



METAFOR

Boğaziçi Üniversitesi
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü
&
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Ortak Yayını

Editörler

Aslı Tekinay

Fatma Büyükkarcı Yılmaz

Boğaziçi Üniversitesi
İstanbul

Editörler ve Danışma Kurulu / Editors and Board of Advisors

Editörler / Chief Editors

Aslı Tekinay, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Fatma Büyükkarcı Yılmaz, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Yardımcı Editörler / Co-editors

Zeynep Sabuncu, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Ayşe Naz Bulamur, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları

Yayın Kurulu / Editorial Board

Olca Akyıldız, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Aylin Alkaç, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Ceyda Arslan Kechriotis, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Ayşe Naz Bulamur, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Fatma Büyükkarcı Yılmaz, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Tülay Gençtürk Demircioğlu, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Özlem Görey, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Matthew Gumpert, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Nur Gürani Arslan, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Halim Kara, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Özlem Öğüt, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Veysel Öztürk, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Zeynep Sabuncu, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Aslı Tekinay, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Zeynep Uysal, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Cihan Yurdaün, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları

Danışma Kurulu / Advisory Board

Nazmi Ağıl, Koç Üniversitesi
Walter Andrews, The University of Washington
Kristin Dickinson, University of Michigan
Burçin Erol, Hacettepe Üniversitesi
Erdağ Gökner, Duke University
Sibel Irzık, Sabancı Üniversitesi
Mehmet Kalpaklı, Bilkent Üniversitesi
Hakan Karateke, The University of Chicago
Kader Konuk, University of Duisburg-Essen
Esra Melikoğlu, İstanbul Üniversitesi
Mustafa Kemal Mirzeler, Central Michigan University
Emma Parker, Leicester University
Jale Parla, İstanbul Bilgi Üniversitesi
Meg Russett, University of Southern California
Cevza Sevgen, Boğaziçi Üniversitesi
Selim Sırrı Kuru, The University of Washington
Atilla Silkü, Ege Üniversitesi
Özden Sözalın, İstanbul Bilgi Üniversitesi
Baki Tezcan, University of California, Davis
Şebnem Toplu, Ege Üniversitesi

Editör Yardımcıları / Editorial Assistants

Merve Atasoy, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları
Arif Tapan, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Anahat ve Tasarım / Layout and Design

Cihan Yurdaün, Boğaziçi Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları

Redaktör / Copy Editor

Ceyda Arslan Kechriotis, Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı

Logo Tasarımı / Logo Design

Burak Şuşut, FİKA

İçindekiler / Table of Contents

Nazmi Ağıl Selçuk Altun Romanlarına Kierkegaard'cı Bir Yaklaşım	1-18
Fatih Aşan & Arif Can Topçuoğlu Kendine Ait Bir Odadan Başkalarına Ait Bir Pazara: Bir Osmanlı Şairinin Sergüzeşti	19-40
Başak Demirhan Postcolonial Historiography and Ethnography in Amitav Ghosh's <i>In An Antique Land</i>	41-55
Catherine MacMillan Haunting the (Psychic) Crypt? Unearthing the Family Secret in Christa Wolf's <i>Medea</i>	56-70
Sevgin Özer Murathan Mungan'ın <i>Mezopotamya Üçlemesi</i> 'nde Gündelik Hayatta Performans	71-93
Arif Tapan Doğu-Batı İkileminden Oedipus Kompleksine: <i>Araba Sevdası</i> Nasıl Okundu?	94-111
Hasan Turgut Ece Ayhan Şiirinde Negatif Temsil	112-130
Yazar Bilgileri / Authors' Biographies	131-132

Selçuk Altun Romanlarına Kierkegaard'cı Bir Yaklaşım

Nazmi Ağıl

Koç Üniversitesi

nagil@ku.edu.tr

Özet

Bu makale Selçuk Altun'un *Yalnızlık Gittiğin Yoldan Gelir, Bir Sen Yakınsın Uzakta Kalınca* ve *Annemin Öğretmediği Şarkılar* adlı romanlarındaki kahramanlara Søren Kierkegaard'ın "yaşam yolundaki evreler" kavramıyla yaklaşmayı amaçlar. İlk iki kitabın kahramanı Sina bencil hazların peşinde koşarken *estetik* evrededir fakat kendisine ve topluma karşı sorumluluk üstlenmeye başlaması onu *ahlaki* evreye taşır. Kierkegaard dini evreye örnek olarak tam bir adanışla İbrahim'in oğlunu kurban etmek istemesini gösterir. Üçüncü kitabın sonunda profesyonel bir katil olan Bedirhan'ın kendini öldürtmesi de, İbrahim'in davranışı gibi, mantıkla açıklanamaz ve ancak Kierkegaard'ın *dini* evre tanımı ve "sonsuz feragat" kavramı ışığında anlaşılabilir. Söz konusu karakter(ler)in serüveni, Sina'nın soyadı olan "İnsan" sözcüğünün de işaret ettiği gibi, aslında Danimarkalı düşünürün üç evrede özetlediği bütün bir insan soyunun serüvenidir.

Anahtar sözcükler: Selçuk Altun, roman, Kierkegaard, varoluş küreleri, yaşam yolundaki evreler, sonsuz feragat

A Kierkegaardian Approach to Selçuk Altun's Novels

Nazmi Ağıl

Koç University

nagil@ku.edu.tr

Abstract

This article approaches the characters in Selçuk Altun's novels *Yalnızlık Gittiğın Yoldan Gelir*, *Bir Sen Yakınsın Uzakta Kalınca* ve *Annemin Öğretmediğı Şarkılar* through Søren Kierkegaard's concept, "stages on life's way." Sina, the hero of the first two books, is in the aesthetic stage while he was running after selfish pleasures, but when he begins to assume responsibility towards himself and the society, he steps into the ethical stage. Kierkegaard explains the *religious* stage with the example of Abraham's decision to sacrifice his son. It is likewise against logic that in the third book, Bedirhan, a professional killer gets himself killed. His act can only be explained with Kierkegaard's definition of the religious stage and his concept of "infinite resignation." As Sina's family name "İnsan" ("Human") implies, the adventures of these character(s) represent the adventure of all humanity summarized by the Danish thinker in three stages.

Keywords: Selçuk Altun, novel, Kierkegaard, spheres of existence, stages on life's way, infinite resignation

Selçuk Altun'un *Yalnızlık Gittiğin Yoldan Gelir, Bir Sen Yakınsın Uzakta Kalınca* ve *Annemin Öğretmediği Şarkılar*¹ adlı romanları Søren Kierkegaard ve Varoluşçuluğun izlerini taşır. İlk olarak, söz konusu yapıtlardaki kahramanların küçük yaşta anne-babalarını yitirmeleri onlarda “yeryüzüne fırlatılmışlık” duygusu uyandırır ve varoluşsal bir travmaya yol açar. Martin Heidegger'e atfedilen bu kavramın temellerinin esasen onu derinden etkileyen Kierkegaard'ın yazılarında atıldığı bilinir. İkinci olarak, kahramanların ölümle erken dönemde tanışmalarının yarattığı etki bütün yaşamlarına yön verir, günlük hayatta kendilerini kaptırdıkları oyunlar ya da üstlendikleri görevler aracılığıyla unutmaya çalıştıkları bu sonun kaçınılmazlığı duygusu hep akıllarının bir köşesinde durur, onları zaman zaman Kierkegaard'ın “yeis” kavramıyla anlattığına yakın tecrübelerle tanıştır. Üçüncü olarak, “yabancılaşma” Varoluşçuluğun öne çıkardığı kavramlardan biridir ve Altun'un kahramanları Camus'nün “yabancı” Mersault'su² gibi kendilerini topluma uzak hissederler, hatta yakınlarının ölümlerine verdikleri tepki(sizlik) onun tavrıyla paralellik arz eder. Ayrıca, romanlardan birinde bir yan karakter uyumak üzere olan ablasının kulağına Kierkegaard ve Wittgenstein fısıldadığından söz eder.³

Yalnızca yazarın ilk kitabı *YGYG*'i okuyanlar, sonraları bir Altun klasiği olarak yerleşecek olan “kitap kurdu” kahramanın okuduklarından nerdeyse hiç etkilenmeyip roman boyunca hiçbir değişim geçirmemesine şaşırabilirler. Ancak burada incelediğimiz üç yapıt birlikte değerlendirildiğinde bu ilk izlenimin doğru olmadığı anlaşılır. Romanlardaki kahramanlar aslında bir anlam arayışı içindedir ve bu süreçte Kierkegaard'ın “yaşam yolundaki üç evre” ya da “varoluş küreleri” olarak adlandırdığı estetik, ahlaki ve dini evrelerden geçerler. Diğer bir deyişle, Altun'un bu üç kitabını İngiliz edebiyatındaki anonim oyun *Everyman* ya da John Bunyan'ın *Hacının Yolculuğu* adlı anlatısı gibi, insanın yeryüzündeki serüvenini anlatan alegorik metinler olarak okumak olanaklıdır. Nitekim, ilk iki romandaki kahramanın Sina İnsan adını taşıması bu yönde bir okumaya davet eden ipuçlarından yalnızca bir tanesidir. İkinci kitapta bir karakterin de belirttiği gibi, Sina isminden “a” harfi atılırsa İngilizce “sin” yani “günah” anlamının çıkıyor olması⁴ yine insan soyunun, bu üç kitap bağlamında ise kahraman(lar)ımızın

¹ Selçuk Altun, *Yalnızlık Gittiğin Yoldan Gelir*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2001.

Bir Sen Yakınsın Uzakta Kalınca, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2002.

Annemin Öğretmediği Şarkılar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2005.

Bundan sonra metin içinde bu kitaplar sırasıyla *YGYG*, *BSYUK* ve *AÖŞ* olarak anılacaktır.

² Albert Camus, *Yabancı*, Çev. Samih Tiryakioğlu, İstanbul: Can Yayınları, 2017.

³ Altun, *Annemin Öğretmediği*, 53.

⁴ Altun, *Bir Sen*, 19.

günahla başlayıp arınmaya doğru giden serüvenine bir gönderme olabilir. Herkesin bu sırayı sonuna kadar izlediği ya da hep aynı evrede kaldığı elbette doğru değildir. Zaten bu yüzden Kierkegaard çizgisel bir ilerlemeyi çağrıştıran “evre” sözcüğünün yanı sıra “küre” kavramını da kullanma gereği duymuştur ve gerçekte insanların çoğunluğu estetik evreden öteye gitmezler.⁵ Ayrıca, “her yeni evre bir öncekini tamamen yok etmez, fakat dönüştürür,”⁶ “onu merkezi konumundan alır, ancak deneyimin hakim özelliklerini göreceli olarak muhafaza eder.”⁷ Dolayısıyla, “Kierkegaard’ın sık sık “ahlaki-dini,” “estetik-ahlaki,” “estetik-dini” kişilerden söz ettiğini duyarız.”⁸ Hatta bu yüzden, de Feijoo ve Protasio bu evrelerin evrimsel bir sıra izlediği yönündeki yorumlara karşı çıkıp Kierkegaard’ın sözlerini bütünlüklü bir yaşam için hepsinin iç içeliğinin esas olduğu yolunda yorumlarlar.⁹

1 Aynı Kimlik, Farklı Görünümler

Altun’un kahramanları Sina, Arda ve Bedirhan birçok benzerliği paylaşır ve bu yüzden tek bir tipin farklı görünümüleri olarak değerlendirilebilirler: Üçü de erken yaşta öksüz ya da yetim kalırlar.¹⁰ Kahramanların hepsi iflah olmaz birer kitap tutkunudurlar. Sayısız örnekten sadece birkaçına değinmek gerekirse, Sina Capetown’dayken elindeki kitapları bitirdiğinde “Kentteki son gecemde kitapsız mı kalacaktım?”¹¹ diye hayıflanır. Birilerini öldürmek için pusuda beklerken dahi Samuel Beckett’in bir eserini bitirmeye çalışmaktadır.¹² Aynı durum kendisini Sina gibi “kitapçoksever” olarak tanımlayan Bedirhan için de geçerlidir. Onun da kurbanını beklerken bir yandan kitap okumak gibi bir

⁵ C. Stephen Evans, *Kierkegaard: An Introduction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009), 68.

⁶ Patrick Gardiner, *Kierkegaard* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 49. (Bu makaledeki bütün çeviriler yazar tarafından yapılmıştır.)

⁷ Mark C. Taylor, *Journeys to Selfhood: Hegel and Kierkegaard* (New York: Fordham University Press, 2000), 231.

⁸ George C. Bedell, *Kierkegaard and Faulkner: Modalities of Existence* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972), 86.

⁹ Ana Maria.C. de Feijoo, and Myriam M. Protasio, “The Rescue of the Aesthetic Character of Existence in Kierkegaard Philosophy,” *J Relig Health* 54 (2015): 1470–1480.

¹⁰ Altun, *Bir Sen*, 16; *Annemin Öğretmediği*, 1.

¹¹ A.g.e., 59.

¹² Altun, *Bir Sen Yakınsın*, 163.

alışkanlığı vardır¹³ ve sırf Raymond Chandler, Dashiell Hammett gibi polisiye yazarlarını orijinal dillerinden okumak için İngilizce kursuna yazılır.¹⁴ Arda ise annesinin sürekli onun için güncelleştirdiği yirmi bin kitaplık bir kütüphaneye sahiptir.¹⁵ Okuma düşkünlüğünün yanı sıra kahramanların tamamı yazma konusunda ustalık sergilerler.¹⁶ Bazı sokak ya da binalar için “adı güzel/komik/şirin,”¹⁷ şaşırdıklarında, “tövbe/ tövbe estağfurullah”¹⁸ gibi bazı ifadeleri ortak olarak kullanma alışkanlıkları vardır. Üç karakter de aslında Altun’a has bir teknik olan, onun “çalakalem romanlarında [...] yerli yersiz kullandığı parantezler”e¹⁹ başvururlar.²⁰ Son olarak, hikayelerinde “‘Türkiye senden artık utanç bile duymayacak’ talihsiz esprisinden sonra kendimi azarlayacaktım”da²¹ olduğu gibi geçmiş zaman yerine yer yer gelecek zaman kipini kullanma eğilimindedirler. Örneklenenlere benzer ortak dilsel ve üslupsal özelliklerin aslında Altun’un her zamanki tercihleri olduğu ve karakterler ayrıştırılamıyorsa bunun yazarın onlara kendilerine has, farklı dil kullanımları sunamamasından kaynaklandığı öne sürülebilir. Ancak öyle bile olsa, bu tercihlerin makalemizin konusu bağlamında işlev kazandığı ve amaçlı hale geldiği tartışma götürmez. Önemli bir başka ortak yan, bu kahramanların estetik kimlikleriyle öne çıkmaları ve güzel sanatlarla yakından ilgilenmeleridir. Sina küçük yaşta “yakışıklı” adını verdiği dede evinde onlarca ünlü tablo ve heykelle tanışır.²² İstanbul’u dolaşır “Osmanlı semt camileri, kör çeşmeler, türbeler, tekke ve hamamlar keşfeder”²³ ve zaten *YGYG*’de dünyanın en iyi şairini, *BSYUK*’da ise dünyanın en iyi ressamını aramak için maceralara atılır. Arda’nın güzellik duygusunu uyandıran profesör babasının küçükken onu da götürdüğü tarihi mekân ziyaretleri olur,²⁴ ilk müzik zevkini de yine “gizli bir neyzen” olan babasını dinlerken tadar,²⁵ ki kitap da adını zaten bu babanın

¹³ Altun, *Annemin Öğretmediği*, 35.

¹⁴ A.g.e., 45.

¹⁵ A.g.e., 26.

¹⁶ Altun, *Yalnızlık*, 38; *Annemin Öğretmediği*, 88.

¹⁷ Altun, *Yalnızlık*, 15; *Annemin Öğretmediği* 1,2,21.

¹⁸ Altun, *Bir Sen*, 122; *Annemin Öğretmediği*, 3,19.

¹⁹ Altun, *Annemin Öğretmediği*, 138.

²⁰ Altun, *Annemin Öğretmediği*, 1,31; *Yalnızlık*, 9.

²¹ Altun, *Annemin Öğretmediği*, 50.

²² Altun, *Yalnızlık*, 27.

²³ A.g.e., 124.

²⁴ Altun, *Annemin Öğretmediği*, 27.

²⁵ A.g.e., 28.

gözde kompozitörü Antonin Dvorak'ın *Annemin Öğrettiği Şarkılar* adlı eserinden almaktadır.²⁶ “Kör ama süslü çeşmeler, kınalı küskün türbeler ve estetik paşa camilerini gördükçe yaşama sevincim depreşirdi”²⁷ diyen Bedirhan, kazancının bir bölümünü Üsküdar Tarihi Eserleri Koruma Derneği'ne bağışlar.²⁸ Altun kahramanları bir de kadınları önemsemeyen, cinsiyetçi ve maço tavırlarıyla dikkat çeker. Öyle ki Sina lezbiyen Betty'e tecavüz etmesini ona sunduğu bir doğum günü armağanı olarak niteleyecek kadar ileri gider.²⁹ Arda'nın baskıcı annesi³⁰ ve hayal kırıklığıyla sonuçlanan aşkı³¹ yüzünden kadınlarla arası iyi değildir. Bedirhan ise tamamen tensel hazlardan uzak bir yaşam sürer.³² Kitaplığında aşk romanlarına yer vermemesini ailesindeki üç kuşağın aşk yüzünden mutsuz olmalarıyla açıklar.³³ Bu noktada Bedirhan amcasıyla enstest bir evlilik yapan annesine ve kendisine karşı bir komplonun içinde bulunduğunu düşündüğü sevgilisi Ophelia'ya duyduğu güvensizlik nedeniyle tüm kadınlardan nefret eden Hamlet'e benzer. Bu benzerlik bizi Altun kitaplarına Kierkegaard felsefesi içinden bakmaya kışkırtan bir başka nedendir. Nitekim, “From Shakespeare to Kierkegaard: An Existential Reading of *Hamlet*” başlıklı makalesinde Tekinay da Hamlet'i, bizim insan soyunu temsil eden kahraman(lar)ımız gibi, tek bir birey değil de, Modern Avrupalıyı temsil eden bir karakter olarak, Kierkegaard'ın üç yaşam evresinden geçerken tasvir eder. Buna göre öğrenci Hamlet estetik, bozulan düzeni yeniden tesis etmeye soyunan prens Hamlet ahlaki, onu ölüme götüren son demlerindeki Hamlet ise dini evrede yer alır.³⁴ Devam edersek, bu karakterleri tanımlayan bir diğer özellik varlıklı olmaları ve bununla açık açık övünmeleridir. Sina dayısından çok yüklü bir miras devralır ve bunu akıllı yatırımlarla kat kat artırır. Arda zaten zengin bir aileye doğmuştur, hayata yoksul başlayan Bedirhan ise mesleği sayesinde refah içinde bir yaşam sürmektedir. Bu karakterlerin maddi sıkıntılardan muaf olmaları onların hayatlarında anlam aramak gibi varoluşsal kaygılara düşmelerini kolaylaştıracaktır.

²⁶ A.g.e., 37.

²⁷ A.g.e., 42.

²⁸ A.g.e., 78.

²⁹ Altun, *Bir Sen*, 95.

³⁰ Altun, *Annemin Öğretmediği*, 2.

³¹ A.g.e., 40.

³² A.g.e., 25.

³³ A.g.e., 7.

³⁴ Aslı Tekinay, “From Shakespeare to Kierkegaard: An Existential Reading of *Hamlet*,” *Doğuş Üniversitesi Dergisi* 4 (2001): 120.

2 Yaşam Evrelerinde Karakterler

2.1 Estetik Evre

Şimdi, Gardiner'dan özetle,³⁵ estetik evrenin özelliklerini ve birinci romanda (YGYG) Sina'yı bu evrede konumlandıran davranışlarını inceleyebiliriz: Estetik evredeki kişi ne kendini ne de içinde bulunduğu şartları kontrol edebilir, bir şekilde tesadüfen önüne çıkan macera ve heyecanları tecrübe eder. Bu nedenle, kendi yaşamını kendisinin biçimlendirmeye karar vermesi ve bazı sorumlulukları üstlenmesine kadar Sina'nın estetik düzlemde yaşadığı açıkça görülür. Çocukluğundan itibaren Sina'nın hayatına dayısı yön vermektedir. Gideceği okulu dayısı seçer,³⁶ katılacağı okul kulüplerine,³⁷ hangi bölümde okuyacağına dayısı karar verir.³⁸ Gerçekten de Sina bir projeden öte değildir ve "Geleceğinle ilgili düşünebileceğinden daha önemli planlarım var [...] Bak ben seni ortaokul döneminden itibaren Türkiye'nin Jefferson'ı olarak yetiştirmeye çabaladım"³⁹ diyen dayının sözünden uzun süre çıkamaz.

Estetik hayatın sahibi, hedonist bir yaklaşımla bedensel ve zihinsel hazların peşinde koşar. Bunu yaparken geleneksel ahlak umurunda değildir. Aklın yüklediği sorumluluklara sırt dönüp duyularının sesine kulak verir. Sina da daha lise yıllarından itibaren, sahip olduğu maddi imkanlar sayesinde Londra'da "girmedik sexshop bırakmama misyonu"⁴⁰ edinir. İstanbul'a dönüp çalışmaya başladığında "sürek av tazıları gibi, kafe/bar dolaşmaya ve uzun ömürlü olmayan ilişkiler yaşamaya"⁴¹ başlar. Kitaba konu olan onca maceraya sırf dünyanın en iyi yazarını merak ettiği için girişmesinden de belli olduğu gibi, aynı zamanda sanattan ve edebiyattan büyük bir zevk alır. Öyle ki, bir hayat kadınıyla birlikte olduktan hemen sonra kadın daha giyinmeye başlarken o bir kitabın sayfalarında kaybolur,⁴² birlikte yaşadığı Patricia'yı, "kitap evreniyle ilgili verecek önemli ipucu"⁴³ kalmayınca evden kovar ve bu

³⁵ Gardiner, *Kierkegaard*, 42-45.

³⁶ A.g.e., 39.

³⁷ A.g.e., 41.

³⁸ A.g.e., 49.

³⁹ A.g.e., 110.

⁴⁰ A.g.e., 41.

⁴¹ A.g.e., 77.

⁴² A.g.e., 46.

⁴³ A.g.e. 57.

tarz duyarsız davranışlarını “kendimle baş başa kalabilmenin bencil zevkinin peşindeyim”⁴⁴ diyerek açıklar.

Estetik evredeki kişi süreklilik arz eden hiçbir şeye kendini vakfetmediğinden sık sık çelişkiye düşer, ruh durumu bir andan öbürüne kolayca değişir. Zaman zaman uzun vadeli planlar yapsa da girişiminden sıkıldığı anda onları kaldırıp bir kenara koyacaktır. Nitekim, Sina da bir partide, iş yerinde, hatta Çela’yla birlikte İstanbul’da dolaşırken⁴⁵ sıkılır. Çünkü kendi ifadesiyle, onun için asıl “yolculuğun başlangıç heyecanı ve devamındaki kaçış çekici[dir],”⁴⁶ varış noktası değil. Terk etmiş olduğu Çela’yı yeniden bulma çabası içindeyken sık sık kendini müzelerde, sanat galerinde yitirmesi ve hatta onu bulamadığına sevinmesi bu yüzdendir: “Düşsel beklentilerle girip, eli boş çıktığım müze gezintilerimden kaçınılmaz bir arama formalitesini kısmen yerine getirmişliğin doyumunu duyumsadığımı itiraf etmeliyim.”⁴⁷ Onca sevdiği Çela’yı Dua’yı görür görmez unutuvermesi yine onun şipsevdi karakterine işaret eder. Sonradan Betty’le evlenmesi de üzerinde yeterince düşünülmüş bir karar değildir ve onun çelişkilerle dolu ruh durumuna işaret eder.

Sina Don Juanvari bir arzuyla kadınları ele geçirmek ve maddi kazancını sürekli artırmak ister. Aynı tutku kitap koleksiyonu yapması ya da Faust’un kine benzer bir bilgi açlığıyla, aralıksız kitap okuması için de geçerlidir. Christopher Marlowe’un Dr. Faustus’u⁴⁸ edindiği bilgiyi oyunun başında belirttiği ideallerin hizmetine adanmak yerine ucuz numaralar için kullanır. Aynı şekilde, Sina’nın okumaları da yüksek amaçlara hizmet etmez, onu olgunlaştırıp daha derin bir insan yapmaz, ancak evini kiralamayı hak etmesi için bazı sanatçıların isimlerini listelemek zorunda kalması⁴⁹ gibi birtakım oyunlar için kullanışlı olur. Fakat Sina aynı zamanda her fırsatta bu başarılarından söz etmeyi de sever. “[Z]ihinsel özelliğiyle ya da tam ifadesiyle düşünsel yönüyle öne çıkan estetik tiptir [...] bedensel zevk ve haz peşinde koşmaz. Onun aradığı tinsel doyumdan ziyade tinsel doyum üzerine refleksiyondur”⁵⁰ sözleriyle tanımlanan, Kierkegaard’ın estetik kişiye örnek

⁴⁴ A.g.e., 46.

⁴⁵ A.g.e., 80, 83, 86,105.

⁴⁶ A.g.e., 154.

⁴⁷ A.g.e., 154.

⁴⁸ Christopher Marlowe, *The Tragical History of Dr. Faustus*. 2009 Gutenberg Project.

⁴⁹ A.g.e., 118.

⁵⁰ Faruk Manav, Gökhan Gürdal, *Kierkegaard Birey ve Varoluş Üzerine* (Sentez Yayıncılık: 2013): 74.

olarak verdiği Johannes gibi, bir estetik olarak Sina da “anı defterindeki geçmiş hazların parıltısı içinden bakmayı [o hazları yaşadığı anlardan] daha çok sever.”⁵¹

Kierkegaard estetik evredeki kişinin sahici kararlar almaktan aciz, dolayısıyla ruhsuz olduğunu iddia eder, ne de olsa, ruh “özgürce alınmış kararların ürünü olan zıtların sentezi”nden başka bir şey değildir.⁵² Estetik hayatı yaşayan kişinin bel bağladığı her şey geçici ve güvenilmezdir. Kişinin bu gerçeği gördüğü an yeis doğar.⁵³ Sina da eninde sonunda, bu duyguya kapılacaktır. Çünkü aslında, “estetik hayatı yaşayan herkes yeis içindedir, bunun farkında olsa da olmasa da.”⁵⁴ Ve gün gelir, Sina kendisiyle yüzleşir, durumunu kavrar. “Ağlamayı unutturmuşlardı. Güldürmeyi Mel Brooks bile başaramamıştı. Mutsuz değildim de salt kitaplarla flörtün serbestiyeti mutlu sayılmama yeterli miydi? Sevecen bir ‘büyük gözaltındaydım.’”⁵⁵

Fakat Kierkegaard “[yeis] ruha hasar verir, ama inancım odur ki insanın hakiki kurtuluşu yeisten geçer”⁵⁶ diyor. Yani, yeis durumu olumsuz değil, aksine, kişinin daha yüksek başka bir varoluş düzlemini fark etmesi için gerekli bir evredir. Ne var ki herkes bu adımı kolayca atamaz. Bazı kimseler hayatının anlamsızlığını yadsıyarak kendisini önemsiz işlerle meşgul eder. Bu meşgale Faust’unkine benzer şeytani bir nitelik taşıyabileceği gibi, kişiler gayet sıradan günlük işlerinin peşinde koşuyor da olabilirler. Böylesi adanma bir tür koruma zırhı sağlar ve kişi kendini soyutlayıp etrafına karşı duyarsız bir tavır geliştirebilir.⁵⁷ Sina’nın da içinde bulunduğu topluma, insanlara, hatta en yakın akrabalarına karşı benzer bir duyarsızlık içinde olduğu gözlenir. Bu tavır Varoluşçu yazar Camus’nün *Yabancı*’sını çağırıştırır. Meursault’nun hikayesi annesinin ölüm haberini almasıyla başlar. Cenaze töreni için yola çıkmadan evvel Meursault her zamanki lokantada yemek yer, otobüste hemen uyur. Cenazenin başında beklediği gece rahat tavırlar sergilemesi, hiçbir yas belirtisi göstermeksizin cenaze odasında sigarasını tütürmesi yadırgatıcıdır.⁵⁸ Sina’nın hikayesi de ölüm döşeğindeki dayısının başına çağırılmasıyla başlar.

⁵¹ John D. Caputo, *How to Read Kierkegaard* (New York: W.W. Norton & Company, 2007): 28.

⁵² Taylor, *Journeys*, 232.

⁵³ Gardiner, *Kierkegaard*, 45.

⁵⁴ Auden, *Living Thoughts*, 73.

⁵⁵ Altun, *Yalnızlık*, 72.

⁵⁶ Søren Kierkegaard, *Either/Or*. v.2. Translated by Walter Lowrie (New York: Anchor Books: 1959): 225.

⁵⁷ Gardiner, 45- 46.

⁵⁸ Camus, *Yabancı*, 11-16.

Dayısının yalnızca iki haftalık ömrü kaldığını öğrenmek onun “kısa ama doyurucu bir uyku”⁵⁹ çekmesine engel olmaz. Ölüm işlemleri devam ederken o da gidip kendine “bir buçuk porsiyon yeşil soğanlı döner”⁶⁰ ziyafeti çeker. Üçüncü roman *AÖŞ*’de Arda da hikayesine babasının ölümünü duyurarak başlar ve yarım sayfa içinde, aradan on iki yıl geçtikten sonra annesinin de öldüğünü öğreniriz. Annesinin kontrolünde yaşamaktan bunalan Arda’nın bu ölümden bahsedişinde yine Meursault’nun üzüntüden uzak tavrı gözlenir. Arda annesinin ölümünü bilinçaltında dilemiştir ve bu ölümü kendisi için bir kurtuluş olarak görür. “Kendisi def(n)olurken, bana mezar taşına ölüm yılını naksettirmek nasipmiş.”⁶¹ İlginç bir şekilde, Arda da yoğun bakıma girmek üzere olan annesinin kendisine hastane binasının yanındaki dönerciyi denemesini tavsiye ettiğini anlatır.⁶²

Sina ikinci romanın (BSYUK) başında hala gerçek anlamda sorumluluk yüklenmekten kaçmakta, karar verme eylemini sürekli olarak ertelemektedir. Evlenip evlenmeme konusunda vicdanı “artık bir seçim yapmalısın diye dayatırken,” bilinçaltı “neden aramayı sürdürmeyesin?”⁶³ diye kışkırtan Sina tercihini ikinciden yana kullanacaktır. Kısaca Sina hala estetik hayatına devam etmektedir, çünkü Kierkegaard’a göre bilmek ve yapmak aynı şey değildir, bilgi potansiyel olarak kaldığı sürece yararı olmaz. Bu yüzden Kierkegaard “*kendini tanımak yerine kendini seçmek* ifadesini özellikle kullandım”⁶⁴ demiştir ki bu “seçim” eylemi üzerinden bireyselliğe yapılan vurgu Kierkegaard’ın kendi mezar taşı için önerdiği “O Birey”⁶⁵ sözcüklerinde somutlaşacaktır.⁶⁶ Ayrıca Kierkegaard, Sokrates’in “kişi iyiyi bilmediği için kötülük yapar” yolundaki yorumunu eleştirerek, kötülük ya da günahın bilmemekten değil iyilik yapmayı “istememekten” kaynaklandığını

⁵⁹ Altun, *Yalnızlık*, 15.

⁶⁰ A.g.e., 16.

⁶¹ Altun, *Annemin Öğretmediği*, 1.

⁶² A.g.e., 1.

⁶³ Altun, *Bir Sen*, 9.

⁶⁴ Kierkegaard, *Either/Or*, 263.

⁶⁵ Walter Kaufmann, *Dostoyevski'den Sarte'a Varoluşçuluk*. Çev. Akşit Görktürk, İstanbul: YKY, 2005.

⁶⁶ “Kierkegaard Hegel’in mutlak ve tamamen kapsayıcı ‘system’inin ‘varolan birey’in aşkın bir soyutluk bulutu içinde dağılmasına neden olacak kadar evrenselleştirildiğini düşünüyor ve buna karşı özel bir soğukluk duyuyordu.” Hilary Fink, “From the Aesthetic to the Ethical: A Kierkegaardian Reading of Blok’s ‘Neznakomka,’” *SEIJ* 44/1 (2000): 79-91. 1. <https://www.jstor.org/stable/309629> Son Erişim: 2 Ekim 2019.

belirtir.⁶⁷ Neyse ki biraz sonra göreceğimiz gibi, Sina aynı zamanda ahlaki hayata adım atmasını sağlayacak bir seçim de yapar. Çünkü ahlaki evreye geçiş kişinin kendi iradesiyle karar verip seçimini yapması sonucu gerçekleşir;⁶⁸ ve “*ya/ya da* sorusunun geçerli olduğu her durumda kuşkusuz, ahlaki bir karar söz konusudur.”⁶⁹

2.2 Ahlaki Evre

Sina için bu dönüm noktası “Robot gibi yaşadığım yörüngenden kurtulmazsam sonunda tüm bedenimin kırılacağından eminim,”⁷⁰ diyerek dayısına baş kaldırması olur. Gerekli adımı atıp ahlaki evreye geçebilen kişi kendisini amaç edinmiştir. Estetik bireyin dikkati çoğu zaman dış dünyaya dönüktür, kendine dönük olduğunda ise “yeteneklerini sadece içinde keşfettiği eğilimleri tatmine adar[...] Düşüncesi arzularının ne olduğunu anlamaya yetmekte fakat kişi bu arzuların temellerini sorgulamakta yetersiz”⁷¹ kalmaktadır. Buna karşılık, ahlaki evredeki kişi kendi doğasını, yeteneklerini, eğilimlerini, tutkularını tanımaya çalışmakta, tüm bunları kendi arzusu doğrultusunda biçimlendirip geliştirebileceğini düşünmektedir.⁷² Sina da böyle düşünmeye başlamıştır: “Temmuz gece yarılarında, Fatih’in ıssız yan sokaklarında gerçekleştirdiğim tefekkür yürüyüşlerinde geleceğimle ilgili kararları sonunda almıştım; edebiyat ve kitap evreniyle okuyuculuğun ötesinde ilgilenecektim.”⁷³ Dayısının cenaze töreninden dönerken gözden geçirdiği otuz bir yıllık yaşamını “pısrık”⁷⁴ sıfatıyla nitelenmesi bu uyanışın ifadesidir. Nitekim ikinci kitapta onu bir eylem adamı olarak görürüz. Estetik insanın tersine ahlaki insan kendisini toplumdan ayrı saymaz: “Bir münzevinin hayatı içinde yaşadığı dünyaya, sorumluluklarla bağlı olduğu, inzivayı seçmemiş olsa temasa geçebileceği insanlara ihanettir.”⁷⁵ Bu toplumsallık kişinin bireyselliğiyle çelişen bir durum değildir, çünkü o kendisini toplumun ondan beklediği ödevlerle özdeşleştirmiş eyleyici bir

⁶⁷ Auden, *Living Thoughts*, 158.

⁶⁸ Taylor, *Journeys*, 241.

⁶⁹ Auden, *Living Thoughts*, 78.

⁷⁰ Altun, *Yalnızlık*, 117.

⁷¹ Alastair Hannay and Gordon D. Marino, Eds. *The Cambridge Companion to Kierkegaard* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 146.

⁷² Gardiner, *Kierkegaard*, 49.

⁷³ Altun, *Yalnızlık*, 129.

⁷⁴ Altun, *Yalnızlık*, 158.

⁷⁵ A.g.e., 249.

üeydir⁷⁶ ve sadece kendini geliştirmeyi değil, aynı zamanda toplum üzerinde “bir etki yaratmayı” hedefler.⁷⁷ Sina bildiğimiz anlamda eylem adamı olmaya önce karate kursuna yazılarak başlar.⁷⁸ Daha sonra tanıştığı İranlı Bihzad onu “entelektüelliğin edilgen bir statü olduğu”⁷⁹ konusunda uyarır ki bu da Kierkegaard’ın “soyut düşünmenin sonsuzluğuna gömülmüş” estetin kesin eyleme geçmeye isteksiz⁸⁰ olduğu tespitiyle uyumludur. Bunun üzerine, birlikte safariye çıkarlar ve Sina bir sırtlanla bir gergedan yavrusu öldürür.⁸¹ Bunlar onu sonradan yapmaya soyunacağı ödevin içerdii şiddete alıştıran hazırlıklardır. Öldürüldüğünü sandığı, onu dünyanın en iyi şairi ve ardından ressamını aramaya çağırın estet O.Y.’in öcünü almayı ödev beller. Ödev, aşk ve çalışmayı içerir.⁸² Çalışma sayesinde kişi ayrıkılığını bir tarafa bırakıp evrensel olanla bütünleşir. Artık Sina kendi bencil dairesinden çıkıp becerilerini başkalarının hizmetine sunacaktır. “Karısının ve kayınbiraderinin dolaylı katili, sübyancı, sadist, tefeci, kaçakçı ve sığ insan müsveddesi Aram Gümüşyan’ı öldürerek ülkeme ve insanlığa ilk olumlu katkımı mı sunacağımı irdeliyorum.”⁸³ Sina’nın bu görevi sanki kendisine verilen ilahi bir emir gibi sunması da üzerinde durulması gereken bir noktadır. “Derken fener söndü. Kubbeciğinden kalkan ışıktan bir okun kurşun hızıyla gelip alınımdan içeri süzülürmesi de mi bir düştü?”⁸⁴ Üstlendiği işi böyle kutsal bir görev gibi algılaması Sina’nın üçüncü romanda (AÖŞ) dindar Bedirhan’a dönüşmeye başladığının bir işareti olarak değerlendirilebilir. Nitekim ikinci kitabın, duyduğu en şiirsel sözcüğün “Bismillahirrahmanirrahim” olduğunu önceden söylemiş olan⁸⁵ Sina’nın “panik içinde ve üç kez besmele çektiğimi anımsıyorum”⁸⁶ cümlesiyle bitmesi ahlaki evredeki Sina’dan dindar Bedirhan’a yumuşak bir geçiş sağlayacaktır. Aşka gelince, Kierkegaard aşkın “gerçek tercümesi”nin evlilik olduğu görüşündedir.⁸⁷ Evlilik elbette kişiler arasındır ama

⁷⁶ Gardiner, *Kierkegaard*, 40-53.

⁷⁷ Kierkegaard, *Either/Or*, 267.

⁷⁸ Altun, *Bir Sen*, 16.

⁷⁹ A.g.e., 30.

⁸⁰ Taylor, *Journeys*, 237-238.

⁸¹ Altun, *Bir Sen*, 45, 50.

⁸² Taylor, *Journeys*, 246.

⁸³ Altun, *Bir Sen*, 117.

⁸⁴ Altun, *Bir Sen*, 117.

⁸⁵ A.g.e., 105.

⁸⁶ A.g.e., 175.

⁸⁷ Taylor, *Journeys*, 248.

bir yandan da “toplumsaldır, devleti, ana yurdu ve yurttaşları da”⁸⁸ ilgilendiren ahlaki bir ödevdir. Son ana kadar evlilik, hatta bağlanma düşüncesinden kaçan Sina tecavüz etmiş olduğu Betty’nin bebek beklediğini öğrenince çok mutlu olur, artık evliliğe, o çok önemseydiği yalnızlığını, kitap, resim ve heykellerini bir başkasıyla paylaşmaya hazırdır.

Ancak ahlaki kişinin yolu da estetik kişinininki gibi yeise çıkar. Çünkü kişi zamanla ahlaki yaşamda sentezlemesi gereken uçlar arasındaki mesafenin aslında ne kadar uzun olduğunu ve bunun gücünü fazlasıyla aştığını fark eder. Bu bir yetersizlik ve dolayısıyla suçluluk duygusu yaratır. Artık ahlaki evrenin sona erip dini evrenin başladığı yerdedir ve yola devam etmek istiyorsa tüm sevdiklerini bırakıp tek başına yürümek zorundadır.⁸⁹

2.3 Dini Evre

Dini evre ruhsal kuraklığın giderildiği ve gerçek benliğe kavuşulduğu dönemdir. Az evvel anılan ahlaki çelişkinin giderilmesi “ben”in mutlak olanla koşulsuz bir ilişki içine girmesi sayesinde mümkün olacaktır. Bunu başarmak isteyen birey önce Kierkegaard’ın “sonsuz feragat” dediği mecazi bir ölümü yaşayarak dünyadan vazgeçmeli, sonra İsa örneğinde olduğu gibi yeniden doğmalıdır. Kişinin kendisi olmaya doğru yapacağı yolculuğun bu son aşamasına estetik ya da ahlaki evrelerin tecrübe birikimiyle, bilgi ve akıl yoluyla değil, bir “iman sıçraması” yoluyla ulaşılabilir. Bu sıçrama bireyin kendisine karşı sorumluluğunu eline alarak karar vermesiyle gerçekleşir. Kierkegaard örnek olarak İbrahim’in oğlunu Tanrı’ya kurban etme girişimini gösterir. Ahlaki evrede bu davranış kabul edilebilir ya da anlaşılabilir değildir. Fakat İbrahim kendini her türlü toplum kurallarından ve başkalarından ayırıştırıp birey olarak, tüm varlığıyla Tanrı’ya teslim olmayı seçmiştir. İbrahim’in davranışının *İlyada*’da Yunan gemileri Ege denizinde çakılıp kaldığında rüzgarın yeniden esmesi için kızını kurban eden Agamemnon’unkinden farkı, ikincisinin toplumsal sorumluluktan kaynaklanan ahlaki evrede bir karar olmasıdır.⁹⁰

Kierkegaard’ın dini varoluş evresine geçiş örneğine *AÖŞ*’de rastlarız. İki katman üzerinde ilerleyen bu romanda kiralık katil Bedirhan ve ondan babasının intikamını almak isteyen Arda’nın sırayla anlattıkları yaşam öykülerini dinleriz. Romanın sonunda iki anlatıcı karşı karşıya gelir. Bu sahnede bir profesyonel olan Bedirhan’ın kendini bilerek öldürtmesi okuru şaşırtabilir. Ancak geri dönüp Bedirhan’ın söylemlerine, yaptığı dini

⁸⁸ A.g.e., 248.

⁸⁹ Taylor, *Journeys*, 252.

⁹⁰ Gardiner, *Kierkegaard*, 62.

referanslara, yaşama biçimine ve hayat görüşüne yeniden bakınca, aslında böyle bir sonun onun kişiliğiyle uyumlu olduğu görülecek, bu seçim Kierkegaard'ın dini evre kavramı içinde değerlendirildiğinde anlaşılır hale gelecektir. Özellikle romanın sonlarına doğru Bedirhan okumayı, düşünmeyi ve sorgulamayı seven biri olmasa çok zevk alacağı yaşamını yavan ve anlamdan yoksun bulmaya başlar:

Vicdan azabından öte bir bıkkınlık girdabına kapılmış gibiydim. Başta dinimizin siyasi ve ticari çıkarlara alet edildiği, tarih ve geleneklerine duyarsız sosyoekonomik düzenden tiksindim. Giderek yalnızlığımın banisi kitaplarımı küsmeye başlayınca kendimden umudumu kesecektim.⁹¹

Tüm kahramanları tek bir karakter olarak aldığımızı hatırlayarak, Altun'un aslında tek bir kişi olan kahramanının ikinci romanın sonunda Sina kimliğinde ahlaki düzleme geçtiğini belirtmiştik, fakat bu düzleme daha çok uygun düşen *AÖŞ*'de Bedirhan kimliğinde yaptıklarıdır. Yine de gün gelir, Bedirhan kitaplardan aldığı estetik hazzı ve toplumu kötülerden temizlemekle yerine getirdiğini düşündüğü ahlaki sorumluluk duygusunu yitirir ve kendisini hayata bağlayacak hiçbir şeyin kalmadığını hisseder. Onu suça sürükleyen ustasının önüne intihar etmesi için bir tabanca bırakırken "Aramızda kırk yaş fark olmasına rağmen kendimi senden daha az yorgun ve günahsız duyumsamıyorum"⁹² diyecektir. Bu durumu "sığ bir seri katil olmamanın cezası"⁹³ olarak kabullenir, daha çok kendini dinlemeye başlar, dikkatini dış dünyadan kendi içine çevirir. "Kıyıya inerken, 'Parazitlerin hesabını gördün, sıra kendinle hesaplaşmakta ey tetikçi başı Bedirhan' demişim."⁹⁴ Bu cümledeki "demişim" sözcüğü o ana kadar bastırmayı başardığı, benliğinin derininde yatan soruların kendiliğinden patlayarak, engellenemez biçimde yüzeye vuruşunun bir ifadesi olarak okunmalıdır. Bilinir ki insanın kendisiyle savaşı mücadelelerin en zorlusudur ve "Katliama bahane var, bıkkınlığa teselli yok..."⁹⁵ diyen Bedirhan bunun farkındadır. "Eski Ahit'e göre hazreti Nuh'un dedesi Methuselâh 969 yıl yaşamış. Isaac B.Singer'e göre o, Tufan'ın arifesinde yaşamdan bıktığını duyumsayacaktır"⁹⁶ diyerek kendi deneyimini

⁹¹ Altun, *Annemin Öğretmediği*, 169.

⁹² A.g.e., 82-83.

⁹³ A.g.e., 168.

⁹⁴ A.g.e., 83.

⁹⁵ A.g.e., 134.

⁹⁶ A.g.e., 134.

mitik zamandan bir şahsınki ile ilişkilendirmesi bu hayat yorgunluğunu insan varlığının arketipsel bir ögesi olarak gördüğüne işaret eder. “Mesleği” gereği öldürmeye hep yakın olmuştur, fakat alttan alta, intihar düşüncesiyle de flört ettiği daha romanın başlarında yaşamlarına kendi elleriyle son vermiş olan şairlerin “ölümle düello eden vurucu dizeleri”ni⁹⁷ etkileyici bulmasından bellidir. Hatırlamak gerekir ki, intihar konusu Sina’nın da kafasını çok meşgul etmiştir. O.Y.’in evinde ““Dünyaya Veda Edeceği Dakikaya Kendi Karar Veren Kahramanlar”” listesine rastlayan⁹⁸ Sina’yla birlikte okur da bu düşünceye hazırlanmaktadır. Bu yüzden, tecrübeli bir okur Bedirhan’ın intihar kararının aslında uzun zamandır mayalanmakta olduğunu bilir. Onun bunu kendi elleriyle yapmak yerine bir başkasına yaptırması dinin intiharı kesin bir dille yasaklaması olmalıdır. Benzer şekilde Kierkegaard da “Ahlaki olarak intiharı reddeder [...] İbrahim Tanrı’nın emirlerine uyuyorken intihar eden kişi Tanrı’ya karşı çıkmaktadır.”⁹⁹

Bedirhan’ın anlatıcı olduğu bütün bölümler İslam büyüklerinin sözlerinden bir alıntıyla başlar. İlk bölümdeki Hazreti Muhammed’in “Müslümanlardan bir kısım kimseler kıyamet günü dağlar gibi günahlarla gelirler de, Allah onların günahlarını bağışlar” hadisi az sonra günahkar birinin itiraflarına tanık olacağımızın habercisi gibidir ve romanın sonunda Bedirhan’ın öleceğinin iması olarak da değerlendirilebilir. Ayrıca, Bedirhan’ın kendisini burada anılan “bir kısım kimseler” arasında gördüğü ve işlediği günahların, yani cinayetlerinin Allah katında bağışlanacağına inandığı mesajı da bu hadisin seçilmesinde önemli olmuştur. Ne de olsa tüm bu suçların altında din düşmanlarıyla savaş gibi kutsal bir amaç yatmaktadır. Bu yüzden ilk işi “dönme karısının parasıyla varsıl yaşamı sürdürüp onu aldatan, konuşma ve yazılarıyla dinimize hakaret eden Batı taklitçisi bir matematik profesörünü cezalandırmak”¹⁰⁰ olur. Cinayetlerinde hep bir dini motivasyon bulunur:

Misyonum, öncelikle dinimize karşı ölümcül suç işleyip emniyet ve adalet sisteminin darboğazına sığınan cüretkârla sınırlıydı. Yılda *tövbe* ikiden fazla can almadım. Vergisi ödenen her 100 liraya karşılık 225 liranın devletten kaçırıldığı iddia edilen ülkenizde ücretimin kırkta birini yetim, öksüze bağışladım.¹⁰¹

⁹⁷ A.g.e., 58.

⁹⁸ Altun, *Yalnızlık*, 123.

⁹⁹ Buben, *Kierkegaard and Death*, 83.

¹⁰⁰ Altun, *Annemin Öğretmediği*, 34.

¹⁰¹ A.g.e., 3.

Onun İslamiyetle yakından tanışıp prensiplerini benimsemesi bir kitap restoratörünün yanında çalışırken kutsal kitapları satın almasıyla olur.

Siftah maaşımla derhal bir Tevrat, İncil ve Kuran edindim. En gençleri olan Kuran'ı diğerleriyle barışık ve daha sevecen bulacaktım. Onu satır satır, saygıyla hatmettim. Gözlerimle terennüm ettiğim cümleler ruhumu kat kat sararken huzur bulurdum. Her yeni sefer, yeni ruhsal varlıkların keşfi demekti. Onu benimseyerek okuduğum, okuduğum, okuduğum için duruşum değişmemiş, belki özgüvenim artmıştı. Kendimle barışmaya karar vermiş ama yalnızlığımdan silkinememiştım. Din tüccarlarıyla entelektüellerin bir üst noktasında, dinime *kişisel* saygı ve sevgi koordinatlarıyla bağlanacaktım.¹⁰²

Bedirhan'ın sadece Kuran'la yetinmeyip diğer kutsal kitapları da okuması onun gerçek bir arayış içinde olduğunu gösterir. Ayrıca okuduklarını aklının süzgecinden geçirerek hiçbir dogmaya bağlı kalmadan kendine özgü bir yorum geliştirmiştir ki bu Kierkegaard'ın belirttiği gibi müminin kendini diğerlerinden erdemleriyle farklı kılması şartına¹⁰³ uygundur. İnancın Bedirhan'ın hayatındaki yeri kullandığı ifadelere de yansır. Yadırgadığı durumlar için sık sık “Tövbe estağfurullah”¹⁰⁴ der, kar maskesini “besmeleyle” takar,¹⁰⁵ “besmeleyle” nişan alır,¹⁰⁶ ipek halısına basmaya kıyamadığı “yüksek tavanlı tarihi eve besmeleyle” girer,¹⁰⁷ rahatlama duygusunu “ölmeden Kabe’yi ziyaret etmişliğin huzuru”na benzetir.¹⁰⁸

Bedirhan kadınlardan ve aslında stoik bir tavırla bütün tensel hazlardan ve gönül ilişkilerinden uzak durur. Diğer insanların seksten aldığı zevki o “Evlıya Çelebi veya Ahmet Hamdi Tanpınar okumaktan”¹⁰⁹ alır ve bu konudaki kararlılığıyla gurur duyar. “Ben de evelallah bir kadın bedenine elimi değdirmemiş, uykusal kaza dışında mastürbasyon yapmamışım. Benliğimi bedensel orgazmlar kurbanı olmaktan esirgiyorum.”¹¹⁰ Dini evreye dair bu bölüm bağlamında Bedirhan'ın nefsine hâkim olmaya dönük söz

¹⁰² A.g.e., 20.

