



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl: 16 • Sayı: 32

Temmuz - Aralık 2024

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl : 16 • Sayı : 32

Temmuz - Aralık 2024

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 2024 16/32

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. Yunus BALCI

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH - Erciyes Üniversitesi, TÜRKİYE

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

Prof. Dr. Yunus BALCI - Pamukkale Üniversitesi, TÜRKİYE

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

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

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

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

Prof. Dr. Elçin İBRAHİMOV - Karabağ Üniversitesi, AZERBAJCAN

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

Prof. Dr. Paşacan KENCAYEVA - Taşkent Şarkşinashik Üniversitesi, ÖZBEKİSTAN

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

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

Doç. Dr. Erol KÖROĞLU - Boğaziçi Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Emin Doğuş - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC

Doç. Dr. Nuri SAĞLAM - İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE

Editöryal Sekreteryä / 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. Dilek ÇETİNDAS - Pamukkale Üniversitesi

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ - Karadeniz Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Murat KACIROĞLU - Erzurum Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Beyhan KANTER - Fırat Üniversitesi

Prof. Dr. Alaattin KARACA - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Prof. Dr. Cafer ŞEN - 9 Eylül Üniversitesi

Prof. Dr. Gökhan TUNÇ - Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Oktay YİVLİ - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN - Bandırma 17 Eylül Üniversitesi

Doç. Dr. Murat GÜR - Nevşehir Hacı Bektaş Veli 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 VII-X**Makale / Article****Mehmet Emin GÜNDÜZ 1-20**

Mürsel Gündoğdu'nun *Kalbin Şehrinde* Romanının Joseph Campbell'in Monomit Kuramı Bağlamında İncelenmesi

An Analysis of Mürsel Gündoğdu's Novel "In the City of the Heart" Within the Context of Joseph Campbell's Monomyth Theory

Cafer ŞEN 21-46

Mehmet Can Doğan'ın Şiirinde Duygu ve Algıların Fenomenolojisi

Phenomenology of Emotions and Perceptions in Mehmet Can Doğan's Poetry

Gulzar MAMMADOVA 47-62

Harold Bloom'un Etkilenme Endişesi Bağlamında Sezai Karakoç, Necip Fazıl Münasebeti

In the Context of Harold Bloom's Anxiety of Influence Relationship Between Sezai Karakoç and Necip Fazıl

Şahika KARACA 63-84

Sesin Fenomenleri: *Kıralık Konak* Romanında Hıçkırık ve Kahkaha

Phenomena of Sound: Hiccups and Laughter in the Novel Kıralık Konak

Cennet ESEN 85-102

Cahit Zarifoğlu'nun Şehzade Masalları Serisi Tamamlanıyor mu?

Are Cahit Zarifoğlu's Şehzade Tales Complete?

Pınar DAĞ GÜMÜŞ - Cafer GARİPER 103-132

İntibah Romanında Eksikliğin Metonimisi Bağlamında Arzu Göstereni ve Öznenin Nesne Seçimi

In the Context of the Metonymy of Lack the Desire Signifier and the Subject's Object Choice in the Novel İntibah

İlknur TATAR KIRILMIŞ 133-146

Edebî Eserde Oryantalizm ve Self Oryantalizm Kavramlarının Değerlendirilmesine Dair

Bir Yaklaşım

An Approach to Evaluating the Concepts of Orientalism and Self-Orientalism in Literary Work

Kitap Tanıtımı / Book Review**Safiye Zülal MENEKŞE 147-150**

Biyografik Okumalar: Türk Edebiyatında Eser-Hayat İlişkisi

Biographical Readings: The Relation of Work-Life in Turkish Literature

Değerli okuyucular,

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Prof. Dr. Yunus Balcı'nın editörlüğünde 32. sayısıyla karşınızdadır. Bu sayıda yedi makale, bir tanıtma yer almaktadır.

Mehmet Emin Gündüz, "Mürsel Gündoğdu'nun *Kalbin Şehrinde* Romanının Joseph Campbell'in Monomit Kuramı Bağlamında İncelenmesi" başlığı altında söz konusu romana monomit çerçevesinde teorik arka plana dayanan yorum getiriyor.

Cafer Şen, "Mehmet Can Doğan'ın Şiirinde Duygu ve Algıların Fenomenolojisi" başlıklı makalesinde "İğlünümüz şairlerinden Mehmet Can Doğan, *Ben Size Çok Geldim* şiir kitabında algı, duyum ve duyguların hem fenomenolojisini yapmakta hem de alışlagelen biçimlerini yapı sökümü uğratmaktadır" yargısından hareketle adı geçen şiir kitabına fenomenolojik bir bakış getirmektedir.

Gulzar Mammadova, "Harold Bloom'un *Etkilenme Endişesi* Bağlamında Sezai Karakoç, Necip Fazıl Münasebeti" makalesinde Harold Bloom'un Etkilenme Endişesi adlı eserinden hareketle Necip Fazıl-Sezai Karakoç arasındaki ilişkiler ağına, genç şairin kendinden önceki usta şairden etkilenmesi çerçevesinde bakış getiriyor. Daha sonra genç şairin (Karakoç) edebî şahsiyetini bulmak için verdiği mücadeleyi anlatma yoluna gidiyor. Teorik arka plana yaslanan makale, Sezai Karakoç şiirinin Necip Fazıl şiiriyle olan bağı/bağısızlığını konu alması/sunması bakımından dikkate değer bir çalışma olma özelliği taşımaktadır.

"Sesin Fenomenleri: *Kıralık Konak* Romanında Hıçkırık ve Kahkaha" makalesinde Şahika Karaca, Mladen Dolar'ın ses üzerine geliştirdiği teoriden yola çıkarak sesin ötekiyle olan ilişkisine, hıçkırık ve kahkahaya, ses çeşitlenmelerine Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kıralık Konak* romanı üzerinden fenomenolojik bir bakış getiriyor.

Cennet Esen'in, "Cahit Zarifoğlu'nun Şehzade Masalları Serisi Tamamlanıyor mu?" makalesinde Cahit Zarifoğlu'nun *Küçük Şehzade* adıyla kitaplaştırılan serinin dışında Mavera sayfalarında kalan "Kamış Kalem", "İki Kız Kardeşin Ricası" ve "Küçük Şehzade" anlatıları genel bir bakışla ele alıyor.

Pınar Dağ Gümüş ile Cafer Gariper'in imzasını taşıyan "*İntibah* Romanında Eksikliğin Metonimisi Bağlamında Arzu Göstereni ve Öznenin Nesne Seçimi" adlı makalede romanın öznesi Ali Bey'in eksiklik ve arzu karşısındaki durumu, Öteki ile ilişkilenmeleri ve nesne seçimi Lacanyen bakışla inceleniyor.

İlknur Tatar Kırılmış, "Edebî Eserde Oryantalizm ve Self Oryantalizm Kavramlarının Değerlendirilmesine Dair Bir Yaklaşım" makalesinde René Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı kitabından hareketle Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanını örnek metin olarak ele alıyor. Yazar, "Osmanlı ve Batılı resim eğitimi almış Celal Bey'in 'ben'i esir Dilber'in 'öteki' konumunun romanda açığa çıkardığı çatışma, süreç olarak oryantalizm

kavramlarıyla anlamlı bir ilişki kurarken romanın sonunda bu çerçeve dağılır” yargısına varıyor.

Uzun yıllar yürüttüğü akademik çalışmalarıyla bilinen Sema Uğurcan'ın *Biyografik Okumalar: Türk Edebiyatında Eser-Hayat İlişkisi* kitabını S. Zülal Menekşe tanıtıyor. 2024'te okurlarıyla buluşan kitabı Menekşe, bölümlerine ve bölümlerde yer alan yazılara göre tanıtma yoluna gidiyor.

Bu kısa değinilerden anlaşılacağı üzere *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın bu sayısında makaleler, teorik arka plana dayanmaktadır. Bu da Türk edebiyatı araştırmacılığı için sevindirici bir durumdur.

Saygılarımızla...

Dear readers,

Modern Turkish Literature Researches, edited by Prof. Dr. Yunus Balcı, is in front of you with its 32nd issue. This issue contains seven research articles and one book review.

Mehmet Emin Gündüz, under the title of "An Analysis of Mürsel Gündoğdu's Novel *In the City of the Heart* Within the Context of Joseph Campbell's Monomyth Theory", provides a theoretical background-based interpretation of the novel in question within the framework of the monomyth.

In his article titled "Phenomenology of Emotions and Perceptions in Mehmet Can Doğan's Poetry", Cafer Şen, based on the judgment that "one of today's poets, Mehmet Can Doğan, both makes the phenomenology of perception, sensation and emotion in his poetry book *Ben Size Çok Geldim* and deconstructs their conventional forms", brings a phenomenological perspective to the aforementioned poetry book.

In her article "In the Context of Harold Bloom's *Anxiety of Influence* Relationship Between Sezai Karakoç and Necip Fazıl", Gulzar Mammadova looks at the network of relationships between Necip Fazıl and Sezai Karakoç based on Harold Bloom's work *Anxiety of Influence*, within the framework of the young poet being influenced by the master poet before him. Then, she goes on to tell the struggle of the young poet (Karakoç) to find his literary personality. The article, which leans on a theoretical background, is a remarkable study in terms of presenting the connection/disconnection of Sezai Karakoç's poetry with Necip Fazıl's poetry.

In her article "Phenomena of Sound: Hiccups and Laughter in the Novel *Kiralık Konak*", Şahika Karaca, based on the theory developed by Mladen Dolar on sound, brings a phenomenological perspective to the relationship of sound with the other, hiccups and laughter, and sound variations through Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel *Kiralık Konak*.

In Cennet Esen's article "Are Cahit Zarifoğlu's Şehzade Tales Complete?", Cahit Zarifoğlu's narratives "Kamış Kalem", "İki Kız Kardeşin Ricası" and "Küçük Şehzade", which remained in the pages of *Mavera*, apart from the series compiled as a book under the name *Küçük Şehzade*, are discussed with a general view.

In the article titled "In the Context of the Metonymy of Lack the Desire Signifier and the Subject's Object Choice in the Novel *İntibah*" written by Pınar Dağ Gümüş and Cafer Gariper, the situation of the subject of the novel, Ali Bey, in the face of deficiency and desire, his relations with the Other and his object choice are examined with a Lacanian perspective.

İlknur Tatar Kırılmış, in her article "An Approach to Evaluating the Concepts

of Orientalism and Self-Orientalism in Literary Work”, takes Sami Paşazade Sezai’s novel *Sergüzeşt* as a sample text, based on René Girard’s book *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. The author concludes that “the conflict revealed in the novel by the ‘self’ of Celal Bey, who was trained in Ottoman and Western painting, and the ‘other’ position of the captive Dilber establishes a meaningful relationship with the concepts of orientalism as a process, while this framework dissolves at the end of the novel.”

Known for her long-standing academic studies, Sema Uğurcan’s book *Biyografik Okumalar: Türk Edebiyatında Eser-Hayat İlişkisi* is introduced by S. Zülal Menekşe. Menekşe introduces the book, which will meet with its readers in 2024, according to its chapters and the articles in the chapters.

As can be understood from these short references, the articles in this issue of *Modern Turkish Literature Researches* are based on theoretical background. This is a pleasing situation for Turkish literature research.

Yours Sincerely...

MÜRSEL GÜNDOĞDU'NUN KALBİN ŞEHRİNDE ROMANININ
JOSEPH CAMPBELL'İN MONOMİT KURAMI BAĞLAMINDA
İNCELENMESİ

AN ANALYSIS OF MÜRSEL GÜNDOĞDU'S NOVEL "IN THE CITY
OF THE HEART" WITHIN THE CONTEXT OF JOSEPH CAMPBELL'S
MONOMYTH THEORY



Mehmet Emin GÜNDÜZ

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Yüksek Lisans Öğrencisi, Mardin
Artuklu Üniversitesi, Lisansüstü
Eğitim Enstitüsü, Türk Edebiyatı
Anabilim Dalı, Mardin, Türkiye.

ORCID: 0009-0005-4144-1747

E-mail: fsmmeg51@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 04.06.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 18.08.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Gündüz, Mehmet Emin
(2024). "Mürsel Gündoğdu'nun
Kalbin Şehrinde Romanının
Joseph Campbell'in
Monomit Kuramı Bağlamında
İncelenmesi", *Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları*. 16/32,
001-020.

[http://dx.doi.org/10.26517/
ytea.571](http://dx.doi.org/10.26517/ytea.571)

Öz

Mürsel Gündoğdu'nun *Kalbin Şehrinde* romanı, Joseph Campbell'in "Monomit" kuramı bağlamında incelenmiştir. Campbell, "Kahramanın Sonsuz Yolculuğu" adlı eserinde, tüm mitlerdeki kahramanların ortak noktalarını açıklayan "Monomit" teorisini sunar. Bu teori, kahramanın yolculuğunu üç temel aşamada açıklar: Yola Çıkış, Erginlenme ve Dönüş. Araştırmanın amacı, "Kalbin Şehrinde" romanındaki başkahraman Ghazali'nin bu üç aşamayı ne ölçüde gerçekleştirdiğini belirlemektir.

Nitel bir araştırma olan bu çalışma, doküman analizi yöntemiyle yürütülmüştür. Romanın analizi sonucunda, Ghazali'nin Campbell'in "Monomit" kuramına uygun şekilde hareket ettiği büyük ölçüde tespit edilmiştir. Ghazali, içsel bir çağrıyla yola çıkmış, ruhsal ve fiziksel sınavlardan geçerek kendini dönüştürmüş ve nihayetinde bilgi ve bilgelikle geri dönmüştür. Bu süreçte, Ghazali'nin yaşadığı deneyimler ve içsel yolculuk, Campbell'in kuramındaki aşamaları doğrular niteliktedir.

Ghazali'nin yolculuğu, kültürel ve bireysel bir dönüşümü temsil etmektedir. Roman, kahramanın içsel çatışmalarını, manevi arayışını ve sonunda kendini gerçekleştirme sürecini detaylandırmaktadır. Campbell'in "Monomit" kuramının evrenselliği, Ghazali'nin yolculuğunda bir kez daha doğrulanmaktadır. Farklı kültürlerin kahramanlarının benzer aşamalardan geçerek aynı temel döngüyü takip ettikleri görülmektedir.

Bu çalışma, kültürel hikâyelerin ortak noktalarının bilimsel bir temele dayandırılabilirliğini göstermekte ve edebi analizlerde kullanılabilir bir model sunmaktadır. Campbell'in "Monomit" kuramı, edebiyat, sinema ve diğer sanat dallarında kahraman anlatılarının analizinde evrensel bir araç olarak kullanılabilir.

Anahtar Kelimeler: Monomit Kuramı, Kalbin Şehrinde, Ghazali.

Summary

Mürsel Gündoğdu's novel "In the City of the Heart" was examined in the context of Joseph Campbell's "Monomith" theory. In his work "The Hero's Endless Journey", Campbell presents the "Monomyth" theory, which explains the common points of heroes in all myths. This theory explains the hero's journey in three basic stages: Departure, Initiation and Return. The aim of the research is to determine to what extent Ghazali, the protagonist in the novel "In the City of the Heart", fulfills these three stages.

This study, which is a qualitative research, was conducted using the document analysis method. As a result of the analysis of the novel, it has been determined that Ghazali acts in accordance with Campbell's "Monomith" theory. Ghazali set out with an inner call, transformed himself by going through spiritual and physical tests, and ultimately returned with knowledge and wisdom. During this process, Ghazali's experiences and inner journey confirm the stages in Campbell's theory.

Ghazali's journey represents a cultural and individual transformation. The novel details the protagonist's internal conflicts, spiritual quest, and eventual self-realization. The universality of Campbell's "Monomyth" theory is once again confirmed in Ghazali's journey. It is seen that heroes of different cultures go through similar stages and follow the same basic cycle.

This study shows that the common points of cultural stories can be based on a scientific basis and offers an important model that can be used in literary analysis. Campbell's "Monomyth" theory is used in literature, cinema and other branches of art.

Key Words: Monomyth Theory, In the City of the Heart, Ghazali.

Extended Summary

Mürsel Gündoğdu's novel "In the City of the Heart" has been comprehensively analyzed within the framework of Joseph Campbell's "Monomyth" theory. In his seminal work "The Hero with a Thousand Faces," Campbell presents the "Monomyth" theory, which outlines the common points of heroes in all myths. This theory explains the hero's journey in three fundamental stages: Departure, Initiation, and Return. This research aims to determine to what extent the protagonist of "In the City of the Heart," Ghazali, fulfills these three stages.

This study, a qualitative research, was conducted using the document analysis method. The analysis of the novel revealed that Ghazali largely adheres to Campbell's "Monomyth" theory. Ghazali embarks on a journey prompted by an inner call, undergoes spiritual and physical trials, transforms himself, and ultimately returns with knowledge and wisdom. Throughout this process, Ghazali's experiences and inner journey align with the stages described in Campbell's theory.

Ghazali's journey represents both cultural and individual transformation. The novel details the protagonist's internal conflicts, spiritual quest, and eventual self-realization. The universality of Campbell's "Monomyth" theory is once again confirmed through Ghazali's journey, illustrating that heroes from different cultures undergo similar stages and follow the same basic cycle.

Ghazali's story progresses in alignment with the three main stages of Campbell's "Monomyth" theory. In the first stage, "Departure," Ghazali responds to an inner call and leaves behind his familiar world to embark on an unknown journey. Despite living in fame and comfort, he feels an inner disquiet, prompting him to leave his family and possessions to seek spiritual peace. This process reflects the fundamental principles of the Monomyth theory, which emphasize the hero's departure from the familiar world into the unknown.

During the "Initiation" stage, Ghazali encounters various trials and challenges, through which he discovers and develops his inner potential. His experiences in sacred cities such as Damascus, Jerusalem, and Mecca lead to profound changes in his character. Ghazali's trials involving worldly possessions and his subsequent spiritual purification are significant examples of this stage. According to Campbell's theory, the hero undergoes transformative experiences during this stage, facilitating inner growth. Ghazali's process of spiritual purification exemplifies this transformation.

In the final stage, "Return," Ghazali returns to his point of origin. This return involves not only a physical return but also an inner transformation. Ghazali returns to his homeland with the knowledge and experiences gained from his journey. His acceptance by both his old and new worlds signifies the completion of his transformation. This stage requires the hero to recognize his belonging

to both his original and transformed selves. At the end of his journey, Ghazali attains inner peace, symbolizing the completion of his transformation.

This study demonstrates how Campbell's Monomyth theory can reveal similar themes and structures in stories across different geographies and cultures. Ghazali's journey serves as a clear example of these universal themes and structures. This example validates Campbell's claims, showing that the foundational cycles and themes in the stories of different cultures are fundamentally similar, highlighting the universality of human experience.

In "In the City of the Heart," Ghazali's story follows the three stages of Campbell's Monomyth theory, with his inner call to adventure, the trials he faces, and his eventual return and transformation. Throughout this process, Ghazali's internal and external struggles reveal the depth and growth of his character.

In conclusion, "In the City of the Heart" demonstrates that Ghazali completes the hero's journey as outlined in Campbell's Monomyth theory. This indicates that despite cultural differences, the hero's path is universally similar. Campbell's theory suggests that the stories of nations across different geographies and cultures contain fundamentally similar themes and structures. Ghazali's story, as an example of this universal structure, successfully illustrates the hero's internal and external journey.

Ghazali's transformation throughout his journey is significant not only for his personal development but also for the values he brings to his community. Campbell's Monomyth theory helps us understand the foundational structures of stories from different cultures, showing how these stories converge in a universal language. Ghazali's journey exemplifies both an individual quest and a contribution to society, reaffirming the validity of Campbell's theory.

This study is valuable as a guide for screenwriters, authors, and artists in constructing their works on a scientific basis. Campbell's Monomyth theory is not only useful for literary analysis but also as a critical tool in structuring works in cinema and other art forms. Ghazali's story provides a concrete example of how this theory can be practically applied. Ghazali's inner and outer journey stands as a living example of Campbell's hero's journey theory, fulfilling the purpose of this study.

GİRİŞ

İnsanlığın varoluşundan itibaren her kişinin, topluluğun, milletin kendine has bir hikâyesi olmuştur. Kültürleri, örfleri ve yaşam tarzları farklı olsa da hayat içindeki temel döngülerinin benzer olduğunu savunan Amerikalı yazar Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı kitabında bu ortak noktaların ne olduğunu haritalama yöntemi ile gösterir. Yolculuğun başlangıcı, mentörün ortaya çıkışı, zorluklarla dolu yolculuk, dönüş ortak noktaların belli başlılarıdır.

Campbell, kuramı açıklarken milletlerin başlangıcını ifade eden mitlerden faydalanarak kahramanın yolculuğunu "monomit kuramı" ile açıklar. Yazar, kuramı ilk defa 1949 yılında yayınlanan *Binbir Suratlı Kahraman* adlı kitabında kullanılır.

Campbell, farklı coğrafya ve kültürlerde yaşayan milletlerin kendilerine özgü masal ve öyküleri olsa da özünde dünyanın neresinde olursa olsun anlatılan bu hikâyeler birbirine benzemektedir (Campbell 13). Anlatılan bu hikâyelerdeki benzerlikler bizi Carl Gustav Jung'un arketip kavramına götürür. Arketipler, kolektif bilinçaltının evrensel ortak ve kalıplaşmış sembolleri ve motifleridir. Bu arketipler, insanların ortak deneyimlerinden kaynaklanır ve mitlerde, efsanelerde, rüyalarda ve sanat eserlerinde sıkça görülür.

Jung'a göre, arketipler, bireyin kişisel bilinçaltı ile kolektif bilinçaltı arasında bir köprü oluşturur. Bu arketipler, insanın davranışını, algısını ve düşüncesini derinden etkiler. Örneğin, kahraman, ana, baba, bilgelik figürü gibi arketipler, farklı kültürlerde ve zaman dilimlerinde benzer biçimde ortaya çıkar. İnsanoğlunun dünyaya gelişinden itibaren arketipler davranışların ortaya çıkışıyla kendini göstermeye başlar. Bunlar sonradan kazanılmayıp doğuştan getirilir (Atay 3). Gerek Campbell gerekse de Jung'un söylemleri bizi milletlerin tarihlerindeki ortak noktaların olduğu gerçeğine götürür.

Monomit kuramını daha iyi kavrayabilmek için mitlere bakmak gerekir. Kutsal öykü olarak bilinen mitler çok eski dönemlerde bitmiş olayların abartılı bir dille anlatılması ile oluşan hikâyelerdir. TDK sözlüğünde karşılığı ise: Geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle alegorik bir anlatımı olan halk hikâyesi, mitos (<https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 11.04.2023) Tanrı ve tanrısal varlıkların yaptığı eylemleri anlatan mitler, bir şeyin nasıl yaratıldığını anlatır. Tarihin çok eski dönemlerinde ritüellere konu olan oluş ve yaratılış meselesi dil aracılığıyla mite dönüşür. Milletler kendi kültürleri ve gelenekleri çerçevesinde ritüelleri tekrar ederek mitlerin varlığını sürdürmesini sağlar (Sümer 3).

Geçmişten günümüze mitleri anlamlandırma noktasında büyük tartışmalar yaşanmıştır. Bundaki en büyük sebep mitlerin antropoloji, dinler tarihi, sosyoloji psikoloji ve felsefe gibi birçok alanla ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla mitleri anlamlandırmanın en etkili yolu onu disiplinler arası bir yaklaşımla incelemektir (Batuk 26). Tartışılan diğer bir konu da mitlerin bilime ters düştüğü düşüncesidir. Bu düşüncenin aksini savunanlar mitlerin bilim ile ilişkili olduğunu iddia eder. Onlara göre mitin temelini oluşturan birtakım sembol ve simgeler doğa ve gökyüzünün gözlemlenmesi sonucu oluşturulmuştur. Bu da mitin coğrafya ve astronomi ile olan bu ilişkisinden ötürü bilimden çok da uzak olmadığını göstermektedir.

Mitler tıpkı masallar ve efsaneler gibi toplumların inanışları, kültürleri ve yaşayışlarıyla ilgili ciddi bilgiler verir. İçinde barındırdıkları simge ve sembollerde

saklıdır. Şifreler çözülmüşse o toplum hakkında bilinmezlikleri giderilir (Kırgız 2-3). Mitin insan psikolojisi üzerinde etkileri de vardır. Simgeler anlamlandırılıp çözüldüğünde mitler mensubu olduğu milletin eylemlerini hangi zihinsel süreçlerden geçerek ortaya çıktığını açıklar. Böylece davranışların altında yatan sebepler daha iyi anlaşılabilir olacaktır (Dursun 250-266).

Mitler üzerine yaptığı çalışmaları ile tanınan Campbell, tezini "monomit kuramı" ile üç ana başlık adı altında toplar: Yola çıkış, erginleme ve dönüş. Kahraman bu üç aşamayı geçerek kendi bilincine varır; böylece kendini gerçekleştirir. Yola çıkış aşamasında kahraman, bilinmeyen bir dünyaya doğru bir yolculuğa çıkar veya mevcut dünyasından uzaklaşır. Bu aşama genellikle kahramana çağrıyla başlar. Kahraman, genellikle bir rehber figür tarafından ya da içsel bir istekle dışarıya doğru itilir. Ayrılış aşamasının sonunda kahraman, geleneksel dünyasından ayrılır ve maceraya adım atar. Kuramın ikinci aşaması olan erginlenme safhasında kahraman, macerası boyunca bir dizi deneme, sınav ve keşif yaşar. Bu aşamada kahraman, kendisini dönüştüren deneyimlerle karşılaşır, yardımcılarıyla tanışır ve zorluklarla mücadele eder. Bu süreçte kahraman, içsel potansiyelini keşfeder ve geliştirir. Zorluklarla dolu bu aşama, kahramanın karakterinde derin değişikliklere neden olur. Son safha olan dönüş aşamasında ise kahraman, deneyimlerinden edindiği bilgi ve güçle başlangıç noktasına geri döner. Bu dönüş genellikle başlangıçtaki dünyasına bir hizmet veya bir bilgiyle gerçekleşir. Ancak dönüş, genellikle kahramanın içsel bir dönüşümüyle de ilişkilidir. Dönüş aşaması, kahramanın artık hem eski dünyasına ait hem de ondan farklı biri olduğunu kabul etmesini gerektirir. Aşamaları tamamlayan kahraman, yolculuğunu tamamlamış olur. Bölümlerin her birinde karşılaşılan sorunlar kahramanın bir nevi kendisiyle hesaplaşarak eski bağlarından kopması anlamına gelir. Zihinsel bir süreçten geçen kişi, geçmişle ilişkisini kesip alışkanlıklarını terk etmek suretiyle yeniden doğar. Böylece "yolculuk" metaforu karşımıza çıkar. Yolculuk döngüsünü oluşturan her bir süreçte, kahraman geçmişte olduğu kişi ile ilgili derin bir unutmaya halindedir. Yeniden doğuşuna adapte olan kahraman, kendi ilksel kimliğini korku yoluyla, güce ve materyalizme duyduğu güdü ile unutulabilir (Kırgız 4).

Kahraman, sahip olduklarını -evini, işini, ailesini, toprağını- terk ederek bilinmeyene gitme cesareti gösteren kişidir. Bu yolculuğa çıkarken tamamen korkusuz değildir ama korkularının üzerine gitme cesareti göstermesi kendisini kahraman yapar. Erich Fromm bunu şu şekilde açıklar: "Sahip olmanın verdiği güvenle yaşayan insanlar, elde ettiklerini kaybetmemeye çalışırken, yeni bir fikri, bir ideali olan ve yeni gelişimlere çekinmeden atılan kimseleri kahramanlaştırma eğilimindedirler" (Alıç F.&Alıç 3). Campbell ise kahramanı denememişi deneyip başarı gösteren kişi olarak görür. Burada en önemli nokta şayet kahraman sembolik bir dünyayı keşfe çıkmışsa aynı zamanda iç dünyaya yolculuğa başlamıştır demektir. Kahraman yenedünyada gerçek

dünyada gördüklerinin çok daha fazlasını görüp keşfederken gerçek kimliğini öğrenir. Campbell'e göre Kahramanın yolculuğunu anlatan "monomit" bir nevi kahramanın iç yolculuğunun adıdır (Alıç F.&Alıç 3).

Campbell'in mitler üzerinde yaptığı araştırmalar ile Jung'un arketipler üzerine yaptığı çalışmalar farklı milletlerin ortak değerlerine işaret eder. Bu ortak değerler, halkların kahramanlarının benzer aşamalardan geçerek bu mertebeye ulaştıkları gerçeğine götürür.

KALBİN ŞEHRİNDE ESERİNDE OLAY ÖRGÜSÜ

Akıl kalbi Ararken kitabının devamı olan Kalbin Şehrinde romanında iki vaka halkası mevcuttur. Mustafa ve Hans gazetecidir. Amerika'nın Irak'ı işgali sırasında çoğunluğunun gazeteci olduğu birçok insanla otelde mahsur kalırlar. Çok geçmeden otel saldırıya uğrar ve bu saldırıda Hans, Mustafa'nın hayatını kurtarır. Daha sonra bu ikili arasında oluşan dostluk Hans'ın Mustafa'nın Kerkük'teki ailesinin yanına gelmesiyle farklı bir aşamaya geçer. İlk burada geçici bir süre kalmayı düşünen Hansı, Mustafa'nın babası -büyük din âlimi Abdurrahim Efendi- ile tanışınca hayatı tamamen değişir. Zaman içerisinde İslam'a karşı büyük bir ilgi duyar. Hans'ın bu ilgisini fark eden Mustafa, kendisine Gazali'nin yaşadıkları başta olmak üzere dönemin siyasal, sosyal ve kültürel özelliklerini anlatır. Çalışmanın bu kısmında Gazali'nin kendisiyle hesaplaşmak için çıktığı yolculuk araştırılacaktır.

Yoksul bir aileden gelen Muhammed diğer adıyla Gazali, babasının ilme olan düşkünlüğünden dolayı önce Samarra ardından Nurbam'da gördüğü eğitimlerle kısa sürede kendinden söz ettirir. Olay ve hadiseleri yorumlaması o kadar etkileyicidir ki önyargı ile karşısına gelen birçok insanı ikna ederek gönderir. Az zamanda çok büyük işler başaran bu genç âlim, Büyük Selçuklu Devleti'nin veziri Nizamülmülk'ün dikkatini çeker. Vezir, Gazali ile tanıştıktan kısa bir süre sonra onu Bağdat Nizamiye Medresesi'nin Baş Müderrisi olarak atar.

Genç yaşta bir din âliminin ulaşabileceği en üst mertebeye ulaşan Gazali, ailesi ile adeta küçük bir saray hayatı yaşar. Gerek öğrencileri gerekse de Bağdat halkı onu el sütünde tutup kendisine büyük saygı gösterir. Şöhreti artık Anadolu'yu aşır kıtalara ulaşmıştır.

Gazali, bunca şöhret, saygı ve rahatlığın içinde kendisi ile bir hesaplaşmanın içine girer. Bu hesaplaşmanın neticesinde ruhunu huzura kavuşturmak için bir yolculuğa çıkar. Ailesi dâhil sahip olduklarının hepsini geride bırakan Gazali, önce Şam'a ardından Kudüs'e ve en sonunda kutsal topraklar Mekke ve Medine'ye yolculuğa çıkar. Uzun yıllar burada kaldıktan sonra ailevi nedenlerden ötürü Bağdat'a geri döner. Oradan da doğduğu topraklara gelir ve nihayetinde de bu dünyadaki yolcuğu sana erer.

Çalışmanın bundan sonraki kısmında Gazal'inin yolculuğu Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nu anlattığı "monomit kuramı" bağlamında üç

aşamada (Yola çıkış, Erginlenme ve Dönüş) incelenecektir.

1.YOLA ÇIKIŞ

1.1. Maceraya Çağrı

Hikâyenin kahramanı normal insanlar gibi hayatını sürdürürken iç sesi onu bilinmedik diyarlara doğru bir yolculuğa çağırır. Monomitik döngünün ilk adımı olan bu aşamada gizli bir güç, kahramanın büyük mücadele için hazır olmasını ister. Kahraman için sıra dışı olan bu durum Campbell'e (2023) göre: "Uzak bir ülke, bir orman, yeraltında, dalgaların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir ada, sisli dağ tepesi ya da derin bir rüya hali; fakat hep tuhaf biçimde akışkan ve çok biçimli varlıkların, hayal edilemez eziyetlerin, insanüstü görevlerin ve olanaksız zevklerin teri olarak kahramanın karşısına çıkmaktadır" (s.60). Kahraman, her ne kadar gerçeğin peşinden gittiğine inansa da aslında kendi iç dünyası ile hesaplaşma yoluna gitmiştir. Yolculuk boyunca kendisi ile mücadele eder. Hayatındaki eksikliği tamamlayıp yanlışları da düzeltmeye çalışır. "Campbell, ister büyük ister küçük olsun çağrının her zaman, hangi yaşam sahnesinde ya da aşamasında olursa olsun, yolculuğun tamamlandığında bir ölüme ve bir doğuma eşitlenen geçiş anını ya da ayinini kapsayan bir dönüşümün gizemli perdesini kaldırdığından dem vurur" (Campbell 55).

Odysseia" destanında, Odysseus'un Kalypso'nun adasında ve evine dönme konusunda yaşadığı içsel çatışmanın bir benzerini kitabın kahramanı Gazali de yaşar. Tıpkı "monomit" kuramının ilk aşamasında olduğu gibi iç ses onu bir yolculuğa çağırır: "-Yolculuğa hazırlan, büyük yolculuğa... Çünkü ömründen çoğu gitti, azı kaldı. Üstelik önünde uzun bir ahret yolculuğu var. Yaptığın ilim ve emek, hep riya ve gösteriştir. Eğer şimdi değilse ne zaman? Vazifeyi hemen bırakmazsan ya ne zaman terk edeceksin?" (Gündoğdu 282) Romandaki bu ifadeler campbell'in "monomit" kuramındaki ilk safha olana "maceraya çağrı" aşamasının açık bir örneğini teşkil eder. Kitabın başka bir bölümünde ülkenin dört bir yanından gelen tabipler sanki gizli bir güç tarafından yönlendirilmişçesine kahramanın söylediklerini teyit eder. Gazali, kendisini ikna etmeye çalışan kardeşine: "-Tabiplerin sözlerini işittin Ahmet. Benim için bir mekân değişikliğinin zaruri olduğunu söylediler. Bende aynı sesi dinliyorum" (Gündoğdu 294). Gazali'nin yaşadığı bu içsel çatışma ve çağrı, Campbell'in teorisinin evrenselliğini ve farklı kültürlerdeki kahramanların benzer süreçlerden geçtiğini doğrular.

1.2. Çağrının Reddedilişi

Alışılmış döngüyü terk etmek kolay değildir. Yıllarca alışılmış düzeni ve hayatı bırakmak kahramana zor gelir. Üstelik bilinmezlikle dolu olan yeni yaşamın kendisine ne getireceğini bilmediği için isteksizdir ve çağrıyı olumsuz karşılar. Campbell'e göre bu reddediş, "Kişinin kendi çıkarı saydığı şeyden vazgeçmeyi reddetmesi demek olduğunu gösterir" (Campbell 61).

Gazali'yi yolculuğa çağırın iç ses onu kendisi ile hesaplaşmaya iter. Gilgamesh Destanı'nda, Uruk Kralı Gilgamesh, ölümsüzlük arayışı sırasında birçok kez yolculuğunu bırakmayı ve çağırışı reddetmeyi düşünmesine benzer bir şekilde Gazali de bu çağırışı bertaraf etmek için kendine sorular sorar. Gazali'nin zihni soru nehrine dönüşür: "Ders anlatırken hasımlarımın fikirlerini çürütürken ahrete faydası olmayan ilimlere mi yöneldim acaba? Yüce Allah'ın rızasını ne kadar gözettim? Yaptığım iş sırf Allah rızası için miydi? Gibi suallerle iç sese bir nebze de olsa karşı koyar" (Gündoğdu 282). Bu sorular, kahramanın bilinen düzeni terk etmekteki tereddütlerini ve manevi bir derinleşme arayışını yansıtır. Bu içsel çatışma ve sorgulama, Campbell'in kuramında önemli bir engel olarak işlev görür; kahramanın bu aşamayı aşması, yolculuğunun "Başlangıç" evresine geçişi için gerekli motivasyonu ve zemini hazırlar, böylece Gazali'nin kişisel ve manevi dönüşümüne olanak tanır.

1.3. Doğüstü Yardım

Döngünün bu aşamasında kahramanın kafasındaki soru işaretlerinin giderilmesi için bir rehber diğer deyişle bir mentör gönderilir. Çağırışı reddedişinden korktuğu anlaşılan kahramana gönderilen bu kişi yolculuk boyunca ona yol gösterip yardımcı olur. Bu yardımlar tılsımlı bir nesne, bir hayvan ya da parlak bir fikir olabileceği gibi, "maceracıya aşması gereken ejderhalara karşı tılsımlar sağlayan koruyucu bir figür" de (Campbell 70). bu aşamada etkin nitelik taşır.

Yolculuk boyunca kahraman içindeki sesi dinlemektedir. Ses onu nereye yönlendiriyorsa kendisi de oraya gider. "Beni Şam çağırıyordu... Şam, o saatlerde ruhumun iplerini eline almış olan bir efendiydi ve ben onun itaatkâr kölesi olarak büyük bir sevda ile ona doğru yürüyordum. Karşı durulmaz bir cazibeydi bu benim için ve bütün ruhumu tepeden tırnağa büyüleyen bir efsundu (Gündoğdu 30).

İhsan, fiziksel olarak Gazali'ye yolculuğunun belli bir aşamasına kadar destek olmuş ve Bağdat'taki medresede ona yardım etmiştir. Ayrıca, Şam yolculuğu sırasında Gazali'yi gizlice takip etmektedir. Fark edilince de: "-Efendim! Sizi nasıl böyle hem de bu karışık dönemde yalnız başınıza korumasız bırakayım. Kendimi bir türlü mazur göremiyorum" (Gündoğdu 24). İhsan'ın gizlice onu takip etmesi ve koruyucu önlemler alması, Campbell'in teorisinde bahsedilen "koruyucu figür" rolünü açıkça bir göstergesidir. Bu, Gazali'nin iç sesini dinleyerek ilerlediği ve bu içsel rehberliğin onu ruhsal olarak çektiği yere, yani Şam'a doğru yönlendirdiği bir süreçtir.

1.4. İlk Eşiğin Aşılması

Kahramanın harekete geçip yolculuğa başladığı aşamadır. Alışkın olduğu yaşamı yani rahatı bırakıp yenedünyaların kapısını açar. Önünde karanlık ve de tehlikelerle dolu bir yol vardır. Sıradan insanlar elindeki ile yetinip konfor alanını bozmaya cesaret edemezken kahraman keşfedeceği dünyadaki yeniliklerin

peşine düşer. Campbell bunu:

"İlk Eşiğin Aşılması" aşamasında "kahraman, kaderinin ona rehber ve yardımcı olan kişileştirmeleriyle birlikte, aşırı güç bölgesinin girişindeki "eşik muhafız"ına gelinceye dek ilerler. Bu tür muhafızlar, kahramanın şu anki alanının ya da yaşam ufkunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönde –ayrıca aşağıda ve yukarıda- sınırlar. Onların ardında karanlık ve bilinmeyen tehlike vardır" (Campbell) şeklinde ifade eder.

Kahramanın Sonsuz Yolculuğu'ndaki bu aşama kahramanın harekete geçip onu yeniden var edecek aşama olan "balinanın karnı" aşamasının hemen öncesindeki aşamadır. Homeros'un "İlyada" destanında, Akhilleus'un, Troya Savaşı'na katılmak üzere Yunanistan'dan Troya'ya gitmesi gibi Gazali de yeni kimliğine kavuşmak için harekete geçmiştir: "Dönüşü olmayan bir yola girdiğimin farkındaydım. Bu yüzden hüzün, deli dalgalar gibi yüreğime yüreğime vururken hiç tereddüt göstermeden atımı mahmuzladım (Gündoğdu 10)." Yolculuğa başladığını gösteren başka bir bölümde ise: "Gönlümde yıllar yılı kök salıp yeşeren mal ve servet sevgisini yele vererek, saçıp savurarak gidiyordum" (Gündoğdu 11) diyerek geri dönüşü olmayan bir yola girdiğini ifade eder. Campbell'ın teorisindeki bu evre kahramanın kişisel büyümesini ve yeni sınırlarını zorlamasını gerektirdiğini gösterir.

1.5. Balinanın Karnı

Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, bütün dünyada balinanın karnının rahim imgesiyle simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür (Campbell 86).

Dönüşüm için önemli bir eşiği temsil eden bu bölümde kahraman yavaş yavaş bir dönüşüm yaşar. İçi Allah ve peygamber sevgisi ile dolu olan kahraman kutsal şehirlerin her birini gezdikçe değiştiğini fark eder: "Şam'ın havası dokusu ve ruhu bana şifa kaynağı olur" (Gündoğdu 59). Peygamber şehri diye adlandırılan Kudüs'ten dönüşünde ise geleceğe dair güzel umutlar yeşerir: "Düşlerim, avucumda kanatlanmış kuşlar gibi sonsuzluğa doğru uçuyordu. Deniz, kabına sığmıyordu, deniz hırçındı, deniz ucu bucağı görünmeyen bir sonsuzluktu"(Gündoğdu 96). Kutsal topraklarda ise Gazali'nin bu değişimi doruk noktasında yaşadığı görülmektedir: "Gözlerim onun ikramlarını müşahede etmek için etrafı tarıyor, yüreğim Kâbe'nin Rabbinin mübarek cemalini görmeyi ümit ediyordu. O ana dek yüreğimin bu denli genişlediğine şahit olmamıştı" (Gündoğdu 113). Gazali'nin kutsal şehirleri ziyaret ederken yaşadığı dönüşüm, yeniden doğum sürecini açıkça ortaya koyar. Şam'ın "havası, dokusu ve ruhu" ile başlayan değişim, Kudüs'ten dönerken "geleceğe dair güzel umutlar"ın yeşermesi ve Kâbe'de doruğa ulaşan manevi genişlemesi ile devam eder. Gazali'nin bu değişimi, Campbell'ın balinanın karnı metaforuyla örtüşen derin bir içsel dönüşümü ve kişisel yenilenmeyi ifade eder. Gazali'nin yolculuğunda,

manevi büyüme ve içsel dönüşümün bu evresi, onun karakterinin ve ruhsal yapısının tamamen yeniden şekillendiğini gösterir, böylece kahramanın bu aşamada dönüşümünü tamamlamış olur.

2. ERGİNLENME

2.1. Sınavlar Yolu

Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin düş dünyasında ilerler. Bu, mit-maceranın sevilen bir aşamasıdır; mucizevi sınavlar ve işkencelerle dolu bir dünya edebiyatı yaratmıştır. Kahraman bu bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğüstü yardımcının önerileri, tılsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır. Ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu ilk kez burada da fark edebilir (Campbell 96).

Kahraman olmanın yolu hiç kuşkusuz sınavlarda başarılı olmaktan geçer. *Gilgamesh Destanı*'nda, Gilgamesh'in ölümsüzlük arayışı sırasında karşılaştığı zorluklar gibi Gazali de iç sıkıntısından kurtulmak için İslam dünyasının kutsal şehirleri olan Şam, Kudüs, Mekke ve Medine'de inzivaya çekilerek kendisiyle iç hesaplaşmaya girer. Ziyaret ettiği ilk şehir olan Şam'da sınavların ilkini vererek kendisi ile bir hesaplaşmanın içine girer: "Okudukça, kavgalarımı ve savruluşlarımı hatırlıyordum. Beni terk makamında ileri geri, sağa sola salındıran içimdeki fırtınadan kaçarak tefekkür gemisine yeniden bindim. Az sonra bir uçurumun kenarında bulunduğum gerçeğiyle yeniden yüzleştim" (Gündoğdu 46). Gazali'nin ikinci sınavı dünya malıyla ilgilidir. Bir din âlimi nasıl olur da dünyevi şeylere razı gelir: "Gözlerimin günahlarından dolayı Yüce Allah'a saatlerce yakardım... Sultanların himayesinde lüks, şöhret, servet içinde geçen senelerimin boynumda asılı zincirler olduğunu ayan beyan seyrediyordum. Üzülüm, darlandım, yangınlara tutuldum. Utancımın yerin dibine girdim" (Gündoğdu 201). Yolculuğun sonunda kendisiyle olan hesaplaşmasını tamamlayan kahraman, sahip olduğu her şeyi geride bırakır. Ruhsal anlamda bir arınma yaşayan Gazali, sınavları başarılı bir şekilde geçmiştir.

2.2. Tanrıçayla Karşılaşma

Genellikle bütün engeller ve devler aşıldığında gelen en son macera, başarılı kahraman ruhun Dünyanın Kraliçe Tanrıçasıyla mistik evliliği (*τεροζ γαμζ* [hieros gamos]) olarak sunulmuştur. Bu en alt noktadaki, zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktasındaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir (Campbell 103).

Campbell'in Monomit kuramında her ne kadar kahraman hikâyenin sonunda bir kadın ile birlikte olup ödülünü alıyor olsa da bu hikâyede bunun örneğine rastlanılmaz.

2.3. Baştan Çıkarıcı Kadın

Dünyanın kraliçe tanrıçasıyla mistik evlilik kahramanın tam bir yaşam ustalığını temsil eder, çünkü kadın yaşamdır. Kahramanın deneyimini ve edimini önceleyen sınamalar, bilincini geliştiren ve kaçınılmaz gelininin yani anne-yok edenin sahiplenişine katlanabilecek hale getiren araçların gerçeğe dönüşme krizidir (Campbell 113).

Yolculukta kahramanın karşısına herhangi bir kadın çıkmadığı gibi kahraman eşi Nurbanu'ya büyük bir sadakatle bağlıdır.

2.4. Babanın Gönlünü Alma

Bu aşama kahramanın duygu dünyası açısından son derece önemlidir. Baba ve oğul arasındaki ilişkiye değinilir. Genellikle kahramanın babası ya onu bırakmış ya ölmüş ya da oğlu ile sorunlar yaşamıştır. Oğul ilk başta babasını pek önemseme de sonraki aşamada onun kendisi için ne kadar önemli olduğunu anlar ve bir şekilde onun gönlünü alıp ruhunu huzura kavuşturmak için uğraşır. "Kahraman, babanın ego-yıkıcı erginleşiminin ürkütücü deneyimlerinin hepsinden büyüleriyle korunmasını sağlayan yardımcı dışı figüründen umut ve güvence elde edebilir. Çünkü eğer korkutucu babaya güvenmek olanaksızsa eğer, kişinin inancı başka bir yere bağlanır ve bu desteğe olan güvenle kişi krizi atlatır" (Campbell 152).

Muhammed Efendi'nin çocukları Gazali ve Ahmet üzerinde çok büyük emekleri vardır. Maddi anlamda zor şartlar altında olmasına rağmen kendinden kıyarak çocuklarını okutur. Öğrenim ile geçen hayatında genç yaşta babasını kaybeden Gazali, babasına karşı hep kendini borçlu hissetmiştir. Homeros'un "İlyada" destanında, Akhilleus'un babası Peleus ile barışmasından farklı olarak, Gazali dönüş yolculuğunda babasına olan borcunu bir nebze de olsa ödeyip vicdanını rahatlatmak için doğduğu yer olan Tus'ta babasının adına bir medrese yapmak ister. Bu durumu da kardeşine açarak: "-Ahmet! Allah izin verirse niyetim Tus'a dönüp evimizin yanında bir hankâh ile küçük bir medrese inşa ederek orada talep edenlere ahretten saadete nail edecek olan ilimleri anlatmaktır" (Gündoğdu 2005). Gazali babasına olan minnettarlığını somut bir eylemle göstermeyi tercih ettiğinin bir işaretidir. Kardeşi Ahmet'in de bu isteği yerine getirmesi, aile içindeki bağların ve geçmiş nesillere olan saygının güçlü bir göstergesi olarak ön plana çıkar. Bu, Gazali'nin kendi içsel yolculuğunda önemli bir dönüm noktasıdır ve Campbell'in teorisindeki bu evrenin derin manevi ve duygusal bağlamını pekiştirir.

2.5. Tanrılaştırma

Kahramanın elde ettiği başarılar sonucunda genellikle tanrılar tarafından olağanüstü özelliklerle donatılır. Bu durum kahramanın yarı tanrı gibi düşünülmesine neden olduğu için halkın gözünde kahraman yüceltilerek kutsanır.

Kahramanın Sonsuz Yolcuğu sürecinde kahraman birçok kimseden övücü

sözler alıp el üstünde tutulmasına rağmen tanrılaştırıldığına dair bir bilgi ile karşılaşmamıştır. Sadece öldüğünde vasiyeti üzerine onu mezarına koyan Şeyh Ebu Bekir en Nessac onu mezara koyduktan sonra yüzü adeta küle dönmüştü. En Nessac bunu şu şekilde izah ediyordu:

"- Ne zaman ki, İmam Gazali Hazretleri'ni mezarının içine koydum. Kible tarafından nurlu bir sağ elin çıktığını gördüm. Hafiften bir ses bana şöyle nida etti: "İmam Gazali'nin elini Seyyidü'l Mürsel'in Muhammed Mustafa'nın (a.s.m) eline koy!" Bana söyleneni yaptım. İşte mezardan çıktığımda benzimin sararmış solmuş olmasının sebebi budur" (Gündoğdu 325).

Bu sözler, kısmen de olsa kitabın kahramanın öldükten sonra olağanüstü özellikler atfedilerek tanrılaştırıldığına işarettir. Tıpkı Manas Destan'ında Manas'ın Cesaret, bilgelik ve liderlik yeteneklerinden ötürü halk tarafından yüceltilip tanrılaştırılması gibi.

2.6. Nihai Ödül

Amansız mücadelenin de sonunda kahraman amacına ulaştığı için ödülünü alır. Bu ödül arzulanan bir his, şöhret, ruhunun huzura kavuşması veya maddi anlamda bir hazine, bir konum elde etme gibi farklı kazançlar olabilir. Dönüşümünü tamamlayan kahraman, artık birçok sınava tabi tutulan "sıradan kahraman" (Campbell 161) olmaktan sıyrılıp, ergin hale gelir. Hayatta her zorluğun bir mükâfatı vardır ve kahraman zorlu yolculuğunun sonunda hayatının hazinesine sahip olur.

Gazali'nin mücadele ile geçen yorucu dünya hayatının sonunda kazandığı ödül, hiç kuşkusuz yetiştirmiş olduğu binlerce talebe ve arkasında bıraktığı eserler olmuştur: "... yüzlerce, binlerce talebeye verdiğim dersler.. Sayısı boyumu geçen telif eserlerim.." (Gündoğdu 308). Gazali'nin öğrencilere verdiği dersler ve telif ettiği eserler, onun manevi ve entelektüel mirasını oluşturur. Bu eserler, onun ölümünden bin yıl sonra bile yaşamaya devam ederek, Gazali'nin düşünce dünyasına ve toplum üzerindeki etkisine kalıcı bir değer katar. Bu, sadece kişisel bir başarı değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir etki yaratma kapasitesinin bir göstergesidir. Gazali'nin bu ödülü, onun hayatının zorluklarına karşı koyma yeteneğinin ve bu süreçte geliştirdiği derin bilgelik ve ruhsal olgunluğun bir yansımasıdır.

3. DÖNÜŞ

3.1. Dönüşün Reddedilişi

Kahraman artık yolculuğunu tamamlamıştır. Aşılacak yollar savaştıkları düşman kalmamıştır. Ait olduğu dünyaya dönmesi beklenen kahraman, başlangıçta olduğu gibi burada çağrışı reddeder. Yenidünyada kalmak ister. Campbell bunu şu şekilde açıklar:

Kahramanın macerası ya kaynağa nüfuz etme ya da birtakım erkek ya da kadın,

insan ya da hayvan kişileşmelerin yardımıyla sona erdiğinde, maceracının yaşam değiştiren gezisinden dönmesi gerekir. Monomitin ölçütü olan tam çevrim, kahramanın, ödülün, topluluğun, ulusun, gezegenin ya da on bin dünyanın yenilenmesiyle sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını, Altın Post'u ya da uyuyan prensesini insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir. Fakat sorumluluk sık sık geri çevrilmiştir.

Homeros'un "Odyssea" destanında, Odysseus'un, Kalypso'nun adasında kalmak istemesine benzer bir şekilde Gazali de dönüşünü tamamlamıştır fakat eski günlerine geri dönmekten korktuğu için yardımcısı İhsan'ın binlerce kilometre yolu aşır kendisini ikna etmek için öne sürdüğü her şeye rağmen dönmek istememektedir. "İhsan Çocuklarımın ısrarla beni çağırdığını ve artık sıkıntılara dayanacak güçleri kalmadığını söylediğinde sanki onların acısını yaşıyor gibiydi... İçim yanıyordu ama durultmak için aylarımı, yıllarımı harcadığım gönül denizimi bir çırpıda dalgalandırıp yeniden bulandırmak istemiyordum" (Gündoğdu 177). Gazali, dönüş yolculuğunu tamamlamış olmasına rağmen, eski günlerine ve sıkıntılara geri dönmekten çekindiğini görülmektedir. İhsan'ın, Gazali'yi dönmeye ikna etmek için kat ettiği uzun yol ve çocuklarının çağrısını ilettiği sahne, Gazali'nin iç çatışmasını ve dönüş kararı almadaki tereddüdünü derinlemesine gösterir. Bu, kahramanın dönüşünün ne kadar zor ve karmaşık bir süreç olduğunu vurgular ve Campbell'ın teorisindeki "Dönüşün Reddedilişi" aşamasının Gazali'nin hikâyesinde nasıl somutlaştığını gösterir.

3.2. Büyülü Kaçış

Görevini tamamlayan kahraman artık dönüş yolundadır. Şayet Tanrılar tarafından kutsanıp sihirli güçlerle donatılırsa dönüş yolu sakin geçer. Aksi bir durumda ise kahraman ile tanrı arasında trajik komik bir aksiyon yaşanır. Kahraman, sürekli kaçış içerisinde olur.

"Büyülü Kaçış" aşamasını Campbell, tanrı ve tanrıçanın kutsamasını elde eden ve toplumun yeniden yapılanması için bir iksirle birlikte dünyaya dönmekle görevlendirilen kahramanın zafere ulaşmasından sonra doğüstü güçler ile desteklendiğinden dem vurur. Bazen bu durumun tersi de yaşanabilmektedir. Tanrının rızasını alamayan kahraman, dönüş yolunda büyü engel-lemeler ile karşılaşabilmektedir" (Campbell 182).

Kendi iç hesaplaşmasını tamamladıktan sonra makam ve mevkiden, şan ve şöhretten vazgeçip dünyevi şeyleri terk eden kahraman dönüş yolunda konumundan faydalanmak isteyenlerce kendisine çeşitli zorluklar çıkarılır. Kargaşanın arttığı bir dönemde Sultan Sencer, Nişabur'dan Meşhed'e gelen Gazali'ye bir ferman yollayarak kendisinin burada kalması için onu ikna etmeye çalışır: "Mademki Meşhed'e kadar gelmişsiniz, oradan ordugâhımıza az bir mesafe vardır. Gelmek güç bir iş değildir" (Gündoğdu 258). Kahramanın ait olduğu dünyaya dönüşünü engellemek için girişimler devam eder. Bu sefer

de Ziyaülmülk kendisini Bağdat'a davet ediyordu: "Mektup, Nizamülmülk'ün oğlu Ziyaülmülk tarafından gönderilmişti. Bağdat veziri ile halifenin ortak bir arzusunu dile getiriyordu. Satırlar ilerledikçe hüznüm daha da artıyordu" (Gündoğdu 312). Bu ve buna benzer emrivaki davetler, kahraman için dönüş yolunun kolay olmadığını göstermektedir.

3.3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş

Atılmış olduğu macerada görevini tamamlayan kahraman, geldiği yere gidip-gitmeme konusunda bazen bir zihin karmaşası yaşar. Çünkü yenedünyasında kendisine yarı tanrı gibi bakılıyordur ya da onu oraya bağlayan bir kadın vardır. Veya cezp edici başka bir şey vardır. Bu tür durumlarda kahramanı yenedünyanın büyümlü atmosferinden alıp götürecektir bir dış güç (bilgin) ona yol gösterip kahramanı ait olduğu dünyaya götürür. Campbell bunu şu şekilde açıklar: "Kahramanın doğaüstü macerasından dışarıdan yardımla geri getirilmesi gerekebilir. Yani, dünyanın gelip onu alması gerekebilir. Çünkü bir yerde olmanın derin saadeti, uyanık halin benlik parçalanması yararına kolayca bırakılmaz"(Campbell 190).

Kitabın kahraman, kendi içinde gelgitler yaşar. Bir yanı ona evine çocuklarının eşinin yanına ana vatanına gitmesini söylerken bir yanı da ruhunu dünyevi şeylerden arındırmak için on yıla aşkıdır vermiş olduğu bu mücadelenin boşuna gitmemesini söyler: "Ayınteb Kalesi'nin burçlarından uzaklara dalıp duruyordum. Kulağıma beni kendisine doğru çeken yeni bir yolculuğun ayak sesleri geliyordu" (Gündoğdu 187). Kitabın kahramanın bir yandan ailesine ve ana vatanına dönme arzusu, diğer yandan ruhunu dünyevi şeylerden arındırmak için verdiği mücadelenin boşuna gitmemesi dileği arasında kalmış olduğu bu gelgit, onun içsel bölünmesini ve dönüş kararı vermedeki zorluğunu yansıtır. Ancak nihayetinde, geride bıraktıkları, yani ailesi ve vatani, onu geri çağırır ve dönüşü zorlayan dış güçler olarak işlev görür. Bu, Campbell'in teorisindeki "Dışarıdan Gelen Kurtuluş" aşamasının Gazali'nin hikâyesindeki yansımasıdır, burada kahramanın yenedünyanın cazibesinden çıkışı, geride bıraktığı değerler ve bağlar tarafından sağlanmış olur. Bu, aynı zamanda kahramanın içsel ve dışsal dünyalar arasındaki dinamik etkileşimin bir göstergesi olarak da önem taşır.

3.4. Dönüş Eşiğinin Aşılması

Kahraman, bilinmeyen karanlık bir dünyaya gitmiştir. Orada amacına ulaştıktan sonra başta birtakım kargaşalar yaşasa da kararını verir ve geldiği dünyaya doğru yol alır. Kahraman bildiğimiz ülkeden karanlığa doğru yola çıkar; orada macerasını tamamlar ya da yine basitçe bize olan bağlarını kaybeder (Campbell 199). "Fakat akıl rehberi tarafından yol gösterilmesi ile ait olduğu yere gelir.

Homeros'un "Odyssea" destanında, Odysseus'un, Ithaca'ya nasıl geri döndüyse Gazali bir dönem geri dönmeye dirense de geride bıraktıklarının hasreti ve de

onların çektiği acıları kendi bedeninde hissetmesi onu yeni kararlar almaya iter: "Takip eden gün ve gecelerimde bu halimin devam etmesi üzerine, çocuklarımın akıbetini öğrenmek için Bağdat'a gitmeye karar verdim" (Gündoğdu 187). Başka bir bölümde de dönüşün gerçekleştiği görülmektedir: "Beni şöhretin zirvesine çıkaran, dünyalık zevklerin doruğuna yükselten ve zevk ü sefa içinde yüzdüren ışıltılı şehir Bağdat'a dönmek üzere yola koyulmuştum" (Gündoğdu 188). Gazali, bu sözleri ile dönüşün hem fiziksel hem de ruhsal bir dönüşüm olduğunu vurgular. Bu, Campbell'ın "Dönüş Eşiğinin Aşılması" aşamasının Gazali'nin yaşamında nasıl işlediğinin güçlü bir örneğini bize sunar.

3.5. İki Dünyanın Ustası

Geldiği dünyada sönük bir karakter çizen kahraman, yenedünyada gösterdiği kahramanlıkla yeni bir kimliğe bürünür. Herkes ona bir kahraman gibi bakar. Görevini tamamlayıp geldiği yere gittiğinde de orada da bir kahraman gibi karşılanır. Böylece iki dünyayı da fethetmiş olur.

Kitabın kahramanı Gazali, yolculuğuna başlamadan önceki hayatında gerek ilmiyle gerekse de Bağdat'ta yürüttüğü baş müderrislik göreviyle hem halk hem de yöneticiler tarafından parmakla gösterilen bir konumdadır. Aynı şekilde yolculuğu süresince gittiği Şam, Kudüs, Mekke, Medine şehirlerinde kimliği bilinmemesine rağmen halk tarafından kendisine büyük bir saygı gösterilmiştir. Oğuz Kağan Destan'ında Kağan'ın Gök Tanrı'dan aldığı ilahi yetenekler ve bilgelik ile hem dünyevi dünyada bir lider hem de manevi dünyada bir bilge konumuna gelmesi gibi, Gazal'i de her iki dünyada da (yaşamda) bir kahraman gibi görülmektedir.

3.6. Yaşama Özgürlüğü

Bu son aşamada kahraman, ait olduğu dünyaya amacını gerçekleştirmiş özgür bir şekilde döner. Fakat kötülük hiçbir zaman iyiliğin peşini bırakmadığı gibi burada da zaman zaman kahramanı rahat bırakmaz, onun fiziki ölümüne de neden olabilmektedir. Yalnız kahraman beden olmasa da yaptıkları ile özgür ruhunu insanların içinde var eder. Bu da ona ebedi özgürlük sağlar. Campbell'ın değişiyile: "Kahraman olacak şeylerin değil, olan şeylerin yandaşıdır, çünkü o vardır" (Campbell 220).

Gazali, yolculuğunu tamamlayıp fiziksel olarak öldükten sonra, özgür ruhunun insanlar arasında var olmaya devam ettiği görülmektedir: "Vefatını takip eden günlerde birçok edip, âlim ve arif onun ölümüne mersiyeler yazdı. Günlerce gözyaşı döktenler, dergâhta sabahlayanlar ve hüzün orucuna girenler vardı" (Gündoğdu 325). Gazali'nin fiziksel olarak aramızdan ayrılmış olması, onun fikirlerinin ve öğretilerinin yaşamaya devam ettiği gerçeğini değiştirmez; tam tersine, onun öğretileri ve etkisi, takipçileri ve hayranları arasında yaşamaya devam eder, bu da onun bir kahraman olarak ebedi özgürlüğe kavuştuğunu gösterir. Bu, Campbell'ın "Yaşama Özgürlüğü" aşamasının Gazali'nin hikâyesinde

nasıl işlediğinin güçlü bir örneğini sunar.

SONUÇ

Mürsel Gündoğdu'nun *Kalbin Şehrinde* adlı romanı, Joseph Campbell'in Monomit kuramı bağlamında incelendiğinde, Gazali karakterinin kahramanın yolculuğunu başarılı bir şekilde tamamladığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Campbell'a göre, tüm kültürlerin hikâyelerinde ortak temalar ve yapılar bulunur ve bu yapılar, kahramanın yolculuğu olarak adlandırılan bir şema ile açıklanabilir. Bu şema, üç ana aşamadan oluşur: "Yola Çıkış", "Erginlenme" ve "Dönüş".

Gazali'nin hikâyesi, bu aşamaların her birini net bir şekilde sergilemektedir. İlk aşama olan "Yola Çıkış"ta, Gazali'nin içsel bir çağrıyla harekete geçmesi ve tanıdık dünyasından ayrılarak bilinmeyene doğru yolculuğa çıkması yer almaktadır. Gazali, şöhret ve rahatlık içinde yaşarken, ruhunu huzura kavuşturmak için bir iç hesaplaşma yaşar ve nihayetinde ailesini ve sahip olduğu her şeyi geride bırakarak yola çıkar. Bu süreç, kahramanın alışılmış dünyasından koparak bilinmeyene doğru adım atması gerektiğini vurgulayan Monomit kuramının temel ilkeleriyle örtüşmektedir.

Gazali'nin yola çıkış aşamasında, Campbell'in kuramında belirttiği gibi, kahramanın çağrıya uyması ve maceraya atılması önemli bir yer tutar. Gazali, Bağdat Nizamiye Medresesi'nin baş müderrisi olarak çok saygın ve rahat bir hayat sürerken, içsel bir huzursuzluk yaşar ve bu huzursuzluk onu bir arayışa iter. Campbell'in "Maceraya Çağrı" olarak tanımladığı bu aşama, Gazali'nin iç dünyasında başlayan ve dış dünyada yolculuğa dönüşen bir süreçtir. Gazali'nin içsel hesaplaşmaları, onun ruhsal bir arayışa çıkmasına neden olur ve bu süreçte sahip olduğu her şeyi geride bırakır.

Erginlenme aşamasında, Gazali çeşitli sınavlarla ve zorluklarla karşılaşır. Bu süreçte, içsel potansiyelini keşfeder ve geliştirir. Şam, Kudüs ve Mekke gibi kutsal şehirlerde yaşadığı deneyimler, onun karakterinde derin değişikliklere neden olur. Gazali'nin dünya malı ile olan sınavı ve bu maldan arınarak ruhsal bir dönüşüm geçirmesi, bu aşamanın önemli örneklerindedir. Campbell'in teorisine göre, kahraman bu aşamada kendisini dönüştüren deneyimlerle karşılaşır ve bu deneyimler, onun içsel büyümesini sağlar. Gazali'nin ruhsal arınma süreci de bu dönüşümün açık bir örneğidir.

Gazali'nin erginlenme aşamasındaki en önemli deneyimlerinden biri, dünya nimetlerinden ve şöhretten uzaklaşarak içsel bir arınma sürecine girmesidir. Şam'da başlayan bu süreç, Kudüs ve Mekke'de devam eder. Her şehirde Gazali, kendi iç dünyasında bir dönüşüm yaşar ve manevi bir olgunluğa erişir. Campbell'in "Erginlenme" aşamasında kahramanın çeşitli sınavlardan geçmesi gerektiği belirtilir ve Gazali'nin yaşadığı bu süreç, bu aşamayı net bir şekilde yansıtır. Gazali, maddi dünyadan arınarak manevi bir huzura erişir ve bu süreçte kendisini daha iyi tanır.

Son aşama olan "Dönüş"te, Gazali başlangıç noktasına geri döner. Bu dönüş, yalnızca fiziksel bir geri dönüş değil, aynı zamanda içsel bir dönüşümü de içerir. Gazali, yolculuğu boyunca edindiği bilgi ve deneyimlerle doğduğu topraklara geri döner. Burada, hem eski dünyasına ait hem de ondan farklı biri olarak kabul edilmesi, kahramanın tam anlamıyla dönüşümünü tamamladığını gösterir. Bu aşama, kahramanın artık hem eski dünyasına ait hem de ondan farklı biri olduğunu kabul etmesini gerektirir. Gazali, yolculuğunun sonunda içsel huzura kavuşur ve bu huzur, onun dönüşümünü tamamladığını simgeler.

