerin sonraki araştırmalarda inceleme konusu olabilmesi için teorik bir altyapı kurmayı amaçlayan bu çalışmada, *bizarro kurgunun* tanımı yapılmakta, diğer türlerle olan ilişkisi incelenmekte, özellikleri ortaya konulmakta ve Türkiye'deki durumuna değinilmektedir. Türk edebiyatında *bizarro kurgu* ilk kez bu yazı ile ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Yeraltı edebiyatı, yeni yeraltı edebiyatı, *bizarro kurgu*, roman, modern Türk edebiyatı.

Abstract

In today's novel art, in which classical fictions are tried to be overcome with experimental ways, every work that exhibits a marginal appearance in terms of narrative elements is classified as underground literature. With the studies carried out in recent years, underground literature, which goes beyond the state of "being underground" as an expression that includes texts that are not included in the mainstream literature and whose features are determined by various studies, becomes a genre. In this case, every text that can not be included in the mainstream literature in terms of form and content, should not be categorized under the underground literature genre. In the contemporary literary world, where the boundaries between genres are increasingly blurred, the classification of narratives that carry the elements of different genres at the same time brings with it some conflicts. Some works that can not be included in any genre due to the diversity of their characteristics are started to be called *bizarro fiction* with the decision of three independent broadcasting organizations in 2005. *Bizarro fiction* is a genre that should be taken into account with its critical perspective and destructive attitude underlying its never-ending pace and its characters, who act in accordance with the plot where the action is important, reflecting the modern individual. The dissatisfaction with which the modern world drags the individual reveals *bizarro fiction*. In this study, which aims to establish a theoretical basis so that the texts included in the *bizarro fiction* can be examined in future research, the definition of *bizarro fiction* is made, its relationship with other genres is examined, its characteristics are revealed and its situation in Turkey is mentioned. In Turkish literature, *bizarro fiction* is discussed for the first time with this paper.

Keywords: Underground literature, new underground literature, *bizarro fiction*, novel, modern Turkish literature.

Extended Summary

With the studies carried out in recent years, underground literature seems to have surpassed the status of "being underground" as an expression that includes texts that are not included in mainstream literature. In various studies, underground literature is placed in the position of a genre with the features determined by close reading of some texts. These studies, which accept the existence of underground literature, are an answer for studies that have been shaped on the same questions for years. Underground literature, which has gained visibility in Turkey since the 1980s, tries to describe people and events that canonical literature does not include, by combining the element of rebellion with the destructive attitude that becomes visible in the form and style of the texts, without compromising its realistic attitude.

This work, titled "A Look at the Concept of New Underground Literature: *Bizarro Fiction*", emerged when the expression "new underground literature", which was thought to hinder the speciation effort of underground literature, started to gain popularity. Recently, the publication of some texts that combine the characteristics of genres such as fantasy, science fiction and weird fiction, raises the problem of naming and classification of these works. The reader of mainstream literature, who is exposed to elements such as people, events, language and narration that reader is not accustomed to encounter in literary texts, gives similar reactions to these works as reader does to underground literature texts. As a result, these narratives, which do not overlap with the characteristics of underground literature but can not be included in the mainstream literature too, are tried to be classified under underground literature with the adjective "new". However, for these texts, which started to be published in the early 2000s, the concept of *bizarro fiction*, which is obtained by distorting the words "bizarre" and "weird", is offered by three independent publishing companies; Raw Dog Screaming, Afterbirth Books and Eraserhead Press in 2005. This concept, which has a cultural originality, can be translated into Turkish as "heretic/iconoclast literature", even though it does not reflect the semantic content of the original language.

With this study, it is aimed to clarify the boundaries of underground literature and to bring a new field of study to the field of modern Turkish literature. It should be noted that the view that some of the novels published in Turkey after the 2010s can be evaluated in the context of this genre also provides a starting point for this study. Thus, it is aimed to establish a theoretical basis for the examination of the texts included in the *bizarro fiction* in future research.

Bizarro fiction includes some features of fantasy, weird fiction and science fiction genres but differs from these genres in the way and purpose of using these features. Weird fiction uses the element of horror to evoke this emotion in the reader. Weird fiction's commitment to reality, from the setting of the

atmosphere to the reactions of the characters of narrative, creates a sense of uncanny. In addition, the fact that *bizarro fiction* is a genre that includes an element of criticism constitutes the other point where it differs from weird fiction. *Bizarro fiction*, on the other hand, does not aim to arouse a sense of horror on the reader, despite the disgusting and violent scenes it contains. *Bizarro fiction* differs from fantasy literature in that it is not intended to encourage the individual to transcend boundaries. *Bizarro fiction* follows a different path from science fiction in that it does not include logical explanations, cause-effect relationships that can be followed. The main feature of *bizarro fiction*, which distinguishes it from other genres, including underground literature, is its attitude that ignores reality. *Bizarro fiction* is experimental; it is critical and destructive. *Bizarro fiction* uses striking and provocative titles and visuals in texts. Black humor, extreme dimensions of violence, deviant and pornographic elements, discourses that destroy traditional and established values are among the elements that *bizarro fiction* makes use of. Action is important in these narratives. The characters of the plot, where the tempo is constantly increasing, are active in accordance with this tempo. However, this active state of the narrative characters, reflecting the individual of the modern world, quickly enters into harmony with them instead of searching for the reasons for the extraordinary events that occur around them. *Bizarro fiction* is a stimulant for the modern individual who has lost the ability to sense and perceive.

Among the novels that can be included in the *bizarro fiction* genre in Turkish literature are Arman Kal's *Galaksi Kıyısında Geceyarısı Pikniği* (2013); Aytaç Ars' novels *Çıplak Protesto* (2014), *Hiç Anadolu Piç Amerika* (2015), *Yakarsa Dünyayı Vampirler Yakar* (2016) are the first ones to be identified. In which respects and to what extent these novels can be included in *bizarro fiction* will be determined by the studies on the novels.

Giriş

Klasik roman kurgusunun neredeyse tamamen terk edildiği günümüz edebiyat dünyasında kişiler, vaka, tema, dil ve üslup bakımından marjinal bir görünüm sergileyen her metin yeraltı edebiyatı olarak sınıflandırılmaktadır. Kitle kültürüne hitap etmemesi sebebiyle popüler ol(a)mayan yapıtlar da kanonik edebiyatın dışına itilmektedir. Bu durum yeraltı edebiyatının bir tür olarak kavramlaştırılmaya çalışıldığı günümüz edebiyatında kimi çatışmalara sebep olmaktadır. Bu çatışmaların önemli bir bölümünü adlandırma konusu oluşturur. Yeraltı edebiyatı hâli hazırda bünyelerinde birbirine oldukça benzer özellikleri taşımaları sebebiyle transgresif kurgu, kirli gerçekçilik, kara edebiyat, queer edebiyat, erotik edebiyat ile karıştırılmaktadır. Bu duruma son yıllarda bir kavram daha eklenir: "Yeni yeraltı edebiyatı". Türk edebiyatında fantastik, bilim kurgu ve tuhaf kurgu unsurlarını aynı anda

taşımaları sebebiyle bunlardan herhangi birine dâhil edilemeyen kimi metinler “yeni yeraltı edebiyatı” olarak adlandırılmaktadır. Türk edebiyatında 1980’li yıllardan sonra ortaya çıkan yeraltı edebiyatı ile bu türün kimi unsurlarını taşımakla birlikte ondan ayrılan eserleri tanımlamak için “yeni” sıfatını kullanmak, adlandırma konusundaki çatışmaları arttırmaktadır. Bu adlandırma dışında farklı türlerin anlatı unsurlarını aynı anda barındıran yapıtlar, kimi araştırmacılar tarafından yeraltı edebiyatının alt türleri olarak sınıflandırılmaktadır. Fethi Demir’in (150) “Hatta günümüzde yeraltı edebiyatının polisiye, politik, gotik, ütöpik, erotik, minör, bilimkurgu vb. türlerle sentezlenerek bir nevi ‘alt türler’ biçiminde kendine yeni söylem alanları açtığı da söylenebilir” ifadesiyle dile getirdiği “alt türler” kavramı buna örnektir. Yeraltı edebiyatı ütöpik, gotik, bilim kurgu gibi türlerle yapı bakımından zıt konumlarda bulunmaktadır. Bu durumu, yeraltı edebiyatının kendisine söylem alanları açmak için alt türler oluşturduğu şeklinde yorumlamak, söz konusu kavramlara tür kimliği kazandırmayı zorlaştıracaktır. Diğer yandan yeraltı edebiyatı bu türler için bir şemsiye terim hâline gelecektir. Farklı türlerin unsurlarını aynı anda bulunduran anlatıların yeraltı edebiyatının alt türleri olduğunun ifade edilmesi, bir metnin yeraltı edebiyatına dâhil edilip edilmemesi konusunda da ciddi karmaşalara yol açacaktır (Yılmaz 102-103).

Hâlbuki 2000’li yılların başlarında Amerika’da söz konusu anlatılar için *bizarro kurgu* kavramı kullanılır. Bu çalışma, 2010’lu yıllardan sonra Türkiye’de yayımlanan kimi eserlerin bu tür bağlamında değerlendirilebileceği görüşünden yola çıkar. Böylece yeraltı edebiyatının sınırları belirginleştirilirken modern Türk edebiyatı sahasına bir çalışma alanı daha kazandırılacaktır. Bu makale ile *bizarro kurgu*ya dâhil edilen metinlerin sonraki araştırmalarda inceleme konusu olabilmesi için teorik altyapının oluşturulması amaçlanmaktadır. Bu yazıda öncelikle *bizarro kurgu*nun tanımı yapılacak, diğer türlerle olan ilişkisi incelenecek, özellikleri ortaya konulacak ve Türkiye’deki durumuna değinilecektir.

Bizarro Kurgu Kavramı

Bizarre ve weird kelimelerinin çarpıtılmasıyla elde edilen (Sultanzade) *bizarro*, “tuhaf/garip” anlamına gelmektedir. Adam Mazurkiewicz’e (63) göre *bizarro kurgu*, “gariplik/tuhafılık/olağandışılık edebiyatı” olarak tercüme edilmesine rağmen kelimenin orijinal dilindeki anlamsal içeriği yansıtmamaktadır. Çünkü kelime kültürel bir özgünlüğe sahiptir. Burada *bizarro kurgu* terimi için Türkçede uçuk yazın kavramını kullanmak önerilebilir. İlk metinlerin yayım yılı¹ göz önünde bulundurulduğunda 2000’li yılların başlangıcı *bizarro kurgu*nun ortaya çıkış yılı olarak verilebilir (Yılmaz 110). Ortaya çıktığı ilk dönemde *bizarro kurgu* “irreal”, “surreal”, “new absurdism”, “new weird”, bilim kurgu, fantastik edebiyat,

¹ Carlton Mellick III, *Satan Burger*, 2001; Kevin L. Donihe, *Shall We Gather at the Garden*, 2001; Carlton Mellick III, *Electric Jesus Corpse*, 2002; Carlton Mellick III, *The Baby Jesus Butt Plug*, 2004; Jeremy Robert Johnson, *Angel Dust Apocalypse*, 2005.

postmodern, korku edebiyatı, edebi kurgu terimleri altında kategorize edilir. İlk dönemlerinde yapılan adlandırılmaların çeşitliliği göz önünde tutulacak olursa *bizarro kurgunun* adlandırma sorunu anlaşılabilirlik kazanacaktır. Bu türdeki eserlerin *bizarro* olarak adlandırılmasına ise Raw Dog Screaming, Afterbirth Books ve Eraserhead Press isimli üç bağımsız yayın kuruluşu 2005 yılında karar verir (Henderson). Bu adlandırma çalışmasını bir pazarlama aracı olarak gören araştırmacılar da bulunmaktadır (Gilliand; Skipp; Robins). Pazarlama amacıyla belli özelliklere sahip yapıtların adlandırılması, kavramın bir tür hâline gelmesini engeller mi? Burada ana akım edebiyata bir nevi tepki olan yeraltı edebiyatının zamanla sistem tarafından içselleştirildiği ve muhalif olduğu kimi durumların içerisinde yer aldığı hatırlanmalıdır. Bu durumda yeraltı edebiyatı varoluş amacını kaybederek ana akım edebiyatın bir parçası hâline gelir mi? Yoksa tür özelliklerini gösteren metinler bu sınıflandırmaya dâhil edilmeye devam eder mi? Son çalışmalarla birlikte yeraltı edebiyatı, felsefi ve sosyolojik arka plana sahip ve metinlerinde belli özellikleri barındıran ayrı bir tür konumuna yerleşir. *Bizarro kurgunun* hangi sebeplerle ortaya çıktığı türün anlaşılması açısından önemlidir. Fakat yayımlanan metinlerde belli özelliklerin bulunması söz konusu ise yeni bir türün varlığından bahsedilecektir. Bu durumda konuya metin odaklı yaklaşılmalıdır. Bunun yanı sıra bir "ürün" için yapılan pazarlama tekniklerinde amaç ürünün satılmasıdır. Fakat *bizarro kurgu*, içinde bulunduğumuz iletişim ve teknoloji çağında yalnızca belli bir kesime hitap etmeye devam etmektedir. Antonio Dominguez Leiva'ya (53) göre *bizarro kurgu*; yazarları, yayinevleri, okurları ve nihayetinde metinlerinin pop sürrealizm hareketine uygun olarak tasarlanmış kapakları ve skatolojik içerikleriyle kendisine bir niş alan yaratır. Bu konumlanma, türü ana akımın kenarlarında tutarak genel kamuoyu tarafından bilinmez kılar ve böylece tür, muhalif bir tarafsızlıkta kalmaya devam eder. Türün adlandırılması konusunda Kevin Dole II, bir nevi tür manifestosu sayılabilecek yazısında *bizarro kurgu* ifadesini kullanmadan yaptıkları işi tarif ederken kimi yazarlardan örnek verir. Ona göre Harlan Ellison kendi çalışmaları için bilim kurgu tabirini beğenmez. Ellison'a göre çalışmalarına "surreal fantezi" daha uygundur. H. P. Lovecraft eserlerinin "doğaüstü" olarak adlandırılmasını istemez. Lovecraft "weird fiction (tuhaf kurgu)" terimini tercih eder. Her ne kadar mahkeme tarafından müstehcenlikle suçlansa da ya da eseri her ne kadar çıplaklık içerse de William S. Burroughs bir porno yapımcısı değildir (Dole II). Onun bu ifadelerine göre yazarların ortaya koydukları yapıtlar için bir adlandırma yapması doğaldır. Eraserhead Press'in yöneticisi Rose O'keefe'e göre *bizarro kurgu*, "kült film"lerin edebiyattaki karşılığıdır (Henderson). Ona göre *bizarro kurgunun* temelinde eserin "tuhaf" olması vardır (O'keefe). Thompson'a göre *bizarro kurgu*, çalışmalarını tanıtmak için gerçekçi olmayan, sıra dışı, yeraltı, alternatif yazarların bir araya gelmesiyle oluşur. Michelle Ann Abate'a (402) göre *bizarro kurgu*, postmodernizmin yüksek ve düşük sanatsal formları birleştirmeye yönelik ilgisini yansıtır. Yirmi birinci yüzyılın ilk yıllarında küçük, yeraltı bir

hareket olarak başlayan ve zamanla hem eleştirel hem de ticari saygınlığını arttıran *bizarro kurgu*, postmodernizmin tanımlayıcı özelliklerinden olan ve anlatıyı zengin ve ilginç, aynı zamanda rahatsız edici ve hatta anlaşılması zor kılan çelişki, çokluk ve belirsizlik niteliklerinden ilham alır (Abate 411).

Bizarro kurgunun özünü anlamak için üç temel unsur bulunmaktadır: avangard ve karşı kültür hareketlerine karşı tutumu, kurmaca dünya ile metinsel olmayan gerçeklik arasındaki ilişki ve metindeki unsurları okurun beklentisine göre kullanma şekli (Mazurkiewicz 64-65). İnsan bilincinin en karanlık dehlizlerinden bilim kurgu ve fantastik unsurları çıkararak özgün eserler ortaya koyan (Sultanzade) *bizarro kurgunun* temel niteliklerinden biri yaratıcılıktır. Böylece *bizarro kurgu* avangard olma özelliği taşır (Mazurkiewicz 67). Mazurkiewicz (70) eserdeki gerçeklik ilişkisini, yazar-okuyucu meselesi etrafında ele alır. Yazar, *bizarro kurgu* metinlerinde kurmaca dünyanın mimetik doğasından vazgeçer. Bu gerçeklik ilişkisi, okur ile yazar arasında anlamların yeniden tartışıldığı bir alan hâline gelir. Okurun beklentisi, yazar ve okur meselesinde bir diğer yönü oluşturur. *Bizarro kurgu* metinlerinde sıklıkla skandalın estetiğini kullanan yazar, okuyucunun beklenti ufkunu aşmasını sağlar (Mazurkiewicz 68-69).

Bernice M. Murphy'e (22) göre *bizarro kurgu* gerçeküstü, saçma, grotesk ve genellikle komik üslup ve ton fazlalığı ile karakterizedir. Bu alt türün kökenleri, kült kurguda uzmanlaşmış bir dizi küçük matbaanın yayınlarına dayanır. *Bizarro kurgu*, olay örgülerini ve temalarını en tuhaf grotesk sonuçlara iterek gelişir. Bunun yanı sıra yapıtların isimlerinin çoğu, kasıtlı olarak "göz alıcı saçmalık"larıyla dikkat çekicidir. Murphy, *bizarro kurgunun* garip kurgu ve/veya fantastik edebiyatın bir dalı olduğunu ifade eder.

Adam Mazurkiewicz'e göre *bizarro kurgu*, dünyanın absürt ve tuhaf bir baskıyla teşhir edilmesine hizmet eder. Özgürlükler ve kısıtlamaların, kabul ve reddetmelerin aynı anda teşvik edildiği böyle bir saçmalık çağında bu çılgınlıktan kaçılabilir tek yer başka bir çılgınlıktır. *Bizarro kurgu* böyle bir çılgınlık imkânını sunar.

Bizarro Kurgunun Diğer Türlerle İlişkileri

Tuhaf Kurgu / Yeni Tuhaf Kurgu

H. P. Lovecraft (59), tuhaf kurgu ile insanı daima kısıtlayan; insan mantığının ötesindeki alanlara olan merakına ket vuran zaman, mekân ve doğa kanunlarının sınırlarının bir anlığına bile olsa sekteye uğradığı ya da bunların ihlal edildiği illüzyonlara ulaşmaya çalışır. Tuhaf kurgu, şaşırma ya da korku unsurunun bir durum veya olayla ilgili olduğu metinler ve tuhaf bir durum veya olayla bağı olan kişilerle ilgili metinler olarak iki temel kategoriye indirgenebilir (Lovecraft 62). Lovecraft'a (63) göre bu tür metinlerde asıl önemli olan gerçekliktir. Bu unsur, ancak anlatı kişilerinin olağanüstü durumlarla karşılaştıklarında verdikleri normal tepkilerle sağlanabilir.

Tuhaf kurgu ile *bizarro kurgu* arasındaki ilişkiye değinmek, türün anlaşılabilirlik kazanması için yararlı olacaktır. Tuhaf kurgu sıklıkla korku unsurunu kullanır (Lovecraft 59). Tuhaf kurgunun aksine *bizarro kurgu*, içerdiği iğrenç anları ve fiziksel şiddet gibi korku unsurlarını bu duyguyu uyandırmak için kullanmaz. Bu sebeple tuhaf kurgunun konumuna karşılık *bizarro kurgu*, korku edebiyatı ve alt türleri arasına yerleştirilemez (Mazurkiewicz 63). Korku edebiyatı okurları ve editörleri, metinden daha "katı" bir yapı talep eder. Yapıtı konu olan korkunç olayların gerçekçi ortamlarda geçmesi gerekir (Thompson). *Bizarro kurguda* ise önemli olan korku hissi uyandırmak değildir. Bu türlerdeki temel fark konunun ele alınış, olayların sunuluş biçimleri; anlatı formülleridir.

Tuhaf kurgu ve *bizarro kurgu* arasındaki farklardan diğeri Lovecraft'ın üzerinde ısrarla durduğu gerçeklik unsurudur. Tuhaf kurguda anlatı kişileri, karşılaştıkları durum ve olaylar karşısında şaşırma, korkma gibi içgüdüsel tepkiler verirler. Lovecraft'a (63) göre imkânsız, doğal olmayan olayları sıradan, nesnel durumlardan oluşan bir anlatıya dönüştüren bir eser, tuhaf kurgu olmaktan çıkarak pop romanlardan biri hâline gelir. *Bizarro kurgu*, Lovecraft'ın bahsettiği bu durumu içerir. Bu türün anlatı kişileri, deneyimledikleri her imkânsız olaya hayatın normal akışı içinde gerçekleşmesi mümkün olan durumlar şeklinde yaklaşırlar. Bu durum ve olaylara sıradan insanların tepkilerini vermezler. Bunun yerine karşılaştıkları her olağanüstü durumu anında gerçekliklerinin yeni bir olgusu olarak kabullenirler. Okur şaşırmak, korkmak ya da endişe etmek için vakit bulamaz. Böylece okur, bu olayın alışması gereken normal bir durum olduğuna inandırılır. *Bizarro kurgu* için tuhaf yoktur. *Bizarro kurgu* eserlerinde yer alan her türden uçuk, sıra dışı durum ve olaylar; okurun şaşırmamasını, korkmamasını, endişelenmesini kısaca tepki vermesini gerektirmez. Tuhaf kurgu için önemli olan, bir anlığına yaşanacak olağanüstü durum için gerekli atmosferin oluşturulmasıdır. Macera duygusu sonra gelir (Lovecraft 63). *Bizarro kurgu* için ise önemli olan aksiyondur. *Bizarro kurguya* dâhil edilen metinlerin temelini hiç düşmeyen tempo ve duraksız bir olay örgüsü oluşturur. Böylece *bizarro kurgu* kendisi için önemli olan bir unsur daha sağlar: eğlence. Tuhaf kurgu, merkezdeki tek anormalliği çevreleyen bir merak duygusu üzerine odaklanır (Lovecraft 100). *Bizarro kurguya* dâhil olan yapıtlarda ise anormallik, normalliğin kendisi hâline gelir. Tuhaf kurguda mucize unsuruna olağan bir durum gibi yaklaşılmaz. Kişilerin sıradan motivasyonlarla hareket etmelerine izin verilmez. Bu türdeki metinlerde olağanüstü olayların gerçekten olmuş olabileceğine ilişkin ürperti verici hissin oluşturulması önemlidir (Lovecraft 100-101). Buna karşın *bizarro kurguda* önemli olan hayal gücünün sınırsızlığıdır. Bu sebeple okur, olayların gerçekliğe uygun olmadığını bilincindedir.

H. P. Lovecraft (104), tuhaf kurgu metinlerinde sosyal ve politik eleştirinin sakıncalı olduğunu belirtir. Ona göre bu türden gizli kaygılar, eserin duygu durumunu aktarmadaki etkisini azaltır. Tuhaf kurgunun bu tutumuna karşılık *bizarro kurgu*, eleştiriden yana tavır sergiler. *Bizarro kurgunun* önemli

etmenlerinden biri olan mizah, özü itibarıyla bir eleştiri aracıdır. Mizahı kullanmasının yanı sıra *bizarro kurgu*, yüksek sanat anlayışına, türlerin birbirleriyle olan ilişkilerine tepki olarak ortaya çıkar. *Bizarro kurgu* işlediği konu ve temalarla da sosyal hicivlere açık bir türdür. Mazurkiewicz'e göre güçlü bir şekilde yıkıcı olan *bizarro kurgu*, tüm kültürel aksiyomları sorgular. Yeni tuhaf kurgu (New weird) ve *bizarro kurgu* arasında ise okur kitlesi bakımından fark vardır. Yeni tuhaf kurgu okuyucusu bu türü, edebî bir eğilime sahip spekülatif kurgu için tercih eder (Henderson). Yeni tuhaf kurgu ne kadar sanatsal ise *bizarro kurgu* o kadar mizahi ve eğlencelidir.

Fantastik Edebiyat

Fantastik kelimesinin kökeni Latinceye dayanır. Kelimenin "1- yalnızca imgelemde var olan; 2- yalnızca cismani bir varlığın görüntüsüne sahip olan" anlamları da göz önünde bulundurulursa fantastiğin öncelikle imgelemle ilgili olduğu anlaşılır (Steinmetz 7-9). Fantastik yazın türünün kaynağını toplumda belirli sosyal ve etik normlar çerçevesinde yaşayan bireyin bilinmeyene, adlandırılmayana karşı duyduğu çekince ve iç sıkıntısı oluşturur. Fantastik edebiyatı tanımlama ve bu edebiyatın sınırlarını belirleme çalışmaları, her durum ve olayı akla ve bilime dayandırmaya ve bunlarla çözümlemeye çalışan Aydınlanma Çağı'nın neden olduğu bilinç rahatsızlığı sonrasına denk gelir. Fantastik yazın, mantığın egemen olduğu bir dönemde akıl ve bilimin ortaya çıkardığı kurallara ve etik anlayışına bir tepki olarak doğar. Bilimsel gelişmeler sonucunda gerçek ve gerçektışı kavramlarının on dokuzuncu yüzyıla nazaran oldukça değişmesi, fantastik yazın türünün tanım ve içerik gibi meselelerinin kesinleşmesini de zorlaştırır. Fantastik edebiyat, hayata karşı duyulan güvensizlik, rahatsızlık ve bilinmezliğin ortaya çıkardığı korku, iç sıkıntısı ve huzursuzluğun dile getirilmesidir (Ertekin 35-36). Fantastik edebiyat akılcılığın karşısında yer alır. Yarı düş yarı gerçek bir türdür (Karagöz 43). Temel izleklerini yaratıklar, kötü güçler, şeytan gibi kötülüğün; vampirler, hayaletler gibi ölümün figürleri; dönüşüm, canlanan eşyalar, iç karartan ortamlar gibi doğasal ve delilik, düş, ikiz insan gibi bireyin kendinden kaynaklanan durum ve değişimler oluşturur. İnsanı aşmak istediği sınırlar ve doğaüstü sorunlarla karşı karşıya bırakmak bu izleklerin asıl işlevidir (Ertekin 40). Korku, bu yazın türünün kaynağını ve son amacını oluşturur. Gerçekliğin yitimi ile ortaya çıkan ve iç sıkıntısı uyandıran olayın açıklanamazlığı, fantastik deneyimi yaşayan kişide korkuya neden olur (Ertekin 41). Fantastik edebiyatta alışlagelmemiş, düşünülemez kişi ve olayların gerçeğe dönüşmesi söz konusudur. Okur kendisini çözüm için herhangi bir ipucunun olmadığı, bilinenin ve bilinmezin birlikte bulunduğu zor durumlar karşısında bulur (Ertekin 44).

Bizarro kurgu ise fantastik edebiyatın temel izleklerinden yararlanır. Fakat *bizarro kurgunun* fantastik edebiyatta olduğu gibi insanın sınırlarını aşmasını sağlama amacı yoktur. *Bizarro kurgu* bu izlekleri, insanoğlunun her alanda elde ettiği

gelişmeler neticesinde sınırlarını aşması sonucu ulaştığı noktayı göstermek için bir nevi eleştiri unsuru olarak kullanır. Bilgiyi alma, dağıtma ve yanlışlama süresinin hızla eşitlendiği; küreselleşen dünyada kapitalizmin neden olduğu tüketim çılgınlığına ayak uydurmaya çalışan bireyin teknoloji temelli kısıyollar sebebiyle hayal gücüne ket vurulduğu modern çağda insanoğlunu durduran ya da onun bulunduğu ana bakıp tepki vermesini sağlayan dikkate değer hiçbir "ürün" yoktur. Birey, küçülen dünyada sahip olduğu tüm imkânlarla sıkışarak tatmin edilemez bir doyum noktasına ulaşır. Bireyin şaşırma, korkma, hatta düşünme yetileri elinden alınır. Fantastik edebiyatın kullandığı izlekler artık sapkın yönelimlere, hayal gücünün sınırlarının kaldırıldığı olaylara konu olduğu derecede ilgi çekicidir. *Bizarro kurgu*, fantastik edebiyattan ödünçlediği bu izlekler ile yazılı ve basılı materyalleri, bunlardan gittikçe uzaklaşan birey için yeniden ilgi çekici kılar. *Bizarro kurgu*, yetilerini kaybeden okura ilk bakışta felsefi derinliği olmayan, düşündürmeyen; her an yeni bir durum ile akışı yükselten olay zincirleri sunar. Fakat *bizarro kurgu* bu olay örgülerinin altında sorgular, karşı çıkar ve yıkar. Fantastik edebiyatın kaynağını ve amacını oluşturan korku unsuru, *bizarro kurgunun* temelleri arasında bulunmamaktadır. Mazurkiewicz'e (64) göre ise *bizarro kurgu* yapıtlarında absürdizm stratejisine bağlı olan şiddet görüntüleri ile temas, fantastik ve korku edebiyatında kullanılan geleneksel korku mekanizmalarına alışkın okuyucu için yorumsuz uyumsuzluk getirebilir. Mazurkiewicz'in sözünü ettiği şiddet görüntülerinin yanı sıra bu tür eserlerde kullanılan ve yine absürdizm stratejisine bağlı olan grotesk, anlamsız, belirsiz durum ve olaylar okurda rahatsız edici, endişe verici duygu salınımlarına neden olur.

Bilim Kurgu

Bilim kurgu; düş gücüne dayalı, bilimsel tekniklerin ve olayların yer aldığı, geleceğe ilişkin bir dünyanın anlatıldığı yazın türüdür (Karagöz 42). Melda Karagöz (43), bilim kurgu yazınına ait metinlerde evrende ve zamanda yolculuk, dünya dışı yaşamlar, koloniler arası savaş, başka gezegenlerden gelen yaratıklar, kıyamet, dünyanın gelecekteki durumu, uygarlık sonrası yaşam, mucizevi buluşlar, robotlar, başkalaşım geçiren insanlar, klonlama, genetik gibi konuların işlenirken bilimsel bir gerçekçiliğe dayandırılması gerektiğini belirtir. Bilimin esaslarına dayandırılarak oluşturulan kurgusal dünyada gerçek yaşamdan izler de bulunur. Bu türe dâhil edilen yapıtlar akılcılıktan beslenir. Kişiler ve olaylar bilimsel ya da bilimselmiş gibi görünen bir temele dayandırılır. Bu türdeki anlatılar geleceğe odaklanır (Karagöz 43).

H. P. Lovecraft, çalışmasında "gelecekte geçen hikâyeler" hakkındaki düşüncelerini ifade eder. Bu düşünceler özellikle gerçekçilik konusuna odaklanır. Lovecraft'a (102-103) göre bir anlatıdaki kişiler genelde okuyucunun yansımasıdır. Kişilerin anlatıda gerçekleşen olaylara ilişkin okuyucunun duyması muhtemel merak ve cehaleti paylaşmamaları, anlatılan

mucizevi olaylara alışık olmaları duygusal kayba yol açar. Bu sebeple kişiler gerçekçi olmalı; gerçek hayatta insanlar bu olaylarla karşılaştıklarında nasıl davranırlarsa öyle davranmalıdırlar. Ona göre duygunun aynen aktarımı kadar olaylara bilimsel özenin gösterilmesi de önemlidir (Lovecraft 104).

*Bizarro kurgu*ya gelince o, bilim kurgu türünün işlediği konulardan yararlanır. Fakat *bizarro kurgu*, bilim kurgunun temelini teşkil eden bilimsel gerçekliklere, mantıksal açıklamalara önem vermez. *Bizarro kurgu* anlatılarında yer alan kişi, zaman, mekân ve olaylarda bilimsel gerçekliklere dayanan mantıksal nedenler bulunmaz. Bunun yanı sıra bilim kurgu türüne dâhil edilen eserler gelecek odaklıdır. *Bizarro kurgu* ise geçmiş ve gelecek zamanı aynı anda ve/veya birbirleri ile iç içe geçmiş vaziyette yaşatır. *Bizarro kurguda* mantık önemli bir görev yüklenmediği için yan yana bulunması, birlikte anılması mümkün olmayan zaman, mekân, kişi ve araçlar bir arada bulunabilir. Mazurkiewicz'e göre bilim kurgu, yukarıda açıklanan özellikleri nedeniyle ciddi bir yazın türüdür. *Bizarro kurgu* ise bu ciddiyetten mahrumdur.

Bizarro Kurgunun Özellikleri

Bizarro kurgunun farklı kaynaklarda düzensiz bir sıralama ile verilen özellikleri şu şekilde maddelenebilir:

1. *Bizarro kurgu*, çok az şeyin şok edici kaldığı bir çağda rahatsız edici bir kurguya sahiptir (Walter).
2. *Bizarro kurgu*, belirlenmiş her türden kuralı tekrar tekrar aşarak saldırgan bir tavır sergiler (Walter). Mazurkiewicz'e (67-68) göre *bizarro kurgu*, özellikle kültürel değerleri yapı bozumuna uğratan metinler verir. Uygunluk sınırlarını aşması, *bizarro kurgunun* tipik özelliğidir. Az çok kasıtlı olarak kiliseye ve inanç dogmalarına saldıran ve İncil'i tefsir geleneğinden uzak bir şekilde yorumlamaya çağıran birçok *bizarro kurgu* metni vardır (Mazurkiewicz 70). Leiva'ya (53) göre *bizarro kurgu*, sınırlarını aşmaya, ilginç mutasyonlar üretmeye devam edemez ve başlangıcından bu yana saldırdığı popüler kültürün anti-kodlarından sıyrılmayı başaramazsa klişeleşecektir.
3. Kullandığı tema ve kişiler açısından deneysel ve yenilikçidir (Thompson).
4. *Bizarro kurgu* parodi ve hiciv unsurlarından yararlanır (Thompson). Anlatıcının sunulan, kurgusal dünyaya olan mesafesini çizmek için kara mizah kullanımı vardır (Mazurkiewicz 67-68). Öte yandan skandal ve alay, kültürel açıdan önemli sorunları ele alabilir (Mazurkiewicz 74).
5. *Bizarro kurguda* eğlence ön plandadır (Thompson).
6. Popüler kültür, pornografi, cinselsapmalargibiniş fenomenlere olan hayranlığı *bizarro kurgunun* karakteristiğidir (Mazurkiewicz 63). *Bizarro kurgu*, estetik olarak pornografinin sapkın akımlarıyla bağlantılıdır (Mazurkiewicz 73).
7. *Bizarro kurgu*, geleneksel biçim ve/veya edebî kurallara duyulan ihtiyacı

önemsemez (Thompson).

8. Agresif bir şekilde deneysel bir dil kullanır (Dole II).
9. *Bizarro kurgu* metinlerinde gerçeklik, sınırları zorlanacak bir alan olmaktan çıkarak alt üst edilmeye çalışılan bir unsur hâline gelir (Thompson). Bunun yanı sıra *bizarro kurgu*, gerçekliğin bir yorumu olarak okunabilir. Bu bakış açısıyla bu tür eserler, postmodern gerçekliğin doğasında bulunan aksiyolojik kafa karışıklığına sanatsal bir katkı sunmaya çalışır (Mazurkiewicz 74).
10. Temsil edilen dünyanın şeklini düzenleyen bir ilke olan ve birçok metinde tekrarlanan varoluşsal saçmalık, yazarların skandalın estetiğini kullanarak okuyucunun beklentisini aşmasını sağlar (Mazurkiewicz 68-69).
11. Kurmaca metin ve gerçek dünya arasındaki ilişki, yazar ve okuyucu arasında anlamların yeniden müzakere edildiği bir alan hâline gelir. Yazar, kurmaca dünyanın mimetik doğasından vazgeçer (Mazurkiewicz 70). Böylelikle anlatı, gerçek dünyayı yansıtma işlevinden uzaklaşır.
12. *Bizarro kurgu*; popüler kültür, kültürel ve toplumsal tabuyu aşan bağımsız kültür ve avangardın sınırında yer alır. Bununla birlikte *bizarro kurgu*, suç, şiddet, ölüm gibi öğelerin pornografikleştirilmesine bir tepki olarak da okunabilir (Mazurkiewicz 73-74). Böylece *bizarro kurgu* yeraltı edebiyatı, transgresif kurgu gibi eleştirel bir tür olma niteliği kazanır.
13. *Bizarro kurgu* popüler kültürü yöneten mekanizmaların farkındadır (Mazurkiewicz 67).
14. *Bizarro kurgunun* kültürel ilhamları şunlardır: barok aşırılık estetiği, sürrealizm, kara mizah, postmodern edebiyat, saçmalık felsefesi ve sanatsal enkarnasyonları (Mazurkiewicz).
15. *Bizarro kurgunun* kültürel sonuçları şunlardır: uç deneyimlerin pornografisi (ölüm, ıstırap, holokast), "iğrenç özne"nin temalaştırılması ve hiperbolizasyonu yoluyla şiddetin estetize edilmesi, kanon kategorisine söylemsel yaklaşım, kültürel ve sosyal söylemin tabusuzlaştırılması, absürdün baskın yorumlayıcı perspektif olarak kabul edilmesi (Mazurkiewicz).

Yukarıdaki özelliklere şu unsurlar eklenebilir:

1. *Bizarro kurgu*, konularıyla kolaylıkla fantastik edebiyat, bilim kurgu ve/veya tuhaf kurgu türleri arasında sınıflandırılrsa da bu türlerden oldukça farklıdır. İşlediği konular genellikle bir arada bulunması zor olan kişi, zaman, mekân ve olayları içerir. Anlatı unsurları mantıksal açıklamalardan uzaktır. Mantık unsurları çerçevesinde anlam ifade eden neden-sonuç ilişkileri bulunmaz.
2. *Bizarro kurgu* metinlerinde genel geçer kurallar, olgular, kanunlar yok sayılır. Her türden kısıtlayıcı ve sınırlandırıcı etik ve sosyal normlar önemini yitirir. *Bizarro kurguda* hiçbir sınır yoktur.

3. *Bizarro kurguda* önemli olan sınırlandırılmayan bir hayal gücüdür. *Bizarro kurgu*, her türden konu ve olayın sıradanlaştığı bir çağda, okurun duygu ve dürtülerini tatmin etmek için edebiyatın en uç noktalarından yararlanır.
4. *Bizarro kurgu*, ana akım edebiyatın ele almaktan kaçındığı konuları çarpıcı bir şekilde işler. Yeraltı edebiyatı ile arasındaki fark ise *bizarro kurgunun* görünmeyen, görülmesi istenmeyen konu ve kişilere dikkat çekme amacının bulunmaması ve gerçekçiliği önemsememesidir.
5. *Bizarro kurguda* önemli olan aksiyondur. Hiç düşmeyen tempo ve duraksız olay örgüsü, *bizarro kurguyu* tanımlayan özelliklerdendir.
6. *Bizarro kurgunun* olay örgüsüne uygun olarak bu türdeki kişiler oldukça aktiftirler. Eylemsellik ön plandadır. Kişiler sürekli hareket hâindedir. Bu durum olay örgüsünün ön plana çıkarıldığı eserlerde karakter tahlillerini, kişilik çözümlerini ikinci plana iter.
7. Anlatı kişileri karşılaştıkları her imkânsız olaya hayatın normal akışı içinde gerçekleşmesi mümkün olaylar şeklinde yaklaşır. Kişiler, bu olayların sebebini anlamaya, çözmeye çalışmazlar. Bu olayları, gerçekliklerinin yeni bir olgusu olarak kabul ederler ve bunlar üzerinde düşünmezler. Kişiler olaylar karşısında şaşırma, korkma, idrak edememe gibi insani tepkiler vermezler. Bu özellikleriyle anlatı kişileri, modern bireyin sorgulamadan kabul eden edilgen tavrını yansıtır.
8. *Bizarro kurgu* türüne dâhil edilen yapıtların isimleri ve bu yapıtların kapaklarında kullanılan görseller çarpıcı ve kışkırtıcıdır. Pornografik ifade ve görseller, toplumun değerlerini alaya alan yıkıcı ibareler gözden kaçırılmayacak şekilde düzenlemelerle yapıta işlenir.
9. Metne argo ve küfür, yabancı ve uydurulmuş kelimeler, günlük dil kullanımları girer. İmlâ ve noktalama işaretleri vurguyu güçlendirmek için değiştirilir.
10. Kara mizah, şiddetin uç görüntüleri, suç öğelerinin normalleştirilmesi, sapkın ve pornografik olay ve betimlemeler, mantıksal açıklamalardan uzak durumlar, geleneksel ve yerleşik her türlü düzen, kural ve tabuyu yıkan söylemler metne dâhil edilir. Böylece okuyucu yaşanan dünyadan uzaklaştırılır.
11. Muhafif olma, karşı çıkma *bizarro kurgunun* temel unsurlarından biridir. Beslendiği kaynaklar ve bu kaynakları kullanma biçimi göz önüne alındığında *bizarro kurgunun* dönemin eski-yeni, geleneksel-popüler tüm değerlerine saldırdığı görülecektir. *Bizarro kurgu*, popüler kültüre eklenmediği sürece bu saldırganlığını koruyacaktır.
12. *Bizarro kurgu*, sınırlarını aşması için bireyi teşvik etme amacı gütmaz. Okura insanlığın geldiği noktayı genel olarak ya da özel bir konuyu ele alarak olabilecek en uç boyutlarda gösterir.
13. Konu üzerinde çalışmalar yapan araştırmacılar *bizarro kurgunun*

"eğlence" amacı taşıdığı yönünde ortak bir görüş sergilerler. Fakat bu çalışmada bu görüş birliğine iştirak edilmemektedir. *Bizarro kurgunun* eğlendirme amacıyla yararlandığı ve arka arkaya sıraladığı çözümden yoksun sorunlar, okurda eğlenceden çok endişe ve panik duygusu yaratmaktadır. *Bizarro kurguya* dâhil edilen eserlerde bir sonraki sayfada okur ne ile karşılaşacağını tahmin edemez. Bunun yanı sıra bu olayların sebebi de çoğu zaman belirgin değildir. *Bizarro kurguda* okur, ışığın görülmediği bir korku treninde son hızla ilerlemekte olduğu hissine kapılır.

14. *Bizarro kurguda* metin deneysel uygulamalara açıktır.
15. *Bizarro kurgunun* felsefi kaynağını absürdizm ve nihilizm oluşturur.

Bizarro Kurgunun Türkiye'deki Durumu

Bizarro kurgunun Türk edebiyatındaki varlığına ilk kez işaret eden Aysu Önen'dir. Ona göre transgresif kurgu artık okur tarafından kanıksanır ve okur üzerindeki etkisini yitirir. Transgresif kurgunun yerini ise *bizarro kurgu* alacaktır (Önen). Önen bu yazısında *bizarro kurgu* için "yeni yeraltı zenginliği" ifadesini kullanır.