¹⁰³ Taylor, *Journeys*, 252.

¹⁰⁴ Altun, *Annemin Öğretmediği*, 19.

¹⁰⁵ A.g.e., 23.

¹⁰⁶ A.g.e., 80.

¹⁰⁷ A.g.e., 46.

¹⁰⁸ A.g.e., 78.

¹⁰⁹ A.g.e., 33.

¹¹⁰ A.g.e., 25.

konusu tavrının Kierkegaardvari bir perhizden kaynaklandığını düşünmek mümkündür.

Kierkegaard'a göre her varoluş evresine denk düşen bir erkek kadın ilişkisi söz konusuydu. Estetik evrede bu ilişki cinsellik odaklı olup, tutkuyla yanmayı ama bağlanmamayı içerirken, ahlaki evrede tek eşli evlilik, dini evrede ise bakırlığı içtenlikle kucaklayıp cinsel yaşamdan tamamen vazgeçmek şeklinde gerçekleşiyordu.¹¹¹

Postmodern oyunları seven Altun'un farklı romanlardaki iki karakteri, Sina ve Arda'yı Londra'da aynı otel odasında ağırlaması¹¹² şaşırtıcı değildir ve aynı zamanda karakterlerin örtüşmesine diğer bir örnek teşkil eder. Bu örtüşme daha da ileri gider ve romanın sonunda Arda ve Bedirhan kimlikleri arasında tam bir özdeşleşme gerçekleşir. Okul yıllarında deniz feneri bekçiliğinden sonra yalnızlığa izin verecek en uygun meslek olduğu için sahaf olmayı düşleyen¹¹³ Bedirhan daha Arda'nın "hüzünlü yalnızlık anıtı yüzünü görür görmez" onu benimsediğini söyler¹¹⁴ ve babasını öldürdüğü bu masum gencin karşısına çıkmasında ilahi bir işaret görür.¹¹⁵ Daha sonra tehdit aldığını öğrendiği Arda'yı takip ederek mutlak bir ölümden korur. Bu davranışları onun Arda'yı oğlu gibi gördüğü, onu yetim bırakmasını hayatını kurtarmak suretiyle telafi etmeye çalıştığı şeklinde yorumlanabilir. Bedirhan Arda'nın eline bir tabanca verir, kendisi de elinde sonradan boş olduğunu öğreneceğimiz bir tabanca tutup "Ben yaşarsam sen yaşayamazsın"¹¹⁶ diyerek onu zorlar. Yukarıda andığımız "sonsuz feragat" kavramıyla birlikte düşünüldüğünde özel bir anlam kazanan bu cümle Bedirhan'ın başta anlaşılmas bulduğumuz intihar kararını açıklar niteliktedir: Akışkan kimlikli kahramanları anlatmayı seven yazarın bu romanında Bedirhan'ın Arda kimliğiyle yeniden doğması için önce ölmesi gerekir. Arda'nın tetiği çekmeden hemen önceki itirafı kurban ve katil arasındaki özdeşlemenin tamamlandığını gösterir: "Saat gece yarısına yaklaşmakta. Artık katil olacağım. Mutluyum, içimi tarifsiz bir sevinç kaplıyor."¹¹⁷ Cinayet sonrası Arda'nın bindiği taksinin bagajında "O Şimdi

¹¹¹ Evans, *Kierkegaard: An Introduction*, 72.

¹¹² Altun, *Annemin Öğretmediği*, 125.

¹¹³ A.g.e., 17.

¹¹⁴ A.g.e., 168.

¹¹⁵ A.g.e., 169.

¹¹⁶ A.g.e., 170.

¹¹⁷ A.g.e., 171.

Yetim”¹¹⁸ yazması da tesadüf değil, Arda'nın son anda bulduğu (manevi) babasını ikinci kez kaybedişini ima ediyor olmalıdır.

Kaynakça

- Altun, Selçuk. *Yalnızlık Gittiğin Yoldan Gelir*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2001.
- Bir Sen Yakınsın Uzakta Kalınca*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2002.
- Annemin Öğretmediği Şarkılar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2005.
- Auden, W.H. ed. *The Living Thoughts of Kierkegaard*. Bloomington: Indiana University Press, 1952.
- Bedell, George C. *Kierkegaard and Faulkner: Modalities of Existence*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1972.
- Buben, Adam, and Stokes, Patrick. *Kierkegaard and Death*. Indiana University Press, 2011.
- Caputo, John D. *How to Read Kierkegaard*. New York: W.W. Norton & Company, 2007.
- de Feijoo, Ana Maria.C. and Protasio, Myriam M. “The Rescue of the Aesthetic Character of Existence in Kierkegaard Philosophy.” *J Relig Health* 54 (2015).1470–1480.
- Evans, C. Stephen. *Kierkegaard: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press,2009.
- Gardiner, Patrick. *Kierkegaard*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Fink, Hilary “From the Aesthetic to the Ethical: A Kierkegaardian Reading of Blok's ‘Neznakomka.’” *SEEJ* 44/1 (2000). 79-91.
- Hannay, Alastair, and Marino, Gordon D., Editors. *The Cambridge Companion to Kierkegaard*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Kaufmann, Walter. *Dostoyevski'den Sarte'a Varoluşçuluk*. Çev. Akşit Görktürk, İstanbul: YKY, 2005.
- Kierkegaard, Søren. *Either/Or*. v.2. Trans. Walter Lowrie. New York: Anchor Books, 1959.
- Manav, Faruk; Gürdal, Gökhan. *Kierkegaard Birey ve Varoluş Üzerine*. Sentez Yayıncılık: 2013.
- Taylor, Mark C. *Journeys to Selfhood: Hegel and Kierkegaard*. New York: Fordham University Press, 2000.
- Tekinay, Asli. “From Shakespeare to Kierkegaard: An Existential Reading of *Hamlet*.” *Doğuş Üniversitesi Dergisi* 4 (2001). 115-124

¹¹⁸ A.g.e., 172.

Kendine Ait Bir Odadan Başkalarına Ait Bir Pazara: Bir Osmanlı Şairinin Sergüzeşti

Fatih Aşan, Arif Can Topçuoğlu

Boğaziçi Üniversitesi

fatihasan81@gmail.com, can.topcuoglu1@gmail.com

Özet

“Bir Kitabın Sergüzeşti” 1 Şubat 1885 tarihinde *Mecmua-i Ebüzziya*'da yayımlanmış olup yazarının Ebüzziya Tevfik olduğu düşünülmektedir. Öyküde zengin olma hayalleri kuran bir şair ile kitabının bakış açısından edebi üretim sürecinin farklı aşamaları ve şairin her bir aşamada uğradığı başarısızlıklar tasvir edilmektedir. Bu makale ise öyküyü tarihsel bağlamına yerleştirmeyi amaçlamakta ve metnin Latin harflerine aktarılmış halini de içermektedir. Bu doğrultuda, öykü hem dönemin kapitalist edebiyat üretim ilişkilerinin gerçekçi bir temsili hem de modern edebiyat tartışmaları bağlamında yazarının ideolojik konumunu yansıtan bir kurmaca olarak ele alınmıştır. 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde edebi üretimin başlıca niteliklerinden biri patronaj ağlarına dayanan geleneksel yazarlıktan modern yazarlığa geçiştir. Aynı dönemde yaşanan diğer bir değişim de edebi üretimin gitgide daha kolektif bir nitelik kazanmasıdır. Dönemin kurmaca-dışı metinlerinde de izi sürülebilen bu dönüşüm sürecinin öyküdeki yansımalarını tespit etmek amacıyla makalede metnin yakın okumasına başvurulmuş ve anlatıcı karakterin başarısızlığı Gisele Sapiro ile Pierre Bourdieu'nun kültürel ve sosyal sermayeye ilişkin fikirlerine atıfla yorumlanmıştır. Öte yandan, metnin dışına yapılan belirli bazı göndermeler, öyküyü sıkı sıkıya eski-yeni şiir tartışmalarının çerçevesine oturtmaktadır. Bu bağlamda, anlatıcının karakterizasyonu ve başarısızlığı Ebüzziya Tevfik'in dönemin edebiyat tartışmalarındaki pozisyonuna dair işaretler taşır. Makalede de öykünün bu yönünü ortaya koymak üzere öykü ile *Mecmua-i Ebüzziya*'da yayımlanmış çeşitli metinlerin karşılaştırma ve paralel okumaları yapılmıştır. Günümüz edebiyat tarihlerinin 19. yüzyılın son çeyreğindeki edebi üretimin karmaşıklığını sıklıkla göz ardı ettiği dikkate alındığında, ilk defa Latin harflerine aktarılan bu öykünün onu tarihselleştiren bir makale eşliğinde yayımlanmasının, edebiyatı çevreleyen sosyo-ekonomik dinamiklerin daha çok farkında olan yeni çalışmaları teşvik edeceği umulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modern yazarlık, edebi üretim, kültürel sermaye, sosyal sermaye, şiir tartışmaları, Ebüzziya Tevfik

Aşan, Fatih; Topçuoğlu, Arif Can. “Kendine Ait Bir Odadan Başkalarına Ait Bir Pazara: Bir Osmanlı Şairinin Sergüzeşti”, *Metafor* 6, 2020, 19-40.

Geliş Tarihi: 01/03/2020, Kabul Tarihi: 30/03/2020

From a Room of His Own to a Market of Others: The Adventure of an Ottoman Poet

Fatih Aşan, Arif Can Topçuoğlu

Boğaziçi University

fatihasan81@gmail.com, can.topcuoglu1@gmail.com

Abstract

“Bir Kitabın Sergüzeşti” was published on *Mecmua-i Ebüzziya* on 1 February 1885 and is presumed to be authored by Ebüzziya Tevfik. The story is written from the perspectives of a poet who dreams of getting rich and his book, and it depicts various phases of the literary production process along with the failures the poet faces at each turn. This article, meanwhile, aims at placing the story in its proper historical context and also includes the Latinized version of the text. To this end, the story is treated both as a realistic representation of the period’s capitalistic relations of literary production, as well as a fictional text revealing its author’s ideological stance regarding the debates about modern literature. One of the defining features of the literary production in the Ottoman Empire during the 19th century is the shift from traditional authorship, which was based on patronage networks to modern authorship. Another change that occurred during the same period concerns the nature of literary production, which became increasingly collective. In order to identify how this process of transformation, which can also be traced in the non-fictional texts of the period, was reflected in the story, the article resorts to close reading of the text and interprets the narrator’s failure by referring to Gisele Sapiro and Pierre Bourdieu’s thoughts on cultural and social capital. On the other hand, certain real-world references in the text set the story squarely in the context of old vs new poetry debates. In this context, characterization and the failure of the narrator bear signs of Ebüzziya Tevfik’s positionality concerning the literary debates of the period. To illustrate this aspect of the story, the article offers comparisons and parallel readings of the story with various other texts from *Mecmua-i Ebüzziya*. Considering that contemporary literary historiography often ignores the complexity of the literary production during the last quarter of the 19th century, the publication of this story in Latin script for the first time, coupled with an article that historicizes it, would hopefully encourage further studies which are better informed about the socio-economical dynamics that surround literature.

Keywords: Modern authorship, literary production, cultural capital, social capital, poetry debates, Ebüzziya Tevfik

19. yüzyıl Osmanlı Devleti'nde sosyal, siyasal ve kültürel alanda birçok dönüşüme sahne olmuştur. Edebiyatın, edebiyat kamusunun ve yazarlık kurumunun dönüşümü de bunlar arasında yer alır. Osmanlı Devleti'nde matbaanın kesintiye uğrayan gelişimi 19. yüzyılda nihayet tamamlanmış ve çeşitli teşebbüslerle matbaa devletin tekelinden çıkarak özelleşmiştir.¹ Bununla birlikte kâğıt fiyatlarının ucuzlaması, kitap dolaşımının artması, gazetelerin ve tefrika romanın yaygınlık kazanması Osmanlı Devleti'nde edebiyat okur kitlesini ciddi oranda genişleterek geleneksel yazarlıktan modern yazarlığa geçişi mümkün kılmıştır. Artık şairler ve yazarlar para kazanmak için geçmişte olduğu gibi zengin ve güçlü bir hamiyi memnun etmek zorunda değildir; bunun yerine karşılarında tatmin etmeleri gereken bir kitle vardır. Bu kapitalist arz-talep ilişkisi 19. yüzyıldaki edebiyat üretimi üzerinde oldukça büyük bir etkiye sahiptir. Söz konusu etki Gisele Sapiro'nun kitabında şu şekilde dile getirilir:

(...) kitap piyasasının yükselişi, entelektüel üreticilerin devlet kontrolünden ve hâmilelerden giderek kurtulmalarına izin veren bir karşı-iktidar oluşturmuşsa da [Bourdieu, 1971a]; Darnton, 1983], 19. yüzyılda kitabın dolaşımının serbestleşmesi ve üretiminin sanayileşmesi, yazarların kamunun talebine bağımlılıklarının artmasına da yol açmıştır [Charle, 1979]. Bazen okur mektuplarından etkilenen ve Eugene Sue gibi bir yazarın çalışmasında bile değişikliğe neden olan 'tefrika roman' gibi biçimler, yazarların bu talebe intibak etmelerini sağlamıştır [Thiesse, 1980]. (55)

Yukarıdaki alıntıda da belirtildiği gibi modern yazarın edebi üretiminde okuyucunun belirleyiciliği göz ardı edilemez. Avrupalı tefrika roman yazarları (*feuilletonistes*) için geçerli olan bu durum, 19. yüzyıl Osmanlı yazarları bağlamında da geçerlidir. Örneğin, dönemin edebiyat piyasasındaki arz-talep ilişkisinin farkında olan, dolayısıyla ilk modern romancı olarak da nitelendirebileceğimiz Ahmet Mithat, *Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*'ı (1874) yazdıktan bir yıl sonra bu romana bir de zeyl yazar. Zeylin önsözünde okurdan gelen eleştiri mektuplarından bahsedilmektedir. Sözü geçen mektuplar genel olarak maddi hatalardan bahsetmenin yanında karakterlere ve olay örgüsüne yöneliktir. Bu eleştirileri dikkate alan Ahmet Mithat önsözde şunları söyler:

Ben Hasan Mellâh serlevhalı şu hikâyede sergüzeşt-i ahvalinin bazı numunesini yazmış olduğum Dominico Badia'nın sair vukuât-ı sahîhâ

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz: Tek Başaran, Ayşe. *The Ottoman Printing Enterprise: Legalization, Agency and Networks, 1831–1863*. 2019. Boğaziçi Üniversitesi, Doktora tezi.

garibesini dahi başkaca kaleme alacak idim. Mademki a'zâ-yı vak'adan dördünün sergüzeştleri bir encama isal edilmemiş olduğu hikâyenin suret-i tertîbince noksan görülüyor. İşte o noksanın ikmali için dahi işbu cüz'-i sâniyi tasvir ve tahrir eyledim.

Yazarın bu sözlerinden zihnindeki metni okurların mektuplarında belirttiği talep doğrultusunda değiştirerek yazdığı anlaşılmaktadır. Ahmet Mithat'ın okurun beklentilerine yönelik dikkati hayatının ilerleyen dönemlerinde de sürer. Örneğin 1888 yılında yayımlanan *Haydut Montari*'nin önsözünde de yazarın edebiyat piyasasını yönlendiren arz-talep ilişkisinin farkında olduğu açıkça görülür:

Zannedersek bu işi bize sipariş edenler kimler olacağı sual buyurulacaktır. O suali “mukadder” farz edelim de cevabını da şimdiden verelim. Siparişimiz “rağbet-i amme”dir. Xavier de Montépin'in bin esrarı ukdede cem ederek, bin tesadüfü bir noktaya bağlaması kariin-i Osmaniyeden bir cemm-i gafir nezdinde mazhar-ı takdir olduğunu görünce velev ki pek acizane, pek tilmizâne bir surette olsun, bir de Xavier de Montépin'e peyrev olmak hususundaki gayretimizi men kabil olabilir mi? Biz ki, kâh Alexandre Dumas'ya, kâh oğluna, kâh Octave Feuillet'ye kâh Richebourg'a, kâh Gabariau'ya, hatta Paul de Kock'a varıncaya kadar birçok Avrupalı eâzıma peyrev ola ola ve eserlerini kâh tercüme ve kâh tanzir ede ede romancılık sanatindeki çalışkanlığımızı karilerimiz efendilerimize epeyce beğendirmişiz. (Elmas 138-139)

Rağbet-i ammenin “siparişçi,” okurların “efendi” olarak nitelendiği dikkate alındığında okurun, Avrupa'daki tefrika romancılar kadar Ahmet Mithat için de edebi üretimi belirleyen başat etkenlerden biri olduğunu söylemek mümkündür.

Yukarıdaki alıntılardan da anlaşılacağı üzere hem Avrupalı hem de Osmanlı tefrika roman yazarları okur kamusunun taleplerini göz önünde bulundurarak yazmaktadır. Bu dikkat de şüphesiz tefrika romanların daha fazla okunmasını ve romancıların eserlerinden daha yüksek meblağlar kazanmasını sağlar. Diğer bir deyişle hem Avrupa'da hem de Osmanlı sahasında okur kamusuyla kurulan ve güç dengesinin okur lehine değiştiği bu yeni ilişki biçimi okurun taleplerini karşılayabilen yazarlar için büyük bir kazancın kapısını aralar. Yaptıkları işi bir meslek olarak görmeye başlayan yazarlar kendi kazançlarının muhasebesini yapmalarının yanında Avrupa'daki kitap piyasasını ve Avrupalı yazarların kitaplarından ne kadar para kazandıklarını da yakından takip ederler. Örneğin, Ahmet Mithat 1885-1886 yıllarında *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımladığı “Ahmet Mithat Efendi'nin Telif ve Tercüme Yollu Yazdığı Büyük Romanlar” başlıklı seride bu yıla kadar

yazdığı çeviri ve telif romanların özetlerine, basım şekillerine, kaç adet satıldıklarına² ve dönemin kitap piyasasıyla karşılaştırmalara da başvurarak ne kadara satıldıklarına dair bilgi verir (Durgun 153-164). Ek olarak, bu dönemde *Mecmua-i Ebüzziya*'da “Aleksandır Düma'nın Bir Hesabı” başlığı altında Dumas'nın milletvekili seçimlerinde oy toplamak için kaleme aldığı ve kitapları aracılığıyla ne kadar istihdam yarattığını hesapladığı mektubu yayımlanır (1083-1085).³ Yine aynı dergide çıkan “Bir Amerikalı Müellif” başlıklı yazıda ise, Mark Twain'in eserlerinden ne kadar para kazandığı haber verilmektedir (1211). Kısaca, dönemin yazarlarının yazarak servet kazanılabileceğinin farkında olduklarını söylemek mümkündür. Popüler süreli yayınlarda yapılan bu muhasebe yazar adaylarının iştahını kabartacak ve yazarlık mesleğine teşviki artıracaktır.

“Bir Kitabın Sergüzeşti” tam da yukarıda tasvir edilen farkındalığın yaygınlaştığı bir dönemde yayımlanmış olması nedeniyle yazar ve okur arasındaki ilişkilerin değişimi bakımından yorumlanmaya müsaittir. Bundan hareketle bu makale öykünün ana karakterinin yazarlık konusundaki başarısızlığını onun dönemin edebiyat piyasasıyla kurduğu sorunlu ilişki üzerinden değerlendirmeyi önermektedir. Aynı zamanda, bu yolla çoğu kez metodolojik yalıtımla kendini ortaya koyan bir efsaneyi, “eserin yaratıcısı”nın tekil olduğu efsanesini yıkarak edebî faaliyetin kolektif boyutuna vurgu yapmayı da amaçlamaktadır (Sapiro 47).

“Bir Kitabın Sergüzeşti,” “Kitabın Kendi Lisanından Mehakkı” alt başlığı ile *Mecmua-i Ebüzziya*'nın hicri 15 Rebiyülahir 1302, miladi 1 Şubat 1885 tarihli 44. sayısında yayımlanmış bir öyküdür. Öykünün herhangi bir yerinde imzaya veya yazarının kimliğine dair bir ibareye rastlanmamakla beraber Ebüzziya Tevfik'in kaleminden çıkmış olması muhtemeldir. Çalışmalarını onun üzerine yoğunlaştıran araştırmacılar *Mecmua-i Ebüzziya*'da imzasız olarak çıkan kurmaca-dışı yazıları genellikle Ebüzziya Tevfik'e atfederler.⁴ Her halükârda *Mecmua-i Ebüzziya* “[h]ariçten gönderilecek âsârı kabul eyleme[diğini]” (Varlık 121) belirtmekte ve Ebüzziya Tevfik haricindeki

² Birçok romanı için sayı verirken bazı romanları hakkında yalnızca çok sattığından bahseder.

³ Diğer bir örnek olarak bkz: Karataş, Talat. *Sâlnâme-i Hadika ve Sâlnâme-i Ebüzziya'nın Transliterasyonu*. 2010. Gaziantep Üniversitesi, Yüksek lisans tezi, s. 136'da “Fransa Udeba-yı Hazırasından Bazılarının Serveti” başlıklı yazısı.

⁴ Örnek olarak Türesay'ın sunduğu kısmi fihrist için bkz: Türesay, Özgür. “Ebüzziya Tevfik ve Mecmua-i Ebüzziya (1880-1912).” *Müteferrika*, s. 18, Kış 2002/2, ss. 87-140. Alim Gür de Ebüzziya'ya atfettiği imzasız yazıları listelemeye ek olarak, Ebüzziya'nın yazmış olabileceği fakat kendisinin listesine almadığı birçok yazıya rastlanabileceğini belirtir: Gür, Alim. *Ebüzziya Tevfik: Hayatı, Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları*. Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı, 1998, s. 325.

yazarların isimleri yazılarının sonunda verilmektedir. Bunun da ötesinde, “Bir Kitabın Sergüzeşti”nde ismi verilmeksizin tasvir edilen karakterlere karşılık gerçek kişilere yapılan sınırlı sayıdaki göndermeler yazarın Ebüzziya Tevfik olması ihtimalini güçlendirmektedir. Örneğin Ebüzziya Tevfik Rodos sürgününe giderken Tasvîr-i Efkâr matbaasını, anlatıcı-şairin kaliteli bir kapak için başvurmayı düşündüğü, Mihran Nakkaşyan’a kiralamış (Kut 114); Matbaa-i Ebüzziya kurulana dek *Mecmua-i Ebüzziya*’nın ilk 20 sayısı dâhil olmak Ebüzziya Tevfik’in birçok kitabı ve süreli yayını da Mihran Matbaası’ndan çıkmıştır (Türesay 96). “[K]itapçıların kabile-sâlârı ve ekser-i üdebânın vâsita-i âsârı olan Arakel Efendi” ([Ebüzziya Tevfik], “Bir Kitabın Sergüzeşti” 1396) ise öykünün yayımlandığı dönemde Ebüzziya Tevfik ile sıkı bir iş birliği içinde görünmektedir. Ebüzziya Tevfik’in 1300 [1883] tarihli *Rebi-i Marifet*’inin sonunda reklamı yer alan yegâne kitapçı Arakel’dir. Okurlar nezdinde Arakel’e “taahhüdâtını ifa eden ashâb-ı namustan” ifadesiyle referans olan Ebüzziya Tevfik, “gerek Mecmua-i Ebüzziya ve gerek matbuat-ı saire-i âcizanem efendi-i mumâileyh vasıtasıyla neşredilmektedir” diyerek onu bir bakıma yayıncısı olarak tanıtır (“Bab-ı Ali Caddesinde”). Arakel’in 1301 [1884] yılında çıkardığı ilk kitapçı kataloğu⁵ da Matbaa-i Ebüzziya’da basılmış olup Arakel’in *Mecmua-i Ebüzziya*’ya abone kaydı yaptığı mukaddime kısmında belirtilmektedir. Ebüzziya Tevfik’in metnin yazarı olduğu fikrini desteklemenin ötesinde bu bilgiler “Bir Kitabın Sergüzeşti”nin yazıldığı dönemde edebiyat üretiminin art alanını oluşturan kolektif ilişkiler ağına somut bir örnek sunmak bakımından da önemlidir.

Gisele Sapiro Pierre Bourdieu’nün alan teorisinden ilhamla, bir yazar adayının edebi alana girişini kolaylaştıran etkenlerden bahseder. Buna göre “oyun kurallarının iyi bilinmesi (kültürel sermaye) ve buna ek olarak edebiyat ve yayın çevresindeki ilişkiler (alandaki sosyal sermaye), edebî alana erişimin emin bir yolunu teşkil eder. Bu iki sermayenin bir aradalığı, oyuna girme ihtimallerini çok artırır” (Sapiro 48). Sapiro’nun söylediklerinden yola çıkarak, “Bir Kitabın Sergüzeşti”nde anlatıcı-şairin başarısızlığının da içine girmeye çalıştığı edebi alanın dinamiklerine aşına olmaktan kaynaklandığını söylemek mümkündür.

Pierre Bourdieu, “The Forms of Capital” [Sermaye Biçimleri] başlıklı makalesinde kültürel sermayeyi, toplumsal statüsünü yükseltmede bireye faydası dokunacak entelektüel birikimin toplamı olarak açıklar (19-21).

⁵ Sözü edilen kataloğa ilişkin daha detaylı bir inceleme için Sinan Çetin’in tezine bakılabilir: Çetin, Sinan. *Booksellers and Their Catalogues in Hamidian İstanbul, 1884-1901*. 2010. Boğaziçi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi. Bu katalog aynı zamanda Arakel’in taşrayla arasındaki (“Bir Kitabın Sergüzeşti”nde de görülebilen) yoğun iş ilişkilerini açıklamada yardımcı olabilir. Yine “Bir Kitabın Sergüzeşti”nde geçen kitap isimlerinin önemli bir kısmını söz konusu katalogda bulmak mümkündür.

Bireyin kültürel sermayeyi edinmesi kendisi için yaptığı bir yatırım olmanın yanı sıra ailenin ona verdiği eğitim ile de oldukça yakından ilgilidir. Gisele Sapiro'nun daha önce atıfta bulunulan sözlerini yeniden hatırlamak gerekirse; bir yazar/şair adayının sahip olduğu kültürel sermaye edebi alana erişimi kolaylaştıran önemli faktörlerden biridir. “Bir Kitabın Sergüzeşti” hikâyesinde şair anlatıcının başarısız olmasının sebeplerinden biri de sahip olduğu kültürel sermayenin dönemin edebiyat alanına girmek için yeterli olmamasıdır. Bu durum ilk olarak şair anlatıcının babasıyla kurduğu ilişkide görülür. Anlatıcı sürekli olarak babasının şiirden anlamadığını ve onu bakkal yapmak istediğini, tacir yazıcısı yapmak istediğini belirtir. Ardından “eğer sen bendeki istidad-ı fitriyenin tehiyye etiği paye-i âlâ-yı şairiyeti idrak edecek kadar malik-i çeşm-i irfan olsan beni şimdiden o makam-ı âlü'l-âle isal için kollarıma kanat takarsın” diyerek babasını, onun şairlik yeteneğini fark edecek edebi birikime ve zevke, aynı zamanda kültürel sermayeye, sahip olmadığı için eleştirir ([Ebüzziya Tevfik], “Bir Kitabın Sergüzeşti” 1394). Bu durum anlatıcının “acaba bu pederlerin hepsi neden böyle efkâr-ı şairaneden mahrum adamlar oluyorlar” (1394) demesinde de açıkça görülür. Dolayısıyla şairin burada şikâyet ettiği durumun babasından gerekli kültürel sermayeyi edinmemek olduğu söylenebilir.

Sapiro, kültürel sermayeyi aynı zamanda “oyunun kurallarının bilinmesi” olarak tanımlar. Dönemin edebiyat kamusu tarafından yaygın olarak benimsenen edebi zevk (iyi şiir ve romanın nitelikleri vb.) ve tür (roman, tefrika roman ve şiir vb.) gibi edebiyat üretimini şekillendiren kuralların tümünü bu başlık altında ele almak mümkündür. Hikâyedeki anlatıcı-şair ise edebi zevkin geçirmekte olduğu dönüşümün farkında olduğu halde ürününü yükselmekte olan anlayışa aykırı bir biçimde vücuda getirir. Bu konudaki çekincesi anlatıcının ağzından “fakat derde bak ki alafranga eşarda harf-i revîye riayet olunmadığından, olunmak şöyle dursun revadif-perdâzânı tarz-ı atik taraftarlığı gibi köhne-perverlikle yâd ettiklerinden asıl korktuğum cihet yeni yetişmelerin tan ve istihzasına uğramak hatırasıdır” (1394) şeklinde verilir. Ancak bu korku, anlatıcıyı, “eski” şiir anlayışı doğrultusunda yazmaktan alıkoymaz. Üstüne üstlük bunu yaparken de bütün şairlerin bir araya gelseler anlayamayacağı ve telaffuz edemeyeceğini düşündüğü kelimeleri bilinçli olarak kullanır ve bununla övünerek anlaşılmasız bir dille yazmayı başarı ölçütü olarak görür (1394). Kitabın her fasılda reddedilmesinin ardındaki nedenlerden biri de bu tercihte aranmalıdır. Öykünün sonlarına doğru kitabın kurduğu “içinde afyon kafiyesinde şiir olan bir kitap işte böyle raflarda hâmûşâne çürür gider” (1401) cümlesi tam da şairin bu hatasına işaret etmektedir.

Anlatıcının gözden kaçırdığı diğer bir husus ise döneminin popüler türüdür. Anlatıcı-şair şiirlerini tamamlayıp bastırmak üzere Babali'ye götürdüğünde kitapçılar kitabını basmak bir yana onunla alay ederler.

Anlatıcının “Şiir! Şiir! Bu lafız kâle alınınca o bedbahtlar yüzümüze karşı hande-i zenâne nigâh etmeye bile cesaret ediyorlar” (1396) demesinden kitapçıların onunla alay etme nedeninin şiir yazması olduğu anlaşılır. Anlatıcının eserinin türü nedeniyle küçümsendiği ya da ciddiye alınmadığı tek yer burası değildir. Arakel de anlatıcının şiir kitabı getirdiğini öğrenir öğrenmez konuyu kestirip atacak, az sonra da uşaklarına hitaben “bundan sonra sabahları dükkânı bu kadar erken açmayın; zira beyhude işler için gelip gidenlere meram anlatmaktan siparişleri hazırlamaya vakit bulamıyorum” (1397) diyerek şiiri “beyhude iş” olarak nitelendirecektir. Öyküde isimleri verilen ve popülerlikleri ima edilen kitaplardan yola çıkarak dönemin popüler türünün şiir dışındaki kurmaca olmayan metinler ve roman olduğunu öne sürmek mümkündür. Diğer bir deyişle şair-anlatıcının okur ve yayıncılar nezdinde revaçta olan türlerde değil, popülerliğini kaybetmekte olan bir türde eser vermesi başarısızlığının diğer bir nedenidir. Nitekim bu yorum hikâyenin “netice” bölümünde şairin ağzından “döndük dolaştık yine buraya avdet ettik. Pederin tamamıyla hakkı varmış. Bir insan işine şiir ile başlarsa nihayeti yine piriñçi mağazasına çıkar” (1402) cümleleriyle de desteklenir.

Şair/yazar adayının edebi alana girişi kültürel ve sosyal sermayenin bir aradılığıyla mümkündür. Öyküdeki şair anlatıcının kültürel sermayesinin yanı sıra sosyal sermayesi de bu amaca ulaşmak için yetersiz kalmaktadır. Anlatıcı eseri yaratanın tek bir birey, yani yazar, olduğu yanlışlığıdır ve edebi üretimin kolektif boyutunun henüz farkında değildir. Kitabını bastırmaya götürmeden önce herkesçe beğenileceğini ve kitapçıların kitabını basmak için sıraya gireceğini düşünmesi de yine aynı yanlışlığın bir ürünüdür. Nihayet kitabı yazma hâlinde basma hâline geçirmek üzere Babialı caddesine çıktığında ise yayınevlerinin yazmayı kendi hesaplarına basmak istemediklerini, basacaklarsa üzerine para istediklerini görür. Arakel’in dükkânından da yenilgiyle ayrılan anlatıcı sonunda kitabını kendi hesabına bastırmaya razı olur. Bu kez edebi üretimin ardındaki kolektifin başka üyeleriyle, mürettip ve musahhihlerle karşılaşacaktır. Yaşadığı tüm sorunlara rağmen kendine ve kitabının çok satacağına olan inancını yitirmeyen anlatıcı, kitapçıların tavrını “tacir yüreklilik” ve “fikir fakirliğine” yordduğu gibi matbaa çalışanlarını da “hayvan” nitelemesiyle aşağılar (1399). Kitap matbu hale geldikten sonra öykünün anlatıcısı değişir. Yazarın öyküsüyle edebi üretimin kolektifliğini gözler önüne sermeyi amaçladığını varsayarsak, bakış açısında yaşanan bu değişimi edebi üretimin olağan şartlar altında yazarla karşılaşma ihtimali fazla olmayan diğer faillerini öyküye dâhil etmenin bir yolu olarak değerlendirmek mümkün olur. Böylece dördüncü bölümden itibaren kitabın alımlanışı bizzat kendi gözünden tasvir edilir. Sırasıyla kitapçı dükkânına, gazetede eleştirmenlerin masasına ve ikinci el kitap satan sahafa giden kitap, muhataplarının ilgisini çekmek konusunda her seferinde başarısız olur. En sonunda da bakkal dükkânında sayfaları birer birer koparılarak kese

kâğıdı olarak kullanılır. Bu yolla okurlar bir kitabın şairin zihninden gerek mecazen gerek kelime anlamıyla, “tüketimine” dek geçtiği yolda üretimine ve dolaşımına katkıda bulunan belli başlı bütün faillere tanıklık ederler.

Pierre Bourdieu yukarıda da atıfta bulunulan makalesinde sosyal sermaye hakkında şunları söyler:

Sosyal sermaye, her bir üyesine kolektifin sahip olduğu sermayenin desteğini, onlara (kelimenin çeşitli anlamlarıyla) kredi hakkını temin eden bir “yeterliği”, sağlayan ve az ya da çok kurumsallaşmış karşılıklı tanışıklık ve tanıma ilişkilerinden oluşan uzun ömürlü bir ağa sahip olmayla – başka bir deyişle bir gruba mensubiyetle – bağlantılı, fiili ya da potansiyel kaynaklar kümesidir. (248)

Bourdieu'nün bu sözleri yayıncılık endüstrisi üzerinden düşünüldüğünde “Bir Kitabın Sergüzeşti”ndeki başarısızlık hikâyesi daha anlaşılabilir hale gelir. Hikâyede anlatıcı-şair edebiyat alanında yer edinmesini kolaylaştırabilecek hiçbir toplumsal ilişkiye sahip değildir. Kitabını kendi hesabına bastırmak zorunda kaldığı gibi pazarlamasını da kendi yapmaya çalışır. Bu doğrultuda iş kitap kendisine ait değilmiş gibi davranmaya kadar varır:

Geçen gün dükkâna birkaç yabancı gelmiş idi... Benim şairim de orada bulundu... Elini bana doğru uzattı... Sahifelerimi karıştırdıktan sonra birkaç yerini cehren okudu ve yabancılara işittirmek için bu kitap pek fevkalade bir şey imiş... Hele şu parçası ne latif? Ne selaset? Ne tenasüb-i elfâz? dedikten sonra kitapçıya gözüyle işaret ederek bu kitabın fiyatı nedir? Nasıl? Yarım mecidiye mi? Bu kadar letafet, bu kadar ziynet ile on kuruşa nasıl veriliyor? Şundan iki tane ver. ([Ebüzziya Tevfik], “Bir Kitabın Sergüzeşti” 1399-1400)

Anlatıcının, kitabın gözünden ve karikatürize edilmiş bir biçimde tasvir edilen bu pazarlama taktiği bir sonraki paragrafta geçen “ne fayda ki yabancılar desiseyi yutmadılar” ifadesinden anlaşılacağı üzere yararlı olmamıştır. Bu dönemde edebi eserler için başvuru başlıca pazarlama tekniklerinden biri gazetelere ilan vermektir. Bu türden ilanların önemi öykünün yazarı Ebüzziya Tevfik'in “Bir Kitaba Mukaddime Lâzım İmiş de” başlıklı yazısında şöyle açıklanır:

Gazetecilerden bahs etmek istiyorum. Pek ziyade aleyhlerine düşersen ihtimal ki kitabımı ilan etmezler. İsterlerse ilan etmeyiversinler. Sevenler ben halkın menfaatine hizmet ediyorum. Halk da beni kendi menfaatinden behüdar olmak için gazetecilerin i'anesine muhtaç etmez

sanırım. Temiz para on kuruş verir yine kitapçığımı ilan ettiririm.
(Karataş 161)

Ebüzzıya'nın bu sözleri dönemin gazetecileriyle kurulan ilişkilerin kitabın pazarlanmasındaki önemine de işaret eder. Nitekim "Bir Kitabın Sergüzeşti"nin beşinci faslında da kitapların, eleştirmenin masasına yanlarında referans mektuplarıyla geldiği görülecek ve eleştirmen "ulum ve maarifin kıblenüması hükmünde olan muâhiz" olarak tasvir edilecektir ([Ebüzzıya Tevfik], "Bir Kitabın Sergüzeşti" 1400). Kitap, her ne kadar eleştirmenin kendisine yönelmesiyle "yarın gazete[de] benim hakkımda iki üç sütun görülecektir" diyerek ümitlense de sonu önce ikinci el kitap dükkânı, sonra da bakkal dükkânı olur. Dolayısıyla anlatıcı-şairin yayıncılık endüstrisi aktörleriyle olumlu ilişkilerden mahrum oluşunun, kitabının hiçbir yerde tutunamayarak bakkala kadar düşmesinde etkili olduğu söylenebilir.

"Bir Kitabın Sergüzeşti," yalnızca edebi üretimin güncel koşullarını tasvir etmekle kalmayan, aynı zamanda üretilen edebiyatın nasıl olması gerektiği meselesine ilişkin yazarının görüşlerini de yansıtan ideolojik bir metin olma özelliği taşır. Daha açık söylemek gerekirse, döneminin edebi kültürüne dair diğer semptomatik okumalara da izin vermekle beraber bu öykü spesifik bir muhatabı olan ve belirli bir metinler ağıyla ilişki içerisinde kaleme alınmış bir öyküdür. Dolayısıyla metnin ideolojisine yönelik bir sorgulama gerek dönemin edebiyat kamusundaki saflaşmalara gerekse de yazarının bu çerçevedeki konumuna dair fikir verebilir.

Öykünün dönemin edebi tartışmalarına ilişkin en açık göndermesi ilk faslın aşağıdaki satırlarında görülebilir:

Fakat derde bak ki alafranga eşârda harf-i revîye riayet olunmadığından,
olunmak şöyle dursun revâdif-perdâzânı tarz-ı atik taraftarlığı gibi
köhne-perverlikle yâd eylediklerinden asıl korktuğum cihet yeni
yetişmelerin tan ve istihzasına uğramak hatırasıdır. (1394)

Harf-i revîye riayetinin akla getirdiği abes-muktebes tartışmasına henüz yaklaşık on yıl varsa bile alıntıda tasvir edilen ve kafiyenin şiirdeki yerine dair uyumsuzluk öykünün yazıldığı günlerde de hayli şiddetlidir. Bu bağlamda harf-i revîye riayet edenleri köhne-perverlikle suçlayan alafranga şiir taraftarlarından söz edildiğine göre şiir konusunda kabaca "eskiciler" ve "yeniciler"⁶ olarak

⁶ "Eski-yeni çatışması" ve "eskiciler," "yeniciler" gibi tabirlerin, Türk edebiyatı tarihi literatüründe sıkça kullanılmakla beraber, her iki gruptan şairlerin gelenekle ilişkileri bakımından birbirlerinden o kadar da farklı olmadıkları ve yeniliklerinin derecesi bakımından birbirleriyle kıyaslanmalarının daha isabetli olacağı göz önüne alındığında indirgemeci ve yanıltıcı oldukları şüphesizdir. Bununla beraber 1885'te kaleme alınmış

adlandırılabilir iki tarafın bulunduğu söylenebilir. Anlatıcı-şair ise küçümseyici bir tabirle “yeni yetişmeler” olarak nitelediği Batılı şiir taraftarlarına karşı savunma pozisyonu almakta, yani kendisini eskicilerin safında konumlandırmaktadır. Nitekim yetkinlik hususundaki referansları da eski şiirin temsilcileridir: İlk bölümde Nef’î (1393) ve İmrü’l-Kays (1394); ikinci bölümde Fuzûlî (1396) ile daha düşük seviyede fakat yine de olumlu örnekler olarak Rûhî-yi Bağdâdî (1396) ve Tâlib-i Âmudî (1396); üçüncü bölümde Molyer, Kâzım Paşa, Ziyâ Paşa (1399).⁷

Anlatıcının gerek kendisi hakkındaki övgüyü *Tercüman-ı Hakikat*’tan beklemesi (1393), gerekse “[b]akalım münekkid-i eşâr, muallim-i nâ-müdârâ-gî Nâci-i şirin-güftâr ne sakız çiğneyecek” (1394) sözüyle şiirlerine eleştirilen olarak Muallim Naci’yi işaret etmesi yine aynı saflaşma bağlamında anlam kazanmaktadır. Zira Ocak 1883’ten itibaren Muallim Naci *Tercüman-ı Hakikat*’ın edebi sütununu yönetmeye başlamış ve gerek onun burada çıkan şiirleri gerekse bunlara yazılan nazireler gazeteyi eski edebiyat taraftarlarının merkezi haline getirmiştir (Uçman 315). Burada kazandığı şöhretle beraber Muallim Naci’ye karşı hücumla geçenlerden biri de Recaizade Mahmut Ekrem olmuştur: 30 Temmuz 1300 [11 Ağustos 1884] tarihli, yani “Bir Kitabın Sergüzeşti”nden yaklaşık 6 ay önce yazdığı bir mektubunda Recaizade Muallim Naci’nin Zemzeme’ye cevap olarak *Tercüman-ı Hakikat*’ta bir şey yazmadığından bahseder (Abdullah 168). Recaizade’nin Muallim Naci’yi doğrudan hedef aldığı III. Zemzeme’nin mukaddimesinde ise 28 Nisan 1301 [10 Mayıs 1885], yani “Bir Kitabın Sergüzeşti”nden yaklaşık 3 ay sonrasının tarihi görülür (17). Nihayetinde Ahmet Midhat Efendi’nin bu mukaddime dâhil olmak üzere çeşitli yazılarıyla müdahalesi üzerine 29 Ağustos 1885 tarihinde, yani “Bir Kitabın Sergüzeşti”nin yayımlanmasından yaklaşık 7 ay sonra, Muallim Naci arkadaşlarıyla beraber gazeteyi terk eder (Uçman 315).

Görüleceği üzere öykünün yazıldığı sırada ne Recaizade Mahmut Ekrem ile Muallim Naci, ne de eskiciler ve yeniciler arasındaki şiir tartışmalarından kesin bir galip çıkmıştır. Hatta öykü karakteri Arakel anlatıcının şiirini bastırmaya yanaşmazken, gerçekte Arakel’in 1301 [1884] tarihli katalogunda divanlar da yer almaktadır. Yazarın buna rağmen öyküyü tek taraflı kurma

bir metinde rakip grupların birbirlerini “köhne-perver” ve “alafranga” gibi sıfatlarla yaftalamaları diğer grubu edebi alanın tümünden dışına itme niyetlerine işaret olarak değerlendirilebilir.

⁷ Ziya Paşa, aslında yeni bir şiir anlayışının da temsilcisi olduğu halde adının diğerleriyle beraber anılması *Harabat*’ı takiben Namık Kemal tarafından eski edebiyatçılık suçlamalarının hedefine konmasıyla açıklanabilir. Nitekim aynı günlerde Muallim Naci de “Mes’ûd-ı Harâbâtî” mahlasını kullanmıştır. Uçman, Abdullah. “Muallim Nâci.” *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 30, Türkiye Diyanet Vakfı, 2005, ss. 315-317.

tercihi, öykünün tonunda ve karakterizasyonda iyiden iyiye bariz bir görünüm alır. Her şeyden önce, anlatıcı-şair öykünün başından sonuna alay edilen ve karikatürize edilmiş bir karakterdir. Başlıca gurur kaynağı bulduğu kafiyeler ve anlaşılabilirlikten, doğallıktan uzak kelime seçimleri olan anlatıcının kibri başlık bulmakta yaşadığı güçlüklerle komik bir tezat oluşturur. Ulviyete ve üstün yaradılışına yaptığı onca göndermeye karşılık iş paraya geldiğinde “şairane düşünmeyi” bırakması da gerçeklikle problematik bir ilişki içerisinde olduğunun ilk işaretidir ([Ebüzziya Tevfik], “Bir Kitabın Sergüzeşti” 1395).

Anlatıcının kendine ilişkin değerlendirmesiyle gerçeklik arasındaki uçurumun büyüklüğü öykünün iç monologdan diyaloga geçişiyle beraber ortaya çıkar. Önce yayıncıların geri çevirdiği ve şairi hesabına basılmak zorunda kalınan kitap; dördüncü ve altıncı fasıllarda yabancılarından taşralısına, öğrencisinden kadınına okurların; beşinci fasılda ise eleştirmenin reddiyle karşılaşır. Nihayet, altıncı fasılın sonunda yazar, okur kamusunun sözcülüğünü üstlenerek öykünün mesajını -yerlere vurulmayı ve değersizliğini kabullenen- kitaba söyler: “Hakkı da yok mu ya? İçinde afyon kafiyesinde şiir olan bir kitap işte böyle raflarda hâmuşâne çürür gider” (1401). Yazarın rakip gördüğü şiir anlayışının indirgemeci ve parodileştirilmiş bir yorumu olan kitabın yedinci fasılda kese kâğıdı yerine kullanılması (1402) da yukarıdaki mesajı pekiştirecektir.

Öykünün sayfalarında yayımlandığı *Mecmua-i Ebüzziya*'nın yayın politikalarına genel bir bakış, eski şiirin taraftarlarına yönelik böylesine bir saldırının aslında hiç de şaşırtıcı olmadığını gösterir. *Mecmua-i Ebüzziya*'yı tanıtmak için yapılan duyurunun ilk cümlesi “Mecmua-i Ebüzziya edebiyat-ı cedidenin taraftarıdır” (Varlık 121) şeklindedir. Derginin fihristi bu iddianın yalnızca sözde kalmadığını ispata yeter. Örneğin “Bir Kitabın Sergüzeşti”nin yayımlandığı 44. sayıya kadar hemen her sayısında Namık Kemal'den mektuplara veya eleştiri yazılarına yer veren dergide; “Tahrir-i Harabat” 19-24, “Takib-i Harabat” 30-36 ve “Mukaddime-i Celal” 38-44. sayılarda başmakale olarak tefrika edilir. Yine Abdülhak Hâmid'in “Kürsü-i İstiğrak”ı ve Rezaizade Ekrem'in “Bu da Bir Şi'r-i Enfes-i Diğer”i de 1302 yılında, öyküden önceki tarihlerde yayımlanan metinlerdendir.⁸ Dolayısıyla denebilir ki *Mecmua-i Ebüzziya* Namık Kemal'in edebiyat-ı cedide projesinin açık bir destekçisi ve sözcüsüdür.

Mecmua-i Ebüzziya'da yayımlanmış ve öyküyle doğrudan bağlantısı kurulabilecek bir diğer metin ise “Bir Kitabın Sergüzeşti”nden hemen bir sonraki sayıda okur karşısına çıkar. Menemenlizade Tahir Efendi'ye hitaben

⁸ Her ne kadar yeni edebiyattan yana açık bir taraflılık söz konusu ise de Muallim Naci'nin eserlerinin niteliğinden bağımsız olarak bütünü dışlandığını söylemek de mümkün değildir. Örneğin Rezaizade'nin şiiri ile aynı sayıda Muallim Naci'nin “Şemendöfer Seyahati” başlıklı şiiri yayımlanır.

kaleme aldığı mektupta öykünün muhtemel yazarı Ebüzziya Tefvik gençleri yabancı dil öğrenmeye teşvik ederken “artık şî‘r ü hülya ve laklaka-i bî-mana ile vakit geçirmek zamanlarının çoktan geçmiş olduğunu” (“Sahib-i Gayret” 1428) da söyler. Tartışmanın devamı üzerine 46. sayıda önceki ifadelerine açıklık getiren yazar, şîiri kategorik olarak reddetmediğini belirtir; onun şikâyeti yalnızca kafiye uğruna anlamsız ve tumturaklı ifadelere başvuranlardan yanadır:

Bendeniz zaten “geldi kafiye gitti Sâfiye” diyen zevce-i tiryakiden ziyade kafiyeden müteneffirim. Laklakiyat-ı bî-manalar, yani “birtakım tumturak-ı bî-mana- همچو طباست باطنش حالی” beytinin mu‘arref olduğu soğuk nevalar idi. Yoksa hakikati bir kafiye değil bin Sâfiyeye feda etmem. Benim itikadımca edebiyat-ı hâzırada bu türlü kafiyeler, falanlar tasvir-i efkârdan ise tezyif-i etvâra masruf olmalıdır. (Ebüzziya [Tefvik], “Cevâb” 1464)

“Bir Kitabın Sergüzeşti”nin ilk faslındaki uzun soluklu kafiye listesi ve iç monologlardaki ağdalı üslup dikkate alındığında yukarıdaki ifadelerin anlatıcı-şairi birebir tarif ettiği söylenebilir. Diğer bir deyişle, bu öykü ile sonraki sayılarda görülen mektuplar, farklı metinsel türler aracılığıyla aynı anlayışı hedef almaktadır.