Dönüş aşamasında Gazali, Bağdat'a ve ardından doğduğu yer olan Tus'a geri döner. Burada, hem kendisi hem de toplum için önemli işler yapar. Campbell'a göre, kahramanın dönüşü genellikle başlangıçtaki dünyasına bir hizmet veya bir bilgiyle gerçekleşir. Gazali'nin dönüşü de bu tanıma uyar; o, manevi huzuru ve bilgeliği ile geri döner ve bu bilgiyi çevresindeki insanlarla paylaşır. Dönüş aşamasında kahramanın içsel dönüşümünü tamamlaması ve topluma kazandırdığı değerlerle geri dönmesi önemli bir yer tutar. Gazali'nin geri dönüşü, onun manevi olgunluğunu ve bilgeliği yolculuğunu tamamladığını gösterir.

Bu çalışma, Campbell'ın Monomit kuramının farklı coğrafya ve kültürlerdeki hikâyelerde nasıl benzer temalar ve yapılar oluşturduğunu göstermektedir. Gazali'nin yolculuğu, bu evrensel temaların ve yapının açık bir örneğini sunmaktadır. Campbell'ın iddialarında haklı olduğunu gösteren bu örnek, farklı kültürlerin hikâyelerinin temelinde benzer döngüler ve temalar bulunduğunu kanıtlamaktadır. Bu da, kültürler arasındaki farklılıkların ötesinde, insan deneyiminin evrenselliğine işaret etmektedir.

Kalbin Şehrinde romanında, Gazali'nin hikâyesi, Campbell'ın Monomit kuramının üç aşamasına da uygun bir şekilde ilerlemektedir. Gazali'nin içsel bir çağrıyla yolculuğa çıkması, bu yolculukta çeşitli sınavlarla karşılaşması ve nihayetinde dönüşümünü tamamlayarak geri dönmesi, kahramanın evrensel yolculuğunu göstermektedir. Bu süreçte, Gazali'nin yaşadığı içsel ve dışsal mücadeleler, onun karakterinin derinliklerini ve büyümesini ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, *Kalbin Şehrinde* romanı, Campbell'ın Monomit kuramına uygun bir şekilde Gazali karakterinin kahramanın yolculuğunu tamamladığını göstermektedir. Bu da bize, kültürler farklı olsa da izlenen yolun benzer olmasından ötürü kahramanın evrenselliğine işaret etmektedir. Campbell'ın teorisine göre, farklı coğrafya ve kültürlerde yaşayan milletlerin hikâyeleri, özünde benzer temalar ve yapılar barındırmaktadır. Gazali'nin hikâyesi, bu evrensel yapının bir örneği olarak, kahramanın içsel ve dışsal yolculuğunu başarılı bir şekilde sergilemektedir.

Gazali'nin kahramanın yolculuğu süresince yaşadığı dönüşüm, sadece onun kişisel gelişimi açısından değil, aynı zamanda çevresine kattığı değerler açısından da büyük önem taşımaktadır. Campbell'ın Monomit kuramı, farklı

kültürlerden gelen hikâyelerin temel yapı taşlarını anlamamıza yardımcı olurken, aynı zamanda bu hikâyelerin evrensel bir dilde birleştiğini de gösterir. Gazali'nin yolculuğu, bireysel bir arayışın ve toplumsal bir katkının örneği olarak, Campbell'in kuramının ne kadar geçerli olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, senarist, yazar ve sanatçıların eserlerini inşa ederken bilimsel temellere dayandırmalarına kılavuzluk etmesi adına değerlidir. Campbell'in Monomit kuramı, sadece edebi analizlerde değil, aynı zamanda sinema ve diğer sanat dallarında da eserlerin yapılandırılmasında önemli bir araç olarak kullanılabilir. Gazali'nin hikâyesi, bu teorisinin pratiğe nasıl uygulanabileceğine dair somut bir örnek sunmaktadır. Gazali'nin içsel ve dışsal yolculuğu, Campbell'in kahramanın yolculuğu kuramının canlı bir örneği olarak, bu çalışmanın amacına hizmet etmektedir.

KAYNAKÇA

- Alıç, Fulya, ve Serdar Alıç. "Campbell'in Monomit Kuramı Bağlamında Gezi'nin "Kırmızı Kadın": Siyasi Bir Simgenin Sonsuz Yolculuğu." *Turkish Studies - Uluslararası Türk Dili, Edebiyatı ve Tarihi Dergisi*, c. 9, no. 5, İkbahar 2014, ss. 185-210.
- Atay, Dinçer. "Joseph Campbell'in Monomit Aşamaları Bağlamında Dede Korkut'un Begil Oğlu Emren'in Boyu Destanı." *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, s. 6, no. 3, 2017, ss. 2503-2521.
- Batuk, Cengiz. "Mit, Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar." *Milel ve Nihal*, c. 6, no. 1, 2009, ss. 27-53.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. İthaki Yayınları, 2023.
- Dursun, Aysun. "Begil Oğlu Emren Anlatısında Kahramanın Sonsuz Yolculuğu." *Söylem Filoloji Dergisi*, c. 2, no. 2, 2017, ss. 250-266.
- Gündoğdu, Mürsel. *Akıl Kalbi Ararken*. Nesil Yayınları, 2012.
- Gündoğdu, Mürsel. *Kalbin Şehrinde*. Nesil Yayınları, 2013.
- Kırkız, Şenay. "Joseph Campbell'in Monomit Kuramı Üzerine Bir Çalışma: Siegfried'in Sonsuz Yolculuğu." *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, y. 6, s. 86, Aralık 2018, ss. 107-120.
- Sümer, Necati. "Kahramanın Yolculuğu Miti Çerçevesinde Mantıku't-Tayr Adlı Eserde Hakikat Arayışı." *Journal of Analytic Divinity*, c. 5, s. 2, 2021, ss. 31-48.
- Türkiye Cumhuriyeti, Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/>. Erişim tarihi: 11 Nisan 2023.

MEHMET CAN DOĞAN'IN ŞİİRİNDE DUYGU VE ALGILARIN
FENOMENOLOJİSİ

PHENOMENOLOGY OF EMOTIONS AND PERCEPTIONS IN
MEHMET CAN DOĞAN'S POETRY



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: 11.07.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 26.08.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Şen, Cafer (2024). "Mehmet Can Doğan'ın Şiirlerinde Duygu ve Algıların Fenomenolojisi", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları. 16/32, 021-046.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.573>

Öz

Günümüz şairlerinden Mehmet Can Doğan, *Ben Size Çok Geldim* şiir kitabında algı, duyum ve duyguların hem fenomenolojisini yapmakta hem de alışlagelen biçimlerini yapışököme uğratmaktadır. Kitapta *Gerileme* başlığını taşıyan şiirinde bilgi ile edebi söylemin bir araya getirildiği, insanın psikik dünyasına ait duyuların fenomenlerinin bu şiirde aktarıldığı görülür. *İncinme* şiirinde ise Can Doğan histerik bir semptom olan inme durumunu konu edinir. *Vehim* şiiri bir duygu durumunun mahiyeti ve insan üzerinden işleyiş hakkında da önemli şeyler söyler. Vehmin tanımlanması esnasında gösteren eksikliğinden kaynaklanan uçucu ton tam da vehme ait bir özellik olarak sunulur. Kitapta bir diğer fenomenolojisi yapılan duyum ve algılar *Hadım* edilme etrafında meydana gelen duygulardır. Can Doğan'ın şiirlerinde işlediği diğer bir duyum *Haset*'tir. Şiirlerde haset duyumu bıraktığı izle öne çıkar. Bu izi bırakan ise kişiyi hadım eden ötekinin bakışıdır. Çünkü bakış, kişinin duyum ve hareketinde tutukluk meydana getirir. *Salfie* şiirinde ise bir durumun soyutlanması sonucu düşünceler ve duygulanmalar elde edilir. Şiirde bir çerçeve içinde yer alabilecek kişi üzerinde düşünülür. Bu kişinin kendinde değil, ötekilerin içinde varolduğu ve dönüşebildiği ortaya konulmaya çalışılır. *Hasar(r)at* şiirinde ise insanın yaşamda ele geçirdikleri karşısında feda ettikleri işlenir. *Bellek* şiirinde çocukla birlikte çocukluğ(un)a ait olanları da yer verir. Şiirde çocukluğa ait hatırlara yönelişin nedeni verilirken bunların belleği hazırladığı izlenimi bırakılmak istenir. *Süt Kesilince* şiirinde, Can Doğan varlık alanının görünürde bozuluşunu öne çıkarır. Daha sonra bu görünümün altında dirimin yer yer kendini gösterdiği hatırlatır.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Can Doğan, Ben Size Çok Geldim, fenomenoloji, duygu, algı.

Abstract

Mehmet Can Doğan, one of today's poets, both phenomenologizes and deconstructs the conventional forms of perception, sensation and emotion in his poetry book *Ben Size Çok Geldim*. In the poem titled Regression, it is seen that knowledge and literary discourse are brought together and the phenomena of sensations belonging to the psychic world of human beings are conveyed in this poem. In the poem Stroke, Can Doğan deals with the hysterical symptom of a stroke. The poem "Vehim" also says important things about the nature of a state of emotion and its functioning through human beings. The volatile tone resulting from the lack of signifier during the definition of delusion is presented precisely as a feature of delusion. Other phenomenologized sensations and perceptions in the book are the emotions around castration. Another sensation Can Doğan deals with in his poems is Envy. In the poems, the sensation of envy stands out with the trace it leaves. This trace is left by the gaze of the other who castrates the person. Because the gaze creates an arrest in the sensation and movement of the person. In the poem Salfie, thoughts and feelings are obtained as a result of the abstraction of a situation. The poem reflects on a person who can take place in a frame. It is tried to reveal that this person does not exist in himself, but in others and that he can transform. In the poem Hasar(r)at, the poem deals with what people sacrifice for what they have acquired in life. In the poem Memory, the poem includes not only the child but also what belongs to childhood. In the poem, the reason for the tendency towards childhood memories is given and the impression that these memories prepare the memory is intended to be left. In the poem When the Milk is Cut, Can Doğan emphasizes the apparent deterioration of the field of existence. He then reminds us that underneath this appearance, vitality manifests itself from time to time.

Keywords: Mehmet Can Doğan, Ben Size Çok Geldim, phenomenology, emotion, perception.

Extended Summary

In Ben Size Çok Geldim, Mehmet Can Doğan attempts to clarify perceptions, sensations and emotions, to reveal their many contradictory sides, to phenomenologize them and to deconstruct their conventional forms. In fact, the poem tries to record an initially undefinable emotion and perception in the symbolic field by visualizing it. Can Doğan's poetry does not stop at this point; it does not stop at imagining emotions and perceptions, but takes a step further and tries to reveal their phenomena through images. In this way, Can Doğan's poetry attempts to reunite knowledge and literary discourse, which were separated earlier in Western literature and later in ours. It makes the phenomena of knowledge visible through literary discourse. Undoubtedly, if this is accomplished, a centuries-long disconnection is eliminated, and at the same time, ancient questions and debates about whether both philosophical thought and the psychic apparatus can be expressed in literary discourse lose their meaning.

For example, in Can Doğan's poem titled Regression in his book Ben Size Çok Geldim (I Have Gone Too Far to You), knowledge and literary discourse come together, and the phenomena of sensations belonging to the human psychic world are conveyed in this poem. As many psychoanalysts and therapists point out, the unconscious desire to return to childhood while living in the symbolic/cultural sphere is present in the vast majority of people. The reason for this is that childhood involves less castration/castration in terms of sensation and perception than other periods of life. In the poem İncinme (Injury) in the aforementioned book, Can Doğan first deals with stroke, which is more of a hysterical symptom. Then, he deconstructs the existing established knowledge and beliefs by establishing the relationship between stroke and genies, the images of sensations and perceptions that arise as a result of the conflict of divided selves. What the narrator deconstructs here are the meanings constructed around hurt, stroke and transcendental metaphysical beings/jinns, which are accepted unquestioningly by the established discourse. Such deconstructions reveal both a dialectical thinking and fluidity by establishing relationships between signifiers.

In his book Ben Size Çok Geldim, Can Doğan is not content with including sensations, emotions and perceptions in the symbolic field by visualizing them. He also says important things about the nature of a state of emotion and its functioning through human beings, as in the poem Vehim. The volatile tone resulting from the lack of a signifier during the definition of delusion is presented precisely as a feature of delusion. The missing linguistic signifiers in fact not only tell us what kind of a sensation delusion is, but also when this sensation invades one's psychic world. Although the person who produces the delusion constructs its meaning with the signifiers of the world of reality, he

also unconsciously exhibits a fantasy scenario that he has constructed at the same time.

Another phenomenologized sensation and perception in Can Doğan's poems are the emotions that occur around the act of castration. In his poetry, the eunuch is usually negated. In this way, a kind of negation of negation is made. Here, it is pointed out that the human being, who is born as a dull, dull and closed to the other in terms of both consciousness and unconsciousness, is humanized by the removal of signifiers/words. Because both consciousness and the unconscious begin to form in him. In this way, man internalizes law and prohibition. This process realizes the first negation by bringing a natural being into the cultural sphere. It also castrates both men and women. At this point, both men and women, unaware of this emasculation, try to maintain omnipotence in their lives, sometimes illusionistically. Another sensation Can Doğan deals with in his poems is Envy. In the poems, the sense of envy stands out with the trace it leaves. The one who leaves this mark is the gaze of the other who castrates the person. Because the gaze creates an arrest in the sensation and movement of the person. While the gaze cognitively belongs to the other in the present moment, not everyone is affected by this gaze to the same extent. Therefore, being affected by a gaze is due to one's constitution. For this reason, the gaze of the other is actually the gaze of the self. What brings out such a gaze in the person is the parental discourse that is embedded in the inner world. At this point, even if the person is not being watched by the other, he/she is a spectator of himself/herself.

In Can Doğan's poem Salfie, thoughts and feelings are obtained as a result of the abstraction of a situation. The poem reflects on a person who can take place within a frame. It is tried to reveal that this person does not exist in himself, but in others and that he can transform. In the poem Hasa(r)at, on the other hand, the poem deals with what people sacrifice for what they have acquired in life. At this point, harvest and damage go hand in hand. In fact, Freud draws attention to this when he claims that the price humans pay for civilization is pleasure and enjoyment. What the human offspring harvests is actually the result of its damage at the same time. But when one considers what human beings have acquired in exchange for what they have discarded, it can easily be said that they are in an absolute loss.

In his poem Memory, Can Doğan includes the child as well as those belonging to childhood. In the poem, the reason for turning to the memories of childhood is given and the impression that they prepare the memory is intended to be left. At this point, the more dissatisfied a person is with the age they live in, the more they glorify the past. This is an orientation of thought related to the absence in the past of the negativity in the emergence of the present moment. At this point, the discomfort or negativity in the present moment makes one

construct the lost image of paradise in the past, childhood. But the work does not end there. The unconscious purpose is to project the organization of the actual childhood against the negativity experienced into the present future. Therefore, the negativity in the present moment first constructs the past and then this construction is projected into the future. In the poem *Süt Kesilince*, Can Doğan emphasizes the apparent deterioration of the field of existence. He then reminds us that underneath this appearance, vitality manifests itself from time to time. In the first part of the poem, a setting in which decay and deterioration are emphasized is prepared. Undoubtedly, the decay mentioned here is not only of natural origin. Because those who saved themselves from natural negativities later began to experience similar decay.

MEHMET CAN DOĞAN'(IN) ŞİİRİNDE DUYGULARIN GÖRÜNGÜLERİ (FENOMENLERİ)

Mehmet Can Doğan *Ben Size Çok Geldim* kitabında algı, duyum ve duyguları belirginleştirmeye, bunların birçok çelişik taraflarını ortaya koyarak adeta hem fenomenolojisini yapmakta hem de alışlagelen biçimlerini yapı sökme uğratmaktadır (Doğan, *Ben Size Çok Geldim*). Aslında şiir, bir duyguyu tanımlanamaz bir hissiyatı dile getirme imgeleştirme uğraşarak simgesel alana kaydetmektedir. Doğan'ın şiiri bu noktada, duyguları imgeleştirmekle kalmaz, aynı zamanda bir adım daha atarak imgelerle bunların fenomenlerini ortaya koymaya çalışır. Bu hâliyle Doğan'ın şiiri Batı edebiyatında daha erken, bizim edebiyatımızda ise daha geç kopan bilgi ile edebi söylemi yeniden bir araya getirmeye çalışarak edebi söylem üzerinden bilgi/duyum fenomenlerini görünür kılar. Hiç kuşkusuz bunun başarılması halinde asırlara yayılan bir kopukluk ortadan kaldırılırken aynı zamanda edebi söylem içinde felsefi düşüncenin veya şişşik, ruhsal aygıtın aktarılıp aktarılmayacağı gibi kadim sorular da anlamını yitirir.

Doğan'ın *Ben Size Çok Geldim* kitabında *Gerileme* başlığını taşıyan şiirinde bilgi ile edebi söylemin bir araya geldiği, insanın psikik dünyasına ait duyumların fenomenlerinin bu şiirde aktarıldığı görülür. Birçok psikanalist ve terapistin dikkat çektiği gibi insanların büyük çoğunluğunda simgesel/kültürel alanda yaşarken çocukluğa dönme bilinçdışı arzusu mevcuttur. Bunun nedeni çocukluğun duyum ve algı yönüyle yaşamın diğer dönemlerine göre daha az kastrasyon/hadım edilme içermesidir. Büyüdükçe hadımın nedenleri ve şiddeti daha da genişler. Çünkü insanın gerek kendi gerekse ötekinin arzusu karşısında kendini güvende hissedişinin tek yolu diğer insanların ve kendinin hadımıdır (Green, *Hadım Edilme Kompleksi* 29). Çocukluk ise hadımdan biraz daha uzak yasa ve yasağın olmadığı bilinçdışına daha yakındır. Ayrıca kişinin çocukluğa dönme isteğinin altında tümgüçlü duyumları tekrar yürürlüğe koyma, narsistik yaralanmaları da en aza indirmeye dair bilinçdışı arzular vardır. Fakat tüm bu bilinçdışı arzular duyum ve algı yönünden kişiye bir doyum sağlarken kişinin

simgesel, kültürel alandaki kimliği ve ilişkilerinin altını oyar. Bu nedenle anlatıcıya göre çocukluğa ait yaşantıları devam ettirme eylemi bir *gerileme*dir. Aslında çocukluk anılarına doğru gerileme bir nevi dürtülerin serbest bırakılma isteğinin yansıması, ketlenme karşısındaki zaferdir (Ricoeur, Yoruma Dair, Freud ve Felsefe 156). Şiirde *gerileme* göstereni çocukluk ile bir arada ilişkili biçimde kullanır.

Çocukluk denince gerileme dizesinde, çocuklukla gerileme aynı hemzeminde indirgenir. Simgesel/kültürel alanda yaşayan kişinin bu alana direnci ve çocukluğuna ait duyum ve davranışlarını sergilemesi bir gerileme olarak kabul edilir. Böylesi bir gerileme veya çocukluğa sığınma, kişiye doyum sağlarken simgesel/kültürel alandaki kimliğinin gelişimini engeller. Çünkü simgesel/kültürel alanda çocukluğa ait her şeyi yapabilirlik duyumu olan tümgüçlülük engellerle karşılaşırken, kendini merkeze koyma narsis bir tavır da ötekilerle ilişkileri bozar.

Şiirde, anlatıcı sadece çocukluğa dönüş arzusu ve eyleminin simgesel/kültürel alanda algılanışını dile getirmekle kalmaz. Kişinin çocukluğa dönme arzusunun nedenlerini de verir. Şiirde geçen *çocukluk denince örselenme* dizesi adeta bir fenomen gibi gündelik yaşamın birçok görünümünü de ortaya koyar. Çocukluktaki örselenmenin altında, çocuğun sınırları bilinmeyen düşlem dünyası karşısında gerçekliğin bu dünyaya müdahalesi yatar. Çocuk gerçeklik ilkesinin müdahalesi karşısında düşlem dünyasını durmadan geri çeker. Gerçekliğin katı sert hükümlerinin devam ettiği simgesel/kültürel alanda çocukluğun talep etikleriyle ele geçirdikleri arasında büyük boşluklar meydana gelir. Örselenmenin bir diğer nedeni ise simgesel/kültürel alandaki gerçeklik sahnelerinin çocuklar tarafından simgeleştirilmemesi, anlamlandırılmaması, dilsel alana yerleştirilememesidir. Bu sahneler yaşam boyunca kişinin bilinçdışı yaşamaya devam eder, ta ki benzer sahnelerle karşılaşmaya kadar. Benzer sahne bilinçdışına itilen sahnelemeleri de dışarı çıkarır. Gerçek *çocukluk incinmesini* bu ikinci sahne ortaya çıkarır. Aslında simgesel/kültürel alanda yaşamını devam ettiren kişi hem örselenmeye maruz kalır hem de çocukluğa dönme bilinçdışı arzusunun devam ettirir. Örselenme bilinçdışı arzusunun koşulu olur. Çünkü kişinin hayatında bilinçdışı olarak yaşanan çocukluğa dönme arzusunun altında, simgesel/kültürel alandaki kişinin yaşadığı örselenmeyi tedavi etme, düzeltme çabası vardır.

Aslında şiirde anlatıcı, çocukluk duyum ve algılarını vermez, çocukluk ne kadar haşin bir kelime dizesinde ortaya konulduğu gibi çocukluk üzerine düşünür. Ardından diyerek ışığı kapattım dizesi ise her ne kadar bilişsel olarak sıradan bir eylem olan düşünmemek tavrını ortaya koyarsa da bilinçdışı olarak da simgesel/kültürel alanın sahnelerini anlamlandıramayan çocuğun kendini dünyaya kapatmasını da imgeler. Böylesine bir kapatma yaşam enerjisinin nesneden ben'e çekilişini de gösterir. Bu nedenle *kapattım* ifadesinde hem bir

bilişsel düşünmeme tavrı hem de bilinçdışı kapanma arzu sergilenir.

Şiirin ilerleyen bölümlerinde *gerileme-gerilme* kelimeleri arasında hem fonetik biçimsel hem de içerik yönüyle bir ilişki kurulur. Simgesel/kültürel alanın sahnelerini düşlemleriyle anlamlandırmaya çalışan çocuk dışarıdan yardım almazsa gerçeklik ilkesiyle düşlemi arasındaki amansız bir gerilime maruz kalır. Benzer şekilde büyükler de gerçeklik ilkesinin aşırı baskısı altında depresif bir konumdan çocukluk yaşantısına doğru bilinçdışı bir gerileme arzusu içindeler. Bu gerileme onları rahatlatmaz çünkü bilinçdışı çocukluk arzularıyla imgesel/kültürel alanda yaşamak tam bir gerilimi hazırlar. Şiirde daha sonra *örselenme-örse* inme gösterenleri arasında da yukarıdakine benzer gösterenlerin uzlaşım sal içeriği ve biçimi arasında bir ilişki kurulur. Örs göstereni, ezme ve ezilme uğraşlarında kullanılan bir varlığı temsil eder. Dolayısıyla örse konulan her metal ötekinin istendiği tarzda düzeltilmeye bir nevi hizaya getirilmeye çalışılır. Pek tabii ki bu yapılırken metal hem örselenir hem de keskinleşir. Çünkü örse inmede bir gönüllük değil ötekinin arzusu söz konusudur. Bu alegori insan yaşamına taşındığı vakit, ötekinin arzusuyla şekillendirilmeye çalışılan kişinin hem kendi öz(n)el yönlerinden örselendiği hem de öfke, kin biriktirdiği sonucuna ulaşılabilir. *Örselenme-örse inme* kullanımlarında gösterenler arasında basit bir serbest çağrışım yok, hem içerik yönüyle bir ilişki hem de fonetik bakımdan bir yakınlık söz konusudur.

Bu türden bir yakınlık ve ilişki *incinme-in cin me* gösterenleri arasında da vardır. Bu noktada *in cin me-incinme* arasındaki benzer ilişkileri fenomenolojik olarak ortaya koyan Sigmund Freud'un Tekinsiz makalesindeki *Hofman'ın Kum Adam* incelemesidir. Bu incelemeye göre çocuklar maruz kaldığı söylemlerdeki cezalandırıcı soyut varlıkları imgesel/kültürel alanın sahnelerini göremediğinden anlamlandıramaz, simgeleştiremez. Bu varlıklar hakkında düşlemlerine göre yeni anlamlar üretirler. Bu anlamların ise imgesel/kültürel alanda karşılığı bulunmadığından kendiliğinden ortaya çıkan bir incinme durumuyla karşı karşıya gelirler. Dolayısıyla çocuklar kendi düşlemlerindeki anlamlarıyla ötekinin gerçeklik anlamları arasında bocalar *Kum Adam*'ın kahramanı Nathaniel, "başta gerçekliği dikkate alan yanıyla almayan yanı arasında salınır. Fakat şüphe etmeyi bırakıp, korkutucu düşlem yanının etkisi altına tamamen girildiğinde gerçeklikle bağlantısını koparmış ve sanrı tarafından ele" geçirilir (Quinodoz, Dokunan Sözcükler 79).

Anlatıcının *Gerileme* şiirinde kelimeler arasındaki gerek içerik gerekse biçim yönüyle bağlantılar kurup bunlarla yerleşik olan anlamlar karşıtlığında kullanması tam bir yapı söküm örnekleridir. *incinme*'nin ilk önce daha çok histerik bir semptom olan *inme* ve ardından da bölünen benliklerin çatışmasının sonucunda meydana gelen duyum ve algıların imgeleri olan *cin*lerle ilişkisi yapı söküm sayılabilir. Burada anlatıcının yapı sökümüne uğrattığı ise yerleşik söylemle sorgulanmadan kabul edilen *incinme*, *inme* ve aşkın metafizik varlıklar/

*cin*ler etrafında kurulan anlamlardır. Böylesi yapısökümler gösterenler arasında ilişkiler kurarak hem diyalektik bir düşünmeyi hem de akışkanlığı ortaya çıkarır.

Şiirin ikinci bölümünde çocuğun zaman ve uzam algısı verilir. Çocuklukta zamanın yavaş ilerlediği, mekânın genişliği ve varlığın büyüklüğü algısı vardır. Bu algıların nedeni insanın prematüre doğmasıdır. Merak algısıyla çocuk yaşam alanını öğrendikçe anlamla birlikte kaygısı da giderdikçe azalır. Şair, böylesi çocukluk üzerine düşünürken uykusunun çoktan kaçtığını *diyerek döndüm* dizesiyle verir. Bu ifadenin temsili olduğu eylem anlatıcının hem düşünmekten kaçmak hem de düşünce akışını değiştirmek arzusunu dile getirir. Şiirin bu bölümünde *büyük-yük*, *uzak-tuzak*, *merak-ırak* gösterenleri sadece fonetik benzerliği için bir araya getirilmemiş, böylelikle düşüncenin diyalektik akışı da sağlanmaya çalışılmıştır. Eksik doğan ve bütün yaşamı boyunca eksikliğini tamamlayamayan insan için genel anlayışa göre olumlanan her büyüklük bir yükür aynı zamanda. Olumsuzlanan uzaklık insanı dizginleyen bir yanılsamadan ibarettir. Merak ise onu uzak diyarlara sürükleyen sonu gelmez bir arzunun ve arayışın nedenidir. Üstbenlik pek gelişip, katılaşmadığından bilinçdışı alana yakın olan çocukta varlığa ve yaşam alanına karşı bitimsiz bir yönelim vardır. Buna karşı çocuğu engelleyen ise *çocukluk her ne kadar kıraç bir kelime* dizesiyle verildiği gibi başkasına muhtaçlığıdır.

Şiirin üçüncü bölümündeki *çocukluk bitimsiz oyun* dizesinde hem simgesel/kültürel alanda bilinçdışı olarak çocukluk arzularının sürdüğünü hem de bunu sürdürmenin bir oyun olduğuna dikkat çekilir. Çocuk oyunla sadece yaşamı öğrenmez, aynı zamanda yoklukla baş etmeye çalışır. Çünkü temsili olduğu dilin altına giren varlık bir nevi kişi için yoklukla karşı karşıya kalır. İşte çocuk dilin bu temsili metaforik yapısını henüz çözemediğinden oyunlarla dilin altında kalan varlığın yokluğunun üstesinden gelmeye çalışır, yoklukla başa çıkmak için oyunlara başvurur. Oyun aynı zamanda gerek çocuğun gerekse büyüğün kendinde içkin olan ontik boşluğuyla yüz yüze gelmesini engeller. Ontik boşluğun üzerini çocuklukta oyunlar kapatırken büyüklerde bu oyunların yerini Freud'un dikkat çektiği gibi içinde edebiyatın olduğu yaşama dönük uğraşlar alır. Çocuk simgesel/kültürel alanın sakini gibi ötekiyle henüz yabancılaşmaya varacak olan bir özdeşleşme içerisine girmediğinden varlığı otantik olarak farklı algılar. Bu algılar çocuklarda bir nevi *gizli saklı* bilgidir. İşte simgesel/kültürel alanda çocuk gibi kendini yabancılaştıracak kadar ötekiyle özdeşlemeye giremeyen kişi için, her ne kadar bir gerileme kabul edilirse de çocukluğa dönüş, *çocukluk zorunlu* derstir. Ayrıca çocukluğunda kişi, kastorasyon gibi insanlaştırmacı bir deneyime maruz kaldığından bu dönem onun için bütün yaşamını belirler. Bu nedenlerle hem çocuklukta yaşanan bu gibi deneyimler hem de simgesel/kültürel alanda çocukluğa dönme arzu ve eylemleri çocukluk kelimesinin altına sığdırılmaya çalışılır. Bu yüzden çocukluk anlatıcıya göre *tuzak bir kelime*dir.

Anlatıcı çocukluk üzerine düşüncelerden sonra *diyerek doğruldum* ifadesiyle artık

uyumaya çabalamadığını ortaya koyar. Prematüre doğduğundan sevgiyi ve güvenliği kaybetmemek için ebeveyn ve toplumsal söylemin her tür biçimlendirici etkisini kabul etmek zorunda kalan çocuktaki çaresizlik *çocukluk bükülmüş boyun* dizesiyle verilir. Böylesi bir edilgenlik içinde yine de çocukta *doyumsuz ilgi* vardır. Böylesine bir ilgiye narsis ve tümgüçlü duyular eşlik eder. Bu nedenle sevgiyi ve güvenliğini kaybettiğinden kaygılanan her çocukluk, *korkulu adrestir*. Çocuğun korkulu adres olmasının bir diğer nedeni neyi bilinçdışına neyi bastırdığının bilinmemesidir. Tüm bu deneyim katmanları çocukluk göstereninin altına yerleşen gösterilenlerin kaymasına neden olur. Çocukluğu tanımlanamaz hale getirir. Burada çocukluk göstereninin altında anlam bakımından kayan, gösterilenler için şair *çocukluk ne kadar kaçak bir kelime* dizesini kullanır.

Şiirin son bölümünde ise simgesel/kültürel alanın yasa ve yasağı içinde yaşadığı sahneleri simgeleştirmeyen çocuğun böylesi durumlar için bulduğu çözümler sunulur. Çocuk, üzülünce uyur, küsünce içine yumulur, kırılınca da kapanır. Böylesi eylemlerde aslında çocuğun simgesel/kültürel terk etme bilinçdışı arzusu vardır. Aslında bu bir nevi çocuğun dilden önceki haline dönüş çabası, insaniliğe adımdan önceki haline gerilemedir. Freud'a göre insan açısından böylesi doğmamış olmayı istemek, bir nevi ölüm arzusudur. Bu haliyle çocukluk şaire göre *benzersizdir*. Tüm bu düşüncelerinin yoğunluğunu kaldıramayan anlatıcı, uyuyamaz, ışığı açar.

Buradaki ışığı açma bir nevi bilinçdışının eylemi olan düşlemeden bilincin işlediği varlık alanına adım atmadır. Bu noktada çocukluk egzotik ve otantik öznel duyum ve algılarıyla yaşamda bir sapaktır. Bu nedenle çocuk, birbiriyle özdeşleşerek duyum ve algılarını körelten kişilerin oluşturduğu simgesel/kültürel alana duyum ve algı farklılığıyla yeni bir soluk getirmeye çalışırken aynı zamanda bu alanın kendisini hadım etme tehlikesi karşısında yasa ve yasaklarıyla baş etme çabasına girer. Böylesi bir durumda çocuk, duyum ve algılarını gerçeklik ilkesinden kopararak bilinçdışının eylemi olan düşlemlere sığır. Bu durum yaşamın ileriki dönemlerinde de görülür. Bu noktada "psikolojik diyalektiğin gerçeklik kutbu çöktüğünde, özne kendi içlerindeki şeyler olarak düşlem nesnelere alanına sıkça hapsedilir" (Ogden, Zihin Matrisi, Nesne ilişkileri ve Psikanalitik Diyalog 146). Böylesine bir genel ilkeye uygun olarak anlatıcı, gerçeklik ilkesinin terkedilmesi durumunu *çocukluk koptu kopacak* imgesiyle verir. İşte çocukluğa ait duyum ve algıların simgesel/kültürel alanın gerçekliğinden kopup bilinçdışının faaliyeti olan düşleme yönelim göçebeliliği, anlatıcı tarafından *çocukluk ne kadar yersiz yurtsuz bir kelime* dizesiyle ortaya konulur. Bu dizede sadece çocukluk kelimesinin sınırlarının belirsizliği vurgulanmaz, çocuğun değer ve anlam yönüyle gösterenlere sıkı bir şekilde demirlenmediğinden dolayı duyum ve algı yönüyle gösterenden gösterene akışkanlığı da verilir. Böylesi bir kolay geçiş özelliğinden dolayı çocukluk duyum ve algı yönüyle göçebelilik özelliği gösterir.

Mehmet Can Doğan, *Ben Size Çok Geldim* kitabında duyum, duygu ve algıları imgeleştirerek simgesel alana dâhil etmekle yetinmez. *Vehim* şiirindeki *Hani bir şey vardı/ ona ne deniyordu/ artıyorsa günden güne bu soru/ eksildiğinin kanıtı* dizelerinde olduğu gibi bir duygu durumunun mahiyeti ve insan üzerinden işleyişe hakkında da önemli şeyler söyler. Bu dizelerde bir duyumun tanımlanması esnasında gösteren eksikliğinden kaynaklanan uçucu ton tam da vehme ait bir özelliktir. *Bir şey vardı/ ona ne deniyordu* kullanımlarında dilin ucunda kayıp giden gösterenler aslında sadece vehmin nasıl bir duyum olduğunu vermekle kalmaz, aynı zamanda bu duyumun kişinin psikik dünyasını ne zaman istila ettiğini de ortaya koyar. *Bir şey vardı/ ona ne deniyordu* cümlelerini sayıklayan kişi, her ne kadar söyleyeceğini bilişsel olarak unutursa da bilinçdışı olarak unutulmuş tam da unutmaya söylenildiğinde işlemeye, ortaya çıkmaya devam eder. Çünkü söylenecek unutulmuşsa herhangi ifade görülmez, sessizlik olur, yok eğer söylenecek olanın unutulması dillendiriliyorsa bu mevcut durumda bilinçdışı olarak söylenmek istenmiyordur. Fakat bu söylenmeyen kişiyi rahatsız ediyordur. Böylesi bir durumda kişi etrafında meydana gelen olayları ötekinin alanında çözümlenmek yerine kendi kurgulamalarıyla anlamlandırmaya çalışır. Bu da benlik'in oluşma aşamasında olduğu gibi paranoyak bir yön taşır. Her paranoyak eğilim vehimle birlikte işler. Anlatıcı *Bir şey vardı/ ona ne deniyordu* ifadelerini kullananın yaşam alanında önemli bir yetisini kaybettiğini düşünür. Bu kaybı eksilmek göstereniyle verir.

Şiirin ikinci bölümünde görünüşleri işlenen duygu durumu kaygıdır. Yaşamın nihayetine doğru kişi açısından hem unutkanlık artar, hem arzu nesnelere doğu tüketilmiş olur, hem de gelecek daha belirsiz ve olumsuz algılanır. Bu durum *her mevsimin gelişi, diğerinin gidişinden düşüncelidir* dizeleriyle verilir. Kişinin her mevsimin gelişinden düşünceli ve endişeli oluşunun nedeni deneyimlenemeyen ve simgesel hale getirilemeyen ölümün yaklaşmasıdır. Ölüm hiçbir zaman simgesel hale getirilemediğinden anlaşılabilir. Bu noktada kişi için *endişe yoğunlaşmış, neşe ise sönmüştür*. Kişi için yoğunlaşan kaygı, "ne zorunluluğa, ne de özgürlüğe ait bir kategoridir. Kaygı, karmakarışık bir özgürlüktür" (Kierkegaard, Kaygı Kavramı 43). Çünkü kişinin yaşamının sonuna doğru her türlü ihtimalin belirmesinden doğan özgürlük kişiyi kaygıya iter. Bu dönemde yaşama tutunmasının en önemli kaynağı olan arzu, artık kaygıyla yer değiştirmiştir. Bu durumda kişi, yaşam enerjisini nesneden ben'e çekerek kendiliğe daha fazla yoğunlaştığından nesne ile diyalogundan ortaya çıkan sevinci, neşeyi ve mutluluğu bir nebze olsun kaybeder.

Şiirin bir sonraki bölümünde değişikliklerin kişiyi tekinsizliğe sürüklediği üzerinde durulur. Çünkü mevcut yaşam konforunu bozmak hem bir yıkımı hem de yeniden yapılanmayı gerektirir. Bunun göstereni olan değişen kalp çarpıntısı imgesi hem gelecek hem de şimdinin tekinsizliğinin göstergesidir. Bu gibi durumlarda *arzu bedeni değil de, beden arzuyu* tanır. Hiç kuşkusuz arzunun

konumlandığı yer bedendir. Hatta bedeninin deri içi ve dışı arasında geçirgenliği sağlayan boğumlarıdır. Bedenin, dil ile işaretlenip arzuların haritalandığı bu boğumlarda üretilen arzunu kaynağı biraz da deri içidir. Anne, çocuğa bedeninin bazı yerlerine dokunmamasını telkin ederken bilişsel veya görünürde yasağı beden üzerinde adeta haritalar. Ama bilinçdışına da ise arzunun konumlandığı yerleri de işaret etmiş olur. Bedenin güçlü olduğu dönemlerde arzu, kayıp nesnesini bulmak için amansız bir arayışa yönelirken beden bu arzunun ilerleyişine katkıda bulunur. Fakat bedenin güçsüz düştüğü dönemlerde nesne arayışında beden, arzuya destek olamaz. Bu noktada arzu, bedeni zorlarken beden ise arzunun isteklerini yerine getirecek gücü kendinde bulamaz. Böylece beden, kendi sınırlarını zorlamak isteyen arzuyla tanışmış olur. Arzunun, bedeninin güçsüzlüğü tarafından sınırlandırılışı sonucu kişi yavaş yavaş varlıkla diyalogunu, varlığa yönelen yaşam enerjisini/libidosunu geri çeker, ben'e yöneltir. Böylece kişi kendi farkındalığı üzerine yoğunlaşırken varlığın şekil, renk, akışkanlık gibi özelliklerinin büyük kısmını kaybeder. Varlıklar bu kayıpla *duyulur yapraksız ağaçların hışırtısı* dizesiyle verildiği gibi sadece sese indirgenir. Böylesine bir indirgemenin fenomeni olan ses de kişiyi tekinsizliğe iter.

Şiirde, varlığın doğasının değişmediği fakat kişinin varlık algısının, perspektifinin değiştiği açıkça verilir. Dolayısıyla *varlığın sığıası* da bu özel algıya göre değişir. Bu algılardan biri de *bir ben kaldım bir de Demirkazık* şeklinde düşünmedir. Böylesi bir düşünce aslında bir çıkmaz ve kısır döngüdür, çünkü kişi yeni arzu nesnelere ve yaşam etkinlikleri bulmazsa yaşamını daraltır. Daralan renksiz, fakir bir yaşam da *büyütülürse bakışlımlı bir karanlık/ değişir insanın doğası* da dizeleriyle verildiği gibi kişiyi psikik/ruhsal çıkmaza sürükler. Burada varlığın bir etkisi olmadan kişinin algı ve duyumlarının kendi yaşam alanını daralttığı, böylelikle kişinin kendi kuyusunda boğulma ihtimali ortaya çıktıği verilir.

İşte böylesi yaşam alanı ve şekillerinin yavaş yavaş unutulmaya yüz tutulduğu dönemlerde *lüzumsuz soruların, akli çeldiği* anlarda, anlaticı, suskunluğun mu yoksa konuşmanın mı daha iyi olduğuna bir türlü karar veremez, sadece yeni bir oyunun başladığını düşünür. Hiç kuşkusuz böylesi dönemlerde ontik yaşam boşluğunu dolduran etkinliklerin bir oyun olduğunu daha iyi sezinler. Bu anlarda kişinin düşünce dünyasında sadece olumlu düşünceler yer almaz, olumsuz düşünceler düşünce dünyasını istila etmeye çalışır. Kişi bu durumdan rahatsız olur, ama bunun önüne geçemez, çünkü ben enerjisi önceki dönemler kadar güçlü değildir. İşte bu döneme kadar yasa ve yasak alanında ilerleyen kişinin düşünce dünyası olumsuz düşüncelerle karşılaşınca kişiyi kaygıya iter. Bu kaygıdan kurtulmak, düşünmekten uzaklaşmak için kişi yeni etkinlikler geliştirmeye, yaşam pratikleri içinde yere almaya çalışır. Pek tabii ki bütün bunlar bilişsel bir çabanın sonucudur. Bilinçdışı yönelimlerde ise kişinin düşünce dünyasında olumsuz fikirlerin görülmesi, yasa ve yasağın dışında uyarım araması nedeniyeldir. Çünkü artık simgesel/kültürel alan kişiyi keyif ve

haz yönünden uyarılmıyordu. Bu dönemde arzusunun yasa ve yasağın dışına yöneldiğini fark eden kişide, dağılma, tükenme kaygısı baş gösterir. İşte bu kaygıyı yenmek için kişide *yaşamak telaşı artar*. Benliğinin güçsüzlüğünden dolayı arzu ve isteklerine söz geçiremeyen kişide, bu dönemlerde *öngörüler ve songörüler* karışırken *bilgelik taşı havada kalır*. Çünkü burada artık kendi kendini kontrol eden, kendi kendisinin efendisi olan şeffaf bir özne yoktur. Arzu ile kimlik, beden ile zihin arasında bölünmüş bir özne söz konusudur.

Can Doğan *Hadım* başlığını taşıyan şiirinde ise genellikle hadımı olumsuzlayarak bir nevi olumsuzlamanın olumsuzlamasına gider. Burada gerek bilinç gerekse bilinçdışı yönüyle donuk, mat ve ötekine kapalı bir varlık olarak dünyaya gelen insan içine gösterenlerin/kelimeleri atılmasıyla insanileşir. Çünkü onda hem bilinç hem de bilinçdışı oluşmaya başlar. Yasa ve yasağı içselleştirir. Bu süreç, doğal bir varlığı kültürel alana taşıyarak birinci olumsuzlamayı gerçekleştirir. Aynı zamanda gerek kadın gerekse erkeği hadım eder. Bu noktada gerek kadın gerekse erkek bu hadım edilmeden habersiz, yer yer yanılmacı bir halde yaşamlarında tümgüçlülüğü devam ettirmeye çalışır. Erkek simgesel/toplumsal alanda kendinde menkul boş bir gösteren fallusa sahip olduğunu zannederek özne konumundaki yanılmacıyı devam ettirirken kadın erkeğe yönelik bakışı kendine çevirmek isteğiyle kendini nesneleştirmeye çalışır. Kadın bunu yaparken bir anlamda hadımı bilinçdışı olarak kabul eder. Bu nedenle hadım kaygısı erkekte daha üst düzeyde hissedilir. Aslında hadım edilme kişinin yaşamını dağıtacak ensesin yasağı ve jouissanceın bir bölümünün feragatidir. Dolayısıyla hadım tam olarak haz, keyif, fantezi yüklü bir varlığı insanlaştıran bir eylemdir. Böylesi bir ilk olumsuzlamayı/hadımı Can Doğan olumsuzlayarak ikinci bir düzeye taşıırken aynı zamanda bir diyalektik süreci de başlatır. Şairin yapmak istediği, dil alanına girmekle zaten hadım edilen insanın ikinci bir hadıma maruz kalmamasıdır. Bu ikinci hadım nefes aldırılmaz zalim bir üstbenlik'in kuruluşuyla gerçekleşir.

Şiirde bölümlerin sonunda yer alan *olayım* göstereni her ne kadar istek bildirirse de aynı zamanda bu gösterende ifade edilmek istenilen kabullenmedeki kolaylık ve teslimiyetteki heves bizde bir kaygının uyanmasını sağlamıyor da değil. Şiirdeki *bana bir şey sor/ efendi efendi/ kulun olayım* dizelerinde ilk etapta kul olmanın onaylanması ve kabullenilmesindeki teslimiyetteki aşırı huzurlu ton, insanda kaygıyı daha da arttırmakla kalmaz aynı zamanda kul olmaya eleştirel bir yaklaşım tavrını da ortaya koyar. Şiirin bütününde efendiye/ötekine teslim olmada aşırı istekliliğin ince bir ironisi görülür: *Bana bir şey sor/ gizli gizli/ dilin olayım* dizelerinde de bu istekli ton açıkça sezilir.

Şiirin geneline *olayım* göstereniyle yayılan ve daha da belirgin bir hale gelen hadım edilmeye yönelik aşırı istekliliğin en önemli nedeni bilinçdışı olarak kişinin kendi arzusuyla yüz yüze gelişinden ortaya çıkabilecek kaygısıyla başa etme çabasıdır. Çünkü kendi arzusuyla başa çıkmayacağını düşünen ve

yasasını, sınırlarını, yasağını belirleyemeyen kişi, kaygısını yenmek için ötekinin kendisine yasa(k) koymasını isteyerek hadım edilmeyi kabullenir, ötekine kul olmayı tercih eder. Böylesine bir teslimiyette, kişi, ötekine kulluğu kabul ederek narsis ve tümgüçlü duyularını kul olduğu kişinin karşısında bırakmak zorunda kalırken narsistik bir yaralamayı göze alır. Fakat bu yaralanma uzun sürmez. Kısa süre içinde kul olunan/efendi, kulu olana, kendine tabii olduğu için tümgüçlü ve narsis duyularını geri yansıtarak yeniden yanılmacı bir değerlilik kazandırır. Hiç kuşkusuz böylesine bir mekanizma gündelik yaşamın örtüsünün altında işler. Şiirde bu durum *gizli gizli* ikilemesiyle verilir. Buradaki gizlilik mevcut kulluğa giden yolda hem arzuyu doğurur hem de kul olunan üzerinde cezbedici bir hale meydana getirir.

Arzusuyla yüzleşmenin getirdiği kaygıyla karşılaşmamak isteyen kişi aslında hadım gönüllüsü olur. Hadım edilmedeki böylesine bir çiftdeğerlilik durumu, duyumu ve doymu şiirde özellikle vurgulanır. Şiirde geçen *dudaklarda ısırgan gül, sonsuz değişken yol, arzulu ayıp dul, ülkesiz tarihsiz pul, bıçaklara hazır dal* ifadelerinde çiftdeğerli duyuları ortaya koyan imgelerdeki karşıt konumlanmalar, hadıma yönelen kişinin arzularının nedeninin gösterenleridir aynı zamanda. Bu imgelerdeki *ısırgan, değişken, ayıp, ülkesiz tarihsiz, bıçak* gösterenleri varlığın olumluluğunun karşısında yer alan ve aynı zamanda onu üreten olumsuzlayıcı güçlerin temsilidir. Aslında arzu ve hazzın aranacağı yer de varlığın mevcut durumunun altını oyan böylesi olumsuz güçlerdir. Bunlar, üretimde bir iç diyalektiği başlatarak kişinin olumluluk kaynaklı durağanlığını yerinden eder, akışkanlığa yol açar ve arzuya sebep olur. Diyalektik olan böylesine bir iç dinamiğin işleyişinin kul olmayla durdurulmaya çalışıldığı ise *durağan çölün olayım ve kendine biten çalı olayım* dizeleriyle verilir. Bu dizelerde durağan ve kendine biten çalı kullanımlarında yer verilen değişkenlik karşıtlığı, kişinin yenilikle ortaya çıkacak belirsizlik durumunun getireceği kaygı nedeniyle konfor alanını koruma çabası kaynaklıdır. Burada hadıma neden olan, iç bir diyalektik işleyiş karşısındaki mevcut statükoyu sürdürme gayretidir.

Can Doğan'ın şiirlerinde işlediği diğer bir duyum Haset'tir. Şiirde, haset duyumu bıraktığı izle öne çıkar. Bu izi bırakan ise kişiyi hadım eden ötekinin bakışıdır. Çünkü bakış, kişinin duyum ve hareketinde tutukluk meydana getirir. Bakış, bilişsel yönden mevcut anda ötekine ait olurken aslında bu bakıştan herkes aynı ölçüde etkilenmez. Dolayısıyla da bir bakıştan etkilenme kişinin kurulumu kaynaklıdır. Bu nedenle ötekinin kişiye bakışı, aslında kişinin kendi kendine bakışıdır. Kişide böylesine bir bakışı ortaya çıkaran ise içsel dünyaya yerleşen ebeveyn söylemidir. Bu noktada kişi, öteki tarafından izlenirse dahi kendi kendisinin izleyicisidir.

Ötekinin söyleminin kişinin içsel dünyasına yerleştirdiği bakış, duyum ve algı yönüyle hadım/kastre edicidir. Can Doğan'ın şiirinde bu bakış, *Her bakışta acele bir incir/ kurur kösnül özü kalır* dizesiyle ortaya konulurken aynı zamanda bu bakışın

kişinin yaşam enerjisi ve tinsel dünyasını soğurduğu da çok net verilir. Burada bir tahakküm aracı olan bakışın talep edildiği yerde hep eksiklik vardır. Lacan "hiçbir zaman seni gördüğüm yerden bakmıyorsun bana" (Lacan, Psikanalizin Döret Temel Kavramı 99) önermesiyle bakış ile göz arasında mutlak bir örtüş(e) meme durumu tespit eder; çünkü "nesneye bakan göz, öznenin tarafında oysa bakış nesnenin tarafındadır. Bir nesneye baktığımda nesne her zaman çoktan ve benim onu göremeyeceğim bir noktadan bana bakıyordu" (Zizek, Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş 150). Burada nesne üzerinde kişi aslında kendi eksiğini görür. Dolayısıyla nesnede soğurmayla beliren eksiklik bakana aittir. Hâl böyle gelişince de kişinin yaşam alanındaki bütün renkleri solar, aşkın anlamları gerçekliğe indirgenir. Geriye ise her tür düşünme kapalı, aşkın anlamdan yoksun gerçekliğin kaba, sert, sıradan *kösnül* özü kalır.

Aslında bakışın, kişiyi hadım/kastre etmesinin nedeni kaygıya neden olması ve kaygının da kişide tutukluluk meydana getirmesidir. Hasette ötekinin bakışının nesne üzerindeki kaygı bırakan etkisi ve ortaya çıkan tutukluluk durumu şiirde *kalır* tekrarıyla verilir. *Bir acı söz tıkar geçmiş/ kabuk bağlar sızı kalır* dizelerinde Freud'un dikkat çektiği kaygının tutukluluk etkisi tıkar göstereniyle verilir. Buradaki *tıkar* göstereni akışkanlığın durması, esnekliğin sertleşmesi eylemsizlik durumunu temsil eder. Acı söz, bu tıkanıklığa neden olduğundan, kişi bunu aşmak için bilinçdışı olarak sürekli acı sözün sahnelendiği uzam, mekân ve duruma dönmek ister. Buradaki tekrarın veya dönüşün amacı ilk sahnede gösteremediği tepkiyi göstermek, iradesini ortaya koymak, bir şeyler yapamayışının suçluluğunu üzerinden atmaktır. Bütün bu süreç yaşanmadığı takdirde *kabuk bağlar* ifadesinde verildiği gibi, görünüşte, bilişsel olarak her şey yolunda gibi görünürse de *sızı kalır* kullanımında ortaya konulduğu üzere acı sözün yarasının bilinçdışı belirtisi olan *sızı* varlığını devam ettirir. Bu bir nevi gerçeğin alttan alta simgesel/kültürel dünyaya müdahalesi, yaşam pratiklerinin altını oyması, gerçeklik alanını istikrarsızlaştırmasıdır. Yaşam alanında her şey yolunda görünse bile bu görünüşe direnen ise *yalanın sönüşü köznün kalışı* kullanımında verildiği gibi kişinin hiçbir gerçeklik sahnesine yerleştiremediği, gerçeklik sahneleriyle eşitleyemediği durumlarda üzerinden atamadığı mağduriyet duyumudur. Bu duyum nedeniyle kişi, karşılaştığı fakat bir türlü anlam dünyasına taşıyamadığı ilk sahneleri, içinde öfke de bulunan yaşama taşıma çabası ve kararlılığını gösterir. *Köz* göstereni yaşam alanına geri dönecek olan kararlılığın ve öfkenin, yani gerçeğin temsilidir. Bu noktada bakışın, her daim aşk, yüce ve idealin ötesine yöneldiği ve istenmeyen, sıradan şeylere takılarak kendini indirgediği ise *Dere tepe aşar da/ düzde yorulur/ Habis bir urda gözü kalır* dizeleriyle verilir. Bu dizelerde bakışın, yaşam alanında olumsuzlanan, dışta bırakılan, ötelenene yöneldiği, bunlarda cezbedici bir tarafı fark ettiği görülür.

Şiir, varolduğundan, yazıldığından beri kaynağı da hep merak edilmiş, bu konu üzerinde büyük tartışmalar yapılmış, genellikle ya ilhama ya da çalışmaya

dayandırılmıştır. Şiirin(in) kaynağını ilhama dayandıranlar çalışmaya oranla daha gizemli görülmüş ve kabul görmüşlerdir. İlham ise bir çeşit ruhsal inzivanın sonucunda gelişen/ortaya çıkan algı ve duyular olarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Aslında böylesine bir tanımlama ilhamı netleştirmekten ziyade daha da belirsiz hale getirir. Hâlbuki ilham, ruhsal inzivanın sonucunda ortaya çıkmaz, bizzat varlık alanında, şairin/kişinin duygulanımını ortaya çıkarmak için bir varlığı soyutlaması, duygularını soyutladığı bu varlıktan geri dönüşlü olarak yansımaları görmesi hadisesidir. Böyle bir soyutlama felsefi olarak üzerine düşünüşten farklıdır. Felsefe bir varlığı nesneleştirip onun üzerinde düşünür. Varlığın ilhama yönelik olarak soyutlanmasında ise bir nesneye içsel dünyada duygu yatırımı vardır. Dolayısıyla ilhamda soyutlanan nesne üzerinde düşünülmez, şairin bu nesne üzerinden kendiyi diyalog kurması için bu nesneyle bir özdeşim içine girilir.

Can Doğan'ın *Salfie* şiirinde yapmak istediği biraz da bu anlatılanlar doğrultusunda bir durumun soyutlanması sonucu düşünceler ve duygulanımlar elde etmektir. Şiirde bir çerçeve içinde yer alabilecek kişi üzerinde düşünülür. Bu kişinin kendinde değil, ötekilerin içinde var olduğu ve dönüşebildiği ortaya konulmaya çalışılır. Anlatıcıya göre insanın arkadaşı *gözünden gönlüne inen/saniyenin bilmem kaçında bir an/ kalp bakıcısı bir adam* olmalıdır. Bu dizelerde arkadaşın, ilk önce görünüm, sonra duygu yatırımı yapılan içsel bir nesne, son olarak da özdeşime girilen biri olması gerektiği üzerinde durulur. *Gözden gönle* inilmesi imgesi arkadaşın bu içsel duygu yatırımı yapılan yolculuğunu anlatır. Özellikle de arkadaşın bir iç nesne olarak kabul edilmesi ve ona duygu yatırımı yapılması kişiyle arkadaş arasında neredeyse benzer şekilde duyma ve duyumsama gibi bir duygudaşlık meydana getirir. Bu şekilde bir özdeşleşme sayesinde arkadaşlar birbiri için geleceğin belirsizleştiği anlarında, *umutlar tükendiğinde sönmüş hayallere parlayan bir çakmaktaşı* gibi olmalıdır. Burada en içinden çıkılmaz anlarda *Salfie*'de yer alanlar, umutsuz kişinin düşlemini yeniden harekete geçirerek onda bir durum ve varlığa yönelik arzuyu uyandırmalıdır. Hayallerin karardığı, içsel soğukluğun yaşandığı anlarda arkadaş *güneşi şöyle portakal gibi bir yana koyan/ en azından yaklaştırılmalı yaklaştırılabildiği* kadar. Bu dizelerde güneş, hem karanlığı, umutsuzluğu hem de üşümeyi yalnızlığı ortadan kaldıran gösterenlerin temsilidir.

Şiirin bir sonraki bölümünde arkadaşın *toprakla rüzgâr arasında gelişen/ duyarlı bir bilgi* sahibi olunması gerektiği üzerinde durulur. Burada, dolaylı olarak elde edilecek bu bilgi, en sert, katı olan toprak ile uçucu olan rüzgâr arasında gelişecek içsel derinliğe/kırılmalıya sahip olacaktır.

Bu noktada dolaylı olarak bilginin özelliklerini ortaya koymada Can Doğan tek gösterenle yetinilmeyeceğinin farkındadır. Simgeselleştirmenin mümkün olmadığı duyum ve algıları metafor, metonimi ve söz sanatlarıyla görünümüne getirmeye çalışır. Kişinin arkadaşıyla olan bağının ortaya konulmasında bu

aktarım açıkça görülür: *Arkadaşı olmalı insanın/ beğeniye sevginin büktüğü/ cins bir eğim bir yürek burkuntusu/ beni asla göremezsinin/ söylenişi gibi* dizelerinde arkadaşlar arasında beğeni ve sevginin ötesinden bir bağdan söz edilir. Fakat bu bağın ne olduğunu, "ne"liğini karşılayacak tek gösteren bulunmadığından, bu bağ, beğeniye sevginin bükmesi ile elde edilir ve bir yürek burkuntusu gibi hissedilir. Böylesine bir bağın görünürde olmayışı dipten işleyişi ise bir yürek burkuntusu imgesiyle verilir. Şair bunu bir lisân-ı haffi, gizli lisan olarak değerlendirir. Böyle bir lisan, aslında görünümün ötesini görünüm üzerinden algılamaktır. Böylesine bir anlam ve algılamaya Zizek'in gözü çıkmış bir kedinin yüzünde kendi canavarlığımızı görmemiz gerektiğine dair iddiası denk düşer. Görünümün altında bu tarz gizemler biraz da simgesele direnen gerçek'in, dil ile imkânsız anlatımından kaynaklanır.

Şiirin son bölümünde ise sıradan ve alışılmış içinde kişinin duygu dünyasını harekete geçirici, dalgalandırıcı arkadaşların olması gerektiği üzerinde durulur: *Arkadaşı olmalı insanın/ öyle durgun ve karanlık sular da/ açan nilüferler kadar olmasa da hani/ belki de çıt sesi verecek biri/ balık mı sıçradı ne/ bir şey oldu sanki.* Bu dizelerde anlatıcı, *durgun ve karanlık sular da/ açan nilüferler kadar olmasa da hani* ifadeleriyle adeta simgesel/kültürel alanda ihtiyaç duyulan arkadaşın bulunamayacağı kanaatinde. Bu nedenle *Belki de çıt sesi verecek biri* ifadesiyle arkadaş hususunda beklentisini düşük tutar. Şiirin son bölümünde *ellerin gözlere bakması* imgesi ise selfie durumuyla ilgilidir, bu imgede gerçeklikte görülenin aksine bir yer değiştirmenin söz konusu olduğuna dikkat çekilir.

Hasa(r)at şiirinde ise insanın yaşamda ele geçirdikleri karşısında feda ettikleri işlenir. Bu noktada hasat ile hasar paralel gider. Aslında Freud, insanın medeniyet karşısında ödediği bedelin haz ve keyfi olduğunu iddia ederken buna dikkat çeker. İnsan yavrusunun hasat ettikleri aslında hasarlarının sonucudur aynı zamanda. Fakat insanın gözden çıkardıkları karşısında ele geçirdikleri düşünüldüğünde, mutlak bir kayıp içinde olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bu noktada her ne kadar kişi yaşam enerjisini/libidosunu dönüştürdüğü simgesel/kültürel alanın varlık ve durumlarından haz alırsa da böylesine bu keyif ve haz, duyum ve doyum olarak mutlak tatminden daha az yoğundur. Bu noktada kişinin hasat ettikleri aslında hasarlarının, kayıplarının bir sonucudur. Bu nedenle Freud, egonun/ben'in duyumunun hüznü olduğunu ileri sürer. Şiirin ilk bölümünde *yerde duran patlamış bir ampul/ üflenmiş gaz lambası* dizelerinde hasara ait maddi unsurların görünümü öne çıkar. Burada hasarlar, ışıktan yoksunluğun da gösterenleri olur aynı zamanda.

Şiirin ilerleyen *bir nefeste özlemin tükenişi/ karanlığın çöküşü/ gece ile gündüzün iç içe geçişi, aşkın gözyaşı şişesinde boğuluşu* dizelerinde ise hem duyum, duygu ve algıların belirli koşullarda geri çekildiği hem de birbirleriyle ilişkili, iç içe olduğu verilir. Bu dizelerde ortaya konulan, maddi unsurların hasarları değil daha çok ruhsal aygıtın hasarlarının gösterenleridir. *Bir nefeste özlemin tükenişinde* her ne

kadar nefesin istek yönünün ağırlığı öne çıkarsa da aslında bu nefesin özlemi tüketecek kadar baskın olduğu görülür. Ama yine de bu tükeniş görünüştedir. Arzunun devam etmesi için özlemin artığının mutlaka geride kalması gerekir. Fakat kişi bu artığı da bütünüyle ele geçirmeye çalışır. Yine *karanlığın çöküşü, gece ile gündüzün iç içe geçişi, aşkın gözyaşı şişesinde boğulmuşu* dizelerinde iki karşıt durum diyalektik bir tarzda birbirinin koşulu olarak varolduğu görülür. Karanlığın çöküşü mevcut varlığa yönelik arzuyu besler, bu nedenle gece ile gündüz iç içe birbirinin koşuludur. Karanlık görünüme gelirken eşyanın arzusu dipte yer alır. Aşkın gözyaşı şişesinde boğulması durumunda ise içinde birçok duyguyu da taşıyan aşkın sadece kavuşma veya ayrılmaya odaklı duyulması ve düşünülmesinden kaynaklanan indirgemesi söz konusudur. Burada tıpkı hüznün, kederin gölgesinin aşkın üzerine düştüğü görülür.

Şiirin ikinci bölümüne hâkim olan duyum *Askılar giysilerden yorgun* dizesinde ortaya konulduğu gibi yorgunluktur. Bunun da nedeni şiirde geçen masa örneğinde olduğu gibi her şeyin her şeye yük olmasıdır. Burada yükün ve dolayısıyla yüke katlanmanın ortaya çıkardığı yorgunluk aslında bilincin yorgunluğudur. Bu durum ise şiirde *rafları ezen hatıra* imgesiyle de verilir. Pek tabii ki bilinci yoran sadece hatıra değil aynı zamanda kişi açısından bütün nesne ilişkileridir. Bu nedenle kişi bu yorgunluğu üzerinden atmak için çeşitli transandantal/aşkın deneyimlere yönelir.

Şiirin üçüncü bölümünde ise nesnelere duygu yatırımları yapanların aksine böylesine bir yatırımdan yoksun olanların duygulanım yönünden zengin olmadığı donuk, mat, hissiz oldukları görülür. *Otobüs duraklarında insan ağaçları* imgesi ötekine karşı herhangi bir duygu barındırmayan insanı temsil eder. Bu duruma genellikle nesneye karşı duygu yatırımı yapmayan ve nesne karşısında çiftdeğerli bir duyuma ulaşmayan kişiler maruz kalır. Böylesi ağaçlarda *meyvesiz kuşuz ve kahkahada* duyulur. Bu kahkahada ne herhangi bir neşe işitilir ne de ötekinin acılarına karşılık bir hassasiyet. Yine egzozlar insanların sesini bastırırken aynı zamanda insanların kaybettiği bir yarıyı da ilan ederler. Anlatıcı tarafından ortaya konulan bütün bunlar aslında bir nevi bilinç alanına dair olumsuzlamanın olumsuzlamasıdır.

Bu durumda mevcut mekâna bir rahatlık hissi vermek amacıyla dekora konulan varlıkların da işlevsellik özelliklerini kaybettiği görülür. Saksıların içinde çiçekler kalmamış, kalan kendileri ise saksı olmaktan çıkmış ve kül tablasına dönüşmüştür. ***Saksı çiçek olmak kaygısında/ izmaritlerle gübrelenmiş*** dizelerinde artık bir nesnenin özü sayılabilecek o nesneyi kendi yapan özelliklerini kaybettikleri, hatta ikinci derecede de işlevsellik özelliklerinden de uzaklaştıkları görülür. *Cılız dallar bir bahar sayıklarken* ağaçlar ancak alakargaların didiklemeyle yaşadıklarını hissederler. Bu noktada bir nesnenin canlılığını hissettiren duyular artık yaşam için umuda yönelik değil çürümeye ve ölüme yöneliktir. Ağaçlar alakargalarının didikleme insanları ise acılar ve ölüme yönelik duyularıyla yaşadıklarını

hissedebiliyorlar. Hâlbuki insanlar sevinç, neşe, zevk, keyif ve hazlarıyla da yaşadıklarını duyumsayabilirler. Zaten kimsenin de haberleri yok bu ağaçlardan. Ama onlar orada durmaktalar. Bu durum, kişilerin sadece birbirlerinden değil varlıktan da bağlarını kopardığının göstergesidir. Birbirlerinden orada öylece uzak duranlar, ötekileri düşünmekten kayıtsız, onların yanına dahi gitmezler, kendilerinin yanlarına gelinmesini de beklemezler. Adeta kendilerini dünyaya ve ötekine kapatmışlardır.

Mehmet Can Doğan *Bellek* şiirinde çocukla birlikte çocukluğ(un)a ait olanları da yer verir. Şiirin başlangıcında *Çocuklarımız/ diye bir şiir yazacağım/ geleceğe inansam* dizeleriyle aslında çocukluğuna ait hatırlara yöneldiğinin nedenini verir. Kişi yaşadığı çağda ne kadar memnun değilse geçmiş o kadar yüceltir. Bu Hegelci ilk önce antitezin/mevcut anın ortaya çıkışındaki olumsuzluğun geçmişte/tezde mevcut bulunmayışıyla ilgili bir düşünce yönelimidir. Bu noktada mevcut andaki rahatsızlık geçmişteki kaybolan cennet imgesini/çocukluğu kurguladır. Ama iş bununla bitmez. Asıl çocukluğun yaşanan olumsuzluğa karşı cennetvari kuruluşu mevcut geleceğe projekt/yansıtma bilinçdışı amacı taşır. Dolayısıyla mevcut andaki olumsuzluk ilk önce geçmiş inşa ettirir ardından bu inşa geleceğe yansıtılır. İşte Can Doğan geleceğe inanmadığından böylesine bir çocukluğu/geçmiş tasarlamak istemez.