Türkiye'de *bizarro kurgu* türüne dâhil edilen kimi eserler *Ayrıksı Kitap* ve *Altı kırkbeş* Yayınevi tarafından çevrilir. Bunlara Mykle Hansen'in *Rampaging Fuckers of Everything on the Crazy Planet* (Çivisi Çıkmış Boklu Dünyanın Azgın Pompaçları 2012), Gabino Iglesias'ın *Gutmouth* (Karnağız 2019), Carlton Mellick III'nin *Satan Burger* (İblis Burger 2019), Kevin L. Donihe'nin *House of Houses* (Evlerin Evi 2021) isimli yapıtları örnek olarak gösterilebilir. Bernice M. Murphy (22) tarafından bu tür içinde değerlendirilen Mykle Hansen'in *Help! A Bear Is Eating Me!* (İmdaaaat! Ayı Beni Yiyor 2016) adlı eseri ise transgresif kurguya dâhil edilmelidir. *Ayrıksı Kitap*, bilinçli ve sistemli bir şekilde *bizarro kurguya* dâhil edilen metinleri Türkçeye kazandırmaktadır. Bu dizine aldığı yapıtların girişinde *bizarro kurguyu* tanıtır:

Bizarro kurgu yani uçuk yazın hicve, absürt ve grotesk öğelere yer veren çağdaş bir yazın türüdür. 2000'li yılların başında Amerika Birleşik Devletleri'nde bağımsız yayınevleri tarafından tanıştırılan bu tür David Lynch ya da Tim Burton filmlerinin edebiyat dünyasındaki karşılığı olarak tanımlanıyor. Bizarro yani uçuk yazın tuhaflığı, saçmalığı, uçukluğu ve gerçeküstü dünyasıyla öne çıkıyor. (...) Bizarro/uçuk yazın ayrıksıların yeraltı edebiyatıdır. Fantazyadan daha gerçekçidir, korkudan daha gariptir ve gerçekten uçuk ve saçma olabilecek her türe uygundur. Bu türde sadece uçuk ve tuhaf olmak tek amaç değildir, aynı zamanda etkileyici ve her şeyden öte okuması eğlenceli olmalıdır. Okuyanı düşünmeye de sevk etmelidir. Uçuk yazın metinlerinde gerçek dünyaya uygulandığında tuhaf olanın norm, absürt olanın başat olduğu değişken bir evren yaratılır. Her kim bizarro/uçuk yazın türünde bir kitabı eline alıyorsa bilmeli ki uçuk bir şey okuyacaktır ve bu uçukluk değişik tat ve tarzlarda olabilir (Iglesias 7-8; Mellick III 7-8; Donihe 5-6).

Bu açıklamalar dışında *bizarro kurguyu* tanımlayan ibarelere yer verir:

Kaçık, capcanlı, eşsiz, değişik, beklenmedik, farklı, eksantrik, apayrı, iğneleyici, saçma, sürükleyici, uçuk, yıkıcı, yeni, fütürist, ayrıksı, tuhaf, şaşırtıcı, kışkırtıcı, tepetaklak, zekice, çılgın, satirik, absürt, eğlenceli, bambaşka, grotesk, yaratıcı, düşündürücü, fantastik, gerçeküstü (Iglesias 9; Mellick III 9; Donihe 7)

Türk edebiyatında *bizarro kurgu* türüne dâhil edilebilecek metinler arasında Arman Kal'ın *Galaksi Kıyısında Geceyarısı Pikniği* (2013); Aytaç Ars'ın *Çıplak Protesto* (2014), *Hiç Anadolu Piç Amerika* (2015), *Yakarsa Dünyayı Vampirler Yakar* (2016) adlı romanları ilk tespit edilenlerdir. İsmi anılan bu anlatıların *bizarro kurgu*ya hangi açılardan ve ne derecede dâhil edilebileceği yapıtlar üzerinde yapılan çalışmalarla belirlenecektir. Ars'ın "yeni yeraltı edebiyatı" ifadesini kendi yapıtları için kullandığı da burada hatırlatılmalıdır (Ars).

Sonuç

Bizarro kurgu, (post)modern dünyada teknolojik imkânlar, bilgi bombardımanı, hayatın her alanındaki seçeneklerin bolluğu, zevk verici her türden uyarıcıya aşırı maruz kalma gibi bireyi tatminsizliğe iten durumlar sonucunda ortaya çıkar. (Post)Modern dünya, teknoloji ya da uzay değil delilik/çılgınlık çağıdır. Birey; şaşırma, korkma, heyecanlanma, mutlu olma, doyuma ulaşma gibi kendisine insanlığını hatırlatan birçok duygudan artık muaftır. *Bizarro kurgu*, bireye kaybettiği duyguları her türden sınırı ve kurallı ortadan kaldırarak geri vermeye çalışır. *Bizarro kurgu* bu sınır ve kuralları alaya alarak, norm ve olgulara karşı çıkarak yıkar. Fakat bu muhalif tavrında da ciddi değildir. Çünkü böyle bir çağda hiçbir şeyin önemi yoktur. Her şey boş ve dolayısıyla anlamsızdır.

Kimi araştırmacılara göre *bizarro kurgu* bilim kurgu, fantastik edebiyat ve/veya tuhaf kurgunun bir alt dalıdır (Murphy 22). Kimilerine göre ise *bizarro kurgu* şemsiye bir terimdir: "Avant Punk", "New Absurdism", "Subterficial Fiction", "Dada Street Life", "Blender Fiction", "Brutality Chronic", "Tweaker Lit" ve "Dark Hysteria" gibi birçok türü altında barındırır (Thompson). *Bizarro kurgu*ya bir giriş niteliğinde yaklaşılması gereken bu yazı ise *bizarro kurgu*yu diğer türlerden ayırıp müstakil bir tür olarak incelemeyi ve ona edebiyat alanında ayrı bir yer vermeyi amaç edinir.

Bu aşamada klasik, modern, postmodern roman kurgu ve tekniklerinin tamamen terk edildiğini veya edileceğini düşünmek doğru olmayacaktır. Bununla birlikte *bizarro kurgunun*, yer yüzüne çıkmadan önce alttan alta akan yeraltı edebiyatı gibi, ayrı bir damar hâlinde yazar-yapıt-okur olarak birbirinden bağımsız ve birbirini etkiler şekilde kendi birikimini yavaş yavaş oluşturacağı söylenebilir. *Bizarro kurgu*, konu hakkında görüş bildiren yazar, eleştirmen ve editörler tarafından "eğlenceli" olarak nitelendirilen absürt olay ve durumların altında barındırdığı sınır aşıcı kişi, olay, durum, mekân gibi unsurlar ile modern okurun doyum çizgisini olabildiğince yukarı taşımaya çalışmaktadır. *Bizarro kurgunun* ele aldığı konular ise modern dünyanın ve bireyin, oldukça renkli bir perdenin bulanıklaştırdığı, sert bir eleştirisini kimi zaman takip edilemeyecek kadar hızlı

bir temponun peşi sıra sunmaktadır. (Post)Modern dünyanın çıkmazlarında bunalan okur; sona gelmenin, amaçsız olmanın yol açtığı anlamsızlığı bir şenlik gibi kurgulayan bu tür ile edebî ve/veya estetik olmayan, yüzeysel zevk arayışlarına bir seçenek daha bulur. *Bizarro kurgunun*, katmanları arasına yerleştirdiği eleştirel yönüne rağmen, Wattpad kitapları gibi, "eğlencelik/popüler" edebiyatın bir alt dalı olarak sunulma ihtimali de göz önünden uzak tutulmamalıdır.

Türk edebiyatında *bizarro kurgu*; fantastik, bilim kurgu, transgresif kurgu ve yeraltı edebiyatının bir nevi dengi görünümündedir. Bu görünümün değişmesi ve Türk edebiyatında *bizarro kurgunun* türleşmesi, bu alanda verilecek metinlere ve bu metinler üzerinde yapılacak olan çalışmalara bağlıdır. Arman Kal'ın *Galaksi Kıyısında Geceyarısı Píkniđi* (2013); Aytaç Ars'ın *Çıplak Protesto* (2014), Hiç Anadolu Piç Amerika (2015), *Yakarsa Dünyayı Vampirler Yakar* (2016) adlı eserleri *bizarro kurgu* bağlamında değerlendirmeye açık yapıtlardır. Bu anlatılar üzerinde yapılacak incelemeler konu hakkında eksik bilgileri tamamlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Abate, Michelle Ann. "A Grand Amount of Fagginess': The Faggiest Vampire, Bizarro Fiction for Children, and the Dehomosexualization of LGBTQ Terminology." *Children's Literature Association Quarterly*, v. 37, no. 4, 2012, pp. 400-414.
- Ars, Aytaç. "Aytaç Ars Yeni Yeraltı Edebiyatı ve İmam Gazali." *Youtube*, 10 Eylül 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=5TAWkeLBMC0>. Erişim tarihi: 18 Temmuz 2020.
- Demir, Fethi. "Altay Öktem'in Romanlarında Yeraltı Edebiyatının İzleri." *International Journal of Languages' Education and Teaching*, v. 6, i. 2, 2018, pp. 149-173.
- Dole II, Kevin. "What The Fuck Is This About." *Bizarro Central*, 19 Haziran 2005, https://web.archive.org/web/20070824114545/http://www.bizarrocentral.com/article_detail.asp?articleID=8. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2022.
- Donihe, Kevin L. *Evlerin Evi*. Çeviren Sıdika, Ayrıksı Kitap, 2021.
- Ertekin, Aydın.. "Fantastik Yazın Nedir?" *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, c. 9, s. 1, 2007, ss. 35-46.
- Gilliand, Blu. "D. Harlan Wilson: Keeping It Irreal." *Dark Scribe Magazine*, 1 Ağustos 2009, <http://www.darkscribemagazine.com/feature-interviews/d-harlan-wilson-keeping-it-irreal.htkml>. Erişim tarihi: 18 Mayıs 2022.
- Henderson, Randy. "Bizarro Fiction 101: Not Just Weird For Weird's Sake." *Fantasy Magazine*, <https://www.fantasy-magazine.com/11/nonfiction-archive/bizarro-fiction-101-not-just-weird-for-weirds-sake/>. Erişim tarihi: 25 Mayıs 2022.
- Iglesias, Gabino. *Karnağız*. Çeviren Rifki, Ayrıksı Kitap, 2019.
- Karagöz, Melda. "Işın Çağı Çocukları'nın Bilim Kurgunun Temel Kavramları ve Çocuk/Gençlik Yazısını Bağlamında İncelenmesi." *Ana Dili Eğitim Dergisi*, c. 3 s. 4, 2015, ss. 41-48.
- Leiva, Antonio Dominguez. "Bizarro Fiction." *Spirale*, no. 257, 2016, pp. 51-53.
- Lovecraft, Howard Phillips. *Tuhaf Kurgu Yazmak Üzerine Notlar*. Çeviren Toprak Deniz Odabaşı, Laputa Kitap, 2019.
- Mazurkiewicz, Adam. "Dziwnosc istnienia. O nurcie bizarro fiction w polskiej literaturze." *Acta Universitatis Wratislaviensis Literatura i Kultura Popularna XXII*, no. 3772, 2016, ss. 61-74.
- Mazurkiewicz, Adam. E-posta. 17 Haziran 2022.
- Mellick III, Carlton. *İblis Burger*. Çeviren Sıdika, Ayrıksı Kitap, 2019.
- Murphy, Bernice M. *Key Concepts in Contemporary Popular Fiction*. Edinburgh University Press, 2017.
- O'keefe, Rose. "Bizarro FAQs." *Mondo Bizarro*, 10 Şubat 2005, <https://web.archive.org/>

- web/20110718145959/http://mondobizarro.yuku.com/topic/362. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2022.
- Önen, Aysu. "Toplum düşmanı düşman topluma karşı." *Sabitfikir*, 20 Mayıs 2012, <http://www.sabitfikir.com/elestiri/toplum-dusmani-dusman-topluma-karsi>. Erişim tarihi: 16 Mayıs 2022.
- Robins, Eden. "Bizarro Fiction: Stout Hearts and Strong Stomach." *Jeff Vandermeer*, 23 Kasım 2009, <https://www.jeffvandermeer.com/2009/11/23/bizarro-fiction-stout-hearts-and-strong-stomachs/>. Erişim tarihi: 20 Mayıs 2022.
- Skipp, John. "Bizarro-Mani!!!" *Bizarro Central*, https://web.archive.org/web/20080321062634/http://www.bizarrocentral.com/article_detail.asp?articleID=14. Erişim tarihi: 28 Mayıs 2022.
- Sultanzade, Tuğrul. "Çağdaş Bir Edebiyat Akımı: Bizarro Kurgu." *Bilimkurgu Kulübü*, 16 Mart 2019, <https://www.bilimkurgukulubu.com/edebiyat/edebiyat-uzerine/cagdas-bir-edebiyat-akimi-bizarro-kurgu/>. Erişim tarihi: 20 Nisan 2021.
- Steinmetz, Jean-Luc. *Fantastik Edebiyat*. Çeviren Hasan Fehmi Nemli, Dost Kitabevi Yayınları, 2006.
- Thompson, Stephen. "Irrealism and The Bizarro Movement." *Specusphere*, 19 Ağustos 2008, <https://web.archive.org/web/20111005062808/http://www.specusphere.com/feature-articles/irrealism-and-the-bizarro-movement.html>. Erişim tarihi: 28 Mayıs 2022.
- Walter, Damien G. "Bizarro Fiction: It's Terribly Good." *The Guardian*, 16 Temmuz 2010, <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/jul/16/bizarro-fiction-terribly-good>. Erişim tarihi: 05 Haziran 2022.
- Yılmaz, Demet. *Türk Hikâye ve Romanında Marjinal Söylem, Karşı Kültür ve Yeraltı Edebiyatı (2001-2020)*. Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi, 2021.

TOPLUMCU GERÇEKÇİ ANLAYIŞIN DAYANDIĞI TEMELLER
BAĞLAMINDA
SADRİ ERTEM'İN ÇIKRIKLAR DURUNCA ROMANI

IN THE CONTEXT OF THE FOUNDATIONS ON THE SOCIAL REALISTIC
UNDERSTANDING SADRİ ERTEM'S NOVEL ÇIKRIKLAR DURUNCA



Ertan YILDIRIM

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Dr., Çorum Millî Eğitim Müdürlüğü,
Ölçme Değerlendirme Merkezi,
Çorum, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-8893-3136

E-mail: ertan.yildirim@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 25.04.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 26.10.2023

Kaynak Gösterim / Citation:
Yıldırım, Ertan
(2023). "Toplumcu Gerçekçi
Anlayışın Dayandığı Temeller
Bağlamında Sadri Ertem'in
Çıkrıklar Durunca Romanı", *Yeni
Türk Edebiyatı Araştırmaları*,
15/30, 037-058.

[http://dx.doi.org/10.26517/
ytea.541](http://dx.doi.org/10.26517/ytea.541)

Öz

Rusya'da 1917 Ekim Devrimi'nin ardından 1934 yılında toplanan Sovyet Yazarlar Birliği Kongresinde M. Gorki, Karl Radek ve N. I. Buharin'in görüşleri doğrultusunda bir politika olarak da benimsenen toplumcu gerçekçilik, Marx ve Engels'in ilkeleri doğrultusunda "toplum için sanat" anlayışına dayanır. Sanatın parti denetiminde olması gerektiğini düşünen bu girişim, kişi ve toplum çatışmasını bitirmeyi, emek merkezli, eşitlikçi bir düzeni devrimle getirmeyi amaç edinmiştir.

Sanatın işlevini "yansıtmaya" olarak belirleyen hayata marksist bir pencereden bakan toplumcu gerçekçiler, sadece süregiden durumu eleştirmekle kalmazlar aynı zamanda topluma bir yol da gösterirler. Toplum gerçekliği, eserlere bu anlayış çerçevesinde neden-sonuç bağlamında yansır. Ayrıca toplumcu gerçekçi yazarlar, eserlerinde taraf tutarlar ve idealize edilmiş "tip"lerle nasıl bir birey ve toplum arzuladıklarını gösterirler.

Çalışmaya konu olan Sadri Ertem'in *Çıkrıklar Durunca* romanı da Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi ilk roman olarak kabul görmüştür. Osmanlı Devleti'nin Batılı devletlere verdiği imtiyazların zamanla toplumda oluşturduğu ekonomik problemlere "Çıkrık" sembolü üzerinden odaklanan eser, aynı zamanda topluma çıkış yolları da önerir. Bu bağlamda çalışmada toplumcu gerçekçi eserlerde yer alan Olumlu insan (tip), devrimci romantizm, güdümlülük/partizanlık, tarihsel iyimserlik, sosyalist/devrimci hümanizm, destansı anlatım, burjuva ideolojisiyle uzlaşmazlık, biçim unsurlarının *Çıkrıklar Durunca* romanına nasıl yansıdığı tespit edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Sadri Ertem, *Çıkrıklar Durunca*, olumlu tip, devrimci romantizm, destansı anlatım.

Abstract

Socialist Realism, which was adopted as a policy in line with the views of M. Gorky, Karl Radek and N. I. Bukharin at the Congress of the Union of Soviet Writers convened in 1934 after the 1917 October Revolution in Russia, and "art for society" in line with the principles of Marx and Engels. based on the concept. This initiative, which thinks that art should be under the control of the party, aimed to end the conflict between people and society and to bring a labor-centered, egalitarian order with a revolution.

Determining the function of art as "reflection", socialist realists, who look at life from a Marxist window, not only criticize the ongoing situation, but also show the society a way. The reality of society is reflected in the works in the context of cause and effect within the framework of this understanding. Socialist realist writers take sides in their works and show what kind of individual and society they desire with idealized "types".

Sadri Ertem's novel *Çıkrıklar Durunca*, which is the subject of the study, has been accepted as the first socialist realistic novel in Turkish literature. The work, which focuses on the economic problems caused by the privileges given by the Ottomans to the Western states, through the symbol of "Çıkrık", also suggests ways out of the society. In this context, in this study, it will be determined how the elements of Positive human (type), revolutionary romanticism, guidance/partisanship, historical optimism, socialist/revolutionary humanism, epic narrative, and incompatibility with the bourgeois ideology are reflected in the novel *Çıkrıklar Durunca*.

Keywords: Sadri Ertem, *Çıkrıklar Durunca*, positive type, revolutionary romanticism, epic narration.

Extended Summary

Socialist Realism, which was adopted as a policy at the Congress of the Union of Soviet Writers convened in 1934 after the 1917 October Revolution in Russia, is based on the understanding of "art for society" in line with the principles of Marx and Engels. This initiative, which sees art as a tool and thinks that it should be under party control, aims to end the conflict between people and society, and to bring a labor-centered, egalitarian order with a revolution.

Socialist realists, who look at life from a Marxist perspective, suggest a way to society against existing inequalities. The reality of society is reflected in the works in the context of cause and effect within the framework of this understanding. In addition, Socialist realist writers take sides in their works and show what kind of individual and society they desire with idealized "types".

Sadri Ertem's novel *Çıkrıklar Durunca*, which is accepted as the first socialist realistic novel in Turkish literature, also focuses on the problems experienced in Anatolia with an economy-based approach through the symbol of "spindle". In this context, in this study, the traces of elements such as positive human (type), revolutionary romanticism, driven/partisanship, historical optimism, socialist/revolutionary humanism, purposefulness, nationalism, epic narrative, incompatibility with bourgeois ideology will be traced in the novel *Çıkrıklar Durunca*.

Acting on the judgment that poor Anatolian people are exposed to the exploitation of local merchants and administrators in the novel *Çıkrıklar Durunca* and live away from human life due to the indifference of the state, Ertem also presents an informative and guiding attitude in the work. When we look at the line of the novel, which looks at the collapse of the Ottoman Empire from the perspective of economy, the cessation of weaving looms, which represent economic vitality, stands out as developments that open the door to cessation of production, poverty and exploitation.

In the novel, which takes place in Adaköy, an Alevi village, Sıddıkzade, the representative of the capitalist understanding, is a ruthless and self-interested personality who tries to sell the European fabrics to the villages, which is the source of income of the villagers, and makes the villager dependent on him.

There is Hasan as a positive type in front of Sıddıkzade. He invites the villagers to revolt and destroy the system of exploitation with the words "We will either kill or die". With his living in the dervish lodge, earning his living as a shepherd, his rebellion against the exploitation order, his organizing attitude, and his honorable stance, Hasan is the novel counterpart of the prototype socialist realism calls the "positive type" In this respect, Socialist Realist works present a structure that tries to influence the reader with repetitive patterns that approach events from an ideological window. This type, which is depicted in

an exemplary dignity and struggle by the author, is also referred to as "savior".

Dreaming of an egalitarian order in a social structure where reality does not make people happy, and trying to change the existing one with this order, expresses romanticism, which is another element in Socialist Realist works. We will act together to reach the ideal and the longed for life will be achieved through struggle and revolution. In socialist realist works, the "positive type" is the most important element that provides the formation of revolutionary romanticism with its romantic approaches that talk about the good days to come after the revolution.

Another element of the Socialist Realist approach is partisanship and bias. Artists who have adopted and internalized the principles of the Communist Party aim to lead the establishment of a socialist understanding based on economic equality with their works.

Humanism is one of the basic approaches of Socialist Realist works. The author presents his works with a humanistic perspective. Socialism is the reflection of an approach that prioritizes the society, not the individual. It is based on the ideal of a classless society. Although Adaköy is an Alevi village in the novel, it does not exclude anyone. Distinctions such as the distinction between men and women, between the rich and the poor are not allowed. Everyone is equal and arm in arm in the struggle.

In Socialist Realist works, the author leans on the cultural language of the people and an epic narrative in order to introduce and adopt the Marxist ideology to large masses of people. This expression is from the use of local dialects to idioms, folk expressions and proverbs; It takes place in a wide range of narratives, from fairy tale transitions to extraordinary events. Traces of epic and populist narration can be seen intensely in the novel *Çıkrıklar Durunca*. The prophethood claims of Dudu and Esmâ, Hz. Ali's grave is in Adaköy and Hz. The understanding that Ali and his banner protect the rebellious villagers expresses an epic discourse.

Socialist Realist writers focus on the content, the message, rather than the formal side of the work. In this framework, they put the form in the background in the works. Formal flaws are also noticeable in the novel *Çıkrıklar Durunca*.

The novel *Çıkrıklar Durunca*, which deals with the shaping of the social structure from a historical perspective with an economic-based approach, focuses on the labor struggle. The work, which is based on the transformative role of art for the individual and society, dictates to the reader the egalitarian and labor-oriented approach of socialism to the problems of the oppressed peasant class with the bias of the author. In the work, which focuses on essence rather than form, formal errors are ignored and it is emphasized that the oppressed should take action for a socialist revolution.

In this context, the novel *Çıkrıklar Durunca* is a thesis novel that

recommends the ruthlessness of the capitalist order, the economic problems of the Anatolian peasants, and the revolution, which deals with the economic problems of the Anatolian villagers in the context of the agha-village, Alevi-Sunni, oppressor-oppressed.

Giriş

Sanatın kapitalist sistemden kaynaklanan toplumsal eşitsizlikleri, sömürü düzenini konu etmesi gerektiğini savunan ve yazara aktif bir görev yükleyen toplumcu gerçekçi anlayış sosyalizmin sözcülüğünü yapar. Bu edebi anlayışın temelini ise üretime dayalı insan ilişkileri oluşturur. Bu bağlamda "Marx ve Engels, marksist kuramı ortaya atmakla sanatı ekonomik yapıya bağlamış(lardır)" (Moran 43). Marksist felsefe, insanlık tarihini "tarihi maddecilik" üzerinden okur. Bu okuma, sonunda sosyalizm ve komünizm ile taçlanacak bir süreci öngörür. Bu anlayışa göre tarihi maddeciliğin aşamaları "İlkel toplumlar, kölelik üzerine kurulmuş toplumlar, feodalizm, kapitalizm, sosyalizm ve nihayet komünizm(dir)" (Moran 43). Geçmişten bugüne üretime dayalı sosyal grupları alt yapı olarak niteleyen toplumcu gerçekçi anlayış, toplumun üst yapısını teşkil eden dinî, hukuki, ahlaki ve sanatsal düzenini de bu alt yapının şekillendirdiğini savunur. Ekonomik yapı bu anlamda onlara göre topluma yön verir. Marksist anlayışı estetize eden ve sanatın kökenini işe dayandıran isim ise Plehanov'dur. Plehanov, sanatın doğuşunu da bu yaklaşımla insanların yaşam mücadelesi içindeki her türlü faaliyetine bağlar.

Ekonomik yapıyı temel alan toplumcu gerçekçi edebiyat, sınıfsal bir toplumsal yapıda burjuvaziye karşı ezilen, sömürülen işçi ve köylü sınıfının yanında konumlanır. Bu nedenle toplumcu gerçekçi yazarlar, güdümlü ve tezli eserler ortaya koyma çabasında dırlar. Bu çabanın amacı da emek temelli, sınıfsız, insanca bir yaşamdır. Edebiyatın edilgen bir üst yapı olarak görüldüğü toplumcu gerçekçilikte sanatçının üretimleri de dahil olduğu sınıfla sınırlı görülür. Sovyetler Birliği'nde 1930'lerden itibaren yaygınlaşan ve marksist ideolojiden beslenen toplumcu gerçekçi edebiyat, Türk edebiyatında da ilgi görmüştür.

1898 yılında İstanbul'da doğan Sadri Ertem de Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi çizgide yazdığı hikâye ve romanlarıyla Sabahattin Ali, Kemal Bilbaşar, Kemal Tahir, Samim Kocagöz, Fakir Bayburt, Dursun Akçam, Orhan Kemal gibi Türk edebiyatının önemli yazarlarıyla birlikte anılır. Felsefe eğitimi gören Ertem, "Son Telgraf'ta bir yıl (1924-1925) başyazarlık, Vakıf gazetesinde uzun yıllar fıkra yazarlığı yapmıştır. Gazeteciliğin yanı sıra öğretmenlik de yapan yazar, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde felsefe tarihi ve sosyoloji okutmuştur. Son olarak politikaya atılan Sadri Ertem 1939'da Kütahya milletvekili olmuş" (Önertoy 43-44) 12 Kasım 1943'te ölmüştür. En önemli yapıtı sayılan *Çıkrıklar Durunca* romanı ilk olarak 1929 yılında Vakıf gazetesinde yayımlanmış bir yıl sonra (1930) da "Resimli Ay" yayınları tarafından kitap olarak basılmıştır.

Roman, toplumcu gerçekçi bir pencereden Anadolu köylüsünün yaşam mücadelesini ele alır. Roman'ın fakir bir Alevi köyü olan Adaköy'ün sömürü düzenine başkaldırısını, Alevi kültürü unsurları bağlamında ele alması da ilgi çekicidir. Romandaki bu tercih toplumsal yapıda tarihsel olarak varlığını sürdüren Alevi vatandaş, Sünni otorite çatışmasına da dikkat çeker.

Batı'dan Anadolu'ya sirayet eden kapitalist anlayışın toplumsal yapıda oluşturduğu arzılara, sosyal adaletsizliğe romanda işaret eden yazar, Osmanlı Devleti'nin yıkılışına da ekonomi penceresinden bakar. Romanın çizgisine bakıldığında ekonomik canlılığı temsil eden dokuma tezgâhlarının durması üretimin durmasına, yoksulluğa ve sömürüye kapı aralayan gelişmeler olarak öne çıkar. 1925 yılında halkı isyana teşvikten tutuklanan Ertem'in insanî bir yaşam için önerisi ise romanda devrimdir.

Sadri Ertem, yazın serüveni boyunca gerçekçiliğin marksist yorumu olarak kabul edilen toplumcu gerçekçi bir bakış açısıyla Anadolu'ya yaklaşmış, ekonomik temelli toplumsal çatışmaları ezen-ezilen bağlamında ele almıştır. *Çıkrıklar Durunca* romanında da yazar, Anadolu insanının, yerel tüccarlar ve yöneticilerin sömürüsüne maruz kaldığı, devletin ilgisizliğiyle insanî yaşamdan uzak yaşadığı yargısından hareket eder. Kabul edilebilir ki "Köylü, dış dünyaya kapalı kalmasından dolayı, içinde bulunduğu kötü şartları benimser; daha iyi ve daha güzel bir hayat için uğraşmaz" (Korkmaz, Sabahattin Ali 161). Bu nedenle Ertem, eserde aynı zamanda bilgilendirici ve yol gösterici bir tavır da ortaya koyar. Yazarın bu eğitime çabasının altında toplumu yozlaştıran kapitalist anlayışa bir karşı duruş da söz konusudur. Bu yaklaşımla toplumsal yapıdaki çarpıklıklar, eserde bütün çıplaklığıyla yer alır.

Sadri Ertem, ağa-köylü çatışması üzerinden romanda kapitalist anlayışın acımasızlığıyla karşı karşıya kalan ezilen ve sömürülen Anadolu köylüsünün ekonomik yapısının dönemsel bir fotoğrafını çekmiştir. Bu durum tespitinin temelinde, toplumcu gerçekçiliğin bir toplum bilimci olarak gördüğü yazara verdiği toplumsal iç yapıyı kavrama sorumluluğu yatar. "Toplum için sanat" anlayışı ile Ertem, toplumdaki emekçilerin sömürü düzenini görmelerini ve farkındalıklarını arttırmalarını ister. Ona göre ancak bu şekilde, eşitlikçi yani sosyalist bir anlayışın yerleşmesi mümkün olacaktır. "Bu açıdan bakıldığında toplumsal gerçekçilik sadece çürüyen, yozlaşan ve çöken kültürü yazmakla kalmaz, o aynı zamanda yeni bir toplumu, yeni bir kültürü meydana getirecek olan yeni toplumsal sınıfın doğuşunu da yazar" (Şahin ve Topdaş 464). Dolayısıyla eserde sadece çatışmalar değil, bu çatışmaların nedenleri de irdelenir. Çünkü toplumcu gerçekçilik, "nedensellik" ilkesiyle hareket eder ve "...toplumsal ilişkileri ve olayları ele alırken, eylemlerin, duyguların ve düşüncelerin altında yatan temel noktaları da tahlil eder ve ortaya koyar" (Ahmet Demir 5). Nedenlerin hangi sonuçları doğurduğunu tespit ederek olan ve olması gerekeni okura sunar. Bu bağlamda eserde

"Gerçekçiliğin toplumcu yönünü ifade eden toplumcu gerçekçilik; devrimci romantizm, olumlu kahraman ve çelişki öğeleriyle ön plana çıkar. 'Devrimci romantizm' devrime gidilecek yolu; 'olumlu kahraman', devrim için çalışan kişiyi; 'çelişki' ise, ekonomi merkezli çatışmaları karşılar" (Soğukömeroğulları 1310). Bu unsurların varlığı da eseri toplumcu gerçekçi bir çizgiye oturtur.

Kabul edilir ki toplumcu gerçekçi eserlerin temel mesajı, marksizm'in ilkeleri temelinde emekçi ve ezilen sınıf olarak kabul edilen (işçi, köylü) kitleleri, kapitalist düzeni yıkmaya, yerine ideal ve insanî olarak kabul edilen sosyalizmi getirmeye teşvik etmektir. Lukacs, marksizmi "proletaryanın ideolojik ifadesi" (Eagleton, *İdeoloji* 132) olarak niteler. Zira marksizm anlatısı da bilimsel bir kuram olarak: "...insanların kendilerini sömürü ve baskıdan kurtarma mücadelesine dair bir hikâyedir" (Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi* 8). Ve bu hikâyeye en güzel son ise devrimdir.

Çıkrıklar Durunca romanı, aynı zamanda Alevilik inancına dair çeşitli unsurlara da geniş yer verir. Bunlar; Hz. Ali, velayet, dua, uluhiyet, Ali-Allahîler, tenasüh, teslis akide olarak öne çıkar. Ayrıca eline, beline, diline sahip ol düsturu; üçler, yediler, kırklar kültürü; Zülfikar simgesi de Alevi kültürünün motifleri olarak romana yansımıştır.

Çıkrıklar Durunca Romanı ve Toplumcu Gerçekçilik

İnsan, üretimleriyle hayata anlam katan özel bir varlıktır. Bu yeti insanın kendini ve içinde yaşadığı çevreyi anlama/anlamlandırma gayretinin bir sonucudur. İnsanın varlığı anlama çabası onu aynı zamanda kendini ifade etme araçlarına yöneltmiştir. Bu araçların başında ise roman sanatı gelir. Roman, hayatı tüm yönleriyle kapsayan yapısıyla muhatabına hem hayatın karanlık noktalarına nüfuz etme imkânı verir hem de yazarın bakış açısından farklı yaşam anlayışlarına dair okura ipuçları sunar. Bu anlayışla "...ister yazarla ilişkili olarak düşünölsün ister yazarından bağımsız bir çerçevede ele alınsın eserin içeriğinin de toplumsal olanla ilişkisi kaçınılmazdır" (Tüzer ve Hüküm 5). Sadri Ertem'in *Çıkrıklar Durunca* romanı da Türk edebiyatının ilk toplumcu gerçekçi eseri olarak okurlarına emek temelli sosyalist bir yaşamın telkinini yapar. Tezli bir roman olan *Çıkrıklar Durunca* Anadolu'ya ekonomi penceresinden bakar. Bu bakış açısının fonunda Hz. Ali sevgisi ve Alevi inancının geleneksel öğretileri vardır. Romanda Adaköy özelinde Anadolu insanının ekmeğine göz diken insanî değerleri yok sayan kapitalist zihniyetin daha çok kazanma hırsı gözler önüne serilir. Ekonomik sıkıntılara rağmen Anadolu insanı, her daim kanaat etmeyi, kıt imkânlarla geçinmeyi bir kader olarak görmüş hakkını aramayı aklına getirmemiştir. Romanda bu anlayış "Burada mısır koçanı, meşe palamudu ve palamut kabuklarını karıştırarak ekme yapan ve bununla yaşayan insanlar, daha küçük yaşlardan itibaren kendilerini beyaz buğdaya kavuşturacak meçhul bir mucizeye bel bağlamışlardı. Ne bekliyorlarsa

meçhulden bekliyorlardı” (Ertem 14). ifadeleriyle yazar tarafından eleştirilir. Bu durumun bir yazgı olmadığı saviyla çaresiz insanlar, romanda toplumcu gerçekçi edebiyatın ilkeleri doğrultusunda ele alınmış devletle karşı karşıya getirilmiştir.

Devletiyle asırlarca uyum içinde yaşamış köylüyü isyana götüren sebep ise 19. yüzyıla çok sorunlu bir şekilde başlayan Osmanlı Devleti'nin Batı'ya hoş görünmek için imzaladığı ticaret anlaşmalarıdır. Bu anlaşma, Batı kaynaklı mamullerin gümrüksüz ve ucuz bir şekilde Osmanlı topraklarına girişini öngörürken sosyal yapıda kırılmalığa ve çatışmalara zemin hazırlamıştır. Çünkü, Osmanlı iç pazarını ele geçiren bu ucuz fabrika malları, alt yapı-üst yapı ilişkilerini bozmuş yoksul halkı ekonomik zorluğa mahkûm etmiştir. *Çıkrıklar Durunca* romanında Sadri Ertem, yaşanan ekonomik sıkıntılara ve baskılara karşı isyan eden halkı “Adaköy” prototipi üzerinden köylü-eşraf-merkezi idare sarmalı içinde ele alır.

Marksist anlayışın merkeze koyduğu ekonomik faaliyetler, *Çıkrıklar Durunca* romanının temel yönelimini belirler. Çünkü tarihsel süreç içinde bütün çatışmalar, marksizm'e göre hayatını kazanmaya çalışan insanlar arasındaki sınıfsal mücadelenin bir yansımasıdır. Bu bağlamda “Toplumcu gerçekçiliğin perspektifi, elbette ki, toplumculuğu kurma mücadelesidir” (Lukacs 107). Ekonomik temelli bu felsefede üretim güçleri ve üretimi yapan sosyal gruplar arasındaki ilişki, o toplumun ekonomik yapısını oluşturur. Üretimin içinde olan insanlar, hayatlarını idame ettirecek araçlarını da üretirler. Bu ekonomik süreç “altyapı” olarak adlandırılır. Altyapı faaliyetleri ahlak ve sanatı temel alan “üstyapıyı” şekillendirir. Toplumcu gerçekçi eser, üstyapının bir parçası olarak altyapıyla yani üretimle direkt ilişkilidir ve toplumsal düzeni, gerçekliğiyle ele alır. Gorki'nin ifadesiyle “...gerçekçilik, halkın, insanların ve onların yaşam koşullarının boyasız, cilasız olduğu gibi yansıtılması demektir” (35-36). Çalışmaya konu olan *Çıkrıklar Durunca* romanı, 19. yüzyılda Kastamonu vilayetinin Bolu mutasarrıflığına bağlı Gerede nahiyesinin bir köyü olan Adaköy ve çevresinde yaşanan ekonomik temelli isyan hareketini konu eder.

Kendine özgü bir hiyerarşik yapının olduğu kırsal alanlarda ağalık müessesesi, ön plana çıkar. “Gücün toprağa ve tarıma dayandığı bölgelerde sosyo-kültürel bir yapıyla pekiştirilen ağalık; feodalitenin getirmiş olduğu otoriter bir sistemdir. Toplum dışı dünyadan uzaklaştırarak kurulu ve haksız bir düzene itaate zorunlu kılan bu sistem, özgürlük ve adalet arayışını doğurur” (Şahin ve Topdaş 472). *Çıkrıklar Durunca* romanında da Sıddıkzade, romanda bölgenin ekonomik işleyişinin en önemli aktörü, ağası konumundadır. Onun insanlar üzerindeki rolü, esere şu şekilde yansır: “Köylüler Sıddıkzade'yi adeta dini bir rabita ile seviyorlar, onun dostluğunu her ne pahasına olursa olsun kazanmak istiyorlardı. Sıddıkzade bu bankasız kredisiz hükümeteşiz yerde Allah tarafından gönderilmiş bir kahramandı, parasız kaldıkları zaman köylülere yardım eder, işlerini görürdü. Sıddıkzade kazanın en zengini ve hükümet memurları üzerinde en nüfuzlu adamı idi” (Ertem 50). Bu güç, aynı zamanda bölgede

Sıddıkzade'yi fütursuz, çapkın, kural tanımaz bir insan hâline getirmiştir. Fakat ona dur diyecek kimse de yoktur. Bu tek yanlı güç odağı, zamanla adalet ve eşitlik arayışının bir sonucu olarak karşı cepheyi doğurur. Önce fikri planda beliren bu tepkisellik zemin oluştuğunda ise eyleme ve başkaldırıya evrilir.

Romanda eylemsel kurguyu başlatan Sıddıkzade'nin köylülerden el dokuması tiftik yünü alıp satmak yerine artık daha kârlı olan fabrika kumaşları alıp satmaya karar vermesidir. Bölgenin ağasının artık köylülere ihtiyacı kalmamıştır. Bu durum, köylülerin bütün düzenini bozar ve tek gelir kaynaklarını yitirmelerine neden olur. Köylüler, ağaları tarafından açlığa mahkûm edilmişlerdir. Sıddıkzade'ye köylü'nün bakışı da artık değişmiştir:

-Deli, kaçık, Sıddıkzade dediğin gibi fena adam değildi, diyenlerin içine düşen şüphe gittikçe büyüdü, onlar da Sıddıkzade de insan başlı bir büyük ejder görmeye başladılar. Nereye baksalar onun kıymıdadığını, açılan ağzı, çöreklenen gövdesi ile karşılaşırılar. Koyun hayvanları elden çıktıktan sonra köylü havası bulandı ve gün geçtikçe, açlık bastırdı. Açlık bastırdıkça Sıddıkzade ayak bastığı yere kıtlık getiren geniş gövdeli, acayip, korkunç ve her şeyden ziyade tehlikeli bir hayvan gibi addedilmeğe başlandı (Ertem 93).

Köylünün medet umduğu, mistik bir gözle baktığı ve söylemlerine inandığı Dudu, bir gece rüyasında Hz. Ali'yi gördüğünü ve evini yıkıp kendisine bir türbe yapmasını telkin ettiğini söyler. Köylülerin de yardımıyla ev yıkılır ve evin yerine Hz. Ali türbesi yapılır. Bu türbe, mekân olarak romanda önemli bir rol oynar zira "...mekânlar, eserlerdeki sahne ya da dekordan farklı olarak olay örgüsünün meydana gelişinde ve ilerleme biçiminde doğrudan etkili ve yönlendirici bir güce sahiptir" (Ayşe Demir 169). Bu mekânın varlığı, çevre Alevi köylerde de yankı bulur. "Civardaki Alevi köyleri bu haberle sarsıldı bütün köylerin yolu Adaköy'de birleşti. Alevi köyleri Adaköy'ü bir Kâbe gibi heyecanla, hürmetle korku ile, mukaddes bir mabedin harimi gibi derinden alâka ile yâd ettiler" (Ertem 21). Bu sırada gurbete çıkmış Hasan, köyüne tekrar dönmüş, sevdalısı Hatice'nin köyün ağası olarak görülen Sıddıkzade tarafından saldırıya uğradığını karşılık bulamayınca da yüzünden yaralandığını öğrenmiştir. Hatice, bu saldırıyı gözleri yaşararak Hasan'a anlatır: "Diyeceklerimi yap diyordu, sana daha para vereyim. Karşımda ağzını sulandıra sulandıra anlattı, bıyıklarını burdu. 'kimse görmez' dedi. Bağırırım, tekmeledim ısırırım... ama söyledi, kâh yalvardı, kâh sövdü. ...Erkek itlere bile yalvar, seni öyle bir hâle sokayım. Diye kamasını çıkardı. Yüzümü çizdi, çizdi.. Ben ne yapabilirim" (Ertem 40). İlerleyen süreçte yine Sıddıkzade tarafından dövülen Hatice ölür. Sosyal hayatta tezahür eden bütün bu ekonomik ve insanî olumsuzluklardan sonra çaresiz kalan geçim zorluğu çeken Alevi Adaköy sakinleri, bu gelişmelere tepki olarak Hz. Ali dergâhı etrafında birleşerek ünlü eşkıya Pazvantoğlu'nun da desteğiyle hükûmete karşı isyana kalkışırılar.

Sıddıkzade, hükümette adamları olan devlet tarafından korunup kullanılan

birdir. Bu nedenle sözüne söz söylemek büyük cesaret ister. Romanda Sıddıkzade'nin yöredeki konumu detaylarıyla ortaya konur: "Vilayet meclisinde âza müftünün ahbabı, kaymakamın dostu, kadıyla içtiği su ayrı gitmezdi, nüfus memuru, tapu memuru, sanki onun kapısında birer tanrı misafiri, zaptiye ağası onun yaveri idi" (Ertem 50). Arkasındaki devlet gücüyle Sıddıkzade, köylünün tiftiklerine alacakları dolayısıyla haciz koyan Avrupa kumaşlarını köylere satmaya çalışan bu şekilde köylünün kazanç kaynağı el dokumacılığını bitirip köylüyü kendisine muhtaç hâle getiren acımasız, çıkarıcı bir kişilik sergiler. Bu nedenle romanın ana kahramanı Hasan da köylüyü sömüren ve sevdalısı Hatice'yi öldüren Sıddıkzade ile bir mücadeleye girer.

Hasan, ucuz Avrupa kumaşlarının gelmeye başlamasıyla köylünün sıkıntıda olduğunu görmüştür. El dokumaların satılabilmesi için İstanbul'a pazar aramaya gittiğinde tüm ülkede Avrupa menşeli kumaşların satıldığına, el dokumacılığının bitirildiğine ve çıkırıkların durduğuna şahit olur. Bu zor durumdan kurtuluşu mücadelede ve devrimde gören Hasan, "Ya öldüreceğiz ya öleceğiz" sözleriyle köylüleri isyana ve sömürü düzenini yıkmaya davet eder. Hasan, dergâhta yaşaması, çobanlık yaparak hayatını kazanması, sömürü düzenine isyanı, örgütleyici tavrı, onurlu duruşu ile toplumcu gerçekliğin "olumlu tip" olarak adlandırdığı prototipin romandaki karşılığıdır. Hasan, isyanın hükümetçe bastırılması sırasında da teslim olmamış baş sömürücü, sevgilisinin katili olarak gördüğü Sıddıkzade'nin evinin yakılması ve öldürülmesi eylemini teşvik etmiş, sonrasında da dergâhta çarpışarak ölmüştür.

Çıkırıklar Durunca romanı özelinde görüldüğü gibi toplumcu gerçekçiler sanata ve hayata marksist öğretinin penceresinden belli kalıplar çerçevesinde bakmışlardır. Zira "Marksizm hayatın bütününe açıklama iddiasında olan bir düşünce sistemidir. Bu iddiayı taşıyan her teori gibi, kendi öğeleri arasında bir tutarlılık ve uyarlılık sağlama çabasıdadır" (Belge 28). Toplumcu gerçekçi eserler, bu bakımdan olaylara ideolojik bir pencereden yaklaşan yinelenen kalıp unsurlarıyla okuru tesir altına almaya çalışan bir yapı arz ederler.