Özetle, “Bir Kitabın Sergüzeşti” başlıklı hikâye, yazıldığı dönemin edebiyat üretiminin art alanındaki kolektifliğe dikkat çekerken aynı zamanda Ebüzziya Tefvik’in eski-yeni şîir tartışmasındaki tarafını belli eden ve bu bakımdan belirli ideolojisi olan bir metindir. Öykü, olay örgüsü itibarıyla bir kitabın satın alınmama hikâyesi olmakla birlikte aynı zamanda dönemin popüler kitaplarının neden ve nasıl popüler olduğuna da işaret etmektedir. Bu bağlamda hikâyede aktarılan başarısızlık öyküsü romantik bir başarısızlık öyküsü değil, dönemin edebiyat piyasasını şekillendiren kapitalist ilişkiler içinde yolunu bulamayan bir yazarın öyküsüdür. Maddi kazançla şairliği birbirinden ayırmak gerektiğini düşünen ve şair olmayı babasının dükkânında pirinç satmaya alternatif bir meslek olarak gören anlatıcı hikâyenin sonunda bu meslekten para kazanmanın ne kadar zor olduğunu anlar. “Bir insan işine şîir ile başlar ise nihayeti yine pirinçi mağazasına çıkar. Vaktiyle bakkallık ile işe başlayaydık şu vakt-i kühûletimizde istediğimiz kadar şîir ile de iştigal edebilir idik. Ah! Heves-i şebabet! Daima hayalât ardından koşar, daima hakikatten tebâüd etmek istersin” diyerek babasına hak verir (Ebüzziya Tefvik, “Bir Kitabın Sergüzeşti” 1402). Böylelikle de kitabın öyküsü edebi alana girmek için kültürel ve sosyal sermayesi yetersiz bir romantik şairin kapitalist edebiyat piyasasının altında ezilmesinin öyküsüne dönüşür.

Kaynakça

- Abdullah, Fevziye. "Muallim Naci İle Recaizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdiseler." *Türkiyat Mecmuası*, c. 10, 1953, ss. 159-200.
- Ahmet Mithat. *Zeyl-i Hasan Mellâh Yahut Sır İçinde Esrar*. Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2000.
- "Aleksandır Düma'nın Bir Hesabı." *Mecmua-i Ebüzziya*, 15 Cemaziyelahir 1300 [23 Nisan 1883], ss. 1083-1085.
- "Bir Amerikalı Müellif." *Mecmua-i Ebüzziya*, 15 Muharrem 1302 [4 Kasım 1884], s. 1211.
- Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital." *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, haz. J. G. Richardson, New York, Greenwood Press, 1986, ss. 241-258.
- Çetin, Sinan. *Booksellers and Their Catalogues in Hamidian İstanbul, 1884-1901*. 2010. Boğaziçi Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.
- Durgun, H. Harika. "Ahmet Mithat Efendi'nin Telif ve Tercüme Yollu Yazdığı Büyük Romanlar' Adlı Yazıların Çeviri Yazısı." *Türk Dili ve Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, c. 58, s. 1, 2010, ss. 153-164.
- [Ebüzziya Tevfik]. "Bab-ı Ali Caddesinde Kitabcı Arakel Efendi." *Rebi-i Marifet*, Kostantiniyye, Matbaa-i Ebüzziya, 1300 [1883].
- [Ebüzziya Tevfik]. "Bir Kitabın Sergüzeşti." *Mecmua-i Ebüzziya*, 15 Rebiyülahir 1302 [1 Şubat 1885], ss. 1393-1402.
- Ebüzziya [Tevfik]. "Cevâb." *Mecmua-i Ebüzziya*, 15 Cemaziyelevvel 1302 [2 Mart 1885], ss. 1464-1465.
- Ebüzziya [Tevfik]. "Sahib-i Gayret Tahir Bey Efendiye." *Mecmua-i Ebüzziya*, Gurre-i Cemaziyelevvel 1302 [16 Şubat 1885], ss. 1427-1430.
- Elmas, Nazım. *Romanın Kapıları: Tanzimat Romanında Mukaddimeler ve Hatimeler*. Konya, Çizgi Kitabevi Yayınları, 2011.
- Gür, Alim. *Ebüzziya Tevfik: Hayatı; Dil, Edebiyat, Basın, Yayın ve Matbaacılığa Katkıları*. Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı, 1998.
- Karataş, Talat. *Sâlnâme-i Hadika ve Sâlnâme-i Ebüzziya'nın Transliterasyonu*. 2010. Gaziantep Üniversitesi, Yüksek lisans tezi.
- Kitabcı Arakel. *Arakel Kitabhanesi Esami-i Kütübü*. İstanbul, Matbaa-i Ebüzziya der Galata, 1301 [1884].
- Kut, Turgut. "Matbaa-i Ebüzziyâ." *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 28, Türkiye Diyanet Vakfı, 2003, ss. 114-115.
- Löwenthal, Leo. *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum*. Çev. Beybin Kejanlıoğlu, İstanbul, Metis Yayınları, 2017.
- Recaizade Mahmut Ekrem. *Zemzeme: Üçüncü Kısım*. İstanbul, Matbaa-i A. K. Tozluyan, 1301.
- Sapiro, Gisele. *Edebiyat Sosyolojisi*. Çev. Ertuğrul Cenk Gürcan, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2019.
- Tek Başaran, Ayşe. *The Ottoman Printing Enterprise: Legalization, Agency and Networks, 1831–1863*. 2019. Boğaziçi Üniversitesi, Doktora tezi.

- Türesay, Özgür. "Ebüzziya Tevfik ve Mecmua-i Ebüzziya (1880-1912)." *Müteferrika*, s. 18, Kış 2002/2, ss. 87-140.
- Uçman, Abdullah. "Muallim Nâci." *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c. 30, Türkiye Diyanet Vakfı, 2005, ss. 315-317.
- Varlık, Bülent. "Tanzimat ve Meşrutiyet Dergileri." *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, c. 1, İletişim Yayınları, 1985, ss. 112-125.

[1393]

Bir Kitabın Sergüzeşti Kitabın Kendi Lisanından Mehakki⁹

Birinci Fasl Şairin Zihninde

Ah! Ey hissiyât-ı ulviye güya bana mevdu ve münhasırsın! Hissiyatımın cezebât-ı ulviyesine mukavemet etmek mümkün olmayacaktır. Tasvirâtım, tahayyülâtım, hasılı vicdani olan bunca tecelliyâtım beni arş-ı âlâ-yı şairiyette hâiz-i makâm-ı ferdâniyet edecek. Bende ki meziyyât-ı şairaneye hiçbir ferdin muadil değil mukârin olabileceğine bile ihtimal veremem. Letafet-i müeddâ, nezaket-i eda, rikkat-i mana, metanet-i efkâr, halavet-i güftâr, tertib-i tasvirdeki ulviyet, mantika mutabakat, ifadedeki cezalet ve hasılı birbirinden âlâ birçok meziyet cihetiyle yazacağım eser güm-şuurân-ı devran için değil efkâr-ı ulviye ashabının mütalaasına şayan olacaktır.

Lazıme-i tevazudan iftirâk etmemekle beraber diyebilirim ki bu abd-i aciz bu zamanın bir Nef'îsiyim. Hal böyleyken letafetimizi, şaşaa-ı güftârımızı ihfaya neden mecbur olalım! Ah... Peder! Senin fikrin yalnız paraya münhasırdır. Bir gün olup da *Tercümân-ı Hakikat* gazetesi oğlunun zekâsını, edep ve irfanını, şairiyetteki kudret-i harikuladesini medh ü sena için sütun sütun makaleler neşreder de sen de görürsün. O zaman nasıl bir ulvi-nihâd evlada malik olduğunu anlarsın.

Ben ticarete mi süluk etmeliymişim? Hesaplar, rakamlar, defterler, pirinç gazevileriyle, sabun çuvallarıyla muhat-ı kasvet-efzâ, muzlim! rutubet-alûd! mağaza köşelerinde ifna-yı ömr-i aziz etmeliymişim ha? Ah peder ah!

[1394]

Acaba bu pederlerin hepsi neden böyle efkâr-ı şairaneden mahrum adamlar oluyorlar? Ben tacir yazıcısı olmalıymışım ha! Sen hiç fitratın meziyyât-ı ulviyesinden mahrum olmasan beni pestî-i idrakâtinin mahkûmu mu etmek istersin? Eğer sen bende ki istidad-ı fitriyenin tehiyye ettiği paye-i âlâ-yı şairiyeti idrak edecek kadar malik-i çeşm-i irfan olsan beni şimdiden o makam-ı 'âlû'l-âle isal için kollarıma kanat takarsın.

İşte son gazeli de tek mil ettim. Bakalım münekkid-i eşâr, muallim-i nâmüdârâ-gî Nâcî-i şirin-güftâr ne sakız çiğneyecek. Hele ben bu gazelde

⁹ Öykünün transkripsiyonu yapılırken günümüzde kullanılan kelimelerde TDK sözlüğü referans alınarak çağdaş imlaya uyulmuştur. Karışma ihtimali bulunan veya TDK sözlüğünde geçmeyen kelimelerde ise şapka, kesme işareti ve tire kullanılmış; ancak ayın ve hemzeler gösterilmemiştir. Gerçek kişilerin isimleri oldukları gibi bırakılmış, yer isimleri ise bugün kullanılan halleriyle verilmiştir.

muallimleri de geçtim a? Fakat derde bak ki alafranga eşârda harf-i revîye riayet olunmadığından, olunmak şöyle dursun revâdif-perdâzânı tarz-ı atik taraftarlığı gibi köhne-perverlikle yâd eylediklerinden asıl korktuğum cihet yeni yetişmelerin tan ve istihzasına uğramak hatırasıdır. Onun da zararı yok. Sanki onlar analarından doğar doğmaz kulaklarına vasıl olan ninni avazelerini Fransız aktrislerinden dinlemediler a? Bununla beraber kafiyelerim de pek latif düştü. Meygûn, pürhûn, meskûn, mecnûn, mevzûn diğergûn, kânûn, ceyhûn, vârun, âfyon, kemmûn, mazmûn, kanûn, eflâtûn, hele kümûn hemen diyebilirim ki şimdiye kadar hiçbir şairimizin eşârında vârid olmamıştır.¹⁰ Hatta İmrü'l-Kays namına kase ederim ki zamane şairlerinin umumu, topu bir araya gelse kümûnun manasını bilmek değil lafzını doğru telaffuz edemezler.

Şimdi iş bizim divançe-i eşâra bir unvan-ı latif bulmakta, ondan sonra da tab ettirmek için satın alacak bir kitapçı aramaktadır. En güzel, en zarif isimleri de bizden evvel neşr-i asar eden şuarâ yakalamış. Bizim edib-i erib hemen başlı başına bir şî'r-i diğeri iki namı da kendisi almış (Sânihât-ı Vicdân) (Sedâ-yı Dil) bu iki kelime âdeta sünûhât-ı şairânedendir. Ey bize ne kaldı? Acaba [1395] ben de (nevâ) desem! Ya muzibin biri çıkar da üst tarafına bir (soğuk) veyahut alt tarafına bir bârid lafzı koyacak olur ise... Yârab! Ne unvan bulsam? (Âvâze-i Vicdân) derim. Hele şunu buldum. Zaten her şâirin manzumâtı birer avaze-i vicdandır. Şimdi iş kitapçıya kaldı. Herifler eserimizi işitecek olurlar ise hakk-ı temsili kazanmak için mutlaka birbirleriyle boğaz boğaza gelirler a? Lakin biz itidal-i demi muhafaza ve menfaati derpiş etmeliyiz ki heriflerin dâm-ı ifâline düşüp de esir olmayalım. Bugünkü günde her şeyi şairane düşünebilir isek de menafi-i maddiyeyi şairiyetten tecrit etmelidir. Sahifesi bir liradan aşağı babam olsa vermem. Yazma olarak kırk üç sahife mevcut. Mümessil bunu isterse seksen altı sahifeye iblağ, isterse altmış dört sahifeye kasr eder. Orası kendi bileceği şey. Ben kırk üç nefer lira isterim. Mukavelemin birinci şartı kitabımın gayet nefis ve müzeyyen bir kabı haiz olmaklığı için mutlaka Mihran veya hiç değilse Tozluyan Matbaası'nda destgâha temsile vazını mutazammın olacaktır. Haydi şair efendi arş! Arş ileri arş bizimdir felah!

Fesimi biraz daha süpüreyim. Şu pantolonun dizindeki lekeyi de kaldırmalı. Botinin bir tarafı azıcık çatlamış. Görüyorum elbisemiz ser-tâ-be-pâ çoktan elveda ile ihbar-ı teceddüt ettiler ise de çoğu gitti azı kaldı. Hele şu kırk üç lirayı ele alalım. Külbe-yi âcizanemden bir şahs-ı meçhul olarak huruç edeceğim. Fakat bir serdar-ı muzaffer gibi bir şair-i şöhret-âver olarak avdet edeceğim.

¹⁰ [Yazarın notu] Meğerki Tahtakale'de keşkek satan Şâmîlerin dükkanında istimal oluna.

İkinci Fasıl

Kitapçı Arakel'in Dükkânında (Kendi Kendine)

Ah! Şu hasâis-i vicdaniyeden bihaber herifler şu muhtekirler! Sabahtan beri Bâb-ı Âlî Caddesi'nde baş vurmamak kitapçı dükkânı kalmadı. Efkâr u malumat [1396] naşirleri arasında bu kadar ahmak adamların bulunduğu insanın inanmayacağı geliyor. Bu herifler ahz u italarını teşkil eden vesait-i aliyyeye dair dize kadar malumat sahibi değildirlere. Şiir! Şiir! Bu lafız kâle alınca o bedbahtlar yüzümüze karşı hande-i zenâne nigâh etmeye bile cesaret ediyorlar. Hatta bu terbiyesizlerden biri eşârımı taba vesâtet ettiği halde kendisine üste kaç lira vereceğimi sormak gibi bir küstahlıkta bulundu. Böyle bir şey şayan-ı dıhk olmamış olsa insan esefinden âdeta ağlayabilir idi. Ah! Peder! Şiir hususunda bu kadar cehlin ile beraber şu heriflere nispeten sen âdeta Fuzûlî değilse de Rûhî-yi Bağdâdî veya Tâlib-i Âmudî addolunabilirsin. Dur bakalım. İşte kitapçıların kâfile-sâlârı ve ekser-i üdebanın vasita-i asarı olan Arakel Efendi'nin de dükkânına geldik. Göreyim seni şair. Tesir-i hiddetten bir şekl-i abâset almış olan simanı latif bir tebensüme tehiyye ile ve herife kemal-i zarafetle beyan-ı meram et. Ah! Fikr ü zekânın adı bir tacir karşısında tekâpüya müftekir oluşu ne kadar seza-vâr-ı esefdir. Aman şu fikri cüzdanıma kaydedeyim de akşam bu unvan ile bir manzume-i belîge vücuda getireyim. İçeri girerek:

- Efendim! Bendeniz geldim ki.

- (Kitapçı Arakel dükkânındaki memurlardan birine) Selanik'teki Vatan Kütüphanesine cep kütüphanesinin yirmi dördüncü cüzünden seksen tane gönderiniz.

Şair – Efendim bendenizin buraya gelmekten maksadım.

Kitapçı Arakel – Manisa'daki Kitapçı Hasan Efendi'ye elli (Filoksera) risalesi (yine önündeki deftere bakıp devam ederek) Ankara'ya sekiz tane Mîyâr-ı Sedâd, Bursa'ya on altı tane (Mensûcat-ı Harîriyye Hakkında Mâlûmât Risâlesi) Erzurum'a seksen tane (Çay ve Anber Risâlesi) Sakız'a (Dişlerin Hıfz-ı Sıhhati Hakkında Vesâyâ-ı Nâfi'a) risalesi gönderiniz.

Şair – Efendim müsaade ederseniz.

[1397] Kitapçı – (Yine deftere bakarak) Matbaaya haber vermeli. (Nefhatü'l-Edeb) ile (Sahfetü'l-Haleb) in sekizinci tabına başlasınlar. Zira ikisinden de pek az kalmış.

Şair – Efendim size bir şey arz.

Kitapçı – Edirne'ye (Gül Yağının Tarîk-i İstihsali) risalesinden 100 adet gönderin.

Sevk Memuru – Bir taneden başka kalmamış.

Şair – Efendim meşgul iseniz de biraz da.

Kitapçı – Ne istiyorsunuz efendim?

Şair – Şu getirdiğim müsveddeyi vesâtetinizle neşrederek umumun istifadesine bâ'is olur isem kendimi bahtiyar addedeceğim.

Kitapçı – Felsefeye veya umur-ı adliyyeye dair bir şey midir? Teessüf ederim ki böyle şeylere kimse para vermiyor. Zaten bu yolda moda hükmünü alan eserleri iştiraya kimin parası kifayet eder?

Şair – Hayır efendim hayır! Bendenizin eserim şiire mütealliktir.

Kitapçı – Öyle ise bendenizi afv buyurunuz... Pek meşgulüm. (Memurlardan birine) Parsih bu sandık şimdi gönderilmeli. Giderken Mihran Matbaası'na uğrayın da Âşık Çelebi'nin ikinci cildi çıkıp çıkmadığını haber alın.

Şair – Belki bu müsveddenin şimdilik yalnız bir kısmını tab ettirmeğe razı olursunuz. Şu “Bir Bedbahtın Âlâm-ı ‘Aşkiyyesi” unvanlı parçayı veririm. Kırk beş bentten ibarettir.

Kitapçı – (Uşaklardan birine hitaben) Avedis! Bundan sonra sabahları dükkânı bu kadar erken açmayın; zira beyhude işler için gelip gidenlere meram anlatmaktan siparişleri hazırlamaya vakit bulamıyorum.

[1398] Şair – Nasıl? Bize yüzünü mü çevirdi? Güya biz hiçbir şey söylememişiz! Adam değil de gölgeymişiz gibi davranıyor. Lakin dur. Ben elbette senden intikamımı alırım. Ben (Efkâr ü Zekâ-yı Muhtekirleri) unvanıyla bir hicviye neşredeyim de bak. Onu okuduğun vakit hiddetinden kitaplarının en üst rafına kadar sıçrarsın. Şu tacir yürekli herife bir nigâh-ı istihkar attettikten sonra bir tavr-ı gurur-âmiz ile yazıcının yanından geçeyim ve bu mahsulat-ı fikriye muhtekirinin muavinine de tahkir-âmiz bir nigâh atfiyla şu menhusların çehre-i istihza-nümâlarına zerre kadar ehemmiyet vermeyerek dışarı çıkayım. Ha şöyle! Cesaretini takın. Şimdi de kapıyı arkamızdan şiddetle kapayalım. (Küt!) Yârabim bin şükür! Şu menhus heriflerin azabından kurtulduk.

Üçüncü Fası

Matbaada

Biz zayıf idik. Hiddet ediyor idik. Lakin şimdi daha iyi bir şey düşündük. Zaman bizi anlayıp mahiyetimizi takdir edinceye kadar kendi kendimizin naşiri olmalıyız. Sanki ne zararı var? Tab için edeceğimiz masraf nihayet on ayda oldukça iyi bir temettü ile beraber yine kesemize girecek değil mi? Filhakika şurada burada bizi biraz dolandıracaklarına şüphe yoktur... Mamafih yine kâr var. İş bir kere enzâr-ı ammeye arz olunmaktadır. Lakin şu mürettepler de hakikaten cahil şeyler imiş. Nasıl oluyor ki bir adam bu derecelerde kör olsun da te yerine he dizesin. Na işte (nâtık) yerine (nâhık) olmuş. Dikkat etmeyecek olsak doğrusu pek güzel bir çehre peyda ederdik. Fakat kitabın heyet-i mecmuası göz önüne alınırsa hayran olmamak kabil değil. Unvanlarımız büyük harfler ile dizilmiş olduğundan elli adım mesafeden okunabilir. Ya şu kabın letafeti ya kâğıdın nefaseti... İsmimizin hadim-i ibka-yı [1399] nam olan şu varakpare üzerinde matbu bulunmasının bu ilk defası ise de son defası değildir. Şerefimiz tezayüt ettikçe namımız dahi şöhret-gîr-i afak olacağından, ileride

ismimiz cesim ilan kâğıtları üzerinde bir ‘aşîr-i zirâ’ kalınlığında celi harflerle tab olunacaktır. O ne? Birisi ismimizi andı. Ha musahhih! Müretteplerden birisiyle konuşuyor. Doğrusu ya nâhık ile nâtıkı fark etmeyen cahil mürettep bu kadar dekaik-i hikemiyeyi havi neşideden pek çok şey anlayacak. Lakin ne olur? Molyer kendi eserlerini aşçı kariya okuyup fikir ve mütalaasını sorarmış. Kâzım Paşa nev-heveslik zamanındaki eşârını ayvaza okuyarak beğenip beğenmediğini sual edermiş. Ziyâ Paşa merhum lalasına bile şiirini beğendiremezmiş. Ay! Musahhih geliyor? Anladım. Bu da bir hayvan. Adam sen de. Ben de durdum da bu kadr-i meâlîyi şamil olan ebyâtımın mahiyetini öyle bir har-ı lâ-yefhemin anlamamasından az kaldı müteessir olacaktım. Hele şu son sahifeyi de kemal-i dikkatle gözden geçirelim.

Dördüncü Fasil Kitapçı Dükkânında (Kitap Kendi Kendine)

Dört hafta da geçtiği halde hâlâ bir nüsha bile satılmadı. Gariptir ki (yemek) kitabından ve Âşık Paşa hurâfâtından yevmî yirmi beş tane satılıyor. Ah! Halkımızın kısım-ı azamı şikemperver kısım-ı mütebâkîsi de hüsn-i tabiatdan bihaber. Benim şimdilik medar-ı tesliyetim şairim, nazımımdır. Aşınalarına ihdâ etmek için yevmi beş on defa buraya gelip benden beş on nüsha kaldırmasına inhisar etti. Bu hâl henüz berhayat olduğuma bir delildir. Geçen gün dükkâna birkaç yabancı gelmiş idi... Benim şairim de orada bulundu... Elini bana doğru uzattı... Sahifelerimi karıştırdıktan sonra birkaç yerini cehren okudu... [1400] ve yabancılara işittirmek için bu kitap pek fevkalade bir şey imiş... Hele şu parçası ne latif? Ne selaset? Ne tenasüb-i elfâz? dedikten sonra kitapçıya gözüyle işaret ederek bu kitabın fiyatı nedir? Nasıl? Yarım mecediye mi? Bu kadar letafet, bu kadar ziyinet ile on kuruşa nasıl veriliyor? Şundan iki tane ver.

Ne fayda ki yabancılar desiseyi yutmadılar. Herifler ya sağır idiler veyahut medeniyetin dereke-i süflâsında bulunuyorlar idi. Birisi çiftçi imiş gibi bir ziraat kitabı, öbürü de pek iyi bilirim Muhtasar bile okumamış iken tuttu da bir Mutavvel aldı. Dur bakalım. Bir taşralı geliyor. Her şey kendisine şayan-ı hayret görüldüğünden vâlihâne hırâmân oluyor. Şimdi kitaplara dikkat etmeğe başladı. Elhamdülillah elini bana doğru uzattı. Kalbim meserretle hareketini arttırmaya başladı. Çeşm-i kebûd-fâmıyla beni muayene ediyor. Ay şahs-ı hatırnevâz seni ne kadar sevmeye başladım.

Köylü – Kitapçı Efendi! Bizim çocuk bu kitaptan okumak öğrenebilir mi?

Kitap – Ah! Şimdi hayretimden donacağım. Meğer beni elifba cüzü zannediyormuş. Şu köylüler ne kadar da mahdut fikirli heriflerdir. Her gördükleri kitabı elifba cüzü zannederler. Ah! Şairim benim ne kadar ıstırap içinde olduğumu bilse.

Beşinci Fasıı Gazetehanedede Muâhizlerin Masasında

Biz hemen otuz kitap olduğumuz ve her birimizin yanında muharrire tavsiye için bir suret-i tazimkârânedede yazılmış birer mektup bulunduğu hâlde Şu masanın üzerinde muharririn nazar-ı iltifatına kaç günlerdir ki intizar etmekteyiz. Ulum ve maarifin kıblenüması hükmünde olan muâhiz-i fasihü'l-beyân sandalyesinde [1401] ayaklarını uzatmış olduğđ hâlde oturup savurduğđ tütün dumanlarıyla odasının içinde tabakât-ı sahabe nazireler yapıyor. Ah! Yine intizar, yine kasvet-i kalp. Lakin dur! Dur! Dur bakalım. Zalim hab u hayalinden uyanıyor. Bize doğru teveccüh ediyor. Bize mültefitâne bir nazar atfediyor. Şimdi beni mütalaaya o rütbe dalacak ki rüfekamın hepsini unutacak, o sahib-i fikr-i alidir. Yarın gazetesinde benim hakkımda iki üç sütun görülecektir. Alicenap adam. Sana Őükranımı arz etmeye imkân olsa. Beni yine masasının üstüne bıraktı. Ne demek? Aman Yârab! İçeriye bir Yahudi girdi. Elinde de bir terazi var. Aman! Aman! Bu ne olacak? Hepimizi o pis terazinin gözüne doldurdu. Eyvah! Fersude kitaplar satan Yahudi imiş!

Altıncı Fasıı Fersûde Kitaplar Satılan Dükkânda

Altmış paralık kitaplara mahsus sandıkta! Ben! Ben ha! Bu sandığın içinde B. S imzalı bir romanın o dükkânda bulunan üçüncü cildinin yanında üstümde de Bağdat'ta basılmış ve kabı yırtılmış [Hâce-i Evvel]¹¹ isminde bir kitap var. Oh hele birisi karıştırdı. Hele o küflü kitapların arasından biraz ba'îd düştüm. Teessüf olunur. Bir rüştiyeli Şimdi [Karı Koca]¹² masalından bir kitap aldı. Bir kadın da [Yeryüzünde Bir Melek]¹³ hikâyesi alıyor. Beni kimse istemiyor. Şu anda birisi bana elini uzattı. Sana teşekkür ederim ey beni bu esaret-i sefilaneden kurtarmaya azmeden alicenap! Eyvah! Meğer bana uzatılan el zalim eskici Yahudinin imiş. Aldı beni yere vuruyor sefil mal diyor. (Seni yazanın eli kırılsın) diyor. Ay beni kaldırdı! Yirmi paralık kitaplara mahsus olan rafa koydu. Hakkı da yok mu ya? İçinde afyon kafiyesinde Şiir olan bir kitap işte böyle raflarda hâmûşâne çürür gider.
[1402]

¹¹ Köşeli parantezler metnin orijinalinde yer almaktadır.

¹² Köşeli parantezler metnin orijinalinde yer almaktadır.

¹³ Köşeli parantezler metnin orijinalinde yer almaktadır.

Yedinci Fasl
Bakkal Dükkânında

Ah! Şükûfe-i Nevbahâr unvanlı kasidemin ikinci sahifesinden yarım kelle kaşarına bir setre yaptılar. (Hacı Baba) redifinde olan gazelim bir parça pastırmaya yatak oldu. Nevbahâr gazelim iki sucuk parçasına sarıldı. İşte birisi de geldi mum istiyor. Mumu benim Şu'le-i Cevvâle unvanlı kasidemin ilk sahifesine sardılar. Aman Yârab! Mumu alan adam benim şairim! Beni nazmeden. Yani benim vâlidim. Biçare adam! Ne hüzn-efzâ bir sima peydâ etmiş! Ya kıyafeti? Güya elbisesi sima-yı hüzn-efzâsından iktibas-ı küdüret etmiş. Ah! Beni tanıdı. Bir gözyaşı da benim yedinci beyitimin birinci kelimesi olan bedbaht lafzına isabet etti.

Netice

Döndük dolaştık yine buraya avdet ettik. Pederin tamamıyla hakkı varmış. Bir insan işine şiir ile başlar ise nihayeti yine pirinççi mağazasına çıkar. Vaktiyle bakkallık ile işe başlayaydık şu vakt-i kühûletimizde istediğimiz kadar şiir ile de iştigal edebilir idik. Ah! Heves-i şebabet! Daima hayalât ardından koşar, daima hakikatten tebâüd etmek istersin. Vaktiyle şiire heves etmeyen pederlerin hâlâ şiirin adüvv-i ekberi olduklarının sır ve hikmetini şimdi idrak etmeye başladım.

Postcolonial Historiography and Ethnography in Amitav Ghosh's *In An Antique Land*

Başak Demirhan

Boğaziçi University

basak.demirhan@boun.edu.tr

Abstract

In an Antique Land (1992) combines Indian writer Amitav Ghosh's personal account of his visits to Egypt researching the history of an Indian slave and his ethnographic accounts of the villagers in rural Egypt. In the archival documents, Ghosh discovers rich networks of trade and friendship between an Arab and a Jewish merchant in the twelfth century before the colonization of North Africa and South Asia. These historical networks create a stark contrast with the multiple instances of disconnection between himself and the Egyptian villagers, between himself and the rural women. As he interweaves the historical account of the medieval merchants with accounts of his interactions with the contemporary Egyptians, Ghosh interrogates the methodologies of history and ethnography. In addition to the typical problems of an ethnographer such as language barriers, he also perceives significant differences between himself and the Egyptian villagers, who are not only detached from their history preceding European colonization, but also from the modern, metropolitan center of their country. Ghosh constantly laments the lack of connection between India and Egypt. The passages in which he describes discovering details of the twelfth-century merchants' and slave's lives, are interspersed among accounts of his encounters with present-day Egyptians which suffer from an acute lack of contemporaneity. The Egyptian villagers perceive themselves as perpetually left behind the progress of modernity and perceive Ghosh higher on "a ladder of Development". Ghosh's rich narrative shows how postcolonial North African and South Asian cultures interactions are inevitably mediated through Western culture and the remnants of colonial history. Ghosh shows the twentieth-century villagers and women as the subaltern figures of his own times.

Keywords: Amitav Ghosh, *In an Antique Land*, postcolonial historiography, ethnography, women's history

Amitav Ghosh'un *In An Antique Land* Kitabında Postkolonyal Tarih Yazımı ve Etnografya

Başak Demirhan

Boğaziçi Üniversitesi

basak.demirhan@boun.edu.tr

Özet

Çağdaş Hintli yazar Amitav Ghosh, *In an Antique Land* (1992) adlı kitabında, 12. yüzyılda Mısır'da yaşamış olan Hintli bir köleyi araştırmak üzere yaptığı araştırma geziyle Mısır'ın kırsal kesiminde yaptığı antropolojik gözlemleri birleştirir. Kahire'deki arşivlerde, biri Arap biri Yahudi iki tüccarın mektuplaşmalarını okuyarak sömürgecilik tarihi öncesinde Kuzey Afrika ile Güney Asya coğrafyaları arasında kurulmuş olan canlı ticaret ve sosyal ilişki ağlarını keşfeder. Tarihte var olan bu ağlar ile kendisinin Mısırlı köylülerle ve kadınlarla yaşadığı kopukluk arasındaki tezat ise kitabın ana dinamiğini oluşturur. Ghosh kitabında Ortaçağ döneminde yaşamış olan bu iki tüccarın hayatlarının tarihçesiyle kendisinin Mısırlılarla olan etkileşimlerini iç içe geçirirken aynı zaman da tarih ve etnografya disiplinlerinin metodolojilerini de sorgular. Dil engeli ya da kültürel farklılıklar gibi antropolojik çalışmalarda sıklıkla karşılaşılan sorunlara ek olarak Mısırlı köylülerin sadece sömürgecilik öncesi tarihten değil aynı zamanda Mısır'ın modernleşmesinden ve metropollerinden de oldukça uzak yaşadıklarını, adeta zamanda donmuş olduklarını anlatır. Ghosh'un kitabı Kuzey Afrika ve Güney Asya arasında sömürgecilik tarihi nedeniyle kesintiye uğrayıp yok olmuş olan bağlar için yazılmış bir ağıt gibidir. Tarihi arşivlerde keşfetme coşkusunu tattığı bu ilişkileri köylerinde kaldığı Mısırlılarla kurmayı başaramaz çünkü Mısırlı köylüler kendilerini geri kalmış Ghosh'u da ileri bir uygarlığa ait olarak görürler. Ghosh'un zengin anlatısı Mısırlı köylülerin kendilerini algılayışlarının nasıl Batı kültürü ve kolonyal tarihin kalıntıları ışığında gerçekleştiğini gösterir. Mısırlı köylüleri ve kadınları ne tarihin ne de etnografik gözlemin ulaşabildiği madun figürler olarak temsil eder.

Anahtar sözcükler: Amitav Ghosh, *In an Antique Land*, postkolonyal tarih yazımı, etnografya, kadınların tarihi

Amitav Ghosh is a prominent Indian writer of the twentieth century. As a doctoral student of social anthropology at Oxford University in 1982, he conducted field research on the kinship and economic relations in an Egyptian village. Several years later, he returned to the same village to continue his research on the history of a twelfth-century Jewish merchant named Abraham Ben Yiju and his two slaves named Ashu and Bomma. The book *In an Antique Land*, published in 1992, is a travel book about these trips and his evolving relationship with Egyptian history as well as Egyptian villagers. The book defies categorizations of genre as it interweaves ethnography, autobiography, travel narrative, historical account, and fiction. This mélange of genres and modes of writing is a deliberate strategy to counter the disjunctures and discontinuities that stem from colonial history and Eurocentric historiography. Retrieving the history of the suppressed and silenced colonial subjects has been a central issue in postcolonial studies. Postcolonial subjects are burdened with the consciousness of their intimate relation with history as inhabitants of a belated modernity. *In an Antique Land* explores diverse issues of colonial history and historiography, the gaps and margins of mainstream political history, alternative ways of retrieving the histories of disenfranchised people, making them agents of their time and ancestors of the present. In his very self-conscious text, Ghosh identifies the Egyptian villagers, called fellaheen, and women as the subaltern figures of respectively the present day and of history. While the fellaheen in the village, where he stays seem to be “left out of Time,” women appear as inhabitants of a “parallel history” that remains beyond his reach. He displays his failures in creating accounts of such figures as an ethnographer and as a historian, while trying to remedy these failures with a writerly imaginative vision.

Ghosh first traveled to Egypt in 1982 in order to research an Indian slave in twelfth-century Egypt, on a scholarship funded by expatriate Indian families. This is narrated in the first part of the book titled “Lataifa”. The second part “Nashawy” is a narrative of his second visit in 1988 and it is followed by the third main part “Mangalore” which is an account of his continuing research back in India. The Indian slave is mentioned in the letters, exchanged between two Egyptian merchants named Khalaf ibn Ishaq and Abraham Ben Yiju. The Jewish merchant Ben Yiju lived in India for seventeen years before returning to Egypt with his accrued wealth. In the meantime, he had sent his slave to manage his business in Egypt. The Slave of Manuscript H.6 is mentioned in passing in the letters, but Ghosh is fascinated by the power of daily life to inscribe itself and politically insignificant individuals into historical archives. The sections about the search for the lost history of the slave and interpretation of the evidence from the documents pose many questions about historiography, documentation, and how to read the gaps in the documents in order to retrieve the histories of excluded groups. The issue of the gaps in history connects his

quest to the next layer that he encounters during his research, namely the history of the fellaheen, who live in a disjunctured time from the West and even from the other strands of Egyptian society. His historical search leads him not only to the depths of history but also to his own period. In this phase of his quest and education, Ghosh starts doing ethnographic search on the villagers. Ghosh skillfully interweaves ethnographic accounts of the fellaheen, his quest in the historical archives of Geniza.

Multiple layers of history are discovered, unfolded, and then connected throughout the book. The book is designed to reveal layers of histories that lie parallel to each other, intersect anachronistically or never intersect, thus revealing a connection through their parallelism. Ghosh explores three distinct acts of retrieval and reconnection: historiography, through which he reveals the close social relationships of trade and friendship between an Egyptian, a Jew, and an Indian eight hundred years before the present moment; ethnographic writing, through which he is able to record the fellaheen as they live their lives seemingly outside history; and fiction, with which he imaginatively reconstructs a past, where women were part of the public sphere.

1 History

One of the main concerns of postcolonial historiography is the question of retrieval: how to retrieve the history of the colonized people, how to read the colonizers' accounts and records, how to represent the silences and gaps. In postcolonial historiography, this issue manifests itself as the question of how to speak for the subaltern or make the subaltern speak. J. M. Blaut discusses how Eurocentric historiography constructed the world as the center and the periphery, and history as the history of the Inside and Outside.¹ This model of the geographical disjuncture supports the idea that Europe is developed and advanced as a result of its inherent qualities and not as a result of its interaction with the "Outside". Similarly, non-Western cultures are deemed left behind in modernity, as a result of their inherent qualities and not because colonialism has arrested the development of the countries.

Ghosh constantly points at the fact that European and non-European civilizations, peoples, and cultures intersected in these geographies. In the "Prologue," as he introduces the archival documents that lead him to travel to Egypt, he describes the European royalty and nobility who traveled to Jerusalem during the year when Khalef was writing his letters to his friend Ben Yiju in

¹ J. M. Blaut, "History Inside Out," in *Postcolonialism: Critical Concepts in Literary Studies*, ed. Diana Brydon (London, New York: Routledge, 2000), 1692-1738.

India. The two men's daily lives are placed in the context of politically significant events like the Crusades but the two are given equal importance in Ghosh's narrative. The Egyptian man Khaled's daily life of commerce appears to exist on an equal plane as the arrival of German crusaders or Louis VII and Eleanor of Aquitaine's visit to Jerusalem.

Ghosh also frequently includes pieces of information that show the historicity of the East-West divide. For example, the first chapter titled "Lataifa" begins with the account of Ghosh's stay in Cairo for his archival research. Ghosh writes about how Egypt is known to the Western and non-Western world in two different names. European languages refer to the country as Egypt, a word derived from the Greek word used for the indigenous Christians, while in the Middle East and India the country is called Masr, Misar, or Mishor, derived from the Arabic word that the Egyptians use. This linguistic fracture is one of a series of ways in which the culture of a region has become disjointed. Throughout the book, Ghosh gestures toward the violent colonial history by unearthing vanished social, cultural networks of the pre-colonial past.

In Ghosh's book, history is reimagined and historiography is practiced for its potential to reconstruct the commercial, political, and social networks that stretched across North Africa, Middle East, and South Asia before the advent of European colonialism. The amicable relationship Ghosh sees in the letters evinces the existence of these networks. For example, Khalef sends warm greetings from Ben Yiju's slave and business partner, Bomma. News of personal life, commercial goods, and objects of daily life are sent back and forth between Egypt and India in the twelfth century. In one of the letters, Khalef tells Ben Yiju that he included five jars of different sweets along with the merchandise.² The ease with which the two merchants can exchange news, sentiments, and goods in the twelfth century is in stark contrast with the incredulity of the contemporary Egyptian villagers at the fact that an Indian man could travel to their village from such a far away land.

2 Ethnography

In *In an Antique Land*, Ghosh moves from past into the present, from the position of the anthropologist to that of the object of the villagers' curiosity; and from alienation towards a community in a foreign land to a sense of solidarity with the Egyptians. In the beginning, he tries to put aside his historical background and act as a neutral, objective observer as he was trained. By time, as he gets more and more engaged with the community of the villagers, he starts to draw parallels between his present experience and his historical search as well as his own

² Amitav Ghosh, *In an Antique Land: History in the Guise of a Traveler's Tale* (New York: Vintage Books, 1992), 16-18.

culture. He realizes the shared history and the possibilities of reviving the lost network of the past. He learns to align his own story with the villagers' and our own story with that of the Slave of MS H.6 as he gives voice to the unvoiced, unrepresented Egyptian peasants.

Ghosh encounters typical limitations of an ethnographer, like the language barrier or cultural differences. For instance, not only are the villagers shocked to learn that there is no circumcision custom in India, but Ghosh is comically humiliated because the word for circumcision is derived from the word "purify" and uncircumcised also means "impure." "'Yes,' I answered, 'yes, many people in my country are "impure." I had no alternative; I was trapped by language."³ In addition to typical obstacles involving ethnographic work, Ghosh's Indian identity makes him subject to the villagers' ethnographic curiosity. As Rekha Kamath has pointed out, the relationship between the ethnographer and the object of their study is reversed.⁴ The villagers constantly ask Ghosh questions about his own customs, religion, language etc. He is absorbed into the community because he is perceived as a harmless foreigner, uncategorizable. But this ambivalent status also deters him from creating connections and communication with the villagers.

Ghosh cannot breach the wall of cultural difference as an ethnographer, both because the villagers "elude definition" as Shirley Chew says, by showing resistance to being studied and also because they are not coeval with the ethnographer.⁵ Wherever he goes, young Ghosh is interrogated about his own country and has great difficulty explaining its culture and religion to the "incredulous, horrified, or cruelly laughing" villagers, who do not want to accept that he is not circumcised, that his people burn their dead, and that he has a religion without a prophet. Once the reader gets past the humor and/or frustration resulting from lack of cultural reciprocity, they come face to face with a graver disjuncture: the temporal disjuncture. Ghosh consistently foregrounds historicity as the main barrier between himself and the villagers, between India and Egypt. Despite the shared history of Western colonialism, the villagers perceive him as someone from a different historical period, a more advanced epoch. The villagers insistently see him as coming from a technologically more advanced country.

³ Ghosh, *In an Antique Land*, 203.

⁴ Rekha Kamath, "Memory and Discourse: On Amitav Ghosh's *In an Antique Land*," in *The Poetics of Memory*, ed. Thomas Wagenbaur (Tubingen, Germany: Stauffenburg Verlag, 1998), 210.

⁵ Shirley Chew, "Texts and Worlds in Amitav Ghosh's *In an Antique Land*," in *Reconstructing the Book: Literary Texts in Transition*, ed. Maureen Bell, Shirley Chew, Simon Eliot, (London: Routledge, 2001), 206.

The villagers are not only disconnected from the modern world that Ghosh represents from their perspective, but they seem to be disconnected from modern metropolitan center of Egypt too. They themselves seem to be acutely aware of their historically disjunctured position. In a wedding, Ghosh is questioned about his country again. This time, unlike as in his previous conversations with the villagers, they are not interested in the customs and religious believes in his country. What they want to hear is that his country is technologically more advanced than Egypt, that they have concrete houses, stoves etc. And they seem to be disappointed to learn that people in India live under similar conditions as they do.

I later came to understand that their disbelief had little or nothing to do with what I had said; rather, they had constructed a certain ladder of 'Development' in their minds, and because all their images of material life were those who stood in the rungs above, the circumstances of those had become more or less unimaginable. I had an inkling then of the real and desperate seriousness of their engagement with modernism, because I realized that the fellaheen saw the material circumstances of their lives in exactly the same way that a university economist would: as a situation that was shamefully anachronistic a warp upon time; I understood that their relationship with the objects of their everyday lives was never innocent of the knowledge that there were other places, other countries which did not have mud-walled houses and cattle-drawn ploughs, so that those objects, those houses and ploughs, were insubstantial things, ghosts displaced in time, waiting to be exorcized and laid to rest. It was thus that I had my first suspicion of what it might mean to belong to an 'historical civilization', and it left me bewildered because, for my own part, it was precisely the absoluteness of time and the discreteness of the epochs that I always had trouble in imagining.⁶

Ghosh identifies a crucial distinction between the twelfth-century Egyptians he has come to know through the archives and the contemporary Egyptians he encounters in his daily life. The fellaheen of twentieth century are conscious of the historical interruptions that Western modernity has produced in the non-Western world. *In an Antique Land* delves deep into the intricacies of the postcolonial subjectivity, through the insightful, albeit fictionalized, observations of these figures. It is ironic that Ghosh, who is from a country with an ancient history like Egypt is bewildered by the fellaheens' sense of being staunchly mired in ancient history. The fellaheens' sense of their historicity is described as a "shameful time warp" because they watch television all the time,

⁶ Ghosh, *In an Antique Land*, 200.

as Ghosh observes frequently, and they continue their rural lives with the awareness of its contrast to the relatively modernized life in the major cities.

Johannes Fabian has argued that anthropology's relationship with power is "clearly visible, at least once we look for it, than in the uses of Time anthropology makes when it strives to constitute its own object- the savage, the primitive, the Other".⁷ Although the villagers are temporally in the same time period with Ghosh, the ethnographer's gaze places them in the past as the remnants of a vanishing past, foregrounding their potential to disappear without leaving a mark on history. "Intersubjective Time requires the assumption that the participants are coeval that is, they share the same Time... Ethnographers have always acknowledged coevalness as a condition without which hardly anything could ever be learned about another culture".⁸ Young ethnographer, Ghosh desperately tries to create that contemporaneity between himself and the Egyptians in order to break through the cultural barriers. There are multiple factors in effect that inhibit Ghosh and the villagers from feeling like they inhabit the same historical epoch. The anthropological training Ghosh has received is still too strongly rooted in the colonizing perspective of European culture. As a historian, Ghosh's perception of the contemporary villagers is haunted by his knowledge of twelfth century Egypt. More importantly, the fellaheen are not only disconnected from Ghosh's present moment but also from their won country's modernized metropolitan culture. And finally, the interactions of the Indian researcher and the Egyptian villagers are always mediated through products of Western culture.

For example, television features prominently in the lives of the villagers, a few of whom are proud owners of televisions even though the village does not even have electricity. "Oh there is so much to be learned from television," says one man to Ghosh "It's lucky for us there is one next door."⁹ What connected the world of Ben Yiju and Bomma and united it as an apparently peaceful, "accommodating and compromising"¹⁰ world was trade. In modern Egypt, however, the networks seem to be formed through television. When Ghosh first looks for Ustaz Sabri, the intellectual imam of the village, he is told that he is gone to watch television. Ghosh and the villagers watch images of the Iraqis running away during the war, carrying their TV sets. One of the families even watches their own son on TV, disappearing into the crowd. In *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Arjun Appadurai argued that in the twentieth century mediascapes are the new mediums of networking and

⁷ Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (New York: Colombia UP, 1983), 1.

⁸ Fabian, *Time and the Other*, 33.

⁹ Ghosh, *In an Antique Land*, 26.

¹⁰ Ghosh, *In an Antique Land*, 234.

cosmopolitanism and they differ widely from trade of twelfth century in forming communities.¹¹ Television renders the villagers aware of certain aspects of the world outside their village but it also pushes them back into passiveness and obscurity by reflecting their belatedness back at them. The mediascape is far from providing the knowledge that will empower them. On the contrary, television puts the villagers in position of passive viewers who watch their own disappearance. When Ghosh has a conversation with a young man about love, the young man says that a fellah does not have the privilege to fall in love. “‘But in the city,’ he [‘Eid] said, ‘they fall in love- in Cairo and Alexandria and Damanhour. You can see it on TV.’”¹² The narrative structure of the novel reflects the temporal distancing, too. The narrator is either remembering his experiences in the village and narrating past events, which he looks back on, or he is listening to his friend narrating him what happened in the twenty years when he was away. Even the community which he could penetrate and revive through communication, friendship, and a lot of patience is already history. The alternating layers of history, constructed by Ghosh in his narrative constantly imply parallelisms between the slave’s history and the fellaheen, but the fellaheen’s temporality has been severed from the contemporary modernity. They run the risk of being lost like the Slave of MS H6. However, unlike the historical Slave they seem to be acutely aware of this possibility. Images of the modern world outside their life is a constant reminder.

Ghosh constantly laments the lack of connection between India and Egypt. The passages in which he describes discovering details of Ben Yiju and Bomma’s lives, are interspersed among accounts of his encounters with present day Egyptians and the lack of contemporaneity he acutely experiences. One day, he becomes too frustrated with the continuous cultural misunderstandings and miscommunication. He quarrels with the village Imam about which country’s guns and tanks are more advanced. “Imam and I: delegates from two superseded civilizations, vying with each other to establish a prior claim to the technology of modern violence. At that moment, despite the vast gap that lay between us, we understood each other perfectly. We were both traveling, he and I: we were traveling in the West”.¹³

I was crushed, as I walked away; it seemed to me that the Imam and I had participated in our own final defeat, in the dissolution of the centuries of dialogue that had linked us: we had demonstrated the irreversible triumph

¹¹ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996), 33.

¹² Ghosh, *In an Antique Land*, 219.

¹³ Ghosh, *In an Antique Land*, 236.

of the language that had usurped all the others in which people once discussed their differences. We had acknowledged that it was no longer possible to speak, as Ben Yiju and his Slave, or any one of the thousands of travelers who had crossed the Indian Ocean in the Middle Ages might have done: of things that were right, or good, or willed by God; it would have been merely absurd for either of us to use those words, for they belonged to a dismantled rung on the ascending ladder of Development.¹⁴

Rekha Kamath writes that Ghosh highlights “the links and connections that existed between peoples and cultures before the advent of colonialism”.¹⁵ “What Ghosh perhaps wishes to highlight is the cultural negotiation at the level of “ordinary” daily life- at the level of the subaltern in contrast to the military and political strategies of the various states”.¹⁶ What is at stake in retrieving the Slave’s history is not only to give voice to the marginalized but to complete the gap that will make history as well as the present meaningful. At this point, Ghosh begins to look at the present with the lenses provided by the past. Thus, the account of the personal transformation of the ethnographer, transforms the Slave MS H6 from a silent subaltern of history into an agent, shaping Ghosh’s contemporary world. R G Collingwood says that “historical knowledge is that special case of memory where the object of present thought is past thought, the gap between the present and the past being bridged not only by the power of present thought to think of the past, but also by the power of the past thought to reawaken itself in the present”.¹⁷ The identification between past and the present renders the past an active agent in the present and empowers the marginalized, unrepresented subjects of Egyptian history.

