Book Series
The City's Language / Şehrin Dili / Langues de la ville

THE CITY: LITERARY ENCOUNTERS

ŞEHİR: EDEBÎ KARŞILAŞMALAR

EDITORS
Erman GÖREN, Ebru YENER GÖKŞENLİ, Şerif ESKİN, Bülent ÇAĞLAKPINAR

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

THE CITY: LITERARY ENCOUNTERS / ŞEHİR: EDEBÎ KARŞILAŞMALAR

This volume titled "The City: Literary Encounters" aims to examine the relationship of the city with language and literature from different perspectives and to present examples of related literary works to the readers. In this book, besides the works that directly focus on cities, there are also wide-ranging scientific studies that address the use of the image of the city in literature. The fact that literature focuses on the image of the city has often turned cities into protagonists of a novel or a poem. Considering the importance of cities in the art of literature, it is not possible to think independently Crime and Punishment from St. Petersburg, A Mind at Peace from Istanbul, and The Miserables from Paris. Although the experience of the city that people have lived in the last centuries has been the subject of every art and discipline, it has become one of the subjects mostly studied by literature. The works in this volume also show that literature has transformed into a language environment which enable cities that literature deals with as a subject to speak, in other words, the language of the city. In this book, which focuses on language studies as well as literary ones, the world's different cities and cultures are examined through the image and the language diversity of the city. This work, based on both literary and philological contexts, deals with different experiences in the world with various examples and aims to analyze the language of the city. In this book, which is the product of a collective effort, qualified discussions are carried out on subjects such as how the city is described and read in different geographies, different literary traditions, and different literary discourses, and how the city directs the literary production.

"Şehir: Edebi Karşılaşmalar" başlığını taşıyan bu cilt, şehrin dil ve edebiyatla olan ilişkisini farklı açılardan incelemeyi ve ilgili edebi eserlerden örnekleri okurlara sunmayı amaçlamaktadır. Bu kitapta doğrudan şehirleri konu alan eserlerin yanı sıra, şehir imgesinin edebiyattaki kullanımına değinen geniş çerçevede bilimsel çalışmalar da yer almaktadır. Edebiyatın şehir imgesine odaklanması çoğu kez şehirlerin bir romanın ya da bir şiirin başkahramanına dönüşmesini sağlamıştır. Şehirlerin edebiyat sanatındaki önemi göz önüne alındığında, Suç ve Ceza'yı St. Petersburg'dan, Huzur'u İstanbul'dan, Sefiller'i ise Paris'ten bağımsız düşünmenin mümkün olamayacağı görülür. Son yüzyıllarda insanın yaşadığı şehir deneyimi her sanata ve disipline konu olsa da, en çok da edebiyatın irdelediği konulardan biri halini almıştır. Bu ciltte yer alan çalışmalar da edebiyatın konu aldığı şehirlere konuşma imkânı veren bir dil ortamına, bir başka deyişle şehrin diline dönüştüğünü gösterir. Edebi incelemelerin yanı sıra dil çalışmalarına da odaklanan bu kitapta dünyanın farklı şehirleri ve kültürleri, şehir

imgesi ve şehrin barındırdığı dil çeşitliliği ile incelenmektedir. Bu eser, hem edebî hem de filolojik bağlamlardan hareketle, dünyadaki farklı deneyimleri çeşitli örneklerle konu almakta ve şehrin dilini çözümlemeyi amaçlamaktadır. Kolektif bir çabanın ürünü olarak meydana gelen bu kitapta, farklı coğrafyalarda, farklı edebiyat geleneklerinde, farklı edebî söylemlerde şehrin nasıl yazıldığı ve okunduğu, şehrin edebiyat üretimini nasıl yönlendirdiği gibi konular üzerine nitelikli tartışmalar yürütülmektedir.

EDITORS

Erman GÖREN
Assoc. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Ancient Languages and Cultures, Istanbul, Turkey

Ebru YENER GÖKŞENLİ
Assoc. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Western Languages and Literatures, Istanbul, Turkey

Şerif ESKİN
Assist. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature, Istanbul, Turkey

Bülent ÇAĞLAKPINAR
Assist. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Western Languages and Literatures, Istanbul, Turkey

Book Series

The City's Language / Şehrin Dili / Langues de la ville

Cities are constantly changing depending on time, like everything else. The determination of this change in modern times is especially in the field of interest of social sciences. The constant change of lifestyles, newcomers to the city, behavior patterns, demographic mobility, micro groups, demands for rights and freedoms, environmental problems, architecture, city representations in art, etc. are the first issues and problems that come to mind when it comes to the city today. Understanding all these and finding solutions to problems requires knowing what the city is telling us and what messages it gives us. At this point, what is expected from social sciences is to focus on these issues and problems and to produce solutions through different disciplines.

This 5 volume series, which we have prepared with the title "The City's Language", consists of books that bring together articles written by scientists who are competent in their fields around the topics we pointed out above. We hope that this series, in which the subject is aproached and discussed within the framework of Literary Science, Philosophy, Semiology, Psychology, Sociology and History, will contribute to readers, researchers and related fields.

Her şeyde olduğu gibi zamana bağlı olarak şehirler de sürekli değişmektedir. Bu değişimi modern zamanlarda tespit etmek ise özellikle sosyal bilimlerin ilgi alanına girmektedir. Hayat tarzlarının sürekli değişmesi, şehre yeni katılan unsurlar, davranış biçimleri, demografik hareketlilik, mikro gruplar, hak ve özgürlük talepleri, çevre sorunları, mimarî, sanatta şehir temsilleri vs. günümüzde şehir söz konusu olduğunda akla ilk gelen konular ve problemlerdir. Bütün bunları anlamak ve problemlere çözüm üretmek ise şehrin bize hangi yolla neler söylediğini, hangi mesajları verdiğini bilmekten geçer. Bu noktada sosyal bilimlerden beklenen ise farklı disiplinler aracılığıyla bu konular ve problemler üzerinde durmak, çözüm yolları üretmektir.

"Şehrin Dili" üst başlığıyla hazırladığımız 5 ciltlik bu seri, alanlarında yetkin bilim insanlarının yukarıda işaret ettiğimiz konular etrafında yazdığı makalelerin bir araya getirildiği kitaplardan oluşmaktadır. Konunun Edebiyat Bilimi, Felsefe, Göstergebilim, Psikoloji, Sosyoloji ve Tarih çerçevesinden ele alındığı ve tartışıldığı bu serinin okuyuculara, araştırmacılara ve ilgili alanlara katkı yapmasını umuyoruz.

Comme dans tout, les villes subissent un changement perpétuel. C'est aux sciences sociales de repérer ce phénomène pluridimensionnel dans les temps modernes. Le changement constant des modes de vie, les nouveaux éléments de la

ville, les modes de comportement, la mobilité démographique, les microgroupes, les revendications des droits et libertés, les problèmes environnementaux, l'architecture, les représentations de la ville dans l'art, etc. sont les premiers thèmes et problèmes qui viennent à l'esprit autour de la ville actuelle. Pour comprendre tout cela et trouver des solutions adéquates, il est impératif de connaître la forme et le contenu des messages émis par la ville. A ce stade, les sciences sociales sont convoquées à étudier ces thèmes et ces problèmes à travers différentes disciplines, pour essayer de les résoudre.

La collection préparée sous le titre général de « Langues de la ville » est composée de cinq livres qui réunissent les articles rédigés par les scientifiques compétents dans leurs domaines autour des sujets cités. Nous souhaitons que la présente collection qui traite et discute le thème de la ville dans le cadre des études littéraires, de la philosophie, de la sémiotique, de la psychologie, de la sociologie et de l'histoire portent une contribution aux domaines cités ainsi qu'aux chercheurs et aux lecteurs.

Ali Şükrü ÇORUK
General Editor,
Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Istanbul, Turkey

THE CITY: LITERARY ENCOUNTERS
ŞEHİR: EDEBÎ KARŞILAŞMALAR

EDITORS

Erman GÖREN
Assoc. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Ancient Languages and Cultures, Istanbul, Turkey

Ebru YENER GÖKŞENLİ
Assoc. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Western Languages and Literatures, Istanbul, Turkey

Şerif ESKİN
Assist. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature, Istanbul, Turkey

Bülent ÇAĞLAKPINAR
Assist. Prof., Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Western Languages and Literatures, Istanbul, Turkey

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Published by
Istanbul University Press
Istanbul University Central Campus
IUPress Office, 34452 Beyazıt/Fatih
Istanbul - Turkey

https://iupress.istanbul.edu.tr

Book Series: The City's Language / Şehrin Dili / Langues de la ville

Book Title: The City: Literary Encounters / Şehir: Edebî Karşılaşmalar

Editors: Erman Gören, Ebru Yener Gökşenli, Şerif Eskin, Bülent Çağlakpınar

General Editor: Ali Şükrü Çoruk

ISBN: 978-605-07-0788-5
E-ISBN: 978-605-07-0777-9

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1

Istanbul University Publication No: 5285

Faculty Publication No: 3469

Published Online in August 2021

It is recommended that a reference to the DOI is included when citing this work.

This work is published online under the terms of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

This work is copyrighted. Except for the Creative Commons version published online, the legal exceptions and the terms of the applicable license agreements shall be taken into account.

Printed by
İlbey Matbaa Kağıt Reklam Org. Müc. San. Tic. Ltd. Şti.
2. Matbaacılar Sitesi 3NB 3 Topkapı / Zeytinburnu, Istanbul - Turkey
www.ilbeymatbaa.com.tr
Certificate No: 17845

First Printing, 2021

CONTENTS

PREFACE xi

ACKNOWLEDGEMENTS xxiii

CHAPTER 1
ZAZA EDEBİYATINDA ŞEHİR-BİREY İLİŞKİSİ: EKSİK BEDENLER, DARALAN YOLLAR, GENİŞLEYEN MUHAYYİLE
THE RELATIONSHIP OF CITY-INDIVIDUAL IN ZAZAKI LITERATURE: MISSING BODIES, NARROWING ROADS, EXPANDING IMAGINATION
İlyas AKMAN 1

CHAPTER 2
SONSUZ ŞEHİR ROMA: GIANCARLO DE CATALDO'NUN *NERO COME IL CUORE* ROMANINDA ŞEHİR VE DİL İLİŞKİSİ
ROME AS THE ETERNAL CITY: THE RELATION BETWEEN CITY AND LANGUAGE IN GIANCARLO DE CATALDO'S *NERO COME IL CUORE*
Bülent AYYILDIZ 15

CHAPTER 3
METROPOLÜN YALNIZ SAKİNİ: ALMAN VE İNGİLİZ MODERNİST ROMANINDA 1930'LAR BERLİN'İ
THE LONELY INHABITANT OF THE METROPOLIS: 1930S BERLIN IN GERMAN AND ENGLISH MODERNIST NOVELS
F. Zeynep BİLGE, Şebnem SUNAR 27

CHAPTER 4
MEKÂNDAN DİLE: BÜTÜNLÜĞÜN PARÇALANMA PARADİGMASI
FROM SPACE TO LANGUAGE: THE FRAGMENTATION PARADIGM OF HOLISM
Tekin BUDAKOĞLU 43

CHAPTER 5
MOSKOVA URBANONİMLERİNİN OLUŞUM SÜRECİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ
FORMATION PROCESS AND HISTORICAL DEVELOPMENT OF MOSCOW URBANONYMS
Fatih DÜZGÜN 57

CHAPTER 6
NETİCE-İ SA'Y VE *KAYINVALİDE:* ŞEHRİN EMEK COĞRAFYASI
NETICE-I SA'Y AND *KAYINVALIDE:* MAPPING LABOR IN THE CITY
Çimen GÜNAY-ERKOL 75

CHAPTER 7
OCTAVIO PAZ'IN *VUELTA* ADLI KİTABINDA ŞEHİR İMGESİNİN İŞLENİŞİ
THE CITY IMAGE IN *VUELTA* BY OCTAVIO PAZ
Mehmet İLGÜREL 89

CONTENTS

CHAPTER 8
NARRATIVE SEMIOTICS AND THE CITY: THE PLACE OF THE CONCEPT OF 'CITY' IN ITALO CALVINO'S *INVISIBLE CITIES*
ANLATI GÖSTERGEBİLİMİ VE ŞEHİR: ITALO CALVINO'NUN *GÖRÜNMEZ KENTLER* ANLATISINDA 'KENT' KAVRAMININ YERİ
Murat KALELİOĞLU 105

CHAPTER 9
"UNREAL CITY": THE IMAGE OF THE CITY IN T. S. ELIOT'S POETRY
"DÜŞSEL ŞEHİR": T. S. ELIOT ŞİİRİNDE ŞEHİR İMGESİ
Özlem KARADAĞ 139

CHAPTER 10
L.N. TOLSTOY'UN *SAVAŞ VE BARIŞ* ADLI ESERİNDE MOSKOVA VE PETERBURG İMGESİ
THE IMAGES OF MOSCOW AND SAINT PETERSBURG IN L.N. TOLSTOY'S *WAR AND PEACE*
Kamile Sinem KÜÇÜK 153

CHAPTER 11
BILINGUALISM IN TATARSTAN AFTER THE 1990S: WILL TATAR SURVIVE IN THE CITY?
1990'LI YILLARDAN SONRA TATARİSTAN'DA İKİ-DİLLİLİK: TATARCA ŞEHİRDE YAŞAYACAK MI?
Alina MINSAFINA 167

CHAPTER 12
KÜLTÜREL VE COĞRAFÎ GÖÇÜN YARATTIĞI KAYGAN ZEMİNLERDE BABALAR VE OĞULLAR
FATHERS AND SONS ON THE SLIPPERY SLOPES CREATED BY CULTURAL AND GEOGRAPHICAL MIGRATION
Sema NOYAN 179

CHAPTER 13
ANDREY BELİY'İN *PETERSBURG* ROMANINDA ŞEHİR
THE CITY IN ANDREY BELY'S NOVEL *PETERSBURG*
Türkan OLCAY 205

CHAPTER 14
ASIR SONU İSTANBUL'UNDA BİR ZİHİN-BEDEN ROTASI
A ROUTE FOR MIND-BODY IN *FIN DE SIÉCLE* ISTANBUL
Güneş SEZEN 217

CONTENTS

CHAPTER 15
ŞİİR VE GÖSTERGEBİLİM: ATTİLÂ İLHAN'IN *SİSLER BULVARI* ÖRNEĞİ
POETRY AND SEMIOTICS: THE EXAMPLE OF *SISLER BULVARI* BY ATTILA ILHAN
Özge SÖNMEZ 233

CHAPTER 16
"UHREVİ BİR KAPI"DA "DUYGUSAL BAĞLILIK" YAHUT "YER ALTI DEHLİZİ"NDE "ELEŞTİREL AYRILIK": BİR HAFIZA MEKÂNI OLARAK SÜLEYMANİYE
"EMOTIONAL COMMITMENT" IN A "SPIRITUAL GATE" OR "CRITICAL SEPARATION" IN THE "UNDERGROUND CORRIDOR": SULEYMANIYE AS A SITE OF MEMORY
Zeynep Kevser ŞEREFOĞLU DANIŞ 263

CHAPTER 17
TANZİMAT DÖNEMİNDE ŞEHİRLİ İSTANBUL TÜRKÇESİNİN MÜZİĞE YANSIYAN BELİRLEYİCİ UNSURLARI: ŞEVKİ BEY ŞARKILARININ GÜFTELERİNDE FARSÇA KELİMELER, TERKİPLER VE SES UNSURLARI
DETERMINING THE ELEMENTS OF EDUCATED URBAN TURKISH OF ISTANBUL IN MUSIC DURING THE TANZIMAT PERIOD: PERSIAN VOCABULARIES, PHRASES, AND PHONETIC FEATURES IN THE LYRICS OF SEVKI BEY'S COMPOSITIONS
Fikret TURAN 295

CHAPTER 18
NEOKOLONYALİZMİN ŞEHRİN VE BİREYİN DÖNÜŞÜMÜNE ETKİSİ: KOFFI KWAHULÉ'NİN *AĞAÇLARIN KOKUSU* ADLI OYUNU
THE EFFECT OF NEOCOLONIALISM ON THE TRANSFORMATION OF THE CITY AND THE INDIVIDUAL: THE TITLE OF *FRAGRANCE OF TREES* BY KOFFI KWAHULÉ
Ece YASSITEPE AYYILDIZ 309

CHAPTER 19
OLIVIER ROLIN'İN *SIRÇA OTEL'DE BİR ODA* ADLI ROMANINDA YOK-YER KAVRAMI ÜZERİNDEN MEKÂNSAL KAVRAYIŞ
SPATIAL PERCEPTION THROUGH THE CONCEPT OF NON-PLACE IN OLIVIER ROLIN'S *HOTEL CRYSTAL*
Seçil YÜCEDAĞ, İnci ÇAKIR 325

CHAPTER 20
KUZEY İTALYA'NIN MELANKOLİK ŞEHRİ TRIESTE VE ITALO SVEVO'NUN ESERLERİNE YANSIMASI
TRIESTE AND THE REFLECTION OF THE MELANCHOLIC NORTHERN ITALIAN CITY ON ITALO SVEVO'S WORKS
Barış YÜCESAN 339

PREFACE

When the literary accumulation is analyzed over the last centuries, it is apparent that the city-language-literature relation has spread through an extensive network of texts, and an unprecedented thematical abundance has been passed onto us in various forms. However, except for the works written for the cities, it readily appears that many narratives and poems among the masterpieces today are just barren when they are dissociated from the cities mentioned in them. Is it possible to imagine *Crime and Punishment* without Saint Petersburg, *A Mind at Peace* without Istanbul, or *Les Misérables* without Paris? What is left when Cairo is absent from Naguib Mahfouz? Therefore, world literature renders it inevitable to focus on cities of literature and city images in the literature regarding the evaluation, interpretation, and comprehension of literary production as of the nineteenth century. Additionally, cities being introduced as principal characters in some literary works confirm this focus's absolute necessity even more.

In the last centuries, city experience has become an essential matter in every humanistic art and discipline. City experience has possibly been centered mainly in literature, or the literature has had the most appropriate conditions for it. As literature evolves into a language medium, namely into the language of the city, enabling mentioned cities to speak on their own, world languages further the enhancement of language studies in diverse ways with their adventures in the cities. Likewise penned regarding both literary and philological contexts, this literature review is an attempt to analyze the city's language through various examples of different experiences in the world. Twenty reviews in this book emerging from a collective effort cover eligible discussions on how the city has been written and read in different regions, different literary traditions and different literary discourses, and how the city has led the literary production.

A literary accumulation has lately started to be formed around Zaza, one of the local languages still spoken in Turkey. In his study, I. Akman analyzes one of the prominent themes in literary works written in Zaza, the city-individual relation, by using topics such as city and others, terrifying cities, city review and aspiration of the countryside, criticism on income inequality in the cities. Cities in the given works are a total nightmare for individuals and are identified with cemeteries and curses. Akman explains this contradiction with the aspiration of country life. Actually, for the author, while the city symbolizes the codes of an artificial and sinister world, country life is a place of purity and reality. Then again, Akman's review points out the existence of an almost-lost language through literature by describing the tense relationship between Zaza and the city life and referring to a different role of literature in social life.

Known as "Caput Mundi" in the world owing to its history and glory, Rome is examined in B. Ayyıldız's study using Italian crime fiction novelist Giancarlo de Cataldo's *Nero come il cuore*. Emphasizing Italy in the 1980s in this study, Ayyıldız explores the narrative of opposite worlds in the novel: the world of others, outcasts, and immigrants. In this context,

it is implied that the African immigrants, the nobles, and the rich have vanquished different sides of the city. These distinct characters protecting their languages have turned the city into a Tower of Babel. We realize in the novel that a chaotic order was formed in which languages, cultures, similarities, and contrasts are tangled. In Ayyıldız's study, not only the Italian society of the era and the psychology of the individuals are analyzed, but also the city-individual relation is evaluated based on Giancarlo de Cataldo's novel.

In their article compiled together, F. Z. Bilge and Ş. Sunar discuss Berlin as one of the metropolises which is an attraction center of twentieth-century modernism. Concentrating on two novels reflecting Germany in the 1930s, *Das kunstseidene Mädchen* (1932) of Irmgard Keun in German and *Goodbye to Berlin* (1939) of Christopher Isherwood in English, Bilge and Sunar examine the individual under the complex political and social conditions of the period via two different national literature, German and English literature. In these two novels, which reintroduce an individual's conflicts, especially when the identities and the social roles were obscure, similarities and differences shown through the experiences of a young German woman and the life of a middle-aged English man paint Berlin's panoramic view. Two novelists share their both concurrent and complementary life experiences via their heroes' relationships with Berlin. Bilge and Sunar construct the details of this view by the information of two languages' literature.

The modern situation generally makes itself evident, with the fractions and disintegrations in the human mind and experience. From this point forth, T. Budakoğlu suggests in his study that modernity aims for integrity in contrast to fragmentation when it comes to the place. Moreover, he explains this differentiation with the concern for creating an open system where financial circulation never stops. Budakoğlu scrutinizes the relation between the artist and the city with reference to the philosophers such as Marshall Berman, Zygmunt Bauman, Marshall McLuhan, and David Harvey, who lately indited best-seller and much-debated texts about modernity and the city and place experiences, and also claims that embracing a city as a whole is relatively tricky if not impossible.

Toponyms appear as one of the significant identity components of places with their stories' historical, social, geographical, and philological backgrounds. F. Düzgün, in his work focusing on toponyms, sheds light on the genesis, historical processes, and current situations of urbanonyms in Moscow, which has hosted different civilizations throughout history and is now the capital of the Russian Federation. In this research, urbanonyms belonging to Moscow are discussed and classified according to naming conventions. The origins of place names such as Red Square and Arbat in the city's historical center are explained in regard to Russian linguists' analyses and evaluations.

The longest century of the Ottoman Empire had witnessed many economic movements and discussions for the re-establishment of the empire. The projections of these movements

and discussions in literature also cover a broad spectrum. Ç. Günay-Erkol sheds light on the labor geography of Istanbul by discussing two stories, "Netice-i Sa'y" and "Kayınvalide" which have remained in the background until today in the context of literature and economics, whose author is the Accounting Officer of Custom Administration (Rüsumat Emaneti Muhasebe Kalemi Kâtibi), Mehmet Tahir Effendi, about whom there is not much known. As it is seen in this research, Mehmet Tahir has written a pioneering text by emphasizing that cooperation, solidarity, individual interests, and the effort to make a profit cannot be considered independently of social relations, and drawing attention to domestic labor exploitation at a stage where the debates on economic liberalism occupy the agenda.

In his analyses, M. Ilgürel, examining how the city image is handled in Octavio Paz's poetry book *Vuelta*, sets forth a holistic approach. The author draws attention to the polarization between nature and the city in Paz's work, and he reveals that nature collects positive qualities in itself while negative features in many poems represent the city. In the light of his poetry analyses, Ilgürel concludes that the images of the city used in Octavio Paz's this book reflect it as a space that secludes and isolates the human being. In this study, there are also examples of Paz's poems that reflect the adverse spiritual effects of the city on individuals.

M. Kalelioğlu focuses on the formation processes of the semantic universe in Italo Calvino's book *Invisible Cities* and examines these processes systematically under different sub-titles in the context of literary semiotics. In this study, the author not only tackles thoroughly with the concept of "city" in Calvino's work but also examines the contribution of the mentioned cities to the author's eloquence. On the one hand, Kalelioğlu touches upon Oulipo, one of the most noteworthy movements of French literature, in his analysis; on the other hand, he traces Calvino's bond as a writer who writes in Italian, established with the principles of this movement. Pointing out that the author builds the semantic universe of the narrative on the dichotomy of happy and unhappy cities, Kalelioğlu comprehensively reflects the narrative value of cities in Calvino's literature to the reader with this work.

In her research, Ö. Karadağ examines how the English poet T. S. Eliot uses London and its somber image to backdrop his poetry. Focusing on the poems such as "The Love Song of J. Alfred Prufrock" and "The Waste Land" by Eliot, Karadağ gradually follows the "London fog" that personifies the pessimistic face of the streets of London, which is often encountered in literature. This search, in particular, focuses on examining the ambivalent, contradictory attitude of the individual, which is depicted in modern literature, in his relationship with big cities, that is, on the one hand, opposing and conflicting with the city, but on the other hand, identifying himself with it. Thus, in Karadağ's analyzes, one of the central themes of modern literature, "alienation" is presented in the footsteps of Eliot's verses between the individual and the brutally industrialized big city London.

K. S. Küçük examines two cities, Petersburg and Moscow, which have a significant role in Russian history and keep a dichotomy between themselves, with their reflections in Tolstoy's well-known work *War and Peace*. Küçük puts the meanings and images attributed to the cities through the different characters living in the two cities and their attitudes at the center of his work. The author emphasizes that, in Tolstoy's work, including historical information in the background, the westward orientation of Petersburg and the preservation of Moscow's essence are transferred through the experiences of these city's citizens and underlines that the year 1812 was a turning point for both the cities and the inhabitants of the city. In his review, the author states that this transformation is observed in traditionalist Moscow more than Petersburg since the interest for the west, especially for France, has not entirely disappeared there.

Tatar appears as one of the languages most affected by the political activities and state policies in the 20th century. As a result of the cultural and language policies implemented by the Union of Soviet Socialist Republics, the dominance of Russian and the emergence of bilingualism in the region has brought along many problems for Tatar. Furthermore, the ongoing dominance of Russian in science, technology, and education causes the Tatar language to remain in the background among the urban population. In this research, A. Minsafina questions whether the Tatar language can survive in the city life as of the current situation.

Cultural conflicts and identity crises coming together with migration are among the issues that the authors are closely interested in and write about. The phenomenon of migration is a specific experience in terms of comprehending the reverse side of city life and the nature of the agonizing relations established with the city. In his analysis, S. Noyan goes through the novel *4 Hane 1 Teslim* by Eyüp Aygün Tayşir in a psychoanalytic way around themes such as identity representations imposed on cities, the effects of places on identity acquisition and culture, father-son conflict, East-West duality. Cities lie at the bottom of identity conflicts in the novel, which has a broad spatial framework stretching from Siirt to Fethiye and Germany.

In another work that brings the East-West duality to the fore, T. Olcay explains how the plot focusing on the father-son conflict turns into an Asian-European struggle, as much as the East-West, in Andrei Bely's novel *Petersburg*, which puts the "city of white nights" at the center of his work with its title and theme. The new human type, which is "a part of the natural integrity of the world as a unit on the cosmogonic plane" presented by Bely, emerges highly under the influence of Rudolph Steiner's anthroposophical teaching. The revelation of Petersburg's psychological, literary, social, and historical aspects and its occult face, in the novel, as an inspiration to Steiner, is based on the belief that man is a "hidden entity" (bıtiye) as one of its two dimensions. Olcay meticulously examines these different aspects of the novel in terms of form and theme to analyze Petersburg's image, which Bely repainted.

Focusing on Mustafa Reşit's *Penbe Ferace*, G. Sezen traces a mind-body route in Istanbul at the end of the 19th century. Sezen draws attention to the fact that the generation called "Intermediate Generation" in modern Turkish literature engages in a "rational mind and controlled body" fiction, especially in the design of male characters, and to how the identity of the fictional character Server becomes flexible and evolves as she steps through different districts of Istanbul. As a result of the trips between the Islands, Göksu, and Beyoğlu, Server's mind and body control begin to unravel after a while. Different focuses of the city will reveal different character traits of Server or trigger the emergence of different behavior codes.

Ö. Sönmez analyzes *Sisler Bulvarı,* a poetry book by Attila İlhan, a significant Turkish literature poet, by applying literary semiotics. His work is based on the imaginary aspect of the concept of space. By classifying the words evoking the space within the scope of meaning, it reveals how the sentence subject is affected and its relations with space. The research focuses not only on the aesthetics and style of poetry but also on space function. Ö. Sönmez states that the poet mainly uses real geographical spaces, but plays with the dimensions of these spaces, adds an animated feature by personalization, and changes the reader's perception of what is shown by using different association techniques.

French historian Pierre Nora's conceptualization of "memory spaces" has opened the door to new analysis possibilities in the humanities in recent years and has created a basis for productive readings in literary studies. Z. K. Şerefoğlu-Danış also compares Yahya Kemal Beyatlı's poem "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" and how Süleymaniye is interpreted as a place of memory in Orhan Pamuk's novel *The Black Book*. While Süleymaniye appears with a function that reconstructs the collective memory through the "ethereal door to the sky" in Yahya Kemal, it is fictionalized as an underground corridor devoid of life, harboring hopeless mannequins, soulless skeletons, and tin soldiers in Pamuk.

Şevki Bey, one of the most important masters of Turkish Classical Music both as a vocalist and a composer, was one of the most sought-after figures by the city's people in the post-Tanzimat period. Şevki Bey, who grew up in a period when the development environment of Turkish Classical Music began to overflow beyond the palace and the Mevlevi lodges, had a central role in the spread of the song form. F. Turan focuses on the Persian content of Şevki Bey's songs, reflecting the culture, language, themes, and utterances of divan poetry with his sincere, simple, and somewhat romantic and emotional compositions.

E. Yassıtepe-Ayyıldız focuses on the changes of space and subjects in Koffi Kwahulé's play *L'Odeur des arbres* which brought essential works to modern African literature in French. While the play focuses on the protagonist's return to the house he left, the destruction of the house he lived in, his father no longer living, and his siblings striving for very different purposes, it also depicts the colonial and poverty-centered change that a small town has undergone. E. Yassıtepe-Ayyıldız, through this family drama and space transformation,

shows how the author's discourse against neo-colonialism, the dependency situation that Africa is exposed to and continues to be exposed, is reflected in the play.

S. Yücedağ and I. Çakır focus on the biographical novel of Olivier Rolin, one of the essential representatives of modern French literature, *Hotel Crystal*. In the work in which the author creates his narrative based on the hotel rooms he stayed in different countries, the researchers examine the relationship between the subject and space in the light of the French anthropologist Marc Augé's concept of "non-place" (non-lieu). Arguing that the author gives a new dimension to the idea of non-place, especially through language, they argue that hotel rooms, no matter how ordinary, create a connection with the subject. Based on the novel in question, the anonymity of non-places has decreased in this sense and has turned into personal spaces, albeit temporarily.

B. Yücesan deals in this study with Trieste in Italy through the novels *A Life* and *Zeno's Conscience* by Italo Svevo and studies the city's multicultural nature. In this review by Yücesan, attention is drawn to the fact that the city has some features similar to the prominent characters in Svevo's works. While *Zeno's Conscience* describes the protagonist's struggle to survive in a multicultural city like Trieste, *A Life* describes the experiences and disappointments of a young man who came to this city from the countryside. Yücesan emphasizes that Trieste is a city where Central European culture embodies and examines the city as a suitable ground for reflecting the inner conflicts of the novel's heroes, with relevant examples. Throughout the study, it is emphasized that Trieste is not only the name of a city but also a culture in Svevo's novels.

We would like to thank Prof. Dr. Hayati Develi, the Dean of Istanbul University Faculty of Letters, the Head of Turkish Language and Literature Department of the same faculty, Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk, Russian Language and Literature Department lecturer Dr. Korhan Korbek, Turkish Language and Literature Association and Istanbul University Press team for their support in the publishing process of the book in your hand. We hope that this study will contribute to the literature and pave the way for new research.

Son birkaç yüzyılın yazınsal birikimine baktığımızda şehir, dil ve edebiyat ilişkisinin oldukça geniş bir metinler ağına yayıldığını ve farklı görünümlerle emsalsiz bir tematik zenginliğin bize miras kaldığını görüyoruz. Doğrudan şehirlere hasredilen eserler bir kenara, bugün başyapıtlar arasında gösterilen pek çok anlatının ve şiirin, bahse konu ettikleri şehirlerden arındırıldıkları takdirde onlardan geriye pek de bir şey kalmayacağını rahatlıkla söyleyebiliriz. *Suç ve Ceza*'yı Petersburg'dan, *Huzur*'u İstanbul'dan, *Sefiller*'i Paris'ten bağımsız düşünmek mümkün müdür? Kahire'yi çıkardığımızda Necip Mahfuz'dan geriye ne kalır? Dolayısıyla 19. yüzyıldan itibaren dünya edebiyatının sunduğu manzara, edebî üretimi de-

ğerlendirme, yorumlama ve anlamlandırma bakımından edebiyatın şehirlerine ve edebiyattaki şehir imgelerine odaklanmayı kaçınılmaz kılmaktadır. Şehirlerin kimi edebiyat eserlerinde başrol konumunda olması bu odaklanmanın zaruretini daha da pekiştirmektedir.

Son yüzyıllarda şehir deneyimi insana dair her sanatın ve disiplinin başlıca meselelerinden biri oldu. Belki de en çok edebiyatın gündemi oldu şehir deneyimi ya da edebiyat bunun için en elverişli zemine sahipti. Edebiyat burada, bahsettiği şehirlere konuşma imkânı veren bir dil ortamına, başka deyişle şehrin diline dönüşürken, dünya lisanları da şehirdeki sergüzeştleri ile dil çalışmalarının farklı yollarda ilerlemesini teşvik etmektedir. Nitekim hem edebî hem filolojik bağlamlardan hareketle oluşturulan elinizdeki derleme, dünyadaki farklı tecrübelerden çeşitli örneklerle şehrin dilini çözümleme gayesinin bir ürünü. Kolektif bir çabanın ürünü olarak vücut bulan bu kitaptaki yirmi incelemede, farklı coğrafyalarda, farklı edebiyat geleneklerinde, farklı edebî söylemlerde şehrin nasıl yazıldığı ve okunduğu, şehrin edebiyat üretimini nasıl yönlendirdiği vb. konular üzerine nitelikli tartışmalar yürütülüyor.

Türkiye'deki yaşayan yerel dillerden Zazaca etrafında son yıllarda bir edebiyat birikiminin oluşmaya başladığı görülmekte. İ. Akman çalışmasında Zazaca kaleme alınmış edebî eserlerde öne çıkan temalardan şehir-birey ilişkisini, şehir ve ötekiler, korkutucu şehirler, şehir eleştirisi ve köye duyulan özlem, şehirlerdeki gelir adaletsizliğinin eleştirisi gibi başlıklar etrafında tahlil ediyor. Ele alınan eserlerde şehirler bireyler için bir kâbustur, mezarlıkla ve lanetle özdeşleştirilmektedir. Bu çatışık durumu Akman, kır hayatına duyulan özlemle açıklamakta. Nitekim yazara göre, şehir yapay ve tekinsiz bir dünyanın kodlarını temsil ederken köy hayatı saflığın ve sahihliğin mekânıdır. Akman'ın incelemesi bir taraftan da Zazacanın şehir hayatıyla gerilimli ilişkisini tasvir edip edebiyatın toplumsal hayattaki bir başka rolüne atıfta bulunarak kaybolmak üzere olan bir dilin edebiyat vasıtasıyla varlığını sürdürmesine dikkat çekiyor.

Tarihi ve görkemi ile tüm dünyada "sonsuz şehir" olarak bilinen Roma, B. Ayyıldız'ın çalışmasında İtalyan polisiye yazarı Giancarlo de Cataldo'nun *Nero come il cuore* adlı romanı aracılığıyla mercek altına alınıyor. Bu çalışmada 1980'li yılların İtalyası'na odaklanan Ayyıldız, romanda karşıt dünyaların anlatılmasını irdeliyor: Ötekilerin, dışlanmışların ve göçmenlerin dünyası. Bu bağlamda Afrikalı göçmenlerin, aristokratların ve zenginlerin şehrin farklı kesimlerinde hakimiyet kurduğuna ve kendi dillerini koruyan bu farklı karakterlerin şehri bir Babil Kulesi'ne dönüştürdüklerine işaret ediliyor. Böylece romanda dillerin, kültürlerin, benzerliklerin ve zıtlıkların harmanlandığı bir kaos düzeninin oluştuğunu görüyoruz. Ayyıldız'ın bu çalışmasında, Giancarlo de Cataldo'nun eserinden yola çıkılarak hem dönemin İtalyan toplumu hem bireylerin ruh halleri incelenmekte, hem de şehir-dil ilişkisi hakkında değerlendirmeler yapılmaktadır.

F. Z. Bilge ile Ş. Sunar birlikte telif ettikleri makalelerinde 20. yüzyıl modernizminin cazibe merkezi büyük kentlerinden biri olarak Berlin'i ele alıyorlar. 1930'lu yılların Alman-

yası'nı yansıtan biri Almanca diğeri İngilizce yazılmış iki romana –Irmgard Keun'un *Das kunstseidene Mädchen*'ı (1932) ile Christopher Isherwood'un *Goodbye to Berlin*'i (1939)– odaklanan Bilge ile Sunar, devrin karmaşık siyasi ve sosyal koşullarındaki bireyi iki farklı ulusal edebiyatın, Alman ve İngiliz edebiyatlarının penceresinden inceliyorlar. Özellikle kimliklerin ve sosyal rollerin silik bir görünüm kazandığı bu dönemde bireyin çelişkilerini gündeme getiren bu iki romanda sırasıyla genç bir Alman kadının tecrübeleri ve orta yaşlı bir İngiliz erkeğinin yaşantılarının sunduğu benzer/farklı yanlar bir araya geldiğinde Berlin şehrinin panoramik bir resmi çiziliyor. İki romancı, kahramanlarının Berlin'le kurdukları ilişki aracılığıyla hem birbirleriyle kesişen hem de birbirlerini tamamlayan yaşam deneyimlerini okura sunuyorlar. Bilge ve Sunar, bu resmin ayrıntılarını iki dilin edebiyatlarının sunduğu vukufla ortaya koyuyorlar.

Modern durum ekseriyetle, insan bilincinde ve deneyiminde yarattığı kırılmalar ve parçalanmalar eşliğinde kendini görünür kılıyor. Bu noktadan hareketle bir tartışma yürüten T. Budakoğlu, söz konusu mekân olduğunda ise modernitenin, parçalılığın aksine bütünlüğü amaçladığını öne sürüyor ve bu farklılaşmayı parasal döngünün hiç kaybolmayacağı açık bir sistem kurgulama kaygısına bağlıyor. Budakoğlu çalışmasında sanatçı ve şehir ilişkisini Marshall Berman, Zygmunt Bauman, Marshall McLuhan, David Harvey gibi son dönemde modernite, şehir ve mekân deneyimlerine dair çok okunan ve tartışılan metinler kaleme almış düşünürlerden hareketle irdeliyor ve şehrin bütün olarak kavranmasının imkânsız olmasa da oldukça güçleştiğini ileri sürüyor.

Toponimler (yer adları), öykülerinin tarihsel, toplumsal, coğrafi ve filolojik arka planlarıyla mekânların önemli kimlik bileşenlerinden biri olarak karşımıza çıkıyor. F. Düzgün, toponimlere odaklanan çalışmasında tarih boyunca farklı milletlere ev sahipliği yapmış, günümüzde ise Rusya Federasyonu'nun başkenti olan Moskova'daki urbanonimlerin (bölge adları) oluşumuna, tarihsel süreçlerine ve şimdiki durumlarına ışık tutuyor. Düzgün'ün bu araştırmasında Moskova'ya ait urbanonimler adlandırma prensiplerine göre gruplandırılarak ele alınıyor ve şehrin tarihî merkezinde bulunan Kızıl Meydan, Arbat gibi mekân adlarının kökenleri Rus dilbilimcilerin incelemeleri ve değerlendirmeleri ekseninde açıklanıyor.

Osmanlı'nın en uzun yüzyılı, imparatorluğun yeniden ayağa kaldırılması için yürütülen iktisadi tartışmalara çokça şahitlik etmişti. Bu müzakerelerin edebiyattaki izdüşümleri de geniş bir yelpazeyi kaplamakta. Ç. Günay-Erkol, hakkında çok fazla malumat bulunmayan Rüsumat Emaneti Muhasebe Kalemi Kâtibi Mehmet Tahir Efendi'nin bugüne dek perde arkasında kalmış iki hikâyesini, "Netice-i Sa'y" ile "Kayınvalide"yi edebiyat ve iktisat bağlamında değerlendirerek İstanbul'un emek coğrafyasına ışık tutuyor. İncelemede görüldüğü üzere Mehmet Tahir, iktisadi liberalizm tartışmalarının gündemi meşgul ettiği bir evrede yardımlaşmaya, dayanışmaya, bireysel çıkarların ve kâr etme çabasının toplumsal ilişkilerden bağımsız düşünülemeyeceğine vurgu yapmakla birlikte ev içi emek sömürüsüne dikkat çekerek öncü bir metne imza atmıştır.

PREFACE

Octavio Paz'ın *Vuelta* adlı şiir kitabında şehir imgesinin ele alınış biçimini irdeleyen M. İlgürel, çözümlemelerinde bütünlüklü bir perspektif ortaya koyuyor. Yazar, Paz'ın eserinde görülen doğa-şehir kutuplaşmasına dikkat çekerken, pek çok şiirde doğanın olumlu nitelikleri kendinde topladığını, şehrin ise olumsuz özelliklerle temsil edildiğini ortaya koyuyor. İlgürel, gerçekleştirdiği şiir incelemeleri ışığında, Octavio Paz'ın bu kitabında kullandığı kente dair imgelerin, onu insanı tecrit eden ve yalnızlaştıran bir uzam olarak yansıttığı sonucuna varmakta. Bu çalışmada Paz'ın şehrin bireyler üzerindeki olumsuz ruhsal etkilerini yansıtan şiir örneklerine de yer veriliyor.

M. Kalelioğlu, Italo Calvino'nun *Invisible Cities* adlı eserinde anlamsal evrenin oluşum süreçlerine odaklanıp, bu süreçleri edebî göstergebilim bağlamında, farklı alt başlıklar altında sistematik bir biçimde inceliyor. Yazar, bu çalışmasında Calvino'nun eserindeki "şehir" kavramını derinlemesine ele alırken, söz konusu edilen şehirlerin yazarın anlatım gücüne olan katkısını da irdelemekte. Kalelioğlu çözümlemelerinde, Fransız edebiyatının önemli akımlarından olan Oulipo'ya değinirken, bir yandan da İtalyanca eser veren bir yazar olarak Calvino'nun bu akımın ilkeleriyle kurduğu bağın izlerini sürüyor. Yazarın anlatının anlamsal evrenini mutlu ve mutsuz şehirler ikilemi üzerine inşa ettiğine de dikkat çeken Kalelioğlu, bu çalışmasıyla Calvino'nun yazınında şehirlerin taşıdığı anlatısal değeri okura kapsamlı bir biçimde yansıtıyor.