Romanda Olumlu Tip/Kahraman

Romanlar, çok çeşitli kahraman modellerini bünyesinde barındırırlar. Bu kahramanların anlatı içinde kendilerine has görevleri ve işlevleri vardır. "Bunlar: kurucu tematik güç, başkahraman, başkişi (birinci dereceden kahramanlar); kart karakter ve fon, figüratif kişilerdir" (Şahin 27). Başkişi, merkezde olan kahramandır. Norm kahramanlar, başkişinin düşünsel ve eylemsel tavırlarına yardımcı konumdadırlar. Kart ve fon kahramanlar ise kurgunun ortaya çıkacağı çatışma ile anlatının sahiciliğini artıran kahramanlardır. "Bu açıdan romandaki kişiler düzlemi, entrik kurgu ve dramatik aksiyonu yönlendiren ve oluşturan güçlerin en önemlisidir" (Şahin 27). Bu anlayışla "Marksist teorinin sınırları içerisinde meydana getirilen bir eserde, toplumsal ilişkilerin yoğun olarak yaşandığı bu alt

yapıdaki gerçeklikleri yansıtacak bir "tip" seçilir" (Tüzer 649). Yazar tarafından örnek alınacak bir vakarda ve mücadele içinde tasvir edilen bu tip, "kurtarıcı" olarak da rol üstlenen romanın başkişisidir. Eserde yazarın sözcülüğünü yapar. Parlatır, bu tip'i ideolojik tip olarak sınıflar. Ona göre "Belli bir ideolojinin temsilciliğini üstlenen ve o ideolojinin savunuculuğunu yapan ve o kimlikte ya da kişilikte vaka kuruluşu içinde yer alan tipler" (Parlatır 9). ideolojik tiplerdir. Toplumcu gerçekçi romanlarda ideolojisini marksist parti ilkelerinden alan tipik bir şablona sahip bu kişilik anlatılarda "suçlu"lara (patron-ağa-otorite) karşı mücadeleyi örgütleyerek ezilen sınıfın (işçi-köylü) yani "kurban"ın kurtarıcısı olur. İdealize edilmiş "Bu tipten beklenen az çok şunlardı(r): Politik erdem mükemmel bir temsilcisi olarak okurda saygı uyandıracak, okurun gıpta ederek benzemeye çalışacağı bir örnek olacak; şimdiki durum ile gelecek arasında bir bağ kurarak sosyalizmin başarılabilirliğini gösterecek. Romanlarda bu tip, kendini görevine adanmış, nefesine hâkim ve güçlü bir kişidir" (Moran 61). Azmi ve motivasyonu ile olumlu tip, çevresinde sosyalist devrimin başarılacağına olan inancı pekiştiren bir rehberdir. "Halk çok acı çekmiş, ama kendi başına çıkar yolu kestirememektedir; eğitime, bir yol göstericiye, bir lidere muhtaçtır. Olumlu kahraman karşılaştığı türlü güçlükleri yener, yardım etmek istediği insanlar içinde, düştüğü yalnızlığa katlanarak tarihin kendisine verdiği görevi yerine getirir" (Moran 61). Bu yaklaşım da doğal olarak toplumcu gerçekçi eserlerdeki ana kahramanların tipleşmesi gerçeğini doğurur.

Çıkrıklar Durunca romanının idealize edilmiş tipi ise Hasan'dır. Hasan, Hatice'yi sevmiş ardından Adaköy'den ayrılarak bir süre farklı memleketlerde dolaşım köyüne tekrar gelmiştir. Onda haksızlıklara tahammül edememe, isyan duygusu ve kendini gerçekleştirmiş bir birey özelliği görülür. Yazar, Hasan'ı "Hasan, çok görmüş, çok şey öğrenmişti; etrafındakilere bunları tatlı tatlı anlattı, fakirlerden, büyücülerden, çölden seraptan bahsettikçe bir acayip daüssıla ile herkes ona yaklaşıyor, onu daha sevimli buluyordu. Hele sesi bütün köyü yaktı, civar köylerde bile şöhret aldı" (Ertem 40) şeklinde olumlu vasıflar ve açık bir tarafgirlikle okura tanıtır. Hasan, işler kötüye gittiğinde bile hiçbir zaman Sıddıkzade'ye malını satmak için yaranma psikolojisiyle onurlarından taviz veren köylülerden olmamıştır. Romanda Hasan'ın bu tavrı açıkça ifade edilir: "Alevi dergâhı namına da Hasan gelmişti, fakat, bir kenarda sessiz, durgun bir hâlde büzülmüştü. Ne şaklabanlık ediyor ne de gürültüye karışıyordu" (Ertem 77). Köyün sömüreni Sıddıkzade'ye kin güden onun öldürülmesini isteyen, hükümete isyan edilmesi için köylüyü örgütleyen de odur. Köylüyü her fırsatta bilinçlendirmek isteyen Hasan, onların geçmişten bugüne oluşturdukları korku duvarlarını da yıkmalarını salık verir:

-Ben de Sıddıkzade de faniyiz, bugün varız, yarın yoğuz dünya durdukça, Sıddıkzadeler ile Hasanlar karşı karşıya kalacak. Adı Sıddık olmayacak da Yusuf olacak, Kenan olacak, Kenan olmayacak da Ahmet olacak; bundan ne çıkar? Sıddıkzade ölür, yerine bir Sıddıkzade gelir ve karşısında faiz

alınacak köyler... rehine koyduracak iç çamaşırları, haciz edilecek... hayvanlar, tezgahlar bulur. Köyün kızı, oğlanı onun olur (Ertem 90).

Çıkrıklar Durunca romanının kadın-erkek birçok kahramanı vardır. Ancak: "Bunların içinde yalnız Hasan hararetli mücadele taraftarı kalmıştı. O ne olursa olsun Sıddıkzade'yi sağ bırakmak istemiyordu. Sıddıkzade'nin sağ kalması onun için en büyük cinayetti. Zülfikar ordusu kırıntılarına can veren Hasan, onu yeniden harekete geçirmek isteyen Hasan'dı. Hasan Adaköy'e döndüğü günden itibaren köyün idaresini eline aldı" (Ertem 181). O, dergâhın hayvanlarını otlatarak geçimini sağlayan halk için mücadele eden bir tiptir. Romanın sonunda da ideali için ölmüştür. "Dudu yaralıları içinde idi. Esmâ elinde martın bir köşeden öbür köşeye sığıyor. Hasan kanlar içinde bağırıyordu. -Arkadaş ölmek için öldüreceksin! Bir an geldi ki; artık dergâhtan ses gelmez, silah atılmaz oldu" (Ertem 188). Olumlu tip olarak Hasan, ölümüne mücadelesiyle eserde yüceltilmiş onun kimliği ve eylemleriyle okurdan beklenen davranış biçimleri ortaya konulmuştur.

Devrimci Romantizm

Romantizm, farklı anlam alanlarına kapı aralayan bir terim olarak öne çıkar. "...daha çok aşk kavramıyla semantik ilişkisi öne çıkan romantizm sözcüğü sanat açısından, daha özelinde, edebiyat için düşünüldüğünde bir ideale ulaşmayı hedefleyen, zirvedeki umutları ve yüksek duyguları barındıran, mükemmelliğin imgelendiği" (Öztürk ve Parer, 61) bir anlayışı ve dönemi işaret eder. Romantizm, toplumcu gerçekçi eserlerde ise ulaşılmak istenen refahı, mutluluğu, özgürlüğü ve eşitlikçi bir düzeni ifade eder. Bu yaklaşım 'devrimci romantizm' olarak adlandırılır. Ezilen işçi, köylü ve tüm emekçilerin ideali olan yaşama biçimini imleyen bu romantik algı toplumcu gerçekçi eserlerde 'olumlu tip' olarak adlandırılan ana kahraman tarafından örgütlenmenin ve mücadelenin motivasyonu olarak kullanılır.

Toplumcu gerçekçi eserlerin temel özelliklerinden biri de anlatının başkişisinin kalıplaşmış, sınırları çizilmiş özellikleri taşıyan 'olumlu tip'lerden oluşmasıdır. Bu anlayışla "...romanlarda söz konusu olan "tip", temelde ortak kavram olan "temsilcilik" görevini üstlenmiş olmaktadır. Romanın dört asli unsuru (yer, zaman, şahıs kadrosu ve olaylar zinciri) arasında yer alan şahıslar kadrosu içinde ön plana çıkan "tip", bir düşüncüyü, bir ideolojiyi, bir sosyal sorunu veya toplumun bir ortak değerini, vaka kuruluşu bünyesinde temsil ederek, okuyucuya daha çarpıcı bir biçimde sunmakla görevlidir veya yükümlüdür" (Parlatır 6). Eserlerde bir ana kahraman bir de ana kahramanın anlatıdaki rolünü destekleyen, onun mücadelesine zemin hazırlayan ana karakterin değişimlerine vasıta olan yardımcı kişiler (norm karakterler) vardır. Bir anlamda kişiler "... yaratıcı ruhun ete-kemiğe bürünmüş biçimleridir" (Korkmaz, Romanda Kişiler Dünyası 11). Toplumcu gerçekçi eserlerde norm karakterler, ana kahraman tarafından örgütlenen, yönlendirilen kişileri ya da ana kahramanın mücadele ettiği kişileri

temsil ederler. Onun söylemleri ve faaliyetleri, devrim sonrası gelecek güzel günlerden bahseden romantik yaklaşımları da devrimci romantizmi doğurur. Bu 'olumlu tip' bir şablon gibi toplumcu gerçekçi eserlerde tekrar eden bir yapı arz eder. Bu tip, verilmek istenen mesajlar bakımından eserin varlık nedenini, yazar tarafından aksiyonun merkezine konumlandırılmış kişiyi temsil eder.

Örgütlenen kişilere, bu ana kahramanlar eserlerde eşit, özgürlükçü, insanca ve refah içinde yaşayacakları bir gelecek vadederler. Zihinlere yerleşen bu ideal, devrime giden yolun motivasyonunu da oluşturur. "Lukas'a göre 'devrimci romantizm', toplumcu gerçekçiliğin fena uygulamasından doğan, gerçekliğin zenginliğini, güzelliğini verebilmekten yoksun doğalcı edebiyatın yavanlığından kurtulmak için başvurulan bir çaredir" (Moran 62). Bu çare, yazarın toplumcu gerçekçi eserlerdeki kahramanlar vasıtasıyla idealize edilmiş bir romantizmi okura da empoze edebilmesinin önünü açar.

Romanda çıkrıkları bağlanan, fakirliğe düşen ve hükümet yetkililerince horlanan halk, devrimi arzulamış isyan etmiştir. Adaköy merkezli eşkiyaların ve hapisten kaçanların da oluşturduğu isyancı grup, adaleti kendilerinin sağlayacağı eşitlikçi bir düzen için birleşmiş ve hatta Devrek başta olmak üzere bazı kasabaları da ele geçirmiştir. "Hükümet konağının üstündeki bayrak indirildi, yerine Esmâ'nın Pazvantoğlu'na verdiği mavi, Zülfikarlı bayrak çekildi" (Ertem 141). Vergiyi kaldırmayı ve askere almayı bitirmeyi vaat etmişlerdir. "Öşür yok. Vergi yok. Askerlik yok. Ahali keyfine baksın... Al-i Osman Devleti'ne olan borçlar affedilmiştir" (Ertem 141). Ayrıca yerli malı tüketimini desteklemiş, Avrupa mallarını boykot etmişlerdir. Bu yaklaşımlar tam da marksist ideolojinin amaçlarını yansıtır. Bu anlayış önce eylem, sonra devrim prensibi ile ifade edilir. Gerçekliğin insanı mutlu etmediği bir sosyal yapıda eşitlikçi bir düzenin hayalini kurmak ve var olanı bu düzenle değiştirmeye çalışmak da eserdeki romantizmin yansımasıdır. İdeal olana ulaşmak için birlikte hareket edilecek ve özlenen yaşama, mücadeleyle devrimle ulaşılabilecektir. Devrim sonrası da emekçinin hakkını aldığı ezen ve ezilenin olmadığı mutlu ve huzurlu bir yaşamın kapısı açılacaktır. İdanov "Edebiyatımız romantizme sırt çevirmemelidir, ama bu yeni tarz bir romantizm olmalıdır, devrimci romantizm. Sovyet edebiyatı bizim kendi kahramanlarımızı nasıl çizeceğini bilmeli, yarınımıza bakabilmelidir" (Scott, Lawrance 21, Moran'dan 62) sözleriyle devrimci romantizmin var olan gerçekliği değiştirme düşüncesinden doğan bir yaklaşım olduğunun altını çizer.

Güdümlülük, Sosyalist Tarafılık/Partizanlık

Toplumcu gerçekçi anlayışın temelinde partizanlık ve yan tutma vardır. Komünist Parti ilkelerini benimsemiş ve içselleştirmiş sanatçılar, eserleriyle ekonomik eşitliğe dayalı sosyalist bir anlayışın yerleşmesine öncülük etmeyi amaçlarlar. Çünkü yazar, anlatısında ideolojik bir tutum sergileyerek Sosyalist yaşam tarzını benimsediğini, burjuvaziye karşı ezilen, horlanan işçi ve köylü

sınıfının yanında olduğunu, oluşturduğu metinle açıkça okura gösterir. Eserin dil ve anlatımı da yazarın tarafgirliğini açıkça ortaya koyar. İdeolojik yaklaşım, sanatçının baştan belli kalıplarla eserlerini oluşturması sonucunu doğurur. Bu bağlamda sanatçının iyiye, güzele ve doğruya bakışı da ideolojiktir. Sanatı amaç olmaktan çıkıp bir ideolojik şıngaya çeviren sanatçı, evrensel insani değerler ve kazanımlardan ziyade okura ideolojisinin anlayışını zerk eder.

Toplumcu gerçekçi yazar ezilenlerin, emekçilerin yanında sosyalist bir ideali okura da telkin eder. Bu bağlamda ortak mülkiyete dayalı sınıfsız bir sosyal yapı hedefleyen marksist anlayış, eserlerde yazarın eğitici ve toplumu uyandırıcı bir tavır sergilemesi gerektiğinin altını çizer. Sanatı siyasi bir anlayışın yaygınlaşmasında ve içselleştirilmesinde bir araç olarak gören toplumcu gerçekçiler, yazardan planlı ve ideolojik bir gayret beklerler. Edebiyatı bir ideolojik savaşım olarak gören bu bakış açısı, parti ilkelerini estetikle birleştiren bir yazar portresini olumlar. Bu yaklaşımı Lenin: "Edebiyat, parti edebiyatı olmalıdır. Kahrolsun partizan olmayan yazarlar!" (Scott, Lawrance 21, Moran'dan 62) şeklinde ifade eder.

Çıkrıklar Durunca romanında Ertem'in insanları direnişe sevk eden, isyana sürükleyen anlayışı, haksızlığa uğramış olmanın bir yansımasıdır. Bu durum, düzenin sorgulanmasına neden olur. Öncelikle inanç anlayışı bu sorgulamadan payını alır. Bu yaklaşım romanın olumlu tip'i Hasan'ın sözleriyle şöyle ifade edilmiştir: "Zina edenleri, hırsızları, soyguncuları, orospuları, pezevenkleri bir tarafa; zayıfları, kimsesizleri, bir tarafa koyup; iyileri kötülere dövdüren bir Allah anlamıyorum" (Ertem 47). Zira Adaköy halkı, tek geçimleri olan tiftik satışının durmasıyla açlığa ve sefaletle düşmüştür. "Yünleri satamazsak hayvanlara haciz koyacak çıkrıklara haciz koyduracak çoluk çocuk biz neyleriz?" (Ertem 35). Hatta çocukları hastalanmaya ve ölmeye başlamıştır. "Yarın sabah güneş doğar doğmaz ekmek gelecek diye aldatan analar nihayet çocuklarını bir sivrisinek vızılısına benzeyen seslerinin kısıldığını gördüler; açlıktan ölen çocuklar oldu" (Ertem 101). Marksist anlayış, haksızlıkları devrimle yok etmeyi ve adil, eşitlikçi, emeğin merkeze alındığı, herkesin gelirden istifade ettiği, sınıf farklarının olmadığı bir düzen hayal eder. Devrim için gerekli motivasyon işte haksızlığa uğramışlığın ve çaresizliğin verdiği sömünlere karşı durma anlayışındır. *Çıkrıklar Durunca* romanında da ezenlere karşı halk, bu enerjyle isyan etmiştir.

Çıkrıklar Durunca romanında olaylar köyde cereyan etmekte ve ağa-köylü ilişkileri üzerine gelişmektedir. Fakat köylülerin zor durumda bırakılmaları, açlığa mahkûm edilmeleri ve sosyal adaletsizlikler köyleri, kaçakları ezilen sınıfın yanında olma yönünde isteklendirmiştir. Bu da aslında sosyalist tarafgirlik olarak nitelendirilebilir. Eserde aynı zamanda Alevi kültürü etrafında bir birleşme de yaşanmıştır. Bu birliktelik marksizmin "kollektivizm" prensibinin bir gereği olarak karşımıza çıkar. Güçlü mücadele ancak ezilenlerin birlik olmasıyla gerçekleştirilecektir. Olumlu tip, örgütlediği insanlarla ortak

bir amaç için, herkes için mücadele bilincini oluşturur. Bu bilinç iyimser bir gelecek algısıyla tamamlanır ve mücadeleye güç katar. Eserde kolektivizm "Zülfikar ordusu" kavramı ile vurgulanır ve: "Üçler yediler kırklar Zülfikar ordusu olmuşlar, tozu dumana katıp geliyorlarmış!" (Ertem 97). şeklinde ifade edilir.

Devleti temsil eden zaptiyeye önyargılı bakış da zaptiyenin köylü kadınlarla olan mücadelesinde olumsuz ifadelerle esere yansır: "Eşkiyaya karşı asla muzaffer olamayan zaptiye, kadınlara karşı ne kudretli bir tavır aldı?" (Ertem 102), "Daha ilk ateşte zaptiyeler darmadağın oldular hepsi birer köşeye sindi. Halbuki kaçakçılara gelince denebilir ki hiç boşuna ateş etmiyordu" (Ertem 105)., Kaçakçılar zaptiyeleri şehrin dışarısındaki karakolun önüne kadar kovaladılar. Zaptiyeler neye uğradıklarını pek anlayamadılar..." (Ertem 105). Bu şekilde yazar, zaptiyeleri korkak, beceriksiz olarak niteleyerek onların temsil ettiği devleti de aciz göstermeye çalışır.

Zaptiyeler dergâhı kuşattığında da yazarın taraf tutan sesi betimlemelerde açıkça duyulur: "İhtiyar köylüler, çocuklarının ahrette mesut olması için silâhlarını düşmanlarına çevirdiler...Ve hedeflerinin yerlere yıkıldığını gördükleri zaman çocuklarının bahtiyarlığını içlerinde duydular" (Ertem 187). Yazar, ekonomik sorunlardan Alevi-Sünni ve köylü-ağa meselesine kadar halkın sinir uçlarına dokunarak eyleme geçişe ve otoriteye isyana zemin hazırlar. Bu tutum "...Çıkrıklar Durunca'daki şekliyle, isyan ve devletle çatışmanın çözüm olarak düşünülmesi de ideolojik tutumun bir sonucudur" (Kaplan 80). Yazar, bu yaklaşımını romanda her vesile ile ortaya koyar. Özellikle ağa despotizmi, mezhepsel dışlanmışlık, unutulmuşluk, sahipsizlik ve ekonomik çaresizlik isyana zemin hazırlayıcı unsurlar olarak kurguda yer alır.

Tarihsel İyimserlik / Sosyalist Devrimci Hümanizm

Edebiyatı ideolojinin aracı hâline getiren toplumcu gerçekçi edebiyat, seçilmiş tipler vasıtasıyla halkı devrime hazırlar. Bu yönüyle bir mücadelenin aktörlerine dönüşen roman kişileri özgüvenleri, heyecanları ve kahramanlık arzularıyla koşulsuz bir iyimserlik taşırlar ve çevrelerindeki insanlara da bu iyimserliği aktarırlar. Marksist anlayış çünkü proletaryaya devrim sonrası eşitlikçi ve mutlu bir yaşam hayali sunar. Bu bağlamda ezilenlerin, emekçilerin yanında saf tutan yazar, eser boyunca yanlılıkla hareket eder. Bugünü insanlara yaşanmaz kılan kazanç odaklı roman kişilerini yazar, kabul etmez ve roman boyunca da onaylamaz. *Çıkrıklar Durunca* romanında da Adaköy'ün isyanı ve ardından diğer köylerin de bu isyana katılmaları ezilen sınıfın içinde bulunduğu yazgıdan kurtulacağı ümidi çerçevesinde gerçekleşir. Devrim, her şeyi yoluna sokacak adil ve özgür bir yaşam kurulacaktır. Marksizm, özünde insanlara güzel, mutlu ve eşitlikçi bir yaşam vaat eder. Eserde bu iyimserlik "Onlara göre peygamber kadınlar insanları bahtiyar edecek bu ihtiyar küre, bu kanlı güneş, yepyeni bir âlem olacak, bu hisler halkın arasında büyüyen bir nebatın

tomurcuklanması, çiçek açması, meyve vermesi gibi inkişaf etti” (Ertem 99)., “Zülfikar göründü.. Sonu kurtuluştur. Biz kurtaracak Zülfikar’dır... Diye söylüyorlardı” (Ertem 113)., “Bana silah kullanacak yiğit göster.. Altı kolay, diye cevap verdi. Fazla sormadı.. Hatta bir daha tekrar etmedi. Fakat Hasan’ın içinde bu fikir bir ümit şulesi hâlinde parladı durdu” (Ertem 92). şeklinde yansıtılır.

Sosyalizm, bireyi değil toplumu önceleyen bir yaklaşımın yansımasıdır. Sınıfsız bir toplum idealine dayanır. Romanda Adaköy halkı, Alevi köyü olmasına rağmen emek mücadelesinde dışlayıcı bir tavır sergilemez. Avrupa kumaşı almayan, yerli ürün alan herkesi kucaklayıcı bir bakış açısı sergiler. Kadın erkek, zengin fakir ayrımına gidilmez. Herkes, eşittir ve mücadelede kol koladır. Ayrıca romanda üretim aracı çıkırıkların, halkın elinden alınmasına da bütün halk karşı gelir. Çünkü sosyalist anlayışta üretim araçları halkın malıdır.

İsyanın ve devrimin amacı, dünyadaki sömürü düzenini bitirmektir. Romanın özelinde ise romanda karşıt güçler olarak beliren Sıddıkzade, zengin eşraf ve hükümet yetkililerinin eşitlikten yoksun ezici, sömürücü anlayışını yıkmaktır. Eşitlikçi düzen, hümanizm ve emek temelli yaşam, düzeni yıkmak için mücadeleye girişenlerin temel amaçlarıdır. Romanda bu bakış açısı “...ölüme ölüm, açlığa açlık... Başka çare yok. Ya öleceksin ya öldüreceksin” (Ertem 88) şeklinde ifade edilir.

Romanda insanlar, kendi değerlerine sıkı sıkıya bağlı bir hayat sürmektedirler. Kültürel değerlerini korumakta ve uygulamaktadırlar. Adaköy’ü çok sevmektedirler. Yaşadıkları yeri terk etme gibi bir niyetleri yoktur. Hz. Ali’nin türbesinin de orada olduğu inancı, köylülerin köye olan bağlılıklarını daha da arttırmıştır. Yaşadıkları ülkeye ve yöreye bağlılıklarını: “Ne uğurluyuz ki onun yattığı toprakta doğduk” (Ertem 20) sözleriyle ifade ederler. Onlar, yaşamakta oldukları köyü ve çevresini olması gereken bir düzene dönüştürmek için çabalamışlar bu amaç için canlarını ortaya koyarak ölmüşlerdir.

Destansı ve Halkçı Anlatım

Her eserin dili o eserin amacına uygun şekilde edebi metinde yer alır. Gerçekçilik üzerine inşa edilen toplumcu gerçekçi edebiyatın dili de yaşayan günlük dildir. Özellikle eğitimsiz, köylü, emekçi insanları ön plana çıkaran bu eserlerin dil ve anlatımı yöresel ağızların, yerel deyim ve ifadelerin çokluğuyla dikkat çeker. Bu anlayışla toplumcu gerçekçi eserlerde yazar, marksist ideolojinin gerçekliğe dayanan yanını pekiştirirken bu ideolojiyi geniş halk kitlelerine tanıtmak ve benimsetmek amacı da güder. Ayrıca coşkulu bir lirizme yaslanan eserlerde masalsi geçişler ve olağanüstünlüklere de yer verilir.

Çıkırıklar Durunca romanında Sadri Ertem, alışılmışın aksine Sabahattin Ali gibi dil kullanımında ağız özelliklerine yer vermez. Köylü insanlar, eğitim almışçasına düzgün Türkçe kullanımlarıyla dikkat çekerler:

-Dayı köyde kimler sağ kaldı?..

İhtiyar meşguldü, söylenen sözü anlamamıştı.

-Ne dedin.. Hasan.

-Köyde kimler var, kimler öldü?

-Hasan çavuş sizlere ömür.

-Yaaaa... Ne iyi adamdı...

-Sırma hatun geçen sene öldü, parasını vakfetti, çeşme yaptırılacak.

-Yaa... Allah rahmet eylesin!

-Koca Memiş'in kızı ikiz doğurdu... (Ertem 23).

Fakat destansı dil kullanımının izleri eserde yoğun olarak görülür. Dudu ve Esmâ'nın peygamberlik iddiaları, Hz. Ali'nin mezarının anlatımı, Hz. Ali sancağının köylüleri koruduğu düşüncesi destansı bir söyleme yaslanır:

Abla dedi sen erdin. Sen Hak peygambersin, dediklerin gerçektir, artık vergi verilmeyecek, Yemen'e gidenler geri gelecek... Bu söz üzerine köylülerin gözleri ümitle parıladı. Köylüler can ve gönülden bağıştılar.

-İnşallah.... İnşallah...

Dudu iri yarı kadına döndü:

-Esmâ dedi, bunları nereden duydun?...

-Bacım sana göründüler, bana söylediler.... Gökten sekiz kitap aldım...

Bu sözleri işiten köylüler iki göz iki çeşme ağlaşıyorlardı (Ertem 13).

...

Demin şu karşı meşelikte Yatır'ın yanına gitmişim, gökten beyaz at üstünde bir pirifani indi. Bana yaklaştı mübarek eliyle arkamı sıvazladı. Hak emn sendedir korkma kaçanlara selam, divanlara bereket diyip kayboldu. Ben bundan korktum, sizin yanınıza gelecektim. Fakat pir gene zahir oldu. Beni göz açıp yumuncaya kadar türbenin yanına koydu gitti. Kaçaklar hayretle titreşerek sordular:

-Hangi türbeye?

-Hangi türbeye olacak Hazreti Ali Efendimizin türbesine...

Size müjdelersun

-Hazreti Ali'nin türbesi köyümüzde zahir oldu, kocaman oğlu Ömer'in evine nur saçıyor... (Ertem 17).

Romanda Zülfikar ile ilgili bölümlerde de destansı bir anlatım göze çarpar: "Bolu halkı arasında da gökte görülen Zülfikar, Adaköy'ün zaferini ilan eden bir beyanname tesiri yaptı. Bütün Bolu halkının ümit ile seyrettiği manzarayı hapishanenin kapıcısı da aynı surette gördü" (Ertem 114).

Atasözleri, deyimler, halk şiiirleri ve halk tabirleri de *Çıkrıklar Durunca* romanında sıkça yer alır:

(...) Hatice bir gün ona nasıl işmar etmişti (Ertem 25).

Sürülerinin arkasında kâh Kerem'den parçalar okur dağlar çın çın öterdi:

Âşık ağlar canân diye

Garip ağlar vatan diye (Ertem 43-44).

-İyi ama kız bana neden varmıyorsun? (Ertem 45).

Kâh kadından eksik etek peygamber mi olur... (Ertem 97).

Alevî köyleri hak ile yeksan olacaktır (Ertem 97).

İyiliğe iyilik, kemliğe kemlik (Ertem 111).

Emir kuluyum, ne yapayım dedi (Ertem 114).

Bu defa öyle değil! Gelirsen kurtulursun gelmezsen işin dumandır... (Ertem 144).

Kuzguna yavrusu güzel gelirmiş (Ertem 159).

Namussuz herif, dünyanın kanına girdi... Kâfir Yezit oğlu imiş! (Ertem 181).

Biçim/İçerik

Toplumcu gerçekçi yazarlar, eserin biçimsel yanından ziyade içeriğe, verilen mesaja odaklanırlar. Bu çerçevede eserlerde biçimsel kusurlar göze çarpar. *Çıkrıklar Durunca* romanında da biçimsel hatalar görülür. Örneğin zamansal geçişler romanda çok hızlıdır. Ertem, mantıksal silsileyi gözetmek yerine vermek istediği mesaja odaklandığından olaylar birbirine hızlı bir zamansal süreçle bağlanır: "Köy gene aynı köy, günler; haftalara, aylar, birbirine benzeyerek birbiri üstüne yığılan sararmış ağaç yaprakları gibi birikti. Sonbahar geçti. Kış geçti" (Ertem 43)., "Hasan çobanlık ederken sonbahar geçti, kış geçti, ilkbahar geldi" (Ertem 44). Zira toplumcu gerçekçi eserlerde biçimsel ve kurgusal eksiklikler göz ardı edilir.

Yazarın, gereksiz ayrıntılarla ve tekrarlarla okuru oyaladığı romanın akış hızını düşürdüğü görülür. Romandaki yeri sadece Siddıkzade'nin babası olmasıyla sınırlı olan Siddık Ağa, uzun uzun anlatılmıştır:

Babası vaktiyle Vali'nin perde çavuşu idi. Uzun seneler Vali Paşa'ya sonsuz bir sadakatle, hizmet eden Siddık Ağa, seneler geçtikçe Vali'nin gözüne girdi. Vali en mahrem şeylerini Siddık Ağa'ya söylemekten çekinmez Siddık Ağa da Vali'nin bir dediğini iki etmezdi. Gece gündüz efendisinden ayrılmaz, hatta uyuduğu zamanlarda yatağını Vali Paşa'nın sesini derhal işitebileceği yere sererdi. Siddık Ağa otuz beş sene kadar zaptiye çavuşluğunda kaldı bu zamanda birçok valiler, değişti, hepsine perde çavuşluğu etti, hepsinin zamanında itibarı vardı... (Ertem 50).

Yakın anlamlı cümlelerin sık sık kullanılması de anlatımı yavaşlatıp bozmuştur: "Hasan ve Hatice, yorgun, bitkin bir hâlde yollarda ahlat ve iğde yediler geçtikleri köylerde ilahi söylediler, tıpkı Sodom beldesine yolu düşen yabancılar gibi. Onların bu birkaç günü Sodom beldesine yolu düşen bir yabancınkinden daha az acı değildi" (Ertem 41).

Romanda ayrıca yer yer anlatımın akışının bozulduğu, yazarın araya girdiği ve okura izahatlar yaptığı bölümler vardır: "Sevginizi, çocuğunuzu kaybetti iseniz, bilirsiniz. Yataktaki vücudun izleri, yastıktaki kırışıklar, yorgandaki yar kokusu sizi onlara dokunmaktan meneder, onları bozmaktan, onları düzeltmekten korkarsınız" (Ertem 44).

Ertem, akışı kesip araya girdiği bazı bölümlerde de Adaköy'ün mücadelesinin haklılığını okura karşı savunur. Köylünün ekonomik açmazını, gördüğü baskıyı ve isyana teşebbüsünü okur gözünde haklı gösterme çabasına girer:

Gerçi karnı tok olan kariler bunu kaba bir fantezi farz edebilirler. Fakat burada muharrir için ne fantezi ne de kan için çitkırıldım edebiyat arzusu vardır. Burada tek, basit olan açlık vardır. Açlığın kemiklerinin çatırdattığı, kanlarının durgunlaştırdığı seslerini kısıttığı insanlar vardır. Güzel sözler, sevimli hülyalar, teşbihler, cinaslar, arkasında dumanın üstünde ufuneti bütün bir âlemi rahatsız eden hakikat vardır (Ertem 35).

Sevgilinizi, çocuğunuzu kaybetti iseniz, bilirsiniz. Yataktaki vücudun izleri, yastıktaki kırışıklar, yorgandaki yar kokusu sizi onlara dokunmaktan meneder, onları bozmaktan, onları düzeltmekten korkarsınız. Bir çalı, bir minder, bir avuç pamuk şilte ve yarım arşın yün örtüye sahip olmayanlar için ancak bir bahar mevsimi vardır, bir döşek hatırasını ancak o canlandırır. Onun için ot mevsimi Hasan'ı yaktı harap etti (Ertem 44).

Romanın içinde ayrıca farklı hikâyelere de uzun uzun yer verilmesi okurun romanın akışına odaklanmasını zorlaştıran bir faktör olarak öne çıkar: "Cenubî Afrikada Karu yaylasının cenup denizlerine bakan yamaçlarında Anadolu'dan bahseden iki sarışın ihtiyar sözlerini bir an için kestiler..." (Ertem 58). "Koleji bitirdikten sonra meşhur misyoner amcamla birlikte Hint seyahatine çıktık..." (Ertem 62).

Romadaki diğer bir eksiklik ise kahramanların yüzeysel tanıtılmasıdır. Biriciklikleri göz ardı edilen kahramanların iç dünyaları ve ayırt edici özelliklerine değinilmez. Bu bağlamda kahramanlar, yazarın ideolojik amacına hizmet eden birer araç konumunda çizilmişlerdir. Kahramanlar iyi-kötü gerçeğinde ortaya konur. Direnişi, mücadeleyi savunanlar iyi; yönetenler, ezenler, ağalar kötü tasvir edilir. Bu bağlamda Hasan, her hâliyle davranışıyla iyidir, Sıddıkzade amaçları ve ortaya koyduğu eylemleriyle hep kötüdür.

Burjuva İdeolojisiyle Uzlaşmazlık

Romanda Sıddıkzade, köylüyü sömüren, kendi çıkarları için onları ezmekten çekinmeyen hatta açlığa mahkûm eden burjuvazinin bir temsilcisidir. Doymak bilmeyen bir kazanç hırsı vardır. Çünkü "Her bireysel kapitalist, en yüksek kârın peşinde koşar" (Marx, Engels 126). Zengindir, köyün bütün kızları onundur, elde edemediğini Hatice gibi tanınmayacak hâle getirir, hatta öldürür. "Sıddıkzade birisine göz koydu mu mor fesini şöyle bir yıktı yakası kadifeli paltosunu sırtına çekti mi artık ondan hayır gelmez, atına alır, arabasına bindirir, elin evine atlar,

bağına girer. Anasını keser, babasını döğör, kızını salla sırt eder götürür” (Ertem 45). Kanun gibidir. Hükümet yetkililerini eline alır, onları yönlendirir. “Sıddıkzade kazanın en zengini ve hükümet memurları üzerinde en nüfuzlu adamı idi. Vilayet meclisinde aza, belediye heyetinde aza Ticaret odasında aza müftünün ahababı, kaymakamın dostu, kadıyla içtiği su ayrı gitmezdi, nüfus memuru, tapu memuru, sanki onun kapısında birer tanrı misafiri, zaptiye ağası onun yaveri idi” (Ertem 50). Hep ezilen, halk olur. Halkın isyandan başka, mücadeleden başka çaresi yoktur. Hasan’ın da sık sık tekrarladığı gibi “Ya bizi öldürecekler ya biz onları öldüreceğiz” veya “ölmek için öldüreceksin”. Bu bakımdan ezilen köylü sınıfın burjuvaziyle uzlaşması imkânsızdır. Bu durum yabancılaşmayı ortaya çıkarır. “Yabancılaşma, insanın varoluşunu anlamlandırmak için hem kendisiyle hem de çevresiyle girdiği çatışma durumudur. İnsan, kendi varlığı ve sınırlarını kavradıkça kendi “ben”i ve “öteki ben”ine karşı bir duruş sergileyip kendi özgürlük durumunu anlamlandırmaya çalışır” (Veysel, Aksu 543). Bu şekilde yeni bir insan ve toplum anlayışı ortaya konur. Bu anlayışın çatışmaya zemin hazırlaması da kaçınılmazdır. Bu nedenle toplumcu gerçekçi eserlerde iki karşıt anlayış hep mücadele hâlinindedir. Şehirde bu kavga işçi-patron, yöneten-yönetilen, burjuva-proletarya şeklinde tezahür eder.

Sonuç

Çıkrıklar Durunca romanında ezilen köylü sınıfı ile ezen eşraf ve hükümet yetkililerinin mücadelesi marksist anlayış çerçevesinde okurun dikkatine sunulmuştur. Sanatsal yönünün göz ardı edildiği roman, toplumsal bir sorunu ekonomi penceresinden ele almasıyla değer kazanır. Ferdietçi bir anlatımdan ziyade ideolojik propagandayı önceleyen toplumcu bir edebiyata yönelişin altının çizildiği eser, bu yönüyle yeni bir anlayışın doğuşunu işaret eder.

Marksizm ve ondan tevarüs eden toplumcu gerçekçi anlayış, romanın ekonomik temelli konusu olan yerli malı ve Avrupa malı karşıtlığı üzerine kurulmuştur. Marksizm’in öğretileri ve ilkeleri roman kahramanları ve olay üzerinden işlenmiş, topluma sınıfsız, ezen-ezilen ilişkisinin olmadığı bir düzen hayali sunulmuştur. Romanda ayrıca insanın dram içindeki yaşayışı, isyanı, ekonomik eşitlikten yoksun toplumsal yapı içerisindeki mücadelesi gözler önüne serilmiştir. Emek ve üretim, isyan ve devrim, mücadele ve ölüm kavramları daha iyi bir toplum amacı çerçevesine oturtularak toplumcu gerçekçi edebiyatın dayandığı ilkeler doğrultusunda eserde işlenmiştir. Bu bağlamda çalışmada romanın toplumcu gerçekçi edebiyatın bütün unsurlarını taşıdığı eserden alıntılarla tespit edilmiştir.

Sosyal yapının şekillenmesini tarihi bir perspektiften ekonomik temelli bir yaklaşımla ele alan roman, emek mücadelesine odaklanmıştır. Sanatın bireyi ve toplumu dönüştürücü rolüne yaslanan eser, bu şekilde ezilen köylü sınıfının sorunlarına sosyalizmin eşitlikçi ve emeği önceleyen yaklaşımını yazarın tarafgirliğiyle okura dikte eder.

Öze odaklanılan eserde biçimsel hatalar göz ardı edilmiş, sosyalist bir devrim için ezilenlerin eyleme geçmesi gerektiği vurgulanmıştır. Sonuç itibarıyla *Çıkrıklar Durunca* romanı, kapitalist düzenin acımasızlığını, Anadolu köylüsünün ekonomik problemlerini Adaköy özelinden hareketle ağa-köylü, Alevi-Sünni, ezen-ezilen bağlamında işleyen devrimi salık veren tezli bir romandır.

KAYNAKÇA

- Belge, Murat. *Marksist Estetik*. BFS Yayınları, 1989.
- Demir, Ahmet. *Sosyal Gerçekçilik Anlayışı ve Sadri Ertem'in Roman ve Hikâyelerinde Yapı, Tema, Anlatım*, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi-2006, s.5.
- Demir, Ayşe. *Mekânın Hikâyesi Hikâyenin Mekânı: Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 dönemi)*. Kesit Yayınları, 2011.
- Eagleton Terry. *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*. İletişim Yayınları, 2016.
- Eagleton, Terry. *İdeoloji*. Çeviren Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Ertem, Sadri. *Çıkrıklar Durunca*. Salkımsöğüt Yayınları, 2014.
- Frye, Northrop. *Eleştirinin Anatomisi*. Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Gorki, Maksim. *Edebiyat Yaşamım*. Çeviren Şemsa Yeğın, Payel Yayınları, 1989.
- Kaplan, Ramazan. *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*. Akçağ Yayınları, 1997.
- Korkmaz, Ramazan. *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*. Kesit Yayınları, 2016.
- Korkmaz, Ramazan. "Sabahattin Ali'nin Romanlarında Karakterler / Kişiler Dünyası", *Romanda Kişiler Dünyası (Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler...)*. Editörler: Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin. Ankara: Akçağ Yayınları, 2018.
- Lukacs, Georg. *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. Çeviren Cevat Çapan, Payel Yayınları, 1979.
- Marx, Karl, Engels Friedrich. *Seçme Mektuplar*. Çeviren Alaattin Bilgi. Evrensel Basım Yayın, 1996.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İletişim Yayınları, 2017.
- Oktay, Ahmet. *Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları*. İthaki Yayınları, 2008.
- Önertoy, Olcay. *Cumhuriyet Dönemi Türk Roman ve Öyküsü*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1984.
- Öztürk Emine ve Parer Özlem M. "Bir Sosyalist Realistin Doğuşu: Maksim Gorki Romantizmi." *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*. Cilt: 5. S. 2, 2021 ss. 59-83.
- Parlatır, İsmail. *Türk Romanında Tipler*. Ekin Basım Yayın Dağıtım, 2019.
- Soğukömeroğulları, Mehmet. "Ahmet Ümit'in Kar Kokusu Romanında Toplumcu Gerçekçilik." *Journal of Turkish Studies (Elektronik)*, c. 5, s. 1, 2010, ss. 1310 – 1327.
- Şahin, Veysel. "İstanbul'un Bir Yüzü Romanında Kişiler Dünyası." *Romanda*

Kişiler Dünyası (Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler...). Editörler: Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin. Ankara: Akçağ Yayınları, 2018.

Şahin, Veysel ve Topdaş, Fatma. "Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Yaşar Kemal'in 'Dağın Öte Yüzü' Üçlemesi." *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, Cilt: 2, Sayı: 1, 2016, ss. 463-482.

Şahin, Veysel ve Aksu, Aynur. "Refik Erduran'ın Romanlarında Sosyo-Kültürel Yozlaşma ve Yabancılaşma." *Journal of Turkish Language and Literature*, Cilt: 6 Sayı: 3, 2020, (541-566).

Tüzer, İbrahim ve Hüküm, Muhammed. *Edebiyat Sosyolojisi*. Akçağ Yayınları, 2019.

Tüzer, İbrahim. "Kemal Tahir ve 'Sağırdere' Gerçekliği Üzerine." *Bilim Yolu, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s.3, 2003, ss. 649-657.

TÜRK ROMANINDA SAPKINLIĞIN FENOMENİ (GÖRÜNGÜSÜ);
MECDİ SADREDDİN'İN *CENNET HANIM* ROMANI
ÜZERİNDEN BİR OKUMA DENEMESİ

THE PHENOMENON OF DEVIANCY IN TURKISH NOVEL; A READING
ATTEMPT ON MECDİ SADREDDİN'S NOVEL *CENNET HANIM*



Cafer ŞEN

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi,
Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili
ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İzmir,
Türkiye.

ORCID: 0000-0003-1208-4654

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

Geliş Tarihi/Submitted: 31.07.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 01.11.2023

Kaynak Gösterim / Citation:
Şen, Cafer (2023). "Türk
Romanında Sapkinlığın
Fenomeni (Görüngüsü); Mecdi
Sadreddin'in *Cennet Hanım*
Romanı Üzerinden Bir Okuma
Denemesi", *Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları*. 15/30, 059-084.