3 Women; The Subaltern of Postcolonial History

Ghosh interacts mostly with men but he continuously receives news of specific women throughout the years. For example, Busaina is one of villagers who leaves her husband and returns to the village when he wants to marry a second wife. Busaina’s narrative continues throughout the book through the news transmitted to Ghosh by third parties. Despite his particular position, which enables him to get into the lives of the people, he claims that he is unable to get into the world of women: “It was thanks to ‘Amm Taha that I knew those details about her [Busaina]: if it were not for him, the self-contained world of Nashawy’s women

¹⁴ Ghosh, *In an Antique Land*, 236-7.

¹⁵ Kamath, “Memory and Discourse,” 206.

¹⁶ Kamath, “Memory and Discourse,” 209.

¹⁷ R. G. Collingwood, *The Idea of History*. Oxford UP, 1994.

would have even more firmly closed for me than it was for other men, since unlike them, I had no female relatives in the village to keep me abreast of that parallel history”¹⁸.

Ghosh uses these indirect narratives of contemporary Egyptian women as a model for the lost or hidden histories of the other unprivileged people in history. The “parallel history” of women, which emerges briefly in the novel seems to be as inaccessible and irretrievable as the Slave’s history, which seems to be lost in history. Women appear in the novel much less frequently than Ben Yiju and Bomma, whose history emerges in intervals on torn, incomplete parchments and letters. The Geniza contains thousands of documents; “letters, bills, contracts, poems, marriage deeds and so on”.¹⁹ What gets recorded on paper determines the subject matter of history. The emphasis on the material, perishable nature of historical evidence brings in the role of writing as a means of survival from disappearing in the past and forms the connection between the two novels. Women, however, seem to be deprived of this.

Ghosh points at other histories that face the danger of vanishing from the stage of history. The lost cosmopolitan East, is a counter-layer to “the parallel history” of women, both of which remain only partially accessible to Ghosh. The absence of women and their “parallel history” in *In an Antique Land* seems to be a deliberate choice to point at another central issue of historiography. Women’s history shares some concerns with postcolonial historiography about retrieving information about unprivileged groups like women and giving them a voice. In *Gender and the Politics of History*, Joan Scott has written that the one of the main problems of women’s history is to find its own historiographic approach as a field, without being an attachment to other fields such as history, cultural studies or postcolonial studies. Many postcolonialist feminists have drawn attention to the danger of worlding postcolonial women in the writings of Western feminist, who defend the rights of the Western women, or even the postcolonial female subjects themselves, at the expense of the Third World women. Western feminist writings, writes Chandra Talpede Mohanty “discursively colonize the material and historical heterogeneities of the lives of women in the Third World, thereby producing /representing a composite, singular “Third World woman”- an image that appears arbitrarily constructed but nevertheless carries with it the authorizing signature of Western humanist discourse”.²⁰

¹⁸ Ghosh, *In an Antique Land*, 164.

¹⁹ Ghosh, *In an Antique Land*, 457.

²⁰ Chandra Talpede Mohanty, *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, (Durham, London: Duke UP, 2003), 19.

Tracing Ben Yiju's wife in the Geniza documents gives a stark example of how women are often present in history by their absence. First of all, we learn the existence of a wife only because children are mentioned. Moreover, Ashu is never identified as Ben Yiju's wife. There is only a manumission document belonging to her: Ashu is not mentioned anywhere else in the entire body of Ben Yiju's documents, although her children figure in it frequently. Ben Yiju did not once refer to her in his letters or jottings, and his correspondents in Aden, who were always careful to send their good wishes to his children, never mentioned her either. Ghosh uses a writerly imagination to interpret the silences in the archive. He surmises that Ben Yiju married outside his faith by marrying his Hindu slave: "This haunting effacement may in fact be proof that Ben Yiju did indeed marry Ashu, for only a marriage of that kind- with a slave girl, born outside the community of his faith- could have earned so pointed a silence".²¹ Ghosh suggests that Ben Yiju must have married Ashu, although she was not from his community, because he fell in love with her, since that would be the logical explanation of his acquaintances' silence about her.

In the documents, women find a place only through their children's names and their marriage manuals. Very few glimpses of them survive in comparison to the details on the slave's life which have survived. Ghosh playfully inserts love into his account even if the historical methods and "the documents offer no certain proof".²² The fact that there is no room for expression of love in these documents, where a wide variety of personal feelings appear, and that women appear only in relation to their husbands shows the male-dominated methods of historiography that have been inherited from patriarchal history. Ghosh is aware of the intermingling of the private and the public, the collective and the extent to which private lives can become a part of history. Even the account of Bomma's, the obscure apprentice's getting drunk and asking for money from the merchant finds its place in the records because it happens to collide with a raid in the city. The personal and political, military, economic events are indistinguishable in terms of importance. Ghosh shows how women have not been able to get onto the historical stage because their personal lives rarely intersect with the public events that get recorded. Writing history by foregrounding the individual, searching historical period through the individuals is one of the methods that are adopted by historians working in women's history.²³ Only the aspects of individual lives that intersect with the broader political, social, and economic events find their way into the records.

²¹ Ghosh, *In an Antique Land*, 229-230.

²² Ghosh, *In an Antique Land*, 230.

²³ Joan Scott, *Gender and the Politics of History* (New York: Columbia UP, 1999), 22.

Because of their historical exclusion from economic and political life, women have not only been left out of the records of history but they have also come to symbolize resistance to change. In *Penelope Voyages: Women and Travel in the British Literary Tradition*, Karen Lawrence shows how women have come to be seen as immobile Penelope figures, who are attached to home, and how they come to symbolize homeland itself as something that does not change and that must be preserved as it is.²⁴ Ghosh's narrative has several descriptions of a carpet weaver, a naïve and sweet man named Zaghoul, who seem to embody the feminine qualities that have excluded women from accounts of history and relegated them into the position of symbols of homeland. Zaghoul produces badly woven rugs with apparently no or very little practical use. He refuses to sell them, therefore these rugs seem to have no economic value at all and Zaghoul does not seem to participate in the rich economic life, which enabled even the Salve of MS H.6 to become recorded centuries ago. Through their uselessness, Zaghoul and his weaving become a symbol of the immutability of the villagers in Ghosh's account. Zaghoul is the eternal weaver Penelope, who stands for women that stay at home and are "miraculously unaffected by the storm of change".²⁵ His position as Penelope is further emphasized by his distance from travel and the notion of travel in an area where there are a lot of transit passages and people leaving or arriving all the time. Zaghoul admires Ghosh because he has traveled from such a faraway place:

No one listened to me more intently than Zaghoul, and for months afterwards, whenever he introduced me to anyone, he would tell them, with a dazzled, wondering lilt in his voice, of how far away my country was, of the deserts and wars and mountains that separated it from Egypt, and of the terrible fate that would befall one if one were to set out for it on a donkey.

To me there was something marvelous about the wonder that came into Zaghoul's voice when he talked about travel: for most of his neighbours travel held no surprises at all.²⁶

In an Antique Land is an immensely rich narrative of travels across geographies, history, and Ghosh's individual growth. Overcoming the distance between the present and the past is necessary in understanding the structures, networks, relations in present. In Ghosh's book, the key to the young anthropologist's

²⁴ Karen Lawrence, *Penelope Voyages: Women and Travel in the British Literary Tradition* (London: Cornell UP, 1994).

²⁵ Ghosh, *In an Antique Land*, 331.

²⁶ Ghosh, *In an Antique Land*, 173.

search is the fact that Ben Yiju lived in India for seventeen years and sent his slave/apprentice to take care of his business while maintaining communication with the Egyptian merchants in Egypt. Years later, when he went back to Egypt, he wanted to visit the shrine of a Jewish saint, who is revered both by Muslims and Jews, but he was not allowed to do so. Then, he realizes that the lost understanding that connected the Egyptian, the Jew, and the Indian years ago, would be the solution to his own miscommunication problems with the fellaheen in Nashawy. Ghosh's book shows that lifting the temporal and conceptual distances between past and present will make it possible to find was of lifting the social and cultural distances between the countries in Western modernity and the countries, which are deemed to be outside it, the distances between men and women living in the same society, and distances between people of different religions and nationalities.

Works Cited

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Beliappa, K. C. "Amitav Ghosh's *In an Antique Land*: An Excursion into Time Past and Time Present." *The Literary Criterion* 29, no. 4 (1994): 15-24.
- Benson, Paul. *Anthropology and Literature*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- Blaut, J. M. "History Inside Out." In *Postcolonialism: Critical Concepts in Literary Studies*, edited by Diana Brydon, 1692-1738. London, New York: Routledge, 2000.
- Chew, Shirley. "Texts and Worlds in Amitav Ghosh's *In an Antique Land*." In *Reconstructing the Book: Literary Texts in Transition*, edited by Maureen Bell, Shirley Chew, Simon Eliot, 201-214. London: Routledge, 2001.
- Collingwood, R. G. *The Idea of History*. Oxford UP, 1994.
- Dayal, Samir. "The Emergence of the Fragile Subject: Amitav Ghosh's *In an Antique Land*." In *Hybridity and Postcolonialism: Twentieth-Century Indian Literature*, edited by Monika Fludernik, 103-133. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1998.
- Donadey, Anne. "Between Amnesia and Anamnesis: Re-Membering the Fractures of Colonial History." *Studies in Twentieth Century Literature* 23, no. 1 (Winter 1999): 111-16.
- Fabian, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia UP, 1983.
- Ghosh, Amitav. *In an Antique Land: History in the Guise of a Traveler's Tale*. New York: Vintage Books, 1992.
- Ghosh, Amitav. "The Slave of MS. H.6" in *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society Vol 7*, edited by Partha Chatterjee & Gyanendra Pandu, 159-20. Delhi: Oxford UP, 1992.
- Gupta, Akhil and James Ferguson. *Culture, Power Place: Explorations in Critical Anthropology*. Durham: Duke UP, 1997.

- Kamath, Rekha. "Memory and Discourse: On Amitav Ghosh's *In an Antique Land*." In *The Poetics of Memory*, edited by Thomas Wagenbaur, 205-214. Tübingen, Germany: Stauffenburg Verlag, 1998.
- Lawrence, Karen R. *Penelope Voyages: Women and Travel in the British Literary Tradition*. London: Cornell UP, 1994.
- Mohanty, Chandra Talpade. *Feminism without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham, London: Duke UP, 2003.
- Pers, Peter and Oscar Salemik. *Colonial Subjects: Essays on the Practical History of Anthropology*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- Scott, Joan. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia UP, 1999.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Subaltern Studies: Deconstructing Historiography." In *The Spivak Reader*, edited by Donna Landry and Gerald MacLean, 203-236. New York, London: Routledge, 1996.

Haunting the (Psychic) Crypt? Unearthing the Family Secret in Christa Wolf's *Medea*

Catherine MacMillan

Yeditepe University

cathymacmillan@hotmail.co.uk

Abstract

Retelling from the perspective of Nicholas Abraham and Maria Torok's concepts of the crypt and the phantom. According to Abraham and Torok (1987) a psychic crypt is formed as the result of a refusal or inability to mourn a lost loved one; the subject's memories of the deceased loved one are thus incorporated into the psyche, where they are "buried alive ... as a full-fledged person". Moreover, for Abraham and Torok, the encrypted family secret can unwittingly be passed on to later generations in the form of a psychic phantom, where the parent's cryptic behaviour results in a mute psychic zone in the unconscious of the child. Such crypts and phantoms can cause a range of psychological and even physical symptoms in their hosts. From this perspective, this article focuses on the character of the princess Glauce in Wolf's novel, and on Medea's relationship with her. It is argued that Glauce, whose sister Iphinoe was sacrificed when Glauce was a small child, is potentially suffering from both a psychic phantom and a crypt. The phantom results from her parents' covering up of this family secret, while the crypt is a consequence of Glauce's own inability to mourn her sister. As a result, Glauce suffers from a host of psychological and physical problems, including epilepsy, a skin disorder, apparent depression and low self-esteem. Medea, who unearths this dreadful secret at the heart of Corinth, attempts to help Glauce by forcing her to confront her memories of her sister. Ultimately, however, she cannot save the princess, who commits suicide, and perhaps even contributes to her death through her attempts at amateur psychotherapy.

Keywords: Medea, Glauce Psychic crypt, phantom, myth

I would like to thank the anonymous reviewer for his/her insightful comments.

MacMillan, Catherine. "Haunting the (Psychic) Crypt? Unearthing the Family Secret in Christa Wolf's *Medea*", *Metafor* 6, 2020, 56-70.

Geliş Tarihi: 31/08/2019, Kabul Tarihi: 27/10/2019

Psikik Kriptini Hortlatmak? Christa Wolf'un *Medea* Romanında Aile Sırrını Ortaya Çıkarmak

Catherine MacMillan

Yeditepe Üniversitesi

cathymacmillan@hotmail.co.uk

Özet

Bu makalede Christa Wolf'un *Medea* isimli romanı, Nicholas Abraham ve Maria Torok'un mahzen (lahit/kript) ve *fantom* söylemleri ekseninde incelenmektedir. Abraham ve Torok'a göre, psişik lahit kayıp bir sevilen için yas tutma konusunda yetersiz kalınması veya yas tutmanın reddedilmesi sonucu olarak ortaya çıkmaktadır; öznenin yok olmuş sevilen ile ilgili hatıraları, ruhunun içine "diri diri gömülmektedir". İlaveten, Abraham ve Torok'a göre şifreli olan aile sırrı, psişik bir hayalet veya fantom biçiminde sonraki nesillere farkında olmadan aktarılabilmektedir. Bu tür mahzen ve fantomlar, söz konusun olan bireylerde çeşitli psikolojik ve hatta fiziksel semptomlara neden olabilir. Bu bağlamda, makale Wolf'un romanındaki Prenses Glauce karakterine ve *Medea*'nın onunla olan ilişkisine odaklanmaktadır. Glauce henüz küçük bir çocukken ablası Iphinoe kurban edildiği için hem psişik bir fantom hem de bir lahit nedeniyle potansiyel olarak acı çekmektedir. Fantom ebeveynlerin bu aile sırrını gizlemesinden kaynaklanırken, lahit Glauce'un ablasının yasını tutamamasının bir sonucudur. Sonuç olarak, Glauce, epilepsi, cilt bozukluğu, belirgin depresyon ve düşük özgüven gibi birçok psikolojik ve fiziksel sorunlar yaşamaktadır. Corinth'in kalbindeki bu korkunç sırrı ortaya çıkaran *Medea*, Glauce'u ablasıyla ilgili anılarıyla yüzleşmeye zorlayarak ona yardım etmeye çalışır. Ancak *Medea* intihar eden prensesi kurtaramaz, ve belki de, bilinçsiz psikoterapi girişimleriyle, onun ölümüne katkıda bulunur.

Anahtar sözcükler: *Medea*, Torok Psişik Lahit, Fantom, Mit

1 Introduction

The myth of Medea, archetype of ‘the Witch, the black Sorceress and the Negative Mother’ (Weingarz 15), has long haunted the Western imagination (Atwood ix). However, Medea’s murder of her own children in her attempt to take revenge on Jason, who abandons her in Corinth to marry Princess Glauce, appears to be an innovation on the part of Euripides; in earlier versions of the myth the children are either not killed, or are accidentally burned by Medea during a misguided attempt to make them immortal, or are murdered by the Corinthians (Griffiths 35-36).

In this context, Christa Wolf’s revisionist writing of the myth can be read as an attempt to absolve Medea from evil (Weingarz 40); her Medea is innocent of both fratricide and infanticide. For Wolf, myth is ‘fundamentally a misrepresentation of reality, a false belief or blind spot’; her main concern, in both *Kassandra* and *Medea*, is thus ‘to undo the layers of myth through which we know the central female character, exposing their ideological function’ (Bridge 34). While Wolf’s *Medea* can, therefore, be understood as a rewriting which challenges the dominant version of the myth, as popularised by Euripides, it also arguably interacts with older versions of the myth, in which the children are killed by the Corinthians rather than by Medea herself.

However, Wolf retells the traditional myth(s) not from a single character’s point of view, but rather from six different perspectives. Within this polyphonic structure, however, a single story is revealed (Bridge 36); that of the Corinthians’ vilification of Medea, as they spin the more familiar tale in which she is an evil witch, guilty of the murders of her brother and her children. Thus, in Wolf’s version, the myth is ‘in the hands of those who have power and is manipulated by them’; Medea herself becomes a ‘witness of the processing of mythopoesis’ (Koskinas 191).

As Tatar argues, in a reading of Wolf’s *Medea* inspired by Derrida’s hauntology, every revisionist writing of a myth is haunted by its earlier version(s) (28-52). Like Derrida’s specter, the ghost of the myth ‘knows of a secret to be revealed, a wrong to be righted, an injustice to be made public or a wrong-doer to be apprehended (Davis 3). It therefore returns demanding ‘justice to a wronged party, an overdue compensation to the specters of past texts through reproduction’ (Tatar 35). Derrida’s specter, then, is not to be silenced; instead our responsibility is to ‘let it speak’ (Derrida 11); as discussed below, it can be contrasted with Abraham and Torok’s phantom, which must, above all, be neutralised and silenced (Davis 31).

For Wolf, Medea’s time, like that of Derrida’s specter, is ‘out of joint’; breaching the divide between past and future, she is ‘the shape with the magical name, in whom the epochs meet – a painful process – and in whom our time meets us’ (Wolf, cited in Weingartz 41). At the same time, though, the myth of Medea as infanticidal and fratricidal, seemingly created by Euripides, and the

suppression of the earlier Medea myths can perhaps be understood, in terms closer to the phantom of Abraham and Torok as a haunting which arises specifically from the past, and which must be laid bare in order to be put, finally to rest.

In Wolf's rewriting of the myth, Medea is depicted as a refugee from Colchis, a backward and barbaric land in the eyes of the Corinthians, where her father had sacrificed her young brother Aspyrtus in an attempt to bolster his rule. Thus, her primary motive for leaving Colchis on the Argo is not her love for Jason; it is, instead, her inability to remain in Colchis under her father's rule and her consequent need to seek asylum in a foreign land, the 'gleaming city state' of Corinth. There, she stands out from the pallid Corinthians not only due to her brown skin and woolly hair, but also due to her supposedly 'wild' behaviour (Wolf 39);

...According to the Corinthians I'm still wild, as far as they're concerned a woman is wild if she has a mind of her own. The Corinthian women seem like thoroughly tamed house pets to me, they stare at me as though I'm some strange apparition (Wolf 9).

Despite her innocence of both fratricide and infanticide, Wolf's Medea, an easy target due to her position as an outsider in Corinth, thus becomes a scapegoat for the Corinthians' crimes and for the disasters that befall them (Atwood xiv).

More specifically, it is Medea's discovery of the unspeakable secret of child sacrifice on which King Creon's rule is based, echoing the sacrifice of Aspyrtus by King Aetes in Colchis, which leads to her banishment by Creon and the subsequent murder of her children by the Corinthians. Thus, Medea can be described as an able detective who aims to penetrate the rotten world of secrets and lies at the heart of Corinth (Raducanu). However, it can also be argued that she acts, ultimately disastrously, as an amateur psychotherapist to the princess Glauce, who, in Abraham and Torok's terms (Abraham and Torok), is haunted by a repressed family secret, that of the murder of her older sister Iphinoe.

As will be discussed further in the following section, according to the theories of Abraham and Torok, such family secrets may result in the creation of what they call a psychic crypt in the first generation, and may be transmitted to later generations in the form of a psychic phantom. As Rahimi points out, Abraham and Torok's phantom stands in sharp contrast to Derrida's specter; while for Derrida 'the specter's secret is ... tied to the processes of creativity and imagination that hold the symbolic system together', Abraham and Torok's phantom is 'a "liar" whose message needs to be unpacked, decrypted, disassembled and ultimately neutralized' (Rahimi 39-45).

Notably, the intergenerational family curse or secret has been an important literary theme dating back at least as far as ancient Greece; Homer, Euripides,

Aeschylus and Sophocles, for instance, were all inspired by the myth of the curse of the House of Atreus. Set in motion by King Tantalus' sacrilegious sacrifice of his son Poleps to the gods, in order to test their omniscience, the resulting curse afflicts the family for generations, provoking bloodshed and murder between parents, children and siblings. The curse eventually culminates in Orestes' slaughter of his mother, Clytemnestra, in revenge for her murder of her husband Agamemnon. She, in turn, had also largely been motivated by vengeance, in this case for Agamemnon's sacrifice of their daughter, Iphigenia at the beginning of the Trojan war.

In this context, in her analysis of a selection of 19th and 20th century short stories, Rashkin emphasises the relevance of Abraham and Torok's work for literary studies, arguing that some works of fiction may be structured around an encrypted family secret which returns to haunt some of the later generations. From this perspective, Abraham and Torok's theories may shed further light on certain fictive characters who;

can be understood to be propelled by the haunting presence of a secret beyond his or her awareness ... One result of this inquiry is a new view of subjectivity in fiction, a view that construes a subject's sense of alienation, ex-centricity or otherness not as an ontological given but as potentially the result of being "possessed" by a phantom (Rashkin 44).

2 The Transgenerational Secret: Abraham and Torok's Concepts of the Phantom and Crypt

Abraham and Torok's view of psychic maturation, according to their theory of *dual unity*, is understood principally as a process of 'individuation' from the mother, (Rashkin 18-20). From this perspective, the mother is everything for the young child, "amion, warmth, nourishment, mainstay, body, cry, desire, rage, joy, fear, yes, no, you, me, object and project" (Abraham and Torok 96); and the child does not as yet possess a conscious or unconscious of its own separate from the psyche of the mother. The process of individuation begins with the child's discovery of language, when the child detaches the mother's words from her person. Although the child gradually emerges as an individual separate from the mother, and with an ego and unconscious of its own, it is by no means rid of the maternal unconscious, which becomes the Core or Kernel of the child's own unconscious. As the child matures, it will add its own repressions, produced by its own lived experiences, to this central core, while its ego will simultaneously expand to accommodate new introjections. As the mother is herself the child of another mother, however, she is already the bearer of the contents of another's unconscious; in this way, we are all the psychic products of our infinitely regressive family histories (Rashkin 16-18).

Thus, psychic trauma may be passed on from generation to generation. For Abraham and Torok, the traumatic is found in 'every experience that is impossible to psychically metabolize, i.e. to know, think, verbalize, symbolize and thereby transform into a bearable aspect of the subject's experiential world' (Yassa 82-91). In their view, such traumas, specifically those resulting from an unconscious refusal or inability to mourn a deceased love object, may result in the formation of a psychic crypt, an isolated wound in the psyche comparable to 'the formation of a cocoon around the chrysalis' (Abraham and Torok 141). The crypt thus acts as a 'sort of artificial Unconscious, lodged at the very heart of the Ego (Abraham and Torok 254-255) where the subject's memories of the dead loved one are 'buried alive ... as a full-fledged person' (Abraham and Torok 130).

The concept of the psychic crypt arguably has its roots partly in Freud's essay *Mourning and Melancholia*, in which he attempts to distinguish between 'normal' mourning and melancholia. For Freud, normal mourning gradually dissipates and comes to an end, whereas melancholia 'circles around itself, exhausting its victim, sometimes to the point of self-annihilation' (Sprengnether 193). For Freud, melancholia may result from ambivalent feelings of love and hate towards the lost object. In this context, the melancholic person, instead of retracting the libido invested with the lost object and redirecting it to another object, directs it inwards: 'the ego wants to incorporate this object into itself' (Freud 258). As a result, part of the subject identifies with the lost person, resulting in an inner split; the melancholic's violent self-reproaches are, in effect, reproaches against the lost object (Freud 251-268). Kristeva, for instance, describes melancholia in similar terms: 'I love that object,' is what that person seems to say about the lost object, 'but even more so I hate it, and in order not to lose it, I imbed it in myself; but because I hate it, that other within myself is a bad self, I am bad, I am non-existent, I shall kill myself' (Kristeva 11).

In addition, Abraham and Torok draw on Ferenczi's concept of *introjection*. Although adapted by later psychoanalysts, Torok returns to Ferenczi's original definition, which she summarises as 'the extension of autoerotic interests, the broadening of the ego through the removal of repression, and ... an extension to the external world of the original autoerotic interests' (Abraham and Torok 110-113). While they put forward that introjection is characteristic of 'normal', mourning, Abraham and Torok argue that *incorporation*, a term first introduced by Karl Abraham¹, occurs when loss is denied, which generates a 'melancholic fantasy of absorbing the lost other into the self' (Abraham and Torok 127-130) (Rashkin 169).

¹ Karl Abraham and Nicolas Abraham were not related

As Abraham and Torok argue, in the context of encryption, the ego unconsciously assumes the role of guardian of the cemetery, from which ‘nothing should filter out to the external world’(Abraham and Torok 254-255). However, sometimes the ‘in the dead of night ... the ghost of the crypt comes back to haunt the cemetery guard, giving him strange and incomprehensible signals, making him perform bizarre acts, or subjecting him to unexpected sensations’(Abraham and Torok 130).

Importantly, Abraham and Torok argue that such traumas may be transgenerational in nature, and thus help to shed light on the powerful effects of the family secret. In the first generation, the secret is ‘entombed in a fast and secure place, awaiting its resurrection (4); it is ‘something that must never be revealed, unspeakable because of the pain and shame it would evoke’(Yassa 83). This secret can unwittingly be passed onto the next generation; through cryptic language and behaviour on the part of the secret-bearing parent, the secret is silently transmitted to the unconscious of the child (Rashkin 94). Thus, the children of a cryptophore will themselves be haunted by the parents’ crypt in the form of a psychic phantom.

In the second generation, however, the secret now becomes unmentionable, an unknown, unrecognised knowledge, for the child who inherits this ‘phantom’ from one of their parents; the child intuits the secret’s existence, but is ignorant of its content (Rashkin 27). In turn, this unknown phantom returns from the unconscious to haunt its host, and may lead to symptoms such as ‘phobias, madness and obsessions’ (Abraham and Torok 17). Abraham has also compared the phantom to Freud’s concept of the death drive, proposed in *Beyond the Pleasure Principle*. Freud himself uses a vocabulary of haunting to describe the death drive repetition phenomena associated with it; notably, he compares it to ‘possession by some “daemonic” power’. In Abraham’s view, the similarities between the phantom and Freud’s death drive are striking;

Little by little, something surprising becomes evident: the work of the phantom corresponds, point by point, to what Freud called the death drive. First, in effect, it has no energy of its own; therefore it cannot be ‘abreacted’ but only named. Second, it pursues its work of unbinding in silence. Let us add that it is supported by concealed words, so many invisible gnomes who work in the unconscious to break all coherent links. Finally, it is the source of endless repetitions, which more often than not cannot be rationalized (Abraham and Torok 175).

While Abraham and Torok do not put forward a coherent theory of *how* the phantom is transmitted to the next generation, they speculate that the child’s normal process of individuation from the parent is disrupted by the presence of a gap or lacuna in the parent’s speech (Rashkin 27).

In this context, then, the phantom may be understood as a pathological form of dual unity with the parent, according to which the child's failed attempt to psychically metabolise this mute area of the parent's unconscious results in the formation of a mute psychic zone, called an *enclave*, in the child. These enclaves are filled with fantasies both of the reasons for the parent's absence and of the reparation of the parent's damaged part (Yassa 83).

Due to the multigenerational nature of the dual unity, the phantom, as has already been noted, may later be transmitted from the second generation to a third generation, and even on to further generations; however, Abraham and Torok note that this 'phantom effect' progressively 'fades from one generation to the next, and that, finally, it disappears' (176). Although Abraham and Torok's early work suggests that psychic phantoms only develop in the children of cryptophores, their later work, notably Abraham's *The Phantom of Hamlet or the Sixth Act*, indicates that the familial phantom may originate in a secret that is silenced but not repressed in the psyche of its first generation bearer (Rashkin 23-24).

As Rand points out, the concept of the transgenerational phantom can have societal as well as individual or familial consequences, and can help account for the periodic return of political ideologies which had been rendered shameful by the military defeat of their proponents. Notably, in a haunting connection to the life of Christa Wolf, who was brought up in Nazi Germany and spent the bulk of her adult life in the GDR, Rand gives the example of the popularity of neo-Nazi movements among young people in late 20th century Germany. For Rand, this is a consequence of the 'falsification, ignorance, or disregard of the past', which may be 'institutionalized by a totalitarian state (as in former East Germany) or 'practiced by parents and grandparents', and which provides a 'breeding ground of the phantomatic return of shameful secrets on the level of individuals, families, the community, and possibly even entire nations' (Abraham and Torok 169). Smale, for instance, has already emphasised the relevance of Abraham and Torok's concept of the phantom, which she sees as 'the haunting effects of the recent German past' to Wolf's work in the context of her engagement with the double legacy of National Socialism and Communism (56).

3 Wolf's *Medea*: Exposing the Phantoms and Crypts at the Heart of Corinth

As has been discussed above, Raducanu reads Wolf's *Medea* as a detective, in that she discovers the terrible secret, that of child sacrifice, which haunts the seemingly civilised city state of Corinth. Ironically, when she first arrived as a refugee in Creon's Corinth, *Medea* had enviously thought that;

These people have no secrets. And that's what they think too, that's what makes them so convincing, with every look, with every one of their measured movements, they're drumming it into you: Here's one place in the world where a person can be happy. It was only later that I realized how much they hold it against you if you express doubts about their happiness (Wolf 7).

However, Medea discovers that, despite appearances, the parallels between the supposedly 'barbaric' Colchis and the apparently 'civilised' Corinth are striking; like Colchis, Corinth's 'power too is founded upon the sacrifice of children (Atwood xiv).

In Colchis, Medea had joined a group of dissenters who, in an attempt to dethrone her father, the corrupt King Aeetes, proposed a return to the old matriarchial tradition, according to which queens had once ruled in Colchis. On this basis Aeetes, who had reigned for fourteen years, the maximum a king was allowed to rule under the old matriarchial system, was to be replaced by Medea's sister Chalciopé. Faced with an envoy of the Colchian dissenters, Aeetes apparently agreed to their demands. However, informing the envoys that he would do exactly as his predecessors from the matriarchial era had done, Aeetes announced that he would appoint his son Aspyrtus as a proxy for a day, allowing him to resume his rule once again (Wolf 74).

Although Aeetes pointed out that this would 'more than satisfy the traditions of our people, for surely we wouldn't go so far as to demand adherence to the oldest rituals, which required that either the king or his young proxy be sacrificed' (Wolf 74), he indeed sacrificed Aspyrtus, perhaps egged on by a 'fanatical band of old crones whose purpose in life was to oblige us in Colchis to live exactly as our ancestors had done, down to the smallest detail'. Escaping from Colchis with the Argonauts, Medea scatters the bones of her slaughtered brother into the sea, fuelling later Corinthian rumours that she, rather than her father, killed the boy (Wolf 75-76).

In her first monologue, emerging from a feverish delirium where she imagines she is a sick child in Colchis being nursed by her mother, she returns to the present, and remembers a recent banquet at King Creon's court in Corinth which preceded her discovery of Corinth's unspeakable secret. At the feast, Medea notes, with surprise, the presence of Queen Merope, whom she has barely seen in all her years at Corinth. The Queen, who, as Medea perceives with her second sight, possessed a 'dark aura due to inconsolable grief', was sitting beside King Creon; as Medea points out, 'she seemed to hate him and he seemed to fear her' (Wolf 9-10). Humiliated at being seated with the servants, Medea decides to follow the Queen, when the latter leaves the banquet without a word.

In her pursuit of Queen Merope, Medea enters an underground passageway, a 'counterimage' of the King's 'bright glorious palace ...in the depths of the earth, built into the darkness' (Wolf 11). Eventually, the passageway having broadened into a cave, Medea hears an animal-like whining noise coming from the Queen, whose gaze is fixed at a point across from her. The scene unleashes a sense of uncanny recognition in Medea, presumably reminding her of the events that had provoked her departure from Colchis; 'Something stirred in me that I had kept locked up and almost forgotten, something came alive in that corpses' crypt'(Wolf 11-12).

A silent phantom slithers towards the Queen, 'the shadow of a shadow, that propelled itself to the woman's side, whispered a word to her and took the dimming lamp out of her hand'. Eventually, Medea discovers the source of the phantom, an engraved crypt located at the point of the wall the Queen had stared at, containing the remains of a child, the 'meager childish skull', the 'fine-boned shoulder blades', the 'brittle spinal column' of a young girl(Wolf 12-13). As is revealed later in the narrative, this body is that of Iphinoe, daughter of King Creon and Queen Merope, who, in an echo of Aspyrtus' death in Colchis, was sacrificed in order to preserve her father's hold on power. Thus, the physical crypt and supernatural phantom that Medea discovers in the bowels of Corinth can be read as symbolising the psychological phantoms and crypts caused by the terrible secret of Iphinoe's murder, a family secret which, as the family in question is the royal family, is also a secret which haunts the whole of Corinthian society.

The character who suffers most from this repressed secret is, arguably, the princess Glauce, younger sister of the deceased Iphinoe. Glauce, who narrates the sixth monologue, portrays herself as a disturbed and lonely young girl, a 'pathetic and miserable wretch afflicted by the gods'(Wolf 107) who, inexplicably, feels responsible for the plague that has descended upon her city. Glauce dresses in black, and describes herself as ugly, with 'pallid unclean skin, thin lank hair, awkward limbs', which, she reckons, explains why even her own father flinches from touching her (Wolf 105-106). We later discover that she suffers from periodic attacks both of epilepsy and of an unsightly, irritating skin disorder. She also exhibits a seemingly inexplicable fear of the palace courtyard, particularly of a spot near the well, presumably where her sister had died; eventually she becomes unable to cross the courtyard without having an epileptic fit (Wolf 107).

From Glauce's narrative, we learn that she had become close to Medea, who acted as a therapist to the disturbed young princess, and becomes almost a substitute mother to her, although Glauce later comes to hate Medea, feeling that, just like her mother, she abandoned her (Weingartz 25-27). Medea bolsters Glauce's confidence, teaching her to dress and carry herself more attractively. She also introduces her to her friend's daughter Arinna, who befriends Glauce

and encourages her to periodically escape from the palace to bathe in the sea. Medea thus ‘gradually fashions another Glauce, a bold and unconventional princess, suddenly aware of her femininity, the Corinth mirror and counterpart of her Colchis self’ (Raducanu).

In addition, Medea also encourages Glauce to explore her unconscious, in an attempt to unearth the terrible secret buried there. While Medea’s interest in the secret that Glauce unconsciously harbours can be read in the context of her role as a detective (Raducanu), it can also, and perhaps simultaneously, be understood as amateur psychotherapy, as an attempt to heal Glauce by uncovering the source of her psychological and physical ills. However, while Medea may be a successful sleuth (Raducanu), her attempts at psychotherapy are, arguably, ultimately disastrous.

With Medea’s help, then, Glauce lets herself ‘climb down an inner rope ... to a place inside me that was nothing other than my past life and my memory of it’ (Wolf 110). This leads Glauce to a childhood memory of a fight between her parents, followed by a long-repressed memory of her elder sister;

Iphinoe. I had never heard that name again, never spoken it again, I could swear I’d never even thought it, not since that time. She was gone away, my older sister, the beautiful one, the intelligent one, the one my mother loved more than me’ (Wolf 119).

According to Turon, the young man charged with protecting the adolescent Glauce, Iphinoe had escaped on a ship with her lover, ‘with that son of a mighty but quite distant King’ without taking her leave; Glauce, however, recalls Iphinoe, wearing a white dress and accompanied by ‘a troop of men, armed men’, coming to her bedroom to say goodbye. Iphinoe smiles at Glauce, ‘She smiled at me the way I’d always wished she might smile at me ... I believe she noticed me for the first time’. Glauce then remembers resisting the temptation to follow Iphinoe, then her mother’s shriek ‘like an animal that’s being slaughtered’. At this point, Glauce asks Medea, who is also in tears, if Iphinoe is dead; ‘She nodded. I’d known it the whole time’ (Wolf 119-120).

Arguably, Glauce’s symptoms can be explained in terms of Abraham and Torok’s concept of the phantom. From this perspective, as Glauce informs us, her mother began to withdraw from her at around the time of Iphinoe’s sacrifice. As a result of her mother’s withdrawal, the young Glauce becomes physically and, ultimately, psychologically sick. Although Queen Merope never explains the secret of Iphinoe’s sacrifice to Glauce, the Queen’s verbal avoidance of the subject, along with her physical withdrawal, may have led to a pathological disruption of the dual unity between mother and daughter, and the formation of a phantom in Glauce’s unconscious. As Abraham and Torok note,

the phantom can cause psychosomatic illness (164-165), obsessions and phobias (177-185).

As noted above, when Medea confirms that Iphinoe is indeed dead, Glauce claims to have 'known it the whole time' (Wolf 120). Indeed, as Rashkin notes, in this sense the phantom can be related to Freud's uncanny, in that the person haunted by the phantom is inhabited by an 'unknown knowledge' that is simultaneously strange and familiar (Rashkin 30). Along with her later rejection of Medea, encouraged by her father and by Turon, Glauce attempts to reject the unspeakable knowledge revealed by the phantom;

She built up all kinds of groundless suspicions in my mind, that sounds believable enough. Or would you rather believe, my dear Glauce, that you live in a murderers' den, asks Turon ... That our beautiful Corinth, which these foreigners can never understand, is a kind of slaughterhouse. No, I don't want to believe that. Of course I imagined the whole thing. How could a child, as I then was, be capable of taking in such complicated images and keeping them locked inside herself for years and years (Wolf 121).

For Abraham and Torok, dismantling the phantom is 'a small victory for Love over Death'; this is, however, no easy matter as the phantom is a liar whose 'would-be revelations are false by nature' (188) and its message, 'a capsule of poisonous secrets', therefore needs to be interpreted and decrypted against its wish' (Rahimi 40).

In this context, 'If the subject is a non-place or a haunted site, analysis becomes an uncanny affair' (Castricano). Thus, the subject of the analysis is not the patient herself, but the patient's ancestor with whom the family secret originated and who, ultimately, is responsible for the formation of the phantom. This obviously proves a significant challenge for the analyst, in that; 'Outlandish as this may seem, this often means analysing, via the mediating presence of the patient, someone who is long since deceased' (Rashkin 33).

However, it is also possible that, in addition to being haunted by a transgenerational phantom, Glauce may be harbouring a crypt of her own; while she appears to be unaware of the nature of Iphinoe's death, as a result of Medea's therapy she does, as noted above, retrieve some repressed memories from the time immediately preceding her sister's murder. As Abraham and Torok put forward, a crypt is formed to 'house' the departed loved one in the subject's psyche in secret. Crypts occur when, although they are overcome by grief, the survivor is deluded into believing that no trauma or loss has occurred (104); they are formed in cases where 'the abrupt loss of a narcissistically indispensable object of love has occurred, yet the loss is of a type that prohibits its being communicated. If this were not so, incorporation would have no

reason for being'(129). In addition, for a crypt to form, the dead love object must have functioned as an ego ideal for the subject; there must also have been a shared secret between the subject and the love object.

Glauce, of course, is unable to mourn Iphinoe. Although she perhaps suspects that something terrible has happened to her older sister, her grieving process is aborted from the start as Iphinoe's death, covered up by King Creon, is unacknowledged. Moreover, it can be argued that Iphinoe, 'the beautiful one, the intelligent one' acted as an ego ideal for the young Glauce, who also appears to be jealous of Iphinoe, who, at least in Glauce's view, was their mother's favourite (Wolf 119).

In Abraham and Torok's view, though, the fantasised aggression of the melancholic cryptophore 'is not in fact primary, it merely extends the genuine aggression the object actually suffered *earlier* in the form of death, disgrace, or removal, this being the involuntary cause of the separation'. In this sense the (imagined) idyll between the subject and object 'did not end due to aggression but owing to hostile external forces' (136-137). As Abraham and Torok note, 'This is why melancholics cherish the memory as their most precious possession, even though it must be concealed by a crypt built with the bricks of hate and aggression' (136-137). In this context, then, Glauce's final traumatic memory of Iphinoe is also perhaps her happiest memory. As has been noted above, before her departure, Iphinoe gives Glauce the gift of a smile; at long last she feels noticed by her elder sister, the object of her love (1998: 119-120).

However, through the preservation of the deceased within their psyche, the melancholic subject becomes a 'living corpse' (Abraham and Torok 148) which assumes the features of the ghosts which inhabit them, 'embodying the very loss which (s)he seeks to deny' (Smale 18). Thus, the covert identification with the encrypted object leads to 'apparently unintelligible words and actions' (Abraham and Torok 155). Moreover, the crypt, like the phantom, can also give rise to somatic symptoms which, as Abraham and Torok argue, represent 'the return ...of the dead who are in mourning' (162-164) for the cryptophore him/herself. In this sense, Glauce's phobias and physical ailments can also be explained as her embodiment of her encrypted sister; notably, Glauce's depression, her phobia of the courtyard, and the ensuing fits it produces, can be understood as representations of Iphinoe's fear and sense of loss.

Similarly to the phantom, the crypt requires very specific and careful treatment on the part of the analyst; it is a lengthy and risky process which proceeds in stages (155-156). Careless or mistaken analysis, in this context, can even lead to suicide;

So, when the subject learns from the analyst, in a repetition of the initial trauma, that his secret lover *must* be attacked, he has no choice but to push his fantasy of mourning to its ultimate conclusion ... The cure will

be complete the day when the 'object' makes the supreme sacrifice
(Abraham and Torok 137-138).

Indeed, overcome by the revelation of the terrible family secret which has haunted her since childhood, and by the Corinthians' persecution of Medea, Wolf's Glauce commits suicide following her marriage to Jason. As Leukon narrates, on the day of Medea's expulsion Glauce's body, wearing Medea's white dress, was found in the well, the very well that Glauce had feared since childhood, and which had presumably been the site of her sister's murder (179). Although, in Wolf's version, Medea is innocent of Glauce's murder, she is, perhaps, partly and unwittingly responsible for her death as a consequence of her amateur attempt at psychotherapy.

4 Conclusion

Wolf's *Medea* is structured around a buried family secret, that of the sacrifice of Princess Iphinoe, which returns to haunt not only the members of the family in question but, as the family is the royal family, affects Corinthian society at large. In contrast to the stories analysed by Rashkin, however, the unspeakable secret in *Medea* is not left to be deciphered by the reader, but is revealed by Medea, sleuth and shrink, herself. This secret, along with the Corinthians mythopoesis of Medea's supposed infanticide and fratricide, is revealed to the reader through the monologues of the various narrators.

Medea's quest to uncover Corinth's rotten secret focuses on the princess Glauce, who, apparently haunted by the phantom of Iphinoe's death, and by a psychic crypt formed by her inability to mourn her, suffers from low self-esteem, phobias and physical ailments. Medea's attempt to befriend and, eventually, cure Glauce via a form of primitive psychotherapy possibly contribute to Glauce's suicide by carelessly unleashing the poisoned secret harboured by the phantom and enclosed in the crypt of Glauce's mind. Hence, Medea appears to have ignored the lesson she claims to have learned from her brother's sacrifice;

If your fearful death has taught me anything, brother, it's that we can't
deal with the fragments of the past any way we like, piecing them
together or ripping them apart just to suit our convenience (Wolf 76).

However, there is a glimpse of hope following Glauce's suicide; her death is followed by a loaded silence, as if the phantom which haunted her has finally been released. As Queen Merope holds her daughter's head in her lap, Leukon notes that 'a stillness descended ... I felt as though that silence hid within itself something like grief and justice for all the victims that people in their blindness

leave behind them in this labyrinth' (Wolf 179). The unleashed phantom, the ghost of the family secret which, with Glauce's death, can no longer haunt her descendants, thus begins to resemble Derrida's specter in its call for justice.

Works Cited

- Abraham, Nicolas and Maria Torok. *The Shell and the Kernel*, ed., trans. and with an Introduction by Nicholas T. Rand. Chicago: University of Chicago Press, 1987
- Atwood, Margaret. "Introduction", in *Medea: A Modern Retelling*, Christa Wolf. New York: Doubleday, 1998: ix-xvi.
- Bridge, Helen. "Christa Wolf's *Kassandra* and *Medea*: Continuity and Change", *German Life and Letters* 57, no.1 (2004): 33-45.
- Castricano, Jodey. *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2001.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning and the New International*. Oxon: Routledge, 1994.
- Griffiths, Emma. *Medea*. Oxon: Routledge, 2006.
- Sigmund Freud. 'Mourning and Melancholia'. In Sigmund Freud, *Volume II, On Metapsychology*, edited by Angela Richards, translated by James Strachey. London: Penguin, 1991: 251-269

Murathan Mungan'ın *Mezopotamya Üçlemesi*'nde Gündelik Hayatta Performans

Sevgin Özer

Boğaziçi Üniversitesi

sevginozer@gmail.com

Özet

Bu çalışmada Murathan Mungan'ın *Mahmud ile Yezida* (1980), *Taziye* (1982) ve *Geyikler Lanetler* (1992) adlı oyunlarından oluşan *Mezopotamya Üçlemesi*'ndeki oyunların biçimsel yapıları ile iletileri arasında nasıl bir bağ kurulmuş olduğuna odaklanılacaktır. Üçlemedeki oyunlarda yabancılaştırma etmeni olsun veya olmasın, "oyun" kavramına hem mizansenler hem de repliklerle yapılan dolaylı ve dolaysız göndermeler performansın insanların gündelik hayatına içkin olduğu, hatta kültürel yapıların performanslarla inşa edildiği düşüncesini ortaya çıkarır. Üçleme, yazılmış, çalışılmış, prova edilmiş tiyatro sahnesindeki performans ile seyirciyle oyuncu arasındaki mesafenin azaldığı hatta bu mesafenin yok olarak seyirci ve oyuncu rollerinin iç içe geçtiği gündelik hayat performansları arasındaki benzerliği gözler önüne serer. Oyunlar, ister hapsesin ister özgürleştiresin performansın insanları ve toplumsal düzeni değiştirip dönüştürebildiğini ve gerçeğin göreceli olduğunu gösterir. Üçlemedeki oyunlar anlatım biçimi ve konu bakımından ortaklık içermekle kalmaz, aynı zamanda kendi içlerinde bir gelişim çizgisi izlerler. Mungan gerçekçi tiyatro anlayışından her yeni oyunda biraz daha ayrılarak kendi göstermecî üslubunu inşa eder ve oyun kavramına, hayatın teatrallğine yaptığı vurguyu artırır. Bu çalışmada, oyunlardaki söz konusu düşünce katmanları ve bunları inşa eden biçimsel yapılar, Johan Huizinga'nın "oyunayan insan", Victor Turner'ın "sosyal drama" ve Richard Schechner'ın "restore davranış" kavramlarından yola çıkılarak tartışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Murathan Mungan, *Mezopotamya Üçlemesi*, oyun, ritüel, performans

Everyday Performances in Murathan Mungan's *Mezopotamya Üçlemesi* (The Mesopotamian Trilogy)

Sevgin Özer

Boğaziçi Üniversitesi

sevginozer@gmail.com

Abstract

This paper aims to focus on the relationship between the formal aspects and the messages of Murathan Mungan's *Mezopotamya Üçlemesi*, which consists of the plays *Mahmud ile Yezida* (1980), *Taziye* (1982) and *Geyikler Lanetler* (1992). Independent from the alienation effect in the plays there are references to the notion of "play" by lines and gestures of the characters in order to point out that performance is inherent in everyday life, moreover cultures are developed through performances. The trilogy reveals the resemblance between the written, studied, rehearsed performance on the theatre stage and everyday performances where the gap between audience and actors is rather small or even disappeared so the roles of audience and actors are interchanged. The plays show that performance can change and transform people by imprisoning or letting them free and the truth is relative. The plays in the trilogy not only share the same subjects but also follow an evolution path. In every new play Mungan moves away from the realistic understanding of theatre, develops his own anti-illusionistic style and puts more emphasis on the notion of "play" and also the theatricality of life. This paper attempts to discuss the mentioned layers of thoughts and the formal structure of the plays that supports their ideologies, by referring to Johan Huizinga's "homo ludens", Victor Turner's "social drama" and Richard Schechner's "restored behavior" theories.

Key words: Murathan Mungan, *The Mesopotamian Trilogy*, play, ritual, performance

1 Giriş

Roman, öykü, şiir, tiyatro gibi pek çok farklı türde metin üretmiş bir yazar olan Murathan Mungan'ın *Mahmud ile Yezida* (1980), *Taziye* (1982) ve *Geyikler Lanetler* (1992) adlı oyunlarından oluşan *Mezopotamya Üçlemesi*, “Mungan tiyatrosu” denildiğinde ilk akla gelen, tiyatro tarihçileri ve araştırmalarının sıkça anılan çalışmasıdır. Üçlemeyi oluşturan metinler, geleneksel tiyatronun, köy seyirlik oyunlarının ve sözlü hikâye anlatma geleneğinin öğelerinden, sadece Anadolu’da değil tüm dünyada örneklerinin görülebildiği doğum, ölüm, erginliğe adım atma, av, evlilik ritüellerinden yararlanılması, çok katmanlı zaman ve mekân tasarımı, yabancılaştırma etmenini¹ ve oyun içinde oyun yapısını kullanması ile Türkçe tiyatro yazınında ayırt edici özelliklere sahiptir. Mungan’ın söz konusu oyunlarındaki geleneksel Türk tiyatrosu, Antik Yunan tiyatrosu ve Ortaçağ oyunları öğelerini, halk edebiyatı motiflerini ve mitolojik unsurları tespit eden çalışmalar yapılmıştır (Gürani Arslan; Sezer; Şener, “Gizemli Geçmişten Yaşamın Aydınlığına Geyikler Lanetler”; Ünlü, *Merkeze Dönmek*; Ünlü, *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*; Yüksel, “Bir Mezopotamya Destanı”). Bu çalışmada ise *Mezopotamya Üçlemesi*’ndeki oyunların biçimsel yapıları ile iletileri arasında nasıl bir bağ kurulmuş, yani biçim ve içeriğin birbirini nasıl desteklemiş olduğuna odaklanılacaktır.