Ö. Karadağ, İngiliz şair T. S. Eliot'ın Londra'yı ve onun kasvetli görüntüsünü kendi şiirinin zemini olarak nasıl kullandığını ele alıyor. Eliot'ın "The Love Song of J. Alfred Prufrock" ve "The Waste Land" şiirlerine odaklanarak sunduğu incelemede Karadağ, Londra'nın sokaklarının edebiyatta sıklıkla karşılaşılan karamsar yüzünü kişileştiren "Londra sisi"ni aşama aşama takip ediyor. Bu takibi özellikle modern edebiyatta açıkça resmedilen bireyin büyük şehirlerle kurduğu ilişkideki ikircikli, çelişkili tavrı, yani bir yandan ona karşı gelen, onunla çatışan ancak öte yandan kendisini onunla özdeşleştiren tutumu incelemeye yöneliyor. Karadağ'ın tahlillerinde, modern edebiyatın merkezî temalarından biri olan "yabancılaşma", birey ve vahşi bir şekilde sanayileşmiş büyük şehir arasındaki Londra Eliot'ın dizelerinin izinde ortaya konuluyor.

K. S. Küçük, Rus tarihinde çok önemli yere sahip olan ve kendi aralarında bir karşıtlık oluşturan iki şehri, Petersburg ve Moskova'yı, Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı eserindeki yansımalarıyla inceliyor. Küçük, iki şehirde yaşayan farklı karakterler ve onların tutumları aracılığıyla şehirlere yüklenen anlamları ve imgeleri çalışmanın merkezine koyuyor. Arka planda tarihî bilgilerin bolca yer aldığı Tolstoy'un eserinde, Petersburg'un batıya yönelmesinin ve Moskova'nın kendi özünü korumasının bu şehirlerdeki vatandaşların yaşadıkları üzerinden aktarıldığını belirten yazar, 1812 yılının hem şehirler hem de şehrin sakinleri için bir dönüm noktası olduğunun altını çiziyor. Yazar incelemesinde, bu dönüşümün gelenekçi Moskova'da daha fazla olduğunu, Petersburg'da ise batıya, özellikle Fransa'ya olan ilginin tam olarak ortadan kalkmamasından dolayı daha sınırlı olduğunu belirtiyor.

Tatarca, 20. yüzyıldaki siyasal hareketlenmelerden ve devlet politikalarından en çok etkilenen dillerden biri olarak karşımıza çıkıyor. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği tarafından uygulanan kültür ve dil politikaları sonucunda bir taraftan bölgede Rusçanın hakimiyet kurması bir taraftan da iki-dillilik olgusunun oluşmaya başlaması Tatarca için pek çok sorunu beraberinde getirmiştir. Bilim, teknoloji ve eğitim alanlarında Rusçanın süregelen hakimiyeti, şehirli nüfus arasında Tatarcanın geri planda kalmasına sebep olmakta. A. Minsafina, gelinen son durum itibariyle Tatarcanın şehir hayatı içerisinde ayakta kalıp kalamayacağını sorguluyor.

Göç olgusunun beraberinde gelen kültürel çatışmalar ve kimlik krizleri, yazarların hayli ilgisini çeken ve üzerinde çokça kalem oynatılan konular arasındadır. Göçler, şehir hayatının öteki yüzünü ve şehirle kurulan sancılı ilişkilerin mahiyetini kavramak açısından özgül deneyimlerdir. S. Noyan incelemesinde Eyüp Aygün Tayşir'in *4 Hane 1 Teslim* romanını, şehirlere yüklenen kimlik temsiliyetleri, mekânların kimlik edinme ve kültür üzerindeki etkileri, baba-oğul çatışması, Doğu-Batı ikiliği gibi temalar etrafında psikanalitik bir okumaya tabi tutuyor. Siirt'ten Fethiye ve Almanya'ya uzanan geniş bir mekânsal çerçeveye sahip romanda şehirler kimlik çatışmalarının zeminini teşkil ediyor.

Doğu-Batı ikiliğini gündeme getiren bir diğer çalışmada T. Olcay, Andrey Belıy'ın başlığıyla ve temasıyla yapıtının merkezine "beyaz gecelerin şehrini" koyan *Petersburg* romanında baba-oğul çatışmasına odaklanan olay örgüsünün –Doğu-Batı kadar– nasıl bir Asya-Avrupa mücadelesine dönüştüğünü ele alıyor. Belıy'ın sunduğu "kozmogonik planda bir birim olarak dünyanın doğal bütünselliğinin de bir parçası" olan yeni insan tipi büyük ölçüde Rudolph Steiner'in antroposofi öğretisinin etkisinde ortaya çıkıyor. Petersburg'un psikolojik, edebî, sosyal, tarihsel yönlerinin yanı sıra okült yüzünün de romanda açığa çıkması Steiner'den mülhem bir şekilde insanın iki boyutundan biri olarak bir "gizli varlık" (*bıtiye*) olduğu kanaatine dayanıyor. Olcay, Petersburg şehrinin Belıy tarafından yeniden resmedilen görüntüsünü çözümlemek üzere gerek biçim gerek tema yönünden romanın bu farklı veçhelerini ayrıntılı bir şekilde ele alıyor.

Mustafa Reşit'in *Penbe Ferace*'sine odaklanan G. Sezen, 19. asır sonu İstanbulu'nda bir zihin-beden rotasının izlerini sürüyor. Modern Türk edebiyatında "Ara Nesil" olarak adlandırılan kuşağın bilhassa erkek karakterlerin tasarımında "rasyonel zihin ve kontrollü beden" kurgusuna girişmelerine dikkat çeken Sezen, roman kahramanı Server'in İstanbul'un farklı semtlerini adımladıkça kimliğinin nasıl esnekleştiğine ve evrildiğine dikkat çekiyor. Adalar, Göksu ve Beyoğlu arasındaki salınımları sonucunda Server'in zihin ve beden kontrolü bir süre sonra çözülmeye başlar. Şehrin farklı odakları, Server'in farklı karakter özelliklerini ortaya çıkaracak yahut farklı davranış kodlarının açığa çıkmasını tetikleyecektir.

Ö. Sönmez, Türk edebiyatının önemli bir şairi olan Attila İlhan'ın *Sisler Bulvarı* isimli şiir kitabını yazınsal göstergebilim yöntemini uygulayarak inceliyor. Çalışmasında uzam

kavramının imgesel yönünü temel alıyor. Mekânı çağrıştıran kelimeleri anlam alanı kapsamında sınıflandırarak, öznenin nasıl etkilendiğini ve uzamla arasındaki ilişkileri ortaya koyuyor. Araştırmada sadece şiir estetiği ve biçemine değil, aynı zamanda uzamın işlevine de odaklanılmakta. Ö. Sönmez, şairin daha çok gerçek coğrafi uzamları kullandığını ancak bu mekânların boyutlarıyla oynadığını, kişiselleştirme yaparak canlı bir özellik kattığını ve farklı çağrışım teknikleri kullanarak okuyucunun gösterilen algısını değiştirdiğini belirtiyor.

Fransız tarihçi Pierre Nora'nın "hafıza mekânları" kavramsallaştırması son yıllarda beşeri bilimlerde yeni analiz imkânlarına kapı araladı ve edebiyat araştırmalarında da verimli okumalara zemin oluşturdu. Z. K. Şerefoğlu-Danış da çalışmasında Yahya Kemal Beyatlı'nın "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiiri ile Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanında Süleymaniye'nin bir hafıza mekânı olarak nasıl yorumlandığını karşılaştırmalı olarak ele alıyor. Süleymaniye Yahya Kemal'de "gökyüzüne açılan uhrevi kapı" aralığından, kolektif hafızayı yeniden inşa eden bir işlevle karşımıza çıkarken Pamuk'ta ise umutsuz mankenlere, ruhtan arınmış iskeletlere, kurşun askerlere yataklık yapan, hayattan yoksun bir yeraltı dehlizi olarak kurgulanıyor.

Klasik Türk müziğinin hem hânende hem de bestekâr olarak en önemli ustalarından Şevki Bey, Tanzimat sonrası dönemde şehirli ahalinin sanatına en çok rağbet ettiği isimlerden biriydi. Klasik Türk müziğinin gelişme ortamının artık sarayın ve Mevlevi dergâhlarının dışına taşmaya başladığı bir dönemde yetişen Şevki Bey, şarkı formunun yaygınlaşmasında da merkezi bir role sahipti. F. Turan, divan şiiri kültürünü, dilini, tema ve söyleyiş üsluplarını samimi, sade ve oldukça romantik ve duygulu bestelerle yansıtan Şevki Bey'in şarkılarının Farsça içeriklerine odaklanıyor.

E. Yassıtepe-Ayyıldız, Fransızca modern Afrika yazınına önemli eserler kazandıran Koffi Kwahulé'nin *Ağaçların Kokusu* isimli tiyatro eserinde işlenen mekânın ve öznelerin değişimleri üzerine odaklanıyor. Oyun, başkahramanın terk ettiği eve dönmesi, yaşadığı evin yok olması, babasının artık yaşamaması ve kardeşlerinin çok farklı amaçlar için çabalamalarına odaklanırken, küçük bir kasabanın maruz kaldığı sömürge ve yoksulluk merkezli değişimi de tasvir ediyor. E. Yassıtepe-Ayyıldız, bu aile dramı ve mekânın dönüşümü üzerinden yazarın yeni sömürgecilik anlayışına karşı oluşturduğu söylemin, Afrika'nın maruz kaldığı ve kalmaya devam ettiği bağımlılık durumunun oyun içerisinde nasıl yansıtıldığını gösteriyor.

S. Yücedağ ile İ. Çakır, Modern Fransız edebiyatının önemli temsilcileri arasında yer alan Olivier Rolin'in *Sırça Otel'de Bir Oda* isimli biyografik romanına yoğunlaşıyorlar. Yazarın farklı ülkelerde kaldığı otel odaları üzerinden anlatısını oluşturduğu eserde, araştırmacılar Fransız antropolog Marc Augé'nin "yok-yer" (*non-lieu*) kavramı ışığında özne ile mekân arasındaki ilişkiyi irdeliyorlar. Yazarın yok-yer düşüncesine özellikle dil kullanımı sayesinde yeni bir boyut kazandırdığını savunarak, otel odalarının ne kadar sıradan olursa olsun özne ile bir bağlantı oluşturduğunu ileri sürüyorlar. Söz konusu roman üzerinden yok-yerlerin anonimliğinin bu anlamda azaldığı ve geçici de olsa kişisel alanlara dönüştüğünü temellendiriyorlar.

B. Yücesan çalışmasında İtalya'nın Trieste şehrini Italo Svevo'nun *Hayat İşte* ve *Zeno'nun Bilinci* romanları aracılığıyla ele alıp şehrin çok kültürlü yapısını ele alıyor. Yücesan'ın bu incelemesinde şehrin, Svevo'nun eserlerinde öne çıkan karakterlerle benzeşen birtakım özelliklere sahip olduğuna dikkat çekiliyor. *Zeno'nun Bilinci*'nde başkahramanın Trieste gibi çok kültürlülüğün hüküm sürdüğü bir kentteki yaşam mücadelesi anlatılırken, *Hayat İşte*'de ise bu şehre kırsaldan gelen bir gencin deneyimleri ve hayal kırıklıkları konu ediliyor. Yücesan, bu çalışmasında bir yandan Trieste'nin Orta Avrupa kültürünün vücut bulduğu bir şehir olduğunu vurgularken bir yandan da kentin roman kahramanlarının içsel çatışmalarının yansıtılması için uygun bir zemin oluşunu ilgili örneklerle inceliyor. Çalışma boyunca Trieste'nin Svevo'nun romanlarında yalnızca bir şehrin değil, bir kültürün de adı olduğu vurgulanmaktadır.

Elinizdeki kitabın yayımlanma sürecindeki desteklerinden dolayı İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Hayati Develi'ye, aynı fakültenin Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm Başkanı Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk'a, Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü öğretim üyesi Dr. Öğr. Üyesi Korhan Korbek'e, Türkiye Dil ve Edebiyat Derneği'ne ve İstanbul Üniversitesi Yayınevi ekibine teşekkürlerimizi sunarız. Bu çalışmanın, literatüre katkı sağlamasını ve yeni araştırmalar için ön açıcı olmasını diliyoruz.

Erman GÖREN, Ebru YENER GÖKŞENLİ, Şerif ESKİN, Bülent ÇAĞLAKPINAR

ACKNOWLEDGEMENTS

The book in your hand has been prepared for publication with the scientific contributions of many experts. On this occasion, we would like to thank to for their dedicated reviews.

Elinizdeki kitap, çok sayıda uzman ismin bilimsel katkıları ile yayına hazırlandı. Bu vesileyle, özverili değerlendirmelerden dolayı teşekkürü borç biliriz.

Buket ALTINBÜKEN KARSLI (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Gökçen BAŞARAN İNCE (Ege University, Izmir, Turkey)
Cristiano BEDIN (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
İnci BİLGİN TEKİN (Istanbul Bilgi University, Istanbul, Turkey)
Badegül CAN EMİR (Karadeniz Technical University, Trabzon)
Rafael CARPINTERO ORTEGA (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Nazan COŞKUN (Artvin Coruh University, Artvin)
Barbara ÇELEBİ (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Reyhan ÇELİK (Akdeniz University, Antalya)
Ali Şükrü ÇORUK (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Muharrem DAYANÇ (Istanbul Medeniyet University, Istanbul, Turkey)
Ayşe EZİLER KIRAN (Hacettepe University, Ankara, Turkey)
Çimen GÜNAY ERKOL (Özyeğin University, Istanbul, Turkey)
Sadriye GÜNEŞ (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Selin GÜRSES ŞANBAY (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Ümit HASANUSTA (Biruni University, Istanbul, Turkey)
Gülsemin HAZER (Sakarya University, Sakarya, Turkey)
Mücahit KAÇAR (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Beyhan KANTER (Mardin Artuklu University, Mardin, Turkey)
Fırat KARAGÜLLE (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Deniz Dilşad KARAİL NAZLICAN (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
M. Cüneyt KAYA (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Emel KEFELİ (Istanbul 29 Mayıs University, Istanbul, Turkey)
Erol KÖROĞLU (Boğaziçi University, Istanbul, Turkey)
Arzu KUNT (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Arpine MIZIKYAN (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Duygu ÖZTİN PASSERAT (Dokuz Eylül University, Izmir, Turkey)
Nedret ÖZTOKAT KILIÇERİ (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Hüseyin Necmi ÖZTÜRK (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Derya PERK (Ankara University, Ankara, Turkey)
Hanife SARAÇ (Karadeniz Tecnical University, Trabzon, Turkey)
Kübra SARI SEO LECOQ (Istanbul Medeniyet University, Istanbul, Turkey)
Seval ŞAHİN (Mimar Sinan Fine Arts University, Istanbul, Turkey)
Ayşen ŞATIROĞLU (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
Eda H. TAN METREŞ (Akdeniz University, Antalya, Turkey)
Berna TERZİ ESKİN (Fatih Sultan Mehmet Vakıf University, Istanbul, Turkey)
Secaattin TURAL (Istanbul Medeniyet University, Istanbul, Turkey)
Fikret TURAN (Istanbul University, Istanbul, Turkey)
İbrahim TÜZER (Ankara Yıldırım Beyazıt University, Istanbul, Turkey)
İbrahim Halil ÜÇER (Istanbul Medeniyet University, Istanbul, Turkey)
Murat VAROL (Bingöl University, Bingöl, Turkey)
Sadık YAZAR (Istanbul Medeniyet University, Istanbul, Turkey)
Ebru Burcu YILMAZ (Inönü University, Malatya, Turkey)

CHAPTER 1

ZAZA EDEBİYATINDA ŞEHİR-BİREY İLİŞKİSİ: EKSİK BEDENLER, DARALAN YOLLAR, GENİŞLEYEN MUHAYYİLE

THE RELATIONSHIP OF CITY-INDIVIDUAL IN ZAZAKI LITERATURE: MISSING BODIES, NARROWING ROADS, EXPANDING IMAGINATION

İlyas AKMAN[1]

[1]Doç. Dr., Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Kürt Dili ve Edebiyatı Bölümü, Mardin, Türkiye
e-mail: ilyas-akman@hotmail.com

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.01

ÖZ

Türkiye'de en fazla konuşulan üçüncü dil olan Zazaca, UNESCO'nun dil raporuna göre (Atlas of the World's Languages in Danger-Tehlike Altındaki Dünya Dillerinin Atlası) varlığı tehlike altında olan dillerden biridir. Zazaca, zikredilen raporun kırkıncı sayfasında varlığı tehlike altında gösterilen 2500 dilden biri olarak gösterilir. Bu nedenle bu dilde edebî eserler üretmek dilin varlığını sürdürmesi için son derece önemlidir. Zazaca eserler kaleme alan yazarlar, giriştikleri işin ehemmiyetinin farkındadır. Yazarlar, eserlerinin içeriğini oluştururken Zazacanın saf haliyle konuşulduğu köy yaşamına ayrı bir önem verirler. Köyler, izole yapılarıyla nesiller arasındaki sürekliliği sağlayıp dilin, kültürün homojenliğini muhafaza ederler. Şehirler ise heterojen yapılarıyla çoğunlukla saf dilleri, kültürleri bünyelerinde barındırmazlar. Nitekim Zaza edebiyatında şehir olgusu çoğunlukla olumsuz lanse edilir. Öyleki eserlerin bazılarında şehir kelimesinin kendisinden korkan karakterlerle dahi karşılaşılır. Zazaca yazılmış olan bazı eserlerde, şehirler için mezarlık, delik, lanet gibi birçok olumsuz yakıştırmada bulunulur. Şehirlerde maruz kalınan ötekileştirme, kültürel farklılık, dilsel adaptasyon sorunu, sınıflar arası gelir adaletsizliği başta olmak üzere birçok faktör bireylerin şehirle aralarına mesafe koyması sonucunu doğurur. Mekânla didişen bireylerin elinde kalan en büyük teselli kaynağı ise hayaller, rüyalar yoluyla köylerinde bulundukları dönemde yaşadıkları eski mutlu günlere dönmektir. Bu çalışmamızda Zazaca yazılmış olan romanlar, şiirler, hikâyeler üzerinden şehir-birey ilişkisi üzerinde duracağız. Kültürel, ekonomik, dilsel birçok faktör üzerinden söz konusu ilişkiyi analiz etme çabasına girişeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Zaza edebiyatı, Zazaca, şehir-birey ilişkisi, şehir eleştirisi, köyün yüceltilmesi

ABSTRACT

According to UNESCO'S language report (Atlas of the World's Languages in Danger), Zazaki/Zazaish, Turkey's third most spoken language, is endangered.The Zaza language is shown as one of 2,500 languages that are endangered on the 40th page of the report. It is extremely important to produce literary works in this language in order for the language to survive. Authors who write works in Zazaki are aware of the importance of their work. When the authors create content, they attach great importance to village life, where Zazaki is spoken in its pure form. Villages, with their isolated structures, maintain homogeneity of language and culture by ensuring continuity between generations. On the other hand, cities don't have pure languages and cultures because of their heterogeneous structures. The city phenomenon is often portrayed negatively in Zazaki literature such that some of the works have characters afraid of the word "city." In some works written in Zazaki, there are many negative adjectives for cities, such as "cemetery," "hole," and "curse." People keep a distance from the city because of marginalization, cultural difference, linguistic adaptation, and income inequality between classes. The biggest source of consolation for the individuals who struggle with the city is to return to the old, happy days they lived in their villages through dreams. In this study, we will focus on the city-individual relationship through the novels, poetry, and stories written in Zazaki. We will attempt to analyze the aforementioned relationship through cultural, economic, and linguistic factors.

Keywords: Zazaki/Zazaish Literature, Zazaki, the relationship of city-individual, city criticism, glorification of the village

EXTENDED ABSTRACT

According to UNESCO'S language report (Atlas of the World's Languages in Danger), Zazaki/Zazaish is endangered.. In the foreword of the report, it is emphasized that approximately 2,500 languages worldwide are at risk of extinction. Zazaki is shown as one of the endangered languages on the fortieth page of this report. Zaza authors are aware of this danger and they began to pay special attention to the language and culture of Zazas. Efforts to keep the Zazaki language and Zaza culture alive directly affect the content of the works. When the authors create content, they attach great importance to village life, where Zazaki is spoken in its pure form. Villages, with their isolated structures, maintain homogeneity of language and culture by ensuring continuity between generations. On the other hand, cities don't have pure languages and cultures because of their heterogeneous structures. Interaction between languages and cultures in cities damages homogeneous structures. The city phenomenon is often portrayed negatively in Zazaki literature. For example, in some works, the city is something to be feared, such that some of the works have characters afraid of the word "city." For such characters, the city is like the destructive Bermuda Triangle. These characters fear that cities will grind them like millstones grind particles. In some works written in Zazaki, there are many negative adjectives for cities such as "cemetery," "hole," and "curse." The

characters think the cities deserve these adjectives because the cities are a nightmare for them. Some people see cities as their own property and they especially marginalize people who have moved to cities from villages. In the works, some villagers are exposed to insults such as "pumpkin-headed," "impure villager," and "pimp." They are treated like vampires because of the way they dress. Therefore, they cannot integrate with the city and even if their bodies are in the cities, their souls are in their villages. In many works of Zaza literature, both criticism of the city and longing for the village are emphasized. Characters don't just criticize cities. They also have the desire to go to villages, which are glorified and praised. The reinforced concrete structures of the cities and the natural structures of villages are compared in many works, and cities are criticized. While the city is described as an ugly and noisy place, on the contrary the village is described as a beautiful and peaceful place. Smiles and greetings are formal in the cities, but there is sincerity in the villages. While cities are stressful places, villages are a source of happiness with their mountains, waters, and forests. In some works written in Zazaki, the issue of income injustice in cities is also addressed. It is emphasized that cities have two different worlds, the "rich world" and the "unclaimed world." On the one hand, the city has rich people and huge, magnificent buildings, and on the other hand there are poor people who are trying to live among these magnificent buildings. It is emphasized that a handful of rich people exploit the labor of hundreds of thousands and enrich their wealth. In these works, people keep a distance from the city because of marginalization, cultural difference, linguistic adaptation, and income inequality between classes. The biggest source of consolation for the individuals who struggle with the city is to return to the old, happy days they lived in their villages through dreams. In this study, we will focus on the city-individual relationship through the novels, poetry, and stories written in Zazaki. We will attempt to analyze the aforementioned relationship through cultural, economic, and linguistic factors.

Giriş

Zazaca, Türkiye'de Türkçe ve Kurmancca'dan sonra en fazla konuşulan üçüncü dildir. Zazaların nüfusuna dair ise net bir şey söylemek mümkün değildir. Çünkü bugüne kadar bu tarz kapsamlı bir çalışma henüz gerçekleştirilmemiştir. Zazaların yoğun olarak yaşadığı iller şunlardır: Diyarbakır, Tunceli, Bingöl, Elazığ, Urfa, Muş, Erzincan, Sivas, Adıyaman. Bu şehirler dışında da hem Türkiye'nin farklı şehirlerinde hem de dünyanın farklı ülkelerinde yaşayan Zazalar mevcuttur. Zazaların kendilerini adlandırmaları da bir standarda dayanmaz. Farklı bölgelerin Zazaları kendilerine Zaza, Kırmanc, Kırd, Dımıli dillerine de Zazaki, Kırmancki, Kırdki, Dımılki derler. Nitekim Zazaların nüfusuna dair yapılacak kapsamlı bir çalışmada tüm bu farklı adlandırmalar göz önüne alınmalıdır.

Rus araştırmacı Peter İvanoviç Lerch, elimizdeki en eski Zazaca metinleri derleyen kişidir. O, Kırım savaşından sonra, Rusların eline esir düşen Zazaların ağzından ilk Zazaca metinleri derler ve bu derlemeleri 1857 ve 1858 yıllarında basar. Derlenen bu metinler halk anlatılarıdır. Ehmedê Xasî'nin Arap harfleriyle Zazaca yazdığı *Mewlidu'n Nebiyyi'l Qurayşiyyi* (*Kureyşli Nebi'nin Mevlidi*) Zazacanın ilk telif eseridir. Eser 1899 yılında Diyarbakır'da basılır. 1933 yılında Zazaca yazılmış olan ikinci telif eser basılır. Bu, Usman Efendîyê Babij'ın *Bîyîşê Pêxamberî* (*Peygamberin Doğumu*) kitabıdır. Bu tarihten sonra da Zazaca dinî metinler kaleme alınır. Modern türlerdeki edebî ürünlere ise 1960'lardan sonra rastlanılır. Doğan Kılıç S. Şıhhesenanlı'nın "Mecera-i Sılemone Gınce (Ginceli Süleyman'ın Maceraları)" modern tekniklerle yazılan ilk öyküdür. Bu öykü aynı zamanda Zazacanın modern türlerdeki ilk eseridir. Öykü, 1963 yılında "Roja Newe" adlı gazetede yayımlanır.

2000 yılından sonra Zazaca yazılan eserlerin sayısında ciddi manada artış yaşanır. Zazaca basılan kitap noktasında 2000 yılından sonrasını büyük bir başlangıç noktası olarak kabul edebiliriz. Zazaca yazılmış olan şiir, öykü, roman kitaplarının neredeyse yüzde doksanı 2000 yılından sonra basılır. Zazaca yazılmış olan yaklaşık 80 şiir kitabı, 40 öykü kitabı, 20 roman bulunmaktadır. 2000 yılından sonra Zazaca eser yazma ve yayımlama noktasında bir atılımın olması tesadüfi değildir. Bu tarihten sonra Türkiye'de çeşitli alanlarda bazı olumlu adımlar atılır. Bu adımlar bireylerin Zazaca eser yazma noktasında kendilerini daha özgür hissetmesi sonucunu doğurur.

Dile getirilen tüm olumlu gelişmelere rağmen Zazacanın varlığı halen tehlike altındadır. Zazaca, UNESCO'nun dil raporuna (Atlas of the World's Languages in Danger-Tehlike Altındaki Dünya Dillerinin Atlası) göre varlığı tehdit altında olan dillerden biridir. Raporun ön sözünde dünya çapında yaklaşık 2500 dilin yok olma tehlikesi altında olduğu vurgulanır. Zazaca, bu

raporun kırkıncı sayfasında varlığı tehlike altında olan dillerden biri olarak gösterilir (Moseley, 2010, s. 40). Bu tehlikenin bilincinde olan Zaza yazarlar, Zaza dili ve kültürüne ayrı bir önem vermeye başlar. Zaza dilini ve kültürünü yaşatma çabaları, eserlerin içeriğini doğrudan etkiler. Yazarların çoğu, Zazacanın saf haliyle konuşulduğu köy yaşamına dikkatleri çeker. Çünkü çoğu köy ticaretin, turizmin, sanayinin etkisinden uzaktır ve bu da onların dilinin, kültürünün saf haliyle kalması sonucunu doğurur. Ticaret, turizm, sanayi dillerarası, kültürlerarası etkileşimi artırır. Bu da dilsel, kültürel geçişkenliğe yol açar ve doğal olarak dillerin, kültürlerin saflığı darbe alır. Köyler, izole yapılarıyla nesiller arasındaki sürekliliği sağlayıp dilin, kültürün homojenliğini muhafaza eder. Bu nedenle saf dillere, kültürlere dikkat çekmek isteyen aydınlar, çoğu kez projeksiyonu köylere yöneltirler. İfade ettiğimiz gibi bu duruma Zaza edebiyatında da tanıklık edilir. Xidirê Başî'nin 2012 yılında yayımlanan *Gula Xizirî* (*Hızır'ın Gülü*) şiir kitabında yer alan "Nêzanê (Bilmiyorlar)" şiirinde şu ifadelere yer verilir:

> "Sürekli yamaçlardan memleketi geziyorum
>
> Otların ortasından çiçek topluyorum" (Başî, 2012, s. 35).

Yazar, Varto'nun dağlarının, tepelerinin yamaçlarında gezip kırlardan çiçekler toplar ve âdeta okuru bu gezintiye davet eder. Görüldüğü gibi onun gezdiği ve okuru da davet ettiği yerler metropoller, şehirler olmaz. Hikâyelerde de benzer durum söz konusudur. Zazaca yazılan hikâyelerin büyük çoğunluğunda mekân olarak köyler seçilir. Örnek olarak Alî Aydin Çîçek'in 2014 yılında yayımlanan *Lêl* (*Alacakaranlık*) kitabını ele alabiliriz. Kitapta on bir hikâye yer alır. Dokuz hikâyede mekân köyken iki hikâyede ise hem köy hem de şehir yer alır. Yazar bilerek ya da farkında olmadan üç öykünün giriş paragrafında neredeyse aynı cümleleri kullanır. Öykülerin adları ve söz konusu ifadeler şunlardır:

> "Lêl (Alacakaranlık)" öyküsü: "Beyaz dağların arasında **küçük bir köy**" (Çîçek, 2014, s. 13).
>
> "Çila (Çıra)" öyküsü: "Gecenin karanlığında **küçük bir köy**de eski bir ev" (Çîçek, 2014, s. 41).
>
> "Barkerdiş (Göç)" öyküsü: : "Bir tepenin yanında **küçük bir köy**…" (Çîçek, 2014, s. 51). (Vurgular bize ait).
>
> Yazar sadece köy kelimesini kullanmaz. Homojenliğe yaptığı vurguyu pekiştirmek için "küçük" sıfatına da yer verir. Yani son derece izole köylerle karşı karşıyayız.

Köylere yapılan vurgu ve öneme karşın şehirler ise Zaza edebiyatında büyük oranda olumsuz bağlamlarda ele alınırlar. Eser karakterleri genelde şehirlerle sorun yaşayan kişilerdir. Buna sebep olan birçok faktör vardır. Şehirlerle didişen bu bireylerin tek isteği ise ayrıldıkları/ayrılmak zorunda kaldıkları köylerine geri dönmektir. Şimdi bu konulara Zazaca yazılmış olan şiirler, öyküler, romanlar üzerinden ayrıntılı olarak bakabiliriz.

1. Korkutucu Şehir

Zaza edebiyatındaki bazı eserlerde şehir, korkulan bir olgudur. Bazı eser karakterleri, şehir kelimesinin kendisinden dahi korkarlar. Bu konuyu ele alan hikâyelerden biri "Tersê Bacaran (Şehirlerin Korkusu)"dur. Bu öykü, Burçîn Bor'un 2013 yılında yayımlanan *Hêvîya Macire* (*Göçmenin Umudu*) adlı kitabında yer alır. Öykü boyunca yazar, köy ile şehir arasına mesafe koymaya özen gösterir. Hatta öyküde, köy ile şehir arasında devasa bir dağ vardır ve bu dağın, sanki Allah tarafından bilinçli olarak oraya yerleştirildiği ifade edilir. Bu dağ sayesinde şehir köye yetişemeyecektir. Öykü karakterlerinden bazıları ise şehirden korkarlar: "Biri şehir yaşamından bahsedince o titrerdi, sallanırdı, elini külahına atardı" (Bor, 2013, s. 7). Öykünün yaşlı karakteri, şehir kelimesini duyunca elinde olmadan titrer, sallanır. Şehir merkezinde külahı başından alınıp parçalandığı için de refleks olarak elini başına atar. Şehir onun için köyden koparılıp bir daha geriye dönememek ve gözyaşı dökmek demektir. Osmanlı'nın son dönemlerindeki çalkantılı yıllarda onun iki amcası köyden alınıp götürülür ve bir daha onlardan haber alınamaz.

Şehrin korkutucu olduğunu dile getiren öykülerden biri de "Bro û Dibistane (Bro ve Okul)"dur. Öykü Serdar Roşan'ın 2005 yılında yayımlanan "*Dara Gozê (Ceviz Ağacı)*" adlı kitabında geçer. Öykü karakterleri, giyimleri kendilerinkinden farklı olan ve kendi yaşamlarından çok farklı bir hayatı sürdüren şehirlilerden çekinip onlarla aralarına mesafe koyarlar: "Dışarıdan, şehirden gelen şey onların içine korku düşürürdü; korku rüzgârı onları sarmalardı**.** Ellerinden geldikçe kendilerini o 'garipler'den uzak tutarlardı" (Roşan, 2005, s. 113). Toplulukların birçoğu kendilerinden farklı olanları "garip" olarak tanımlarlar ve bu durum öyküde de kendisine yer bulur. Köylüler, şehirlileri garipserler ve kendileri ile onların arasına mesafe koyarlar. Öte yandan şehir ve şehrin türevleri de onların içine korku düşürür.

Munzur Çem'in 2007 yılında yayımlanan *Gula Çemê Pêrre* (*Peri Nehrinin Gülü*) romanında da karakterler şehirden korkarlar. Roman karakteri Gülcan'ın şu sözleri bu durumu somutlaştırır: "İstanbul, değirmen taşı gibidir. Nasıl ki değirmen taşı tanecikleri öğütüp una çevirir, bu şehir de çocukları öyle öğütüp yok ediyor" (Çem, 2007, s. 140). Gülcan, İstanbul'un yok edici olduğunu düşünüp ondan korkar. Bunu düşünen tek kişi o değildir. Annesi de şunları ifade eder: "İstanbul denizdir, biz ise bir damla. Damla denize düşünce, kaybolup gider" (Çem, 2007, s. 137). Annesi de kendilerinin denize düşen damlanın kaderini yaşamalarından korkar. Annesi, damlanın kaderini daha büyük bir unsurun parçası olmak olarak değil yok olmak şeklinde değerlendirir ve kendilerinin de benzer bir yok oluşu yaşamalarından korkar. Nitekim romanda, "yok olan" bireyler vardır. Bir zamanların örnek gösterilen olgun kişisi

Ali, İstanbul'da aklını yitirir ve Deli Ali diye çağrılmaya başlanır. O, politik nedenlerden ötürü kendi topraklarını zorunlu olarak bırakmak zorunda kalmıştır ve İstanbul'da âdeta bir sürgündür. Sürgünlük de onun bütün benliğini kendisinden alır.

Şehirden korkan karakterlere Medet Can'ın 2012 yılında yayımlanan *Barkerdena Zerri* (*Gönül Göçü*) romanında da rastlanılır. Bu romanda da köylerinden politik nedenlerden, çatışmalardan dolayı ayrılmak zorunda kalan ve İstanbul'a yerleşen insanlar söz konusudur. Bazı roman karakterlerinin şehirle ilk karşılaşma anları şu şekilde tasvir edilir: *"*…Hazal'ın, Zelal'in, Delila'nın, Varan'ın, Zerrweş'in gözlerinde yabancılık vardı, korkuyorlardı" (Can, 2012, s. 95). Bu karakterler, İstanbul'a vardıkları gibi içlerinde büyük bir korku hissederler. Yabancısı oldukları şehrin onları yutmasından endişe ederler. Kendi varlıklarını tehdit altında hissederler.

2. Şehir Eleştirisi ve Köye Duyulan Özlem

Zaza edebiyatının birçok eserinde şehir eleştirisi konusu, köye duyulan özlem ile beraber işlenir. Öykü karakterleri sadece şehirleri eleştirmezler. Onlar aynı zamanda köy yaşamını yüceltip olumlanan bu yere gitmenin isteğini yaşarlar.

Bu konuları ele alan öykülerden biri *Lêl* (*Alacakaranlık*) kitabında yer alan "Rêştike (Eğirmen)"dir. Öykünün başkarakteri kadın elli sekiz yaşındadır ve hayatının neredeyse tamamını köyünde geçirmiştir. Onun yaşamı ağaçlarla, hayvanlarla ve doğanın diğer unsurlarıyla iç içe geçmiştir. Kadın bir gün kalkıp İstanbul'daki oğlunun yanına gider. Giderken de yanında elma, armut, yoğurt, çökelek gibi bir sürü doğal meyve, sebze, yiyecek götürür. Doğanın sakinliğine alışkın olan kadın İstanbul'u son derece yadırgar. Korna sesleri, kuş sesleri gibi ritmik ve melodik olmadığı için onu rahatsız eder. Kalabalıklar ise içini daraltır. Bu nedenle sadece birkaç gün içinde kendisini sağır, dilsiz ve çaresiz hisseder. Balkona çıkan kadın bir gün İstanbul'u eleştiren bir şiir dile getirir. Şiirin bir dörtlüğü şu şekildedir:

> "İstanbul, İstanbul, İstanbul kötüdür
>
> Kirlidir, kuşlar yuva yapmıyorlar
>
> İstanbul, İstanbul, İstanbul kötüdür
>
> Büyüktür, fakirleri ve kimsesizleri bitmiyor" (Çîçek, 2014, s. 19).

Görüldüğü gibi şiirde dikkati çeken noktalar, İstanbul'un doğadan kopuk olması ve kimsesizlerinin çok olmasıdır. Doğadan koparılıp sanayinin, arabaların, betonun kucağına itilen İstanbul, kirlenir ve bu yerde kuşlar dahi kolay kolay yuva yapmazlar. Nüfusu da çok fazladır ve birçok insan bu kargaşanın içinde ayakta kalmayı başaramaz. Onlar, yalpalayıp

yere düşerler ve fakirlik, kimsesizlik içinde yaşarlar. Kadın daha sonra oğlunun yanına gider ve İstanbul'da misafirlik gibi insani ilişkilerin azlığından şikâyet eder. En sonunda da dayanamayıp ağlar ve köyünü özlediğini söyler. Oğlu da bu duruma üzülür ve annesinin isteğine olumlu cevap verir. Bunun üzerine kadın elinden hiç düşürmediği eğirmenini ilk kez çantasına koyar. Çünkü o, aslına kavuşacaktır. Şehirlerde misafirlik gibi insani ilişkilerin gerilemiş olmasının eleştirisinin yapıldığı eserlerden biri de Yismayil Mirza'nın 2004 yılında yayımlanan *Sılema-1* adlı romanıdır. İstanbul'dan köylerine dönen roman karakterlerine orada kimlere misafir oldukları sorulur. Onlar da şu cevabı verirler: "Orada misafirlik yoktur. Kimse kimseyi misafir etmez" (Mirza, 2004, s. 13). Köylüler onlara İstanbul'da misafirliğin olup olmadığını sormazlar. Doğrudan, kimin evinde misafir kaldıklarını sorarlar. Yani onlar için misafir olma ve misafir kabul etme hayatın doğal akşının bir parçasıdır. Fakat aldıkları cevap onları çok şaşırtır. Çünkü onların son derece sıradan, normal gördükleri bir eylem İstanbul'da kolay kolay kendisine yer bulamaz.

Akman Gedîk'in 2012 yılında yayımlanan *Roj Ma De Şewle Dano* (*Güneş Bizde Işık Saçıyor*) şiir kitabında yer alan "Diwarî Ramitêne Ma Ser (Duvarları Üstümüze Sürüyorlardı)" şiirinde de şehirler eleştirilirken köye dönüş özlemi vardır:

> "Biz şimdi lanet olası bu Almanya'da
>
> Yaşlanıyoruz eyvah!
>
> Varto hayalimizde güzelliğiyle kaldı
>
> ...
>
> Varto gül bahçesi gibidir" (Gedîk, 2012, ss. 14-15).

Görüldüğü gibi Almanya ve onun şehirleri "lanet" sıfatı ile beraber anılır. Onlar, şiir karakteri için sadece mutsuzluk kaynağıdır. Öte yandan, Varto ise bu karakter için hayallerdeki gül bahçesi olarak nitelendirilir.

Heqie Mergarıji'nin 1996 yılında yayımlanan *Budelaê Gırşi* (*Büyüklük Budalaları*) kitabında yer alan "Hewne Mı (Rüyam)" adlı öyküde de köyün yüceltilmesi, şehrin eleştirisi üzerinden yapılır. Almanya'ya yerleşen öykü karakteri çok uzun yıllar köyünü göremez. Fakat köyü sürekli aklındadır. Bu özlem o kadar büyüktür ki o, köyünü rüyasında görür. Ulrike isimli arkadaşıyla köyüne gittiği bir gün doğayı kana kana içine çeker. Hayvan otlattığı, sebze ve meyve topladığı dağları, ovaları büyük bir mutlulukla gezer. Derenin yanına gittiğinde ise suyun berraklığı ve ritmik sesler onu mest eder. O an içinden şunları geçirir: "Almanya'nın gürültü patırtısı, büyük şehirlerin çirkinliği henüz buraya ulaşmamış" (Mergarıji, 1996, s. 58). Görüldüğü gibi köyün yüceltilmesi şehrin eleştirisi üzerinden yapılır. Şehir, çirkin bir

yer olarak nitelendirilir. O aynı zamanda gürültü parıltı içinde bir yerdir. Fakat köy ise onun aksine güzel ve huzurlu bir yerdir. Almanya'nın ve Alman şehirlerinin eleştirisinin yapıldığı eserlerden biri de Sait Çiya'nın 2001 yılında yayımlanan *Her Çi Beno Sanıke* (*Her Şey Masal Olur*) romanıdır. Bu romanda da Almanya'ya yerleşmiş ve köyünün özlemi içinde olan bir karakterle karşılaşılır. O, kendi durumunu şu satırlarla özetler: "Almanya'da geçen her an, yollarım daralıyordu, boğulacak hale geliyordum" (Çiya, 2001, s. 5). Görüldüğü gibi Almanya ve Alman şehirleri onu psikolojik boğulmanın eşiğine getirir. Bu psikolojik baskı, karakteri çepeçevre sarmalar ve onun, yolunu bulmasına yani sağlıklı düşünmesine, kararlar almasına engel olur.