[http://dx.doi.org/10.26517/
ytea.548](http://dx.doi.org/10.26517/ytea.548)

Öz

Başlangıcından 1940'lı yıllara kadar Türk romanında en önemli temalardan biri Batılılaşma olur. Mecdi Sadreddin'in *Cennet Hanım* romanı da ilk olarak 1927 yılında yayımlanmasına rağmen Batılılaşma temasını işlememediğinden yıllarca gözmezlikten gelinir. Fakat her ne kadar göz ardı edilirse de gerek teması gerekse bu temayı işleyiş şekliyle *Cennet Hanım*, Türk roman tarihi içinde öncü romanlardan biri olmuştur. *Cennet Hanım* romanı içeriğiyle yayımlandığı döneme göre öncü bir romandır. İçeriğinin en önemli yeniliği karakterlerin sapkın bir şekilde yaşamın kıyılarında haz ve zevki karşılama çabalarıdır. Sapma göstereniyle haz ve keyif eyleminin tamamında kişinin kendi kültüründeki gelenekten kabul edilmiş normallik tanımından farklılaşması kastedilir. Bu noktada roman karakterleri haz ve keyif eyleminin tamamında kendi kültüründeki gelenekten kabul edilmiş normallüğün dışına çıkarlar. Bunun nedeni ise kişinin uyarımı gündelik yaşamın içinde bulamamasından dolayı sapkın yollara başvurmasıdır. Arzu nesnelere karşı sapkının stratejisi hem... hem de ilkesi üzerinden işler. *Cennet Hanım* romanın kahramanı Hafide sapkındır, çünkü romanda "hem eşi Sadun'un kır saçlarını karıştırmak hem de sevgilisi Bülent'in kolları arasında hırpalanmak" arzusunu yürürlüğe koymayı düşlemektedir. Benzer şekilde Sadun Bey de Hafide'yle evli olmasına rağmen *Cennet Hanım*'a yasak bir ilişki yaşamayı teklif eder. *Cennet Hanım*'ın oğlu Bülent ile Hafide arasında da duygusal bir ilişki başlar. Annesi/*Cennet Hanım*'ı seven birinin/*Sadun Bey*'in eşine/*Hafide*'ye olan bu duygusal yönelimiyle Bülent, ensest yaşağını ihlal etme yolunda sapkın bir yönelime adım atar.

Anahtar Kelimeler: *Cennet Hanım*, Mecdi Sadreddin, sapkinlık, Türk romanı.

Abstract

From the beginning to the 1940s, the most important theme in the Turkish novel was Westernization. Mecdi Sadreddin's novel *Cennet Hanım* was initially published in 1927 but was ignored for years because it did not address the theme of Westernization. However, despite being ignored, *Cennet Hanım* has become one of the pioneering novels in Turkish novels, both in terms of its theme and the way it works. With its content, *Cennet Hanım* is a pioneering novel according to the period in which it was published. The most important innovation of the content is the perverse efforts of the characters to meet pleasure and pleasure on the shores of life. Deviation here refers to the departure from the accepted norms of one's culture in pursuing pleasure and enjoyment. In the novel, the characters break away from the accepted norms of their culture in their pursuit of pleasure and enjoyment throughout their lives. This is because they cannot find sufficient stimuli within the realm of everyday life and resort to deviant paths. The strategy of the deviant towards their objects of desire operates through the principle of both... and. Hafide, the protagonist of *Cennet Hanım* desire is deviant because she fantasizes about implementing both desires: either messing up Sadun's curly hair or being ravaged in Bülent's arms. Similarly, Sadun Bey, despite being married to Hafide, suggests having a forbidden relationship with *Cennet Hanım*. With this emotional orientation of someone who loves his mother/*Cennet Hanım*/*Sadun Bey*'s wife/*Hafide*, Bülent takes a perverse orientation towards violating the incest prohibition.

Keywords: *Cennet Hanım*, Mecdi Sadreddin, deviancy, Turkish novel.

Extended Summary

From the beginning to the 1940s, the most important theme in the Turkish novel was Westernization. The predominant handling of the theme of Westernization in the novels negatively affects not only the authors but also those who study the novel. One of these negative aspects is the overlooking of themes other than Westernization, and the other is the superficial portrayal of Westernization in the objects and forms of life. Mecdi Sadreddin's novel *Cennet Hanım* was initially published in 1927 but was ignored for years because it did not address the theme of Westernization. However, despite being ignored, *Cennet Hanım* has become one of the pioneering novels in Turkish novels, both in terms of its theme and the way it works. The most important innovation of the content is the perverse efforts of the characters to meet pleasure and pleasure on the shores of life. Deviation here refers to the departure from the accepted norms of one's culture in pursuing pleasure and enjoyment. In the novel, the characters break away from the accepted norms of their culture in their pursuit of pleasure and enjoyment throughout their lives. This is because they cannot find sufficient stimuli within the realm of everyday life and resort to deviant paths. Many characters in *Cennet Hanım*, just as Jacques Lacan suggested, move towards deviancy by denying the Name of the Father.

The strategy of the deviant towards their objects of desire operates through the principle of both... and. If Hafide, the protagonist of *Cennet Hanım*, had a neurotic configuration of desire, she would have chosen either her husband Sadun or her lover Bülent. Whichever she chose, she would repress the desire for the other into the unconscious. However, if Hafide's desire were psychotically positioned, she would not choose either Sadun or Bülent. In the novel, Hafide's desire is deviant because she fantasizes about implementing both desires: either messing up Sadun's curly hair or being ravaged in Bülent's arms. At this point, such orientations of Hafide/deviant are not actually her own cognitive choice. Similarly, Sadun Bey, despite being married to Hafide, suggests having a forbidden relationship with Cennet Hanım. Because it cannot maintain a long-term pleasure and enjoyment in any area of life, it cannot pass into the field of desire, it remains in the field of impulse that is constantly in the grip. He adopts the strategy of both... and in his oscillation between his wife Hafide and his lover Cennet Hanım, attempting to find new stimuli and excitement. While Sadun Bey tries to meet his feelings and satisfaction with a perverse strategy, with the oscillation between his wife Hafide and Cennet Hanım, whom he loves, an emotional relationship begins between Bülent, the son of Cennet Hanım, who is treated in Davos, and Hafide. With this emotional orientation of someone who loves his mother/Cennet Hanım/Sadun Bey's wife/Hafide, Bülent takes a perverse orientation towards violating the incest prohibition.

As Bülent returns from Davos to Istanbul, he becomes a favorite of social

gatherings and parties among the elite. In one of these parties, he meets the adventurous young widow Saliha. Saliha's pursuit of pleasure and enjoyment through the deviant strategy of masochism is due to the inability of legitimate means to libidinalize her, in other words, to arouse her. Therefore, Saliha seeks pleasure and enjoyment by incorporating death and pain into life. At this point, her desire has already surpassed its limit, and she has come close to Jouissance, which is the strategy of finding pleasure and enjoyment in pain and death. Although Saliha appears to be passively in a masochistic state, Lacan highlights that the masochist's fantasy/desire to suffer conceals the true purpose of their actions.

Here, the main reasons for Saliha's incorporation of the death drive into life with a perverse strategy are her dissatisfaction with the legitimate sensations and satisfactions in daily life and her effort to suspend the weight of consciousness in order to forget the tragic reality she has experienced. For this reason, in order to reactivate her waning desire against existence in the current life, she looks for ways of satisfaction and satisfaction that the society does not approve and does not consider legitimate. The signifier of this is that Saliha takes pleasure in being away from the reality principle when she smells ether. While Saliha goes beyond the realm of daily life and the reality principle with the ether, she both gains an added pleasure and gets rid of the weight of consciousness. At this point, the ether saves Saliha from the tragic reality and allows her to live with her fantasies in an illusory way. However, when its effect wanes, she returns to her traumatic reality and has to go back to the symbolic-social sphere she is obliged to live in. In fact, Saliha's use of ether to get rid of her consciousness, both to get pleasure and to escape from the traumatic reality, means that she lives within the limits. At this point, Saliha has added the death drive to the content of her life, as Sigmund Freud put it. The reason why Saliha/person turns to death instinct and impulse in life is the termination of suppression/illusion, which is the main target in the face of traumatic reality, and the sense and perception of eliminating the tension that arises with suppression.

Giriş: Biçimin Hafifliğine Karşın İçeriğın Ağırlığının Ortaya Çıkardığı Gerilim(in) Romanı; *Cennet Hanım*

Cennet Hanım roman başlığı içerdığı imgeyle okuyucuya başlangıçta bir rahatlık sunar gibi görünür. Öyle ya hem Cennet hem Hanım hem de bunların bir araya getiriliŐindeki Cennet Hanım imgelerini içeren bir başlığa sahip romanda, okuyucu hiç de sınır duyumlarıyla, yasağı ve yasayı ihlal eden yaşamın kiyısında gezinmeyle, ensest yasağını zorlayan sapkın ilişkilerle ve kişinin yaşam varlığını tehlikeye atan dişil jouissance ile karŐılaŐmayı aklının ucundan geçirmez. Jouissance sadece acı ile karıŐık haz değıl, aynı zamanda bir yüzü tahrip etmeye diğer yüzü ölüme dönük bir haz fazlalığıdır (Leader 12-13). Ama bizce romandaki

gerilimi hazırlayan; böylesi ağır içeriklerle, bu içeriklerin kabul edilebilirliğini gösteren rahat bir dil ve anlatımın kullanılmasıdır. İşte romanın başlığı olan Cennet Hanım imgesi de ağır olan içeriğe karşı romanın rahat diline ait bir imgedir.

Sapkının Stratejisi

Sapkınlığın stratejisi ortaya konulurken ilk önce sapma'nın ne olduğunun belirlenmesi gerekir. Sapma haz ve keyif eyleminin tamamında kişinin "kendi kültüründeki gelenekten kabul edilmiş normallik tanımından farklılaşması" kastedilir (Stoller 23). Kişinin böylesi bir farklılığa yönelmesinin nedeni ise azami uyarılmayı yaratmaktır. Böylesi bir uyarılma kişinin iğdiş/yutulma kaygısı ve suçluluk duygusu tarafından engellenir. Bu nedenle sapkın yönelimleriyle bilinçdışı olarak bu engelleri ortadan kaldıracağını düşünür. Hâl bu şekilde gelişince de sapkılık yasak arzuyu kılık değiştirmiş olarak toplumsal/simgesel alana taşır.

İnsanı vareden arzunun kişide örgütlenmesini nevrotik, psikotik ve sapkın olarak üçe ayıran Jacques Lacan, nevrotiğin Babanın Adlarını bastırıldığını, psikotiğin men ettiğini sapkının ise inkâr ettiğini ileri sürer (Fink Lacancı Psikanalize Bir Giriş 121). Nevrotik kendi nevroz jouissance'tan (acıdan öldürmeden haz) feragat ederse de kılığını değiştirerek geri alır. Sapkılıkta ise yasa desteklenerek jouissance'ı ayarlanmaya çalışılır. Bu nedenle nevrotik, yasayı kurmuştur, sapkın ise yasayı kurmaya, var etmeye çalışır.

Sapkılık Babanın Adlarını inkâr etmeye dayanır. Bu inkârda gerçek dış dünyanın bir parçası bastırılır. İnkâr mekanizmasında içsel dışsal ayrımı çökmüştür. Dışsal bir tehlikenin farkına varılamaz. Sapkılığın üç mekanizması vardır. Fetişizm'de kastrasyona veya hadım edilmeye direnen, onu reddeden kişinin kastre edilen/elinden alınan yerine ikame ettiği bir kendinden ayrılmamış nesne veya nesneyle ilişkisi vardır. Sadizmin amacı kaygı yaratmaktır. Sadist kendi arzusunu ötekine karşı korur. Kendisine doyum veren nesnelerin elinden alınmasına istemez. Mazoşizmde kişi, kendisini öteki uğruna feda ederek ötekini kaygılandırmayı amaçlar. Mazoşistin çektiği acı sadece sınırın koyulduğunun göstergesidir. Mazoşist bir başkasına yasayı koydururken sadist kendisi koyar. Gündelik yaşamda nevrotik, psikotik ve sapkın, arzu nesnesini farklı konumlandırır ve bunlara karşı farklı mesafeler alır:

Nevrotiklerin ya/veya mantığına, sapkınların ikisi de mantığına, psikotiklerinse ne o/ ne de bu mantığına göre iş gördükleri ileri sürülebilir... İkisi de mantığını izleyen sapkının (A hem B hem de B olmayan olabilir) farklı faillerin çelişkili iddialarının yerini saptamasına gerek yoktur ve sapkın kişi bir hayli bilinçli biçimde hem kendisinin hem de başkalarının kadın ve erkek taraflarını onaylayabilir (Fink Psikanalitik Tekniğin Temelleri, Klinisyenler için Lacancı bir Yaklaşım 166).

Nevrotik arzu, nesnelere karşı ya... ya da seçeneklerini kullanır. Birini tercih ederken diğer seçeneğin arzusunu bastırır. Psikotik ne... ne de ilkesini

kullanarak arzu nesnesine olan yönelimleri reddeder. Sapkın ise hem.... hem de ilkesiyle hareket eder. Örneğin *Cennet Hanım* romanında Hafide'nin arzusu nevrotik kurulsaydı ya eşi Sadun'u tercih edecekti ya da sevgilisi Bülent'i. Hangisini tercih ederse diğerinin arzusunu bastıracaktı. Hafide'nin arzusu psikotik şekilde konumlanmamış, şayet böyle konumlandırılmış olsaydı ne eşi Sadun ne de sevgilisi Bülent'i tercih edecekti. Hafide sapkındır, çünkü eşi Sadun'un kır saçlarını okşamayı düşünürken aynı zamanda sevgilisi Bülent'in kolları arasında hırpalanmak arzusunu yürürlüğe koymayı düşlemektedir. Bu noktada Hafide'nin/sapkının bu tür yönelimleri aslında kendi bilişsel seçimi değildir. Çünkü Freudcu "anlamdaki bilinçdışı toplumdaki ilişkiler tarafından yeniden üretilir ve sürdürülür" dolayısıyla kişideki "bastırma tek bir insanın kontrolü ya da idrakinin ötesinde olan güçlerin sonucunda vücut" bulurken özgür veya kendi kendini kontrol eden bireyin bir yanılısama olduğu sonucunu ortaya çıkar (Drucker 37).

Neden Görülmüyorlar?

Başlangıcından 1940'lı yıllara kadar Türk romanında en önemli temalardan biri Batılılaşma olur. Yazarların romanlarında Batılılaşma temasını baskın olarak işlemeleri roman üzerine incelemeler yapanları da olumsuz yönden etkiler. Bu olumsuzluklardan biri Batılılaşmayı tema olarak işlemeyen romanların gözden kaçırılması diğeri ise Batılılaşmanın dış yaşam nesnelere ve şekillerinde olan yüzeysel görünümünün öne çıkarak ruhsal/psişik dünyaları derinden etkilenip etkilenmediğinin es geçilmesidir. İlk olarak 1927'de yayımlanan Mecdi Sadreddin'in tek romanı *Cennet Hanım* da Batılılaşmanın tema olarak baskın işlendiği yıllarda yayımlandığından gerek romancılar gerekse romanlar üzerine inceleme yapanların köşede bıraktığı ve görmezden geldiği romanlar arasında yer alır. *Cennet Hanım* romanının diğer romanlardan ayıran sadece Batılılaşmadan uzak duruşu değil, sapkın yönelimlere temasında yer açmasıdır.

***Cennet Hanım* Romanında Sapkınlığın Fenomenleri**

Romanın girişinde başkarakter olan *Cennet Hanım* gerek eğitim ve kültür yönüyle gerekse dış görünüşüyle ötekinin arzu bakışlarını üzerine çekecek tarzda çizilir. Ama kendisi gizemli konumu ve görünüşünü de korumaya devam ederek kendisine dair ötekine işaret, ibare ve göstergeler pek de sunmaz. Kurmuş olduğu halelerle/auralarıyla ötekini meşgul eder. Arkasından gidilecek bir aura/hale yaratır. Bu haleler *Cennet Hanım*'i ötekinin bakışının nesnesi yapar. Onunla ilgili dış dünyaya yansıyan en önemli gösterge çantasının üstündeki C harfidir. İstanbul ailelerinden ileri gelenlerin içinde yer alan *Cennet Hanım*, Paris Ticaret Mekteb-i Âlisinden diplomasını alan Feridun Bey ile evlenir. Paris yaşamı genellikle okulda geçen Feridun evlendikten sonra dışarıdaki yaşama açılır.

Beyoğlu'nun cazip mekânlarında eğlence hayatının üç esası olan kumar, içki, kadın, onun bütün yaşamını işgal eder. Doğan oğlundan bile haberdar olmaz. Bu nedenle büyükbabası torununa, Nevzad Bülent ismini verir. Nihayetinde Feridun Bey ile Cennet Hanım evliliği sona erer. Babasının serveti kendine iyi bir hayat sağladığından Cennet Hanım çocuğunu Avrupa'da büyütüp okutmayı düşünür.

Romanın bir sonraki bölümünde Cennet Hanım'ın Avrupa'daki yaşamı aktarılır. Viyana'ya geçen Cennet Hanım, babası ve halasına mektuplar gönderir. Bu bölümlerde olaylar mektuplardan verilir. Özellikle de halasıyla her derdini ve kararını paylaşan Cennet Hanım, bu mektuplardan birinde Sait Paşa'nın oğlu Sadun Bey'in kendisiyle ilgilendiğini, kendisine evlenmek istediğini beyan ettiğini ancak kendisinin bu teklifi geri çevirdiğini nedenleriyle aktarır.

Sadun Bey, dedim. Siz senelerinizi eğlence ve neşe içinde geçirmiş bir gençsiniz. Ben ise ıztırâbı tatmış, hicrân görmüş bir kadını. Bundan sonra kendimde bir ikinci izdivaç tecrübesi için cesaret göremiyorum. Siz genç ve açık söylemek lâzım gelirse cidden hassas ve zarif bir adamsınız. Sizi her kadın beğenir, her kadın sever. On sene sonra belki de hayat arkadaşlığımız sizi sıkacaktır. Benden bıkmış olacaksınız. Yavaş yavaş uzaklaşmaya başlayacaksınız. Ve ben o zaman gençliğimi, tarâvetimi kaybetmiş olacağım. O vakit bu ikinci darbe o kadar şedit olacak ki... (Mecdi Sadreddin 30-31).

Hiç kuşkusuz bu ifadelerinde Cennet Hanım'ın deneyimlerinden kaynaklanan ruhsallık alanının geliştiği her deneyimde acılarla birlikte ötekilerle yeni ilişkiler kurmak zorunda kaldığı bunun da onu yorduğu görülür. Onun yaşamının ortalarında denilecek bir yaşta hayatı gittikçe berraklaştırdığı ve sadece çocuğunu iyi yetiştirmek gibi bir ödevi kendine amaç edindiği açıkça söylenebilir. Böylesine bir ödev anlayışı onu değer ve anlam dünyasının boğuculuğundan kurtarır gibidir.

Cennet Hanım'daki ruhsallığın bu inşasına rağmen Sadun Bey ise henüz ruhsallığını kuracak olan deneyimleri yaşamamış, sınırlarını ve ilişkilerini belirleyecek bir tavra sahip olamamıştır. Bunun nedeni ise Sadun Bey'in yaşamın gerektirdiklerinden kaçışıdır. Örneğin Hafide ile evli olmasına rağmen Cennet Hanım'a da evlilik teklif etmiş, varoluş problemleri yerine yeni ve geçici şeyler koymaya başlamıştır. Hâl bu şekilde gelişince de Sadun Bey her daim kendini meşgul etmeye çalışmıştır. Bunun nedeni ise Sadun Bey'in yaşamın hiçbir alanında uzun süreli bir haz ve keyfi elde edemeyip arzuya geçememesi, sürekli kıskaçta dönen dürtü alanında kalmasıdır. Sadun Bey'i artık yaşamda meşru olan hiçbir şey uyaramaz, heyecanlandıramaz, libidinalize edemez. Sadun Bey, yaşamında yeni duyuların ortaya çıkması için sapkının hem... hem de stratejisini uygulamaya koyar. Bu stratejide hem Hafide ile evlidir hem de Cennet Hanım'la yeni bir ilişkiye yelken açmaya çalışmaktadır.

Cennet Hanım, Sadun Bey'in bu sapkın yöneliminden habersizdir. Onu reddetmesinin nedeni ise ondan his ve düşünce bakımından farklı olması,

bunların yaşanmışlık ve deneyimden kaynaklandığını düşünmesi, bunu psikik/ ruhsal yönden duymasdır. Cennet Hanım'ın, Sadun Bey'le hayatın heyecanı, keyfi ve arzusunu yaşayamayacağı kaygısında ve bir yetersizlik hissi içinde olduğu da rahatlıkla söylenebilir. Bu yetersizlik hissi Sadun Bey'in kendini terk edeceği korkusunu ortaya çıkardığından kendini böylesi bir ilişkiden uzaklaştırır. Böylece kendini ve Sadun Bey'i nihayeti belirsiz bir maceradan korumak ister. Sadun Bey, ise onun tüm bu derin içgörülerini anlamaktan uzak, sadece yaşamda kendini uyaracak, libidinalize edecek arzu nesnelere ararken onun kendini mutluluktan mahrum bıraktığını, bunu, yaşamında bir eksiklik olarak algılayacağını ve hayatına bu eksikliğin ıstırabı ve arzusunu duymak için devam edeceğini dile getirir.

Cennet Hanım Viyana'da yaklaşık on beş yıl kalır. Bu süre zarfında oğlu Bülent eğitimini tamamlar. Darülfünunda kimyager olmak için çok çaba gösterir. Çok geçmeden çok çalışmanın zararını görür. Zayıf bünyesi bu çalışmaya dayanamaz. Doktorlar Cennet Hanım'a oğlunu tedavi için sanatoryuma götürmesini isterler. Cennet Hanım, oğlunutedavi için Davos'a götürür. Burada kendine evlenme teklif eden Sadun Bey'in eşi Hafide'yle tanışır. Hafide ile Sadun Bey evlilikten önce birbirlerini tanımamış yakınlarının tavsiyesi üzerine evlenmişlerdir. Evliliğin ilerleyen yıllarında Sadun Bey, Hafide'yi arzulanan değil de sevilecek ideal bir kadın konuma yükselterek ona karşı arzusunu ortadan kaldırır:

Sadun Bey Hafide'ye karşı ilk günlerde duyduğu muhabbetin devam etmediğini görmüştü. Zevcesinde takdîr ettiği cihetler yok değildi. Bilhassa fevkalâde hassas ve edebiyata meraklı olması, iyi piyano bilmesi Hafide'nin belli başlı meziyetlerini teşkîl ediyordu. Sadun, Hafide'yi sevmişti. Bir kardeş gibi sevmişti. Onun faziletlerine, asil ruhuna, temiz kalbine hürmet ederek sevmişti. Fakat bir zevce gibi, asla! (Mecdi Sadreddin35-36).

Sadun Bey için Hafide artık arzulanan kadın değil sevilen kadın konumundadır. Onun arzuladığı kadın ise Cennet Hanım'dır. Çünkü bir erkek olarak Sadun Bey, Freud'un dikkat çektiği gibi "sevdiğinde arzu duymaz, arzu duyduğunda ise sevemez" (Fink Lacan'da Aşk 57).Bu nedenle sapkın/ Sadun Bey, stratejisini yürürlüğe koyarak yeni doyum yolları ve duyular aramaya başlar. Pek tabii ki Cennet Hanım'ın reddedişi Sadun Bey'in ona yönelen arzusunu nihayete erdirmek yerine gittikçe depreştirirken hastalığın pençesinde kıvrılan eşi Hafide'ye karşı ise arzu ve sevginin yerini acıma alır. Arzunun diyalektiğine göre Sadun'da bilişsel bu görünüme karşı bilinçdışı olarak onun Cennet Hanım'a olan arzusunun temelinde hasta olan eşine karşı acıması vardır. Çünkü "arzunun yapısal koşulu mâni veya yasaktır" (Fink Lacan'da Aşk 70). Dolayısıyla Hafide'nin vefat etmesi halinde Sadun'un Cennet Hanım'a yönelik arzusu ortadan kalkacaktır. Fakat roman boyunca Hafide yaşadığı için Sadun Bey'de Cennet Hanım'a karşı arzu hep canlı kalır. Sadun Bey, iki aylık iznini Davos'ta eşinin yanına geçirirken Cennet Hanım'a

karşı yönelimlerini açmakta tereddüt etmez. Bu davranışıyla da Sadun Bey, ya....ya da stratejisini geliştiren nevrotik kişilik kurulumundan ayrılır. Şayet nevrotik kurulumda olsaydı ya eşi Hafide'yi ya da Cennet Hanım'dan birini seçecek diğerinin arzusunu bilinçdışına bastıracaktı. Fakat sapkın yönelimde olduğundan Hafide'nin yanında bulunur, Cennet Hanım'a duygularını açarken suçluluk duymaz.

Sadun Bey, eşi Hafide ile sevdiği Cennet Hanım arasındaki salınımla duygulanım ve tatminini sapkın bir stratejiyle karşılamaya çalışırken Davos'ta tedavi olan Cennet Hanım'ın oğlu Bülent ile Hafide arasında da duygusal bir ilişki başlar. Annesi/Cennet Hanım'ı seven birinin/Sadun Bey'in eşine/Hafide'ye olan bu duygusal eğilimiyle Bülent ensest yaşağını ihlal etme yolunda sapkın bir yönelime adım atar. Bu noktada Bülent'in Babanın Adları'ndan biri olan ensest yaşağını inkâr ettiği, görmezden geldiği görülür. Bunun nedeni ise hem babası Feridun Bey'den ayrı yetişmesi hem de yasa ve yasayı içselleştirememesi dolayısıyla Odipal süreci başarıyla atlatamamasına bağlanabilir. Böylesine bir yetişme tarzı Bülent'in roman boyunca hep kendini tüketen sapkın ilişkilere açılmasına neden olur.

Davos'taki doktorlar Bülent'tin yaşamı için ümidi keserse de, o, Hafide'yi tanıdıktan sonra bu yeni arzu nesnesiyle yaşama dört elle sarılır. Hafide de yavaş yavaş Bülent'e olan yönelimle, sapkın bir strateji izleyerek arzularını tatmine çalışır. Hem... hem de stratejisine uygun bir şekilde kendi kültüründeki gelenekten kabul edilmiş normalliğin meşru saymayacağı davranışlar sergiler. Sadun Bey ile evliken aynı zamanda Bülent'e karşı cinsel yönelimli duygusal bir bağ geliştirir ve bunu davranışlarına döker:

Bu şirin kadın, bugüne kadar kendisinde mevcut câzibeden haberdar değildi. Aynada parlayan beyaz dişlerini, uzun kirpiklerinin gölgesini, olgun bir meyve hissini veren muntazam dudaklarını şimdi kendi de beğeniyordu. Hafide, Bülent'e karşı isim vermediği veya vermek istemediği garip bir his duyuyordu (Mecdi Sadreddin 39).

Hafide'nin davranışlarında görülen böylesine bir değerliliğini kazanma çabası, hastalığına karşı bir iyileşme arzusunun gösterenleridir. O, ilk kez kendinin de bir öteki tarafından arzulanabileceğini görür, güzelliğinin, bedeninin farkına varır. Adeta kendi bedenini öteki üzerinden, onun değerliliği vasıtasıyla algılar. Hafide'nin Bülent'e karşı adlandıramadığı his ise kendinin de bir türlü anlamlandıramadığı bir duyumdur. Hafide'nin Bülent'e karşı hislerine isim vermemesinin nedeni hem duyularını tam olarak belirleyememesi hem de bu duyumu adlandırmakla arzusunun önünün kesilmesi ihtimalidir. Dolayısıyla, imalı söz ve hareketler aşkı alevlendirirken aşkın adının konulması ise hem aşkın alevini söndürebilir hem de mevcut ilişkileri de içinden çıkılmaz bir hale getirebilir. Bunlar görülen bilişsel nedenlerdir. Hissedilen duygunun aşk olduğunun tanımlanmak istenmemesinin bilinçdışı nedeni ise Hafide'nin evli

oluşu dolayısıyla yasak aşkının ortaya çıkarılma tehlikesidir. Bülent'le arasındaki ilişkiyi aşk olarak isimlendirmek, hem kendi hem de büyük öteki olan toplumsal yapı nazarında yasak bir aşkı/hissi yaşadığını ortaya koyduğundan Hafide'yi suçlu kılacaktır. Bu noktada toplumsal yapı tarafından fark edilmeyen ilişkiler kendi kültüründeki gelenekten kabul edilmiş normalliğin dışında yasak olsa bile, bu ilişkiler kişiyi suçluluğa itmeyip, travma oluşturmadığı son yıllardaki araştırmalarla ortaya konulmuştur. Romanda Bülent, yanlışlıkla Hafide'nin şiiir defteri yerine hatıra defterini okumaya başlar, defterin neredeyse her sayfasında kendinden söz edildiğini anlar. Adeta kahramanı kendi olduğu bir romanı okuduğu izlenimi edinir. Her sayfasını okumayı doğru bulmadığından defterden Davos'tan öncesi tarihlerin altındaki bölümleri geçer. Bunun nedeni sevdiği hakkında hem hazmedemeyeceği bir geçmişle karşı karşıya kalma hem de Hafide'ye yönelik ideal imgesinin yıkılma ihtimalinin kaygısıdır. Bülent, defteri Hafide'ye iade ederken, onun, kendisi hakkındaki hislerini öğrendiği için utanç içindedir. Hafide ise hem Bülent'e karşı hisleri ortaya çıktığı hem de psişik dünyasının çıplak bir şekilde simgesel alana kaydedildiği düşüncesiyle utanarak Bülent'in yanından ayrılır. Bülent bu duruma müdahale ederken toplumu ve kişiyi kuran kendi kültüründeki geleneğin kabul ettiği normalliğin sınırlarını sapkın davranışlarıyla ihlal eder: "Beş dakika sonra odaya giderek, Hafide'ye doğru ilerleyen; onun asil başını yataktan kaldırarak göğsüne dayayan, onu tesellî etmeye çalışan, parmaklarıyla saçlarını okşayarak düzelteren kimdi bilir misiniz? Bülent. Artık gizlenecek bir şey kalmamıştı. Bir tesadüf Hafide'nin hislerini Bülent'e öğretmişti" (Mecdi Sadreddin 41).

Bülent'in Hafide'ye olan duygularını açmayı saygısızlık olarak düşünüp bundan kaçınması görünürde olan bilişsel nedendir. Bu hislerin muhatabına açılmamasının bilinçdışı nedeni ise Bülent'in âşık olduğu Hafide'nin, annesi Cennet Hanım'ın aşığı olan ve ona evlilik teklifi götüreren Sadun'un eşi olması dolayısıyla duyduğu suçluluktur. Bu suçluluğun nedeni ise sapkın bir stratejisiyle Bülent'in kültüründeki gelenekten kabul edilmiş normalliği ihlaline yeltenmesidir. Hafide ile Bülent arasında bütün bu ilişkiler yaşanırken Cennet Hanım ise oğlu ile kendisine evlilik teklif eden Sadun Bey'in eşi Hafide arasındaki bağlılığı ilk başlarda hastane arkadaşlığı olarak yorumlar. Cennet Hanım'ın bu düşüncesi Hafide'yi oğlunun yatağına uzandığını görünce değişir. Bülent yatağın kenarında Hafide'yle sohbet etmektedir. Cennet Hanım, şahit olduklarını onaylamamakla beraber tanık olduklarına tepki vermez. İlerleyen günlerde Hafide'nin Cennet Hanım'ı bir kız kardeş gibi sevmeye, algılamaya başladığı görülür. Bir buçuk yılın ardından doktorlar, Bülent'in sağlığında düzelme gördüklerinden İstanbul'da da tedavinin devam edebileceğine karar vererek oraya gitmesine izin verirler. Bu karar karşısında Bülent tercih noktasında tam bir çıkmaz içindedir. Bir tarafta Hafide'yi bırakıp gitmek istemez, diğer tarafta ise bunu yapmaması halinde onun iyileşmediğini, sağlık durumunun daha da kötüye gittiğine yakından tanık olacağını düşünür:

Hafide'nin sıhhati ile alâkadar olan Bülent bu ayrılığı çok muvâfık ve lüzumlu görüyordu. Bülent orada kaldıkça Hafide'nin öksürüğü fazlalaşıyor, ateşi yükseliyordu. Onun içindir ki Hafide'nin hastalığının şiddetlenmesinde yegâne âmil olduğunu düşündükçe azap duyuyordu. Oradan uzaklaşıp gitmek, sevdiği kadının hayatı için hayırlı bir hareket olacaktı (Mecdi Sadreddin 42-43).

Bülent'in yakın olduğu zamanlarda Hafide'nin öksürüğünün artması ve ateşinin yükselmesini sadece aşk duyumu karşısındaki ben/ego enerjisini öteki'ne/Bülent'e göndermesi sonucu gündelik yaşamın zorluklarıyla başa çıkamaması gibi görünümün ötesi bir sonuca bağlanmamalıdır. Hafide'nin öksürüğünün artması ve ateşinin yükselmesi gibi bedeni semptomları, aslında evli olduğu eşi Sadun Bey'in, aşığı olduğu Bülent'in annesi Cennet'e evlilik teklif etmesi üzerinden kurulan ensest yasağını zorlamasından dolayı suçluluk kaynaklıdır. Aslında öksürüğün artması ve ateşin yükselmesi Hafide'ye, bedeninin,ensest yasağını ihlale yaklaştığını hatırlatır. Bu noktada ensest yasağının zorlanması karşısında Hafide'nin zihni susarken, bedeni kayıt tutmuş ve semptomlarıyla buna karşı çıkmıştır. Bu noktada Hafide kendini tüketecek ve dağıtacak olan Lacan'ın kavramlaştırdığı Gerçek'in semptomlarıyla karşı karşıya gelmiştir.

Hafide'nin beden kaynaklı semptomları olan öksürük ve yüksek ateş sadece ensest yasağının zorlandığını göstermekle kalmaz bilinçdışı bir suçluluğun yaşandığını da ortaya koyar. Bu durum her ne kadar olumsuz görünürse de aynı zamanda bilinçdışı suçluluk nedeniyle Hafide'nin kendine zarar vermesinin önüne geçer. Bilinçdışı olarak görünüme gelen gerek bedeninin semptomları gerekse suçluluk duyumu Hafide'nin ruhsallığının donuklaşmasının önüne geçerek psişik dünyada akışkanlığını sağlar.

Hafide ise tüm bu semptomların ve duyularının bilinçdışı nedenlerinden habersiz Bülent'in gideceğini öğrenince birlikte zaman geçirdikleri odaya kapanır, ağlar. Gerek bedeni üzerinden onun sınırlarını aşma çabası olarak saçlarını yolması, gerekse bedeni/deriyi yırtarcasına ortaya çıkardığı ağlama sesleri Hafide'nin Gerçek'ine ait fenomenlerdir. Bu gerçeklik içinde Hafide, Bülent'ten ayrılınca ilk başlarda yaşamak için bir anlam göremez ardından adeta kaybını içselleştirmek için yas sürecini tamamlamak amacıyla sanatoryumdan kaçıp uzaklara, dağlara, ormanlara gitmeyi düşünür. Böylesine karamsarlık ve yas içinde onu yaşama bağlayan ince bir bağ ise tekrar İstanbul'a dönme ihtimalidir:

İyileşip İstanbul'a dönmek, Küçük Moda'nın gecelerine, parlak mehtâbına kavuşmak, kocası Sadun'un kır saçlarını karıştırmak, Cennet Hanım'ın müşfik kucağına sokulmak, Bülent'in kolları arasında hırpalanmak, ölümden daha güzel, çok daha mûnisti. Ölmek istemedi. Yaşamaya karar vererek, hayata daha çok bağlandı (Mecdi Sadreddin 44).

Hafide'nin geleceğe yönelik bu arzuları içinde sapkının stratejisi görmek mümkündür. Aynı zaman dilimine denk gelen eşi Sadun'un saçlarını karıştırmak arzusuyla âşığı Bülent'in kollarında hırpalanmak düşlemi sapkının hem...

hem de anlayışını hatırlatır. Evli olmalarına rağmen Sadun ve Hafide'nin birlikteliğinde aşk ve sevgi değil daha çok bir koruyucu olarak konumlanan Sadun ve bu koruyucuya sığınan Hafide'nin yönelimleri görülür. İşte böylesine derinden işleyen sapkın eylemin paravanı ise onların evliliğidir. O, sapkın yasak arzusuna rağmen Sadun'la evliliği sürdürmeye devam eder. Hafide'nin, Sadun'un kır saçlarını karıştırma arzusu bir koruyucuya yönelimini, Cennet Hanım'ın şefkatli kucağına sığınması güvenli bir alana duyduğu ihtiyacı, Bülent'in kollarında hırpalanmak isteği ise bir tutku haline getirdiği arzusunu gösterir. O, eşi Sadun'a merhamet duyar, Cennet Hanım'ı güvenli görür, Bülent'i ise arzular. Hafide'nin Bülent'e olan arzusu normal bir arzu değil, içinde yer yer hırpalanmak göstereniyle verildiği gibi mazoşist eğilimler taşıyan bir arzudur. Burada hırpalanmak göstereninde aslında acıdan bir keyif devşirme söz konusudur. Bu nedenle böylesi bir duygulanım Jouissance alanına girer. Aslında burada sapkınlıkta görülen, acıdan keyif alma söz konusudur. Çünkü Hafide'nin evliliği derin ve sarsıcı aşkla başlamadığı gibi, evliliğinde de tutkular yoktur. Donuk ve dingin bir evlilik yaşamı Hafide'ye gerekli uyarımı yapamaz, onu libidinalize edemez, ona canlılık getiremez. Bu nedenle Hafide yaşamdaki arzuların alanında doyumunu aramaz, daha çok müstehcen keyif alanı olan bir sapkınlık stratejisiyle acıdan tatmin aramaya başlar. Hafide burada sapkın bir stratejiyle evliliğin de arzu alanı olabileceği, hatta evlilikte de doyumun karşılanabileceğine dair Babanın Adları olan yasayı inkâr çabası içindedir. Onun, Bülent'in kollarının arasında hırpalanma arzusu sadece acıdan keyif alma gibi bir duruma indirgenmemelidir. Hafide, evliliğinde duyumsamadığı, arzu ve tutkuyu hırpalanmakla hissedebileceğini düşünür. Hırpalanma durumunda aktarılan şiddet adeta ona arzulandığını, birinin de ona karşı bir tutkuya sahip olduğunu gösterecektir. Çünkü arzu ve tutkunun gösteriminde biraz da şiddet vardır. Bu şiddet başta arzu nesnesinin benzerleri arasında ayrılması ve diğerlerinin göz ardı edilmesi durumuna dayalı seçimde de kendini gösterir. Kişi, arzu nesnesine yöneldiği vakit onu bedenine katmak, onunla bir olmak ister. Bu çabada bile karşıdakine/arzu nesnesine, yönelik bir şiddet içeriği hissedilir.

Romanın üçüncü bölümünde Cennet Hanım'ın eski eşi Feridun Bey'in yaşamı aktarılır. Mal varlığını eğlence âleminde yiyip bitiren Feridun Bey, bu âlemlerinin müsrif ve serseri ruhlu arkadaşı Şadi'nin evine sığınır. Zengin bir kadınla evlenen Şadi'nin eline fazla para geçmesine müsaade edilmez. Bu nedenle eğlence hayatına alışmış biri için hayatı oldukça sıkıcıdır. İçinde buldukları duruma Şadi sabredip sessiz kalırken Feridun ise yaşamının artık kendi için bir azap olduğunu âdî bir hareket olduğundan intihar etmeyeceğini sadece gayesiz, amaçsız, yaşamış olmak için yaşayacağını sık sık ifade eder. Feridun Bey,değer verdiği her şeyi kaybetmiş olduğundan kendisini yaşama bağlayan bir arzu nesnesinden yoksundur. Bu nedenle intihara karar verir, fakat adi bir eylem olduğunu düşünüp vazgeçer. Bu noktada onu yaşama bağlayan toplum içindeki yeri, özneler arası değer ve anlamıdır. Bu hafif bir

varoluş haricinde Feridun Bey artık amaçsız ve arzusuz hayatını devam ettirmeye çalışır. Bu ise bir insan açısından amacın, değer ve anlamların en alt düzeye inmesidir. Hem maddi hem de değer ve anlamları kaybeden Feridun Bey aslında saf yaşam alanına adımını atmıştır. Bu saf yaşam alanı romanda yaşamak olmak için yaşamak ifadesiyle verilir. Bu ifadede herhangi bir amaç yoktur, yaşamın kendisi, yaşamak için varolur. Kant'ın 'amaçsız amaçlılık' ilkesine uygun olan 'yaşamak için yaşamak' içerikten yoksun bir biçimselliğe vurgu yaptığından artı-keyif üretecek konumdadır (Zizek Kırılğan Temas 97).

Feridun'un mevcut halinden şikâyetinin üzerine dostu Bekir Bey, bu konuda üzülmemesi gerektiğini, vaziyeti hazırlayan bizzat kendisi olduğunu, bu gerçeği artık kabullenmesini ister. Burada Feridun kötü, olumsuz düşüncelerin kaynağının kendi olduğunu reddetme eğilimine girer. Bu noktada Feridun'un şikâyetlerinin kaynağı olan yanılısamayı kırmak için kötü nesnesini de içselleştirmesi gerekir. Fakat böylesi bir içselleştirme uzun ve zorlu bir süreçtir. İnsanın yaşamını kendisi belirlediği düşüncesi güçsüzlüğünün/ kastre edilmişliğinin reddi, tümgüçlülük yanılısamasının devam ettirilmesidir. Çünkü insanın gerek çocukluktan kurulumu gerekse bilinçdışına bastırdıkları, mevcut yaşanan anda toplumsal kimliğinden farklı davranışlar sergilemesinin neden olur. Bu noktada kendinin hâkimi ol(a)mayan bölünmüş özne, simgesel/ kültürel kimliğiyle uyuşmayan davranışlar geliştirebilir. İnsan "gösterenlerin oluşturduğu sonsuz zincir boyunca, kendisini yönlendiren arzularıyla toplumsal konumunun sabit gösterileniyle 'hayali' bir birliği amaçlayan çabaları arasında çözümlenemeyen bir bölünmüşlük" yaşar (Eagleton William Shakespeare 22). Bu bölünmüşlükten dolayı özne, felsefenin öznesi gibi hiçbir zaman kendinin hâkimi ve şeffaf değildir. Psikanaliz ise öznenin bilinç-bilinçdışı, doğa-kültür, beden-zihin arasında çatışma içinde varlığını sürdürmeye çalıştığını iddia eder. Romanın bir sonraki bölümünde aşkları ve hastalığıyla Bülent öne çıkarılır. İstanbul'a gelen Bülent, kısa sürede eğlencelerin müdavimi olur. Bekâr ve genç olmasına karşın bu tür âlemlerde evli kadınlarla yakından ilgilenir, genç kızlar ona göre fazla çocukça davranırlar. "Evli kadınların ise bakışlarından başka bir mânâ, dudaklarında ihtiras ifâde eden bir tebessüm ve nihâyet konuşmalarında ılık ve câzip bir kuvvet" görür (Mecdi Sadreddin 64).

Bülent'in sapkın bir stratejiyi hatırlatan yönelimle kızlardan ziyade aşk ve sevgiyi evli kadınlarda aramasının birçok bilinçdışı nedeni vardır. Bu nedenlerin birincisi; Bülent'i annesinin boğucu arzusundan uzaklaştıracak baba(sı)nın araya gir(e)memesi sonucu iyi bir eğitim alan ve çeşitli acı deneyimlerle vaktinden evvel olgunlaşan annesi Cennet Hanım'ın, Bülent'in algısında ideal kadın tipi konumuna yükselmesidir. Bu noktada Bülent kendine, kendini sorgulayacak simgesel bir figür olacak eş aramıyor, narsisizmi ve tekbencilliğini destekleyecek bir anne arıyordu. Bu arayışın bir diğer göstergesi ise kadınlarla yaşadığı üç ilişki de Bülent'in hep edilgen kalması, ilişkiyi yönlendirecek herhangi

bir harekete yeltenmemesidir. Bülent'in aşk ilişkisinde evli kadınları tercih etmesinin bir diğer nedeni; imkânsız aşkaolan yönelimidir. Bu imkânsız aşk tercihi evli kadınlara yönelik olduğundan, Bülent aslında bu kadınlarla ilişkisini sürdürmek veya evlilik gibi bir nihayete götürmek istiyor değildir. Evli kadınlar tarafından arzulanmak, değerliliğinin kabul edilmesini istemektedir. Bülent'in burada istediği aslında arzu nesnesi/kadınlar değildir, kadınların arzu(su)nun arzusudur. Bülent'in aşkta evli kadınları tercih etmesinin üçüncü nedeni artı(k) keyfe ulaşmaktır. Bu noktada evlilik, Bülent ile kadınlar arasında kavuşmaya bir engel olarak konumlandığından ortaya çıkacak artı(k) keyif daha fazla doyuma sebep olur. Bülent, kadına ulaşmak için evlilik engeline takıldıkça hem yöneldiği nesneyi daha çok arzular hem de engeli aşmaya çalıştıkça artı(k) keyif elde eder.