Kişi çocukluk günlerini bir zaman çizgisi bütünlüğünde değil de kesik kesik zamanlara sığdırmış imgeler halinde görür. Adeta örülen geçmiş sökmek için bir ipucu arar. Can Doğan'ın bu şiirinde sökülecek geçmişin ipucu tren yollarıdır: *neden bir tren yoluyla geliyorlar hatırıma/ boy vermiş otlar gibi kalıyoruz biz/ yanlarında rüzgârın bildiği anlatan/ biraz endişe mi var bunda/ bir trenin gecikmiş sesini bekleyen/ düşlere ray döşeyen o bitimsiz tren*. Bu dizelerde çocukluğa ait hatıralar bir tren yolu çağrışımıyla taşınır mevcut zamana. Böylesine bir imgede bozkırın ortasında demiryolu uzanan bir beldede geçirilen çocukluğun izleri vardır. Bu beldede çocuğu mevcut gerçekliğe bağlayan trenlerdir. Çünkü tren sönecek bir düşlem değil tekrar tekrar gelişle "ben buradayım" diyerek hem düşlemi besleyen hem de uzanan bozkırda yokluk/fanilik duyumunun ağırlığını biraz olsun hafifleten bir varlıktır. Her tekrarda olduğu gibi burada da hem bir kısır döngü hem de keyif vardır. Bu nedenle bir trenin gecikmiş sesini bekleyenlerde endişe vardır. Bu endişe, sadece düşünme dair bir yolculuğun ertelenişi kaynaklı olarak yorumlanırsak şiiri basite indirgemiş oluruz. Ucu bucağı görünmeyen bir düzlükte bilinçdışı fanilik/yokluk duyumunu ortadan kaldıracak varlık olan trenin belirmeyişiyle ilgilidir bu endişe.

Bununla birlikte bozkırın ortasındaki yerleşim yerinde, dış dünyayla tek bağı kuran trenler, her daim oranın sakinlerini düşlerine dolayısıyla da arzularına taşıyacak olan unsurlardır. Bu noktada demiryolu veya tren, birer düş imgesidir, çünkü bunlara yönelen bakışlarda dış dünyaya çıkma arzusu depresir. Kişi kendinin de bir gün trenlerle düşlemlerine/arzularına doğru yola alacağını

düşünür. Dolayısıyla geciken her tren, düşlere gecikmeyi de imlediğinden bekleyenler için endişe kaynağıdır.

Şiirin ikinci bölümünün başında çocukluğun gelecek için anlamlarından bahsedilir. Çocuklar *her zaman umut, hep geleceğe eklenen bir kompartıman/ ağaç gövdesinde genişlediğimiz/ zincire eklenen en yeni ve en sağlam parçadır*. Bu kullanımlar, sadece çocuğun toplumsal yapıdaki anlamlarını değil, çocukluk deneyimlerine ait nesnelere de içerir. Kompartıman, ağaç gövdesindeki ve zincirdeki halkalar çocukluğa ait nesnelere. Kompartımanın geleceğe eklenmesi, ağaç gövdesinde genişleyen ve zincire eklenen halkalar kullanımlarında sadece bellekteki nesnelere verilmeyebilir. Bu nesnelere geleceğe yönelik zamana ait bir duygu yatırımı da yapıldığı görülür. İşte bellekteki çocukluğa ait maddi varlıkları içselleştiren biraz da bu duygu yatırımlarıdır.

Şiirin bir sonraki bölümünde ise çağrışımsal olarak bellekteki hatıraların sökümlü yapısı. Kışta çocukların gözlerinde *kış güneşinden doğmuş bir kamaşma* vardır. Buradaki *kamaşma* gösterenindeki elde edilen metonimide, birbirinin karşıtı olarak hem bir büyülenme hem de bu büyülenmeyle birlikte diğer varlıklara karşı bir körleşme durumu vardır. Bu kış aylarında çocukları yaşamda tutan *dirim denen o uzun yazlardan* kalmadır. Bu noktada kışın, çocukların duygu yatırımı yaparak içsel birer nesne haline getirdikleri raylardan uzak kalışının ortaya çıkardığı bellekteki derinliğe itilme durumu *o uzun yazlara döşenmiş baharaylardan kalma* dizesiyle verilir. Bu dizede, gündelik yazınsal uzlaşımından sapma eğilimi taşıyan *baharaylardan* göstereni, hem dışa açılma arzusunun düş imgesi olan rayları hem de bahar aylarını yazlara bağlaması nedeniyle çocuktaki dirimin canlı tutulduğuna dair duyuları ortaya koyar.

Bozkırda geçirilen çocuklukta bellekte yer alan bir diğer görünüm ise *bir tren bölüyor bir yılanı tam ortasından* dizesinde hem raylarda üzerinde bölünen yılanlar hem rayların bozkır içerisinde bir yılan gibi uzaması görünümleri imgeleştirilir. Şiirde geçen *otoyol kenarlarında uzamış geyiklere yamalı* olması imgesinde ise otoyolda ezilen geyiklerin derilerinin zamanla yollara yapışması durumuyla ortaya çıkan yamalı bir görünümün söz konusudur. Bu dizeler üzerinden sanayi ve kültürün doğayı ezip dönüştürdüğü, dolayısıyla da kendine yabancılaştırdığına dair bir yorumlamaya gidilebilir. Üstelik yılanın bölünmesi ve geyiklerin yamalı olması imgeleri bu bölünüşün sert ve aynı zamanda acımasızlığını de ortaya koyar. Burada olduğu gibi şiirde duygulanımı ortaya çıkaracak olan duygunun direkt, dolayimsız verilışı değildir. Duygunun okuyucuda ortaya çıkması için imge üzerinden bir dolayımamaya gidilmesi gereklidir.

Fakat *bir tren bölüyor bir yılanı tam ortasından* ve *otoyol kenarlarında uzamış geyiklere yamalı* dizelerindeki soğuk ton mevcut doğanın katledilişi karşısında insanlığın henüz suçluluk duymadığını ve bu nedenle yas sürecine girilmediğinin göstergesidir. Bu durum çocuklukla, henüz insanlaştırıcı evreye geçilmediğiyle alakalı bir durumdur. Bu noktada paranoid-şizoid durumda kişiler herhangi bir

nesneye duygu yatırımı yapmayıp bir nesneyi çiftedeğerli algılamadığından, nesnenin olumsuzlanmasında bir duyum geliştiremez. Demiryolları ve otoyollar olumlu yönden her ne kadar konforu ve teknolojiyi uzaklara taşırsa da bu aynı zamanda doğanın dönüştürülmesi gibi olumsuz bir süreci de hızlandırır. Yukarıdaki dizelerdeki soğuk tona bu çifteğerliliğin henüz görülmediğinin göstergesidir. Hâlbuki insanlaştırmacı temel faktör kişide, nesneye karşı aşk-nefret ilişkilerine dair çifteğerli bir tutum ve tavır ortaya çıkmasıdır. İnsanın "kendini ve ötekini sevgi ve nefret yüklü duygu hâlleri aracılığıyla deneyimlemesi" ve böylelikle de "çifteğerlilik kapasitesinin" geliştirmesi gerekir (Ogden, Deneyimin İlkel Ucu 9)

Şiirin ilerleyen bölümlerinde ise çocukların *oyunlarında bitimsiz arzuları* dile getirdikleri aktarılır. Çocuklar şarkılardaki aksak ezgilere ayak uydurur gibi merdivenlerin bazı basamaklarını kayıp sayarak inip ve çıkar. Çocukların oyuna düşkünlüğünün en görünen nedeni yaşama hazırlanmalarıdır. Dipte yatan neden ise çocuklar kaybın üstesinden gelmeyi oyunla öğrenir. Kaybettiği düşündüğü şeyin yerine başka bir şeyi ikame edebileceğini oyunla keşfeder. Ontolojik neden ise oyunlar kişide ontik yapısındaki boşluğu da örter. Freud, "yaratıcı bir yazı, tıpkı bir gündüz düşü gibi, çocukluktaki oyunların bir devamıdır ve bunların yerini tutar" (Phillips, Hep Vaat Hep Vaat, Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine Denemeler 26) iddiasında bulunur edebiyatın ve sanatın çocukluktaki oyunlar yerine geçtiğini iddia eder. Büyüklerin de ontik boşluğu oyunların ikameleriyle örttüğünün altını çizer.

Çocuk bilincin eylemi olan düşünceyi değil, bilinçdışının eylemi olan düşlemi kullanır. Bu nedenledir ki *Bir çizgi filim karakterine telefon etmeyi bir gece boyunca* düşünür. Filim karakterinin gerçek olmadığını ama geçek dünyada bir şeyleri temsil ettiğini bilir. Onlar gerçekliğin sert haşın yüzünü biraz da bertaraf etmek için gerçeği, temsil edilen oyunlara çevirirler. Burada çocukların her durumu bir oyuna çevirdiklerine dikkat çekilir. Bu şekilde davranmasalar şiirde geçen *geyiklerin son anlarından kalma bir ürperti sardı beni* dizesiyle gerçeğin tahammül edilemez travmatik yüzüyle karşı karşıya gelirler. İnsanlar böylesi bir gerçeğin bir kısmını askıya alarak yaşamda kalır. Hem kendi zihinlerindeki hem de toplum hayatına katılımdaki karmaşıklığın bilinçli farkındalığını azaltmak zorunda kalırlar (Bollas, Güneş Patladığında 155). Gerçeğin bir endişe kaynağı olduğunu insan bilinçdışı olarak çocuklukta fark eder. Anlatıcı veya çocuk bu gerçekten kaçmak için başka yanılısama dünyalarına açılırlar. Anlatıcı başka bir kanal açmaya başka bir yanılısamaya geçmek ister gerçeğin karşısında.

Şiirin bir sonraki bölümünde anlatıcı, çocukların *sonlarını görme* düşüncesinin bir kaygı nedeni olabileceğini ileri sürer. Ona göre *babalar ve dahi anneler/ babaların çocuklarının sonlarını görmemelidir*. Hayatta bu, her an gerçekleşebilecek veya hiç gerçekleşmeyecek bir durum olduğundan bu tür kaygılar bir nevi korkunun korkusunu çekmek gibidir. Şiirde daha sonra ölen bir babanın mezarının

çağrışımları yer alır. Burada *Baba beni seviyor musun?* sorusu devreye girer. Anlatıcıya göre bu soruyu duymak kurşundur. Çünkü bu sorunun sorulması aslında söylenmese cevabını içinde saklar. Çocuk babasının, kendini sevip sevmediğinden emin olamamış, babanın niyetini okuyamamıştır, dolayısıyla da baba sevgisini ona gösterememiştir. Bu sorunun cevabının bıraktığı boşluk, sevginin boşluğunu gösterir. Böylesine bir boşluk duyumu yaşam boyu devam edeceğinden ölümcül bir düzlüğün konuşması gibi aynı zamanda.

Şiirin son bölümüne bir fotoğraf dâhil olur. Fotoğrafta gelecek endişesinden uzak, kaygısız bir halde salıncakta bir çocuğun olduğu görülür. Fakat bu fotoğrafın izlendiği anda çocuğun/bir varlığın eksik olduğu *ona göre hayattan eksilmiş bir kucak* dizesiyle verilir. Bu noktada çocuğu hem güvende hissettirecek hem de ona sevgi verecek bir kucak eksilmiştir. Bu kucak olmasa bile yine de *boşluğu tutan/ bir salıncak fotoğrafı olacak* çocuk, babanın biyolojik varlığına değil simgesel Babanın Adına tutunacaktır.

Can Doğan'ın *Süt Kesilince* şiirinde, varlık alanının görünürde bozuluşu göze çarparken bu görünümün altında ise dirimin yer yer kendini gösterdiği fark edilir. Şiirin ilk bölümünde çürümenin, bozuluşun öne çıkarıldığı bir dekor hazırlanır. Bu dekorda *yağmurdan kardan sağ çıkan/ balkondaki karanfil solmuş, saksı kurumuş dalların mezarını* hatırlatır. Hiç kuşkusuz buradaki çürüme doğa(l) kaynaklı değildir. Çünkü doğal olumsuzluklardan kendilerini kurtaran karanfiller sonradan solmuştur. Böylesine bir çürüme gündelik yaşamın doğal olana ilgisiz kalışı kaynaklıdır. Bu yaşamda *gerçekler âşıklara annelere kızlar/ duygulara evler, alışveriş torbalarına* tutunmuşlardır. Bu tutunmada bazen sevinç, bazen gözyaşı hâkimdir. Aslında böylesi bir sevinç ve yaşam, anlatıcıya göre sera etkisidir. Bu imgenin temsil ettiği değişim veya durum, doğal yollardan gelişmediği için yaşamı olumsuz yönden etkiler. Bu noktada *sera etkisi* mevcut durumun bozulma ve çürüme nedeni olur.

Bozulma ve çürümenin nedeni olan *sera etkisinin* etkin olduğu bir yaşamın gündelik uğraşları *Boşluk neresinden gelirse boşluk* dizesinde verildiği gibi kişide ontik boşluğun üzerini örtemez. Yaşamda *sera etkileriyle* vaktinden önce ortaya çıkan zorlama deneyim ve olgunluklar kişide boşluk duyumunu ortadan kaldırmaz. Bu nedenle anlatıcı mevcut toplumsal yaşamda boşluk duyumun giderilemeyeceği düşüncesindedir. Bu nedenle *sera etkisinin* görüldüğü bir toplumsal modeli kendi kaderine tek edip yaşamın ilk başladığı döneme kadar gerilemesi gerektiğini düşünür: *bir kadın bırakmalı oraya/ yankı kesildiğinde bir adam daha/ kıyamet tasvirlerine yakın/ ilkel sunaklara ateş danslarına/ hane halkına akraba muzaffer kan/ aydınlıkta iz sürücü/ karanlıkta yolunu daha iyi bulan*. Kadının yaşam alanına eklenmesi, yaşam alanlarını genişletir. Çünkü varlıkla daha fazla meşgul olan kadındır. Ardından farklı duyum ve algıların ortaya çıkması için kadının yanına bir erkek konulmalıdır. Böylesi yeni başlayan yaşam alanı *sera etkisinden* uzaktır.

Şiirin bir sonraki bölümünde yaşam alanındaki çürümenin altında dirimin hala canlı olduğu verilir. Mevcut yaşam alanında *şaşıрма kokulu gül, kendini hatırlatan yitik inançtan gözyaşları* vardır. Bu noktada çürümenin içinde *şaşırm*anın oluşu, hem mevcut duruma adapte olmada güçlük çekildiği hem önceki dönemlerden çürümeye direnen bir artığın olduğu verilir. Böylesi bir direncin kanıtı da *yitik inançtan gözyaşlarının* hâlâ simgesel/kültürel alanda varlığını sürdürmesidir. İşte böylesi görünür ile dipte olanın mücadelesi içinde beklenen ve talep edilen ile ele geçirilen arasındaki orantısızlık boşluk ortaya çıkarır. Bu boşluk büyürse kişi hayal kırıklığına uğrar ve yaralanır. Bu durumda *bir kez yaralanınca dirimden çok/ölüme yakın durur insan* dizesiyle verildiği gibi kişi "nesne yatırımı uğruna" (Freud, Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası 42) vazgeçmek zorunda kaldığı yaşam enerjisini ben'e çeker. Kişinin yaşam enerjisini varlık alanından ben'e çekişi, bir nevi dışa açılmanın yerini içe kapanma aldığına göstergesidir.

Böylesi bir durumda *eğlenceler, yüreğin koru muhabbetin ocağı*, hayaller söner. İstenmeyen bu tür bir yaşama hazırlıksız yakalanılmıştır. Bunun da şiirdeki göstereni *böyle mi olacaktılar* ifadesiyle verilir. Hayıflanma tonundaki bu kullanımda tasarlanamayan sonuçların ortaya çıktığı verilir. Bu noktada *mevsimini şaşırmış tekinsiz ırmaklar/ yeni yataklar* bulurken yeniler karşısında *eskilerin soğukluğu* hissedilir. Burada değişimin kötüye gittiği vurgulanır. Bu kötü gidiş *camlarda buğu gözlerde buğunun* birden silinmesiyle fark edilir. Çünkü artık engel ortadan kalktığından kötüye gidişi daha belirgin hale gelmeye başlanmıştır.

Bu noktada yaşamın gidişatında tasarlanan ile gelinen nokta arasındaki yarıklık, uyumsuzluk ve boşluk, *Nasıl başlamıştı nasıl da geldi buralara* dizesiyle verilir. Aslında böylesine bir yarığın açılacağını öngörememek kişinin kendi ideallerini merkeze almak gibi narsis ve tümgüçlü bir yön taşır. Çünkü yaşamın akışını etkileyen birden çok güç vardır. Fakat bu gerçeği kişi kabullenmez, buna direnç gösterir. Bu noktada yaşam alanından işleyen gerçeklik, kişinin düşlemini yaralar. Böylesi bir katı gerçekliğe yönelim şiirde, *oyunda gerçeğin açacağı yara* kullanımıyla verilir. Bu yara, düşlem ve fantezinin gerçekliğe taşınamaması kaynaklıdır. Direnç yüklü yara ve semptomlar keyif ve haz yüküdür. Bu nedenle *kırıklıklardan kalma durumlar* yaşam alanında devam ettirilir. Bu noktada yaşam alanının düşünce ve değerleri ile kişinin düşlem dünyası arasındaki mutlak farklılık ise orası *dünya idi burası da insan* dizesiyle verilir.

Düşlem ile gerçeklik arasındaki büyük boşluk, kişinin psikik sıkıntısının temel nedenlerinden biridir. Bu nedenle can sıkıntısı, bunalım çiftdeğerli olarak kişi için hem yaşamının yolunda gitmediğini, eksikliğini gösterir hem de onu daha ağır sıkıntılardan korur. Bu noktada sıkıntı, yaşam alanının darlığının ve bu dar alandaki nesne eksikliğinin, yasa ve yasağın da yoğunluğunun gösterenidir. Bu nedenlerden dolayı Can Doğan'ın *Bunalım* şiirinde mevsim olarak kış seçmesi tesadüfi değildir. Çünkü kış mevsim olarak yaşam ve varlık alanlarını daraltır. Ötekenden ve varlıktan kopan kişi kendi dünyasına mahsur kalarak yavaş yavaş

burada boğulmaya başlar. Bu nedenle *umudu donduran kış* geldiğinde *ilaçlar da hayatı* dondurur. Bu durumda kendi düşlem ve fantezi dünyasının kuyusuna inmeye başlayan kişinin yaşam alanındaki kimliğine zarar verecek davranışlar içine girmemesi için ilaçlarla düşlem dünyasındaki etkinliği yavaşlatılmaya çalışılır. Aslında kişiyi böylesine bir düşlem dünyasına iten varlık alanında *çürüyen yapraklar ve çıplak ağaçlardır*. Yaşam renginden, farklılığından soyunur, sert gerçekliğe yönelirken kişinin düşlem dünyasına sığınması, bu katı gerçeklik karşısında geliştirdiği dirençtir aslında.

Şiirin ikinci bölümünde uzam ve zamanda bir daralma yaşanırken varlığın da geri çekildiği, hatta içe kapandığı görülür. *Karda kedilerin silinmek üzere patileri* dizesinde varlığın yavaş yavaş gerçeklik alanında belirsizleştiği fark edilirken bunlar içinde zamanın da olduğu *hiçbir şey olmadı sanki* ifadesiyle ortaya konulur. Çünkü nihayetinde zaman, hareket ve oluşun adından başka bir şey değildir. Böylesine bir oluşun yerine ise sadece *uzun uzun kapı zilleri ve telefon titreşimleri* geçmiştir. Artık eşya da eski halini korumaz, çünkü onların da *okşanmaktan yorgun düşmüş, belleği vardır*.

Kişi kış aylarında öteki ve varlık alanına açılmayınca hem kendi üzerine hem de yakınındaki eşyaya daha bir dikkatle yönelir. Şiirde, *bir resmin içinde/ akşama doğru ipi jiletlenmiş uçurtma* karanlığa doğru yol alırken, anlatıcı, *köklenmiş ağaçlar arasında* kaybolur. Burada anlatıcının bir nesne karşısında algı ve hissiyatını duymayacak kadar, tıpkı bir hipnoz nesnesi üzerinde donup, matlaştığı verilir.

Mevcut ortamda anlatıcını gerek duygu gerekse düşünce akışını sağlayacak çok az unsur vardır. Çünkü anlatıcı *hazırlanmış arzular arasında*dır. Lacan'ın yabancılaşma formülü olan ötekinin arzusunu kendi arzusu olarak yaşamakta, kendi arzusunu ötekinin arzusu kılamamaktadır. Bu nedenle adeta *onu oraya onu oraya tekrar/ saya saya* koyarken bir oyun geliştirmekte ve bu oyunun kısır döngüsüne yakalanmaktadır. Burada anlatıcının varlığın boşluğunu doldurmak için etrafında gördüğü az çeşitte ve renkteki varlığı tekrar tekrar saydığı, bunu bir oyun haline getirdiği görülür. Bu oyunun *insan tuhaf makine* ifadesiyle artık otomatik bir davranışa dönüştürüldüğü verilir. Hiç kuşkusuz her oyunda olduğu gibi bu oyun ve tekrarda da çiftdeğerli olarak hem düğüm hem de zevk ve haz vardır.

Varlık alanından algısını ve enerjisini çekip alan ve kendine yönlendiren anlatıcı *Bir avcı duyarlılığı geliyor gitgide/ anluların izinde* dizesinde verildiği gibi duygu yönüyle kendiliğın aşırı farkındalığına varır. Aşırı bir şekilde kendi üzerine katlanan anlatıcı *yerleri değişse de, olup bitenleri* tek tek hatırlar. Bu nedenle zamanı, *bir kızıl tilkinin tüylerinde esintili* olarak yaşar. Zamanın, bu imgeyle ortaya konulmasının nedeni yakalanmamak, sürekli hissedilmeyecek bir şekilde geçişli olmak için yaşam alanında birçok etkinliğin arkasından işlemesidir. Ayrıca zamanın bir kızıl tilkinin tüylerinde esintili olarak yaşanması imgesinde kişinin an üzerinde aşırı bir şekilde yoğunlaştığı verilmek istenir. Çünkü böylesi bir

yoğunlaşmada kişi, zihninde en istenmeyen kılcal düşünceleri yakalar. Farklı düşüncelerin zihni istila edişi ve kişinin bunun altından kalkmaya zorlanması bu nedenle kafada bin türlü tilki benzetmesiyle verilir. Bu nedenle *soru soran cevap alan akıl yürüten mantık yoran/ yoran yoran* dizelerinde verildiği gibi bilincin ağırlığı altında yaşayan kişi ya bir nesneye odaklanarak ya da aşkın deneyimlerle bu ağırlığı üzerinden atmaya çalışır. Bu nedenle anlatıcı *çık menzilimden oyalama beni tilki* dizesiyle bilişsel olarak istenmeyen düşüncelerin zihnini istilasını durdurma arzusunda olduğunu dile getirir. Fakat bilinçdışı olarak da tilkiyle temsil edilen bu düşüncelerin *bazen tavuk sevecek kadar naifleşebildiği* görülür. Bu dizeyle anlatılmak istenilen anlatıcının zihnini istila etmesini istemediği bu düşünceleri bizzat arzuladığı, bunların olumlu düşünceleri bastırması isteğidir.

Bilinçdışı kaynaklı böylesi bir istek karşısında mevcut ortamda olumsuzluklara dikkat çeken düşüncelerin ardı ardına çağrışım olarak zihne musallat olduğu görülür: *Bahçelerde boğulmak çiçek/ parklarda boğulmak çocuk/ balkonlarda boğulmak yine çiçek/ karabatağa sıra gelecek/ vapur doymazı martılardan sonra*. Dizelerde gramer akışının bozulduğu aslında zihnin tamamen kişinin kontrolünde çıktığının anlatıcı üzerinde ötekinin söylemi olan bilinçdışının konuştuğunun bir göstergesidir. Anlatıcı böylesine bir düşünce fırtınası karşısında kendini çaresiz hissederek her insan gibi gücünün yetmediği durum ve olaylar karşısında bir yüceltmeyle kendini psişik olarak yaralayacak bu durum ve olayları aşmaya çalışır. Bu nedenle anlatıcı olumsuz düşüncelerin mevcut ortamda eksiklikleri dile getirdiği gerçeğini kabul ederek bu düşünceleri yaşamın akışkanlığı için kullanmayı tercih eder: *zihnimdeki bu fırtınayla/ bir yelkenli bulurum ben nasıl olsa/ varsın olsun korsanlardan kalma/ delik değişik bir yelkenli/ nasıl ilerlediği şüpheli/ ilerlediği*. Bu dizelerde zihnin fırtınasının korsanlardan kalma, nasıl ilerlediği belirli olmayan delik değişik bir yelkenli bulması durumu, zihnin fırtınasının/ çağrışımının gündelik yaşamda ötelenen, bastırılan bilinçdışı duyum ve algılar alanına doğru yönelmesidir. Anlatıcı yöneldiği bu alandan *kara bir bayraktan ibaret/ insanın iyiliği/ kötülük gönderine çekili* dizeleriyle genel yargıların ötesine gider. İyiliğin kötülük gönderine çekili kara bir bayraktan ibaret olması imgesi, aslında yeryüzünde derinden işleyen kötülüğün çok küçük ve kısmen iyiliklerle kapatılmaya çalışıldığını temsil eder. Çünkü kötülüğün ilerlemesini kapatmayan böylesi küçük iyilikler olmazsa kötülük apaçık görünümüne gelecektir. Bu noktada anlatıcı iyiliğin çitdeğerli olarak kabul eder.

Şiirdeki ortaya konulan bir kapanma durumunda *sadece hatıraları var aşkı olanın/ sokaklarda şehirlerde büyüyen* dizesiyle verildiği gibi ötekinin alanında gelişen aşk da canlılığı, sağaltım yönünü kaybederek anılara dönüşür. Bu bölümde aşkın nedensizliği *hep bir nehir içinden/ nereden kimden çıktığı/ nereye kime döküldüğü/ bilinmeyen dalgın nehir* dizeleriyle zamanın akışıyla birlikte verilir. Anlatıcı akışı ayak doğrusunu biliyor ifadesiyle uyağın sağladığıyla verilir. Burada insanın içinde olduğu, yönünü değiştiremediği bir akışa maruz kaldığı verilir. Şiirde

daha sonra ise ie kapanmanın ortaya çıkardığı duygu durumu *zehir zehir zehir/ zehirle serpilmiş bir fidan/ ölümüne çırpınan ölümüne iyi* dizeleriyle ortaya konulduğu gibi yaşamı zehirler.

KAYNAKÇA

- Andre, Green. *Hadım Edilme Kompleksi*. Metis Yayınları, 2004.
- Bollas, Christopher. *Güneş Patladığında, Şizofrenin Gizemi*. Yapı ve Kredi Yayınları, 2018.
- Doğan, Mehmet Can. *Ben Size Çok Geldim*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. 2023.
- Freud, Sigmund. *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. Metis yayınları, 2010.
- Kierkegaard, Soren. *Kayı Kavramı*. Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013.
- Lacan, Jacques. *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. Metis Yayınları, 2013.
- Ogden, Thomas H. *Deneyimin İlk Ucu*. Sfenks Kitap, 2023.
- Ogden, Thomas H. *Zihin Matrisi, Nesne ilişkileri ve Psikanalitik Diyalog*. Sfenks Kitap, 2022.
- Phillps, Adam. *Hep Vaat Hep Vaat, Edebiyat ve Psikanaliz Üzerine Denemeler*. Metis Yayınları, 2007.
- Quinodoz, Danielle. *Dokunan Sözcükler - Psikanalist Konuşmayı Öğreniyor*. Bağlam Yayınları, 2022.
- Ricoeur, Paul. *Yoruma Dair, Freud ve Felsefe*. Metis Yayınları, 2006.
- Zizek, Slavoj. *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. Metis Yayınları, 2012.

HAROLD BLOOM'UN ETKİLENME ENDİŞESİ BAĞLAMINDA SEZAI KARAKOÇ, NECİP FAZIL MÜNASEBETİ

IN THE CONTEXT OF HAROLD BLOOM'S ANXIETY OF
INFLUENCE RELATIONSHIP BETWEEN SEZAI KARAKOÇ AND
NECİP FAZIL



Gulzar MAMMADOVA

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

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

ORCID: 0000-0003-3392-1984

E-mail: gulzar198906@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 11.09.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 02.10.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Mammadova, Gulzar
(2024). "Harold Bloom'un
Etkilenme Endişesi Bağlamında
Sezai Karakoç, Necip Fazıl
Münasebeti", Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları. 16/32,
047-062.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.577>

Öz

Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi* adlı eserinde genç bir şairin kendinden önceki usta şairlerden etkilenmesini, ancak daha sonra edebi şahsiyetini bulmak için verdiği mücadeleyi anlatır. Bu, genç şairin usta şairle karşı karşıya gelmesi ve giderek şahsiyetini bulma sürecidir. Bloom, bu sürecin altı revizyonist evreden oluştuğunu söylemektedir. Türk edebiyatında Sezai Karakoç'un ortaokul ve lise çağlarından itibaren *Büyük Doğu* dergisi aracılığıyla Necip Fazıl'ın düşünce ve şiirinden etkilendiği, hatta üniversite yıllarında *Büyük Doğu*'da çalıştığı, bazı yazı ve şiirlerini bu dergide yayımladığı bilinmektedir. Ancak kısa bir süre sonra o da çoğu şair gibi ustasının etkisinden sıyrılarak kendi şiirini inşa etme sürecine girer. Şairin önce *Diriliş* dergisinde 27 Temmuz 1988-5 Şubat 1992 tarihleri arasında tefrika halinde yayımlanan "Hatıralar"ı hem üstadı Necip Fazıl'la ilişkilerini hem de şiirde kendi şahsiyetini bulma sürecini takip etmek bakımından önemli bilgiler içermektedir. Bu makalede Necip Fazıl'la Sezai Karakoç arasındaki münasebet ve Karakoç'un ustasının etkisinden çıkarak kendi şiirini inşa etme süreci, Bloom'un *Etkilenme Endişesi*'nde belirlediği evrelerden hareketle incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, *Büyük Doğu*, Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*.

Abstract

In his work *The Anxiety of Influence*, Harold Bloom describes how a young poet is influenced by the master poets before him, but then struggles to find his own personality. This is the process of the young poet coming face to face with the master poet and gradually finding his personality. Bloom says that this process consist of six revisionist phases. In Turkish literature, it is known that Sezai Karakoç was influenced by Necip Fazıl's thoughts and poetry through *Büyük Doğu* magazine since his middle school and high school ages, and that he even worked in *Büyük Doğu* during his university years and published some of his articles and poems in this magazine. However, after a short time, Karakoç, like most poets, breaks away from the influence of this master and begins the process of constructing his own poetry. The poet's "Memories", first published serially in *Diriliş* magazine between July 27, 1988 and February 5, 1992, contains important information in termz of following both his relations with his master Necip Fazıl and the process of finding his own personality in poetry. In this article, the relationship between Necip Fazıl and Sezai Karakoç and the process of Karakoç constructing his own poetry are examined based on the stages identified by Bloom in *The Anxiety of Influence*.

Keywords: Necip Fazıl Kısakürek, Sezai Karakoç, *Büyük Doğu*, Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, poetry.

Extended Summary

In this article, Sezai Karakoç's influence from Necip Fazıl and the process of gradually building his own poetry will be examined in the context of Harold Bloom's theory of influence. Harold Bloom, in his work *The Anxiety of Influence*, explains that a young poet is initially naturally influenced by the master poets before him, but then he begins to find his own personality and naturally conflicts with his predecessor in a poetic sense. This is how the young poet comes face to face with the master poet and finds his personality by conflicting with him from time to time. Harold Bloom describes this process in "Clinamen or Misreading of Poetry", "Tessera or Completion and Antithesis", "Kenosis or Repetition and Discontinuity", "Daimonization or Counter-Sublime", "Askesis or Purification and Solipsism", It examines it in six revisionist phases under the titles "Apophrades or the Dead".

Accordingly, Bloom, in the "Clinamen or Misreading of the Poem" phase, the young poet's opposition to his master to Adam's opposition to God breaking God's prohibition. In the "Tessera or Completion and Antithesis" phase, the successor creates an antithesis to his predecessor. In "Kenosis or Repetition and Discontinuity", the successor tries to break ties with the predecessor and get rid of repetition. In the "Daimonization or Counter-Sublime" phase, the young poet comes to terms with his predecessor, almost denying him and declaring his own independence and sublimity. In "Askesis or Purification and Solipsism", the new poet denies his predecessor and reaches his own personality, in a way, he builds an autonomous self, free from influences, blind to everything outside himself. In the final phase, "Apophrades or the Return of the Dead", the denied predecessor makes a final attack on the successor. If he can hold on to the new poetry scene with his own voice and color, victory will be his again.

Although the successor-predecessor relationship between Karakoç and Kısakürek is not compatible with all of these six revisionist phases determined by Bloom, it overlaps with some of them. The poet's "Memories", first published in *Diriliş* and the published as a book, contain important data in terms of explaining the successor-predecessor relationship with Necip Fazıl. Therefore, in this article, the successor-predecessor relationship between Sezai Karakoç and Necip Fazıl will be discussed in line with the theory established by Harold Bloom in his work titled *Affect Anxienty*, and Karakoç's effort to find himself in poetry will be explained in the context of this revisionist process.

Sezai Karakoç, an important poet of contemporary Turkish poetry, wrote a modern poem in terms of language and image, but also constructed a poem with religious content in terms of belief and idea. Tradition, especially Islamic religion and history, have an important place in his poetry. Necip Fazıl Kısakürek's *Büyük Doğu*, which started to be published in 1943, had a great influence on his intellectual development. The young poet was introduced to this magazine

when he was in middle school and high school and adopted Necip Fazıl's ideas and followed them with interest. This relationship developed later when he met Kısakürk face to face during his university years and started working at *Büyük Doğu*. From then on, Karakoç published articles and poems in *Büyük Doğu* at various periods. In the first period of his poetry, he was influenced by his master in terms of both ideas and poetry, and he followed the sound of syllabic poetry, albeit for a short time. This effect is seen especially clearly in the poems "Wind", "Rain Prayer" and "Monna Rosa". However, after a while, the poet enters the process of establishing his own language and poetry, in line with the needs of the poetry of the age. He stays close to the style of poetry written by the poets known as the Second New Movement in Turkish poetry in the mid-1950s. In this process, he comes face to face with his predecessor and turns to a style other than Kısakürk's in terms of poetry. It follows the traces of modern poetry, not in terms of ideas and beliefs, but in terms of language and image, and continues the understanding of poetry of the Second New movement in its own inuque way. The poet, who started to break away from his predecessor in terms of poetry, initially by writing in the *Şiir Sanatı* magazine and then in *Pazar Postası*, now began to build his own counter-sublime (Resurrection) in this phase. The *Diriliş* magazine, which he started publishing in 1960, is the most important sign of Karakoç's own personality and voice. After this, he revealed his real literary personality and self in the books *Hızır'la Kırk Saat*, *Taha'nın Kitabı*, *Gül Muştusu*, etc. he finds it with his epic poems. Thus, by bringing tradition together with a new voice, language and form, it takes the necessary steps for the resurrection of civilization on the artistic front.

Although Bloom explains the process of separation of the successor, whom he calls ephebe, from the predecessor in his work, with six revisionist stages, the successor-predecessor process between Sezai Karakoç and Necip Fazıl is completed in the first four processes, and the young poet, after being nourished by his predecessor, adopts a different language, form and style due to the conditions of the time. He constructs his own poem with the content. This is a necessary process for being oneself in art. As Tanpınar said, Karakoç initially set out from a great artist and then found his own medium.

Giriş/ Harold Bloom ve Etkilenme Endişesi

Ahmet Hamdi Tanpınar, günlüklerinde "Sanatkâr, büyük sanatkârla hesaplaşan adamdır." (Enginün ve Kerman 154) der. Şair, bu hesaplaşma sürecinde aslında şiirini kendisine ait kılma çabasıdadır. Çünkü Bloom'un da dediği üzere "şiir mülkiyettir..." (Bloom 110). Şair, şiirini kendinden önceki usta şairlerin etkisinden kurtarıp ona malik olduğunda edebi şahsiyetine kavuşur.

Bloom'a göre şiirsel etkilenme "bir özbingiç hastalığıdır" (Bloom 68) ve Oedipus kompleksi çerçevesinde bir baba-oğul ilişkisine benzetilebilir, hatta

Nietzsche'nin deyişiyle iyi bir şair "Eğer iyi bir baba yoksa, bir tane yaratması..." gerekmektedir (Bloom 91). Şüphesiz her şair şiire başlarken kendinden öncekileri örnek alır, az ya da çok onlardan etkilenir ve beslendiği selefi başlangıçta taklit eder, ancak etkilenme beraberinde bir endişe de doğurur. Bu, bir tür "sele kapılma" korkusudur (Bloom 91). Bloom'un ephebe olarak adlandırdığı yeni şair bu endişeyle edebi şahsiyetini bulmaya, kendi şiirini inşa etmeye yönelir. Lakin bu süreç, kendisinden öncekileri örnek alan genç şair için oldukça zorlu ve yıpratıcıdır. Nitekim Gökhan Tunç da bir makalesinde "Bloom bizlere usta şairden (onun ifadesiyle şiirsel baba) etkilenme ve kopmanın zannedildiği kadar kolay ve doğal olmadığını ortaya koyar" (Tunç 169) diyerek bunu belirtir. Ayrıca her şair gibi genç şair de ölümlüdür, sonuçta o da zaman zincirinin, şiir geleneğinin bir halkası olacaktır. Ama yine de işe kararlı bir isyanla başlar, zorlu bir amacın peşine düşer. Çünkü arayış içindedir, kendini bulmak, kendi olmak ister. Bu sebeple cesur ve isyankâr hamleler yapar. Onun bu cesaretli tutumu ve benlik bilinci zirveye ulaştığında Camus'deki 'Düşüş'e ve Bloom'un deyişiyle "Cehennem'in dibini boyla[masına]" (Bloom 60) sebep olur. Düşüş ya da kopuşun yorucu ve yıpratıcı evrelerinden geçen genç şair, zamanla ayağa kalkar ve kendi şahsiyetine ulaşmak için savaşmaya başlar. Etkilenme endişesi, genç şairi edebi şahsiyetini bulmaya iten bir süreç doğurur. İşte Bloom *Etkilenme Endişesi* adlı eserinde ephebe dediği ve başlangıçta bir çırak olan genç şairin selefinin etkisinden kurtularak kendi olma sürecini ele alır, kendi deyişiyle "güçlü şairlerle, güçlü selefleriyle ölümüne de olsa kapışma konusunda gösterdikleri ısrarla sivrilmiş önde gelen simalarla" ilgilenir (Bloom 47), modern şiirin tarihini yeni şairlerin seleflerinin etkisinden kurtulma süreci olarak görür (Tunç 168-170). Bu çerçevede Freud, Lacan gibi psikiyatri biliminin öncülerine, Nietzsche, John Milton, Goethe, T.S. Eliot, gibi yazarlara sık sık atıfta bulunur.

Şiirde selef, ephebenin doğmasına, gelişmesine ve kendini bulmasına vesile olur. Onlar, usta, güçlü şairlerdir, Bloom'un deyişiyle modern şiirin Tanrı'sı konumundadırlar, modern şair ise Tanrı'ya isyan eden Şeytan'a benzer. Bloom bu düşüncesini "... modern şair şeytandır, Tanrı ise onun ölü ama yine de can sıkıcı ölçüde muktedir ve mevcut atasıdır, yani ata şairdir" (Bloom 59) cümlesiyle ifade eder. Güçlü selefler başkalarına, özellikle yeni şairlere karşı anlayışlı değillerdir, çünkü anlayışlı olmak onlara göre bir zayıflık işaretidir, yalnızca kendi şiirlerini okurlar, ilham perileri yoktur. Buna ihtiyaç da duymazlar. Ama en güçlü selefler dahi şiire başladıklarında zayıftır, benliklerini kazanmak ve güce ulaşmak için her genç şair (ephebe) gibi zorlu evrelerden geçmişlerdir.

Nasıl şair olunur ya da bir insan edebi şahsiyetini nasıl bulur? Kişi, şair olma ya da şiir yazma eğilimini ilk keşfettiğinde kendini tanıma süreci başlar. Bu oldukça zor bir süreçtir ve Bloom'a göre onun için "İkinci Doğum"dur (Bloom 64). Güçlü bir şair olma umudu ya da hayali modern şairin derinlerde hissettiği ilk şiirsel kıvıltıdır. Bunun için öncekilerden, ustalardan üstün ve mükemmel birini seçer

ve tıpkı onun gibi olmak, cevherini, zenginliklerini kendi şiirine yansıtmak için selefini takibe (Bloom 66), taklide başlar. Kimi usta şairler/ sefleler bu süreçte oldukça cömert davranabilir. Lakin Bloom'un da belirttiği üzere "cömertliğin için içine girdiği yerde, etkilenen şairler daha düşük seviyedeki ya da zayıf şairlerdir; cömertlik ne kadar çok olursa ve bu süreç ne kadar karşılıklı olursa, sürece dâhil olan şairler de o kadar zayıftır" (Bloom 68). Böyle bir durumda genç şairin kendi edebi şahsiyetini bulması daha zorlaşır.

Harold Bloom *Etkilenme Endişesi* kitabında şiire yeni başlayan bir şairin ustasından kopuş ve kendi olma, edebî şahsiyetini bulma sürecini -ki bunu bir endişenin ürünü olarak görür- "Clinamen ya da Şiirin Yanlış Okunması", "Tessera ya da Tamamlama ve Antitez", "Kenosis ya da Tekrar ve Süreksizlik", "Daimonikleşme ya da Karşı-Yüce", "Askesis ya da Arınma ve Tekbencilik", "Apophrades ya da Ölülerin Dönüşü" başlıkları altında altı revizyonist evrede inceler.

1. Clinamen ya da şiirin yanlış okunması: Yazar, bu evrede yeni şair ephebenin ustasından kopuş sürecini Milton'un *Kayıp Cennet*'inden yola çıkarak anlatır. Ona göre Tanrı, en büyük seleftir, ana metindir, "ata şairdir" ve ilham perisi yoktur (Bloom 59). Âdem ise Şeytan'ın halefi yani ilk ephebedir ve ilham perisi Havva'dır. Bloom, bunlardan yola çıkarak şiirsel etkilenmeyi Tanrı, Şeytan ve Âdem arasındaki münasebet çerçevesinde ele alır ve yeni şairin kendinden önceki şairlerden (sefleler) etkilenmesini bu örnekle anlatır, Şeytan'ın Tanrı'ya karşı çıkmasıyla, yeni şairin ustasına karşı çıkması arasında bir benzerlik kurarak buna clinamen evresi der. Şiirsel karakterin ilk olarak Şeytan'da tezahür ettiğini söyleyen Bloom, Şeytan'ın Tanrı katından 'düşüş'ünü, Âdem'in Şeytan'a uyararak Cennet'ten kovulmasına ve bunu da ephebenin selefinden kopuşuna benzetir (Mammadova 121). Ona göre halefin, selefının şiirini yanlış okuması bir sapma ve düşüş, ama aynı zamanda bir fark edıştır. Dolayısıyla Bloom'un clinamen diye adlandırdığı, bir tür sapma olan halefin selefini yanlış okuması ve yanlış yorumlaması, sanatsal yaratıcılıktaki ilk evredir. Bloom buna "yaratıcı düzeltme" (Bloom 68) der. Kendinde özgün bir şiir cevheri bulunan her genç şair, ustasını "yaratıcı düzeltme"ler yaparak okur. Bu sapma, etkilenme endişesinin ilk belirtisidir.

2. Tessera ya da tamamlama ve antitez: Halefin seleften kopuşunun ikinci evresidir. Bloom tessera sözcüğünü Lacan'dan almıştır. Bu aşamada yeni şair selefini şiirini bir antitez olarak tamamlar, "bu tamamlama revizyonist bir sapma olduğu kadar bir yanlış okumadır da." (Bloom 99). Söz konusu evrede selefini sözü, ephebe tarafından tamamlanmış, genişletilmiş ve yenilenmiştir (Bloom 100).

3. Kenosis ya da tekrar ve süreksizlik: Bu, halefin seflele olan bağlarını kopardığı, tekrardan kurtulmaya çalıştığı ve şiirde bir özerklik arayışı içerisine girdiği evredir (Bloom 121). Bloom söz konusu evreyi "seflele ilişkili olarak bir 'boşaltma' ya da 'azalma'nın gerçekleştirildiği bir revizyon edimi..." olarak

tanımlar (Bloom 118).

4. Daimonikleşme ya da karşı-yüce: Bu evre ephebenin selefle hesaplaştığı ve onu tıpkı bir İblis gibi inkâr ederek aştığı evredir. Nitekim Bloom'un deyişiyle "Bir insanı şair haline getiren güç daimoniktir..." (Bloom 129), genç şair bu aşamada Şeytanlaşır ve yükselerek kendi yücesini inşa eder.

5. Askesis ya da arınma ve tekbencilik: Bu evrede Bloom, ephebenin fert olmak için girdiği arınma sürecini anlatır. Genç şair yükselerek selefi inkâr edip kendi gücüne ulaşır, güçlü ölümler/seleflerle, gelenekle boğuşur ve onlara karşı açık bir zafer kazanır, zaten olgunlaşması için böyle bir süreçten geçmesi gerekir. Bu aşamada selefine karşı kendi şiirsel değerlerini inşa etmiş, arınmış ve böylece ustasından kalan izleri silmiş, âdeta körleşmiş ve kendi dışındaki her şeye gözünü yummuş, sadece kendi ben'ini merkeze almıştır (Bloom 143-161).

6. Apophrades ya da ölümlerin dönüşü: Yeni şairin selefin etkisinden kurtuluşunun son evresidir. Bu evrede halef tarafından öldürülen selef, tabiatı gereği geri dönüp son bir hamle daha yapar. Ancak geri dönse de artık kendi ses ve renkleriyle değil halefin ses ve rengine bürünerek görünür. Bu son hamlede kendi gücü, sesi ve rengiyle dönmeyi başarırsa zafer tekrar onundur (Bloom 165-179).

Söz konusu bu altı evrede yazar, yeni şairin seleften kopup edebi şahsiyetini bulma süreci hakkında okura önemli bilgiler sunmakta, "Tarihsel açıdan sağlıklı bir durum olan şiirin yanlış okunması[nı] bireysel açıdan sürekliliğe, önem arz eden tek otoriteye, yani bir şeyi ilk önce adlandırmış olma mülkiyetine ya da önceliğine karşı işlen[en] bir suç." (Bloom 110) olarak görmektedir. Bu makalede Karakoç'un "Hatıralar"ından ve şiirlerinden yola çıkılarak Necip Fazıl'la olan usta-ephebe ilişkisi, Bloom'un *Etkilenme Endişesi*'ndeki altı revizyonist evre çerçevesinde ele alınacaktır.

Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç: Usta ve Ephebe

Sezai Karakoç, daha ortaokul yıllarında *Büyük Doğu* vasıtasıyla Necip Fazıl'ı fikren ve edebi olarak takip etmeye başlar. Bu münasebet lise yıllarında da devam eder, üniversite döneminde yüz yüze tanışma ve *Büyük Doğu*'da çalışmayla gelişir. Şair, kimi şiir ve yazılarını Kısakürek'in dergisinde yayımlar, Kısakürek'le münasebeti uzun yıllar inişli çıkışlı şekilde sürer.

Necip Fazıl, Karakoç'un selefi midir ya da Karakoç, onun halefi midir? Karakoç'un fikrî gelişiminde ve dünya görüşünün oluşumunda Kısakürek'in ve *Büyük Doğu*'nun rolü inkâr edilemez. Başlangıçta kısa süreli de olsa şiirde de ondan etkilenmiştir. Ancak "Hatıralar"ından da anlaşılacağı üzere bir ephebe olarak seleften 'etkilenme endişesi'ni derinden duymuş, kendi şiirini inşa etmek için usta şairle zaman zaman karşı karşıya gelmiş, kısa sürede onun etkisinden sıyrılarak kendine özgü bir şiir oluşturmuştur. "Hatıralar"ı Kısakürek'ten etkilenme endişesini yansıtmaması bakımından önemli bilgiler içermektedir.

Bloom, *Etkilenme Endişesi*'nde endişeyi, şiire yeni başlayan şairin "sele kapılma" korkusu olarak açıklar (Bloom 91). Karakoç göz önüne alındığında 'sel', yeni şairin önündeki usta şair Necip Fazıl'dır. "Hatıralar"da Kısakürek'le olan münasebetlerini anlatırken Karakoç'un da bir süre sonra usta şaire -sele-kapılmaktan endişe duyduğu dikkati çekmektedir.

Karakoç, "Hatıralar"ında *Büyük Doğu* hareketi ve Necip Fazıl'la olan münasebetini başlangıçtan itibaren ayrıntılarıyla anlatır, hatta yer yer usta şaire dair yorumlar yapar. Bu bakımdan "Hatıralar"ı Bloom'un *Etkilenme Endişesi* adlı kitabındaki revizyonist evreler bağlamında okunabilir. Fakat Bloom'un kitabında sıraladığı altı revizyonist evre, her şairde aynı sıra dahilinde ve tümüyle görülmeyebilir. Nitekim *Etkilenme Endişesi*'nde Bloom'un ortaya koyduğu evrelerin Karakoç'un kendi olma süreciyle tümüyle ve birebir örtüştüğü de söylenemez. Çünkü Bloom, clinamen öncesi halefin sefine karşı duyduğu ilk hayranlığa, taklit ve bağlanma evresine dair bilgi vermemiştir. Oysa çoğu yeni şair, kendinden önceki güçlü şairlerin şiirinden etkilenir. Bu doğal bir süreçtir. Çünkü ilk evrede hayranlık ve intisap olmazsa taklit, özenme; dolayısıyla şiirsel etkilenme gerçekleşemez. Karakoç'un "Hatıralar"ına bakıldığında şairin *Büyük Doğu*'ya ve Necip Fazıl'a duyduğu hayranlık ve bağlılık hemen dikkati çeker.

Taklit/ Ustaya Bağlanma

Clinamen evresinden önce gerçekleşen genç şairin /ephebenin ustaya duyduğu ilk hayranlık, muhabbet ve bağlılık, çoğu yeni şairde görülen doğal bir süreçtir. Bu itibarla Karakoç'un Necip Fazıl ve *Büyük Doğu* dergisiyle münasebetlerinin ilk aşaması, ephebenin kendine uygun bir selef bulması ve onu takip etmesi olarak değerlendirilebilir. "Hatıralar"dan, genç şairin daha ortaokul yıllarında (1944-1947) *Büyük Doğu*'yla tanıştığı ve Kısakürek'e hayranlık duyduğu anlaşılmaktadır. Hatta bağlılık o derece güçlüdür ki, ortaokul ve lise yıllarında *Büyük Doğu*'yu okuduğu için öğretmenleri ve arkadaşlarının türlü baskılarına maruz kalsa da bundan asla vazgeçmez. Bu, Karakoç'un Necip Fazıl'a ve *Büyük Doğu*'ya hayranlığının ve bağlılığının bir göstergesidir. Nitekim genç şair, daha ortaokul yıllarındayken *Büyük Doğu*'nun çıkışını büyük bir sevinçle karşılamış ve "Hatıralar"ında bununla ilgili şunları söylemiştir:

O güne kadar, islam, içimizde sakladığımız bir inanç idi. Kimselere pek açılmıyorduk. Yasak, mazlum ve mağdur bir düşünce gibiydi ruhumuzda. Ama işte, görmüştük, İstanbul'da çıkan bir dergide onu çağdaş üslupla savunan bir kalem vardı. İslamın yükselen yeni, canlı sesiydi bu. Bu benim için büyük bir mutluluk olmuştu. Çünkü bir umut doğmuştu. Bütün sıkıntıları göğüsleyebilirdim (Karakoç, 13 Şubat 1989, 9).

Bu cümlelerden *Büyük Doğu*'nun çıkışının genç şaire büyük bir mutluluk verdiği, Karakoç'un dergiyi halkın bastırılan fikirlerinin sesi olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Çünkü o da ezilen ve mağdur edilen taraftadır. Şairin *Büyük Doğu*'ya olan bağlılığı lise yıllarında (1947-1950) da devam eder, hatta dergiyi

okumaları için Maraşlı arkadaşlarına telkinlerde bulunur, onlara "Necip Fazıl'ın, hemşehrileri olduğu için en çok kendilerinin izlemesi gerektiğini" (Karakoç, 13 Mart 1989, 7) söyler. Karakoç'a göre *Büyük Doğu* bu yıllarda "islama dayanan yeni bir ideolojinin organı"dır (Karakoç, 13 Mart 1989, 7). Genç şairin *Büyük Doğu*'yu yakından takip etmesinin yanı sıra Büyük Doğu Cemiyeti'ne kaydolması da bu evrede dikkatlerden kaçmaması gereken, ephebenin ustasını izlediğini gösteren önemli bir işarettir.

O, *Büyük Doğu*'yu okuduğu için ortaokul yıllarında olduğu gibi lise yıllarında da benzer baskılara maruz kalır. Okul müdürü ve öğretmenleri tarafından derginin okunmaması gerektiği yönünde (Karakoç, 7 Nisan 1989, 11-12) uyarılar alır. Ama idealinden ve selefte bağlılığından vazgeçmez, hatta 1950'de *Büyük Doğu*'ya Mehmet Leventoğlu imzasıyla "Sabır" başlıklı bir şiir gönderir (Karataş 2008). Karakoç'un dergiye gönderdiği şiirin, Necip Fazıl'ın "Kafiyeler" şiirine biçim ve ses yönünden benzediği görülmektedir. Nitekim Turan Karataş da "Sabır'da, şairin bu yıllarda tanıdığı ve davasını benimsediği Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerinin etkisini sezmek mümkündür" (Karataş 2008) der. Bu, yeni şairin selefine karşı duyduğu hayranlığın ve etkilenmenin ilk işaretlerindedir. Karakoç'un *Büyük Doğu*'ya gönderdiği şiiriyle Necip Fazıl'ın "Kafiyeler" şiiri şu şekildedir:

İlim:	Kafiyeler
merdiven daya	Ne diye,
çık aya	Bu, şuna,
İman:	Şu, buna,
al eline bastonu	Kafiye?
sonu	Başa taş,
sonsuz yürü	Aşa yaş,
sürü sürü	Hey'e ney,
putları kıra kıra	Tuhaf şey! (Kısakürek 161).
var (Var)a (Karakoç, Gün Doğmadan 10).	

Üniversite giriş sınavlarından sonra şair, 1950 yılında Necip Fazıl'ı yakından tanımak için İstanbul'daki *Büyük Doğu* idarehanesine gider (Karakoç, 28 Nisan 1989, 9). Fakat Necip Fazıl Ankara'dadır. Birkaç gün sonra döner ve yüz yüze tanışır (Karakoç, 28 Nisan 1989, 9). Bu, şairin üstadıyla yüz yüze ilk gelişidir. Karakoç'un üstadına olan hayranlığı gün geçtikçe artar. Siyasal Bilgiler Fakültesini kazanıp, Ankara'ya gitse de Necip Fazıl'la ilişkisini koparmaz. *Büyük Doğu* aracılığıyla usta şairin Ankara'ya geliş tarihlerini öğrenir (Karakoç, 19 Mayıs 1989, 5) ve onu dinlemeye gider.

Üniversite yıllarında şiirler kaleme almaya devam eden şair, bu yıllarda *Büyük Doğu*'ya şiir vermez. Bunu "o davamızın dergisiydi. Onda sanat ve şiire az yer verildiği gibi kendimi ona layık da görmediğimi söyleyebilirim o zamanlar" (Karakoç, 26 Mayıs 1989, 8) sözleriyle açıklar. Bu, ephebenin başlangıçta

usta şairin ağırlığından çekindiği şekilde de yorumlanabilir. Karakoç'un bu dönemde kaleme aldığı "Rüzgar" (1951), "Yağmur Duası" (1951) ve "Monna Rosa" (1952) şiirlerinin özellikle hece ölçüsüne dayanan ses ve biçimiyle sefeli Necip Fazıl'ın şiirlerine nispeten benzediği söylenebilir. Nitekim Turan Karataş da aynı düşünceyi; "hece şiirinin özellikleri, Karakoç'un bu ilk şiirlerinde de varlığını devam ettirir" (Karataş 219) diyerek belirtir. Ayrıca "Yağmur Duası" şiirindeki "Bana ne geldiyse geldi yukarıdan/ Bana ne yaptıysa yaptı bulutlar" (Karakoç, 2020, 11) dizelerinin Necip Fazıl'ın "Çile" şiirindeki "Gâiblerden bir ses geldi: Bu adam" (Kısakürek 16) dizesiyle, gaiplerden ve meçhulden gelen bir ses bakımından benzerliği dikkat çekicidir ve o dönemde halefin ustadan etkilendiğinin işaretlerindedir.

Bu bilgiler, takriben 1944-1952 yılları arasında ustanın (Necip Fazıl) sesinin ve fikirlerinin özellikle *Büyük Doğu* vasıtasıyla ephebeyi (Sezai Karakoç) etkilediğini göstermektedir. Bu evre, Bloom'un *Etkilenme Endişesi*'nde yer vermediği yeni şairin sefelinin etkisi altında kaldığı evredir.

1. Clinamen

Bloom'un *Etkilenme Endişesi* kitabında etkiden kopuşun ya da endişenin ilk evresi olan clinamen'in, ephebenin (yeni şair) sefelinin (güçlü şair) şiirini yanlış okuyup, yanlış yorumlamasıyla, bir anlamda onu tahrif ederek tezahür ettiği belirtilir.

Yukarıda da bahsedildiği gibi Karakoç, şairliğinin başlangıcında hem ideoloji hem de şiir olarak Necip Fazıl'dan etkilenmiş, daha ortaokuldayken ilk şiir denemelerinde Kısakürek'in üslubunu taklit etmiştir. Fakat üniversite yıllarında Batı edebiyatına yönelerek "Saint-John Perse, Claudel, Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau, Henri Michaux vb. nice şairin, yazarın eserlerini görme imkanını" (Karakoç, 18 Ağustos 1989, 10) bulur, böylece sefelinin dışında başka bir şiir anlayışıyla karşılaşır. Bu, başlangıçta ustasını izleyen ephebenin yeni şiir ekolleri aradığı anlamına gelmektedir. Nitekim şairin şiirlerindeki dil ve biçimin "Şahdamar" (1953), "Kara Yılan" (1953) ve "Ötesini Söylemeyeceğim" (1953)de değiştiği açık bir şekilde görülmektedir. Söz konusu evrede Karakoç, sefelinin ustaca kullandığı hece şiirinin ses ve biçim öğelerini bir yana bırakarak yeni bir şiire yönelmeye başlar. Bu teşebbüsler, ephebenin ustasından uzaklaştığı clinamen evresi olarak değerlendirilebilir.

Elbette Sezai Karakoç'un kendini bulma sürecindeki adımlar bununla sınırlı kalmaz. O, aynı zamanda 1955 yılında ancak iki sayı çıkarabildiği *Şiir Sanatı* dergisiyle özerk bir ses olmak için ilk somut adımı da atar. "Hatıralar"ında bununla ilgili "...yeni bir dergiydi. Bir arayıştı. Apaçık bir ret, bir protesto, bir isyan olmamakla birlikte, statükoyu kabul etmediği belli olan bir dergiydi" (Karakoç, 15 Eylül 1989, 12) der. "Hatıralar"ındaki bu satırlar, Karakoç'un süregelen geleneksel şiiri, -dolayısıyla sefelin şiirini ve dergisini de- açık

bir şekilde reddetmemekle beraber yeni bir arayış içinde olduğunu ve etkilenme endişesinin arttığını göstermektedir. Dolayısıyla şairin *Şiir Sanatı*'nı çıkarmasındaki asıl amaç, Bloom'un revisyonist sürecinde, özerk ve kendi sesi olmak, yetkinliğini göstermek isteğinin tezahürüdür. Bu arada selefle halef arasında geçen bir olay revizyonist süreç açısından ayrı bir anlam taşımaktadır. "Hatıralar"da anlattığına göre Karakoç, *Şiir Sanatı*'nı çıkardıktan sonra Necip Fazıl'a takdim eder. Fakat üstat, dili dolayısıyla dergiyi eleştirir (Karakoç, 15 Eylül 1989, 13). Belli ki selef de ephebenin kendi etki dairesinden çıkmasından endişe duymuş, dergiyi muhtemelen şiirsel egemenliğini bertaraf etmeye yönelik bir hamle olarak değerlendirmiştir. *Şiir Sanatı*'nın kapanmasında Karakoç'un maddi imkanlarının yetersizliği yanında Necip Fazıl'ın söz konusu eleştirisinin de rolü olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Hatta bu eleştiriye selefın genç şair üzerindeki hakimiyetini sürdürme isteği şeklinde yorumlamak da mümkündür. Dergide Cemal Süreya, Gülten Akin, Erdal Öz, Muzaffer Erdost, Orhan Duru (Karakoç, 15 Eylül 1989, 13) gibi sol görüşlü yazarların bulunması, ephebenin edebi anlamda selefın çizgisinden sapması olarak değerlendirilebilir. O dönemde Karakoç, 'edebi çevre' olarak -şiirde dil ve biçimce- daha çok sola yakın durmakta, ama ideolojik anlamda selefle aynı çizgiyi sürdürmektedir. Böylece şairin şiir perspektifi giderek genişler ve seleften özerk bir benlik arayışını sürdürür. Bütün bunlar, selef ephebe münasebetinde Bloom'un clinamen diye adlandırdığı evreye denk düşmektedir.

2. Tessera

Tessera, halefin selefın şiirine karşı çıktığı ve özgün olmak için çabaladığı ikinci evredir. Bu süreçte genç şair selefın şiirine karşı bir antitez ortaya koyar ve şiirsel zincire antiteziyle eklemlenir. Bu, aynı zamanda ephebenin kendi şiirini tamamlamaya çalışmasıdır. Tessera terimini psikanalist Jacques Lacan'dan aldığını söyleyen Bloom, "Nihayetinde Lacan'ın Freud'la olan revizyonist ilişkisi de bir tessera örneği olarak görülebilir" (Bloom 99) diyerek, Lacan'ın bir halef olarak Freud'a karşı antitez ortaya koyduğuna işaret eder. Karakoç da bu minvalde tıpkı Lacan'ın ustası Freud'a yaptığı gibi Necip Fazıl'ın şiirine bir antitezle mukabele eder.

Yukarıda clinamen başlığı altında Karakoç'un üniversite yıllarında Fransız Kültür Merkezine giderek Batılı şairlerin eserlerini okuduğu belirtilmişti. Onun Batı şiirine açılması Bloom'un *Etkilenme Endişe* kitabında yer alan Tessera başlıklı ikinci evreye adım atmasına sebebiyet vermiştir. Karakoç, bu evrede Batılı şairlerin eserlerini okuyarak selefının (Necip Fazıl) şiirindeki eksiklikleri giderme ve kendini geliştirme yoluna girer. 1951 yılında kaleme aldığı şiirlerindeki biçim, dil ve ses, zamanla değişir ve 1954-1957 yılları arasında yeni bir şiir inşa etmeye koyulur. Değişim, bu evrede "Pingpong Masası", "Lili", "Çay", "Kapalı Çarşı", "İnci Dakikaları", "Veda" başlıklı şiirlerinde açık bir şekilde görülmektedir. Şair, zaman içinde selefından geri kalan izleri de tamamen silerek yeni bir

şiiir üslubuyla edebiyat dünyasına dahil olur. Karakoç'un clinamen ile tessera evrelerinde yazdığı şiiirler karşılaştırmalı olarak şu örneklerle gösterilebilir:

Clinamen evresi

Şahdamar

Siz hürsünüz; siz şartsız ve kayıtsızsınız.
Bir balığın, bir siyah, bir kara balığın
İncecik kılıcığı üzerine yemin edersiniz;
(K) harfi üzerine yemin edersiniz.
Rakı içen kadınların, çiçek yiyen kızların
İyilikleri, günahları ve çeyizleri
üzerine yemin edersiniz

(Karakoç, 2020, 41)

Tessera evresi

Pingpong Masası

.....
Beyaz iplik sert iplik ve tak tak
Yuvarlak top küçük top ve tak tak
Pingpong masası varla yok arası
Ben ellerim kesik varla yok arası
...Öpücüğüne eyvallah ve tak tak

(Karakoç, 2020, 50)

Görüldüğü üzere şairin her iki şiiirinde dil, üslup ve ses giderek değişmiş ve şiiiri zamanla bambaşka bir şekle bürünmeye başlamıştır. Necip Fazıl'da hece şiiiri, ses, dil ve biçimce zirveye çıkarken, Karakoç'un şiiirlerinde bu biçim, dil ve ses bertaraf edilir ve serbest nazma, daha kapalı bir şiiire geçilir. Bu, ephebenin selefinin şiiirine karşı bir antitez ortaya koyması ve şiiirsel zincire antitezle eklemlenmesidir.

3. Kenosis

Bu, halefin selefle olan bağlarını kopardığı, tekrardan kurtulmaya çalıştığı ve şiiirde özerklik arayışına girdiği evredir. Kenosis'i Aziz Pavlus'tan alan Bloom, "İsa'nın ilahi mertebeden insan derekesine düşüşü ile yeni şairin selefle olan bağlarını koparması, benliğin seleften yalıtılması, şiiirde özerklik ve özgürlük arayışı arasında bir benzerlik kurar" (Mammadova 124) ve bunu İsa'nın kendi arzusu ile ilahi mertebeden insan derekesine düşüş (Mammadova 123) olarak izah eder, ephebenin duruşu selefinin duruşu gibi görünse de artık o duruşun anlamı bozulmuştur (Bloom 119-120). Bu evrede yeni şair, selefin şiiirini bozmaya başlayarak bir tür savunmaya ve aynı zamanda arınmaya yönelir, selefini tekrar etmez, âdeta eksik alarak yeniden inşa eder.

Sezai Karakoç'un *Pazar Postası*'na şiiir ve yazılarıyla dahil olduğu 1957-1958 yılları, revizyon sürecinde kenosis evresine geçiş olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde söz konusu gazetede yayımlanan şiiirler, "Balkon", "Deniz", "Yoktur Gölgesi Türkiye'de", "Sabun", "Festival", "Kutsal At I-II", "Telefon Farkı", "Anneler ve Çocuklar" başlıklarını taşımaktadır. Ancak *Pazar Postası*, hem siyasi hem edebi olarak kendi çizgisine karşı olduğu için Kısakürek ephebenin bu yayın organında yazmasına pek de sıcak bakmaz. Karakoç "Hatıralar"ında bu durumu şöyle anlatır:

Osman Yüksel, Necip Fazıl Bey'e Cemil Sait'in dergisinde yazdığını söylemiş. Bir iki yıl sonra karşılaştığımızda Necip Fazıl Bey: 'Cemil Sait senin dostun mudur?' dedi. Bu, biraz garip bir sözdü. Çünkü: Cemil Sait Barlas, Necip Fazıl

Bey'in neslindendi. Eski nesildendi yani.