İlhami Sertkaya'nın 2007 yılında yayımlanan *Kılama Şilane* (*Şilan'ın Şarkısı*) adlı romanında da şehir-köy karşılaştırması yapılır ve köy üstün tutulur. Şilan adlı öykü karakterinin annesi, İzmir'e kızının yanına gittiğinde çiçek kokusunun eksikliğini fark eder. O, köyünde sürekli çiçek kokuları içinde olduğu için bu durumu yadırgar. Ona göre İzmir'de gökyüzünün kokusu da yoktur. Şehir yaşamında fabrika ve egzoz kokularından dolayı bireyler doğanın ferahlatıcı kokusunu içlerine çekemezler. Şilan'ın Avrupa'da doğup büyümüş olan kızı ise annesinin köyüne gittiğinde şunları düşünür: "Bu yerde, formalite gülüş ve selamlar; içinde hesap ve kirin olduğu bakışlar; hırsızlardan ve kötü insanlardan kendini koruma; şehirlerin stresi yoktu. Her şey açıktı. Dağ açıktı, su, sahipsiz kalan tarlalar, güneş alan yerler, ormanlar, yollar, yalnızlık, kimsesizlik, darlık, renk renk gül ve çiçekler, gökyüzü, sevgi açıktı" (Sertkaya, 2007, s. 137). Bu satırlarda ise şehirlerde samimiyetin olmadığı vurgulanır. Şehirlerde gülüşlerin ve selamların formalite olduğu fakat köylerde ise samimiyetin bulunduğu ifade edilir. Şehirler stres yüklü iken köyler ise dağları, suları, ormanları ile mutluluk kaynağıdır.

Şehirlerin betonarme yapısı ile köylerin toprak, yeşillik eksenindeki yapısı birçok öyküde karşılaştırılır ve şehirler eleştirel şekilde ele alınır. 2014 yılında yayımlanan ve Hîkmet Çalagan'a ait olan *Ters* (*Korku*) kitabında yer alan "Xerîbîye (Gurbetlik)" öyküsü bu konuyu ele alan eserlerdendir. Öykünün karakteri İstanbul'da dışarıya baktığında şu duygulara kapılır: "Dışarısı tamamen betondu. O güzel köyü neredeydi? Her taraf, yeşildi; ağaçlar, çiçekler… Sanırsın ki köylüleri onları İstanbul'a değil mezara göndermişti" (Çalagan, 2014, ss. 52-53). Küçük kız, ağaçlarla, çiçeklerle çevrili toprak tabanlı köyünde gönlünce oynarken şehirdeki beton ona çok garip gelir. Çocukların beton üzerinde oynaması onu çok şaşırtır. Nitekim en sonunda İstanbul'u bir mezarlığa benzetir. Jêhatî Zengelan'ın *Gorse* kitabında yer alan "Yew Misqalika Keyfweşîye û Huyayîşî (Bir Tutam Keyif ve Gülüş)" öyküsünde ise şehir deliğe benzetilir: "Oğlum, burada kalamıyorum, bir delikteymişim gibi hissediyorum… Nefes

alamıyorum" (Zengelan, 2007, s. 100). Öykü karakteri, köyünü bırakmak zorunda kalıp şehir merkezine gidince kendisini delikte yaşıyormuş gibi hisseder. Öyle ki nefes almakta dahi zorlanır.

Enwer Yilmaz'ın 2014 yılında yayımlanan *Ti Dejêko Bêwayîr î* (*Sen Sahipsiz Bir Acısın*) kitabında yer alan "Ez Xo Şirawena Surgun (Kendimi Sürgüne Gönderiyorum)" öyküsünde de benzer konu ele alınır. Karakter İstanbul ile köyünü şu sözlerle karşılaştırır: "Orada tabiatın kokusu, burada betonların, pis yaşamın kokusu var… Bir yanda binalar, fabrikalar… Şimdi köyünde tabiat ne güzel açmıştır" (Yılmaz, 2014, ss. 12-13). İstanbul betonu, fabrikaları, binalarıyla son derece kötü kokar. Bu kötü kokuyu içine çeken öykü karakteri köyünün doğal, güzel kokusunu hatırlar ve ona özlem duyar. O, köyünde çiçeklerin açtığını, yeşilliklerin filizlendiğini düşünerek teselli bulmaya çalışır. *Barkerdena Zerri* (*Gönül Göçü*) romanında ise İstanbul'a alışamayan öykü karakteri sürekli rüyasında köyünü görür. Onun bu durumu şu sözlerle özetlenir: "Ruhu memleketinde bedeni de Kâğıthane'deydi. Her zaman eksikti" (Can, 2012, s. 146). O, şehirle bir türlü bütünleşemez ve bedeni Kâğıthane'de olsa da ruhu köyündedir. Bu nedenle eksiktir.

Nevzat Valerî'nin 2009 yılında yayımlanan *Dejê Nimiteyî* (*Gizli Acılar*) şiir kitabında yer alan "Çewlîgî Ra Dûrî (Bingöl'den Uzakta)" isimli şiirde ise Bingöl'ün kırları, doğası özlemle anılır:

> "Sesi Çewtel dağı gibi serindir
>
> Saçları Kanîreş gibi siyahtır
>
> Gözleri Murad çayı gibi berraktır" (Valerî, 2009, s. 54).

Şiirde olumlu sıfatlar, Bingöl'ün kırları, doğası üzerinden kendisine yer bulur. Serinlikten söz edilince Çewtel dağına göndermede bulunulur. Güzel siyah saçlar için Kanîreş yani Bingöl'ün Karlıova ilçesi referans gösterilir. Berraklık için ise Murat çayına müracaat edilir.

3. Şehir ve "Ötekiler"

Zaza edebiyatında, şehirdeki bazı kişiler tarafından ötekileştirilen insanların yaşamlarından da söz edilir. Bazı kimseler şehirleri kendi mülkleri gibi görüp özellikle de köylerden şehirlere giden insanları ötekileştirirler. Bazı eserlerde ise şehir yaşamının pratiğine uyum sağlayamayıp çeşitli zorluklar yaşayan insanlar ele alınır.

Barkerdena Zerri (*Gönül Göçü*) romanında ötekileştirme çok bariz şekilde ortaya konulur. Köyünden ayrılıp İstanbul'a yerleşmiş olan Cemil adlı roman karakteri, bir gün bin bir güçlükle dolmuşa biner. Şoför dolmuşun kapasitesinin çok üstünde yolcu alınca yolcular

ciddi manada zorluk çekmeye başlarlar. Zorluk dayanılmaz hale gelince birkaç kişi şoföre şikâyetlerini iletirler. Fakat şoförün cevabı şu olur: "Köyünde annesine ve babasına faydası dokunmamış kişiler, atlayıp İstanbul'a gelmişler… Aşağı inin lan pezev…ler" (Can, 2012, s. 48). Şoför, İstanbul'a yerleşmiş olan köylülere ağır hakaretlerde bulunur. Onların işe yaramayan baş belaları olduklarını düşünür. Ona göre bu köylüler dile getirilen özelliklerde oldukları için her şeye müstahaktırlar. Nitekim en sonunda da şoför "*pezev…ler*" kelimesini kullanır. Bu hakareti işiten Cemil, naif bir üslupla şoförün yaptığının yanlış olduğunu ifade eder. Fakat şoför bu kez de "sen sesini çıkarma cenabet köylü" hakaretinde bulunur. Köylüler bu kez de cenabet insanlar olarak sunulurlar. Cemil ikinci hakareti kaldıramaz ve şoföre arabadan inip kozlarını paylaşmaları gerektiğini söyler. Öyle de olur ve ikili dolmuştan inip kavga ederler. *Gula Çemê Pêrre* (*Peri Nehrinin Gülü*) romanında ise İstanbul'a göç etmek zorunda kalan insanlar "kabak kafalılar" (Çem, 2007, s. 212) diye adlandırılırlar. Görüldüğü gibi İstanbul'a giden köylüler, açık bir şekilde bazı insanlar tarafından ötekileştirilirler.

Zazaca yazılmış olan edebî ürünlerde aynı zamanda şehrin ontolojik yapısıyla uyum içinde olmayan ve şehrin yabancısı oldukları her halinden belli olan bireylere de yer verilir. Bu kişiler, şehre adapte olamayıp ciddi sorunlar yaşarlar. Deniz Gunduz'un 2004 yılında yayımlanan *Hîkayeyê Koyê Bîngolî* (*Bingöl Dağlarının Hikâyeleri*) kitabında yer alan "Hesrete (Hasret)" öyküsünde bu konu üzerinde durulur. Sabahattin adlı öykü karakteri, çocuklarının ısrarına rağmen, şehre yerleşmeyi istemez. Çünkü şehirler, onun için kötü anılarla dolu yerlerdir. O, yıllar önce hastalanır ve Ankara'da hastanede hademe olarak çalışan oğlunun yanına gitmeye karar verir. Eline, hastanenin adresinin yazılı olduğu kâğıdı alıp yola çıkar. Zazaca ve Kurmancca konuşarak kendisini Ankara'ya ulaştırmayı başarır. Fakat Ankara'ya ulaştıktan sonra işin rengi değişir. O, Türkçe bilmez ve çevresindekiler de Zazaca ile Kurmancca konuşamazlar. Bu nedenle elindeki kâğıdı insanlara göstere göstere zor bela kendisini hastaneye atar. Fakat asıl büyük sorun orada başlar. Neredeyse bütün hayatını köyde geçirmiş olan Sabahattin köydeki günlük haliyledir. Uzun kaşlara, gür bıyıklara, tarlada kararan tene sahip Sabahattin, elbise üzerine elbise giymiştir. Bu elbiseler aynı zamanda çok sayıda yamaya sahiptir. Giydiği yün çorapları ise dizine varır. Lastik ayakkabıları ise tezeklidir. Bu haliyle hastaneye giren Sabahattin'i gören hemşireler çığlık atarak kaçmaya başlarlar. Sesi duyan diğer insanlar da panikle sağa sola kaçışırlar (Gunduz, 2004, s. 46). Söz konusu dönemde vampir filmleri meşhur olduğu için herkesin aklı doğrudan vampirlere kayar ve onun vampir olduğunu düşünürler. Herkesin kendisinden kaçtığını gören Sabahattin, bu durumu kabullenemez ve onun gözleri dolar. En sonunda biri ortaya çıkar ve onu oğlunun yanına götürür.

Murad Canşad'ın *Waştî* kitabında yer alan "Alo Çar (Çar Ali)" öyküsünde de şehir pratiklerine alışamayan kişilerle karşılaşılır. Köyünden sürüldükten sonra Elazığ şehir merkezine yerleşen Çar lakaplı Ali karakteri, trafikte karşıdan karşıya geçmede çok zorlanır. Yolun ortasında kalmış olan Ali, ne yapacağını bilemez. Bir sağa bir sola gidip gelir fakat bir türlü yolun karşısına geçemez (Canşad, 2015, s. 49). Yolun ortasında çaresizlik, korku, üzüntü duyguları içinde öylece kalır. Tesadüfen o an bir tanıdığı oradan geçerken bu tabloyu görür ve Ali'yi trafiğin ortasından alıp çıkarır.

4. Şehirlerdeki Gelir Adaletsizliğinin Eleştirisi

Zazaca yazılmış olan bazı eserlerde, şehirlerde var olan gelir adaletsizliği konusu ele alınır. Şehirlerde âdeta ekonomik kast sistemi vardır ve bu sistem bir avuç insanı zengin ederken milyonlarca insanı sefalete sürükler. Eserlerde hem Türkiye'deki hem de Avrupa'daki şehirlerden hareketle bu konu üzerinde durulur.

Hêvîya Macire (*Göçmenin Umudu*) kitabında yer alan "Gula Xalfetî (Halfeti'nin Gülü)" öyküsünde Avrupa metropollerindeki gelir adaletsizliği eleştirilir. Öyküdeki olayların geçtiği şehrin, "zengin dünya" ve "sahipsiz dünya" diye adlandırılan iki dünyası vardır. Bu şehir şu sözlerle eleştirilir: "Avrupa'nın en zengin ülkesinde, böyle rezil ve fakir bir dünya! İnsan, gözleriyle görmeyene kadar inanmaz" (Bor, 2013, s. 58). Bir yanda şehrin zenginleri ve devasa, şaşaalı binalar vardır. Varlıklı insanların eğlenmesi için şaşaalı binaların arasında sıra sıra barlar açılmıştır. İyi giyimli kişiler bu barları doldururlar. Aldıkları alkolün etkisiyle kendilerinden geçerler ve dünyayı unutup eğlencenin dozunu artırırlar. Bu insanlar için haz, en temel amaçlardan biri olmuştur. Bir de bu şaşaalı binaların arasında yaşama tutunmaya çalışan evsiz insanlar vardır. Sayıları hiç de az değildir. Onlar, dondurucu soğuktan korunmak için sıcak buharın çıktığı iş yerlerinin, binaların diplerine sokulurlar. Bu sıcak buharla donmaktan kurtulup ısınmak isterler. Bazıları ise soğuk havadan korunmak için torbalara sarılırlar ve bu halleri ile mumyalara benzerler. "Zengin dünya"nın insanlarının aksine giyimleri son derece kötüdür.

Alî Aydin Çîçek'in 2010 yılında yayımlanan *Teberik (Ölen Kişiden Kalan Yadigâr)* kitabında yer alan "Xatir (Hatır)" öyküsünde de benzer eleştiriler yapılır. Yirmi yıldan uzun bir süredir köyünden çıkmış olan Hayri isimli karakter, köyde bulunan kardeşine mektup yazar. Bu mektupta İstanbul'daki gelir adaletsizliği eleştirilir: "Buranın halini görsen yüzbinler, hep birlikte iki zenginin eline bakarlar… Biz sabah aç susuz işe gidiyoruz, akşam da yine aç susuz dönüp eve geliyoruz ve tabii bizde can kalmıyor" (Çîçek, 2010, s. 47). Bu satırların da ortaya koyduğu gibi İstanbul'da birkaç zengin yüzbinlerin emeğini sömürüp zenginliğine zenginlik katmaktadır. Ter döken, emek sarf edenler ise açlıkla susuzlukla mücadele etmeye çalışırlar.

Barkerdena Zerri (*Gönül Göçü*) romanında da gelir bağlamında şehrin alt tabakasını oluşturan insanlardan söz edilir: "Ateş, akşama kadar hamallık yapıyor. Sırtı çıktı. Ter, sırtının arasından akıyor" (Can, 2012, s. 68). Ateş, İstanbul'un fakirlerindendir. Hamallık yaptığı için sırtında ciddi ağrılar peyda olur. Roman boyunca şehrin dar gelirli ailelerinin yaşamı ayrıntısıyla anlatılır. Bu insanlar, yaşadıkları yerleri bir deliğe benzetirler ve o deliklerdeki yaşamlarının sefalet içinde geçtiğini dile getirirler.

Sonuç

Zaza yazarlarının öncelikli amaçlarından biri, Zaza dilini ve kültürünü yaşatmaktır. Bu amaç da eserlerin içeriğini doğrudan etkiler. Yazarların çoğu, Zazacanın saf haliyle konuşulduğu köy yaşamına dikkat çekerler. Köyler, izole yapılarıyla nesiller arasındaki sürekliliği sağlayıp dilin, kültürün homojenliğini muhafaza ederler. Bu nedenle saf dillere, kültürlere dikkat çekmek isteyen yazarlar, çoğu kez projeksiyonu köylere yöneltirler. Köylere yapılan vurgu ve öneme karşın şehirler ise Zaza edebiyatında büyük oranda olumsuz bağlamlarda ele alınırlar.

Örneğin bazı eserlerde şehir, korkulan bir olgudur. Bazı eser karakterleri, şehir kelimesinin kendisinden dahi korkarlar ve bu kelimeyi duyduklarında ellerinde olmadan titrerler. Bu tarz karakterler şehirlerin, değirmen taşının tanecikleri öğütmesi gibi kendilerini öğüteceğinden korkarlar.

Şehirlere layık görülen bazı sıfatlar ise şunlardır: Mezarlık, delik, lanet. Bazı karakterler şehirlere bu sıfatları layık görürler çünkü şehir onlar için âdeta bir kâbustur. Bazı kimseler şehirleri kendi mülkleri gibi görüp özellikle de köylerden şehirlere giden insanları ötekileştirirler. Eserlerde bazı köylüler, "kabak kafalı", "cenabet köylü", "pezev..ler" gibi hakaretlere maruz kalırlar. Hatta onlara, giyimlerinden dolayı vampir muamelesi yapılır. Bu nedenle onlar şehirle bir türlü bütünleşemezler ve bedenleri şehirlerde olsa dahi ruhları köylerindedir.

Zaten Zaza edebiyatının birçok eserinde şehir eleştirisi konusu, köye duyulan özlem ile beraber işlenir. Öykü karakterleri sadece şehirleri eleştirmezler. Onlar aynı zamanda köy yaşamını yüceltip olumlanan bu yere gitmenin isteğini yaşarlar. Şehirlerin betonarme yapısı ile köylerin toprak, yeşillik eksenindeki yapısı birçok öyküde karşılaştırılır ve şehirler eleştirel şekilde ele alınır. Şehir, gürültü patırtı içindeki çirkin bir yer olarak nitelenirken köy ise onun aksine güzel ve huzurlu bir yerdir. Şehirlerde gülüşlerin ve selamların formalite olduğu fakat köylerde ise samimiyetin bulunduğu ifade edilir. Şehirler stres yüklü iken köyler ise dağları, suları, ormanları ile mutluluk kaynağıdır.

Zazaca yazılmış olan bazı eserlerde, şehirlerde var olan gelir adaletsizliği konusu da ele alınır. Şehirlerin "zengin dünya" ve "sahipsiz dünya" diye adlandırılan iki farklı dünyaya sahip oldukları vurgulanır. Bir yanda şehrin zenginleri ve devasa, şaşaalı binalar varken öte yanda bu şaşaalı binaların arasında yaşama tutunmaya çalışan fakir insanlar bulunur. Şehirlerde bir avuç zenginin yüzbinlerin emeğini sömürüp zenginliklerine zenginlik kattıkları vurgulanır.

Kaynakça / References

Başî, X. (2012). *Gula Xizirî*. İstanbul: Vate Yayınevi.

Bor, B. (2013). *Hêvîya Macire*. Diyarbakır: Roşna Yayınevi.

Can, M. (2012). *Barkerdena Zerrî*. İstanbul: Kayhan Matbaacılık.

Canşad, M. (2015). *Waştî*. Diyarbakır: Roşna Yayınevi.

Çalagan, H. (2014). *Ters*. İstanbul: Vate Yayınevi.

Çem, M. (2007). *Gula Çemê Pêrre*. İstanbul: Vate Yayınevi.

Çîçek, A. A. (2010). *Teberik*. İstanbul: Vate Yayınevi.

Çîçek, A. A. (2014). *Lêl*. İstanbul: Vate Yayınevi.

Çiya, S. (2001). *Her Çi Beno Sanıke*. İstanbul: Tij Yayınları.

Gedîk, A. (2012). *Roj Ma De Şewle Dano*. İstanbul: Vate Yayınevi.

Gunduz, D. (2004). *Hîkayeyê Koyê Bîngolî*. İstanbul: Vate Yayınevi.

Mergarıji, H. (1996). *Budelaê Gırşi*. İstanbul: Pirevi Yayıncılık.

Mirza, Y. (2004). *Sılema-I*. İstanbul: Yayınevi Belirtilmemiş.

Moseley, C. (Ed.). (2010). *Atlas of the World's Languages in Danger*. Paris, France: UNESCO Publishing.

Roşan, S. (2005). *Dara Gozê*. İstanbul: Doz Yayınevi.

Sertkaya, İ. (2007). *Kılama Şilane*. İstanbul: Peri Yayınları.

Valerî, N. (2009). *Dejê Nimiteyî*. İstanbul: Vate Yayınevi.

Yılmaz, E. (2014). *Ti Dejêko Bêwayîr Î...* İstanbul: Tevn Yayınları.

Zengelan, J. (2007). *Gorse*. İstanbul: Vate Yayınevi.

CHAPTER 2

SONSUZ ŞEHİR ROMA: GIANCARLO DE CATALDO'NUN *NERO COME IL CUORE* ROMANINDA ŞEHİR VE DİL İLİŞKİSİ

ROME AS THE ETERNAL CITY: THE RELATION BETWEEN CITY AND LANGUAGE IN GIANCARLO DE CATALDO'S *NERO COME IL CUORE*

Bülent AYYILDIZ[1]

[1]Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi,
İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye

e-mail: ayyildiz@ankara.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.02

ÖZ

İtalyan polisiye yazarı Giancarlo de Cataldo'nun 1989 yılında yayınlanan *Nero come il cuore* adlı romanı bir ilk eserdir. Romanın uzamsal yapısını Roma şehri oluşturmaktadır. Tarihi, görkemi, ruhu ile tüm dünyada "sonsuz şehir" olarak bilinen Roma, geçmişin kadim kültürleri, görkemiyle günümüzün farklılıklarının ve sıkıntılarının bir kesişim noktasıdır. *Nero come il cuore* bir ilk roman olmakla birlikte, döneminin en önemli polisiye eserlerinden biridir. Zira polisiye anlatının çevresini belirleyen ve olay örgüsünün bel kemiğini oluşturan olaylar zinciri ile toplumsal düzen, mikro tarih ve makro tarih ile beraber 1980'li yılların İtalyası'na ve özellikle de Roma şehrine tutulan bir aynanın yansımaları söz konusudur. Temel düşünce karşıt dünyaların anlatılmasına dayanır: Ötekilerin, dışlanmışların ve göçmenlerin dünyası. Bir yanda Afrikalı göçmenler, diğer yanda aristokratlar, burjuvalar, zenginler. Her biri şehrin farklı alanlarında hâkimiyet kurmuş, kendi alanında yaşamını devam ettiren ve kendi dillerini koruyan farklı karakterlerin buluştuğu bir Babil Kulesi. Ana anlatıyı Romalı, diğer bir deyişle, şehirli bir avukatın Afrikalı bir göçmenin öldürülmesi üzerine soruşturmaya başlaması oluşturur: Toplumsal farklılıklar, ötekileştirme, İtalyan adalet sistemi, İtalya tarihi, hepsi farklı düzeylerde eserde kendisine yer bulur. Bu çok katmanlı ve çok kültürlü hikâyenin en dikkat çekici unsurlarından biri ise "sonsuz şehir" Roma'nın bir Babil Kulesi'ne dönüşmesidir: Dillerin, kültürlerin, benzerliklerin ve zıtlıkların harmanlandığı bir kaos düzeni. Bu çalışmanın amacı, *Nero come il cuore* adlı eserden yola çıkarak, dönemin İtalyan toplumunu ve bireylerin ruh hallerini incelemek suretiyle, söz konusu eserde toplumsal ve

bireysel açılardan dile ilişkin öğelerin izini sürmek ve şehir-dil ilişkisi hakkında değerlendirmelerde bulunmaktır.

Anahtar Kelimeler: İtalyan Edebiyatı, polisiye, Roma, sonsuz şehir, dil

ABSTRACT

The novel *Nero come il cuore*, published in 1989, is the first work by Italian crime fiction writer Giancarlo de Cataldo. The space that determines the structure of the novel is the city of Rome. Known as the "eternal city" all over the world due to its history, splendor, and spirit, Rome is an intersection point and, in a sense, a kind of bridge between the ancient cultures and glory of the past and today's troubles. Besides being the first novel by this Italian writer, *Nero come il cuore* is one of the most important crime fiction works of its period because there are reflections of Italy in the 1980s, and especially the city of Rome, which analyze micro history and macro history, with a special reference to the social and economic order. The novel is based on the narrative of the opposing worlds of excluded African immigrants on the one hand and aristocrats, bourgeois, and rich people on the other. The main narrative begins when an urban lawyer begins to investigate the killing of an African immigrant. Solving the case will highlight social differences, marginalization, the Italian justice system, and the history of Italy. One of the most remarkable elements of this multi-linguistic and multicultural story is the turning of Rome, "eternal city," into a Tower of Babel: a kind of chaos formatted by languages, cultures, similarities, and contrasts. The aim of this study is to trace the language-related elements in the novel, and to examine the relationship between city and language, and between migration and language.

Keywords: Italian Literature, crime fiction, Roma, eternal city, language

EXTENDED ABSTRACT

Crime fiction, with its complex mixture of social elements, is one of the most common literary genres of our time. As the most attractive genre of modern times, it has remained an important model for Italian language and literature. The novel *Nero come il cuore*, published in 1989, is the first work by Italian crime fiction writer Giancarlo de Cataldo. This article analyzes De Cataldo's novel, referring to connections and relations between city, language, and crime fiction, particularly by making reference to the theoretical works of Umberto Eco and Jacques Ranciere. Having examined these connections, this article will examine the ways in which De Cataldo's work presciently develops Eco's and Ranciere's concepts of crime fiction. Its intent is to underline the occurrences of language and city links in conjunction with the general aspects of "Rome" in its various ancient and modern characteristics.

The space that determines the structure of the novel is the city of Rome. Known as the "eternal city" all over the world due to its history, splendor, and spirit, Rome is an intersection point and, in a sense, a kind of bridge between the ancient cultures and glory of the past

and today's problems and troubles. Besides being the first novel by this Italian writer, *Nero come il cuore* is one of the most important crime fiction works of its period because there are reflections of Italy in the 1980s, and especially the city of Rome, which analyze micro history and macro history, with a special reference to the social and economic order. Setting his novel within the historical and cultural context of 1980s Italy, De Cataldo investigates not only a murder, but also the social prejudice that underlies the main progress of narrative. With this basis, the novel is shaped by the narration of the opposing worlds of excluded African immigrants on the one hand, and aristocrats, bourgeois, and rich people on the other. Therefore, it is first of all necessary to examine the links between city, migration, and language. In other words, the writer's views about the city are very significant in key concepts such as "language" and "migration." For these immigrants, the "eternal city" or "Rome" is interpreted not only as a jungle in which they have to survive, but also as the ultimate hope for a chance at a better life, and in a sense as the decisive crossroads which determine the relationship between life and death.

The main narrative begins when an urban lawyer begins to investigate the killing of an African immigrant: solving the case will highlight social differences, marginalization, the Italian justice system, and the history of Italy. One of the most remarkable elements of this multi-linguistic and multicultural story is the turning of Rome, "eternal city," into a Tower of Babel: a kind of chaos formatted by languages, cultures, similarities and contrasts. The aim of this study is to trace the language-related elements in the novel, and to examine the relationship between city and language, and between migration and language. Tracing this relationship helps the partial reconstruction of crime scenes of the novel that focus especially on the social connections between the protagonists and the events. Finally, exploring these links between characters and language differences in the novel could pave the way to understanding the other in the Tower of Babel. The research also reveals the complex positive and negative influences of immigrants on the Italian language. In conclusion, this article draws comparisons between Italians and immigrants in a crime fiction adventure in which the writer presents all the linguistic qualities of a city.

1. Polisiye Edebiyat ve Şehir

Polisiye edebiyatın kuramsal yönüne ilişkin çalışmalar gerçekleştiren Pierre Boileau ve Thomas Narcejac'ın aktardığı üzere, şehir, özellikle de bugün bildiğimiz anlamdaki modern ve endüstriyel şehir, polisiye edebiyatın çıkış nedenlerine ve gelişim sürecine ilişkin analizlerin merkezinde yer alır (Guagnini, 2010, s. 140). Zira modern şehirle birlikte, sistematik bir gelişme gösteren ve düzenli bir yapıya bürünen polis ile güvenlik teşkilatları, suç araştırmalarının bilimin bir araştırma alanına dönüşmesi gibi nedenler şehir-polisiye bağını güçlendirir. Genel bir değerlendirme yapılacak olursa, polisiye anlatıda şehir vurgusu anlatıya dair tamamlayıcı bir öğe olarak düşünülebilir. Kuramsal açıdan ele alındığında "şehir ve polisiye" arasında "çerçeve ve tablo" arasındakine benzer bir etkileşimden söz edilebilir. Umberto Eco anlatının olanaklarına ilişkin olarak kaleme aldığı *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* başlıklı eserinde sınırlandırma duygusunu ve bir edebiyat eserine kattığı önemi polisiye türünün öncülerinden olan Edgar Allan Poe'dan yaptığı şu alıntıyla vurgular: "Bir olayın etkisi açısından sınırları çizilmiş kapalı bir alan kesin olarak gereklidir; bu alan, o olayı ötekilerden ayırmakta ve bir çerçevenin tabloya verdiği gücü vermektedir" (Eco, 1999, s. 58).

Polisiye edebiyatta mekân kullanımına, özellikle de bu çalışmanın konusu olan şehir bağlamında, değinen bir başka dikkat çekici isim de Fransız filozof Jacques Ranciere'dir. Ranciere *Kurmacanın Kıyıları* adlı eserinde, tıpkı Eco gibi, Edgar Allan Poe'dan yola çıkarak, mekân ve şehre ilişkin şu tespitte bulunur:

> Tarih bilimi ve sosyoloji, polisiyenin ortaya çıkışını suça ve suçun gün yüzüne çıkardığı olaya yönelik o dönemdeki saplantıya verilen tepkiye bağlıyor kimi zaman: Suç şebekelerinin taşradan ve başka ülkelerden akın akın gelen sefalet içindeki insanlar arasında kolayca saklanabildiği kentsel mekânların yetersiz aydınlatılan dolambaçlı yollarıyla arz ettiği tehlike (Ranciere, 2019, s. 80).

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Fransız düşünür suç ve suçluya ilişkin olarak iki önemli noktaya vurgu yapar: İlki dışarıdan göçün oluşturduğu yabancı ve alışılagelmiş toplum normlarının dışındaki suç oluşumudur. Bu yeni oluşum polisiyenin psikolojik ve sosyolojik yönünü oluşturmakta, diğer bir deyişle anlatının insani merkezini kurgulamaktadır. İkinci nokta ise mekânın (ve şehrin) fiziksel bir yapı olarak ele alınmasıyla beraber, suça ilişkin uzamın hem bir tamamlayıcı hem de bir asli unsur olarak gerçek fiziki bir yapı şeklinde altının çizilmesidir.

Bu iki temel düşünce biçimini, bu çalışmaya temel teşkil eden Giancarlo De Cataldo'nun *Nero come il cuore* (Kalp Gibi Kara) polisiye eserinde de görmek mümkündür. Bir yanda suç, suçlu ve bozulan toplum ile ilgili kaynak nokta olan göçmenler, diğer yanda binlerce yıllık

tarihi ile (polisiye bağlamında düşünüldüğünde de fiziksel bir mekan olarak parmak izi alma, kanıt toplama gibi bilimsel analizleri neredeyse olanaksız kılan yapısıyla) Roma şehri iç içe geçmiş durumdadır.

İtalyan polisiye yazarı Giancarlo De Cataldo'nun 1989 yılında yayınlanan *Nero come il cuore* adlı romanı bir ilk eserdir. Söz konusu eserin uzamsal yapısını Roma şehri oluşturmaktadır. Tarihi, görkemi, ruhuyla tüm dünyada "sonsuz/ebedi şehir" olarak bilinen Roma, geçmişin kadim kültürleri, şaşaasıyla günümüzün farklılıklarının ve sıkıntılarının bir kesişim noktasıdır. Ayrıca, *Nero come il cuore* bir ilk roman olmakla birlikte, döneminin en önemli polisiye eserlerinden biridir. Zira polisiye anlatının çevresini belirleyen ve olay örgüsünün bel kemiğini oluşturan olaylar zinciri, mikro tarih ve makro tarihle arasında 1980'li yılların İtalyası'na ve özellikle de Roma şehrine tutulan bir aynadır. Toplum-birey-polisiye arasındaki kesişim hususunda, ünlü polisiye edebiyat kuramcısı Siegfried Kracauer'in gözlemlerini hatırlamak yerinde olacaktır:

> Polisiye romanda sahnelenen yaşamın karakteristik yapısı, onu üreten bilincin tesadüfi bir insan bilinci olmadığını, bir taraftan da metafizik öneme haiz niteliklerin özellikle seçildiğini gösterir. Dedektif nasıl insanlar arasında gömülü sırları ortaya çıkarıyorsa, polisiye roman da, estetik aracılığıyla, çarpıtılmış toplumun ve onun temelsiz kuklalarının sırrını ortaya döker. Polisiye romanın kompozisyonu, anlaşılması zor yaşamı, sahici gerçekliğin tercüme edilebilir bir imgesine dönüştürür (Kracauer, 2019, s. 22).

2. Şehir ve Dil: *Nero come il cuore* Örneği

Tüm dünya edebiyatı için Roma şehri, güç, sonsuzluk ve güzellik sembolüdür (Di Ciolla, 2007, s. 298). Roma, tarih boyunca Batı kültüründe "caput mundi", Türkçe ifadesi ile "dünyanın başkenti/başı" ve merkezi olarak tanımlanmıştır. Dünyanın en önemli tarihi-kültürel başkentlerinden biri olan Roma, şüphesiz ki edebiyatın da vazgeçilmez bir unsurudur. Bu vazgeçilmez unsurun çok kültürlü, çok dilli ve çok katmanlı kimliğini çağdaş İtalyan edebiyatında en iyi işleyen yazarlardan biri de Giancarlo De Cataldo'dur. *Nero come il cuore* adlı polisiye romanında, Roma şehrinin vahşi yönlerini yansıtan, şehri modern bir "cungla" olarak tasvir eden yazar, eserin olay örgüsünü bir göçmenin öldürülmesi üzerine kurgular. Şunu da belirtmek gerekir ki, Roma şehri İtalyan polisiye edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Bu şehir İlk İtalyan polisiye yazarlarından Augusto De Angelis'ten Carlo Emilio Gadda'ya kadar uzanan bir düzlemde onlarca polisiyenin ana mekânıdır. Dolayısıyla, polisiye edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni Luca Crovi, İtalyan edebiyatı özelinde bu kadim şehri "caput delicti", Türkçe ifadesiyle "suçun başkenti/başı" olarak niteler (Crovi, 2002, s. 146).

Nero come il cuore şehir ve dil arasındaki ilişki açısından kıymetli bir örnektir. Eserin polisiye olay örgüsünün başlangıcı Afrikalı bir göçmen olan Al'ın, Roma'da öldürülmesi ile başlar. Giancarlo De Cataldo'nun soruşturmacı figürü ise, polisiye edebiyat terminolojisi ile "dedektif"i, Valentino Bruio isimli İtalyan bir avukattır. Bruio genel görünüş ve düşünce yapısı itibariyle bir burjuva/aristokrat sınıfı üyesi olmanın uzağında, kendi doğruları peşinde koşan ve yabancılara/göçmenlere karşı önyargıdan bir nebze de olsa uzak bir karakterdir.

Çözülecek polisiye vaka, aslında ortaya dökülecek kirli gerçeklerin üzerindeki sır perdesinin aydınlatılmasıdır. Göçmenler, zengin burjuva ve aristokrat sınıflar arasındaki karmaşık çıkar ilişkilerini bir aile trajedisi üzerinden veren öyküde, çözülme hiç beklenmedik bir yönden, çocuk kahramanlar üzerinden gerçekleşir. Zira ilk suç unsurunu oluşturan öğe aristokrat aileye mensup İtalyan beyaz hasta bir çocuk için kalp nakli arayışıdır. Eserde uçsuz bucaksız bir insan kaynağı olarak tanımlanan göçmenler de bu naklin önemli bir sacayağıdır. Kısaca özetlenecek olursa, Afrikalı siyah bir çocuktan alınacak kalp, beyaz bir çocuğa nakledilecek; bu yasadışı olayın ardından doğacak tüm sorunlar para, konum ve sınıf farkıyla halledilecektir. Bunu olanaklı kılan da, yine Crovi'nin değindiği üzere bu kadim şehrin en önemli sosyal unsuru ise belki de siyaset-mafya-devlet-kilise gibi farklı alanlara sirayet etmiş güç odakları, diğer bir deyişle "dokunulmazlar" sınıfını barındırmasıdır (Crovi, 2002, s. 147). Bu dokunulmazlar sınıfının bir üyesi, kötülüğün temsilcisi olarak romanda karşımıza çıkan Noè Alga-Croce'nin torunu için aradığı çare romanın gidişatını belirler.

İnsani duygular arasındaki karmaşayı irdeleyen bu polisiye roman, esas olarak İtalyan toplumunun göçmen sorununa odaklanır. Öldürülen kişinin Afrikalı bir göçmen olması bir anlamda tüm hikâyenin çıkış noktasıdır. Ne var ki, bugün bile Avrupa'nın en önemli kaçak göçmen merkezlerinden biri olan İtalya'da bu türde bir cinayet ilgi çekici olmaktan çok, sıradan bir olay, hatta basit bir adli vaka olarak karşılanır. Adli vakanın meydana geldiği Roma şehri yüzyıllara, hatta binyıllara uzanan tarihiyle, hem bir keşmekeş ve kaos anıtı hem de insanlık tarihinin en önemli tanıklarından biridir. Giancarlo De Cataldo bir polisiye yazarı olarak, Roma şehrinin arka sokaklarını, göçmenlere ait oluşumları, göçmenlerin sosyal-kültürel mekânlarını okuruna aktarır. Lakin bu anlatıların karşısına klasik Roma ve İtalyan geleneğinin hâkim olduğu aristokrasi ve burjuvanın iç içe geçtiği zengin bir dünya koyar. Nitekim, *Nero come il cuore* eserinde söz konusu olan bu iki karşıt dünyanın birbiriyle mücadelesidir: Denebilir ki, birinin diğerinin gözünde varoluş çabasıdır. Bu bakış açısından değerlendirildiğinde, yazar İtalya'da mevcut olan göçmen karşıtlığı fikrini, göçmenlerin içinde yaşadıkları (veya yaşamak zorunda bırakıldıkları) gerçekliği eserin merkezine yerleştirir: Toplumsal farklılıklar, ötekileştirme, İtalyan adalet sistemi, İtalya tarihi, hepsi

farklı düzeylerde romanda kendisine yer bulur. Bu kadar farklı öğenin bir araya getirilmesinin kilit noktası yazar Giancarlo De Cataldo'nun uzun yıllar Roma'da bir yargı mensubu olarak çalışmasıdır. Zira yazar, çok iyi bildiği ve yıllarca davalarda, soruşturmalarda tanık olduğu insanların hikâyesini anlatır.

İşte bu noktada şehir ve dil arasındaki ilişki belirmeye başlar: Bir yanda göçmenler, diğer bir deyişle yeni geldikleri şehirde yeni bir dil öğrenmeye çalışanlar ve eski kültürden kopuşun eşiğinde olarak iki kültür/dil arasında sıkışanlar; öte yanda var olan sistemin ve hâkim kültürün simgesi sayılabilecek bir dil ve şehrin yansıması olan kalıtsal nitelikli figürler. Daha önce de belirtildiği üzere, eserin ilk cümlesi bu iletişim eksikliğini ve dil farklılıklarını ortaya koyar: "Şarap kokan, anlaşılmaz bir lehçede konuşan bir zenci yırtık, terden lekelenmiş sarı tişörtünü çekiştiriyordu" (De Cataldo, 2009, s. 5). De Cataldo'nun anlatısında temel yaklaşım karşıt dünyaların bir arada sunulmasına dayanır. Bir yanda Afrikalı göçmenler, diğer yanda aristokratlar, burjuvalar, zenginler. Bu yönüyle Roma, her biri şehrin farklı alanlarında hâkimiyet kurmuş, kendi alanında yaşamını devam ettiren ve kendi dillerini koruyan farklı karakterlerin buluştuğu bir Babil Kulesi'dir.

Buna ilaveten, bu ilk iletişimsizlik vurgusunu veren açılış cümlesini bir ön yargı dalgası ve göçmen karşıtlığına ek olarak, bir dışlanma durumu takip eder. Söz konusu olan bir insan olsa da maktulün ten rengi gazetelerin manşetlerini de belirler:

> Mizahın en acı haliyle, 32 yaşındaki Güney Afrika vatandaşı Anawaspoto Ray'in karanlık sonu 20 satırda anlatılıyordu, Giotto Caddesi'nde şafaktan hemen önce cesedi bulunmuş, Termini Tren İstasyonu yakınlarında, "Başkent yönetiminin övgüye değer çabalarına rağmen, yasadışı göç için bir çeşit güvenli liman olarak kalmaya devam eden bölgede". Ölüm nedeni: Ateşli silahla vurulma. Aceleyle notları okudum: müfettişler Afrikalılar arasında bir hesaplaşma olduğunu düşünüyorlar, herkesin malumu olduğu üzere ilk neden uyuşturucu ticareti (De Cataldo, 2009, s. 11).