Aşk ilişkisinde evli kadınlar tarafından tercih edilmesi Bülent'in değerliliğini, kendine daha fazla ispatlar. Çünkü evli kadınlar Bülent'i tercih ettiklerinde, kendi aşkları karşısında bekâr kadınlara oranla feda ettikleri daha değerli ve fazladır. Onların bu fedakârlıkları aslında Bülent için neyi göze aldıklarının birer göstergesidir. Bülent bilinçdışı olarak kendisi için evli bir kadının büyük bir fedakârlık yapıp yapamayacağını bilmek istemektedir. Çünkü Bülent için evli bir kadının fedakârlığının büyüklüğü kendi değerliliğinin göstergesidir.

Nihayetinde de bekâr bir kadın gibi evli bir kadının da kendine teslim olması Bülent'e yetmeyecektir. Aksine, Bülent için, kendine teslim olma ediminin uzun soluklu bir düşünmenin ardından bilinçli bir tercihle yapılmalıdır. Evli kadınlar "bir adım attığında, bu adımla ne yaptığının ve ediminin sonuçlarının neler olabileceğinin açıkça farkında olmalıdır", çünkü Bülent bu kadınları "özne olarak istemektedir" (Zupancic 129). Bülent'in evli kadınlara âşık olmasının son nedeni ise bu kadınların eşleri üzerinden ya bir baba arayışı ya da hemcinsine olan yönelimi de ihtimal dâhilindedir. Bu noktada Bülent, bir sapkının stratejisini sergilemekte evli kadınları bir paravan olarak kullanmakta, asıl hedefine ise evli kadınların eşlerini koymaktadır.

Romanda verildiği gibi Bülent'in evli kadınlara olan yöneliminin bilişsel nedeni, bu kadınlarda ona farklı görünen başka bir mana, tebessüm ve konuşmalardaki kuvvet olurken aslında bütün bunların Bülent'e cazip görünmesinin bilinçdışı nedenleri ise yukarıda ihtimal dâhilinde sayılanlardır. Bu noktada Bülent'in evli kadınlarda gördüğü cezbedici yönler, bilinçdışı arzusunun bilince yansıyan sonuçlarıdır.

Evli kadınlarla hoşça geçirilen vakitler Bülent'e, Davos'ta kalan Hafide'sini yavaş yavaş unutturur. Romanda geçen Hafide'sini göstereni aslında Bülent'in yasak bir aşkı çoktan yaşamaya başladığının göstergesidir. Hafidesi göstereni, Bülent'in bir zamanlar yanından hiç ayrılmadığı Hafide'ye bağlılığının samimi olmadığını ortaya koyar.

Dayısı Rifat Bey, yazıhanesinde çeviri işlerinde yardımcı olması amacıyla

Bülent'i yanına alırken Bülent de Erenköy sosyetelerinin davetlerinde aranılan bir şahsiyeti konumuna yükselir. Bu davetlerin birinde Caddebostan'ın hoppa, maceradan maceraya atılan genç dulu Saliha ile tanışır. Bu kadın, eşi vefat ettikten sonra evlenmemiş, yalıda ihtiyar babası ile birlikte yaşamaktadır. Henüz yirmi sekiz yaşında olan bu genç dul kadının maceralarını o civarda duymayan kalmamıştır. Aşk ilişkilerinde tecrübeli olan Saliha, Bülent'i evine davet eder. Bülent, Saliha'nın evine giderken bu tür ziyaretlere alışkın olmadığını tavır ve davranışlarıyla ortaya koyar: "Yaşı yirmiyi geçtiği hâlde bu basit çapkınlık âleminde, henüz pek mübtedî olan Bülent, esrarengiz bir mabedin dehlizleri arasında imiş gibi haşyet duydu. Bahçedeki yolları kaplayan çakil taşlar üzerinden yürürken bacakları adeta titriyordu" (Mecdi Sadreddin 69-70). Anlatıcının bu ifadelerinde Bülent'in tereddütlerini Saliha'nın yaşam tarzını tecrübe etmediği ve böylesine bir yaşam şekline alışmadığı şeklinde yorumlamak mevcut durumu sadece görünüme dayanarak basite indirgemektir. Hâlbuki Bülent'in Saliha karşısındaki tereddütlerinin nedeni bilinçdışı yutulma kaygısını yaşamasıdır. Bu kaygının nedeni, arzu nesnesi olan Saliha'nın ona çok yakın oluşudur. Sigmund Freud "kaygının nedenlerinden birinin çocuğun annesinden ayrılması olduğunu savunurken, Lacan kaygıyı yaratanın tam da böyle bir ayrılığın eksikliği olduğunu öne sürer" (Evans 163). Bu noktada Bülent, Saliha'dan uzak durduğu, ondan ayrıldığı zamanlarda kaygıyı yaşamaz, yakın olduğunda yaşar. Bu durumun en önemli göstereni ise Saliha'ya gelişinde ve onun yanında yaşadıklarında tereddütler hissetmesidir. Bülent'in kaygısının bir başka nedeni ise ötekinin/Saliha'nın kendine yönelik arzusunun ne istediğini tahmin edememesi, kendinin Saliha için ne arzuladığını henüz çözemesidir. Çünkü kaygı;

Bir tehlikeyle değil arzuyla ilişkilidir. Buradaki arzu, tanımı gereği iki şeyi içeriyor: Ötekini ve özneyi. Özne bu arzuyla karşılaşmasında iki şekilde kaygı duyar: ilki, ötekinin arzusunda kendisinin ne olduğunu bilemediği zaman, yani ötekinin kendisi için olan arzusunu bilemediği zaman. İkincisi ise kendisinin öteki için olan arzusunu bilemediği zaman ya da arzusu yönünde gittiği zaman (Öğütçen 97-98).

Kaygı, özneyi/Bülent'i hem ötekinin hem de kendi arzusu hakkında uyarır. Ötekinin/Saliha'nın arzusu yutucu yoğunlukta özneye/Bülent'e yöneldiğinde kaygı ortaya çıkar. Bu nedenle özne/Bülent, ötekinden/Saliha'dan uzak durmaya gayret ederek yaşamın sınırlarını daraltır. Kendine karşı biraz çekingen davranan Bülent'i, Saliha, rahatlatmak için bir koltuğa oturturken Bülent, bu koltukta bile arzu nesnesinin yakınlığından dolayı kaygısı nedeniyle rahat değildir. Saliha, ise onun bu halini yutulma kaygısından ziyade sıkılganlığına yorar. Bülent'le diyalogunu kopararak sayıklar bir tonda soracağı her sorunun cevabını biliyor muşçasına kendi kendiyile konuşmaya başlar: "Sen bir kadına sâdik kalabilir misin? Yoksa bütün erkekler gibi, ekseri gençler gibi..." (Mecdi Sadreddin 70). Bu soruya karşılık Bülent ise hâlâ ötekinin/Saliha'nın kendine yönelik arzusunun ne istediğini "-Neyi? Suâlinizi tamamlamadınız ki..." (Mecdi Sadreddin 70) karşılığıyla tahmin edemediğini anlatmaya çalışır. Saliha bu

sözlere inanmadığını “başını arkaya götürerek bir kahkaha” atmasıyla ortaya koyar. Daha sonra ise adeta bir iç monologla Bülent nazarında erkeklerin kadına yönelimlerinin ardındaki bilinçdışı arzularının nedenlerini ara(la)r:

-Anlamamazlıktan geliyorsun, çapkın çocuk! Öğrenmek istiyorum: Acaba senin için de bir kadın, bir mektepli çocuk için coğrafya kitabındaki harita ile bir midir? O çocuk haritasını açar, şehirleri öğrenir, nehirleri ezberler, dağların tepelerin yerini bulur ve sonra haritayı iyice kavrayıp öğrendiğine kânî olunca sahifeyi çevirir. Sen de bir kadının vücudunu en ufak teferruatına kadar tedkik edip ezberledikten sonra onu değiştirmek ihtiyacını hisseder misin?” (Mecdi Sadreddin 71).

Bu ifadelerde, kadının tanınmamışlığı bilinmeyen bir harita, tanınması bu haritanın keşfi, terkedilmesi sayfayı çevirme metaforlarıyla ortaya konulur. Burada eğlence hayatının yaşanmışlığından gelen deneyimle Saliha, etrafında gördüğü erkekler gibi Bülent’in de bir kadına/arzu nesnesine ulaştıktan sonra onu terk edip etmeyeceğini merak eder. Bu noktada erkeklerin/ötekinin kendine/kadınlara yönelik arzusunun ne olduğunu tahmine çalışır. Çünkü Saliha, karşılaştığı erkeklerin hep bu şekilde davrandığını görmüştür. Bu nedenle bütün erkeklerin kadınlarla ilişkilerinin benzer bir şekilde başlayıp, gelişerek nihayete erdiğini düşünür. Saliha’nın bahsettiği bu tarz erkekler kadınları/arzu nesnelerini ele geçirdikleri/fethettikleri andan itibaren onlardan uzaklaşırlar. Bu tür erkekler aslında bir metafor olarak aşkın/arzunun yerine dürtüyle hareket ederler. Eylemin tekrarına dayalı zevkin kıskacına yakalanmışlardır. Dürtüyü bir nesnesi üzerinde uzatarak aşkı/arzuyu elde etmezler. Nesne üzerinden sadece arzunun arzusunu arzularlar. Sevilmekten ziyade arzulandığını hissetmek isterler. Sürekli arzunun peşinde koşarlar. Kadınların arzularına doyamazlar (Engler ve Rensin 34).

Romanda Bülent, Saliha’nın bu naif sorularını tecrübeli kadınla görüşmenin zor olduğuna dair bir iç monologla düşünür, fakat bunu ifadeye dökemez. Yöneltiltiği sorularla Bülent’in mahcup olduğunu gören Saliha, bu kez de ötekinin/Bülent’in, kendi hakkındaki hislerini ve düşüncelerini merak ederek kendini, ötekinde(n) izlemeye çalışır. Bülent’i/ötekini önemser. Bunun bir göstergesi de Saliha’nın artık iç monoloğu bırakıp Bülent’le diyaloga geçmesidir:

Saliha: -Anlat Bülent! Diyordu. Beni ilk gördüğün zamanki hislerini anlat. Beni beğendin mi?

-Bu hisler bilmem kelimelerle ifade olunabilir mi? Bunun için ya edip ya şair olmalı.

-Bırak şu şairleri bir tarafa, onlar kafiye ve veznin içinde bunalmış zavallılar. Bize yalnız zarif bir ifade, basit bir ahenk lâzım değil. Benim için de beğendiğim bir genç, şiiirden başka bir şey değildir. Sanat... Aman yarabbi. Bu ilahi ve sonsuz mevzuu dar bir çerçeveye içine sığdırmak isteyenler var. Sonra manidar bir tebessümle:

-Sanat... En büyük sanatkar bence, meselâ seni halk eden kuvvet. Endam, geniş omuzlar, manalı bir baş, esrarla dolu yalancı gözler, dalgalı saçlar. Ve sonra nerende saklı olduğu anlaşılmayan gizli ve devamlı bir tebessüm... (Mecdi Sadreddin 72).

Bu diyalogda Saliha, kendini, ötekinin/Bülent'in bakışında görmek ister. Aslında ötekinin/Bülent'in bakışında kendini cazip kılanın ne olduğunu öğrenmek ister. Bülent ise Saliha'yı kendi gözüne cazip gösterenin kelimelerle karşılanmayacağını ifade etmekle kalmaz böylesine bir yeteneğin kendinde bulunmadığını, bunu ancak şair ve yazarların yapabileceğine dile getirir. Aslında Saliha'yı Bülent'in gözünde cazip kılanın anlatılamayacağı dille ilgili bir durum değil, imkânsızlıkla ilgilidir. Lacan'a göre sevileni, sevenin nazarında üstün kılan özelliğin anlatılması imkânsızdır. Çünkü böyle bir özellik yoktur. Sevileni sevenin nazarında üstün kılan sevilende olmayandır, bir nevi yokluktur. Zaten bu yokluğun yerine bir özelliğin bulunması halinde aşk başlamaz. Dolayısıyla aşk yokluk(lar) üzerine kurulur. Bu noktada Bülent, Saliha'yı değerli kılanı anlatamıyor değildir. Saliha'yı değerli kılan yokluk olduğu için bu anlatılamıyordu. *Cennet Hanım* romanında Saliha, kendini, Bülent'in/ötekinin nazarında değerli kılanı, şairler ve yazarların da ifade edemeyeceğine inanır. Bunun nedenini ise şiirde biçime çok önem verilmesi içeriğin ihmal edilmesidir. Bu noktada Saliha, sanatın içeriğine vurgu yapıp, varlık alanına poetik bir yaklaşımla her güzel ve değerlinin şiir olabileceğini ifade ederek şiirin sınırlarını genişletir, şiiri bir çerçevenin içine sığdırmaz. Doğal güzelliği var edenin ise gerçek sanatkar olduğunu düşünür. Bu sanatkar sadece görünüme ait şekilleri mükemmel yapmakla kalmaz aynı zamanda nerede saklı olduğu anlaşılabilen gizli ve devamlı bir tebessümü de Bülent'e verir. Aslında burada tanımlanmaya çalışılan nerede saklı olduğu bilinmeyen gizli tebessüm imgesi hem şeklin ötesindeki tinsellik hem de Bülent'i Saliha'nın/diğer kadınların nazarında üstün gösteren, cazip kılan yokluğu temsil eder.

Daha sonra Saliha, Bülent'e içki içip içmediğini sorarken Bülent'ten hastalığı nedeniyle doktorların içkiyi kendisine yasakladığı cevabını alır. Bu cevaba karşılık olarak doktorların yaşamda zevk ve haz veren herşeyi zamanla yasaklayacağından şikâyet eder. Ardından Bülent'in alışık olmadığı bir şekilde arzusunu eyleme döker. Dizleri üzerinde yatan Bülent'in başını kaldırıp öper. Bu buhran dakikalarında gözleri kızaran ve dumanlanan Saliha'nın içkinin etkisiyle bilinci askıya alıp otokontrolünü kaybettiği görülür. Bunun nedeni ise yaşadıklarının ağır gelişinden dolayı bir anlığına olsa da bilincin ağırlığını ortadan kaldırmaktır. Saliha otokontrolünü kaybedince artık kendini arzu alanından çıkararak sonunu hazırlayacak olan jouissance alanına adım atar. Bunu fark ettiğinde ise sapkın bir strateji geliştirerek mazoşizme yönelir. "Dudaklarını Bülent'in muntazam ağzından ayırarak haykırdı: -Sen beni çıldırtacaksın, öldüreceksin. Saçlarını yoldu. Sonra mâsum bir çocuk çehresi takınarak, rakik bir sesle: -Istırap duymak istiyorum Bülent, dövülmek istiyorum, hırpalanmak..." (Mecdi Sadreddin 73).

Saliha'nın bu ifadeleriyle ortaya koyduğu sapkın mazoşist tavır, aslında jouissance etkisi altında kalan birinin, kendini sınırlayamadığından Bülent'in/ötekinin kendine sınır koymasının isteğidir. Böylesine bir jouissance'de aslında

hem acıdan, ölüm itkisinden haz alma hem de ötekinde kaygı yaratma söz konusudur.

Saliha'nın zevk ve keyfi sapkın bir stratejisi olan mazoşizmde araması meşru dairedeki yolların onu libidinalize edememesi, yani uyaramaması kaynaklıdır. Bu nedenle Saliha, yaşamın içine ölüm ve acıyı dâhil ederek keyfi ve hazzı arar. Burada nesnesi olan arzu çoktan aşılmış, acı ve ölümden keyif ve haz alma stratejisi olan jouissance'a yaklaşılmıştır. Aslında Saliha kendini, Bülent'in haz ve keyfinin jouissance'ı aracı haline getirip, mazoşistçe edilgen konumda görünürse de Lacan mazoşistin fantezisinin/ acı çekme isteğinin, eylemlerinin gerçek amacının örtüğüne dikkat çeker:

Mazoşist, [ö]tekine jouissance vermeyi amaçladığına inanmak ve bizi inandırmak istediği halde, aslına bakılırsa (ötekiyi kaygılandırmayı amaçlar. Bunu niçin yapar? Fetişist gibi, mazoşist ayrılma ihtiyacı içindedir onun çözümü yasa, onun belirli bir jouissance'tan vazgeçmesini gerektiren bir yasa koyan öteki olarak davranan partneri vasıtasıyla bir senaryoyu planlamaktır (Fink Lacancı Psikanalize Bir Giriş 237).

Bu noktada Saliha'nın mazoşist fantezisi, eyleminin asıl sebebinin örterek, gerçek anlamda onu kurgulayan, perdeleyen bir yem olur. Saliha, Bülent'e jouissance vermeyi amaçladığına kendini ve izleyiciyi/okuyucuyu inandırmak ister. Görünürde olan bu duruma karşılık altta işleyen neden ise Bülent'i kaygılandırmaktır, çünkü Jouissance'tan ayrılma ihtiyacı içindedir. Saliha'nın çözümü, kendinin belirli bir jouissance'tan vazgeçmesi için Bülent'i yasa koyan biri olarak görev alacağı bir senaryoyu planlamaktır.

Saliha, sonunda amacına ulaşarak Bülent'in üzerinde kaygı yaratır. Bülent yaşamın sınırları aşacak kadargüçlü olmadığını fark eder. Bu noktada Bülent'in kaygı ve korkusu "-Sizi sevmekten korkuyorum, dedi. Seveceğim diye azap duyuyorum. Sizin için bu mânâsız ve ehemmiyetsiz bir şey. Fakat beni düşününüz. Buna tahammülü olmayan zayıf bir vücuda mâlik olan Bülent'i düşününüz" (Mecdi Sadreddin 74) ifadelerinde dile getirdiği bedenini, jouissance istilasına karşı koruma amacındadır. Bülent'te dağılma ve yutulmaya neden olacak jouissance kaynaklı korku, sevgisinin önüne geçer. Bülent'in, Saliha'yı seveceğinden azap duyması ise kendini korumaya yönelik arzusunun en temel isteği olduğunun göstergesidir. Saliha ise cinslerin aşka farklı yaklaşımından dolayı Bülent'in bu savunmalarına "[s]evmek bu kadar kolay mı? Sempati ise devamsızdır. Doğması ile batması arasında nihayet birkaç gün, birkaç hafta" (Mecdi Sadreddin 74) ifadeleriyle karşı çıkarak sıradan bulur. Bu noktada Saliha, Bülent'in kendine olan yöneliminin geri çekilişini görür. Fakat kadın olduğundan onun yutulma kaygısını anlayamaz. Üzerine giderek sevginin kanıtının feragat ve fedakârlık olduğunu söyleyip Bülent'te suçluluk duyumunun ortaya çıkmasına neden olur.

Aslında Saliha, bütün bu sınır davranışlarıyla, Bülent'e sapkın yönelimlerinin yaşamının trajik dayanılmaz gerçeğine karşı bir savunma stratejisi olduğunu anlatmaya çalışır. Bülent bu dolayimli anlatımın farkına varamaz. Saliha yan odadan bir şişe getirerek gerçeğin dayanılmazlığıyla nasıl başa çıkmaya

çalıştığını anlatmaya çalışır: “Yaşamak için kuvvet aldığım şişe. Hastalara bir müddet daha yaşamak için hani morfin şıngası yaparlar. Ben de eter kokluyorum, eter içiyorum” (Mecdi Sadreddin 75). Saliha'nın ilk önce alkole sonra da etere sığınması sorunlarına kalıcı çözümler getirmez. Sadece bu sorunları düşünmemesi, bu sorunlardan kaçmasını sağlar. Bu süre içinde Saliha, yaşamda eksik doyumlarını da bunlar üzerinden sağlamaya çalışır. Saliha'nın gerek çözüm gerekse doyum noktasında böylesi bir yanılısamaya yönelimini Bülent “-Fakat buna çok fena şey derler” ifadesiyle karşı çıkarken Saliha ise “Hangi aptal söylemiş onu? Eter... Onun aleyhinde bulunmak cesaretini kim kendisinde görmüş?” (Mecdi Sadreddin75) sözleriyle etere karşı konulamayacağına dikkat çeker. Saliha'nın ilk önce içkiyi ardından eteri olumlamasının nedeni yaşamdaki bilincin ağırlığını bir süreliğine de olsa kaldırması trajik gerçeği bir süreliğine unutturmasıdır. Bülent ise akrabalarından birinin böyle şeyler kullanmaktan öldüğünü ifade ederek Saliha'nın gerek bilincin ağırlığının gerekse trajik gerçeğin ortadan kaldırılmasına yönelik bulduğu çözümlerin yaşama değil de ölüme açıldığını anlatmaya çalışır. Bunun üzerine Saliha, hayatında artık kendine yaşamın değil de yaşamın sınır deneyimlerine gitmenin, hatta yaşama biraz ölüm itkisi eklemenin uyardığını, zevk verdiğini ifade eder:

-Ölmek fenâ şey mi? Bu kadar korkunç mu? Bundan ölünmez, bu insanı yaşatır. Saniyeler ve dakikalarca insan kendinden geçer. Başka âlemlerde dolaşır, zevk duyar. Fakat bir fenalığı vardır Bülent. Bu tatlı rüya çok devam etmez. Tesiri geçince kendini yine eski yerinde bulursun. Kusurlarınla, fenalıklarınla, kederinle, düşmanlarınla yan yana... (Mecdi Sadreddin 75).

Burada Saliha'nın yaşamın içerisine sapkın bir stratejiyle ölüm dürtüsünü katmasının başlıca nedenleri gündelik yaşamdaki meşru kabul edilen duyum ve doyumlardan tatmin olmaması ve yaşadığı trajik gerçeği unutmak için bilincin ağırlığını askıya alma çabasıdır. O artık yaşamda varlığa karşı tükenen arzusunu yeniden diriltmek amacıyla içinde bulunduğu simgesel/kültürel alanın reddettiği tatminlere başvurur. Bu arayışın en önemli göstergesi ise Saliha'nın eter koklayınca gerçeklik ilkesinden uzaklaşmasından haz almasıdır. Saliha, eterle, gündelik yaşam alanının ve gerçeklik ilkesinin dışına çıkarken hem artı bir keyif elde eder hem bilincin ağırlığından kurtulur. Bu noktada eter, Saliha'yı yanılısamacı bir halde trajik gerçekten kurtarıp düşlemleriyle yaşanmasını katkıda bulunur. Eterin etkisi gücünü kaybedince Saliha yeniden katı sert gerçeğine yaklaşır, simgesel/toplumsal alanın yanılısamacı bir tarzda değer ve anlamla kurulduğu gerçeğine geri dönmek zorunda kalır. Onun hem haz almak hem de travmatik gerçekten kaçmak için bilincinden sıyrılmak amacıyla eter kullanması sınır(lar)da yaşaması anlamına gelir. Bu noktada Saliha, Sigmund Freud'un işaret ettiği gibi ölüm dürtüsünü yaşamının içeriğine eklemiş durumdadır. Saliha'nın/öznenin ölüm dürtüsü şeklinde gündelik yaşamda görülen inorganiğe dönme arzusunun en önemli nedeni travmatik gerçek karşısında bastırma ve yanılısama nedeniyle meydana gelen gerilimi

ortadan kaldırma bilinçdışı isteğidir. Çünkü bastırma "benin acı veren ya da katlanılamayan fantezi ve duygulanımlara karşı direnmesi" sonucu gelişir (Freud Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası 37). Bu noktada Saliha, artık kendine acı veren bastırmayı, otokontrolü sağlayan bilinci askıya almak için eter koklar. Böylelikle bilincin askıya alındığı zaman ve uzamda haz ve ölüm aynı amacı gerçekleştirmek, doyum elde etmek için aynı amacı gerçekleştirmeye çalışır. Çünkü ölüm ve haz, hem bilinç hem bastırma kaynaklı iç gerilimi azaltır. Bu nedenlerle Saliha, Bülent'e eter koklamasını teşvik ve telkin eder.

Saliha, şişenin cam tıpasını açtı, mendili eterle ıslattı. Bülent'in başını koluna dayayarak divana uzandılar. Şimdi dört el birden mendili sımsıkı tutmuş, burunlarından ayırmıyorlardı. Nefesler daha sık alınıyor, göğüsler kalkıp iniyordu. Mendilin arkasına gizlenen ağızlardan eterin tesiriyle ara sıra derin oh'lar duyuluyordu. Saliha mendili ıslatmak üzere başını kaldırdığı zaman: -Bülent, diyordu. Ağzından da nefes al. Bak ne hoşlanacaksın! Koca şişe yarıya kadar boşalmıştı (Mecdi Sadreddin 75-76).

Romadaki bu ifadelerde, dolaylı olarak kişinin bilincini askıya alma, otokontrolünü kaldırma çabaları ve deneyimleri anlatılmakla kalınmaz, adeta dolaylı bir şekilde haz ve keyif telkin edilerek okuyucuya duyumsatacak kadar aktarılmaya çalışılır. Bu anlatımla yasa ve yasağın, karşıtlıkların erk(ek) dili ve grameri, bir dişil jouissance durumunu hissettirecek kadar akışkan bir hâle, dişil bir dil konumuna getirilmeye çalışılır. Burada, dişil dil akışkanlığını ortaya koyan kullanımlar şunlardır; tutkuyu ve kaygıyı anlatan mendilin sımsıkı tutuluşu, burundan değil de ağızdan alınan nefeslerin senkronize oluşu, göğüslerin ritmik kalkıp inişi, eterin etkisiyle artık anlamlı sert gramatikal dilin oh'larla/ünlemlerle sese, ardından nefese dönüşü. Tüm bunlar yaşananın tam bir esime durumu, bir Dionizyak coşku olduğunun göstergeleridir aynı zamanda.

Saliha ve Bülent'in eteri kullanarak elde ettiği böylesine bir deneyim, yaşamın meşru yolları ve ortamında ortaya çıkarılmamış, sapkın stratejinin uygulanmasıyla elde edilmiştir. Böylesine sapkın bir deneyimden sonra Bülent, kendini Saliha'nın kolları arasında bulur. Ardından oturduğu Erenköy'deki köşklerine giderken psişik durumu kaygılı fiziki durumu ise yorgun ve perişandır. Bülent işe devam etmek için mevcut durumundaki olağanüstülüğü göstermemeye çalışır. Annesi Cennet Hanım ise onun perişan durumunu fark etmekle kalmaz oğlunun üzerindeki eterin kokusunu da algılar. Bülent'e eter dair sorular sorulursa da tatmin edici cevaplar alınamaz. Zaman geçtikçe Bülent geceleri Saliha'nın yanında geçirmeye başlar. Saliha ise kendi jouissance'ının eseri olarak sapkın bir stratejiyle kendini simgesel/toplumsal ve psişik/ruhsal yönden dağıtacak uyarıcı maddeleri kullanmayı bağımlılık haline getirir:

Saliha, hayatında eter gibi maddelerin her birini tecrübe etmiş, kullanmıştı. Uzun kış geceleri büyük çini sobanın önünde yerlere uzanarak az mı esrar çekmişti. Tutsun diye de fâsılasız çektiği kalın esrar sigarasından

sonra tahin helvası, baklava yer, halının üzerinde kıvrırır dururdu. Morfin de kullanmıştı. Hattâ bunun yüzünden ismi bir zamanlar "Morfinman kadın" diye çıkmıştı. Vapur kamaralarında, tiyatro localarında eğilip de bacağına morfin şırıngası yaptığını görenler az mıydı? Yalnız kokaini becerememişti. Her nedense bu beyaz toz onu sarmamıştı. Kullanmasını mı bilmedi, korktu mu, buraları meçhul (Mecdi Sadreddin 79-80).

Yine de Saliha'nın yaşamın sınırlarını zorlama çabasını ve uyarıcılara yönelmesinin nedenini farklı doyum ve duyum yolları araması, gerçeklikten kopması gibi arzularına dayandırmak mevcut durumu basite indirmek anlamına gelir. Saliha artık yaşamda kendinin ruhsal/psişik ve fiziksel varlığını tehlikeye düşürecek dişil jouissance alanına adım atmıştır. Bu alan "fallik rejimden yani dilin sınırlandırıcı, ikili zıtlıklara indirgeyici, yasak koyucu rejimden kaçan oraya sığmayan bir şeyler" alanıdır (Baturalp 261). Saliha'yı böylesi bir alanda dürtünün kısılcısından kurtaracak bir arzu nesnesi de görülmez. Başlangıçta trajik gerçeğin üstesinden gelmeye, gerçeklikten kopmaya çalışan Saliha, artık amansızca doyum odaklı yaşayan ve doyuma ulaşmaya çalışan biri haline gelerek kendi jouissance'nın esiri olma durumundadır. Hiç kuşkusuz bu da onun sadece toplumsal kimliğine zarar vermez aynı zamanda bedenini de çökertir. Aslında uyarıcı maddeler onun acılarını kısa bir süreliğine unutturmuş fakat bu acılarının yerine onun jouissance'ını ortaya çıkarmıştır. Saliha ise bundan habersiz varlığının bu doyumсуuz ve imkânsız tatmin arayışını etere indirgemıştır. Saliha'yla Bülent artık her gün tekrar eden bir şekilde yorganı üstüne çekerler ve "her tarafı sımsıkı kapadıktan sonra o karanlık ve havasız yerde eteri bir ipekli bluzun üzerine dökerek, gözlerinden damla damla yaş gelinceye kadar, genizleri yanıncaya kadar kana kana koklarlar" (Mecdi Sadreddin 80). Romandaki dişil jouissance'ın sergilendiği böylesi sapkın yönelimli sahneler, sadece bu deneyimi anlatmakla kalmamış, detaylandırarak bir nevi böylesi deneyimlerle hangi doyum ve duyumların elde edileceğini hissettirmeye çalışılmıştır. Bu yapılırken de her defasında dilin gramer ve baskın anlam ve değere dayalı erk(ek) yapısı yapısöküme uğratılmaya çalışılarak duygulanımı verecek dişil bir dil elde edilmeye çalışılmıştır.

Cennet Hanım, Bülent'in Saliha ile geçirdiği gecelerden habersiz olursa da oğlunun her geçen gün biraz daha fiziki ve psişik yönden çöktüğünü görür. Nihayetinde Bülent'in yaşamında geç de olsa Saliha'yı fark eder. Doktorlar, Bülent'in yorgunluğunun ancak hava değişimiyle biraz olsun hafifleyeceğini ve veremden kurtulması için de ona büyük bir dikkatle bakılması gerektiğini vurgularlar. Artık Bülent'in bedeni, dişil jouissance'ın amansız haz ve keyif arayışını kaldıracak güçte değildir. Adeta Bülent'in yaşamını bütünüyle ortadan kaldırmasına, bedeni hastalığı aracılığıyla karşı koymuş, engel olmuştur. Bu noktada başlangıçtan beri bedenin varlığını korumak için jouissance alanının haz ve keyifler bedenden dışlaştırılmaya çalışılmıştır: "Beden gösteren eleğinden geçirilerek kastrasyona tabi tutulur, keyif bedenden tahliye edilir,

bedenin organları kopmuş, çürümüş bir halde hayatta kalır” (Zizek Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jaques Lacan’a Bir Bakış 139). Aslında beden saf arzuya ulaşacak, saf arzuyu ve her tür sapkın düşlemi ve eğilimleri kaldıracak bir yapıda ve güçte değildir, jouissance gibi en uç noktalara gidildiğinde bedenin bizzat kendisi ortadan kaldırılır. Bu nedenle beden artık duyumlu bir kesinlik sağlamaz, hâlbuki beden her zaman akıldan daha içsel ve içten bir biliş tarzı önerişekilde yapılanmıştır (Eagleton Postmodernizmin Yansımaları 88).

Romanın ilerleyen bölümleri Büyükada’daki köşkte tedavi gören Bülent’ten Davos’taki Hafide’ye gönderilen mektuplarla ilerler. Sapkınca elde edilen haz ve keyfin yıpratıcılığından dolayı simgesel/kültürel alandan kopmak zorunda kalan Bülent artık nesneye gönderdiği yaşam enerjisini/libidoyu dış alandan çekip, ben enerjisine dönüştürmeye çabalar. İstirap çektiği sürece sevmenin önüne geçmeye çalışır. Bu noktada “ne kadar güçlü olursa olsun, âşığın duygularının bedensel hastalık tarafından nasıl uzaklaştırıldığı, onların yerini birdenbire nasıl tam bir kayıtsızlığın aldığı” tartışılmaz bir gerçektir (Freud Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası 30). Mektuplarında Bülent’in muhatabı her ne kadar öteki/Hafide olarak görülürse de aslında diyaloga girdiği kendisidir. Birinci mektuptan Bülent, Büyükada’ya taşınmasının nedenini sağlığını tehlikeye düşüren sapkınca yönelimlerine değil de hem ötekine/Doktorlara, hem de İstanbul’a gelmediğinden Hafide’ye yükler. Böylece Bülent, öznenin imgesel özdeşleşmelerinin yeri olan ben’ini (Tura 184) korumak için gerçeği görmezden gelmeyi tercih eder. Bu gerçek, dişil jouissance’ı bedenini kaldıramaması, onun şiddetine karşı koyamamasıdır. Bu nedenle Bülent’i çok yakındığı adaya hapseden simgesel/kültürel öteki değil, amansızca yaşamak istediği ve nihayetinde ise bedeninin kaldıramadığı dişil Jouissance’dır.

Adadaki yalnızlığında kendi üzerine daha bir eğilen Bülent duyum ve algılarını Davos’taki Hafide’yle paylaşır. Mektuplar vasıtasıyla sürekli bir yazma arzusu içerisinde,duygu ve düşüncelerinin akışını sağlar. İkinci mektubunda annesinin tahakkümünden dert yanar. Gündelik hareketlerinin belirlenmesinden mustarıptır. Can sıkıntısını yenmenin yollarını arar, bir türlü bulamaz. Çünkü yaşam alanı daraltılmıştır. Hastalığı ilerlediği için Cennet Hanım, onu yıpratacak her şeyi yasaklar. Annesinin kendine olan bu aşırı ilgisi Bülent’e nefes aldırılmazken, Bülent oyunlar kurgulayarak hazzı karşılamaya yönelik bir tutum (Freud Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd 126) olan oyunlarda çok ciddi ve büyük duygulanımlar yüklenerek gerçeklikten net bir biçimde ayırt edilen bir dünya yaratır (Ricoeur 151). Bülent kurguladığı oyunlarla bir süreliğine oyalanır. Geçmiş hayatına hasret duyar. Adadaki bu inziva günlerinde onu ziyaret eden komşularının on bir yaşındaki kızı Reyyan’ın Bülent’e yöneliminin arkadaşlığın ötesinde olduğu “hem ne kadar beni seviyor görsen. Küçük olmasa bana bu derece alâka göstermesine başka bir mânâ verirdim. Tekrar ediyorum, Reyyan on bir yaşından fazla değil” (Mecdi Sadreddin 85) ifadeleriyle ortaya

konular. Bülent, Reyyan'da bir zamanlar kaybettiği masumiyeti ve arzuyu bulur. Onun, kendine olan yöneliminde ise arkadaşlığın ötesinde bir duygu beslediğini hisseder. Bu duygu, kültüründeki gelenekten kabul edilmiş normalliğin dışında, yasa ve yasağın ihlal edici özelliğindedir. Başlangıçta Bülent, kızın kendine olan bu yönelimini yasa ve yasağın içerisinde algılar. Hafide'ye üçüncü mektubunda Reyyan'ın kendine yönelik davranışlarının üzerinde ayrıntılarıyla dururken bu mektuba günahkâr kadın hitabıyla başlar. Bu hitap aslında bir nevi bilinçdışı kaynaklıdır. Hitaptaki ifadede aslında Reyyan'la Hafide'yi de karşılaştırmış olduğunu fark etmez. Bülent, ancak Reyyan'ı tanımasından sonra Hafide'nin günahkârlığı üzerinde düşünür.

Bu satırları yazarken Reyyan yanıma geldi. Beni mektup yazmaktan men etmek istedi. Mektubun bir kadına yazıldığını öğrenince hiddetini görmeliydin. Hırslandı. Nerede ise ağlayacaktı... Reyyan geldi, kucağıma oturdu. Beni dalgın ve düşünceli görünce sordu: -Neniz var Bülent Bey? -Hiç, dedim. Dudaklarında bir tebessüm büyüdü: -Bende bir değişiklik görmüyor musun? Diye sordu. Hakikaten vardı. Kısa çoraplarını değiştirmiş, uzun çorap giymişti. Bu neden bilir misin? Çünkü dün ben ona "daha çocuksun Reyyan, kısa çorap giymekten kurtulamamışsın", demiştim (Mecdi Sadreddin 86).

Bülent'i Hafid'den kıskanan Reyyan, onun Hafide'ye yönelen bakışını kendine çevirmeye çalışır. Kıyafetlerini değiştirir, değişik saç stilleri dener. Bülent'in bakışında bir arzu nesnesi konumuna yükselmek ister. Bu hususta "iğdiş edildiğini fark eden kız çocuk tüm bedeninin arzu (Öteki'nin arzu) nesnesi rolünü üstlenmesini sağlamaya çalışır. Kendi konumunu Öteki için arzu edilebilir kılar", bu yüzden kız çocuğun amacı erkeğinkinden farklıdır: "Erkek çocuğun konumu arzu öznesi olarak, kız çocuğun konumu arzu nesnesi olarak olumlanır"(Groz 206). Bir sonraki mektupta Bülent'in, Reyyan hususunda Hafide'nin kaygılarını gidermeye çabaladığı görülür. Reyyan'ın nişanlandığını yazması halinde bir nebze olsun Hafide'nin kaygı ve kıskançlığının dineceğini tahmin eder. Bülent, nişanlılık durumunun her üçü arasında yasa ve yasağı yeniden inşa edeceğini düşünür:

Dün geç vakte kadar yanımdan ayrılmadı. Bana neler anlattı bilsen. Ona annesi tembih etmiş: "Bülent Bey'in yanına gidersen sakın onun elini sıkma. Yanına sokulma." Kızcağız mâsum bir tavırla bunları birer birer söyledi. Sıcak yanağını yanağıma dayadı. Gülerek: -Nişanlıyım! Ve sonra yüzüklü eline arkasına saklayarak anlattı. Dayısının bir oğlu varmış, kendisinden üç yaş büyük. Anneleri bunları bir sene evvel nişanlamışlar (Mecdi Sadreddin 87-88).

Bülent, Reyyan'ın kendine yaklaşımlarını hem ayrıntılarıyla yazar, hem de bunun masum bir hareket olduğunu ısrarla söyleme gereği duyar. Reyyan'ın kendine yönelimi esnasında yasa ve yasayı ihlal etmesinde hem sapkınca bir haz alır hem de bundan suçluluk duyarak bu yönelimin masumluğunu ısrarla vurgular. Bunu yazarken aslında bir kadının/Reyyan'ın eylemlerini yorumlamaya çalışır. Reyyan'ın kendisiyle vakit geçirme arzusunun ne kadar baskın olduğunu göz ardı eder. Hâlbuki bir kadın olarak Reyyan "aşk nesnesiyle yalnızca uzun saatler

geçirmek değil, onunla hep birlikte olmak ister”, kadının düşlemi her yerde, erkekle birliktedir, oysa Bülent’in/erkeğin “hayal gücü ancak bazı durumlarda kadının imajını çağırır” (Reik 64). İşte Bülent’in göremediği cinslerin aşkı, sevgiyi ve birlikteliği farklı algılamalarıdır. Hafide bir kadın olarak Bülent’e bu gerçeği bir cevabi mektubunda hatırlatmak gereği duyar. Bu noktada Hafide’nin cevap niteliğindeki mektupları da Bülent’in mektuplarından aktarılır. Hafide bu mektuplarının birinde Reyhan’ı kıskanmış Bülent ise ona cevap vermiştir: “Nedir bana yazdıkların? Şimdi işim kalmadı da on bir yaşındaki bir kızı mı seveceğim. Benimle meşgûl oluyor, beni yalnızlıktan kurtarıyor, beni eğlendiriyor; diye onunla alâkadar oluyorum. Yalnız o mâsum yavrunun kalbinde herhangi bir his yaşıyorsa orasına karışmam” (Mecdi Sadreddin 89).

Bülent, bu ifadelerinde hem Reyhan’ın kendine olan ilgisinde, hem de kendinin ona karşı algısında herhangi bir aşk emaresi göremediğini yazar. Bunu bilişsel düzeyde ifade ederse de bilinçdışı düzeyde Reyhan’ın kendine yaklaşımında artı bir keyif alır durumdadır. Bu keyfin bir göstereni Bülent’in, genç kızın kendine yaklaşımını detaylarıyla anlatması ve kendinin de bu yönde hareket etmesi dolayısıyla da suçluluk duymasıdır. Bülent, Reyhan’ın kendini nasıl algıladığını tahmin edemediğini ifade ederken adeta kendinin bir savunmasını yapar durumdadır. Aşkın biraz da dış kaynaklı olarak depreştiği ve geliştiğini düşünmez.

Bülent, hastalığının ilerlemesine karşın kendini iyi hisseder. Fakat doktorlar onun, odadan çıkma, kitap okuma, mektup yazma gibi faaliyetlerini dahi yasaklar. Bülent ise hastalığını içselleştiremez, normal hayatını yaşamaya devam etmek ister. Başkasıyla nişanlı olan Reyhan, Bülent’i Hafide’den kıskanır. Bülent bu kıskançlığı görmezden gelerek Hafide’nin Ada’ya gelip kendiyanında kalmasını ister, eşi Sadun Bey’in buna müsaade edeceğini düşünür. Bülent, Hafide’ye gönderdiği altıncı mektubunda sadece Reyhan’dan değil, geçmişte çeşitli sapkın yönelimlerine iştirak ettiği Saliha’dan da söz açar. Burada Bülent’in deneyimlerine biraz daha uzaktan, nesnel baktığı, yaşadıklarını daha soğukkanlı değerlendirdiği görülür:

Hakikatlerin en büyüğü ve en güzeli yalan. Günahların en mukaddesi yalan. Caddebostan hikâyesini geldiğin zaman öğrenirsin. Duydukların bilmem ne dereceye kadar doğrudur. Yalnız şuna inan ki, Saliha Hanım, mektubunda kullandığın tabiri tekrar ediyorum; mücrim değildir. O kadın, hayatı en geniş penceresinden seyreden, tabiatın bütün güzelliklerinden zevk duyan; ideal kadının ta kendisidir (Mecdi Sadreddin 90-91).

Burada Bülent, Saliha ile yaşadıkları sahneleri yeniden anlamlandırma çabası içine girer. Hatıralarına karşı yanılısamacı tavrını bırakarak onları gerçeğe uygun olarak yorumlayıp kabul etmeye hazırdır. Bunun göstergesi hatıraları hakkında yalan söylemeyeceğini belirtmesidir. Bülent’in Saliha ile yaşadıklarını bütünüyle kabullenir. Yaşadıklarını bir hata olarak değerlendirmeyi, bir istek olarak görür. Onun bu tür geçmiş sapkın yönelimli hatıraları hata olarak değil de isteği olarak kabul ve ifade etmesinin nedeni geçmişini yaşadığı anda anlamlandırma

çabasıdır. Böylelikle geçmişini kabullenir, hatalarını görür ve yeni ahlaki kaideler geliştirmeye çalışır. Geçmişte yaşadıklarını inkâr edip kendini yalana hapsetmez. Çünkü yalanın bir yanılısamaya neden olarak acı gerçeği örttüğünü sezgiler. Saliha ile yaşadıkları sapkın yönelimlerinden pişmanlık duymaz, kendi isteği olarak kabul eder. Üstelik Saliha'yı da suçlamaz. Bilakis onun, yaşam alanını genişletmek için yasa ve yasağın sınırlarını zorladığını düşünür.