Üçlemedeki oyunlarda benzetmeci² bir üslup olsun veya olmasın, “oyun” kavramına hem mizansenler hem de repliklerle yapılan dolaylı ve dolaysız göndermeler performansın insanların gündelik hayatına içkin olduğu, hatta

¹ Yabancılaştırma etmeni: “[T]erim olarak, [Bertolt] Brecht tarafından Rus yazarların *priem ostranneniya* (yabancılaştırma aracı) deyimini ile Çin oyunculuk tekniğinden yararlanarak ortaya konmuştur. Yabancılaştırma Etmeni, epik tiyatroyu benzetmeci ve yanılsamacı tiyatrodan, natüralist tiyatronun “dördüncü duvar” ile psikolojik-gerçekçi tiyatronun *einfihlung* (özdeşleşme) anlayışından, Stanislavski yönetiminden kökten ayıran başlıca belirleyici öğedir.” (Çalışlar 697; vurgu yazara ait). Bu çalışmada “yabancılaştırma”, “göstermeci” ve “açık biçim” terimleri en geniş anlamlarıyla kullanılmış ve bu terimler aracılığıyla, burada ele alınan oyunların yanılsamacı, sahnede illüzyon oluşturmaya yönelik olan gerçekçi tiyatrodan ayrılan yönlerine işaret edilmeye çalışılmıştır.

² Benzetmeci tiyatro: “Göstermeci tiyatronun karşıtı tiyatro anlayışı ve tarzı. Benzetmeci Tiyatro, oyun metni, sahneleme, oynanış, sahne düzeni ve tekniği bakımından, sahnede yaşamın yanılsamasını vermeye, yaşamı dolaylı olarak yansıtmaya çalışır.” (Çalışlar, 74-75). Göstermeci tiyatro: “Benzetmeci tiyatroya ve yanılsamacı tiyatroya karşıt, iki temel tiyatro anlayışı tarzından biri. Göstermeci Tiyatro, sahnede yaşamın benzetilerek verilmesi (...) yerine, yaşamın gösterilmesine dayanır; belirli yabancılaştırma etmenleriyle, izleyiciyle oyun arasında bir uzaklık yaratarak, yaşam ile oyun arasındaki özdeşliği kaldırır. Göstermeci Tiyatro’yu belirleyen temel özellik, dramatik olmayan, açık oyun biçimi tiyatro olmasıdır.” (Çalışlar 268).

kültürel yapıların performanslarla inşa edildiği düşüncesini ortaya çıkarır. Oyunlar gösterir ki, ister hapsesin ister özgürleştiresin performans insanları ve toplumsal düzeni değiştirip dönüştürebilir. Yazarın söz konusu oyunları, yazılmış, çalışılmış, prova edilmiş, “mış” gibi yapıldığını hem seyircinin hem oyuncunun bildiği tiyatro sahnesindeki performans ile seyirciyle oyuncu arasındaki mesafenin azaldığı hatta bu mesafenin yok olarak seyirci ve oyuncu rollerinin iç içe geçtiği gündelik hayat performansları arasındaki benzerliği gözler önüne serer. Ritüellerin hâkim olduğu, bireysel değil, topluluk olarak eyleme geçilebilen bir dünyada törelerin değişmezliği üzerinden değişimin tamamen insanın iradesine bağlı olduğu işaret edilir. Gündelik hayattaki performanslarda da seyirci ve oyuncular hemfikir olurlarsa bir illüzyon oluşabilir veya bu illüzyon yerle bir edilebilir. Üstelik insanların gündelik hayatlarında “rol yapmaları” ve ritüellerin hafızayla aktarılması nedenleriyle gerçek, geçmişte de şimdiki zamanda da görecelidir.

Mahmud ile Yezida, Taziye ve Geyikler Lanetler anlatım biçimi ve konu bakımından ortaklık içermekle kalmaz, aynı zamanda kendi içlerinde bir gelişim çizgisi izlerler. *Mahmud ile Yezida* 1980’de, *Taziye* 1982’de basılır. Mungan’ın *Cenk Hikâyeleri*’nde yer alan “Kasım ile Nâsır” (123-166) adlı hikâyesinin yeniden yazımı olan *Geyikler Lanetler* ise 1980’de yazılmaya başlanır ve 1992’de tamamlanarak yayımlanır. Yazar üç oyunu da aşağı yukarı aynı zamanda tasarlamaya başlamış olmakla birlikte, benzetmeci, gerçekçi tiyatro anlayışından her oyunda biraz daha ayrılarak kendi göstermeci üslubunu inşa eder ve oyun kavramına, hayatın teatrallğine yaptığı vurguyu artırır. Oyun kişilerinin dramları aracılığıyla yıllardır, belki de yüzyıllardır kendini tekrar eden toplumsal sorunların, insanlar ve insan-doğa arasındaki üstünlük sağlama temelli, öfkeyle beslenen çatışmanın, yaygın inanışın aksine insan iradesiyle çözülebileceğine dikkat çeker. *Mahmud ile Yezida*’da ima edilen, değişimin insanın elinde olduğu, üstelik değişimin mevcut ritüeller aracılığıyla da gerçekleştirilebileceği, insanın kendini kendi kurallarıyla hapsettiği, hayatın kendini tekrar eden performanslarla örüldüğü, her türlü acı ve acıtıcı fiilin sorumluluğunun topluluğu oluşturan herkes tarafından paylaşıldığı fikirleri, *Geyikler Lanetler*’de aşikâr hâle gelir. Bu çalışmada, oyunlardaki söz konusu düşünce katmanları ve bunları inşa eden biçimsel yapılar, Johan Huizinga’nın “oynayan insan”, Victor Turner’in “sosyal drama” ve Richard Schechner’in “restore davranış” kavramlarından yola çıkılarak tartışılacaktır.

2 “Performans”ı tanımlayabilir miyiz?

Tiyatro tarihi kitaplarına baktığımızda, Mungan’ın üslubunun özgünlüğüne, metinlerinin çok sesliliğine ve toplumsal sorunları eleştirel bir şekilde ele almış olmasına tekrar tekrar dikkat çekildiğini görürüz. Metin And *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*’nde Mungan’ı “Türk dramına yepyeni bir hava ve

özgünlük getiren genç kuşak yazarları” arasında sayar (195-196); Sevda Şener “bol hareketli, az bereketli yıllar” olarak tanımladığı 1990-1998 döneminde Mungan’ın Güneydoğu Anadolu söylencelerinden yola çıkarak insanın aşk, kin, nefret duygularını ve bunlara dayanan töreleri masal atmosferinde dile ve görüntüye getirdiğini belirtir (*Cumhuriyet’in 75. Yılında Türk Tiyatrosu* 282). Ayşegül Yüksel ise 1990’lardaki biçim arayışlarının bireysel olduğunu ve tiyatroya yeni yönelişler getiremediğini söylemekle birlikte, *Mezopotamya Üçlemesi*’nin önemli olduğunu çünkü Mungan’ın Ortadoğu coğrafyasının insanların geleneksel varoluş motiflerini değerlendirdiğini, oyunlara biçimsel açıdan “destansı bir estetik”, içerik açısından da “trajik bir derinlik” kattığını yazar (*Türk Tiyatrosu Üzerine Notlar* 80). Oyun yazarlığındaki eğilimleri, siyasi kırılma noktalarının, ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin etkileri ile ilişkilendirerek ele alan ve tematik bir sınıflandırmaya yönelen *Kalemde Sahneye* serisinin üçüncü cildinde Semih Çelenk, *Mahmud ile Yezida*’yı “Köydeki Toplumsal Değişikliği ve Köy Sorunlarını Ele Alma Eğilimi” başlığı altına yerleştirir. Oyunda, zamanla değişen ekonomik yapının toplumsal güç ve çıkar ilişkilerini yeniden üretirken törenin baskısının baki kaldığının gösterildiğini tespit eder (Çelenk 111-112). Zerrin Akdenizli *Kalemde Sahneye* serisinin devamı niteliğindeki yayımlanmamış doktora tezinde aynı yöntemi uygular ve *Taziye*’yi “Toplumsal Sorunları Birey Ekseninde İrdeleme Eğilimi” başlığı altında değerlendirir. Akdenizli, *Taziye*’de toplumsal bir sorun olan törenin insanları sürüklediği yıkımı ve töreyi sürdürmek yerine insanın mücadele etmesinin gerektiğini gösterildiğini söyler (332). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*’nin on beşinci cildinde yer alan “1980 sonrası tiyatro” başlıklı yazısında oyun yazarlığını on yıllık kuşaklara ayırarak ele alan Özdemir Nutku, Mungan’ı 12 Eylül kuşağına dahil eder. *Mezopotamya Üçlemesi*’nin sahnelemede çeşitli yaratıcı deneylere açık olduğunu ve Mungan’ın şiirli bir atmosfer yarattığını belirtir (Nutku 1403). Fethi Demir ise *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi*’nde Mungan’ı “mitolojik anlatıları modernle sentezleyen yazar” olarak tanımlar. Mungan’ın Doğulu kaynaklara yönelmesini, folklorik, destansı, masalsı, mitolojik anlatılardan, anakronizm ve alegoriden yararlanmasını, günlük dilin sınırları dışında bir üst dil oluşturmasını 1980 sonrası tikanma yaşadığını belirttiği tiyatro ortamı için ufuk açıcı bulur (Demir 182).

Görüldüğü gibi, araştırmacılar üçlemeye dahil olan oyunların biçim olarak yenilikçi olduğu ve yazarın yıkıcı töreler başta olmak üzere toplumsal sorunlar üzerinde durduğu konusunda hemfikirdir. Öte yandan metinlerdeki oyun içinde oyun yapısına, kurmaca dünyanın içindeki oyunlara ve bunlar arasındaki ilişkiye dair pek çok soru yanıtlanmayı beklemektedir. Oyunlar ve/veya ritüeller oyun kişileri için ne ifade etmektedir? Dinsel olsun veya olmasın, belirli bir ideolojik boyut ve bununla bağlantılı olarak, ancak kolektif hâlinde gerçekleştirilebilecek bir eylemler dizisini gerektiren ritüellerin (Bell 19-20), oyunlarda çokça yer

tutmasının anlamı ve önemi nedir? Oyun kişilerinin gündelik hayat performansları onlarda nasıl bir değişim ve dönüşüme yol açmaktadır? Oyun kişileri kendilerine atfedilen rollerin, rol yaptıklarının, bir parçası oldukları gündelik hayat performanslarının ne derece farkındadır? Bu tarz bir farkındalık kişilerin hayatlarını değiştirebilir mi?

Soruları cevaplamaya öncelikle bu yazı boyunca “performans” derken tam olarak ne kastedildiğine açıklık getirerek başlamak gerekir. “Performans” terimi artık sanat, edebiyat ve toplum bilimleri alanlarında yaygınlaşmış, dolayısıyla tek değil, çeşitli tanımları yapılırken tartışmalı bir kavram hâline gelmiştir. Marvin Carlson’ın da belirttiği gibi, sahne sanatları olayları birer performans olarak nitelendirilebilirken bu performansların içinde rol yapma, dans etme, şarkı söyleme gibi hüner gösterimi olarak tanımlanabilecek insan etkinlikleri de performans olarak adlandırılabilir. Bir diğer performans biçimi ise gösterme fikri taşımakla birlikte, hüner yerine gündelik hayatta standartlaştırılmış, kültürel davranış kalıplarının sergilenmesidir. Yapmak ile icra (performe) etmek arasındaki fark, sadece gerçek yaşamla tiyatro arasında değil, aynı zamanda bireylerin tutumlarıyla da ortaya çıkar. İnsanlar kimi eylemleri düşünmeden gerçekleştirirken kimilerini düşünerek bilinçli bir şekilde yapar ve böylece bir performans sergilemiş olurlar (Carlson 23-25). Terimin kapsamının ve çeşitliğinin geniş olması sanatsal veya gündelik her türlü eylemin performans olarak tanımlanma riskini ortaya çıkarır. Buna benzer bir şekilde günümüzde tiyatro kavramının sınırları da sorgulanmaktadır. Erika Fischer-Lichte, özellikle 1970’li yıllardan itibaren “tiyatro” teriminin metaforik kullanımının gazetecilik, politika, sosyal bilimler alanlarında ve tabii gündelik dilde hızla arttığını belirtir. Neredeyse her yerde, her eylemde bir teatrallik bulunabilmektedir (Fischer-Lichte 9-10). Peki, gündelik hayattaki herhangi bir davranış ve durum ile teatral olan, bir performans olarak değerlendirilecek olan birbirinden nasıl ayrılır? Tiyatro ve performans araştırmacılarının bu soruya verdikleri cevaplar farklılık göstermekle birlikte *Mezopotamya Üçlemesi* üzerine düşünürken işlevsel olan bir önerme, teatrallikten söz edebilmek için seyreden ve seyredilen arasında karşılıklı bir etkileşimin, rol yapma ve seyretmeye dair bir istek, amaç ve farkındalığın mevcut olması gerektiğidir (Fischer-Lichte 183). Bununla birlikte tartışma alanını biraz daha daraltmak, daha net bir tanımdan hareket etmek için Schechner’in teorisini merkez alabiliriz.

Richard Schechner *Between Theater and Anthropology* adlı kitabında “performans bilinci”nin insanlara, sınırları önceden kararlaştırılmış ve zaman sürekli ileri aktığı için anları yeniden yaşanmayı mümkün kılmayan gündelik hayat düzlemine cazip bir alternatif sunduğunu belirtir. Yani performanslar insanlara katı gerçekler yerine sınırsız sayıda olasılık vadederler. Performansın bu potansiyelini ifade etmek için “subjunctive” terimini kullanan Schechner, bir şeye “performans” diyebilmemiz için oyuncuların yanı sıra bir izleyici kitlesinin var olması, izleyicilerin bir performansa şahit olduklarının farkında olmaları ve

oyuncular ile seyirciler arasında somut sonuçları olan bir etkileşimin var olması gerektiğine dikkat çeker. Ayrıca araştırmacıya göre her performansta bir çatışma unsurunun, bir doruk noktasının bulunması gerekmez; kimi zaman izlenen ve izleyen arasındaki etkileşim, hareketlerin tekrarı, yoğunluğu ve/veya ritim ile estetik bir trans şeklinde gerçekleşir (Schechner 6, 11-12). Bu tespitlere ek olarak Schechner'in "restore davranış" (restored behavior) tanımı, teorisini *Mahmud ile Yezida*, *Taziye* ve *Geyikler Lanetler*'i okumak için daha da işlevsel kılar. Schechner restore davranışı Şamanizm'den transa, ritüelden dansa, sosyal dramadan tiyatroya kadar her türlü performansta yer alan bir bileşen, hatta performansın temel unsuru olarak tanımlar. Restore davranışın ayırt edici özelliği, içine doğduğu çevresel faktörlerden ve -eğer öyle bir şeyden söz etmek mümkünse- orijinal hâlden bağımsız, yeniden düzenlenebilir ve yeniden inşa edilebilir, canlı bir dizi davranıştan meydana gelmesi; süreci değil, provalar ya da tekrarlar sonucu ortaya çıkan ürünü ifade etmesidir. Bu tanımdaki prova ve tekrar kelimeleri performansın ne demek olduğu konusunda belirleyicidir. Schechner'e göre performans olarak tanımlanan bir eylem, kesinlikle ilk defa gerçekleşmiyordur. Bu özellik, restore davranışın başka bir özelliğine kaynaklık eder: restore davranış tercihleri içerir. Bu tercihler ritüellerde daha az, modern tiyatrodan daha çok olacaktır kuşkusuz, ancak restore davranış her koşulda insanlara geçmişi yeniden yaşama, üstelik bu sefer onu diledikleri gibi değiştirerek yaşama imkânı verir. Bugün mutlak gerçek olarak kabul edilebilen bir şeyin yarın, öbür gün yeni baştan, başka bir perspektifle "tarih" olarak yazılabileceğine dikkat çeker Schechner (Schechner 35-41). Schechner'in şu iddiası *Mezopotamya Üçlemesi*'ndeki oyunların iletileriyle de paraleldir: "Restore davranış hem bireylere hem de gruplara bir zamanlar oldukları gibi olma hatta çoğunlukla daha önce hiç olmadıkları ama olmuş ya da olmak istedikleri şeye dönüşme şansını sunar." (Schechner 38; çeviri bana ait). Schechner ve Victor Turner'ın çalışmaları etkileşim içindedir. Schechner'in restore davranış barındıran performanslardan biri olarak saydığı "sosyal drama", Turner'a göre tiyatronun temelini oluşturur.

Turner *The Anthropology of Performance* adlı kitabında, performans olarak adlandırılacak etkinliklerin sosyal sistemi, kültürel yapıyı bir ayna gibi yansıtmadığını, bunun yerine toplumların tarihi ele alma biçimi ya da toplumsal bir eleştiri olarak ortaya çıktığını belirtir. Yani performans içine doğduğu ve kaynaklandığı yaşantıyı olduğu gibi gösteren değil, onu her seferinde farklı bir şekilde yorumlayan "sihirli bir ayna" olabilir. Hayat ve performans arasında performansın hayattan beslenmesi üzerine kurulu tek taraflı bir ilişki değil, bu ikisi arasında karşılıklı etkileşime dayalı bir ilişki vardır. Schechner gibi Turner da performansın anlamının ancak metin, oyuncular, seyirci ve onları buluşturacak bir sosyal zeminin bir araya gelmesiyle tam olarak ortaya çıkabileceğini belirtir (*The Anthropology of Performance* 21-24). Turner'ın ortaya koyduğu "sosyal drama" (social drama) kavramı, Mungan'ın söz konusu

oyunlarında da gördüğümüz bir çeşit gündelik hayat performansıdır. “İş birliği için programlandık ama çatışma için hazırlandık” (*From Ritual to Theatre* 11; çeviri bana ait) diyen Turner, her türlü sosyal sistemde her an sosyal dramalarla karşılaşılabilceğini söyler. Topluluğun olağan çalışma düzeni içerisinde, herkesçe kabul görmeyen bir sosyal davranış biçiminden şiddet eylemine hatta savaşa kadar çeşitli seviyelerde olabilecek bir “ihlal” (breach) ortaya çıkar. İhlal zamanla bir krize doğru evrilir. Çatışmanın tarafları birbirlerine karşı pozisyon alırken topluluğun önde gelenleri, bunlar topluluğun yapısına göre yaşlılar, hukukçular, politikacılar vb. olabilir, huzuru yeniden inşa etmek için harekete geçerler. Bu huzuru, barışı veya “ideal” düzeni tekrar inşa etme süreci adli bir dizi uygulama ya da dinî bir ritüel şeklinde olabilir. Sonuçta ya eski düzene dönmek ya da tarafların ayrılarak kendi düzenlerini sürdürmeleri üzerine bir anlaşmaya varılır. Turner bireysel değil topluluk olarak hareket edilen, ritüellerin hâkim olduğu zamanlardan günümüze gelip modern tiyatrunun unsurlarına baktığımızda, tiyatrunun sadece sosyal dramaların birer taklidi olmadığını, onları yorumlayıp onlara yeni birer anlam yüklediğini ifade eder (*From Ritual to Theatre* 10-12). Bu açıdan Turner ve Schechner performansın tanımı ve onun herhangi bir aksiyondan ya da durumdan nasıl ayırt edileceği konusunda birbirlerini belirli açılardan destekleyen çıkarımlar elde etmiş olurlar. Peki, insanların gündelik hayatlarında, sanatsal bir kaygısı olsun veya olmasın, eğlence kategorisine girsin ve girmesin neden bu denli çok performans vardır? Performans neden toplumsal yaşamın temel bileşenidir?

Johan Huizinga ilk baskısı 1938 yılında yapılan *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* adlı kitabında, insanlar dahil tüm hayvanların hayatında oyunun önemli bir yer tuttuğunu, oyun isteği ve üretiminin tamamen fizyolojik ya da fizyolojiden kaynaklı psikik bir tepki olmadığını belirtir. Huizinga’ya göre oyun ne sadece aklın gücüyle ne de içgüdüyle açıklanabilir. Araştırmacı oyunun kendine özgü bir anlam bütünlüğü var ettiğini ve canlıların hayati zorunluluklarının ötesinde bir işlevi olduğunu savunur (Huizinga 16-29).

Oyunu kültürün içinde, bizzat kültürden önce var olan, kültüre eşlik eden ve bu kültüre başlangıcından içinde yaşadığımız döneme kadar damgasını vuran, verili bir bizatihilik olarak buluruz. Oyunun mevcudiyetiyle her yerde, “gündelik” hayattan farklılaşan belirlenmiş bir eylem niteliği olarak karşılarız (Huizinga 20).

Oyunu kültürün hem temeli hem yapı taşı olarak tanımlayan Huizinga’nın oyunun gündelik olandan farklı olduğu belirlemesi, Schechner ve Turner’ın performansla ilgili teorileriyle örtüşür. Araştırmacıların birleştikleri konuların başında, oyun ya da performansın yaşamsal olmamakla beraber sosyal hayatın olmazsa olmazı olan, bir topluluğun kültürünü var eden, toplumsal yaşamını

düzenleyen ve düzenin sürekliliğini sağlayan bir işlevsellikte olması gelir. Burada birbirine yakın anlamlarda kullanılan oyun ve performans gündelik hayatın içindedir, ancak her eylem oyun ya performans sayılamaz. Söz konusu yapı, yaşadığımız çevrede bize verili olandan ve/veya dayatılandan farklı olarak kısıtlanmamış beklentiler, dilekler, seçenekler içerir ve doğrusal zamanı kırıp kendi zaman-mekân düzlemini oluşturabilir. Oyun/performans bir imkânlar diyarıdır, dolayısıyla özgürlüğü çağırıştırır. Ne var ki söz konusu toplumsal oyunlar/performanslar, özellikle de gelenekselleşmiş ve kanıksanmış olanlar kendi sınırlarını çizebilir. Huizinga oyunun gönüllü bir eylem olduğunu, öte yandan oyunun kültürel bir işlevi olması durumunda zorunluluk olarak icra edileceğini, oyuna katılımın bir görev hâline gelebileceğini belirtir. Ayrıca oyun bir kurallar bütünüdür gerekli kılar dolayısıyla işlevini yerine getirebilmesi için düzeninin bozulmaması, herhangi bir ihlalin gerçekleşmemesi gerekir (Huizinga 24-29). Bu belirleme sosyal dramada ihlallerin önlenmesi için gösterilen çabayı hatırlatır. Oyunun sundukları ve mahrum bıraktıkları vardır; Mungan'ın tiyatro metinlerini incelerken bu iyi faktörü de göz önünde bulundurmamız gerekir. Huizinga'nın tezinde son derece önemli olan iki nokta, oyunun kolektifle gerçekleştirilen bir eylem olması ve belirli bir anlam bütününe karşılık gelmesidir. "Oyun bir şey için mücadeledir veya bir şeyin temsilidir. Ayrıca bu iki işlev, oyunun bir şey için olan mücadeleyi 'temsil' etmesi veya bir şeyi en iyi temsil edecek bir mücadele olması anlamında iç içe girebilir." (Huizinga 31-32; vurgu yazara ait) diyen araştırmacı, çalışma kapsamında ele alınacak oyunlardaki ritüelleri hem oyun kişilerinin hem de tiyatro okurlarının/izleyicilerinin gözünden anlamlandırmamıza yardımcı olur. Bu tespitin örneklerini hem *Mahmud ile Yezida*, *Taziye* ve *Geyikler Lanetler*'in olay dizisi ile biçimsel özellikleri hem de oyun içindeki oyunlarda yani kurmaca dünyanın kendi gerçekliği içerisinde görebiliriz.

3 Mezopotamya Üçlemesi'nde Performans

Bu zeminden hareketle oyunlara bakarsak *Mahmud ile Yezida*'nın ilk sahnesinde oyun kişilerinin gündelik hayatlarının bir parçası olan bir ritüelle yani bir çeşit performansla ya da Huizinga'nın terminolojisini kullanırsak bir oyunla karşılaşırız. Ezidiler ateşin çevresinde dönerek, kefen giydirilmiş bir oyuncu aracılığıyla bir ölme dirilme canlandırması yaparak, dans, müzik ve birlikte olmanın verdiği güçle gençliği ve yaşamı kutsayıp ölüm ve kötülüğü topluluklarından dışlarlar. İç içe insandan çemberler oluşturarak tüm kötülükleri bu çemberin ortasında kalan ateşin içine atıp orada hapsetmek isterler. Oyunun bu şekilde başlamasının birden fazla anlamı olduğunu söyleyebiliriz. Bu sahnede insanların ölüm ve yeryüzündeki tehlikelerle baş etme yöntemi olan yani kendine özgü bir anlam ve kurallar bütününe sahip, dini bir ritüel olarak toplumsal işlev taşıyan bir performansa, bu performans dolayısıyla performans bilincinin ve

kolektif bilincin bir örneğine tanıklık ederiz. Bireyden ziyade topluluk iradesinin ön planda olduğu, ritüellerin hâkim olduğu bir dünyanın atmosferine giriş yaparız. Hemen ikinci sahnede hatları belli olacak ve sonunun iyi olmayacağı sezdirilecek olan çatışmadan önce her şeyin olağan seyrinde olduğu, huzurlu zamanlara ait bir an gösterilir. Bunlara ek olarak oyunun olay dizisinde önemli rol oynayan ve oyun boyunca tekrarlarını göreceğimiz Ezidilerin çember içine alma ritüellerine dair fikir edinmeye başlarız.

Mahmud ile Yezida birbirine hem komşu hem düşman Müslüman ile Ezidi köylerinden iki gencin, üstelik toprak reformu nedeniyle mutlak gücünün sarsılacağı endişesiyle bu düşmanlığı derinleştirmek pahasına topraklarını genişletmek için dolaplar çeviren bir toprak ağasının gölgesinde aşklarını yaşayabilmek için verdikleri nafîle mücadelenin öyküsüdür. Mahmud sevdiğiyle gizlice buluşmak için köylerinin arasındaki ırmağı kırk gece yüzerek geçmiş, sevdasını Yezida'ya kanıtlamıştır. Ne var ki her ikisi de ait oldukları toplulukların ve geleneklerin evlenmelerine izin vermeyeceğini bilmektedir. Umutlarını canlı tutabilmek adına yapabilecekleri tek şey, bir çeşit restore davranış örneği olan yaşadıkları mutlu anları birbirlerine hikâye etmektir.

MAHMUD. Seni ilk gördüğüm günü hatırlamakta mısın Yezida?

YEZİDA. Hiç unutabilirim Mahmud?

MAHMUD. Hele deli kız ağlayacağına, gel yine oyun oynayalım. Seni ilk gördüğüm o günü oynayalım. En güzel oyun odur (*Mezopotamya Üçlemesi* 19).

Bu sahnede Yezida ve Mahmud hem oyuncu hem seyirci oldukları, kendilerini kaptırmak böylece hayali gerçek kılmak istedikleri bir oyun kurarlar. Hikâye etme oyunuyla kendileri için kendi kendilerine yarattıkları illüzyon Yezida'nın endişeleriyle bölünür sık sık. Yine de onlara aşklarını, birbirlerine nasıl âşık olduklarını hatırlatan bu oyunun sonunda hangisi hazır olup Dilek Ağacı'na yeşil bir çaput bağlarsa, o gün kaçmak üzere sözleşirler. Mahmud ile Yezida'nın söz konusu oyunları aracılığıyla, ikilinin geçmişi ve arzularıyla töreleri arasında yaşadıkları çatışma da okurun/seyircinin gözleri önüne serilir. Bir sonraki sahne olan üçüncü sahnede ise Havvas Ağa'nın köyünde, onun yeğenlerinden büyüğü olan Kebik için tertiplelediği düğünü izleriz. Topraklarının genişliği ve silahlı insan gücüyle Havvas Ağa'nın hüküm sürdüğü Müslüman köyündeki düğünde Ezidilere karşı düşmanlık boyutunu alan önyargıya "Ezidi Taşlama Oyunu" aracılığıyla tanıklık ederiz. Şeytan giysileri içinde, maske takmış, bir Ezidi'yi temsil eden oyuncu diğer oyuncular tarafından halka içine alınır ve taşlanıyormuş gibi yapılır. Yere, Ezidi'yi oynayan oyuncunun etrafını saracak

şekilde tebeşirden bir daire³ çizilir. Düğüne davetli olan Kaymakam'ın Karısı ve Jandarma Komutanı'nın Karısı'nın yabancıları oldukları bir kültürü tanımak için sordukları sorular üzerine Kaymakam tarafından Ezidilerin inançlarına dair bilgi verilir. Bu bilgiye göre, Ezidiler başkaları tarafından etraflarına çizilen bir daireden ancak daireyi çizen kişiler onu silerlerse çıkabilir; bir Ezidi kendisini daire içine alırsa kendisi daireyi silene kadar hiç kimse o daireden içeri giremez. Bir kez daha Ezidilerin ritüellerini gösteren, Ezidi ve Müslüman köyleri arasında süregiden düşmanlığı ortaya koyan bu oyun, adı üstünde tam anlamıyla bir performanstır ve topluluğa mensup kişiler arasındaki bağı ortak bir inanç ve düşmanlık üzerinden pekiştirme, böylece törelerin devam etmesine yardımcı olma görevini görür. Bu performansın düğünde gerçekleşmesi Ezidilerin köyünün hemen arkasındaki bataklığa göz diken, onu kurutup tarla yapıp köylülerine dağıtmak isteyen Havvas Ağa'nın bu planlarını gerçekleştirmesi için fikir verir, dolayısıyla olay dizisini de etkiler. Ezidi köyü çember içine alınır⁴ ve böylece Ezidilerin tarlaya yapılan bu müdahaleye karşı çıkmak için köylerinden çıkmaları engellenir. Bu aşamadan sonra adım adım bir sosyal drama şekillenir. Mahmud önce Ağa'nın emrini yerine getirmeyip Ezidi köyünün "dairelenmesine" katılmayarak sonra da yine Ağa'nın emrine uymayıp Teyfo Ağa'nın kızıyla evlenmeyi reddederek içinde bulunduğu topluluğun düzenini ihlal eder. Mahmud'un ağabeyi Kebik ve Kebik'in karısı Nirvan'ın Mahmud'un davranışlarını kontrol etme çabaları krizin gelişmesini önleyemez. İkinci ihlalden sonra Mahmud'un köyü terk edip Yezida'yı alıp kaçmak üzere Dilek Ağacı'na gitmesiyle kriz büyür. Sahne önünde gösterilmeyen ancak bildirilen Mahmud'un Ezidiler tarafından Dilek Ağacı'nın dibinde öldürülmesi eylemi her ne kadar ilk bakışta düzeni yeniden inşa edecek gibi görünmese de söz konusu krizi sonlandırmış olur. Bundan sonra düşmanlık eskisinden de güçlü bir şekilde devam edecektir yani aslında törenin gereği yerine getirilmiş, başlangıçtaki düzene geri dönmüştür. Köy çember içine alındıktan ve Mahmud kaybolduktan Havvas Ağa'nın tüfeklilerinin onun cansız bedenini köye getirmelerine kadar geçen süre boyunca gerilim yükselir. Havvas Ağa'nın köyünden Abid Emmi köylülerin içinde buldukları çıkmazı diler getirir:

ABİD EMMİ. Şimdiki vakıtlar, kötü vakıtlardır. Analar oğlunu bilmemektedir, ağalar köylüsünü. Her şey boşolmuştur birbirinden. Her şey bozulmuştur. Hiçbir şeyin hükmü kalmamıştır kimsenin gözünde. Neler dönmektedir ki ortalıkta hiçbirimizin akli basmaz olmuştur? Köylerin töresi değişmiştir besbelli. Köyler eski köyler değildir. Ekmeğin

³ Oyunda "daire" kelimesi kullanıldığı için yazıda da "çember" yerine çoğunlukla "daire" kelimesi tercih edilmiştir.

⁴ Oyunda bu eylem "dairelemek" kelimesiyle ifade edilir (*Mezopotamya Üçlemesi* 50).

eski tuzu yoktur, başağın eski buğdayı. Her şey kötü kötü kokmaktadır. Pınarın suyu, tarlanın toprağı, evin ocağı. Ve sankim hepimiz kokmaktayız. Kokar dururuz ortalık yerde. Ağır, leş gibi köyün üstü. Köyün üstünde hep aynı bulut. Ve sanki lanetlenmişiz biz. Köyler lanetlenmiş, tarlalar topraklar (*Mezopotamya Üçlemesi* 73-74).

ABİD EMMİ. Biz gayrı iflah olmayız ağalar. Töremiz çözülmüştür. Köyden göçenler olmuştur. Alamanya diye bir melmekat bile çıkmıştır. Dersin ki sanki Yemen'dir, sanki Fizan'dır. Gidenler geri dönmez. Alaman melmekatı köylümüzü yerinden uçurur, yurdundan eder. Nedir olanlar bre? Benim aklım ermiyi, kabul. Lakin bir er kişi bana aşikâr etsin olan biteni. Aşikâr etsin ki, içim rahatlaya, yüreğimin bukağısı çözüle. Aklım ermiy olan, bitene. Sanki akıldan yoksun olmuşam, sanki yürekten fukara kalmışam. Bizleri ölüm kurtarır gayrı. Bizleri ölüm dindirir. Yapacak bir şey kalmamıştır bizim için şu dünyada (*Mezopotamya Üçlemesi* 74-75).

Köyün tüm köylülere iş ve aş veremeyecek hâle gelmesi, köylülerin Almanya'ya göçmesi, ağalık ve aile hiyerarşisinin sarsılması dolayısıyla törelerin bozulması, düzenin bozulmasını ifade etmektedir Abid Emmi'ye. Alıntılanan sözleriyle oyunda prolepsis yapılmasını da sağlayan, olayların olumlu sonuçlanamayacağını bildiren Abid Emmi'nin fark edemediği şey, Mahmud ile Yezida'nın kavuşamama ama ümitsizce de olsa direnme öyküsü üzerinden ortaya koyulur: mutlak olan değişimdir ve mevcut düzenin bozulması değil, ısrarla sürdürülmeye çalışılmasıdır sorun olan.

“Ölümün Dairelenmesi” sahnesinde boynunda Mahmud'un Dilek Ağacı'na bağladığı yeşil murat mendiliyle Yezida'nın Dilek Ağacı ile kendisini “dairelemesi” ve orada ölümü beklemesi, onun Mahmud için tuttuğu yastan veya intihar eyleminden çok daha fazlasıdır. Bu hem bir temsil hem de bir mücadele, başka bir deyişle bir mücadelenin temsildir. Yezida'nın performansının bir “performans” olmasının ve bir etki yaratmasının önkoşulu bir seyirci kitlesi önünde gerçekleşmesidir. Annesi Raşa onu ölümden kurtarmak, dokuz ağabeyi ise törelere karşı geldiği için onu öldürmek niyetiyle onun çizdiği daireyi silmesini ister ve beklerler. Ezidi kadınlar da Yezida'nın etrafında ağıt yakıp Yezida'nın o ana kadar yaşadıklarını hikâye ederek hem seyirci hem oyuncu olarak performansa dahil olurlar. Ezidi kadınların koro şeklinde ağıt yakıp köylülerin tepkisini dillendirmesi sahne üzerinde daha canlı bir atmosfer yaratılmasını sağlar. Yezida'nın hâli sadece kendi köyünü değil, Mahmud'un köyünü de etkiler ve Mahmud'un annesi Eyşan da onu görmeye gelir. Eyşan'ın Yezida'yı görmek için Ezidi köyüne gelmesi ve Ezidilerce kabul edilmesi, Yezida'nın başkaldırısının somut sonucudur. Bununla birlikte Yezida'nın bu performansı bireyleşme olarak okunabilir. *Mezopotamya Üçlemesi*'ndeki oyun kişilerini birey olarak tanımlamamız zordur çünkü kişilerin kendilerini

gerçekleştirmelerine, iradelerini kullanıp bireyselleşmelerine izin verilmez. Mahmud ile Yezida ise âdet edinilmiş, kanıksanmış olanın dışına çıkar, kendi iradeleriyle hareket ederler ve Yezida'nın kendini "dairelemesi" bir mücadelenin temsiline dönüşür. Oyunun sonunda sadece Yezida'nın ya da Mahmud'un üzerine değil, sahne üzerindeki herkesin üzerine inen kefen; öldürülenin ve öldürenin bir ya da birkaç kişiden ibaret olmadığına, ölümden ve yaşanan acılardan tüm toplumun sorumlu olduğuna dair bir göstergedir.

Mahmud ile Yezida'nın kurmaca dünyası farklı toplumsal işlevleri olan birden fazla performansı içermekle birlikte bunlar tiyatro sahnesindeki illüzyonu kırmadan canlandırılır. Oysa *Taziye*'nin daha ilk sahnesinden itibaren oyunda klasik benzetmeci bir anlatı biçimi olmayacağını anlarız. Sahne üzerindeki birden fazla zaman, mekân, birbiriyle iletişimde olmayan, farklı düzlemlere ait oyun kişileriyle ve sahnenin plastik etmenlerinin temsili kullanımıyla henüz başlangıçta oyunun oyun olduğuna işaret edilmektedir. *Taziye*, ön oyun, birinci bölüm, ara oyun ve "mahkeme sahnesi", "ifa sahnesi" ile "taziyeler" kısımlarından oluşan ikinci bölümden meydana gelir. Her bir bölümde farklı bir oyun içinde oyun izleriz. Tiyatro metnindeki ilk açıklama şöyledir: "Bir düş, bir sanrı gibi yarı ışıklandırılmış, belirsiz bir mekânın ve zamanın soyutlamalarıyla oynanmalıdır bu sahne." (*Mezopotamya Üçlemesi* 103). İlk olarak Şerho Ağa'nın üç oğlu birer ellerinde tabanca taşıyarak, diğer elleriyle bir kefeni sürükleyerek girerler bu soyut sahneye. *Mahmud ile Yezida*'nın sonunda sahnenin üzerine inen kefen, *Taziye*'de kefenin yanı sıra bir kadının üzerinde doğum yaptığı çarşaf, bir beşik, üzerinde cenaze namazı kılınan bir seccade, yeni evlilerin çarşafı, ergenliğe geçiş töreninde kullanılan bir çadır ve yine yeniden kefen olur.

*Taziye*⁵ bir kan davasının, ölüme yazgılı olmanın, herkesin hem katil hem maktul olduğu bir toplumsal yapının hikâyesidir. Oyunda sahnede görmediğimiz ancak adlarını işittiğimiz Şerho ve Rüşo Ağalar kan davası güden iki ailenin reisidir. Rüşo Ağa'nın oğlu Bedirhan Ağa, Şerho Ağa'nın kızı Fasla Kadın'ı kendi düğününden kaçırmıştır. Bedirhan'ın annesi Kevsa Ana'nın Dilek Ağacı'na bağladığı adak çaputlarına, kestiği kurbanlara rağmen Fasla Kadın ile Bedirhan Ağa'nın oğlu Heja dünyaya gelmiştir. Bedirhan Ağa kendi kasrında Şerho Ağa'nın üç oğlu tarafından öldürülmüştür. Şimdi onun intikamının

⁵ Metin And taziyenin İslam'daki tek dram türü olarak nitelendirilebileceğini söyler. Ay takvimine göre "Muharrem" ilk ay, "Âşûre" bu ayın onuncu günü ve "Ta'ziye" ise Muharrem ve Âşûre ile ilgili söylencelerin ve ritüellerin bir araya geldiği, ekseninde Kerbela olayında İmam Hüseyin'in şehit edilmesi nedeniyle acı çekerek yas tutulması olan bir dramdır (And, *Ritüelden Drama* 33-39; 93). Mungan'ın oyununda bu konu işlenmemekle birlikte, taziye yine bir çeşit performans olarak karşımıza çıkar. Metin And'ın çalışmasındaki tiyatronun kökenine ve taziyenin teatralliğine dair tartışmalar bu makalenin kapsamı dışında kalmaktadır dolayısıyla burada sadece *Taziye* oyunu özelinde ne çeşit performanslardan söz edilebileceği üzerinde durulacaktır.

alınması gerekmektedir ve Fasla'nın Bedirhan'ı öldürsün diye kardeşlerini gizlice kasra aldığına inanılmaktadır. Bu temel bilgiler oyunun birinci kısmında tamamlansa da ön oyunda ağıtçılar ile tüfekliler de dahil olmak üzere tüm oyun kişileri sahnededir ve yaşananları hikâye edip geçmişten kesitler canlandırır. Dolayısıyla henüz ön oyunda kan davası nedeniyle yıllardır bitmeyen, yeni bir ölümle devam eden lanetler, ağıtlar ve taziyelerle karşı karşıya olduğumuzu anlarız. Ağıtçılar ve Kevsa Ana, Fasla'nın hamile kalmaması, Fasla ve Bedirhan arasındaki sevdanın yok olması için verilen çabaları dillendirirken Bedirhan Ağa sevdiği kadından bir oğul arzusunu dile getirmekte, Fasla Kadın Heja'yı doğurduğu anı canlandırmaktadır. Bu sahnede hem doğumu kutsayan ritüeller hem de Fasla Kadın'ın hamile kalmaması için yapılan ritüeller temsili olarak gösterilir. Ön oyunun sonunda kendi doğumunu müjdeleyen ve kara yazgısını bildiren Heja, sözleriyle oyunun açık olan iletisini pekiştirir ve prolepsis yaparak babasının kaderinin bir benzerini yaşayacağını söyler. Yani kan davasını sürdürme sırası artık ona gelmiştir.

HEJA. Doğduğum günü bilmiyem. Daha sonraki günler de hatırımda değildir. Bildiklerimin hepsi de ölüme dair. Hatırıma düşen yalnızca ölüm korkusu. Ben daha el kadar uşakken ölümün ninnisini ezber ettim. Şimdiyse karanlıktayım. Anam kimdir? Babam kim? Kim, kimi öldürür? Kim, kimin katilidir? Hiçbir sualime ışık düşürmez ne bildiklerim, ne gördüklerim. Ne, ne zaman olmuştu? Ne, neden önce? Zaman dediğimiz nedir ki? Maksat hükmetmektir; Hükmetmekse, öldürmek gücünde. Hangi ana, oğlunu kurban eder? Hangi oğul, anasının canına cellat olur? Ağalık-atalık hukukunda kim, kimin cânına ferman çıkarır, bilinmez? Şimdiyse karanlıktayım. Babamın suretini kuşanmaya geldim. Acılarımla, kahrılarımla bileyeceğim zulmümü. Zulmüm yazgınıza yoldaş olsun! (*Mezopotamya Üçlemesi* 110-111)

Aslıhan Ünlü, *Taziye*'nin “törenin girdabına doğan, bundan çıkmayı akıllarına bile getirmeyen kahramanların . . .” öyküsü olduğunu söyler (*Merkeze Dönmek* 79). Aslında bu yorum her üç oyun için de yapılabilir. Ayşegül Yüksel de *Geyikler Lanetler*'de insanların bilinmez ve kaçınılmaz sandığı yazgılarını aslında kendilerinin biçimlendirdiklerini ve kendilerini yazgıya kurban ettiklerini belirtir (“Bir Mezopotamya Destanı” 225). Araştırmacıların tespit ettikleri bu iletiler, oyunlarda gündelik hayatın teatralliğine işaret edilerek ortaya koyulur. Heja'nın “babasının suretini kuşanması” bir restore davranıştır; Heja sadece babasının değil, ondan önceki nesillerin de üstlendikleri rolü üstlenmektedir. Sadece Heja'nın değil, Fasla'ya lanetler okuyan, oğlunu ondan ayırmaya çalışan Kevsa Ana'nın da, kendisine verilen hükmü sessizce kabul eden Fasla Kadın'ın da rol yaptıklarının kısmen farkında olduklarını iddia etmek mümkündür. Her

biri toplumdaki herkes tarafından izlenmekte, yargılanmakta olduğunu bilir. Törelere, ritüeller toplumsal birer işlevi olan, görev hâline gelmiş “oyun”lardır bu dünyada. Söz konusu kişiler de görevlerini yerine getirirler.

Birinci bölümde ön oyundakine benzer bir şekilde, bir performans biçimi olarak hikâyeye anlatıcılığı devam eder. Ağıtçılar ve Kevsa Ana, Fasla ve Bedirhan’ın o güne kadar yaşadıklarını dillendirirler. Bu süreçte Fasla Kadın’ın yargılanmasına geçilmeden önce kocasının yasını tutmasına, taziye ritüelini gerçekleştirmesine izin verilmektedir. Yine bu bölümde geçmişten sahneler canlandırılarak Kevsa Ana’nın Fasla’ya olan kin ve öfkesi, Bedirhan’ın kan davasına dair huzursuzluğu, Fasla ve Bedirhan’ın birbirlerine olan aşkı ortaya koyulur. Böylece *Taziye*’nin konu edindiği sosyal dramının hatları iyice belirginleşir. Bedirhan Fasla’yı düğünden kaçırmakla törelere göre davranmış ancak ona âşık olup onunla evlenip düşmanının kanını taşıyan bir oğul sahibi olarak törelere karşı gelmiştir. Bedirhan’ın bir ihlalidir. Krizin çözülmesi Bedirhan’ın, ardından Fasla’nın öldürülmesiyle gerçekleştirilmeye çalışılır çünkü söz konusu kurmaca dünyada törelere kriz çözme yöntemi budur.

Birinci bölümde geçmişin canlandırıldığı sahnelerden biri gündelik hayat performanslarına farklı bir örnek teşkil etmesi bakımından önemlidir. Oyunda geçmişten bir sahne olarak Heja’nın erkeklik ayini yer alır. Bedirhan ovanın ortasında bir çadırın önünde oğlu Heja’ya topraklarını ve bu topraklara hükmetmenin ne demek olduğunu anlatır. Toprağı artık makineler işlediği için Bedirhan ve dolayısıyla Heja’nın iş gücüne olan ihtiyacı azalmıştır ancak güvenlikleri için köylülere hâlâ muhtaçtırlar. Baba oğul arasındaki bu kısacık diyalog bile *Mahmud ile Yezida*’da olduğu gibi geçimlerini topraktan sağlayanların hayatlarındaki değişimin kapıda olduğunu gösterir. Yine de ayin gerçekleşir: “Heja mavzeri alır. Öper, başına koyar. Sonra omzuna asar. Mavzeri saran kanlı poşiyi başına çatar.” (*Mezopotamya Üçlemesi* 128). Kevsa Ana’ya görünen Kara Rüşo’nun Hayaleti halkın içinde bulunduğu karanlığı resmederken bu ayinin aslında ne anlama geldiğini de ortaya koyar:

KARA RÜŞO’NUN HAYALETİ. Kasrın duvarları açıyor kara peçesini. Bir hayaldir yaşadığımız zati. Öldürmek göz kırpmı, ölmek de. Lakin yaşayan nedir, bizden geriye kalan ne? Elden ele dolaşan bir kehribar tesbih, bir kanlı mavzerin pervasız tetiği, bir can, bir can daha, bir can daha... Ya yaşayan nedir Kevsa? Oğlumuz miras bıraktığımız ve de ondan oğluna kalan? Baki olan nedir?

Ben öldüm. Sizi zulmünüze bırakıyorum. Öldürmek bir kez töre oldu mu, bir tek budur yaşayan. Ama tetikle, ama kelamla, ama usul usul, ama bin yıllık öçlerin terkisine verip intikam şeytanlarını...

Ben öldüm. Lakin bu duvarlar gayri zehir yeşilidir Kevsa. Bu duvarların zehir yeşili kınası parlayacak bir vakit daha güneşin altında.

Yeni bir kurbanın kanı alınana dek.

Sonra kan yuyacak bütün duvarları. Ve bir zaman sonra her şey durulacak.
(. . .) (*Mezopotamya Üçlemesi* 135)

Taziye'de üzerinde durulması gereken başka bir unsur da oyun kişilerini canlandıran oyuncuların başka bir role daha büründükleri ara oyundur. Anlatıcının sunuşuyla başlayan ara oyunda İsmail'in Allah'ın buyruğu doğrultusunda babası İbrahim tarafından kurban edilmesini izleriz. Karanlığın içinden gelen sesler, gökten koç inmediğini haykırırken dinler tarihindeki aksine İsmail, babasının kılıç darbesiyle ölür ve kalabalık haykırır: "Gökten koç inmedi!" (*Mezopotamya Üçlemesi* 138). Yazar sahnenin başında, İbrahim'i Bedirhan Ağa'yı; Hacer'i Fasla Kadın'ı ve İsmail'i Heja'yı oynayan oyuncunun oynaması gerektiğine dair bir not düşmüştür. Bu sahnede hem her şeyin bir oyundan ibaret olduğu hem de ölümcül eylemlerin töreye mahkum insanlarca doğal bir sürecin parçasıymış gibi sorgulanmadan tekrar tekrar gerçekleştirildiği, bu sefer başka bir temsili durum üzerinden gösterilir.

Fasla Kadın'ın yargılanması ve mahkemenin sonunda çıkan karar üzerine oğlu Heja tarafından öldürülmesi ve yasının tutulması sürecinin "mahkeme", "ifa" ve "taziye" olmak üzere her üç aşaması hem başlı başına hem de birbirlerini tamamlayan birer performans olarak düşünülebilir. Bunların hepsi bir ya da iki kişi ile değil, kolektif olarak gerçekleştirilen, seyirci önünde yapılan ve seyirci önünde anlam kazanan eylemlerdir. Fasla Kadın sözde yargılanmakta, aslında yargısız infaz edilmektedir. Mahkeme ve ifa sahnesi töreye uygun bir adalet arayışı değil, Fasla'nın yaşadıklarının herkese ibret olması, korku salması, ihlalleri önlemesi için tertiplenen bir performanstır. *Taziye*'de korku atmosferi içinde eylemsizlik üzerinden eyleme geçmenin gerekliliğine işaret edilir. Heja her ne kadar verilen karara, annesinin katili olmaya itiraz etse de isyanını eyleme dökmeyiz. Oyunun sonunda annesinin yasını tutmakta olan Heja, annesinin yüzünü örten kefeni kaldırdığında babasının yüzüyle karşılaşır. Herkes katil herkes maktuldür bir kez daha. Sahne kararmadan önce son ışık kefeninin üzerine düşer ve bu kefen *Geyikler Lanetler*'in ilk sahnesinde de karşımıza çıkar.