Bununla beraber, olayı ifade edecek hâkim şehir dili ve ayrıma dair yaklaşım bir sonraki satırda karşımıza çıkar:

> Daha içerideki bir sayfada, bir redaktör iki temel cümlede özetlenebilecek zehirli bir yorum içinde zevkten kendini kaybetmişti: "Zenciler, bunlardan gına geldi, birbirinizin bağırsaklarını deşmek için kendi ülkenize gidin." Demem o ki, bu gazete bir aralar aydın burjuva kesiminin yarı resmi yayın organıydı. Ne var ki, ya burjuvazi değişti, ya da birileri ışığı söndürmüştü. (De Cataldo, 2009, s. 11-12)

Bu cümleler iki farklı dil anlayışını ve şehrin (bir anlamda da toplumun) keskin bölünmüşlüğünü işaret etmektedir. Benzer bir davranış tarzını İtalyan avukat Valentino Bruio da devam ettirir. Her

ne kadar siyahların sıklıkla takıldığı "Sun City" adlı barın bir müdavimi; barın işletmecisi göçmen Rodray ile dost olsa da; tanımadığı bir Afrikalı'ya karşı ön yargılıdır ve ayrıştırıcı bir dil kullanır. Giancarlo De Cataldo, bir anlamda, avukat figürü üzerinden İtalyan toplumundaki yapmacıklığı eleştirir. Zira adaleti, doğruyu savunması gereken eğitimli kişi, ayrımcı tavırdan mahrum değildir. Ötekileştiren bu yaklaşımı Valentino ve Rod arasındaki şu diyalogda gözlemleriz:

> - Pek çokları gibi biri. Uzun, zayıf: son zamanlarda sürekli olarak kirli sarı bir tişört giyerdi. Kötü bir çocuk değildi. O isim... "Bana Al de" demişti... Bu oydu. Aman Allah'ım, eğer oysa! Eğer bu kadar tembel olmasaydım, bu kadar boş vermiş... O beni aramıştı, Sun City'de benden ona bahsetmiş olmalılar. Belirsiz cümleler, sarhoştu, bocalayan İtalyancası... Benim için görünmez zencilerden biriydi... Öldürülmek üzere olan biri... (De Cataldo, 2009, s. 12)

Buradan hareketle, vurgulamak gerekir ki, bir başka dikkat çekici nokta da, ana uzam olan Roma şehrinin bir alt uzamı, eserin bir ikincil mekânı olarak değerlendirilebilecek olan "Sun City"dir. Siyahların müdavimi olduğu bir bar olan "Sun City", ismiyle de hem şehrin çok dilli yapısını hem de bir kara mizah duygusunu vurgular. Bir yeraltı barı ve izbe bir mekân olmasına karşın, ismi "Sun City" (Güneş Şehri) olması ve güneşli günleri ifade etmesi ironik, fazla güneşten esmerleşmiş ve bronzlaşmış kişileri alttan alta işaret etmesi yönüyle de mizahidir. Lakin Cherlyl ve Valentino Bruio arasındaki diyalog "Sun City" isminin başka derin anlamlara da sahip olduğunu anlatır:

> Aslında mekânın adının Nelson Mandela olması gerektiğini ona açıkladım. Rod, üzerinde ellerinde tehditkâr meşaleler taşıyan silahlı kukuletalı bir yığın insanın peşinde olduğu zincirlerini kıran bir zenci olan rahatsız edici bir tabela koymak niyetindeydi.
>
> - E sonra?
>
> - Ve şöyle ki, Belediye Amerikan Futbolu şampiyonu Mandela'nın hikâyesini yutmadı ve böylece Sun City üzerinde karar kıldık, çünkü siyahlar için Apartheid'in en çok nefret edilen simgesiydi... (De Cataldo, 2009, s. 35)

İsminin yanı sıra "Sun City" adlı barı ilginç kılan bir diğer unsur da içinde bulunduğu göçmen bölgesidir. Farklı dillerin, şehrin farklı unsurlarının ve farklı kimliklerinin buluştuğu bir uzam olarak "Sun City" oldukça önemlidir: "Tezgâhın altında Rod süt beyaz tenli bir sarışına sarılmış uyuyordu. Hamburgluydu, yanlış hatırlamıyorsam: Bu ikisi çok kültürlü toplumun savunulmasına ilişkin yarışmada büyük başarı elde edeceklerdi" (De Cataldo, 2009, s. 75). Nitekim, Rod ise Valentino Bruio'ya şu cümleler ile seslenir: "Sana söylemiştim, bu şehir büyük bir orman gibidir ve Sun City de bu ormanın vahası." (De Cataldo, 2009, s. 165).

Umberto Eco'nun sunmuş olduğu sınırlandırma fikrinin romanda iki farklı nokta olarak belirlemek mümkündür: İlki "Sun City", diğer bir deyişle olayların düğüm ve çözümünün

durağı olan bir yeraltı barı; ikincisi ise "Roma" şehrinin kendisidir. Öyle ki, birbiri içine geçmiş bir mekân kullanımından söz etmek olasıdır. İlk mekânda mevcut olan dil ve olayların bağlantısı, ikinci mekânda büyük bir genişlemeye uğrar. Diğer bir deyişle, sınırlar genişledikçe, dil de keskin bir değişime uğrar.

Görüldüğü üzere, dilin karmaşıklaşmasında şehrin çok kültürlü yapısı oldukça etkilidir. Bu da gösteriyor ki, Roma ne tek bir zümrenin, ne tek bir ulusun, ne de tek bir sınıfın şehridir: tarihi ve bugünüyle bir birleşim noktasıdır. Giancarlo De Cataldo bu şehri, diğer bir deyişle modern Babil Kulesi'ni meydana getiren unsurları şu cümlelerle anlatır:

> Roma yabancılarla dolu bir şehir. Düşük ücretli iş gücü ve suçlu tayfası. Kaçaklar, sürgün edilmişler, dışlanmışlar. Kıtlığın ve sistemimizin harikulade başarılarını üst perdeden dünyanın geri kalanına satmaya devam ettiğimiz yanılsamaların kurbanları. Doğulular, Çinliler, Zenciler... Zenciler ne çok dikkat çekenler, komiser. Şüphesiz, ten renklerinden dolayı. Ve en çok dışa dönük olanları. En çok nefret edilenler. Burası ırkçı bir ülke. (De Cataldo, 2009, s. 24)

Çok dillilik ve göçmenlik etkileşimini yemek kültürü üzerinden aktaran, şehir yapısıyla harmanlayan yazar, kaotik bir yapıdan yola çıkarak, yerelliğin evrenselliğe dönüştüğü, karşıtlıklar içinde debelenen bir Roma manzarası sunar: burası artık görkemli geçmişiyle Sezarların, Papaların, Rönesans adamlarının şehri değildir, tam aksine şu anda var olan sefaletiyle, karmaşasıyla ve bilinmezlikleri ile göçmenlerin Roması'dır:

> O neşeli yüzler, o bilindik jestler, değişen dikkatler. Tüm bunlar beni üzüyordu. Dışlanmış hissediyordum. Yalnız ve dışlanmış. Tor di Nana'da öğle yemeği yemek istemiştim, lakin bir zamanlar cömert yarım porsiyon bucatini makarna ve çeyrek porsiyon horoz mantarı soslu makarna servis eden bu mekânın yerine korkunç bir Mc Donalds açılmıştı ve çevresinde, bir bakışta, kimsenin olmadığı publarla, krepçilerle, salatacılarla dolu bir alan göze çarpıyordu. Tipik bir üçüncü dünya al-götür lokantası istisna oluşturuyordu: tezgâhtaki şişman bir paki, kasiyer ise doğuluydu ve menü Mağrip'ten Tayland'a kadar uzanıyordu. […] (De Cataldo, 2009, s. 24-25).

Şehrin karanlık yüzüne dair gözlemler aktaran Giancarlo De Cataldo, Roma'nın hâkim dilinin ötesinde var olan acımasız bir dilin konuşmalarını da tasvir eder. Burjuva dünyasının, aristokrat sarayların ve yüzlerce yıldır İtalyan olanların rafine ve üstten bakan dilinin karşısında, ötekiler, dışlanmışlar, genel bir ifadeyle göçmenler yer alır:

> Her akşam, güneşin batışında, gölgelerin sessiz korosu, zenciler, Hintliler ve Pakistanlılara Esquilino'ya hâkim oluyorlardı ve her akşam bu bölge dolup taşıyordu, çünkü istenmeyen yabancılar hayatlarına nefessiz bir çokluğun yalnızlığı içerisinde devam edebilsin diye. Dönem dönem bir iktidar "sıfır tolerans" ilan ediyordu ve çeşitli devriye polisleri Oppio

> Tepesi yakınlarındaki parkı temizliyordu. Lakin bu durum kısa sürüyordu. Onlar bir yerden başka yere gidiyorlardı. Ve ardından geri dönüyorlardı. İnsanlar onlardan nefret ediyordu (De Cataldo, 2009, s. 167).

Öyleyse, De Cataldo'nun eserinde görüldüğü üzere şehri oluşturan çevresel etmenlerin, yani heterojen yapı, bölgesel yoğunluk, vatandaşların düşük gelir grubunda olması, ailenin bütünlüğünün bozulması gibi, toplumsal düzensizliğe ve bireysel yabancılaşmaya yol açtığını söylemek yanlış olmaz (aktaran Paoli, 2016, s.81).

Canlı bir organizma olarak dil, şehrin sokaklarını, meydanlarını, barlarını yansıtır: Buna istinaden, şehir ile içerisinde barındırdığı dil mütemadiyen bir değişiklik ve yenilenme içindedir. Örneğin yılların avukatı Valentino Bruio'nun karşısına bile hiç duymadığı yeni kelimeler çıkarır, tıpkı göçmenlerin gece hayatında sıklıkla kullandığı "terguabi" sözcüğü gibi (De Cataldo, 2009, s. 38). Şehir ve dil ilişkisi konusunda, zamanın ilerleyişi, kültürlerin değişimi, göçmenlerin entegrasyonu gibi meseleler bir yanda olumsuzluklara gebeyken, diğer yanda dilde göreceli bir zenginleşmeden söz etmek mümkündür. Lakin tam bu noktada, ikinci bir görüş olarak dilin yozlaşması düşüncesiyle karşı karşıya kalır İtalyan okuru: Söz konusu olan dilde bir zenginleşme midir yoksa dilin özünden koparılarak yozlaşması ve anlam kaybına uğraması mıdır?

İlginçtir ki yerli-göçmen, ev sahibi-misafir, beyaz-siyah, Romalı-Afrikalı gibi karşıtlıklar yalnızca hâkim konumda olan burjuva-aristokratlar ve uyum sağlamaya çalışan göçmenler arasında yaşanmaz. Kendi yaşantılarını diğerlerine nazaran bir nebze de olsa garantiye almış, yani ötekilere nazaran hâkim konuma yükselmiş her göçmen, yeni geleni veya kendinden zor durumda olanı ezmek için fırsat kollar. Bu nedenle de, şehre uyum sağlamanın ilk koşulu dile uyum sağlamaktır. De Cataldo'nun eserinde bu topluma uyum sağlama ile gelen "rahatlamayı" göçmen Latif karakteri ile başkahraman Valentino Bruio arasında geçen diyalogda gözlemleriz:

> Şoför üniforması içinde bir siyah alaycı ve şüpheli bir şekilde bana bakıyordu. Latif.
>
> - Yardımcı olabilir miyim, efendim?
>
> - Tuvaleti arıyordum. Siz Latif olmalısınız, değil mi?
>
> - Siz nereden biliyorsunuz? Siz nasıl anladınız?
>
> İtalyancası rahat, tek düze bir konuşması vardı. Ses tonu ihtiyatlıydı (De Cataldo, 2009, s. 66).

Bruio'nun ilk dikkatini çeken Latif'in İtalyancası ve şehrin diline sağladığı uyumdur. Görülüyor ki, Latif hâkim olanların dünyasında kendine bir yer edinmiş ve hâkimlerin dilini benimsemiştir.

3. Sonuç

Nero come il cuore romanında polisiye anlatının çıkış noktasını Giancarlo De Cataldo bir şehir efsanesi üzerine kurgular: Göçmenler ve yasadışı organ ticareti. De Cataldo'nun bir şehir efsanesinin peşi sıra sürüklenen bir hikâyeyi okuruna sunar gibi gözükse de, özünde toplumsal eleştirileri olan, toplumun katmanlarını, göçmen sorununu, karmaşık çıkar ilişkilerinin irdeleyen bir romana imza atar. Lakin yazar, her efsanede bir gerçeklik payı olduğunu ve bu gerçekliğin de farklı katmanlardan oluştuğunu unutmaz.

Bu da gösteriyor ki, çok katmanlı ve çok kültürlü hikâyenin en dikkat çekici unsurlarından biri ise "sonsuz/ebedi şehir" Roma'nın bir Babil Kulesi'ne dönüşmesidir: Dillerin, kültürlerin, benzerliklerin ve zıtlıkların harmanlandığı bir kaos düzeni. Nihayetinde, *Nero come il cuore* adlı eserden yola çıkarak, yazar dönemin İtalyan toplumunu ve bireylerin ruh hallerini incelemek suretiyle, bu eserde toplumsal ve bireysel açılardan dile ilişkin öğelerin izini sürmüş ve şehir-dil ilişkisi hakkında nitelikli ve ilgi çeken değerlendirmelerde bulunmaktadır. Sonuç olarak bu değerlendirmeler, bir yandan dilin zenginleşmesini işaret ederken, diğer yandan dilin bozulmasını eleştirenler tarafından yozlaşma olarak nitelendirilmişlerdir. Öyleyse, De Cataldo polisiyeyi sadece bir "iyi vakit geçirme" aracı olarak değil, toplumsal romanın bir örneği olarak imler.

Kaynakça / References

Crovi, L. (2002). *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Venezia: Marsilio Editore.

De Cataldo, G. (2002). *Nero come il cuore*. *Trilogia criminale.* Torino: Einaudi.

Di Ciolla, N. (2007). Roma in Noir-The Eternal City as Dystopia. Or Perfect Imperfection. *Romance Studies*, *25*(4), 297–307.

Eco, U. (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Guagnini, E. (2010). *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del giallo italiano.* Trieste: Ghenomena.

Kracauer, S. (2019). *Polisiye Roman.* (D. Muradoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Paoli, M. (2016). *Giorgio Scerbanenco: Urban Space, Violence and Gender Identity in Post-War Italian Crime Fiction.* Brussels: Peter Lang AG.

Ranciere, J. (2019). *Kurmacanın Kıyıları*. (Y. Çetin, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

CHAPTER 3

METROPOLÜN YALNIZ SAKİNİ: ALMAN VE İNGİLİZ MODERNİST ROMANINDA 1930'LAR BERLİN'İ

THE LONELY INHABITANT OF THE METROPOLIS: 1930S BERLIN IN GERMAN AND ENGLISH MODERNIST NOVELS

F. Zeynep BİLGE[1], Şebnem SUNAR[2]

[1]Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, İstanbul, Türkiye
e-mail: zeynep.bilge@msgsu.edu.tr

[2]Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
e-mail: sunars@istanbul.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.03

ÖZ

20. yüzyıl modernizminin coğrafyaları büyük kentlerdir. Baudelaire'in Paris'i, Dostoyevski'nin Petersburg'u, Freud'un Viyana'sı, Kafka'nın Prag'ı gibi Berlin de 20. yüzyılın cazibe merkezlerinden biridir. Berlin'in iki dünya savaşı arasında sunduğu imge çok katmanlı, kozmopolit bir kent görüntüsüdür. Daha 1. Dünya Savaşı'nın hemen ertesinde Berlin, modern çağın başat özelliği olarak kendini dayatan toplumsal düzensizliğin odak noktasıdır. Savaştan yenik çıkan Wilhelm Almanya'sı dağılmış, monarşik iktidarın sınıfsal istikrara dayanan yapısı yerini kimliklerin bulanıklaşıp rollerin değiştiği yeni, çoğunlukla da kaotik bir toplumsal alana ve bu alanın içinde hareket eden insanlara bırakmıştır. Bu çalışma, böylesi insan imgeleri üzerinden 1930'lar Berlin'inde gündelik yaşam deneyimlerine ve bu deneyimlerin toplumsal dinamikler içindeki rolüne iki farklı ulusal edebiyatın, Alman ve İngiliz edebiyatlarının penceresinden bakacaktır. Irmgard Keun'un *Yalancı İpek Kız*'ı (1932) ile Christopher Isherwood'un *Hoşça Kal Berlin'*i (1939), Weimar Cumhuriyeti'nin çöküş dönemiyle eş zamanlı Nasyonal Sosyalizm'in yükselişine ve bununla beraber Berlin'in geçirdiği dönüşümün boyutlarına şahitlik eder. *Yalancı İpek Kız*'da genç bir Alman kadının deneyimleri ile *Hoşça Kal Berlin*'de orta yaşlı bir İngiliz erkeğinin yaşantıladıkları arasındaki benzerlikler/farklılıklar, 1930'lar Berlin'inin kapsamlı

bir portresini çizer. Bu iki romanı kent-birey etkileşimi bağlamında tartışmak, iki savaş arası modernizmin kıskacındaki bu metropolün, sakinlerini kimlik gözetmeksizin ötekileştirdiğini göz önüne sermektedir.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Berlin, kent sakini, Irmgard Keun, Christopher Isherwood

ABSTRACT

The habitats of 20th century modernism are metropoles. Similar to Baudelaire's Paris, Dostoevsky's Saint Petersburg, Freud's Vienna, and Kafka's Prague, Berlin is one of the centers of attraction of the 20th century. The image Berlin presents in between the two world wars is of a multi-layered, cosmopolitan city. Even right after World War I, Berlin becomes the center of social disorder, which is the principal characteristic of the modern age. Wilhelm's Germany, which is defeated in the war, falls apart; the structure of the monarchic government, which is based on class stability, is succeeded by a new and mostly chaotic social sphere in which identities are blurred. This study is going to scrutinize daily life experiences in 1930s Berlin. It will also examine the significance of these experiences within social dynamics through examples from German and English literature. Irmgard Keun's *The Artificial Silk Girl* and Christopher Isherwood's *Goodbye to Berlin* witness the rise of National Socialism, which is simultaneous with the downfall of the Weimar Republic. At the same time, they portray Berlin's transformation. The similarities and/or differences between the experiences of a young German woman in *The Artificial Silk Girl*, and a middle-aged English man in *Goodbye to Berlin* present a comprehensive portrait of Berlin in the 1930s. Discussing these two novels in the context of the interaction between the individual and the city shows that this metropole, which is under the grip of modernism in-between the two world wars, marginalizes city dwellers regardless of their identities.

Keywords: Modernism, Berlin, city dweller, Irmgard Keun, Christopher Isherwood

EXTENDED ABSTRACT

The habitats of 20th century modernism are metropoles. Similar to Baudelaire's Paris, Dostoevsky's Saint Petersburg, Freud's Vienna, and Kafka's Prague, Berlin is one of the centers of attraction of the 20th century. The image Berlin presents in between the two world wars is of a multi-layered, cosmopolitan city. Even right after World War I, Berlin becomes the center of social disorder, which is the principal characteristic of the modern age. Wilhelm's Germany, which is defeated in the war, falls apart; the structure of the monarchic government, which is based on class stability, is succeeded by a new and mostly chaotic social sphere in which identities are blurred.

This study is going to scrutinize daily life experiences in 1930s Berlin. It will also examine the role of these experiences within social dynamics through examples from German and English literature. Irmgard Keun's *The Artificial Silk Girl* and Christopher Isherwood's *Goodbye to Berlin* witness the rise of National Socialism, which is simultaneous with the

downfall of the Weimar Republic. At the same time, they portray Berlin's transformation. The similarities and/or differences between the experiences of a young German woman in *The Artificial Silk Girl*, and a middle-aged English man in *Goodbye to Berlin* present a comprehensive portrait of Berlin in the 1930s. Discussing these two novels in the context of the interaction between the individual and the city shows that this metropole, which is under the grip of modernism in between the two world wars, marginalizes city dwellers regardless of their identities.

The human condition, particularly how it is represented within the context of modernism, is the core of this study. The crisis the modern individual experiences cascades with the rapid growth of modern cities, which results in harsh living conditions and unemployment. It is significant that although Irmgard Keun and Christopher Isherwood represent different cultures, languages, and genders as authors, their narratives portray similar daily life experiences in the same metropole. In *The Artificial Silk Girl*, Doris leaves her small hometown in order to get beyond the limits of the restricted role that has been given to her. Moreover, she moves to Berlin because she dreams of becoming a free and radiant "new woman." As far as Doris is concerned, the image of the "new woman" is mostly related to famous women such as Marlene Dietrich and Josephine Baker. *Goodbye to Berlin*, however, is told through the eyes of a foreigner: a middle-aged English man, who is named after the author himself. The narrator emphasizes his otherness and loneliness throughout the text. Moreover, his otherness allows him to act like a camera observing the transformation of Berlin as well as German society as a whole in the 1930s. This narrative contains numerous characters, who represent a heimatlos existence that is reminiscent of Doris's homelessness.

Both Irmgard Keun's and Christopher Isherwood's narratives focus on the duality in Berlin's constitution in the 1930s. On the one hand, Berlin is the center of a cosmopolitan culture and attracts people from all around the world; on the other hand, it symbolizes gloominess, darkness, poverty, misery, and loneliness, which is the focal point of modernism. *The Artificial Silk Girl* and *Goodbye to Berlin* are primarily examples of modernist literature focusing on individual lives; yet, Berlin's role within these two texts is not limited to providing a setting. Berlin is metaphorically portrayed as a character itself, accompanying the characters as they try to survive in a politically and economically gloomy atmosphere. Hence, with close references to Keun's and Isherwood's narratives, this study is going to discuss Berlin's metamorphosis from the glowing and promising Roaring Twenties to the rise of National Socialism, which is associated with oppression.

Giriş

20. yüzyıl modernizmini kent coğrafyaları ve bu coğrafyaların yarattığı kültürel hareketlilik belirler. Modern kentler ve özellikle de metropoller, Batılı toplumlara 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren damga vuran hızlı bir modern coğrafi dönüşümün ürünüdürler. Nitekim David Harvey "1848'den sonra modernizm[in] büyük ölçüde kentsel bir olgu" (Harvey, 1997, s. 39) olarak şekillendiğini söyler ve sanayileşme ve makineleşme kadar kırdan kente göçün de kentsel büyümeyi hızlandırdığını belirtir. Batı uygarlığında insanların bedensel deneyimleri aracılığıyla kent mekânındaki yaşantılarını tarihselleştirdiği *Ten ve Taş*'ta Richard Sennett da benzer bir saptamada bulunur ve 1848 ile 1945 arasındaki yaklaşık yüz yılı, ani bir toplumsal değişim olarak kent devriminin belirlediğini, 19. yüzyıl kent tasarımının bu değişime uygun olarak "çok sayıda bireyin hareket etmesini teşvik e[ttiğini]" (Sennett, 2018[5], s. 290) vurgular. Buna göre kentleşmeyi örnekleyen öncülleri Londra[1] gibi Paris, New York ve Berlin de hızlı bir değişim sürecine girmiş, bu değişim kentle beraber kent insanını ve onun yaşam biçimini de değiştirmiştir. 20. yüzyıl modernizmi ve özellikle de iki dünya savaşı bu değişimin yönünü belirleyip hızlandırmıştır. Kentlerin modernizmin belirlenimleriyle yeniden tasarlandığı 20. yüzyıl, Batı uygarlığında Ortaçağ'dan bu yana sınıfsal istikrara dayanan toplum yapısını yerinden edip bireylerin kimlik inşaları için metropollere yönelmelerine sahne olmuştur. 20. yüzyıl metropollerinin yeni sakinleri yeni bir yaşam için çoğunlukla ya kırdan –belli durumlarda görece küçük ve orta ölçekli kentlerden– ya da başka ülkelerden gelen insanlardan oluşuyordu. Sennett'ın da belirttiği üzere, "sermaye ya da iş yokluğunun caydıramadığı, kendi hayatlarının girişimcileri olan çok sayıda bağımsız genç de gönüllü olarak kentlere geliyordu." (Sennett, 2018[5], s. 287) Bu göçün sonuçlarından biri olarak bir yandan kentlerin nüfusu artıp çehresi değişirken diğer yandan modernizm gitgide yoğunlaşan oranda kentsel bir kültürü imler hale gelmiştir.

Göç, metropolleri çokkatmanlı, yer yer karmaşık, kozmopolit bir görünüme büründürmüştür. Berlin iki dünya savaşı arasında böyle bir göçün çekim noktalarından biridir. 1. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte Alman İmparatorluğu'nun yıkılması, Almanya'nın siyasal ve toplumsal bakımdan yeniden kurgulanmasını gerekli kılmıştır. İlan edilen Weimar Cumhuriyeti (1918–1933) öncelikle kentli bir cumhuriyettir; nitekim Büyük Savaş'ın ardından kentleşme eğilimi hızla devam ederken pek çok insanın iş bulmak üzere kentlere akması, yeni cumhuriyetin kent vurgusunu öne çıkarır. Bununla beraber 1918 öncesinde monarşik yapı tarafından desteklenen sınıfsal farklılıkları reddetmesi ve yeni toplumsal kimliklere

1 Bu dönüşüm sürecine Londra'nın öncülük etmesinin nedeni, 19. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin başladığı Büyük Britanya İmparatorluğu'nun başkenti olmasıdır. Sanayi Devrimi makineleşme ve fabrikalaşma ile birlikte işçi sınıfını görünür kılmış, tarım toplumunun sanayi toplumuna dönüşmesiyle kırdan büyük kentlere göçün temel nedeni olmuştur.

olanak tanıması da, Berlin'i kısa sürede bir cazibe merkezine dönüştürmüştür. Ülkenin geri kalanından farklılık gösteren başkent Berlin, monarşinin çöküşü ve yeni cumhuriyetin kuruluşuyla yalnızca Almanya'nın kırsalından değil Avrupa'nın pek çok noktasından da göç ve/veya kısa süreli ziyaretçi almıştır. Bu durum Berlin'in *Roaring Twenties* ya da Altın Yirmiler[2] olarak tanımlanan dönemin vitrini olmasını sağlamış, Berlin ve Berlin'in vaat ettiği yeni yaşam bu sayede yalnızca Alman edebiyatında değil, dünya edebiyatında da kendine yer bulmuştur. *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi*'nde Colin Storer şöyle der:

> Almanya, özellikle de Berlin, yazarlar, sanatçılar ve entelektüel mayanın baş döndürücü atmosferinden nasiplenmek isteyen diğer entelektüeller için bir Hac yerine dönüştü. Bunlar büyük oranda eski Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'ndan gelen, Almanca konuşan (Arnold Zweig, Robert Musil, Franz Kafka gibi) entelektüellerdi, ancak aralarında Vladimir Nabokov gibi Rus mültecilerle W. H. Auden, Virginia Woolf ve Graham Greene gibi İngiliz yazarlar da vardı. (Storer, 2015, s. 196)

Berlin'in deyiş yerindeyse bu yeni uluslararası statüsü, kentin gündelik gerçekliğini belgeleyen bir edebiyatı doğurur. Yeni kentli insanın gündelik yaşamda kenti nasıl deneyimlediği, topluma ayna tutan bu edebiyatın odağında yer alır. Bu çalışma, 1930'lar Berlin'inde bu deneyimin prizmasından süzülenleri iki ulusal edebiyat üzerinden örnekleyecektir. Berlin bu çalışmada ele alınan metinlerde deyiş yerindeyse bir kriz alanı olarak belirir ve yeni kent sakininin varoluş mücadelesine sahne olur. Bu mücadele kente kök salmak, başka bir deyişle bir yaşam alanı bulup kendine yer edinmek üzerine kuruludur ve halihazırda deneyimlenen daha derin, daha yıkıcı başka bir krize eklemlenir. Bu, esas itibariyle modernizmin krizidir. Modernlik, insanı yaşadığı geleneksel, dar çevrenin sınırlarının dışına çıkarmış, bir yandan bireysel özgürlük vaat ederken diğer yandan kitleler halinde hareket eden bir toplumun, dolayısıyla da kitle kültürünün içine atmıştır. Modern toplumda birey olmanın doğurduğu bu sonuç, hızlı kentleşme ve istikrarsız büyümeye dayalı olarak yine modernizme ilişkin daha büyük bir kriz tablosuna eklenir. Kuşkusuz salt Almanya'ya özgü bir durum değildir bu, fakat modernist ütopyayı içten içe tüketir ve 1930'lar Berlin'inde ekonomik buhran, artan işsizlik ve bunların yarattığı toplumsal endişelerin yanı sıra dönemin siyasi kültürünün derinleştirdiği ayrımlarla daha da körüklenir.

2 1. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte savaş ekonomisinin yerini tüketim toplumu odaklı yeni ekonomiye bırakması sonucunda başta Amerika olmak üzere Batı'da büyük bir toplumsal değişiklik görülür. Toplumsal yaşamın en hızlı ve kapsamlı dönüşümü metropollerde gerçekleşir ve bu nedenle Berlin, New York, Londra ve Paris gibi kentler çekim merkezlerine dönüşür. Fransızların *années folles*, yani "çılgın yıllar" olarak adlandırdığı bu dönem cazın, "yeni kadın" imgesinin, sesli filmlerin ortaya çıktığı ve iyice görünür olduğu zamanlara işaret eder. Özellikle ekonomi, kültür ve sanat alanında batı dünyasında büyük devinime ve gelişmeye sahne olan Altın Yirmiler, 29 Ekim 1929 tarihinde New York Borsası'nın çöküşüyle başlayan Büyük Buhran'ın Avrupa'ya sıçramasıyla sona erer.

Alman yazar Irmgard Keun'un (1905–1982) *Yalancı İpek Kız* (*Das kunstseidene Mädchen*, 1932) adlı romanı ile İngiliz yazar Christopher Isherwood'un (1904–1986) *Hoşça Kal Berlin* (*Goodbye to Berlin*, 1939) anlatısı, tarif ettiğimiz bu kriz tablosunu kamera misali görüntüler. *Yalancı İpek Kız* bu tabloyu ünlü ve görünür olma hayaliyle Berlin'e gelen Doris'in gözünden kaydederken, *Hoşça Kal Berlin* Londra'ya kıyasla daha özgürleştirici bir yaşam merkezi olarak gördüğü bu kentte üç yıl geçiren Herr Issyvoo'nun[3] adımlarını takip eder. Bu açıdan ele alındığında her iki eser de gündelik hayat deneyimleri aracılığıyla kent ve birey arasındaki etkileşimi belirgin biçimde göz önüne serer.

Berlin'de Kadın Olmak: Doris

Irmgard Keun *Yalancı İpek Kız*'da taşrada küçük bir Alman kentinden Berlin'e gelen Doris'in öyküsünü anlatır. Doris'in öyküsü, sınıfsal ve cinsiyet kaynaklı kısıtlamaları aşarak toplumsal basamakları tırmanmak isteyen genç bir kadının öyküsüdür. Yıl 1931'dir. Doris, Weimar Cumhuriyeti'nin politik ve ekonomik sorunlarının belirlediği kriz çağının çocuğudur ve roman boyunca bu krizin izdüşümü olan bir toplumsal uzamın içinde hareket eder. Toplumsal uzam, Pierre Bourdieu'nün de belirttiği üzere, farklılıklar uzamıdır (Bourdieu, 1995, s. 28) ve bir mesafe durumunu beraberinde getirir: Bu uzamın içinde yer alan toplumsal konumlar ve hayat tarzları farklılaştıkça konum sahipleri arasındaki toplumsal mesafe artar. Doris'in varoluşunu şekillendiren, işte bu mevcut mesafeyi katederek toplumda yükselme arzusudur. Zira Doris toplumsal basamakların en alttakini işgal eder: İşsizdir. Dolayısıyla buradan ileri gelen sefaletini olabilecek en hızlı şekilde telafi etmesi gerekir. Kaldı ki sırasıyla Alman İmparatorluğu'nun, Prusya Krallığı'nın ve Weimar Cumhuriyeti'nin başkentine, metropol Berlin'e bu sebeple gelmiştir: Yeni bir hayat tarzını deneyimlemek, yeni bir hayat standardına kavuşmak, deyiş yerindeyse yırtmak için. Doris kendi dar çevresinden çıkıp yeni bir kimlik edinmek, eskisini yenisiyle değiştirmek, önceden belirlenmiş bir hayatın kapanından kaçıp kurtulmak ister. Bir avukatın yanındaki düşük maaşlı, sıkıcı işini zaten bırakmıştır; zira iş güvencesi, işvereninin cinsel taleplerinin karşılanabilirliğine bağlıdır. Doris, "aklı kıt [bir] avukat"ın (Keun, 2018 [1932], s. 27) sevgilisi olmaktansa işsiz kalmayı yeğler ve bir tesadüf sonucu oyunculuk okuluna kabul edilir. Ne var ki babası durumdan hoşnut olmaz; "anlaşılan kıyafet almak ve eve her ay elli mark vermek için, sırf babam sakinleşsin diye, birini bulmam gerekiyor," (Keun, 2018 [1932], s. 40) der Doris. Yetersiz donanımı ve kısıtlı yeteneğiyle fazla şansı olmadığının bilincindedir: Saygınlığa ve zenginliğe toplumsal konumuyla değil

3 Isherwood soyadını doğru telaffuz edemeyen Alman ev sahibesi tarafından "Herr Issyvoo" (Isherwood, 2012 [1939], s. 13) olarak adlandırılan anlatıcının Berlin'deki ötekiliği bu hitap biçimiyle vurgulanır. Ayrıca bireyler arasındaki iletişimin en temel dayanaklarından biri olan dil bağlamındaki bu engel, modernizmin büyük tartışma konularından olan yalnızlık, iletişimsizlik, anlaşılamamak gibi olguların da altını çizer.

fiziksel güzelliğiyle ulaşabilecektir. Fakat bu da göründüğü kadar kolay değildir; üstüne başına çekidüzen vermeyi, toplumsal konumu ele veren pejmürde dış görünüşü zarif bir süsle kamufle etmeyi gerektirir. Nihayetinde sıfırdan başlamak bile bir sermaye ister ve böylece Doris annesinin çalıştığı tiyatronun vestiyerinden üzerine tıpatıp oturan bir kürk manto çalarak bir gece treniyle Berlin'e doğru yola çıkar.

Yeni geldiği bu kentte Doris kendine çabucak bir hayat uydurur. Berlin'in bugün de lüks konaklama ve alışveriş imkânıyla öne çıkan Kurfürstendamm –kısaca: Ku'damm– semtinde gittiği varyetelerde tanıştığı erkeklere, 20. yüzyıl Alman tiyatrosunun ünlü yönetmenlerinden Max Reinhardt'ın (1873–1943) "yeni aktristlerinden biri" (Keun, 2018 [1932], s. 64) olduğunu anlatır. Açıkça yalan söylemektedir, fakat Doris kendi yalanına inanmak ister. Nitekim merkezi Berlin olan dönemin film endüstrisi, Siegfried Krakauer'in saptadığı üzere, böyle yalanlar pompalarken gündelik hayat da bu yalanları klişeye çevirir:

> Bulaşıkçı bir kızın bir Rolls Royce sahibiyle evlenmesi gerçekte pek olacak şey değildir. Gelgelelim, bulaşıkçı kızların onların seviyesine yükselmeyi hayal etmesi, her Rolls Royce sahibinin hayali değil midir? Saçma ve gerçekdışı film fantazileri *toplumun gündüz düşleridir*, esas toplumsal gerçeklikler onlarda gün yüzüne çıkar, toplumun bastırılmış arzuları onlarda şekillenir. (Krakauer, 2011 [1977], s. 251 – vurgu yazara ait)

Doris'in gördüğü gündüz düşleri de aynı türden bir arzuyu görünüre taşır: "En yükseklerde parıldayan bir yıldız olmak istiyorum," (Keun, 2018 [1932], s. 41) diyerek bu arzusunu dile getirir Doris. Bu sözler onun toplumsal yükselme arzusunun ifadesidir ve anlatı boyunca bir *Leitmotiv* olarak izini sürebileceğimiz kürk manto imgesiyle perçinlenir. Kürk manto, yüksek toplumsal konumun ve beraberinde gelen "toplumsal ve duygusal güvence"nin (Shafi, 1988, s. 317) sembolüdür ve böyle bakıldığında hem koruyucu bir kabuk hem de bir makyajdır. Ederi dolayısıyla güç erişilebilirliğiyle, 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımın ve ekonomik krizin kıskacındaki Weimar döneminde hiç kuşkusuz bir statü sembolüdür. Doris bu sembolden metropolde tek başına ayakta durması gereken bir kadın olarak yararlanır. Kürk manto yurtiçinden ve yurtdışından iş bulmak, tutunmak ya da Berlin'i Altın Yirmiler'in cazibe merkezine dönüştüren insanların eğlence dünyasına katılmak için kenti dolduran kalabalığın arasından sıyrılmaya olanak tanıması beklenen bir süs, bir makyaj malzemesidir. Doris'i kendi benzerlerinden ayırıp farklı bir yere koyan ve daha iyi talipleri çekmeye yaraması beklenen sihirli bir araçtır; Doris "kürkü[n]ün de yardımıyla önemli bir hanımefendi edası" (Keun, 2018 [1932], s. 64) takınır.

Doris, Berlin'e sadece kürk mantoyu çaldığı için gelmemiştir: Geleneksel cinsiyet rollerinin donup kalmışçasına nesiller boyu yinelenip durduğu taşranın dar çevresinin

sınırlarını aşarak dönemin Marlene Dietrich ya da Josephine Baker gibi şöhretlerinin temsil ettiği büyük ölçüde özgürleşmiş, kadın-erkek ilişkileri ve cinsellik konusunda daha liberal tutum sergileyen genç "yeni kadın"lardan en ışıltılısı olmak için gelmiştir. Beyaz perdede ve kadın dergilerinde öne çıkarılan bu yeni kadın imajı (karş. Storer, 2015, s. 184–185), özenilen bir hayat biçimini imlediğinden, Doris gibi modern ve liberal olmaya çalışan kadınlar tarafından taklit edilmektedir.

Ne var ki Doris'in Berlin günleri beklediği gibi geçmez. Sonbahar sonudur, kış yaklaşmaktadır ve Doris'in bir yıldız gibi parlamayı ümit ettiği bu gri kent, her türlü ışıltıyı boğmaktadır. Böylece "[k]ürküm ve ben [...] benim de beğendiğim birisinin beni kürkümün içinde beğenmesi isteğiyle yanıp tutuşuyoruz," (Keun, 2018 [1932], s. 66) diyen Doris'in kalbi her geçen gün biraz daha kırılır: Kadınlarla erkeklere dair o eski hikâye sanki en çok soğuk metropol Berlin'de yaşanmaktadır.

Doris gündüzleri bir flanöz misali Berlin sokaklarında, geceleriyse modern yeni kadının imajına uygun olarak kentin lokallerinde gezerken, bir yandan da "kadın bedeninin meta karakteriyle çırılçıplak gün yüzüne çıktığı modernitenin erkek egemen yapısını" (Ankum, 1994, s. 369 – çeviri bize ait) deneyimler. Aslında kentler, özellikle de daha fazla iş imkânı sunan metropoller, 1. Dünya Savaşı'nın yarattığı demografik etkiyle, önceki yüzyıllarda hiç olmadığı kadar kadın nüfusla doludur. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde kentin kamusal alanında kadınlar vardır. Burada söz konusu olan, önceki yüzyıllardaki gibi sırf erkeklerin yolunun geçtiği kentin kimi sapa semtlerindeki kadın fahişeler değildir. Kadınlar her yerdedir, her kesimden olmak üzere yalnızca kentin gözden ırak, ücra noktalarını değil en görünür mekânlarını da işgal ederler: Örneğin hizmet sektöründe tezgâhtar olarak, bir zamanlar Doris'in de içinde yer aldığı sekreterlik sektöründe büro çalışanı olarak, fabrika işçisi, hatta mevsimlik işçi olarak. Yine de bu işlerin çoğunun geleceği yoktur, ücretler çok düşüktür ve çoğu kadın da yalnızca evlenene dek çalışır. Nitekim: "1929'dan [Büyük Buhran'dan; açıklama bize ait] sonra istihdam rekabeti iyice kızışınca işler daha da kötüleşti. Hükümetin büyüyen krize bulduğu çarelerden biri, evli kadınların kamu hizmetlerinde çalışmasını yasaklamak olunca, daha geleneksel cinsiyet rollerine dönüş resmi olarak onaylanmış oldu." (Storer, 2015, s. 185)

Şu halde kadının kamusal alandaki yeni görünürlüğü, 1. Dünya Savaşı'nın demografik etkisinin doğurduğu istihdam ihtiyacından kaynaklanan sözde bir görünürlüktür ve önceki yüzyılların kadına dair önyargılarından bağımsız değildir. Kamusal alanda tek başına dolaşan kadın, her türlü taciz ya da istismara en az eskisi kadar açıktır. Yalancı ipek kız Doris, Berlin'in işte bu yüzünü görür. Doris meydanları, bulvarları, barları ve otelleriyle kentin gerçek mekânlarında dolaşırken, "Berlin çok güzel, Berlinli olmak, buraya ait olmak istiyorum," (Keun,

2018 [1932], s. 72) ya da "Herkesin Berlin'e gelmesi gerekiyor. Öyle güzel ki," (Keun, 2018 [1932], s. 74) diyerek ifade ettiği coşku dolu sözler, metropolün keşmekeşinde boğulur. Zira yeni kadının henüz kazandığı –ekonomik değilse de– mesleki ve cinsel özgürlük, erkek egemen söylem ve toplumsal yapı değişmediğinden boşlukta yüzmeye mahkûmdur. Böylece Doris'in günce kaydını andıran anlatısı başlangıçta metropol yaşantısına duyulan hayranlığı dile getirirken giderek var olma ve ayakta kalma endişesiyle bezenir. Doris'in "çok pahalı şahane taşlar, şatafatlı bir çevre […] ışıltılı reklam panoları […] köle kadın tacirlerine benzeyen şık erkekler […] parlak simsiyah saçlar"la (Keun, 2018 [1932], s. 55) betimlediği Berlin'e dair ilk izlenimi yerini çok çabuk bu kentin maskesiz, çıplak görüntüsüne bırakır. Doris'in artık Ku'damm'da gördükleri, "köşe başlarında parfüm satan, paltosuz, arsız suratlı, gri kasketli adamlar - güller içinde çıplak poz vermiş kız posterleri" ya da boynuna "ne iş olsa yaparım" (Keun, 2018 [1932], s. 80) ilanı asan işsizlerdir. Bütün bu bayağı görüntüler son moda saç stilleri, "şıkır şıkır elbiseler[i] - ışıltılı, makyajlı gözler[iyle]" (Keun, 2018 [1932], s. 81) esmer ve sarışın kadınların endamlarına, (Ku'damm yakınlarındaki) Ansbacherstrasse'de "bir dükkânın vitrininde parıl parıl parlayan değerli taşlar"ın (Keun, 2018 [1932], s. 85) göz kamaştıran büyüsüne karışır. "Berlinli kadınlar çok güzel, çok bakımlılar ve hepsi borç içinde," (Keun, 2018 [1932], s. 87) diye anlatmayı sürdürür Doris. Kuşkusuz, "evin sınırlarını [...] aşarak tüketimin gösterişli dünyasına gir[en]" (Weitz, 2007, s. 56) kadınlardan bahsetmektedir; bu kadınların sahip olduğu ışıltıya neredeyse hiç çaba harcamadan, kaygısızca sahip olmak ister. Fakat eline geçen tek şey *heimatlos*, yani yersiz yurtsuz bir varoluştur. Bu yersiz yurtsuzluk, Katharina von Ankum'un sözleriyle, "kadınların kent ve moderniteye ilişkin deneyimlerinin kaçınılmaz bir parçası"dır (Ankum, 1994, s. 383). Modernitenin erkek egemen toplum yapısının cinsiyetçi rollerine sığmadıkça metropol onları kusmakta, safra misali toplumun dışına atmaya çalışmaktadır. "Berlin çok güzel ama kendi içine kapalı olduğu için insana evindeymiş gibi hissettirmiyor," (Keun, 2018 [1932], s. 71) derken Doris aslında böyle bir deneyimin içinden geçmektedir. Bu tespitten sonra Doris'in Berlin macerası giderek belirsizliğin ara zeminine çekilir ve böylece Doris kent mekânının ve kamusal alanının dışına sürüklenir. Bu belirsiz, kaygan zemin üzerine sahici bir özgürleşmenin, yeni kadının emansipasyonunun inşa edilemeyeceği açıktır. Kaldı ki Doris de bu farkındalıkla bizi romanın sonuna ulaştırır.