Bizim nesille dost olması zaten mümkün değildi. Ben, Cemal Sait Barlas'ı bir iki defa uzaktan görmüştüm. Necip Fazıl Bey'e, Cemil Sait Barlas'ı tanımadığımı söyledim. Yani onunla tanışmış olmadığımı. Orada niçin yazdığımı sormadı, ben de emr-i vaki olarak başladığımı ve bizim nesilden olan ve o zaman sanatı ideolojiyle karıştırmayan Muzaffer Erdost ve Cemal sebebiyle o dergide görüldüğümünden bahsetmedim (Karakoç, 8 Aralık 1989, 7).

Bu satırlar, hem sefelin kontrolünden, etkisinden çıkan halefe olan tepkisini, hem de halefin özerk olma isteğini yansıtmaya bakımından önemlidir. O, artık İkinci Yeni ile beraber şiirde yeni ufuklara yelken açmış ve farklı bir şiir inşa etmeye başlamıştır. Bu, soyutlama, dil, biçim ve imge tekniği bakımından sefelinen oldukça farklı bir şiirdir. Karakoç'un şiirde geldiği aşamayı göstermesi bakımından "Sabun Yası I"¹ anlamlı bir örnektir:

Kadın azaltır çocukları için
Kullanmasını yabancıları genç gördükçe
Adam konuşurken eli kaybolur kızlarla
Neden getirmeyi unutmaları

Nişanlı sabun demesini
Bilmeyenlere denir (Karakoç, 2020, 86)

4. Daimonikleşme

Bloom *Etkilenme Endişesi* kitabında Daimonikleşme'yi Rilke'den hareketle anlatır ve kavramın Şeytanlaşmaya karşılık geldiğini belirtir. Bu revizyon evresi halefin seflele hesaplaştığı, onu inkâr edip kendi yücesini inşa ettiği evredir (Bloom 129-140).

Bloom'un İslâmi terminolojiye uymayan bir şekilde Daimonikleşme adını verdiği evre, Sezai Karakoç'un *Diriliş*'i çıkarmaya başladığı evreye denk gelir. Başlangıçta *Şiir Sanatı* dergisiyle ve sonra da *Pazar Postası*'nda yazarak sefelinen kopmaya başlayan şair (ephebe), artık bu evrede kendi karşı yücesi diyebileceğimiz *Diriliş* dergisi ve fikrini inşa etmeye başlamıştır. Bunu sefelin yayın organı olan *Büyük Doğu*'ya alternatif yeni bir ses olarak da düşünebiliriz. Şairin bu evreye geçişini, yeni bir dil ve muhteva inşa etme arzusunu ve kendi yücesini inşa etme hamlesini yansıtmaya itibarıyla "Hatıralar"daki şu satırlar önemlidir:

...ben kısa vadeli çalışmaların, muhalefete ve komünistlere çatmakla yetinmenin fazla bir fayda vermeyeceğini düşünerek bir düşünce ve edebiyat dergisiyle yeni bir hareketin başlatılmasına karar verdim. Yeni bir nesil gelmişti. Ortam otuz yıl öncesine göre çok değişmişti. Düşünüşte bir tazelenme ve yenilenmeye ihtiyaç vardı. Yeni bir dil ve üslup gerekiyordu. Bir süredir daldığım metafizik düşünceler de kendini ifade için beni zorluyordu. Bu fevkalade

¹ Bu şiir Pazar Postası'nda 27 Ekim 1957 tarihinde "Sabun" başlığıyla çıkmıştır.

şartlar içinde doğdu Diriliş (Karakoç, 23 Şubat 1990, 11).

Karakoç, *Diriliş*'le birlikte İslâmi çevrede yeni bir ses olmuş, siyasi ve sosyal fikirlerin dışında İslam edebiyatının klasiklerine ve Batı edebiyatına da geniş yer vermiş, İslâm eksenli olarak gelenekle sağlam bağlar kurmaya ve bu medeniyeti diriltmeye çalışmıştır. Nitekim dergiyi çıkarmasındaki amacını "Hatıralar"ında şu cümlelerle özetler:

İslamın dirilişi kavramıyla, ezilen, esaret altında inleyen ya da ekonomik ve kültürel bakımdan gerilik içinde yüzen islam dünyasını uyandırma, diriltme yolunun açılması imkanının gündeme geldiğini ifade etmeye uğraştım (Karakoç, 27 Temmuz 1990, 8).

Karakoç, asıl benliğini ve dilini *Diriliş*'te bulur, böylece Necip Fazıl'ın (selefinin) gölgesinden kurtularak özerkliğini ilan eder. Başlangıçta *Şiir Sanatı*'na tepki gösteren Kısakürek'in *Diriliş* için de şakayla karışık "Geberişi çıkarsın" (Karakoç, 2 Mart 1990, 8) demesi ise usta-ephebe çatışmasının örtük olarak sürdüğüne, ephebenin bu hamleden pek de hoşnut olmadığına işaret etmektedir.

Şair, bu evrede Şahdamar'ı bastırır. Kısakürek, bu kitap hakkında bir yazı yayımlar, ancak sanki Karakoç'un şairliğini yeni keşfetmiş gibidir. Bu durum herhalde Necip Fazıl'ın kendisini daima merkezde konumlandırmasından ve sanatçıya özgü narsist eğilimlerinden kaynaklanmış olmalıdır. Buna karşı Karakoç'un "Hatıralar"ındaki şu cümleler, selefle ephebe arasındaki çatışmayı göstermesi ve genç şairin artık kendine özgü bir sesi olduğunu dile getirmesi bakımından önemlidir:

Oysa benim sanat yanımı üstad yeni öğrenmiş değildi. (...) Tabii, şiir ve yazılarım Büyük Doğu'da da yayınlanmıştı. Ama, toplumu sarsan büyük olaylar, hapse giriş, bir an için bunları unutturmuştu sanki. Belki, o zamana kadar şiirime pek dikkat etmemişti. İlk kez bu kitapla şiirime eğiliyor olmalıydı (Karakoç, 20-27 Nisan 1990, 8).

Bu cümlelerden yola çıkarak Karakoç'un üstadına kırıldığını söylemek mümkün; ama en önemlisi, ephebenin kendi olma isteğinin ısrarla vurgulanması bakımından dikkat çekicidir. Yukarıda yeni şairin daimonikleşmesinden bahsetmiştik. Necip Fazıl'ın Karakoç'un edebi yönünü yeni fark etmesi ise belli ki Karakoç'un selefine karşı tepkisine yol açmıştır. Şairin bu yazıya karşı suskun kalması, Necip Fazıl'a teşekkür etmemesi, selefi çileden çıkarır. "Hatıralar"da Necip Fazıl'ın halefine söylediği "Yoksa, yazıyı beğenmedin mi?", "Sabri Esat Siyavuşgil telefon etti. Sen, gençler için yazmazdın diye hayretini belirtti. Yazı olay oldu. Sense ortada yoksun" (Karakoç, 20-27 Nisan 1990, 8) cümlesi ve devamında ephebenin tavrı dikkat çekicidir.

Buna karşı Karakoç'un açıklaması, mizacı gereği sükutu tercih ettiğini göstermektedir. Ancak ephebe, bunu kasten de yapmış olabilir ve bu tavır, selefte karşı örtük bir karşı geliş olarak da okunabilir. Bu evrede ephebe daimonikleşip bir karşı yüce inşa ederek yükselmekte ve bir tür yer değiştirme

vuku bulmaktadır.

5. Askesis

Bu evrede yeni şair yükselerek usta şairi inkâr eder, kendi gücüne ulaşır ve selefine karşı açık bir zafer kazanır. Yeni şair (ephebe) selefine, Bloom'un deyişiyile "güçlü ölümler"e karşı kendi şiirsel değerlerini inşa etmiş, arınmış ve böylece selefin etkisinin izlerini silmeyi başarmıştır. Bloom, *Etkilenme Endişesi*'nde askesisi şöyle tanımlar:

Şiirsel yüceltme bir askesis'tir (çilecilik), dolaysız hedefi olarak bir yalnızlık durumuna ulaşmaya niyetlenen bir arınma biçimi. Kişiselleşmiş bir Karşı-Yüce'nin taze bastırma gücüyle mest olan güçlü şair kendi daimonik yükselişiyile enerjisini kendisine döndürecek güce erişir ve korkunç bir bedel ödeyerek güçlü ölümlerle boğuşurkenki en açık zaferini elde eder (Bloom 143).

Karakoç'un şiirinde bu evre, 1967 "... Mayıs, haziran aylarında, deniz kenarındaki kahvelerde" (Karakoç, 10 Ağustos 1990, 13) yazdığı *Hızır'la Kırk Saat*'le başlar. Artık özerk bir şair olmayı başarmış, kendi ilhamını bulmuş, şiirini inşa etmiş, arayış tamamlanmıştır. Bu evrede şiirinde, zaman ve mekânda İslâm eksenli büyük bir genişleme meydana gelir. Mazi, Hz. Âdem'den başlar, tüm peygamberlerin tarihini içerir, mekân tüm İslâm coğrafyasını kapsar ve şair şiirini geleneğe, özellikle İslâm kaynaklarına atıflarla örer. Arayış yolunda selefinden koptuktan sonra önce modern bir dil ve biçim bulmuş, ardından bu modern dil ve biçimi, İslâm eksenli bir muhteva ile -usta şaire nazaran zaman ve mekânda olabildiğince genişleterek- doldurmuştur. *Hızır'la Kırk Saat*, *Taha'nın Kitabı*, *Gül Muştusu*, *Zamana Adanmış Sözler*, *Leyla ile Mecnun* vb. eserleri bu evrenin mahsulüdür. Selefiyle yıllarca süren yorucu bir mücadeleden sonra kendi ilham perisine kavuşan şair, selefine ait izleri silerek, bir bakıma etkilerden arınarak, kendine özgü bir üslup ve dille eserlerini verir, edebi şahsiyetini bulur. Bloom *Etkilenme Endişesi*'nde "Ne kadar çabalarsa çabalasın şair kendini, esinini daha çok boşaltarak kurmadığı takdirde 'mekanda bir oyuk' olacaktır. Bir kenosisi daha kaldıramaz" (Bloom 148) der. Karakoç, özellikle 1960'tan itibaren hem *Diriliş*'le hem de verdiği eserlerle 'mekanda bir oyuk' olmamış, aksine Türk edebiyatında kendine özgü bir yer edinmiştir. Şüphesiz onun selefiyle yaşadığı bu zorlu süreç, Bloom'un sözünü ettiği güçlü bir etkilenme endişesinin sonucudur.

SONUÇ

Sonuç olarak şunlar söylenebilir. Şiir hayatına Necip Fazıl'ın çizgisinde, ondan etkilenerek 1940'lı yıllarda başlayan Sezai Karakoç, takriben 1953'e kadar ustasının etkilerini taşır. "Yağmur", "Rüzgâr", "Monna Rosa" bu evrenin ürünleridir. Ancak 1953'ten sonra şiir çizgisinde bir kırılma başlar. Buna paralel olarak 1955'te yayımladığı *Şiir Sanatı* dergisi her ne kadar iki sayı çıksa da ephebenin kendi olma ve özerklik isteğinin ilk belirgin ve somut tezahürüdür.

Bu evrede genç şair, modern Batı şiiriyle tanışmış, kendine Kısakürek'in şiirinin dışında yeni yollar bulmuştur. Arayış sürecinde yolu, İkinci Yeni'yle kesişir, *Pazar Postası* evresi onun şiirde yeni bir ekol buluşuna ve selefin şiirinden giderek uzaklaşmasına tekabül eder. Ama henüz modern dil ve biçimle İslâmi muhtevayı buluşturamamıştır, arayış sürmektedir. Ephebe, ustadan kopuşun asıl büyük hamlesini 1960'ta çıkarmaya başladığı *Diriliş*'le yapar, böylece edebi ve fikrî anlamda 'karşı yüce'sini, kendi değerlerini inşa eder. Gerçek edebi şahsiyetini ve ben'ini 1967'den itibaren basılan *Hızır'la Kırk Saat*, *Taha'nın Kitabı*, *Gül Muştusu* vb. şiirleriyle bulur. Böylece geleneği, yeni bir ses, dil ve biçimle buluşturmuş, bir bakıma medeniyetin sanat cephesinde dirilişi için gerekli adımları atmıştır.

Bloom, her ne kadar eserinde ephebe adını verdiği yeni şairin seleften kopuş sürecini altı revizyonist evreyle açıklasa da Sezai Karakoç'la Necip Fazıl arasındaki revizyon süreci ilk dört evrede tamamlanır ve genç şair, kısa bir süre selefinden etkilendikten ve beslendikten sonra, zamanın şartları gereği farklı bir dil, biçim ve muhteva ile kendi şiirini inşa eder. Bu, şiirde edebi şahsiyeti bulmak için gerekli bir süreçtir. Karakoç, Tanpınar'ın "Sanatkâr, büyük sanatkârla hesaplaşan adamdır" (Enginün ve Kerman 154) sözüne uygun olarak, başlangıçta büyük bir sanatkâr olan Necip Fazıl'dan etkilenecek yola çıkmış, ancak daha sonra o usta şairle hesaplaşarak kendi mecrasını bulmuştur.

KAYNAKÇA

- Bloom, Harold. *Etkilenme Endişesi*. Çeviren Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 2008.
- Enginün, İnci ve Zeynep Kerman. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*. Dergâh Yayınları, 2008.
- Karakoç, Sezai. *Gün Doğmadan*. Diriliş Yayınları, 2020.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 34, 13 Mart 1989, ss. 6-8.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 38, 7 Nisan 1989, ss. 9-12.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 41, 28 Nisan 1989, ss. 7-9, 13.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 44, 19 Mayıs 1989, ss. 5-8, 15.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 45, 26 Mayıs 1989, ss. 6-8.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 57, 18 Ağustos 1989, ss. 9-11.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 61, 15 Eylül 1989, ss. 11-13, 19.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 73, 8 Aralık 1989, ss. 6-8.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 84, 23 Şubat 1990, ss. 7-11, 15.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 85, 2 Mart 1990, ss. 7-12.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 92-93, 20-27 Nisan 1990, ss. 6-8, 31.
- Karakoç, Sezai. "Hatıralar." *Diriliş*. s. 105-106, 27 Temmuz 1990, ss. 8-11.
- Karataş, Turan. *Doğu'nun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*. Kaknüs Yayınları, 1998.
- Kısakürek, Necip Fazıl. *Çile*. Büyük Doğu Yayınları, 2015.
- Mammadova, Gulzar. "Bloom, Şiirde Etkileşim ve Halef-Selef İlişkisi." *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. c.14, s.27, 2022, ss. 119-128.
- Tunç, Gökhan. "Bir Eldir Güçlü Şiir: Etkilenme Endişesi Kavramı ve Behçet Necatigil'in Poetikası." *Edebî Eleştiri Dergisi*. c. 7, s.1, 2023, ss. 167-174.

SESİN FENOMENLERİ:
KİRALIK KONAK ROMANINDA HIÇKIRIK VE KAHKAHA

PHENOMENA OF SOUND:
HICCUPS AND LAUGHTER IN THE NOVEL KİRALIK KONAK



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: 19.07.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 11.10.2024

Kaynak Gösterim / Citation: Karaca, Şahika (2024). "Sesin Fenomenleri: *Kıralık Konak* Romanında Hiçkırık ve Kahkaha", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 16/32, 063-084.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.576>

Öz

Ses, Öteki'ne çarparak kişinin varoluş alanında özneleşmesini başlatan önemli bir fenomendir. Özneleşme süreci sesin, Öteki üzerinde bir etki oluşturmaya başlar. Böylece dile dolayısıyla da anlam alanına dâhil olarak toplumsal yapının içine giriş gerçekleşir. Mladen Dolar, nesne sese giden yolun üstünde, konuşmadaki sese ilişkin nitelikler olan şive, tonlama ve tınının ardından, sesin konuşma dışındaki görünümünü gayri-ses olarak adlandırmıştır. Bu sesler kontrol edilebilir sesler değildir. Ancak öksürük, hiçkırık, kahkaha gibi gayri sesler tamamen yapının dışına çıkmış da değildir. Bu sebeple bu makalede Mladen Dolar'ın isimlendirmesinden de yararlanarak ele alınacak hiçkırık ve kahkaha dilin kökenindeki ses dolayısıyla gayri-ses olarak değerlendirilmiştir.

Bu makalede Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kıralık Konak* romanından hareketle kökensel ses yani gayri-sesin fenomenlerinden hiçkırık ve kahkaha üzerinde durulmuştur. Osmanlı Devleti'nde batılılaşma çabalarının hızlandığı yirminci yüzyılın ilk çeyreğini anlatan *Kıralık Konak* romanında devir içindeki anlam odaklarını oluşturan geleneksel hayatla batılılaşma meselesi hiçkırık ve kahkaha üzerinden takip edilebilmektedir. Romanda ana karakterlerden Naim Efendi hiçkırığı, torunu Seniha ise kahkahayı temsil etmektedir. Makalede de Naim Efendi ve Seniha'nın etrafında devrin değişen anlam dünyası gayri-sesin fenomenleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Anhtar Kelimeler: Gayri-ses, hiçkırık, kahkaha, *Kıralık Konak*.

Abstract

In this article, based on Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel *Kıralık Konak*, sobbing and laughter, which are the phenomena of originary sound, that is, non-sonic sound, are emphasised. The process of subjectivisation starts with the sound creating an effect on the Other. Thus, the entry into the social structure is realised by being included in language and thus in the field of meaning. Mladen Dolar, on the way to the object voice, after accent, intonation and timbre, which are the qualities related to the voice in speech, named the non-speech manifestations of the voice as non-voice. These sounds are not controllable sounds. However, non-sounds such as cough, hiccup, laughter are not completely out of the structure. For this reason, hiccups and laughter, which will be discussed in this article by making use of Mladen Dolar's nomenclature, are considered as non-vowels due to the sound at the origin of language.

This article focuses on hiccups and laughter, which are the phenomena of the non-sense, based on Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel *Kıralık Konak*. In the novel *Kıralık Konak*, which depicts the first quarter of the twentieth century when westernisation efforts accelerated in the Ottoman Empire, the issue of traditional life and westernisation, which constitute the foci of meaning in the period, can be followed through hiccups and laughter. Naim Efendi, one of the main characters in the novel, represents hiccups and his granddaughter Seniha represents laughter. In this article, the changing world of meaning of the era around Naim Efendi and Seniha is evaluated through the phenomena of the imperceptible and the soundless.

Keywords: Non-sound, hiccup, laughter, *Kıralık Konak*.

Extended Summary

Sound appears as an important phenomenon that enables the construction of the subject in the field of reality through the existence of the Other. The process of subjectification begins when the voice creates an effect on the Other. Thus, entry into the social structure is realised by being included in language and thus in the field of meaning. In daily life, the voice provides dialogue with the other by entering or not entering the universe of speech. Therefore, sound is the first and most important step in the establishment and functioning of language. For this reason, we make our first entry into the social sphere with sound. In this function of sound, its relationship with meaning is important. Sound begins to be erased as it turns into meaning, that is, into words. In non-sound, there is no question of being completely included in the field of meaning.

Mladen Dolar, on the way to the object voice, labelled the non-speech manifestations of the voice as non-voice, following accent, intonation and timbre, which are the qualities of the voice in speech. The sounds before they are signified include physiological manifestations such as coughing and sobbing, which seem to link the human voice to animal nature (29). These sounds are not controllable sounds. However, informal sounds such as cough, hiccup and laughter are not completely out of the structure.

The effect of the voice on the Other is the determinant of meaning. For this reason, in the field of reality where the dialogue with the Other takes place, the voice turns into a word and becomes subject to the name of the father, that is, to the laws of the social field. Thus, the voice is included in the network of controllable signs within the law. Non-sounds such as cough, hiccup, laughter are out of control sounds that are not included in the name of the father. However, these sounds are not completely out of the structure.

Non-sounds actually exist through the breach left in the field of meaning and exacerbate the meaning. Because the real reality of the subject, which is suppressed in the unconscious, violently bursts out of this breach into the field of reality with non-voices. For this reason, they are uncontrolled. In Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel *Kiralık Konak*, the non-voices sobbing and laughter, although they are inarticulate sounds, are added to the structure and cause the intensification of meaning in the novel.

This article focuses on hiccups and laughter, which are the phenomena of the non-sense, based on Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel *Kiralık Konak*. In the novel *Kiralık Konak*, which describes the first quarter of the twentieth century when westernisation efforts accelerated in the Ottoman Empire, the issue of traditional life and westernisation, which constitute the foci of meaning in the period, can be followed through hiccups and laughter. Published in 1922, *Kiralık*

Konak is a period novel that reflects the conflict between Westernisation and traditional values during the collapse of the Ottoman Empire at the beginning of the 1900s through generations. The novel tells the conflicts experienced in the Ottoman Empire at the breaking point, that is, during the Westernisation process, through the axis of Naim Efendi and his granddaughter Seniha.

Naim Efendi, one of the main characters in the novel, represents sobbing, while his granddaughter Seniha represents laughter. In the novel, Seniha represents modernisation and Naim Efendi represents desire and law as the representative of tradition. Naim Efendi, in his role as a father representing the Ottoman Empire that has lost its former power, initially reacts to the misperceived understanding of westernisation with the word 'bizarre', but later he starts to show his reaction by sobbing. The onset of sobbing in Naim Efendi is directly related to his granddaughter Seniha's alafrañga life, which has broken away from tradition. While Seniha lives in the focus of pleasure/pleasure, morality is indispensable for Naim Efendi.

Naim Efendi, one of the last representatives of the Ottoman Empire, is the representative of the law in the mansion and plays the role of a father who limits Seniha's experience of modern life. Therefore, the mansion and Naim Efendi are identified in the novel and represent the disintegrating Ottoman Empire. Naim Efendi's sobbing sounds increase even more after his son-in-law, daughter and grandchildren move out of the mansion by renting an apartment. The emptying of the mansion brought Naim Efendi's hiccups more frequent and severe. While living together in the mansion, traditional values can be preserved, but with the transition to an apartment, the break from traditional values accelerated.

Therefore, the fact that Naim Efendi, who represents the name of the father in the novel, puts the mansion up for sale with his own hands signifies the impossibility of keeping the disintegrating mansion standing. The disintegration of the mansion also suggests the disintegration process of the Ottoman Empire. The first half of the 20th century, in which the events of the novel take place, is a period in which the Ottoman Empire is dealing with many internal and external problems. With the declaration of the Constitutional Monarchy II, the spread of rights and freedoms led to a change in daily life in the capital. The break with tradition and the misinterpretation of the requirements of modern life are the main themes of *Kiralık Konak*. Naim Efendi, who symbolises the powerless father (the powerless sultan) in the novel, cannot stop the cultural rupture. Therefore, he cannot make his voice heard by the next generations. Because the disintegration of culture suggests the disintegration of language and therefore the word can no longer fulfil its semantic function. For this reason, sobbing signifies a transformation from word to non-word.

Seniha's laughter in *Kiralık Konak* is also an example of cultural regression/

disintegration. Because a regression from speech to sound and a backward change from sound to non-sound are reflected in the novel through Seniha's laughter. Seniha's laughter is the reflection of the body that cannot be integrated/restrained with sound. While Seniha's body, which cannot be integrated, creates chaos in the novel, her laughter disperses the field of discourse. Naim Efendi's sobs are on the opposite axis to Seniha's laughter. While Seniha's laughter is aimed at dispersing the field of discourse, Naim Efendi's sobs are a reflection of his extreme anxiety and fear of the disintegration of the field of discourse.

Giriş: Ses ve Gayri-Sesin Kavramsal Alanı

Ses, ötekinin varlığı üzerinden öznenin gerçeklik alanında kurulumunu sağlayan önemli bir fenomen olarak karşımıza çıkar. Gündelik hayatta da ses, ötekiyle diyalogu sözün evrenine girerek ya da girmeyerek sağlar. Dolayısıyla dilin kurulumunda ve işleyişinde ilk ve en önemli basamak olarak ses gelmektedir. Bu sebeple de toplumsal alana sesle ilk girişimizi gerçekleştiririz. Sesin bu işlevinde ise anlamla kurduğu ilişki önemlidir. Alexander Pope,¹ "Ses, anlamın yankısı gibi görünmektedir" (Akt. Dworkin 25) derken tam da bu konuya işaret etmiştir. Ses, anlama yani söze dönüşükçe silinmeye başlar.

Mladen Dolar, nesne sese giden yolun üstünde, konuşmadaki sese ilişkin nitelikler olan şive, tonlama ve tınının ardından, sesin konuşma dışındaki görünümünü gayri-ses olarak adlandırmıştır. Anlamlandırılmadan önceki sesler ise, insan sesini hayvan doğasına bağlıyor görünen öksürük ve hıçkırık gibi fizyolojik görünümü kapsar (29). Nitekim Dolar, Aristoteles'ten gayri-sesle ilgili şunları aktarır:

O halde ses (voice), içe çekilen havanın 'soluk borusu'na çarpmasıdır, çarpmanın faili de vücudun bu kısımlarında ikamet eden ruhtur. Dediğim gibi, bir hayvanın çıkardığı her ses (sound) ses (voice) değildir (dille bile ya da öksürükteki gibi dil olmaksızın da ses/voice) olmayan, salt bir ses/sound çıkarabiliriz; çarpmayı doğuranın içinde ruha sahip olması ve buna eşlik eden bir hayal gücü edimi olması gerekir, zira ses (voice), bir anlamı olan sestir (sound), öksürükteki gibi herhangi bir nefes darbesinin sonucundan ibaret değildir (30).

Dolayısıyla Aristoteles'in bu sözlerinden sesi ancak anlamla olan diyaloguyla ön plana çıkarttığı anlaşılmaktadır. Sesin Öteki üzerinde oluşturduğu etki anlamın belirleyicisidir. Bunun için de Öteki'yle diyaloga geçilen gerçeklik alanında ses, söze dönüşerek baba-nın adına yani toplumsal alanın yasalarına tabii olur. Böylece ses yasa içerisinde kontrol edilebilir göstergeler ağına dâhil olur. Öksürük, hıçkırık, kahkaha gibi gayri-sesler ise baba-nın adına dâhil olmayan kontrolden çıkmış seslerdir. Ancak bu sesler tamamen yapının dışına çıkmış değillerdir. Dolar da gayri-seslerin yapıya eklemelendiğini dile getirir ve sesin 'içinde ruha sahip olan' bir sesşe şayet, öksürük tam bir ses olmaktan çıkan

¹ Alexander Pope. *Major Works*. Oxford University Press, 2006, s. 29.

ruhsuz bir sestir. Gerek öksürük gerekse hıçkırık, sözceleyenin kastı olmadan ve onun iradesine karşı ortaya çıkar; konuşma içinde bir kırılmayı, anlama doğru yükselişin aksamasını, fizyolojinin yapıya tecavüzünü temsil ederler. Ama burada ilginç bir ters dönme meydana gelir. Bedensel ve itici de olsalar bu sesler hiç de öyle basitçe yapının dışında değildir –tam aksine, rahatlıkla yapının nüvesine girebilir ya da onun ikizi haline gelebilirler (...). Eklemsiz olanın kendisi, eklemli olanın kiplerinden biri haline gelir; simgesel-öncesi ancak simgeselle karşıtlığı sayesinde değer kazanır ve böylece, tam da anlamlandırıcı olmayışı sayesinde anlam yüklenir. Fizyolojik ve eklemsiz olsa da yapıdan kaçamaz. Hatta tam da eklemsiz tabiatı sayesinde, en yüksek mananın cisimlenişi haline gelebilir (30). Gayri-sesler aslında anlam alanında bırakılan gedikle var olur ve anlamı daha da şiddetlendirir. Çünkü bilinçdışına bastırılmış olan öznenin asıl gerçekliği bu gedikten şiddetli bir şekilde gayri-seslerle gerçeklik alanına fırlar. Bu sebeple kontrolsüzdürler. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* isimli romanında gayri-sesler hıçkırık ve kahkaha da eklemsiz sesler olmalarına rağmen yapıya eklenilerek romanda anlamın yapısının sökülmesine neden olmuşlardır.

Kiralık Konak'ta Gayri-Sesin Fenomenleri: Hıçkırık ve Kahkaha:

1922 yılında yayımlanan *Kiralık Konak* 1900'lü yılların başlangıcında Osmanlı Devleti'nin çöküş sürecinde yaşanan Batılılaşma ile geleneksel değerlerin çatışmasını nesiller üzerinden yansıtan bir devir romanıdır. Roman, Naim Efendi ve torunu Seniha ekseninde Osmanlı Devleti'nde tam da kırılma noktasında yani Batılılaşma sürecinde yaşanan çatışmaları anlatır. Naim Efendi İkinci Abdülhamit devrinin yüksek makamdaki memurlarından olmasına rağmen babasının servetine hiçbir şey ilave etmemiştir. Naim Efendi de babası gibi birçok önemli devlet memurluğunda bulunmuştur. İnkılaptan yani II. Meşrutiyet'in ilanından iki yıl önce vakıf işlerindeki bir karmaşadan dolayı istifasını vermiştir. Ancak istifa ettikten sonra tamamen köşesine çekilmemiş yine devlet ricaliyle görüşmelerine devam etmiş, törenlere katılmıştır. Naim Efendi'nin memuriyet hayatında yakından gördüğü resmî ve gayri resmî bütün olumsuzluklara rağmen, devlete ve devlet adamlarına karşı hâlâ derin bir saygısı vardır. O son derece faziletli, itaatkâr ve hürmetli bir adamdır. Anlaşıldığı üzere Naim Efendi babanın yasasına tabidir. Bu sebeple toplumsal düzeni bozan her şeye farklı şekillerde tepki göstermektedir. Onun romanda en büyük tepkisi ise torunu Seniha'yadır. Seniha dedesi Naim Efendi'nin zıddına geleneksel hayattan uzaklaşmış, yüzü geleceğe dönük, modern hayatın hazlarını yaşama arzularıyla dolu genç bir kız olmuştur. Romanda Seniha'nın tasviri de bedenlen ve ruhen bu değişimin göstergesidir.

Zira, bu, Frenklerin, asır sonu diye vasıflandırdıkları bir genç kızdı; asır sonu, yeni bir içtimaî örnektir ki, haricî ve dâhilî yaşayışında hale ve maziye

ait her türlü kayıttan azade ve istikbalin henüz hazırlanan cereyanlarına tabidir. Körpe, ince ve çalâk vücudu, ipekböcekleri gibi daimi bir istihsale [başkalaşma] içindedir. Günün aydınlıklarına göre mütemadiyen rengi değişen yeşil gözleri gibi sesinin bestesi, kıvılcıklarının ahengi ve hatta başının şekli de mütemadiyen değişirdi. İçi de tıpkı dışı gibiydi; tıpkı gözlerinin rengine benzeyen bir ruhu vardı, kâh ihtilaçlı, kederli, bulanık ve fena, kâh berrak, rakit [durgun] ve ekseriya bir havai fişek gibi şenlikli idi. Fakat bu küçük, şeytan mevcudiyetinin hiç değişmeyen bir hususiyeti vardır ki, o da alaycılığı ve şuhluğudur (16-17).

Seniha'nın sürekli olarak değişim isteği içerisinde olması cinsiyet kuramları açısından değerlendirildiğinde kadının kurulumunda ele geçirilemezliğini düşündürmektedir. Jacques Lacan, kadının kurulumundaki ele geçirilemezliğini hepsi-değil olarak adlandırır ve "Aslında tümel bir kadın (la femme) yoktur, kadın bütün değildir" (12) sözleriyle kadının ele geçirilemeyeşini söylemden kaçan şey olarak tanımlar: "Bir erkek, bir gösterenden başka bir şey değildir. Bir kadın, bir erkeği gösteren olarak arar. Bir erkek ise bir kadını –burası size tuhaf gelecek-sadece söylem aracılığıyla konumlanan şey olarak arar; çünkü iddiam doğruysa, yani kadın bütün-olmayan/hepsi-değilse, kadında söylemden kaçan bir şey vardır her zaman" (41). Darian Leader da kadın olmanın tek anlamlı bir kavram olmadığını, kadınlığın bir özünün ve insan ruhunda önceden programlanmış bir kadın temsiline bulunmadığını belirtir. Leader, kadın kimliğinin bulunduğu yerde bir gedik vardır ve kadının ne olduğu sorusuna hemen verilecek bir cevap yoktur sözleriyle kadının tanımlanamazlığını vurgular (15). Dolayısıyla kadının söylem alanında açtığı gedik etrafında bütünlenemezliği simgesel alanda erkeğin kadın korkusunu imler. Erkek sürekli olarak annelik ve dişillik gücü dolayısıyla kontrol edemediği kadını, kendi iktidarına bir tehdit olarak kabul eder (Karaca, *Kötücül Kadın* 74). *Kiralık Konak*'ta Seniha'nın dişilliği erilin iktidar alanındaki söylemini dağıtma gücüne sahip olması nedeniyle korkutucudur. Bu sebeple Seniha'nın dişilliğinin gittikçe arttığı on sekiz yaşından yirmi üç yaşına kadar olan dönemi konu alan romanda Naim Efendi'nin hıçkırıkları da artarak devam etmiştir. Romanda Seniha'nın dişilliğinin henüz uyanma evresinde Naim Efendi, Seniha'da dikkatini çeken her tuhaflığa "acayip" kelimesini kullanır. Nitekim, Seniha, yağmurlu bir kış günü, elinde tuttuğu bir küçük kamçıyı sağa sola sallayarak, kapılara, duvarlara ve eşyaya vurarak, gayet sıkıntılı bir tavırla evin içinde dolaşmaktadır adeta duvarlar arasında dar bir kafese hapsedilmiş büyük bir kuş gibi çırpınıp durur. Tam bu esnada, karşısına büyükbabası Naim Efendi çıkar ve Seniha, avını bekleyen bir tazı gibi, Naim Efendi'nin üzerine atılarak kamçısıyla Naim Efendi'nin elindeki kitaba vurmaya başlar. "Büyükbaba, siz hayat kadar bunaltıcısınız!.." dedikten sonra bir mahalle çocuğu tavrıyla ıslık çalarak uzaklaşıp gider. Naim Efendi, bir müddet şaşkın şaşkın torununun arkasından bakıp: "Lâhavle, lâhavle," diyordu; 'bu kızda acayip bir hal var!'" (17) diyerek hayretini dile getirir. Seniha'nın kafese kapatılmış çırpınıp duran büyük

bir kuş imgesiyle verilmesi yaşadığı konakta sıkışıp kaldığını göstermektedir. Havanın yağmurlu ve kış mevsimi olması da onun bu sıkışmışlığını daha da şiddetlendirmiştir. Romanda Seniha ruhundaki sıkışmışlığın şiddetiyle konağın her yerini kamçılayarak dolaşmaktadır. Kamçı onun içinde bulunduğu gerçeklik alanından uzaklaşmak isteğinin büyüklüğünü gösterir. Dolayısıyla Seniha'nın arzularıyla gerçeklik alanı arasındaki mesafenin büyüklüğünü kamçı imgelemektedir. Diğer taraftan ise Seniha Osmanlı ricalinin son temsilcilerinden dedesi Naim Efendi'yi gerçeklik alanıyla özdeşleştirmektedir. Romanda geleneksel yaşamın sıkıcılığı ile geleneğin temsilcisi Naim Efendi'nin sıkıcılığı Seniha'nın zihninde birleşmiştir. Dolayısıyla romanda Seniha modernleşmenin, Naim Efendi ise geleneğin temsilcisi olarak arzu ve yasayı temsil etmektedirler. Naim Efendi eski gücünü kaybetmiş Osmanlı Devleti'ni temsil eden baba rolüyle yanlış algılanan batılılaşma anlayışına acayip kelimesiyle tepkisini göstermektedir. O damadı ve torunlarının yaşantılarında duydukları ve gördüklerini algılayamaz: "Kızmak veya gücenebilmek için mutlaka biraz anlamak lazımdır. Naim Efendi ise ne damadının, ne torunlarının yaşayış tarzlarındaki manayı anlayamıyordu. Alafranga, asrın icabatı..." (17-18) Naim Efendi'nin konağında alafranga yaşam tarzı kızı Sekine Hanım'ın Servet Bey'le evlenmesiyle başlar. Konağa dışardan damat sıfatıyla dâhil olan Servet Bey, Naim Efendi'nin konağında geleneksel hayatın ilk kırılma noktasıdır. Naim Efendi, önce damadı, sonra torunları sayesinde birçok yeni şeye alışmıştır. Artık ne Cihangir'deki konak ne de Kanlıca'daki yalı içerisinde kendisine ait bir köşesi kalmıştır (13). Servet Bey'in konakta başlattığı alafrangalaşma sürecine Naim Efendi'nin karısı Nefise Hanım direnmiştir. Nefise Hanım konağı geleneksel yapıyı muhafaza ederek yönetir. Ancak Nefise Hanım'ın ölümüyle birlikte konaktaki düzen dağılmaya başlar. Nefise Hanım öldükten sonra konağın idare edilmesi görevini kızı Sekine Hanım üstlenir. Ancak o annesi gibi güçlü bir kadın değildir. Tıpkı babası gibi, çekingen, içinden titiz, iradesiz, tembel bir kadındır ve kocasının ve çocuklarının arzularına uyum sağlamıştır (14). Naim Efendi'nin çekingen, içinden titiz, iradesiz ve tembellik gibi özelliklerle romanda tasvir edilmesi Osmanlı Devleti'ndeki çöküş sürecinde dağılan baba imgesiyle örtüşmektedir. Nitekim Naim Efendi karısını kaybettikten sonra evin idaresi de dağılmaya başlar. Naim Efendi bu dağılışı sürecini önce "acayip" kelimesiyle hayretini dile getirerek karşılar. Ancak sonrasında "acayip" kelimesi yerini gayri-sese/hıçkırığa bırakır. Bu durum aslında Naim Efendi'nin söylem alanından gayri-sese doğru değişiminin konak içinde babasal işlevini kaybetmesiyle ilgilidir. Baba'nın adının kurucu işlevi olan dilin göstergeleri yerini gayri-sese bırakmaya başlamıştır.

Naim Efendi'de hıçkırığın başlaması torunu Seniha'nın geleneksellikten kopuşu alafranga yaşayışa başlamasıyla doğrudan ilgilidir. Seniha, alafranga hayatın birçok hazzını deneyimlemiş Faik Bey'le aşk yaşamaya başlar. Haklarında çıkan dedikodular Naim Efendi'ye kadar ulaştığında ihtiyar adam duyduğu

utancın büyüklüğüyle Faik'in babası Kasım Paşa'nın yanına giderek iki gencin durumundan onu haberdar eder. Ancak Kasım Paşa bu durumda karar verecek olanın oğlu olduğunu ifade ederek serveti ve mesleği olmayan Faik Bey'in evlenmesini doğru bulmaz. Bu durumun şaşkınlığıyla ne yapacağını bilmez bir hâlde eve dönen Naim Efendi bir de Seniha'nın hışmına uğrar. Naim Efendi'nin ilk hıçkırığa tutulması da Seniha ile aralarında geçen bu konuşmanın ardından gerçekleşir. Dedesinin Faik Bey'in babasının yanına torunuyla Faik Bey'in evlenmelerini talep etmeye gittiğini öğrenen Seniha bu duruma çok öfkelenerek onunla çok ağır bir konuşma yapar. Seniha da tıpkı dedesi gibi dedesinin kendisinden habersiz Kasım Paşa'nın yanına gitmesini "çirkin" ve "acayip" kelimeleriyle ifade eder: "Zira, bu hareketiniz için çirkin ve acayip sıfatlarından başka kelime bulamıyorum; vakıa bundan daha adi, daha zelil ne olabilir?.. Bu, sizce belki böyle değildir, her şeyde olduğu gibi bu meselede de belki siz başka türlü düşünüyorsunuz, ben başka türlü düşünüyorum" (109). Görüldüğü üzere Seniha'nın öfkesinin şiddetinin büyüklüğü dede ile torun arasında hayata bakıştaki zıtlıktan kaynaklanmaktadır. Seniha haz/zevk odağında yaşarken Naim Efendi için yasa/ahlâk vazgeçilmezdir. Torunun bu sözleri karşısında Naim Efendi "eğile eğile iki kat olur. Naim Efendi'nin eğile eğile iki kat olması baba-nın yasasının küçülmesini/güç kaybetmesini gösterir. Seniha konuşmasının devamında evlilikle ilgili fikirlerini anlattığında ise Naim Efendi'nin hayreti daha da artar:

"Ne Faik Bey beni almak için babasının emrine, ne ben Faik Bey'e varmak için sizin arzunuza tabiyiz. Ben yirmi yaşına giriyorum. O otuzuna yaklaşıyor; birbirimizi sizin bizi tanışınızdan daha iyi tanıyoruz ve sevişiyoruz."

"Evet, evet, sevişiyoruz. Bugün istesem ben ona varırım; bugün istesem o beni alır; dünya bir araya gelse, kimseler bizi ayıramaz. Fakat, ne çare ki istemiyoruz. Zira, evlenme hakkındaki fikirlerimiz sizinkilere hiç benzemiyor. Bizim için evlenme bir kalp meselesi değildir. Ne de bir uzvî zarurettir. Ben ve o, bu işi bir hesap ve akıl meselesi telakki ediyoruz; paraya müteallik [müteallik] bir iş..." (109)

Seniha'nın evliliğe dair yorumları Naim Efendi'nin artık hayretten çok korku duymasına neden olmuştur. Romanda korku duygusu da hıçkırığa tutulmadan bir önceki aşamadır. Lacan, korkuyu babalık metaforunun görece yetersizliği ile ilişkilendirmektedir. Bu anlamda, Lacan'a göre² fobik semptom babasal işlevdeki eksikliğin bir sonucu olarak oluşmaktadır. Babasal işlevin, anne ve çocuğu ayırıştırmada yetersiz kaldığı durumlarda ortaya çıkan bir savunma mekanizması olarak da tanımlanabilecek olan fobi, babasal işlevi güçlendirmeye çalışmaktadır (Akt. Demir Hekimoğlu 144). *Kiralık Konak*'ta da Naim Efendi'nin babasal işlevi yetersizdir. Dolayısıyla da yasa koyuculuğunun Seniha tarafından parçalandığı bu konuşmayla Naim Efendi'nin yaşadığı şaşkınlık ve korku sonrasında hıçkırığa dönüşmüştür.

² Jacques Lacan. *The Object Relation: The Seminar of Jacques Lacan. Book IV*, Çeviren A. Price, Cambridge, Polity Press, 2020.

"Siz zannediyor musunuz ki, ben ömrümün sonuna kadar böyle bir evde kalacağım? Böyle bir memlekette, etrafımda böyle bir halkla? Bin güçlülük senede ancak beş on kat esvap yaptırarak, ara sıra Ada'ya misafirlige giderek ve pazartesi günleri aşağıda salonda birkaç manasız ve yavan davetli bekleyerek yaşayıp gideceğim? Hayır! Büyükbaba, ben o kadar basit ruhlu bir kız değilim! Çok okudum; çok öğrendim; çok düşündüm, çok tahlil ettim. Biliyorum ki, hayat denilen şey, içinde doğup büyüdüğüm bu hapishanenin dışında, gürültülü, geniş aydınlık, acayip, hazin, neşeli, düz, yılankavi, inişli yokuşlu, bitmez tükenmez bir sahadır. Oradan bin türlü sesler işitiyorum; bu sesler her biri başka tarzda, bir başka lisanda bana, 'gel' diyor. Kendimi güç zapt ediyorum. Fakat, bugün değilse yarın mutlaka bu seslerden birine doğru koşacağım. Mutlaka!.." (110)

Seniha, konağı hapishane olarak değerlendirir. Dolayısıyla konak Seniha'nın arzularını kısıtlayan bir imgeleme sahiptir. Osmanlı Devleti'nin son temsilcilerinden Naim Efendi konakta yasanın temsilidir ve Seniha'nın modern hayatın getirdiklerini yaşamasını sınırlandırıcı bir baba rolündedir. Dolayısıyla konak ve Naim Efendi romanda özdeşleşerek dağılmakta olan Osmanlı Devleti'ni temsil eder. Seniha ise gelenekle bağını koparmaya çalışan bir genç kızdır ve onun en büyük hayali bir gün mutlaka Avrupa'ya gitmektir. Bu sebeple de kendisine bu imkânları sağlayabilecek biriyle evlenmeyi istediğini Naim Efendi'ye belirtir. Naim Efendi torununun ağzından çıkan bu sözlerine, "Kızım, ne demek istiyorsun? Anlamıyorum" (111) karşılığını verir ve sonrasında Naim Efendi'yi hıçkırık tutar. Romanda Naim Efendi'nin ilk hıçkırık sesi torunuyla yaptığı bu konuşmadan sonra duyulur ve bir türlü dinmek bilmez. Güçlülükle soluk alan ve hıçkırmaya devam eden Naim Efendi'nin yardımına kızı Sekine Hanım koşar. Bir taraftan da, "Yarabim, bu kız size ne yaptı? Bu kız size ne yaptı? Söyleyin, o mu sebep oldu?" (112) sözleriyle Naim Efendi'nin bu durumundan Seniha'yı sorumlu tutar. Naim Efendi'nin hıçkırığı ise bir türlü geçmez.

Naim Efendi'nin bir türlü kesilmeyen hıçkırığı gelenekten kopuşun şiddetini göstermektedir. Nitekim, Sekine Hanım'a, "Kalbimi kırdı; kalbimi fena kırdı. Hiç ummazdım. Bu kadarına hiç ihtimal vermezdim" (113) sözleri de Seniha'nın mondenleşen hayat tarzını ilk kez bu kadar yakından algıladığını göstermektedir. Naim Efendi'nin bedeni bilincin kontrolünden çıkarak bu karşılaşmanın şiddetine hıçkırıkla tepki vermiştir. Mladen Dolar öksürük ve hıçkırığı beden kontrolünden çıkan gayri-sesler olarak değerlendirmektedir:

Ses (voice), 'içinde ruha sahip olan' bir sesse (sound) şayet, öksürük tam bir ses olmaktan çıkan ruhsuz bir sestir. Gerek öksürük gerekse hıçkırık, sözceleyenin kastı olmadan ve onun iradesine karşı ortaya çıkar; konuşma içinde bir kırılmayı, anlama doğru yükselişin aksamasını, fizyolojinin yapıya tecavüzünü temsil ederler. Ama burada ilginç bir ters dönme meydana gelir: Bedensel ve itici de olsalar bu sesler hiç de öyle basitçe yapının dışında değildir. Tam aksine, rahatlıkla yapının nüvesine girebilir ya da onun ikizi haline gelebilirler (30).

Naim Efendi torunundan duyduklarına sözle karşılık veremeyecek kadar şaşkınlık ve korku içinde kalmıştır. Bu durum ise bedeninin kontrolden çıkmasına neden olmuştur. Onun babanın adını temsil ettiği düşünüldüğünde bedeninin kontrolden çıkması sözün/anlamın kontrolden çıkmasını imler. Dolayısıyla da Naim Efendi'nin söze dökemedikleri gayri-sesle/hıçkırıkla kendini göstererek anlamın ikizi hâline gelir. Sekine Hanım'ın babasının hıçkırığa tutulmasından Seniha'yı sorumlu tutması da söze dökülemeyen örtük anlamın bedenden dış dünyaya sızmasıdır. Aydın, "Örtük Felsefe: Eugene Gendlin ve Deneyimsel Fenomenolojisi"³ başlıklı makalesinde Eugene Gendlin'in bedeni bilinçle bir bütün olarak algılayan, yaşayan, hissedilen ve dünya ile etkileşim içinde değerlendirdiğini belirtir. Ancak bedende hissedilen kavram öncesi olduğu için anlam dille ifade edilen açıklığa sahip değildir. Dolayısıyla bedensel deneyim ve algı örtük-anlam olarak değerlendirilebilir. Nitekim Aydın, Gendlin'in konuyla ilgili görüşlerini yorumlayarak hissedilen ya da örtük anlamın, bireyin bedenli bir varlık olarak doğrudan deneyimini temsil ettiğini, canlı ve yaşayan deneyime dayanan örtük anlamın yaşamın içinde sürekli olarak var olduğunu ve sürekli olarak yeniden üretildiğini belirtir (Akt. Aydın 141). Naim Efendi'nin hıçkırığı romandaki anlam alanının kurulumundaki en büyük yoğunluğa sahip olan kültürel çatışmanın bedensel göstergesidir. Dolayısıyla bedenden fıskıran hıçkırık sesi metindeki örtük anlamı imgelemektedir. Levin⁴ anlamın örtük boyutunun, kavramsal kalıplara indirgenemediğini, bu nedenle kavramsal kalıplar ve indirgenmiş kelimelerin bedensel-hissedilen deneyimi, bizim gerçekte ne söylediğimizi, kastettiğimiz anlamı ya da nasıl hissettiğimizi temsil edemediğini belirtir (Akt. Aydın 141). *Kiralık Konak*'ta da söze dökülemeyenler hıçkırık ve kahkaha sesleriyle temsil edilmiştir.

Naim Efendi'nin hıçkırık sesleri damadı, kızı ve torunlarının konaktan bir apartman dairesi kiralarak taşınmalarından sonra daha da artmıştır. Konağın boşalması Naim Efendi'nin hıçkırığa daha sık ve şiddetli yakalanmasını beraberinde getirmiştir. Konakta hep birlikte yaşarken geleneksel değerler muhafaza edilebilmektedir ancak apartman dairesine geçişle geleneksel değerlerden kopuş hızlanmıştır. Naim Efendi'nin geliri de zaten çok önceden damadı ve torunlarının modern yaşayışına yetersiz kaldığı için mal varlığı elinden tek tek çıkmaya başlamıştır. En sonunda ise elinde bir tek konak kalmıştır. Önce konağın içindeki kıymetli eşyalar satışa çıkarılmış daha sonrasında ise konağın bir kısmının gelir sağlamak amaçlı kiraya verilmesine karar verilmiştir. Ancak konağı kiralamak için görmeye gelenlerin Naim Efendi çeşitli bahanelerle konağın içine alınmasına engel olur. Kardeşi Selma Hanım'ın bizzat konağa bakmak için birçok kişi getirdiği bir gün Naim Efendi gelenlerin konağın içini görmelerine engel olamaz. Hatta Selma Hanım konağa bakmaya gelenleri Naim Efendi'nin yatak odasına kadar sokar. Bu durum Naim Efendi'nin

³ Aysun Aydın, "Örtük Felsefe: Eugene Gendlin ve Deneyimsel Fenomenolojisi", *Kaygı*, 19/2, 2020, s. 483.

⁴ David Michael Levin, "Making Sense: The Work of Eugene Gendlin", *Human Studies*, 17/3, 1994, s. 344.

onurunun kırılmasına neden olur ve yine şiddetli bir hıçkırığa tutulur: "Zavallı Naim Efendi, o gün haysiyetinden büyük bir şeyin kırıldığını hissetti; kendini adeta bir hancı, bir bezirgân ya da bir dilenci derecesine inmiş sandı ve ziyaretçiler gittikten sonra bütün bir gece sabaha kadar teessüründen hıçkırıldı, durdu" (163). Naim Efendi'nin yatak odasına kadar konağa bakmaya gelenlerin girmesi, en mahrem alanının başkaları tarafından görülmesi anlamına gelir. Diğer taraftan da kendisini evini satışa çıkarmış bir tüccar ya da dilenci gibi hissetmesi de konakla simgelenen geleneksel yaşayışın bizzat kendi eliyle satışa çıkartıldığını düşündürmektedir. Dolayısıyla romanda baba-nın adını temsil eden Naim Efendi'nin kendi elleriyle satışa çıkarması artık dağılan konağı ayakta tutmanın imkânsızlığını imler. Konağın dağılması Osmanlı Devleti'nin dağılış sürecini de düşündürmektedir. Romanda olayların geçtiği 20. yüzyılın ilk yarısı Osmanlı Devleti'nin içte ve dışta birçok sorunla uğraştığı bir dönemdir. II. Meşrutiyet'in ilanıyla birlikte hak ve özgürlüklerin yaygınlaşması payitahttaki gündelik hayatın da değişmesine neden olmuştur. Geleneksellikten kopuş ve modern hayatın gerekliliklerinin ise yanlış yorumlanması *Kiralık Konak*'ın ana temidir. Romanda güçsüz babayı (güçsüz padişahı) imleyen Naim Efendi kültürel kopuşu durduramaz. Dolayısıyla da kendinden sonraki nesillere sesini duyuramaz. Çünkü kültürün dağılması dilin dağılmasını dolayısıyla da sözün artık anlamsal işlevini yerine getiremediğini düşündürmektedir. Bu sebeple hıçkırık sözden gayri-sese doğru bir dönüşümü imler. Söz kültürel alandayken gayri-ses bedenim simgesel alana yansımadır.

Simgesel alanda söze dayalı anlamın dağılması Naim Efendi'nin bilinçdışına bastırıldığı korkularının bedeninin kontrolden çıkmasıyla dışarıya hıçkırık olarak fıskırmasıdır. Dolayısıyla romanda hıçkırık simgesel alana bilinçdışından fırlayan iç sestir. Romanda Naim Efendi'nin iç sesinin ortaya çıkışı ise konağın boşalmasıyla birlikte duyulur: "Ses yokluğuna katlanmak zordur; tam bir sessizlik doğrudan doğruya tekinsizdir, ölüme benzer, ses ise ilk hayat belirtisidir. Ve ses ile sessizlik arasındaki belki görüldüğünden daha kaypaktır -tüm sesler işitilmez ve belki en sırnaşık ve zorlayıcı olanı işitilmeyen seslerdir, hem en sağır edici şey sessizlik olabilir. Tecrit halinde, tek başına, çılgın kalabalıktan uzakta yapayalnızken, sestem öylece kurtulmuş değiliz- böyle zamanlar başka türde bir sesin, alışıldık şamataadan daha sırnaşık ve zorlayıcı bir sesin ortaya çıktığı zamanlar olabilir: susturulamayan bir sesin, iç sesin" (Dolar 20). Konağın boşalmasıyla sessizlik konağa hâkim olur. Sessizlik tekinsizliğiyle mekâna yayılır ve tekinsizliğin beraberinde getirdiği korkuyla birlikte Naim Efendi'nin iç sesi/hıçkırığı konağın duvarlarına şiddetle çarpmaya başlar. Naim Efendi'nin hıçkırıkları artık ıssız kalmış konağın içinde işitilebilen tek sestir. Adeta bu ses konağın Nabız atışı gibidir. Naim Efendi'nin hıçkırığı aşağıdaki taşlıktan itibaren duyulmaktadır. Bu ses yaklaştıkça büyük, bozuk bir saatin tik taklarını andırmaktadır ve derinden gelen hıçkırık sesi hüzün, ürperti ve korku duygularını uyandırmaktadır. "Hele sofaı geçip de, hastanın oda kapısına

yaklaşıldı mı, mutlaka sekeratta bir adamın yanı başına geldiği sanılırdı.” (164) Naim Efendi'nin hıçkırıklarının nabız sesine benzetilmesi ölüm sessizliğinde duyulan tekinsiz bir sestir. Dolayısıyla da Osmanlı Devleti'nin dağılma sürecini çağrıştırmaktadır. Ayrıca yine Naim Efendi'nin hıçkırıklarının bozuk bir saatin tik taklarına benzetilmesi de Osmanlı'nın son dönemlerinin 'hasta adam' benzetmesiyle anılmasını düşündürmektedir. Odasına yaklaştıkça hıçkırık sesinin verdiği hüznü, ürperti ve korku da ölmek üzere olan bir hastadan duyulan korku yani Osmanlı Devleti'nin bütünüyle dağılmasından duyulan korkuyu imgelemektedir. Romanda muhtemel son yaklaştıkça hıçkırığın şiddeti de artmıştır. Nitekim konağa bakmak için bir başka kiracının gelmesiyle de Naim Efendi'yi yine şiddetli bir hıçkırık tutar:

“Yine kiracılar, yine kiracılar... Kim bilir...” Ve sözünü tamamlayamadı; şimdi günde birkaç defa tutan o müziği hıçkırık birdenbire boğazından yakalamıştı. Dışarıda bu hıçkırığı duyanlardan birisi:

“A, aman, nedir o! Bu ses de nereden geliyor?” dedi.

Bir diğeri ilave etti:

“Tıpkı birisini boğazlıyorlarmış gibi...”

Kadınlardan en genci ürkerek geri çekildi:

“Anne, anne, o kapıya yaklaşma. Mutlaka ölen oradadır” (165).

Naim Efendi'nin kiracılar tarafından “ölen” olarak nitelendirilmesi de oldukça dikkat çekicidir. “Hasta adam” artık ölmek üzeredir. Dolayısıyla dağılıp giden konakla birlikte konakla özdeşleşen Naim Efendi de yitip giden bir devrin simgesi olurlar (Moran 179-80). Dağılan Osmanlı Devleti'yle özdeşleşen konak ve Naim Efendi'nin can çekiştiği bu sahnede kadınların kendisiyle ilgili konuşmalarını duyduğunda kendi kendine “Cebin herif, cebin herif! Artık ölsene!” sözlerinden artık onun da ölmeyi arzuladığı görülmektedir. Naim Efendi'nin bu son dönemlerine ise en çok Hakkı Celis şahit olmuştur. Hakkı Celis, “Hayatta şöyle dursun, bütün okuduğu romanlarda bile bu kadar trajik bir ihtiyar simasına tesadüf etmemişti; bu adam, ona, gittikçe bir şeye alâmet veya bir şeyin timsali gibi görünmektedir. Eski müverrihlerin hayatında zuhur edecek büyük hâdiselerin gökte ve yerde birtakım alâmetlerle belirmediğini söylerler. Eğer bu doğru ise, Naim Efendi de yeni başlayan devrin eşliğindeki korkunç hayaletlerden biridir. Hiç şüphesiz arkamızda bıraktığımız mazinin son feryadı ve önümüzde hissettiğimiz uçurumun ilk ürpertisi Naim Efendi'dir” (166). Dolayısıyla arkada bırakılanın hüznü ile gelecekte duyulan kaygı ve korku Naim Efendi'nin hıçkırıklarıyla bir dışavurumdur. Geleceğe dair duyulan korkunun romanda simgesi ise Seniha'yla bütünüdür.

Kiralık Konak'ta Naim Efendi geleneğin son temsilcisi olarak hıçkırıklarıyla, Seniha ise yeni neslin temsilcisi olarak kahkahalarıyla dehşet uyandırır. Nitekim Seniha'yı karşılıksız bir aşkla seven Hakkı Celis'in bu konudaki eleştirisi de

oldukça çarpıcıdır. Hakkı Celis romanda kendi kendine şöyle konuşur : “Naim Efendi'nin hıçkırıklarıyla Seniha'nın kahkahalarındaki mana bir değil midir? Bu, her iki ses de biten bir şeyi ifade etmiyorlar mı?’ (...) Bunun içindir ki, Seniha'yı son senelerde türeyen yeni bir kadın neslinin muayyen bir örneği ve Naim Efendi'yi memleketin sallanan toprağı altında, ürkerek, bağırarak için çıkmış bir acıklı müstehase (fossil) telakki ediyor. Ya kendisi neydi?” (167). Hakkı Celis, Naim Efendi'nin hıçkırıklarıyla Seniha'nın kahkahalarının simgesel alandaki aynı anlamı temsil ettiğini düşünmektedir. Dolayısıyla hıçkırık ve kahkaha romanda gayri-sesin aynı eksende birleşen bileşenleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kahkaha birçok düşünürün insanın ontolojik varlığını açıklamak için üzerinde durulan fenomenlerdendir. Henry Bergson, *Gülme* adlı eserinde sadece gerçek anlamda insani olan şeyler için gülünçlükten bahsedebileceğini belirtir (5). Mihail Bahtin gülmenin tüm canlı yaratıklar arasında yalnızca insana bahşedilen ve diğer yaratıkların sahip olmadığı, ulaşamadığı, insanın en yüksek tinsel ayrıcalığı olduğunu söyler (94). Mısır papirüslerinde ise yaratılışta sözden önce gülmenin var olduğu dile getirilmiştir. Barry Sanders, Kahkahanın Zaferi isimli eserinde yıkıcı bir tarih olarak gülmeyi değerlendirir: “Başlangıçta gülme vardı. Yaklaşık olarak İÖ üçüncü yüzyılda yazılmış simya konusundaki bir Mısır papirüsüne göre dünya böyle oluşmuştur. Tanrı, Yaratma ediminde tek bir sözcük, tek bir hece söylemez. Mısırlı Yaradan için sözcükler ve tümceler çok daha sonra gelecektir.” (17) Mladen Dolar ise gülmenin bir yandan öksürüğe ve hıçkırığa, hatta daha hayvansı seslere yakın görünen fizyolojik bir tepki olduğunu söylerken diğer yandan sadece insanlığa özgü kültürel bir özellik olduğunu belirtir. Dolar, insanı ('konuşan hayvan'a eş değer bir şekilde?) 'gülme hayvan' olarak tanımlayan, gülmede insanlığı hayvanlıktan ayıran özgüllüğü gören kadim bir önermenin var olduğunu söyler. Burada en yüksekle en aşağının, kültürle fizyolojinin alışımı vardır: eklemsiz hayvansı sesler, insanlığın esasına denk düşer -kültür de en nihayetinde gülüşten daha iyisini sunabilir mi? Bu görüldüğünden daha da esrarengiz, zira kültüre özgü bir tepki olan gülme çoğu zaman kontrolsüz bir şekilde, bahtsız öznenin iradesi ve niyeti hilafına bir şekilde patlar; bastırılmaz bir şekilde bedeni sarsan ve bilinçle zaptedilemeyen yarım yamalak feryatlar çıkarttıran bir dizi kasılma ve kramp olarak, önüne geçilmez bir kuvvetle özneyi ele geçirir. Gülme dili aynı anda iki doğrultuda birden, hem simgesel-öncesi hem de simgeselin ötesi olarak aşılıyor gibidir; yapının ele geçirdiği kültür-öncesi bir sestem ibaret değildir, aynı zamanda, hayvanlığa gerileme gibi görünen son derece kültürel bir üründür (35-36).

Kiralık Konak'ta Seniha'nın attığı kahkahalar da kültürel gerilemenin/dağılmanın örneğidir. Çünkü sözden sese doğru bir gerilemeyle sestem gayri-sese doğru geriye doğru bir değişim Seniha'nın kahkahalarıyla romana yansımıştır. Seniha'nın kahkahası bütünlenemeyen/dizginlenemeyen bedenin sesle dışarı

yansımasıdır. Romanda olumsuz bir söylem üzerinden Seniha'nın kalkhaha ve gülüşleri verilmiştir. "Seniha, olur olmaz şeylere gülüyordu. Fakat, bu gülüşlerde ruhun saffetini rencide eden bir ahenk vardı; şuh, şehvetli ve aşifte bir ahenk... Seniha'nın kalkhahalarında, bir sefahat sofrasında gıdıklanan bir fahişenin sesi duyuluyordu" (66-67). Romanda Seniha'nın gülüşlerinin ruhun saffetini rencide eden bir söyleyişle verilmesi kötücül bir imge üzerinden kurulmasına neden olmaktadır. Yakup Kadri'nin romanlarında kadın kahramanların genellikle kötücül imgeyle kuruldukları dikkat çekmektedir. Bunun sebebi kadının simgesel düzende temsil edilememesi, hem dişillığının hem de anneliğinin ataerkinin sınırlarını ihlal etmesinden kaynaklıdır. Bu sebeple aslında kadın simgesel alan içerisinde kurulmasına rağmen, erkeğin güce sahip olmasıyla kadının bu alanın içine bütünüyle girmesine izin verilmez. Terry Eagleton kadının toplumun hem 'içinde' hem de 'dışında', hem o toplumun romantik bir biçimde idealize edilmiş bir üyesi hem de kurban edilmiş sürgünü olduğunu belirtir. Kadın bazen, erkek ile kaos arasında duran şey, bazen de kaosun cisimleşmiş hâlidir. İşte bu nedenle kadın bu rejimin kesin tanımlanmış sınırlarını bulanıklaştırarak sınıflandırmaları bozar. Kadınlar erkek-egemen toplumda temsil edilirler, gösterge, imge ve anlam tarafından sabitleştirilirler, ama bu toplumsal düzenin aynı zamanda 'olumsuz' yönü oldukları için her zaman o toplumda fazlalık gibi, lüzumsuz gibi görünen, şekillendirilmeyi reddeden, temsil edilemeyen bir yanları da vardır (231). *Kiralık Konak*'ta Seniha da kaosu oluşturan bir temsil gücüne sahiptir. O, Osmanlı Devleti'nin son dönemini temsil eden Naim Efendi'nin konakta kurduğu düzeni Avrupa'ya kaçarak darmadağın eder. Böylece romandaki kaotik süreç de başlar. Seniha'nın Batılılaşma hayranı babası Servet Bey, oğlu ve karısıyla birlikte Nişantaşı'nda modern bir apartman dairesine taşınarak Naim Efendi'yi ve konağı terk eder. Ardından Seniha'nın Avrupa'dan gönderdiği mektuplarda para istemesiyle Naim Efendi tek tek elindeki mal varlığını çıkarmaya başlar. Satacak mal varlığı kalmayınca konaktaki eşyalar satılmaya başlar. En sonunda ise konağın kullanılmayan kısımları kiralığa çıkartılır. Görüldüğü üzere Seniha'nın Avrupa'ya kaçışıyla konağın dağılışı hızlanmıştır. Seniha yüklendiği kötücül imgeyle simgesel alanda var olan sınırları darmadağın etmiştir. Bu durum ise cinsiyet olarak kadının ontolojik kurulumunda bütünüyle ele geçirilememesini/hepsi-değili imler. *Kiralık Konak*'ta Seniha'nın kalkhahaları da bütünlenemeyen, söylemden kaçan gayri-sestir. Çünkü bütünlenemeyen Seniha'nın bedeni romanda kaosu oluştururken kalkhahası da söylem alanını dağıtır. Naim Efendi'nin hıçkırıkları ise Seniha'nın kalkhahalarına karşıt eksendedir. Seniha'nın kalkhahaları söylem alanını dağıtmaya yönelikken Naim Efendi'nin hıçkırıkları söylem alanının dağılmasından duyduğu aşırı kaygı ve korkunun yansımasıdır. Bu durum eril öznenin kadına göre daha farklı olmasından kaynaklıdır. Çünkü eril anlam yaratmaya çalışır ve eril öznenin görünüşteki özerkliği her an ayağının altından kayıp gidecek gibidir. Zizek eril öznenin görünüşte kendi kendini temellendiren özerkliği, hem temeli olup hem de onu her an temelsiz

kılabilecek olan bastırmayı gizlemeye çalıştığını belirtir. Fakat bu anlam kurma süreci kadınların eril iktidarını yansıtmalarını ve hayali özerkliğinin gerçek olduğu konusunda ona sürekli güven vermelerini gerektirir. Kadınların eril öznenin/imleyenin özerk iktidarını yansıtmaları yolundaki bu talep özerkliğin inşası açısından temel önem kazandığında ve dolayısıyla işlevini geçersizleştiren bir kökten bağımlılığın temeli hâline geldiğinde işler karışır (105). *Kiralık Konak*'ta da karısı Naim Efendi'nin eril iktidarını onaylayarak baba-nın adının konakta devam etmesini sağlamıştır. Naim Efendi'nin eski hayatın temsili olan karısı vefat ettikten sonra konağın kontrolü elinden çıkmıştır. Eril öznenin söylem alanındaki varlığı Öteki olarak simgesel alanda konumlandırılan kadın tarafından onaylanmasına bağlıdır. Dolayısıyla eril, fallus göstereni etrafında onaylanma kaygısı taşıyarak ontolojik varlığını sürdürür. Lacan'a göre bu kökten ontolojik kaygı bizatihi öznelliğin ayrıcalığıdır; işte tam bu manada dişil konum öznelliğin saf hâline en yakın düşen konumdur. Erkek olmak farklı yönde atılmış bir adım -imleyen desteği (Lacan'ın deyişiyle 'kendisini ayakta tutan payanda') olarak fallusa bel bağlamak- demektir; erkek var olduğuna (mevcudiyetine) inanır, 'eril kaygı'nın genellikle kastrasyon kaygısından öteye geçmemesi bundandır. Erkek olduğuna inanan öznedir erkek. Erillik bir inanç meselesidir (kastrasyonun bastırılmasına dayanan ve bu sayede ayakta kalan bir inançtır bu). (...) Cinsel bölünme ontolojik eksi perspektifinden şöyle formüle edilebilir o hâlde: Erillik inanç, dişillik ise tasannu meselesidir (Zupancic 86-87). Naim Efendi'nin hiçkırığı geleneksel hayata tutunma çabalarıyla söylem alanında onaylanmama dolayısıyla da dağılan konağa/iktidarına verdiği tepkidir. Seniha ise tersine geleneksel hayata inancını kaybetmiştir ve söylem alanını kahkahalarıyla dağıtır. Öyle ki Seniha sadece Naim Efendi'nin değil Faik Bey'in hatta Hakkı Celis'in de romanda eril iktidarını onaylamamıştır.