"Oyun" olarak adlandırılan yedi bölüm, gezici tiyatro topluluklarının oyun arabalarının sahneye geldiği altı ara oyun, bir ön deyiş ve bir son deyişten oluşan *Geyikler Lanetler*'in ön deyişinde, üzerinde oyundaki tüm kişilerin suretlerini, mekânları ve olayları gösteren resimlerin bulunduğu dev bir bez perde oyun alanının önünde yer alır. Yazar bu perde ile ilgili şöyle bir not düşmüştür: "Oyunun ilk ve son cümlesi gibi durmaktadır." (*Mezopotamya Üçlemesi* 157). Bu bez perde, *Mahmud ile Yezida* ve *Taziye*'de gördüğümüz kefeni çağırıştır çünkü bu oyunda da herkes ölüme yazgılıdır. Sadece öldüklerinde değil, hayatları boyunca da kefene sarılırlar. *Geyikler Lanetler*, bu perdenin önünde Anlatıcı'nın oyun hakkında açıklamalar içeren tiradıyla başlar:

ANLATICI.

.....
 İşte size seyirlik bir hikâye!
 Öyle bir hikâye ki,
 Geyikleri ve Lanetleri anlatır;
 Kaldırın geyikleri, kaldırın lanetleri
 Geriye hayatımız kalır.

.....
 Her oyun bir yazgıdır.
 Herkes oyununda kendi yazgısını oynar; Ya da oyunu onun yazgısı olur,
 diyelim.

.....
 Gerçeğin üzerinden çok zaman geçince, o gerçek efsunlanır.

.....
 E, peki gerçek nedir? diyeceksiniz. Olan bitendir, diyelim.
 Neye göre olan? neye göre biten? dersiniz,
 O zaman buyrun seyredelim (*Mezopotamya Üçlemesi* 157-159).

Öncelikle açık biçim⁶ bir oyun ile karşı karşıya olduğumuzu anlarız, kapalı biçimde sahne ve seyirci arasında olduğu düşünülen hayali duvar daha ilk anda yerle bir edilmiştir. Anlatıcının doğrudan seyircilere hitap etmesi, dev beyaz perde aracılığıyla her şeyin bir temsilden ibaret olduğunun gösterilmesi yabancılaştırmayı sağlar. Anlatıcı bu tiradında gerçeğin göreceliğine, gerçek ile düşün ya da temsilin birbirinden kesin bir çizgiyle ayıramayacağına, insanların kendi yazdıkları ve oynadıkları oyunları kontrolleri dışında bir yazgıymış gibi algıladıklarına gönderme yapar. Belirli bir zamana özgü bir hikâyenin değil, evrensel bir hikâyenin anlatılacağını ima eder. Bu oyunda daha belirgin hâle gelen evrensellik iddiası kuşkusuz *Mahmud ile Yezida* ve *Taziye*'de de vardır. Oyunlarda her ne kadar belirli bir coğrafyanın insanların hikâyesi anlatılıyor gibi görünse de zaman ve mekân hiçbir zaman tam anlamıyla somut değildir ve her üç oyunun temelinde de gündelik hayattaki performans, oyunların, rol yapmanın insanların hayatlarını nasıl şekillendirdiği sorunsalı vardır. *Geyikler Lanetler*'in "Cam Kâse" başlıklı ilk oyun arabaları bölümünde Anlatıcı'nın oyun

⁶ Açık biçim/oyun ve kapalı biçim/oyun: "Başlıca iki oyun biçimi. (. . .) Açık Biçim, göstermecî tiyatronun, Aristotelesci-olmayan tiyatronun, epik tiyatronun, yanılısamacı-olmayan tiyatronun biçimidir. Kapalı Biçim ise, benzetmecî tiyatronun, Aristotelesci-tiyatronun, dramatik tiyatronun, yanılısamacı tiyatronun biçimidir. (. . .) Açık Biçim, oyun kişisi (birey) ile oyun yapısı (dış dünya; olaylar dizisi, oyun konusu, oyun teması, oyun dili) arasındaki bütüncül birliği dışlarken, Kapalı Biçim, tam tersine, oyun kişisi (birey) ile oyun yapısı (dış dünya) arasında bütüncül birliğe dayanır." (Çalışlar 5).

arabaları hakkında verdiği bilgiyle oyun içinde oyun kavramına yeni bir boyut eklenir.

ANLATICI. Eskiden, çok eskiden meydanlara, avlulara, büyük kasırlara, konaklara süslü tenteler içinde oyun arabaları gelirdi.

.....

Aşiretlerin ve kavimlerin geçmişlerini, geleceklerini oynar giderlerdi.

Tarihten gelir ve meçhule giderlerdi.

Yazgının dönemeçlerinde oynarlardı oyunlarını.

Zamanları karıştırarak zamanları bulurlardı.

Oyunları karıştırarak oyunları bulurlardı.

Oyuncuları oynadıkları kişilere çok, ama çok benzerlerdi.

.....

Bizim hatırladıklarımızı başka türlü yaşar;

Bizim yaşadıklarımızı başka türlü hatırlarlardı.

..... (Mezopotamya Üçlemesi 173)

Burada tarif edilen âdeta restore davranışın özelliğidir. Oyun arabalarının kendilerine özgü ritüelleri yani Anlatıcı'nın açıkladığı şekilde bir tür performe etme biçimi vardır. Oyun arabalarıyla gezici tiyatrocuların sergiledikleri oyunlardaki insanların da kendilerine özgü ritüelleri vardır. Tüm bu ritüeller, hatırlama ve tarihi ele alma biçimleri orijinal bir gerçeğe değil, Schechner'in deyişle "subjunctive" bir kaynağa dayanır. Restore davranış her seferinde birebir aynı şekilde tekrar etmez, düzeltilmeye açıktır. Restore davranışın bu özelliğiyle ilişkili bir diğer özelliği, kaynaklarının ya da orijinal/ilk hâlinin çoğu zaman tespit edilemez olmasıdır. Ritüellerde de tiyatrodaki restore davranış çoğunlukla güvenilir kaynaklarla doğrulanabilir tarihsel bir geçmişin değil, aslında hiç yaşanmamış bir geçmişin restorasyonudur. Yani Schechner'in terimleriyle "indicative" değil, "subjunctive" bir kaynağa dayanır. Tekrarlar ya da provalar sürecinde seçimler yapılarak bir gelecek ya da yeni bir sistem oluşturulurken geçmiş, sözde orijinal kaynak da istenildiği, hayal edildiği şekilde var edilebilir (Schechner 37-39). Ne var ki *Geyikler Lanetleri*'de tekrar tekrar insanların, performansın değiştirme, dönüştürme, hayalleri gerçek kılma ve özgürlük yaratma gücünün tam anlamıyla ayırdına varamadıkları ifade edilir. Bu güçten yararlanarak büyülerle geyikten insan yapıp, geçmiş zamanı yeniden yaşayabilseler bile bunları hep alışılmış toplumsal düzenlerini devam ettirmek üzere, sosyal dramaları törelerin öngördüğü kalıplaşmış yöntemlerle çözmek için kullanırlar.

Ön deyişteki dev perdenin bir küçük modeli oyun arabalarının üzerinde yer almaktadır. Bu bez perdede araba içerisinde oynanacak oyunun sahneleri canlandırılmış ve oyuncuların sureti resmedilmiştir. Oyun arabaları sahnelerindeki durum ve olaylar ana hikâyeden ve karakterlerden bağımsız

değildir, “oyun” bölümleri gibi hikâyenin birer parçasını içerirler. *Geyikler Lanetler*’de bir ailenin dört kuşağının doğanın ve törenin kurallarına karşı gelmeleri nedeniyle peşlerine takılan lanetle boğuşması zamanda ileri gidiş ve geriye dönüşlerle anlatılır. Bu oyunda diğer iki oyundan farklı olarak oyunun şimdinden söz etmek mümkün değildir. *Taziye*’nin ön oyununda sahne üzerinde farklı zamanların yan yana akmasını sağlayan biçim bu oyunun geneline yayılır; farklı zamanlara ait karakterler, aynı karakterlerin farklı yaşlardaki hâlleri kimi zaman yan yana gelip birbirleriyle iletişime geçerler. Örneğin, Bakır elinden tuttuğu çocukluğu ile sahneye gelerek kendi hikâyesini doğrudan seyirciye anlatır. Cudana, Nâsır ile Süveyda’nın evliliğine karar verirken kendini gelecekte bir sahnenin içinde, onların oğulları Sıdar’ın sünnet düğününde bulur. Yetişkin Kasım ve Nâsır’ın dizlerinde kendilerinin on beş yaşındaki hâlleri oturur. Ayrıca oyunda doğaüstü olaylara, efsuncuların insanlar üzerinde somut izler bırakan büyülerine tanıklık ederiz. Lanetlerin devam etmesine aracılık eden İntikam Cinleri ise müzik, dans ve koro etmenlerini oyuna katarlar. Cinler ilk bakışta kötülüğün kaynağı gibi görünse de aslında insanların kendi iradeleriyle yaptıkları seçimlerin olumsuz sonuçlarını göstermekten öte bir yaptırım gücüne sahip değildirlere ve zaman zaman anlatıcı işlevini görürler. Öte yandan *Taziye*’de olduğu gibi bu oyunda da yanılısama kırılır ancak ayrıntılı dekor, ışık ve ses tasarımı, karakterlerin duygularını gerekçi bir şekilde yaşamaları ve yansıtılmalarıyla seyirciyi de içine alacak bir atmosfer yaratılmaya çalışılır. Örneğin, birinci bölümde yazar, ayak sesleri, zincir şakırtıları, açılıp kapanan kapıların sesleri ve açılan her kapının ardından gelen yoğun ve göz kamaştırıcı ışık ile sahne üzerinde görünmeyen ama karakterlerin, içinden geçerek geldikleri mekânları bile seyircinin gözünde canlandırmasını, oyun kişilerinin gördüğü karabasanı görmüş gibi olmasını ister.

Sözü edilen tüm bu öğelerden yararlanılarak ortaya çıkarılan oyundaki en çarpıcı gündelik hayat performanslarından biri, ailenin birinci kuşağı olan Kureyşa ve aşiretin başı Hazer Bey’in, oğulları Mustafa’nın doğum günü ve erginliğe adım atma törenini de içeren onun geyiğe olan aşkına çözüm bulmak için yapılan ritüeldir. Mustafa’nın bir geyiğe âşık olup yemeden içmeden kesilmesiyle ortaya çıkan sosyal dramayı çözebilmek için efsuncular her şeyin başına dönülüp Mustafa’nın ava çıktığı ilk günün yansılanması gerektiğine karar verirler. Burada restore davranışın özelliğinden yararlanarak olayları düzeltme çabası görürüz. Efsuncuların yönetimiyle gerçekleştirilen bu ritüelin içinde Mustafa’nın on beşinci yaş gününü, ilk tıraşını ve ilk geyik avını kapsayan, köylülerin de hem oyuncu hem seyirci olarak dahil olduğu erginliğe girme ayini başlı başına bir performanstır. Bu performansa eklenen diğer bir ritüelvari performans ise Mustafa’nın avlaması gereken geyiğe âşık olduğu anın yeniden canlandırılmasıyla geçmişe dönülerek o geyiğin bir kadına, Cudana’ya dönüştürülmesidir. Efsuncular yaptıklarının bir oyun tertip etmek olduğunu ve oyunun gerçeğin yerine geçebileceğini söylerler:

BAŞEFSUNCU. Hayatın yerini tutan bir oyun. Düpedüz bir oyun işte. Şu bildiğimiz oyunlardan. Bilerek oynadıklarımızdan; Oyun olduğunu unuttuklarımızdan, oyun olduğunu hatırlamadıklarımızdan. Oyunun, büyüyle buluştuğu o saydam sırdan.

Öyle bir oyun ki, tıpkı hayat gibi.

Avı, ava çıktığı günü yeniden yansılatacağız. Her şey yeni baştan başlayacak. Öyle bir yeri gelecek ki oyunun, öyle bir yeri gelecek ki...

EFSUNCULAR. Oyun gerçek olacak, büyü hayat olacak, geyik kadın olacak.

BAŞEFSUNCU. Oyun yeri açılsın!

EFSUNCULAR. Yazgı yolu açılsın! (*Mezopotamya Üçlemesi* 181)

Bu büyümlü oyun müzik ve dans unsurlarını içerir, ritim ve hareketlerin senkronizasyonu ile katılımcıları transa sokar. Söz konusu performans biçiminin en önemli özelliği ise bir etki yaratabilmesi için katılımcılarının yaptıkları şeye inanmaları gerekmesidir. İnsanlar bunun sadece bir “oyun” olduğunu bilseler bile ritüelin amacını yerine getirebilmesi için oyun gerçekmiş gibi yaparlar. Tüm ritüellerde görülen bu inanç, hayali gerçeğe çevirmeye en azından katılımcıları buna ikna ederek onların hayatla baş etmelerini kolaylaştırmaya yarar. Efsuncuların yönettiği oyunda köylüler ellerindeki yeşil dallarla ağaçları temsil ederler ve bir orman meydana getirirler. Hazer Bey havaya ateş ederek oğlunun doğum gününü kutlar. Berber, Mustafa'nın ilk tıraşını yaparken yanağını biraz kanatır ki Mustafa kan kokusunu alsın. Ardından Mustafa silahlandırılır ve köylüler yapay boynuzlarla, gözlerinde yuvarlak aynalarla geyik dansı yapar, Mustafa'yı ilk avına uğurlarlar. Efsuncular Mustafa'nın tıraşında kullanılan kanlı kumaşı efsunlayıp geyiğin başına koyarlar ve dualar, danslar eşliğinde Cudana hayat bulur. İlk bakışta sosyal drama çözülmüş, her şey yoluna girmiş gibi görünür ancak krizleri çözmek için yapılan her ritüel lanetin devam etmesinden başka bir işe yaramaz. Hazer Bey zamanında babasına baş kaldırmış, geleneği bozarak yerleşik hayata geçmiş, geyiklerin ormanına kasır yaptırmış, başka bir aşiretten olan Kureyşa ile evlenmiş ve böylece lanet başlamıştır. Bir türlü çocuğu olmayan Kureyşa, ölmek için Hazer Bey'in avladığı ilk geyiğin kanını içmiş, ölmek yerine geyiğe âşık olacak olan bir oğlan doğurmuştur. Bir geyikle evlenen Mustafa'nın da bir türlü çocuğu olmayınca “gözlerinde geyikliği yaşayan” (*Mezopotamya Üçlemesi* 250) Cudana için bir efsun gerekir bu sefer. Falcılığıyla ün salmış İnsan Başlı Yılan, Cudana'dan oyuna inandığının sözünü aldıktan sonra ona düş gördürüp onun düşüne girer. Bu sayede çözümü bulur. Cudana geyik gözlerinden feragat edecek böylece iki oğlu olacaktır. Bu sefer efsuncular Cudana için bir ayin gerçekleştirir ve onun gözlerini alıp ona iki oğlunu, Kasım ve Nâsır'ı verirler. Bu ikinci çözüm arayışı ve ayin de kesin çözüm olmaz, aksine bu iki çocuğun doğuşu yeni bir sosyal dramayı ortaya çıkarır çünkü bu çocuklar ileride birbirlerinin düşmanı olacaklardır.

Kasım ve Nâsır'ın düellosu başka bir “oyun içinde oyun” olarak karşımıza çıkar. Kasım köyden çıkıp yedi yıl geri dönmeyince karısı Sûveyda Nâsır ile evlendirilmiştir. Öldü sanılan Kasım, Sûveyda ve Nâsır'ın oğlu Sidar'ın sünnet düğününde geri döner. Kasım'ın geri dönmesi bir sosyal dramayı ortaya çıkarır ve krizin çözülmesi için bu sefer ölümcül bir oyun oynanır. Mustafa'nın ilk av töreni gibi bu da tüm topluluğun hem seyirci hem de oyuncu olarak dahil oldukları bir performanstır. Bu bölümde sahnede, daha sonra tiyatro sahnesi olarak kullanılmak üzere tahta bir platform bulunmaktadır. Sidar sünnet tahtı ile sahneye taşınır. Oyun arabaları tahta platformun etrafında yerlerini alırlar. Köylüler, davetliler, hokkabazlar, cambazlar, sihirbazlarla doludur sünnet düğününün yapılacağı alan. Müzik çalmakta, dans edilmekte, halay çekilmektedir. Sünnet bir gündelik hayat performansı olarak karşımıza çıkarken, sahne üzerine bir sahne yerleştirilmiş olması “oyun içinde oyun” vurgusunu artırır. Kasım o gün çıkagelince, aşiretin iki reisi veya bir kadının iki kocası olamayacağı için aşiretin ileri gelenleri, Kasım ve Nâsır'ın ikisinden biri ölene kadar savaşması gerektiğine karar verirler. Bu ritüelin bir gereği olarak insanlar ellerini kanata kanata yere bir “hak dairesi” çizerler. Kolektif olarak daire çizme ve kan dökme eylemi bile acı ve ölümden toplumsal kanunların sorumlu olduğunu aşikâr eder. Siyahlar içinde, yüzleri siyah peçe ile örtülü Kasım ile Nâsır heyecanlı ve izlediklerinden zevk alan kalabalığın önünde hançerle dövüşürler. Bu korkunç düello halk için seyirlik bir eğlence, sadece bir “oyun”dur âdeta. Son deyişte “Oysa o zamanlar, her şeyi bir oyun sanıyordum, sünnet şenliklerinde yer alan bir oyun; amcamın öldürülüşü bile heyecanlı bir oyundu; sonra, çok sonra onların birer oyun olmadığını acıyla ve hayal kırıklığıyla öğrendim. Şimdiyse yeniden her şeyin bir oyun olduğunu anlayacak yaştayım.” (*Mezopotamya Üçlemesi* 323) diyen Sidar *Mezopotamya Üçlemesi*'nde oyunlarla yaşama gerçeğinin tam anlamıyla bilincinde olan tek kişi gibidir. Üçlemedeki her oyun, davranışları fark yaratabilecek değişiklikleri dikkate almadan restore etmenin, tarihi olduğu gibi tekrar etmenin, yeni sorunlara eski ve kanlı çözümlerle yaklaşmanın faydasızlığını ortaya koyar. Bunun yanı sıra insanın kendi kendini hapsediği oyunları özgürleşmek için kullanabileceğini gösterir. Seçenekleri çoğaltıp hayalleri destekleyen değil, arzuları dizginleyen ve görev hâline gelmiş olan oyunların alternatifleri üzerine düşündürür.

4 Sonuç

Mezopotamya Üçlemesi'nde insanların toplumsal yaşamı var etmek ve toplumsal bir düzen kurup sürdürebilmek ve hepsinden önemlisi ölüm kavramını anlamlandırmak, bununla baş edebilmek ve yaşamı yeni nesillerle sürdürebilmek için belirli ritüeller üretip devam ettirdiklerini görürüz. Bireyleşmenin henüz görülmediği, her şeyin kolektif olarak gerçekleştirildiği, bireyin düşüncesinin

değil toplumun yargısının belirleyici olduğu bir dünyada biri öldüğü zaman herkesin elinin kana bulanmış olduğu ortaya koyulur. Öte yandan töreleri sürdürmek için yapılan ritüeller de bir çeşit performanstır ve performansı gerçekleştiren, insanın bedeni ve iradesidir. Dolayısıyla hiçbir şey mutlak ya da değişmez değildir ancak insanlar kendilerini bu izlenime fazlaca kaptırmışlardır. *Mezopotamya Üçlemesi*'nin önemi ve farklılığı bu iletiyi, çeşitli ritüellerden oluşan gündelik hayat performanslarını oyun içinde oyun olarak tiyatro sahnesine taşıyarak, kimi zaman doğrudan gösterip kimi zaman sadece ima ederek, insanların sorgulamadan sürdürdükleri rollere, kendi hayatlarının oyuncusu ve seyircisi olduklarına dikkat çekerek ortaya koymasındır. Üçlemedeki oyunlar arasında hem konu hem de biçim bakımında bir süreklilik söz konusudur. Her yeni oyunda yabancılaştırma etmeni güçlendirilmiş, gündelik hayat performansları ve oyun içinde oyun yapısının örnekleri çeşitlendirilmiştir.

Kaynaklar

- Akdenizli Çelenk, Zerrin. *1980-1990 Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu'nda Oyun Yazarlığında Görülen Eğilimler ve Kaynakları*. 1999. Dokuz Eylül Üniversitesi, Doktora Tezi. *Ulusal Tez Merkezi*.
- And, Metin. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. 4. baskı, İletişim Yayınları, 2010.
- . *Ritüelden Drama: Kerbelâ-Muharrem-Ta'ziye*. 3. baskı, YKY, 2012.
- Bell, Cahterine. "Constructing Ritual." *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford University Press, 1992, ss. 19-46.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Ansiklopedisi*. Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.
- Carlson, Marvin. *Performans – Eleştirel Bir Giriş*. Çeviren: Beliz Güçbilmez, Dost Kitabevi Yayınları, 2013.
- Çelenk, Semih. *Kalemde Sahneye: 1946'dan Günümüze Türk Oyun Yazarlığında Eğilimler*. Cilt: 3, YGS Yayınları, 2003.
- Demir, Fethi. *1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı*. Mitos-Boyut Yayınları, 2016.
- Gürani Arslan, Nur. "Efsaneden Günümüz Edebiyatına: Geyikler ve Lanetleri." *Geyik Kitabı*, editörler: Emine Gürsoy Naskali ve Erkan Demir, Kitabevi, 2013, ss. 189-208.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Çeviren: Mehmet Ali Kılıçbay, 2. baskı, Ayrıntı Yayınları, 2006.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, editörler: Minou Arjomand ve Ramona Mosse, çeviren: Minou Arjomand, Routledge, 2014.
- Mungan, Murathan. *Cenk Hikâyeleri*. 4. baskı, Metis Yayınları, 1997, ss. 123-166.
- . *Mezopotamya Üçlemesi: Mahmud ile Yezida, Taziye, Geyikler Lanetler*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Nutku, Özdemir. "1980 Sonrası Tiyatro." *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. Cilt: 15, İletişim Yayınları, 1996, ss.1396-1406.

- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, 1985.
- Sezer, M. Abdülbasit. *Murathan Mungan ve Halk Bilimi*. Maya Akademi, 2010.
- Şener, Sevda. *Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Tiyatrosu*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
- . "Gizemli Geçmişten Yaşamın Aydınlığına Geyikler Lanetler." *Tiyatro Tiyatro Dergisi*, Sayı 9, Tiyatro Yapım Yayıncılık, Mayıs 1999, ss. 28-30, www.issuu.com/bilmiyore/docs/1999_91_9626. Erişim tarihi: 29 Şubat 2020.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications, 1992.
- . *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications, 1988.
- Ünlü, Aslıhan. *Merkeze Dönmek: Türk Tiyatrosunda Zaman / Mekân Algısı*. Mitos-Boyut Yayınları, 2009.
- . *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Aşına Kitaplar, 2006.
- Yüksel, Ayşegül. "Bir Mezopotamya Destanı: 'Geyikler Lanetler'." *Sahnedeki İzdüşümler 1975-2000*. Mitos-Boyut Yayınları, 2000, ss. 224-227.
- . *Türk Tiyatrosu Üzerine Notlar Uzun Yolda Bir Mola*. Cumhuriyet Kitapları, 2011.

Doğu-Batı İkileminden Oedipus Kompleksine: *Araba Sevdası* Nasıl Okundu?

Arif Tapan

Boğaziçi Üniversitesi

arifltapan@gmail.com

Özet

1896'da tefrika edilip, 1898'de "musavver milli roman" üst başlığı ile kitap olarak yayımlanan *Araba Sevdası* bugüne dek pek çok araştırmacı ve edebiyat tarihçisi tarafından incelenmiş, metin üzerine onlarca farklı yorum getirilmiştir. Metin bir yandan modern Türk edebiyatı tarih yazımlarının sabitlediği kimi anlamsal değerlendirmeler altında sıkışıp kalırken, öte yandan metne dair birbirinden keskin ayrılan farklı yorum ve eleştiriler de üretilmiş, metin çok farklı bağlamlarda okunabilmiştir. Bu çalışmanın, *Araba Sevdası*'ni merkeze alarak sormak istediği en temel soru edebi bir metnin anlamlandırılması ve değerlendirilmesine dair kıstasların neler olduğudur. Bu yazıda soruşturmaya açılacak olan şey 1996-2018 yılları arasında farklı alanlarda tamamlanmış yüksek lisans tezleri çerçevesinde *Araba Sevdası*'nin nasıl alımlandığı, romanın nasıl tezleştirildiğidir. Roman üzerinden, okur merkezli bir edebiyat eleştirisini (*reader-response criticism*) işaret eden alımlama kuramının (*reception theory*) teorik olarak neyi kastettiğinden ziyade pratik olarak edebi bir metinde nasıl işlediği gösterilmek istenmektedir. Çalışmada *Araba Sevdası*'nin yirmi küsur yıl içerisinde nasıl okunduğu, nasıl alımlandığı ve edebi bir vaka olarak nasıl değerlendirildiği farklı soru(n)lar eşliğinde, beş farklı çalışma üzerinden izlenecek ve nihayetinde tekil bir edebi metin üzerinden hem alımlama ve değerlendirme pratiğinin nasıl işlediği hem de bu işleyişin, bağlamı içerisindeki tarihselliği ve işlevselliği gösterilecektir.

Anahtar sözcükler: *Araba Sevdası*, Bihruz, edebiyat eleştirisi, alımlama, modern roman

From the East-West Dilemma to the Oedipus Complex: How Was *Araba Sevdası* Read?

Arif Tapan

Boğaziçi University

arif1tapan@gmail.com

Abstract

Araba Sevdası, serialized in 1896 and published as a book with the title of “illustrated national novel” in 1898, has been examined by many researchers and literary historians so far. While the text was stuck in some semantic evaluations made by the historiography of modern Turkish literature, on the other hand, different interpretations and criticisms of the text were produced and the text was read in many different contexts. The fundamental question this study aims to ask by focusing *Araba Sevdası* is what the criteria for the interpretation and evaluation of a literary text are. In this article, what will be brought into question by considering the dissertations from 1996 to 2018 is how *Araba Sevdası* has been read and analyzed so far. It is aimed to show how the *reception theory*, which refers to a *reader-oriented literary criticism*, is practiced in a literary text rather than what it implies in theory. In the study, how *Araba Sevdası* as a literary case is read and evaluated will be followed through five studies from different years and either how the process of reception and evaluation works or the historicity and functionality of this process within its context will be indicated.

Keywords: Araba Sevdası, Bihruz, literary criticism, reception theory, modern novel

1 Giriş

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanı "20 Şubat – 8 Ekim 1896 tarihleri arasında *Servet-i Fünûn* dergisinde tefrika edil[miş]" 1898 yılında da "musavver millî roman" üst başlığı ile kitap olarak yayımlanmıştır (Altuğ 7). Esasında romanın 1896'daki tefrikasından "bir on yıl önce yazıldığı tahmin edil[se]" de romanın 2014 yılında sadeleştirilmiş versiyonunu yayıma hazırlayan Fatih Altuğ'un kitabın "Sunuş"unda dikkat çektiği gibi "Romanın 'Erbab-ı Mütalaaya' (Okuyuculara) başlığını taşıyan önsözünün tarihi 28 Kasım 1889'a işaret etmektedir. Dolayısıyla *Araba Sevdası*'nın 1889'da tamamlanmış olduğu ancak okur kamusuna 1896'da sunulduğu ifade edilmektedir." (Parla 15; Altuğ 8)

Bugün Türkçe edebiyatta doğrudan ya da dolaylı olarak *Araba Sevdası*'ni incelemeye, roman hakkında malumat elde etmeye yönelik her türlü girişim bizi kimi kanonlaş(tırıl)mış çalışmaya referans vermeye sevk eder. Bu çalışmalar romanın geçmişten günümüze nasıl ele alındığının edebi kültür tarihi içerisindeki seyrini görebilmek, romana dair yaklaşım ve değerlendirmelerimizi destekleyebilmek ya da sorgulayabilmek adına önem arz eder. Bu bağlamda, *Araba Sevdası*'ni doğrudan odağına alan ya da bir şekilde bu romanla etkileşime giren her türden çalışma Ahmet Hamdi Tanpınar (1949), Güzin Dino (1951; 1954), Şerif Mardin (1971), Berna Moran (1983), Ahmet Evin (1983; 2004), Jale Parla (1990), Nurdan Gürbilek (2001; 2004) gibi isimlerin *Araba Sevdası*'na dair teknik ve teorik açıdan birbirinden farklı çalışmalarını göz önünde tutacaktır.

Benim bu yazıda yapacağım şey ise 1996-2018 yılları arasında farklı alanlarda yazılmış, doğrudan *Araba Sevdası*'na odaklanan ya da incelenen konu itibari ile *Araba Sevdası*'na da referans veren beş yüksek lisans tezi üzerinden söz konusu romanın nasıl alımlandığını¹ göstermeye çalışmak olacaktır. Söz konusu tezlerin *Araba Sevdası*'ni nasıl okuduğu sorusunu sormamın sebebi yaklaşık çeyrek asırlık bir süre içerisinde, farklı disiplinlerden farklı yaklaşımların edebi bir metni değerlendirirken, dönemselleştirirken ve yorumlarken hangi kıstasları gözettiği sorusuna yanıt aramamdır. Söz konusu çalışmalar niyetleri ve konuları bağlamında *Araba Sevdası*'ni hangi temel izlekler üzerinden okumaktadır? Bu çalışmalar *Araba Sevdası*'na "edebi bir olay"², bir vaka çalışması nazarıyla mı yaklaşmaktadır; yoksa roman, bu

¹ "Alımlama"yı, günümüzde birçok isim ve yaklaşımla ilişkilendirebilmek mümkün olsa da, burada özellikle H. Robert Jauss, Wolfgang Iser ve Stanley Fish'in kuramsallaştırmasına dayanan ve 1960'lar sonrası popülerleşen "alımlama teorisi (*reception theory*)"nden hareketle kullanıyorum. Alımlama teorisinin bir edebi kritik metodu olarak doğumu ve gelişimine dair bkz. Joe Culpepper, "Births, Deaths and Reincarnations of Reception Theory," *Frame* 24/1 (2011): 90-100.

² "Edebi olay" kavramını Mario J. Valdés ve Linda Hutcheon'ın "literary events" modelinden mülhem kullanıyorum. Mario J. Valdés ve Linda Hutcheon, "Rethinking

çalışmalar için 19. yüzyılda İstanbul’da üretilmiş diğer edebi metinlerden sadece biri midir? Bu anlamda, bu çalışmalar yazının girişinde bahsettiğim isim ve eserler üzerinden kanonlaşmış birtakım ön kabullerden mi hareket etmektedir; yoksa romanın üretildiği dönem, o dönemin sosyo-kültürel, sosyo-politik, ahlaki vb. yapısını bir kenara bırakarak sadece metnin kendisine mi odaklanmaktadır? Bu son iki soruyu özellikle sormamın sebebi edebiyat tarih yazımlarının beraberinde getirdiği “ön kabulcü” yaklaşımların çok farklı dönemlerde, çok farklı bağlamlarda kuvvetle kendisini tekrar edebilmesidir. Halim Kara’nın vurguladığı gibi “özellikle II. Meşrutiyet ve erken Cumhuriyet dönemlerinde yazılan Modern Türk Edebiyatı tarihlerinin yaratıp yaygınlaştırdığı ulusal edebiyat tarihi modeli ve bu dönemde oluşturulan edebiyat tarihi yazımı geleneği Türk Edebiyatı Tarihi’nin genel kurgusunu, dönemlerini, *genel yargılarını* ve *söylemlerini* belirle[r].”³ (2)

Öte yandan Antoine Compagnon’un Gadamer’e referansla altını çizdiği şu husus da edebi bir metnin alımlanması ve anlamlandırılması sürecinde göz önünde bulundurulmalıdır:

Bir metnin anlamı, yazarının niyetleri tarafından asla tüketilemez. Metin bir tarihsel veya kültürel bağlamdan bir diğerine geçtiğinde, metne ne yazarın ne de ilk okuyucuların öngöremediği yeni anlamlar eklenir. Her yorum bağlamsaldır [ve] içinde bulunduğu bağlama ilişkin kriterlere bağlıdır, bundan dolayıdır ki kendi içinde bir metni bilmek veya anlamak imkânsızdır (42).

Dolayısı ile eğer bir metin, yazarının niyetinden ibaret değilse; metne ilişkin tüm anlamlar yazarsal niyeti aşan bir olguya dönüşüp, kültürel-tarihsel bağlamlara göre sürekli yenileniyorsa, bu yazının bağlamında düşünürsek eğer “*Araba Sevdası*’nın anlamı yalnız şudur.” diyebilmek sorunlu bir hâl olacaktır. Eğer *Araba Sevdası*’na ilişkin anlamlandırmalar Kara’nın dikkat çektiği gibi edebiyat tarihleri aracılığı ile farklı dönemlerde kendini olduğu gibi tekrar ederse bu daha da sorunlu bir tablo çıkaracaktır ortaya. Yine Compagnon’un vurguladığı gibi “[Bir] metnin anlamı sadece [yazarsal] niyetten veya bunun muadilinden ibaret değildir ve bu nedenle anlam, yazar ve çağdaşları için olan anlama indirgenemez. Anlam ayrıca metnin okuyucularına ait zaman içindeki tüm eleştirilerin ve geçmiş, şu an ve gelecekteki alımlamanın tarihini de içermek zorundadır.” (43)

Bu yazıda, *Araba Sevdası*’nı ele alan çalışmalar için 1996’dan 2018’e gelen bir üretim sürecine odaklanmamın sebebi budur. Yirmi yıl ara ile okunan bir

Literary History – Comparatively,” *American Council of Learned Societies Occasional Paper* 27 (1995): 11.

³ Yazı boyunca yer verilen alıntılardaki italik vurgular bana aittir.

edebi metnin alımlanmasında ve anlamlandırılmasında bu yirmi küsur yıllık sürecin Compagnon'un dikkat çektiği gibi bir işlevselliğe mi sahip olduğunu; ya da tam tersine Kara'nın vurguladığı gibi Türk edebiyatında belirli tema ve çatışmalar üzerinden dönemselleştirilen, kategorize edilen metinlerin hangi kültürel-tarihsel bağlamda okunursa okunsun birtakım kalıplaşmış değerlendirmelere mi saplanıp kaldığını sorunsallaştırmayı umuyorum. Bu bağlamda sırası ile Olcay Akyıldız'ın (1996), Ayşegül Utku Günaydın'ın (2003), Müge Yılmaztürk'ün (2011), Nihan Atlı'nın (2014) ve son olarak Sebahat Özdemir'in (2018) çalışmalarını yukarıda sorduğum tüm sorular eşliğinde inceleyeceğim. Bu yolla tekil bir edebi metin üzerinden hem alımlama ve değerlendirme pratiğinin nasıl işlediğini hem de bu işleyişin, bağlamı içerisindeki tarihselliğini ve işlevselliğini göstermeyi deneyeceğim.

2 Kimlik, Benlik, Züppelik: Anlam Kargaşaları İçinde Bir “Sevda” Serüveni

Olcay Akyıldız “Kuramdan Romana Rezaizade Mahmut Ekrem: Doğu-Batı ve Romantizm-Realizm Eksenlerinde *Talim-i Edebiyat* ve *Araba Sevdası*” başlıklı çalışmasının önsözünde, *Talim-i Edebiyat*'la (1879) birlikte *Araba Sevdası*'nda “o dönemin temel paradigması olan ‘Batılılaşma’ bağlamında *içeriksel* ve *teknik* özelliklerin ve genel tutumun incelen[diğini]” belirtir (iv). Çalışmanın en başında *Araba Sevdası* ile ilgili nasıl bir izleğin takip edileceği ve bunun nasıl yapılacağı hakkında bilgi veren Akyıldız romanı şu şekilde tanımlayarak devam eder: “*Araba Sevdası* ilk *realist* roman olarak anılır. *Tekniği açısından* roman diye adlandırılmayı gerçek anlamda hak eden ilk eserlerdendir.” (iv) Vurgulardan anlaşılacağı üzere Akyıldız'ın çalışmasında *Araba Sevdası*'nı nasıl okuyacağı sorusunun iki yanıtı vardır. Bunlardan ilki içeriğe yani romanın ne anlattığına, ikincisi ise anlatım tekniğine yani romanın anlatılan şeyi nasıl anlattığına dair olacaktır.

“*Araba Sevdası* Tanzimat edebiyatının edebi ve toplumsal bir proje olarak olanaksızlığının somut bir ifadesi gibidir.” diyen Akyıldız, “Rezaizade'nin *Araba Sevdası*'ndaki kişisel ‘durulma’ sürecini hem kendine hem de Tanzimat dönemine yönelttiği” bir “eleştiri” olarak görür (iv). Bu iki giriş cümlesine bakılarak *Araba Sevdası*'na dair birtakım değerlendirmelerin (*evaluation*) ve yazarsal niyetlerin (*authorial intention*) göz önünde bulundurulacağı varsayılabilir.

Çalışmanın “Kuramsal ve Teknik Açıdan Farklı Bir Roman Örneği Olarak *Araba Sevdası*” başlıklı bölümünde söz konusu romanın neden farklı olduğu sorusuna “yazarın konumu”, “anlatım tekniği” ve “ele alınan konuya yaklaşım” hususları üzerinden yanıtlar aranır. Akyıldız'a göre “Rezaizade'nin bize verdiği yazılış tarihi (1886) göz önünde bulundurulursa roman hem romantizmden realizme geçişte hem de ‘gerçek anlamda ilk modern roman oluşuyla’ *oldukça*

önemli bir yere sahip[tir].” (83) Burada, romanla ilgili birtakım ölçütler (*criteria*) üzerinden romanın “önemli” olduğu vurgulanmaktadır. Romana bu önemi atfeden şey ise romanın edebi kültür tarihi içerisinde bir “geçiş”, kırılmayı, farklılaşmayı mümkün kılmasıdır. Romanın “romantizmden realizme geçiş”le ilişkilendirilmesi romanın kendi kurgusal (*fictional*) düzlemi ile romanın üretildiği tarihi (*historical*) düzlemi karşı karşıya getiren, dolayısı ile romanı içerisinde üretildiği kültürel-tarihsel bağlamı gözeterek sorunsallaştıran bir yaklaşımdır. Romanı “oldukça önemli” kılan bir diğer husus, yani “gerçek anlamda ilk modern roman olma” hali de “modernlik”in imlenmesi üzerinden bize başka bir kültürel-tarihsel bağlamı işaret etmektedir. Lakin burada söylenen ile yapılan arasındaki farka da dikkat çekmek gerekir, zira Akyıldız bu “gerçek anlamda ilk modern roman olma” halini Jale Parla’ya referansla işaret eder.⁴ İddia edilen şey başka bir çalışma ile desteklenir. Akyıldız’ın çalışmasının bütününde, incelenen konu özelinde kanonlaş(tırıl)mış çalışmalara referans vardır. Bu da *Araba Sevdası*’na dair değerlendirmelerin ve anlamlandırmanın kültürel-tarihsel bağlamda sürekli yeniden üretilmesi, kimi değerlendirmelerin kalıplaşıp, kendinden sonraki çalışmalara aynen aktarılırken kimilerinin değersizleşip, silinmesini mümkün kılmaktadır. Örneğin Jale Parla ve Berna Moran’ın *Araba Sevdası*’na dair türlü yorumlarını kendi argümanlarına dayanak olarak sunan Akyıldız, Güzin Dino’nun kimi değerlendirmelerine karşı çıkar, onlara yeni eklemeler yapar. Özellikle *Araba Sevdası*’ndaki Çamlıca üzerinden yapılan tasvirlerin ne derecede “başarılı”, “yenilikçi” sayılabileceği hususunda Akyıldız, “Dino ... Rezaizade’nin hiciv dışında yaptığı tasvirlerde beylik klişelerin dışına çıkmadığını düşünür. Bense bu beylik klişelerle dolu tasvirlerin de bir hiciv, bir parodi unsuru olduğunu düşünüyorum” der (137). Bu sebeple Akyıldız’ın *Araba Sevdası* okuması kendinden önceki isim ve eserleri bir yandan gözeterek, gerekli gördüğü yerlerde bu isim ve eserlerden destek alırken, kimi yerlerde de bu isim ve eserlerin değerlendirmelerinin ötesine geçen, bu değerlendirmeleri yenileyen bir tavırla *Araba Sevdası*’nın mevcut alımlanmalarına katkı sunan bir yaklaşım geliştirmektedir. Söz konusu katkı sadece *Araba Sevdası* üzerine yapılmış değerlendirmelerle girilen ilişki ile değil, *Araba Sevdası*’nı doğrudan yüzyılın diğer yazar ve eserleri ile ilişkilendiren tutumla da sunulur. Özeldir Rezaizade Mahmut Ekrem’in diğer metinleri ile *Araba Sevdası* arasındaki ilişkiyi sorgulayan ve anlamlandırmaya çalışan Akyıldız, genelde ise yazarı yüzyılın diğer yazarları Namık Kemal, Ahmet Mithat, Beşir Fuat, Halit Ziya gibi isimlerle ve özellikle *Felâhât Bey ve Rakım*

⁴ Şimdiden belirtmeliyim ki çalışmalarda söylenen, iddia edilen şeyleri birtakım isim ve eserler üzerinden referans vererek gösterme durumunu, çalışmaların “olumlu” ya da “olumsuz” tarafları olarak değerlendirmiyorum. Benim bu yazıdaki amacım inceleyeceğim çalışmaların başarı değerlerini sorgulamak değil, çalışmaların “neyi” “nasıl” söylediğini, alımladığını gösterebilmektir.

Efendi (1875) ve *İntibah* (1876) gibi romanlarla birlikte düşünerek değerlendirmeyi seçer. Hatta Bihruz'un "hayal dünyası ile nasıl bir Don Kişot olduğu" sorusunu tartışmaya açarak *Araba Sevdası*'nı ve Bihruz'u üretildiği coğrafyadan bağımsızlaştırarak tekil ve özel bir metin olarak da görebilmeyi işaret eder.

"Realist Bir Çerçeve *Araba Sevdası*" başlıklı bölümde

Araba Sevdası'nı inceleyen *eleştirmen ve edebiyat tarihçilerinin* üzerinde en çok durdukları nokta romanın realist bir roman oluşudur. *Edebiyat tarihi kitaplarında* ilk realist roman olarak anılan *Araba Sevdası* belki bu tanıma tam olarak uymasa da Tanzimat romancılarının kendilerine örnek aldıkları 18. yüzyıl Fransız romantiklerinin etkisinin azalmasında *önemli bir rol* oynamıştır. Avrupa realistlerini tanımanın yolunu açmasıyla da *önemlidir*. (123)

diyen Akyıldız'ın bu değerlendirmeleri yukarıda söylediklerimi kanıtlar niteliktedir. Roman bir yandan kendi dönemi, üretildiği coğrafya ve yazarlar niyetlerle tarihsel bir süreç içerisinde; öte taraftan salt bir edebiyat olayı olarak, kendi coğrafyasının dışında, özellikle Stendhal, Balzac, Zola, Flaubert gibi isimlerle ilişkilendirilerek ele alınmaktadır. Çalışmanın en başında romana atfedilen "önem" çalışmanın devamında ve sonunda da "bir kırılmanın emaresi olma" üzerinden yerini muhafaza eder. "Recaizade'nin [*Araba Sevdası*'nda] asıl anlattığı bir sevdâ hikâyesidir. Alafranga bir züppenin sevdâsı. Roman adım adım bu hayali sevdânın doğuşunu ve gelişimini ele alır." (107) diyerek *Araba Sevdası*'nı nasıl alımladığını açıkça ortaya koyan Akyıldız, çalışmasının iki odak noktası olan "Doğu-Batı" ikilemi ile "Romantizm-Realizm" ilişkisi üzerinden *Araba Sevdası* için Doğu-Batı karşıtlığı üzerinden mikro düzeyde, romantizm-realizm ilişkisi üzerinden ise makro düzeyde bir değerlendirme alanı yaratır. Bu da bir yandan mevcut edebiyat tarih yazımı ve kanonik değerlendirmelerle sürekli alışverişte bulunan, öte yandan bu değerlendirmeleri kat ederek *Araba Sevdası*'nı tıpkı bir vaka analizine çeviren bir alımlama ve değerlendirme sürecini beraberinde getirir.

Ayşegül Utku Günaydın'ın iletişim bilimleri alanındaki "Bir Çağdaş Anlatım Dili Olarak Romanda Görsellik: *Araba Sevdası*'ndan *Yüksek Topuklar'a*" başlıklı çalışması, başlıktan da anlaşılacağı üzere "romanda görsellik" bağlamını Türkçe edebiyatta 116 yıl ara ile yayımlanmış iki metni bir arada değerlendirme üzerine kurar. Bu haliyle çalışma metinlerarası bir okuma vadeder. "*Araba Sevdası*'na Eleştirel Bir Bakış" bölümünde roman sıklıkla Berna Moran'dan yapılan uzun ve doğrudan alıntılar ile sunulur (87-88). "*Araba Sevdası*'nda Bilinçakışına Örnekler" bölümünde de söylediklerine Moran'ı tanık gösteren Günaydın, bu bölümde romandaki bilinçakışı kullanımını ortaya koymak adına yakın okuma (*close reading*) yapar ve şu sonuca ulaşır:

(...) yazar *çok ustaca olmasa da* [bilinçakışı] tekniği[ni] kullanarak romana *ahenk* katmış, anlatım dilini *daha üst noktaya* çekmiştir. Okuyucunun Bihruz'un hararetle düşünceleriyle hem heyecanlanmasını hem de yaptığı "ahmakça" tutumlara gülmesini ve kendisine pay çıkarmasını *istemiştir*. *Araba Sevdası* gülmece unsurunu da kullanan ama bunu yaparken aynı zamanda aslında hüznü bir olayı anlatıp okuyucunun hem tatlı vakit geçirip eğlenmesini hem de Bihruz gibi yapılmayacak hataları yapan ve hep komik duruma düşen bir adam tiplmesiyle okurun kendine de pay çıkarmasını *ister*.

Recaizade iç çözümleme, iç konuşma ve bilinç akımı tekniklerini kullanarak bize *kahramanın iç dünyasını açmaya çalıştığı için* Bihruz birçok yönleriyle içini dışını en iyi tanıdığımız züppe tipi olur. Ahmet Mithat Felâton'a yalnız dıştan bakar ve yüzeyde kalır; Gürpınar'ın Meftun'u ise tutarsız ve çelişiktir. (92-93)

Günaydın için *Araba Sevdası*'nı "önemli" kılan hususların başında bir yazar olarak Recaizade Mahmut Ekrem'nin kullandığı iç çözümleme, iç konuşma ve bilhassa bilinç akışı tekniklerinin kullanımı gelmektedir. Ona göre Recaizade Mahmut Ekrem'in romanda kullandığı bilinç akışı tekniği romana "ahenk" katarken, romanın anlatım dili "daha üst noktaya" taşınır. Lakin yine de yazar bu işte "usta" değildir. Burada teknik bir husus üzerinden romanın kuruluşuna yapılan göndermeyle roman daha başarılı addedilirken, yazarın bundan farklı ne yapsaydı bu işte "usta" olarak görülebileceği meselesi bu söylemde bir boşluk yaratır. "Çok ustaca olmasa da" şerhi ile Günaydın, Türkçe edebiyat tarih yazımlarındaki kalıplaşmış "Tanzimat yazarı" değerlendirmesini devam ettirir. Recaizade Mahmut Ekrem'in kendinden öncekilerden farklı bir şey yaptığının altı çizilmekte birlikte, onun Günaydın'a göre neticede bir Tanzimat romanı yazarı olması hususu roman ve yazar üzerine yapılan değerlendirmeleri önelemektedir. Teknik bir unsur olarak dil kullanımının yanı sıra Günaydın'ın *Araba Sevdası* okumasını belirleyen bir diğer husus Recaizade Mahmut Ekrem'in Bihruz üzerinden ne yapmak istediği, okura neyi göstermek istediğidir. Dolayısıyla burada da yazara atfedilen bir niyet üzerinden alımlama ve anlamlandırmanın çerçevesi çizilir. Günaydın'ın, Recaizade Mahmut Ekrem'in tahayyül ettiği okuruna bir şey göstermek istediğini iddia ettiği anda yazar *aktif*, okur ise *pasif* bir konuma yerleştirilir. Burada ise Günaydın, *Araba Sevdası*'ndaki anlamı tekilleştirerek, romanda tek bir anlamın olduğuna, Recaizade Mahmut Ekrem'in de yalnız bu anlamı okura iletmek niyetinde olduğuna işaret eder. Bu alımlama biçiminde anlamın okurda tamamlanmasına dair bir gönderme yoktur. Günaydın, yazarın bir diğer niyetinin "okurun kendine pay çıkartması" değerlendirmesinde ise bu kez okur *aktif* bir konuma yerleştirilir lakin bu "pay çıkartma" eylemi okurun kendisine bırakılan bir durum değil, aksine yine Günaydın'a göre yazarın öngördüğü bir "pay çıkarmadır".

“Bihruz’[un] birçok yönleriyle içini dışını en iyi tanıdığımız züppe tipi ol[arak]” okunmasının sebebi de Rezaizade Mahmut Ekrem’in yazarsal niyeti ile ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla Günaydın’a göre yazar, bir pratik olarak anlamlandırma sürecinin tamamını okuru adına birtakım niyetler çerçevesinde sadece kendisi kurgulamaktadır. Bihruz’un Felatun’dan ve Meftun’dan daha “başarılı” kurgulanmış bir tip olarak kabul edilmesi yine yazarın “kahramanın iç dünyasını açmaya çalış[ması]” ile açıklanmaktadır.