Berlin'de Bir İngiliz: Herr Issyvo

Berlin bu dönemde yalnızca *Yalancı İpek Kız*'daki gibi Almanya içinden göç almaz. Bu tarihte Berlin çoktan kozmopolit metropoldür. *Hoşça Kal Berlin*'de tanıştığımız Christopher Isherwood ve Sally Bowles gibi başka ülkelerden gelenlerle bu kent, hem herkesin kendini ait hissettiği hem de hiç kimsenin yalnızlığını yenemediği karmaşık, kendi içinde çelişkilerle dolu

bir toplumsal alana dönüşmüştür. Bu açıdan değerlendirildiğinde *Hoşça Kal Berlin*, Doris'in *heimatlos* varoluşunu anımsatan karakterlerle bezeli bir anlatıdır.

Christopher Isherwood'un 1939 yılında yayımlanan *Hoşça Kal Berlin*'i, Hitler öncesi Berlin'inde günlük yaşama ilişkin belgesel niteliğinde bir anlatı olarak göze çarpar. İngiliz yazarın Eylül 1935 tarihli önsözünde de belirttiği üzere *Hoşça Kal Berlin*, Isherwood'un *The Lost* (Kayıp) olarak adlandırmayı planladığı ancak tamamlayamadığı için yayımlamadığı büyük bir epizodik roman projesinden kalan bölümlerden meydana gelir. Bu yönüyle, "bu kitapta yer alan altı bölüm kabaca bir devamlılığa sahip bir anlatı oluşturuyor," (Isherwood, 2012 [1939], s. 7) der Isherwood.

Gerek anlatıcının Christopher Isherwood adını taşıması gerekse yazarın Berlin'de geçirdiği dönemlere odaklanan içeriği nedeniyle *Hoşça Kal Berlin*, çoğu zaman otobiyografik roman olarak değerlendirilir. Farklı bağlamlarda pek çok kez tüm metinlerinin yarı otobiyografik sayılabileceğini kabul eden Isherwood, *Hoşça Kal Berlin*'e yazdığı önsözde okuru yine de bu konuda uyarma ihtiyacı duyar: "Bu romanın anlatıcısına kendi adımı vermiş olmam, okuyucuların, romanın sayfalarının tamamen otobiyografik olduğunu veya karakterlerin gerçek kişilerin iftira derecesinde bire bir portreleri olduğunu varsayma hakları olduğu anlamına gelmiyor. 'Christopher Isherwood' kullanışlı bir vantrilok kuklasıydı, o kadar." (Isherwood, 2012 [1939], s. 7) Dahası, Isherwood'un Berlin temalı eserlerine çoğu zaman otobiyografik romanın ötesinde de anlamlar yüklenir: "Isherwood'un imgelemi yaşama dayalı olduğu, çoğu karakterine esin kaynağı olan gerçek kişilerin kimlikleri belirlenebildiği için ve yazma üslubundan ötürü çoğu kişi bu eserlerin içeriğinin kurmaca değil tarih olduğu tuzağına düşmüştür." (Storer, 2010, s. 140 – çeviri bize ait) Ancak unutmamak gerekir ki, gerçeklere dayansalar da bu eserler kurmaca ürünüdür ve klişeleşmiş –hatta karikatürize edilmeye açık– karakterlerle bezelidir.

Anlatının bütününe baktığımızda *Hoşça Kal Berlin*, yalnızca bir yabancının yıllarını geçirdiği bir kente veda edişini temsil etmez. Otobiyografik özellikler barındırmanın ötesinde, bir kentin sosyo-politik nedenlerle kaçınılmaz dönüşümünü de resmeder. Bu resmin belki de en dikkat çekici yanı, her ne kadar sosyal yaşamın ve insan ilişkilerinin içinde yer edinmiş olsa da anlatıcının –yani bakış açısını paylaştığımız karakterin– bir yabancı olmasıdır. Diğer bir deyişle, *Hoşça Kal Berlin* bir yabancının Berlin izlenimlerine ve deneyimlerine odaklanır. Yazar, yalnızca bu anlatısında değil, "Mr. Norris Aktarma Yapıyor" (1935) gibi öykülerinde de Berlin'de geçirdiği günleri ve Berlin'in dönüşümünü aktarır. Bu yönüyle, "Isherwood'un Berlin'i İngilizce konuşulan dünyanın gözünde Weimar Cumhuriyeti'nin arketipik bir imajı" olarak yorumlanır. (Storer, 2010, s. 5 – çeviri bize ait) Bu imaj bağlamında

Alman ya da yabancı fark etmeksizin Isherwood'un kaleminden çıkan tüm karakterler bir krizin ve yalnızlığın pençesine düşmüşlerdir. Daha ilk sayfadan itibaren anlatıcı yalnızlığını dillendirmekten çekinmez: "Bu ıslıklar yüzünden akşamları buralarda olmak istemiyorum. Bana yabancı bir kentte, yapayalnız, evimden uzakta olduğumu anımsatıyor." (Isherwood, 2012 [1939], s. 11) Isherwood'un İngilizliği tüm anlatı boyunca Berlin'i ve insanlarını dışarıdan gözlemlemesine olanak sağlar. Anlatıcı yine ilk sayfada şöyle der: "Ben kayıt yapan, düşünmeyen, epey pasif, objektifi açık bir fotoğraf makinesiyim." (Isherwood, 2012 [1939], s. 11) Her ne kadar anlatıcının metin boyunca olaylara dahil oluş biçimi, pasifliği, düşünüp düşünmemesi tartışma konusu olsa da, gözlemlerini aktarış biçimi kitapta karşılaştığımız karakterlerden ziyade okura yakın bir mesafede durur.

Berlin'in çok kültürlü yapısı, karakterlerin neredeyse tümünün başka insanların evinde kiracı olarak yaşadığı *Hoşça Kal Berlin*'de betimlendiği biçimiyle geçici bir momentum'a işaret eder. Dar bütçeleriyle kendilerine yaşam alanı bulabilmek için oda kiralayan ve yaşamlarını idame ettirebilmek için evlerinin odalarını kiraya vermek zorunda kalan Fräulein Schroeder gibi kişilerin bir araya gelmesiyle bu konaklama biçimi –tıpkı oteller gibi– birbirinden çok farklı kimselerin aynı çatı altında geçici bir süre için kendilerine özgü bir topluluk, hatta bir tür aile oluşturmalarına olanak sağlar.

Hoşça Kal Berlin, adından da anlaşılacağı üzere bir kent anlatısıdır. Veda edilen, geride bırakılan kent henüz içinde yaşarken bile duyulan özlemin hikâyesidir. Kent, adeta anlatının her satırına, her sözcüğüne nüfuz eder. Tıpkı Virginia Woolf'un *Bayan Dalloway* romanında okurun Clarissa Dalloway ile birlikte Londra sokaklarında dolaşması gibi, bu anlatıda da okur Herr Issyvoo'yla birlikte Berlin sokaklarını arşınlar. İlginçtir ki anlatıcı da tıpkı 1930'lar Berlin'i gibi yerinde duramaz: Büllowstrasse'de sinemaya gider (Isherwood, 2012 [1939], s. 52), Wittenbergplatz'a yürür (Isherwood, 2012 [1939], s. 53), Grünewald'de zengin öğrencilere ders verir (Isherwood, 2012 [1939], s. 24), Nollendorferplatz'ın köşesinde batan bankanın önünde biriken insanları izler (Isherwood, 2012 [1939], s. 65), parası bitince Hallesches Tor'da Nowak'ların yanına taşınır (Isherwood, 2012 [1939], s. 111), Potsdamerstrasse'deki panayırda eğlenir (Isherwood, 2012 [1939], s. 193). Anlatı boyunca, tıpkı *Yalancı İpek Kız*'daki gibi Berlin'in gerçek semtleri, mahalleleri, kafeleri, lokantaları, eğlence mekânları Isherwood'un yolculuğunda ona eşlik eden canlı karakterlere dönüşür. Metnin açılış paragrafı okurun Berlin'i gerçekçi biçimde gözünde canlandırmasını sağlar:

> Penceremden geniş, kasvetli, kocaman bir sokak görünüyor. Havaleli balkon cephelerinin gölgesi altında, içinde gün boyu ışık yanan içki mahzenleri. Kirli sıvalı yüzleri, kıvrımlı kabartma ve armalarla bezeli yapılar. Bütün mahalle aynı görünümde: İflas etmiş bir orta

> sınıfın kararmış, kirlenmiş ziynet eşyaları ve elden düşme mobilyalarıyla tıka basa dolu, eski püskü devasa kasalara benzeyen evlere birbiri ardına çıkan sokaklar. (Isherwood, 2012 [1939], s. 11)

Bu paragraftan da anlaşılacağı üzere Isherwood'un Berlin'i, 1930'ların kozmopolit merkezi olmanın yanı sıra kasveti, karanlığı, fakirliği, sefaleti ve modernizmin odak noktası olan bireyin yalnızlığını da simgeler. Aynı anda, aynı bedende hem harekete, eğlenceye, çok kültürlülüğe ev sahipliği yaparken bireylerin bu çok katmanlı toplumsal yapı içerisinde yitip gitmeden var olma mücadelelerine de sahne olur. Böylece tüm bu sosyal, ekonomik ve kültürel dinamiklerin ötesinde okur, bir yabancının gözünden Nazizm'in yükselişine ve bu siyasi dönüşümün toplumun tüm katmanlarını etkileyişine de tanıklık eder.

Anlatının ilk öyküsünün de son öyküsünün de başlığı "Berlin Günlüğü" adını taşır. Her iki öykü için de aynı adı kullanarak Isherwood tanıklık ettiği bu dönüşümün kenti nasıl değiştirdiğini de tasvir eder. Anlatının ilk bölümü 1930 sonbaharında, son bölümü ise 1932–1933 kışında geçer. Bu bağlamda geçen zamanla, mevsimlerle beraber kent de adeta mecazi bir kimliğe bürünür. Ötekileştirmenin norma dönüştüğü Nazizm'in egemen olduğu ve dolayısıyla anlatıcının Berlin'e veda etme zamanının geldiği son bölüm kitabın başındakinden çok daha karanlık, kasvetli, hatta ölümle özdeş bir Berlin resmiyle açılır:

Bir kış gecesi, ilk kez hava çok soğuk. Ölü soğuk kenti derin bir sessizlik içinde sarıyor, tıpkı yazları öğle üzeri sıcağının sessizliği gibi. Soğukta kent adeta büzülüyor, muazzam Avrupa haritası üzerinde birbirinden tecrit edilmiş, seçilmesi zor, yüzlerce başka noktadan daha az büyük, küçük bir siyah noktaya dönüşüyor. Dışarıda, gecenin içinde, yeni yapılan son beton blokların ötesinde, sokakların, buzlanmış kooperatif arsalarında bittiği yerde Prusya ovaları başlıyor. (Isherwood, 2012 [1939], s. 190)

Başka bir zamana, yitik bir yaşam biçimine işaret eden Prusya ovaları ile değişen kentin ve yaşam koşullarının sembolü beton binaların çarpıştığı Berlin'in kentsel dönüşümü asla sona ermeyecek gibidir. Richard Sennett, Aydınlanma dönemi kent planlamacılarının kentleri tasarlarken William Harvey'in 1628 yılında bulduğu vücuttaki kan dolaşımı sistemini baz aldıklarını söyler. (Sennett, 2018[5], s. 230) Bu açıdan bakıldığında, Berlin de tıpkı insan bedeni gibi nefes alıp veren, değişen, dönüşen canlı bir organizmaya benzer. *Welcome to Berlin: Das Image Berlins in der englischsprachigen Welt von 1700 bis heute* adlı kitaba yazdığı önsözde, İngiliz edebiyatında Berlin imgesini tartışan romancı Anthony Burgess'in de belirttiği gibi, "kent taşı, ağacı, nehri ve daha da önemlisi kanıyla canıyla içinde yaşayan insanların tarihidir. (Burgess, 1987, s. 8 – çeviri bize ait)

Bu kozmopolit kentin içinde var olma çabası içindeki tutunamayan karakterler, tıpkı Isherwood'un planlayıp da tamamlayamadığı büyük romanı *The Lost*'un adındaki gibi kaybolurlar: Ya Sally Bowles gibi izlerini kaybettirirler ya da tüberküloz hastası Frau Nowak gibi mecazi olarak kaybolurlar. Oysa asıl yitip giden, Berlin'in kozmopolit yapısı ve canlı günlük yaşamıdır. Tıpkı anlatıcının da betimlediği gibi, Berlin harita üzerinde seçilmesi zor, çevresinden tecrit edilmiş, küçük, siyah bir noktadır artık. Isherwood'un daha özgür yaşanacak bir hayata kavuşmak üzere Londra'dan, kendi evinden kaçıp sığındığı Berlin artık yoktur. Nazizm'in iktidara yükselmesiyle Altın Yirmiler'in kozmopolit Berlin imgesi yitip gider ve işte bu yüzden *Hoşça Kal Berlin* bir vedadır. Başka bir deyişle bu metin, anlatıcının hafızasında kalan ve rengi gittikçe solup sıcaklığını gittikçe yitiren Berlin'e Berlin'in kendi ağzından bir ağıttır.

Sonuç

Berlin'e veda yalnızca bir kenti terk etmek anlamını taşımaz. Batılı, Avrupalı, giderek Almanlığa özgü bir varoluşa veda etmek anlamına gelir. Isherwood'un Berlin'den ayrıldığı 1930'lu yıllar Almanya'da en dramatik toplumsal dönüşüm çağrılarının, yeni ve otoriter bir düzenin ayak seslerinin yankılandığı yıllardır. 1929'da başgösteren ekonomik buhranla işsizlik artarken toplumsal gerilimler ve endişeler gitgide su yüzüne çıkar, Doris ve Isherwood gibi insanları Berlin'e çeken Altın Yirmili yılların ışıltısı söner. Öte yandan bu yıllar yalnızca Almanya'da değil bütün dünyada kriz temasının yükseldiği kritik bir döneme işaret eder. Ekonomik ve kültürel yönleriyle modernizmin, politik yönüyle de demokrasinin krizidir bu. Bu açmazın Almanya'daki en büyük göstergelerinden biri Nasyonal Sosyalizm'in yükselişi ve bu yükselişin modern bireyin kimliğini dağılma tehlikesiyle karşı karşıya bırakmasıdır. Gerek *Yalancı İpek Kız* gerek *Hoşça Kal Berlin*, birer kent anlatısı olmanın ve kent ile birey arasındaki ilişkiyi ortaya koymanın yanı sıra bu tehlikeye de tanıklık eden dönem metinleridir. Keun ve Isherwood farklı kültürleri, dilleri, cinsiyetleri temsil etseler de anlatıları bize aynı metropolde benzer gündelik hayat deneyimlerinden söz eder. Dahası hayata başlangıç noktaları, donanımları, geçmişleri, yönelimleri birbirinden oldukça farklı karakterlerin iç dünyalarına okuru misafir ederek neredeyse aynı Berlin imgesinin fotoğrafını çekerler. Bu fotoğrafta, 1. Dünya Savaşı yenilgisinin temellerini sarstığı, politik ve ekonomik krizin çalkaladığı, yükselmekte olan Nazizm'in topyekûn değiştirdiği Alman toplumu, bir kimlik kriziyle karşı karşıyadır. Isherwood'un Berlin'le temelli vedalaşmasına neden olan, *Yalancı İpek Kız*'da sahici olmayan kimliklere, -mış gibi yapan özenti hayatlara yol açan bu krizdir; "Batılı kimlik inşası çözünüp dağılırken yazar [Irmgard Keun] tarihin özneleri olarak yapay 'kimlikler' tasarlar."

(Blume, 2005, s. 205 – çeviri bize ait) *Hoşça Kal Berlin* de benzer şekilde kiralık imajların kiralık odalarda hayatta kalma mücadelesini göz önüne serer. Aynı dönemde, aynı sosyo-politik arkaplanda hareket etmelerine ve toplumla birlikte metropolün geçirdiği dönüşümün tanığı olmalarına rağmen Keun'un ve Isherwood'un karakterlerinin duyarlılıkları farklıdır. Doris, Herr Issyvo'nun politik farkındalığından ve kavrayışından yoksundur, kamerası da Isherwood'unki gibi o yıllarda gündelik hayat pratiğine dahil olan Nazi eylemlerini, yağmalarını, saldırılarını yakalamaz. Olsa olsa "Fransızlarla Yahudilerin aynı olup olmadığını, neden bir 'ırk' olarak görüldüklerini ve nasyonalistlerin neden kan meselesi yüzünden onları sevmediklerini sor[ar]" (Keun, 2018 [1932], s. 61). Yine de "her yeni yönetime uyum sağlaya[n,] [...] Führer'den saygıyla söz ede[n]" (Isherwood, 2012 [1939], s. 209) Fräulein Schroeder gibilerden farklı olarak etnik tartışmaların ideolojik anaforuna kapılmaz. Doris bu yönüyle kendisini çevresinde olup bitenleri düşünmeden, yorum yapmadan kaydeden bir fotoğraf makinesine benzeten Herr Issyvo'ya yaklaşır. Diğer yandan Doris'in kendi çevresinde olanları anlamaktan uzak, kısmen çocuksu soruları, yalnızca politik idrakten yoksunluğuna işaret etmez; Doris'in bu tür sorular aracılığıyla dile gelen çocuksuluğu, aynı zamanda modernizmin kriz anlatıları olarak "aşırılık yanlısı [...] ideoloji[ler]in akıldışılığının [da] simgesidir." (Argyle, 2008, s. 285)

Modernizmin içine düştüğü çıkmaz, sadece toplumsal ve bireysel kimliklerin çözünüp dağıldığı bir krizi değil, metropol Berlin'in Altın Yirmiler'deki göz kamaştırıcı imajını topyekûn değiştirecek bir kimlik krizini de beraberinde getirir. 1. Dünya Savaşı'nın sosyo-politik etkisiyle Weimar Almanya'sının başkentinde kendine yer bulan kimlikler krizle beraber dağılırken eşzamanlı olarak Berlin de kozmopolit kimliğini terk etmeye zorlanır. Yeni Berlin'in farklı kimliklerden, farklı yaşam tercihlerinden arınarak daha homojen bir dokuya bürünmesi amaçlanır. Böylece mevcut kriz paletine bir yenisi daha eklenir. *Hoşça Kal Berlin*'de Isherwood özgürce yaşamak için geldiği Berlin'den kendi isteğiyle ayrılır gibi görünür; ne var ki rejim değişikliği gerçekte onu arzusu dışında yerinden etmekte, yersiz yurtsuz bırakmaktadır. Doris'i de bekleyen, benzer bir akıbettir. Anlatısının sonunda, onunla Tiergarten İstasyonu'nun bekleme salonunda karşılaşırız; tek başına ve mutsuz, dahası evsizdir. Kent, Herr Issyvo gibi onu da çeperin dışına atmıştır. Yeni Berlin, "salt doğa yasası gereği kendini adapte ed[en], [...] hangi hükümet iktidarda olursa olsun, bu kentte yaşamaya mahkûm" (Isherwood 2012 [1939], s. 209–210) Fräulein Schroeder ve benzerlerinden farklı olarak Doris'e de var olma şansı sunmaz. Geçmişlerinden ve hayallerinden kopartılan, sürgün misali hiçbir zaman kendilerini bütünüyle bir yere ait hissetmelerine olanak sağlanmayan karakterlerdir onlar. Bu iki metnin biri Alman biri İngiliz anlatıcısı, Berlin'in ve Alman toplumunun 1930'larda geçirdiği dönüşümün tanığıdırlar.

Kaynakça / References

Ankum, K. von (1994). "Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien": Weibliche Stadterfahrung in Irmgards Keuns *Das kunstseidene Mädchen*, *The German Quarterly, 67*(3), 369–388. http://dx.doi.org/10.2307/408631.

Argyle, G. (2008). Loving Weimar Berlin with a Smile and Angst: Irmgard Keun und Christopher Isherwood, *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée, 35*(4), 277–293.

Blume, G. (2005). *Irmgard Keun. Schreiben im Spiel mit der Moderne*, Dresden: Thelem.

Bourdieu, P. (1995). Toplumsal Uzam ile Simgesel Uzam, *Pratik Nedenler. Eylem Kuramı Üzerine [Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action]* (H. Tufan, Çev.) (s. 13–31), İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Burgess, A. (1987). The Image of Berlin in English Literature: A Foreword, J. Helbig (Ed.), *Welcome to Berlin: Das Image Berlins in der englischsprachigen Welt von 1700 bis heute* (s. 7–8), Berlin: Stapp.

Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu. Kültürel Değişimin Kökenleri [The Condition of Postmodernity]* (S. Savran, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Isherwood, C. (2012). *Hoşça Kal Berlin [Goodbye to Berlin]* (Z. Gencosman, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Keun, I. (2018). *Yalancı İpek Kız [Das kunstseidene Mädchen]* (N. Kaya, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Krakauer, S. (2011). Küçük Tezgâhtar Kızlar Sinemaya Gidiyor, *Kitle Süsü [Das Ornament der Masse]* (O. Kılıç, Çev.) (s. 250–264). İstanbul: Metis Yayınları.

Shafi, M. (1988). 'Aber das ist ja eben, ich habe ja keine Meinesgleichen': Identitätsprozeß und Zeitgeschichte in dem Roman *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun, *Colloquia Germanica*, *21*(4), 314–325.

Sennett, R. (2018[5]). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir [Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization]* (T. Birkan, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.

Storer, C. (2010). *Britain and the Weimar Republic: The History of a Cultural Relationship*, London and New York: Tauris Academic Studies.

Storer, C. (2015). *Weimar Cumhuriyeti'nin Kısa Tarihi [A Short History of Weimar Republic]* (S. Özge, Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.

Weitz, E. D. (2007). *Weimar Germany: Promise and Tragedy*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

CHAPTER 4

MEKÂNDAN DİLE: BÜTÜNLÜĞÜN PARÇALANMA PARADİGMASI

FROM SPACE TO LANGUAGE: THE FRAGMENTATION PARADIGM OF HOLISM

Tekin BUDAKOĞLU[1]

[1]Doktora öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

e-mail: tekinbudakoglu@hotmail.com

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.04

ÖZ

Kimi sanatçılar, kendi estetik algılarına göre mekânı yeniden yaratır. Bu yeniden yaratımın arka planını ise süreklilik hâlindeki tarih, zaman, gelenek gibi sosyo-kültürel unsurlar oluşturur. Bu unsurların varlığına nüfuz etmesiyle kendisi de süreklilik kazanan mekânı artık bir bütün olarak algılayan sanatçı, estetiğini yekpare bir bakışla oluşturur. Buna karşın modernite, süreklilik kavramını bozabilmek adına kolektif hafızayı oluşturan unsurları çözmesi ve toplumsal bağları köklerinden sökmesi gerektiğini anladığında bireyselliği ve paranın gücünü devreye sokmuş, böylelikle paranın hükmüne göre şekillenen toplumsal dinamikler, değerlerin üzerlerindeki hâlenin kaybolmasına neden olmuştur. Toplumsal düzlemde başlayan ve bireylerin kimliklerine de sızan bu parçalanma, mekân düzleminde farklı bir görünüm kazanır. Öyle ki modernite, söz konusu mekân olduğunda hedefe, parçalanmanın aksine bütüncül olmayı koymuştur. Modernitenin, paradoksal görünen bu yaklaşımdaki nihai amacı da kendi varlığını garanti altına almaya çalıştığı, parasal döngünün hiç kaybolmayacağı açık bir sistem oluşturmaktır. Bu dönemde iktidar algısı da başkalaşır. Modern dönemde güç, merkezleşme, bütüncül olma prensiplerini önceleyen sistem, Zygmunt Bauman'ın ifadesiyle "akışkan modern" dönemde ise kimlik değiştirir ve iktidarını kaygan bir zemin üzerine kurar. Tarih, kimlik, zaman gibi unsurlardaki bölünme ve parçalanma, şehrin ruhunu bütünüyle yakalamaya çalışan sanatçının bilincinde kopmaları beraberinde getirir ve nihayetinde, akışkan modern dönemdeki edebî metnin kodları da belirlenmiş olur. Öyle ki sonsuz bir döngü içinde anlamın tüketilemediği, dil olanaklarının arttığı, metinsel ilişkilerde önem kazanan bir edebî ürün anlayışı belirginleşmiştir. Bu çalışma, Marshall Berman, Zygmunt Bauman, Marshall McLuhan, David Harvey gibi düşünürlerin metinlerinden yola çıkarak modern zamanlarda sanatçının şehri bütün olarak kavramasının imkânsız olmasa bile epey güçleştiğini ve bunun gerekçelerini açıklamaktadır.

Anahtar Kelimeler: modern şehir, süreklilik, postmodernizm

ABSTRACT

Some artists recreate space according to their own aesthetic perceptions. Socio-cultural elements such as history, which is a continuous process, time, and tradition form the background of this recreation. The artist perceives the space, which gains continuity with the penetration of these factors, and creates his or her aesthetics with a holistic perspective. On the other hand, with the beginning of modernity, it was necessary to dissolve that these socio-cultural elements that have power to rebuild collective memory and to revolutionize social relations in order to disrupt the concept of continuity, social dynamics formed according to the influence of money caused to make the bounds of morality disappear. This disintegration, which begins on the social level and transcends the identities of individuals, develops a different perspective in terms of space. In fact, when it comes to space, modernity has set itself to be holistic as opposed to fragmented. The ultimate aim of modernity in this paradoxical perspective is to establish an open system in which the monetary cycle will never disappear, attempting to strengthen its own existence. In this period, the perception of power is transformed as well. The system, which gives priority to the principles of power, centralization, and integrity in the modern era, changes the identity and establishes its power on a slippery ground in the "liquid-modern" era, as Zygmunt Bauman put it. The division and disintegration in elements such as history, identity, and time bring with it the breaks in the consciousness of the artist, who tries to capture the spirit of the city completely, and ultimately the codes of the literary text in the liquid-modern era are determined. In fact, in the traditional understanding ofliterary products that became meaningless in thisunbounded cycle, language possibilities increased and gained importance in textual relations became more evident. This study, which is based on the texts of thinkers such as Marshall Berman, Zygmunt Bauman, Marshall McLuhan and David Harvey, explains that it is difficult but not impossible for the artist to grasp the city as a whole in modern times.

Keywords: modern city, continuity, postmodernism

EXTENDED ABSTRACT

Some artists recreate space according to their own aesthetic perceptions. Socio-cultural elements such as history, which is shaped consistently, time, space and tradition form the background of this recreation. Thus, the artist, who perceives the space in an integrated approach, creates his own aesthetic. On the contrary, in modern life, continuity has been damaged in every sense: time is interrupted, history is fragmented, and social structure is corrupted. When modernity realized that it was necessary to solve these factors that rebuild collective memory and to revolutionize social ties in order to disrupt the concept of continuity, social dynamics formed according to the provision of money caused disappear the bounds of morality to disappear . Social dynamics, which were formed by the provision of money, lose

the aureola on their selves, eventually caused the values to degenerate and become objectified by being distracted from the subject as a result of the human being which is thrown in a material world. These dissociations and disintegrations, which begin on the social level and transcend the identities of individuals, reflect a different view when it comes to space. In fact, despite the division of the individuals' identity and the destruction of social relations and dynamics of life, modernity has aimed at being holistic when it comes to space. The ultimate aim of this is to create a system where it tries to guarantee its existence and the monetary cycle will never be lost. In order to seize space through time, continuity must be destroyed, and for this, the dominating power of money must be activated and values must be eroded. People will not even realize that they have become objectified in such a smooth order. For such a social life to take shape, all the intangible boundaries of the observable space should be extended to the end and the way for material movement should be opened. Zygmunt Bauman, with the name of postmodern, sees this period, which is now perceived as a completely independent process from modernity, as an advanced version of modernity that is identified with liquidity. In the modern era, power, centralization, being holistic and dominating the space in a stationary position are prominent, while in the liquid-modern era these qualities are reversed.. As soon as the system understands that its rigidity has become dysfunctional, it also discovers that it is meaningless to destroy the solid forces facing it, so that instead of destroying the solid structures in front of it, it takes over their power, by using their properties such as shedding, infiltration and overflow, provided by liquidity aims to establish. In this way, the power approach of modernity is determined: An open market that will ensure the continuity of the system, an open city that makes this market possible and a view of power built on uncertainty in all areas, especially the city, and supporting fragmentation and decentralization. Moreover, political powers attempt to impose individuality on society due to the advantage of struggling with the individual instead of the mass in case of any possible revolt against them and it also breaks the space due to its purpose of immobilizing the crowd. Today's cold squares aiming to move away rather than unification and imaginary community spaces such as shopping malls are structures supported by the government on this purpose. The constant flow of state that appears to be the insurance of the order, the crowds in the cities where speed and movement are concerned, the rushing and the continuous change of the space according to the daily needs, move away from the historical texture, focuses on the moment, the continuity of the cycle of renewal and transformation cause divisions. Even if the artist wants to move away, he will be affected in some way by the socio-cultural environment he or she lives in. Therefore, this division and fragmentation in elements such as history, identity and time will cause the artist to try to capture the spirit of the city and it will be unable to

create a shattered soul and uniqueness. Postmodern, or in Bauman's words, the codes of the literary text in the "liquid-modern" period are also determined. In fact, all these divisions and disintegrations manifested itself at the level of text and a literary product understanding that became meaningful in textual relations became clearer, meaning was not consumed in an infinite cycle, language possibilities increased and textual relations became important. This study explains that it is not difficult but not impossible for the artist to grasp the city as a whole in modern times, so it is no longer expected from the artist to explain the whole text and the reasons for it, which is based on the texts of thinkers such as Marshall Berman, Zygmunt Bauman, Marshall McLuhan, and David Harvey.

1. Şehir İmgesi

Sanatçının bakışıyla şehir, gerçekliğin tek katmanlı algılandığı bir mekândan çok, bu gerçekliğin sil baştan inşâ edilerek katmanların çoğullaştırıldığı bir yeniden yaratım alanıdır. Lefebvre'nin filozof ve yazarlara özgü olduğunu söylediği ve "temsil mekânları" olarak kategorize ettiği bu mekân yaklaşımı, ancak sanata özgü imge ve sembollerle yaşanabilir. (Lefebvre, 2014) Böylelikle herhangi bir insanın gözünde bütün gerçekliği ve yalınlığıyla var olan şehir, sanatçının düşlerinde yeni bir forma kavuşur; zamanın tekdüzelikten sıyrıldığı, mekânın uçsuz bucaksız bir âleme doğru genişlediği düşler ülkesi, bir fantazmagori hâlini alır.

Yahya Kemal'in *Ses* şiirini inceleyen Mehmet Kaplan, makalenin sonuna doğru, şairin kendisinden ayrılan ruhun bu ayrılığın sevinciyle haricî âlemi bütünüyle kucaklamak istediğini söyler ve devamında "Burada," der " mekânı adeta, ruh vücuda getiriyor." (Kaplan, 2018, s. 125) Kaplan'ın, mekânı vücuda getiren özne olarak sanatçıdan ziyade ondan ayrılan ruhu göstermesi, sanatçının şehri kendi estetik değerlerine göre şekillendirdiği yaklaşımın önemine işaret eder. Bu ruh, yani estetik bakış olmadığı sürece onu izleyen göz, herkesin gördüğünden fazlasını göremeyecektir. Ayrıca Kaplan'ın, mekânın yeniden yaratımını "âlemi bütünüyle kucaklamak" olarak tarif etmesi de özel bir vurgudur. Öyle ki hangi semte, hangi görüntüye bakarsa baksın aynı sesin her tarafta gezindiğini gören/duyan şairin ruhu ile izlediği mekân özdeşlenir: Tarihten, zamanın sürekliliğinden beslenen ruh, âlemi de bir süreklilik, bütünlük içinde tahayyül eder.

Buna karşın, ilerleme fikrine yaslanan modernite, zaman aracılığıyla mekânı hükmü altına alabilmek için süreklilik fikrini hemen her anlamda, bile isteye paramparça etmeyi amaçlamıştır: Sürekliliğin bertaraf edilmesi için de bütüncül zamanın birtakım kopmalara maruz bırakılması, kolektif hafızayı oluşturan unsurların çözülmesi, toplumsal bağların köklerinden sökülmesi gerekiyordu. Bu yüzden modern yaşam, cemiyet üyelerinin her birine evrenin aslında kendisi olduğu fikrini, mikrokozmosu işaret etti. Böylelikle bireye bir yandan toplumun dar kalıplarından kurtulmanın karşı konulamaz hazzını bahşederken, diğer yandan onun ruhunu yine kendisine hapsetti. Modernitenin oksimoronu burada gizlidir: Kıstırılma hissinin dayanılmazlığı ve kıstırılan aynı kaldı, yalnızca kapan daraldı ve şahsileşti.

Modernite, yarattığı sistemle uyuşmazlık göstereceğine ve zamanla bu sistemi yok edebileceğine inandığı insani değerleri kontrol edebilmeliydi. Bu amaçla kutsal olan kavramların üzerine uygun birer etiket iliştirdi ve insani değeri olan duygular, yaklaşımlar, otorite mekanizmaları v.b. paranın hükümranlığı altında satın alınabilen birer ürün formatına dönüştü; böylelikle paranın hükmü, değerlerin metalaşmasına neden oldu. Sözgelimi Simmel,

paranın soğuk yüzü nedeniyle başkalarına birer nesne, araç olarak yaklaşmaya başladığımızı söyler (Harvey, 2014). Bu, modernitenin bilinçli bir aksiyonudur, satın alınabilir konuma indirgenen toplumsal ilişkiler, kolaylıkla alaşağı edilebilir hâle getirilir.

Marx ise burjuvazinin, onurlu görülen ne varsa etrafındaki hâleyi çekip aldığını söylerken aslında paranın aile ve toplum ilişkilerini yozlaştırmasına dikkat çeker. Böylelikle burjuvazi, dinsel ve siyasal görüntülerin arkasına gizlediği örtülü sömürü yerine açık, utanmaz sömürüyü koymuş olur. (aktaran: Berman, 2017) "Marx'a göre parasal bir ekonominin tarih sahnesine çıkışı, 'geleneksel' toplulukları oluşturan bağları ve ilişkileri çözer ve 'para gerçek topluluk haline gelir'. Doğrudan doğruya kişisel olarak tanıdığımız insanlara bağımlı olduğumuz bir toplumsal durumdan, başkalarıyla kişisel olmaktan çıkmış, nesnel ilişkilere bağımlı hale geldiğimiz bir duruma geçeriz." (Harvey, 2017, s. 121)

Bu tip bir sosyal düzen, yani yaşam dinamiklerinin paranın dolaşım hükmüne göre şekillendiği, karşıtlık ve çelişkilerden beslenen, en kuytu köşesine kadar maddî gayelerle donatılan modern sistemde, insani olan pek çok olgu deformasyona uğradı.

Dolayısıyla bu süreç, insana ait değerlerin, alışıldık algıların birer birer parçalanmaya, istikrarsızlığa sürüklenmesi; yaşamın fragmanlara bölünmesi demektir ve modernitenin kültürel kanalında da elbette yankı bulur. Öyle ki Baudelaire, sonsuz ve değişmez, yani bütüncül olanın yanı başına iliştirdiği bu fragmanlar aracılığıyla sanat tanımındaki çift kutuplu formülasyonun, "gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısı"nı işaret eder. (Baudelaire, 2017)

Her ne kadar sanatsal yönü Baudelaire'in bu formülündeki karşıtlıkların uyumundan doğsa da modernite, sonsuzluk üzerindeki vurguyu dikkate alır görünmez. Bu nedenle de geçmişe dair olan ve bütünlüğünü koruyarak geleceğe uzanmaya çalışan hemen her şey onun dişlileri arasında un ufak edilmiştir.

Öyle ki moderniteyle gelişen bu düşünsel ve estetik fragmanlaşma; yani toplumsal parçalanma, bireylerin yalıtılmış, yalnızlaşmış, yabancılaşmış ruh durumunun da belirtisi olarak görünür. (Baudelaire, 2017)

Modernitenin, kimi sınırları belirsizleştirdiğine vurgu yapan Berman da meseleye bu noktadan bakıldığında bir bütünlük görmenin mümkün olduğunu söylese de, bu bütünlük yanılsamasının hemen ardından var olan çelişkiyi dile getirir:

> "Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve

> yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'ın deyişiyle 'katı olan herşeyin buharlaşıp gittiği' bir evrenin parçası olmaktır." (Berman, 2017, s. 27)

Varlığını bitmeyen devinimin belirsizliği üzerine kuran; hemen her şeyin anlık değişmeler, yenilenmeler, parçalanmalar ve birleştirme çabaları ve tekrar parçalanmalar üzerine kurulduğu düzende, evrenin kendisi olması rüyası, yerini özne bile olamamaya bıraktı. Birey, bu parçalanma döngüsünün nesnesi konumuna evrildi.

2. Mekânda Modernite

Berman'ın söz ettiği paradoksal birlik, özünde küreselleşme vurgusuna işaret eder. Oysa meseleye mekân perspektifinden bakıldığında, sürecin tersine işlediği görülecektir. Kişinin kimliğinin yıkımına, toplumsal bağların çözülmesine ve yaşam dinamiklerinin tahribatına rağmen modernite, söz konusu mekân olduğunda, bütüncül olmayı hedefler.

Modern öncesinde, şehirlerin kurulmasına yön veren unsurlar arasında güvenlik, iklim, askerî savunma, doğayla mücadele, dinsel değerlerin yaşamın içine aktarılması gayelerini görmek mümkündür. Bunlar aynı zamanda yaşamla mekânın iç içeliğine de imkân veren unsurlardır. Çoğunlukla etrafı surlarla çevrili, giriş çıkışları kontrol edilen bu şehirler, sakinleri kadar zamanı da muhafaza eder. Estetiğin oluşmasında zaruri görev üstlenen "süreklilik" bilinci sayesinde -mecburi haller dışında- bozulmayan ve yüzyıllar boyu aynı yerde duran yapılar, yollar, anıtlar, toplumsal hafızaya olduğu kadar, bireyin şehirde anı biriktirmesine, yaşam bilinci oluşturmasına da zemin hazırlar. İnsanın iz bıraktığı, kolektif hafızaya dâhil olduğu ya da bireysel hatıralar inşa ettiği şehirleri sahiplenme kolaylığı, mekânla kurduğu duygusal bağın temelini oluşturur.

Oysa modernite, süreklilikten bağımsız bir bütüncül olma mantığı geliştirdi. Ve bu mantığı, kadim şehirlerdeki gibi siyasi otoriteyi güçlendirme ya da dinî veya sosyo-kültürel ortaklık aracılığıyla toplumu bir arada tutma gibi ideallerin aksine, sermayenin akışını sürekli kılmak için işletti. Kapital döngünün canlı kalabilmesi için şehrin tamamen açık pozisyona geçmesi ve sistemin durmaksızın işlemesi gerekiyordu.

Sözgelimi şehrin var olan halinin, modernitenin getirdiği hız ve devinime ayak uyduramadığını düşünen modern mimarinin öncülerinden Le Corbusier, "Sokağı öldürmeliyiz!" (aktaran: Berman, 2017, s. 227) diye haykırır. Burada sokaktan kasıt, aslında sokağa hayat veren inançlar, kolektif hafıza ve bunları canlı tutan yapılardır. Üç milyonluk bir şehir planı yapar. Bu plan bir şehre özgü değildir, her şehre uygulanabilir. Bu bile, şehirdeki yerelliği, gelenekleri, kolektif hafızayı tamamen reddettiğini gösterir.

Şehri, çalışmak amacıyla kullanılan bir araç, yaşamın içinde devinip durduğu bir "makine" olarak gören Le Corbusier, bu ilerlemenin önüne set çeken her şeyi yok etmek ve sokağı da bir makine düzenine sokmak ister. Böylelikle trafiğin sürekli akışına hizmet etme amacıyla düzenlenen sokaklar, modern bilim ve teknikteki gelişmeye paralel olarak birer fabrikaya dönüşecek ve sokaklarda "makineleri işletenler dışında hiçbir insan […]; akıntıyı yavaşlatacak zırhsız ve mekanize olmayan yayalar olmayacaktır." (Berman, 2017, ss. 226-227) Corbusier, şehrin ancak bu şekilde, bölünmelerden uzak, çelişkilerden arındırılmış karaktere ulaşacağına inanır. Makine, düzen ve bütünlük demektir.

Le Corbusier'nin, makine düzeninde işleyen bu yaratıcı yıkım düşü, Haussmann'ın beklentilerinin de odağındadır. Eskisini yok ettiği yeni Paris'i, herkes her yere ulaşabilsin diye düz bir çizgi üzerine inşâ ettirir. Böylelikle bulvarların uğruna birer birer yıkılan pasajlar, yerlerini alışveriş merkezlerine ve mağazalara bırakır.