Altıncı mektupta Bülent'i ziyarete gelen Saliha Hanım'ın köşke kabul edilmediği öğrenilir. Cennet Hanım, oğlu Bülent'in bu kötü durumunun nedenini biraz da onunla yaşananlara bağlar. Bülent'inise son günlerde öksürüğü ve zafiyetinin artmış, hatta bakıcısı 1 Teşrîn-i Evvel tarihli mektubu yazmak zorunda kalmıştır. Reyyan'ın artık nişanlı olduğu için Bülent'i ziyaret edemez. Bülent ise Şişli'ye taşınma, çaylara, balolara birlikte gitme hayalleri kurar. Romanın son bölümlerinde artık sonbaharda adanın tenhalaştığı, Cennet Hanım ve kardeşi Rifat Bey'in, Bülent'in sağlığı için kışı adada geçirmeye karar verdikleri öğrenilir. Doktorlar, Bülent'i tedavisi için Avrupa'ya gönderilmesini düşünürlerse de hastalığın vücudu büyük oranda tahrip ettiğinden bu düşüncelerinden vazgeçerler. Bu noktada Cennet Hanım da artık oğlunun yakalandığı hastalıktan kurtarılamayacağını farkına varır. Bülent'in durumunu öğrenmek için Reyyan köşke hizmetçiyi yollarken Bülent'in babası Feridun Bey ise ağır hastalığı esnasında oğlunu ziyaret eder. Bir gün sonra ise Bülent'i görmek amacıyla Davos'tan gelen Hafide onun vefatını öğrenir. Saliha'yı kabul etmeyen Cennet Hanım, Hafide'yi adeta Bülent'in yerine koyarak bağrına basar.

Sonuç

Mecdi Sadreddin'in Cennet Hanım romanında toplumsal-simgesel alanda duygulanım ve uyarımlarını kaybeden karakterlerin, yeniden uyarım ve duygulanım elde etmek amacıyla yasa ve yasanın dışına çıkmak istediği, yaşamın sınırlarını zorladığı ve kıyılarında gezdiği görülür. Feridun Bey, ilk önce öğrencilik yıllarında daha sonra da meslek hayatında ihmal ettiklerini sonradan yaşamaya kalkarak sapkın yollara başvurup sefalete ve sefahate sürüklenir, evliliğini ve bütün maddi birikimlerini kaybeder. Sadun Bey ise, Hafide'yle evli olmasına rağmen Cennet Hanım'a evlilik teklifi götürür, reddedilince mevcut evliliğini mutsuz bir halde devam ettirir. Sadun Bey'in eşi Hafide, eşinin evlilik teklif ettiği Cennet Hanım'ın oğlu Bülent'le aşk yaşayarak sapkınca bir yönelime adım atar. Bülent, Ada'da tedavi olurken on bir yaşındaki Reyyan, Bülent'le olan samimiyetini aşka dönüştürür. Bülent'e kavuşamaz, sevmediği biriyle evlenmek zorunda kalacaktır. Saliha hem gündelik yaşamda ulaşamadığı doyum ve duyularını elde etmek hem de dert ve acılarını unutmak için sapkın bir şekilde önce alkole sonra uyarıcılara başvurur. Bülent'le birlikte yaşamını dağıtır. Bülent ise üç kadınla toplumsal-simgesel yasa ve yasaklarının meşru saymayacağı ilişkisinde sapkın eğilimlere yönelerek girerek ensest yaşantı

zorlar. Tüm bu ierdikleriyle Cennet Hanım romanı, sadece sapkın eğilimleri eleştirmek için kurgulayan romanların seviyesine indirgenemez. Çünkü bu roman, gerek sapkın eğilimlerin detaylarında gerek dişil jouissance'ın sahnelenmesinde baskın anlam ve değere dayalı eril dili, yapıskmle dişil bir dile dönüştürüp kullanma yönelik tavrıyla da sapkın stratejinin amacı olan farklı duyum ve doyumları hissettirir, uyarımları yeniden devreye sokmaya çalışır. Ama romanda da görüleceği gibi sapkın eğilimlere yönelen karakterlerin yaşam içinde dağıldığı, mutsuzluk içinde hayatını geçirmek zorunda kaldıkları da görülür. Bunun da nedeni yazarın/anlatıcının suçluluk duyumu olsa gerek.

KAYNAKÇA

- Arslan, Baturalp. "Leziz Ateş Mevlâna ve Kadınsı Aşk." Kadınlar, Aşkları, Yapıtları ve Yalnızlıkları. Derleyen Pınar Arslantürk, Yakın Yayınları, 2022.
- Drucker, Peter. *Sapkın*. Çeviren Ege Acar, Ayrıntı Yayınları, 2021.
- Eagleton, Terry. *Postmodernizmin Yansımaları*. Çeviren Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Eagleton, Terry. *William Shakespeare*. Çeviren. A. Cüneyt Yalaz, Boğaziçi Yayınevi Yayınları, 2011.
- Engler, Dr. Brandy-Rensin David. *Divanımdaki Erkekler*. Çeviren Pınar Aytuğ İnam, Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Evans, Dylan. *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*. Çeviren Turgay Sivrikaya-Umut Yener Kara, Isık Yayınları, 2019.
- Fink, Bruce. *Lacancı Psikanalize Bir Giriş*. Çeviren Özgür Öğütçen, Encore Yayınları, 2016.
- Fink, Bruce. *Lacan'da Aşk*. Çeviren Elif Okan Gezmiş Zeynep Oğuz, Kolektif Kitap, 2020.
- Fink, Bruce, *Psikanalitik Tekniğin Temelleri, Klinisyenler için Lacancı Bir Yaklaşım*. Çeviren Burcu Halaç, Axis Yayınları, 2021.
- Freud, Sigmund. *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. Çeviren Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, 2009.
- Freud, Sigmund. *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. Çeviren Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura, Metis Yayınları, 2011.
- Grozs, Elizabeth. *Jacques Lacan Feminist Bir Giriş*. Çeviren Özde Çakmak. Otonom Yayınları, 2019.
- Leader, Darian. *Jouissance, Cinsellik, İstirap ve Tatmin*. Çeviren İrem Taşçioğlu, Encore Yayınları, 2022.
- Mecdi Sadreddin, *Cennet Hanım*. Akşam Matbaası, 1927.
- Öğütçen, Özgür. *Lacancı Başlangıçlar, Klinikten Politikaya Lacancı Psikanaliz*. Beyoğlu Kitabevi, 2021.
- Reik, Theodor. *Cinslerin Duygusal Farklılıkları, Aşk ve Şehvet Üzerine*. Çeviren Ali Kılıçlıoğlu, Say Yayınları, 2009.
- Ricoeur, Paul. *Yoruma Dair, Freud ve Felsefe*. Çeviren Necmiye Alpay, Metis Yayınevi, 2006.
- Stoller, Robert J. *Sapkınlık, Nefretin Erotik Hali*. Çeviren Esra Altınbilek, Sfenks Yayınları, 2021.
- Tura, Saffet Murat, *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. Kanat Kitap, 2007.
- Zizek, Slavoj. *Kırılğan Temas*. Çeviren Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2011.
- Zizek, Slavoj. *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jaques Lacan'a Bir Bakış*. Çeviren Tuncay Birkan, Metis Yayınlar, 2012.
- Zupancic, Alenka. *Gerçeğin Etiği, Kant, Lacan*. Çeviren Ahmet Süreyya Özcan, Epos Yayınları, 2005.

EMİNE SEMİYE KÜLLİYATINA KATKI:
"EMİN" HİKÂYESİNİN PSİKANALİTİK ÇÖZÜMLEMESİ

CONTRIBUTION TO EMINE SEMIYE COLLECTION:
PSYCHOANALYTIC ANALYSIS OF THE 'EMIN' STORY



Şahika KARACA

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Eskişehir, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-2164-7551

E-mail: sahika.karaca@ogu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 18.09.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 08.11.2023

Kaynak Gösterim / Citation:
Karaca, Şahika (2023). "Emine Semiye Külliyyatına Katkı: 'Emin' Hikâyesinin Psikanalitik Çözümlemesi", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 15/30, 085-102.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.549>

Öz

Emine Semiye (1864-1944), Tanzimat döneminin önemli isimlerinden tarihçi, hukukçu, devlet adamı Ahmet Cevdet Paşanın kızıdır. Aynı zamanda ilk kadın romancımız olarak kabul edilen Fatma Aliye Hanım'ın da kız kardeşidir. Adını II. Meşrutiyet yıllarındaki siyasi, sosyal ve edebî faaliyetleriyle duyurmuştur. Dönemi içerisinde aydın Osmanlı kadınları arasındadır. Siyasi ve sosyal hayat içinde oldukça etkin olan Emine Semiye Cumhuriyet sonrasındaki yıllarda ise kız çocuklarının eğitimine verdiği önemi fiiliyata geçirir ve Sivas, Adana, Ordu kız okullarında öğretmenlik yapar. Emine Semiye tüm bunların yanı sıra yazdıklarıyla da döneminde oldukça etkin bir isimdir. O, roman, hikâye, tiyatro gibi edebî türlerde yazmasının yanı sıra devrin sosyal ve siyasi hayatına katkı sağlayacak devrin çeşitli gazete ve dergilerinde de çok sayıda makaleler yazmıştır.

Bu makalede onun daha önce yayımlanmamış ve Milli Kütüphane'de Emine Semiye'ye Ait Notlar başlığıyla yazma eserler kısmında bulunan kendi el yazısıyla yazdığı defterlerinde bulunan "Emin" başlıklı hikâyesi psikanalitik bir yaklaşımla çözümlenmiştir. Hikâyede bir okulda 11 yıldır bahçıvanlık yapan Emin'in 65 yaşını doldurduğu için emekliye sevk edildiğinin kendisine bildirilmesi ve bundan dolayı yaşadığı üzüntü konu edilmiştir. Emine Semiye'nin hayatının son yıllarına dair biyografik göndermelerin yoğun olduğu bu hikâyesinde imgesel söylem dikkat çekicidir. Bu durum biyografik göndermelerin imgenin gerçeklik alanını dönüştürücü işlevinden de kaynaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Emine Semiye, "Emin" hikâyesi, biyografik unsurlar, ses ve bakış imgesi.

Abstract

Emine Semiye (1864-1944) is the daughter of historian, jurist and statesman Ahmet Cevdet Pasha, one of the important names of the Tanzimat period. She is also the sister of Fatma Aliye Hanım, who is considered our first female novelist. She made a name for herself with her political, social and literary activities during the Constitutional Monarchy II. She was among the enlightened Ottoman women of her period. Emine Semiye, who was very active in political and social life, put into practice the importance she gave to the education of girls in the years after the Republic and worked as a teacher in Sivas, Adana and Ordu girls' schools. In addition to all these, Emine Semiye is a very influential name in her period with her writings. In addition to writing in literary genres such as novels, stories and plays, she also wrote many articles in various newspapers and magazines of the period that contributed to the social and political life of the period.

In this article, her story titled "Emin", which has not been published before and is found in her handwritten notebooks in the manuscript section titled "Notes Belonging to Emine Semiye" in the National Library, is analyzed with a psychoanalytical approach. In the story, Emin, who has been working as a gardener at a school for 11 years, is informed that he has been retired because he is 65 years old, and the sadness he feels is about this. The imaginative discourse is striking in this story of Emine Semiye, which contains many biographical references to the last years of her life. This situation also arises from the transforming function of biographical referents to the reality field of the image.

Keywords: Emine Semiye, "Emin" story, biographical elements, voice and gaze image.

Extended Summary

Emine Semiye (1864-1944) is the daughter of historian, jurist and statesman Ahmet Cevdet Pasha, one of the important names of the Tanzimat period. She is also the sister of Fatma Aliye Hanım, who is considered our first female novelist. She made a name for herself with her political, social and literary activities during the Constitutional Monarchy II. She was among the enlightened Ottoman women of her time. Emine Semiye, who was very active in political and social life, served as the head of the women's branch of the Union and Progress Party in Thessaloniki and joined the Ottoman Democratic Party. She founded two associations, Hizmet-i Nisvan and Şefkat-i Nisvan, which aimed to include women in social life. In the years after the Republic, she put into practice the importance she attached to girls' education and worked as a teacher in Sivas, Adana and Ordu girls' schools. In addition to all these, Emine Semiye is a very influential name in her period with her writings. In addition to writing in literary genres such as novels, stories and plays, she also wrote many articles in various newspapers and magazines of the period that contributed to the social and political life of the period.

In this article, her story titled "Emin", which has not been published before and is found in her handwritten notebooks in the manuscript section titled "Notes Belonging to Emine Semiye" in the National Library, is analyzed with a psychoanalytical approach. In the story, Emin, who has been working as a gardener at a school for 11 years, is informed that he has been retired because he is 65 years old, and the sadness he feels is about this. In this story, biographical references to the last years of the author's life are quite intense. As it is known, Emine Semiye worked as a Turkish and literature teacher in various Anatolian cities and Istanbul for many years. Her desire to teach began in her childhood. The impressions she gained during her childhood by traveling to various provinces of the Ottoman geography due to her father Ahmet Cevdet Pasha's duties awakened in her a desire for the teaching profession. Due to his father's duties as governor of Aleppo between 1866-1868, governor of Ioannina between 1874-1875, and inspector of Rumelia in 1876, he traveled to Ioannina and Syria during his childhood, and traveled extensively in Rumelia for thirteen and a half years.

In her youth, Emine Semiye worked as a teacher and inspector in girls' schools in Thessaloniki due to her husband's duties. In the years following the declaration of the Second Constitutional Monarchy, she worked as a Turkish and literature teacher in girls' schools in various cities in Thrace and Anatolia, and in Beirut with Halide Edip's team. In her later years, Emine Semiye returned to teaching Turkish and literature in girls' schools. After 1922, she moves to Anatolia and teaches Turkish for 6 years in Edirne, Sivas, Ordu and Adana and then for 5 years in Istanbul. She retires in 1933. In the story "Emin", there are references to Emine Semiye's eleven years of

teaching life in Anatolia and Istanbul from 1922 to 1933. Therefore, when considered in the context of the author and her work, the suppressed reality finds expression in the imaginative field. The story begins with the phrase "we are in the garden of knowledge". Therefore, imaginative narration draws attention from the very first sentence of the story. In the story, Emin, who learns that he has been sent to retirement, is very sad and then, under the influence of this sadness, he speaks to his flowers in the garden of wisdom in the language of state. He has worked very hard to grow his flowers in the garden for years. Emin then hears the sound of "sixty-five" of unknown origin with this sadness. The sound is constantly repeated. This sound is actually the unconscious reflection of Emin's fear of retirement. Trying to understand where this sound comes from, Emin dives deep into the water of the spring. The protagonist's gaze into the water and his listening to its witty whispers show that Emin is detached from reality and immersed in his imaginary world. As a matter of fact, the immersion of the gaze into the water is the self-discovery of the individual, considering the mirroring effect of the water's surface. The most striking scene of the story is Emin's encounter with the image of his childhood, youth and old age from the depths to the surface in the reflection of the water of the spring in the garden. Emin wants to be alone with the unhappiness he feels on the day he is notified of his retirement, and then he first encounters his happy childhood state by looking at the water with an acoustic sound of unknown origin in order to escape from the pain he feels in the field of reality. Because for him, to retire is to become passive in the symbolic field and the object of desire, which is tried to be obtained through the other in the symbolic field, will disappear. This situation is the functionalization of death/thanatos against desire/eros. Emin's seeing his happy childhood in the deepest part of the water is his desire to break away from reality and be in the field of pleasure, that is, in the field of the mother. Thus, he wants to transform the pain he feels in the symbolic/masculine/father's domain into happiness/pleasure by returning to the feminine domain/mother's domain. In the story, Emin tries to revitalize his existence by returning to his childhood/mother's domain and experiencing pleasure. In the story, the origin of the voice is later merged with a frightening bird. The reason why the voice is scary is that it is the voice of the subject of the unconscious. Because Emin, who loves to work with his flowers in his garden and even speaks and communicates with them in the language of mood, suddenly separating from the flowers he has worked so hard for is equivalent to death for him. Therefore, retirement is his unconscious fear. The encounter with his aged face while watching himself on the surface of the water activates this fear in him. In the story, the sensationalization of fear with an acoustic sound of uncertain origin actually shows the effort to transition from the imaginary to the symbolic realm. Emin's intolerance to the "sixty-five"/ acousmatic voice signifying retirement is

his resistance to the castrating effect of the voice. Emin fixes his dominating gaze on the bird's eyes in order to get rid of the effect of this sound. Therefore, he combines the acousmatic sound with the image. Dolar states that by attaching the acousmatic sound to a source, its mystery disappears, and by attaching it to the body, it loses its omnipotent charismatic character and becomes ordinary. Thus, as soon as the location of the voice is determined, it loses its charm and power. The acousmatic voice has a castrating effect on its bearer, who can use and toss the phallus of the voice only as long as its association with a body remains hidden (70-71). As a matter of fact, in the story, when Emin combines the acousmatic sound with the image of the bird, the sound "sixty-five" loses its castrating effect and Emin gets rid of the fear of retirement. Thus, the bird, which is the reflection of the unconscious subject, shrinks and disappears.

In the story "Emin", which contains biographical references to the last years of Emine Semiye's life, the use of the image of voice and gaze is quite remarkable. Emin's overcoming the fear of retirement is realized by suppressing these images reflected from the unconscious.

Giriş

Bu çalışmayla Emine Semiye'nin "Emin" başlıklı hikâyesini psikanalitik yöntemle çözümlemek amaçlanmıştır. Yazarın külliyyatı düşünüldüğünde de hayatından eserlerine yansıyan biyografik unsurlar dikkat çekmektedir. "Emin" hikâyesinin bu yöntemle ele alınma sebebi ise Emine Semiye'nin hayatının son yıllarına dair bilgilerin çok az olmasıdır. Bu sebeple bu hikâyeden yola çıkarak biyografik bir okuma da hedeflenmiştir. Özellikle ilk dönem Osmanlı kadın yazarlarının resmî söylemde ifade edemedikleri unsurları edebî eserin biyografiden uzaklaştırıcı işlevinden yararlanarak ifade ettikleri göze çarpmaktadır. Psikanalitik yöntem ise edebî metnin derinlikli yapısına ulaşmak açısından önemlidir. Çünkü simgesel alanda bastırılmış olan arzular, edebî metinde yer alan imgeler, kelimelerin kullanılışı ve yansıttıkları duygulanımlarla ortaya çıkar. Freud bu durumu sublimasyon/yüceltim olarak adlandırır ve bastırığımız arzularımızla baş edebilmenin yollarından birisi olarak yüceltimi önerir. Terry Eagleton, Freud'un haz ve gerçeklik ilkesini yorumlayarak kültürel alanın kuruluşunda haz ilkesinin gerçeklik ilkesi tarafından bastırıldığını söyler. Bu baskı aşırı hale geldiğinde ise bizi hasta edebilir ve nevrotik durum ortaya çıkabilir. Bu tür bir nevrozun, mutsuzluğumuzun nedenleriyle ilgili olduğu kadar, ırk olarak bizdeki yaratıcılıkla da ilgili olduğunu anlamak şarttır. Dolayısıyla kültür ve sanatın kurulumu yüceltimle birebir ilgilidir (189). Emine Semiye'nin "Emin" hikâyesi de bu anlamda biyografik okuma için uygundur. Bu sebeple de yazarın hayatı hakkında kısaca bilgi vermek uygun olacaktır.

Emine Semiye (1864-1944), Tanzimat döneminin önemli isimlerinden tarihçi, hukukçu, devlet adamı Ahmet Cevdet Paşanın kızıdır. Aynı zamanda ilk kadın

romancımız olarak kabul edilen Fatma Aliye Hanım'ın da kız kardeşidir. Adını II. Meşrutiyet yıllarındaki siyasi, sosyal ve edebî faaliyetleriyle duyurmuştur. Emine Semiye, dönemi içerisinde aydın Osmanlı kadınları arasındadır. Siyasi ve sosyal hayat içinde oldukça etkin olan Emine Semiye İttihat ve Terakki Partisi'nin Selanik'te kadınlar kolu başkanlığını yapar, Osmanlı Demokrat Fırkası'na katılır. Hizmet-i Nisvan ve Şefkat-i Nisvan isimli kadınları toplumsal hayata katmayı hedefleyen iki dernek kurar. Cumhuriyet sonrasındaki yıllarda ise kız çocuklarının eğitime verdiği önemi fiiliyata geçirir ve Sivas, Adana, Ordu kız okullarında öğretmenlik yapar. Emine Semiye tüm bunların yanı sıra yazdıklarıyla da döneminde oldukça etkin bir isimdir. O, roman, hikâye, tiyatro gibi edebî türlerde yazmasının yanı sıra devrin sosyal ve siyasi hayatına katkı sağlayacak devrin çeşitli gazete ve dergilerinde de çok sayıda makaleler yazmıştır.

Emine Semiye uzun sayılabilecek hayatı boyunca yaptıklarıyla ve yazdıklarıyla oldukça etkin bir isimdir. Bu çalışmada konu edilecek "Emin" hikâyesi de onun son dönemlerinde yazdığı hikâyelerdendir. Emine Semiye, modern Türk edebiyatının ilk kadın hikâyecilerindendir. Ahmet Mithat Efendi ile başlatılan modern Türk hikâyesi onun bu türle ilgilenmeye ve örneklerini yazmaya başladığı yıllarda epeyce bir yol almış, Samipaşazade Sezai ve Halit Ziya gibi önemli kalemlerini yetiştirmiş bir durumdadır. O da ilk hikâyelerini *Hanımlara Mahsus Gazete*'de yayımlar. 'Emine Vahide' müstearıyla yayımladığı ilk hikâyesi, "Bir Mütehassisenin Tefekküratı" başlığını taşımaktadır. Emine Semiye'nin çeşitli gazetelerde yayımlanmış, hatıratına aldığı ama yayımlamadığı hikâyelerinin sayısı toplam 16'dır. Emine Semiye tefrika edilmiş *Terbiye-i Etfale Ait Üç Hikâye*, "Hiss-i Rekabet" gibi "Emir Çoban Kızları Yahut İki Kadında Aynı Tali: Bağdat Hatun" ve "Dilşat Sultan"ı da kendi el yazısıyla kitap hâline getirerek muhafaza etmiştir. Ancak hazırlıklarına rağmen bunların hiçbiri hayattayken kitaplaşmamıştır. Yazarın diğer hikâyeleri ise önce gazetelerde tefrikalar hâlinde yayımlanmış, takip eden zamanlarda yazar tarafından hatıra kitaplarına alınmışlardır (Karaca 159-161).

Emine Semiye'nin son yılları hakkında maalesef çok fazla bir ilgi yoktur. Emine Semiye'nin Milli Kütüphane'de yer alan ve evrakının bütünün açılmasıyla külliyatının en azından hayatının son yıllarına dair az da olsa bilgiler edinilmiştir. *Emine Semiye'ye Ait Notlar* başlıklı evrakın içinde "Emin" ve "Cumhur Subayları" başlıklı iki hikâyesi daha tespit edilmiştir. Bu hikâyeler el yazması hâlinde Emine Semiye'nin defterleri içinde yer almaktadır. "Emin" isimli hikâyesi de bu anlamda külliyatının tamamlanması için önemlidir. Hikâye başlığından itibaren Emine Semiye'nin hayatından biyografik unsurlar taşımaktadır. Hikâyenin yazıldığı defterin ilk sayfasında 17 Eylül 933 (1933) tarihi dikkatleri çekmektedir. Hikâyede alt başlık ise "Altmış beş"tir. İlk sayfada "Birinci Parça" olarak hikâye bölümlendirilmiştir. Ancak hikâyenin diğer sayfalarında bu bölümlendirmenin devamı gelmemiştir. Hikâyenin sonunda ise hikâyenin bütünüyle bittiğine dair "son" ibaresi yer

almamaktadır. Dolayısıyla yazar hikâyesinin devamını yazmayı planlamış olabilir ya da evrak henüz tamamlanamadığı için ele geçmemiş olma ihtimali de vardır.

"Emin" Hikâyesinin Psikanalitik Çözümü

Milli Kütüphane'de *Emine Semiye'ye Ait Notlar* başlıklı Emine Semiye'nin el yazısıyla yazdığı "Emin" başlıklı hikâyesinde bir okulda 11 yıldır bahçıvanlık yapan Emin'in 65 yaşını doldurduğu için emekliye sevk edildiğinin kendisine bildirilmesi ve bundan dolayı yaşadığı üzüntü konu edilmiştir. Bilindiği üzere Emine Semiye uzun yıllar Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde ve İstanbul'da Türkçe ve edebiyat öğretmenliği yapmıştır. Onda öğretmenlik yapma arzusu henüz çocukluğunda başlamıştır. Çocukluğunda babası Ahmet Cevdet Paşa'nın görevleri dolayısıyla Osmanlı coğrafyasının çeşitli eyaletlerini gezerek edindiği izlenimler onda öğretmenlik mesleğine karşı bir istek uyandırmıştır. Babasının 1866-1868 yılları arasında Halep valisi, 1874-1875 arasında Yanya valisi ve 1876'da Rumeli müfettişliği görevleri nedeniyle çocukluk yıllarında Yanya ve Suriye'ye gitmiş, on üç buçuk yıl da Rumeli'de epeyce yer dolaşmıştır. Emine Semiye gençlik yıllarında ise eşinin görevleri dolayısıyla Selanik'teki kız okullarında öğretmenlik ve müfettişlik yapmıştır. II. Meşrutiyet'in ilanını takip eden yıllarda ise Trakya ve Anadolu'nun çeşitli şehirlerindeki kız okullarında ve Halide Edip'in ekibiyle de Beyrut'ta, Türkçe ve edebiyat öğretmeni olarak çalışmıştır. Emine Semiye ilerleyen yaşlarında tekrar kız okullarında Türkçe ve edebiyat öğretmenliği yapmaya başlar. 1922'den sonra Anadolu'ya çıkarak Edirne, Sivas, Ordu ve Adana'da 6 yıl, sonrasında da İstanbul'da 5 yıl Türkçe öğretmenlikleri yapar (Karaca 66). İbrahim Alaaddin Gövsa, onun öğretmenlik yıllarını şöyle anlatmaktadır: "1922'de mektepçilik hayatına girerek altı sene Edirne, Sivas, Ordu ve Adana kız muallim mekteplerinde ve beş yıl da İstanbul orta mekteplerinde edebiyat ve Türkçe muallimliği yapmış sonra tekaüt olmuştur" (403-404). Gövsa'nın kayıtlarına göre Emine Semiye'nin öğretmenlik hayatına 1922'de başladığı fakat 1896'daki Selanik tecrübesinden itibaren de eğitim hayatının içerisinde aktif olarak yer aldığı anlaşılmaktadır.

"Emin" hikâyesinde Emine Semiye'nin 1922'den 1933'e kadar Anadolu ve İstanbul'da süren on bir yıllık öğretmenlik hayatına dair göndermeler mevcuttur. Dolayısıyla yazar ve eseri bağlamında düşünüldüğünde bastırılmış olan gerçeklik düşlemsel alanda ifade imkânı bulmaktadır. Güngörmüş, Fransız psikanalist André Green'in edebiyat, dilin ruhsal gerçekliğe göndermede bulunacak şekilde işlenmesidir tanımını aktarır ve Green'in bu tanımlamayla iç içe geçmiş iki işleme işaret ettiğini söyler. Bunlardan biri, dilin ve kelimelerin dönüştürülmesi ve bu dönüşüm sonucunda giderek daha zengin ve karmaşık sözel ifadelerle yeni gerçekliğin dile gelmesiyle ortaya çıkan ruhsal işlemdir. Diğeri ise göndermede bulunulan ruhsal gerçekliğin dile gelmesiyle ortaya çıkan ruhsal işlemdir. Güngörmüş bu durumun psikanaliz dilinde, bazı durumlarda

temsil edilemeyen ruhsal içeriklerin temsile kavuşturularak zihinselleştirilmesi, bazı durumlarda da bastırılmış olanın bilinçli hale getirilmesi olduğunu ifade eder (11). Dolayısıyla edebî eser ruhsal bastırılmış gerçekliğin edebiyatın düşlemsel dünyasında dilin alanında estetik bir duyuşla ifade edilmesidir. Freud'un asıl gerçekliğin bastırılmış gerçekliğimiz olduğunu ifade etmesi de oldukça önemlidir. Ancak Güngörmüş'ün de ifade ettiği gibi dil ve kelimelerle yeni bir gerçeklik edebî eserde ortaya çıkmaktadır. Emine Semiye de yaşamış olduğu öğretmenlik tecrübesini dil ve kelimeler düzeyinde değiştirerek yeni bir gerçeklikle kurgusal zemine taşımıştır. Nitekim Emine Semiye on bir yıl Anadolu ve İstanbul'da öğretmenlik yapmıştır. Hikâyede Emin ise dört yıl iki ay İstanbul'da olmak üzere toplam on bir yıl irfan bahçesinde bahçivanlık yaptığını ifade eder.

Hikâye, "irfan bahçesindeyiz" ibaresiyle başlamaktadır. Hikâyenin girişinde bahçe tasvir edilir. Bahçede gül ağaçlarına konan bülbüller, yasemin fidanlarına konan nakışlı kelebekler, göle karışan bir pınarla tabiat etrafa gülümsemeler dağıtmaktadır. Çiçeklere konan irfan arıları ise "Çalışalım.. çalışalım!.." cümlesiyle vızıldamaktadırlar. Güllerin, bülbüllerin, yaseminlerin, kelebeklerin, pınarın konuşması aslında tabiat üzerinden Emin'in iç benliğiyle diyaloga girmesidir. Kalsched geleneksel olarak insan ruhunun her zaman her iki dünyanın da parçası olan bir yaratık hem tanrısal hem insani hem zamanla sınırlı hem ebedi hem ölümlü hem de ölümsüz bir varlık olduğunu ifade eder. Bu iki dünya arasında ruh bölünmüştür (49). Kahramanın iç-dış diyalaktığı doğa-kültür ekseninde kurulmaktadır. Bu bölünmüş benlikte masumiyet tanrısal olan taraftadır ve doğayla sembolize edilir. Ötekinin alanına yani kültüre girişle acı, ölüm, şiddet gibi hislerle birey kendisini kirlenmiş olarak görebilir. Hikâyede de kahramanın iç benliğiyle/masumiyetiyle kurduğu diyalog tabiat unsurlarıyla diyalog kurması üzerinden verilmiştir.

Hikâyede bahçe kahramanın imgesel alanıdır. Emin bahçe bakımını yaparak, çiçek yetiştirerek arzularını gerçekleştirme imkânı bulur. Hikâye bahçenin tasviriyle başlar ve bahçenin içinde Emin'in tasviriyle devam eder. Emin bahçede pınar başında oturmuş, suyun nükteli fısıltılarını dinlerken derin düşüncelere dalmış yani iç dünyasına çekilmiş bir haldeyken karşımıza çıkar. Kahramanın suya bakışı ve suyun nükteli fısıltılarını dinlemesi gerçeklik alanından koptuğunu ve imgesel dünyasına daldığını göstermektedir. Nitekim bakışın suya dalması, suyun yüzeyinin aynalama etkisi düşünülüğünde bireyin kendisini keşfidir. Lacan'ın ayna evresi kuramına göre bebek ilk olarak annesiyle bütünleşik olmadığını 6-8 aylıkken annenin gözünün aynasında kendisini keşfederek anlar (Tura 182-183). Diğer taraftan Mladen Dolar ise aslında aynalama evresinden önce bebeğin annesinin sesini duymasıyla özneleşme sürecinin başladığını ifade eder: "Şayet ses ilk hayat belirtisiyse, kendini işitmek ve kendi sesini tanımak, aynada kendini tanımaktan önce gelen bir deneyim değil midir? Hem annenin sesi ötekiyle ilk sorunlu bağlantı, göbek bağının yerini alan ve hayatın ilk

aşamalarının kaderini büyük ölçüde şekillendiren gayri maddi bağ değil midir? Kendi sesini tanımak, bebeğin aynada kendini tanımasına eşlik eden coşkunun aynısını yaratmaz mı?" (43). Hikâyede Emin de suya bakarak ve suyun sesini dinleyerek hem ses hem de bakışla gerçeklik alanının kişinin kendisini benliğine yabancılaştırıcı etkisinden uzaklaşmıştır. O, bu bahçede çiçek yetiştirerek arzularını gerçekleştirmiş ve simgesel alanda öteki üzerinden kurulan imgesinin yabancılaştırıcı etkisinden kurtulmuştur. Sonrasında Emin bakışını bahçeye çevirir. Bahçeyi seyrederken bu bahçe için verdiği emekleri düşünmeye başlar:

İstanbul'da ise dört sene iki ay müddet vazifesine koşmuş.. kış mevsiminin yağmurları, kar ve tipileri arasında hep koşmuştu. Emin yorgunluk duymuyordu. İrfan başına gelen yabancı güllerin zarif şekilleri seyrederken etrafa saçtıkları lâtif kokularını duyarken sayının mükâfatını alıyor ve daha fazla bir şevkle bahçesine bağlanıyordu (3).

Emine Semiye irfan başıyla okul yıllarını kastetmektedir ve yabancı güller ise okulda yetiştirdiği öğrencilerdir. Nitekim hikâyede çiçeklerin dile gelerek Emin'le konuşması onun bilinçdışındaki arzularının çiçeklerin dilinden ortaya çıkmasıdır.

Tertipli şekiller verilmiş tarhlarda salınan güllerin pembelikleri 'bize aşıladığın güzellikler için sana minnetli sevgiler...' sözlerini öz canına armağan ediyorlar. Sarı fulyalar 'altın renklerimizden topladığın manevi zenginliğe kutlu olsun!..' cümleleriyle benliğini okşuyorlar. Ateşlenen kırmızı şakayıklar '- Daha fazla güzellik.. daha fazla iyi koku isteriz!..' diye bağırarak gayretini coşturuyorlar... Sümbüller, leylaklar, salkımlar, zülfü arızlar ve tabiatın bütün latif kakülleri selam sana.. mutlu sana!.." alkışıyla yüreğine gururlar serpiyorlar. Emin, engin bir haz denizine dalmış ağzının uçları gülümsemelerle yayılmış yavaş yavaş kalktı, çiçek tarhları arasında zarif renkli ve latif çiçeklerini tımar ederek onlara faydalı bilgiler dağıtmağa başladı (3-4).

Görüldüğü üzere çiçek tarhları adeta öğrencilerin eğitim aldıkları sınıfları temsil etmektedir. Emin'in çiçeklerin her birinden aldığı iltifatlar onun yaptığı işten daha çok haz almasını ve çalışma isteğinin daha da artmasını sağlamaktadır. Çiçekleri tımar etmesi ve onlara faydalı bilgiler dağıtması da öğrencilerini eğitim ve öğretimle yüksek bilgi, kültür ve sanat düzeyinde yetiştirmiş bireyler haline getirme çabasıdır. Ancak Emin'in bu çalışma şevki ve hazzı yemek zilinini çalıp müesseseye dönerken kâtabın kendisine verdiği zarfla birden bire sona erer. Çünkü zarftan çıkan belgede altmış beş yaşını doldurduğu için emekliye sevk edildiğine dair müdürden gelen emir yer almaktadır. Hikâyenin tarihi 1933'tür. Emine Semiye de on bir yıl devam eden öğretmenlik mesleğinden 1933'te emekli olmuştur. Ancak Emine Semiye'nin doğum tarihi ile ilgili farklı görüşler vardır. Ahmet Cevdet Paşa'nın Bosna Hersek'te müfettişlik göreviyle bulunduğu yıllarda eşi Advıye Hanım'la aralarındaki mektuplaşmalardan Emine Semiye'nin doğum tarihinin Hicri, 1 Ramazan 1280/ Rumi, 28 Kânunusani 1279/ Miladi, 9 Şubat 1864 olduğu anlaşılmaktadır. Yine İBB Atatürk Kitaplığı Sayısal arşiv ve e-Kaynaklar Yazma Eserler Koleksiyonunda CP _ Yz _ 0058/01

demirbaş numarasıyla kayıtlı "Remil Risalesi"nde ise Emine Semiye'nin doğum tarihi Ahmet Cevdet Paşa'nın el yazısıyla 1 Ramazan 1280 Pazartesi olarak kaydedilmiştir. Emine Semiye'nin doğum tarihi ile ilgili bir diğer önemli kaynak ise Millî Kütüphane'de 06 Mil Yz Latince 86 numarasıyla, Emine Semiye'ye Ait Notlar adıyla kayıtlı kendi el yazısıyla tuttuğu defterlerdir. Bu yazmada ise, "Ahmet Cevdet Paşa'nın küçük kızı Emine Semiye Hanım Rumi 19 Mart 1284 (31 Mart 1868) yılında İstanbul'da, Vezneciler'de doğmuştur." ibaresi geçmektedir. Dolayısıyla Emine Semiye'nin doğum tarihiyle ilgili bir karmaşıklık söz konusudur. Millî Kütüphane'deki el yazması defterlerine göre olan doğum tarihine göre (1868) "Emin" hikâyesinin yazıldığı 1933 tarihinde Emine Semiye 65 yaşındadır. Ayrıca Emine Semiye'nin kendisi de 1933'te emekli olmuştur. Dolayısıyla bu tarihte Emine Semiye defterlerine göre 65 yaşında olmalıdır. Ancak Ahmet Cevdet Paşa'nın tuttuğu kayıtların daha doğru olacağı göz önünde bulundurularak resmi kayıta geçirilişte bir karışıklık olduğu düşünülmektedir. Hikâyenin devamında emekliye sevk edildiğini öğrenen Emin yemekte arkadaşlarına bir şey sezdirmez ve yemekten sonra tekrar bahçeye çıkar:

Çalışma zili çalınca bahçesine çıktı, hal dili ile konuştuğu ve o kadar emeklerle yetiştirdiği kıymetli çiçeklerini artık göremedi. Varlığını ezen kaygının bir üfürmesiyle bağlandığı emel fidanları sarsılarak eğilmiş... Güllerin ve bütün çiçeklerin taze narin yaprakları birden silkinerek viran olan gönlüne dökülürmüştü... Emin'in şefkat kaynayan yüreği on bir yıllık emeklerinin sevimli hatıralarına artık bir mezar olmuştu (7-8).

Emeklilik Emin için ölümle eş değerdir. Çünkü o çalışarak ve üreterek kendini kurmaktadır. Özneleşme süreci ve bu dolayımında arzulamak ve haz duymak için ötekine ihtiyaç vardır. Ötekinin ortadan kalkması özneleşme sürecini kesintiye uğratar. Lacan'ın, "Ben ötekinin gözünden yansıyanların toplamıyım." cümlesinden de anlaşıldığı üzere ötekinin olmayışı kişinin yansımaları göreceği aynanın da ortadan kalkması demektir. Emin paydos zili çalıp bahçıvan arkadaşları dağıldıktan sonra pınar başında yalnız kalıp dinlenmek ister.

Emin düşünüyordu:

Babası bahçıvanlık bilgisinin planlarını çizen bir usta idi; kendisi de bu meslekte çalışmış ve yıllarca çiçeklerin güzel yetiştirilmesine tarhların da düzeltilmesine dair yazmış, çizmişti (9-10).

Emin'in babasının bahçıvanlık bilgisine sahip ve bu konuda yazıp çizen bir adam olması, Emine Semiye'nin 1878'de Maarifi Umumiye Nazırlığına getirilen babası Ahmet Cevdet Paşa'nın sıbyan, rüştiye ve idadilerde okutulmak üzere Kavaid-i Türkiye, Miyar-ı Sedat, Adab-ı Sedat, Mecmua-i Âliye, Malumat-ı Nafi'a ve Eser-i Ahd-i Hamidî adındaki risalelerini yazdığı göz önünde bulundurulursa biyografisine bir göndermedir. Emin babası gibi bahçe planı çizmek yerine bahçede bizzat bahçıvanlık yaparak çiçek yetiştirmiştir.

Bir gün gaip gelen bir sesle sarsılmıştı.. O ses diyordu ki: 'Yazdığın

nazariyeler ve resmettiğin bahçe tablolarıyla vatan ve millete ehemmiyetli hizmet etmiş sayılmazsın!.. Türklük dünyasına yayılacak lâtif kokuları ancak kendi ellerinle yetiştireceğin çiçeklerden toplayabilirsin! Zamanının büyük ustalarından baban da bahçıvanlık etmişti.' Emin, kalemini, fırçasını atmış ve ellerine bahçıvan takımını alarak bir müesseseye girmişti. On bir yıl kayaları koparmış, çorak toprakları eşelemişti... Az sonra parlak otlar çıkmış, gözleri okşayan çiçekler belirmişti. Onların hoş kokularından öyle zevk almıştı ki kanayan ellerinin acısını bile duymamıştı (10-11).

Emin'in gapten ses duyması aslında bilinçdışı arzusunun sesidir. Emin, sadece kalemiyle yazdığı, fırçasıyla resmettiği ötekiyle bire bir diyalogun kurulmadığı bahçıvanlık hizmetini yeterli görmez. O, vatana hizmetin ancak milletin içine karışarak yani ötekini tanımak üzerinden gerçekleşeceğini düşünerek bahçıvanlık bilgisini kurmak yerine bahçedeki çiçekleri yetiştirerek gerçekleşeceğine inanır. Emine Semiye de babasının maarif nazırlığından ders kitabı yazmaya kadar eğitimle ilgili önemli birçok hizmet etmesine karşılık o, önce Selanik'te ilerleyen yaşlarında da Anadolu ve İstanbul'da öğretmenlik yaparak kız çocuklarını yetiştirmeye kendisini adanmıştır. Nitekim onda bu arzusunun uyanması babasının görevi dolayısıyla Osmanlı coğrafyasını yakinen tanınması ve evlendikten sonra da kocası Reşit Paşa'nın görevi dolayısıyla Selanik ve Serez'de bulunduğu yıllarda Selanik ve Serez'in köylerindeki insanların sefaletini yakından görünce onların mutluluğu için çalışmaya karar verir.

Emine Semiye, Selanik yıllarından itibaren bir yandan siyaset ve gazetecilik faaliyetlerini sürdürürken diğer yandan da kız çocuklarını eğitmeye yönelik çalışmalar yürütmüştür. O bir yandan hikâye, roman ve makalelerinde yazdıklarıyla kız çocuklarının eğitimi üzerinde ısrarla dururken diğer yandan bizzat sahaya inerek okullarda öğretmenlik yapmıştır. Emine Semiye kız çocuklarını eğitmeyi vatanına hizmetle birleştirmektedir. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kadınların eğitimi meselesi Namık Kemal, Şemsettin Sami, Ahmet Mithat gibi Osmanlı aydınları tarafından çok önemsenir ve edebî eserlerinde ve kimi zaman makalelerinde sıklıkla kadınların eğitimi olmasının toplum ve aile için öneminden bahsederler. Bu dönemde Fatma Aliye, Emine Semiye, Makbule Leman, Şükûfe Nihal, Halide Edip gibi Osmanlı aydın kadınları yazdıklarıyla ve yaptıklarıyla kadın eğitimi meselesini sıklıkla dile getirmişlerdir. Tanzimat yıllarında Batılılaşma ekseninde, II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında ise millileşme sürecinde iyi bir eş ve anne olması dolayısıyla kadının eğitimi çok önemsenmiştir. Emine Semiye de uzun sürmüş yaşamında her iki dönemde de aktif olarak yer almıştır. Dolayısıyla onun kadın eğitimine bakışı bir taraftan toplumsal alanda kadının görünürlüğünü hedeflerken diğer yandan da Kurtuluş Savaşı'ndan sonra yeni kurulan Türkiye'nin yükselişine hizmet etmek içindir. Nitekim 1919'da aydınlar Anadolu'ya geçerken o rahatsızlığı sebebiyle İstanbul'da kalmak zorunda olmasının üzüntüsünü duymuş ve iyileştikten sonra 1922'de Anadolu'ya

öğretmenlik yapmak üzere yola çıkmıştır. Böylece İstanbul'dan yazdıklarıyla Anadolu'daki gençlere hitap etmek yerine bizzat Anadolu'ya giderek gençleri yetiştirmiştir. Eflatun Cem Güney, "Emine Semiye Hanımefendi" isimli yazısında Emine Semiye'nin Sivas'taki öğretmenlik yıllarından bahsederek, onun Anadolu'ya hizmet etmek üzere Sivas'a gelmesi ve öğretmenlik yapmasının gençler tarafından örnek alınacak bir davranış olduğunu söyler:

Çünkü Sivas'ın her gözden uzaklığı dolayısıyla muallimelerimiz şöyle dursun genç muallimelerimiz bile buralara gelmek istemiyor. Hatta geçen sene Maarif Vekâleti İstanbul'da açıkta bulunan muallimlere Anadolu'da vazife teklif ettiği zaman üç yüz küsur muallimden ancak beş altı tanesi kabul etti. Bunlar da Anadolu'da gidecekleri yerin ya sahil yahut da tren güzergâhı olmasını şart koydular. İşte 'Hayatımızı memleketin fikir hayatına vakfettik' diye övünen muallimlerimiz, eteklerini lavanta kokulu salonlara çivileyip İstanbul'un zevkinden, eğlencesinden ayrılmak istemiyorken Emine Semiye Hanım gibi edebiyat âleminde tanınmış bir muallimenin Anadolu çocuklarını yükseltmek için her türlü müşkülata razı olarak Sivas'a gelişi de büyüklüğünü bir kere daha ispata kâfidir sanırım. Kıymetli edibemizin şu aziz hareketi İstanbul gençlerine bari bir örnek olsa da güzel Anadolu'yu sevseler, biraz Anadolu'ya gelseler (1-2).