Çalışmanın “Roman, Karakterler ve *Araba Sevdası*” bölümünde “Rezaizade ara ara kendi de Bihruz’la dalga geçmeyi ihmal etmez. Ekrem, bunun yanı sıra Bihruz’un hayallere dalmasını sağlayarak bir de kahramanın zihninden karmakarışık, sırasız bir biçimde geçen kareleri aktarır okura. Bu da romana kattığı *olumlu* yanlardan biridir.” (101) diyen Günaydın, romanda “olumlu” bir yan olarak gördüğü Bihruz-okur ilişkisinin müsebbibi olarak doğrudan metnin yazarını işaret ederken, karakterle okur arasında yer alan anlatıcı sesin varlığına dair herhangi bir husustan söz etmez. Bu durum ise yine romandaki anlamı tekleştiren ve okurun metinle, karakterle kuracağı her türden ilişkiyi bu tek anlamla ilişkilendiren bir değerlendirmeyi meydana getirir. Çalışmanın devamında Bihruz’un söz konusu zihin karmaşasını örnekleyen rüya sahnesinin verilmesinin ardından Günaydın şu çıkarımda bulunur: “Bu parça da yazar tarafından Bihruz’un karmaşık zihnini vermek amacıyla yazılmış *güzel* bir bölümdür. Ve *döneme göre* romanın yapısını *güçlendiren* bir tekniktir.” (102) Günaydın’ın bu sahneyi “güzel” olarak değerlendirmesi, yaptığı çalışmadan bağımsız, onun bir *Araba Sevdası* okuru olarak bu sahneyi beğenmesiyle açıklanabilir. Zira ilgili pasajın öncesinde veya sonrasında bu sahnenin ne açıdan “güzel” olduğu nedenselleştirilmez. Burada şöyle bir soru sorulabilir: Günaydın’ın çalışması boyunca işaret ettiği üzere eğer Rezaizade Mahmut Ekrem okurun *Araba Sevdası*’ndan ne anlaması ve onu nasıl değerlendirmesi gerektiğinin bilinciyle bu romanı ürettiyse, ve eğer *Araba Sevdası* yine Günaydın’ın işaret ettiği üzere hemen her defasında okur tarafından sadece yazarının birtakım niyetleri doğrultusunda anlamlandırılırsa, okurun bu örnekte olduğu gibi romana dair “güzel” veyahut “güzel değil” gibi beğeni ve tatmin bildiren ifadeleri ne ile açıklanabilir? Günaydın’ın *Araba Sevdası*’na ilişkin alımlama ve anlamlandırma süreçlerini sadece yazarsal niyete ve romandaki teknik unsurlara dayanarak inşa etmesi okur(lar) ile metin arasındaki olası sınırsız ilişki biçimini ortadan kaldıran bir değerlendirmeye dönüşmektedir. Bu sebeple Günaydın için romanın anlamı ve anlattığı tektir. Ona göre “*Araba Sevdası* baştan sonra bir yanılısamayı konu olarak ele alır.” (104)

Müge Yılmaztürk’ün “Tanzimat Romanlarında Erkek Narsisizmi” başlıklı çalışması, doğrudan *Araba Sevdası*’na odaklanmayan, bunun yerine romanı Yılmaztürk’ün ifadesiyle Tanzimat döneminin diğer “kurucu” romanları olan *Felatun Bey ile Rakım Efendi* ve *İntibah* ile bir arada ele alan bir çalışmadır (iii).

Yılmaztürk söz konusu romanları “erkek narsisizmi” bağlamı üzerinden sorunsallaştırmasının nedenini şu şekilde belirtir:

Hilmi Yavuz’un deyişiyile ‘metonimik’, Şerif Mardin’in söylemiyle ‘aşırı’, edebiyat tarihlerinde genel kabul gören ifadeyle ‘yanlış’ Batılılaşan Bihruz Bey, ‘alafranga züppe tipi’ nin en önemli temsilcisi sayılmış, *Araba Sevdası* ise sergilediği alaycı anlatımın da katkısıyla bu tipin yergisi olarak nitelendirilmiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar, Berna Moran, İnci Enginün, Güzin Dino, Robert P. Finn, Ahmet Ö. Evin, Cevdet Kudret gibi *pek çok edebiyat eleştirmenini ortak paydada birleştiren* bu yaklaşım, *Araba Sevdası*’nın başat karakteri Bihruz Bey’i ‘alafranga züppe’ kılan özelliklerin bu dönemde yazılan diğer romanların ana kahramanları tarafından da sergilendiğini ileri sürer. Zira Bihruz Bey’in ‘tip’ olabilmesi için Tanzimat romanında tipik olanı yansıtan özellikleri taşıması ve diğer roman karakterleri ile paylaşması gerekir. [Burada] amaçlanan, Tanzimat anlatılarında tipik olanı Batılılaşma üzerinden ‘alafranga züppe’likle ilişkilendiren ve Bihruz Bey’in tip oluşunu bu ilişkiden hareketle temellendiren *genel kabulü sorgulamak*, tip-karakter sorununa *yeni bir bakış açısıyla* narsisizm ışığında yaklaşmaktır... Farklılıklarına rağmen onları aynı temsel-tipsel *kanonlaştırmaya* dâhil eden özün sürekli vurgulandığı gibi ‘alafranga züppelik’ ile mi, yoksa ‘alafranga züppelik’i de kapsayan, ancak onunla özdeş olmayıp ondan daha üstte işleyen, daha genel bir etki alanı ile mi ilişkili olduğu sorgulanacaktır. (58-59)

Yılmaztürk, yazının girişinde Kara’ya referansla altını çizmek istediğim edebiyat tarihçiliği ve edebiyat eleştirmenliğinin *Araba Sevdası* ve Bihruz’u da içine alan kapsayıcı, kanonlaştırıcı söylemini tekrar etmeyeceğini, hatta bu söylemin geçerliliğini sorgulayacağını açıkça ifade etmektedir. *Araba Sevdası*’nın alımlanmasına dair kabul görmüş temel kimi yargılarla ilişkilenerken, romana dair bu yargılardan tamamen farklı bir şey ortaya koymak için nasıl ki bu kanonlaşmış yargıları bir ön kabul sayıp, getirilecek her türden yeni yargıyı bu kanonlaşmış yargılara eklemek gibi bir zorunluluk yoksa, ortaya daha öncekilerden farklı bir iddia sürmek için bu söz konusu kanonlaşmış yargıları reddetmek gibi bir zorunluluk da yoktur. Yılmaztürk’ün burada yaptığı gibi, literatürle ilişkilenerken, bu literatürün temel yargılarını sorgulamaya açmak da alımlama pratiğinin ve bunun tarihinin bir parçasıdır. Yılmaztürk’ün bu bakış açısı kanonlaşmış literatürle karşılıklı bir ilişki kurması bakımından Akyıldız’ın çalışmasındaki alımlama sürecine benzerken, Yılmaztürk Akyıldız’dan farklı olarak söz konusu literatürün sorgulanmaya açılması gerekliliğini vurgulayarak, bu literatürü tekrar etmeyeceğini, *Araba Sevdası*’na dair alımlama ve anlamlandırma pratiğini bu yola sapmadan gerçekleştireceğini çalışmanın başında gösterir.

Çalışmanın *Araba Sevdası*'na odaklanan “*Araba Sevdası*'nda Tipik Bir Narsist: Bihruz Bey” başlıklı bölümün, başlığında da görüldüğü gibi Yılmaztürk'ün çalışmasının başında sorgulamaya açacağını vadettiği “temsel-tipsel kanonlaştırma” eğilimi bu kez kendi çalışması bağlamında kendisi tarafından kurulur. Yılmaztürk bunu mevcut “temsel-tipsel kanonlaştırma”nın ne söylediği üzerinden değil, bunu nasıl gerçekleştirdiği üzerinden yapmaktadır. Yani söylem sorgulanmaya açılrsa da bu söylemi kuran pratik bir yerde kendisini tekrar etmektedir. Nitekim Bihruz “bir narsist” olarak değil, “tipik bir narsist” olarak okunur:

Bihruz Bey sadece gerçekleri değil, insanları da görmez; onu ilgilendiren nasıl görüldüğüdür. İnsanlara, sadece onların kendi şıklığına nasıl da hayran olduklarını görmek için bakar. Etrafindakiler onunla alay ederken, gülünç duruma düştüğünü fark etmek bir yana şık görüldüğünü düşünmesi ise Bihruz Bey'in *narsistik körlüğünü* imler... Bihruz Bey, kimin ne düşündüğünü fark edemeyecek kadar kendisiyle meşgul, gösteriş meraklısı, *narsist* bir karakterdir. Bihruz Bey'in landosuna fazla önem vermesinin nedeni de kendini gösterme arzusunu tatmin ediyor olmasıdır. Marshall W. Alcorn'ın, *Narcissism and the Literary Libido* adlı kitabında narsisizm ile araba arasında kurduğu ilişki bu anlamda oldukça önemlidir. (71-72)

Yılmaztürk'ün *Araba Sevdası* üzerinden Bihruz'u alımlaması ve onu bir tip-karakter odağında sorgulaması çalışma boyunca adım adım özelden genele giden bir açıklama ile gerçekleşir. Tanzimat romanı ve romanlardaki erkek karakterler özelinde soruşturmaya açılan “alafranga züppelik” söylemi, bu söylemi de içine alacak daha geniş ve genel bir “erkek narsisizmi”ne ve bu narsisizmi kuran “birey-toplum-devlet” ilişkisine evrilir:

Araba Sevdası'nın başat karakteri Bihruz'un *narsist kişiliği*, yalan ve seyir motiflerinin yanı sıra Periveş'e olan aşkı üzerinden de okunabildiği için romanın bütünü etkilemekte, Bihruz'a *psikolojik derinlik kazandırmaktadır*. Bu noktada Bihruz'un neden bugüne kadar pek çok araştırmacı tarafından “alafranga züppe tipi” olarak değerlendirildiğini sorgulamak gerekir... Bihruz, alafranga hayranlığının yanı sıra, gösteriş düşkünü, tembel, müsrif ve şımarık yetiştirilmiş bir mirasyedi olması bakımından da diğer Tanzimat dönemi roman karakterleri ile benzerlikler göstermektedir. Ancak tip-karakter sorunu, herhangi bir dönemde yazılan romanların karakterlerinin sergilediği benzer özelliklerin niceliğinden hareketle çözümlenemez. Nitekim bütün benzerliklere rağmen Bihruz, Felâton, Ali ve Şöhret Bey'ler kendilerine has roman kişileridir... Dolayısıyla roman kişileri arasındaki benzerliklerden hareketle “tip” tanımlaması yapmanın anlamsızlığı, farklılıklardan hareketle bu tanımlamayı

bozmanın oldukça kolay olmasından kaynaklanır. Tipik olan, benzerlikleri de farklılıkları da kendine doğru çeken bir öz"dür. Tanzimat romanı söz konusu olduğunda bu öz "alafranga züppelik" değil, ondan daha kapsayıcı olan narsisizmdir; çünkü edebiyatta izini sürebildiğimiz narsisizm, Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinde yaşadığı sorunları da yansılar. (74-75)

Bihruz'u çalışması boyunca narsisizm üzerinden okuyan Yılmaztürk için bu okuma bir tercih yahut bir alternatif okuma değil, bilakis bir zorunluluktur. Bu zorunluluk 19. yüzyıl Osmanlı romanındaki erkek karakterlerin kişilikleri, psikolojik derinlikleri üzerinden bir değerlendirme yapmaktan kaynaklanmaktadır. Bihruz'un kabul görmüş, yaygın "alafranga züppe" değerlendirmesi; onun, içinde yer aldığı metnin üretildiği yüzyılda bireyin toplumla ve imparatorlukla içine girdiği ilişki biçiminde yatar; lakin bu ilişki biçiminin ortaya çıkardığı şey "alafranga züppelik" değil narsistik kişiliktir Yılmaztürk için. Dolayısıyla Yılmaztürk'ün *Araba Sevdası*'nı ve Bihruz'u alımlaması yukarıdaki örnekler üzerinden düşünürsek mevcut kanonlaşmış söylemi sorgulamaya açan, ama öte taraftan kendi kanonunu kurmaya meyyal bir alımlama pratiğine dönüşmektedir. Çalışma boyunca narsistik okumanın bir "zorunlu hal", Bihruz'un da "tipik bir narsist" olarak işaret edilmesi Yılmaztürk'ün alımlama biçimini farklılaştırmakta, bununla birlikte romanın ve karakterin bilgisini ve anlamını tekilliştirmektedir. Bihruz'un neden "Bihruz" olduğunu yazarsal niyetler veya teknik birtakım unsurlar yerine psikanaliz gibi modern tıpla ilişkili bir yerden yanıtlaması, söz konusu romanın ve karakterin olası tüm diğer anlamlarını ortadan kaldıran bir alımlama pratiğine dönüşmektedir. "Bihruz neden böyle?" sorusunu "Çünkü tipik bir narsist olduğu için" diye yanıtlamak karakterin, karakter üzerinden de romanın alımlanma ve anlamlandırılma sürecini diğer tüm alımlama biçimlerinden ayıştırmaktadır.

Nihan Atlı'nın Japon dili ve edebiyatı alanında tamamladığı "Edebiyatta Batılılaşma Teması – *Küçük Bey – Araba Sevdası* Örneği" başlıklı çalışması Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nı onunla aynı yüzyılda yazılmış, Japon yazar Natsume Sōseki'nin *Küçük Bey* 『坊っちゃん』 (*Botchan*) romanı ile birlikte ele almaktadır. Atlı'ya göre bu birlikteliğin sebebi "her iki eser[in] de yayınlandığı dönemin özelliklerini, toplumsal yaşantısını yansıtmaları ve Batılılaşma konusunu içermeleri[dir]." (iv) Atlı'ya göre

Her iki eserde de hızla gelişen *Batı ülkelerinin tanınmasının gerekliliğinin* vurgulandığı, yazarların Batıdan gelen teknolojiye, bilime ülkelere faydalı olacak yeniliklere *soğuk bakmadıkları* ancak Batılı hayatı yaşamaya özenme uğruna milli değerlerden uzaklaşmanın *ülke halkı için zararlı olacağı mesajının* verildiği anlaşılmıştır. Batı'ya pragmatist bakış açısıyla yaklaşılmasının elzem olduğu da *yazarlar tarafından* vurgulanmaktadır. (iv)

Burada *Araba Sevdası* kendi coğrafyası dışında ilk kez *Don Kişot*'tan başka bir romanla birlikte düşünülmektedir. Berna Moran ve Jale Parla'dan beri süregelen Don Kişot-Bihruz kıyası, *Araba Sevdası*'nı Tanzimat romanı bağlamı dışında bir edebiyat vakasına dönüştürerek söz konusu kıyası mümkün kılarken, Atlı'nın kurduğu *Araba Sevdası-Küçük Bey* birlikteliği onun romanı bir edebiyat vakası yaklaşımıyla ele almasına değil, romanları yazar-toplum ilişkisinden kaynaklanan kültürel-tarihsel bir odağa yerleştirmesine dayanmaktadır. Nitekim bu odak, *Araba Sevdası*'nın okurla kuracağı her türden anlamsal ilişkiyi ve roman-okur etkileşimini göz ardı ederek, yazar-toplum etkileşimini romanın ve romanın anlamlandırılmasının başat kurucu unsuru olarak değerlendirmektedir.

Çalışmanın "Recaizade Mahmut Ekrem – *Araba Sevdası* Eseri İncelemesi" başlıklı bölümünde Recaizade Mahmut Ekrem'in ayrıntılı bir hayat öyküsüne yer verilmesi çalışmanın devamındaki yazar odaklı alımlamanın niceliğine yönelik bir işarettir. *Araba Sevdası*'nın incelendiği bölümdeki "Zaman-Yer", "Karakterler", "Olay Örgüsü" vs. gibi başlıklar altında roman bir nevi yakın okumaya tabi tutulur. Bu yakın okuma ise romanın o zamana kadarki mevcut analizleri ile ilişkilenen bir çerçevede, İsmail Parlatır, Şemsettin Kutlu, Ahmet Hamdi Tanpınar, Zeynep Kerman, Berna Moran, Nurdan Gürbilek gibi isimlere sıklıkla verilen referanslarla ilerlemektedir. Bu durum çalışmanın esas bağlamını teşkil eden "Batılılaşma" bağlamının soruşturmaya açıldığı bölümlerde de aynı niteliktedir:

Fransızca kelimeler katarak yazdığı anlamsız mektup ve mektubun sonuna da anlamını bilmediği Divan Edebiyatı şairlerinden Vâsıf'ın şarkısını yazması Bihruz Bey'in bir ikilemin içinde olduğunun göstergesidir. Batılılaşma hareketlerinin yoğun olduğu Tanzimat döneminde, alafranga yaşama isteği, Türk insanının yaşamını önemli derecede etkiler. Koç bu durumu şu şekilde açıklar; Tanzimat'ın ilanından sonra, Batı karşısında aşağılık kompleksine giren bazı aydınlarımız, taklit yoluna gitmekte geç kalmaz. Toplum hayatındaki değişimler, alaturkalık ve alafrangalık adlarıyla biri, diğeri içinde yer alarak devam eder. Recaizade Mahmut Ekrem'in yarattığı Bihruz Bey tiplmesiyle, yaşanan değişim ile dönemin alafrangalaşan kesiminin milli değerlerinden ne kadar uzaklaştığı konusuna da dikkat çektiği görülmektedir. Recaizade karakterini bu denli dejenere bir tip olarak göstererek onun sonradan başına gelecek talihsiz olayların zeminini hazırlar. (96-97)

Araba Sevdası'nı, içinde üretildiği toplumun bir vesikası olarak anlamlandıran Atlı, Bihruz'u bir roman karakteri/tipi olarak muhatap almaz. Atlı'nın romanı alımlama biçiminde Bihruz, Recaizade Mahmut Ekrem'in yanlış Batılılaşmaya dair birtakım tenkit ve uyarılarını Müslüman-Türk okura aktaran bir vasıta. Gerçek yazarın doğrudan gerçek okurla iletişime geçme gayreti ve kaygısı

üzerinden yapılan bu değerlendirme metindeki anlatıcı ses-ima edilen muhatap (*implied addressee*) arasındaki bildirişimi dışlayan bir alımlama biçimidir. Romanda Bihruz özelinde somutlaşan her türden nesne, olay ve olgular Rezaizade Mahmut Ekrem'in "kaygı taşıyan yazar" kimliği ile 19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu arasındaki kültürel ve tarihsel bir etkileşimin neticeleri, simgeleri olarak alımlanır:

Batılılaşma hareketleri ile birlikte Osmanlı halkına giren ve üst sınıf göstergesi olarak kullanılan baston ögesinin, Bihruz Bey'in alafrangalığına dikkat çekmek amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir. 1854 yılında Kırım Savaşı sonucunda oluşan maddi sıkıntıların giderilmesi için Osmanlı İmparatorluğu İngiltere'den ilk dış borcunu alır. Baston kelimesinin sözlük anlamı ise *yürürken dayanmaya yarayan, ağaç veya metalden yapılan araçtır*. Baston kelimesinin dayanma anlamı ve Osmanlı İmparatorluğu'nun dış borçları düşünüldüğünde, Osmanlı'ya Batı'dan gelen bastonun, Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk dış borçlanmasıyla birlikte artık ekonomik olarak Batı'ya dayandığının, Batı'dan destek aldığının bir sembolü olarak kullanıldığı düşünülmektedir. (93)

Atlı'nın romanı alımlama ve anlamlandırma biçimine göre *Araba Sevdası* "yayınlandığı dönemin özelliklerini, toplumsal yaşantısını yansıt[an]" bir nüve, Rezaizade Mahmut Ekrem kimi sosyo-kültürel "tehlikelere" karşı "halkı" uyaran "kaygılı" bir yazar, Bihruz ise bu nüve ile "halk" arasındaki irtibatı kuran bir vasıta. Yazar odaklı ve metin-dışı bir okuma ile *Araba Sevdası*, Batılılaşma ortak paydasında bulunduğu Japon edebiyatından bir başka romanla yan yana gelmesine rağmen bir edebiyat vakası olarak değil bir sosyo-kültürel numune olarak ele alınır ve alımlama bunun üzerine inşa edilir.

Bu yazıda ele alacağım son çalışma olan Sebahat Özdemir'in "XIX. Yüzyıl Türk Romanında Oidipus Kompleksi" başlıklı çalışmasında *Araba Sevdası; İntibah, Zehra* (1896) ve *Aşk-ı Memnu* (1899) romanları ile birlikte ele alınır. "19. yüzyıl Türk romanı" kategorisi üzerinden ele alınan *Araba Sevdası* bu kategorizasyonun beraberinde getirmesi beklenen birtakım ön kabullerle değil, Freud'un *Oedipus kompleksi* nazarıyla okunmaya tabi tutulur. Özdemir'e göre bunun nedeni romanların "kompleksin Osmanlı'nın yıkılma dönemine özgü sosyal, siyasal eksiklikleri anlatmaya uygun imgeler taşımasıdır. Eserlerdeki babasız kahramanlar, otorite/baba eksikliğiyle trajik sonlara maruz kalırlar. Bu durum, dönem romanlarında Oidipus kompleksinin bir metafor olarak kullanıldığını düşündürmüştür." (vi) Özdemir, özellikle Jale Parla'nın *Babalar ve Oğullar* (1990) başlıklı çalışmasının ardından kanonlaşan Türk romanında "otorite/baba eksikliği" motifinin romanlarda "trajik" bir hal olarak okunması eğilimini bu anlamda devam ettirmektedir. Buna ilaveten Oedipus kompleksinin romanları anlamlandırmaya "uygun imgeler taşıması" ve bu söz konusu

imgelerin “Osmanlı’nın yıkılma dönemine özgü sosyal, siyasal eksiklikler” üzerinden romanlarda kendilerine yer bulmaları metnin içinden/kendisinden dışarıya dönük bir okuma biçimini değil, tam tersine dışarıdan, tarihsel düzlemde metnin içine doğru bir okuma biçimini ortaya koyar. Tıpkı Atlı’nın Osmanlı’nın ilk kez dış borçlanmaya gitmesi üzerinden Bihruz’un bastonunu anlamlandırması gibi Öztürk de Osmanlı’nın yıkılma dönemi üzerinden söz konusu romanları ve karakterleri anlamlandıracağını bildirir. Burada ayrıca Yılmaztürk’ün çalışmasındaki gibi alımlama sürecinin içerisine psikanaliz dahil olmakta, dolayısıyla alımlama sürecini kuran temel unsur tarihsel-dış gerçeklik ile modern tıp olmaktadır.

İşi gereği şehir dışında yaşayan babanın yanı başında çocuğun eğitimini devam ettirmesini sağlayacak bir anne vardır. Fakat annenin çocuğu üzerinde tek bir otoritesi dahi bulunmamaktadır. Annesinin otorite eksikliği Bihruz Bey’in ‘baba’nın adı’yla tanışmasına engel olur. Çünkü psikanalizde çocuk ‘baba’nın adı’nı annenin aynalaması sonucu tanıyacaktır. Annenin otorite eksikliği, babanın iş için şehir dışında bulunması Bihruz Bey’in şımarık yetişmesinin temel nedenleridir. (34)

Bihruz’un kişiliğini Lacan’ın “babanın adı” (*Name of the Father*) kavramı üzerinden açıklayan Özdemir, bir karakter olarak Bihruz’u romandaki haliyle var eden temel şeyin “otorite/baba eksikliği” olduğunu belirterek Bihruz’u dış dünyanın bilgisiyle çözümlenmektedir. Bu da okur odaklı bir alımlamayı işaret eder bize. Neticede *Araba Sevdası*’nı okuyacak her okur Bihruz’la kuracağı anlamlandırma ilişkisini psikanalizin bilgisiyle gerçekleştirmeyecektir. Bu açıdan Özdemir’in bu yaklaşımı, Yılmaztürk’ün alımlama biçimini belirleyen narsisizm okumasıyla ortaklaşmaktadır.

Bihruz Bey’in kullandığı dilin yabancı kelimelerle karışık olması, sarışın güzele ‘siyehçerde’ demesi onun hem Türkçe’ye hem de diğer dillere hâkim olmadığını gösterir. Bu da Bihruz’daki kimliksizliği vurgulamaktadır. Kültür olarak herhangi bir yere ait olmayan Bihruz Bey, dil olarak da bu köksüzlüğünü yansıtır. Ben oluşumu oidipus kompleksinin olumlu atlatılmaması sonucu sekteye uğrayan Bihruz Bey’in kimlik oluşumu da aynı paralellelikle tamamlanamamıştır. (39)

Bihruz Oedipus kompleksini “olumlu atlatamadığı için” “kimlik”ini tam olarak kuramamış, “benlik”ini gerçekleştirememiş, bundan dolayı da “köksüz” ve “kültürsüz” kalmıştır. Burada da Bihruz’u “Bihruz” yapan şey bir yazar olarak Rezaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*’ndaki anlatıcı ses aracılığıyla Bihruz’u bize nasıl gösterdiği değil, okurun Bihruz’u nasıl gördüğüdür. Anlatıcı sesin hesaba katılmadığı bu alımlama biçiminde, karakterle okur arasındaki

ilişkiyi kuran temel unsur okurun okuma biçimidir. Yazının başında Compagnon'a referansla altını çizmek istediğim “bir tarihsel veya kültürel bağlamdan bir diğerine geçtiğinde, metne yazarın [ve] okurların öngöremediği yeni anlamlar eklen[ceği]” meselesi bu çalışmada tam tersi bir durumu işaret etmektedir. Okur, bilakis, metne tam da kendisinin öngördüğü anlamı eklemekte, romanı ve karakteri bu anlam üzere mamul etmektedir.

3 Sonuç

Bu yazıda 19. yüzyıl Türkçe edebiyatın “kurucu” metinlerinden biri kabul edilen *Araba Sevdası* özelinde alımlama kuramının, yirmi küsur yıllık bir süreç içerisinde, sosyal bilimlerde farklı alanlarda üretilmiş beş farklı çalışma üzerinden nasıl işlediğini göstermeye çalıştım. *Araba Sevdası*'nın Türkçe edebiyatta “kurucu” bir metin olarak kabul görmesi de onun alımlanma sürecinin bir çıktısı iken edebi kültür tarihi içerisinde bir edebiyat metninin okunma ve anlamlandırılma biçimlerini kuran temel unsurları bulmayı denedim. Akyıldız'ın 1996'daki çalışmasından Özdemir'in 2018'deki çalışmasına uzanan süreçte, *Araba Sevdası*'nın okunma ve anlamlandırılma biçimi kimi noktalarda aynılaşırken, kimi noktalarda romanı ve anlamını bambaşka pozisyonlara sevk eden alımlama biçimleri ortaya çıkmaktadır.

Söz konusu çalışmalar *Araba Sevdası*'ni, romana dair o güne dek üretilmiş ve edebiyat tarihi yazımları ile kanon haline gelmiş kimi eser ve alımlama biçimleriyle ilişkilenmeleri açısından ortak bir paydaya sahiptir. Yılmaztürk'ün çalışması hariç, diğer dört çalışma romana dair kimi yargıları yeniden dolaşıma sokarken, Yılmaztürk çalışmasında doğrudan kanonu sorgulamaya açar; lakin o da kendi bağlamı çerçevesinde *Araba Sevdası*'na dair yeni bir kanonu inşa etmeye meyyalıdır. Akyıldız ise bu ilişkilene biçiminin içerisinde geçerek, romanın mevcut anlamlarına yeni anlamlar katmayı dener. Çalışmaların her birinin bir bağlam üzerinden romanı ele alması ise onları, kendi bağlamlarından kaynaklanan farklı alımlama biçimlerine sevk eder. Doğu-Batı ikilemi, romantizm-realizm ilişkisi, Batılılaşma teması, alafranga züppelik tipi gibi metnin kendi içinden kaynaklanan bağlamlar çalışmalarda yazar ve metin odaklı bir alımla biçimi kurarken; narsisizm, otorite/baba eksikliği, metnin içerisinde üretildiği sosyo-politik ve tarihi düzlem bağlamları metni araçsallaştırarak okur odaklı bir alımlama biçimine kaymaktadır. Bu anlamda metnin kendisine dönük, onu bir edebi vaka olarak gören yazar ve metin odaklı alımlama biçimleri *Araba Sevdası*'nın mevcut anlamlarına yeni ve farklı anlamlar katılabileceğini iddia ederken, metnin üretildiği tarihsel düzlemi ve dış dünyanın gerçekliğini odağına alan okur odaklı alımlamalar metne dair sabit ve tek anlamlar ortaya koymaktadırlar. İlkinde “*Araba Sevdası*'ni daha iyi nasıl anlayabiliriz?” sorusu, ikincisindeyse “*Araba Sevdası*'nın anlamı nedir?” sorusu soruşturmaya açılmaktadır. Bu haliyle, söz konusu çalışmalar romana dair hem birbiriyle

ortaklaşan ya da birbirini tekrar eden anlamlar üretirken hem de birbirinden kesinkes ayrılan farklı anlamlandırmalar ve değerlendirmeler ortaya koyabilmektedirler. Bunu mümkün kılsa alımlama kuramının edebi bir metnindeki işlevinin ne şekilde tesis edildiğidir.

Araba Sevdası'nın nasıl alımlandığı, nasıl anlamlandırıldığı ve nasıl tezleştirildiği meselesinden hareketle, bu çalışma da göstermiştir ki tekil bir edebiyat metnine dair çoğul anlamların üretilmesi tek bir alımlama biçiminin sonucu değildir. Benim bu yazıda tartışmaya açtığım *Araba Sevdası* nasıl alımlandı/okundu/tezleştirildi sorusunu hakkıyla yanıtlayabilmek için bir pratik olarak alımlama kuramının kendisini şekillendiren, dönüştüren; alımlamanın boyutlarını, sınırlarını belirleyen başka alımlama ve anlamlandırma biçimlerini de hesaba katmak gerekir. Bu çalışmada incelediğim beş ayrı çalışmanın da yazının başında değindiğim, Tanpınar'dan Gürbilek'e *Araba Sevdası*'na dair üretilmiş mevcut alımlamalarla, anlamlarla ilişkilmesi (ya da ilişkilenmek zorunda kalması) herhangi bir edebi metne dair üretilecek anlamın ve alımlamanın tekil ve bağımsız olduğu yanılsamasını ortadan kaldırmaktadır. Bu çalışmanın odak noktası olmamakla birlikte, bu çalışmayı daha anlamlı ve işlevsel kılabilecek olması bağlamında *Araba Sevdası*'nın alımlanma süreçlerinin her bir alımlanma biçimiyle olan ilişkisini de öte taraftan gözetmek gerekmektedir. Bu ilişki biçimi *Araba Sevdası* özelinde Tanpınar'ın, Moran'ın, Parla'nın ya da Gürbilek'in *Araba Sevdası* okumalarını sadece onaylamayı ya da reddetmeyi aşan bir hâl olarak görülmeli, alımlama biçimlerinin hem metnin kendisiyle hem de diğer tüm alımlama biçimleriyle nasıl bir etkileşime girdiği sorunsallaştırılmalıdır. Fatih Altuğ'un "*Araba Sevdası*'nın Okuru Olarak Nurdan Gürbilek" başlıklı yazısında Gürbilek odağında dikkat çektiği "Metnin üretim ve alımlanma sürecini, yazarın biyografisi ile metnin bağıntılarını, metnin hangi eylem ve söylemlerin devamı olduğunu ve hangilerine yol açtığını önemseyen [bir] yaklaşım" (103-104) edebi bir metnin nasıl okunduğu ve alımlandığı sorusunu yanıtlamada yol gösterici olacaktır.

Kaynaklar

- Akyıldız, Olcay. "Kuramdan Romana Rezaizade Mahmut Ekrem: Doğu-Batı ve Romantizm-Realizm Eksenlerinde *Talim-i Edebiyat* ve *Araba Sevdası*." Yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 1996.
- Altuğ, Fatih. "*Araba Sevdası*'nın Okuru Olarak Nurdan Gürbilek." *Şerhh 3-4* (2016): 102-112.
- . "Sunuş." *Araba Sevdası* içinde. Haz. Fatih Altuğ. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Atlı, Nihan. "Edebiyatta Batılılaşma Teması – *Küçük Bey* – *Araba Sevdası* Örneği." Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, 2014.

- Compagnon, Antoine. *Literature, Theory and Common Sense*. Çev. Carol Cosman. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Culpepper, Joe. "Births, Deaths and Reincarnations of Reception Theory." *Frame* 24/1 (2011): 90-100.
- Dino, Güzin. "Araba Sevdası Kuruluşu Hakkında Bir Deneme." *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 9/4 (1951): 381-389.
- . "Recaî-zade Ekrem'in *Araba Sevdası* Romanında Gerçekçilik." *Türkiyat Mecmuası* 11 (1954): 57-74.
- Evin, Ahmet. *Origins and Development of the Turkish Novel*. Minneapolis: Bibliotheca Islamica, 1983.
- . *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. Çev. Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.
- Günaydın, Ayşegül Utku. "Bir Çağdaş Anlatım Dili Olarak Romanda Görsellik: *Araba Sevdası*'ndan *Yüksek Topuklar*'a." Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, 2003.
- Gürbilek, Nurdan. "Kadınılaşma Endişesi." *Kör Ayna, Kayıp Şark* içinde. İstanbul, Metis Yayınları, 2004, 51-74.
- . "Orijinal Türk Ruhü." *Kötü Çocuk Türk* içinde. İstanbul: Metis Yayınları, 2001, 94-134.
- Kara, Halim. "Modern Türk Edebiyatında Dönemselleştirme Meselesi." Günay Kut Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul, Kasım 1-2, 2012.
- Mardin, Şerif. "Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma." *Türkiye: Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar* (1971): 411-458.
- Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1983.
- Özdemir, Sebahat. "XIX. Yüzyıl Türk Romanında Oidipus Kompleksi." Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, 2018.
- Parla, Jale. "Metinler Labirentinde Bir Sevda: *Araba Sevdası*." *Araba Sevdası* içinde. Haz. Fatih Altuğ. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- . *Babalar ve Oğullar – Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1990.
- Recaizade Mahmut Ekrem. *Araba Sevdası*. Haz. Fatih Altuğ. İstanbul: İletişim Yayınları, 2017.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1949.
- Valdés, Mario J., ve Linda Hutcheon. "Rethinking Literary History – Comparatively." *American Council of Learned Societies Occasional Paper* 27 (1995): 1-13.
- Yılmaztürk, Müge. "Tanzimat Romanlarında Erkek Narsisizmi." Yüksek lisans tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, 2011.

Ece Ayhan Şiirinde Negatif Temsil

Hasan Turgut

Boğaziçi Üniversitesi

turguthsn@gmail.com

Özet

İkinci Yeni hareketi Türk şiirinin türsel serüvenine getirdiği açılımlar bakımından eşsiz bir modeldir. Ece Ayhan bu şiir içindeki en sıra dışı şairlerden biridir. İkinci Yeni'nin marjinal özelliklerini sırtlayan Ece Ayhan'ın çıkışı yalnızca genel şiir kanonu açısından değil, üyesi olduğu İkinci Yeni için de radikal bir örnektir. Ece Ayhan'ın şiiri türle daha temkinli bir ilişkiyi amaçlayan işaretlerle doludur. Jacques Derrida'nın tür yasası (*the law of genre*) ve Thomas O. Beebee'nin kullanım değeri (*use-value*) kavramlaştırmaları bu temkinli ilişki açısından kuvvetli iddialar içermektedir. Derrida türsel aidiyeti mutlaklaştırmanın, metinlerdeki ayırıcı niteliklerin etkisizleşmesine neden olduğunu savunurken daha özerk bir model tasarlar. Thomas O. Beebee ise, edebi üretimin, ideolojik niyetlerden bağımsız biçimde okunamayacağını söylerken metinleri yazınsal alanın dışındaki türlerle ilişkilendirmeye çalışır. Bu makale, hem Derrida hem de Beebee'nin metinlere serbest dolaşım hakkı tanıyan analizlerini Ece Ayhan şiiriyle birlikte ele almayı deneyecektir. Ece Ayhan'ın İkinci Yeni ekseninde gerçekleştirdiği sapma, bir yandan türsel ihlalin kaynağı olurken, öte yandan hızla tarihsel/siyasal alana doğru yönelim göstermektedir. Makalenin nirengi noktasını, bu yönelimin sonuçlarını Türk şiir kanonu açısından sorunsallaştırmak oluşturacaktır.

Anahtar sözcükler: Ece Ayhan, Jacques Derrida, Thomas O. Beebee, tür, kanon

Negative Representation in Ece Ayhan's Poetry

Hasan Turgut

Boğaziçi Üniversitesi

turguthsn@gmail.com

Abstract

The Second New movement is a unique model in terms of the expansions it brings to the genre adventure of Turkish poetry. Ece Ayhan is one of the most extraordinary poets in this movement. The emergence of Ece Ayhan, who backs the marginal features of the Second New, is a radical example not only in terms of the general poetry canon, but also in the Second New. Ece Ayhan's poetry is full of signs aiming for a more cautious relationship with the genre. Jacques Derrida's law of genre and Thomas O. Beebee's use-value conceptualizations have strong claims for this cautious relationship. Derrida designs a more autonomous model, arguing that fixing generic belonging leads to the ineffectiveness of the distinctive features in the texts. Thomas O. Beebee, on the other hand, says that literary production cannot be read independently of ideological intentions and tries to relate texts to genres outside the literary field. This article will try to discuss both Derrida and Beebee's analyses that allow free movement of texts in conjunction with Ece Ayhan's poetry. Ece Ayhan's deviation in the Second New axis, while being the source of the genre violation, on the other hand, is rapidly moving towards the historical/political sphere. The triangulation point of the article will be problematizing the results of this tendency in terms of Turkish poetry canon.

Keywords: Ece Ayhan, Jacques Derrida, Thomas O. Beebee, genre, canon

1 Giriş

Ece Ayhan şiiri kendisinden menkul yapısıyla eleştirmenler için her zaman spekülasyona elverişli bir şiir olmuştur. Türk şiirinin 1950’li yıllarda boy göstermeye başlayan İkinci Yeni eksenli atılımının içine yerleşen bu şiirle barışçıl bir ilişki kurma deneyimi çeşitli endişeleri okunaklı hale getirir. Ece Ayhan şiirine yaklaşma çabasına giren her tavır bir yabancılık duygusuyla karşılaşır. Bu şiir, İkinci Yeni akımına mündemiç olan asimetrik gramer yapısını da aşan başka bir kırılmayla mazruftur. Ece Ayhan’ın kendisini şairanelikten; metinlerini ise şiirsellikten uzaklaştıran olgu mevzubahis kırılmanın kaynağıdır. Ece Ayhan’ın “marjinal”liği, kırılmayı hayatı boyunca taşımaktan vazgeçmemesi; hatta poetik alanı da kat ederek başka tartışmalar için kullanışlı kılmasıdır. Ece Ayhan’ın sadece bir şair olarak görülemeyecek ontolojisinin çeperlerinde etikçi ve tarihçi kimlikleri de yer alır.¹ Bu kimlikler arasında sıkı bir diyalog söz konusudur: Ece Ayhan, alanların dokusuyla ilgili kararlarında katı bir politika uygulamayarak şiirinin politik ve kültürel referans sistemini genişletir. Şiiri şiir olma vasfından giderek uzaklaştırarak türsel dinamikleri yerinden oynatır. Hem bizatihi kendisinin hem de birçok eleştirmenin bu şiiri İkinci Yeni eksenine yerleştirmesinin getirdiği konfor bir yana bırakılırsa türün adeta dinamitlendiğini söylemek de yanlış olmaz.² Ece Ayhan şiirini İkinci Yeni sınırları içinde düşünmek edebiyat eleştirisi açısından birtakım kolaylıklara kaynaklık eder, bu yolla şiire ilişkin yorumların çerçevesini belirlemek ve nüfuz edilemeyen noktaları açıklamak mümkün olur. Ancak şiirin kaçış çizgileri bu bağlantıları silerek kendisini bağlamdan münezzeh hale getirir.

Ece Ayhan şiiri türsel konvansiyonları ve çelişkileri gözler önüne sererek yeni müştereklerin ve ayrılıkların hazırlayıcısı haline gelir. Bu öncülük, kadimden ve çağdaşlarından köklü bir kopuşun ardından yaşandığı için kendi kendisiyle yaşamak durumunda kalır. Ece Ayhan şiirini muadillerinden ve seleflerinden ayırıştırarak içe kapanmacı bir kimlikle tanımlayan dilsel yapı açık bir meydan okuma taşır. Bu tutumun çeşitli manevra ve dirençlerin kaynağı

¹ Ece Ayhan’ın şair personası başka kimliklerle bitişik kılınmıştır. Şairliği şairane bir vasıf olmaktan uzak gören bu yaklaşımın kaynağında politik bir arayış söz konusudur. Bu kimlikler arasında etikçiliğe özel bir yer ayrılmıştır: “Ben aslında şair falan değilim. Yanlış meslekle uğraşıyorum. Ben etikçiyim. İnsana yaklaşma denemeleri bakımından şiir bana yetmiyor. Benim kaynaklarımın geliştiği yer şiir değil. Şiirden gelmiyorum ben, araç olarak kullanıyorum” (Ayhan *Şiirin ...* 149).

² Ece Ayhan’ın “Silgiler, silerken, silinirler de!” aforizmasının şiirle ilgili tartışmaları uç bir noktaya taşıdığını ve türdeki devinimi açık biçimde sergilediğini görmek gerekir. Her yeni şiir selefinin yazdığı şiirin üzerini çizerken, kendi yazdığı şiirin üzerini de çizer. Her şiir negatif bir kayıttır. Tür açısından konfor ve zahmet aynı anda gerçekleşir. (Ece Ayhan’ın amblematik aforizması için bkz. Ayhan *Sivil ...* 8).

olduğunu ve şairin şiir kanonundaki pozisyonunda bir farklılık payı olarak kendisine yer bulduğunu vurgulamak gerekir. İkinci Yeni'nin şiirde yarattığı kırılmanın bir benzerini, bu kez, üstelik daha radikal düzeyde Ece Ayhan, akımın içinde yapmış ve bunun sonuçlarını türsel alanın tamamına teşmil etmiştir. Ece Ayhan'la kuşağının kimi şairleri arasında birtakım yakınlıklar kurmak ve bu yakınlıkları ortak bir eğilim halinde sunmak olasıdır; ancak bu ilişkilerin poetik bir bütünlükten ziyade teknik detaylara dönük bir benzerlik inşa ettiğini vurgulamak gerekir. Edip Cansever, İlhan Berk ve Turgut Uyar gibi şairlerde de tarih-dışı imgeler ve olaylar dolaşımdadır, ancak bunların hiçbirinde söz konusu izlekler türsel bir ihlali takiben politik bir gerilim taşımazlar. Ece Ayhan'a, özellikle İkinci Yeni'nin ilk dönemindeki metinleriyle yaklaşan İlhan Berk'in yazdığı şiirlerde de tarihsel bağlamın semantik bir sapmayla kırıldığını görmek mümkündür. İlhan Berk'in tarihsel zamanı genişleten ve mitolojik dünyayı güncele taşıyan poetikası, şiirin art alanını genişletir. Ancak mevzubahis şiirin siyasallığına ilişkin kesin ve açık göstergeler yoktur. Buna mukabil, Ece Ayhan şiiri tarihten topladığı işaretleri politik bir eksene yerleştirerek güncelin ortodoks manzarasına meydan okur. İlhan Berk'te halihazırdaki dünyanın gölgesine dönüşen kadim atmosferin temsili güncelden kaçışı imlerken, Ece Ayhan'da bireysel/toplumsal ihtilafların açıklığa kavuşması gibi bir sonuç yaratır. Dolayısıyla şairin ontolojisinin yalnızca şiirsel alanın tasarımında iş yaptığını söylemek yetersiz kalır. Ece Ayhan'ın çıkışı Türk şiirindeki politik/poetik kaygıların ortasında gerçekleşirken kendisini vasattan ayırma gücü göstermeyi bilir. Şair 1957 yılında İkinci Yeni'nin yarı-resmi yayın organı niteliğindeki *Pazar Postası* dergisine verdiği cevapta bir zorunluluktan söz eder:

Bu şiir, kendisinden sonra gelecek şiire bir şeyler bırakacaktır elbet. Ama yeni şiir kendinden önce gelen şiirin bir devamı değildir. Yeni şiir yeniden kurulur (ancak kendinden önce gelen şiirin birtakım verileri vardır... o kadar). Yeni yeniyle kurulur. Bunun için yeni özün yeni biçim getirmesi zorunludur. Yeni öz yeni biçimi getiremiyorsa, ya o öz yeni değildir ya da yapıt daha bitmemiştir, yeni biçimi ortaya çıkarıncaya dek bitmemiştir. (Ayhan *Bir ...* 12)

İkinci Yeni'nin sosyalist gerçekçilik, Garip ve pastoral/popülist hececi şiir ortamında neşet eden varoluşu tematik yükünü biçimsel yaratıcılıkla birleştirmiştir. Ece Ayhan cari koşullara hitap eden şiirini, bir yandan geçmişin atalet sahibi birikiminden kurtarıken, öte yandan gelecekte de kullanışlı bir görünüme taşır. İkinci Yeni'nin başka bir gramer ve sözdizimine olan ihtiyaçtan doğduğu iddiası en başından itibaren dolaşımda olmuştur. Harekete ismini veren eleştirmen Muzaffer İlhan Erdost, yeni şiiri iki evreye ayırıp Garip ve çevresindeki şairlerden oluşan grubun evren gerçekliğine bağlı kaldığını,

İkinci Yeni şairlerinin sıralandığı ikinci gruptaysa daha önce işitilmemiş sözlerle yeni bir düzen kurulduğunu ifade eder (28). İkinci Yeni'ye en sert muhalefeti yapan eleştirmenlerden olan Asım Bezirci ise bu şiiri, “imgeye kapıları sonuna kadar açmak”, “konuşma diline ve ortak dile sırt çevirmek”, “ustan ve anlamdan uzaklaşmak”, “duyguya ve çağrışıma yaslanmak”, “basitlik, sadelik ve aleladelikten ayrılmak” gibi özelliklerle anlatmayı seçer (9). Bezirci'nin okumasında İkinci Yeni, şiirden anlam, düşünce, konu ve temadan mürekkep içeriği atmakla suçlanır. Şiirle halk arasındaki organik bağın kesintiye uğraması ve şiirin büyük toplumsal yığımlarla değil, münhasıran bir aydın azınlığıyla irtibatlanması büyük bir eksiklik olarak sunulur. Bezirci'nin İkinci Yeni'yi döneme yön veren ortodoks Marksist analizlerle kuşatma çabası, biçimsel yeniliğin yarattığı şokları ıskalar.³ İçeriğe atfedilen yoğun anlam örüntüsü dilde meydana gelen kırılmaları görünmez kılarak güçlü bir taassubun kaynağı haline gelir. Bezirci'nin İkinci Yeni'yi “gerici” Demokrat Parti iktidarının bir yansıması olarak gören yaklaşımında hedef tahtasına oturtulan isimlerin başında Ece Ayhan gelir. Asım Bezirci'nin estetik temayülleri dışta bırakan analizinde şiirsel hassasiyetler popülist bakış açısının gölgesinde kalmış gibidir. Ece Ayhan'ın İkinci Yeni söylemiyle bile konforlu bir ilişki kurmadığı ve giderek daha تنها bir bölgede ikamet etmeye başladığı bilgisi görmezden gelinir. Şair hakkında görece geç dönemde yazan eleştirmenlerden biri olan Vedat Binatlı'ya göre, Ece Ayhan şiiri ses değerinin sıfırlandığı, alternatif bir dil oluşturma çabasının beyhudeliğe hapsediği ve kendi dilini geliştiremeyen marjinalin uzlaşmacı olmayan dile yöneldiği bir atmosfere sahiptir (30). Bezirci'nin zayıf okumasının yol açtığı sorunları bir yetersizlik analizine sıkıştırmayan Binatlı, Ece Ayhan şiirini tam da şairin kendisini görmek istediği gibi ele alır. Ece Ayhan şiirini, politik bunalm döneminin sonucu olarak okuma çabasının yanlışlığını vurgulayan Binatlı, tarihsel bağlam ve estetik arayışı harmanlayarak daha bütüncül bir model sunar. Bezirci'nin toplumsal hassasiyetleri merkeze taşıyan negatif eleştirisi, Binatlı'nın dolaşıma soktuğu uzlaşmaz görüşle ikame edilir. Ece Ayhan şiirini konjonktürel okumalardan ayırarak kapalı devre bir sistem olarak analiz eden yaklaşımlar giderek evla hale gelmiştir. Nitekim Ece Ayhan da ton dışı eğilimlerin en başından beri şiirinde mevcut olduğunu dile getirirken, İkinci Yeni mikrokozmosundaki yeri konusunda tereddüt sahibidir: “Ben başlangıcından bu yana o bütünlük içinde bulunmadım. Kara kamunun işine

³ Ece Ayhan İkinci Yeni'ye karşı grupları kendine özgü polemikçiliğiyle şöyle anlatır: “Status quo'cular, Beyoğlu Baylan pastanesinde yuvalanan gizli sağcılar, bu yepyeni sözdizimini, istifi, o zamana dek gündeme aldırılmamış dilbilgisini, *Kakışım*'ı, *Bakımsızlık*'ı, bu *Logaritmali Şiir*'i, bu Riemann ya da Lobaçevski geometrisini nasıl da irkilerek yadırgamışlardı ama. İç suratları yıllar sonra su yüzüne çıktı.” (Ayhan *Sivil ...* 20)

geldiği için, kılgın geldiği için işi öyle ele aldılar. Topluluklar, akımlar önemli sayılmış. O arkadaşlarla benim çok bir bağıntım olmadı” (Ayhan Dipyazılar ... 73). Ece Ayhan’ın “bütün”le anılmamayı seçişinin en doğrudan sonucu türün ihlali noktasında gerçekleşmiştir. İkinci Yeni’den çıkışın kaynağı olan karşı-şiiir eğilimi türsel zemindeki ikametinin iflasını kesimler. Binatlı’nın haklı biçimde vurguladığı üzere söz konusu şiiir, dilsel uzlaşımlardan yana boşa düşmüş ve halihazırda dolaşımında olan poetik söylemden ayrılmıştır. Ece Ayhan’ın İkinci Yeni sathı mailinde gerçekleştirdiği kopuş, onu Türkçe şiiir ekseninde türsel ihlalin öznesi yapar. İhlal, şiiir merkezli türsel bölgeden çıkış sağlarken, yeni müştereklerin zeminini hazırlar. Bu hareketin anlamı hakkında Jacques Derrida’nın ve Thomas O. Beebee’nin türe ilişkin okumaları açılımlayıcı analizler sunacaktır.