Berman'a göre Haussmann, Ortaçağdan kalma eski teneke mahalleleri yıkarken, farkında olmadan geleneksel kent yoksullarının içe dönük ve dışarıya sımsıkı kapalı dünyasını da yıkmıştır. Böylece yoksullar, ilk kez şehrin ve hayatın geri kalan kısmının neye benzediğini görürler. Şehrin yekpâreliği, sınıfların bölünme gerçeğini ayyuka çıkartmıştır. (Berman, 2017).

Modernitenin, gereksiz bütün unsurlardan arındırılmış, makine düzeninde işleyen şehir hayali, yabancılaşmayı, yalnızlığı ve bunalımı tetiklemekle beraber, şehrin fantazmagorisini; yani bütün imgelerini, renklerini, seyirlik görüntülerini yerle bir eden tekdüzeliğe ulaşır. Modernite, özgürleştirme parolasıyla yola çıktığı şehir yaşamını yok etmiştir. Buna karşın, mekânın da bilinçli bir şekilde parçalanması, postmodern evrenin alâmetifarikası olacaktır.

3. Postmodern Evre: Müphem Muktedir

Postmodern evreyi, moderniteden bağımsız bir süreç yerine onun başkalaşmış bir uzantısı olarak gören Zygmunt Bauman, bu süreç için "akışkan modernite" tabirini kullanır. Buna göre, hemen hepimizin modernite olarak isimlendirdiği katı dönem, iktidarının kaynağını büyük ve güçlü olma idealinden, durağan bir pozisyonda mekâna tamamen yerleşme karakterinden alır ve var olduğu sürece, bu merkezî ve sarsılmaz konumun yarattığı güçten beslenir.

Oysa modernizm, takıntılı ve saplantılı yapısına bürünmezse esmeyen bir rüzgâr ya da akmayan bir nehir kadar oksimoron bir kavram olarak kalacaktır. (Bauman, 2017, s. 15). Bu yüzden, gelişen süreçte, katılar yeterli gücü sağlayamadığı için her duruma ayak uyduran bir tarz olarak, katılığın yerini akışkanlık almıştır.

Komünist Manifesto'nun 'Katı Olanın Buharlaşması' eğretilemesi, gerçeklik ve tarih gibi katıların yerle bir edilmesi fikrini taşıyordu ve o zamanın modern düşüncesiyle birebir örtüşüyordu. Daha sonra kutsal kavramların dünyevileştirilmesi, geleneğin bozulması gerekiyordu; akışkanlaşmaya karşı duran ne varsa eritilmeliydi. Ancak modernite bunu yaparken tamamen katılardan münezzeh bir plan değildi tasarladığı, daha yeni ve daha gelişmiş katılar oluşturmak için bu hamleye ihtiyacı vardı. (Bauman, 2017).

Demek ki zaman içerisinde dönüşüm geçiren modern düşünce, kendisine direnen eski görünümdeki katı formlara karşı bir savunma mekanizması geliştirmiş ve genel olarak postmodern diye adlandırılan bu akışkan dönemde, bu formun sağladığı dökülme, taşma, sızma gibi pek çok fonksiyonu kullanmayı şiar edinerek sürekli bir yer değiştirme halini öncelemiştir.

Bu nedenle katı dönemde mekânın önemli olduğunu söyleyen Bauman, "akışkanlar içinse, sürekli şekil değiştirdikleri için mekândan çok zaman"ın önemli olduğunu vurgular. (Bauman, 2017) Akışkanlık her anlamda sınırları alaşağı etmiş, mekân, zaman tarafından fethedilmiştir. Artık ister sermaye, ister askerî güç olsun; her türlü iktidar, kudretini orada sapasağlam durmaya değil, Foucault'nun "Panoptikon" eğretilemesinde olduğu gibi, her an her yerde olmaya borçludur.

> "Panoptikon'un sonu denetleyenlerle denetlenenler, sermaye ile işgücü, liderlerle müritler, savaşan ordular arasındaki birebir mücadele döneminin de sonunu işaret etmektedir. Başlıca iktidar kurma tekniği kaçma, kaytarma, orada olmama, sakınmadır artık; düzen tesis etmek ve korumak oldukça külfetli olduğu için iktidar, her türlü bölgesel sınırlandırmayı, bu sınırlandırmanın sorumluluğunu üstlenmeyi ve sonuçlarına katlanmayı fiilen reddetmektedir." (Bauman, 2017, s. 35)

Öyleyse, Bauman'ın akışkan olarak vasıflandırdığı bu süreçte mekânın parçalanmasına ön ayak olan, kendi ürettiği yaşam kodlarının dönüşümüne alan açarak akışkanlığın sağladığı çeşitli formlar sayesinde iktidarını her an değişen, dönüşen ancak hiçbir zaman kaybolmayan bir kimliğe bürümek isteyen modernitedir.

Postmodernizm, moderniteden devraldığı parçalama politikasını, bireyin kimliği üzerine de uygular. Ihab Hassan'ın karşıtlıklar üzerine kurduğu karşılaştırmasında modernizmi paranoya, postmodernizmi şizofreniyle eşleştirmesi de buna işaret eder. (Bauman, 2017)

Öyle ki yabancılaşma, bütüncül bir kişiliğin göstereceği reaksiyondur ve modern birey de önce üretim ve emek sürecine, yaşadığı şehre, çevresine, hatta kendisine bile yabancılaşır, ardından bunu paranoya takip eder. Buna karşın postmodern süreç öncelikle, her anlamda

özgür ve bağımsız bir birey olduğunu kişiye kabul ettirir. Böylelikle her türlü kazanmanın ve mutluluğun zafer coşkusunu yaşamak kadar kaybetmenin ve mutsuzluğun sorumlusu da kendisi olacaktır. Bu devinim içerisinde sürekli değişen duygu durumları, bireyin kimliğini de allak bullak eder ve karşılaştığı her yeni pozisyonda bütüncül kişiliği üzerinde gedikler açar, kimliğini bir daha böler: Parçalanan ve çeşitlenen bireye uygun biçimde şekil alan mekânlar da bilinçli bir parçalanmaya, çeşitlenmeye maruz kalır.

Hassan'ın modernizmdeki birleştirici/kapalı formun karşısına postmodernizmde açık antiformu; yine modernizmdeki bütünselleştirmenin karşısına postmodernizmde parçalanmayı ve merkezlenmenin karşısına dağılmayı çıkarması, bu süreçte şehrin yapı kodlarına dair ipuçlarını da taşır. Öyle ki Harvey, günümüz şehir algısındaki karakteristik özelliğin, "kolaj kent" olduğunu söyler. (Harvey, 2014) Artık şehirdeki bütüncül fonksiyonlar iflas etmiş, farklılıkları göz ardı etmeyen, katılımcı, çoğulcu özellikler gösteren bir şehir algısı hayata geçmiştir.

> "Örneğin, 'modernist' kent planlamacıları, gerçekten de, bilinçli olarak bir 'kapalı biçim' tasarımı aracılığıyla, metropol üzerinde bir 'bütünsellik' olarak 'hâkimiyet' kurmayı hedeflerken, postmodernistler kentsel süreci, 'anarşi' ve 'değişim'in bütünüyle 'açık' durumlarda 'oyun' oynadığı denetlenemez ve 'kaotik' bir şey olarak görme eğilimdedirler." (Harvey, 2014, s. 58)

Postmodernizm, zaman algısında olduğu gibi şehirdeki kültürel kodlara bakış konusunda da bitişe doğru sürüklenen çizgisel bir yaklaşım benimsemez, bu kodların biriktiğini düşünür. Harvey, bu yüzden şehirdeki kaotik yapının, isteseler bile postmodernlere bütüncül görünemeyeceğine dikkat çeker:

> "[…] Postmodernizm kentsel dokuyu zorunlu olarak parça bölük görür: geçmiş biçimler bir 'palimpsest'te olduğu gibi üstüste yığılmıştır, günümüzün kullanımları (ki çoğu gelip geçici olabilir) bunun üzerinde yer alan bir 'kolaj'dır." (Harvey, 2014, s. 84)

Bauman da günümüz mekânlarını kendine göre kategorize ederek, mekânı kusan ve yiyen olarak ayırır. Sözgelimi onun "tüketim tapınakları" olarak vasıflandırdığı ve modern şehirlerin alâmetifarikası olarak gösterilen AVM'lerde bulunmak, Bauman'a göre başka bir dünyada bulunmak gibidir. Hayatın tam merkezinde, ancak hayatla bağı koparılmış; yaşam üzerinde hiçbir tesiri olmayan mekânlardır bunlar, her biri birer "yer olmayan yer"dir. Birbiriyle hiçbir ortak duygu ve yaşantı bağı geliştiremeyen -zaten bu amaçta da olmayan- kalabalıklar, bu mekânlarda sahte birer cemaat havasına bürünür ve böylelikle imge, gerçeğe dönüşür. (Bauman, 2017)

AVM'leri kusan kategorisine alan Bauman, yiyen mekânlara ise Paris'teki La Défense meydanını örnek gösterir. Komşu binaların bile adeta sırt çevirdiği bu bomboş meydanda oturmak için bank bile yoktur. Her ne kadar kamusal olsa da medeni olmayan, bu iki mekân tipinin ortak özelliğiyse, ona göre, yabancıların karşılaşmasını engellemektir. (Bauman, 2017)

Bauman aksi hâlin üzerinde etraflıca durmasına rağmen, yabancıların karşılaşması halinde ne olacağına değinmese de amacın tüketim olmadığı karşılaşmaların, yaşamı –sanatçı açısından bakılırsa da ruhu- doğuracağı su götürmez: Sohbetler, bakışmalar, ya da yalnızca izlemeler bile kişilerin o mekâna ait hafıza geliştirmesini, duygusal olarak bağlanmasını sağlayacaktır. Buna karşın, amacın yalnızca alışveriş ve eğlence olduğu ve bizatihi insan eliyle bu amaç için oluşturulan ve bu nedenle yapaylığı en baştan kabullenilen AVM'lerde bireysellik alabildiğine korunduğu gibi, paranın kontrolünde şekillenecek ilişkiler ise maddenin doğası ve sistemin yapaylığı gereği kişiye insani bir anlam ifade etmez. Mecburi haller dışında diyaloga bile girilmeyen, arkadaşlıkların kurulamadığı bu mekânlarda kolektif hafızanın işlemesi söz konusu değildir. Kısacası ister AVM'deki gibi daha toplu, isterse La Défense'daki gibi dağınık görünsün, bu iki mekân tipi de kalabalıktan oluşmasına rağmen, bütünlüğün aksine, yalnızlığı öne çıkarırlar.

İktidar mekanizmaları, meşruiyetlerini sorgulama ihtimalinden çekindikleri için cemiyetleri bölmek adına yalnızlığı olumlayan bu tip mekânları çoğaltmayı amaçlar. Böylelikle bireyselliği güçlendiren mekânların siyasi otorite tarafından desteklenmesinin yanı sıra, çoğulculuğun ve katılımın itibar gördüğü, kimliklerin an ben an dönüşerek sürekli farklılık gösterdiği ve metropolün tamamını kontrol altına almanın mümkün olmadığı bir zamanda, kuşkusuz mekân bölünmeleri de kaçınılmazdır ve şehrin kime ait olduğu sorusu da cevapsız kalır. Bugün şehir içinde şehirlerden, hatta farklı özelliklerine göre insan kümelerinin oluştuğu semt ve mahallelerden söz etmek olasıdır.

Mekândaki bu parçalanmanın, şehirlere karşı sahiplenme hissimize vurduğu darbenin şiddeti azımsanmamalıdır. Öyle ki bu hissin mimarı, çoğunlukla sürekliliği olan, zamanı muhafaza etme özelliği sayesinde bizi kolektif bilince dâhil eden tarihi mekân ve yapılardır. Onların dokusu üzerinde biriken tarihi yaşanmışlıklar, efsane ve inançlar, bilincimizdeki süreklilik kavramıyla birleşir. Oysa birbirinden farklı gruplara göre şekillenen ve hızla artan nüfusun ihtiyaçları, kentsel dönüşüm dayatması, postmodern evrenin tarihe ait parçaları kopyalayarak isteğine göre birleştirme yoluyla tarihi parodileştirmesi, yıkımın daimi ilerleme olduğuna duyulan sarsılmaz inanç ve benzeri etkilerle, kısa süren aralıklarla yenilenmek zorunda kalan şehirlerde zamanı ve kolektif devamlılığı taşıyan tarihi mekânlar silikleşir ya da büsbütün kaybolur ve bu yerlerde yaşam, muhakkak geri planda kalır.

Bu durum da, şehrin ruhunu bütünüyle yakalamaya çalışan sanatçının bilincinde kopmalara, aksamalara neden olur.

4. Metinsel Parçalanma

Marshall McLuhan, genel olarak matbaa öncesi ve sonrasının zihinsel pratiklerini tartıştığı *Gutenberg Galaksisi* isimli çalışmasında, Batılı ve Afrikalı çocuğun zihinsel gelişim süreçlerini kıyaslar. Batılı çocuğun doğduğu andan itibaren pek çok nesneyle birlikte görsel bir evren içinde yaşamaya başladığını ve böylelikle zihninin hayata karşı yaklaşımında nedenselliğe sıkışıp kaldığını söyler. Afrikalı çocuğunsa bu nesneler âleminden uzak, sözel ve hayal gücüne açık bir bilinç geliştirdiği fikrini savunur. (McLuhan, 2017)

Bu yaklaşımı, çocukların ileriki çağları için de düşünmek mümkündür: McLuhan burada, Batılı çocuğun mekanik ve ruhsuz bir zihinsel tavır göstermesinde nesnelerin gözü ve zihni oyalamasına işaret etmektedir. Bunun sonucunda da bilinçte duraksamalar, kaymalar oluşacaktır. Günümüz şehirlerinin pek çoğunda akıp giden caddeler, ışıklı bulvarlar, araç ve yaya trafiği gibi unsurlar da postmodernitenin yaşandığı hemen her şehrin yetişkinleri üzerinde, Batılı çocuğun objeler üzerinden maruz kaldığı algı körelmesinin bir benzerine neden olur. Bu şehirlerde, duyuları ve duyguları tahribata uğrayan devinim halindeki insanların hayal gücü de çoraklaşacak ve insanlar şehre karşı yabancılaşacaktır. Sanatçının bu atmosferden uzak kalması düşünülemez: Şehir, bu kaosun içinde sürüklenen diğer insanlar gibi, şehrin ruhunu hissetmeye çalışan sanatçıyı kendinden uzaklaştırır.

Paranın dolaşım kolaylığı üzerine inşa edilen ve bu nedenle her türlü etkiye ve değişime dirençsiz, günümüz "açık" şehirlerinde, düzenin sigortası konumunda görünen sürekli bir akış hali, hız ve devinim söz konusudur. Şehrin içine girdiği bu hız ve durmak bilmez sarmal, sanatçının estetik algısını da yerle bir eder. Böylelikle şehir için söz konusu olan bütün bu kopmalar, bölünmeler, reddetmeler doğal olarak sanattaki ve edebiyattaki sınırların da silinmesine, köklerin yüzeye itilmesine ve büyük anlatıların iflasına kadar uzanır.

Roland Barthes, "kenti bir söylem, bu söylemi de gerçek bir dil" olarak kabul eder. (aktaran: Harvey, 2014) Harvey de Jencks'in mimari-söylem ilişkisi hakkındaki görüşlerini şöyle özetler: "[…] Jencks mimarlığın dilinin yüksek derecede uzmanlaşmış dil oyunlarına ayrıştığını, bu dil oyunlarının her birinin kendi tarzında farklı bir yorum topluluğuna uygun olduğunu kolayca söyleyebilirdi. Sonuç, çoğu zaman bilinçli bir biçimde kucaklanan bir parçalanmadır." (Harvey, 2014, s. 103)

Mimariye bu açıdan, yani söylem üzerinden yaklaştığımızda postmodernlerin şehrin ara sokaklarında kaybolan edebiyatı tekrar bulmanın, sanat eserine hak ettiği değeri vermenin

yolunu Hassan'ın da ana kod karşısında gösterdiği idiyolekt'te, yani kişisel dilde bulduklarını görmek mümkündür. Postmodernizm, şehrin bu parçalanmış yapısını edebî metne de aktarır. Artık edebi metne, montaj ve kolaj gibi tekniklerin yarattığı ikili söylemlerin, anlamın tüketilemeyeceği ve hapsedilemeyeceği düşüncesinin, birden fazla gerçekliğin iç içe geçebileceğine dair inancın oluşturduğu bütünlüğü bozulmuş dil anlayışı hâkimdir.

Kuşku yok ki dilde var olan bu parçalanma algısını da temelde, çeşitli iktidar pratiklerinin çabaları kontrol eder. Vatandaşlarına birey misyonunu durmadan yükleyerek cemiyet olgusunu bertaraf etmeye, buna bağlı olarak da kendisine boyun eğmeyecek bir kitle hareketini baştan engellemeye çabalayan siyasi otoritelerin sokaktaki ve dildeki parçalanmayla ne denli iç içe olduğuna Eagleton, 1968 olayları üzerinden işaret eder. Öyle ki 1968'de Fransa'da, eğitim kurumlarının otoriterliğine karşı ayaklanan öğrenciler nedeniyle Avrupa kasıp kavrulmuş, kapitalist devlet yıkılmanın eşiğine gelmiştir. Sürecin sonunda öğrencilerin, işçi sınıfıyla dayanışmaya girme beklentileri gerçekleşmez ve tutarlı bir siyasi liderleri olmadığı için de zamanla dağılırlar. İşçi sınıfının iktidarı ele geçirme planları suya düşmüştür. Eagleton, bu sürecin, yani 1968'in ürünü olarak gösterdiği postyapısalcılığın, devletin yapılarını yıkamayacağını anlayınca dilin yapılarını altüst etmeye yöneldiğini söyler. Siyasi zeminden söyleme doğru itilen bu hareket, toplumu oluşturan unsurları bütünlük içinde gören siyasi her türlü girişime karşı durur. Çünkü karşılarında duran ve asla yıkılmayan da bütünsel bir yapıdır: O halde bütünsellik bir çözüm olmak yerine, sorunun ana kaynağıdır. (Eagleton, 2017)

Postyapısalcılık ve postmodernizmin yolları burada kesişir: Parçalanmış bir dilin yaratımı olduğu için metin tek bir anlamın göstereni olamaz, metnin içinde anlam sürekli yeniden inşa edilir ve yeniden bozulur; sonsuza dek uzayabilecek olan yalnızca bu çözülme ve bölünme sürecidir. Böylelikle iktidar parametrelerinin etkisi kadar, kapitalist pazarın bin parçaya ayırdığı dünyayı ve bu dünyada sürüklenen insanı olduğu haliyle anlatmak için de postmodern metin kopmalara, bölünmelere uğrar; parçalı, heterojen bir yapıya bürünür.

Nihayetinde anlamın çoğullaştığı ve tüketilemediği, dilin olanaklarının çeşitlendiği, metinlerarası ilişkide anlam kazanan postmodern edebiyat, hayatın ve onun yaşandığı sahne olan şehrin, metin düzleminde parçalanmasına denk düşer.

Kaynakça / References

Baudelaire, C. (2017). *Modern Hayatın Ressamı* (9. baskı). (A. Berktay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bauman, Z. (2017). *Akışkan Modernite* (2. baskı). (S. O. Çavuş, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Berman, M. (2017). *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor* (19. baskı). (Ü. Altuğ, B. Peker, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Eagleton, T. (2017). *Edebiyat Kuramı* (5. baskı). (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri* (7. baskı). (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Kaplan, M. (2018). *Edebiyatımızın İçinden* (5. baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

McLuhan, M. (2017). *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu* (4. baskı). (G. Ç. Güven, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

CHAPTER 5

MOSKOVA URBANONİMLERİNİN OLUŞUM SÜRECİ VE TARİHSEL GELİŞİMİ

FORMATION PROCESS AND HISTORICAL DEVELOPMENT OF MOSCOW URBANONYMS

Fatih DÜZGÜN[1]

[1]Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Antalya, Türkiye

e-mail: fatihduzgun@akdeniz.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.05

ÖZ

Yer adları (toponim); coğrafi adlandırmaların kökenlerini, gelişimlerini, tarihini, işleyişlerini, dağılımlarını ve dil yapısını inceleyen dilbilimin önem taşıyan alanlarından birisidir. Yer adları yerleşim yerleri, ulaşım yolları, yeryüzü şekilleri gibi farklı coğrafi yapılar ile ilişkilidir. Yer adları arasında şehrin tarihini, sakinlerini, halkın geçmişini yansıtan şehir içindeki yerleşim birimlerinin başka bir ifadeyle sokakların, meydanların, mikro bölgelerin adları özel bir yere sahiptir. Moskova urbanonimleri incelendiğinde şehirde yaklaşık dört bin yerleşim yeri adı olduğu ortaya çıkmıştır. Bunların büyük çoğunluğu, Moskova'nın geçmişine ve Rusya'nın farklı dönemlerine ait tarihsel mekânlardır. Bu yer adları, her birinin ortaya çıktığı zamanın Rusça dilbilgisi kurallarına göre oluşturulmuştur. Başka bir deyişle bu yer birimlerinin sosyolojik, kültürel ve tarihi bir görevi de vardır. Moskova'da iki alt adlandırma sisteminin varlığından söz edilir. Bunların birisi Devrim öncesi Moskova ve Devrim sonrası Moskova adlandırma sistemleridir. Devrim öncesi Moskova'da, yer adlarının çoğu doğal bir biçimde oluşmuş, 1917 Devriminden sonra ise kararname aracılığıyla yapay bir düzen oluşturulmuştur. Bu çalışma özelinde tarih boyunca farklı milletlere ev sahipliği yapmış, günümüzde Rusya Federasyonu'nun başkenti olan Moskova urbanonimlerinin (yerleşim yeri içindeki adlandırmalar, bölge adları) oluşumunun tarihsel sürecine ve şimdiki durumuna değinilmekte olup yer adlandırmalarının sistematiği anlatılmaktadır. Nitekim Moskova'ya ait urbanonimler, hem Rus toponim modellerini hem uyarlanmış yabancı toponim modellerini içerir. Moskova'ya ait söz konusu urbanonimler adlandırma prensiplerine göre gruplandırılarak ele alınmış ve şehrin tarihi merkezinde bulunan Kızıl Meydan (Красная площадь), Arbat (Арбат)

gibi mekânsal birimlerin kökenleri Rus dilbilimcilerin incelemeleri ve değerlendirmeleri ekseninde açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Toponim, toponimiya, urbanonim, Moskova toponomisi, adlandırma

ABSTRACT

Toponymy is an important area of linguistics that examines the origins, development, history, functioning, distribution, and language structure of geographical nomenclature. Toponyms are associated with different geographical structures such as settlements, transportation routes, and landforms. Among the place names, the names of the streets, squares, and micro regions have a special place in the city, which reflects the history of the city, its inhabitants, and the people's past. When Moscow urbanonyms are examined, it is revealed that there are approximately four thousand settlement names in the city. The vast majority of these are historical sites from Moscow's past and different Russian historical periods. These place names were created according to the Russian grammar rules of the time each appeared. In other words, these residential units also play a sociological, cultural, and historical role. Notably, there are two sub-naming systems in Moscow: the pre-revolutionary and post-revolutionary nomenclature systems. In pre-revolutionary Moscow, most of the place names were formed naturally, and after the 1917 Revolution, an artificial order was created by decree. Moscow has been part of different nations throughout history and is now the capital of the Russian Federation. In this study, the historical process and the current state of the formation of Moscow urbanonyms (nomenclature within settlement and regional names) is addressed and the system of location nomenclature is explained. In fact, Moscow's urbanonyms include both Russian topographic models and adapted foreign topography models. These urbanonyms are grouped according to nomenclature principles and the origins of spatial units such as Red Square (Красная площадь) and Arbat (Арбат) in the historical center of the city are explained in the axis of Russian linguists' studies and evaluations.

Keywords: Toponym, toponymy, urbanonym, Moscow toponymy, nomenclature

EXTENDED ABSTRACT

The formation of the city is related to the emergence of the family institution and people starting to lead a sedentary life, and undoubtedly city life is closely linked to the issue of social stratification. The city reflects not only a type of settlement or a group of people defined by various professions, but also a lifestyle, with its production, social life, types of structure, and active culture. The role of the city in civilization and its place in various socio-economic formations is a traditional research topic.

The names of streets, squares, avenues, boulevards, roads, and docks in cities play an active role in the daily life of the city as an integral part of society. The necessity of naming streets, avenues, and boulevards is accepted by everyone. These names are valuable in terms of the history and culture of the people. Everything can change: nature, what mankind has

built, and even language. Only names given to the components of a city are preserved. City components should be considered to be the memory of what happened long before us: of nature, of historical developments, and of important people who lived where we now live. The older a name given to city components, the more remarkable it is.

Russian linguists prefer to use the terms toponym or urbanonym for the names of their inner-city components. The nomenclature of city components in Moscow is quite diverse and the meanings it contains are important in understanding what urbanonym means. Among Moscow urbanonyms, the most widely used are as follows: pereulok (side street), ulitsa (street), ploşçad (square), proyezd (passage), naberejnaya (quay), bulvar (boulevard), tupik (dead end), şosse (highway), prosek (glade), alleya (alley), and prospekt (avenue). The most commonly used phrase, as in other Russian cities, is "ulitsa." However, the term "pereulok" stands out most among the ground units in the historical center of Moscow.

When Moscow urbanonyms are examined, it is observed that there are approximately four thousand settlement names in the city. The vast majority of these are historical sites from Moscow's past and different Russian historial periods. These place names were created according to the Russian grammar rules of the time each appeared. In other words, these residential units also play a sociological, cultural, and historical role.

Moscow urbanonyms are evaluated on certain nomenclature principles. Past-to-present toponymists in Russian linguistics have made many classifications when examining their inner-city components. In our study, urbanonyms have been examined according to ten principles.

The first nomenclature principle was created according to the old place names and the geographical features of the land. This nomenclature principle has always been active in Moscow's toponym formation and still functions today. It is possible to see these types of urbanonyms both in the historical center of Moscow and in the new settlements. The second nomenclature principle in Moscow urbanonyms was formed according to the names of monasteries, churches, and cemeteries. This principle emerged chronologically in very early periods: people build churches near their homes, a necessary feature of Russian life of that time. The third nomenclature principle is street names that lead to nearby settlements. The fourth nomenclature principle is shaped by the occupations, crafts, and professional orientations of the inhabitants of the region. Craft settlements, whose names convey historical and cultural information about the collective settlement of artisan groups specialized in various fields, appeared in Moscow a long time ago. Moscow toponymy gives detailed information on the places where these groups lived. The fifth nomenclature principle is based

on the settlements inhabited by foreigners. Traces of foreigners can be found in different parts of central Moscow. The sixth nomenclature principle consists of anthroponyms. Ulitsa (street) and pereulok (side street) can take their names from the name, nickname, and surname of the land, house, or business owner. The seventh nomenclature principle, which emphasized the relationship of Moscow urbanonyms with abstract concepts, emerged during the Soviet period. The ideological names of these places were created to strengthen the mass consciousness of the Soviet system. The eighth nomenclature principle is constructed around the localization, properties, and parameters of the linear object. Nomenclature of this model provides some information, such as configuration, size, location, and time of appearance. The ninth nomenclature principle is based on objects located near urbanonyms. Such nomenclature carries connotations of the names of markets, buildings, and objects of social importance. The tenth principle is based on other urbanonyms near the ground unit. This type of nomenclature is created by adding adjectives such as ordinal numbers, “old,” “new,” “up,” or “down” to nearby urbanonyms, or by changing the nomenclature class.

Notably, there are two sub-naming systems in Moscow: the pre-revolutionary and post-revolutionary nomenclature systems. In pre-revolutionary Moscow, most of the place names were formed naturally, and after the 1917 Revolution, an artificial order was created by decree. Today, Moscow is constantly evolving by combining the old and the new, with its many new components, new urbanonyms are included in the city map. These urbanonyms mostly preserve historical memory, in harmony with the city’s traditional place-nomenclature system.

Giriş

Şehrin oluşumu; aile kurumunun ortaya çıkışı ve insanların yerleşik hayata geçmeye başlamasıyla ilişkilidir ve kuşkusuz şehir yaşamı, sosyal tabakalaşma konusuyla yakından bağlantılıdır. Şehir sadece bir yerleşim türünü veya çeşitli meslekler tarafından tanımlanan bir grup insanı değil, aynı zamanda üretimi, sosyal yaşamı, yapı türlerini ve etkin kültürüyle bir yaşam tarzını yansıtır. Şehrin uygarlaşmadaki rolü, çeşitli sosyo-ekonomik oluşumlardaki yeri geleneksel araştırma konularından biridir.

Şehirlerdeki sokakların, meydanların, caddelerin, bulvarların, yolların ve rıhtımların isimleri toplumun ayrılmaz bir parçası olarak şehrin gündelik yaşamında etkin bir rol üstlenir. Sokakların, caddelerin ve bulvarların isimlerinin gerekliliği herkes tarafından kabul edilir. Bu isimler halkın tarihi, kültürü açısından büyük bir değeri temsil eder. Her şey değişebilir: Doğa, insanoğlunun inşa ettikleri ve hatta dil ancak bir şehrin bileşenlerine verilen isimler muhafaza edilir. Söz konusu şehir bileşenleri yaşadığımız yerde bizden çok önce olan şeyler hakkında, doğa hakkında, tarihi gelişmeler hakkında, önemli insanlar hakkında geçmişin hafızası olarak değerlendirilmelidir. Şehir bileşenlerine verilen bir isim ne kadar eskiyse, o kadar dikkat çekicidir.

Şehir içi bileşenlerinin isimleri için Rus dilbilimciler toponim veya urbanonim terimlerini kullanmayı tercih ederler. Urbanonim terimi, ilk kez Aleksandra Vasilevna Superenskaya tarafından *Özel İsimlerin Genel Teorisi* (*Obşçaya teoriya imeni sobstvennogo*) isimli eserinde kullanılmıştır (Superenskaya, 1973, s. 187). Natalya Vladimirovna Podolskaya *Onomastik Terminolojileri Sözlüğü*'nde (*Slovar russkoy onomastiçeskoy terminologii*), urbanonim terimini (Latince *urbanus* "kentsel" *onim*'den (ad)) toponimin bir türü ve şehre ait topografik bileşenlerin özel adı olarak açıklar (Podolskaya, 1978, s. 139). Mihail Viktoroviç Gorbanevskiy ise şehir içi bileşenleri için şehir toponimleri terimini kullanmaktadır (Gorbanevskiy, 1996, s. 13). Son zamanlarda yapılan tez çalışmaları ve bilimsel makaleler incelendiğinde henüz şehir içi bileşenlerinin adlandırılması için tek bir terimin kullanılmadığı görülmektedir.

1. Moskova Urbanonimlerinin Oluşum Süreci

Moskova'daki şehir bileşenlerinin isimlendirilmesi oldukça çeşitlidir ve urbanonimlerin ne ifade ettiğini kavrama konusunda içerdiği anlamlar önem taşır. Moskova urbanonimleri arasında en çok kullanılanları şöyledir: *ulitsa, pereulok, prospekt, ploşçad, proyezd, naberejnaya, bulvar, tupik, şosse, prosek,* ve *alleya*. Rusya'nın diğer şehirlerinde olduğu gibi en çok kullanılan ifade "ulitsa"dır. Ancak Moskova'nın tarihi merkezinde yer alan yer birimleri arasında en çok "pereulok" terimi dikkat çeker. *Pereulok*, iki paralel caddeyi birbirine bağlayan

küçük, genellikle dar bir sokağı ifade eder (Ojegov & Şvedova, s. 512); *proyezd;* iki paralel caddeyi birbirine bağlayan bir sokak, araçla geçilebilecek bir yer anlamı taşır (Srya, 111, 1983, s. 483); *tupik;* geçiş yolu olmayan bir sokak anlamında kullanılır (Ojegov & Şvedova, 2005: 816); *naberejnaya*; taş, ahşap ve benzeri bir duvar yapısıyla güçlendirilmiş kıyı, sahil boyunca uzanan sokak anlamını taşır (Ojegov & Şvedova, 2005: 374); *prospekt;* büyük geniş ve düz sokak anlamına gelir (Ojegov & Şvedova, 2005: 621); *ulitsa*; karşılıklı iki ev sırası arasında yürüyerek veya araçla geçilebilen alan için kullanılır (Ojegov & Şvedova, 2005: 831); *bulvar*; iki şerit arasında ağaç dikilmiş yolu ifade eder, ancak bulvar kelimesinin her zaman bu anlamıyla kullanılmadığı *ulitsa* ifadesiyle aynı anlamda kullanıldığı da görülür; *ploşçad;* şehirlerde ve köylerde farklı yönlere caddelerin uzandığı geniş ve düz alan için kullanılır (Ojegov & Şvedova, 2005: 525); *prosek*; ormanda ağaçlardan arındırılmış dar yol anlamına gelir (Ojegov & Şvedova, 2005: 619), *şosse*; sert yüzeye sahip olan veya çakıl döşeli bir yolu ifade eder (Ojegov & Şvedova, 2005, s. 899); *alleya*; her iki tarafı ağaçlar veya çalılar ile kaplı bir yol; parka ve bahçeye açılan küçük geçiş yolu anlamını taşır (Yevgenevaya, 1981, s. 32).

Moskova urbanonimleri incelendiğinde şehirde yaklaşık dört bin yerleşim yeri adı olduğu ortaya çıkmıştır. Bunların büyük çoğunluğu, Moskova'nın geçmişine ve Rusya'nın farklı dönemlerine ait tarihsel mekânlardır. Bu yer adları, her birinin ortaya çıktığı zamanın Rusça dilbilgisi kurallarına göre oluşturulmuştur. Başka bir deyişle bu yer birimlerinin sosyolojik, kültürel ve tarihi bir görevi de vardır. Örneğin Moskova'nın kuruluşuyla ilgili bilgi verilen metinlerde şehrin kurulduğu arazinin gür ağaçlarla kaplı olduğu ifade edilir. 1175 yılında knyazlar arasında gerçekleşen savaşlarda, biri Moskova'dan, diğeri Vladimir'den karşı karşıya gelen iki knyazın bu bölgedeki sık ağaçların arasında kaybolduğu aktarılır. Bu anlamda *Borovitskie vorota* olarak adlandırılan Kremlin Kapısı ağaçlık, ormanlık zamanlardan kalmış bir kullanımdır. "Borovitskiy" (боровицкий) sözcüğü, *çam ormanı* anlamına gelen "bor" (бор) sözcüğünden türemiştir (Tan Metreş, 2018, s. 70). Bunun yanı sıra *Krasnaya ploşçad* (kızıl meydan), *Kuznetskiy* (demirci) *most* (köprü), *Stoleşnikov pereulok*, *Polyanka* gibi toponimler eski Moskova'yı temsil eder. *Arbat, Balçug, Bolşaya Ordınka* gibi yer adları Moskova'nın diğer ülkeler ve halklarla olan erken dönem bağlarına işaret eder. *Ploşçad vosstaniya, Barrikadnaya ulitsa, ploşçad revolyutsii* gibi yer adları Rusya'nın devrimci geçmişinin önemli sayfalarını gözler önüne serer. *Puşkinskaya ploşçad, ulitsa Lva Tolstogo, Gogolevskiy bulvar, ulitsa Çaykovskogo* benzeri yer adları Rus kültürünün, Rus edebiyatının ünlü temsilcilerinin isimlerini taşır. Moskova'da en çok bilinen ve kültürel-tarihsel değer bağlamında taşıdığı anlam üzerine en çok yorum yapılan urbanonim "Krasnaya ploşçad" (Kızıl Meydan)'dır. Hemen yakınında bulunan Kremlin, Vasiliy Blajennıy Baziliği ve Tarih

Müzesi; meydanın sınırları içindeki Ekim Devrimi'nin önderi Vladimir İliç Lenin'in mozolesi gibi yapılarıyla bu alanın "Krasnaya ploçşad" olarak adlandırılması kimi araştırmacılar tarafından "krasnaya" sözcüğünün taşıdığı "güzel" anlamıyla ilişkilendirilir, kimileri ise kırmızı renkten dolayı devrimi çağrıştırdığı için bu şekilde adlandırıldığını düşünür. Bu görüşlerin doğrulukları irdelenmek istenirse, *Krasnaya ploşçad* isminin ilk kez XVII. yüzyıla ait belgelerde kullanıldığı göz önüne alındığında, bu adlandırmanın kırmızı renkle ya da Ekim Devrimi'yle ilişkilendirilemeyeceği anlaşılır. Bunun yanı sıra bu ifadenin eski Rusçada "güzel", "en iyi ve mükemmel" anlamlarına sahip olmasının da bunda etkili olduğu dikkate alınmalıdır (Sıtin, 1958, s. 39).

Moskova'da bulunan yer adları sistemindeki yansımalar, şehrin diğer bölgeleri, farklı uluslarla olan ilişkiler, geçmiş yüzyıllara dayanan gelenekler ve tarihsel deneyimlerle de iç içedir. Belirgin bir etno-kültürel motivasyona sahip isimler, tarihinin ilk dönemlerinde, şehrin sosyo-ekonomik gelişiminde, tarihsel ve kültürel bağlamının oluşumunda ortaya çıkmıştır (Gorbanevskiy, 1991, s. 29). Çeşitli kaynaklar tarafından nüfusun bir parçası olarak gösterilen Orta Çağ Moskova'sında, ilk yerleşik yabancılar arasında Yunanistan'dan gelenler vardır. Zira Yunan Aziz Nikola Manastırı'nın tarihi XIV. yüzyıla uzanır. Söz konusu Yunanistan asıllı nüfus, *Nikolskaya* caddesi bölgesinde ikamet etmiş; XVI. yüzyılın sonundan itibaren ise dışardan gelen Yunanlara ait bir yerleşke (*sloboda*) olduğu bilinmektedir (Sıtin, 1958, s. 701). Moskova'da yaşayan Yunanistan asıllı nüfusu ise din adamları, ressamlar, zanaatkârlar ve ticaret adamları oluşturmaktadır. Günümüz Moskovası'nda Yunanistan asıllı nüfusun oluşturduğu bu yerleşime ait toponomik izler hâlâ korunmaktadır.

XVI. yüzyıldan itibaren Rusya'ya yerleşmeye başlayan *nemtsı* (yabancılar) Moskova'nın etnik yapısında önemli bir rol üstlenir (Ageeva, 2000, s. 231). Yabancıların Moskova'ya yerleşimi, ilk olarak 1578'te bahsedilen *Nemetskaya sloboda* yer adıyla kanıtlanabilir. *Livonia* esirleri ve Batı Avrupa'dan gelenlerce iskân edilen bu sloboda XVI. yüzyılın ortalarında oluşur. Rus din adamlarının ısrarı üzerine, Çar Aleksey Mihaylov'un 4 Ekim 1652 tarihli kararnamesi ile Moskova topraklarında yaşayan tüm Protestan yabancılar Nemetskaya sloboda'ya iskân edilir. Burada Rusça konuşamayan birçok milletten temsilciler vardır, halk bu insanları, konuştuğu anlaşılamayan ve "yabancı" anlamına gelen – günümüzde sadece Almanya'dan gelenleri nitelendirmek için kullanılan – "nemets" kelimesi ile adlandırır.

XVII. - XVIII. yüzyıllarda İskandinav ülkeleri ile bağlantıların aktif olarak geliştiği Moskova'da İsveç'in diplomatik ve ticari temsilciliği olan *Şvedskoe* (İsveç) *podvorye* bulunmaktaydı. Elçilik, Tverskaya yolunun yakınında yer alıyordu, günümüzde *Şvedskiy tupik* (İsveç çıkmazı) urbanonimi (1936'ya kadar *Şvedskiy pereulok*) bu temsilciliği anımsatan bir izdir.

Tarih boyunca Slav ve Türk dillerinin etkileşimi o kadar uzun sürmüş ve yoğun olmuştur ki, yeradbilim de dâhil olmak üzere bu dillerin kelime dağarcığının tüm alanlarında derin izler bırakmıştır (Hamurkoparan, 2017, s. 224-225). Çok erken dönemlerde Tatarlar ve Doğu'dan bazı halklar Moskova'ya yerleşmeye başlar. Bu halkların Moskova'da yaşaması, günümüzde de varlığını sürdüren önemli sayıda yer adı ile kanıtlanmaktadır. Örneğin: *Tatarskaya ulitsa, Tatarskaya bolşaya ulitsa, Tatarskiy bolşoy* ve *malenkiy pereulok*. XV.-XVII. yüzyıllarda Tatar sokaklarının yerinde Tatar kökenli tüccarların ve zanaatkârların yaşadığı *Tatarskaya sloboda* bulunur. Bu bölgenin yakınında halk arasında *tolmaçi* (tercümanlar) ve *starıe tolmaçi* olarak adlandırılan *sloboda tolmaçi-perevodçikov* yer alır (Pospelov, 2003). Moskova'ya ait yer isimlerinde Türkçe kökenli sözcüklerin izini sürmek de mümkündür. En etkileyici örneklerden birisi *ulitsa balçug* (balçık, çamur, bataklık, ıslak toprak, kil) toponimidir (Murzaev, 1984, s. 653). Türkçeden ödünç alınan *orda* kelimesi (Hanın kampı, ordu, devlet) *ulitsa Ordınkaya* urbanoniminde karşımıza çıkar (Murzaev, 1982, s. 58). Birçok Arap ülkesinde yer adlarında kullanılan *rabat* kelimesinin Türkçe aracılığıyla Rusça kelime haznesine toponim olarak geçtiği varsayılmaktadır. Pavel Mihayloviç Stroev, Ivan Egoroviç Zabelin ve Maks Fasmer Türk dillerinden "arba" kelimesini *Arbat* ile ilişkilendirirler. Günümüzde ünlü bir cadde olarak bilinen *Arbat*'ın yerinde, önceden bir *kolımajnıy* (kapalı taşıma aracı) *dvor* (avlu) bulunmaktaydı. *Kolımajnıy dvor* ulaşım araçlarının bulunduğu yer olarak kullanılmıştır. Ancak, son dönemde bilim adamları *Arbat* adının *gavas* (banliyö) kelimesinden türetildiğine, yani *Arbat,* Moskova'nın banliyösüdür yaklaşımına işaret ederler. Ayrıca İgor Georgieviç Dobrodomov *Arbat*'ın kökeninin Türk dillerinden *ribata* (han, kervan saray) kelimesinden türetildiğinin de düşünüldüğünü bildirmektedir (Dobrodomov, 1992, s. 105-107).