Romanın ilk kısımlarında Seniha'nın Faik Bey'i kendine âşık etme çabaları göze çarparken onun arzusunu ele geçirdikten sonra Faik Bey'den uzaklaşmaya başladığı görülür. Faik Bey'in kumar borcu için elmaslarını ona verdiği andan itibaren Seniha'nın Faik Bey'e duyduğu aşk zedelenir. Çapkın bir genç olan Faik Bey henüz yirmi beş yaşında olmasına rağmen aşk konusunda birçok tecrübesi olmuştur. Seniha'yla da bir aşk macerasına başlamışlardır. Ancak her ikisi de evlenmeyi düşünmemektedir. Seniha'nın Avrupa'ya kaçışı ile birlikte Avrupa hayranı olan Faik Bey için Seniha imkânsız bir aşk nesnesi hâline dönüşmüştür. Seniha'nın yanına Avrupa'ya da giden Faik Bey, Seniha'nın yaşadığı aşk tecrübelerinden sadece birisidir. Bu durum Seniha'nın imkânsızlığını daha da artırmıştır. Nitekim Hakkı Celis'le karşılaştıkları bir gün Hakkı Celis'e Seniha ile ilgili söylediklerinden de Faik Bey'in Seniha'ya duyduğu aşkın boyutu anlaşılmaktadır: "Fakat, monşer, hiç o sevilir mi?" Faik Bey, Seniha'dan kaçtıkça onun kendi arkasından koştuğunu anlatır. Sonrasında ise Seniha, Faik'ten kaçmaya başlayınca Faik Bey onu elde etmeye çalıştığını ve Seniha'nın bu durumdan keyif aldığını belirtir: "O kızıl saçlı kız, bir ateşin önünde duran bir

cadı gibi, beni yerden yere, çukurdan çukura sürüklenir gördükçe, otuz iki dişini birden gösteren bir gülüşle gülüyor ve memnuniyet mesamelerinden fıskırıyordu” (187). Seniha'nın bu gülüşü eril alanı darmadağın eden yutucu kadını imgeler. Kızıl saçlı olması ise yaratılış mitine göre Hz. Adem'in ilk karısı kırmızı saçlı Lilith'le örtüşmektedir (Karaca, *Kötücül Kadın* 22-23). Lilith başkaldıran, özgürlükçü kadın olarak şeytani bir imgeye bürünmüş ve Tanrı tarafından cezalandırılmıştır. “Lilith'in tarihinin bize gösterdiği, ataerkil kültürde kadın dili ve 'küstahlığının' -yani erkek hâkimiyetine karşı ayaklanmanın- birbiri ile bağlantılı olmanın yanı sıra kaçınılmaz olarak şeytani olduğudur” (Gilbert-Gubar 81). Özgür kadının sembolü olan Lilith'le Seniha romanda özdeşleşmiştir. Seniha da tıpkı Lilith gibi eşitlikçi bir söylemle cinselliğini özgür bir şekilde yaşamak ister. Faik Bey'in çokça yaşadığı aşk tecrübelerini Seniha da Avrupa'da yaşar. İstanbul'a dönüşünde de devam eder. Romanın başlangıcında Faik Bey'i kendisine âşik etmeye çalışan ihtiraslı genç kız romanın sonunda yerini birçok aşk deneyimi yaşamış, duygusuz/donuk bir genç kadına bırakmıştır. Öyle ki Seniha, Faik Bey'in aşkını da sadece cadiya benzetilen bir gülüşle karşılar. Dolayısıyla Faik Bey de romanın sonunda Seniha'nın aşkıyla darmadağın olmuş, aşk söylemi gülmeyle dağılmıştır. Romanda Seniha'nın gülüşüyle dağılan bir diğer aşk ise Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu aşktır. Hakkı Celis, Seniha'yı platonik bir aşkla sever.

“Lakin şu muhakkak ki beni de sevmiyor!” derdi. O halde kimi? O halde kim onun muhabbetine layıktır? Ve onun muhabbetine layık olmak için ne yapmak lazımdır? Hakkı Celis, her türlü fedakârlığa hazır olduğunu hissediyordu. Şöhreti cihanı tutmuş bir büyük şair veya şanı dillere destan bir büyük kahraman olsa, acaba kendini ona sevdirebilir miydi? Siyaset âleminde bir büyük rol oynasa, günlerce gazeteler kendinden bahsetmeye başlasa, acaba bir parça hayranlığını, bir parça alakasını celbedebilir miydi? Hakkı Celis: “Hayır, bunların hiçbiri değil, fakat sevmek, daima sevmek!” diyordu. “Sonuna kadar, her şeye rağmen, ezalar, cezalar, hummalar ve gözyaşları içinde ve hastalıklar ve ölümler önünde daima sevmek. “Belki en iyisi, bu muhabbet yolunda ölmektir,” dedi. “Bu içimdeki zulmeti uzun ve ateşin bir şiiir halinde onun önüne dökmek ve ölmek...” (39)

Seniha da bu aşkı bilmesine rağmen Hakkı Celis'i kendisinden uzaklaştırmaz. Bu karşılıksız aşkla Hakkı Celis romanın başlangıcında Servet-i Fünûn hassasiyetini yansıtan kırılğan bir gençken sonrasında tam da dönemin edebî hareketlerini örnekleyen bir seyirle bireysellikten toplumsallığa doğru bir seyirle “ölüm adamı” olmaya karar verir. Bu kararında ise Seniha'nın Avrupa'ya kaçışından sonra tekrar yurda döndüğünde onunla yaptığı konuşma etkin olur. Hakkı Celis'te ilk kırılma Seniha'nın Avrupa'ya gidişinden sonra asker ocağına kaydolmasıyla başlar. Bu dönüşümde dikkat çeken bir başka nokta ise aşktan ölüme doğru değişimdir. İçinde yaşadığı duygusal savaş Hakkı Celis'i imgesel alandan simgesel alana yöneltir (Karaca, “Aşk ve Savaş” 624). Adam Phillips, içerideki savaşın daima

dışarıdaki savaştan daha kötü olduğunu belirtir. İçerideki savaş tarihsizdir ve durumsallığın ötesindedir. İçerideki savaş varoluşumuzun gerçeğidir, dışarıdaki savaş ise sadece tarihtir (202). Hakkı Celis de iç-dış diyalektiği eros-thanatos/arzu-ölüm ekseninde bu çatışmayı yaşar ve Seniha'ya duyduğu platonik aşk onu ölüme odaklı hâle getirir.

Romanda dikkat çekici bir başka nokta ise romanın başlangıcında Seniha ile Faik Bey arasındaki aşk belirgindir ve bu aşk daha çok Naim Efendi'nin söylemi üzerinden takip edilebilmektedir. Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu aşk ise romanın başlangıcından başlayarak sonuna kadar bir yükselişle devam eder. Romanın son bölümlerinde ise Naim Efendi'nin Seniha'yı anlatımı zayıflar ve Hakkı Celis'in söylemi üzerinden Seniha takip edilebilmektedir. Aslında Naim Efendi ve Hakkı Celis'in bakışından Seniha'nın takip edilebilmesi eski ve yeni neslin yanlış Batılılaşmaya dair kaygılarını göstermektedir. Seniha burada her ikisinin de kaygılarının odağındadır. Naim Efendi'nin yanlış Batılılaşmaya tepkisi hayretler içinde hıçkırarak ortaya çıkarken Hakkı Celis'in hıçkırıkları aşk açısından kaynaklıdır. Nitekim romanın son sahnelerinde Hakkı Celis'in Seniha'nın yatak odasında çektiği acıyla kendini tutamayıp hıçkırarak ağlamaya başladığı sahne oldukça trajiktir. Hakkı Celis "ölüm adamı" olmayı seçmiştir ancak cepheye gitmeden önceki gün Seniha'nın yatak odasındaki sahneden hâlâ Seniha'ya âşık olduğu anlaşılmaktadır. Seniha'nın kırmızının çeşitli tonlarıyla döşenmiş odası ve odadaki koku Hakkı Celis'i âdeta sarhoş eder. Odanın rengi Hakkı Celis'e, "çok ateşin, hummalı, zorlu mehib [heybetli, korkunç] ve müthiş şeyleri hatırlatır" (202). Kırmızı renk bilindiği üzere aşkı, tutkuyu ve hazzı imgeler. Dolayısıyla romanda Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu aşkın şiddeti odanın rengiyle imgelenir. Hakkı Celis'in odanın renginden gözleri kamaşır ve daha sonra bakış yerini koku duyusuna bırakır. Gözlerinin kamaşması aslında aşkın şiddetinden dolayı gerçeklik alanından bakışın çekilmesini imler. Daha sonra ise koku duyumu devreye girer. Tıpkı kırmızı rengin jouissance'ı ortaya çıkarması gibi koku da aynı işleve sahiptir. "Hele bu koku," dedi. "Pek iyi bilmiyorum, bu koku nelerden hâsıl oluyor, karanfil çiçeğinden, diş tozuna ve bazı kullanılmış ve biraz kirlenmiş kadın çamaşırlarına kadar hep bu kokuyu sezerim" (202). Görüldüğü üzere Seniha'nın odaya sinmiş kokusu Hakkı Celis'i kendisinden geçirir. Seniha Hakkı Celis'in bu sözlerine kahkaha ile güler. Hakkı Celis ise kendinden geçmiş bir hâlde ve sayıklar gibi koku ile ilgili sözlerine devam eder: "Hangi sihirbaz size bu kokuyu hazırladı? Ve kimi büyülemek için? Zira en müthiş büyülerin kokusu mutlaka bu kokudur. Bunun içinde, birer kekik ve mercanköşk gibi baharatlı nebatlardan bir şey var; fakat mutlaka bir cadı bütün bu nebatları kaydattığı imbiğe, fevkatabiye [doğa üstü] bir şey kattı, belki bir şeytanın terinden veya bir cinin tükürüğünden birkaç damla karıştırdı. Zira, bu koku en sakin, en rakit [durgun], en berrak ruhları bile derhal bulandıracak bir kuvvettir. Ben bile bunu duyduğum zaman büsbütün bambaşka bir adam olurum" (202). Odaya yayılan Seniha'nın dişilliğinin kokusu Hakkı Celis'in cinsel

haz duymasına neden olur. Alain Corbin kadının bedeninden yayılan kokuların yaşanılan yeri canlandırdığını, burasını kokulara dayalı tatlı bir çekişmenin sürekli sahnelendiği bir tiyatro sahnesine dönüştürdüğünü belirtir. Aynı zamanda öteki cinsten yayılan kokular, imgeleme çağrışımlar yükler, aradaki yakınlaşmaları ortaya çıkarır ve kanı kaynatır (354, 356). Dolayısıyla Seniha'nın yatak odası hem görsel hem de duysal anlamda Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu arzuyu canlandırmıştır. Seniha'nın Hakkı Celis'i yatak odasına davet etmesi ve önünde soyunması da erotizmi canlandıran bilinçli bir eylemdir. Hakkı Celis sonrasında paravanın üzerindeki bir resme bakar. Bu resim bir ağacın altında yarı dişi, yarı erkek uyuyan bir delikanlının arkasından elinden küçük bir lamba ile uzun çıplak kolları bir Psychée'nin güler yavaş yavaş ona yaklaştığını göstermektedir. Psychée, mitolojide Eros'u güzelliğiyle baştan çıkararak sonradan ölümsüz olmuş bir tanrıça olarak geçer. Hakkı Celis'in bu resme bakarak kendi kendine söylendiği, "Mutlaka, Psychée'nin lambası tüterken böyle kokardı" (203) cümlesi de göstermektedir ki Seniha'yı kokusuyla baştan çıkararak bir güzellik tanrıçasına benzetmektedir. Romanın bu sahnesinde görsel ve duysal imgeler Hakkı Celis'in Seniha'ya duyduğu aşkın şiddetini göstermektedir. Seniha ise Hakkı Celis'in bu benzetmesine yine kahkahalarla güler. Hakkı Celis bu kez bakışını Seniha'nın çıplak omuzuna çevirir. Seniha tuvalet masasının önüne oturmuş saçlarını çözmektedir. Hakkı Celis onu daha önce de soyunmuş hâlde görmüştür. Ancak Seniha'yı soyunmuş olarak ilk kez görüyor gibidir.

Ne kadar narin ve aynı zamanda ne kadar yuvarlak ve dolgun kolları vardı; şimdi, bir yığın kızıl saç altında örtülü duran ensesi ve omuzları dincek ne harikulade, ne zarif hatlarla kıvıldıyordu. Aynanın içinden vücudunun daha harim [gizli] ve daha ziyade baş döndürücü tarafları görünüyordu, saçlarına doğru kaldırdığı kolları göğsüne ve koltuklarına keskin bir ifade vermişti (203).

Hakkı Celis'in Seniha'ya bakışı erotik bir bakıştır. Seniha'nın dişil hâlini ilk kez görüyor gibi olması Hakkı Celis'in de bedenen erilliğin vurgulu olduğu bir dönüşüm içerisinde girmesinden kaynaklıdır. Bu yüzden Seniha'ya bakışı saf bakıştan erotik bakışa evrilmiştir. Seniha ise onun söylediklerinden çok hoşnuttur. Dolayısıyla Hakkı Celis'in kendisini arzulamasından memnundur ve susmasını istemez. Seniha, Hakkı Celis konuşurken ona öyle derin bir bakışla bakar ki birdenbire genç delikanlı heyecanlanır ve hıçkırarak ağlamaya başlar. Hakkı Celis bedeni üzerindeki kontrolünü kaybetmiştir. Bossart dayanma gücümüzün sınırlarına eriştiğimizde tepkimizi ağlayarak ya da kahkaha atarak gösterdiğimizi, kısa süreliğine aşırı zorlandığımız hallerde kendi bedenimiz üzerindeki kontrolü kaybettiğimizi belirtir (15). Hakkı Celis de Seniha'ya duyduğu aşkın Seniha'nın bakışından yansımaları gördüğünde kontrolünü kaybeder. Seniha ise Hakkı Celis'in hıçkırıkla ağlamasına tepki göstermez ve şuh bir eda ile başını çevirir. Sonra da yanına giderek, " 'Ne çocuksun! Hâlâ ne kadar çocuksun! Ayol durup dururken böyle ağlanır mı? Neden, söyle bana! Söyle bana! Söyle bana!' diyordu ve bir taraftan gülüyordu" (204). Onun

neden ağladığını sorgular. Seniha'nın bu gülüşü Hakkı Celis'in arzusunu ele geçirdiği içindir. Diğer taraftan ise Hakkı Celis'in hıçkırıklarına gülerek tepki göstermesi Seniha'nın gülmeye eşlik eden duygusuzluğunu göstermektedir. Bergson, gülünç şeylerin sarsıcı etkilerini ancak tümüyle sakin ve durgun bir ruhun sathı üzerinde gösterdiğini ifade eder. Gülüncün doğal ortamı kayıtsızlıktır ve gülmenin en büyük düşmanı duygulardır (5-6). Seniha'nın da Hakkı Celis'in kendisine duyduğu aşka gülerek tepki göstermesi bu aşka kayıtsızlığını gösterir. Hakkı Celis ise Öteki'nin/Seniha'nın gözünde yansımasını görememiştir. Reik, birbirine âşık olan insanların ego ideallerini değiş tokuş ettiklerini söyler (57). Gerçek aşk ise imgesel alanda/ideal bende ortaya çıkar. Nasio, sevilen varlığın canlı bir beden, yaşayan bir vücut olarak yalnızca arzunun uyarılma kaynağı değil, aynı zamanda, psişik dünyaya içsel bir imge olarak yansıtılacak olan canlı bir gölge olduğunu belirtir. Böylece ötekinin bedeni içselleştirilmiş bir imge haline gelerek kendini kopyalar. Bilinçdışındaki hayali varlık gibi görülen şey de tam olarak sevilenin yani ötekinin ben'deki bu içsel imgesidir. Ötekinin geri gönderdiği imgelere göre kendimizi görür ve hissederiz (66-67). Sevgilinin/arzu nesnesinin içselleştirilmiş imgesiyle özne aynada kendi imgesini görür. Hakkı Celis'in Seniha'nın bakışlarının derinliklerinde fark ettiği aynalanamama/aşkın karşılıksızlığı onun büyük bir acıyla hıçkırarak ağlamasına neden olmuştur. Seniha ise Hakkı Celis'in aşkına gülerek tepki gösterirken bu aşkın gerçeklik alanındaki yükünü hafifletmek çabasıdadır. Böylece bu ağırlıktan kurtularak rahatlar ve Hakkı Celis'in aşkını gülerek tersyüz eder, ona acıılmaktan kurtularak kendisinden uzaklaştırır. Âşığın kendi imgesini arzu nesnesi üzerinden algıladığı göz önünde bulundurulduğunda Hakkı Celis ideal benini Seniha'yla kuramaz. Ve kurulamayan ideal ben imgesi onu arzu alanından uzaklaştırarak ölüme odaklanmasına neden olmuştur. Dolayısıyla Hakkı Celis aynalamayan arzu nesnesiyle ölüme odaklanmıştır. Seniha'nın aşkını hafife alması ve alaycı tavrı onun "ölüm adamı" olma kararı vermesine neden olmuştur.

Seniha zoraki bir kakhaha ile güldü:

"Ooo, daima felsefe! Sen hiçbir zaman hayat adamı olamayacaksın, hiçbir zaman, zavallı Hakkı!"

Bunun üzerine genç adam acı acı gülümseyerek yarı ciddi, yarı şaka cevap verdi:

"Öyleyse ölüm adamı olurum" (151).

Hakkı Celis'in "ölüm adamı" olma isteği; cinsel libido nesnesinden vazgeçerek ben nesnesine/ben idealine yönelmesinden kaynaklanır. Dolayısıyla içteki çatışmalarını dışarıda yüceltimle toplumsal alanda idealize eder. Hakkı Celis içteki çatışmanın şiddetinden korunmak için Seniha'ya duyduğu aşkı yüceltimle vatan aşkına dönüştürmüştür. Dolayısıyla Hakkı Celis kendisiyle ahenk içinde olmayan itki ve arzularını başkalaştırıp kendi amaçları için

kullanmıştır. Hakkı Celis, cephe gerisinde parçalanmış imgeden simgesel alana/dış düşmana yönelerek ben idealini kurar. Romanın sonunda da şehit olarak simgesel alanda kahramanlaşır. Hakkı Celis, Seniha'nın hiçbir zaman dikkatini çekmeyi başaramamış ve ona duyduğu aşk için ölse de onun için hiçbir anlam taşımayacağına farkındadır. Dolayısıyla bu aşk acısıyla ötekinin alanına giren Hakkı Celis milletin kahramanı olmaya karar vermiştir ve milleti için şehit olmuştur.

Romanın sonunda ise Servet Bey'in evinde savaş zengini tüccarlar, Türk ve Alman zabıtları ve Seniha'nın yeni âşıklarından oluşan yirmi-yirmi beş kişilik ziyafet masasında Naim Efendi'nin bir haftadır ölüm döşeğinde olduğu konuşulur. Damadı Servet Bey "Kayınpederiniz nasıl?" sorusuna, 'Maatteessüf, hâlâ ölmedi; biçare adam, bir türlü Azrail bile alıp götürmek istemiyor!'" (212) cevabından görüldüğü üzere Naim Efendi'nin can çekişmesinden duyduğu hazzı neşeli bir söylemle dile getirir. Bu durum Naim Efendi'nin devrini takip eden alafrangalaşmış nesille olan kopukluğu göstermektedir. Nitekim Naim Efendi'nin ölüm hâlinde olmasını Servet Bey'in neşeli bir söylemle anlatması geleneğin ağırlığından kurtulmaya çalışan bir sonraki alafrangalaşmış neslin tavrını imler. Yine aynı ziyafet masasında Hakkı Celis'in cephede şehit olduğu haberi gelir. Seniha'nın dikkatini çekmeye çalışan yeni âşığı Hüsnü Bey, cephede Hakkı Celis'in şehadet anlarını ayrıntılı bir şekilde büyük bir coşkuyla anlatmaya başlar. Seniha'nın yeni âşığı Azmi Bey ise Seniha'nın üzülmelerinden endişe duyarak Hüsnü Bey'i susturur ve Seniha'nın gözüne girebilmek için; "Azizim, lütfen bana bir gün bu çocuğun medfun olduğu yeri gösteriniz; ona muhteşem bir mezar yaptıralım" diyerek göz ucuyla Seniha'ya bakarak bu sözlerinin Seniha üzerindeki etkisini görmek ister. "Fakat, Seniha sadece güzel ve süslüdür" (217). Romanın bu son bölümünde Hakkı Celis'in şehadet haberi cepheden gelirken Naim Efendi'de ölüm döşeğinde yatmaktadır. Seniha'nın tavrı ise artık meselelere çok uzaktır.

SONUÇ

Osmanlı Devleti'nin çöküş sürecinde yaşanan nesiller arası çatışmayı anlatan *Kiralık Konak* romanında gündelik hayattaki dönüşümler, gayri-sesler hıçkırık ve kahkaha fenomenleri üzerinden değerlendirilmiştir. Hıçkırık ve kahkaha bilinç dışına bastırılmış kökensel sesler/ gayri-seslerdir ve bedenin kontrolünü yitirdiği aşırı kaygı söz konusu olduğunda gerçeklik alanına fırlarlar. *Kiralık Konak*'ta da Naim Efendi yasayı/babanın adını eski neslin temsilcisi olarak yansıtır ve simgesel alandaki değişen değerlere hıçkırarak tepki verir. Naim Efendi'nin torunu Seniha ise yeni neslin temsilcisi olarak geleneksel kültürü/babanın adını kahkahalarıyla dağıtır.

Romanın adından da anlaşılacağı üzere konağın kiraya çıkarılması geleneksel yapıdan kopuşu simgeler. Konağın dağılmaya başlamasıyla gayri-seslerin yani

hıçkırık ve kahkaha seslerinin daha da şiddetlendiği görülmektedir. Hıçkırık ve kahkaha fenomenlerinin temsiliyeti cinsiyet bağlamında düşünüldüğünde de eril ve dişilin anlamla olan diyalogu da dikkat çekicidir. Naim Efendi geleneksel değerlerin temsiliyle anlamın dağılmasına kaygı ve korkuyla hıçkırarak tepki verir. Seniha ise yeni hayatın hazlarını doludizgin yaşayan bir genç kız olarak bu değişime kahkahalarıyla karşılık verir. Dolayısıyla erilin anlam kuruculuğuna karşılık dişil bütünlenemeyeni/hepsi-değili imler. Bu romanda da kültürel yapıdan/baba-nın adından kopuşa gösterilen tepki söylem alanındaki gedikten gayri-sesin fenomenleriyle gerçeklik alanına fırlamıştır. Bu sesler romandaki değerler çatışmasının şiddetini göstermesi bakımından da oldukça dikkat çekicidir.

KAYNAKÇA

- Aydın, Aysun. "Bedensel Deneyim ve Örtük Anlam: Gendlin'in Yeni Fenomenolojisi." *Beden ve Anlam*. Editör Aysun Aydın, Vakıf Bank Kültür Yay., 2023, s. 125-152.
- Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası*. Çeviren Çiçek Öztekin, Ayrıntı, 2019.
- Bergson, Henry. *Gülme*. Çeviren Devrim Çetinkasap, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., 2014.
- Bossart, Yves. *Her Şeye Rağmen Gülmek*. Çeviren Gülsen Yüksel, İletişim, 2024.
- Copjec, Joan. *Tut ki Kadın Yok*. Çeviren. Barış Engin Aksoy, Encore, 2015.
- Corbin, Alain. *Kökünün Tarihi*. Doğubatı, 2022.
- 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.
- Gilbert, Sandra M-Susan Gubar. *Tavanarasındaki Deli Kadın*. Çeviren Nil Sakman, Aylak Adam, 2016.
- Karaca, Şahika. *Kötücül Kadın*. Akçağ, 2019.
- Karaca, Şahika. "Aşk ve Savaş, İç ve Dış Düşmanın Diyalektiği." *Türk Harp Dili ve Edebiyatı Sempozyumu*, Ankara, 21-22 Haziran 2022, s. 621-628, 2023.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Kıralık Konak*. İletişim, İstanbul, 2008.
- Lacan, Jacques. *Yine/Hâlâ*. Çeviren Murat Erşen, Metis, 2019.
- Leader, Darian. *Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?*, Çeviren Nedim Çatlı, Ayrıntı, 1998.
- Moran, Berna. "Kıralık Konak." *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İletişim Yay., 2002, s. 179-200.
- Nasio, Juan David. *Aşk Acısı*. İmge Kitabevi, 2007.
- Perloff, Marjorie, Craig Dworkin. *Şiirin Sesi/Sesin Şiiri*. Çeviren Fatma Büşra Helvacıoğlu, Ketebe, 2022.
- Philips, Adam. *Öyle ve Böyle*. Ayrıntı, 2019.
- Reik, Theodor. *Aşk ve Şehvet Üzerine*, Romantik ve Cinsel Duyguların Psikanalizi, c. 1, Çeviren Ali Kılıçoğlu, Say, 2006.
- Sanders, Barry. *Kahkahanın Zaferi*. Çeviren Kemal Atakay, Ayrıntı, 2019.
- Zizek, Slavoj. *Hiçten Az, Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*. Çeviren Erkal Ünal, Encore, 2016.
- Zupancic, Alenka. *Cinsellik Nedir?*. Çeviren Barış Engin Aksoy, Metis, 2018.

CAHİT ZARİFOĞLU'NUN ŞEHZADE MASALLARI SERİSİ TAMAMLANIYOR MU?

ARE CAHİT ZARİFOĞLU'S ŞEHZADE TALES COMPLETE?



Cennet ESEN

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Öğr. Gör. Dr., Balıkesir Üniversitesi,
TÖMER, Balıkesir, Türkiye.

ORCID: 0009-0007-5042-6367

E-mail: cennetce35@hotmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 20.04.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 13.10.2024

Kaynak Gösterim / Citation:
Cennet, Esen (2024). "Cahit
Zarifoğlu'nun Şehzade Masalları
Serisi Tamamlanıyor Mu?", Yeni
Türk Edebiyatı Araştırmaları,
16/32, 085-102.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.566>

Öz

Modern Türk şiirinin önemli isimlerinden Cahit Zarifoğlu'nun adından bahsettirdiği bir diğer alan çocuk edebiyatıdır. Şairliğiyle ön plana çıkan Zarifoğlu, çocuklar için şiirler, radyo oyunları, masallar ve hikâyeler yazmıştır. Şairliği gibi çocuk edebiyatı yazarlığında da geleneğin dışındaki tarzıyla dikkat çekmiştir. Çocuklar için yazdığı anlatıları, çocuk okurlara ve yetişkin okurlara hitap edecek özellikler taşımaktadır. Çocuk hikâyeleri ve masallarının birçoğu fantastik kurgu ve fabl türünün özelliklerini içerisinde barındırmaktadır. Cahit Zarifoğlu'nun çocuk edebiyatı anlatıları yazıldığı dönem dergilerde yayınlanmış daha sonra müstakil birer çocuk kitabı olarak basılmıştır. *Mavera* dergisinde yayınlanan *Küçük Şehzade* masalları bölümler halinde yayınlanmıştır. 1987 yılında ise *Küçük Şehzade* adıyla kitaplaştırılmıştır. Eserin içerisinde *Küçük Şehzade* etrafında gelişen *Şehzade Yazı Yazıyor*, *Nöbetçi* ve *Kırk Kapılı Bin Hazine* isimli anlatılar bulunmaktadır. Yaptığımız incelemeler sonucunda kitabın içerisinde yer almayan, dergi sayfaları arasında kalmış, *Küçük Şehzade* serisine ait olan üç metne daha tesadüf edilmiştir. Makalede Cahit Zarifoğlu'nun çocuk yazarlığına değinilecek olup, *Küçük Şehzade* eserinde yer alan *Şehzade Yazı Yazıyor*, *Nöbetçi*, *Kırk Kapılı Bin Hazine* ve eserde yer almayan *Kamış Kalem*, *İki Kız Kardeşin Ricası*, *Küçük Şehzade* anlatıları genel bir bakışla ele alınacaktır. Böylelikle ilk defa *Mavera*'da yayınlanan bu anlatılar *Küçük Şehzade* serisinde eksik kalan parçaların oluşturduğu boşluğu tamamlayacak ve edebiyat tarihine katkı sağlamış olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cahit Zarifoğlu, çocuk edebiyatı, masal, *Küçük Şehzade*, *Mavera*.

Abstract

Another field in which Cahit Zarifoğlu, one of the important names of modern Turkish poetry, has made a name for himself is children's literature. Zarifoğlu, who came to the forefront with his poetry, wrote poems, radio plays, fairy tales and stories for children. Like his poetry, he drew attention with his non-traditional style in writing children's literature. The narratives he wrote for children have features that will appeal to both child readers and adult readers. Many of his children's stories and fairy tales contain the characteristics of fantastic fiction and fable genre. Cahit Zarifoğlu's children's literature narratives were published in magazines at the time they were written and later published as stand-alone children's books. The series of *Küçük Şehzade* tales published in *Mavera* magazine were published in sections. In 1987, it was published as a book under the title of *Küçük Şehzade*. In the work, there are narratives titled *Şehzade Yazı Yazıyor*, *Sentry and Forty Doors* *Thousand Treasures*, which develop around *Küçük Şehzade*. As a result of our examinations, we came across three more texts belonging to the *Küçük Şehzade* series, which were not included in the book and remained between the pages of the magazine. In the article, Cahit Zarifoğlu's children's writing will be mentioned, and the narratives of *Şehzade Yazı Yazıyor*, *Nöbetçi*, *Kırk Kapılı Bin Hazine*, which are included in *Küçük Şehzade*, and the narratives of *Kamış Kalem*, *İki Kız Kardeşin Ricası*, *Küçük Şehzade*, which are not included in the work, will be discussed with an overview. In this way, these narratives published for the first time in *Mavera* will complete the gap created by the missing pieces in the *Küçük Şehzade* series and contribute to the history of literature.

Keywords: Cahit Zarifoğlu, Children's Literature, fairy tale, *Küçük Şehzade*, *Mavera*.

Extended Summary

Cahit Zarifoğlu packed various experiences and works into his 47-year life, which can be characterized as short. Cahit Zarifoğlu, who made a name for himself in modern Turkish poetry with his unconventional style and images, has gained a special place in our literature after the "Second New" poetry. The artist, who is among the 1960 Generation, is famous for his poetry in Turkish literature and has also produced works in many literary genres. Cahit Zarifoğlu, who published articles in various literary genres in *Mavera*, *Diriliş* and *Büyük Doğu*, *Yedi İklim* magazines, also wrote works in the field of children's literature. Children's literature was the second field in which Zarifoğlu was successful after poetry. Cahit Zarifoğlu decided to write for children at a time when children's literature was not given much importance and was considered simple. He wrote fairy tales, stories, radio plays and poems for children in the field of children's literature, which he started with the help of his friend. As he wrote for children, his interest in this field increased and he discovered the importance of children's literature in the upbringing of children. Over time, writing for children became a sense of duty for Cahit Zarifoğlu and a new field that he enjoyed writing in.

The main vein of poetry, which nourished his works in other literary genres besides poetry, also nourished his children's literature. Thanks to the poetic style Zarifoğlu used in his children's narratives, his works were able to appeal to adults as well. Messages on issues such as the problems of the modern world, superpowers and imperialism attracted the attention of adult readers. The child reader, on the other hand, can read the narratives with pleasure and excitement due to the immersiveness of the subject, the use of simple language and the fact that he does not encounter one-to-one advice in the works. Since Zarifoğlu uses short dialogues in his tales, his style is fluent and understandable. Many of his children's narratives contain the characteristics of fantasy fiction and fables. The fact that he supports his narratives with allegory makes the works interesting for children. It is possible to say that Zarifoğlu's works for children are designed based on the current issues of the society in which he lives. *Afghanistan* poems he wrote for children, *Ağaçokul*, *Katıraslan* and *Motorlukuş* are children's books that contain social criticism. In addition, *Ağaçkakanlar*, *Yürekdede ile Padişah*, *Serçekuş*, *Kuşların Dili* and *Küçük Şehzade* include individual topics such as making sense of the emotions experienced by the individual, searching for a meaning to his existence, and questioning fate. *Radyo Oyunları* and the children's poetry book *Gülcük* are the most appropriate works in terms of language and themes in terms of being suitable for children compared to his other works.

Cahit Zarifoğlu's children's literature narratives were published in magazines at the time they were written and later published as stand-alone children's

books. Şehzade tales published in *Mavera* magazine in 1984 were delivered to the reader in sections. In chronological order in *Mavera* magazine, Şehzade, Nöbetçi, Kamış Kalem, Kırk Kapılı Bin Hazine, İki Kız Kardeşin Ricası and Küçük Şehzade fairy tales were published, and in 1987 they were published as a book under the title *Küçük Şehzade*.

As a result of our investigations, three more texts belonging to the Şehzade series, which were not included in *Küçük Şehzade*, were found among the pages of magazines. In *Küçük Şehzade*, which was first published by Akabe Publications, the entire series is not found. The narratives of Kamış Kalem, İki Kız Kardeşin Ricası and Küçük Şehzade are not included in the 1987 and the present editions of the work. There are three texts in the work, Şehzade Yazı Yazıyor, Nöbetçi and Kırk Kapılı Bin Hazine, which develop around *Küçük Şehzade*. Şehzade, the first tale of the series, was reshaped in the book version with the title *Şehzade Yazı Yazıyor* based on the content and continued to be published in this form.

In this study, Cahit Zarifoğlu's children's writing will be mentioned and his work *Küçük Şehzade* and the narratives that are not included in the work will be analyzed. It is thought that these narratives will complete the gap created by the missing pieces in the Şehzade series.

In *Mavera* magazine, except for Şehzade and Kamış Kalem, the other narratives of the series are given under the subtitle of fairy tales. There is no title indicating the genres of Şehzade and Kamış Kalem texts. At the beginning of the Şehzade narrative, it is possible to come across the introduction formel found in traditional fairy tales, and in the Kamış Kalem narrative, it is possible to come across transition formels in the middle of the tales in order to attract the attention of the reader in the narrative. Although the Şehzade series contains traditional fairy tale features, it is observed that the narratives have modern fairy tale features when the content and structure features are taken into consideration.

Şehzade, the first of the *Küçük Şehzade* tales, is built around the theme of patience of the fairy tale hero for a purpose, which is the most common theme of Turkish fairy tales. In fairy tales, the auxiliary hero, who guides the hero with his extraordinary features, is presented to the reader through the sentry, a realistic character from life in this fairy tale. The sentry prevented the bad events that would be caused by the *Küçük Şehzade*'s ambition and arrogance. The Şehzade, who took calligraphy lessons, was stubborn, ambitious and sometimes arrogant, learned from his mistake, accepted his flaw and learned the right way. The tale titled *Nöbetçi* is the second tale in the series. Şehzade's rebellious, curious, impetuous and sometimes spoiled behavior did not prevent him from questioning what was going on in the palace and perceiving it in time. Thanks to his quick wit, he learned a lesson in every tale. The third tale in the

series is The Kamış Kalem, a simple, short and comprehensible narrative that is not included in the bookized version of the tales. The tale is shaped around the themes of diligence, knowledge and the desire to learn. In the fourth tale, Kırk Kapılı Bin Hazine, it is emphasized that rulers should be just, benevolent and far from arrogance towards their people. In the tale of İki Kız Kardeřin Ricası, which appears as the fifth narrative in Maveria magazine, attention is drawn to the importance given to science in the light of Őehzade. The Őehzade, who was far from humility in the first tale, gradually matured thanks to the scientific education he received, managed to use his curiosity in a positive way, and started to grow up to be a compassionate ruler. In the last tale of the series, The Kůçük Őehzade, the Őehzade, who is equipped with scientific education, has matured enough to try to solve and make sense of the mystery of wanting. In every tale, except for Kamış Kalem, Őehzade, who is driven by the desire to go to his father's room, does not achieve this desire in any of the tales, but each time he leaves the door of the room with an exemplary lesson from the guard.

When Zarifoğlu's series of Şehzade tales are analyzed as a whole with the tales left between the pages of the magazine, it will be observed that the individual and social development of a young child is addressed. In the tales, positive teachings such as humility, patience, morality, justice, and learning knowledge, which are tried to be given under character education, are emphasized. In addition, the negative sides of being hasty, arrogant, stubborn, angry, lazy, selfish, impatient and rude are also shown to children in Şehzade tales. The teaching desired to be gained in the fairy tales was conveyed not in the form of advice, but by making them think while entertaining them. Şehzade is fictionalized as a child who questions and learns knowledge in all of the tales. Thanks to his quick wit and the stories told by the guard Abdullah, the Şehzade tried to see the wisdom hidden behind every event and took various lessons. When Cahit Zarifoğlu's Şehzade tales are analyzed together with the fragments left between the pages of Maveria magazine, it is revealed that they are a whole, consist of six tales and continue in series. The narratives, which are modern fairy tales, are designed to attract children's attention in terms of content and style.

Giriř: Sihirli Bir Důnyaya Aralanan Kapı: Cahit Zarifođlu ve Çocuklar İçin Yazmak

Edebî tůrlerin birçođunda çeřitli eserler ortaya koyan Cahit Zarifođlu'na gůre çocuklar için yazmakta, katıřksız bir mutluluk bulunmaktadır. Bu mutluluđun yanında ise bir sorumluluđa evet demenin kahramanlıđı, bir gůrevi yerine getirmenin tatmini vardır. Daha ilk eserlerinde karřımıza çıkmaya bařlayan ocuk imgesi, yazarın çocuklara ve çocukluđa verdiđi deđerini ortaya koyar niteliktedir. İsminde ocuk kelimesi geçen, aynı zamanda Zarifođlu'nun ilk Őiir

kitabı olan "İşaret Çocukları"nda ve diğer şiir kitaplarında çocuk kelimesinin anne-baba kelimesinin toplamından daha fazla kullanılması (Daşçioğlu 134) yazarın çocuklara olan ilgisini göstermektedir.

Zarifoğlu, aşk şiirleri yazarken yüreğinde nasıl bir heyecan duyuyorsa çocuklar için yazarken de aynı hissiyatı duymuş, onlardan ilham almıştır (Zarifoğlu, Konuşmalar 93). Çocukluğundan beri çocuklara büyük adamlar gibi davranmaktan keyif alan Zarifoğlu, çocuklarda büyük ruhu olduğunu hissedercesine onlarla ilgilenmiş, her fırsatta onlara masallar uydurmuş ve kendini dinletmeyi başarmıştır (57). Çocuklar için yazma fikri aklında henüz yokken bile çocuklara masallar anlattığını şu sözlerle ifade etmiştir.

Çocukluğumdan beri çocuklarla iyi anlaşıyorum. Selam verir, onlara büyük adamlara olduğu gibi, hâl hatır sorarım. Ve her fırsatta masal anlatırım onlara. Fakat bir şey daha itiraf edeyim, büyük insanlara da çok masal anlattım. Hadi bir masal kuralım diye başladığım çok oldu (57).

Zarifoğlu çocuklara yaptığı masal anlatıcılığını yetişkinlere de yaptığını, onlara birçok kez masallar uydurduğunu dile getirmiştir (57). Rasim Özdenören bunu destekler nitelikte bir röportajında Zarifoğlu'nun iki-üç yaşındaki çocuklara anlattığı masalları kendisinin de zevkle dinlediğini ifade etmiştir (160).

Cahit Zarifoğlu, çocukların dünyada meydana gelen gelişmelere kayıtsız kalamayacağını, yaşanan gelişmelerden ruhlarının etkilenebileceğini kavramış bir sanatçıdır. Çocuklar için yazmanın küçümsenmeyecek bir iş olduğunu, ciddi bir çalışma ve hassasiyet gerektirdiğinin farkındadır (103). Bu sebeple yazar, çocuk edebiyatı ürünlerinde, çocukları hem bireysel hem toplumsal açıdan çağının problemlerinden çok uzaklaşmadan ele almış ve bunu kendisine bir görev bilmıştır. Böylelikle güncel olandan kopmayan ve güncel olanın farkında olan çocukların aynı zamanda bireysel gelişimlerine de katkı sağlayacak mesajlara yer vermiştir.

Zarifoğlu'nun çocuk anlatılarına yönelmesinde arkadaş tavsiyesi, çocuk edebiyatını rahatlıkla kalem oynatacağı bir alan olarak görmesi, kendini denemek istemesi ve çocukların yetiştirilmesinde çocuk edebiyatının önemini keşfetmesi etkili olmuştur. Bunların yanı sıra yetişkinlerin dünyasından kaçma isteği ve hayata çocuk masumiyetiyle bakma arzusunun da bu alana yönelmesinde etkili olduğunu şu sözlerinden anlıyoruz:

Çocuklarla bu şekilde dostluk, aslında bir kaçıştı benim için. Sanırım realite, iş hayatındaki, daha çok da politik hayattaki acılıklar, acımasızlıklar, bağnazlıklar, iş hayatındaki yolsuzluklar, şunlardan bunlardan hep çok ürktüm (63).

Çocuklarla kolaylıkla sohbet ortamı oluşturabilen Zarifoğlu için çocuklara özel eserler üretmek rahatlatıcı bir etkiye sahiptir.

Çocukları nasıl desem, taa çocukluğumdan beri severim ben. Hile hurda, yalan dolan çok mu tedirgin ederdi beni? Başka bir sebebi mi vardı? Çocukların

saf ve günahsız hallerine hayranlık duyardım. Toplardım çocukları başıma ve onlara o anda imal edilmiş dünyanın en aktüel masallarını anlatırdım. Hele kahramanlarını da orada bulunan çocuklardan seçer ve onların özelliklerini kullanırsanız çok ilginç olur. Hem onlar için, hem de anlatan için (63).

Çocuk okura değer veren yazar, yetişkinlerin dünyasındaki hırs ve huzursuzluğun yarattığı atmosferden çocuklar için yazarken uzaklaştığını şöyle ifade etmiştir:

Çocuklara yazmanın, yazmak dediğimiz dehşetli olayı kolaylaştıran bir yanı var. Acılarını azaltıyor yazarın. Yazar kendini biraz daha rahat hissediyor. Çocukların safiyeti ve günahsızlıklarından gelen bir rahatlık bu. Belki de büyüklerin çekişmelerle dolu dünyasından bir kaçış (93).

Başlangıçta çocuk edebiyatı alanına ilgi duymayan hatta ilgilenenleri yetişkinlerin dünyasından kaçmakla değerlendiren Zarifoğlu için (103) kendini denemek amaçlı başladığı (89) çocuk edebiyatı artık sığınılacak bir alan olmuştur. Çocukların yorumlarında sözü döndürüp dolaştırmadan birkaç cümle ile ifade edebilmesi, eleştirilerine katlanmanın daha kolay olması ve olağanüstülükleri hemen kabul etmesi (93) gibi özellikleri Zarifoğlu'nun çocuklar için yazma fikrini etkilemiştir.

Çocuklar için yazarken bir tür çocuk safiyetine bürünen, çocukluğu giyinen yazarın karşısında gelecekte her şeyi yaşamaya hakkı olan ilerin büyükleri vardır ve Zarifoğlu onların büyük hallerine seslenmektedir. Yazar, bu yüzden çocuklar için yazdığı eserlerinin aynı zamanda büyükler için de görünür olduğuna vurgu yapmıştır (89). Zarifoğlu, eserlerinin gizliden gizliye yetişkinlere de hitap etmesinde bir sakınca görmemiş, hatta bu bakımdan eserlerini her sınıftan okuyucusu bulunan Dostoyevski'nin kitaplarına benzetmiştir. Eserlerini ilkökul öğrencilerinin, sırf olayın sürükleyişi ile okuduklarına şahit olan Zarifoğlu, aynı eserlerde yetişkinlerin emperyalizm, süper güçler, çağdaş dünyanın siyasî hareketleri hatta anarşi ve yorumu gibi motifler bulmalarını eserlerinin çifte başarısı olarak görmüştür (89-90).

Çocuk edebiyatına bir dost vesilesiyle başladığını ancak zaten hâlihazırda masalları olduğunu belirten Zarifoğlu, çocuklarla karşılıklı soru-cevap şeklinde kurulmuş masallar birikimine sahiptir. Sözü edilen birikim kâğıt üzerine yazılmış anlatılar halinde değildir (57- 58). Anlattığı ancak unutmadığı masalları hakkında bir röportajında " O masalları yazıyor muydunuz" sorusu üzerine "Hayır. Sadece bir birikim yaptı. Unutup gidiyordum. Öyle masalla başka şey arası. Çağdaş masallar, oyunlar..." (58) şeklinde cevap vermiştir. Arkadaşının bir yayınevinden çocuk kitapları serisi çıkartacaklarını, masal yazarsa kendisini de bu seriye dâhil etmek istediklerini söylemesi üzerine zihninde çocuklara anlattığı masallardan ve çocuklarla yapılan hoş sohbetlerden oluşan birikim, kâğıda dökülmüş ve kalem oynatabileceği yeni bir alana aralanan kapı olmuştur.

Zarifoğlu'nun çocuk eserlerinden Ağaç Okul ve Gülücük şiirlerden; Radyo Oyunları çocuklar için hazırlanmış radyo tiyatrosu metinlerinden; Serçekuş,

Moturlukuş, Ağačkakanlar, Katıraslan, Yürekdede ile Padişah, Küçük Şehzade ve Kuşların Dili ise anlatılardan oluşmaktadır. Yazarın çocuk anlatılarının türü çoğunlukla modern sanat masalları içerisinde ele alınmaktadır. Ancak anlatıların türü konusunda belirsizlik söz konusudur. Pulat'a göre "Zarifoğlu'nun çocuk kitaplarının her biri kendi içinde bir türdür ve bu eserler birbirinin bir devamı veya benzeri değildir. Zarifoğlu her eserinde farklı bir konuyu yine farklı bir üslup ve anlayışla yazmıştır. Zaten bu eserlerin bütünü de orijinaldir ve herhangi bir eserin taklidi veya takipçisi değildir" (Pulat 380). Zarifoğlu'nun kendisi de çocuk eserlerinin türü konusunda farklı görüşler ortaya koymuştur. Kimi eserini roman olarak başlayıp çocuklara göre şekillendirdiğini, kimisini ise çocuk eseri olarak başlayıp tüm yaş gruplarına hitap edecek yöne evirdiğini belirtmiştir. Çocuklara yazdığı anlatılar için "Bunlar, kısaca söylersek masal özellikleri olan romanlar veya roman özellikleri olan masallar" (60) dır ifadesini kullanmıştır. Kendisine sorulan 'çocuk anlatılarının tür olarak masal mı yoksa roman mı' sorusuna verdiği cevap ise şöyle olmuştur:

...Çocuklar için diye başlandı. İki Serçekuş'tu. Belli bir yaş için, o yaşın standardına göre yazıldığını söyleyemem. Yazarken Serçekuş'u bir çocuk gibi düşündürmeye çalıştım galiba. Etrafına bir çocuk gibi baktırmaya çalıştım. O da baktı. Ama bazen sekiz yaşındaki bir çocuk oldu, bazen on dört. ... bazen de 35-40, hatta 60 yaşındaki bir yetişkin olarak bakıyordu. Kitaba daha başlarken çocuk kitabı adını verdiğimiz için, öyle de yayınladığımız için, bu kitap biraz da 35-40 yaşındaki çocuklar içindir gibi bir espiyle özetlenir gibi oldu (58-59).

Zarifoğlu için yazdıklarının türünden ziyade önemli olan, eserlerinde estetik zevkten uzaklaşmadan çocuklara yaşanabilir bir dünya için mesajlar vermektir. Hilmi Uçan'a göre "masal çocuksu duyarlılığı en iyi yansıtan türdür, diğer türlere göre pedagojik yanı daha güçlüdür" (Uçan 368). Zarifoğlu, bu sebeple çocuk edebiyatı anlatılarının içerisine gizlediği mesajları modern masal ve fabl türünün özelliklerinden faydalanarak kurgulamıştır. Vural Kaya'ya göre Zarifoğlu fabl türünün geçmişini de şimdiki halini de bir kalemde eritebilmiştir, onun masallarında hayvanların diyalog biçimleri hem geleneksel takhiye unsurlarımızla hem de modern fabl türündeki yapıyla akrabadır (Kaya 16). Geleceğin yetişkinleri olacak çocukların ruhunda bazı duyguları olgunlaştırmak isteyen Zarifoğlu fabl ve masal türünü bilerek seçmiştir. Masallarındaki kahramanların deneyimleri modern dünyaya uygun bir şekilde tasarlanmıştır. Zarifoğlu, başlangıçta temkinli yaklaştığı çocuk edebiyatı alanında masal türünü neden özellikle seçtiğini ise şöyle açıklamıştır.

Biliyorsunuz çeşitli alanlarda kalem oynatan biriyim. Gerçekten yeni bir alan arayışı sonucu oldu masalı seçmem. Masalın tabiiliği, yumuşaklığı içinde daha kolaylıkla kalem oynatabiliyorsunuz. Yazarlık bir militanlıktır. Zira savunduğunuz, inandığınız bir düşünce var. İster istemez o düşüncenin emrindediniz. Bahanesi ne olursa olsun, masala başlayışımı daha rahatlıkla,

hem nalına hem mihına diyerek, kılıç sallayabilmekte bulunduğumu söyleyebilirim (125).

Yazar, çocukların içinde bulunduğu çağın sorunlarına bir bakış açısı geliştirebilmeleri için Katıraslan, Ağaçkakanlar ve Motorlukuş modern masallarını kaleme almıştır. Cahit Zarifoğlu'nun modern masal alanında kalem oynatma tercihi rastgele değil bilinçli yapılmış bir tercihtir. Bu durumu "bilinçli olarak tercih ettiği gibi masallarını da bilinçli olarak alegorik bir kurguya" (Şirin, Güneşe Yol Yapan Çocuk 98) büründürmüştür. Modern masal türü ile yazar, çocukları, fantastik bir kurgu ve alegorik anlatımla masalın içine çekebilmektedir. Zarifoğlu'nun çocuk eserlerinde kullandığı anlatım tarzı ve kurguladığı fantastik dünya çocuklar tarafından ilgi görmüştür. Ruhi Şirin'e göre "Fantastik kurgu ve alegorik anlatım yetişkin kadar çocuğun da ilgisini çeker ve çocuklarca bu kitapların okunmasında türün ve anlatımın payı çok büyüktür. Bu ise, Zarifoğlu'nun, çocuğun hayal gücünü harekete geçirmeyi tercih ettiğinin göstergesidir" (98-99). Ruhi Şirin, Zarifoğlu'nun çocuk kitaplarının çocuklar tarafından ilgiyle okunmasının ana nedenini yazarın "anlatıcı tonunu" iyi ayarlamış olmasıyla ilişkilendirmiştir. "Anlatımdaki bu yalın tonlama ve biçem ile çocuğu anlatımın içine çeken Zarifoğlu'nun 'çocuk gerçekliğini' yansıtmada, Şiir-masal- fabl- fantastik, edebiyat-radyo oyunu türlerinin zengin anlatım imkânlarını seçmiş olması çocuk okurun kitaplarıyla buluşmasını sağlamıştır" (61).

Fantastik kurguyla doğaçlanan masallar yazarın kendisinin de dediği gibi onun için rahatlıkla kalem oynatacağı bir alan olmuştur. Zarifoğlu, anlatımındaki alegori ve kurgusundaki fantastik öğeler sayesinde, hayal gücüyle beslenmiş kahramanlar ve olaylarla çocuk okurun ilgisini çekmek istemiştir. Hayali mekânlarda, belirsiz bir zaman diliminde yaşanan olaylar çocuk okurun dünyasında oluşturduğu çağrışımlarla farklı bakış açıları geliştirmesinde etkili rol oynayabilir. Dilidüzgün'e göre çocuk kitaplarında çokça faydalanılan düşsel imgeler, "fantastik öğeler her zaman gerçek dünyaya köprüler kurularak verilir" (Dilidüzgün 39). Böylelikle çocuğun içinde bulunduğu gerçek dünya ile anlatıda karşısına çıkan olağanüstü atmosfer arasında ilişki kurması sağlanmış olur. Çocuk okur, karşısına çıkan olağanüstüliklere tam anlamıyla inanmasa da hayal gücünü kullanmasıyla birlikte inanmış gibi hissederek, gerçek dünyada karşılaşılabileceği olay ya da durumlar hakkında fikir sahibi olabilir.

Zarifoğlu'nun çocuk anlatılarında gerçek dünya hakkında verilen mesajlar birebir uyarı ya da öğüt şeklinde karşımıza çıkmamaktadır. Çocuk okura bunlar hissettirilmekte, çocuk okur Őaşırtılarak ya da düşündürülerek anlatılmak istenen mesaj fark ettirilmeden verilmektedir. Hüseyin Nebi Sağman'a göre Zarifoğlu'nun çocuk anlatılarında çocuğa geniş bir hayal atmosferi sağlamak için yaptığı şey eserlerinde verilen mesaja çerçeve çizmemesidir. Böylelikle yazar, çocuğa geniş bir hayal atmosferi sağlamış olur (Sağman 354). Zarifoğlu'nun

bu durumun üstesinden gelebilmiş olmasını Ruhi Şirin, Zarifoğlu'nun çocuk eserlerinde poetik dili tercih etmesine bağlamış ve poetik dili kullanan yazarların çocuklara yol göstermediğini, buna karşılık olması gerekenin, çocuklara sezdirilmesi yoluyla verildiğini belirtmiştir (Şirin, Güneşe Yol Yapan Çocuk 98-99). Ruhi Şirin, fantastik yönüyle Zarifoğlu'nu Pinokyo yazarı Callodi'yle olduğu kadar masal edebiyatçısı Behrengi'yle akraba bir yazar olarak nitelemiştir (97). Mustafa Aldı da Zarifoğlu'nun masallarının güncelin etkilerini görmemize olanak sağlaması bakımından politik masal ustalarından Samed Behrengi'yi anımsattığını belirtmiştir (Aldı 360).

Modern Türk şiirinde kendisine özel bir yer edinen Zarifoğlu'nun şiirsel üslubunun çocuk edebiyatı eserlerine yansımış olması, eserlerinin aynı zamanda yetişkinlere de hitap etmesinde etkili olduğunu söylemek mümkündür. Poetik dil kullanımı dolayısıyla Zarifoğlu okuru ister çocuk ister yetişkin olsun eserlerinde sezdirilen mesajları anlamlandırabilmek için, anlatıdan kopmadan, odaklı ve dikkatli bir okuma gerçekleştirmesi gerekmektedir. İçinde barındırdıkları fabl özellikleriyle çocukların ilgisini çeken Kuşların Dili, Serçekuş, Motorlukuş, Ağaçkakanlar, Katıraslan eserleri üsluplarındaki poetik dil ve içerdiği mesajlar dolayısıyla yetişkinlere de seslenebilmektedir. Bu bağlamda Zarifoğlu'nun "çocuklarca anlaşılmayı arzu etse de, poetik çocuk dili ile yetişkinlere daha yakın duran bir çocuk yazarı" (Şirin, Güneşe Yol Yapan Çocuk 97) olduğuna vurgu yapmak yanlış olmayacaktır. Zarifoğlu'nun eserlerini çocuk yaşlarına göre gruplandırarak yazmamış olmasından dolayı eserlerin hitap ettiği yaş grubu kesin çizgilerle belirlenememektedir. Zarifoğlu bu durumu, tam anlamıyla gerçek ve klasik anlamda çocuk edebiyatı yazarı olmamasına bağlamaktadır (Zarifoğlu 128).

Zarifoğlu'nun çocuk eserleri, yetişkinler için yazdığı şiirlerinde olduğu gibi bir geleneğin devamı değil, var olan klasik masal ya da hikâye anlayışının modern dokunuşlarla şekillendirilmiş halidir. Çocuk eserlerinde devler, büyücüler, cadılar, cinler gibi olağanüstü varlıklardan ziyade hayvan kahramanlara sıklıkla yer vermiş, onlara olağanüstü özellikler nitelemiş ve insanlar gibi düşündürmüştür. Zarifoğlu'nun çocuk anlatılarında karşımıza çıkan olağanüstülüklerin ve fantastik öğelerin amaçlarında biri de Zühtü Bayar'ın fantastiğin işlevini kullanan yazarlarla ilgili vurguladığı gibi "aksiyomlarına bilimsel ve mantiki kanıtlar getirmekten çok, fantastik bir atmosfer, bir hava yaratarak okuru düşler dünyasına itikleyebimektir" (Bayar 34). Zarifoğlu, çocuğu eğitmede modern masalı bir aracı olarak görmüştür. Bu sebeple çocuğun ilgisini çekebilme ve anlatılarının sürükleyici olması için çocukların sınırsız hayal gücünden faydalanmıştır.

Cahit Zarifoğlu'nun maceraperest ruhu, çocukluk anıları, olayları şair tabiatında farklı yorumlaması, etrafına çocuksu bir duyarlılıkla yaklaşması çocuk edebiyatı ürünlerine yansımıştır. Böylelikle yazarın modern masallarındaki kahramanlar,

yaşananlara çocuk gözöyle bakabilmiş, olayları farklı duyumsayabilmiştir. Zarifoğlu, çocuk anlatılarında kendi toplumunun sosyo-költürel özelliklerinden beslenmiştir. Toplumuna yabancılaşan ve eksik Batılılaşan bireyler, hayata merhamet ve sevgiyle bakan yaşlılar, hayatı anlamlandırmaya çalışan gençler, adaletli öлке yönetimini küçüklükten öğrenmeye başlayan çocuklar anlatılarda toplumun gelenek ve göreneklerinin dinamiklerinden yola çıkılarak kurgulanmıştır.

Zarifoğlu'nun şiirinde görölen bireysellikten toplumsallaşmaya doğru yönelim çocuk kitaplarına da yansımıştır. Ağaçkakanlar, Yörek Dede ile Padişah, Serçekuş, Kuşların Dili ve Küçük Şehzade bireyin içinde yaşadığı duyguları anlamlandırma, varoluşuna bir mana arama, kaderi sorgulama gibi bireysel konulara dikkat çekerken, Katıraslan, Moturlukuş daha çok yetişkinlere hitap eden toplumsal içerikli eleştirileri içerisinde barındırmaktadır. *Ağaç Okul* şiir kitabı ise politik içerikli, Afganistan temalı şiirlerden oluşmaktadır. Çocuğa görelik açasından diğer eserleriyle karşılaştırıldığında Radyo Oyunları ve Gülücük çocuk şiir kitabı dili ve temaları bakımından yazarın çocuklar için en uygun eserleri olduğunu söylemek mümkündür.

Şair kimliğini çocuk edebiyatı ürünleri içerisinde de serpiştiren Cahit Zarifoğlu, ortaya koyduğu eserleriyle çocuk edebiyatı alanında adından söz ettirmeyi başarmıştır. Çocuklardan aldığı ilham ve hayal gücü sayesinde eserlerinde kendini sınırlanmamış birçok konuda taklitten uzak, farklı üslup tarzıyla çeşitli yaş gruplarına hitap edebilen orijinal eserler kaleme almıştır. Çağın sorunlarını düşöndüren, sorgulatan olaylar, verilen mesajlar yetişkinlere yeni bakış aaları kazandırırken; anlatılarda yer alan hayali kahramanlar ve mekânlar çocukların ilgisini çekmiş, keyif ve heyecan içerisinde okumasına fırsat vermiştir.

Küçük Şehzade Serisinin Üç Yeni Anlatısı

Cahit Zarifoğlu, çalışmaya konu olan Küçük Şehzade eserinde, iyi huylu olduğu kadar aceleci ve inatçı olan Şehzadenin başından geçen olayları merhamet, hoşgörö, sorumluluk, azim, adalet gibi temalar etrafında işlemiştir.

1984 yılında Maver'a'nın 86. sayısı olarak basılan dergide yer alan Şehzade anlatısı, Şehzade masalları serisinin ilk metnidir. Aynı yıl içerisinde seri; 87, 88, 89, 90 ve birleştirilmiş sayı olarak yayınlanan 92-93-94-95 numaralı Tasavvuf Özel Sayısı'na kadar devam etmiştir. Küçük Şehzade'nin yaşadığı olaylar toplamda altı anlatı olarak karşıımıza çıkmaktadır. Maver'a dergisinde kronolojik sırayla Şehzade, Nöbetçi, Kamış Kalem, Kırk Kapılı Bin Hazine, İki Kız Kardeşin Ricası ve Küçük Şehzade yayınlanmıştır. Ancak 1987 yılında Akabe Yayınları tarafından ilk basımı yapılan *Küçük Şehzade* eserinde serinin tamamına rastlanılmamaktadır. Yaptığımız araştırma sonucunda eserin içerisinde yer almayan, dergi sayfaları arasında kalmış üç metne daha tesadöf edilmiştir. Kamış Kalem, İki Kız Kardeşin Ricası, Küçük Şehzade anlatıları, eserin 1987 ve

günümüze kadar olan basımlarında yer almamaktadır. Serinin ilk masalı olan Şehzade ise kitap versiyonunda Şehzade Yazı Yazıyor başlığı ile içerikten yola çıkılarak yeniden şekillendirilmiş ve bu haliyle basılmaya devam edilmiştir. Küçük Şehzade çocuk kitabının içerisinde Şehzade masallarından hariç Padişah ile Bir Veli, Fitnecinin Çabuk Gelir Kötü Sonu adlı anlatılar bulunmaktadır. Ancak bu anlatılar Şehzade masallarıyla hiçbir şekilde ilişkilendirilemez. Küçük Şehzade eserinde 5 anlatı bulunmaktadır bunlardan Şehzade Yazı Yazıyor, Nöbetçi, Kırk Kapılı Bin Hazine Şehzade masalları serisinin ilk üç masalıdır. Küçük Şehzade eserinde yer alan Şehzade Yazı Yazıyor, Nöbetçi, Kırk Kapılı Bin Hazine ve eserde yer almayan Kamış Kalem, İki Kız Kardeşin Ricası, Küçük Şehzade anlatılarını genel bir bakışla ele alacağız.

Mavera dergisinde Şehzade (Şehzade Yazı Yazıyor) ve Kamış Kalem dışındaki serinin diğer anlatıları masal üst başlığı altında verilmiştir. Şehzade ve Kamış Kalem metinlerinin türlerini belirten bir başlık bulunmamaktadır. Şehzade anlatısının başında geleneksel masalarda bulunan, giriş formeli olarak nitelendirilen "Bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde, kalbur saman içinde..." ifadesi anlatının bir üst başlığı bulunmasa da masal özelliklerini içerisinde barındırdığını göstermektedir. Kamış Kalem anlatısında ise herhangi bir üst başlığa veya giriş formeline rastlanılmamaktadır. Ancak anlatıda okuyucunun dikkatini çekmek için masalların ortasında yer alan geçiş formellerine rastlamak mümkündür. "Pes böyle diye diye, sözün doğrusunu şu yana, eğrisini ise bu yana koyup başımızı Küçük Şehzade'den tarafa çevirdik" (Zarifoğlu, Küçük Şehzade 8) ifadesi gibi benzeri geçiş formelleri ya da bir kamışın kalem haliyle dile gelmesi, şarkı söylemesi gibi olağanüstü durumlar bu anlatının da masal nitelikleri taşıdığını göstermektedir.

Cahit Zarifoğlu'nun Şehzade masalları serisinin içeriği ve yapı özellikleri dikkate alındığında anlatıların modern masal özellikleri taşıdığı gözlemlenmektedir. Küçük Şehzade masalları geleneksel masal özelliklerini içerisinde barındırır da Şirin'e göre bu masallar geleneksel masalın ontolojik örgüsünden uzak, yeni modern masalardır" (Şirin, Yetişkinlerin Çocuk Yazarı Olmak 161). Küçük Şehzade masalları Mavera dergisindeki kronolojik sırasına göre şu şekildedir:

1. Şehzade

Küçük Şehzade masallarından ilki olan Şehzade olayın geçtiği mekân ve zaman bakımından olağanüstülükleri içerisinde çok barındırmamaktadır. Türk masallarının en yaygın teması olan masal kahramanının bir emel uğruna sabretmesi ve sınanması Şehzade masalının da temasını oluşturmuştur (Kuzu 90). Babasının sahip olduğu maldan, mülkten ve zenginlikten çok memnun olan Küçük Şehzade Süleyman, hat sanatı ustalarından Mahmut Efendi'den hat yazısı dersleri almaktadır. Odasındaki rahlesinin üstünde Mısır'dan gelen nohut renkli, nohudi kâğıtlar bulunmaktadır. Küçük Şehzade bu kâğıtlardan birine

kendi ismini yazmaya karar verir.

"Ne de güzel yazıyorum Allah'ın izniyle. Oh, oh, bu gidişle hocam Mahmut Efendi'yi de gerilerde bırakacağa benziyorum" (Zarifoğlu, Küçük Şehzade 12), "Şu kâğıt ve kamışlara, hokkaya kim olduğumu göstereceğim" (Zarifoğlu 24).

Adı 'Süleyman'ı ustası Mahmut Efendi'yi geride bırakacak kadar güzel yazdığını düşünür ve kâğıtın altına imzası olarak ismini özenle ekler, kâğıtı kurutur ve yuvarladığı gibi koltuğunun altına alır. Sarayın içerisinde yıldırım gibi koşarak babasına göstermeye gider. Ancak kapıdaki nöbetçi içeride toplantı olması dolayısıyla Küçük Şehzade'nin babasının odasına girmesine izin vermez. Şehzade, koltuğunun altındaki kâğıtı kapıdaki nöbetçiye gösterir ancak nöbetçi gülmeye başlar. Ne olduğunu anlayamayan Şehzade, isminin yazılı olduğu kâğıtı baktığında mürekkebin dağıldığını görür ve çok üzülür. Aynı koridorları bu sefer daha hızlı koşarak odasına döner. Babasının iyi ki toplantıda olduğunu, bu başarısızlığı görmediğine sevinir.