Hikâyede Emin de bahçıvanlıkla ilgili yazdıkları ve çizdiklerini bir kenara bırakarak tüm güçlüklerine rağmen bahçeye girerek çiçek yetiştirmeye başlamıştır. Burada dikkat çeken bir başka konu ise hem Emin'in hem de Emine Semiye'nin vatana, millete hizmet ederken babalarını örnek almalarıdır. Simgesel alanda öteki üzerinden kendini tanımak babanın devreye girmesiyle gerçekleşir. Bebek annesiyle bütünleşikken henüz haz alanındadır. Ancak doğumla başlayan anneden biyolojik kopuş sonrasında bebek 6-8 aylıkken psikolojik kopuş da gerçekleşmeye başlar. Dolayısıyla çocuk babayı tanımaya başlayarak dilin ve kültürün alanına girmeye başlar (Tura 177). Burada ben-sen-o diyalektiği kurulur ve çocukta anneden kopuşla açılan boşluk öteki üzerinden arzu nesnelereyle doldurulmaya çalışılır. Emin ve Emine Semiye'de babasal işlev de bu anlamda önemlidir. Simgesel alandaki arzu nesnelere babanın devamı olarak kurulmuştur. Hikâyenin devamında ise Emin, "– Of!.. dedi. Bunca gayretinin mükafatı, şu kıymetli bahçemden bana bir harap hatıra mı kalacak?.." (13). Görüldüğü üzere Emin için bahçesi hayatındaki anlam alanıdır. Emeklilikle anlam dağılacaktır. Sonra ise zamanı imgeleyen saat sarkacının sesine benzeyen kaynağı belli olmayan akuzmatik bir ses duyar:

Saat rakkası gibi bir ses:

-Altmış beş... altmış beş!.. (13).

Burada zaman ve ses imgesi bir arada verilerek hikâyedeki gerilim güçlendirilmiştir. "Altmış beş" arzu alanını dağıtan ve emekliliği imgeleyen bir gösterge olarak saatin rakkasıyla/yelkovanının çıkarttığı sesle birleşmiştir. Ve bu ses hikâyede olumsuz bir imgeyle birleştiği için "uğursuz çınlama" olarak ifade edilir. Diğer taraftan ise bu sesin uğursuzluğunun nedeni kaynağı belli olmayan

akuzmatik bir ses olmasıdır. Dolar, akuzmatik sesi kaynağı görülemeyen, kökeni saptanamayan, yeri belirlenemeyen ses olarak tanımlayarak bu sesin bir köken, bir beden arayan ses olduğunu ifade eder (Dolar 64). Ancak akuzmatik ses, kaynağı belirsiz olduğu için tekinsizdir ve bu sebeple de kaygı vericidir. Hikâyede Emin de duyduğu bu sesle huzursuz olur: "Bu uğursuz çınlama, Emin'i yerinden fırlattı... Dinç vücudunu gererek bakındı.. Sonra tuhaf bir şüpheyle pınara eğildi!.." (13-14). Emin'in, sesin kaynağını bulabilmek için tuhaf bir şüpheyle pınara eğilmesi tekinsiz sese beden/köken arayışıdır. Diğer taraftan ise kahramanın tekinsiz sesin kaynağını bulabilmek için pınara/suya eğilerek sudaki kendi imgesini görmeye çalışması oldukça dikkate değerdir.

Suyun berraklığında;

-Uzak maziden bir levha açıldı.. Mükellef bir yalının lâtif bahçesinde küpe çiçekleriyle oynayan gürbüz ve altın saçlı bir çocuk, bakışlarını ona dikmiş gülüyordu! Sahne değişti; biraz daha yakın bir mazi şekil aldı: Saadet hülyalarıyla dolu gözlerini göğe çevirmiş meleklerle konuşan kumral bir baş göründü (14).

Emin'in sesin nereden geldiğini anlamak için suya bakması ve en derinden en yüzeye doğru başlayarak yani çocukluk-gençlik ve yaşlılık dönemini suda görmesi Lacan'ın imgesel-simgesel dönemini düşündürmektedir. İnsan hayatında çocukluk, henüz simgesel alana/gerçeklik dönemine girilmediği için acıyla karşılaşılma mutlu bir evredir. Çünkü gerçeklik alanına uyum sağlama yani özneleşme süreci ancak bireyin kendisine yabancılaşmasıyla mümkündür. Aydın da ayna evresinden itibaren özneleşme sürecini yabancılaşmayla birlikte değerlendirir:

İnsan, ayna evresinde her şeyden önce bir 'Ben' serabının, bir 'kendilik imgesinin' peşine düşerek, kendisiyle sürgit bir uyumsuzluk içerisinde kurulmaktadır. Metafor, daha başlangıçta, ikame edici rolüyle iş görmektedir. İnsanın, çıplak doğasıyla bir ilişkinin arayışına girebilmesi için her şeyden önce bu doğa ile arasına bir mesafenin, metaforun dolayımının girmesi gerekmektedir. İnsan ancak yabancılaşabilmesiyle insan olur; çıplak doğasını geride bırakarak bir insanî dünyanın bir parçası durumuna gelebilir (207).

Dolayısıyla insan toplumsal alana girişin bedelini kendinden vazgeçerek öder. Emin'in emekliliğinin kendisine bildirildiği gün hissettiği mutsuzlukla yalnızlaşmak istemesi ve sonrasında nereden geldiği belli olmayan akuzmatik sesle suya bakarak ilk olarak mutlu çocukluk hâliyle karşılaşması gerçeklik alanında hissettiği acıdan kaçmak içindir. Çünkü emekli olmak onun için simgesel alanda edilgen hâle gelmektir ve simgesel alanda öteki üzerinden elde edilmeye çalışılan arzu nesnesi de yok olacaktır. Bu durum ise arzuya/erosa karşılık ölümün/thanatosun işlevsellik kazanmasıdır. Emin'in öncelikle suyun en derininde mutlu çocukluğunu görmesi gerçeklikten koparak haz alanında yani annenin alanında olmak istemesidir. Böylece hissettiği simgesel/eril/babanın alanındaki acıyı, dişil alana/annenin alanına dönerek mutluluğa/hazza dönüştürme isteğindedir. Copcej, "Dile ve dolayısıyla düşünceye erişim kazandığımızda, anne şey olan o varlığa erişimi kaybederiz"

(47) sözleriyle gerçeklik alanına geçişi anneden kopuşla açıklar. Anneden kopuşla açılan boşluk varlıkta bir delik açarak varoluş alanına da girişin ilk adımındır. Ancak anneden kopuşla jouissance bütünüyle kaybolmaz. Copjec anneden kopuş ve jouissance ilişkisini şöyle açıklar: "Annenin temsilden veya düşünmeden kaçtığı filan yoktur, daha ziyade beni ona bağlayan jouissance kaybolmuştur ve bu kayıp tüm varlığımı kurutur. Peki ama Şey'in veya kayıp jouissance'ın unutulmazlığındaki bu ısrar niye? Bir bütün olarak devam eden bu jouissance'ı unutamıyorsak, geride bir iz bıraktığından olsa gerek" (48). Hikâyede Emin de çocukluğa/annenin alanına dönerek/hazı deneyimleyerek varoluşunu tekrar canlandırmaya çalışır. Kalsched, çocukluğa dönüşü yeni başlangıçlar için kişinin kendi bütünlüğüne dönmesi olarak değerlendirir ve Jung'un *The Psychology of the Child Archetype* başlıklı kitabından şöyle nakleder:

Çocuğun arketipi, tüm başlangıçların harikası ve her şeyin yeniden başlamasının harikasıyla ilgilidir. Onun tarafından yaratılışın ilk günü gibi dünyada olduğumuzu, dünyayı ilk kez gördüğümüzü hayal etmeye yönlendiriliriz. 'Çocuk' bilinçdışının rahminden doğar, insan doğasının derinliklerinden, daha doğrusu yaşayan doğanın kendisinden doğar. Bilinçli zihnimizin sınırlı aralığının oldukça dışında kalan yaşam güçlerinin, tek taraflı bilinçli zihnimizin hiçbir şey bilmediği yol ve olasılıkların kişileştirilmesidir, doğanın derinliklerini kucaklayan bir bütünlüktür. Her varlıktaki en güçlü, en kaçınılmaz dürtüyü, yani kendini gerçekleştirme dürtüsünü temsil eder (Jung 170: Akt. Kalsched 141).

Emin'in de pınarın yansıtıcı aynasında çocukluğunu seyrederken aslında dönüşümü başlamıştır. Bachelard da ruhtaki dönüşümü, "Dünyanın büyüklüğü bir çocukluğa salar köklerini. İnsan için dünya, ruhun yaşadığı bir devrimle başlar; bu devrim ise çoklukla bir çocukluğa bağlanır" (2012, 110) sözleriyle çocukluğa bağlar. Dolayısıyla çocukluğa dönüş Şey'e/kendiliğe/içsel nesneye dönerek gerçeklik alanına daha güçlü dönüşün ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Nitekim hikâyede daha sonra sudaki görüntü değişir ve Emin'in gençlik dönemi suyun derinliklerinde görünür: "Sahne değişti; biraz daha yakın bir mazi şekil aldı: Saadet hülyalarıyla dolu gözlerini göğe çevirmiş meleklerle konuşan kumral bir baş göründü" (14). Bu sahnede de Emin mutlu hayalleriyle sonsuzlukla diyalog kurmaya çalışan bir gençtir. Gençlik dönemi arzu akışkanlığının en yoğun olduğu dönemlerden birisidir. Çocuk henüz gerçeklik alanına bütünüyle adapte değildir. Gençlik döneminde ise gerçeklik alanına adapte olma isteğinin en yoğun olduğu dönemdir ve burada özneleşme süreciyle açılan kayıp nesne/boşluk daha fazladır. Bu nedenle boşluğu, arzulanan nesnelere doldurma çabası yoğundur. Dolayısıyla bu kayıp nesneye ulaşma çabası insanın sonsuzla diyaloga girmesini sağlar. Çünkü bütünüyle hiçbir zaman ele geçirilemeyecek kayıp nesne arzuyu akışkan hâlde tutarak bilinmezliğini koruyan sonsuzla diyaloga girmeyi sağlar. Hikâyede de Emin'in sonsuzluğu imgeleyen gökyüzüne bakarak hayaller kurması arzularını akışkan hâlde tutmasını sağlar. Hikâyenin devamında ise Emin suyun yüzeyinde şimdideki Emin'in görüntüsüyle karşılaşır.

Emin suya daha eğildi:

Kumral baş kaybolmuş yerine hayat yolunun dikenlerinden sıyrılmış vücudunu zor taşıyan kırçıl bir kafa ona sırtıyordu.

Emin- Ulu Tanrı! Bunlar hep ben miyim? diye inledi!.. Bütün bu görünüşler silindi. O korkunç ses gene ' altmış beş.. altmış beş!..' diye bağıyordu (15).

Şimdiki zamanda Emin'in gençlikteki kumral başı yerini kırışmış saçlarıyla vücudunu zor taşıyan bir başa bırakmıştır. Dolayısıyla gençlikteki güçlü beden imgesi yaşlılıkta dağılmaya başlamıştır. Emin'in çocuklukta gülen, gençlikte saadet hülyalarına dalan görüntüsü yaşlılıkta ise dağılmış beden imgesinin kusurlarıyla karşısında durmaktadır. Emin en derinden yüzeye doğru suda yansıyan hayatının çocukluk-gençlik ve yaşlılıktaki görüntüleriyle şaşkınlığa uğrar ve birden suda yansıyan imge yerini emekliliği imgeleyen akuzmatik sese bırakır. Burada suda yansıyan gerçeklik alanındaki imgenin birden kaybolması bakışın arzuyu harekete geçiren bir obje a işlevselliğine sahip olmasıdır. Mcgowan, Lacan'dan hareketle bakışın itkilerimizi harekete geçiren bir obje petit a formu olduğunu ifade eder:

Bakış, skopik itkinin (bizi bakmaya yönlendiren görüşsel itkinin) obje petit a'sıdır ve işlevi oral itkideki memeyle, anal itkideki dışkıyla ve Lacan'ın tanımladığı duyuşsal itkideki sesle paraleldir. Objekt petit a, bu itkilerin her birinde, öznenin kendisini arzulayan bir özne olarak kurabilmesi için ondan ayrı düştüğü kayıp nesnedir. O, arzulama sürecini başlatan nesne kayıbdır ve özne bu kayıp temelinde arzular (27).

Dolayısıyla Emin'in sudaki yansımasına bakışı gerçeklik alanında arzulama eylemini başlatmıştır. Nitekim hikâyenin sonunda da emekliliği imgeleyen "altmış beş" sesinin azalıp kaybolmasıyla Emin, arzulamayı kesintiye uğratan korkularından kurtulmuştur:

O korkunç sesle gene 'altmış beş... altmış beş!' diye bağıyordu...
Gözlerinin daldığı derin bir boşlukta (sinemada yavaş yavaş) büyüyen hayaller gibi o sesi çıkaran iri gövdeli, keskin tırnaklı ve gayet korkunç suratlı bir kuş peyda oldu!.. (15-16).

Sesin korkunçluğunun sebebi bilinç dışının öznesinin sesi olmasıdır. Çünkü bahçesindeki çiçekleriyle uğraşmayı çok seven hatta hal diliyle onlarla konuşup iletişime geçen Emin'in birdenbire bunca emek verdiği çiçeklerinden ayrılması onun için ölümler eş değerdir. Dolayısıyla emeklilik onun bilinçdışına bastırıldığı korkusudur. Emin, suyun yüzeyinde kendisini seyredirken yaşlanmış yüzüyle karşılaşması onda bu korkuyu harekete geçirir. Hikâyede korkunun, kaynağı belirsiz akuzmatik sesle duyumsallaşması aslında imgesel alandan simgesel alana geçiş çabasını da göstermektedir. Lacan, korkunun babasal işlevin gerçekleşmediği durumlarda anne tarafından yutulma tehdidiyle oluştuğunu söyler. Demir, Matthews'in gerçek babanın, çocuğu simgesel düzene dâhil edecek müdahalesinin gerçekleşmediği durumlarda, özne kendi imgesel babasını yani fobi nesnesini üreterek imgesel düzenden

simgesel düzene geçişini tamamlamaya çalışmaktadır (Matthews 2010) sözlerini aktarır (Akt. Demir 153). Hikâyede de Emin korkutucu kuşla kendi fobik nesnesini üretmiştir. Hikâyenin sonunda kuşun yok olmasıyla korkusu da yok olmuştur. Demir, sözlerine Lacan'ın fobi tanımıyla devam eder:

Lacan fobiyi, annenin arzusunu adlandırmakta yetersiz kalan babasal işlevi desteklemesi nedeniyle "babaya yapılan yardım çılgılığı" olarak tanımlamakta ve fobinin Baba-nın-Adı işlevini desteklemek amacıyla kullanılan bir strateji olduğunu belirtmektedir. Bu yüzden Lacan, fobiyi hem yetişkinler için hem de çocuklar için salt negatif bir durum olarak ele almanın yanlış olduğunu belirtmektedir. Fobinin, kendisi her ne kadar imgesel bir nesne olsa da işlevi, simgesel düzleme geçişi sağlamaktır (Akt. Demir 153).

Hikâyede de aslında altmış beş yaşındaki zorunlu emeklilikten dolayı bir eleştiri söz konusudur: "Buldukları amirlikten gelme yetmiş beş yaşındaki bahçıvanlar hâlâ yerlerinde.. Onlarla vücut ve düşünce kuvvetlerimizi muayene eden oldu mu?.. Yoook... Belki günün birinde bu da yapılır; çünkü yasalar ihtiyaca göre değişir" (14). Burada yasanın uygulanmasındaki eşitsizliği Emin'in eleştirdiği görülmektedir. Aslında bu durum metnin derinliklerinde devletin mevcut emeklilik sistemine bir eleştiridir. Emine Semiye'nin kendisinin emeklilik tarihi ile hikâyenin yazılış tarihinin aynı yıl olması (1933) bu anlamda emeklilik sistemine eleştirisini edebî metnin kurgusal zemininden yararlanarak dile getirdiğini göstermektedir. Aslında korku, babaya yapılan yardım çılgılığı olarak değerlendirildiğinde ve devletin simgesel alandaki babasal işlevi düşünüldüğünde; devlete yapılan yardım çılgılığıdır.

Hikâyede bireysel anlamda Emin'in korkusunun nedeni aslında kastrasyona uğrama yani toplumsal alanda özneleşme sürecinin sekteye uğramasıdır. Çünkü toplumsal alanda özneleşme süreci öteki üzerinden gerçekleşir. Emeklilikle öteki Emin'in hayatından çekilecek ve böylece onun hayatındaki arzusunun akışkanlığı sona erecektir. Arzulamanın sona ermesi hikâyede de ölümü çağrıştıran mezar imgesiyle verilmiştir. Hikâyede bu korku, birdenbire bilinçdışının öznesinin "altmış beş" diye bağırarak iri gövdeli, keskin tırnaklı ve korkunç suratlı bir kuş imgesiyle ortaya çıkmasıyla daha da belirginleşir. Burada dikkat çekici bir başka nokta ise kuşun ortaya çıkışının "sinemada yavaş yavaş büyüyüp açılan hayaller gibi" benzetmesiyle dile getirilmesidir. Hikâyenin bu sahnesinde bakışın kontrolden çıkması söz konusudur. Sinemada da bakış öznenin kontrolünden çıkar. McGowan, görsel alan üzerinde kontrol sahibiymiş gibi görüldüğümüz ölçüde ve buna bağlı olarak, bizim bakışımız obje petit a'yı herhangi başka bir itkidenden çok daha fazla saklar. Görme süreci, nereye, nasıl baktığımızın idaresi ne derece bizdeyse, bize gördüklerimiz üzerinde o oranda örtülü bir hâkimiyet duygusu verir. Sinemanın çekiciliği, büyük oranda, obje petit a'yı bakış formunda göstermesinden kaynaklanır (47, 69) sözleriyle sinemada bakışın öznenin hâkimiyetinden çıkışından bahseder. Bu durum ise dolaylı olarak öznenin zevki deneyimlemesini sağlar. Dolayısıyla hikâyedeki sinema

benzetmesi kastrasyonun işlevselliğinin azalmasıdır. Nitekim korkunç kuşun sinemadaki hayal gibi ortaya çıkması da bilinçdışına bastırılmış korkuların simgesel alanda görünürleşmesidir. Dolayısıyla hikâyede akuzmatik ses kaynağını bulmuş, kuşun görüntüsüyle akuzmatik ses birleşmiştir. Böylece bastırılmış korku gerçeklik alanında fenomenleşmiştir. Burada ilginç olan nokta önce sesin duyulması daha sonra ise görüntünün ortaya çıkarak sesle kuşun görüntüsünün birleşmesidir. McGowan, objet petit a'yı bakış biçiminde görmektense, ses formunda duymanın çok daha kolay olduğunu çünkü görmemeyi tercih ettiğimiz görüntülerden duymamayı tercih ettiğimiz seslerle çok daha fazla karşı karşıya geldiğimizi belirtir. Bunun sebebini ise gözlerimizi kapatsak da kulaklarımızı kapatamayız, sonuç olarak bakışı görsel alanda ayırt etmek, işitsel alandaki sesi ayırt etmekten çok daha zordur sözleriyle açıklar (47). Dolayısıyla Emin de önce "altmış beş" sesini duyar daha sonra bu ses kuşun görüntüsüyle birleşerek kaynağını bulur, gerçeklik alanında fenomenleşerek dilin alanına girer.

Bu kuşun can alıcı gözlerinden ziyade 'altmış beş' diye diye bağırması Emin'i sinirlendirdi. Yumruklarını sıkarak hükmedici bakışlarını onun fırl fırl dönen gözlerine dikti ve şöyle haykırdı: 'Mademki dinç bir vücudum ve tükenmez bir azmim vardır; yüz beş yaşına da gelsem hayatı hiçe sayarak senden korkmayacağım!!!' Bu metanetin önünde kuşun şekli küçüle küçüle o derin boşlukta boğularak kayboldu (16).

Emin'in emekliliği imleyen "altmış beş"/ akuzmatik sese tahammülünün olmaması onun sesin kastre edici etkisine karşı gösterdiği dirençtir. Emin bu sesin etkisinden kurtulabilmek için hükmedici bakışlarını kuşun gözlerine diker. Dolayısıyla akuzmatik sesi görüntüyle birleştirir. Dolar, akuzmatik sesin bir kaynağa iliştilmesiyle gizeminin ortadan kalktığını, sesin bedene iliştilmesiyle kadir-i mutlak karizmatik karakterini kaybederek sıradanlaştığını belirtir. Böylece sesin yeri belirlenir belirlenmez cazibesi ve gücünü kaybeder. Akuzmatik sesin taşıyıcısı üzerinde hadım edici etkisi vardır, taşıyıcısı ses fallusunu ancak bir bedenle iliştiği gizli kaldığı sürece kullanıp sağa sola savurabilir (70-71). Nitekim hikâyede de Emin'in akuzmatik sesi kuşun görüntüsüyle birleştirmesiyle "altmış beş" sesi kastre edici etkisini kaybeder ve Emin emeklilik korkusundan kurtulur. Böylece bilinçdışı öznesinin yansıması olan fobik nesnesi yani kuş küçülerek kaybolur.

Hikâyenin oldukça çarpıcı bu son sahnesinde bir başka önemli imge de pınarın suyunun derinliklerinde Emin'in bastırılmış korkusuyla yüzleşmesi ve bu korkusunun üstesinden gelmesidir. Pınarın suyunun akışkan olması hikâyede Emin'in arzularının akışkanlığıyla da örtüşür. Nitekim hikâyenin sonunda Emin'in yaşlılık dolayımındaki emeklilik korkusunu yenmesi de bu durumun göstergesidir. Bachelard pınarın suyunun insanın arzularını akışkanlaştırmasını Gençlik Pınarı kompleksi olarak adlandırır. Ve pınarın serinletici suyunun insanı uyandırıcı ve gençleştirici etkisinden bahsederek, "Uyanan alnın altında yepyeni bir göz açılır. Serin su bakışa birtakım kıvılcıklar kazandırır. İşte suyun seyirlerinin gerçek serinliğini açıklayacak olan yer

değiştirme ilkesi. Serinleyen bu bakıştır söz konusu ilke” cümleleriyle pınarın suyunun serinleticiliğinin nesnelere bakışı eylem odaklı etkin kıldığından bahseder (2006, 63). Dolayısıyla pınarın suyu arzu nesnesine yönelimi güçlendirerek kişinin eylem hâlinde olmasını sağlar. Hikâyenin sonunda da Emin’in kendisini dinç hissederek bütün engelleri yenecek kararlılıkta olduğunu dile getirmesi pınarın suyunun dönüştürücülüğünü göstermektedir.

Sonuç

Emine Semiye, biyografik öğelerin yoğunluklu olduğu “Emin” başlıklı hikâyesinde imgesel bir dil kullanarak döneme dair eleştirilerini dile getirmiştir. Meşrutiyet ve Cumhuriyet yıllarında siyasi, sosyal ve edebî hayatı içinde öncü bir kadın olan Emine Semiye hayatının son döneminde de öğretmenlik yaparak vatanına ve milletine hizmet etme isteğini yoğun olarak hissetmektedir. Mevcut sistemle altmış beş yaşında emekli olma mecburiyetinde kalması onda büyük üzüntü uyandırmış olmalı ki “Emin” hikâyesini de bu hissiyatla kaleme almış olmalıdır. Bu sebeple de “Emin” hikâyesinde biyografik öğeler epeyce fazladır.

Hikâyede Emin’in altmış beş yaşında emekli olmasından duyduğu üzüntü ses ve bakış imgesinin birlikte işlenmesiyle verilmiştir. Hikâyenin başlangıcından itibaren gaipten gelen ses yani kaynağı belirsiz akuzmatik ses kahramanı dönüştürücü bir işlevle verilmiştir. Emin’in ilkinde gaipten gelen sesle bahçıvanlık yapma isteğinin oluşması, ikincisinde ise emeklilik korkusunu yenmesi sesin kastre edici işlevine direnç göstermesinden kaynaklıdır. Hikâyenin sonunda ise bilinçdışını imleyen bu akuzmatik sesin korkunç bir kuş imgesiyle birleşmesi ve Emin’in bu korkunç kuşun gözlerine bakması aslında içe bakışın gerçekleşmesidir. Böylece hikâyede Emin travmatik gerçeğiyle bakış üzerinden karşılaşarak emeklilik korkusunun üstesinden gelmiştir.

Yazarın biyografik göndergelerin imgenin gerçeklik alanını dönüştürücü işlevinden yararlandığı bu hikâyesinde bütün külliyatı düşünüldüğünde kalem tecrübesinin olgunlaştığı da dikkatlerden kaçmamaktadır. Hikâyede ses ve bakış imgesinin birlikte kullanılması oldukça başarılıdır. Emine Semiye’nin hayatının son yıllarına dair biyografik göndermelerin yoğun olduğu bu hikâyesinde imgesel söylem dikkat çekicidir. Bu durum biyografik göndergelerin imgenin gerçeklik alanını dönüştürücü işlevinden de kaynaklanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aydın, Abdurrahman. *Bilinçdışı Dil ve Arzu*. Bibliotech Yayınları, 2017.
- Bachelard, Gaston. *Su ve Düşler, Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. Çeviren Olcay Kunal, YKY, 2006.
- Bachelard, Gaston. *Düşlemenin Poetikası*. Çeviren Alp Tümertekin, İthaki, 2012.
- Copjec, Joan. *Tut ki Kadın Yok*. Çeviren Barış Engin Aksoy, Encore, 2015.
- Demir Hekimoğlu, Eylül Ceren. "Fobi ve Küçük Hans Vakası." *Freud'dan Lacan'a Vaka İncelemeleri Cilt 1*. Editör Tülin Gençöz, Nobel, 2021.
- Dolar, Mladen. *Sahibinin Sesi*. Çeviren Barış Engin Aksoy, Metis, 2013.
- Eagleton, Terry. *Edebiyat Kuramı*. Çeviren Tuncay Birkan, Ayrıntı, 2004.
- Eflatun Cem [Güney]. "Emine Semiye Hanımefendi." *Birlik*. S. 13, 10 Kânunuevvel 1339/10 Aralık 1923, s. 1-2.
- Gövsa, İbrahim Alaaddin. "Emine Semiye Hanım." *Meşhur Adamlar Hayatları-Eserleri*. c. 2, 1933, s. 403-404.
- Güngörmüş, E. Nilüfer. *Sanatçının Kendine Yolculuğu, Sanat ve Edebiyat Üzerine Psikanalitik Denemeler*. Metis, 2021.
- Jung, Carl Gustav. *The Psychology of the Child Archetype*. Collected Works 9/1. NJ: Princeton University Prss, 1949.
- Kalsched, Donald. *Travma ve Ruh*. Çeviren Ali Oğuz Bozkurt, Ayrıntı, 2023.
- Karaca, Şahika. *Emine Semiye Hayatı, Sanatı, Eserleri*. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), 2010.
- Lacan, Jacques. *The Object Relation: The Seminar of Jacques Lacan*. Book IV. UK: Polity Press (1956-1957), 2020.
- Matthews, John A. *The clinical structure of phobia: Lacan's reformulation of the variables of its treatment*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), UK: Middlesex University, 2010.
- Mcgowan, Todd. *Gerçek Bakış*. Çeviren Zeynep Özen Barkot, Say, 2012.
- Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. Kanat, 2016.
- Yularkıran, Emine Semiye (yz). "Emin." *Emine Semiye'ye Ait Notlar*. Milli Kütüphane, 06 Mil Yz Latince 86, 1933-1935.

OKTAY RİFAT'IN ŞİİRLERİNDE HAYVAN DAVRANIŞLARI*

ANIMAL BEHAVIORS IN OKTAY RİFAT'S POEMS



Özge AKSOY
SERDAROĞLU

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Araştırma Görevlisi Dr., Başkent
Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Ankara, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-9567-2739

E-mail: oaksoy@baskent.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 17.10.2023

Kabul Tarihi/Accepted: 09.11.2023

Kaynak Gösterim / Citation:
Aksoy Serdaroglu, Özge
(2023). "Oktay Rifat'ın Şiirlerinde
Hayvan Davranışları", *Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları*. 15/30,
103-122.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.551>

* Bu makale, 13-14 Ekim
2023 tarihlerinde Hacettepe
Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
ve Hacettepe Üniversitesi
Toprak Etiği Uygulama ve
Araştırma Merkezi tarafından
çevrim içi olarak düzenlenen
"Türk Dili ve Edebiyatı
Araştırmalarında Yeni
Yaklaşımlar 2023: Çevre, Dil ve
Edebiyat" başlıklı uluslararası
sempozyumda sunulmuş
bildirinin genişletilmiş şeklidir.

Öz

Yalnızca ilerlemeye odaklanıp gelişmeyi kutsallaştıran, kapitalist kaygılarla yüklü, alışıldık insan merkezci yaklaşım; yerkünün doğal kaynaklarını hızla tüketmektedir. Günümüzde küresel bir sorun olarak kabul gören çevre krizinin sonuçları, gezegenin sürdürülebilir geleceğini ciddi boyutlarıyla tehdit etmektedir. İnsanlığın çevre duyarlılığıyla hareket etmesi artık bir zorunluluk hâline almış bu duruma sanat ve edebiyat da kayıtsız kalmamıştır. Çevreci eleştiri, edebiyat yoluyla doğayı korumaya ilişkin güçlü bir bilincin peşindedir. Edebiyat ve ekoloji arasında bağ kurarak gezegen merkezci bir yaklaşımı savunur. Çevreci şiir eleştirisiye kısaca, bir şairin şiirlerinde hayvan ve bitki toplulukları ile cansız varlıklara yani doğanın insan dışı diğer öğelerine duyduğu dikkate eğilir. Bu bağlamda yirminci yüzyıl modern Türk şiirinin öne çıkan şairlerinden Oktay Rifat (1914-1988) doğaya ilişkin sezgisel bir algıya sahiptir. Şiirlerinde ele aldığı hayvan davranışları, okurda çevre bilincinin oluşmasında azımsanmayacak bir değer üretir. Şair, hayvanların ekosistemdeki davranışlarını gözlemler, hayvanlarla arasında etkileşimli bir bağ kurar ve onlar gibi düşünmeye çalışır. Hayvanların iç dünyalarının olduğu kabulünden yola çıkarak onlar hakkında duygusal birtakım öngörülerde bulunur. Her bir hayvan türünü, alışıldık insan merkezci yönelimlerden farklı olarak içkin değerleriyle şiirleştirir. Bu makalenin amacı, Oktay Rifat'ın şiirlerinde hayvanların bilişsel etkinliklerini göz önüne alarak yaşamda kalma çabalarını pekiştiren davranışlarını; hareket-hız, duygu-iletişim-düşünce ve evrim süreçlerine göre yaşama uyum sağlamalarına ait kategoriler etrafında okumaktır.

Anahtar Kelimeler: Çevre krizi, çevreci eleştiri, çevreci şiir eleştirisi, hayvan davranışları, Oktay Rifat.

Abstract

The usual anthropocentric approach, which focuses only on progress and sanctifies development, loaded with capitalist concerns, is rapidly consuming the natural resources of the earth, without considering its boundaries and sustainable future. As a result of these anthropocentric tendencies, the balance of nature has been disrupted for centuries by various environmental massacres. The consequences of the environmental crisis, as a global problem, seriously threaten the sustainable future of nature. Therefore, it has become a necessity for humanity to act with environmental awareness. In this context, ecocriticism aims to create a strong consciousness about the sustainable future of the earth through literature. It adopts a planet-centered approach by simply establishing a connection between literature and ecology. Ecological poetry criticism, as one of the sub-fields of ecocriticism, briefly focuses on the attention a poet has to other non-human elements of nature, namely animal, plant communities and inanimate beings, in her/his poems. In this context, Oktay Rifat (1914-1988), as one of the prominent poets of the twentieth century modern Turkish poetry, advances his intuitive attention to nature in a profound structure in his poems. Observes the dynamics of natural balance. From his first poems, he internalizes the fact that everything is connected to everything else in the holistic structure of nature as an ecological knowledge. In his poems, there are also different perspectives that break anthropocentric conventions and enable deep questioning within the scope of nature and human relationship and interaction. The poet observes the behavior of animals in the ecosystem, establishes an interactive bond with the animals and tries to think like them. Based on the assumption that animals have inner worlds, he even makes some emotional predictions about them. He poetizes each animal species with its inherent values, different from the usual anthropocentric tendencies. The aim of this article is to read, in Oktay Rifat's poems, the behaviors of animals that reinforce their adaptation to life according to their evolutionary processes and their efforts to survive, together with their cognitive activities, around the categories of movement-speed and emotion-communication-thought. It is seen that the animal behaviors in Oktay Rifat's poems produce considerable value in the formation and development of environmental awareness and ethics. The behaviors of animals that reinforce their adaptation to life and their efforts to survive according to their evolutionary processes will be read together with their cognitive activities around the categories of movement-speed, emotion-communication-thought.

Keywords: Environmental crisis, ecocriticism, ecopoetry, green poetry, ecological poetry, animal behaviors, Oktay Rifat.

Extended Summary

Ecocriticism strives to raise awareness about preventing the environmental crisis by drawing attention to the value, rights and future of nature in literary studies. It wants to explain environmental awareness and the negative effects of the critical consequences of the environmental crisis on the earth directly through literature and figure out environmental awareness and the negative effects of the critical consequences of the environmental crisis on the earth directly through literature. Ecocriticism expects ecological wisdom from literature regarding nature and the future of nature and desires that literature can change humanity's relationship with the natural world with an acceleration that is for the benefit of the planet. It focuses on the inherent value of nature and considers nature in an integrated structure. It argues that the mutual effects and contributions of animals, plants, soil and the sun that make up the ecosystem are all equally valuable and each of them has very important functions. All philosophical, social, political, economic, etc. that put people at the center it enthusiastically rejects other approaches. At the same time, it also aims to make sense of animal behavior discussed in the literary plane with the dimension of the relationship between environment and literature. He claims that approaches that focus on understanding and solving humans should also be evaluated for animal species.

Animals also go through some intellectual and cognitive processes in parallel with natural selection in the lap of nature. They try to struggle with the existential problems they encounter in nature for the first time and strive to survive by pushing the limits at all times and under all circumstances. For example, birds build nests by placing pieces of branches high up in trees, where they are not accessible to other species and therefore they think they are safe, and they hide their eggs there. Man can radically change his arrogant perspective towards animals, some of his prejudices and some stereotyped anthropocentric approaches by getting to know the ecology of animals. In this way, mankind can put himself in the place of animals. The relationship between humans and animals can be reestablished in a way that respects the dynamics of the ecosystem. In this respect, this study aims to make sense of animal behaviors discussed in the literary plane with the dimension of the relationship between environment and literature. It seeks answers to the question of how the ecological function of animal behavior is handled in the lyrical order of the poems.

There are four basic literary ecological criteria that Lawrence Buell puts forward with a planet-centered view based on the relationship between literature and ecology. Accordingly, the "non-human" environment (in the text) is not only found as a means of determining a "frame"; Its presence (in the text) also opens the door to the perception that natural history is contaminated with human history. Secondly, (in the text), the "interest" of the person(s) is not considered the only legitimate interest. Three, man's "obligation to be

accountable to the environment” is part of the “ethical orientation” of the text. Fourth, that (the author of the text’s) perception of the environment as a “process” rather than a “fix” (fact) or “data” is at least implied in the text (7-8). Green poetry criticism, on the other hand, observes whether a poet communicates with other worldly beings other than the human species in his poems. According to J. Scott Bryson, green poetry criticism is concerned with whether other elements that “reside” in nature but are outside of humans are included in the poems. It focuses on how much the poet feels like he belongs to the region he lives in. It examines the clues of whether the poet has a connection with the region he lives in, his land and the earth through his poems. It is important that the poet was able to develop a passion for life in his poems. He questions whether he is aware of the aspects that provide unity rather than the opposition of domestic and wild (8-22). It sees the inherent value of all elements that make up the ecosystem at the same level.

In Oktay Rifat’s poems, animal behavior is included with its ecological and functional dimensions. Animal behaviors in poems are in the context of the relationship between environment and literature; It carries a new meaning and value when considered with movement-motion, emotion-communication-thought and ecological processes. The poet embraces animals only with their inherent values, independent of the idea that they were created to improve the standard of living of humanity. Therefore, he observes and poetizes the behavior of animals, from their simple movements to their complex relationships. In the ecosystem, he follows animals in their ecological reality with great attention and surprise and excitement in order to adapt to evolutionary processes and survive. Oktay Rifat’s animals have emotional states. Sometimes they are happy, sometimes they are unhappy; sometimes thoughtful, sometimes pensive; Sometimes they can be completely indifferent to humanity. The urge of Oktay Rifat’s animals to continue their lineage is not interpreted as an ordinary origin story in his poems. In this context, on the contrary, not only humans can reach the peak of love and life, but also bulls and cows can taste this feeling. Cows can dream too. Horses can also rejoice. They exist with their inner universe. Animal behavior in the poems as a holistic ecological road map, from movements to emotions, from thoughts to communication, to the actions of a living and dynamic organism that changes and transforms in the lap of evolution. He captures the connection between animals’ habitats. It is re-woven into the aesthetic order of poetry with the lyrical sense of a poet with a deep awareness of nature. The reader who reads the poems from this ecological perspective can identify himself with the animals and experience an environmentally based ethical enlightenment while witnessing the lives of Oktay Rifat’s animals. As he gets to know animals more closely, he understands the vital importance of their functioning in the ecosystem. He respects their existence. Oktay Rifat does not marginalize or judge animals from an anthropomorphic perspective,

based on human-specific physiological or cognitive processes. He is aware of and accepts the animals' own communication. With all these qualities, animal behavior reflected in Oktay Rifat's poetry universe makes people feel/ remind that their own species is not the only one who has a say on the planet.

Giriş

İnsanın çıkarını yaşamın her alanında önceleyen ve insanın "eşref-i mahlukat" ya da "zübde-i alem" olduğunu öne sürerek doğanın sürdürülebilir geleceğini tehlikeye atan insan merkezci yaklaşımların köktenci bir biçimde sorgulanması gerekir. Bu noktada ileri sürülebilecek düşüncelerden biri insanın, ekosistemin bütünlüğünü oluşturan diğer pek çok tür gibi ne çok değerli ve yüce ne de tamamen değersiz olduğudur. İnsan, doğal dengeyi sağlayan ama çoğu zaman yalnızca kendi kapitalist çıkarları uğruna dönüştürmeye çalışan, yıkan ve yakan da bir parçadır. Çevre sorunlarının artık küresel bir sorun olarak kabul edildiği son yıllarda, söz konusu insan merkezci yaklaşımların değişmesi ve insan dışı dünyaya yönelmesi etik bir zorunluluktur. Çünkü var olmak, yalnızca insan için değil, diğer tüm türler için de birer hak. Greg Garrard'a göre "çevresel sorunlar bilimsel olduğu kadar kültürel incelemeye de tabi olmalıdır, zira bu sorunlar doğaya ilişkin bir çevre bilgisiyle bunun kültürel yansıması arasındaki etkileşimin sonuçlarıdır" (31-32). Bu bağlamda en yalın şekilde ifade edilecek olursa edebiyat ve bir bilim dalı olarak ekoloji arasında ilgiyi kurmayı amaçlayan "ecocriticism", Türk edebiyatı üzerine yapılan akademik çalışmalarda "çevreci eleştiri" olarak Türkçeleştirilmiştir. Edebiyat araştırmalarında doğanın değerine, hakkına ve geleceğine dikkat çekerek çevre krizini engellemeye ilişkin bir farkındalık yaratmaya uğraşır. Çevre bilincini ve çevre krizinin kritik sonuçlarının yerküre üzerindeki olumsuz etkilerini doğrudan edebiyat yoluyla anlatmak ister. Edebiyattan doğaya ve doğanın geleceğine ilişkin ekolojik bir bilgelik bekler. Edebiyatın insanlığın doğal dünyayla kurduğu ilişkiyi gezegenin yararını gözetken bir ivmeyle değiştirebilmesini arzular. Doğanın içkin değerine odaklanır ve doğayı bütünlüklü bir yapıda ele alır. Ekosistemi oluşturan hayvan, bitki, toprak ve güneşin karşılıklı olarak etki ve katkılarının tümünün eşit düzeyde değerli ve her birinin çok önemli işlevlerinin olduğunu savunur. İnsanı merkeze koyan bütün felsefi, toplumsal, politik, ekonomik vb. diğer yaklaşımları coşkun bir biçimde reddeder. Serpil Oppermann'a göre metinlerde doğa imgesinin yalnızca nasıl ele alındığıyla ilgilenmek yetersizdir. Metinlerde doğa imgesi, "simgesel anlamlar" bağlamında sağladığı imkanlarla birlikte de düşünülmelidir. Çünkü doğaya atfedilen söz konusu simgesel anlamların; "nehir", "deniz", "toprak", "bitki" ve "hayvan türleri" ile "insan kültürü" arasında yaşamsal işlevleri vardır. "Dil", "çevre sorunları", "değer yargıları" ve "benlik kavramları" etrafında ortaya çıkabilecek derinlikli birikim irdelenmelidir (25). Amerika Birleşik Devletleri'nde "yabanıl alanlar sistemi" ve "yaban hayatı ekolojisi" gibi alanlarda dünyaca

ünlü düşünür, doğa bilimci, ekolog ve çevreci yazar Aldo Leopold'ün (1887-1948) Türkçeye Ufuk Özdağ tarafından 2020 yılında kazandırılan *Bir Kum Yöresi Almanagi ve Oradan Buradan Eskizler* başlıklı çığır açıcı çalışmasından da söz etmek gerekir. Bu çalışma; "Bir Kum Yöresi Almanagi", "Oradan Buradan Eskizler" ve "Sonuç" olmak üzere toplam üç bölümden oluşur. Leopold'ün söz konusu yapıtında önceki yüzyıldan bugüne ulaştırdığı çağrının en mühim yönü, sonuç bölümünde uzun uzadıya açıkladığı "toprak etiği" konusuna çektiği dikkatte gizlidir. Çünkü Leopold'e göre insanın toprakla kurduğu ilişkiyi bütünüyle gözden geçiren ve insan merkezci yönelimleri toprağı önceleyerek yeniden değerlendiren bir bakış geliştirilmemiştir (214). Leopold'ün imgelemindeki "toprak etiği, topluluğun sınırlarını karaları, suları, bitki ve hayvanları, yani tüm toprağı kucaklayacak şekilde genişletir" (215). Türkiye'deki Türkoloji araştırmaları incelendiğindeyse son yıllarda yeşillenen bakış açılarında epey artış yaşandığı görülür. Çevre bilincinin kurulmasını sağlama yolunda metinlere yüklenen işlevleri ortaya çıkarmayı amaçlayan pek çok bütünlüklü ve kuşatıcı akademik çalışma yapılmıştır (Aksoy 2014, Meliz ve Dolcerocca 2016, Hamzaçebi 2017, Can 2018, Siddik 2019, Topcu 2019, Doğrul 2020, Gonagova 2020, Karaman 2020, Uğurlu 2020, Güçlü Sarıdede 2021, Yıldırım 2021, Çelikkat 2022, Mehani 2022, Kuru 2022, Sağlam 2022, Balta 2023, Yavuz 2023). Diğer taraftan çevreci eleştiri, yazınsal düzlemde ele alınan hayvan davranışlarını çevre ve edebiyat ilişkisi boyutuyla anlamlandırmayı da amaçlar. İnsanı anlamaya ve çözmeye odaklanan yaklaşımların, hayvan türleri için de değerlendirilmesi gerektiğini iddia eder. Hayvanlar da doğal seçilime koşut olarak kimi düşünsel ve bilişsel süreçlerden geçer. Doğada ilk kez karşılaştıkları varoluşsal sorunlarla mücadele etmeye çalışır. Her zaman ve her koşulda sınırları zorlayarak hayatta kalmaya uğraşır. Söz gelimi kuşlar, dal parçalarını, diğer türlerin erişemediği bu nedenle de güvenli bulduklarını düşündükleri için ağaçların yükseklerine yerleştirerek yuva yapar ve yumurtalarını burada saklar. İnsan, hayvanlara yönelik kibirli bakış açısını, kimi önyargılarını ve kalıplaşmış birtakım insan merkezci yaklaşımlarını hayvanların ekolojisini tanıyarak kökten değiştirebilir. Böylelikle hayvanların yerine kendisini koyabilir. İnsan ve hayvan ilişkisi, ekosistemin dinamiklerine saygılı bir şekilde yeniden kurulabilir. Bu çalışma, bu bakış açısıyla çevre ve edebiyat ilişkisi boyutuyla yazınsal düzlemde ele alınan hayvan davranışlarını anlamlandırmayı amaçlar. Hayvan davranışlarının ekolojik işlevinin şiirin lirik düzeninde nasıl ele alındığı sorusuna yanıtlar arar.