Moskova'nın tarihi bölgelerinden biri olan *Kitay gorod* (şehir) isminin kökeni halen tartışılmaktadır. *Kitay gorod*'da yerleşim XI. yüzyılda başlar. XIV. yüzyılda Kremlin ticaret *posad'*ını (tüccar ve esnafların yerleştiği yer) korumak için, Kitay gorod bir çit ile çevrilir ve 1534-1538 yıllarında çitler, ahşap duvar ile değiştirilir. Daha sonraları ahşap duvarın yerini taş duvarlar alır. Bu yer adının kökeni hakkında birkaç hipotez vardır. Pyotr Vasileviç Sıtin'e göre, *Kitay* kelimesi Moğolcada "orta" anlamına gelir, yani *Kitay gorod* "orta kale" anlamını taşır. Gerçekten de XIV. yüzyılın sonundan itibaren Kitay gorod'un dışında modern bulvar halkasından geçerek savunma sınır çizgisi olarak hizmet veren bir kale duvarı ve hendek vardır (Sıtin, 1958, s. 68). Başka bir ifadeye göre ise "*Kitay*" kelimesi Türkçe kökenlidir ve "kale, güçlendirme" anlamına gelir, yani "Kitay" bir kasaba, bir şehirdir (Smolitskaya, 1982, s. 18). I. E. Zabelin ise bu urbanonimin Slav kökenli olduğunu ifade eder; *Kitay* kelimesindeki "kit" bir lehçeye göre "direk" anlamına gelmektedir, yani *Kitay gorod,* "direklerle çevrilmiş

şehir" anlamına gelir (Zabelin, 1990, s. 31). Kökenine ait tartışmaların hâlâ devam ettiği *Kitay gorod* toponiminin, Moskova'nın kuruluş tarihine ait birçok etnokültürel yönü olduğu söylenebilir.

Moskova'da, daha erken dönemlerdeki Yunan ve Nemets kolonileri ile Ermeni ve Gürcü kolonilerinin izlerine rastlamak da mümkündür. Bu izler *Armyanskiy pereulok, Gruzinskaya bolşaya* ve *malenkaya ulitsa* gibi urbanonimlerde görülür (Pospelov, 2003, s. 33).

Moskova urbanonimleri belli adlandırma prensipleri üzerinden değerlendirilir. Rus dilbiliminde geçmişten günümüze toponomistler şehir içi bileşenlerini incelerken birçok sınıflandırma yapmışlardır. Bu çalışmada toponomist N. Y. Zabelin'in urbanonim adlandırma prensiplerinin kullanılması uygun görülmüştür.

2. Moskova Urbanonimleri Adlandırma Prensipleri

İlk adlandırma prensibi eski yer adlarına, arazilere ait coğrafi özelliklere göre oluşturulmuştur. P. V. Podolskaya'nın belirttiği gibi, tarihsel topografya yer adlarına ait bir tuvali oluşturur ve diğer şehir isimlerini de içine alır, fiziksel ve coğrafi gerçekler şehir tarafından emilir. Bu tarihsel gerçekliklerin çoğu, sokakların ve meydanların isimlerinde varlığını sürdürür (Podolskaya, 1974, s. 125). Bu adlandırma prensibi, Moskova'nın toponim oluşumunda her zaman faal olmuştur ve günümüzde de işlevini sürdürmektedir (2001'de Lujniki caddesi), bu tip urbanonimleri hem Moskova'nın tarihi merkezinde hem de yeni yerleşim birimlerinde görmek mümkündür. Bu grup aynı zamanda mikrotoponimlerle[1] bağlantılı olan yer adlarını da içerir (2-*ya Hapilovskaya, Sivtsev, Vrazhek, Ovrajnaya ulitsa*) (Pospelov, 2003; Pospelov, 2007). Bu urbanonim grubunda tarihsel dönemlerde Moskova'nın peyzajını karakterize eden terimler bulunur. Örneğin, *pole* (alan, saha, tarla kır) (*ulitsa Polyanka, Yamskogo polya, ulitsa, Vorontsovo polya, ulitsa, perova Polya*), *boloto* (bataklık) (*Bolotnaya ulitsa, Bolotnaya ploşçad, Bolotnaya naberejnaya*), *gryaz* (çamur) (*Sadovaya-Çernogryazskaya ulitsa, 2-ya Çernogryazskaya ulitsa*). Moskova şehri urbanonimlerinde *les* (orman), *bor* (orman), *gora* (dağ), *lug* (çayır), *bereg* (sahil, kıyı), *pesok* (kum), *prud* (gölet), *sad* (bahçe) gibi ifadelerle sık sık karşılaşılır: *Lesnaya ulitsa*, *Sokolinaya gora ulitsa*, *Lujniki*, *Pesçanaya ulitsa*, *Çistoprudnyiy bulvar*, *Prud-Klyuçiki*, *Bolşaya Sadovaya ulitsa* gibi. Daha az karşılaşılan urbanonimler ise *ostrov*: bozkırda bir orman; ormanla kaplı, düz ve alçak tepeler, *derbina*: üst tabakasının kesildiği büyümüş ekilebilir arazi, *kotlı*: nehir yakınlarındaki ova,

1 Mikrotoponim: Toponim türlerinden biri, genellikle fiziko-coğrafi veya yerleşim içinde bulunan küçük bir yerel bileşen adıdır. Bkz.: Smolitskaya G. P. Toponimiçeskiy slovar Tsentralnoy Rossii: Geografiçeskie nazvaniya. M.: Armada-press 2002. — C. 16.

zaton: nehir yatağının akan kısmından eğik olarak ayrılmış uzun bir körfez veya kanallardan oluşmuş ve kör bir sonu olan nehrin eski güzergâhındaki arazi, *vspolye:* kenarı, düz, açık alan, *glina:* kil, *ozero*: göl, *klyuç*: memba, *myis:* burun, *uste:* ağız, *brod:* geçit, *protok:* nehrin yan kolu veya iki su kütlesini birbirine bağlayan küçük nehir. Örneğin: *Vspolnyıy pereulok, Derbenevskaya ulitsa, Ozernaya ulitsa, Çernoe ozero, Losinoostrovskaya ulitsa, Ostrovnaya ulitsa, Ustinskaya naberejnaya, Kotlyakovskaya ulitsa, Krutoyarskiy pereulok, Zatonnaya ulitsa, Glinişevskiy pereulok, Klyuçevaya ulitsa, Protoçnıy pereulok, ulitsa Prud-Klyuçiki* (Pegova, 1979; Mahotin, 1989; Murzaev, 1979; Murzaev, 1982; Pospelov, 2003).

Moskova urbanonimlerinin ikinci adlandırma prensibi manastırlar, kiliseler ve mezarlıkların isimlerine göre oluşmuştur. Bu prensip kronolojik olarak çok erken dönemlerde ortaya çıkmıştır; insanlar, evlerinin yakınında o zamanın Rus yaşamının gerekli bir özelliği olan kiliseleri inşa ederler. 1390 yılından itibaren *Nikola starıy* adıyla bilinen ve adını Yunan Nikolskiy Manastırı'ndan alan Nikolskaya ulitsa bu urbanonimlerin bir örneğidir (Sıtin, 1958, s. 98-104). Moskova'da çok sayıda kilise vardır ve bu prensibe göre çok sayıda isim oluşturulmuştur. Örneğin: *Eliseevskiy pereulok*; Prorok Elisey Kilisesi'nden, *Znamenka ulitsa*; Znameniya Bogoroditsı Kilisesi'nden, *İlinka ulitsa*; İlinskiy Manastırı'ndan, *Kosmodamianskaya naberejnaya*; Kosmya ve Damian Kilisesi'nden, *Lazarevskiy pereulok;* Voskreseniye pravednıy Lazar Kilisesi'nde bulunan mezarlıktan, *Nikolovagankovskiy pereulok*; Nikolay Çudotvorets Kilisesi'nden isimlerini almışlardır (Pegova, 1979; Pospelov, 2003). Sovyet Dönemi'nin yeniden adlandırma çalışmalarına rağmen, Moskova haritasında belirli sayıda bu tip urbanonimler her daim yer almış ve birçok tarihi ismin iade edilmeye başlanmasıyla, bu urbanonimlerin sayıları belirgin bir şekilde artmıştır.

Moskova urbanonimlerindeki üçüncü adlandırma prensibi ise yakındaki yerleşim yerlerine doğru giden sokak adlarıdır. Örneğin: *Tverskaya ulitsa*; Tver şehrine giden yoldan, *Bolşaya Dmitrovka* ulitsa; Dmitrov şehrine giden yoldan, *Stromyinka ulitsa*; Stromyin köyü üzerinden Suzdal şehrine giden yoldan isimlerini almışlardır. Bu ad verme geleneği günümüzde de devam etmektedir, örneğin *Rublovskoe şossse* ismini XX. yüzyılda Moskova yakınında bulunan Rublevo köyüne giden yoldan, *Varşavskoe şosse,* ismini XIX. yüzyılda Moskova'dan Varşova'ya giden yoldan, *Yaroslavskoe şosse* ise ismini Yaroslavl şehrine giden yoldan almıştır. Bu prensibe günümüzde Moskova sınırları içinde kalan yerleşim yerlerinin isimlerini de dâhil etmek mümkündür: *Vladikinskoe şosse* – Vladikino köyü, *Veşnyakovskaya ulitsa* – Veşnyak köyü, *Perovskaya ulitsa*– Perovo şehri, *Çertanovskaya ulitsa*- Çertanovo köyü, *Nikulinskaya ulitsa*– Nikulino köyü, *Şukinskaya ulitsa*- Şukino köyü. Moskova'da, isimlerini diğer yerleşim yerlerinden alan urbanonimler çoğunlukla adlandırıldıkları şehirlerin gerçek

konumlarına göre düzenlenmiştir: Moskova'nın güneyinde *Bakinskaya ulitsa, Koktebelskaya ulitsa, Kerçenskaya ulitsa, Erevanskaya ulitsa* ve diğerleri; doğusunda *Sahalinskaya ulitsa, Çelyabinskaya ulitsa, Amurskaya ulitsa, Kamçatskaya ulitsa* ve diğerleri; kuzeyinde *Taymyirskaya ulitsa, Norilskaya ulitsa, Uglichskaya ulitsa* ve diğerleri; batısında *Vyazemskaya ulitsa, Minskaya ulitsa, Belovezhskaya ulitsa* ve diğerleri bulunmaktadır (Smolitskaya, 1982, s. 58-63).

Moskova urbanonimlerinin dördüncü adlandırma prensibi, bölge sakinlerinin meslekleri, zanaat ve profesyonel yönelimleri üzerinden şekillenir. İsimleri, çeşitli alanlarda uzmanlaşmış zanaatkâr grupların toplu yerleşimi hakkında tarihi ve kültürel bilgileri aktaran zanaat slobodaları, Moskova'da uzun zaman önce ortaya çıkmıştır. Moskova toponomisi bu grupların tarihte yaşadıkları yerler üzerine detaylı bilgiler verir. Buna ek olarak, bu yer isimleri şu anda kullanımda olmayan tarihsel kelime dağarcığını da içerir: *Hamovniki;* beyaz bez üreten dokumacıların eski Rusçadaki kullanımını ifade eder. *Varotnikovskiy pereulok*; Vorotniçaya sloboda'da bulunur, Kremlin'in, Kitay-gorod'un ve Belıy gorod'un kapılarını korumakla görevli kişiler burada yaşamaktadır, bu adlandırmanın nedeni bu görevlilerdir. *Bronnıe ulitsa*; Sloboda bronnikov'da bulunmaktadır, demir işçiliği ustalarının ikamet ettiği bölgedir. *Sıromyatniçeskie ulitsa*; Sloboda sıromyatnikov'da bulunmaktadır, burada deri ustaları yaşar. *Sokolniki, Sokolniçeskie ulitsa* ve *pereulok* gibi urbanonimler Çarlık döneminde şahinle av yapılan yer ve şahin yetiştiricilerinin yaşadıkları yer üzerine bilgi verir. *Ulitsa bolşaya* ve *balenkaya kamenşiki* (kamenşik) taşçıların yerleşkesidir, bu nedenle bu şekilde adlandırılır. *Gonçarnaya ulitsa* ise (gonçar) çömlekçilerin yaşadıkları yer üzerine bilgi verir. *Serebyaniçeskiy pereulok*'un bulunduğu alanda ise önceden darphanenin gümüş ustalarının bulunduğu sloboda starıe serebyaniki (gümüşçü) yer alır (Pospelov, 2003), (Sıtin, 1958). Sovyet devrimi sonrası bu tür adlandırmalar her zaman doğrudan mesleklere veya toplu ikamet yerlerine bağlı olarak değil, çoğunlukla ideolojik ve sembolik gerekçelere bağlı bir biçimde oluşturulmuştur. Örneğin: *Trudovoy 1.ve 2. pereulok, Trudovaya alleya, ulitsa, 1.,2. ve 3. Trujenikov pereulok*. Trud; emek anlamına gelir, belirli bir mesleği ifade etmez keza *ulitsa medikov* (sağlıkçı) bölgede planlanan sağlık kurumlarının inşası için 1965'te bu adı alır. *Ulitsa stroiteley* (inşaatçılar); şehrin güneybatısında küçük bir mahalleyi inşa edenler onuruna 1958 yılında bu isimi alır. 1964 ve 1968 yıllarında *ulitsa metallurgov* (metalciler), *ulitsa Stalevarov* (çelikçiler) isimlerinin verildiği bölgede ise orak ve çekiç (serp i molot) metal fabrikasının işçileri yaşar.

Moskova urbanonimlerinin beşinci adlandırma prensibi yabancıların yaşadıkları sloboda'lara göre oluşturulmuştur. Yabancıların izleri Moskova merkezinin farklı bölgelerinde

bulunabilir. Genellikle kendi milletlerinin isimlerini taşıyan sloboda'larda yaşayan yabancılar hakkında çalışmanın ilk bölümünde bilgi verilmiştir.

Moskova urbanonimlerinin altıncı adlandırma prensibi ise antroponimlerden[2] oluşmaktadır. *Ulitsa* ve *pereulok* isimlerini kişilerin adı, takma adı, arazi, ev veya işletme sahibinin soy isimlerinden alabilir. XVIII. yüzyılın başından itibaren kapitalist ilişkilerin, özel mülkiyetin hızla gelişme göstermesiyle antroponim prensibi daha aktif olarak çalışmaya başlar. Soy isimlerinin adlandırmalar konusunda, takma isim ve baba ismine göre daha çok kullanıldığı aşikârdır. *Ulitsa* ve *pereulok*'lara isimlerini veren ev sahipleri farklı sosyal gruplara aittir. Örneğin: *Eropkinskiy pereulok,* adını Moskova'nın general valisi Eropkin'den alır, *Devyatkin pereulok*, adını tüccar Deyatov'un soy isminden alır, Lukov pereulok adlandırması ise ev sahibi, sıhhiyeci topçu Lukovnikov'un soy ismiyle bağlantılıdır (Pospelov, 2003), (Sıtin,1958). Örneklerden görülebileceği gibi, *ulitsa* ve *pereulok'lara* isimlerini veren insanların sosyal statüleri farklılık gösterir. Dikkat çeken bir durum ise sadece *Nastasinskiy pereulok* adlandırılmasının bölgede mülkü bulunan Knyaz Volkonski'nin dul eşi Nastasi'nin ismiyle anılmış olmasıdır. Antroponim adlandırma prensibi çerçevesinde, Moskova'nın çeşitli bölgelerinde yaşayan okçu alaylarının komutanları olan streletskie naçalnikler'in (polkovnik - albay) isimlerinden oluşan yer isimleri de söz konusudur. Örneğin: *Malıy Lövşinskiy pereulok* adını Albay Löfşin'in isminden alır, *Kakovinskiy pereulok* ismini Albay Kakovin'in soy isminden alır. Zubovskaya ulitsa adını okçu birliklerinin komutanı İvan Zubov'un soy isminden alır. Günümüzde okçuların soy isimlerinden oluşan on beş urbanonim vardır.

Antroponim adlandırma prensibi dâhilinde, anıtsal isimleri de vurgulamak gerekir; bunlar seçkin devlet yetkililerinin ve tarihi figürlerin, bilim ve sanat temsilcilerinin adına verilir. Çok sayıda anıtsal ismin ortaya çıkışı, Ekim Devrimi sonrasına uzanır, nitekim Devrim öncesinde bu gibi yer adları az sayıdadır (*Fortunatovskaya ulitsa,* adlandırması 1897 yılında mühendis Fortunatov onuruna verilir, *Lermontovskaya ulitsa* adlandırması XIX. yüzyılda Mihail Lermontov onuruna verilir). Ancak, 1917'den sonra, bu tip adlandırmaların sayısı artar: *Prospekt Marksa, ulitsa Jukovskogo, ulitsa Çehova, pereulok Gorkogo, ploşçad Dzerjinskogo, Obuha pereulok* urbanonimleri komünist ideolojinin kurucuları, rejimin figürleri veya Sovyet hükümeti tarafından kabul edilen yazarlar, bilim adamları, onuruna verilir. Yaşamını yitiren kişinin (veya hâlâ hayatta olan) ölümsüzleştirilmesi ve yüceltilmesi için özel bir kararname ile onaylanan anıtsal isimler, geleneksel Rus urbanonimim ve toponim sisteminin bir parçası değildir. Sovyetler Birliği dağılıp, eski yer adları iade edilmeye başlandıktan sonra, anıtsal

2 Antroponim: Şahıslara özel isimlerdir: ad, soy ad, baba adı ve lakap gibi. Bkz.: Smolitskaya G. P. Toponimiçeskiy slovar Tsentralnoy Rossii: Geografiçeskie nazvaniya. — M. : Armada-press 2002. — C. 15.

isimler niceliksel olarak azalır, ancak son dönemlerde tarihi yer adlarını korumak ve Rusya tarihinde parlak bir iz bırakan önemli kişiliklerin ve olayların anısını sürdürmek için şehrin bazı caddelerine bu önemli kişiliklerin isimleri verilmiştir. *Malaya kommunistiçeskaya ulitsa* ünlü Rus sanatçı Konstantin Sergeyeviç Stanislavski'nin anısına "ulitsa Stanislavskogo" olarak yeniden adlandırılır (20.09.2005 Moskova yönetimi kararı). Yeni yapılan 939 numaralı proyezd (iki paralel caddeyi birbirine bağlayan bir sokak) İvan Şuvalov anısına "ulitsa Şuvalova" olarak adlandırılmıştır. 6132 numaralı proyezd ise 09.05.2004 tarihinde vefat eden Çeçenistan Cumhuriyeti Başkanı Ahmet Kadirov anısına "ulitsa Kadırova" olarak değiştirilmiştir (17.08.2004 Moskova yönetimi kararı). Ekim 2016'da Moskova Hükümetinin kararıyla birçok adlandırma yapılmıştır. Bu adlandırmaların bazıları şu şekilde sıralanabilir: 5557 numaralı proyezd nükleer fizikçi Georgiy Flyorov anısına "ulitsa Akademika Flyorova" olarak, 4966 numaralı proyezd bilim insanı Sergey Hristianoviç anısına "ulitsa Akademika Hristianoviça" olarak, Leninskiy ve Universitetskiy caddelerinin kesiştiği yerdeki ploşçad (meydan) Nobel ödüllü fizikçi Aleksandr Prohorov anısına "ploşçad akademika Prohorova" olarak değiştirilmiştir (25.10.2016 Moskova yönetimi kararı).

Sovyet propaganda sistemi sembolik araçlarla *fiziki alanını, bilgi alanını* ve elbette ki *dili* kısacası her şeyi kontrolü altına alır. *Fiziksel alan*ın kontrolü cadde ve sokak isimlerinin değiştirilmesi, Sovyet kahramanlarının anıtlarının dikilmesi suretiyle sağlanır. Bunları *durağan semboller* olarak nitelemek mümkündür. Bütün bu alanların kontrolünün sağlanması ortak bellek yaratma arzusundan ileri gelir (Saraç, 2019, s. 49-50). Nitekim Moskova urbanonimlerinin soyut kavramlarla ilişkisini vurgulayan yedinci adlandırma prensibi Sovyetler Birliği döneminde ortaya çıkmıştır. Bu ideolojik yer adları Sovyet sisteminin kitlesel bilincini pekiştirmek için oluşturulmuştur: "Devrim Meydanı" (ploşçad Revolyutsii) 1918 yılında Ekim Devrimi anısına bu ismi alır. "Büyük Komünist Sokağı" (Kommunistiçeskaya bolşaya ulitsa) 1919 yılında komünist ideoloji onuruna bu şekilde adlandırılmıştır. Yine ideolojik bir adlandırma olan "Sovyet Sokağı" (Sovetskaya ulitsa) da Sovyet iktidarı onuruna bu şekilde adlandırılmıştır (Pegova, 1979; Pospelov, 2003).

Sekizinci adlandırma prensibi, doğrusal nesnenin lokalizasyonu, özellikleri ve parametreleri üzerinden oluşturulur. Bu modele ait adlandırmalar konfigürasyon, boyut, konum, ortaya çıkış zamanı gibi birtakım bilgiler sunar. Bu doğrultuda *posledniy pereulok* (son ara sokak), ismini *ulitsa Sretenka*'nın sonunda bulunması sebebiyle konumuna göre almıştır. *Krivokolennıy pereulok* (çarpık ara sokak) konfigürasyonuna göre adlandırılmıştır. *Bolşaya ulitsa* (büyük sokak) zamanında Kolomenskoe'nın en geniş sokağı olduğu için bu şekilde adlandırılmıştır. *Novaya ulitsa* (yeni sokak) çevresindekilere göre yeni olması nedeniyle bu adı

almıştır. Birbirine paralel olan *Şirokiy* (geniş) *pereulok* ve *Uzkiy* (dar) *pereulok* genişliklerine göre adlandırılmışlardır (Pegova, 1979; Pospelov, 2003; Pospelov, 2007).

Dokuzuncu adlandırma prensibi, urbanonimlerin yakınlarında bulunan nesnelere göre oluşturulmuştur. Bu tür adlandırmalar pazarların, binaların, sosyal öneme sahip nesnelerin isimlerine ait çağrışımları taşır. Örneğin: *Bolnıçnıy* (hastane) *pereulok* ismini yakınındaki Staro-ekaterinskaya bolnitsa (hastane)'dan alır. *İnstituskiy pereulok* ismini yakınındaki Aleksandrovskiy enstitüsünden alır. *Manejnaya ulitsa* ismini manej (at eğitiminin yapıldığı yer) binasından alır. *Ohotnıy* (av) *ryad ulitsa* ismini eskiden av kuşlarının satıldığı tezgâhlardan alır. *Fabriçnıy proyezd* ise ismini Tuşinskaya'da bulunan fabrikadan alır. Bu tür fonksiyonel urbanonimler Moskova tarihi boyunca var olmuştur ve günümüzde de model olarak ad verme sisteminde kullanılmaktadır.

Onuncu prensip ise yer birimi yakınındaki diğer urbanonimlere göre oluşmaktadır. Bu tip adlandırmalar yakınındaki urbanonimlere "sıra sayıları, eski, yeni, yukarı aşağı" gibi sıfatlar eklenerek ya da adlandırma sınıfı değişerek oluşturulmaktadır. Örneğin: *1. 3. Plehanovskiy pereulok'ları* ismini *Plehanovskaya ulitsa*'dan, 1. 3. *Lyusinovskiy pereulokları* ismini *Lyusinovskaya ulitsa'*dan alır, *Nijnyaya* (aşağı) – *Verhnyaya* (yukarı) *Radişçevskaya ulitsa*, yukarı aşağı sıfatlarını kullanarak iki ayrı adlandırma yapılmıştır, eski ve yeni sıfatlarının kullanımında ise *ulitsa Staraya* ve *Novaya Basmannaya ulitsa*, *Arbat* ve *ulitsa novıy Arbat* görülebilir. Zıtlık kullanımında bu örnekte olduğu gibi bileşenlerden birinin kullanılmaması mümkündür, büyük küçük kullanımıyla şu şekilde karşılaşılır: *Çerkasskiy bolşoy* ve *Malenkiy pereulok*, *Bronnya bolşaya* ve *Malenkaya ulitsa* tek isimden oluşturulan farklı sınıflar da şu şekilde örneklendirilebilir: *Hohlovskaya ploşçad* ve *Hohlovskiy pereulok, Lyalin pereulok* ve *Lyalina ploşçad* (Pegova, 1979; Pospelov, 2003; Pospelov, 2007).

Moskova'da iki alt adlandırma sisteminin varlığından söz edilir. Bunların birisi Devrim öncesi Moskova ve Devrim sonrası Moskova adlandırma sistemleridir. Devrim öncesi Moskova'da, yer adlarının çoğu doğal bir biçimde oluşmuş, 1917 Devrimi'nden sonra ise kararname aracılığıyla yapay bir düzen oluşturulmuştur.

2012 yılında kente yeni yerleşim yerlerinin dâhil edilmesiyle Moskova alan olarak yaklaşık iki kat daha genişlemiştir. 2012 yılı öncesi şehre *eski Moskova*, sonrasına ise *yeni Moskova* adlandırması yapılır ise eski Moskova urbanonimleri isim verme komisyonunu sayesinde şehrin belirli bir düzene sahip olduğu düşünülebilir. Urbanonim statüsü kazanan yeni Moskova'nın oniminlerinin (özel ad) aslında, heterojen olmayan birçok adlandırmayı da içerisinde barındırdığı görülür. Yeni Moskova'ya ait urbanonimlere eklenen adların çoğu Sovyet Dönemi

ve eski adlandırma prensiplerine uygundur. Örneğin: *Kommunarka, Krasnye Gorki, Mamıri, Izvarino, Bolşoe Svinore, Nikolskoe, Pokrovskoe, Krasnoe, Bryohovo*. Bu büyümeyle birlikte Moskova kendi sınırları içerisine bahçe arazilerini de almıştır. Şehir planı dâhilinde aynı isimle adlandırılan Sovyet dönemine ait bahçe arazisi adları bu kapsamda önem taşır: 12 tane *Veteran,* 11 tane *Beryozka,* 9 tane *Drujba,* 7 tane *Zarya ve Luç,* 6 tane *Vesna,* 5 tane *Polyot, Veteran-Dubki, Radost, Rassvet ve Sosenki,* 4 tane *Otdıh, Dubki ve Dubrava*. Bununla birlikte, başkentin onomastik alanında, yeni dönem bahçe arazilerinin dikkat çekici isimleri de yer almaktadır: Kompyuter, Striptiz, Ekol, Grinlayn, Bonitet. Bu tip adlandırmalar urbanonim olmadıkları gibi toponim özelliği de taşımaz, ancak şehir haritasına ve planına dâhil olmakla beraber yol tabelalarında da bulunurlar. Kent yönetimi bu alanların %80'inde şehrin yeni yaşam alanlarını oluşturmak için düzenlemeler yapmaktadır ve bu yaşam alanları oluşturulduğunda mevcut isimlerin statüsünde değişiklik yapılarak, aynı isimli adlandırmaların ortadan kaldırılması sağlanacaktır (Sokolova, 2015, s. 253). Moskova sınırları içinde toponim veya urbanonim statüsüne sahip olmayan reklam isimleri içeren çok sayıda köy ve konut kompleksi yer alır. Örneğin: *Baden hills, La Promenad, Prima Park, Kalipso-2, Zapadnıy standart, Sinergiya, Jetalon-Siti, Prezident*, *Bristol, Levitan, Edalgo, Troitskaya Rivera, Akvarel, Ravissant, Sandey Hills, , FoRest, Lujaykino, Senator Club* (Sokolova, 2015, s. 254).

Moskova'ya yeni katılan ve kendine ait urbanonim sistemi olan Troitsk, Şerbinka, Moskovskiy gibi şehirlerin ve küçük yerleşim birimlerinin sokak isimleri Moskova oniminlerini zenginleştirmiştir. Kendine özgü adlandırmaları olması sebebiyle *Tsentralnaya* (merkez), *Severnaya (*kuzey), *Yujnaya* (güney), *Zapadnaya* (batı) ve *Vostoçnaya* (doğu) gibi coğrafi ifadeler ve uzandıkları şehirlerle ilişkili olarak *Moskovskaya ulitsa*, *Podposkovskaya ulitsa* ve *Yamalskaya ulitsa* gibi adlandırılmalar oluşmuştur (Sokolova, 2015, s. 254).

Sonuç

Urbanonim ve toponim birimleri yaşanmış kültürün bir parçasını taşır ve sonraki nesillere kültür, tarih, yaşam anıtlarını aktarır. Tüm adlandırmalar kendiliğinden oluşmuş ve kurgusal zeminli olarak ayrılabilir. Nitekim eski adlandırmalar, genellikle, tanık olunan değişiklik ve dönüşümlerin bir sonucu olarak, doğal bir şekilde ortaya çıkmışlardır. Yeni isimler ise yetkili devlet kurumlarının kararları sonucunda oluşmuşlardır. Tarihsel süreçte ideolojik ve siyasi etkenler sebebiyle urbanonimlerin yeniden adlandırılmasıyla şehrin birimleri ve şehrin kendisi geçmişiyle olan bağlantısını yitirme noktasına gelir. Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla urbanonimlerin geçmişi hakkında birçok bilgi içeren orijinal isimlerin çoğu iade edilir. Moskova eskiyi ve yeniyi birleştirerek sürekli gelişmekte, birçok yeni bileşeniyle

şehir haritasında yeni urbanonimlere yer açılmaktadır. Bu urbanonimler çoğunlukla şehrin geleneksel yer adlandırma sistemiyle uyumlu bir şekilde, tarihsel hafızayı muhafaza eder.

Kaynakça / References

Ageeva, R. A. (2000). Kakogo mı rodu-plemeni? Narodı Rossii: imena i sudbı. Slovar-spravoçnik. - M.: Academia, 424.

Dobrodomov, I. G. (1991). Arbat (etimologiçeskiy etyud) // Toponimika i mejnatsionalnıe otnoşeniya. -M., MFGO SSSR, 95-108.

Gorbanevskiy, M. V. (1991). Natsionalnıe obrazı v toponimii Moskvı // Toponimika i mejnatsionalnıe otnoşeniya. -M., MFGO SSSR, 25-40.

Gorbanevskiy, M. V. (1996). Russkaya gorodskaya toponimiya / M.V.Gorbanevskiy. -- M.,– 247.

Hamurkoparan, C. (2017). Mejyazıkovoe vzaimodeystvie v toponimii Severnogo Priçernomorya Russkiy yazık v polikulturnom mire: I Mejdunarodnıy simpozium (8-12 haziran 2017) / otv. red. E.Ya. Titarenko: Sb. nauç. statey. Tom 2. – Simferopol : IT «ARIAL», 2017. 224-229

Mahotin, B. A. (1989). K jivım istokam.- Smolensk, 127.

Mezenko, A. M. (1991). Urbanonimiya Belorussii. Minsk: Universitetskoe, 193.

Murzaev, E. M. (1979). Geografiya v nazvaniyah. -M.,Nauka, 176.

Murzaev, E. M. (1982). Geografiya v nazvaniyah. – M.: Nauka, 168.

Murzaev, E. M. (1984). Slovar narodnıh geografiçeskih terminov. M.: Mısl, 653.

Ojegov, S. İ. & Şvedova, N. Y. (2005). Tolkovıy slovar russkogo Yazıka. M. : Az, 944.

Pegova, A. M. (1979). İmena moskovskih ulits. / Pod obşç. red. A.M. Pegova -M., Moskovskiy raboçiy, 568.

Podolskaya, N. V. (1974). Urbanonimiya tsentralnıh oblastey RSFSR // Voprosı geografii., C6, 94.

Podolskaya, N. V. (1985). Konservatsiya drevnih nazvaniy uroçişç Moskvı v imenovaniyah drugih obektov // Voprosı geografii. M.: Mısl, 224.

Podolskaya, N. V. (1978). Slovar russkoy onomastiçeskoy terminologii. M., 192.

Pospelov, E. M. (2003). Ulitsı Moskvı. Starıe i novıe nazvaniya. Toponimiçeskiy slovar spravoçnik./Otv. red. E.M. Pospelov,- M. : Izdatelskiy tsentr «Nauka, tehnika, obrazovanie», 336.

Pospelov, E. M. (2007). İmena moskovskih ulits: Toponimiçeskiy slovar. Pod obşç. red. E. M. Pospelov. -M. : OGI, 608.

Saraç, H. (2019). *Sovyet Propaganda Dili*. İstanbul: Değişim Yayınları.

Sıtin, P. V. (1958). İz istorii moskovskih ulits.- M.: Moskovskiy raboçiy, 844.

Smolitskaya, G. P., Gorbanevskiy M. V. (1982). Toponimiya Moskvı.- M., Nauka, 176.

Smolitskaya, G. P. (2002). Toponimiçeskiy slovar Tsentralnoy Rossii: Geografiçeskie nazvaniya. — M. : Armada-press, 416.

Sokolova, T. P. (2015). Novıe urbanonimı Moskvı - sbornik: Etnolingvistika. Onomastika. Etimologiya materialı III Mejdunarodnoy nauçnoy konferentsii. Rossiyskaya akademiya nauk İnstitut russkogo yazıka im. V.V. Vinogradova, İnstitut slavyanovedeniya RAN; Uralskiy federalnıy universitet imeni pervogo Prezidenta Rossii B.N. Eltsina., 252-254.

Superanskaya, A. V. (1973). Obşçaja teoriya imeni sobstvennogo / A.V.Superanskaya.-- M.: Nauka, 356.

Tan Metreş, E. H. (2018). “Rus Toplumsal Belleğinde Mekanın Dili: “Kremlin””, *IV. Uluslararası Filoloji Sempozyumu Tam Metin Kitabı*. Elazığ: Asos Yayınevi, 68-77.

Yevgenevaya, A. P. (1981-1984). Slovar russkogo yazıka v 4-h tomah / pod red. A.P. Yevgenevoy. M.:Russkiy yazık

Zabelin, I. E. (1990). İstoriya goroda Moskvı. M.: Stolitsa, 668.

17.08.2004 Moskova yönetimi kararı http://mosopen.ru/document/558_pp_2004-08-17

20.09.2005 Moskova yönetimi kararı http://mosopen.ru/document/714_pp_2005-09-20

25.10.2016 Moskova yönetimi kararı https://www.mos.ru/mayor/themes/16299/3635050/

CHAPTER 6

NETİCE-İ SA'Y VE *KAYINVALİDE*: ŞEHRİN EMEK COĞRAFYASI

NETICE-I SA'Y AND *KAYINVALIDE:* MAPPING LABOR IN THE CITY

Çimen GÜNAY-ERKOL[1]

[1]Dr. Öğretim Üyesi, Özyeğin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi,
İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü, İstanbul, Türkiye

e-mail: Cimen.Gunay@ozyegin.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.06

ÖZ

Yazarlara metinlerinde iktisadi tartışmalar yürütmelerini ve böylece okurları ticarete atılmaya ve girişimciliğe teşvik etmelerini öneren Ahmet Midhat'ın bu öğüdünü tutan kişilerden biri Rüsumat Emaneti Muhasebe Kalemi Kâtibi Mehmet Tahir Efendi'dir. Mehmet Tahir'in *Netice-i Sa'y* (1893-94) adlı uzun öyküsünde, Arap limanlarından birinden yola çıkıp İstanbul'a kimsesiz ve yoksul biri olarak varan ve büyük bir gayretle hayata sıfırdan başlayan bir gencin yaşamından dramatik sahneler sunulmaktadır. Mehmet Tahir, Ahmet Midhat'a benzer bir şekilde, emek konusunda okurlara öğütler verir; çok çalışma, sabır gösterme ve girişken bir ruhla hareket etme gibi temalar çerçevesinde ve Osmanlı iktisadi ahlâkı doğrultusunda, bu gencin İstanbul'da yaşadığı dönüşümü değerlendirir. Bundan bir sene sonra yayımlanan Mehmet Tahir imzalı *Kayınvalide* adlı öyküde ise, "Ailede adaletli emek nasıl olmalıdır?" sorusu açıkça merkezdedir. Bir anne oğlunu çirkin bir kızla evlendirmek, böylece evin işlerini ona hiç başkaldırmadan yapacak bir gelin sahibi olmak istemektedir. Ancak oğlu, annesinin kendisine uygun bulduğu bu çirkin kıza âşık olur ve onu, genç kadını evde bir köle gibi kullanmak isteyen annesine karşı savunur. Yeni neslin eskinin âdetlerini sürdürmeye direnmesini konu eden Mehmet Tahir, bu öyküsünde de bir aileyi ayakta tutacak şeyin evin içindeki adaletin gözetilmesi olduğunu vurgular. Bu bildiride, İstanbul'un emek coğrafyasını evin dışında ve içinde irdeleyen Mehmet Tahir'in metinlerindeki adalet vurgusu ile yazarın bireysel çıkarın topluluk çıkarı üzerinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorusu hakkındaki ve toplumun en küçük yapıtaşı olarak aile konusundaki görüşleri ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Şehir, yoksulluk, emek, aile, edebiyat

ABSTRACT

The author Mehmet Tahir, an officer in the editorial office of the accounting section of the Customs Office, followed Ahmet Midhat's recommendation to discuss economics in fiction in order to promote commerce and entrepreneurship. His long story *Netice-i Sa'y* (1893-4) shows dramatic scenes from the life of a boy who departs from an Arabic port and arrives in Istanbul alone and penniless, and, with great effort, starts a new life. Mehmet Tahir, imitating Ahmet Midhat, advises the reader about labor; he uses the transformation of the boy in terms of his economic conditions in Istanbul around Ottoman economic morals to discuss themes such as work, patience, and the entrepreneurial spirit. In his *Kayınvalide*, which was published a year later, the question of how labor can be fairly shared in a family is explicitly at the center. A mother wants her son to marry an ugly girl, to make her an obedient domestic worker at home. But her son falls in love with the ugly bride chosen by his mother, and defends her against his mother, who attempts to treat her like a slave at home. Mehmet Tahir deals with the new generation's resistance to old traditions and emphasizes in this story that the supervision of justice at home is what sustains a family. Mehmet Tahir explored the labor geography of Istanbul in and out of the home. This paper explores the emphasis on justice in Mehmet Tahir's texts together with his views on the question of prioritizing personal good over common good and his views on family as the basic building block of society.

Keywords: City, poverty, labor, family, literature

EXTENDED ABSTRACT

Mehmet Tahir penned three books, Teshil-i Teehhül (Facilitating Marriage) (1893 M, Mahmud Bey Press), Netice-i Sa'y (The Result of Labor) (1895 M, Mahmud Bey Press), and Kayınvalide (Mother-in-Law) (1896 M, Istepan Press), all of which deal with topics such as family, home economy, and economic struggles in everyday life. Mehmet Tahir was an officer in the editorial office of the accounting section of the Customs Office when he published these texts. Because his name is confused with the famous Mehmet Tahir Münif Pasha, a high-ranking Ottoman bureaucrat, Netice-i Sa'y and Kayınvalide are listed under Mehmet Tahir Münif Pasha's name in the General Catalog of the National Library. This paper is intended to position Mehmet Tahir's two long stories, Netice-i Sa'y and Kayınvalide, in the broader trend of producing literature with an economic thrust in the late Abdülhamid era, a trend which gained a new emphasis after Ahmed Midhat's 1879 works such as Economy-politics, Love of Work, and Cooperation and Division of Labor.

Netice-i Sa'y is focused on a young expat boy who arrives in Istanbul penniless and alone from an Arabic port. He makes a fresh start and tries to earn money first by begging, then by selling water and finally by writing petitions upon demand in front of the New Mosque. He traverses places such as Bab-ı Ali and Divanyolu, where lots of people refuse to give him

money when he begs, but one bypasser finally gives him some money and the young boy uses this money to find new opportunities. Mehmet Tahir not only gives advice to young people about how to develop new work ideas, but he also elaborates on ways of accumulating wealth and discusses how personal well-being needs to be balanced with the collective good. When he starts earning money, the young boy helps other disadvantaged people. He never eats more than what is required to carry him to the next day, and he spends his money very carefully. This story emphasizes hard work and patience and elaborates on entrepreneurship and how to economize.

Kayınvalide is the story of a mother who seeks a bride for her son in an arranged marriage. She chooses a very ugly young woman so that the woman will be submissive in marriage, and for her own motherly power to reign at home. Contrary to her plans, however, her son falls in love with the ugly bride at first sight, and he starts to defend her rights at home. The mother-in-law realizes that she won't be able to dominate her and leaves the house. After a few years, she sends a letter to the couple begging for mercy, asking them to accept her apology. The story gives a noteworthy account of justice, reminding the reader that even loving figures such as mothers can make faulty decisions and discriminate.

These stories emphasize the importance of a fair and decent division of labor and the urgency of creating an economic system supported by social justice at home and in society. Netice-i Sa'y asserts that attempts at money-making should be accompanied by a moral system that protects the poor, and Kayınvalide asserts that a balanced union of work and justice should be one of the founding pillars of the nuclear family.