"-Yine talihim varmış dedi, ya dün babam bir de adımı görseydi. Ya hele bir de hocam Mahmut Efendi yazdığım bir Şeye imzama attığımı görseydi, nice olurdu, ben ne yapardım" (Zarifoğlu 22).

Üzütüsünden günlerce odasından çıkmayarak, vazgeçmeden, hırsla, defalarca Süleyman yazmaya çalışır. Ancak bir türlü ilk yaptığı güzellikte, tatmin olacak şekilde adını tekrar yazmayı başaramaz. Sarayda yaşayan herkes Şehzade'nin odasından hiç çıkmadığını konuşmaya başlar. Bunu duyan nöbetçi, Şehzade'yi odasında ziyaret eder ve ustasından izin almadan yazısının altına kendi imzasını atmasından dolayı bunları yaşadığını anlatır. Küçük Şehzade yaptığından pişman olur. Babası ve hocasının bu durumu görmediğinden dolayı kendini şanslı hisseder ve gözünden yaşlar dökülür. Küçük Şehzade, nöbetçiden bundan sonra sırdaş olmasını ister.

Masalarda olağanüstü özellikleriyle kahramana yol gösteren yardımcı kahraman, bu masalda hayatın içerisinde gerçekçi bir karakterdir. Nöbetçi, Küçük Şehzade'nin hırslı ve kibrinin doğuracağı kötü olayları engellemiştir. Şehzade ise hatasından ders almış, eksikliğini kabullenmiş ve doğruya ulaşmıştır. Serinin ilk masalından Şehzade'nin henüz üç ya da beş yaşında olduğunu, nöbetçinin isminin Abdullah olduğunu, Şehzade'nin hat sanatı dersleri aldığını, inatçı, hırslı, bazen kibirli tavırlar içerisine düştüğünü, gelişmeye ve öğrenmeye açık bir karakter olduğunu öğreniyoruz. Masal Küçük Şehzade ve nöbetçi etrafında gelişmektedir. Kahramanların olağanüstü özellikleri yoktur. Mekân padişahın sarayı ve Küçük Şehzade'nin odasıdır. Masalda olayların ilerlemesi daha çok diyalog tekniği aracılığıyla sağlanmıştır. Dil anlaşılır ve günlük konuşma diline yakındır.

2. Nöbetçi

Mavera dergisinin 87. sayısında yer alan Nöbetçi başlıklı masal serinin ikinci

masalıdır. Kitap halinde basılan Küçük Şehzade eserinde ise bu masal üçüncü metin olarak yer almaktadır. Masal Küçük Şehzade Süleyman'ın düşünceli bir hâl içerisindeyken bir anda sarayın koridorlarında hızlıca koşarak babasının yanına gitmesiyle başlar ve nöbetçinin izin vermeyişiyle biter. Küçük Şehzade masal boyunca sarayda neden çok fazla nöbetçi bulunduğunu, babasının odasına neden her istediği zaman giremediğini anlamlandırmaya çalışır. Bu konu hakkında nöbetçiye çeşitli sorular sorar. Nöbetçi masalında Şehzade'nin, nöbetçiye "seni geçen masaldan tanıyorum, bu sebeple önce senin fikrini almak istedim" (Zarifoğlu, Küçük Şehzade 51) ifadesi, nöbetçinin Şehzade'ye "Babanı mı görmek istiyorsun yine? (50) tepkisi, "Yeni bir çalışman falan var mı hat üzerine?" (52) soruları yaşananların aynı kahramanlar etrafında şekillendiğini, Nöbetçi masalının birinci masalın devamı niteliğinde olduğunu göstermektedir. Nöbetçi masalında Küçük Şehzade, saraydaki babasının konumunu, padişah ve kadı arasındaki farkı, padişahın odasının kapısında sürekli neden bir nöbetçinin beklediğini, devlet işlerinin nasıl yürütülmesi gerektiğini anlamlandırmaya çalışmaktadır. Şehzade ilk masalarda asi, inatçı, aceleci, bazen şımarık haller içerisindeyken, zamanla sarayda olup biteni sorgulaması ve algılayabilmesi sayesinde serinin diğer masalarında daha olgun tavırlar sergilerken karşımıza çıkacaktır. Masalda mekân sarayın koridorları ve padişahın odasının önüdür, kahramanlar nöbetçi ve Küçük Şehzade Süleyman'dır. Vaka nöbetçi ve Küçük Şehzade'nin diyaloglarıyla ilerlemektedir. Kısa cümlelerden oluşan masalın dili sadedir.

3. Kamış Kalem

Dergi sayfaları arasında kalan, masalların kitaplaşmış halinin içerisinde yer almayan, kısa ve anlaşılır bir anlatı olan Kamış Kalem serinin üçüncü masalıdır. Küçük Şehzade, dostu olduğunu düşündüğü, hat yazarken kullandığı kamıştan kalemle sohbet etmektedir. Birinci masalda üç ya da beş olarak verilen Şehzade'nin yaşı bu masalda üç olarak vurgulanmıştır. Şehzade, dostu olan Kamış Kalem'den ona uyku şarkısı söylemesini ister. Sadece şarkı dinlemek istediğini, yapmak zorunda olduğu bir ton ödevi olduğunu vurgulayan Şehzade'ye Kamış Kalem, uyku şarkısı mırıldanır. Şarkı söylemekten yorulan kalem çok susuz ve aç kaldığını söyler. Şehzade, kalemin tam olarak ne anlatmak istediğini anlayamaz. Kamış Kalem ise hokkadaki mürekkebin onun yemeği ve suyu olduğunu anlatır. Yavaş yavaş mürekkebinin kalemine çeken Şehzade, parmaklarıyla kavrayıp, güzelce kucakladığı Kamış Kalem'le Vav'lar, Lam-Elif'ler çizer. Bu sırada Kamış Kalem ise sazlıklardan esen rüzgârların şarkısını söylemeye başlar. Masal çalışkanlık, sorumluluk bilincine sahip olma, ilim ve öğrenme arzusu temaları etrafında şekillenmiştir. Masal kamıştan bir kalem ile Küçük Şehzade'nin sohbetinden oluşmaktadır. Kısa bir masal olan Kamış Kalem anlatısı diyaloglardan oluşmuştur. Olay Şehzade'nin odasında geçmektedir. Kamıştan kalemin dile gelip Şehzade'yle konuşabilmesi eşyanın

tabiatına uymamaktadır. Bu durumdan yola çıkarak masalda olağanüstünlüklere yer verilmiştir demek yanlış olmayacaktır. Nöbetçi Abdullah bu masalda karşımıza çıkmamaktadır.

4. Kırk Kapılı Bin Hazine

Kırk Kapılı Bin Hazine, serinin Maveria dergisine göre dördüncü, kitaba göre ikinci masalıdır. Masal, Küçük Şehzade'nin rüyasında bir çoban köpeği görmesiyle başlar. Gününü nasıl geçireceğinin planını önceden yapan Şehzade, dadısına rüyasını yorumlatmak ister ancak dadısına kızan Şehzade yine babasının odasına gitmek üzere odasından bir hışımla çıkar. Odaya yaklaştığı sırada sarayın bahçesindeki avlu dikkatini çeker ve izlemeye koyulur. Avluda hayvanların sırtındaki yükler, altınlar, elmaslar kantarla tartılmaktadır. Bunu gören Şehzade heyecan içerisinde babasının yanına varıp bunların nereden geldiğini, haram lokma yiyip yemediğini sormak ister. Nöbetçi daha önce olduğu gibi Şehzade'nin odaya girmesine yine izin vermez ve ne olduğunu, bu haline neyin sebep olduğunu öğrenmek ister. Avludaki hayvanların sırtında bulunan altınların, elmasların nereden geldiğini ve nereye gittiğini öğrenmek istediğini söylemesi üzerine nöbetçi içerisinde bir giriş kapısının ve kırk bin çıkış kapısının olduğu bir hazineye gittiğini anlatır. Tam olarak anlamayan Şehzade'ye bazen bir yetime, bazen bir memura, bazen yol parası kalmayan bir kişiye harcandığını, türlü çıkış yolları olduğunu söylemesi üzerine Şehzade'nin yüreği titrer. Gün içerisinde planladığı şeyleri yapamayan Şehzade her şeyi planlayanın Allah olduğunu idrak eder. Sorgulayan, merak duyan Şehzade geleceğin yöneticisi olarak devlet ahlakı ve adaletli yönetimi, toplumsal yaşam kültürünün dinamiklerini kıvrak zekâsı sayesinde hemen kavramaktadır. Yöneticilerin halkına karşı eşitlikçi, yardımsever ve hoşgörölü, kibirden uzak anlayış içerisinde olması gerektiği masalda vurgulanmıştır. Masalda Küçük Şehzade, nöbetçi ve dadı yer almaktadır. Sarayın koridorları ve bahçesi, Şehzadenin odası ve padişahın odasının önü masalda geçen mekânlardır. Masalda iç monolog ve diyalog tekniği kullanılmıştır.

5. İki Kız Kardeşin Ricası

İki Kız Kardeşin Ricası masalı Maveria dergisinin 90. sayısında yayınlanmıştır. Serinin kitaplaşmış halinde yer almamaktadır. Masal Şehzade'nin uyanmasıyla başlamaktadır. Hat derslerinin yanında, Kur'an-ı Kerim, Arapça, Farsça, kelam, güzel söz ve edebiyat dersleri almaya başlayan Şehzade beş yaşına gelmiştir. Adına ülkenin dört bir yanından dilekçeler, mektuplar gelmeye başlamıştır. Bir sabah mektupların arasında bez parçası içerisine, beceriksizce sarılmış, mühürsüz bir mektup Küçük Şehzade'nin ilgisini çeker. Şehzade bu mektubun dertli biri tarafından yazılmış olduğunu düşünür ve merhametle mektubu öpüp, yavaşça açar. Mektupta Şehzade, yüzü güzel, kaşları gür, akli sağlam, kalbi metin, düşmanları tir tir titretecek, henüz sakalları olmayan, dostlarının onunla

mesut olduğu bir karakter olarak tasvir edilmiştir. Şahren ve Nimet isimli iki kız kardeş kendilerinden yaşça küçük Şehzade'den, kendileri için büyük ama Şehzade için küçük olacak bir ricada bulunmuşlardır. Şehzade'den iki bilezik istemişlerdir. Şehzade bu mektup karşısında oldukça duygulanmış gözünden yaş akmıştır.

Masalda ilme verilen önem Küçük Şehzade etrafında okuyucuya ulaşmıştır. İlk masalda tevazudan uzak haller içerisinde olan Şehzade aldığı ilmî eğitimler sayesinde gittikçe olgunlaşmış, merakını olumlu yönde kullanmayı başarmış, iletişim becerileri kazanmış, merhamet sahibi bir yönetici olacak şekilde yetişmeye başlamıştır. Masal iki sayfadan oluşmaktadır. Masalda mekân Küçük Şehzade'nin odasıdır. Masal adı geçen kişiler Şahren, Nimet ve Şehzade'dir.

6. Küçük Şehzade

Altıncı ve serisinin son masalı Küçük Şehzade adlı masal Şehzade Süleyman'ın odasındaki balkona konan kuşun Şehzade'de uyandırdığı hislerle başlar. Şehzade doğadaki her şeyin bir şekilde insanlara seslendiğini düşünür. Verilen ödevlerin, yapılan duaların, yenen yemeklerin aracılığıyla sayısız çağırmanın insana seslendiğini fark eder. Derin düşünceler içerisinde kalan Şehzade hayal kurmaya başlar. Babasının elinde içi süt dolu bir tasla kardeşlerinin yanına geldiğini, kardeşlerin divanlarda uyuduğunu ancak bir kardeşinin uyumadan babasını beklediğini farz eder. Böyle bir durumda uyumayan kardeş, babasına ben seni bekledim, uyumadım derse babası elindeki süt dolu tası uyuyan çocuklarından birini kaldırıp ona verir miydi diye sorgulamaya başlar. Bunu düşünen Şehzade çok geçmeden, bir anda kendisinin gaflet uykusundayken padişahın neler dağıttığını düşünür ve yerinden fırlar. Nerede neler dağıtılıyor da, kimler el uzatmış nimetleniyor da kimlerde uykuda oyalanıyor gibi düşüncelerden kendini alamaz. Yine telaşlı telaşlı sarayın koridorlarından babasının odasına gitmek ister ve kapıda her zamanki gibi nöbetçi Abdullah'ı görür. Nöbetçi odada ricacıların olduğunu ve içeri girmeyeceğini söylemesi üzerine aklını kurcalayan 'süt dolu tası padişah kime verirdi' sorusunu nöbetçi Abdullah'a sorar. Nöbetçi sorudan ziyade kendi içinde bulunduğu zor durumu anlatmaya başlar ve gün boyu kimseyle konuşmadığını, sadece vezirleri selamladığını, onları selamlarken pençesini göğsüne vurmak zorunda olduğunu anlatmaya başlar. O eli süt dolu tası tutan elin iki adım ötesinde olduğunu söyler. O sırada içeriden ayak sesleri gelir ve bir anda kapı açılır, ilk defa içeriye görme fırsatı yakalayan Şehzade odanın içini gizlice seyretmeye koyulur. Yüzleri pancar gibi kızarmış kişiler hiç selam vermeden çıkmaya başlar. Nöbetçi, Şehzade'ye kolay mı padişahın huzurunda bulunmak sözleriyle yüzlerinin neden kızardığına bir gönderme yapar. Şehzade odanın içerisindeki, padişahın etrafını sarmış, iri yarı, kaftan giymiş insanları ve eli palalı celladı görür. Heyecanla nöbetçiye onların orada ne iş yaptığını sorar. Nöbetçi ise "eğer o yıkılası dediğin insanların kaftanlarının

kürlü yakasında bir bit olabilseydin, Şimdi huzurda olurdun" (Zarifoğlu, Küçük Şehzade 161) sözleriyle cevap verir. Duydukları ve gördüklerinden sonra babasının odasına girmekten vazgeçen Küçük Şehzade nöbetçiden izin alarak "gördüğüm esrarlar için kırk yıl düşünüyüm"(161) diyerek odasına gitmek ister. Nöbetçi ise "ille de bana ver demenin yolunu bulursan bana da belleteceksin" (161) diyerek Şehzade'den sırdaş olmaları konusunda söz ister.

Altıncı masalda, birinci masal ile olan göndermeler dikkat çekmektedir. Şehzade kırk yıl düşünüyüm ifadesini kullanınca nöbetçi, Şehzade'nin birinci masalda günlerce odasından çıkmadığına vurgu yaparak "...yoksa sen kırk yıl çıkmam dedin mi çıkmazsın"(161) cevabını verir. Şehzade, birinci masalda sergilediği kibirli, gururlu tavırlardan utanmış, bu durumun nöbetçiyle arasında sır kalmasını istemiş ve Şehzade ile nöbetçi sırdaş olmuşlardı. Son masalda ise Şehzade, nöbetçi ile arasında geçen diyalogun yine sır olarak kalmasını ister. Son anlatı olan Küçük Şehzade masalında ilmî eğitimle donatılan Şehzade istemenin esrarını çözmeye, anlamlandırmaya çalışacak kadar olgunlaşmıştır. Masalın kahramanları nöbetçi, ricacılar ve Şehzade'dir. Mekân padişahın odası ve odasının önüdür.

Kamış Kalem hariç Őehzade her masalda babasının odasına gitme arzusuyla hareket eder ancak diğer masalarda olduğu gibi son masalda da bu amacı bir türlü gerçekleŐemez. Her defasında nöbetçiden aldığı ibretlik bir dersle odanın kapısından ayrılır. Zarifođlu'nun Őehzade masalları kendini bilme yolunda, kendisinden çevresine doğru bir arayış içerisinde olan Küçük Őehzade'nin iç dünyasına odaklanmıştır (Karali, 347). Bu masallar "küçük bir çocuğun içinde yaşadığı dünyayı, özelde sosyal çevreyi ve insani değerleri keşfedişini anlatmaktadır. Masal küçük bir çocuğun bakış açısını yansıtmayı ve iç dünyasını vermesi bakımından son derece önemlidir (Sümeýra: 2017: 387).

SONUÇ

Cahit Zarifoğlu'nun *Küçük Şehzade* çocuk kitabında bulunan Şehzade masallarının Mavera dergisi sayfa aralarında kalan parçalarıyla birlikte ele alındığında bir bütünün parçaları olduğu, seri halinde aynı kahraman etrafında devam ettiği, anlatıların altı masaldan oluştuğu tespit edilmiştir. Küçük Şehzade eserinde yer almayan Kamış Kalem, İki Kız Kardeşin Ricası, Küçük Şehzade adlı masalların ortaya çıkmasıyla Şehzade masalları tamamlanmıştır ve Cahit Zarifoğlu çocuk eserlerine bir ek olmuştur.

Modern masal niteliği taşıyan Küçük Şehzade anlatıları içerik ve üslup bakımından çocukların ilgisini çekecek Şekilde kurgulanmıştır. Diyaloglardan oluşan sade dil kullanımı, kahraman sayısının az olması, anlatıları karmaşıklıktan uzaklaştırmış, akıcı hale getirmiştir. Masallar yapı ve tema özellikleri ışığında, gerçekçi masallar kategorisine dâhil edilebilecek nitelikleri içerisinde barındırdığı gözlemlenmiştir. Masallarda devler, cadılar, sihirbazlar gibi olağanüstü varlıklara

yer verilmemiş, olaylar gerçek yaşamda karşımıza çıkabilecek kahramanlar ve mekânlar etrafında gerçekleşmiştir.

Şehzade masallarında çocuklar için azimli olma, alçakgönüllülük, sabır, ahlak, adalet, devlet yönetimi ve ilim öğrenme gibi olumlu öğretiler ön plana çıkartılmıştır. Küçük Şehzade, birinci masaldan itibaren altıncı masala kadar her masalda bireysel gelişimine ve olgunlaşmasına katkı sağlayacak kazanımlar elde edeceği olaylar yaşamıştır. Tevazu sahibi olmak, devlet yönetimini iyi bilmek, sorumluluk bilincinden uzaklaşmamak, halka karşı hoşgörölü ve merhamet sahibi olmak, adaletten kopmamak Küçük Şehzade'nin kazandığı erdemler olmuştur. Bunun yanında aceleci, kibirli, inatçı, öfkeli, tembel, bencil, sabırsız, kaba olmanın olumsuz tarafları da Küçük Şehzade masallarında çocuklara gösterilmiştir. Masalarda hiçbir mesaj okura nasihat şeklinde verilmemiştir. Anlatılmak istenen durum ve verilmek istenen mesaj okuru eğlendirirken düşündürme yoluyla iletilmiştir. Küçük Şehzade, masalların tamamında sorgulayan, merak eden, ilim öğrenen bir çocuk olarak kurgulanmıştır. Küçük Şehzade deneyimlediği her olayın ardında gizli olan hikmeti kıvrak zekâsı ve nöbetçi Abdullah'ın anlattıkları dolayısıyla görmeye çalışmış, yaşananlardan ibret almış ve zaman içerisinde olgunlaşmaya başlamıştır.

Cahit Zarifoğlu, Küçük Şehzade masal serisinde kahramanını olaylara çocuk gözüyle baktırabilmiş, toplumun dinamiklerinden beslenmiştir. Osmanlı Devleti'nde şehzade eğitimi üzerinde özenle durulmuş, eğitimi tamamlayan şehzadeler 11-12 yaşlarında sancağa gönderilmiştir. Bu gelenekten yola çıkılarak kurgulanan masalarda devlet yönetimi ve toplumla iletişim çocuksu duyarlılıkla ele alınmıştır.

KAYNAKÇA

- Aldı, Mustafa. "Zarif Prensın Sanat Masallarına Yolculuk." *Hece Dergisi*, c. 11, s. 126-127-128, 2017, ss. 360.
- Bayar, Zühtü. *Bilimkurgu ve Gerçeklik*. Broy Yayınevi, 2001.
- Daşcıoğlu, Yılmaz. *Kader Hep Erken Zaman Hep Geç*. Őule Yayınları, 2020.
- Dilidüzgün, Selahattin. *Çağdaş Çocuk Yazını - Yazın Eđitimine Atılan İlk Adım*. Morpa Kùltür Yayınları, 2003.
- Karali, Hasret. "Cahit Zarifoğlu ve Çocuk Edebiyatı." *Bir Dağ Nasıl Söylerse*. Editör M. Fatih Andı, Hüseyin Yorulmaz, Ketebe Yayınları, 2020.
- Kaya, Vural. *Cahit Zarifoğlu'nun Çocuk Kitaplarında Temel Değerler*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, 2007.
- Kuzu, Sevil. *Çağdaş Masal Örneği Olarak Cahit Zarifoğlu'nun Anlatıları*. Yüksek Lisans Tezi. Fatih Sultan Mehmet Üniversitesi. 2021.
- Pulat, Ali. "Zarifodđlu ve Çocuk Edebiyatı. " *Hece Dergisi*, c. 11, s. 126-127-128, 2017, ss. 380-383.
- Sağman, Hüseyin Nebi. "Cahit Zarifoğlu'nun Çocuk Hikâyelerindeki İslami Duyarlılıklar." *Bir Dağ Nasıl Söylerse*. Editör M. Fatih Andı, Hüseyin Yorulmaz, Ketebe Yayınları, 2020.
- Sümeýra, Cemile. "Zarif Masallar." *Hece Dergisi*, c. 11, s. 126-127-128, 2017, ss. 384-389.
- Şirin, Mustafa Ruhi. "Yetişkinlerin Çocuk Yazarı Olmak." *Cahit Zarifoğlu Yürek Safında Bir Şair*. Editör Âlim Kahraman, Kaknüs Yayınları, 2003.
- Şirin, Mustafa Ruhi. *Güneşe Yol Yapan Çocuk*. İz Yayıncılık, 2018.
- Uçan, Hilmi. "Cahit Zarifoğlu'nun Masallarında Büyüklere Öğütler." *Hece Dergisi*, c. 11, s. 126-127-128, 2017, ss. 367-370.
- Zarifodđlu, Cahit. *Konuşmalar*. Beyan Yayınları, 2017.
- Zarifodđlu, Cahit. *Küçük Şehzade*, Beyan Yayınları, 2022.
- Zarifodđlu, Cahit. "Şehzade." *Mavera*, c. 8, s. 86, 1984, ss. 43-47.
- Zarifodđlu, Cahit. "Kırk Kapılı Bin Hazine." *Mavera*, c. 8, s. 89, 1984, ss.37-42.
- Zarifodđlu, Cahit. "Nöbetçi." *Mavera*, c. 8, s. 87, 1984, ss.32-36.
- Zarifodđlu, Cahit. "Kamış Kalem." *Mavera*, c. 8, s. 88, 1984, ss. 29-32.
- Zarifodđlu, Cahit. "İki Kız Kardeşin Ricası." *Mavera*, c. 8, s. 90, 1984, ss. 41-42.
- Zarifodđlu, Cahit. "Küçük Şehzade." *Mavera*, c. 8, s. 92-93-94-95, 1984, ss.157-161.

İNTİBAH ROMANINDA EKSİKLİĞİN METONİMİSİ
BAĞLAMINDA
ARZU GÖSTERENİ VE ÖZNEİN NESNE SEÇİMİ*

IN THE CONTEXT OF THE METONYMY OF LACK THE DESIRE
SIGNIFIER
AND THE SUBJECT'S OBJECT CHOICE IN THE NOVEL İNTİBAH



Pınar DAĞ GÜMÜŞ

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doktora Öğrencisi, Süleyman
Demirel Üniversitesi, Sosyal
Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve
Edebiyatı; Öğr. Gör., Isparta
Uygulamalı Bilimler Üniversitesi
Eğirdir Meslek Yüksekokulu,
Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-3080-9612

E-mail: pinardag@isparta.edu.tr

Cafer GARİPER

Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman
Demirel Üniversitesi, İnsan
ve Toplum Bilimleri Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Isparta, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-1778-0168

E-mail: cafergariper@sdu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 24.09.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 24.10.2024

Kaynak Gösterim / Citation:

Dağ Gümüş, Pınar; Gariper,
Cafer (2024). "İntibah Romanında
Eksikliğin Metonimisi
Bağlamında Arzu Göstereni ve
Öznenin Nesne Seçimi", Yeni
Türk Edebiyatı Araştırmaları.
16/32, 103-132.

http://dx.doi.org/10.26517/
ytea.579

*Bu makale Süleyman Demirel
Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü bünyesinde hazırlanan
"Lacanyen Yaklaşımla Türk
Romanında Özne (1872-
1896)" adlı doktora tezinden
yararlanılarak oluşturulmuştur.

Öz

Jacques-Marie Émile Lacan, sabit bir öznenin varlığını reddeder. Dil sürçmeleri yaşayan, ayna imgesine hapsolmuş, eksiklikle damgalanmış, arzunun tatminsizliğine mahkûm olmuş bölünmüş özne üzerinde durur. *İmgesel, simgesel ve gerçek* adını verdiği üç düzlemlerle özneleşme sürecini, öznenin yapısal kategorilerini/konumlarını (nevrotik, sapkın, psikotik) ve geliştirdiği mekanizmaları (bastırma, inkâr etme, men etme) inceler. Terminolojisinde önemli yer tutan *Öteki, ayna evresi, ayrılma, Babanın-Adı, Anne-nin-Arzusu, yasa*, Oidipus kompleksi, kastrasyon, *fallus*, bilinçdışı, *jouissance, objet petit a, fantezi, söylem* vb. ile özneyi bütünlüklü olarak kuşatır. Arzu kavramsallaştırmasında öznenin tamamlanmamış varlık olma durumuna, arzunun bu *eksikliği* gidermeye/doldurmaya yönelik dürtüleri harekete geçirmesine, eksikliğin giderilmesi için öznenin nesnelere yönelmesine dikkati çeker. Söz konusu durumların nesne seçimini etkileyen bilinçdışı süreçlerle ilgisine ve arzunun doğası gereği *gösterenler* aracılığıyla ifade edilmesine yönelik belirlemelerde bulunur. Bu makalede ilk edebî roman olarak değerlendirilen *İntibah*'in öznesi Ali Bey'in *eksiklik* ve arzu karşısındaki durumu, Öteki ile ilişkilenebilir ve nesne seçimi Lacan'ın değinilen kavramsallaştırmalarından hareketle çözümlenecektir.

Anahtar Kelimeler: Lacan, özne, arzu, eksiklik, roman, *İntibah*.

Abstract

Lacan rejects the existence of a fixed subject and addresses the divided subject who experiences slips of the tongue, is trapped in the mirror image, marked by lack, and condemned to the dissatisfaction of desire. He examines the subject's process of becoming, along with the structural positions of the subject (neurotic, perverse, psychotic) and the mechanisms it develops (repression, denial, foreclosure), through the three orders he names as the *imaginary*, the *symbolic*, and the *real*. Important terms in his terminology include the mother as the first *Other*, the *mirror stage*, *separation*, the *Name-of-the-Father* as a metaphor, *desire of the mother*, *law*, the *Oedipus complex*, *castration*, *phallus*, the *unconscious*, *jouissance*, *objet petit a*, *fantasy*, *discourse*, etc., all of which comprehensively encompass the *subject*. In his conceptualization of desire, Lacan draws attention to the subject's state of being incomplete, the drives that follow this lack and aim to fill it, the unconscious processes that direct the subject's orientation toward objects in an attempt to address this lack, and the fact that desire is inherently expressed through signifiers. In this article, Ali Bey's state in the face of lack and desire, his relations with the *Other*, and his object choices will be discussed, based on Lacan's aforementioned conceptualizations, within the context of *İntibah*, considered to be the first literary novel.

Keywords: Lacan, subject, desire, lack, novel, *İntibah*.

Extended Summary

Jacques-Marie Émile Lacan deals with the subject who experiences slips of the tongue, is trapped in the mirror image, is marked by deficiency, and is condemned to the dissatisfaction of desire. The conceptualization of desire draws attention to the subject's state of being an incomplete being, the desire's directing the impulses that follow and tend to fill/fill this deficiency, its relationship with the unconscious processes that affect the subject's metonymic orientation to objects in order to eliminate the deficiency and therefore its object selection, and the expression of desire through signifiers. He reveals the process of subjectification through three orders, which he calls imaginary, symbolic and real. It positions ego in the imaginary order and the subject in the symbolic order. The subject, who enters the field of the symbolic order with the use of language, is fragmented and divided into two from the very beginning because he cannot succeed in subjecting the relationship between the ego and its images to the symbolic law. The subject is not a being who can say whatever he wishes with his free will and express his desire as he wishes. Language (the big Other), which comes into play at the moment of speaking and is there with its norms, presents a normative imposition that exceeds the subject. Real order; i is grasped as a hard core that resists symbolization and dialecticization, persists and always returns to it, and is associated with the impossible. The focal point of the novel *İntibah* is the family, the mother-father-son relationship, and the son's individuation. The gap in authority arising from the loss of the father, the subjectivation process of the son who cannot create himself because he cannot break his bond with the mother, produces a meaning in parallel with the conflict brought by loyalty to the authority figure and self-love. In this context, the symbiotic relationship between mother and child, narcissism and the impact of the protagonist on the subjectivation process gain importance. In the chronological line from his birth to his death, the novel presents Ali Bey's ways of relating to himself (self, consciousness, personality and body), the Other (language, family, society, culture, etc.) and the universe, including his life practices. The process of building his subjectivity is revealed, starting from his relationships with his parents, to his experiences after the loss of his father, and thus to his death. Ali Bey, who chooses a life and personality with the guidance of his father and accepts the law that obeys him, experiences a great emptiness with his loss, and is left defenseless with a life that does not belong to him and his alienation from the world. However, the obsessive subject's attempt to exist in thought by making his desire impossible causes him to give up on Mehpeyker with an excuse and return to his mother's house in regret. Then he marries Dilaşup, whom her mother wants, and leaves her too. Having made his relationship with both objects of desire impossible, Ali Bey finally blames his mother and leaves her. The factors

that determine object selection become important in his actions towards separation from his mother's desire. According to Freud, from the moment the model for the love object category is formed, the tendency towards love and affection tends towards the image of the innocent mother (mother1), and the sexual tendency tends towards the sinful mother (mother2). Lacan states that the mother meets a loving, devoted mother figure. The two objects of love in Ali Bey's life are located at two different poles and meet the substitute mother. The mother1 (innocent woman image/Virgin Mary), which is the symbol of mother-child unity in Ali Bey's unconscious, appeared in Dilaşup, and the mother2 (sinful woman image/prostitute/prostitute) who desires someone else appeared in Mehpeyker. In the position of the beloved object in relation to desire, Mehpeyker represents fatality and Dilaşup represents sublimity. The sinful mother coded in Ali Bey's unconscious and the innocent mother he experiences in life merge into the two women in his life. Ali Bey is stuck in his mother's desire. He cannot find the way to his own desire because his own desire is inextricably tied to the desire of the Other. He could not complete his mourning effort for his dead father, the symbolic father was settled, he hesitated between leaving his mother's demand and realizing his own desire, he could not achieve phantasmic unity with the objet petit a he encountered, he failed to traverse the fantasy in the void of the missing, he established a childish subjectivity suspended in the time of the Other.

GİRİŞ

Jacques Lacan; Kartezyen anlayışın bölünmemiş, yekpare öznesinin tersine bölünmüşlüğüyle tanımlanan ve bilinçdışının etkisinde olan bir özne profili sunar (Žižek, Yamuk Bakmak 231). Özneyi verili bir yapı olarak görmemesinden hareketle temel izleğinin *özneleşme süreci* olduğunu ifade etmek mümkündür. Ona göre özneleşme sürecini içeren üç asli düzen *imgesel (imaginaire)*, *simgesel (symbolique)* ve *gerçek (réel)* (Lacan, Baba-nın-Adları 16). Özneye *ben/ego (moi)* arasında yaptığı fenomenolojik ayrımla *benin* imgesel inşa olduğunu ve bilinçdışının öznesinden ayrıştırılması gerektiğini belirtir (Chiesa 27). *İmgesel* düzen, *benin* oluşumunun açıklandığı ve insan yavrusunun *ötekiyle* tanıştığı süreci içermektedir (Castanet 20). *Simgesel*, *benin* kültürel yapıda özneleşebileceği alandır. *Kastre edilen* özne *Baba-nın-Adı* yoluyla bu düzeni öğrenir ve hazır olan *yasalarına* uymak durumundadır (Žižek, Yamuk Bakmak 232-233). *Oidipus kompleksi*, *fallus*, *dil*, *Öteki*, *bilinçdışı*, *arzu* ve *gösteren* bu bağlamda önem kazanır. *Gerçek* ise simgeselleştirilmeye direnen sert bir çekirdek olarak kavranır ve imkânsızla bağdaştırılır (Žižek, İdeolojinin Yüce Nesnesi 175). Ölüm, travma, biyolojik ihtiyaçlar (açlık vb.) gibi adlandırılmayan ya da tamamen kavranamayan, dilin ve anlamlandırmanın ötesindeki alana işaret eder (Lacan, Psikanalizin Dört 60-61).

Lacan; dil sürçmeleri yaşayan, *ayna imgesi*'ne hapsolmuş, *eksiklikle* damgalanmış, *arzunun* tatminsizliğine mahkûm olmuş özneyi konu edinir. Arzu kavramsallaştırması öznenin tamamlanmamış varlık olma durumuna, arzunun bu *eksikliği* takip eden ve gidermeye/doldurmaya yönelen dürtüleri yönlendirmesine, *eksikliğin* giderilmesi için öznenin nesnelere yönelmesine dikkati çeker. Söz konusu durumların *nesne seçimi*ni etkileyen *bilinçdışı* süreçlerle ilgisine ve *arzunun gösterenler* aracılığıyla ifade edilmesine yönelik belirlemelerde bulunur. *İntibah* romanının öznesi Ali Bey'in *eksiklik* ve *arzu* diyalektiğindeki konumu, arzuya yaklaşımı ve nesne seçimi Lacan'ın bu kavramsallaştırmalarından hareketle çözümlenecektir.

İntibah Romanında Eksikliğin Metonimisi Olarak Arzu Göstereni

*İntibah*², roman tekniğinin belirli ölçütlerinin denendiği³ ilk edebî roman olarak tanımlanmaktadır. Odak noktası anne-baba-oğul ilişkisi ve oğlun bireyleşmesi meselesidir. Başkişi Ali Bey'in kişiliğinin özellikle Tanzimat romanları için prototip olduğu ifade edilmektedir (Finn 56). Babanın kaybıyla doğan otorite boşluğu, annenin arzusundan ayrılmadığı için kendisini var edemeyen oğlun özneleşme süreci, otorite figürüne bağlılık ve narsisizmin getirdiği çatışma dikkatlere sunulur. Anneyle çocuk arasındaki *simbiyotik ilişki*⁴, narsisizm, babanın kaybı ve yas, *eksikliğin* metonimisi olarak *arzu* göstereni ve nesne seçimi başkişinin özneleşme süreci ve kişiliği hakkında bilgi vermektedir. Özneleşme sürecinin sunduğu bütünlüklü bilgi bu prototipin yorumlanmasında yardımcı olabilecektir.

Romanda, Ali Bey'in bireysel serüveni işlenir. Doğumundan ölümüne kadarki

1 Benlik algısının geliştiği *imgesel düzende* anne ve bebek arasındaki *ihtiyaç, talep ve yanıtla* gelişen ve *eksikliği* barındırmayan *simbiyotik ilişki* (iğsel bağ), özneye giden yolun ilk adımını sunan *ayna evresiyle* (*stade du miroir*) değişir. *Ayna evresi* *benin imgesel eşlenikle* (*semblable*) ya da *ayna imgesiyle* (*image spéculaire*) *özdeşleşerek* (*identification*) kurulmasını içermektedir. *Prematüre* olarak doğan ve kendi bedenini ortopedik bütün olarak algılayamayan insan yavrusunun, *ayna evresinde* kendisini dışarıdaki bir *bakıştan* (*regard*) görmesi ve Lacan'ın *speküler imaj* olarak tanımladığı imgeyle *özdeşleşmesiyle* *ben* oluşur. Öznenin bir *gösteren* olarak aynadaki imgesi, kendisindeki *eksikliğin* ontolojik olarak ilanı değilse bile onun zeminini oluşturmaktadır. Eksiklik bu evreden itibaren kendi varlığını tanımlayarak öznenin kendisini kurması adına ilk basamak olur (Lacan, Psikanaliz Deneyiminin 149-156; Lacan, Psikanalizin Temel 77-86; Moati 303-306; Bowie 25-49; Homer 49-50). *Ayna evresi*, özne ve öteki arasında, öznenin daha sonraki kronolojik olarak birbirini izleyen bütün *imgesel özdeşlemeleri* için bir model oluşturacak yapısal bir psikik diyalektik teşkil eder. Ötekiyle kurulan *imgesel ilişkilerle* *ayna evresi* deneyimi sürekli tekrarlanır (Chiesa 32).

2 Yazar, eserini 1873-1876 yılları arasında Magosa'da sürgündeyken yazar (Akün 369) ve Son Pişmanlık adını verir, ancak roman Maarif Nezaretince konulan sansür nedeniyle *İntibah- yâhud-Sergüzeşt-i Ali Bey* adıyla çıkar (Aktaş V).

3 Namık Kemal, Türk edebiyatının yeni tanımaya başladığı romanı tarif etmek, romanın teknik şartlarını ve ölçütlerini Türk okuyucusuna tanıtmak ihtiyacını duymuştur. Baştan geçen, yaşanan bir macera ya da vaka; onun içinde yer alan insan, onun dış görünüşü ile portresi ve iç âlemi; bu ikisine zemin teşkil eden mekân ve sosyal ortamın anlatılmasını romanın üç temel boyutu olarak değerlendirmiş (Akün 373) ve eseriyile bu ölçütleri denediği bir örnek vermiştir.

4 Biyolojideki anlamıyla *simbiyotik* ilişki, iki canlının tek bir organizma gibi bir arada yaşamaları anlamına gelmektedir. Biyolojide doğrudan fizyolojik ihtiyaçlar üzerinden anlatılan *simbiyotik ilişki*; Lacanyen teori bağlamında bebeğin anneyle ilişkisinde duygusal ve fizyolojik ihtiyaçlarının karşılandığı, özne ve Öteki ayrımlarının bebek için henüz oluşmadığı, *eksikliğin* hissedilmediği ve *ihtiyaçların talep* şeklinde dile getirilip anne tarafından karşılandığı *iğsel birliği* anlatmaktadır. Bu benzerliği vurgulamak için Lacan'ın *The Object Relation* seminerinde kullandığı gibi "simbiyotik" kelimesi tercih edilmiştir.

kronolojik çizgide Ali Bey'in kendisiyle (benlik, bilinç, kişilik, beden), Ötekiyle (dil, aile, toplum, kültür vb.) ve evrenle ilişkilenebilecek biçimleri yaşam pratiklerini kapsayacak şekilde sunulur. Ebeveynleriyle ilişkileri ile babasının kaybıyla başlayan ve ölümüne kadar takip edilebilen deneyimleri özneleşme süreci hakkında çıkarımda bulunma imkânı tanımaktadır. Ali Bey mutlak iyile mutlak kötü arasında seçim yapamayan, varoluş bunalımı duymayan, kendilik kaygısı hissetmeyen ve eylemlerinin edimcisi olamayan birisidir. Özellikle Dilaşup'la evliliğini sonlandırdıktan sonra herhangi bir şeyle ilgili sorumluluk hissetmez, başına gelenlerden dolayı utanç duymaz, yaşamına yön verecek bir tutum geliştiremez. Fenomenlere ve deneyimlenen dünyaya boyun eğdiği, duyu yanılıklarına düştüğü bir özneleşme süreci yaşar. Roman boyunca *Anne-nin-Arzusundan ayrılmanın* mücadelesini verir.

1. Ali Bey'in Eksiklik Deneyimi ve Arzu Yolculuğu

Lacan'ın arzu için kullandığı *désir* sözcüğü istek, heves, talep, itki, dürtüden farklı bir bağlamı imlemektedir. Yaklaşımı Spinoza, Hegel ve Freud'dan belirli izler taşımakla birlikte *arzuyu* bilinçdışıyla temellendirmesi dikkati çeker. Arzunun *imgesel düzende ihtiyaç, talep ve eksikliğin* oluşumu; *simgesel düzende Anne-nin Arzusunun Baba-nın-Adıyla* ikame edilmesi, *objet petit a, fallus* ve nesne seçimi; *gerçek düzende fantezi* vb. terimlerle bağlantıları bulunmaktadır (Lacan, *Écrits* 195). Öznenin *arzusunu tanıması* ve bu *arzuyu tayin etmesinin* gerekliliğini vurguladığı çalışmalarında arzu; özne, Öteki, bilinçdışı, *objet petit a, jouissance* vb. bağlamında ele alınır. *Desire and Its Interpretation* başlıklı seminerinde, arzunun konumunun özneye *gösteren* arasındaki dilsel işleve demirlendiğini ifade eder. Bu dilsel işlevi nedeniyle *arzuyu* bilinçdışına ait bir öge olarak konumlandırır. *Arzu*, özü itibarıyla başka bir şeye yönelik sürekli arayıştır, onu *tatmin edebilecek* müstakil nesne yoktur. *Gösterenlerin* diyalektik hareketinin temel parçasıdır ve tatminden ziyade kendisini devam ettirmenin peşindedir (Lacan, *Desire and Its Interpretation* 5).

Lacan *arzunun, talep ve ihtiyaçla* karıştırıldığını belirterek bunların birbirinden ayrılmasını gerekli görür. *İhtiyacı* organizmanın gereksinimleri doğrultusunda ortaya çıkan ve doyurulduğunda geçici de olsa yatışan iştah şeklinde tanımlar. *Prematüre*⁵ doğan insan yavrusu kendi ihtiyaçlarını *talep* biçiminde dile getirir. Fakat *ihtiyacı* gösteren *talep*, Ötekinin varlığının özel anlam kazanmasıyla sevgiyi de simgelemeye başlar. Böylelikle talep hem ihtiyacı dile getiren hem de sevgiyi karşılayan ikili işlev üstlenir. Fakat ilk Öteki (anne), insan yavrusunun *talep* olarak dile gelen *ihtiyaçlarını* karşılasa da öznenin aşk/sevgi talebine yanıt veremez. *Talebin* öteki yüzü olan *sevgi/aşk beklentisi* karşılıksız kalır ve *hayal kırıklığı (frustrasyon)* ortaya çıkar (Evans 40-41). Böylelikle *arzu* doğar. Bu tanımlamayla

⁵ Doğumdan itibaren beliren ve bir süre geçerliliğini koruyan motor beceri *eksikliği*, hastalık belirtileri ve beslenme bağımlılığından dolayı Lacan, insan yavrusunun organik *yetersizliğe* sahip olduğunu ve *prematüre* doğduğunu düşünmektedir. İnsan yavrusunun yetersizlikleri ve eksiklikleri anneye olan yakın bir bağlanma aracılığıyla giderilir. Bağlanma, ilk libidinal nesne olan meme vb. aracılığıyla sağlanır (İzmir 254).

arzunun, Ötekiyle olan bağı açığa çıkar. Lacan (2005) "The Direction of Treatment and the Principles of Its Power" başlıklı yazısında arzusunun oluşumuyla ilgili şunları dile getirir:

Arzu talebin ötesinde üretilir, talep öznenin yaşamını kendi koşullarına eklemlerken ihtiyacı o yaşamdan koparır. Ancak arzu, aynı zamanda talebin içinde/bünyesinde de bir boşluk/oyuk olarak açılır, çünkü koşulsuz bir varlık ve yokluk talebi olarak talep, sevgi talebinin temelini oluşturan hiçliğin, Ötekinin varlığını reddeden nefretin ve talepte görmezden gelinen şeydeki dile getirilemez unsurun figürü altında olma isteğini çağırıştırır (201).

Bu nedenle *arzu* doyurulabilecek bir iştah ya da sevgi talebi değildir, *arzu* ilkinin ikincisinden çıkarılmasından kaynaklanan *farktır* (Lacan, Fallusun Anlamı 54). İhtiyaçla sevilme isteğinin örtüşmemesinden ve taleple muhatabının onu karşılama gücü arasındaki farktan kaynaklanır (Bowie 154). Dolayısıyla *arzunun* şekillenmeye başlaması için *talep*, *ihtiyaç*tan ayrılabilirdir. Bu bağlamda Lacan, *imgesel düzende* yer verdiği *ayrılmayı* arzuyla ilişkilendirir. Öznenin dünyadaki varlığı ebeveynlerinin belirli bir şeye yönelik arzusuyla (haz, tatmin, iktidar, ölümsüzlük vb.) ilişkili görünmektedir. Doğumdan sonra da çocuk sahibi olma motivasyonu, *simgesel düzende* bir özne yetiştirmek şeklinde devam eder. Ötekinin arzusu her iki yaklaşımda da öznenin sebebidir. Özne, kendisinin dışında gelişen bu arzuya *yabancılaşma* ve ondan *ayrılma* durumunu belirli düzeylerde yaşamak durumundadır. *Yabancılaşma*, öznenin kendi doğumundan önce gelen ve kendisinin sebep olmadığı bir arzusunun yani Ötekinin arzusunun onun nedeni olmasıyla; *ayrılma yabancılaşmış* öznenin, onun dünyasında kendisini dışı vuran Ötekinin arzusuyla⁶ yüzleşme ve onun üstesinden gelme çabasıyla ilgilidir (Fink, Lacancı Özne 87-88).

Anneyle bağlantılı temel gösteren olan fallus⁷ ile babayı ve kastre edilmeyi

6 Lacan'ın arzuyla ilgili olarak sıklıkla tekrarlanan formlerinden biri öznenin arzusunun Ötekinin arzusu olduğudur. Bu formülü birkaç farklı biçimde yorumlamak mümkündür. Bunlardan ilki Kojève kanalıyla Hegel'den aldığı düşüncedir: Arzu, özünde Ötekinin arzusudur. Bu ifade hem başkasının arzusunun nesnesi olmayı arzulamak hem de bir başkası tarafından *tanınmayı* arzulamak anlamına gelir. İkinci yorum yine Kojève'in Hegel yorumundan alınan, öznenin Öteki dolayısıyla arzulamasıdır. Başka bir ifadeyle özne, başka bir öznenin bakış açısıyla arzular. Bir nesneyi arzulandığı yapan şey bu şeye özgü nitelik değil, yalnızca başka bir özne tarafından arzulandığı olmasıdır. Üçüncü yorum arzu Ötekinin arzusudur, şeklindedir. Bu, en temel arzusunun anneye yani ilk Ötekine yönelik yasak arzu olduğu yorumlamasına açılabilir. Dördüncüsü arzusunun daima başka bir şeye yönelik olmasıdır. Bu, arzusunun nesnesinin sürekli olarak değiştiğini/ötelendiğini ve bu nedenle arzusunun bir *metonimi* olduğunu ortaya koyar. Son yorumlama ise arzusunun Ötekinin alanında yani bilinç dışında ortaya çıkmasıdır. Buna göre *arzu* daima öteki öznelerle atfedilen arzularla kurulan diyalektik bir ilişki içerisinde oluşmaktadır (Evans 41-43).

7 Lacan'a göre anneye çocuk arasındaki ilişkide *fallus* temel gösterendir. Öteki ile eksiksiz birleşmeye duyulan temeldeki arzusunun gösterenidir, doluluğu imler ve yokluğu/eksikliği çekilen bütünlüğü taşır (Sarup 31). *Fallus* preodipal dönemde çocuk tarafından annenin arzusunun nesnesi olarak algılanır ve çocuk, annenin arzuladığı bu temel gösterenle özdeşleşmek ister. Ancak *Anne-nin-Arzusu* da eksiklikle damgalanmıştır ve onun arzusunun ayrıcalıklı nesnesi çocuk değildir. Çocuk; annenin yegâne nesnesi olmadığını annenin ilgisinin *fallus* olduğunu ve *fallustan* mahrum bırakıldığı için onda bu nesnenin eksik olduğunu fark ederek temel bir *hayal kırıklığı* (*frustrasyon*) yaşar. Bu temel *hayal kırıklığı*yla çocukta bir gerçeklik duygusu gelişmeye başlar. *Sütten Kesilmeyi* bir kompleks olarak değerlendiren Lacan ortaya çıkan ilk *nesne eksikliğini*, *hüsrân* olarak nitelendirir. Bu *hüsrân* çocuk için 'Bana verilmeyen şey bana aittir ve dolayısıyla benden alınmıştır -onu geri istiyorum.' şeklinde düşünülen bir imgesel hasara neden olur. Çocuk bu ilksel hüsrân nedeniyle annesini arzulayan bir Öteki (*Anne-nin-Arzusu*) olarak deneyimler. *Anne-nin-Arzusuna* yanıt arar, onunla *simbiyotik ilişkiyi* arzular ve bu nedenle eksiklik ve yetersizliğini dolayım yoluyla gidermeye çalışır. Bu imgesel ilişkiden (*simbiyotik bağ*) kopuşu *Oidipus kompleksinin* tamamlanmasıyla gerçekleşir (Chiesa 115).

vurgulayan *Oidipus kompleksi simgesel düzenin* kurucu öğeleridir. Çocuk, annenin arzusunun babaya olduğunu fark ettiğinde *Anne-nin-Arzusu Baba-nın-Adıyla* ikame edilerek yasak arzudan uzaklaşılır, dilin ve *yasanın* kurucusu olan *Baba-nın-Adı* vurgulanarak kastrasyon gerçekleşir (Evans 108-111, 209). Oidipus kompleksinin tamamlanmasından sonra özne, *simgesel* düzene girer; annenin *fallusu* olmaktan vazgeçer, bu aynı zamanda *simbiyotik bağın* hazzından da uzaklaşması anlamına gelir. *Baba-nın-Adı* tarafından kastre edilerek yasaklanan haz, *simgesel düzende jouissance* dönüşür (Žižek, Yamuk Bakmak 230). *Fallus* ise kastrasyondan sonra dilin dünyasına ve *simgesel düzene* giren öznenin *eksikliği*ni vurgulayan temel *gösteren* olarak kalır. Özne, *simgesel düzende* bu ilksel kayıp *göstereni* sürekli arzulamakta ancak ulaşamamaktadır. Bu nedenle *fallus*, öznenin arzusunun daima *eksik* kalacağını işaretlemektedir. *Simgesel düzenin* öznesi, *eksiklikle* damgalanan ilksel arzusunu canlı tutmak ve bu diyalektik içerisinde kalmak için geçici tatmin sağlayacak ikame nesnelere arar. Bu arayış, *eksikliğin metonimisinin arzu* olarak ortaya çıkmasını ve aynı zamanda *arzunun yapısını* açıklamaktadır. Özne, anneyle olan ilksel birlikten yadigar kalan artığa, *objet petit aya* yönelir (Fink, Lacancı Özne 101). Öznenin içinde bulunduğu kültürel, toplumsal ve dilsel ağı taşıyan *simgesel düzen*, köklü bir ötekilik alanıdır. Merkezden kayan özne için *simgesel düzende gösterenler* önem kazanır. Çünkü Lacan'a göre özne, bir *gösteren* için başka bir *gösteren*⁸ tarafından temsil edilir. Özneyi damgalayan, *simgesel düzende*ki konumunu tayin eden şey *gösterendir*; düşe, nükteye, dil sürçmelerine ve yerine getirilmeyen eylemlere anlam kazandırır. *Arzu* ve ötekilik biçimlerini düzenler (Roudinesco 58). Özne, dil denilen *yasaya* tabi olarak konuşabilmektedir. Dil, konuşulduğu anda normlarıyla özneyi aşan bir dayatma sunar. Özne kontrol edemediği öznelerarası diyalektiğin oluşturduğu toplumsal *yasanın* içinde varoluşunu arar. Bu varoluşta *bilinçdışının* dil gibi yapılanması önemli rol oynar. Özne; dil ve *Ötekinin* alanını içeren, *Baba-nın-Adıyla* (yasayla) oluşan ve öznedeki tamamlanamayacak *eksikliği* taşıyan *simgesel düzende* dilin ve *arzunun* alanında bölünmüşlüğüyle yer alır.

İntibah'ta anlatıcının hâkim bakış açısıyla sunduğu Ali Bey'in çocukluğu, ailesi ve yetiştirilme tarzıyla ilgili aktarımlarında öznenin *simgesel düzende*ki konumuna ilişkin bilgiler dikkati çekmektedir. Olay örgüsünün henüz başında anlatıcı, Ali Bey'in yetiştirilmesinde babanın rolü üzerinde durur. Varlıklı bir ailede yetişen Ali Bey kültürlü, modern eğitim almış donanımlı bir birey olarak tanıtılmıştır. Ona belirtilen kimliği kazandıran babasıdır. Eğitiminin aristokratlar düzeyinde olması için özen göstermiş, bunun sonucunda Ali Bey birkaç dil bilen ve edipler arasında kabiliyetli birisi olarak *tanınmıştır*/kimlik kazanmıştır (Namık Kemal 10-11). *Adı* söylenmeyen babanın, oğlunun büyümesi ve yetişmesi

8 Lacan, Edgar Allan Poe'nun *Çalınan Mektup* öyküsü üzerine gerçekleştirdiği seminerle öznelerarası diyalektik, gösteren ve özne ilişkisini çözümler. Lacan'ın yorumu gösteren olarak mektubun yer değiştirerek öznenin konumlarını belirlediği şeklindedir. Öznenin konumunu, öznelerarası ilişkileri belirleyen ve özneyi simgesel düzene yerleştiren mektuptur. Hiçbir özne, gösterenin efendisi olamaz. Çünkü özne, tekrarlanan bir süreç (tekrar otomatizmi) aracılığıyla gösteren tarafından bir anlam zincirine dâhil edilebilmektedir (Lacan, *Çalınan Mektup Üzerine*).

sırasında temel kaygısının eğitim olduğu anlaşılmaktadır. *Baba-nın-Adının* kabul edilmesi özneyi bir soykütüğünün içerisine yerleştirir, ona *simgesel düzende* bir yer sağlar ve kendisini birisinin adıyla bağlantılı göndermeyle/referansla konumlandırmasını talep eder (Ver Eecke 416). *Baba-nın-Adı* özne için Tanrı'nın, devletin, yasa koyucu ve yasaklayıcı otoritenin simgeselleştirilmesi anlamına gelir. Kişiyi bölünmüş özne (*S*) hâline getiren (Žižek, Yamuk Bakmak 228) bu olayla birlikte öznenin *jouissance*ına sınır çizilmiş, anne ile arasındaki *imgesel bağ* (simbiyotik ilişki) kopma durumuna gelmiş ve özne *arzuyu* deneyimleyebileceği *simgesel* düzene dâhil olmuştur. Ali Bey için babanın *yasayı* akıldan ve modern eğitimden yana işlettiği anlaşılmaktadır ve bu öğeler Ali Bey'i üzeri çizili/bölünmüş bir özne konumuna taşımaktadır. Ali Bey, akılcı gelişimi simgeleyen Apollonik kimlikle özdeşleşmiş, modern eğitim ve terbiyeyle kültürel dünyaya hazırlanmış ve toplumdaki konumu belirlenmiştir. Ancak kültürel yapı içerisinde Ali Bey'in özneleşebileceği alan eğitimle ilişkilendirilse de mizacında bir şeye fazlasıyla düşkün olma ve tutkuyla bağlanma huyu gibi duygusal eğilimleri baba tarafından sınırları çizilen *simgesel düzende*ki konumuna tehdit oluşturan zaaf lar ya da özneliğindeki gedikler olarak görülmektedir. Duygusal eğilimleri aldığı eğitimi ve aklını kullanmasına engel olmakta, merak ettiği şeylere tüm dünyayı unutturmasına bağlanarak yalnızca onunla meşgul olmasına, arzu ettiği şeyler içinse gerçekleşmesinde bir anlama rastlarsa amacı ne kadar küçük olsa da elde etmek için fedakârlıktan çekinmemesine neden olmaktadır. Arzusuyla ilgili ümitsizliğe düşerse günlerce hastalanmakta, geceleri ağlamaktadır (Namık Kemal 10-12). Bu da Ali Bey'in ödev ahlakıyla ve yalıtılmış bir bilinçle eylem ve davranışlarda bulunamayacağını işaret etmektedir. Bu nedenle bir şeye fazla düşkün ve tutkunluğa esir olma gibi duyguyu ön plana çıkaran *ihtiyaçları* baba tarafından eğitime yönlendirilmiştir (Namık Kemal 11). *Ötekinin arzusunun* yerine getiren Ali Bey'in *ihtiyaçları*, babanın *taleplerine* göre şekillenmiş görünmektedir. *Ötekinin arzusu* özne üzerinde etkili olmakta ve Ali Bey, çocukluğundan ilk gençliğine kadarki dönemde babanın narsistik uzantısı görevini üstlenmektedir. Ebeveynlerin doğum öncesi başlayan çocuk sahibi olma ve sonrasında çocuk yetiştirmeye yönelik motivasyonu romanda baba tarafından işletilmiştir. *Ötekinin arzusu*, Ali Bey'in sebebi durumundadır ve *yabancılaşma* ile *ayrılma* temel sorunlardan biri olarak ortaya çıkmıştır. Kastrasyon tamamlanarak simgesel düzene dâhil olmuş görünse de Ali Bey'in yaşamında anne ve babasının arzusunun etrafında dolanmak söz konusudur. Babasıyla olan ilişkisinde onun *taleplerinin* uygulayıcısı olarak kendi arzusunun yolunu bulamamış bir öznedir. Baba için Ali Bey, kurguladığı bireysel ve kültürel kimliği yerleştirdiği narsistik uzantıyken Ali Bey için baba, *ben idealini* karşılar. Çocukluğunda ve ilk gençlik yıllarında babasının eğitiminden geçen Ali Bey, arzusunun yalnızca bilgiye yönlendirebilmiştir. Babasının tedrisatında biyolojik olarak büyümüş, zihni gelişimini tamamlamış, duygusal eğilimlerini bilgi ve tahsile yönlendirmiş bir profil oluşmuştur. Baba tarafından üretilen yapay cennet, Ali Bey yirmi

yaşındayken yok olacaktır. Yol gösterici otorite olarak sezdirilen baba, ölümüyle Ali Bey'in hayatından çekilecektir. "Sebeb-i vücudu, mürebbi-i efkârı olan" (Namık Kemal 12) babanın ölümü özneliğini inşa sürecinde bir parçalanmaya neden olacaktır. Yaşama sebebi, yetiştireni, danışmanı, sırdaşı, sadık yârini kaybedince hayatın lezzetini de kaybetmiş gibi hissedecektir (Namık Kemal 12). Ölüm, ampirik bir boşluğu işaret ettiği için kaybın en açık ifadesidir (Leader 32). Babasının yönlendirmesiyle yaşam ve kişilik seçerek ona itaat eden Ali Bey, babanın kaybıyla büyük bir boşluk yaşayacak ve dünyaya yabancılığıyla savunmasız kalacaktır. Yaşamında *ben ideali* ve bağlılığının merkezi olan referans noktası ortadan kalktığından sonraki tüm eylem, duygu ve davranışları bu kayba verilen tepkiler bütünü olarak ele alınabileceği gibi babanın ölümü üzerine *yasayı* devralmayıp *Baba-nın-Adını* kesintiye uğratan *Anne-nin-Arzusundan ayrılmaya* çalışacaktır.

Lacan *arzu*, *talep* ve *ihtiyaç* arasında yaptığı ayrımlarla *eksikliğin* arzu için önemini ortaya koymaktadır. Lacan'a göre *arzu*, *eksiklikle* kurulan ilişkiyi ifade eder. Bu nedenle onun terminolojisinde *arzuyla* bağlantılı kavramların ilki *eksiklik*tir ve *arzunun* ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Fakat eksik şeyin ne olduğu çalışmaları boyunca değişmiştir. Öncelikle Sartre'a koştur biçimde varlık eksikliğini belirtmektedir. Buna göre arzu, eksiklikle kurulan ilişkidir ve arzulan şey varlıktır. 1956'da bir *nesne eksikliğini* ifade etmeye başlar. Sonra kastrasyon *eksiklikle* eş anlamlı hâle gelir. 1958 yılında arzunun bir varlık eksikliğini/olma eksikliğini *metonomisi* olduğunu savunur. *Arzuyla* bağlantılı olan varlık eksikliğini, *taleple* bağlantılı olan sahip olma eksikliğini karşılaştırır (Evans 98-99). "The Signification of the Phallus"ta *eksikliğin*, anne ve çocuk arasındaki *simbiyotik ilişki*de kök saldığını açıklar. Buna göre sevgi *talebinin* yanıtsız kalmasından dolayı oluşan tatminsizlik/yoksunluk etkisi *arzu*yu doğurmaktadır (Lacan, *Écrits* 219). Çocuk, *Anne-nin-Arzusunun* başkasına yönelik olduğunu anladığında onun *fallusu olmayı* arzular. Çünkü *fallus*; *ihtiyaç*, *talep* ve *arzunun* sözlü-olmayan ve işlenmemiş bir sembolü şeklinde hazır durmakta ve bireyler arasında arzu alışverişleriyle dolu dilsiz bir dünya tasarlanmasına imkân vermektedir (Bowie 159). Sahip olunamayan ve *eksikliğin* göstereni *fallus*, öznenin arzusunu harekete geçirmektedir.

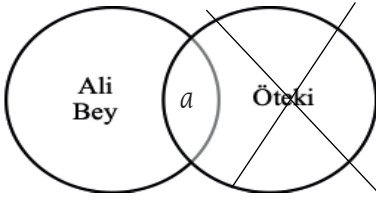
Ali Bey'in *arzu* ve *eksiklik* diyalektiğinde anne Fatma Hanım'dan kaynaklanan çözümsüzlük bulunmaktadır. *İmgesel* düzende *talep* ve *ihtiyaç* arasındaki doldurulamaz boşluğa yerleşen ve *eksikliğin* tanınmasıyla bilinçdışına kodlanması beklenen *arzu*, Ali Bey için temel *eksiklik* seviyesinde kalmıştır. Babanın ölümüne kadar annenin varlığı dikkati çekmez. Babanın ölümünden sonra ise Fatma Hanım, *Baba-nın-Adını* devralıp özneye *yasayı* hatırlatacak söylemlerde bulunmaz. Lacan, annenin söyleminde *Baba-nın-Adının* *hesaptan düşülmesinin*/kesintiye uğratılmasının *imgesel düzende* öznenin kültürel ve cinsel konum alacağı yerde boşluk/gedik bırakacağını ifade etmektedir (Tura, Ben

İdeali 7-8). Fatma Hanım eşinin ölümünden sonra arzulayan birisi olduğunu ve dilin bölen/yasaklayan işleyişine maruz kaldığını göstermez; aksine *imgesel* düzendeki anne-çocuk *ilksel birliğini* canlandırma eğilimindedir. Fatma Hanım'ın romandaki ilk bahsi, eşinin ölümü üzerine hissettiği keder ve ümitsizliği bırakarak "ciğer pâresini" kaybetmemek için giriştiği davranışlarla ilgilidir. O, birinin kaybından sonra beklenen üzüntü, keder ve ağlamayı gönlünde saklayarak oğluna yönelir. Bu yaklaşımda Ali Bey'in yas tutma *ihtiyacını talep* biçiminde algılayan, verdiği *yanıtta* onu bu yas sürecinden hızla uzaklaştırmak isteyen ve kendi duygularını bastıran bir anne dikkati çekmektedir. Ali Bey ise derin üzüntü hâlinde annesinin ısrarlarına karşı gelemeyerek uzaklaşır. Anne tarafından yas sürecini tamamlamasına izin verilmez. Babanın ölümünden kısa bir süre sonra annenin ısrarı üzerine Çamlıca'ya çıkması (Namık Kemal 12-13) bu bağlamda değerlendirilebilir. Ali Bey, *ihtiyaçlarını talep* biçiminde dile getirebilmektedir fakat *ihtiyacının* karşılanmasını değil, Ötekinin tavrını *onaylamayı* önemsemektedir. Babasının sınırlarında gezindiğini gösteren bu yaklaşımı, Çamlıca'ya çıktıktan sonra yeni davranışlarla *yer değiştirir*. Engellenen yasın açığa çıkardığı duyguları, duygusal ilişkilerdeki deneyimsizliği ve alışkanlığa dönüşen Çamlıca gezileri babanın çizdiği sınırların dışındaki bir kimliğin hazırlayıcısı olur. Tüm bunlar duygusal eğilimlerinin gün yüzüne çıkmasına olanak tanır ve özne, babanın sınırlandırdığı dünyadan ayrılarak yeni deneyimlere açılır. Babasının eğitime/akla, annesinin duyguya yönelen ve öznenin gerçek *ihtiyaçlarını* gözetmeyen *yanıtları* arasındaki derin uyuşmazlıkta salınan ve gelgitler yaşayan Ali Bey, babanın simgelediği her şeye *yabancılaşır*. Yasanın koruyucusu olan babanın devreden çıkmasıyla beliren *yabancılaşma*, annenin *söyleminde Baba-nın-Adına* gönderme yapmamasıyla derinleşir. Kimliğiyle ilgili Ötekine verdiği eğitim ve terbiyeyle donanmış olma mesajı değişir. Yalan söylemesi, işine özen göstermemesi, insanların kendisine duyduğu güveni zedelemesi gibi söylem, eylem ve yaklaşım farklılıkları bunun somut örneklerindedir. Babanın ölümünden sonra annenin teşvikiyle âdeta yeni bir kişilikle doğan Ali Bey, annenin yaklaşımı nedeniyle *sevgi talebinin* açığa çıktığı *simbiyotik ilişkiyi* deneyimler. Fatma Hanım'ın arzusundan *ayrılma* ve kendi *arzusunu* tanıma noktasında ikilem yaşar. Bundan sonra Ali Bey'in kendisini tamamlanmış bir özne olarak gördüğünden temel *eksikliği kabul etmekte zorlandığı*, onu *reddetmeyi* denediği ve *objet petit anın* (anne çocuk arasındaki *simbiyotik bağdan* kalan artık) kendisine ait olduğundan hareket ederek *Anne-nin-Arzusundan ayrılmaya* çalıştığı dikkati çeker. Bunun göstergelerinden biri Mehpeyker'le kurduğu ilişkidir. Annesinin ve toplumun onaylamayacağı bir arzu nesnesiyle birliktelik yaşayarak *Anne-nin-Arzusundan ayrılmayı* dener. Söz konusu deneme, *Anne-nin-Arzusundan ayrılmaya* çabası ya da *ikilemi* olarak kalır. Annesine eve geç geldiği için yalan söylemesi ve sonra suçluluk duyması, yalan söyleme nedeni Mehpeyker'le ilgili olmasına rağmen içeriğinin annenin en çok talep ettiği şey olan işte başarılı olmayı vurgulaması, annesinin istediği/uygun

gördüğü Dilaşup'la evlenmeyi kabul etmesi, tüm eylemlerinden pişman olarak annesinin mezarında yaşamının son bulması *Anne-nin-Arzusundan ayrılmaktaki* başarısızlığını gözler önüne serer. Çünkü *arzu nesnesi, ihtiyaç ve talep* arasında gerekli boşluk oluşmadığından anneye ilgili olarak ortaya çıkmakta ve Ali Bey'i tatmine ulaştıramamaktadır. Bu nedenle Mehpeyker'le olan birliktelik bir süre sonra pişmanlıkla ve anne evine dönmeyle sonuçlanır. Hemen ardından annenin *talebi* onaylanarak Dilaşup'la evlilik gerçekleştirilir. Oysa *ihtiyaçların talep* diyalektiğinden geçerek *arzu* üretir hâle gelmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Çamlıca'ya çıkmak ve Mehpeyker'le tanışmak öznenin iki önemli trajik hatası hâline gelir. Bu durum *arzunun* paradoksal yapısı ve Ali Bey'in özne konumu hakkında bilgi vermektedir.