Çevreci eleştiri, doğaya insan eliyle verilen zararların neden olduğu çevre krizinin anlaşılması amacıyla edebiyat sayesinde doğa merkezli bir dilin kurulmasını sağlamaya çalışır. İnsan, evrim olgusunda öne çıkan en büyük halka olabilir fakat o halkalardan sadece biri olduğunun da bilincinde olmalıdır. Kutsal bir elin sanki sonsuz bir kaynak ya da bir armağanmışçasına doğayı insanlığa sunduğu yönündeki insan merkezli bakış açılarının ürettiği felsefi, toplumsal, politik ve estetik yaklaşımlar, vahşi kapitalizmin yalnızca öngörülemez gücü

ve egemenliğini pekiştirir. Doğa kırımının önünü açar. Doğaya uygulanan bu baskının sonuçları, aslında doğanın bir parçası konumundaki insanın da sonu demektir. İnsan, ilerleme olarak gördüğü kapitalist eylemlerini ve doğanın tek sahibi olduğu yönündeki söz konusu ben merkezci öğretileri etik bir temele dayandırarak yeniden ele almalıdır. Doğa karşısında duyması gereken sorumluluklarını hatırlamalıdır. Lawrence Buell'in edebiyat ve ekoloji ilişkisi üzerinden temellenen gezegen merkezci bir bakışla öne sürdüğü dört temel edebi ekolojik ölçüt vardır. Buna göre bir, (metinde) "insan-olmayan" çevrenin, sadece bir "çerçeve" belirleme aracı olarak bulunmayıp; (metindeki) varlığıyla, aynı zamanda, doğa tarihine insanoğlu tarihinin bulaşmış olduğunun sezilmesine kapı açıyor olması. İki, (metinde), insan(lar)ın "çıkart"ının, tek meşru çıkart telakki edilmemesi. Üç, insanın "çevreye hesap verme zorunluluğu"nun, metnin "etik yönlendirmesi"nin parçası olması. Dört, (metnin yazarının) çevreyi bir "sabit" (olgu) ya da "veri"den ziyade, bir "süreç" olarak algılayışının, metinde en azından ima edilmesi (7-8). Çevreci şiir eleştirisi ise bir şairin şiirlerinde insan türünün dışında diğer dünya varlıklarıyla da iletişime geçip geçmediğini gözetler. J. Scott Bryson'a göre çevreci şiir eleştirisi, doğada "ikamet" eden ama insanın dışında kalan diğer öğelerin de şiirlerin içinde yer alıp almamasıyla ilgilenir. Şairin yaşadığı bölgeye ne kadar ait hissetmiş olabildiğine odaklanır. Şairin yaşadığı bölgeyle, toprağıyla ve yeryüzüyle bağlantı kurup kurmadığının ipuçlarını şiirleri aracılığıyla irdeler. Şairin şiirlerinde yaşama ilişkin bir tutku geliştirebilmiş olması önemlidir. Evcil ve yabancının karşıtlığından çok bunların bütünlüğü sağlayan yönlerinin bilgisinden haberdar olup olmamasını sorgular (8-22). Ekosistemi oluşturan tüm öğelerin her birinin içkin değerini aynı düzeyde görür. İnsan merkezci yaklaşımların sonucunda doğanın bir parçası olan hayvanların da var olma hakları ellerinden alınmakta, yaşam alanları ortadan kaldırılmakta ve geleceklerinin sürdürülebilirliği konusunda trajik bir manzara ortaya çıkmaktadır. Edebiyat aracılığıyla hayvan davranışları ve ekolojisi de bu bağlamda incelenmeye değer veriler sunar. Hayvan davranışları çalışmalarında insan merkezci yaklaşımın değişmesinde öne çıkan isimlerden Frans De Waal, yalnızca insana özgü olduğu düşünülen kimi zihinsel süreçlerin tek araştırma yolu olarak hayvanlara uygulanmasını böylelikle dolaylı yoldan insanın zihinsel süreçlerini otorite ya da referans noktası olarak gören kibirli düşünceyi eleştirir. Hayvanların insana göre kategorize edilmesini insan merkezci yaklaşımın bir örneği olarak görür. Hayvanların zekalarını küçümseyerek yapılan bu sözde bilimden vazgeçilmesinin gerekçelerini birçok hayvan türünün sergilediği davranışları inceleyerek anlatır ve hayvanların her birinin kendilerine özgü içsel yaşamlarının olduğundan söz eder:

Karşılaştırma insanlarla hayvanlar arasında değil, bir hayvan türüyle -bizimle- büyük çeşitlilikteki başka türler arasındadır. İki ayrı zekâ kategorisini karşılaştırmıyoruz. Ben insan bilisini hayvan bilisinin bir çeşidi olarak görüyorum. Birbirinden bağımsız hareket eden, her

birinin kendine ait sinirsel yapısı olan sekiz kola dağıtılmış bir biliş veya uçan bir canlının kendi çılgınlıklarının yankısını kullanarak hareket halindeki avını yakalamasını sağlayan bir biliş ile karşılaştırıldığında, bizim bilişimizin ne kadar özel olduğu çok da belirgin değildir (15).

Rosamond Young, inek, koyun, tavuk ve domuzların davranışlarını gözlemlediği *İneklerin Gizli Hayatı* adlı çalışmasında; hayvanların duygularına ve gerekli koşullar altında farklı hayvan türlerinin doğal seçiminde hayatta kalmak üzere evrimleşen kimi içgüdüsel ve öğrenilmiş hareketlerinin aynılaşabileceğine odaklanır. Young da tıpkı Waal'in dikkat çektiği gibi insan merkezli bir yaklaşımın sonucu olarak hayvanların zekasının "insani standartlar" üzerinden değerlendirildiğine dikkat çeker ve insan merkezli yaklaşımın hayvan türleri hakkında bir veri yığını kurmaya çabaladığını eleştirir: "Aksine her hayvanın sadece kendi özellikleri açısından değerlendirilebilecek birbirinden farklı duyguları deneyimlemede sınırsız yetiye sahip olduğunu varsaymak gerekir. Bir ineğin zekâsı onu inek olarak başarılı kılmaya yetiyorsa, daha ne istenir?" (3). Her bir hayvanın kendi ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde gelişen bilişsel dünyasının sadece bu nedenle bile yeterli olduğunu savunur.

Jonathan Balcombe de "sualtında yaşayan kuzenlerimizin iç dünyaları"na eğildiği *Balıkların Bildikleri* başlıklı çalışmasında bir "aslan" ile bir "aslanbalığı"nı karşılaştırır. İnsanın aslanı, aslanbalığıyla kıyaslağında, aslanı daha "karizmatik" bulmasını eleştirir. Balcombe, insanın çeşitli hayvan türlerine ilişkin bu şekilde kalıplaşmış düşüncelerinin altında yatan temel nedeni sorgular: "Balıklara karşı önyargılarımızın temel kaynağının, duygularla ilişkilendirdiğimiz ifadeleri gösterememeleri olduğuna inanıyorum" der (260). Burada yine insan merkezci yönelim, eleştirilmektedir öyle ki duyguları göstermek ya da göstermemek insanın tanımladığı bir eylemdir. Balıkların etik bir temele dayanarak haklarının temsil edilmesi gerektiğini onların insanlara benzeyen değil "benzemeyen özellikleri"yle birlikte düşünür ve insan türünü önceleyen etik paradigmanın alanının genişlediğini dile getirir:

Aklın yükselişi ve bütün yaşam formlarının birbirine bağımlı olduğuna dair günbegün artan farkındalık sayesinde, insanlık daha kapsayıcı, daha aydınlık bir çağa doğru ilerliyor. Kendi türümüzün bütün üyeleri için geçerli olan temel saygı ilkelerinin kapsamı, diğer varlıkları da içine alacak şekilde adım adım genişliyor (265).

Hayvanların Akıl Almaz Yaşamı başlıklı çalışmasında Ashley Ward da insan merkezci yaklaşımları reddeder ve sosyalliğin kesinlikle tek bir türe, insana özgü bir eğilim olduğu düşüncesine şiddetle karşı çıkar: "Sürüsünden ayrılan bir ringa balığı tek başına tutulursa bu sürgünün stresine dayanamaz, kelimenin tam anlamıyla yalnızlıktan ölür" der ya da "üzerlerine doğru inmekte olan yırtıcı kuştan tam zamanında ve hep beraber sıyrılan güvercinler"den söz eder (373-374). Bu örnekler, bu kitapta çok daha fazla tür özelinde çoğaltılır. Ward da hayvanların düşünce evrenini insan merkezli yaklaşımlar eşliğinde yorumlamaya kalkışmayı

eleştirir. İnsanların en basit şekliyle "selamlaşma" eyleminde bile çok az biçim geliştirdiğini ve hayvanların selamlaşma eylemlerinin pek çok çeşidini ortaya koyar:

Istakozlar "selam" demek için birbirinin suratına çişini yapar; köpekler herkesin malumu olduğu üzere birbirinin poposunu koklar. Çiklitler bir başka çiklitin yuvasına tekrar geldiğinde vızıldamaya benzer bir ses çıkarır. Beyaz yüzlü kapuçinler, "merhaba" demek için parmağını kankasının burnuna sokar. Erkek Gine babunları aynı amaçla arkadaşının penisini yoklar. (378)

Yukarıda sözü edilen çalışmalar, hayvan davranışları alanında insan merkezci yaklaşımların geçersizliğini güçlü argümanlarla ortaya çıkaran, hayvan haklarını gözetken ve hayvanların ekosistemdeki değerlerini önceleyen bir bakışla kaleme alınmıştır. Hayvan davranışlarının içkin yönünü ortaya çıkaran bu çalışmalar, çevre ve edebiyat ilişkisi bağlamında yeni bakış açıları yaratmak için birer rehber niteliğindedir.

Türk edebiyatında hayvan imgesine etik bir pencereden ilk kez yaklaşan araştırmacılardan biri olarak Gonca Gökalp Alpaslan, Cengiz Aytmatov'un kimi romanlarında (*Dişi Kurdun Rüyalari, Ebedi Gelin: Dağlar Yıkıldıği Zaman*) hayvanların insan eliyle uğradığı mezalimden söz ettiğini vurgular. Cengiz Aytmatov'un romanlarına yansıyan hayvanların "duyguları", "geçmiş ve şimdi algıları", "benlikleri", "insanla ilişkileri", ve "doğal denge içindeki yerleri"yle birlikte düşünüldüğünün altını çizerek (11-12). Yirminci yüzyıl Kazak edebiyatının önde gelen isimlerinden Muhtar Avezov'un "Kökserek" başlığıyla kaleme aldığı öyküsünde, "adaptif hayvan davranışları"ni inceleyen bir diğer çalışma da Nazlı Memiş Baytimur'a aittir. Bu çalışmada yazar, Avezov'un kurmaca evreninde Kökserek adlı bir kurt üzerinden hayvanların doğal seçilime koşut olarak hayatta kalmaya çalışmak amacıyla sergiledikleri kimi "adaptif davranışlar"ı işlediğini iddia eder. Çalışmada, kurtların "beslenme", "sığınak arama", "mücadele", "üreme", "dikkat/sorumluluk", "ilgiye davet", "grupla birlikte hareket/taklit", "sosyal ve gözlem/inceleme" gibi davranışları bir edebiyat metni üzerinden yorumlanır (2022, 151). Bu çalışmalardan farklı olarak bu makalede, yirminci yüzyıl Türk şiirine önemli katkılarda bulunan şairlerden Oktay Rifat'ın şiir evrenine yansıyan hayvan davranışlarının hareket, duygu-iletişim-düşünce ve evrim süreçlerinde ortaya çıkan ekolojik işlevin, insan ve hayvan ilişkisinde çevre etiğine sağladığı değerlere odaklanılacaktır. Oktay Rifat'ın şiir evreninde, derin bir doğa farkındalığı egemendir (Aksoy, 2014). Şiirlerinde ekosistemi oluşturan tüm canlı ya da cansız türlerin önemi ve bu türlerin aralarındaki bağlantılara dikkat kesilmiş bir şairin tavrı söz konusudur. Şair, hayvanların ekosistemdeki davranışlarını gözlemleyerek bu davranışların yaşamsal işlevlerine odaklanır. Hayvanlarla arasında etkileşimli ve empatiyle oluşturulmuş bir bağ kurar ve onlar gibi düşünmeye çalışır. Şiirlerinde yalnızca hayvan davranışlarını izlemekle de kalmaz, hayvanların iç dünyalarının olduğu düşüncesinden yola çıkarak onlarla ilgili duygusal birtakım öngörülerde de bulunur. Ekosistemde en az insan türü

kadar yaşamsal öneme sahip olduğunu düşündüğü hayvanların her birini, insan merkezci yönelimlerden farklı olarak kendi içkin değerleriyle şiirleştirir.

1. Hareket

İnsan merkezci yaklaşımlar, hayvanların insanlara hizmet etmek için yaratıldıkları düşüncesinden yola çıkar. Hayvanların varoluşuna ilişkin en güçlü motivasyonunu Tanrı'dan alır. Buna göre Tanrı, hayvanları insanlığın çıkarı uğruna yaratmıştır. Oktay Rifat söz konusu alışıldık bakıştan farklı olarak şiir evreninde birçok hayvan türünün başlangıçta hareketlerini gözlemler. Hayvan hareketlerinin ekosistemdeki işlevsel yönüne ilişkin çıkarımlarda bulunur. Basit gibi görünen hayvan hareketleri gözlemlerken estetik bir etkilenme yaşar. Şairin "Kamyon Geçerken" başlıklı şiirinde, bir kamyonun yaşamın bütün rutini içinde koyun sürüsünün yönünü değiştirmesinden söz eder. Basit bir aracın sürüsünün hareketinin yönünü değiştirmesi bile şaire şiir yazmak için ilham verir. Kamyon, sürüyü dağıttığı yerden aniden uzaklaştıkça "koyunlar", "köpek" ve "çoban" da yaşama kaldığı yerden devam eder ve şairin görüş alanının dışında "dağlar içinde mavi" silik bir görüntü bırakarak kaybolmaya başlar:

Kamyon geçerken
Dağılan koyun sürüsü
Az sonra toparlanır
Gerilerde kalır
Dağlar içinde mavi
Koyunlar köpek ve çoban
Gözden silinmeden önce (Oktay Rifat 2007 19)

Şairin "Kısrak" başlıklı bir başka şiirindeyse aracın hareketine bu kez bir "kısrak" aniden yön verir. İnsanın kısrakın hareketlerini kontrol etmek için kullandığı "gem"i, bu kez kısrak yönetir ve olanca gücüyle "gemplere asılır". Şiirde "koşum" olarak söz edilen sözcük, kısrakın yürüteceği arabaya yönelmesini sağlamak için kullanılan kemere benzeyen bir tür kayış takımıdır. Şiirde kısrakın hızlı adımlarından "gelincikler" de etkilenir. Şair, kısrakın hareketiyle ortalığa yayılan "ot", "hayvan" ve "koşum" kokusuna kayıtsız kalamaz:

Gemplere asıldı kısrak
Alıp götürdü arabayı
Gelincikleri ezerek yolda
Ot ve hayvan kokusuna
Koşumların kokusu karışırken (Oktay Rifat 2007 26)

Şiirlerde koyun sürüsü, köpek ve kısraktan başka kuşların hareketlerine de yer verilir. Güneş, batmaya yakın bir vakitte şairin imgeleminde bir "teker"i andırır ve "kara bir kuş" da bu anda havada süzülüyordur. Oktay Rifat için kuşun güneş battığı vakitte, güneşin yuvarlak bir tekere benzerken uçuşu bütünlüklü ve estetik bir manzaranın lirik bir duyusu demektir ve bu an, şiirleştirilmeye değer güzelliktedir:

Bir kuş geçiyor
Kara bir kuş
Batan güneş tekerinin üstünden (Oktay Rifat 2007 63)

Bir tarlakuşunun uçuşuya bu kez eline aynasını alıp bıyıklarına bakmak isteyen bir adama engel olur. İnsanın gündelik yaşamında kuşun uçuşması insanın eylemlerini etkileyebilir:

Hendeğin yamacına oturdu
Aynasını çıkardı cebinden
Bıyıklarına baktı
Bir tarlakuşu geçmeseydi üstünden
Daha da bakacaktı (Oktay Rifat 2007 29)

Şair, hayvan hareketlerinin insanın gündelik yaşamının etkili dinamiklerinden biri olarak insanın eylemlerini değiştirebileceğini, yönlendirebileceğini ya da aksatabileceğini okura duyumsatır. "Kara bir kuş" da "tarlakuşu" da bu iki şiirde yalnızca uçmaları nedeniyle vardır. Oldukları gibi ele alınır. "Sandalda" başlıklı şiirinde de leyleklerin gökyüzündeki hareketleri şair için kayda değer bir detaydır. Çünkü leyleklerin istikametlerini İstanbul'a doğru değiştirmeleri doğadaki yaşamsal süreçlerden biridir. Birçok leyleğin bir arada bulunup yaşam alanlarını değiştirmek için toplanıp harekete geçmelerinden şair büyük bir heyecan duyar:

Hiç unutmam yine böyle bir gün
Ada'da Hristos tepesinde
Deniz tabak gibi önümüzde
Sedef adası Medef adası Maden
Böyle şey görmedim ömrümde
Bir hışırtı insanı ürperten
Binlerce on binlerce leylek
İstanbul'a döndüler üstümüzden (Oktay Rifat 2010 164)

Oktay Rifat şiirlerinde hayvan davranışlarının hareket kategorisindeki işlevi, şaire estetik bir motivasyon sağlamak, şairin perspektifini çeşitlendirip derinleştirmek ve şairi şaşırtıp heyecanlandırmaktır. Sıradan bir hayvan hareketi bile insanın gündelik yaşamında eylemlerini yönlendirebilecek denli etkilidir.

2. Duygu-İletişim-Düşünce

"İnekler"de şair, okura ineklerin birer iç evrenleri ve duyguları olabileceğini sezdirenen şiirsel bir duyuşa sahiptir. İneklerin gözlerine, bakışlarına odaklanarak bir anlam arar. Onların üzüntülü olabileceklerine ilişkin şairce bir çıkarımda bulunur. Bunu, ineklerin rüya görebileceklerine yönelik yeni bir gerçeklik kurarak yapar ve evrenin tek ve en kudretli türü olduğunu iddia eden bu yüzden de büyük bir yanılısama içinde yaşayan, oysaki yalnızca ekosistemin bütünlüğünü oluşturan parçalardan sadece biri olan insan türüne karşı bütünüyle kayıtsız kaldıkları bir anını anlatır. Alışıldık insan merkezci eğilimlerden bağımsız,

ineklerin her birinin kendi özgül gerçeklikleri içinde yaşadıkları birer duygusal evrenleri olduğunu düşünür. Oktay Rifat'ın söz konusu "kayıtsız" inekleri, ilerleme kaydetmeye programlanan "mükemmel" tür insanı fark etmezler bile:

Mahzun gözlü bozkır inekleri
Yitmişler düşlerinde
Dönüp bakmazlar bile insana (Oktay Rifat 2007 25)

Bir başka şiir, "Adam ve Kısrağ"ta da şair, "gebre" adı verilen tımar eldiveni aracılığıyla bedeninin bel ile kuyruğu arasında yer alan dolgun ve yumuşak kısmı okşanan bir kısrağın yaşadığı sevinci anlatır. Şairin kısrağın bir duygusu olduğuna ilişkin algısı, şairin yine hayvanın gözlerine baktığı anda belirginleşir. Bu neşeli kısrağın sevinci, kendisine tımarla dokunan, kendisini rahatlatan ve kendisinin hoşuna giden okşamaları gerçekleştiren bir insan türüne mutlulukla baktığı gözlerinden okunur. Adamın kısrağa gebreyle dokunurken şarkı söylemesi de kısrağla kurduğu temastan duyduğu memnuniyeti gösterir. İnsan ve hayvan ilişkisinde Kısrağı tımarlayan adam "kuş gibi cıvıldar"ken kısrağın mutluluğu da gözlerinden okunur:

Gezdirirken gebresini
Dolgun sağrısında kısrağın
Kuş gibi cıvıldıyor
Hayvansa mutlu
Deviriyor ceylan gözlerini
Adama (Oktay Rifat 2007 32)

"Kediler" başlıklı şiirinde de hayvanların duyguları anlatılır. Bu şiirde iki adet kedi vardır ve bu kediler, bazı dinlerce kutsal bir nesne sayılan "totem" gibi düşünülür. Kedilerin karşılıklı olarak birbirleriyle ilgilenmesiye "sevdalı" olmalarıyla ilişkilendirilir. Hem duygusal hem de kutsal varlıklar olarak kedilerin şiiri yazılır:

Çatı saçak direk
Boyunca akşam ve ağaç
İki kedi oturmuş duvara
Karşılıklı
İki sevdalı kedi
İki totem gibi (Oktay Rifat 2007 40)

Oktay Rifat'ın kedilerin duygularını gözlemlemeye ilişkin farkındalığı, sadece bu şiirle de sınırlı kalmaz. "Perçemli Sokak" kitabında yer alan şiirlerinden "XXXIX" başlıklı olanında kedi, uğurlu bir hayvan imgesidir. Şair, kedinin yüksek bir ses çıkararak pencerenin önüne konuşlandığı zamanı, dünyanın geri kalan kimi zorluklarının geçmesiyle ilişkilendirerek lirik bir duyuşla yorumlar: "Yolların düğümü çözülür", ya da "damalı direklerin eski zaman taşlarında güneş kollu şamdanı tüter". Kedilerin çevresine yaydığı böyle aydınlık, olumlu bir hava vardır:

Çıplak ayaklı çamların kedisi
Göründü mü avaz avaz pencerede

Çözülürer yolların düğümü
Tüter güneş kollu şamdanı
Damalı direklerin
Eski zaman taşlarında abuk sabuk (Oktay Rifat 2010 225)

"Fadik ile Kuş" adını verdiği şiirinin bir bölümündeyse kuşların, kedilerin, köpeklerin, tavukların ve horozların tavırlarından yola çıkarak yaşam karşısında memnun olduklarını ima eder. Kuşun gökyüzündeki hareketlerine bakar ve sadece buradan yola çıkarak birçok hayvanın (kedi, köpek, tavuk ve horoz) doğada gayet mutlu ve huzurlu olduğunu düşünür:

Kuşa bak kuşa
Süzüm süzüm süzülüyor havada
Kuş musun
Şeytan uçurtması mısın ağabey
Bu ne keyif böyle
Kedi desen öyle
Köpek desen öyle
Tavuklar horozlar öyle (Oktay Rifat 2010 137)

Şairin "Koyunlar" başlıklı şiirinde duygusal benliğiyle okuru buluşturduğu diğer hayvan türü ise koyunlardır. Daha önceki şiirlerinde bir sürü olarak koyunların kitlesel hareketlerini gözlemleyen şair bu kez bu şiirinde koyun sürüsünün duygularına yönelik bir tahminde bulunur. Şairin hayvanların duygularını tahmin etmek için ilk baktığı yer; yine, hayvanın gözleridir. Şair, bu bakışlardan anlam devşirir. Bu şiirde koyunlar, "başka bir soy"dan gelen "durgun insanlar" gibi anlatılır. Her ne kadar insanbiçimci bir dikkatle koyunların bakışları insana benzetilse de şiirde koyunların ne istediklerini anlayabilecek bir insan algısı da kurulmaz: "anlaşılmaz gözler". Sözcükler, insan türünün iletişimde konuşmayı sağlayabilir ama koyunların ve elbette diğer hayvan türlerinin iletişimde sözcüklerle sağlanan bir konuşma yetisine ihtiyaç yoktur. Koyunların iletişim biçimi kendi aralarında anlaşmayı sağlayan özgün bir düzen içinde yeterli ve tutarlıdır. İnsanlık bunu anlayabilse de anlayamasa da bu, böyledir. Şair, koyun sürüsünün geliştirdiği iletişim biçiminin temelinde "sevgi"nin olduğunu vurgular:

Yüce yaylalardan inmişler
Yayan yapıldak
Başka bir soyun
Durgun insanları gibi bakıyorlar
Anlaşılmaz gözlerle
Ot mu istiyorlar su mu
Belli ki yaz kış ağaç toprak
Ayrı değil dillerinde
Gelişleri var sevgiye benzer
Ellerinde değil söylemek (Oktay Rifat 2007 94)

İnsanlar doğru açıdan bakmayı denemek isterlerse koyunların yürümelerinden

bile anlayabilecekleri bir sevgi dilini keşfedebilir. Örneğin, şairin "Beygir" başlıklı şiirinde hareketleri sınırlandırılmış bir at vardır. Bu at, sürekli aynı konumda aynı şekilde durur. Şair, bunun hayvanın doğasına aykırı olduğunu ima eder. Bu durumun atın psikolojisine yansıyan olumsuz etkisini atın günlük beslenme ihtiyacını atın bile isteye ötelemesi ya da yok saymasıyla ilişkilendirir. Atın adeta depresif bir ruh hâli söz konusudur. Son satırda atın bilişsel özelliğini de şair, hayvanın yaşadığı huzursuzlukla birlikte vurgular. Doğasına aykırı bir yaşam tarzına uyum sağlamaya direnen ve "düşünen" bir attır:

Kösteğe vurulmuş beygir
Her Tanrı'nın günü orada
Ne yer ne içer
Sineklerini kovar
Düşünür durur yolun yamacında (Oktay Rifat 2007 60)

"Eşek" adını verdiği şiirindeyse bu kez bir eşeğin yaşadığı yaşam alanı, iğde ve erik bahçesi olarak geçer. Eşeğin küfeleri taşıma eylemi, bu hayvanlara insanlar tarafından insan çıkarına uygun görüldüğü için verilen bir görevdir. Bir yandan ekosistemde eşeğin diğer hayvanların yaşam alanlarıyla bağlantılı bir yaşam alanına sahip olduğundan diğer taraftansa insan merkezci yaklaşıma koşut, eşeğin insanlığın yükünü hafifletme ve taşıma göreviyle var olduğundan söz edilir. Eşeğin yabanılığını doğal yaşam alanında diğer hayvanlarla kurduğu bağla ima eder. Eşeğin taşıdığı yükler de insanlık tarafından evcilleştirildiğini gösterir. Yabanıl ve evcil, birbirine karşıt olmaktan çok birbirini tamamlayıcı biçimde düşünülür:

Kim der ki bu eşeğin
Bir bahçesi var
Öteki hayvanların
Toprağına bitişik
İğdesi eriği
Baktığı akşamları yan gözle
İki yanında iki küfe
Yolda giderken düşündüğü (Oktay Rifat 2007 97)

İnsan ve hayvanın karşılaştırıldığı "Görünmeyene Bakmak" adlı şiirindeyse şair, hayvanların kendini gerçekleştirmede içkin değerine odaklanır ve onları olumlar. İnsanlar, kendini gerçekleştirmede hayvanlardan çok farklı bir yerde bütünüyle başka bir bakış açısıyla olumsuzluklara yöneldiği için eleştirilir. Hayvan, kendi varoluşsal sürecini gerçekleştirirken içe dönüktür. İnsan ise kendi varoluşsal sürecini gerçekleştirirken dışa dönüktür ve olumsuzluklara neden olabilir: "Umutsuz sevgiler", "ölüler", "yoksulluklar", "korkular" ve "öfkeler" ile oyalanır. Geleceğe yön verme hırsıyla modern dünyanın ilerleme düşüncesine koşut olarak "nedenler", "sonuçlar" ve durmaksızın "yarınlar" ile ilgilenir ve muntazaman hesap kitap yapar. Oysaki hayvanların ilerleme endişeleri ve kapitalist yararları gözetmek uğruna bencil girişimleri hiç yoktur. Hayvanlar, evrim süreçlerinde

şartlara uyum sağlamak için önlerindeki somut gerçeklikle ilgilenirler:

Bakmak diye düşünüyordu, hayvanlar bakıyor mu!
Hayvanlar görünene bakıyor, bizse görünmeyene.
Umutsuz sevgilere bakıyoruz, gece gündüz ölümlere,
yoksulluklara, korkulara, öfkelere,
nedenleri, sonuçları, yarınları görüyoruz (Oktay Rifat 2007 188)

Oktay Rifat'ın şiirlerindeki hayvan davranışlarının duygu-iletişim-düşünce kategorisindeki ekolojik işlevi çok boyutludur. Hayvanların insan merkezci benzerlikler düşünülmezsizin kendilerine özgü, içsel duygu dünyalarının olduğu sezdirilir. Gezegenin merkezine hesap vermeksizin oturan bir daha da kalkmayan insanlık karşısında hayvanların herhangi bir koşula bağlanmadan kendi gerçeklikleri dolayımında var oldukları fark edilir. Şaire göre hayvanların iletişimini, insanlığın anlamasının bir anlamı yoktur. Hayvanların kendi içlerinde belirli iletişim kurma yolları vardır ve bu, kendi ihtiyaçlarına cevap veriyorsa yeterlidir. Hayvanlarla iletişim kurmak için tek yolun sözcükler olmadığının kanıtı, hayvan davranışlarıdır ve onların iletişim dili, "sevgi"dir. Hayvanların çoğu mutludur. Yaşamın coşkun akışını hisseden bir yapıları vardır. Aynı zamanda yaşam alanlarının uygunluğuna göre de hareketlerinde değişimler görülebilir. Sıkıntılarını da sevinç ya da neşeleri gibi belli ederler. Hayvanların yaşamın dinamiklerine kendilerini kaptırmalarından söz edilirken insanların bu uğurda hayvanlar kadar özgür ve akışında bir motivasyon yakalayamadıkları sezdirilir. İnsanlığın yaşam ve ölüm sarmalında hayatta kalmaya çabalarken olumsuzlukları üretebileceklerinden ve sürekli geleceği şekillendirip kontrol altına almaya dönük detaylı planlar yaptıklarından söz edilir.

3. Evrim Süreçleri

Oktay Rifat, şiirlerinde hayvanların davranışlarını, evrim süreçlerinde doğal seçilime uyumlu olmalarını sağlayan eylemler bağlamında da gözlemler. Bu, şairin ekolojik farkındalığını ve bilincini gösteren güçlü bir detaydır. "Kaplumbağa" adını verdiği şiirinde şair, "ters döndüğü" için yaşamsal işlevlerini yerine getiremeyen bir kaplumbağanın düştüğü kaygılı ve zor süreci anlatır. Kaplumbağanın bir şekilde kabuğu üzerinde ters dönerek debelenmesi hareketlerini sınırlandırır. Yaşamaya devam etmesi için gereken önemli eylemleri yerine getirememesine neden olur. Bu kaostan kurtulamaması durumunda kaplumbağa evrim süreçlerinde doğal seçimde başarısız kalacaktır. Şair bunu kaplumbağanın kıyameti ya da felaketi gibi düşünür:

Kaplumbağa ters dönünce
Ölümü sürüp gider
Sarı akşamlar boyunca (Oktay Rifat 2007 27)

"Boğa" başlıklı şiirindeyse bu kez, doğal seçilimin dinamikleriyle uyumlu, üremeye içgüdüsel olarak programlanmış bir boğadan söz eder. Boğanın

genetik aktarımını sağlamaya çalışmasını yalnızca evrimsel, biyolojik ya da fizyolojik bir gerçeklik olarak değil aynı zamanda duygusal bir etkinlik olarak da düşünür. Boğanın inekle cinsel açıdan bir araya gelip üremeye çalışmasını "aşk"la ilişkilendirir ve bu gerçekliğe bu anlamda şairce bir lirizmle yaklaşmış olur. Sıradan bir hayvan çiftleşmesi değildir Oktay Rifat'ın gördükleri; "aşk" ve "yaşam" kaynaklı bir devinim, bir heyecandır:

Boğa ineğe atladı mı
Adam eliyle doğrultmasa
Hemen yolunu bulamaz.
Ağzı köpüklü
Gözleri yuvasından uğramış
Sarmış ineği belinden
Aşkın ve yaşamın doruğunda
Arka ayakları kesilir yerden (Oktay Rifat 2007 72)

"Vazife" adını verdiği şiirindeyse ekosistemdeki besin zincirinin mantığını/işleyişini/bağıntısını "şahin" ile "kırlangıç" ve "canavar" ile "ceylan" imgeleriyle av-avcı ilişkisi üzerinden gösterir. Şahinin yaşamda kalmak için kendisini doyurması gerekir ve bu noktada kırlangıç, şahinin bu ihtiyacını karşılar. Aynı şekilde ceylanla beslenen canavar imgesi de kaplan ya da aslan benzeri büyük kedigillerden bir pençeli hayvan türünü işaret eder:

Kaşla göz arasında
Şahin kapar kırlangıcı
Ceylan kanına girer
Su başında canavar Oktay Rifat 2010 36)

Oktay Rifat'ın şiirlerinde hayvan davranışları incelenirken evrim süreçleri kategorisine yansıyan en çarpıcı sonuçlardan biri, hayvanların yaşama uyum sağlamaya programlı ve doğal seçilime koşut tavırlar içinde olmalarıdır. Doğal süreçler karşısında insandan farksız bir biçimde yaşamda kalmaya çalışan hayvanlar vardır. Besin zincirinin, doğada her şeyin diğer her şeyle hassas ve hayati düzeyde ilgili olduğunun iletisi verilir.

Sonuç

Oktay Rifat'ın şiirlerinde hayvan davranışları, ekolojik işlevsel boyutlarıyla birlikte yer alır. Şiirlerdeki hayvan davranışları çevre ve edebiyat ilişkisi bağlamında; hareket-devinim, duygu-iletişim-düşünce ve evrim süreçleriyle ele alındığında yeni bir anlam ve etik bir değer taşır. Şair, şiirlerini her ne kadar çevreci eleştirisinin kuramsal bir yaklaşım olarak yükselişinden önce yazmış da olsa hayvanları, insanlığın yaşam standardını geliştirmeleri için yaratıldıkları düşüncesinden uzakta, onları yalnızca içkin değerleriyle benimseyebilmiş etik değerleri gözeten bir dil kurmuştur. Dolayısıyla hayvanların davranışlarını, basit hareketlerinden karmaşık ilişkilerine değin gözlemler ve şiirleştirir. Oktay Rifat'ın hayvanlarının

duygu durumları söz konusudur. Onlar bazen mutlu, bazen mutsuz; bazen düşünceli, bazen dalgın; bazen de insanlığa karşı bütünüyle kayıtsız olabilir. Oktay Rifat'ın hayvanlarının soylarını devam ettirmeye duydukları itki, şiirlerde sıradan bir türeyiş öyküsü olarak yorumlanmaz. Bu bağlamda şair, aşkın ve yaşamın doruğuna ulaşmayı yalnızca insanlar için düşünmez. Boğa ile inekler de bu duyguyu tadabilir. İnekler de rüya görebilir. Atlar da sevinebilir ya da sıkılabilir, içsel evrenleriyle var olabilir. Oktay Rifat, ekosistemde, evrimsel süreçlere uyum sağlamak ve hayatta kalmak amacıyla ekolojik bir gerçekliğin içinde olduklarını kavrayarak hayvanları büyük bir dikkatle ve şaşkınlıkla takip eder. Hayvan davranışları; hareketlerden duygulara, düşüncelerden, iletişime, evrimin kucağında değişerek dönüşen canlı ve devingen bir organizmanın eylemlerine değin bütünlüklü ekolojik bir yol haritası gibi işlenir. Şair, hayvanların yaşam alanları arasındaki bağlantıyı yakaladıkça heyecan duyar. Derin bir doğa farkındalığına sahiptir ve bu farkındalığı bir şairin lirik duyusuyla şiirin estetik düzeninde yeniden doker. Şiirleri bu ekolojik pencereden okuyan okur, Oktay Rifat'ın hayvanlarının yaşantısına tanık olurken kendini hayvanlarla özdeşleştirip bakış açısında çevre temelli etik bir aydınlanma geliştirebilir. Hayvanları daha yakından tanıdığı için onların ekosistemdeki işleyişlerinin yaşamsal önemini kavrar. Onların varoluşlarına saygı duyar. Hayvanların da insanlar gibi duyguları olduğunu fark eder. Oktay Rifat, hayvanları insanbiçimci bir bakış açısıyla insana özgü fizyolojik ya da bilişsel süreçler eşliğinde ötekileştirmez, yargılamaz. Hayvanların kendi iletişimlerinin farkındadır ve şair bunu kabul etmiştir. Bütün bu nitelikleriyle Oktay Rifat'ın şiir evrenine yansıyan hayvan davranışları, gezegende tek söz sahibinin kendi türü olmadığını "büyük insanlığa" duyumsatır niteliktedir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Özge. "Okтай Rifat'ın Şiirlerinde Doğa Farkındalığı: Çevreci Eleştiri Işığında Bir Okuma." Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2014.
- Balcombe, Jonathan. *Balıkların Bildikleri*. Metis Yayınları, 2021.
- Balta, Şükrü Can. "1950 Sonrası Türk Hikâyesinde Ekoeleştiri ve Çevre Bilinci." Doktora Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2023.
- Buell, Lawrence. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: The Belknap P of Harvard UP, 1995.
- Bryson, J. Scott. *The West Side of Any Mountain: Place, Space, and Ecopoetry*. Iowa City: U of Iowa P, 2005.
- Can, Ahmet. "Latife Tekin'in Romanlarında Doğa ve İnsan İlişkisi." Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2018.
- Çelikkanat, Betül. "Sevinç Çokum'un Roman ve Öykülerine Ekoeleştirel Bir Yaklaşım." Yüksek Lisans Tezi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2022.
- Doğrul, Tuba. "Halikarnas Balıkçısı'nın Hikâye ve Romanlarına Ekoeleştirel Bir Bakış." Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van, 2020.
- Ergin, Meliz ve Özen Nergis Dolcerocca. "Edebiyatta Ekoeleştirel Yaklaşımlar: Ekoşiir ve Elif Sofya." Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (SEFAD), 36, 2016, ss. 297-314.
- Garrard, Greg. *Ekoeleştiri Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. Kolektif, 2016.
- Gonagova, Yasemen. "Ekoeleştiri bağlamında Buket Uzuner'in "Tabiat dörtlemesi" Serisindeki Üç Roman Üzerine Bir Değerlendirme." Yüksek Lisans Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun, 2020.
- Gökâlç Alpaslan, Gonca. "Cengiz Aytmatov'un Elveda Gülsarı, Dişi Kurdun Rüyalari, Ebedi Gelin: Dağlar Yıkıldığı Zaman Romanlarında Hayvan Zihni." *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 2015, ss. 11-26.
- Güçlü Sarıdede, Hatice. "Çocuk Kitaplarında Çevreci Eleştiri Üzerine Bir İnceleme." Yüksek Lisans Tezi, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Zonguldak, 2021.
- Hamzaçebi, Ezgi. "İnsan Olmayanın Edebi Temsili: Yere Düşen Dualar

- ve Yeryüzü Halleri'ne Ekoeleştirel Bir Yaklaşım." Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2017.
- Karaman, Yasin. "Latife Tekin'in Romanlarına Ekoeleştirel Bir Yaklaşım." Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van, 2020.
- Kuru, Kübra. "Ekoeleştiri Odağında Ethem Baran Anlatısı." Yüksek Lisans Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla, 2022.
- Leopold, Aldo. *Bir Kum Yöresi Almanığı ve Oradan Buradan Eskizler*. Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020.
- Mehani, Cemile Rümeysa. "Hasan Ali Toptaş'ın Eserlerinde İnsan-Hayvan Karşılaşmaları: Hayvanların Yazınsal Temsili." Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2022.
- Memiş Baytimur, Nazlı. "Adaptif Hayvan Davranışları Işığında Muhtar Avezov'un Kökserek Adlı Hikâyesinin İncelenmesi." *Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi (TÜRKLAD)*, 6 (1), 2022, ss. 151-166.
- Oktay Rifat. *Bütün Şiirleri I*. Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Oktay Rifat. *Bütün Şiirleri II*. Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Oppermann, Serpil. *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*. Phoenix, 2012.
- Sağlam, Sevcan. "Buket Uzuner'in Romanlarında Doğa." Yüksek Lisans Tezi, Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bartın, 2022.
- Sıddık, Cansu. "Çocuk Edebiyatında Çevreci Eleştiri: Hasan Ali Toptaş'ın Ben Bir Gürgen Dalıyım İsimli Eseri Üzerine Bir İnceleme." Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2019.
- Topcu, Türkan. "Türk Romanında Çevrecilik (1945-2015)." Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara, 2019.
- Uğurlu, Sibel. "Buket Uzuner'in Hikâye ve Romanlarının Ekoeleştiri Bağlamında İncelenmesi." Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırşehir, 2020.
- Waal, Frans De. *Hayvanların Ne Kadar Zeki Olduğunu Anlayacak Kadar Zeki miyiz?*. Metis Yayınları, 2018.
- Ward, Ashley. *Hayvanların Akıl Almaz Yaşamı*. İrene Yayınları, 2023.
- Yavuz, Menekşe. "Yaşar Kemal'in Romanlarında Toplumsal ve Bireysel Değişimi Ekoeleştirel Yaklaşımla Okumak." Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2023.
- Yıldırım, Rabia Sena. "Sait Faik Abasıyanık'ın Hikâyelerinin Çevreci Eleştiri Işığında İncelenmesi." Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2021.

Young, Rosamund. *İneklerin Gizli Hayatı*. Domingo Yayınları, 2023.