2 Şiiir Türe Karşı

Cari koşullarda tür tartışmaları giderek anakronik tınılar taşımaya başlamıştır. Edebi düzlemi kuşatan birçok metnin türsel kabuller noktasında şiiipheci olduğunu ve bu kabulleri aşındırmak doğrultusunda bir çabanın yürütücüsü haline geldiklerini görmek gerekir. Türler arasındaki sınırlar yıkılırken, dolaşıma giren metinlerin temel karakteri geçişkenlik olmaktadır. Thomas O. Beebee, bir ihtilaf alanı olarak gördüğü türsel alanda mücadele veren metinlerin ideolojik bir niyetten azade olmadıklarını savunur (19). Kullanım değeri (*use-value*) diskurunu iddiasının merkezine koyan Beebee, türsel farklılıkları metinlerin içeriksel, biçimsel ya da üretim koşullarıyla açıklamak yerine ideolojik mukavelelere odaklanır. Beebee, bir metnin türsel pozisyonunun belirlenmesinde kullanım değerini öncelerken, sözgelimi *Moby-Dick*’in çok sayıda türle anılmasını tür ekonomisindeki çeşitliliğe hasreder. *Moby-Dick* türsel sistem içinde tuttuğu yer açısından, konumlandırma zorluğunun ve sabitlenememenin sembolüne dönüşür (27). Beebee’nin analizinde metinler, ideolojinin kaynaklık ettiği akışkan ve çok katmanlı türsel alanlarla ilişkilendirilmektedir. Margaret Cohen’in türü modellerken toplumsal ilişki (*social relation*) tarifini kullanması ve türsel konvansiyonların yazarın/okurun poetik kayıtlarından neşet eden bilgilerle şekillendiğini öne sürmesi bu yüzden şiiirtıcı değildir (17). Buna karşın, tür bir gerçeklik olarak alanını muhafaza etmekte ve kendisinden önceki türleri kâh tersine çevirerek kâh da yerinden ederek dönüşüm geçirmeye devam etmektedir. Ancak türe ilişkin eski uzlaşımların tedavülden kalktığını ve nüansların önem kazanmaya başladığını belirtmek yanlış olmaz. Thomas O. Beebee’nin analizinde de adı geçen Jacques Derrida “Tür Yasası” (*The Law of Genre*) isimli yazısında türün kendisini meydana getiren sınırları aşmaktan kurtulamayacağını söylerken kurumsallaşmış bir sınıflandırmanın imkânsızlığını ima eder. Derrida’nın yazısında odağa aldığı metin Maurice Blanchot’un *Günün Deliliği* (*La folie du*

jour) anlatisıdır. Ona göre Blanchot'nun metni çeşitli meydan okumaları, sarsıntıları ve istilaları yasa haline getirirken türün çizgiselliğine ket vurur. Blanchot'nun reddiyesi tür yasasının başarısızlığının ve her şeyi kapsamaya dönük motivasyonunun yetersizliğinin ifşası olur. Derrida'ya göre tür sözcüğü ortaya çıkar çıkmaz sınır olgusu da onunla gelir; bunu normların ve yasaklamaların takip etmesi uzun sürmez. Türün kendisini duyurmasının ardından gerçekleşen haritalandırmada anomalilere, risklere ve ucubeliklere yer olamaz (Derrida 224-225). Derrida'nın formülasyonuna bakılırsa türsüz metin yoktur, ancak bu aidiyet ilişkisini mutlaklaştırmak kod ve işaretlerle yüklü olan metinleri etkisizleştirir. Türe katılım kesin bir örtüşme anlamına gelmez, metinler bir kümenin üyesi olmadan da orada ağırlanabilirler (Derrida 230). Derrida kimi göstergelerin türe aidiyeti sağladığını söylese de metinlerin bütünlüklü biçimde korpusun bir parçası olduğunu iddia etmez. Metinler türsel külliyyatın sınırında içerilme ve dışlama mekanizmalarını sürekli çalıştırarak türü sınıfsızlaştırır (230). Tzvetan Todorov metinsel düzeyde gerçekleşen ihlalin türden aforozu gerekli kılmadığını konusunda Derrida'yla örtüşür (196). Buna göre, sınır aşımı tür yasasının inşasının ve bir norm olarak edebi alanda kabul görmesinin kaynağıdır. Fredric Jameson da modern düşünceye musallat olan metafizik taassubu Derrida'nın merkez/çevre, norm/sapma, varlık/yokluk gibi ikili karşıtlıkları aşındırma denemesinden yola çıkarak çözümlenmeye çalışır (230). Derrida'nın türe müphemlik zerk eden analizi, Thomas O. Beebee'nin kullanım değeri kavramlaştırmasıyla birlikte düşünüldüğünde metinlere bir tür serbest dolaşım hakkı tanınmış olur. Ece Ayhan şiiri İkinci Yeni eksenindeki hareketiyle bir yandan türle barışçıl bir ilişki tesis edemiş gibi yapıp bağlamdan hızla uzaklaşırken, öte yandan geçmişe alternatif biçimde sunduğu projeksiyonla tarihsel/siyasal bir alana doğru kaymaktadır.

Edip Cansever, Ece Ayhan şiirinin yabancılığına vurgu yaparken şiddetli bir atmosfer betimler. Mevzubahis atmosferin temel özelliği negatiftir. Yurtsuzluk iddiası bu düzlemde anlam kazanır:

Görünen'de yaşamaya istekli değil pek Ece Ayhan, yitirilmişin gizemli titreşimlerinden solumayı seviyor daha çok. Kendine sürgün, adresi olmayan bir yaratık. Hem Yahudi hem Hıristiyan, hem tarihçi hem erotik bulgucu, hem Türkçe okur hem İbranice, hem Babillidir hem Suriyeli, hem gerçekçidir hem büyücü, hem her yerde yaşar hem hiçbir yerde, kısacası ölümü doğumundan önce gelen bir "her şey" o "Ayapera'nın kendi kendi yok etmesinin caddeleri" (Cansever 118-119).

Cansever'in analizinde, Ece Ayhan şiiri negatif bir dünyayla ilişkilendirilirken güncel zamandan sürgün edilir; artık yaşamın değil ölümün, evin değil göçebeliğin, güncelin değil tarihin, kazancın değil yitimin, zahirin değil gizlinin

peşine düşmekle görevlendirilen bir mesainin yürütücüsüdür. Bu arayış Ece Ayhan şiirini sistemin dışına çıkmaya itmiştir. Dışarıya yönelmenin, sistemin yol açtığı ideolojik körlükleri teşhir etme ve bastırılanı açığa çıkarma işlevinden söz etmek gerekir. Necmiye Alpay da, Cansever'e benzer biçimde Ece Ayhan şiirinde temel aksiyonun sistem karşıtlığı olduğunu söylerken İkinci Yeni bağlamını hatırlatır. Ne var ki Ece Ayhan'ın dili başkalaştırmak konusundaki tavrı, onu bu bağlamdan da azade hale getirir (53). Ece Ayhan şiirinin aidiyet duygusu taşıdığı İkinci Yeni'den koparak büsbütün koordinatsız bir alana geçişinin yalnızca akım açısından sonuçları olmaz. İkinci Yeni'ye ilişkin çerçeveden ayrışma negatif bir temsille mümkün hale geldiği için bu aynı zamanda türsel protokollerin iptaline yol açar. Bağlama en çok yakınlık duyulan anda en uzağa düşülmüştür. Dolayısıyla Ece Ayhan'ın dil sorunu merkeze alındığında İkinci Yeni çerçevesinden hızla uzaklaşıldığı söylenmelidir (Kahyaoğlu 103). Orhan Koçak da Ece Ayhan'daki belirgin eğilimin gizlenme olduğunu vurgularken şairin şiirsel atalarının çizdiği tarihsellikten kanırtıcı biçimde ayrıldığını söyler:

“Yabancı dil. İştiriz, anlamayız. Asıl dil, yabancı dildir, bilmediğimiz dil: Davranış içinde erimeyen, ileti yerine ulaştığında sona ermeyen, dilselliğini sürekli hatırlatan dil: İştığımız, bir sesleniş olduğunu, anladığımız ama yine de anlayamadığımız dil. Bu yüzden el koyar bize: Kulaklarımızı tıkamadığımız sürece, hep bir tercüme çabası talep eder. Sesten fazla bir sestir bu, anlamlı çünkü yönlenmiş olduğunu sezeriz; ama bir türlü kendi anlamına da indirgenememekte, tercüme edilememektedir. Seslenişin arka planındaki dizge bilinmiyordu çünkü; her sese anlamını veren kod bize yoktur: Bağlamın dışındayızdır” (Koçak *Sayıklar* ... 82-83).

Modernist düşünce geleneksele karşı sapkınlığın cazibesini ve kendisini incelemeye tâbi tutmayı merkeze koyduğu için yakınlaşma çabalarını güçleştirir (Gay 26). Koçak'ın okumasında Ece Ayhan şiiri hem halihazırdaki hem gelenek halinde siperde durmaya devam eden şiirden ayrışır.⁴ Şiirdeki

⁴ Ece Ayhan'ın selefi ve çağdaşı isimlerle ilişkisi oldukça netameldir. Kendisini gelenekle hiçbir düzeyde bağdaştırmayan şairin çağdaşlarına karşı tutumu da aynı ketumluğu taşır. Şiirlerindeki otorite karşıtlığı diğer şairlere bakışında da devrededir. Bu çerçevede “devlet şairi” dediği Yahya Kemal'in 1912 yılında Paris'ten dönüşünü olumlamaz. Ona göre Yahya Kemal, Park Otel'in balkonunda bütün ömrünce “Fatih kokmadı mı? diye düşünmüştür. Ece Ayhan “Deniz Kıyısında Bir Otağ” isimli şiirinde bu olayı ironik şekilde anlatır. Şair, Nâzım Hikmet konusunda da iktidar izleğini sürdürür. Geniş bir perspektiften bakıldığında onun ve şiirlerinin Kemalist söylem içinde ele alınabileceğini savunur. Nâzım Hikmet'in cumhuriyet rejimiyle temelde uyumlu olduğunu itham eder. Ece Ayhan, Attila İlhan'ın Halk Partisi şiir ödülü almasını ise bir

radikal biçimle “marjinal” içerik ayrışmanın sertliğinin kaynağıdır. Ece Ayhan şiirini çözümlmek için gerekli tercüme icrasının beyhudeliğinin arkasında da bu zorluk yatar. Okurlar alışlageldik kodlarla bu şiire yaklaştıklarında elleri boş dönmektedirler. Cansever’e göre Ece Ayhan şiirinde kilit noktaya dönüşen dilden içeri girmek, ancak şairin başka şiirleriyle kurulacak simetriyle mümkün hale gelir (117). Ne var ki bu ilişkinin sanıldığı kadar kolay kurulamadığı ve şiirin kendisini kapatma noktasında yeterince özellik barındırdığı vurgulanmalıdır. Cansever’in görece iyimser analizinin Ece Ayhan şiirindeki karanlık içerikle daha barışçıl bir ilişki tesis ettiği ve şiirdeki gizli anlamları çözmeye dönük bir motivasyona sahip olduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Cansever, İkinci Yeni’ye özgü retorik gücünden cesaret alarak Ece Ayhan şiirine ışık düşürmeyi denerken türsel konvansiyonları gözetir. Ancak bu yaklaşımın şiirdeki tarihsel kopuş eylemini ve bağlamdan şiddetli kurtulma isteğiyle birlikte gelen biçimsel muhalefeti bir parça dondurduğunu görmek gerekir (Koçak *Sayıklar* ... 80).

Buna karşın Asım Bezirci, Attila İlhan ve Muzaffer İlhan Erdost gibi eleştirmenlerle, bizatihi akıma üye şairlerin kurmaya çalıştığı topluluk tasavvurunun hakikiliğine ilişkin şüpheler yok değildir. Oğuz Demiralp, İkinci Yeni’nin bütünlük görüntüsünün tartışmalı olduğunu iddia eder:

“Gözden kaçan en önemli nokta İkinci Yeni’nin bağdaşık bir akım olmadığı, dolayısıyla sanat akımlarına özgü bütünlükten yoksun olduğudur. Çünkü, bu başlık altında sıralanan şairler ne ortaklaşa bir bildiri imzaladılar ne de aynı sanat ve dünya görüşlerini paylaştılar. M. Erdost’un, İ. Berk’in çabaları ise bir şiir kuramı oluşturmaya yetmedi. Şairleri birleştiren tek yön şiir yazmayı yeniden sorguya çekmeleri, bir dil sorunu yapmaları idi. Bunun dışında, aralarındaki ayrımlar yıllarla pekişti. Kısaca İkinci Yeni, her şeyden önce bir şiirsel tutum, Garip şiirine ve diline karşı çıkıştır. Şairler tepkinin gerekliliğinde anlaşmışlar ama tepkinin biçiminde bireysel kalmışlardır” (Demiralp 23).⁵

leke olarak görürken, onu İzmir şairi olarak yerleştirir. Cemal Süreya, Sezai Karakoç ve İsmet Özel’e yönelik bakışıysa olumludur; onları cumhuriyetin yaraladığı şairler olarak görür (Ayhan *Aynalı* ... 55).

⁵ Muzaffer İlhan Erdost da İkinci Yeni’ye ilişkin olarak erken dönemli bir yazıda benzer minvalde cümleler kurar: “İkinci yeni denince, çokları bir kere duraklıyor. İlkeleri, yöntemleri, kuralları çizili bir akıma konmuş bir ad gibi ‘ikinci yeni’ sözünü ele alıyorlar. Oysa ‘ikinci yeni’ sözü, ilkeleri, kuralları çizili bir akımın adı değildir; onun için de bu sözün içine aldığı ozanlar arasında geniş ikilikler vardır. İkinci yeni sözü, daha çok 1950 yıllarına kadar en iyi çağını yaşamış yeni şiirin üzerine gelen, şiirleriyle onlardan yavaş yavaş ayrılan ozanları içine alır. Yani, ikinci yeni bir okulun adı değil, kendisinden önceki şiire göre yeni olan bir şiirin sınır çizgisidir” (Erdost 57).

İkinci Yeni'yi müşterek idealler doğrultusunda hareket eden homojen bir grup olarak görmekten uzak duran bu analizin, akıma ilişkin genelleyici söylemden uzak durmaya çalıştığı açıktır. Demiralp, İkinci Yeni'yi Garip şiirinin dolaşıma soktuğu popülist üsluba bir karşıt konum olarak kurgularken hareket okumasını zayıf bulur. İkinci Yeni'ye dair yazılara yayılan hareket tespiti dışına çıkan Demiralp, Ece Ayhan'la ilgili analizinde de topluluk retorikinden uzaklaşmaya çalışır. Buna göre, Ece Ayhan ortalama okura özgü dilsel anlayışla müzakereye gitmez, tam aksine, kendi diliyle güç bir ilişki kurma yolunu seçer.⁶ Demiralp'in "kaynak çalışması" olarak ifade ettiği tavır bu ilişkinin zorunlu sonucudur. Ece Ayhan şiiri Türkçede çok az şairde belirtileri görülen bir çabayla; özsözlük (*lexique*) pratiğiyle mazruftur (Demiralp 24-25). Mevzubahis çaba, Cansever'in, şairin başka şiirlerini okuma sürecine dahil etme önerisiyle okunduğunda tekilliğin anlamı daha net anlaşılır. Ece Ayhan şiirindeki zamansal kopuş angaje olmayan bir şairlik konumu yaratırken tematik ve biçimsel özerkliğin zemini haline gelir. Ece Ayhan'ın İkinci Yeni şairi olarak saydığı isimleri genellikle Cemal Süreya ve Sezai Karakoç'la sınırlaması, hareketi dolaşımdaki isimlendirmeyi kullanmayarak "Sıkı Şiir" şeklinde kavramlaştırması, mülkiyet karşıtlığını şiirsel özgürlük için zorunlu tutması ve kendisini hemen her zaman akımın yol açtığı ilişkisellikten kurtarma çabası içinde bulunması bu çerçevede bir değer kazanır. Kubilay Ünsal, şairin "toplu fotoğraf" çektiğini yadsıdığını ve bu yolla negatif bir şiir için gerekli zemini bulduğunu savunur (19). Ece Ayhan şiirinin gündelik dili buharlaştırarak, kendi etrafında dönen bir yapıya geçişi verili gramatik düzenden çıkış anlamına gelir. Şair, özellikle erken dönem metinlerinde dizeye dayalı şiirsel manzarayı imgesel bağlantılarla ikame etmeye çalışır. Bunun, dizesiz şiirin yolunu açtığını ve yazınsal bağlantılar yerine, görüntüye dayalı poetik bir dokuya kaynaklık ettiğini söylemek mümkündür.

Ece Ayhan şiiri sözcük merkezli semantik yapıyı yıkararak sembollerin diyaloguyla işleyen bir "görüntü lirizmi"ne ulaşır (Öneş 115). Lirik temayül en başından beri şiirsel motivasyonun tedarikçisi işlevi görür. Ece Ayhan şiirindeki lirik boyut nostaljik veya romantik bir arayışansa radikal ve reaksiyoner bir enerjiye sahiptir. Bu enerjinin bireysel alandan çok toplumsal talepleri gözettiğini ileri sürmek yanlış değildir. Theodor Adorno, lirik şiiri

⁶ Necmiye Alpay, Ece Ayhan şiirindeki daralmanın ve ortalamadan vazgeçerek sınıra çekilmenin riskleri üzerinde durur: "Uçtadır ve bunu göze almak, etik bir seçiştir; böylesine bir kapsamla tanımlanmış sistemin dışında, yer olarak yalnızca uç vardır. Buna karşılık marjinalin/marjinalliğin özelliklerini soyutlayıp sıralayarak Ece Ayhan'daki ve genel olarak marjinalliği neredeyse bir kurum durumuna götürmek, tıpkı toplumbilimsel 'lumpen' adlandırması gibi bir adlandırmaya dönüştürmek iyi gelmiyor. Uçta olmak, seçiş olmadan önce, itilıştır." Alpay, Ece Ayhan şiirindeki marjinalliği olumlar; ancak bunun kurumsallaşmasını ve siyaseten bir tavra dönüştürülmeden nötr halde bırakılmasını bir handicap olarak yorumlar (Alpay 60).

ideolojinin sakladığı olguları ifşa faaliyetiyle ilişkilendirir; lirikte sesi iştilen “ben”, kolektifin ve nesnellüğün yol açtığı handikapları dolaysız bir biçimde çözme yükünü üstlenir. Lirik şiir, modern dünyanın rasyonel bir programı takiben yok ettiği doğayı geri getirmek için, süreç içerisinde ortaya çıkan tahakküm ilişkilerini “ben” sesine daha fazla odaklanarak kırmaya çalışır. Adorno’nun formülasyonunda lirik “çok kişisel bir muhalefet” örgütleyerek dünyanın şeyleşmesine karşı çıkmayı deneyimler (118-119). Orhan Koçak, Ece Ayhan’daki lirik dürtünün İkinci Yeni şairlerinden ayrılarak “kara kamu”yu hedef alan bir öfkeye dönüştüğünü ve bunu da aşarak bizatihi şiirin kendisine, “sanat şahsi ve muhteremdiricilere” yöneldiğini söyler (Koçak *Kopuk* ... 94). Oğuz Demiralp de lirik arayışta, bir dip akıntı halinde kişisel ve toplumsal sorunların alışveriş halinde olduğunu vurgulamadan geçmez (28). Ece Ayhan şiirindeki bireysel devinimler nihai düzeyde toplumsal arzuyu kristalize etmeye yararlar. Bu şiirin Ahmet Oktay’ın deyişiyle bir “kara delik” işlevi görenek çevresini anafora katması, sahici ve dramatik içeriğin tek bir sestense, “kayalara çarpa çarpa” kırılan büyük bir sese açılmasıyla olanaklı hale gelir (Oktay 50).⁷ Ece Ayhan şiiri güncelden ve tarihten derlenen malzemeyi politik bir çizgiye oturtarak iletişim imkânını diri tutar. Bireysel/toplumsal ihtilafların görünür hale gelmesi için gerekli yapısal ortama sahip olan şairin bu noktadaki jestleri sadece poetik düzeyde değil, türü aşarak, siyasal alanda da yankı bulur.

3 Şiir Şiire Karşı

Ece Ayhan, *Dıpyazılar*’ında, “Şairi her şeyden ‘tenzih’ etmiyorum (ama ‘nezih’ şiir de yazmayacaktır)” (77) diyecektir. Bu evrede çeşitli uzlaşımın hâlâ yürürlükte olduğu ama poetik seçimin muntazam biçime karşıtlık temelinde inşa edildiği vurgulanmalıdır. Ece Ayhan metinlerine kolay kolay nüfuz edilemez oluşu, şiirde hegemonya kuran resmi dile sözdizimsel açıdan verilmiş bir cevap gibidir. Şairin kendi şiirini açıklarken tedavülde olan kakışım (*dissonance*), bakışimsızlık (*asymetrie*) ve atonallik (*atonality*) gibi kimi kavramlar bu biçimsel reddiyeyle dolaysız ilişki halindedir.⁸ Jacques Rancière

⁷ Oktay’ın “kara delik” benzetmesini daha ileri bir noktaya taşıyarak daha çatışmacı bir gözlem yapan Hilmi Yavuz’a göre Ece Ayhan şiiri labirente benzer: “Gerçek tehlikeli şairler, yol gösteriyorum diye, onu izleyenleri bir labirentin içine sokanlardır. Bakınız, Ece Ayhan böyle bir şairdir. Çok yetenekli iki şairi Mustafa Irgat’la İzzet Yasar’ı, kendi şiirinin labirentlerinde tutsak etti ve oradan çıkmalarına izin vermedi. Ece Ayhan’ın şiiri, onu izleyenlere başka bir şiir yazma olanağı vermez. Benim şiirim ise yol gösterir, onu izleyenleri kendi kimliklerine götürür. Yahya Kemal’in şiiri de öyledir, Behçet Necatigil’in de... Onun için kendimi tehlikeli şair olarak bulmuyorum doğrusu” (Ayhan *Sivil* ... 30).

⁸ Ece Ayhan şiirinin kavramsal repertuarı çok sayıda disiplinden derlenmiştir. Bunlardan biri de müziktir. Şair, İkinci Yeni’yi sık sık Avrupa’daki atonal müzikle

edebiyatın kimi sorunları ortaya çıkarmak bakımından iyi bir zemin olduğu savunur: “Edebiyatın kelimeleriyle hayata geçirdiği şey ihtilafın özgül biçimidir. Siyaset ihtilafı, konuştuklarını kanıtlama çabasında olanların aldığı kolektif söz biçiminde ortaya hayata geçirir. Edebiyat ise, bu kanıtı sunamayanlara, hiçbir şekilde konuşamayanlara kendilerine özgü bir söz verir” (Ranciére 161). Dilsizlerin hiyerarşik olmayan biçimde dile dahil edilmesi Ece Ayhan şiirinin temel aksiyonlarından biridir. Kişi kadrosu azınlıklar, çocuklar ve hayat kadınlarından oluşan “marjinal” bir kitleye açılırken dil de radikal ölçülerde uçlara taşar. Murat Belge, Ece Ayhan şiirini *Kınar Hanım'ın Denizleri*'nden *Ortodoksluklar*'a, buradan *Devlet ve Tabiat*'a ve oradan da *Zambaklı Padişah*'a olmak üzere üç evreye ayırır. Buna göre birinci dönemde her şey esrarengiz; evren ve dünya sırlarla doludur. İkincide, haksızlık ve sevgisizlikle dövüşmeye kararlı biri, üçüncüdeyse kendisinden fazla emin bir şair portresi karşımıza çıkmaktadır (548). Bu formülün görece erken dönemde örneklendiği şiirlerden en önemlisi “Bel Kanto: İkinci Meşrutiyet” şiiridir:

Memelerinde gürül gürül bir güneş saklıyormuş kahrolursun
Gelip zincifre rengi kapılarında karanlığı delik deşik etti
Rakısız ahâlileriyle ahâlimizden meşrutiyetlerle bir Katır Cemile

Ve neler neden sonra da bir Kanlı Nigâr
tuğrası kazanmış eski Türkçe denizlerle sökün etti
ve salı günü gelmemiş çocukları okula
bütün o tapon karıları çamaşır sermemiş bahçelere
ilk tramvay işçileri grevi kalıpcıda bir İkinci Meşrutiyet.
(Ayhan *Bütün* ... 29)

Ece Ayhan şiiri aşinalık duygusu bakımından verimli işaretlere sahip değildir. Okurların ilk bakışta bir tepki gösterme konusunda açık bir kararsızlık göstermeleri, şiire hakim olan yabancı atmosfer nedeniyledir. Ancak yakından bakıldığında, şiir başka şiir ve metinlerle okunmaya başlandığında kapılar sonsuza dek olmasa bile açılacaktır. Burada Ece Ayhan şiirinin temel motifleri

özdeşleştirir: “Webern (ve tabii Schönberg de) ‘bu müziğe Atonal Müzik diye çok kötü bir ad takılmıştır’ der. Ne yapalım yani? Bir bakıma İkinci Yeni de öyle değil mi Türkiye’de? ‘Galat-ı meşhur, lugat-ı fasihden yeğdir’ derdi eskiler. Beğenilsin beğenilmesin, ‘Atonallik’ 1912’den (daha doğrusu Birinci Dünya Savaşı’nın bitişinden) bu yana artık başka başka alanlara da girerek ‘Bakışsızlık’, ‘Uçtalık’, ‘Aykırılık’... anlamlarına da getiriliyor. Getirilir. Çünkü insanların yeni bir dilbilgisi ve sözdizimi arayışındır bu” (Ayhan *Bir* ... 97). İkinci Yeni şiiriyle atonal müzik arasında analogi kuran eleştirmenler arasında Hüseyin Cöntürk de vardır. Cöntürk atonal müzikteki sıçrama ve ani atmosfer değişimlerini İkinci Yeni şiirindeki sapmalara benzetir (Cöntürk 174).

olarak kabul gören hayat kadınları, çocuklar ve tarih iş başındadır. Tematik gizlilik, sözdizimindeki kırılmalarla daha da pekiştirilmiştir. Kırılmanın kaynağı şaşırtaçmacalı söz grupları ve argodur. Enis Batur, Ece Ayhan şiirinin argoya dayandığı ölçüde sürgünlük düşüncesine çekildiğini savunur.⁹ Şair “Katr Cemile”, “Kanlı Nigâr” gibi toplumsal alanın dışında konumlanan isimleri mitleştirirken haz eksenli libidinal ekonomiyi teşhir eder. Ece Ayhan’ın birçok şiirinde oyun kurucu olarak görülen çocuklar burada eşlikçi pozisyonundadır. Tarihsel bağlamın şiirdeki öznelere mütekebbiliyet göstermesi gerekmez. Ece Ayhan şiirindeki geçmiş zamanın, güncelin basıncından çıkış olanağı sağladığı ama burada daha çok bir enstantane işlevi gördüğü belirtilmelidir. İkinci Meşrutiyet’in, işçi grevleri panoramasından görünüşünü hayat kadınlarıyla ilişkili bir emek-sermaye karşıtlığı çerçevesinde düşünmek mümkündür, ancak bunun için yeterince somut delil yoktur.¹⁰ “Zincifre” ve “tapon” gibi kullanım dışı sözcükler Ece Ayhan şiirindeki gizli dilin örnekleridir. Ötekinin ve ona ait dilin şiirde görünür olması bir merhamet gösterisi değildir. Rancière dışta bırakılan seslerin, dile dahil edilmesinin farkların silinmesi anlamına gelmediğini öne sürer:

“Dışta bırakılanın bu dahil edilişi, ne farklılıkların onları aşan bir evrensellekle bastırılmasıdır ne de ihtilafa düşmeksizin bir arada var olmalarının tanınması. Bir tür duyumsanabilir ortaklık içine onu behava eden şeyin tam da zorla dahil edilmesi, bir dile sığmayan şeyin o dile dahil edilmesidir. Proust’un ileri sürdüğü ve Deleuze’ün uzun uzadıya tartıştığı “dil içindeki yabancı dil”in anlamı belki de budur: sesler ve diller arasındaki yerleşik ayırımın ihlali, bizzat konuşmanın imkânsızlığının dile dahil edilmesiyle son raddesine varan ihlal” (Rancière 147-148).

Ece Ayhan şiirinde yabancı seslerin majör dile taşınması, onlarla anılan “zararlı” unsurların resmi söylemle barışçıl bir ilişkiye geçtiği sonucunu getirmez. Merkezden dışlanan sesler bir yandan farklılık payı olarak varlıklarını sürdürmeye devam ederlerken, öte yandan şiirde statükonun kaynağı haline

⁹ Argonun kaynağını dışta bırakılanlar oluşturur: “Tanzimat dönemi tiyatrosu (kapanmış bir dönem), Pera (tarihe karışmış bir isim), Ermeni tarihi (gizlenmiş bir tarih), Yahudi ulusu (sürgün bir kitle)” (Batur 135).

¹⁰ Kubilay Ünsal, Ece Ayhan’ın “karaşın” kavramlaştırmasından yola çıkarak ezilenlerin çeperini genişletirken şu okumayı yapar: “Ece Ayhan’ın ‘karaşın’ı, Fanon’un Üçüncü Dünya ülkelerinde, Marcuse’nin modern Endüstri Toplumunda devrimci güç olarak gördükleri kişiler olmaktadır. Yani marjinaler. Tarihte ve bu günde yapılmakta, sürmekte olan tarihte marjinaler” (Ünsal 17).

gelen oturmuş ideolojik ayrımları da gözler önüne sererler.¹¹ Ana akımda yer bulmaya başlayan uyumsuz yapılar, çevredeki çatışmaları bu kez dilin merkezinde deneyimleme olanağı bulurlar. Ece Ayhan şiirindeki yabancı dil, “dilinin hem içkin hem yaratılmış bir ‘başka’ dilin boy gösterişiyle zorlanması” (Badiou 35) sonucunda ortaya çıkar. Orhan Koçak bu durumu “dilinin kendi sesinin duyulmasını sağlayan bir sesleniş” (Koçak *Kopuk* ... 55) olarak ifade eder. Ece Ayhan şiiri, arka planında cereyan eden verili dille hesaplaşma güdüsünün etkisiyle poetik alanda tahribatlara gider. Modernleşme hareketinin ürettiği rasyonel öznenin konuştuğu dilin karşısına, ötekinin dilini çıkararak tarihsellikte kesintiler yaratır (Armağan 145). Ece Ayhan şiirinde türlü güçlüklerin kaynağı haline gelen tabakalaşma, halihazırdaki şiir formunda gedikler açma motivasyonu ile ilişkilidir. Gedikler şiirin poetik boyutuna alternatif bir siyaset felsefesinden neşet eden sahneler eklemektedir. Sahnelerin varlığı okunurluğu azaltırken, özgürlük imkânlarını arttırır.

Bu imkânların sistemli bir siyasal düşünce programıyla müşterek gittiği dönem *Devlet ve Tabiat* (1973) kitabının yayımlanması sonrasında. Kitaptaki manifesto niteliğindeki kimi şiirler Ece Ayhan’ın en aktivist zamanının ürünleridir. İlk baskıda yer almayan, ancak 1977 yılındaki baskıya dahil edilen “Yort Savul” sözgelimi böyle bir şiirdir:

1. Atlasları getirin! Tarih atlaslarını!
En geniş zamanlı bir şiir yazacağız
(...)
3. Bir, Yeryüzünde nasıl dağılmıştır
Tarihi düzünden okumaya ayaklanan çocuklar?
4. İki, Daha yavuz bir belge var mıdır ha
Gerçeği ararken parçalanmayı göze almış yüzlerden?
(...)
6. Nerede kalmıştık? Tarihe ağarken üç ağır yıldız
Sürünerek geçiyor bir hükümet kuşu kanatları yoluk
(...)
8. Kurşunkalemle de olabilir
Yort Savul! (Ayhan Bütün ... 119)

¹¹ Giorgio Agamben bireylerin merkezi iktidarlara karşı verdikleri siyasal mücadelelerin iki yüzü olduğundan bahseder: Mücadele sırasında edinilen haklar ve kazanılan alanlar, bireylerin hayatını üstü örtülü biçimde de olsa devlet aygıtının nesnelere birini yapmakta; dolayısıyla onları tam da kurtulmak istedikleri egemen iktidar ilişkilerinin içinde bırakmaktadır (Agamben 146). Ece Ayhan şiirindeki mücadele arka planda yaşanan bu iktidar gerçeğini göz ardı etmez. Mücadelenin kurumsallaşma, mülkiyet ve otorite karşıtlığı temelinde yapılmaya çalışılmasının nedeni özgürlük eylemlerinin sonucundaki çelişki kaynaklıdır.

Ece Ayhan'ın erken dönemindeki kapalılığın yerini daha açık bir anlatıma bıraktığı şiir devrimci bir duyarlılığı seslendirir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan alternatif tarihyazımı ve siyaset okumaları birikiminin üzerine temellük eden şiirin, şaire özgü negatif duygudan uzak olduğunu söylemek gerekir.¹² Ece Ayhan otorite karşıtlığını tarihsel bir perspektif içinde açıklama çabasına soyunurken, çocukların merkezinde olduğu bir ayaklanmayı ihtimal olarak aklında tutmaktadır. Bu çerçevede şiirin Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının idam edildiği 1972 yılının hemen sonrasında yazıldığı bilgisi daha fazla önem kazanır. Murat Belge, şairin *Devlet ve Tabiat*'la önceki şiirlerine hakim olan ezoterik ve esrarengiz tarih ilgisinin aydınlanmacı bir noktaya taşıdığını söyler (527). “Yort Savul”daki heyecan verici üslup “Mor Külhani” şiirinde daha didaktik bir içerik kazanır:

1.Şiirimiz karadır abiler

Kendi kendine çalan bir davul zurna
Sesini duyunca kendi kendine güreşmeye başlayan
Taşınır mal helalarında kara kamunun
Şeye dar pantolonlu kostak delikanlıların şiiridir

Aşk örgütlenmektir bir düşünün abiler
(...)
6.Şiirimiz kentten içeridir abiler

Takvimler değiştirilirken bir gün yitirilir
Bir kent ölümünün denizine kayar dragomanlarıyla

Düzayak çivit badanalı bir kent nasıl kurulur abiler?
(Ayhan *Bütün* ... 124-125)

¹² Ece Ayhan'ın siyasal ve poetik yolculuğunun sistemli bir düşünceye evrilmesinde İdris Küçükömer'in büyük katkısı vardır. Küçükömer 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve ortodoks Marksist ve muhafazakâr görüşleri sarsan önermeleri Ece Ayhan'ın tarihe yeni bir perspektiften bakışında kilit rol oynar. Şairin onu “uç beyi” olarak tarif etmesi ve ona neredeyse dervişane bir bağla bağlanması tarih hakkındaki saptamalarının iyimser bir boyut edinmesine önemli bir katkı sunmuştur. Küçükömer düşüncesinin “sivil şiir” olarak sunulması Thomas O. Beebee'nin türler arasındaki geçişkenliklere odaklanan analizini akla getirir. Ece Ayhan kendisiyle Küçükömer; dolayısıyla şiirle siyaset felsefesi arasında bir simetri kuruyor gibidir. Bunun türsel imkânların aşındırılması ve hatta reddiyesi anlamına geldiği vurgulanmalıdır. Ece Ayhan şiirini poetik alandan uzaklaştırarak siyasal düzleme yerleştiren eğilimin kaynağı da burasıdır. Bkz. (Ayhan *Bir* ... 74-76)

Ece Ayhan'da en başından beri öznellik atfedilen çocuklar artık “kostak delikanlılar” halinde karşımıza çıkmaktadır. Delikanlılar “kara kamu”yla özdeşleştirilen devletin ağır ekonomik tasallutu altında örgütlenme çağrısının muhatabıdır. Şair “çivit badanalı bir kent” tasarımının ancak bu faillik sürecinin sonunda gerçekleşeceğine kanidir. *Devlet ve Tabiat*, Ece Ayhan şiirinde tarihin ve ezilenlerin lineer zamandan kurtarılma ânına denk düşerken bir ütopya umudu barındırır. Walter Benjamin, tarihsel maddecinin devrimci mücadele sonunda, belirli bir dönemi tarihin homojen akışından kurtarıp değerlendirme imkânı bulabileceğini savunur (48). Ezilenlerin geleneğini galiplerin ilerlemeci zamansallığından ayırma güdüsüyle hareket eden Benjamin, bakışını tarihsellikteki kırılma, sekte ve dönüşlere odaklar. Beatriz Sarlo Mesihçi bir kefarete düşüncesine yaslanan Benjamin düşüncesinin ancak bu yolla geçmişin bellek tarafından kurtarılabilmesine ve müzakereye dayalı bir tarihsel zamanın doğabileceğine inandığını söyler (Sarlo 24-25). Ece Ayhan şiirinde dezavantajlı gruplara atfedilen öznellik, geçmişteki kesintilerle ilişkiye geçerek yeni bir hafıza kaydının kaynağı olur. *Devlet ve Tabiat*'ın bütününe yayılan türsel sıçrama, şiirsel alanı kat ederek ana akımın dışında konumlanmış bir siyaset felsefesinin sembolü haline gelir.

Ece Ayhan'da mitolojik yapı müzakere sahnesinin başka bir uzamıdır. Şairi *Çok Eski Adıyladır* (1982) isimli kitabında yer alan “Hero ile At” şiiri ilk bakışta kendisini ele vermez:

- 1.Sestos'da, zeytin ağaçları altında, Boğaz'ı yüzerek geçen, gece renkli bir At'la sevişir Hero
(...)
- 4.Dikizci rahip, Hero'yu Asya yakasına gönderir parmağıyla, genç At'ı da yanına Avrupa'ya almıştır.
- 5.”Ama argın sabahlar unutulmuş” dedi bir Ecebaba. “Kız burada kalsın. Tarihler iki türün de aşklarını taşır. (Ayhan *Bütün ...* 175)

“Yort Savul” ve “Mor Külhani” şiirlerindeki göndergesel üslup burada yerini daha gizemli bir tabakaya bırakır. Sestos şairin doğduğu köy olan Yalova'da bulunan bir kaledir; zaten şiirin sonunda Ece Ayhan'ın kendisinin de konuştuğu görülür. Şiirin gerçeklik zemini mitolojik yapıyla bitişik kılınır. Söz konusu yapı biçimdeki başkalıkla yabancılık duygusun eşlikçisi durumuna gelir. Ece Ayhan hazin sonuyla bilinen Hero ile Leandros söylencesine gönderme yapmaktadır.¹³ Şiirde Leandros'un At'a dönüştürülmesinin nedeni açık değildir. Ece Ayhan, şiirin kapanışında şefkatli bir tarzda tarihte kavuşamayan kişileri buluşturur; bu şiirin her şeyi taşıyacak kapasitesi vardır. Ece Ayhan'daki tematik çeşitlilik, tek yönlü bir çizgisellik şeklinde intikal eden geçmiş

¹³ Hero ile Leandros miti hakkında detaylı bilgi için bkz. Erhat (142).

bulandırırken kapsayıcı bir program uygular. Enis Batur, Ece Ayhan şiirinin tarihselliğine önem atfeder: “Şiirin hız aldığı tarihsel tabakaların en önemli yanı ‘ölü geçmiş’in bünyesinden kopmaları ve ‘ölü geçmiş’i kucaklamak istemeleridir. Bu yolda sık sık dondurulmuş süreçleri kaynak olarak seçer şair” (Batur 129). Hero ile Leandros mitinin cari koşullarda yeniden tedavüle sokulması dondurulmuş süreçlerin bugün üzerindeki etkisini güncellemeye yarar. Tarihte yitik bir temsilin minyatürüne dönüşmüş olan bir aşk hikâyesi Ece Ayhan şiirinde dirim kaynağı haline gelir.

4 Sonuç Yerine: “Kendi Kendinin Terzisi” Bir Şiir

Ben Lerner büyük şairlerin, fiili şiirlerin limitlerine kâh bu fiiliyatı taktiksel olarak bozguna uğratarak kâh da bir süreliğine askıya alarak başkaldırdığını savunur (77). Lerner’in formülasyonunda sadece tüketime dönük olduğu için fiili şiir bir nefret kaynağıdır ve avangard şiir tarafından bertaraf edilmeyi bekler. Ece Ayhan’ın şiir kanonundaki pozisyonunun “marjinal” yükü enerjisini bu nefrete borçludur. Köken bakımından Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’le başlatılan modern Türk şiirinin “şairaneden şiirsele” olan yolculuğunda Ece Ayhan şiiri açık bir kırılmaya işaret eder. Bu kırılma münhasıran İkinci Yeni çerçevesi içinde anlam kazanamaz; Ece Ayhan şiiri mevzubahis akım açısından da bir yol ayırımına dönüşür. Uyumsuzluğun arka planında radikal biçim, “marjinal” kişi kadrosu, arkaik kültürel/siyasal manzaralar ve şairlik konumunun aşındırılması vardır. Ece Ayhan’ın sahneye çıktığı hareketle bağdaşık olmayan poetikası genel şiir kanonu bakımından da bir sapmanın adıdır. Ferda Keskin, bu şiirin Adorno’dan mülhem negatif diyalektikle okunmasını önerirken haksız değildir (236-237). Anlatmak istediği dünyayı serimlerken geleneksel estetik formları alt üst eden Ece Ayhan türde mutlak bir kopuş gerçekleştirir. Dildeki bu hareketin bir anlamı vardır; şiir günceli gündeliğin diliyle değil, ancak onu bozarak ve amorf bir düzen kurarak yakalayabilmektedir. Olumsuzlama güncelle baş edebilmenin temel koşulu haline gelir. Ece Ayhan şiiri tematik seçimleri ve gramatik görünüşüyle “aykırı bir dal” olarak mesaisini sürdürür. Bu özelliğiyle de hem Jacques Derrida’nın tür yasasında anlattığı biçimde negatif bir ihlalin hem de Thomas O. Beebee’nin türdeki istinat duvarlarını yıkmayı tasarlayan geçirimli modelinin temsilcisi olur. Dünyadan tenzih edilmeyen ama nezih de olmayan bir şiirsel altyapıyla üstelik.

Kaynaklar

- Adorno, Theodor W. *Edebiyat Yazıları*. çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Agamben, Giorgio. *Kutsal İnsan*, çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Alpay, Necmiye. "Bildirgesi 'Yort Savul'" *Ludingirra* 1 (1997): 53-63.
- Armağan, Yalçın. *İmkânsız Özerklik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Ayhan, Ece. *Aynalı Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- . *Bir Şiirin Bakır Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- . *Bütün Yort Savul'lar!*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- . *Dipyazular*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- . *Sivil Denemeler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- . *Şiirin Bir Altın Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Badiou, Alain. *Başka Bir Estetik*. çev. Aziz Ufuk Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları, 2010.
- Batur, Enis. *Tahta Troya*. İstanbul: Yazko, 1981.
- Belge, Murat. *Şairaneden Şiirsele*. İstanbul: İletişim, 2018.
- Benjamin, Walter. *Son Bakışta Aşk*. haz. Nurdan Gürbilek. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Bezirci, Asım. *İkinci Yeni Olayı*. Ankara: Su Yayınevi, 1986.
- Binatlı, Vedat. "Ece Ayhan'ın Şiirinde İki Dönem (II)". *Sombahar* 18 (1993): 30-33.
- Cansever, Edip. "Ece Ayhan'ın Okumak". *Mor Külhani: Ece Ayhan Şiiri*. haz. Orhan Kahyaoğlu. İstanbul: neKitaplar, 2004.
- Cohen, Margaret. *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Cöntürk, Hüseyin. *Çağının Şairi*. İstanbul: a Dergisi Yayınları, 1960.
- Demiralp, Oğuz. *Okuma Defteri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- Derrida, Jacques. "The Law of Genre". *Modern Genre Theory*. ed. David Duff. New York: Routledge, 2014.
- Erhat, Azra. *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.
- Erdost, Muzaffer İlhan. *İkinci Yeni Yazıları*. İstanbul: Onur Yayınları, 1997.
- Gay, Peter. *Modernizm: Sapkınlığın Cazibesi*. çev. Sibel Erduman. İstanbul: Everest, 2017.
- Jameson, Fredric. "Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism". *Modern Genre Theory*. ed. David Duff. New York: Routledge, 2014.
- Kahyaoğlu, Orhan. "İkinci Yeni Şiirinin Uzağında Kınar Hanımın Denizleri". *Ludingirra* 1 (1997): 98-104.
- Keskin, Ferda. "Kötülük Toplumu ve Biçimin Muhalefeti: Ece Ayhan'ın Şiirini Okumak İçin Kavramsal Bir Arkaplan Taslağı". *Cogito* 38 (2004): 234-235.
- Koçak, Orhan. "'Sayıklar Bir Dilde Bilmediğim'". *Ludingirra* 1 (1997): 72-90.
- . *Kopuk Zincir*. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Lerner, Ben. *Şiir Nefreti*. çev. Hakan Toker. İstanbul: Everest, 2018, 77.
- O. Beebe, Thomas. *Ideology of Genre: A Comparative of Generic Instability*. Pennsylvania: Penn State University Press, 1994.
- Öneş, Mustafa. "Ece Ayhan'a Doğru". *Mor Külhani: Ece Ayhan Şiiri*. haz. Orhan Kahyaoğlu. İstanbul: neKitaplar, 2004.

- Ranci re, Jacques. *Kurmacanın Kıyıları*.  ev. Yunus  etin. İstanbul: Metis Yayınları: 2019.
- Sarlo, Beatriz. *Geçmiş Zaman*.  ev. Peral Bayaz Charum ve Deniz Ekinci. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
- Todorov, Tzvetan. "Origin of Genres". *Modern Genre Theory*. ed. David Duff New York: Routledge, 2014.
-  nsal, Kubilay. "Bir Şiiri Eceleyebilmek İçin Kolaj Denemesi". *Sombahar 1* (1990): 17-20.

Authors' Biographies

Nazmi Ağıl Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun oldu, master ve doktora çalışmalarını aynı bölümde tamamladı. İngiliz Edebiyatı'ndan Beowulf, Sir Gawain ve Yeşil Şövalye ile Canterbury Hikayeleri'nin de aralarında bulunduğu birçok temel yapıtı dilimize kazandırdı. 1998 yılında Boşanma Dosyası'yla Yunus Nadi Şiir Ödülü'nü kazanan Ağıl'ın Yağmura Bunca Düşkün adını taşıyan toplu şiirleri 2014 yılında okurla buluştu. Kendisi halen Koç Üniversitesi İngiliz Dili ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. İngiliz, Amerikan ve Türk Edebiyatına dair makalelerinin yanı sıra, Ekfrasis: Görsel Sanatın Sözlü Tasviri adlı akademik kitabı 2015 yılında Simurg Yayınevi tarafından okura sunulmuştur. Son zamanlarda çocuk edebiyatına da eğilen Ağıl'ın bu alanda yayınlanmış 1 ve yayınlanmayı bekleyen iki çalışması vardır.

Fatih Aşan lisans derecesini TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Hukuk bölümünden, yüksek lisans derecesini Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünden aldı. Şu anda Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde doktora programına devam etmektedir. Aynı bölümde araştırma görevlisi olarak çalışmakta ve "Lives in Turkish: A Bibliography of Biography in Ottoman-Turkish Literary System (1800-2020)" adlı BAP projesinin ekibinde yer almaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda telif haklarının gelişimi, 19. yüzyılda edebi üretimin sosyo-ekonomik dinamikleri, yazarlığın meslekleşme süreci ve edebi kültür tarihi akademik ilgi alanları arasındadır.

Arif Can Topçuoğlu lisans, yüksek lisans derecesini Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden aldı. Şu anda yine aynı bölümde Araştırma Görevlisi olarak doktora öğrenimine devam etmektedir. "Ahmet Mithat'ın Hasan Mellâh ve Zeyl-i Hasan Mellâh Romanlarında Dizisellik, Etki ve Uyarlama" başlıklı tezinde Türkçe romanın ortaya çıkışında tefrika mantığını ve etkilenme biçimlerini inceledi. Bu bağlamda erken dönem Türkçe edebiyat, dizisellik, popüler kültür, romanın ortaya çıkışı ve edebi kültür tarihi akademik ilgi alanları arasındadır.

Başak Demirhan received her B.A. (2002) from Boğaziçi University, English Literature Department, her M.A. (2004) and PhD (2010) degrees from Rice University, English Department. During her PhD program she also completed the Graduate Certificate Program in the Study of Women, Gender, and Sexualities. Since 2010 she has been working as a faculty member at the Western Languages and Literatures Department at Boğaziçi University. Her main areas of interest are the Victorian period, the long eighteenth century, feminism and genre theory, literature and medicine. After completing her PhD dissertation on

the illness and nursing narratives in Victorian diaries and novels, she worked on the writings of Harriet Martineau and Henry Mayhew. She teaches courses on the eighteenth-century, Romantic, and Victorian literature as well as feminism and gender theory.

Catherine MacMillan is an Associate Professor at the Department of English Language and Literature in Yeditepe University (Istanbul). She obtained her PhD (in European Studies) from Marmara University in 2008. In addition to literature, her research interests include Turkey/EU relations and populism in the EU, particularly from a discourse perspective.

Sevgin Özer lisansını Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü, Dramatik Yazarlık ve Dramaturji Ana Sanat Dalı'nda tamamladı. Yüksek lisansını Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili Edebiyatı Bölümü'nde "Tiyatro Sahnesinde Toplumsal Düzen Tahayyülü: Şemsettin Sâmî'nin Tiyatro Oyunları Üzerine Türsel ve Tematik Bir İnceleme" başlıklı teziyle bitirdi. Şu anda Boğaziçi Üniversitesi'nde aynı bölümde doktora devam etmekte ve araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır.

Arif Tapan lisansını Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili & Edebiyatı bölümünde, yüksek lisansını İstanbul Şehir Üniversitesi Cultural Studies programında tamamladı. Halen Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili & Edebiyatı bölümünde doktora programına devam etmektedir ve aynı bölümde araştırma görevlisidir. 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatları, özellikle de Ermeni harfli Türkçe metinler üzerine çalışmaktadır.

Hasan Turgut 2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Yüksek lisansını Yıldız Teknik Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı bölümünde tamamladı. Varlık, Kitaplık, Şerh, Monograf Journal, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları gibi dergilerde eleştirileri yayımlandı. Sevim Burak ve Leyla Erbil hakkındaki derleme kitaplarda makaleleri bulunuyor. Halen Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili Edebiyatı bölümünde doktora öğrencisi. Bunun yanında altı yıldır bir devlet okulunda Türk Dili ve Edebiyatı öğretmenliği yapıyor.