İmgesel düzen içerisindeki *ayna evresinde* çocuğun arzusu henüz kültürel bir *arzu* değildir ve simge içermemektedir. *Oidipus kompleksi*yle birlikte çocuğun simge içermeyen arzusu da simgeleşir. Çocuk, arzusunu bir yasaktan dolayımlayarak kodladığı için, kökensel arzusunu 'fallus olmak' hâlinde bilinçdışına yerleştirir (Tura, Freud'dan Lacan'a 122-123). Böylelikle *simgesel* düzende özne, arzulayan olarak kodlanır. Temel *gösteren* olan *fallusun* eksikliği ve *Baba-nın-Adıyla* gelen yasağa dair *yasa* öznede hiçbir zaman doyurulamayacak *arzu*yu meydana getirir. Arzu; zihnin dönüşümsel mekanizmasını besleyen, gerek düşünceler arasındaki *yoğunlaştırma* ve *yer değiştirmeyi* gerekse *gösterenler* arasındaki *metafor* ve *metonimi*yi ayakta tutan doyumsuz gücü ifade eder (Bowie 120). Lacan'a göre *ayrılma* ve *yabancılaşmaya* verilen tepki öznenin konumunu belirlemekte ve bunun sonucunda oluşan kayıp ve *kaygıyla* hangi türden mekanizmayla baş edileceği onun yapısını oluşturmaktadır. Özne, *ilk Ötekinin* (annenin) *arzusunda* ne olduğuna ilişkin soruya verdiği yanıtla, *ayrılmayı* başlatarak kendisini *Ötekinin arzusundan* ayırt edebilmektedir. Bu soruya verilen yanıt ve geliştirilen mekanizma öznenin *Öteki*yle ilişkileneceklerine, söylemine, arzularına, duygularına, eylemlerine yön vermekte ve konumunu belirlemektedir. Lacan'ın belirlediği özne konumları içerisinde *yasanın* kesin olarak kurulduğu *nevrozda* özne, *yabancılaşma* ve *ayrılmanın* getirdiği *kaygıyla* mücadele edip kendisini var kılmak için belirli sorulara yanıt arar. Bu bağlamda Lacan'a göre nevrozun temel sorusu "Ben neyim?" türünden bir varlık sorusudur. Bu soru çocuğun, *Ötekinin* (ebeveyninin) arzusundaki yerini merak ettiğini göstermektedir. *Nevrozun* iki türü olarak kategorize ettiği *obsesyonun* ve *histerinin ayrılma* anında oluştuğunu düşünmektedir. Çocuğun "Ben neyim?" yönündeki sorusu *obsesyon*da "Ölü müyüm yoksa hayatta mıyım?" şeklindedir. *Obsesyon*, *ayrılmada* yaşanan *kaygıyla* baş etmeye çalışan öznenin *Ötekini reddederek var olma biçimi*yle ilişkilidir. *Obsesif özne*, *ayrılma* kaygısı ile baş ederken memenin (*objet petit a*) *Ötekinden* geldiğini (annenin bir parçası olduğunu) bütünüyle *reddederek* kendisini kurar. Böylelikle *eksikliğinin* *Ötekinden ayrılma*yla oluştuğunu kabul etmeyerek *Ötekinin arzu nesnesi* olmaktan kaçınır. Bu nedenle kendisini tamamlamaya çabalar ve *arzu*yu *imkânsızlaştırır*. Arzusunu geliştirmeye en yakın olduğu an, *Öteki* ona

üstün gelmeye ve onu gölgelemeye başlar. Ötekinin mevcudiyeti onu ortadan kaldırma ya da sönümlemeyle tehdit eder ve özne *arzusunu imkânsız hâle getirerek düşüncede var olmak için* eylemde bulunur (Fink, Lacancı Psikanalize Klinik 162-177). Ali Bey'in yaklaşımı *nevroz özelliği* göstermekte ve *obsesif öznenin ayrılmayı* tamamlama çabasıyla koşutluk oluşturmaktadır. Ali Bey'in özne olarak kendisini kurma biçimi Ötekini *reddederek* var olmak şeklindedir. Önce babasının sonra *annesinin arzularının* nedeninde düğümlenmiştir. Ali Bey'in özne olarak konumu şöyle gösterilebilir:



Öznenin ortaya çıkabilmesi, *yabancılaşmadan* sonra *Anne-nin-Arzusundan ayrılmanın* gerçekleşmesi ve bunun *objet petit a'yı* açığa çıkararak *fanteziyi* olanaklı kılmasına bağlıdır. *Anne-nin-Arzusunun* yerine geçerek çocuğa simgesel alan veren babanın yaklaşımı "baba arkasını döndüğü anda oğluna göz kırpan anne tarafından baltalanabilir" (Fink, Lacancı Psikanalize Klinik 237) ve çocuk, annenin arzusundan *ayrılma* ya da *fanteziyi kat etmede* başarı sağlayamayabilir. Eşinin ölümünden sonra Fatma Hanım'ın baltalayıcı davranışları oğlunun *fanteziyi kat etmesinin* önünü kesmiştir. Fatma Hanım, başka bir şeye yönelik arzusunu sürdürmemiş ve öznenin fantezi konfigürasyonunda sarsıntı yaratarak *objet petit a* ile ilişkisini dönüştürmesine olanak tanımamıştır. Roman boyunca oğlunun arzusunu kendi arzusuna göre biçimlendirme çabası bunun en önemli göstergesidir. Özne, kendisini arzusunun nedeni olarak işlev gören *objet petit a* ile ilişkili biçimde kurarak ayrılığın üstesinden gelmeli ve kaybı telafi edebilmelidir. *Objet petit a*nın eklenmesiyle birlik ve bütünlük özne için yeniden sağlanabilecektir. Ancak Ali Bey, *objet petit a*nın ilk Ötekine ait bir parça olduğunu ya da anneden gelen bir artık yadigar olarak işlev gördüğünü kabul etmeyi ya da cinsel partneri hâline gelen gerçek bir kadınla herhangi bir ilişkiye katlanmayı reddeder. *Ayrılma* kaygısıyla baş ederken *objet petit a*nın anneye olan bağına tamamen reddedip kendisine ait olduğunu vurgulayacağı bir ilişkiye dâhil olur. Annesinin onay vermediği Mehpeyker'le aşk yaşaması bu reddin en önemli gösterenidir; Ali Bey'in Ötekini reddederek ve arzuyu imkânsızlaştırarak kendisini tamamlama çabasını ifade etmektedir. Buna göre Ali Bey, nesneyi kendisi için alıkoymaya çalışarak Ötekinin varlığını reddetmiş ve onun arzusundan ayrılma çabasını vermiştir. Ancak Mehpeyker'le birliktelik yaşadktan ve annesiyle onun yüzünden tartıştıktan kısa bir süre sonra bahaneyle ilişkiyi sonlandırma eylemi *obsesif öznenin*, arzusunu gerçekleştirmeye en yakın olduğu an Ötekinin

üstün gelmeye başladığının göstergesidir. Ali Bey'in annesinin onayladığı Dilaşup'la evlenmesi de *ayrılma kaygısı*yla baş etmesinin sonucudur. Ali Bey, Ötekinin *talebi*yle başa çıkmayı Ötekinin *arzusuy*la başa çıkmaktan daha tercih edilebilir bulduğundan Dilaşup'la evlenir. Bu hem anneye karşı bir sevgi işaretidir hem de *obsesif öznenin* anneye ilişkili olan ve olmayan iki kadın yaratmasını örneklendirmektedir. Sonuç olarak *obsesif öznenin varlıkla ilgili temel stratejisinde* olduğu gibi yaşamındaki tüm kadınların (anne, Mehpeyker ve Dilaşup) *düşüncesinde var olmayı* (Fink, Lacancı Psikanalize Klinik 221) tercih eder. Ali Bey'in *fanteziyi kat edebilmesi* ve kendi arzusunu keşfedebilmesi için Ötekinin *talebinin* yerine *arzusunu* geçirebilmesi gerekmektedir ancak bu mümkün olamamıştır. Fatma Hanım, oğlunun *arzusunu* başka bir yere yönlendirmeden önce kayıp nesnenin başka bir nesneyle ikame olmasında pay sahibidir. Libido kayıp nesneden henüz ayrılmadan başka bir nesneyle ikame olduğundan Ali Bey'in *beni özgürleşememiş* ve özne olarak Ali Bey *simgesel düzende* bölünmüş bir kimlikle varlığını sürdürmüştür. Bu bölünmüşlük, annenin *talebinden ayrılma* ve kendi *arzusunu* gerçekleştirme arasında salınıp durmasındaki en önemli sebeptir.

2. Arzunun Metonimik Doğası ve Ali Bey'in Nesne Seçimi

Lacan, *arzu* ve *eksiklik* arasındaki diyalektik bağlantıda öznenin nesneyle ilişkisine yer verir. Ona göre nesne, öznenin varlığını imleyen *gösterendir* ve birtakım özel anlamlar yüklenir. Bu nedenle her nesneyle ilgilenmek yerine öznenin bağlayıcısı olan ve *arzuyla* ilişkilenen nesnede derinleşir. *İmgesel düzende* çocuğun arzusuyla annenin arzusunun özdeşleşmemesinin getirdiği *eksiklik* ve bunun yol açtığı boşluktan sonra *simgesel düzende* *Baba-nın-Adıyla* kastrasyona uğrayan ve arzulayan bir varlık olarak doğan öznenin, *arzu* diyalektiği içerisinde kalabilmek için birtakım ikame nesnelere aradığını düşünmektedir. Öznenin kastrasyonla kaybettiği *ilksel arzusunu* canlı tutacak ve ona geçici tatminler sağlayacak olan nesneye Lacan, *objet petit a* adını verir.⁹ 1957'de *fantezi* formülünde *arzunun nesnesini* ifade etmeye başlar. Kısmi nesne olarak bedenini geri kalanından ayrı bir biçimde tahayyül edilen bir ögeyi karşılar. 1961'de *objet petit a*yı Platon'un *Şölen*'inden aldığı *agalma*¹⁰ terimiyle birleştirir. Değersiz kutularda saklanan değerli bir nesneyi karşılayan agalmayla öznenin Ötekinde aradığı *arzu nesnesini* ifade eden *objet petit a* arasında bağ kurar. 1963'ten sonra *a*, *imgesel düzende*ki statüsünü yitirmeden *gerçek düzene* ait bir çağrışım kazanmaya başlar. Bu noktadan itibaren *a* hiçbir zaman ulaşılamayan ve *arzunun* kendisine

⁹ Terimdeki *a*, Fransızca *autre* (öteki) sözcüğünün ilk harfidir ve Ötekinin yerine ikame eden nesneyi ifade eder (Žižek, Yamuk Bakmak 230). Lacan'ın ilk dönem çalışmalarından 1970'lerdeki son seminerlerine değin yeniden formüle ettiği bu terim *imgesel*, *simgesel* ve *gerçek düzende* etkilidir. Öncelikle anın Lacan cebirindeki anlamına değinmek gerekmektedir. İlk olarak 1955'te *a*, *A*'ya (büyük Öteki) karşıt olarak küçük ötekini belirtmek üzere daima küçük harfle ve italik olarak yazılır. Kökten ve indirgenemez bir ötekiliği temsil eden *simgesel düzene* ait olan *A*'nın aksine *a* imgesel düzene aittir, karşılıklı değiştirilebilir bir ilişki içerisinde *benle* bir çift oluşturur, *a* ve *a*'beni ve imgesel eşlenik/ayna imgesini gösterir (Evans 190).

¹⁰ Öznenin arzusunun hedeflendiğini sandığı ve nesneyi arzusunun nedeni ile karıştırmayı son raddesine kadar götürdüğü nesnedir (Lacan, *Baba-nın-Adları* 75).

yöneldiği nesne olmaktan ziyade *arzunun nedeni olan nesneyi* belirtmeye başlar. *Arzuyu* harekete geçiren, dürtüleri belirleyen kısmi nesnelere karşılık, *simgeselin gerçeğe* dâhil edilmesiyle arkada bırakılan kalıntı olarak tanımlanır (Evans 190-191).

Lacan *arzunun* müstakil bir nesnesi olmasa da onu var eden bir neden olduğunu düşünmekte ve bunu eksiklikle ilişkilendirmektedir. *Objet petit a* eksik olan bir nesneyi değil, Ötekinin *eksikliği*ni temsil etmektedir. Lacan'a göre *objet petit a*nın gelişimini başlatan şey, çocuğun arzusuyla *Anne-nin-Arzusu* arasında açılan boşluktur (Homer 122). *Anne-nin-Arzusu Baba-nın-Adıyla* ikame edildiğinde dil içerisinde arzulayan özne doğar. Ötekinin arzusu çocuğun arzusuna sebep olmanın yanı sıra temas ettiği belirli nesnelere ve insanlara onu yönlendirir. Bu bağlamda çocukta *arzuyu* meydana getiren şey, Ötekinin birine ya da bir şeye *bakışında* beliren, saf bir arzulu olma hâlidir. Çocuk nesne yerine *bakış* edimi esnasında ortaya çıkan *arzuyla* ilgilenir. Çocuğun arzusunu, Ötekinin arzusundaki deşifre edilemez şeyi yakalama gayreti kurar ve Ötekinin arzusu çocuğun arzusunun nedeni olarak işlemeye başlar. Arzunun anne çocuk birlikteliğinde (*simbiyotik bağ*) yol açtığı *eksiklik*, *objet petit a*nın doğuşunu gerektirir (Fink, Lacancı Özne 101-143). Kastrasyonla birlikte *Anne-nin-Arzusu Baba-nın-Adıyla* ikame edildiğinde *objet petit a* ilksel anne-çocuk birliğinden (*simbiyotik bağ*) kalan yadigâr bir artık/kalıntı olarak öznenin *fantezilerinde* konumlanır. Eksiklik ya da yoksunluk duygusuna yol açan yitik nesne (Sarup 41) çocuğun kendisinden bir parçayı temsil eden annenin memesi¹¹, bakışı, sesi vs. olabilir. Özne, *simgesel* sistemin sınırları içine alamadığı *gerçek düzende* bir türlü anlamlandıramadığı boşlukla başa çıkabilmek için, *benin* olduğu yıllardan itibaren bir *fantezi* nesnesi yaratır (Žižek, Yamuk Bakmak 230). Bu bağlamda *objet petit a*, öznenin arzusunu harekete geçiren ve onu canlı tutan özel bir nesneyi anlatır. Bu özel nesne, *simgesel düzende*ki ilişkilerinde tanıklanır, öznenin *imgesel düzende*ki bağlantılarına göndermede bulunur. Öznenin *arzusunun nesnesinin* nedenini ifade eder. Arzunun doğumundan, alacağı özel biçim ve yoğunluğundan sorumludur. Kişinin, bölünmüş özne olarak (*S*) varlık kazanmasında başlıca etkindir. Bölünmüş özne, Ötekinden dışlanmış olmasına rağmen bu artığa sadık kalarak *simgesel düzende tamlik illüzyonunu* sürdürebilir; *objet petit a*ya tutunarak kendi bölünmesini göz ardı edebilir. Çünkü *objet petit a*, öznenin fantazmik bir tamlik hissine erişmesine yardımcı olur. Bu nedenle öznenin doğuşu için *yabancılaşmadan sonra Anne-nin-Arzusundan*

¹¹ Lacan'a göre ilk tatmin deneyimi esnasında, meme bebeğin bedeninin parçası olmayan, kontrolü dışında bir nesne olmak şöyle dursun nesne olarak bile kurulmamaktadır. Ancak sonradan anne çocuğa istediğini vermediğinde ya da emzirmeyi reddettiğinde bebeğin tatmin deneyimini tekrar etmek üzere kalkıştığı çok sayıda denemenin ardından kurulur. Memenin yokluğu bu kuruluma yol açar. Bir kez kurulduğunda çocuk ilk seferki deneyimini, dudaklarından, dilinden, ağzından kısaca kendinden ayrılmamış hâldeki memeyi asla tekrar bulamaz. Nesne bir kez kurulduğunda bebekle meme arasında özne ile nesne arasında hiçbir ayırım olmadığı o ilk duruma asla tekrar deneyimlenemez (çünkü özne, ancak eksik hâldeki meme nesne olarak kurulduğunda, bu nesneyle ilişkili olarak var olmaya başlar. Hâliyle ilk seferde elde edilen tatmin de tekrar edilemez. Bir anlamda masumiyet kaybolur ve gerçek memenin asla tam olarak o olamayacağı bundan sonra anlaşılır. *Objet petit a*, nesnenin kurulduğu bu işlemin bir kalıntısıdır, bu simgeselleştirme hareketinden paçayı kurtarmış bir hurdadır. Başka bir şeyden yadigârdır; belki kayıp, belki daha bulunmamış bir şeyden (Fink, Lacancı Özne 147).

*ayrılmanın gerçekleşmesi ve *objet petit a*nın açığa çıkması gerekmektedir. Arzunun sahnesini oluşturan *imgesel arzudur*, fakat bu bastırılmıştır. *Simgesel düzende* özne kendisini bir nesnenin çekimine kapılmış (büyülenmiş) olarak bulur. Bu çatışkılı durum *arzu* tarafından *hedeflenen nesnenin* yanılısama olduğunu gösterir. Özne nesneyle ilişkisinde engellerle, elde etmenin zorluklarıyla karşılaşır. Lacan için aslolan *simgesel düzende*ki aşk ilişkileri için değerlendirilebilecek olan *hedef-nesne* değil, *sebep-nesne*dir. Çünkü bu yolla *objet petit a* ve özne arasındaki ilişkiyi açıklayabilmektedir. *Hedef-nesnenin* konumunu anlatan *agalma Şölen* diyalogunda geçmekte ve 'değerli şey' anlamına gelmektedir, *sebep-nesne* de *palea*dır (artık/ dışkı):*

sebep-nesne	→	d (talep)	→	hedef-nesne
<i>kaygı</i>				<i>aşk</i>
<i>palea</i>				<i>agalma</i>

Lacan, *hedef-nesnenin* geçerliliğini onda saklı bulunan *agalma* yani *kısmi nesne*yle açıklar. Kısmi nesne *hedef-nesnenin* yanında bulunur. Burada *arzu*, aşkın yönetimindedir ve ortaya paradigması *fallus* olan büyüleyici bir nesne çıkar. Lacan *Anxiety* seminerinde kısmi nesnenin, *sebep-nesnenin* yerine gönderildiğinden söz eder. Böylelikle özne kesintiye uğrar ve paradigması da *objet petit a* olarak belirir (Miller 645-646).

Romanda annesinin arzusundan *ayrılma* yolculuğuna çıkan ve *simbiyotik bağ*dan kalan *artığın* kendisine ait olduğunu düşünen Ali Bey'in arzusunu uyandıran ve *fantazmik* bir işbirlikçi olarak *objet petit a*yı karşılayan Mehpeyker'dir. Onun bazı davranış ve eylemleri bunu açığa çıkarmaktadır. Mehpeyker'in Ali Bey'in arzusunu harekete geçirme şeması şöyle gösterilebilir:

sebep-nesne	talep	→	hedef nesne (metonimik kayma)
<i>işaret (a)</i>			<i>onaylanma ihtiyacı</i>
<i>bakış (a)</i>	<i>S</i>		<i>görülme talebi</i>
<i>ses (a)</i>			<i>efendi söylemi</i>
<i>güzellik</i>			<i>okuduğu kitaplardaki güzellikle fiziki benzerlik</i>

Öznenin *Ötekinde* *objet petit a* ile karşılaşması özel perspektif içeren *bakışla*¹² mümkün olmaktadır. *Bakış*, *ayna evresinde* insan yavrusunun beninin oluşumu sırasındaki bakışıyla koşutluk içindeki tanımayı içermekte ve görmenin yanı sıra görülmeyi de kapsamaktadır. Özne-nesne arasındaki ilişki de *arzu*yu açığa çıkarmaktadır. Lacan *bakış* ve *arzu*yla ilgili görüşlerini "Objet Petit a Olarak Bakış Üzerine" başlığında ele alır (Yine/Hâlâ). Buna göre *objet petit a*, belirli bir perspektiften bakıldığında özel biçime bürünmektedir.

¹² Žižek, Lacan'ın *bakış* ve *objet petit a* arasında kurduğu ilişkiyi 'yamuk bakmak' metaforuyla açıklar (Ayrıntılı bilgi için bkz. Yamuk Bakmak 27).

Bakışın talep edildiği yerde hep eksiklik vardır. Eksik olan Lacan tarafından 'hiçbir zaman seni gördüğüm yerden bakmıyorsun bana' önermesiyle ortaya konulmuştur. Bakış ile göz arasında mutlak bir örtüş(e)meme durumunun tespiti, görünüş ile onun ötesi arasındaki diyalektiği ifade eder. Bakışın bir yere odaklanmasında ve konmasındaki ilk edim hiç kuşkusuz kuşatıcı hâkim edimdir, çünkü bakış yerleştiği mekânda dışarıdan gelme her şeyi hükümsüz, dışlanmış ve etkisiz kılmıştır (Şen 653).

Arkadaşlarıyla Çamlıca'ya ilk ziyaretinde Ali Bey'in Ötekine yönelen *bakışı* ve arkadaşlarına uyararak bilmediği bir işarete yönelmesi *objet petit a* ile ilk karşılaşmasıdır. Bu sırada Mehpeyker'in arabanın içinden yaptığı ve Ali Bey'in anlamını bilmediği muamele/işaret, *arzuyu* uyandıran ilk nedendir. *Sebep-nesne* ve *hedef-nesne* şemasında gösterildiği üzere Ali Bey, annesiyle olan bağda açığa çıkan görülme talebi, onaylanma ihtiyacı, *efendi söylemi*¹³ türünden nitelikleri Mehpeyker'de bulur. İlk karşılaşmada yanlış anlama/*yanılsamanın* devrede olması diğer önemli göstergedir. "Arabadan edilen muamele nazarında ismet perdesinden bî-ihityârâne aksetmek istemiş bir eser-i muhabbet gibi görünerek zihnine, kalbine bütün bütün istilâ etmiş ve birkaç dakika içinde dünyada emeli yalnız aldığı işaretin manasını bilmeye ve sahibini öğrenmeye inhisar eylemişti" (Namık Kemal 18). Öznenin ortama uyum sağlamak niyetiyle yaptığı ve anlamını bilmediği işarete yanıtın gecikmesi utanmasına, kendini mahcup hissetmesine neden olur. Hareketinden utanması, geç kalmış bir yanıt alması, bunu muhabbet eseri olarak yorumlaması ve *bakışının* karşılığında bir *bakışla* karşılaşmaması özneye *fanteziyle* ilişkilmesi için yardımcı olur. "Çocuk bu fikirle evine gelerek sabahlara kadar arabadaki hanımı zihninde bin şekle koymuş ve hiç birinde gönlündeki arzusunun timsalini görememişti" (Namık Kemal 19). Kendi bölünmesini göz ardı edebileceği *objet petit a* böylelikle ortaya çıkar. Ali Bey, arzusunu harekete geçiren Mehpeyker'in öncelikle *işaretiyle*, sonra *görüntüsüyle* ve son olarak sesiyle karşılaşır. Fakat bu karşılaşmaların tamamında daima bir *gecikme* dikkati çeker. Annesiyle ilişkisindeki gecikme, toplumsal bağlamda İmparatorluğun yeniliklerdeki gecikmesi ve Ali Bey'in Mehpeyker'e tamamen ulaşmasındaki gecikme ortaklık oluşturmuş gibidir. *Objet petit aya* ulaşma çabasındaki tüm gecikmeler ve muğlaklık öznenin, nesneye ilişkin tasavvur, şüphe ya da tereddütler içeren yorumlar yapmasına imkân tanır. Böylelikle babanın, oğlunun zaafı olarak değerlendirdiği huyları açığa çıkar. "Pederini, validesini karşılayarak serbestçe bir lakırdı söylemeye hicâb eden çocuk arabayı görünce bî-ihityâr şitâb eyledi" (Namık Kemal 28). Ali Bey, işaretinin tahakküm edici edimine hızla yanıt alamadığı ve bir *bakışla* karşılaşmadığı için *hedef nesne* konumuna Mehpeyker'i yerleştirir, onun bakışı tarafından yakalanmayı/*büyülenmeyi* arzular. Bu bölümde anlatıcının özne ve onun *arzusunun nesne nedeni* arasındaki durumla ilgili aktarımları *sebep-nesne* ve *hedef-nesne* arasındaki *metonimik* kaymayı gözler önüne serer:

¹³ Lacan'ın ele aldığı dört söylemden birisidir.

Kendi arabaya doğru gider, araba ise önünden firar ederdi. Güya ki kendi talip, araba emel idi. Gide gide kalabalıktan ayrıldılar. Araba Çamlıca'dan takriben on dakika uzak bir ağacın altında durdu. Ali Bey bir çeyrek kadar ne yapacağını bilmeyerek etrafta dolaşmaya başladı. İnsanın hâli budur. Bir maksadın etrafında dolaşır; fakat husûlüne en ziyade ümit-vâr olduğu zaman takarrübünden ihtirâz etmeye başlar.

Bey bu hâlde sergerdân-ı hayret iken arabanın şafak rengine takliden yapılmış canfes perdeleri açıldı. İçinden gene bilmediği yolda bir işaret zuhûr eyledi. Bu ise bey için halli muhal diğer bir muamma idi. Birçok tasavvurlardan, tefekkürlerden, şüphelerden, tereddütlerden sonra insanın bilmediği şeyi kendi arzusuyla mutabık bir yolda tevîl etmek hassa-i malumesinin vücuduna binaen aldığı işareti davet manasına hamleyledi (Namık Kemal 28-29).

Arabadan gelen işaretle onaylandığını anlayan özne, nesnenin güzelliğiyle hayrete düşer. "Üstâd elinden çıkma sanemlerden mütenasip yapılı, siyaha mail samurî saçlı, incerek düz kaşlı, noktalı yeşil gözlü, siyah ve uzun kirpikli, hafif sarı üzerine mevçli koyu al yanaklı, irice çekme burunlu, ufak ağızlı, (şiddet-i şehâveti gösterir surette) ateşî kırmızı kalınca dudaklı, her karşısına geleni kucaklayacak gibi önüne mail yürür, insanın kalbine girecek gibi manzuruna dikkatle bakar bir âfet duruyor" (Namık Kemal 30). Divan şiirindeki âşıkların arzuladığı sevgili betimlemeleriyle örtüşen noktalar, Ali Bey'in babası ölünceye değin kitap okuma alışkanlığının ve kitaplara bağlılığının aldığı durum (Namık Kemal 10-11) düşünüldüğünde öznenin hayret şeklinde ifade edilen hayranlığı anlaşılabilir. Bu *büyülenme*/hayranlık duyma *tamlık illüzyonunun* yaşandığı *ayna evresindeki özdeşleşme*yle koşutluk oluşturmaktadır. Babası ölene kadar kitapların dünyasına sığınarak arzusuna alan açabilen özne, babasının ölümünden sonra *arzusuyla* somut olarak karşılaşır. Bu yapay cennet, öznenin aşk talebini yönlendirdiği nesneyi belirlemesini kolaylaştırmıştır. Anlatıcının "hevesât-ı nefsiye" olarak tanımladığı bu anda özne, *arzusunu* dile getirmek istedikçe korku ve tereddütle dudağını ısırmaktan ve özlem dolu bakışla sırrını açıklama arzusuna düştükçe onun hayaline dalmaktan ve ızdırap duymaktan başka bir şey yapamamaktadır (Namık Kemal 30-31). İlk görüşmede Mehpeyker -öznenin babası gibi- *efendi söylemini* kullanarak *jouissance*ı açığa çıkarır ve Ali Bey'in iradesini ele geçirir (Namık Kemal 33).

Özünde hiçbir tutarlılık göstermeyen, kendisinde karmaşadan başka bir şey bulunmayan, yalnızca öznenin arzu ve korkularının verdiği eğilimle bakılınca belirli bir şekil kazanan ve Žižek'in ifadesiyle "yalnızca kendisi olmayan bir şeyin gölgesi" (Lacan'ı Nasıl 72) olan *objet petit a* arzunun *metonimik* kaymasını durma noktasına getirir ve özneyi, etrafında dürtülerin döndüğü bir nesnede sabitler. Lacan, Freud'la aynı hattı izleyerek *objet petit anın* belirli dürtü kayıtlarında ortaya çıktığını iddia etmiştir (Vanheule 192). Bu bir bakış, sesin tınısı, tenin beyazlığı, yumuşaklığı ya da kokusu, gözün rengi, konuşurken sergilenen tutum vb. olabilir. Neden ne olursa olsun spesifiktir ve arzu, bunda saplanmıştır (Fink,

Lacancı Psikanalize Klinik 82). Arzu bu dürtüler yoluyla harekete geçer, *objet petit a* bu dürtüleri belirleyen kısmi nesnelere karşılır. Bu nedenle doğrudan arzu nesnesi değildir, nesnede öznenin arzu etmesine olanak tanıyan şeydir ve *imgesel düzende simbiyotik ilişki*deki ilksel kayıpla bilinçdışı bağlantısı söz konusudur. Çocuğun arzusuyla annenin arzusunun özdeşleşmemesinin getirdiği eksiklik ve boşluk, özneyi ikame nesnelere aramaya iter. Bu noktada *simgesel düzenin* arzulayan öznesi, *eksiklikle* damgalanan arzusunun canlı tutmak ve diyalektik içerisinde kalmak için birtakım tatminler arar. Öznenin kaybettiği ilksel arzusunun canlı tutacak ve ona geçici tatmin sağlayacak *objet petit a*, arzusunun hareketini başlatır. *Eksiklik* ya da yoksunluğa yol açan yitirme nesnesi, çocuğun kendisinden bir parçayı temsil eden anne memeleri çocuğun doğarken kaybettiği o en derindeki nesneyi simgeler. Annenin sesiyle bakışı da böyledir (Sarup 41).

Mehpeyker'le ilk karşılaşmayı yaşayan öznenin durumu Lacan'ın belirlediği dürtü bileşenleriyle örtüşür. Ali Bey Mehpeyker'i henüz görmediğinden bakış, ses tınısı, tenin rengi, yumuşaklığı ya da dokusu, gözlerin rengi gibi fiziksel özelliklerden ziyade işarete bağlanır. Arzusunun saplandığı işaret sonraları yerini Mehpeyker'in fiziksel görünümünün okuduğu kitaplardaki güzellik algısıyla birleşmesine bırakır. Özneye seçim nedeni arasındaki ilişkiyi 'nedene sapsanmak' şeklinde yorumlayan Lacan, öznenin temel fantezisinin bu olduğunu ifade eder. Ali Bey açısından yorumlandığında arkadaşlarını taklit ettiği bilinçli eylemine zamanında alamadığı dönüt, bilinçdışını harekete geçirir. Eylemiyle babasının belirlediği kimliğin dışına çıkması bilinçdışından gelen utanç duygusuyla kendisini gösterir. Ali Bey, böylelikle bilinçli eylemi ve bilinçdışından gelen duygusu arasında bölünerek (S) durumuna gelir. Bunun yanında arzudan utanan bir seviyede, talep seviyesinde takılı kalır. Kendisini ait hissetmediği özdeşleşme mekânında bu bölünmüşlüğüyle anlamını bilmediği ve 'temiz ve masum bir sevgi işareti' olarak yorumladığı gecikmeli yanıtla *objet petit a*'yı bulur. Bu bağlamda Ali Bey'in arzusunun nedeni Ötekinde anlamını bilmeden yorumladığı temiz ve masum sevgi işaretidir. *Objet petit a*, Ali Bey'i kamçılayan bir dış öge görevini üstlenir. Mehpeyker'le ilk diyalogunu gerçekleştiren Ali Bey simgesel gerçeklikteki boşluğunu dolduranın Mehpeyker olduğunu açıkça dile getirir:

İşaretinizi aldığım zamandanberi hayalinize esir oldum. Dün sabahtan akşama kadar divane gibi buraları dolaştım. İki gecedir bir dakika uyku uyumadım. (...) Daha bir kere gördüm, ama gözü perdeli doğmuş insan yirmi yaşına girdikten sonra o illetten kurtulur da dünyanın tezyinât-ı rengârengini görürse güneşi nasıl sever, ben de sizi öyle severim (Namık Kemal 35).

Bu sözler Ali Bey'in Mehpeyker'i *arzusunun nedeni* olarak belirlediğini yansıtmakta ve annesinin arzusundan ayrılmak için verdiği çabayı göstermektedir. Özne olarak konumunda *objet petit a*'yı kendisine ait parça olarak kodlaması ve dolayısıyla

tamamlanmış özne olmasını sağlayacak *objet petit a*'yı Mehpeyker'de bulması söz konusudur. Ancak *obsesif öznenin*, arzusunu imkânsız kılarak düşüncede var olma çabası Mehpeyker'den bir bahaneyle vazgeçmesine ve pişmanlık içinde annesinin evine dönmesine yol açar. Ali Bey Mehpeyker'den öncesini 'illet' olarak tanımlasa da annesinin Mehpeyker'i istememesi ayrılık için bahane bulmasına yeterli olacaktır. Daha sonra annesinin istediği *-fallusu* karşılayan-Dilaşup'la evlenir ancak bir iftiraya inanarak onu da terk eder. Her iki *arzu nesnesi* ile ilişkisini *imkânsız* hâle getiren Ali Bey, son olarak başına gelenlerden ötürü annesini suçlayarak onun yanından da ayrılır. *Annesinin arzusundan ayrılmaya* yönelik eylemlerinde nesne seçimini belirleyen faktörler önem kazanır.

Lacan 1970'ten sonra *objet petit a*nın varlığın bir sureti olduğunu, aşkın bir surete yöneldiğini ve *jouissance*ın yalnızca sureti temel alarak harekete geçtiğini belirtmiştir (Evans 237). Lacan'ın değerlendirmeleri aşk bağlamında ele alındığında daha anlaşılır olabilmektedir. Çünkü aşk ve cinsellik *objet petit a* ile bağlantılıdır. Aşk; arzu, cinsellik, bağlanma, onaylanma, gibi pek çok farklı biçimde öznenin varoluşunu ve *Ötekine* dair konumunu içeren bir fenomendir. Platon'un *Şölen (Symposion)*¹⁴ diyalogunda aşk, kapsamıyla ve âşık olan ile âşık olunanı içeren özne ve nesne boyutuyla ele alınarak çerçevesi belirlenir. Önce Freud daha sonra Lacan, Platon'un *Şölen* metnine göndermelerle öznenin dürtüleri, bilinçdışı ve aktarım bağlamında aşka ilişkin belirlemeler yapmışlardır. Freud'un aşka yaklaşımı yoğunluklu olarak *narsisizm* perspektifinden ilerler. Ona göre aşk, libidonun öznenin kendi benliğinden veya şahsından başka birine aktarılmasıdır. Libido bu aşamada biri *bene* diğeri de *nesne*ye bağlanacak biçimde farklılaşır (Freud, Narsizm Üzerine 25-27). Freud'un belirlemeleri birincil ve ikincil narsisizme gönderme yapmakta ve öznenin, nesne seçiminin ilişkisel bağıntılarını açığa çıkarmaktadır. Ona göre öznenin *sevgi nesnesi* seçiminde iki farklı durum söz konusudur. İlki *anaklitik (bağlanma ya da yaslanma) tip sevgi nesnesi* seçimi yapan öznelere, *Anaklitik tip nesne seçimi* çocuklukta bakım veren kişiye belirli yönlerden benzeyen, onun sağladığı doyum (beslenme, sıcaklık ve bakım dürtüleri) sağlayacaklarına inanılan kişilerin seçilmesini içerir. Seçimde özveri ve adanmışlık beklentisi söz konusudur. İkincisiyse öznenin başkasından ziyade kendisine benzeyen birini nesne olarak seçmesini içeren *narsistik tip nesne*

¹⁴ *Şölen* metnindeki diyaloglarda Aristophanes'in konuşurulmasına kadar Eros'a övgü, teorik, tarihsel ve felsefi yaklaşımın aşkın özü ve görünümüyle ilgili belirlemeler bulunmaktadır. Aristophanes'in konuşulmasıyla birlikte aşkın teorik ve felsefi çağrışımlarına öznal anlamlar eklenmeye başlanır. Aslında Aristophanes, aşkla ilgili söz etmeye başlayacağı sırada hicırıkı tuttuğu için konuşamaz. Hicırığı geçip yeniden söz aldığı anda ise mitik bir anlatımdan hareket ederek örtük bir biçimde cinsel dürtünün kökenini anlatır; aşkın, yarım ve eksik bir varlık olarak insanın diğer yansıma duyduğu bir özlemden ibaret olduğunu dile getirir. Ona göre aşk, insanın kaybettiği diğer parçasını bularak bütünlüğü yeniden ele geçirme arzusundan başka bir şey değildir. Mitik anlatı irdelendiğinde ise söz edilen bütünlük özleminin cinsel birleşmeyi ve karşı cinslerin yanı sıra aynı cinslerin arasındaki ilişkiyi de kapsadığı anlaşılmaktadır. Aşkla ilgili üzerinde durulan diğer başlıklar güzellik ve narsisizmle ilgili, ölümsüzlükle bağlantısı, bilgelik ve cehalet arasındaki yeridir. Sokrates'e sıra geldiğinde ise fiziki doyum ve duymusal tatmin alanından uzaklaştırılan aşkı tutku ve akıl, bilim ve güzellik özdeşliği üzerinden tesis edilecek manevi bir alana taşıma gayreti dikkati çeker. Eros'un bir daimon ya da ruh olarak tanımlandığı cümlelerde eksik bir varlık olan insanın tamamlanmak için âşık olmaya mecbur olduğu vurgulanır. Bu bağlamda yaşamdaki itici gücü, dinamik ve yaratıcı süreci aşk karşılar. Aşkla eyleyen ve yükselen birey, ortaya çıkan tüm güzelliklerin kaynağının kendisi olduğunu kavrar. Gerçek âşık, bedensel ya da tensel bir ilgiden ruh ve ahlak güzelliğine, bilgeliliğe doğru yükselir (Platon 1958).

seçimidir (Freud, Narsizm Üzerine 34). *Anaklitik tip nesne seçiminde* sevgi, ihtiyaca dayanır ve ihtiyaçla desteklenir. Seçilen nesne çeşitli özellikleriyle öznenin zihninde hâlihazırda var olan ideal imgeyle eşleşir. Böyle bir seçimde âşık olmak, benlik ile ötekinin özdeşleşmesinden (ben=öteki) kaynaklanır (Fink, Lacan'da Aşk 116). *Narsistik tip nesne seçiminde* sevgi nesnesi olarak özne, açıkça kendisini arar (Freud, Narsizm Üzerine 35).

Aşk, *İntibah*'ın entrik kurgusundaki çatışmayı şekillendiren temel izleklerden biridir. "Aşkın saf hâli ve şehvet arasındaki o kaçınılmaz çatışma" (Sevim 92) romanın başkişisi Ali Bey ve Mehpeyker arasında gerçekleşir. Ali Bey'in Mehpeyker'i seçmesi *narsistik tip nesne seçimi*ni gösterir. Özne yabancılık hissettiği bir ortamda yaptığı ancak hoş karşılamadığı işarete hemen yanıt vermemesinden dolayı Mehpeyker'e dikkatini yönlendirir. Mehpeyker'in yanıtının gecikmesi Ali Bey'in, Mehpeyker'i namus timsali olarak kodlamasının nedenidir (Namık Kemal 17-18). Freud'a göre iki farklı nesne seçimi iki farklı duruma yol açmaktadır. Özne, *anaklitik nesne seçiminde* ben libidosunun en düşük, nesne libidosunun en yüksek safhasındadır. Böyle bir durumda nesnenin her şey, öznenin hiçbir şey olduğu zannedilir. Ancak doğal olarak seçilen nesne, bakım verenle tamamen örtüşmez ve bu durum zamanla fark edilerek nesne libidosunun bir kısmı bene geri döner. Ancak seçilen nesne, öznenin kendisine benziyorsa yani *narsistik tipte bir nesne seçimi* varsa 'âşık olma hâli' ben libidosunu tüketmez. Çünkü temelde özne, Ötekindeki kendisine ya da kendisindeki Ötekine âşıktır. *Anaklitik tipteki nesne seçiminde simgesel* ya da *imgesel* birtakım özellikler tarafından teşvik edilse bile sanki küçük bir çocukken deneyimlenen tatmine benzer tatmini yeniden bulma arayışına vurgu yapılıır. *Narsistik tipteki nesne seçiminde imgesel* tatmine ulaşmak gözetilir. Çünkü bu seçimde özne kendi yansımını Ötekinde görmektedir. Lacan yirminci seminerinde aşkın ikiden bir yapmaya, ikiyi birde eritmeye çalışan narsistik bir amaç olduğu sürece farklılığın imhasını hedeflediğini söyler. Özne, kendisiyle Öteki arasındaki bütün farklılıkları gözden kaçırmaya meyillidir (Fink, Lacan'da Aşk 117-120). Lacan'a göre aşk *Şölen* diyalogunda iddia edilenin aksine öznenin kendisini tamamlayan diğer yarısını bulduğunda kusursuz bütünlüğe erişeceği ideal bir durum değil, bir *göstergedir* (Yine/Hâlâ 23). Aşk -dindeki aşk hariç- *simgesel düzende* etkileri olmakla birlikte *imgesel* düzene ait bir fenomendir (Fink, Lacan'da Aşk 183). Freud'la ortaklaşan bir yaklaşımla aşkı oterotik olarak tanımlar ve temelde narsist bir yapıya sahip olduğunu belirtir (Evans 45). Bu temellendirme "birbirlerindeki kendilerini severler" (Lacan, Transference) ve "Sevmek esas olarak sevlmeyi istemektir" (Lacan, Yine/Hâlâ) cümlelerinde anlamını bulur. Özellikle tutkulu aşk denilen fenomen, *ideal benin* imgesi tarafından belirlenir ve bu imge kaynağını *ayna evresinden* alan kişinin kendi imgesidir. Âşık olunduğunda sevgi nesnesi idealize edilir ve onunla birlikteyken kusursuz hissedilir. Ötekine dair edinilmiş bir bilgiye dayanmayan fakat sahip olduğuna inanılan *gösterenlere* ilişkin fanteziler üretilir (Fink, Lacan'da Aşk 113, 268). Aşkın *imgesel* boyutunu ifade etmektedir.

Çünkü öznenin, *ayna evresinde* oluşan *ideal ben* imgesine libidonun esrik yatırımı, âşık olduğu anda karşısındaki kişinin imgesine yapılan esrik yatırımı aynalanır, yansıtılır. Özne, kendisinde olmasını istediği gösterenlerin aynısını Ötekine atfeder. Aşkla ilişkilenen eksik özneyi diğerlerinden ayıran, kavranıp eklemelenemeyen fakat olduğu bilinen fazladan bir şey vardır. Bu şey, özne için âşık olmanın nedenini oluşturur (Homer 123-124). Narsistik evrede olduğu gibi aşıkta da Öteki, Öteki olarak tanınmaz. Özne hem ben ideali hem de ideal bene ait bazı nitelikleri bulduğu için sevgi nesnesine yönelir (Fink, Lacan'da Aşk 163).

Ali Bey, *ben idealinin* gösterenlerini karşılayan ciddiyet, tahsil ve terbiye (Namık Kemal 10-11); *ideal benin* gösterenlerini ifade eden duyguları nedeniyle Mehpeyker'e yönelir. Ali Bey'in arzusu; Mehpeyker'den beklediği yanıt geciktikçe, ona talep ettiği anda ulaşamadıkça ve ondan "Niçin bana bu kadar musallat oluyorsunuz. Görenler ne söyler? Beyhude yere beni lekelemekten ne hasil olur?" (Namık Kemal 33) yanıtını aldıktan sonra artar. İlgisi, onu elde etme yönünde gelişir. Mehpeyker kayıtsız görünmesi, 'ahlaklı' kadın (Namık Kemal 31) profili çizmesi, Ali Bey'in cesaretinden duyduğu rahatsızlığı belirtmekle birlikte gecikmiş biçimde de olsa "Benim bir parça yüzüme bakılırsa, Allah'a emanet siz de ay parçası gibi bir delikanlısınız. Sizin bana şayet meyliniz varsa ben de size müptelâ olabilirim. Sonra hâlimiz neye varır?" (Namık Kemal 33) şeklinde ilgisini dile getirmekten çekinmemesi nedeniyle öznenin *libido yatırımı* yapacağı konuma yerleşir. Mehpeyker söylem ve eylemleriyle Ali Bey'in annesinden ayrılan taraflarını ön plana çıkartarak bu konuma yerleşmiştir. Fatma Hanım'ın aksine para, makam, rütbeyle ilgili bir söylem geliştirmemiş ve Ali Bey'in anneye ilişkisindeki gibi talebe hızlıca yanıt bulma bu süreçte işletilememiştir. Kısacası Mehpeyker, öznenin sahip olmadığı ama isteyebileceği bir konumda olduğunu göstererek Ali Bey'in eksikliğine seslenmiştir. Ali Bey ise henüz yas uğraşını tamamlamamış birisi olarak yaşama yeniden ilgi duyabilmek ve arzulayan özne hâline gelebilmek umuduna tutunacaktır.

Aşkın *imgesel*, *simgesel* ve *gerçek* olmak üzere üç bileşeni bulunmaktadır. *İmgesel*, öznenin kendisinin yansımaları olarak âşık olunana yansıtılan mükemmellik olarak tutkuyu-narsisizmi; *simgesel*, başka bir şeye duyulan arzu olarak *arzu*; *gerçek*, doğası gereği her zaman aynı yere dönen *dürtüyü* ifade eder (Fink, Lacan'da Aşk 184). Ali Bey'in Mehpeyker'le ilişkisindeki durum şöyle gösterilebilir:

Düzen	Aşkın Yüzü	Retorik Mecaz
İmgesel	Ali Bey'in <i>ben idealine</i> ait özellikler	Eşbiçimli ya da eştüllü paralellik: Aile, eğitim ve terbiye (Namık Kemal 10)
Simgesel	Ali Bey'in <i>ideal benine</i> ait özellikler	Metonimik kayma: Mehpeyker'in fiziksel görünümü ve kitaplarda okuduğu türden bir güzellikle karşılaşma (Namık Kemal 30) sonrasında duyguların açığa çıkması

Gerçek	Doğası gereği her zaman aynı yere geri dönen dürtü <i>anneden ayrılma arzusu</i>	Metafor: <i>objet petit a</i> olarak bakış, işaret ve yanıtın gecikmesi
---------------	---	---

Lacan, ilk *bakış*teki aşkın dili pas geçtiğini ve dürtüler temelinde işlediğini düşünmektedir. Böyle bir durumda özne, *objet petit ayı* hemen fark eder ve böyle bir aşkta imgesel -narsist- bir taraf bulunur (Fink, Lacan'da Aşk 176). Ali Bey, Mehpeyker'de *objet petit a* ile karşılaştıktan sonra onunla ilgili arzusunu uyandıracak hayallerle, birtakım düşüncelerle zihninde onu anlamlandırmaya çabalar (Namık Kemal 26). Ali Bey böylelikle *eksikliğini* çerçeveleyen, arzusunu uyandıran *sevgi nesnesini* bulur. Fakat hayalinde bin bir şekle soktuğu kadınla henüz konuşmadan sahne tamamlanır ve yeni bölümde anlatıcı tarafından okura Mehpeyker'le ilgili bilgi verilir. Bu bilgilerde Mehpeyker'in, Ali Bey'in zihninde yerleştirdiği konumun dışında birisi olduğu ifade edilir (Namık Kemal 29). Ali Bey'in *arzusunun metonimik* kaymasını durma noktasına getiren *objet petit a* aile, eğitim ve terbiye olarak görünüm kazanmışken anlatıcının okurun gözünde bunu yıkma girişimi dikkat çekicidir. Anlatıcının müdahil tavrı romanın söylemi ve tezi açısından oldukça önemlidir. Bu tavır Lacan'ın, *Şölen* diyalogu incelemesinde Aristophanes'i tutan hıçkırık nedeniyle sırası geldiğinde konuşmaması (Lacan, Transference 55) koşulunda ayrıca değerlendirilebilir.

Freud'un ele aldığı aşk üçgenlerinde Oidipal bağ dikkati çekmektedir. Sevme koşullarının ve aşktaki davranışların anneye ilişkili ruhsal etkenlerden kaynaklandığı iddiasında bulunur (Freud, Cinsellik Üzerine 244). Erkek çocuk, annesinin sevgisi için babasıyla giriştiği rekabette babasında olup kendisinde olmayan ve annesinin, onun yerine babasını tercih etmesine yol açan şeyin ne olduğunu anlamaya çalışır. Babasından daha iyi olamasa da babası gibi olmayı deneyebilir (Fink, Lacan'da Aşk 48). Bu durumda annenin rolü oldukça önemlidir. Çocuk, *Anne-nin-Arzusunun* babasına olduğunu anladığında anne gözden düşer. Bundan sonra çocuğun bilinçdışında biri anne-çocuk birlikteliğindeki masum, diğer tarafta başkasına arzu duyan günahkâr olmak üzere iki çeşit anne imgesi belirir (Freud, A Special Type of Choise 232-239). Böylece anne, sevgi nesnesi kategorisi için model oluşturur: Çocuğun, kendisinden farklı olarak babasına özel bir tensel ayrıcalık tanımadığına inandığı *masum anne (anne₁)* iyi kız modeline (Meryem Ana) ve oğluna bağlılığına ihanet eden *günahkâr anne (anne₂)* kötü kadına (yosma/fahişe) denk düşer (Freud, Cinsellik Üzerine 244-245).

Fatma Hanım sevgi nesnesi kategorisi için *anne₁* modeline örnek oluşturur fakat baba ölene kadar Ali Bey'in bilinçdışında *anne₂* konumunu üstlenmiş görünmektedir. Baba öldükten sonra Ali Bey'in hayatı annesinin sınırlarında geçer. Ali Bey anneye *ayrılmanın* üstesinden gelmek için onunla ilişkili bir nesne (hassas bir bakış, içten yumuşak bir ses, besin sağlayan meme vb.) ile kendisini fantazmik olarak tamamlayacak Mehpeyker'le özdeşim kurar. Fakat anne oğlunun Mehpeyker'le birlikte olmasından hoşnut olmadığı için bir cariyeye

satın alır. Cariye Dilaşup belirli yönlerden kendisine benzemektedir. Oğluna danışmadan Dilaşup'u kendi "arzusuna vakıf bularak eve getirir" ve evlenmesi için uygun gördüğünü söyler. Ali Bey'den arzuladığı yanıtı alamadığında "Bir fahişe için validenin istediği şeyler münasebetsiz oluyor, hatırı ayaklar altında kalıyor, öyle mi?" (Namık Kemal 100) diyerek hastalanır. Böylelikle Fatma Hanım, oğlu için uygun gördüğü sevgi nesnesinin sınırlarını belirlediğini gösterir. Ali Bey, annesine karşı çıkıp evi terk etse de birkaç saat içinde zihninde Mehpeyker'le annesini kıyaslarken görülmektedir. Kendisini bildiğinden beri annesinden gördüğü hareketleri gözünün önüne getirerek davranışlarını şefkat nişanesi olarak yorumlar. Mehpeyker'i rezil etmeyi ve annesinin gönlünü hoş etmeyi tasarlar (Namık Kemal 104-105). Annesinin bulunduğu cariyeyle evlenmeyi kabul eder. Yani ilk ötekinin talebini reddederek evi terk etse de ona hak verecek bir neden bularak eve döner. Eve dönüş, ilk ötekine dönüşün/onunla kurulan simbiyotik bağa dönüşün metaforudur. Pişmanlıkla döndüğü anne evinde Dilaşup'la evlenmeyi kabul eder (Namık Kemal 123-124). Ali Bey böylelikle özneleşme sürecinde arzusunun yolundan saparak tekrar annesinin talebinin sınırlarına dâhil olur.

Freud'a göre sevgi nesnesi kategorisi için model oluşmasından itibaren sevgi ve şefkat eğilimi *masum anne (anne)* imgesine, cinsel eğilimi ise *günahkâr anneye (anne)* meyleder. Lacan, annelin sevgi dolu, özverili anne figürünü karşıladığını ifade eder. Erkek, annel imgesindeki kadını arzulayan olarak anılmaması ve kusurlar barındıran maddiliğinin gizlenmesi adına leydi ve tanrıça konumuna taşır. Kadının yüce ruh konumuna yerleşmesi masum, saf, uhrevi, namuslu olması ve cinsellik emaresi göstermemesiyle birleşir. Böylelikle bedensel olmayan, cılız, solgun, bu dünyaya ait değilmiş gibi duran, hazların üstünde yer alan yüce bir ruh olarak görünüm kazanır. Bu kıstaslar, kadını âdeta bir tür ölü imgeye sabitler (Fink, Lacan'da Aşk 56-57, 226).

Ali Bey'in annesinin *talebinden ayrılma* ve kendi *arzusunu* gerçekleştirme arasındaki salınımı ilişki deneyimlerinde ortaya çıkar. Babasının kaybindan önce annesiyle dolaylı hazzın yasak olduğunu kastrasyonla deneyimleyen özne, bu hazzı anneye dönerek tatmin edemeyeceğinin farkındadır. Babanın ölümüyle annenin *Baba-nın-Adına* gönderme yapmaması *Baba-nın Adının hesaptan düşülmesine* neden olsa da Ali Bey bilinç dışında, hazzı başka bir sevgi nesnesine yönlendirmesi gerektiğini kastrasyonla kodlamıştır. Özne arzu diyalektiği içerisinde kalabilmek ve hazzın tatmini için anneye belirli oranda ilgisi olan *objet petit ayı* içeren ikame nesne(ler) bulmak zorundadır. Bu, aynı zamanda onun eril kimliğinin göstereni olacaktır. Jale Parla, Ali Bey'in Mehpeyker'e tutulduktan sonra uykusuz geçen gecelerinin tasvirinde cismani arzuların tahrikiyle doğallığını keşfeden bir delikanlının anlatıldığını ifade eder. Anlatıcı böyle bir büyümenin ruha mezar olacağını dile getirmektedir. Bu bağlamda erkek cinselliğinin birbirine karşı iki nesnesi vardır. Bunlar iyi yürekli,

müşfik, kurtarıcı güzel kadınlar ve kötü yürekli, şehvetli, öldürücü güzel kadınlar olarak gruplandırılabilir (Parla 86-87). Berna Moran Tanzimat romanında âşık hikâyeleri ya da meddah hikâyelerinden alınmış, kurban ve ölümcül adını verdiği karşıt iki kadın tipine değinir. Kurban tipi, aşkın idealize edildiği öyküyü anlatan romanlarda sevdiğine ihanet etmektense ölümü tercih eden romantik bir genç kıızı; ölümcül tip, cinsel tutkunun egemen olduğu ilişkiyle genç adamı mahveden kadını karşılar. Moran'a göre Mehpeyker kıskançlık nedeniyle çılgına dönen ve Machiavelci entrikalarla sevdiği adamın ve rakibinin sonunu hazırlayan ölümcül kadının prototipidir. Dilaşup ise ölümcül kadının entrikalarıyla karşılaşmasıyla kurban tipinin başka bir çeşididir (Moran 39-40, 43). Mehpeyker görünümü ve şehviliğiyle maddi güçleri; cılız, acıkmayan ve üşümeyen Dilaşup ise bu güçlere karşı camiacı normları temsil eden kurtarıcı, yol gösterici kadındır. Ali Bey'in yaşamındaki iki sevgi nesnesi âdeta iki farklı kutupta yer alarak anne ikamesini karşılamaktadır. Ali Bey'in bilinçdışındaki anne-çocuk birlikteliğinin simgesi olan *anne₁* (*masum kadın imgesi/Meryem Ana*) Dilaşup'ta, başkasına arzu duyan *anne₂* (*günağhâr kadın imgesi/fahişe/yosma*) Mehpeyker'de ortaya çıkmıştır. Sevgi nesnesinin arzusuyla ilişkili konumunda Mehpeyker ölümcüllüğü, Dilaşup yüceliği temsil eder. Ali Bey'in bilinçdışında kodlanan günağhâr anne ve yaşamda deneyimlediği masum anne hayatındaki iki kadında birleşir. Mehpeyker ve Dilaşup bu bağlamda birbirinin tamamlayıcısıdır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Mehpeyker ve Dilaşup'un portrelerini ele alırken ahlaki karşılaştırmanın dışında Dilaşup'un tüm çehre ayrılıklarına rağmen Mehpeyker'in devamından başka bir şey olmadığını belirtir (398).

Lacan'a göre bilinçdışında iki tür kadın imgesinin yaratılması *obsesif özne* karşılaşılan bir durumdur. *Obsesif özne* nesneyi kendisi için alıkoymaktansa *Ötekinin* arzusunu tatmin etme ve eksik olduğu zaman *Ötekinin* arzulattırın özel nesne hâline gelmeyi ister. Bu nedenle *obsesif özne*, kendi arzusunu imkânsız kılmak için arzu nesnesini ikiye bölerek tereddüt yaratır. Arzusunu geliştirmeye en yakın olduğu an *Öteki* ona üstün gelmeye, onu gölgelemeye başlar. Âdeta *Ötekinin* mevcudiyeti onu ortadan kaldırma ya da sönümlemeyle tehdit eder. Bu nedenle obsesif özne doğrudan ya da tamamıyla elde edilemeyen nesneye sevgisini yönlendirir ya da hiçbir sevgi nesnesinin erişemeyeceği standartlar ileri sürerek bu mevcudiyetten kaçınmak ister (Fink, Lacancı Psikanalize Klinik 176-177). *Obsesif özne*, kendisini tamamlanmış bir özne olarak görür. Söylemlerinde kendisini *Ötekinin* bağımlı olarak görmeyi reddeder, çünkü eksikliği olduğunu düşünmez. Hiç kimseye bağımlı olmayan bir arzusuyla fantazmik bir ilişkiyi sürdürmeye çalışır. Dolayısıyla ilişkilerinde daimî olarak *Ötekinin* olumsuzlama, nötralize etme ve yok etme eğilimindedir (Lacan, Transference). Herhangi bir gerçek partneri yok saymaya sürüklenir, her partnerin yeri bir başkasıyla doldurulabilir. Sıklıkla partneri onun zihninde bir anne figürüne, anne sevgisinin sağlayıcısına ve evladın kendisini adamasına uygun bir nesneye dönüşmüş durumdadır. Arzusunu imkânsız kıldığı için *obsesif özne* bilinçdışında

iki tür kadın imgesi yaratır: Meryem ana ve fahişe. Sevilebilecek ve hayran olunabilecek bir anne figürü ve *objet petit a*yı cisimleştiren, annesel bir sevgi nesnesine dönüştürülemez heyecan verici kadın (Fink, Lacancı Psikanalize Klinik 168-175).

Ali Bey, *obsesif özne* eğilimi göstererek kendisini *objet petit a* olarak kurmayı dener. *Objet petit a* konumundan düştüğünü hissettiğinde Mehpeyker'le ve Dilaşup'la olan ilişkisine aynı nedenle son verir. *Anne*₁ ve *anne*₂ imgesini yansıtan kadınları terk etmesi onun arzusunu ikiye böldüğünü ve imkânsız kıldığını göstermektedir. Özne, *arzusunun nedeni olan nesneyi* talep edilebilecek bir nesneymişçesine yakalamaya, ele geçirmeye çalışır. Çünkü aradığı nesnenin *Ötekinde* olduğunu varsayar ve ona *ideal imgesini* sunar. *Ötekinde* kendisini değerli ve sevimli göstermeye çabalar. Fakat tatmin olmamak niyetiyle kendisine güçlük çıkararak *Ötekinde* mahkûm ve mecbur kalır. Bu durum *Ötekinde* tabiyeti, onun arzusundan ayırlamamayı ifade eder. Özne kendisini en değerli nesne olarak tasarladığında (*agalma*) *Öteki* değersiz bir nesneden (*palea*) başka bir şey olmayacaktır. Bu nedenle Ali Bey, Mehpeyker'e hızlıca evlenme teklifi etmiş, ona ideal imgesini sunmuştur. Fakat tatmin olmamak niyetiyle ondan vazgeçmiştir. Mehpeyker'in Ali Bey'e yönelik arzularının temelinde şehvete dayalı aşk ve kendi benine karşı duyduğu narsist sevgi yatmaktadır. Bu yönüyle Ali Bey ve Mehpeyker'in arzuları örtüşür. Ali Bey'in Mehpeyker'le ilgili hisleri cinsel uyanışıyla yani bizzat kendi öz varlığıyla ilgiliyken Dilaşup'la ilgili hisleri annesinin etkisiyledir. Ali Bey, cinsel uyanışının *göstereni* olarak Mehpeyker'le birlikte olur. Bu sırada Ali Bey'in zihninde annesi dolanmaktadır (Namık Kemal 104-105). Mehpeyker; annesinin arzusu etrafında yaşamın herhangi bir sorumluluğunu üstlenememiş, özerk bir birey olmayı başaramamış Ali Bey için erkekliğin *gösterenidir*. Annesinin yanında bir çocuk olan Ali Bey, Mehpeyker'in yanında bir kadını baştan çıkarabilecek yeterlikte bir erkek olarak görünür. Mehpeyker, statü açısından Ali Bey'le birlikte olmaktan hoşnuttur, söz ve eylemlerinde kendi güzelliğine ve zekâsına olan hayranlığı dikkati çeker. Narsist eğilimleri tatmin edilmediğinde ya da zedelendiğinde her ikisi de yaralanmış hisseder. Narsist yaralanmışlıkla Ali Bey, annesinin arzu alanına döner. Sevgi nesnesiyle araya koyduğu mesafe özneye nesne arasındaki *imgesel* ilişkiyi dağıtır. Böylelikle Ali Bey, kendi öznelliğinin farkına varamadan sürüklenir. Dilaşup'la evlenerek Mehpeyker'den bir nevi intikam alır. Dilaşup'la ilişkilerinde ise cinselliğe dair bir işaret bulunmazken şefkatin ön planda olduğu dikkati çekmektedir. Öznenin ilişki deneyimleri ayrılıkla son bulsa da farklı sonuçlara yol açmıştır. Mehpeyker'i terk ettiğinde herhangi bir çöküş yaşamayan yalnızca annesine haksızlık ettiğini düşündüğü için üzülen ve pişmanlık duyan (Namık Kemal 117) Ali Bey, Dilaşup'un kendisini aldattığına inandığında hastalanır, onu gönderdikten sonra kendisi de annesinin evini terk ederek çözümlüş yaşar (Namık Kemal 143-148). Dilaşup, Ali Bey'in kendi arzusuna rağmen gerçekleştirdiği eylemle ölümcül buluşmasına doğru ilerleyişindeki eksen çizgisidir. Bu nedenle romanın çekirdeğinde

konumlandırılır. Ali Bey'in âşık olmadan evlendiği Dilaşup'u terk ettikten sonra çözülüş yaşaması *anne₁* (*masum kadın/Meryem Ana*) imgesiyle ilgili görünmektedir. Dilaşup, tanıtılan özellikleriyle de bu imgeye uygun düşmektedir. Yaşarken ölmüş gibidir, Ali Bey'le ilgili eylemlerinde Kierkegaard'ın ifade ettiği *sonsuz bir feragat* içerisinde görünür (*agalma*). Dilaşup, sevgi nesnesi konumundan düştüğünde Ali Bey, Freud'un *tekinsiz* olarak adlandırdığı biçimde yaşamındaki tüm nesnelere için bir tehdit oluşturur. Onun yeni tutumu zalimce bir saldırganlıktır. Dilaşup onun gözünde günahkâr bir kadındır ve *anne₁* konumundan inmiş yerine *anne₂* imgesi yerleşmiştir. Bundan sonra özne, nesneyi tüm varoluşsal gücüyle dışarı atar (*palea*). Değersiz kutularda saklanan değerli bir nesne (*agalma*) gibi evde korunan Dilaşup, iftiradan sonra kusurlu hâle gelerek bir artık/dışkı gibi evden atılır. Ali Bey onu evden kovar ve kendisi de evi terk eder. Dilaşup ölene kadar Ali Bey tüm benliğiyle onu reddeder. Dilaşup, kaybedilen bir nesne olarak fallik *gösterene* ait bir gönderimi karşılar ve *imgesel fallusa* eş değerdir. Yalnızca öldüğünde, bir kez daha elde edilemez olduğunda Ali Bey'in *arzusunun nesnesi* hâlini alabilir. Gerçekleri öğrendikten sonra büyük bir pişmanlık yaşar ve Dilaşup'un mezarında gözyaşı döker (Namık Kemal 190-199). Babanın kaybından sonra tamamlanmamış yas süreciyle başlayan ilişkiler düzlemi annenin yas tutmamasıyla sürmüştür ve Dilaşup'u yitirdikten sonraki suçluluk ve pişmanlıkla son bulmuştur. Ötekinin ölümünü baba ve anne kaybı olarak deneyimleyen özne, son tutamağı olan *imgesel fallusun* temsili Dilaşup'un ölümüne de tanık olur. Babanın ölümüyle kavuşamadığı *fallusa* sonuçta yine ulaşamaz. Hayatındaki değerli nesnelere ölümünü deneyimleyen genç bir erkek olarak trajik bir biçimde hiçbirinin yasını tam olarak tutamaz. Babanın kaybıyla koordinat sisteminin temelini yitiren Ali Bey, öznel kimliğini bulmak için yöneldiği sevgi nesnelere tarafından da başka biri, küçük bir çocuk gibi sevilmiş nefret, hayranlık ve pişmanlık çemberinden çıkıp varlığını bulamamıştır. Annesinin arzusundan ayrılma çabasında sıkışmıştır. Kendi arzusu Ötekinin arzusuna ayrılmaz biçimde bağlandığından kendi arzusunu bulamamıştır. Ölü babası için yas uğraşını tamamlayamamış, *simgesel baba hesaptan düşülmüş*, annesinin talebinden ayrılma ve kendi arzusunu gerçekleştirme arasında tereddütte kalmış, karşısına çıkan *objet petit a* ile *fantazmik* bütünlük sağlayamamış, eksiğin boşluğunda *fanteziyi* kat etmeyi başaramamış, Ötekinin zamanı içinde asılı kalmış çocuksu bir öznelik kurmuştur. Yalnızca Mehpeyker'in gerçekliğini bilmesine rağmen onunla ilişkisini sürdürmesi ve romanın sonunda yaşadığı pişmanlıkla annesiyle Dilaşup'un mezarına kapanması sırasında arzulayan bir özne olarak kendi konumunu üstlenmiş görünmektedir.

SONUÇ

İntibah'ın öznesi Ali Bey; bilinci, sezgisi ve düş gücüyle eyleyebilen bütüncül bir özne olmaktan uzaktır. *Simgesel düzende* kimliğini belirleyen babanın ölümü ve sonrasında oğlunun yas sürecini tamamlamasına izin vermeyen annenin tutum

ve davranışları (oğlunu bir *jouissance* aracı olarak değerlendirmesi) Ali Bey'in özneleşme sürecini etkiler. Çocukluğundan ilk gençliğine kadarki dönemde babanın narsistik uzantısı olan özne onun ölümünden sonra, annesinin (ilk Ötekinin) arzusundan ayrılma ve kendi arzusunu gerçekleştirme arasındaki eşikte salınıp durmaktadır. Arzusunu tanıma ve tayin etme yolculuğunda önce kendisine ait bir parça olarak kodladığı *objet petit a*yı temsil eden Mehpeyker'le ve sonra annesinin isteklerini taşıyan ve *fallusu* karşılayan Dilaşup'la birlikte olur. Her iki ilişki deneyiminde de kendi varlığıyla ilgili stratejisi düşüncede var olmak ve arzusunun statüsü ise arzuyu imkânsız kılmaktır. Annesine yalan söylemesi, Mehpeyker'le ilişki kurması ve onu terk etmesi, Dilaşup'la evlenmesi ve ondan ayrılması, evi terk etmesi gibi eylemleri arzusuyla yaşadığı dalgalanmaları göstermektedir. Tüm bu eylemlerinde özne olarak arzusunu ortaya çıkarma, sonrasında saldırganlaşarak ve geri çekilerek onu yasak hâle getirme söz konusudur. *Annesinin arzusundan ayrılmaya* yönelik eylemlerinde nesne seçimini belirleyen faktörler önem kazanır. Anne, sevgi nesnesi kategorisi için model oluşturur. Sevgi ve şefkat eğilimi *masum anne* (*anne₁*) imgesine, cinsel eğilimi ise *günahkâr anneye* (*anne₂*) meyleder. Ali Bey'in yaşamındaki iki sevgi nesnesi âdeta iki farklı kutupta yer alarak anne ikamesini karşılar. Yüceliği temsil eden Dilaşup, Ali Bey'in bilinçdışındaki anne-çocuk birlikteliğinin simgesi olan *anne₁* (*masum kadın imgesi/Meryem Ana*); ölümcüllüğü temsil eden Mehpeyker başkasına arzu duyan *anne₂*yi (*günahkâr kadın imgesi/fahişe/yosma*) karşılar. Ali Bey'in bilinçdışında kodlanan günahkâr anne ve yaşamda deneyimlediği masum anne hayatındaki iki kadında birleşir. Ali Bey'in serüveni, babasının kaybıyla başlayan yaşla birlikte annesinin arzusundan ayrılma çabası veren ve yaşamının önemli bölümünü bu yolda tüketen bir çocuğun trajedisi olarak okunabilir. Bir tarafta bloke edilmiş arzusu öte yanda babasının yası arasında kalan Ali Bey; olayları analiz edemeyen, irade gösteremeyen, sorumluluk alamayan, duygularının ve bedensel uyanışının anlık tepkileri arasında bocalayan biri olarak varlık kazanır. Aklını ve iradesini özgürce kullanamadığından ve sorumluluk almaktan kaçtığından ontolojik meselelerden biri olan ahlak açısından da büyük bir çöküntü yaşar. Bunun yanında Ali Bey, yalnızca kendi davranışlarının ve eylemlerinin nesnesi değil başta annesi olmak üzere Ötekinin de nesnesi durumundadır. Fakat yine başta annesi dâhil olmak üzere Ötekinin öznesi olmak istediğinden trajik hatalar yapar ve narsistik yaralanmayı ömrü boyunca taşır. Tüm bunlarla birlikte anlatıcı tarafından romanın başından itibaren kendisine yüklenen misyonu romanın sonuna kadar taşıyan bir nesne gibidir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif. "Roman Hakkında." *İntibah*. Akçağ Yayınları, 2005, ss. V-XIII.
- Akün, Ömer Faruk. "Nâmîk Kemal." *İslâm Ansiklopedisi*. TDV Yayınları, 2006, ss. 361-378.
- Bowie, Malcom. *Lacan*. Çeviren V. Pekel Şener, Dost Kitabevi, 2007.
- Castanet, Hervé. *Lacan'ı Anlamak*. Çeviren Baturalp Aslan, Encore Yayınları, 2017.
- Chiesa, Lorenzo. *Öznelik ve Ötekilik Lacan'ın Felsefi Bir Okuması*. Çeviren Hakan Gürvit, Axis Yayınları, 2022.
- Evans, Dylan. *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*. Çeviren Umut Yener Kara-Turgay Sivrikaya, Isık Yayınları, 2019.
- Fink, Bruce. *Lacan'da Aşk VIII. Seminer Aktarım Üstüne Bir İnceleme*. Çeviren Elif Okan Gezmiş- Zeynep Oğuz, Kolektif Kitap, 2020.
- Fink, Bruce. *Lacancı Özne*. Çeviren Kemal Güleç, Encore Yayınları, 2020.
- Fink, Bruce. *Lacancı Psikanalize Klinik Bir Giriş Teori ve Teknik*. Çeviren Özgür Ögütçen, Axis Yayınları, 2022.
- Finn, Robert P. *Türk Romanı İlk Dönem 1872-1900*. Çeviren Tomris Uyar, Everest Yayınları, 2020.
- Freud, Sigmund. "A Special Type of Choise Of Object Made By Men." 1910. https://leonieebbingblender.files.wordpress.com/2021/11/a_special_type_of_men_freud.pdf [Erişim Tarihi: 30.01.2024].
- Freud, Sigmund. *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. Çeviren Banu Büyükal- Saffet Murat Tura, Metis Yayınları, 2012.
- Freud, Sigmund. *Cinsellik Üzerine*. Çeviren Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, 2016.
- Homer, Sean. *Jacques Lacan*. Çeviren Abdurrahman Aydın, Phoenix Yayınevi, 2022.
- İzmir, Mutluhan. *Öznenin Diyalektiği: Hegel, Sartre, Lacan*. İmge Kitabevi, 2019.
- Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan Book VIII Transference*. Çeviren Cormac Gallagher, 1960. <https://esource.dbs.ie/server/api/core/bitstreams/96830301-65b4-43ea-ae4c-8c33f3d35c97/content>. (Erişim Tarihi: 25.01.2023).
- Lacan, Jacques. "Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimiyle 'Özne-Ben'in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi." *Felsefe Yazıları 1*. Çeviren Nilüfer Kuyaş, Yazko Felsefe Yayınları, 1982.
- Lacan, Jacques. *Fallus'un Anlamı*. Çeviren Saffet Murat Tura, Afa Yayıncılık, 1994.

- Lacan, Jacques. *Écrits*. Çeviren Alan Sheridan, Routledge, 2005.
- Lacan, Jacques. *Baba-nın-Adları*. Çeviren Murat Erşen, MonoKL Yayınları, 2014.
- Lacan, Jacques. *Anxiety The Seminar of Jacques Lacan Book X*. Editör Jaques-Alain Miller, Çeviren A. R. Price, Polity Press, 2014.
- Lacan, Jacques. *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. Çeviren Nilüfer Erdem, Metis Yayınları, 2019.
- Lacan, Jacques. *Yine/Hâlâ*. Çeviren Murat Erşen, Metis Yayınları, 2019.
- Lacan, Jacques. *Desire and Its Interpretation The Seminar of Lacan Book VI*. Editör Jacques-Alain Miller, Çeviren Bruce Fink, Polity Press, 2019.
- Lacan, Jacques. "Çalınan Mektup Üzerine Seminer." *Çalınan Poe*. Çeviren Mukadder Erkan-Ali Utku, Ketebe Yayınları, 2020.
- Lacan, Jacques. *The Object Relation*. Editör Jacques-Alain Miller, Çeviren A. R. Price, Polity Press, 2020.
- Lacan, Jacques. *Psikanalizin Temel İlkeleri*. Çeviren Mutluhan İzmir, Çolpan Kitap, 2022.
- Leader, Darian. *Depresyon, Yas ve Melankoli*. Çeviren Ayça Göçmen, Encore Yayınları, 2018.
- Miller, Jacques-Alain. "Jacques Lacan'ın Kaygı Semineri'ne Giriş." MonoKL Lacan Seçkisi. S. 6-7, 2009, ss. 640-660.
- Moati, Raoul. "Düşüncenin Semptoma Dönüşmesi (Tin'in Semptomatolojisi): Lacan Hegel'e Karşı mı Yoksa Onunla Birlikte Mi?" MonoKL Lacan Seçkisi. Çeviren Nami Başer-Kemal Canatar, S. 6-7, 2009, ss. 303-364.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bakış 1*. İletişim Yayınları, 2007.
- Namık Kemal. *İntibah*, İstanbul 1291.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İletişim Yayınları, 2022.
- Platon. *Şölen*. Çeviren Azra Erhat-Sabahattin Eyuboğlu, Yükselen Matbaası, 1958.
- Roudinesco, Elisabeth. *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan*. Çeviren Nami Başer, Metis Yayınları, 2021.
- Sarup, Madan. *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm*. Çeviren Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları, 2004.
- Sevim, Gökçen. "İntibah Romanında Yapı ve İzlek." *Afi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. C2, S2, 2016, ss. 73-97.
- Şen, Cafer. "Mehmet Zaman Saçlıoğlu'nun Büyük Göz Öyküsünde 'Aşkın Gösteren' ve 'Aşkın Gösterilen' Kavramlarının Fenomenolojisi." *Turkish*

Studeies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Vol. 9/12, 2014, ss. 647-663.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Dergâh Yayınları, 2018.

Tura, Saffet Murat. *Ben İdeali*. Metis Yayınları, 2005.

Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. Kanat Kitap, 2010.

Vanheule, Stijn. *Psikozun Öznesi Lacancı Bir Bakış Açısı*. Çeviren Göker Aközgürer, Axis Yayınları, 2022.

Ver Eecke, Wilfried. "Lacan'ın Kompleks Psikoz Kuramına Dair Kuramsal ve Terapötik Çıkarımlar." *MonoKL Lacan Seçkisi*. Çeviren Berkay Ersöz, S. 6-7, 2009, ss. 416-429.

Žižek, Slavoj. *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çeviren Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2011.

Žižek, Slavoj. *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. Çeviren Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2016.

Žižek, Slavoj. *Lacan'ı Nasıl Okumalıyız?*. Çeviren Misli Baydoğan, Runik Kitap, 2021.

EDEBÎ ESERDE ORYANTALİZM VE SELF ORYANTALİZM KAVRAMLARININ DEĞERLENDİRİLMESİNE DAİR BİR YAKLAŞIM

AN APPROACH TO EVALUATING THE CONCEPTS OF ORIENTALISM AND SELF-ORIENTALISM IN LITERARY WORK



İlknur TATAR KIRILMIŞ

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doç. Dr., On Dokuz Mayıs
Üniversitesi, İnsan ve Toplum
Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve
Edebiyatı, Samsun, Türkiye.

ORCID: 0000-0003-2155-7062

E-mail: ilknur.tatar@omu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 22.09.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 31.10.2024

Kaynak Gösterim / Citation:

Tatar Kırılmış, İlknur
(2024). "Edebî Eserde
Oryantalizm ve Self
Oryantalizm Kavramlarının
Değerlendirilmesine Dair Bir
Yaklaşım", Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları. 16/32, 133-146.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.578>

Öz

Edebiyat kuramları, edebî eserlerin farklı okumalarla anlaşılması açısından okura birçok fırsat sunar. Başlangıçtan itibaren Türk romanı yazarları gerek yeni edebî türlerin tecrübe edilmesi gerekse bu türlerin içeriğinin oluşturulması açısından Batı edebiyatı tesiri altındadır. Bu etkileşim taklit etme veya onu aşma arzusunu dolaylı yoldan başlatmıştır. Edebî eserlerde taklit söz konusu olduğunda taklit eden ve edilen meselesi açısından felsefik bir içeriğe sahip olan "ben ve öteki" çatışması açığa çıkar. Rene Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı eserindeki yaklaşımı edebiyatta oryantalizme yönelik araştırmalar için yol göstericidir. Nitekim oryantalizm ve oryantalizmle ilgili self oryantalizm ve oksidentalizm kavramlarına yönelik edebî metinde açığa çıkan "ben ve öteki"ye dair tanım ve çeşitleri Girard'ın araştırmasında incelenmiştir. Bu araştırma, oryantalizmin edebî eserde açığa çıkardığı "ben ve öteki" kavramlarını edebî tahlil açısından değerlendirmeyi amaç edindi. Sami Paşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* adlı romanı, bahsi edilen analizi somut bir şekilde göstermeye elverişli olmasından dolayı örnek materyal olarak seçildi. Osmanlı ve Batılı resim eğitimi almış Celal Bey'in "ben"i esir Dilber'in "öteki" konumunun romanda açığa çıkardığı çatışma, süreç olarak oryantalizm kavramlarıyla anlamlı bir ilişki kurarken romanın sonunda bu çerçeveye dağılır. Dolayısıyla Samipaşazade bu eserinde bütünüyle oryantalist bakış açısını muhafaza etmemiş, Doğu'nun aşk hikâyelerinde yer alan klişeleri özgür olma arzusu için kullanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Self Oryantalizm, Oksidentalizm, Türk edebiyatı, *Sergüzeşt*.

Abstract

Literary theories offer readers numerous opportunities to understand literary works through various interpretations. From the beginning, Turkish novelists have been influenced by the West, both in experimenting with new literary forms and in shaping the content of these forms. This interaction indirectly revealed a desire to imitate or surpass. When it comes to imitation in literary works, the "Self and Other" conflict, which has a philosophical content in terms of the issue of the imitator and the imitated, emerges. The approach in René Girard's work *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure* serves as a guide for studies on Orientalism in literature. As a matter of fact, Girard's research provides an opportunity to evaluate the concepts of "Self and Other" that appear in literary texts related to Orientalism, self-Orientalism and Occidentalism. This study aims to concretely exemplify the concepts of "Self and Other" that the mentioned terms related to Orientalism reveal in the literary text. Sami Paşazade Sezai's *Sergüzeşt* was chosen as sample material due to its suitability for concretizing the concepts of "Self and Other." The conflict arising from the position of the captive Dilber as the "Other" against the "Self" of Celal Bey, who received both Ottoman and Western art education, establishes a significant relationship with the concepts of Orientalism, yet this framework dissolves by the end of the novel. Thus, in this work, Samipaşazade does not entirely maintain an Orientalist perspective; instead, he utilizes the clichés found in Eastern love stories for the desire to be free.

Keywords: Orientalism, Self Orientalism, Occidentalism, Turkish literature, *Sergüzeşt*.

Extended Summary

Literary theories offer readers numerous opportunities to understand literary works through various interpretations. From the beginning, Turkish novelists have been influenced by the West, both in experimenting with new literary forms and in shaping the content of these forms. This interaction indirectly sparked a desire to imitate or surpass. When it comes to imitation in literary works, the "self and the other" conflict, which has a philosophical content in terms of the issue of the imitator and the imitated, emerges. The approach in René Girard's work *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure* serves as a guide for studies on Orientalism in literature. As a matter of fact, Girard's research provides an opportunity to evaluate the concepts of "Self and Other" that appear in literary texts related to Orientalism, self-Orientalism and Occidentalism. This study aims to concretely exemplify the concepts of "Self and Other" that the mentioned terms related to Orientalism reveal in the literary text. Sami Paşazade Sezai's "Sergüzeşt" was chosen as sample material due to its suitability for concretizing the concepts of "Self and Other." The conflict arising from the position of the captive Dilber as the "Other" against the "Self" of Celal Bey, who received both Ottoman and Western art education, establishes a significant relationship with the concepts of Orientalism, yet this framework dissolves by the end of the novel. Thus, in this work, Samipaşazade does not entirely maintain an Orientalist perspective; instead, he utilizes the clichés found in Eastern love stories for the desire to be free.

The approach in French philosopher Rene Girard's work *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure* is a guide for research on orientalism. As a matter of fact, the definitions of "Self and Other" that need to be revealed in the literary text regarding the concepts of self-orientalism and occidentalism related to orientalism were examined in Girard's research. Rene Girard emphasizes that the interaction of "Self and Other" as the mediation of desire can create rival desires for oneself.

In terms of the knowledge that "Self and Other" derives from "mastery and slavery" as its root, Onur Bilge Kula's work titled *Hegel's Aesthetics and Literary Theory* is one of the sources that can contribute to this field. Hegel is of the opinion that it is the state that gives the individual the subject position and the dimension of universality. When the individual enters into a relationship with the state, when he/she is mediated by this integrity, in other words, when he/she acquires the identity of "citizen", he/she rises to the subject position. Establishing a "purpose" type of relationship with the other means that individuals recognize each other with their citizenship identity. Citizens are elements of the state, not civil society. The individual escapes the impasse of civil society by gaining the identity of a citizen within the state.

This study, which was carried out in terms of the method that can be used in orientalism research in the analysis of literary works, was exemplified through Samipaşazade Sezai's novel *Sergüzeşt*, as it is suitable for concrete examples. In particular, Michel Foucault's approach, which Edward Said took as an example in his study of Orientalism, Rene Girard's "Self and Other" approach in literary works, and the knowledge of mastery and slavery in philosophy that form the basis of Girard's research. was taken into consideration in line with the needs of this study.

After being freed from captivity in Egypt, Dilber does not use the ship ticket she has to reunite with Celal and prefers to die. It is compatible with Hegel's assessment of "recognition and being recognized by the subject". Dilber can only be free by committing suicide. Dilber's hopelessness about becoming a citizen of the country she goes to is effective in her decision to commit suicide. Celal Bey's madness for his love for Dilber can be interpreted in two ways. Although Mr. Celal is educated, he does not have the courage to stand against his family and therefore the society. That's why he can't question his mother's decision and he asks his uncle for help. This situation is the same due to the sale of Dilber. The other thing is madness caused by love, which is frequently used in classical literature. Celal's love for Dilber does not reach divine dimension as in classical literature. This feature in the novel *Sergüzeşt* can be considered an early example of the Modern novel.

Giriş

Edebî esere uygun inceleme yönteminin bulunması, sınırların seçilen metoda göre çizilmesi, araştırmacılara ve okura kolaylık sağladığı gibi incelenen metnin farklı metotlarla görülmesinin yolunu açar. Felsefe akımlarının tesiriyle edebî eserin yapısında açığa çıkan değişim, tahlil yönteminin yanı sıra kuramın da birlikte düşünülmesi ihtiyacını doğurur. Berna Moran'ın *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* başlıklı çalışması başta olmak üzere modern Türk edebiyatı metinlerini kuramla inceleme yaklaşımı giderek zenginleşmektedir. Oryantalizm ve self oryantalizm kavramlarının edebî eserdeki tespiti ve değerlendirilmesi hususu da edebî tahlil ve eleştiri kuramı birlikteliğini gerektirir. Bu çalışma, bu alana ilgi duyanlara yöntem açısından katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Zira Türk edebiyatında oryantalizm ve onunla ilgili kavramlar açısından zengin bir içerik bulunur.

Başlangıçtan itibaren Türk romanı yazarları, gerek yeni edebî türlerin tecrübe edilmesi gerekse bu türlerin içeriğinin oluşturulması açısından Batı tesiri altındadır. Bu etkileşim taklit etme veya onu aşma arzusunu dolaylı yoldan başlatır. Edebî eserlerde taklit söz konusu olduğunda taklit eden ve edilen açısından felsefî bir içeriğe sahip olan "ben ve öteki" meselesi açığa çıkar. Ali Suavi, Osmanlı toplum hayatını derinden etkileyen hastalıklı bir durum olarak

gördüğü bu hususu "Taklit" başlıklı yazısında ele alır. Müellif, Osmanlının fikir hayatına büyük zarar veren bu illetten kurtulmanın kolay olmadığını farkındadır (Çelik 151-152).

Türk romanının ilk örneklerinde Batılılaşmayı bir şekilde düzenlemeye çalışan metnin anlatıcısını "ben" şeklinde tanımlamak, mirasyedi tiplerle temsil edilen alafrangayı "öteki" olarak kabul etmek mümkündür. Ahmet Cevzici "ben"i bilinçli bir özne olarak tanımlar. Bu durum, kişinin benliğini başkalarından ayırabilmesi ve kendisini öne sürebilmesi için gerekli bir güçtür (Cevzici 225). Yine aynı yazar, "öteki"yi bir önceki cümlede işaret edilen -bilinçli- özneye dünyadaki yerini tanımlamasında yardımcı olan, ona güç veren, anlam aktaran bilinçli varlık olarak tanımlar (Cevzici 1295). Onur Bilge Kula, Hegel'den yaptığı tespite göre "ben veya özne" dışsal gerçeklikle; yani tarihsel, siyasal ve toplumsal koşullarla savaşıyor ve onları irdeleyerek kendi öznesinin farkına varabilir. Bu süreci başlatan durum ise düşünmeyi harekete geçiren bir şeyi isteme hâlidir (Hegel Estetiği 1 218). İstemek, insanın bilinç olarak kendisiyle yetinememesinin bir sonucudur. Bu hissiyat, kişinin kendi dünyasının dışına çıkmasında bir etkiye -çatışmaya- dönüşür. Öteki ile bir araya gelmesi veya ona yönelmesi bu arzunun bir sonucudur. Ben'i temsil eden öznenin öteki ile bir araya gelmesi, zıt iki unsurun bir arada bulunması anlamına gelir. Bu mücadelede "tanıma ve tanınma" isteği her iki kavramla birliktedir. Alman filozofa göre kişiler dolaysız ve kendi doğallıkları içinde kaldıkları sürece bu tanıma ve tanınma gerçekleşemez (Kula, Hegel Estetiği 1 224). Kula'nın Hegel'den aldığı bu yorum, Türk romanındaki Batı ile ilgili içeriği tahlil etmek açısından bir fırsat doğurur. Zira Batılılaşma düşüncesi, bu türün çatışma unsurunun oluşmasında müessir olur. Batı metaforunun roman türünde açığa çıkardığı "alafanga" tipi ve bu tipe göre gölgede kalan ve neredeyse hiç bahsedilmeyen "alaturka" olmayı başarmak isteyen karakterler, bahsi edilen çatışmada iki bilinç hâlini temsil ederler: Bağımlı ve bağımsız bilinç. Türlerde açığa çıkan bu çatışma 19. yüzyıl felsefesinin önemli başlığıdır. Buna göre Hegel, bağımlı bilinci 'köle' -başkası için var olmak-; bağımsız bilinci ise 'efendi',-kendisi için var olmak- şeklinde tanımlar (Kula, Hegel Estetiği 2 312). Batılı edebi türleri deneyimleyen Osmanlı yazarının, "ben"inin, sağlam duruşu henüz Tanzimat Dönemi'ndeyken zayıflar. Sömürge olmamış bir millet olarak Türk edebiyatında "efendi ve köle" ye yönelik doğrudan değil, dolaylı bir ima bulunur. Batılılar gibi ekonomik yönden başarılı olma arzusu Türk edebiyatında bir kırılma yaratır. Batılı gibi giyinme, konuşma, onun değer verdiği davranışları benliğinde açığa çıkarma ve Batı'dan alınan edebî türlere benzer metinler üretme gayreti sömürge edebiyatının kavramlarının Türk edebiyatına taşınmasına yol açar. Rene Girard'ın edebiyattaki taklit unsurunu açıklamak için Cervantes'in Don Kişot romanından alıntılıdığı Amadis de Gaule örneği ile Türk edebiyatındaki Batılılaşma arzusu birbirine benzer. Roman karakteri Don Kişot'a göre Amadis de Gaule en mükemmel gezgin şövalyelerden birisidir. Bu yüzden uşağı Sanço'ya, iyi bir şövalye olmak

için Amadis'i taklit etmeleri gerektiğini farklı örneklerle açıklar (207). Buna göre Fransız filozof, mimetik dolaylamanın toplumun genel prensipleri olduğu kanaatindedir. İnsanın iç dünya olarak ait olduğu ve kendisini ilişkilendirdiği çevresiyle iletişimine odaklanarak davranış, konuşma ve hareketlerinde ortaya çıkan öznel yönün dış dünya gerçekliğiyle yakından ilişkisine dikkat çeker. Fakat içsel bir yönü olması ve duygularla beslenmesi bu yapıyı her insanda kendisine has bir özelliğe dönüştürür (Girard 33). Girard bu durumu "İnsanlar birbirleri için birer Tanrı olacaklar" nitelemesiyle tanımlar. Buna göre bazı roman karakterleri üyesi olmak istedikleri düşünce veya medeniyeti taklit ederken kendilerinden hoşnut olmayacaktır (Girard 61). Fransız kuramcı, roman karakterinde tesadüf edilebilecek bu durumun "Ben olmayan her şey, dünya ve kişiler bana daha değerli, daha önemli, daha gerçek hayatla dolu görünüyor." şeklinde ortaya çıktığını belirtir (Girard 61). *Sergüzeşt* romanında Celal Bey'in sanatın tanımının yegâne adresi olarak Batı'yı görmesi, *Mai ve Siyah* romanındaki Ahmet Cemil'in en yakın arkadaşı, Hüseyin Nazmi'nin hayatına gıptayla bakması taklit etme arzusuna örnek olarak verilebilir. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanında efendi ve kölesi arasındaki kimlik değiştirme hadisesinin başlangıçta geçici; zamanla kalıcı bir hâle gelmesi bu temanın romandaki çatışma ilkesini beslediğini gösterir.

19. yüzyıl Osmanlı yazarlarının farkında olarak veya olmayarak eserlerine yansıyan taklit arzusu, oryantalizmle ilgili kavramların içeriğe taşınmasını başlatmıştır. Yeni Türk Edebiyatı sahasında bu konuya dair yapılan araştırmalarda büyük oranda Edward Said'in çalışması yol gösterici olmuştur (Erdem 2012; Ayan 2018; Akkaya 2020). Servet Erdem araştırmasında, Said'in Şarkiyatçılık'ta (2021) kullandığı metodolojiyi Michel Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi* başlıklı eserinden aldığını belirtir (Erdem 2). Sacide Nur Akkaya ise *Türk Romanında Self-Oryantalizm (1870-1980)* başlıklı doktora tezinde materyalini "örneklem ve metin analizi metodu" ile incelemiştir (Akkaya 5). Foucault'nun bahsi edilen çalışması, Türk edebiyatında oryantalizm, self-oryantalizm ve oksidentalizm kavramlarına yönelik araştırmalarda söylem analizinin tespiti açısından ilham vericidir. Özellikle edebî metinlerde yer alan "ifadelerin tanımlanması, işlevi, betimlenmesi" ile "söylem birlikleri, nesnelere ve kavramların" tahlili açısından bu eserden alınacak bazı sorular metin tahlilini yönlendirebilecek özelliğe sahiptir. Foucault'nun eserinde tıp dünyasının söylem analizi için kullanılan bu sorular, Edward Said tarafından oryantalizm içeriğinin açığa çıkarılması için kullanılmıştır. Foucault'nun yanı sıra Fransız filozof Rene Girard'ın *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat* adlı eserindeki yaklaşım da oryantalizme yönelik araştırmalar için kullanılabilir. Nitekim oryantalizm ve self oryantalizm ve oksidentalizm kavramlarına yönelik edebî metinde açığa çıkarılması gereken "ben ve öteki"ye dair tanımlar Girard'ın araştırmasında incelenmiştir. "Ben ve öteki"nin kök olarak "efendilik ve kölelik"ten aldığı birikim açısından Onur Bilge Kula'nın *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı* başlıklı çalışması yine bu alana

yönelik katkısı bulunabilecek kaynaklardandır. Hegel, bir kişiye özne konumunu kazandırmanın devlet olduğu görüşündedir. Birey, sivil toplumun çıkmazından yurttaş kimliğini kazanarak kurtulur. Bireyin toplumsal kurumlarla barışması, dolayısıyla kendisiyle barışması onu özne bilincine ulaştırır (Özçınar 246).

Bu araştırma, oryantalizm ile ilgili kavramların edebî eserde açığa çıkardığı "ben ve öteki" çatışmasını tahlil etmeyi hedefledi. Bahsi edilen bu inceleme için Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* başlıklı romanı, somut verilere sahip olmasından dolayı seçildi. Osmanlı ve Batılı resim eğitimi almış Celal Bey'in "ben"i temsil eden baskısı ile esir Dilber'in "öteki" konumunun romanda açığa çıkardığı çatışma, süreç olarak oryantalizm kavramlarıyla anlamlı bir ilişki kurarken romanın sonunda bu çerçeve dağılır. Dolayısıyla Samipaşazade'nin eserindeki içeriğin bütünüyle self oryantalist olduğunu belirtmek güçtür. Doğu'nun aşk hikâyelerinde yer alan bazı klişeler, efendi ve köle aşkının yarattığı çatışmanın çözümü için kullanılmıştır. Bu düşünceden hareketle Türk yazarlarının yazdıkları ilk roman örneklerinden itibaren orijinal roman türünü taklit etme arzusuyla hareket ettiklerini fakat bu isteklerinin anlatı geleneğindeki yerli izi bütünüyle silemediğini belirtmek mümkündür.

Sergüzeşt Romanında "Ben ve Öteki"

Türk edebiyatında oryantalizm (şarkiyatçılık), oryantalizme karşı "ben" olma arzusu (oksidantalizm) veya oryantalizmin içselleştirilmesi (self-oryantalizm) kavramlarının idrak edilmesinin izini Tanzimat döneminden itibaren izlemek mümkün olmasına rağmen bu kavramlarla edebi eseri değerlendirme hususu sınırlı edebiyat araştırmacısının ilgisini çekebilmiştir. Doğrudan Türk edebiyatıyla ilgili olmasa da Jale Parla'nın doktora tezi *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* (1978) başlıklı çalışması "Doğu'nun İngiliz ve Fransız yazarlarca paradoksal bir 'öteki' olarak yapılandırıldığına" işaret eder. Parla, Türk mitinin Fransız edebiyatındaki örneklerine yönelik tespitlerinde Lamartine'den yaptığı bir alıntıda şarkiyatçı çalışmaların doğrudan veya dolaylı yolla kendisinden olmayan kültürleri ilkel gördüğünü belirtir (Parla 68). Parla, Batı edebiyatındaki oryantalist Türk mitinin Doğu coğrafyasından çıkarılışını 1850 Kırım Harbi ile başladığını belirtir. Dolayısıyla Türkiye'nin hayalî ve mistik bir coğrafya olarak edebî metinlerde yer alması 19.yüzyılda sona ermiş olur. Batı edebiyatındaki bu gelişme, Osmanlıda ekonomik zayıflığın baskısının artması neticesi zıt yönde bir etki doğurur ve Batılılaşma arzusu yeni bir ufuk olarak edebî metinlerde belirmeye başlar.

Lord Byron'un *Turkish Tales* başlıklı eserinde Doğulu despotların elindeki çaresiz esir kadınlar ile (Parla 50) Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt*'indeki esir kadınlar benzeşir. Hasan Bülent Kahraman'ın Cumhuriyet dönemi için kullandığı tanımlama ile -açık ve gizli içselleştirilmiş oryantalizm- (Kahraman 155) Samipaşazade Sezai'nin çok daha eski bir dönemde yazdığı eserindeki bakış açısı aynıdır. Samipaşazade Sezai'nin konusu büyük oranda İstanbul'da

geçen *Sergüzeşt* romanında self oryantalizmi düşündürecek bir tasarruf bulunmaktadır. Edward Said'in eserinde oryantalist Batılı yazarların Doğulu milletleri tembel, azgelişmiş, rüşvete açık, yönetilmeye muhtaç, şehvete düşkün, pis, insan müsveddesi şeklinde tanımladığına dair tespitler (Said 219-220) *Sergüzeşt*'te de geçer. Doğu medeniyetinden bir yazarın oryantalizmin Doğu için kullandığı tanımı kendi coğrafyasında yaşayan halkını betimlemek için kullanmasını kavramsal olarak şarkiyatçılık yerine self-oryantalizm veya içselleştirilmiş oryantalizm (Kahraman 158) veya ulusal oryantalizm (Akkaya 50) şeklinde değerlendirmek daha uygundur. Zira Osmanlının oryantalist olduğunu belirtebilmek için Osmanlının kendisinden daha az gelişmiş milletlere dair oluşturduğu bilgileri ve buna muhatap olan kültürleri dikkate almak gerekir ki bu durum başka bir yazının konusudur.

Mehmet Kaplan, Samipaşazade Sezai'nin bu eserindeki kölelik konusunu Amerika ve Avrupalı sömürgecileri görmezlikten gelerek esareti sadece Asya ve İslam âlemine mahsus bir özellik gibi işlemesini eleştirir (Kaplan 381). Ali Şükrü Çoruk, Samipaşazade Sezai'nin toplum ve devlet nezdinde ortadan kaldırılması hususunda uzlaşma sağlanmış esaret meselesini yerli bir bakış açısıyla değil, oryantalizmin oluşturduğu "imaj ve argümanlarla" yazdığı üzerinde durur (Çoruk 99). Zira oryantalizmin klişeleşmiş Doğulu kadın anlayışı ve İstanbul'un köhne gösterilmesi *Sergüzeşt* romanında açıkça gözlemlenir (Çoruk 96). Sacide Nur Akkaya, *Türk Romanında Self-Oryantalizm* başlıklı tezinde, *Sergüzeşt*'in içeriğinin oryantalizmle uyumlu olduğunu belirtir (Akkaya 484).

Rene Girard, 19. yüzyıldan sonra mutlak gerçekliğin temsili olan kurumların -kilise, monarşik yönetim, ideolojiler, ekoller ve otoriteler- önemini kaybettiğini ve bu durumun romana yansıtıldığını ileri sürer. Yeni bir gerçekçilik olarak nitelendirilebilecek bu tesir, kilise cemaatine üye olan bireyleri buradan uzaklaştırır ve sosyal bir grubun bir parçası haline getirir (Gebauer ve Wolf 237). Girard'ın mimetik arzu şeklinde açıkladığı bu durumu kabul edilebilir davranışlara öykünme veya toplumun yücelttiği yaşantıyı kendi hayatında inşa etme şeklinde tanımlamak mümkündür. Bu bilgiden hareketle Ahmet Mithat Efendi'nin *Hasan Mellah*'ı, *Monte Kristo Kontu* romanından; aynı yazarın *Don Kişot* romanından mülhem *Çengi*'yi yazdığı dikkate alınırsa bu durumun bir öykünme -benzeme veya taklit etme- çabası olduğu müşahede edilir. Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* romanı gerek dilin iktidar öznesini kurması ve gerekse Dilber'in karakterinin ortaya çıkarılışı açısından oldukça farklıdır. *Sergüzeşt*'e "ben ve öteki" kavramları çerçevesinde bakıldığında Dilber'i İstanbul'a getiren esirci Hacı Hüseyin ve onu para karşılığında satın alanlar gücü elinde tutan "ben"i veya "efendi"yi temsil eder. "Ben"i temsil eden bu kesim, Çerkez esirin çocukluğundan beri taşıdığı ismini iptal eder ve ona Dilber adını verir. Oynamasına ve okulda öğrenci olmasına izin vermezler. Ev işlerinden ve aynı yaşlarda olduğu evin kızının okul eşyalarını taşımaktan sorumlu tutulur.

*Sergüzeşt'*in henüz ilk sayfasında Dilber'i Batum'dan getiren Hacı Ömer ismindeki esir tüccarının tasviriyle başlayan olumsuz atmosfer, Foucault'nun tespitiyle, iktidar ögesini öne çıkarır (Foucault 69). Esir tüccarı Hacı Ömer'in gücü; merhametsizliği, vahşi gözleri, şahsi çıkarına düşkünlüğünden kaynaklanır (2017:3). Elleri bir küçük yelpaze kadar büyük olan bu esir tüccarı, kirli sakallı esmer yüzü, odasına asılı kırbacıyla insan dışı bir varlığa benzetilir. Dilber'e ismini veren ilk sahibi ve onun Arap cariyesi Taravet de Hacı Ömer'e isnat edilen yapıdadırlar. Dilber'in ince bir şilte, sert bir yastık ve kirli bir yorgandan oluşan bir odada kalması şeklinde çoğaltılabilecek örnekler romandaki "efendi" kavramının belirginleşmesini sağlar (Kerman 8).

"Ben ve öteki" çatışmasındaki diğer ucu, "öteki"yi, Dilber temsil eder. Çerkes halayık, esircinin evinde ana dilinde konuşamaz, Tophane'den Beyazıt'a kadar yorulmasına aldırılmaksızın yürütülür, kendisini satın alacak kadının eteğini öpmek zorunda bırakılır ve okuma hakkı verilmez. Bunun yanı sıra yaptığı her yanlış harekette dayak yer. Metinde Dilber ile ilgili yer alan cümlelerin büyük bir kısmı gücünün yetersizliğini açığa çıkarır (Kerman 8). Küçük esire evin diğer hizmetçisinin "pis halayık" ismini vermesi, oryantalizmin Doğu ile ilgili klişelerini romanda görünür kılar. Dilber'i köle hâline getiren bu sistemi romanda Osmanlı temsil eder.

Girard'ın tahlil etmek için kullandığı "ben ve öteki" kavramlarıyla Hegel'in "köle efendi" diyalektiğinde belirttiği "tanıma ve tanınma arzusu" Dilber'in mevcut durumuyla uyumludur. Dilber'in tanınmak veya kendisini "ben" olarak tasarlayabilmesi için ilk hamlesi, okuldaki diğer çocuklar gibi okumak ve öğretmenin onayını almaktır:

...en büyük arzusu mektebe gitmekti, zira orada diğer çocuklarla muhtaç olduğu hürriyet ve muhabbetle mükâleme eder,kimse bu küçük mahlukun haysiyet-i insaniyesini 'Pis halayık' diye pâmâl-i tahkir etmez ve bulunduğu hâl-i yeis ve ıztırabında derslerine fevkalade gayret ettiğinden hocasından ara sıra hocasından aferin alır... (Kerman 9)

Dilber'in yaşlıları gibi olmayı istemesi kendiliğinden değildir. Kölesi olduğu evin kızı Atiye gibi bir çocuk olmak ister. Girard'ın Proust'un kahramanı için kullandığı değerlendirmede belirttiği (Girard 61) gibi, Çerkez köle Atiye'nin gücü ile kendi akıllılığı arasında bir sentez hayal eder. Okumayı ve Türkçe konuşmayı kendi kendisine öğrenir fakat etrafındaki görünmezlik durumu devam eder. Dilber'in ilk evinde "ben" olmak için ikinci girişimi, evden kaçmayı denemesidir. Gece vakti annesini bulmak için Çerkez paltosu ile kalpağını giyer ve kendisine bir çocuğun hediye ettiği bebeği yanına alarak kaçır. Anlatıcı, küçük esirin eşyalarına karşı tavrını "Aferin bu küçücük Kafkasyalının kalb-i ulvî-i muztaribine ki, kendi mâmelekenden başka bir şey kabul etmeyerek ve bohçasını koltuğunun altına alarak oda kapısından dışarı çıktı." (Kerman 11) şeklinde tasvir eder. Dilber, sığındığı evde merhametli insanlarla karşılaşır ve sahibinden satın alınmak

istenir. Bu çaba, yazarın self oryantalist bakış açısını daha da belirginleştirir: "Zavallı çocuklar! Sizin o mini mini elleriniz Asya vahşet-i kadimesinin istimal ettiği ve birkaç asırdan beri insaniyetin zîr-i bâr-ı tahakkümünde inlettği esaret zincirlerini kırmak için değil, belki kendiniz gibi küçük kuşları, güzel çiçekleri okşamak içindir." (Kerman 14). Güzin Dino, Samipaşazade Sezaî'nin kendisi de dâhil dönemin birçok yazarı tarafından Sergüzeşt romanının realist akıma uygun olduğu görüşünü eleştirir. Bu eserin realist edebiyattan ziyade romantik akıma daha yakın olduğunu belirten Dino, Dilber için kullanılan bu ifadelerle iddiasını ispatlar (Dino 141). Dilber'i sığındığı evden sahibine teslim etmek üzere mahalle imamının gelmesi ve çocuğun kaçma sebebinin merak etmemesi de eseri romantik akıma bağlayan bir diğer husustur (Kerman 17).

Çerkez esir, satıldığı ikinci evde ilk evine nazaran daha kolay işlere tahsis edilir. Bahçeye nazır bu evin alt katındaki salonda, ocağın kenarına işlenmiş belden aşağısı balık şeklinde iki çıplak kız resmi bulunur. XIV. Luis zamanına mahsus olan bir masa, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'a girişini gösteren tablo ile Birinci Napolyon'un "tasvir-i mehibi", büyük bir piyano ve birçok gösterişli aksesuar yeni sahiplerin sosyal statüsünü okura gösterir (Kerman 27). Akşamları bu ailenin on dokuz yaşındaki kızının çaldığı piyano eşliğinde gazete ve kitap okuması Dilber'in esaretten dolayı yaşadıklarının görülmesi için bir umut oluşturur. Bu arada evin kızı, Tesliye'yi büyüten Fransız mürebbiyenin kendi kültürüne dair kurduğu, "Voltaire'in, Hugo'nun, Jan Jak Rousseau'nun lisanını âlem-i insaniyet öğrenmeye mecburdur." (Kerman 28) şeklindeki cümlesi oryantalizmin klişelerindedir. Bunun yanı sıra mürebbiyenin Türkçenin Bizanslıların veya Arapların dilinden geldiğine dair değerlendirmesinin eleştirilmesi üzerine "Bilinmez ki şarkta her hakikat kadınlar gibi mestur" şeklinde kabahatini Doğu'ya yüklemesi yazarın döneminin meselelerinden haberdar olduğunu gösterir (Kerman 28). Fransız dadının Türkler hakkındaki görüşleri ile romanda Dilber'e karşı oluşturulan dil neredeyse aynıdır. Bu durum, oryantalizm ve self oryantalizmin odak noktasını göstermeyi olanaklı kılar.

Dilber, ikinci satıldığı evde yapması gereken işlerin dışında evin oğlu ressam Celal Bey'in her saat değişen arzularına uygun bir model olmak zorundadır (Kerman 29). Çerkes halayıktan her gün başka bir portre için farklı kıyafetler giymesi istenir. Dilber isminin yanı sıra Celal Bey ona Kleopatra ismini verir (Kerman 31). Dilenci portresi için kendisine giydirdiği yırtık kıyafette vücudunun bazı yerlerinin görünmesi Dilber'i rahatsız eder. Celal Bey'in resim yapmak için kurduğu atmosferi Dilber'in ağlayarak bozması sonucu onu odasına gönderir. Bu durum başından beri romanda kurulan "ben ve öteki" ilişkisindeki dengeyi bozar. Celal Bey, bu hadiseyi düşünürken self oryantalizmin tanımları açıkça görülür: "Bu oyuncak bana niçin bu kadar dokundu? diyerek yukarı kata çıkıyordu. Birdenbire uğradığı sadme-i hüsnün tesirat-ı şedidesini tadil ve tahfife ikdam ile bu mücadele-i hissiyat âsârından olarak bir, iki günü düşünmekle, birkaç

geceyi uykusuzlukla geçirdi.” (Kerman 32). Yeni ismiyle Kleopatra, bu hadiseden sonra Juliet’e dönüşür. Dilber’in Celal Bey’in gözündeki değişimi, ötekinin “ben” üzerindeki tesiri açısından dikkate değer bir örnektir. Celal’deki değişim “öteki”nin -kölenin – tesiriyle başlar. Bu etki, Celal Bey’in kendi evliliği için “ismet ve muhabbet” kıstaslarını bulmasını sağlar. Celal’in annesi ise servet ve asaleti evliliğin şartı olarak görür (Kerman 39). Celal Bey, amcasından Dilber ile evlenmek istediğini ve bu arzusunu babasına söylemesini rica eder (Kerman 50). Celal, Dilber’e olan sevgisini açıklamak için onu kırlık bir yere gezmeye götürür. Bu ilk ve tek görüşme, Celal’in annesi tarafından keşfedilir. Bu duruma itirazını ; “Biz onun terbiyesine, tahsiline bu kadar çalıştığımız ve kendisine ikbalini temin eden bir izdivaç hazırladığımız halde bütün mesaimizi, kendisinin istikbalini, her şeyi bir cariyenin hizmetten kirlenmiş eline teslim ediyor? Mümkün değil.” (Kerman 42) şeklinde belirtir. Çerkez esirle oğlu arasında olabilecek bir evlilik uykularını kaçıır. Zira tanıdıklarına karşı rezil olacaktır. Dolayısıyla Dilber’in satılma kararı verilir.

İkinci evde, Celal Bey’in itirafıyla seilmeye layık olduğunu öğrenen Dilber de değişir ve kendisini değerli görmeye başlar. Dilber’in değişimi aynı evdeki diğer esir arkadaşı Çaresaz’ın cesaret kazanmasını sağlar. Çaresaz korkusuz bir şekilde efendisinin gözlerinin içine bakar ve esirlerle oyuncak gibi oynadığını, merhametsiz olduğunu belirtir (Kerman 53).

Celal, Dilber’in gidişle aklî melekesini kaybeder. Bu durum romandaki self oryantalist çerçeveyi dağıtmaya başlar. Celal, Dilber’in olabileceğini düşündüğü yerleri arar ve yardımcı olmayanları dövecek duruma gelir (Kerman 60). Celal Bey’in sonuçsuz arayışlarına yağmurun aralıksız yağışı eşlik eder. Ailesi, Celal’in çabucak iyileşip unutacağını düşünür fakat durumu giderek ağırlaşır. Beyin iltihabi hastalığına yakalanmıştır (Kerman 66).

Dilber’in yeni sahibi, Mısır’da Elhamra sarayına benzeyen gösterişli bir mekânda yaşayan zengin bir tacirdir. Binayı tasvir eden cümlelerde oryantalizmin Doğu ilgili peri masalı metaforu tekrarlanır. İstanbul’un köhneliğine karşı bu saray Binbir Gece Masallarını andırır (Kerman 67). Dilber bu tasvirin içinde hüznü bir şekilde oturur. Sarayın sahibi Dilber’le birlikte olmak istediğini bir kadınla ona bildirir. Dilber’in bu talebe verdiği cevap, Celal’in onda yarattığı değişimi görünür kılar: “Efendinizin hazineleri, mücevherleri varsa benim de gönlüm var. Odalık! Ben onun yüzünü gördükçe nefretimden tüylerim ürperiyor. Git kendisine böyle söyle!” Bu cevap neticesi tekrar bir odaya hapsedilir. Celal Bey’in Dilber’e olan sevgisi, kendi kendisini sevmeyi öğrenmesini ve istemediği taleplere cevap verecek cesareti kazanmasını sağlamıştır. Dilber’i hapsedildiği yerden harem ağası Cevher kurtarır ve ona gemiye binip İstanbul’a gitmesi için bir bilet verir. Bir anda özgürlüğüne kavuşan Dilber, sokakta ne yapacağını bilemediği gibi İstanbul’a gittiği takdirde Celal’in ailesini aşamayacağını düşünür. Bu durum onu intihar fikrine götürür. Dilber gibi esir olanların hürriyeti ancak ölümle

sağlanacaktır (Kerman 78).

SONUÇ

Edebi eser tahlilinde oryantalizme yönelik yapılacak araştırmalar için kullanılabilir metot açısından yürütülen bu çalışma somut örneklendirmeye müsait olması dolayısıyla Samipaşazade Sezai'nin *Sergüzeşt* adlı romanı üzerinden örneklendirilmiştir. Edward Said'in *şarkiyatçılık* alışmasında örnek alınan Michel Foucault'nun yaklaşımı başta olmak üzere Rene Girard'ın edebi eserde "ben ve öteki"ye yönelik yaklaşımı ile Onur Bilge Kula'nın Hegel ilgili araştırması bu çalışmanın ihtiyaı doğrultusunda dikkate alınmıştır.

Modern Türk romanının başlangıcından itibaren Batı'dan alınan edebî türlerle başlayan taklit olgusu gerek yazarın bakış açısında gerekse eserinde "ben ve öteki" algısını oluşturmuştur. Bu etkilenmeyi tahlil unsuru olarak incelemek açısından *Sergüzeşt* romanında Dilber'i satan esirci, ilk satıldığı evin sahibi, ikinci evin sahibi ve Mısırlı tüccar "ben"i; "kle efendi" diyalektiği açısından "efendi"yi temsil eder. Bu kavramlar, romanda bahsi edilen karakterlerin konuşma üsluplarında, eşyalarında, davranışlarında ve yaşadıkları mekânda açığa çıkar. Esircinin kırbacı, ilk sahibin attığı tokat, Osmanlıdaki son sahibinin oğlunu korumak için onu tekrar satması ve esir kıza isimler takılması dil ile g arasındaki bağı görünür kılar.

Romanın ana karakteri Dilber, esir olması ve bu durumunun eser boyunca devam etmesinden dolayı "teki" ve çoğu yerde "kle"yi temsil eder. Dilber'in eşitlenmek arzusu kendi yaşıtı ocuk Atiye gibi okula gitmek istemesinde açığa çıkar. Okuyarak ğretmenin takdirini kazandığı takdirde mutlu olabileceğini düşünmesi kendi benliğini sevemediğini gösterir. Roman boyunca yapması gerekenleri dayakla öğrenir ve kendisini savunmak için konuşmasına müsaade edilmez. Batılı koşullarda yaşayan yeni ailesi bile ona esir olduğunu unutturmaz ve ressam Celal Bey'in modeli olması konusunda yaptığı baskı görmezlikten gelir. Celal Bey'in ona açık olması Dilber'in özne olabilmesi için bir fırsat doğurur. Fakat Celal'in "asalete tapan" annesi bunu "hizmetinin kirli ellerine teslim olmak" şeklinde görür. Rene Girard'ın "insanlar birbirleri için birer tanrı olacaklar" yaklaşımı Dilber'in satılma kararında açığa çıkar. Celal'in annesi etrafına rezil olmamak için oğlunu oyuncağı Dilber'den ayırır. Rene Girard'ın "efendi köle" diyalektiği üzerinden roman tahlili olarak teklif ettiği yaklaşımı *Sergüzeşt* rnekler fakat bu eser, aynı araştırmacının metafizik taklit ile ilgili görüşüne uygun değildir.

Dilber'in Mısır'da esaretten kurtularak Celal'e kavuşma ihtimali için elindeki bileti kullanmaması ve ölmeyi tercih etmesi Hegel'in "tanıma ve tanınma" ya yönelik değerlendirmesiyle uyumludur. Dilber'in özgürlük anlayışının ölümle olması tanınma sürecindeki son basamaktır. Çerkez esirin gittiği ülkenin vatandaşı olabilmesi ile ilgili umutsuz oluşu, intihar etme kararını almasında

etkili olur. Celal Bey'in Dilber'e olan aşkı için delirmesi iki şekilde yorumlanabilir. Celal Bey, eğitilmiş olmasına rağmen ailesinin ve dolayısıyla toplumun karşısında durma cesaretine sahip değildir. Bu durum Dilber'in satılması sebebiyle aynıdır. Bir diğer husus, aşkı yüzünden delirmesi ve sokaklarda çılgınca dolaşması klasik edebiyattaki aşk temasına dair klişeyi hatırlatır. Celal'in aşkının ilahi boyuta geçiş aşaması kabul edilen delilik yorumu *Sergüzeşt*'te kullanılmaz. Bu tercihi modern romanın erken örneği şeklinde değerlendirmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Ahmet Mithat Efendi. *Çengi*. Hazırlayan Mustafa Miyasoğlu, Selis Kitaplar, 2003.
- Akkaya, Sacide Nur. *Türk Romanında Self-Oryantalizm (1870-1980)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.
- Ayan, Emine. *Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Postmodern Türk Romanlarında Oryantalist Temsiller Üzerine Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.
- Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayıncılık, 2005.
- Çelik, Hüseyin. *Ali Suavi*. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993,
- Çoruk, Ali Şükrü. "Oryantalizmin Sergüzeşt'i." *İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c.36, 2007, ss.79-100.
- Dino, Güzin. "Samipaşazade Sezai Bey'in 'Sergüzeşt' İsimli Romanında Gerçekçiliğin Payı." *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, c.12(1-2),1954,ss. 139-152.
- Erdem, Servet. *Osmanlı-Türk Romanında Ulusal Oryantalizm ve Oryantalist Uluslaşma*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
- Foucault, Michel. *Bilginin Arkeolojisi*. Çeviren Veli Urhan, Birey Yayıncılık, 1999.
- Gebauer, Gunter ve Christoph Wulf. *Mimesis - Culture, Art, Society*. University of California Press, 1995.
- Girard, Rene. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat/Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. Metis Yayınları, 2020.
- Hançerlioğlu, Orhan. "Yabancılaşma." *Felsefe Ansiklopedisi*. c.7, Remzi Kitapevi, 1980.
- Kahraman, Hasan Bülent. "Oryantalizm ve Kemalizm." *Doğu Batı*. s.20, 2019,ss.155-182.
- Kaplan, Mehmet. *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*. Dergâh Yayınları, 1997.
- Kula, Onur Bilge. *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı*, c.1, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010.
- Kula, Onur Bilge. *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı*, c.2, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011.
- Özçınar, Şahin. *Kendinin Bilinci ve Öteki Diyalektiği, Hegel Felsefesinde Bilincin Dolayımı ve Nesnelleşmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.
- Parla, Jale. *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*. İletişim Yayınları, 2022.

Saavedra, Miguel de Cervantes. *Don Quijote*. Çeviren Roza Hakmen ve Ahmet Güntan, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Said, W. Edward. *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark Anlayışları*. Çeviren Berna Ülner. Metis Yayınları, 2010.

Samipaşazade Sezai. *Sergüzeşt*. Hazırlayan Zeynep Kerman, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.

BİYOGRAFİK OKUMALAR: TÜRK EDEBİYATINDA ESER-HAYAT İLİŞKİSİ

*BIOGRAPHICAL READINGS: THE RELATION OF WORK-LIFE IN
TURKISH LITERATURE*



Safiye Zülal MENEKŞE

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Yüksek Lisans Öğrencisi,
TOBB Ekonomi ve Teknoloji
Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Ankara, Türkiye.

ORCID: 0009-0004-0459-8668

E-mail: szulalm@gmail.com

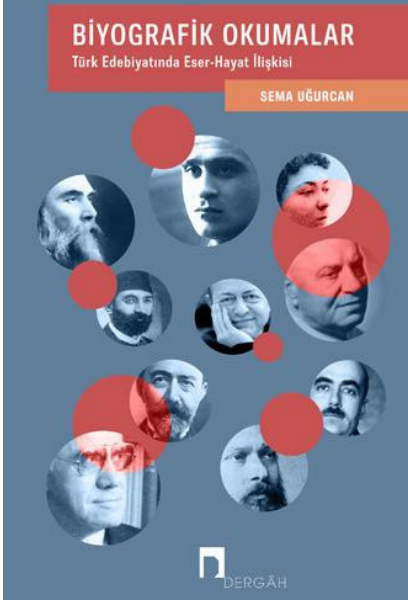
Geliş Tarihi/Submitted: 23.11.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 25.11.2024

Tanıtımı Yapılan Kitap:
Uğurcan, Sema. *Biyografik Okumalar:
Türk Edebiyatında Eser-Hayat İlişkisi*,
2024.
ISBN: 978-625-6839-92-2

Şair ve yazarlar eserlerinde ait olduğu nesil, yaşadığı çevre, kendisinden önce veya onun şahitliğinde var edilen düzen, kısacası içine doğduğu ve algıladığı dünyaya ait unsurları bilinçli veya bilinçsiz şekilde eserlerine yansıtır. Özellikle on dokuzuncu yüzyılda Romantizm akımının ortaya çıkmasıyla bu yansımanın daha belirgin bir hâle geldiği söylenebilir. Bu duruma duyarsız kalmayan Fransız edebiyat eleştirmeni Sainte-Beuve'ün (1804-1869) yazarların hayatlarına odaklanarak eserlerinin daha iyi anlamlandırılabilceği düşüncesiyle biyografik eleştirinin temellerini attığı bilinmektedir. Süreç içerisinde biyografik yaklaşımın, edebiyat eleştirisinde bahsi geçen dış etkenlerin esere yansımaları tespit ve eseri daha iyi analiz için başvurulan yöntemlerden biri hâline geldiği görülmektedir. Prof. Dr. Sema Uğurcan'ın *Biyografik Okumalar Türk Edebiyatında Eser-Hayat İlişkisi* adlı çalışması da bu yansımanın Türk edebiyatının seçkin şair ve yazarlarının yaratım sürecine olan etkisini mektuplar, hatıralar, mülakatlar aracılığıyla ortaya koymaktadır. Ağustos 2024'te Dergâh Yayınları tarafından ilk baskısı yapılan eser, bu kitapta ilk defa okuyucuyla buluşan iki çalışmasıyla beraber Uğurcan'ın 1982'den 2020 yılına kadar yayımlanan toplamda on dokuz makalesini ihtiva etmektedir. "Edebiyatımızda Eser-Hayat İlişkisi" ve "Edebiyatımızda Beraberlikler" başlıklı iki bölümden oluşan eserde bir ön söz ve son olarak da dizin yer almaktadır.

Türk kadın yazarları, edebiyat-tarih ilişkisi, edebî eleştiri ve ilgili kitabın yaklaşımı olan biyografik okumalar gibi Yeni Türk Edebiyatı'nın çeşitli konuları üzerinde çalışmış Uğurcan'ın *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Eserlerinde Tarih, Edebiyatımız 1- Edebiyat Tarih İlişkisi, Edebiyatımız 2- Yazarlar Meseleler, Makbule Leman: Ma'kes-i Hayal ve Diğer*



Yazıları gibi eserleri de bulunmaktadır. Uğurcan, yeni kitabının ön sözünde, ilgili çalışmasında eser tahlilinden çok esere edebiyat dışı bakan metotlardan hareket ettiğini ve bunu yaparken edebî eserin bir mana ve inşa değeri taşıdığını da göz ardı etmediğini belirtmektedir (7). Nitekim makalelerden ele alınan eserleri oluşturan yegâne unsurun biyografik etkenler olduğu iması çıkarılmamaktadır. Yazar, konu ettiği edebî eserleri sanatçının hayat tecrübesine indirgememektedir. Yine ön sözde Türk edebiyatının biyografik okumalara izin veren malzemelere sahip olduğunu belirten Uğurcan, sanatçıların yaşamlarına, birbirleriyle ilişkilerine ışık tutup bu durumların eserlerdeki izlerini ortaya çıkarırken adeta ilgili yazarların dönemlerinin tarihî, sosyal, kültürel

atmosferine bir pencere açmaktadır.

"Edebiyatımızda Eser-Hayat İlişkisi" adlı dokuz makale içeren ilk bölümde öncelikle Ahmet Mithat Efendi'nin eserleri ile tecrübeleri arasındaki bağlantı, gezi yazıları ve anıları yardımıyla gözler önüne serilmektedir. "Ahmet Mithat Efendi'nin Hatıraları ile Romanları Arasındaki Münasebet" adlı ilk makalede Ahmet Mithat'ın hatıratı ile birçok eseri arasında benzerlikler gösterilmektedir. Bunu takip eden "Yola Çıkmadan, Yol Esnasında, Döndükten Sonra: Ahmet Mithat Efendi'nin Romancılığında Bilgi, Hayal ve Tecrübenin Rolü" başlıklı çalışmasında Uğurcan, Ahmet Mithat'ın Avrupa'da geçen eserlerini, Avrupa gezisinden önce ve sonra olarak tasnif etmekte ve aralarındaki tasvir farklarını seyahatnamesini de kaynak olarak belirtmektedir. Üçüncü makale olan "Avrupa'da Bir Cevalan'ı ile Ahmet Mithat Efendi" ise bir tür inceleme yazısıdır. Kitaplarında Ahmet Mithat gibi otobiyografik unsurlar barındıran Abdülhak Hâmid Tarhan, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Cengiz Dağcı gibi yazarların da eserleri; hatıra, günlük, mektup ve mülakatlardan faydalanılarak "Abdülhak Hâmid Tarhan'da Hayat-Eser İlişkisi", "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hatıraları ile Romanları Arasındaki Münasebet", "Kırım'dan İngiltere'ye Hayattan Esere Cengiz Dağcı" adlı makalelerde incelenmektedir.

Bu bölümde dikkat çeken yazılardan birisinin bu kitapla birlikte ilk defa yayımlanan "Naci-Raci" olduğu söylenebilir. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ındaki eski taraftarı Raci karakteri ile eski ile yeni arasında gidip gelen bir

şair olan ve döneminde Servet-i Fünuncuların üstadı Recaizade ile polemiklere girmiş Muallim Naci arasında bir benzerlik olup olmadığı hususuna cevap aranmaktadır. Bunların dışında Şevket Süreyya Aydemir'in eserlerinde tarih ve edebiyat ilişkisini inceleyen "Tarih ile Edebiyat Arasında: Şevket Süreyya Aydemir'in Kitaplarında Bütünlük Çizgisi" ile Selim İleri'nin *Geçmiş Bir Daha Geri Gelmeyecek Zamanlar* serisinde Türk edebiyatından belirli eserlerin, roman karakterlerinin ve yazarların İleri'nin romanlarındaki mevcudiyetine dikkat çeken "Selim İleri ve Hatırlamanın Sanatı" da bu bölümde bulunan çalışmalardır.

"Edebiyatımızda Beraberlikler" adlı ikinci bölümde Uğurcan, yazarların birbirleriyle olan dostluklarını veya anlaşmazlıklarını gözler önüne sererken bu ilişkilerin edebî hayatlarına etkisini de ortaya çıkarmaktadır. Bahsi geçen sanatçıların dostluklarıyla ilgili dikkat çektiği bir husus da "şahitlik" meselesidir. Uğurcan'a göre bazı dost yazarlar arasında "şöhreti-kabiliyeti-karizması daha fazla olanlar, hayattan çekilmekle eksik bıraktıklarını tamamlayan dostlarına çok şey borçludur. Ali Canip'in Ömer Seyfettin'e, Ziya Osman'ın Cahit Sıtkı'ya şahitliği buna güzel bir delildir" (312-313). Bu gibi dostluklar sayesinde ediplerin hayatlarına, davalarına ve estetik görüşlerine dair bilinmeyenlere, dostların şahitliği yani hazırladıkları yayınlar, verdikleri demeçler, yazdıkları hatıralar ve birbirleriyle mektuplaşmaları sayesinde ışık tutulduğuna dikkat çekilmektedir. Yazarın Ebüzziya Tevfik, Ali Canip ile Ömer Seyfettin, Cahit Sıtkı ile Ziya Osman ve Mehmet Kaplan ile Ahmet Hamdi'yi konu edindiği "Ebüzziya Tevfik Yaşamasaydı?..", "İki Dost: Ömer Seyfettin – Ali Canip", "İki Şairin Beraberliği: Galatasaray Lisesi'nden Ölünceye Kadar", "Tanpınar'ın Dostu Mehmet Kaplan" adlı makalelerde bu şahitlik durumu görülmektedir.

İkinci bölümde Uğurcan'ın üzerinde durduğu bir diğer mevzu Ahmet Mithat'ın genç yazarları himayesidir. "Ahmet Mithat Efendi ve Elinden Tuttukları" başlıklı makalede Ahmet Mithat'ın yol gösterdiği genç isimlere teker teker değinilmekle birlikte yazarın damadı Muallim Naci ve manevi kızı Fatma Aliye Hanım ile ilişkisi; "Türk Edebiyatında Akrabalık: Ahmet Mithat Efendi ve Muallim Naci", "Ahmet Mithat Efendi'nin Romancı Kızı Fatma Aliye Hanım", "Ahmet Mithat Efendi ile Fatma Aliye Hanım'ın Ortak Olarak Yazdıkları Bir Eser: Hayal ve Hakikat" başlıklı yazılarda incelenmektedir. Bunlara ek olarak Namık Kemal ile Ahmet Mithat'ın dönemin siyasi atmosferinden ayrı tutulamayacak ilişkileri "Namık Kemal ile Ahmet Mithat Efendi Münasebetleri" adlı çalışmada ve Fransız düşünür Alain'in felsefesinin Mehmet Kaplan üzerindeki tesiri "Mehmet Kaplan'ın Kitaplardaki Dostu: Alain" başlıklı makalede ele alınmaktadır.

Edebiyat eleştirisinde tarihî, sosyolojik ve Marksist okumalar çoğunlukla yazarın yaratıcılığının ihmal edildiği yöntemlerdir, denilebilir. Eserleri sanatçının tecrübeleri ve yaşantısı ile analiz eden biyografik incelemeler de bu yönüyle bahsi geçen okumalarla benzeşir ve tarihsel eleştirinin bir alt kümesi olduğu söylenebilir. Uğurcan'ın makalelerinde üzerine eğildiği eserlerin "mana ve inşa

değeri taşıdığını göz ardı etmediği” vurgusu bu açıdan önemlidir. Fakat yine de *Biyografik Okumalar*'da yer alan makalelerin temel amacı sanatçının hayatı ile eserleri arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktır. Uğurcan'ın yazarın tecrübeleri ile eserlerini paralel olarak ele almasının ve bunlara neredeyse eşit şekilde yer vermesinin bu makaleleri sadece sanatçıyı merkeze alan okumalar olmaktan çıkardığı söylenebilir. Şu unutulmamalıdır ki her edebî incelemede yazarın biyografisi başvurulabilecek kaynaklardan biridir. Birçok edebiyat çalışmasında farklı yöntemlere başvurulsa dahi analizlerde doldurulamayan boşlukların biyografik açıklamalarla giderilmesi olağandır. Fakat ilgili çalışma biyografik yaklaşımı tek yöntem olarak belirlemesi yönünden dikkat çekicidir. Bu kitap, ilgili yazarların eserlerinin metin odaklı analizlerinde eksik veya muğlak kalabilecek noktaları ortaya çıkarmak için yardımcı bir kaynak olarak kullanılabilmesi gibi farklı biyografik ve tarihsel çalışmaları da doğurabilir. Bu yönüyle ilgili eserin Yeni Edebiyat araştırmacıları için önemli bir kaynak olabileceğini söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, Sema Uğurcan'ın *Biyografik Okumalar*'ı eserlerinde otobiyografik unsurları belirgin bir biçimde barındıran yazarlar başta olmak üzere birçok sanatçının yaşamına ve ait oldukları döneme ışık tutmaktadır. Yazara dönük bu biyografik makaleler daha önce de belirtildiği gibi eserlerin estetik değerini yok sayma iddiası bulundurmamakla birlikte metne dönük tahlilleri tamamlayıcı nitelikler taşımaktadır. Uğurcan'ın dolaysız ve bir o kadar da temkinli anlatısıyla belirginleştirdiği ilişkiler ve etkileşimler sadece edebiyat ve tarih araştırmacıları için değil edebiyat okurları için de ilgi çekici olabilir.