In an era characterized by discussions of economic liberalism, in which several writers created poor characters pushed into crime or prostitution to create a dramatic effect for readers, Mehmet Tahir prefers to use positive characters as primary personas and to reflect on humanistic values in his works, reminding his readers of the importance of charity, and emphasizing that attempts at personal profit should not be separated from societal dynamics. His emphasis on exploitation at home, in this sense, is an avant-garde attempt. Netice-i Sa'y ends with the young boy achieving enough economic success to start a new family. Kayınvalide ends with the mother-in-law understanding her mistake and praising the nuclear family, which depends on mutual understanding. With such endings, Mehmet Tahir suggests that a fair system should be achieved both in the nuclear family and also in society.

1. Edebiyatta İktisat Tartışmaları ve Mehmet Tahir'in Yazarlık Serüveni

Mehmet Tahir, edebiyatla Osmanlı toplumu üzerinde nasıl bir sosyal etki yaratılmasının amaçlandığını, kurmaca karakterler aracılığıyla özellikle gençlere ne tip öğütler verildiğini görmek ve bu sosyal mühendisliğin, Osmanlı modernleşmesi için ne anlama geldiğini tartışmak adına önemli veriler içeren yapıtlara imza atmış bir yazardır. İmzasını taşıyan üç kitap tespit edilebilmiştir. Bu kitaplar, kronolojik sırayla: *Teshil-i Teehhül* (Evlenmeyi Kolaylaştırma) (1893, Mahmud Bey Matbaası), *Netice-i Sa'y* (Emeğin Sonucu) (1895, Mahmud Bey Matbaası) ve *Kayınvalide* (1896, İstepan Matbaası) adlı kitaplardır. Aile kurma ve ev geçindirme konularına ve bu süreçlerdeki iktisadi dengelere eğilen bu yapıtlarda, anlaşılır kılmak amacıyla basit örneklere indirgenmiş bir adalet, sa'y (emek), sebat (kararlılık) ve kanaat (gözütokluk) tartışması göze çarpmaktadır. Mehmet Tahir, Osmanlı toplumuna yakışır adil bir sosyal ve iktisadi düzenin nasıl olması gerektiği sorusunu tüm yapıtları için geçerli kılmış, evlilik ve aile gibi unsurlar çerçevesinde eşitlik, yardımlaşma, tevekkül, girişimci olmak gibi konuları tartışmaya açmıştır.

Kitaplarını yayımladığı yıllarda, Rüsumat Emaneti Muhasebe Kalemi Kâtibi (Gümrük İdaresi Muhasebe Yazı İşleri Memuru) olan Mehmet Tahir'in hayatı hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Özellikle, isim benzerliğinin yarattığı güçlükler nedeniyle yazarın yaşamına ilişkin detayların tespiti daha da güçleşmektedir. *Osmanlı Müellifleri*'nin yazarı Mehmet Tahir (ö. 1925); Menemenlizade Mehmet Tahir (1893'te Maarif Nezareti Mektubi Kalemi müdürüdür, ö. 1903); Kadızade Mehmet Tahir (Osmanlı Şeyhülislamı, d. 1825); Malumatçı Mehmet Tahir (ö. 1912 *Malumat* gazetesi sahibi gazeteci, matbaacı, yayıncı); Binbaşı Mehmet Tahir (ö. 1940) ve Mehmet Tahir Münif Paşa (1893'te eski Maarif Nazırı, 1830-1910) gibi Osmanlı tarihine damga vurmuş isimlerle aynı adı paylaşması nedeniyle izini sürmek zorlaşsa da, Rüsumat Emaneti'ndeki memuriyet hayatı nedeniyle Mehmet Tahir'i bürokratik kayıtlardan izlemek mümkün olmuştur.

Ömer Karaoğlu, *Osmanlı İktisat Tasavvuru ve Modernleşme* başlıklı kitabında, Kazanlı bir Türk olan ve 1909'da kısa bir süre Rüsumat Emaneti'nde çalışan Musa Mehmetcanoğlu Akyiğitzade'nin Mekteb-i Harbiye Matbaasında basılan *İlm-i Servet Veyahud İlm-i İktisat* (1316/1900) adlı yapıtını konu edinir. Bu yıllarda, Akyiğitzade ile Mehmet Tahir'in yolları Rüsumat Emaneti'nde kesişmiştir; bu gümrükteki memurluğun, dönemin, yardım faaliyetleri, iş, emek, tasarruf gibi konularına entelektüel merak duyan bürokrat ve memurlar için bir buluşma noktası teşkil ettiğini söyleyebiliriz. Mehmet Tahir de aynı kalemde çalışan bazı

başka memurlar gibi, iktisat konusuna önem vermiş ve bu konuları ele almak istemiş, ancak teorik tartışmalar yerine, halkın anlayabileceği, basit ve gündelik hayattan örneklerle dolu kurmaca metinler ortaya koymayı tercih etmiştir. Sema Uğurcan, "Ahmet Midhat Efendi ve Elinden Tuttukları" başlıklı yazısında, gençken Ahmet Midhat Efendi'yi okuyarak okuma alışkanlığı kazanan, ilk yayınlarını onun eliyle yapan ve daha sonra da onun tesirinde hareket eden yazarlara değinir. Mehmet Tahir örneği, Ahmet Midhat etkisinin edebiyat çevreleri dışına da taştığını gösterdiği için dikkate değerdir (Uğurcan, 2006).

Mahmud Bey Matbaası'ndan çıkma *Teshil-i Teehhül*, iki yakın arkadaşın evlilik üzerine konuşmalarına dayanan bir romandır; olay örgüsü, uzun bir süre görüşmeyen iki arkadaşın karşılaştıklarında ayrı geçirdikleri zamanda olup biteni birbirlerine aktarmalarına dayanır. Mehmet Tahir, bu iki arkadaşın dertleşmelerine, evlilik, kadın ve erkeğin kamusal ve özel hayattaki yerleri, birbirleri ile nasıl ilişki kurmaları gerektiği, çalışma hayatları, evliliğin nasıl olması gerektiği gibi konuları dâhil eder ve satır aralarında, evliliğin ideal koşullarına ve evlilikte servetin idaresine ilişkin bir tartışma yürütür. Ailenin ekonomik bir birim olarak düşünülmesi ve aile servetinin adil idaresi gibi konular, küçük ölçekli birer mesele olarak ele alınıyor gibi gözükseler de, Mehmet Tahir, Ahmet Midhat'ın "Teavün ve Tenasur" (1874) hikâyesinin anafikrini yansıtarak, bir ailede sağlanacak adaletin, tüm ailelere sirayet edecek ve tüm Osmanlı toplumu için geçerli olacak sosyoekonomik bir kurala dönüşecek bir unsur olduğunu ima eder.

1311'de (m. 1895, Mahmud Bey Matbaası) kitap olarak yayımlanan *Netice-i Sa'y* (Emeğin Sonucu) adlı hikâyede, Arap limanlarından gelen bir gemiden inerek İstanbul'a ayak basan ve büyük bir gayretle hayata sıfırdan başlayan kimsesiz ve beş parasız bir gencin yaşamından kesitler sunulmaktadır. *Netice-i Sa'y*, sadece emek konusunda öğütler veren bir metin değil, aynı zamanda sosyal bir olgu olarak fakirlik/zenginlik ikiliğini değerlendiren ve toplumsal iyiliğin karşısına bireysel çıkar fikrinin nasıl yerleştirilebileceğini de tartışmaya açan bir metindir. Mehmet Tahir, bu genci örnek göstererek "emek" konusunda okurlara öğütler verir; çok çalışma, sabır gösterme ve girişimci ruhla hareket etme gibi temalar çerçevesinde ve Osmanlı iktisadi ahlâkı doğrultusunda bu gençteki dönüşümü değerlendirir. 1312'de (m. 1896, İstepan Matbaası) kitap olarak yayımlanan *Kayınvalide*'de ise, oğlunu kendi seçtiği bir genç kızla evlendiren bir annenin, gelinini özellikle çirkin kızlar arasından seçmesi, ancak oğlunun tatlı dilli bu kızı baştacı etmesi üzerine, kızı evdeki çeşitli gündelik işlerin hizmetçisi olmaya zorlayamayacağını anlayınca evi terk etmesi anlatılır.

Yazarının edebiyatçı kimliğine sahip biri olmaması nedeniyle kanonikleşmeyen bu metinler, edebiyat tarihlerinde yer bulmamış, yazarı da iktisat ve edebiyat tartışmalarında

pek ön plana çıkmamıştır. Hatta *Netice-i Sa'y* ve *Kayınvalide* Millî Kütüphane kayıtlarına, yanlışlıkla, Mehmet Tahir Münif Paşa'nın adıyla kaydedilmiştir. Ali Budak'ın hazırladığı kapsamlı biyografide gösterdiği gibi, Mehmet Tahir Münif Paşa, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki aydınların bilimsel düşünceyi yaymak için kendi aralarında kurdukları ilk bilim kurumlarından olan Cemiyyet-i İlmiyye-i Osmâniyye'nin kuruluşunda emeği geçen, *Mecmua-i Fünûn*'u çıkaran, ekonomi bilgisi ile el üstünde tutulan ve fenni düşüncenin yayılması için çalışan, İkinci Abdülhamid'e ekonomi-politik dersleri veren ve "kendisinin bir maruzatı olduğunda da kolaylıkla huzura çıkıp arz edebilen," talim terbiye kurulu başkanlığı da yapmış bir isimdir (aktaran: Budak, 2012, s. 86). Toplumdaki tanınırlığı ve aydın, mütercim, gazeteci kimlikleri nedeniyle hakkında pek çok tarihsel belge bulunabilen bir figür olan Mehmet Tahir Münif Paşa'nın aksine, Mehmet Tahir hakkında çok kısıtlı bilgi bulunabilmektedir. Deniz T. Kılınçoğlu, "İktisadi Düşünce Tarihi Kaynağı Olarak Edebiyat: Geç Osmanlı İmparatorluğu'ndan Üç Örnek" başlıklı makalesinde, Başbakanlık Osmanlı Arşivleri'ndeki kayıtlara dayanarak, Mehmet Tahir'in 1911'de Rüsumat Emaneti'ndeki memuriyet görevinden emekliye ayrıldığını belirtmektedir (Kılınçoğlu, 2017, ss. 252-253).

Mehmet Tahir'in yazarlık serüvenini daha geniş bir iktisat ve edebiyat tartışması içerisine yerleştirmek gerekir; zira, arka arkaya yayımlanan bu metinlerin iş, aile, emek ve adalet gibi konular üzerinde ısrarla durması bir rastlantı değil. 1853 Ekim'inden 1856 Şubat'ına kadar süren Kırım Savaşı'nın ardından, Osmanlı İmparatorluğu'nda üretilen tarım ürünlerine duyulan ilginin artmasıyla birlikte yakalanan olumlu atmosferde, devletin içine düştüğü zorlukların "çalışma" ile aşılacağı mesajı veren edebiyat metinleri diğer metinlere kıyasla daha da görünür olmuştur. Bu, tesadüf değildir; iktisadi sorunların önemini fark eden aydınlar arasında alevlenen "ekonomi-politik" tartışması kısa sürede edebiyata sirayet etmiştir. Her ne kadar, Ahmed Güner Sayar *Osmanlı İktisat Düşüncesinin Çağdaşlaşması* kitabında Osmanlı şairlerinin iktisadi meselelere değinilerinden örnekler verdikten sonra "bu çizgideki örnekler pek rahatlıkla çoğaltılabilir. Ancak, bunlardan yola çıkılarak bir yere varılamaz" dese de, edebiyatın iktisatla kurduğu bağ araştırılmaya muhtaçtır (Sayar, 2000, s. 112). Sayar, hayata dair gerçeklikleri yansıttıkları için tarihçi ve edebiyatçıların tespitlerini tümden yok saymaz; ama iktisat eğitiminin olmadığı bir dönemde bu değinilerle Osmanlı'daki iktisat meselesini tam kavrayamayacağımızı belirtir. Bu görüşe katılmakla birlikte, iktisadi meseleleri halkın anlayacağı dile tercüme edenlerin edebiyatçılar olduğunu hatırlayacak olursak, ferdî mülkiyet, üretim araçları, iktisadi rasyonellik gibi pek çok konunun edebiyatçıların temaslarıyla canlı tartışmalar haline geldiğini ve halk nezdinde görünürlük kazandığını söyleyebiliriz. Edebiyatta Ahmet Midhat Efendi bu tartışmaların başını çeker. İktisada duyduğu ilgi 1870'lerin başına

uzanan Ahmed Midhat, "Tarik-i Maişet" (Geçim Yolu) başlığı altında geçim yollarından bahseder, 1871'de "Teavün ve Tenâsur" (İş birliği ve Dayanışma) başlığıyla bir hikâye yayımlar. Borçlarını ödemekte zorlanan Osmanlı, 1876 yılında borç ödemelerini tümüyle durdurduğunu ilan ettikten sonra Ahmet Midhat Efendi bu meseleyi daha da merkezî görür ve 1879'da (1296) *Ekonomi Politik*, *Sevda-yı Sa'y ü Amel*, *Teşrîk-i Mes'âî, Taksim-i Mesâ'î* gibi iktisat üzerine olan yapıtlarını ardarda yayımlayarak emek-iktisat tartışmasına damgasını vurur. Önce *Tercüman-ı Hakikat*'te tefrika edilen, gördüğü ilgi üzerine yazarın kitaplaştırdığı *Ekonomi Politik*'i Sayar "iktisat bilgisini geniş halk katlarına ulaştırması açısından sahasında ilk" olan yapıtlardan biri olarak değerlendirmektedir (s. 376).

İlk tartışmalar Osmanlı'nın yaşadığı iktisadi güçlükler ve "geri kalma" problematiği üzerinden, bir tür hesap problemi olarak açılsa da, iktisat çok velud bir konu olduğu için, Ahmet Midhat'ın "millî iktisat" tartışması, bu konuya eğilen diğer yazarların da katkılarıyla, her yöne doğru genişler. Yazarlar toplumsal iş bölümünün ve dayanışmanın öneminden bireyciliğe ve tasarrufa, insanlar arasındaki sosyal eşitsizliklerden fakirlik karşısında alınması gereken önlemlere, moda ve tüketim kültüründen memuriyet hayatına ve girişimcilik konusuna kadar pek çok farklı konuya uzanırlar. Fakir oldukları için fuhuşa itilen genç kızlar (Halit Ziya'nın 1886-87'de tefrika edilen *Sefile*'si) veya öksüz, yetim, başıboş kalmış genç erkekler (Filibeli Ahmet Hilmi'nin *Öksüz Turgut*'u 1908-9) edebiyat metinlerinde daha fazla görünür olur. Nadir Özbek, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyet 1876-1914* başlıklı kitabında, kurmuş olduğu refah sistemiyle kendisini yoksulun yegâne koruyucusu olarak sunan Sultan Abdülhamid'in bu yolla iktidarına meşruiyet kazandırdığını belirtmektedir. Özbek, güvenlik nedeniyle Yıldız Sarayı'nın yüksek duvarları arkasına sığınmış olan Abdülhamid'in dış dünyayla sembolik bir dil üzerinden iletişim kurmak durumunda kaldığını Selin Deringil'e referansla aktarır (Özbek, 2016, s. 35). Dolayısıyla hayır işlerini iktidar stratejisinde merkezî bir konumda tutan II. Abdülhamid rejiminde (1876-1909) edebiyat, nasıl bir refah sisteminin Osmanlı için adil ve meşru olacağı tartışmasının yürütüldüğü bir alan konumuna, daha gözle görülür bir şekilde, yerleşir. İktisat tartışmalarından ve Abdülhamid rejiminin gündeminden etkilenmiş bir yazar olan Mehmet Tahir de metinleriyle ekonomi-politik ve emek tartışmalarına katılır.

Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* adlı kitabında, mirasyedi olarak veya devlet kapısında memuriyet kovalayarak yükselmenin alternatifi olarak "girişimcilik" konusunun işlenmesine dikkat çekmekte ve Halid Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ını "Tanzimat'tan beri ilk kez" girişimciliğin bir alternatif olarak dile getirildiği bir yapıt olarak işaretlemektedir (Parla, 2012, s. 64). Mehmet Tahir, 1896'da tefrika edilen *Mai ve Siyah*'tan

bir yıl önce, bu konuyu *Netice-i Sa'y*'da işlemiştir. Mehmet Tahir, Ahmet Midhat'ın *Ekonomi Politik*'te üçe ayırmak suretiyle sınıflandırdığı sermaye türlerinin "yokluğu"ndan bir tür ders çıkarılması ve gayret etmenin önemini vurgulamak amacıyla hikâyesini kaleme almıştır. *Ekonomi Politik*'te Ahmet Midhat sermayeyi şu sözlerle açıklar:

> Sermâye ise üç nevi' oluyor idi. Ne kadar mes'ûddur ol adam ki, elinde hem hâm eşya demek olan servet-i tabî'iyye bulunsun, hem sermâye-i aslî olup emeği evvelce babalar tarafından sarf olunan âlât ve esbâb-ı lâzıme bulunsun, hem de bunları idâre edecek kâbiliyyet ve iktidâr gibi sermâye-i kesbî ve vehbî bulunsun. Bu üç sermâye bir adamda bulunur da, o adam yine mes'ûd olmaz ise, hakikaten kaldırıp kendisini denize atmalıdır (s. 30).

Mehmet Tahir, elinde eşya ve alet bulunmadan, kimsesi olmadan, bir gemiden beş parasız inen genç bir delikanlıyı kahramanı olarak seçerek ve bu gencin etrafına babasızlık temasını da içerecek bir yalnızlık inşa ederek, yetenek göstermek ve emek harcamak suretiyle, diğer sermaye türlerinin ele geçirilebilecEditörleeğini gösterir. Yazar, hem hammaddeye, hem eşyaya, hem de bunları işleyecek yetenek ve iktidara sahip olup hâlâ mutsuz olan adamın kendisini denize atması gerektiğini söyleyen Ahmet Midhat'a selam durarak, kahramanını denizden getirmiş ve İstanbul'a ayak bastırmıştır.

2. *Netice-i Sa'y*'ın İstanbul'u

Netice-i Sa'y'da kimsesiz delikanlı İstanbul'a ayak basar basmaz Bab-ı Âli Caddesi ve Ebussuud Caddesi taraflarında bir süre gezinir; ilk gecesini sokaklarda, viranelerde aç karnına geçirir ve yolları bilmediği için, biraz da şansın yardımıyla, dilencilik yapabileceğini düşünürken Divanyolu'na çıkar. Karşılaştığı kişiler ekseriyetle "İnayet ola!" (Allah versin!) diyerek onu görmezden gelirler. Bir buçuk iki saat boyunca on beş, yirmi kişi onu geri çevirir; ancak, sonunda, bir kişi ona az da olsa para verir. Mehmet Tahir, duyarsızlığa rağmen bu azıcık paranın bile yeni bir işe sermaye olmak üzere değerlendirilebilecek olmasına vurgu yapar; delikanlı açlığını tamamen gidermektense, nefsini köreltecek kadar yemek alıp kalan parayı değerlendirmeye çalışır. Delikanlı şöyle düşünür:

> […] Bununla on paralık ekmek alıp yediğim gibi yine evvelki hale geleceğim. Artık açlığa tahammüle de iktidarım yok. Ya ne yapayım? Bugün bununla kifâf-ı nefs etmekle beraber akşama kadar yine teseül mü etmeli? Başka çare yok. Tâlih yardım eder ise her şey olur. Fakat berâ-yı ihtiyat bu köşecikte biraz daha sabr edeyim. Belki bu on paraya min-tarafillah bir arkadaş daha zuhûr eder. (s. 26)

Bu tercihin, daha genişletilerek adeta tüm İmparatorluk için bir kalkınma hamlesine dönüşebileceği sezdirilmektedir. Mehmet Tahir, yoldan geçen şık giyimli beylerin genç adama

yardım etmekte çekimser kaldıklarını, "gürûh-i fukara"da ise yardımlaşma bilincinin kendi doğallığı içinde oluştuğunu ifade eder (s. 27).

Dayanışma duygusu ve yardımlaşmanın önemi gibi temalar ile delikanlının dilencilikten sonraki işi de Ahmet Midhat'ın Mehmet Tahir üzerindeki kuvvetli etkisini hissettirir. Delikanlı dört gün dilencilik yaparak sermaye biriktirdikten sonra, bu parayla bir testi ve iki de bardak alır ve kalabalık mevkilerde su satmaya başlar. *Netice-i Sa'y*'da dilencilikten kazanılan paranın Göztepe suyu satma işine devredilmesiyle delikanlının hayatında yeni bir perde açılır; delikanlı, buradan kazandığı paranın da çok azını ihtiyaçları için harcayıp kalanıyla kendisini yükseltecek bir yatırım yapmaya çalışır. Ancak belli bir miktarı aşan bir kâr elde edildiğinde, kendisine yatacak daha güvenli ve sıcak bir yer arayabileceğine kanaat getirir ve bir oda tutar.

İlk günlerde hiç eşyası yoktur; tahta üzerinde yatar. Ama toprak üzerinde yatmaya alışkın olduğundan, bir odasının olmasını ve tahta üzerinde uyumayı bir zenginlik olarak görmektedir. Mehmet Tahir, kahramanının "uykuya dalmadan evvel"ki iç sesini okurlara duyurarak, gayret göstermenin yanı sıra şükretmenin de önemli olduğu vurgusunu yapar. Delikanlı içinden şöyle demektedir:

> Ben zilletin derece-i nihâyesine vâsıl olarak Cenâb-ı Hakk'ın lütfuyla şimdi menzil-i saâdete müteveccih oldum. Bir oda derûnunda tahta üzerinde yatmaklığım evvelki hâlime nisbeten bir saadettir. Bunun için Hâlik-i kâinâta bin kere teşekkür ederim. İktidâr-ı vücudiyem müsaid oldukça sa'y ü gayretimin semeresiyle kesb-i nân ü saadet etmek emelinde olduğumu Cenâb-ı Hak âlimdir. Bugün bu odada yatan âcizin bundan sonra nerede bulunacağı verâ-yı perdeyi hafâdadır. Her derdmendin destgîri hazret-i Allah'tır. Ben ise o Rabb-i rahîme an-samîmi'l-kalb mütevekkilim. (s. 31)

Su satma işiyle birlikte, delikanlı İstanbul'un sokaklarını, hangi saatte nerenin kalabalıklaştığını biraz daha iyi öğrenir ve kendisini bir satıcı olarak geliştirir.

Delikanlı, odasına eşya alabilecek zenginliğe eriştiğinde, artık yavaş yavaş bir başka mesleğe geçmeye de hazırdır. Bir yazı takımı ile kâğıt satın alarak Yeni Cami önüne gider. Beş altı sene sürecek olan bu arzuhâlcilik, hikâyedeki son duraktır. Buradaki başarısı, genç delikanlıyı görece daha iyi ve zengin bir hayata ve bir aileye kavuşturur. Mehmet Tahir, az kazanırken bile delikanlının kendisinden kötü durumdakilere yardım ettiğini, zor durumdakileri "İnayet ola!" diye başından savmak yerine onlara elinden geldiğince destek olduğunu özellikle vurgular. Dilencilik yaptığı zamanlarda Divanyolu'nda şık giyimli beylerden "İnayet ola!" lafını işiten delikanlının, kendi güç koşulları içinde para kazandığında açlığını köreltecek kadar yemek alarak, kendisi zor durumdayken bile ondan daha zor durumdakilere yardım etmesi, Mehmet Tahir'in eleştirisinin temelini oluşturur. Bireysel çıkarların öne geçtiği,

toplumsal birlik duygusunun ve düşüncesinin sekteye uğradığı bir atmosferin çöküşe hizmet edeceğinin, doğru olanın emek ve gayret göstermek ve yardımlaşmak olduğunun altı çizilir.

Bir diğer eleştiri de çok gayret göstermeden bir memurluğa yerleşmek ve devletin sırtından geçinmek isteyen gençleredir. Mehmet Tahir, bu delikanlının birileri tarafından istihdam edilmeyi beklemek yerine, beş parasız ayak bastığı ve kimseyi tanımadığı İstanbul'da kendine fırsatlar yaratmasını ve sabır göstererek çalışmasını şu sözlerle öne çıkarır:

> Akıllı çocuk kuvve-i kalemiyesinin hıdemât-i hükûmette istihdâm olunmasına müsaid derecede olmadığını bildiği için bir memuriyetle kayrılması zımnında hiçbir tarafa mürâcaât etmemiş ve sanat-ı hâzırası ile de itilâf hâsıl eylemiş olduğundan beş altı sene kadar kemâl-i sebat ü metânetle Yeni Cami'de yazıcılık etmiştir. (s. 34)

Sonuç olarak, İstanbul'a geldiğinin üzerinden on iki sene geçtikten sonra, bir aile babası olarak geçimini sürdüren, işinde gayret göstermeye devam eden bu delikanlı, girişken bir genç adam olarak Dersaadet'in emek coğrafyasında yerini alır. Mehmet Tahir, *Netice-i Sa'y*'da dilencilikten para kazandığını gördüğü hâlde bu mesleği sürdürmeyen, kişisel rahatı için değil, kazancını büyütmek için emek harcayan, kazancının kendisine yeten kısmından fazlasıyla kendisinden yoksul olan başkalarına da yardım eden genç erkek karakterini, hikâyenin sonunda (on iki yıl geçmiştir) bir aile reisi olarak taltif eder. Böylece, Osmanlı iktisadi ahlâkının temelini oluşturan yardımlaşma unsurunu da yüceltir ve delikanlıyı bir aile babası rolüyle ödüllendirmek suretiyle, toplumun ve ailelerin ayakta durması için emeğin ve yardımlaşmanın ne kadar temel bir unsur olduğunu da vurgulamış olur.

3. *Kayınvalide* ve Evin İçinde Adalet

Kayınvalide'de, Dersaadet'in emek coğrafyası bir evin içinden incelenmektedir. Bu metinde de aile birliği kilit bir konumdadır. Aile toplumun küçük ölçekteki bir yansıması olarak ifadesini bulur. *Kayınvalide*'nin merkezindeki aile de, ayakta kalması için uğraş verilen Osmanlı devletinin bir metaforu olarak düşünülebilir. Daha iyi bir gelecek kaygısı ile aile kurma zamanının geldiğini hisseden genç bir adam, annesinden müstakbel eşini bulmak için yardım ister. Ama anne oğlunu çirkin bir kızla evlendirmek, böylece evin işlerini ona hiç başkaldırmadan yapacak bir gelin sahibi olmak istemektedir. İstediği türde bir kız bularak amacına ulaşsa da oğlu ile gelini arasında gelişen muhabbeti ve genç kızın baş kaldırmasını engelleyemez ve evi terk etmek zorunda kalır. Mehmet Tahir, böylece, ailenin adaletli emek üzerine kurulu olması gerektiğinin altını çizer. Eş seçiminde güzellik/çirkinlik kriterinin ne anlama geldiği, annenin iktidarını kaybetmemek için çirkin bir kızı gelin olarak görmek istemesi üzerinden tartışılır.

"Şimdiye kadar nazar-ı dikkatim önünden beş bin kız geçti. Fakat hiçbirini beğenemedim" (s. 39) diyen Kayınvalide, istediği gelini şu sözlerle tarif eder: "ben öyle bir kız isterim ki her hareketini benim görüşüm, emrim sebebiyle yapsın" (s. 70). Oğlu, bu durumu gayet normal karşılayarak annesinin talebine "elbette buraya gelen kız evin büyüğünün sen olduğunu anlayacak ve bittabii her emir senin tarafından verilecek, ne korkuyorsun? Hele gelin senin emrinin hilâfında bir harekette bulunsun. Derhal başımızın çaresine bakarız öyle değil mi valideciğim?" diye karşılık verir (s. 40). Damat gelini ancak nikâh gerçekleştikten sonra görür. Annesi korkutucu derecede çirkin bir genç kızı seçmiştir. Ancak kayınvalidenin planlarına uymayan bir şekilde, oğlu seçtiği geline âşık olmuştur. Oğlu annesine teşekkürlerini şu sözlerle ifade eder:

> Şimdi şu saatte bu kızın uğrunda feda-yı can etmek benim için işten bile değildir. Bu kızın benim nazarımda dünyada emsali yoktur. Varsın siması başkalarına o kadar güzel görünmesin. Fakat bana o kadar güzel geliyor ki itikadımca cihanda refikam gibi hoş-manzar kızlar nadirdir. Mamafih güzellik ne imiş 'yüzün güzelliği hamamdan eve kadar, ahlâk güzelliği şarktan garba kadar' mesel-i meşhuru malumdur. Güzel olup da ahlâkı fena olsa idi yahud lisanı tatlı olmasa idi hâlimiz ne olurdu? (s. 42).

Mehmet Tahir'in dış güzellik/iç güzellik tartışması gençlere maddi unsurlardan önce manevi konulara önem vermeyi salık verir ve ona uygun görüleni kabul etme, tevekkül duygusunun önemine vurgu yapar. Yazarın "şarktan garba kadar" süren "ahlâk güzelliği"ne vurgu yapması da bu meselenin Osmanlı kültüründeki merkezî önemine işaret etmektedir. Oğlu her ne kadar annesinin seçtiği "çirkin kız"ı karısı olarak kabul etmek konusunda tevekkül edebildiyse de, gelin Kayınvalide'nin fevri tutumuna benzer bir yumuşaklıkta yaklaşıp tevekkül göstermez.

Ertesi sabah anne bir yandan oğluna seçtiği kızı nasıl bulduğunu sorarken öte yandan genç kıza evde yapması gereken işleri sıralar ve kendi otoritesini şu sözlerle hissettirir:

> Bak ben sana söyleyeyim hem benim yanıma böyle serbest serbest gelmeyeceksin. Yanıma geldiğin vakit oturmayacaksın. Ayakta duracaksın. Sabahleyin kalkar kalkmaz evin ne kadar işi varsa onları ifaya başlayacaksın. Hele bir iş eksik olsun seni berbat ederim. Oğluma öyle şarlatanca söz söylemeyeceksin kendini oğluma ziyade sevdirmeyeceksin. Anlıyor musun çenebazlığı bırakacaksın, her gün evi yukarıdan aşağıya süpüreceksin, yemekleri pişireceksin, su taşıyacaksın hâsılı her iş sana bakıyor buraya gelip bana lafazanlık edeceğine kalk da işine bak (ss. 43-44).

Kayınvalide'nin sertliği genç kızı isyan ettirir; gelin, bu eve bir cariye olarak gelmediğini, evin üyelerinden biri olduğunu tepkili bir şekilde söylemek zorunda kalır.

Bu kavgadan sonra, kayınvalide oğluna "bu evin hanımı senin zevcen imiş, öyle mi?" diyerek evden ayrılır ve genç çift annelerinden haber alamadıkları gibi nereye gittiğini de bulamazlar (s. 44). Hikâyenin sonunda (beş yıl geçmiştir) ellerine bir mektup geçer. Bu mektupta kayınvalide ölmek üzere olduğunu ve yaptığı hatanın farkına vardığını söylemektedir. Nikâhta keramet vardır lafının doğruluğunun, oğlunun evliliğiyle bir kez daha kanıtlandığını ifade eden kayınvalide, beş senedir hizmetçilik ederek geçinmek zorunda kaldığını söyleyerek, oğluna eşiyle mutlu olmasını, onu da unutmamasını dilediğini iletir. Emek sömürüsü yapmak istemiş, ama sömürülen, gurbette hizmetçilik etmek zorunda kalan kendisi olmuştur.

Gelin ve kayınvalide arasındaki çekişme çerçevesinde Mehmet Tahir, adil bir emek politikası gözetilmedikçe aile ve toplumun ayakta durmasının zorlaşacağına vurgu yapar. Yazar, tevekkül konusunda genç adamın çirkin de olsa eşini kabullenmesini olumlu görürken, kayınvalidesinin sözleri karşısında genç kızın tevekkül yerine tepki göstermesini bir aşırılık veya ahlâki bir sapma olarak göstermez. Genç kadının, kendisinden yaşça büyük olan ve hürmet göstermesi beklenen birine baş kaldırmakta haklı görülmesinin nedeni, Mehmet Tahir'in emek meselesini, karşılıklı saygı ve yardımlaşma gerektiren, adil olarak yürütülürse ancak Osmanlı toplumunu bir arada tutacak bir unsur olarak değerlendirmesidir. Bu anlamda yazar, genç kadının kayınvalideye başkaldırmasını annesinin sözünü üstün sayan erkek karakterine de destekleterek, kadın-erkek ilişkilerinde, evlilik ve aile dinamiklerinde geçerli olan, gelenekselleşmiş bazı kültürel meselelerin yeni bir gözle ele alınması gerektiğinin de altını çizmiş olur. Mehmet Tahir'in annesinin emek sömürüsüne karşı çıkan genç erkeği Osmanlı toplumuna yakışan kültürel modernleşme için belirginleştirmesi öncü bir tutumdur, önemli ve değerlidir.

Sonuç

Evin içinde ve dışında emek tartışmasının edebiyat aracılığı ile yürütülmesinin Mehmet Tahir'in kaleminden çıkan sonucu, aile birliğinin neye dayalı olarak kurulması gerektiği ve paranın nasıl kazanılması ve idare edilmesi gerektiği gibi konularda gençlere yol göstermek olmuştur. *Netice-i Sa'y*, meselenin sadece çalışkan bir ruha sahip olmak değil, paranın azını harcamakla yetinip kalanını sermaye yapmak, yeni iş fikirleri bulmak, kanaatkâr ve azimli olmak olduğunu hatırlatır; *Kayınvalide*, evlilik birliğinin sağlamlığında eş seçiminin maddî değil manevî konular gözetilerek yapılmasının önemini vurgular ve evin içindeki iş bölümü konusundaki çatışmanın aileye dramatik etkilerini konu edinir.

Netice-i Sa'y'ı "sa'y etmeksizin mazhar-i refah olmak emelinde bulunanlar insan ıtlakına seza olmayanlardır," (s. 19) ve "dünyaya gelmek çalışmak içindir. Çalışmak olmasa idi

insanlar dünyaya gelmezlerdi" (s. 35) gibi özlü sözlerle veya Necm suresi 39. ayeti ("Leyse li'l-insani illâ mâ se'â", "ve gerçek şu ki insan için kendi çalışmasından başka bir şey yoktur") gibi göndermelerle süsleyen Mehmet Tahir (s. 20), yoksulluğun şehirde bir kader olmaktan çıkabileceğini göstererek, emek verilirse başarılmayacak bir şey olmadığına vurgu yaparak ve Allah'a sığınarak gayret göstermenin ve az ile yetinmenin önemini hatırlatarak iktisadi çabanın tutumlu ve düşünceli bir ahlâkla birleşmesi gerektiğini göstermiş olur. *Kayınvalide*'de ise, bu ahlâkın aile içinde de kurulmuş olması gerektiği vurgulanır. Hak yiyerek, başkalarının emeği üzerinden iktidar sağlayarak yaşamak olumsuzlanır; bunun ortaya çıkaracağı kötü sonuçların altı çizilir. Anne gibi genelde kutsallıkla çerçevelenen bir figürün dahi, emek, adalet, ahlâk gibi konularda hatalı davranışlar sergileyebileceği, gençlerin mutlu bir aile yuvası tesis edebilmek için dikkatli ve adaletli düşünmelerinin ve davranmalarının gerekliliği vurgulanır.

Fakirlik nedeniyle suça itilen, fuhuşa sürüklenen, kimsesiz kaldığı için felaketten felakete sürüklenen karakterleri merkeze alarak okurlar üzerinde dramatik bir etki yaratmayı amaçlayan yazarlardan farklı olarak Mehmet Tahir, olumlu örneklerle ilerlemeyi, iktisadi liberalizm tartışmalarının yapıldığı bir dönemde, insani değerleri ve yardımlaşmayı hatırlatmayı, bireysel çıkarların ve kâr etme çabasının toplumsal ilişkilerden bağımsız düşünülemeyeğinin altını çizmeyi tercih etmiştir. Ev içindeki sömürüye dikkat çekmesi de öncü bir hamledir. *Netice-i Sa'y*'ın sonunda delikanlının bir aile çatısı altında mutluluğa kavuşması, *Kayınvalide*'nin sonunda da aile birliğini tehdit eden annenin pişmanlığa kapılıp yaptığı hatayı anlaması, emek ve adalet konusundaki hassasiyetin toplumda sistematikleştirilmesi gerektiğini vurgular. Böylece Mehmet Tahir, toplumu ve ülkeyi ayakta tutacak düzenin nasıl olması gerektiğini de göstermiş olur.

Kaynakça / References

Ahmet Mithat. (2005). *Ekonomi Politik*. (Sadeleştiren ve Yayına Hazırlayanlar: Erdoğan Erbay ve Ali Utku) Konya: Çizgi Kitabevi.

Budak, A. (2012). *Münif Paşa: Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Karaoğlu, Ö. (2018). *Osmanlı İktisat Tasavvuru ve Modernleşme: 19. Yüzyıldan Portreler-Olaylar-Belgeler*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Kılınçoğlu, D. T. (2017). İktisadi Düşünce Tarihi Kaynağı Olarak Edebiyat: Geç Osmanlı İmparatorluğu'ndan Üç Örnek. Çiğdem Boz, Kaan Öğüt, Ahmet Deniz Bozkurt (Ed.) *İktisat ve Diğer Bilimler* içinde (s. 231-266). İstanbul: İletişim Yayınları.

Mehmet Tahir (2019). *Dersaadet'te Emek: Netice-i Sa'y* ve *Kayınvalide*. (Hazırlayan: Çimen Günay-Erkol) Konya: Palet Yayınları.

Mehmet Tahir (1311 [1893]). *Teshil-i Teehhül*. Dersaadet: Mahmud Bey Matbaası.

Mehmet Tahir (1311 [1895]). *Netice-i Say*. Dersaadet: Mahmud Bey Matbaası.

Mehmet Tahir (1312 [1896]). *Kayınvalide*. Dersaadet: İstepan Matbaası.

Özbek, N. (2016). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet: Siyaset, İktidar ve Meşruiyet 1876-1914*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Parla, J. (2012). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Sayar, A. G. (2000) *Osmanlı İktisat Düşüncesinin Çağdaşlaşması: Klasik Dönem'den II. Abdülhamid'e*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Uğurcan, S. (2006) Ahmet Midhat Efendi ve Elinden Tuttukları. Nükhet Esen, Erol Köroğlu. (Ed.) *Merhaba Ey Muharrir! Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar* içinde (s. 289-308). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

CHAPTER 7

OCTAVIO PAZ'IN *VUELTA* ADLI KİTABINDA ŞEHİR İMGESİNİN İŞLENİŞİ

THE CITY IMAGE IN *VUELTA* BY OCTAVIO PAZ

Mehmet İLGÜREL[1]

[1]Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
e-mail: milgurel@istanbul.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.07

ÖZ

Bu çalışmamızda Octavio Paz'ın *Vuelta* başlıklı şiir kitabında şehir imgesinin işlenişine dair çözümlemeler gerçekleştirdik. Kullanılan, kente dair imgeler onu şehirlileri tecrit eden ve yalnızlaştıran bir uzam olarak yansıtmaktadır. Çeşitli şiirlerde karakterlerin ve diğer belirli öğelerin şehrin bu güçlü etkisine karşı direnç gösterdikleri ancak bu etkiden kurtulamadıkları görülmektedir. Bununla birlikte, birçok olumlu niteliği üzerinde toplayan doğa ile şehir arasında bir karşıtlık dikkat çekmektedir. Büyük çoğunluğu kenti olumsuz bir biçimde temsil eden söz konusu şiirlerden çeşitli örneklerin çözümlemelerine ağırlık verilmiştir. Bunlar arasında, tipik olarak şehrin bireyler üzerindeki olumsuz ruhsal etkilerini işleyen bir şiirin yanı sıra, bu uzamı direkt olarak yeren bir diğer esere de yer verilmiştir. Bu şiirlerin bağlamı, okuru kentsel çevrede kendini gerçekleştirme ve mutluluğa ulaşma yolundaki kaçınılmaz çaba ile ilgili bir alt metni varsaymaya yöneltmektedir. Çözümlediğimiz şiirleri ve aynı kitapta yer alan diğerlerini göz önünde bulundurarak, kentsel mekânın pek çok olumsuz göndermeyle, Doğa'nın antitezi olarak temsil edildiği sonucuna varıyoruz. Bu açıdan, doğa ile ilgili öğeler, bütünlük ve doyum getiren diğer unsurların yanı sıra, kentsel mekânın zıt kutbunu temsil eder. Öte yandan şehrin farklı bir kavramın temsil edilmesi amacıyla "fon" ya da araç olarak kullanıldığı şiirlerin çözümlemeleri de gerçekleştirilmiştir. Böylelikle söz konusu kitapta yer alan şiirlerde şehir imgesinin işlev ve niteliklerine bütünsel biçimde açıklık getirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Octavio Paz, şehir, uzam-zaman, imgelem, *Vuelta*

ABSTRACT

This work analyzes Octavio Paz's poetry book *Vuelta* from the viewpoint of the city motif. The images of the city that are employed in these poems portray it as a place that segregates and isolates its inhabitants. We observed that in various poems some characters and certain other elements resist this strong effect of the city without obtaining any results. In addition, the contrast between Nature, which assumes numerous

positive qualities, and the city deserves special attention. Several examples of poems that mostly represent the city in a negative manner were analyzed. Among these works are one that expresses the city's negative mental effect on individuals and another one that directly denigrates the city. The context of these poems leads the reader to consider a possible subtext related to the inevitable effort it takes to achieve fulfillment and happiness in the urban environment. Taking into consideration the poems that we analyzed and others from the same book, we concluded that urban space is presented, with several unfavorable allusions, as the antithesis of Nature. In this respect, elements pertaining to Nature, in addition to others that also bring wholeness and satisfaction, represent the opposite pole of the urban space. In addition, certain poems which make use of the city motif as a means or background for focusing on another concept other than alienation of people from the nature were also analyzed. In this way, the functions and characteristics of the city's image in the book in question were clarified based on an integrated approach.

Keywords: Octavio Paz, city, space-time, imaginary, *Vuelta*

EXTENDED ABSTRACT

This work is an analysis of Octavio Paz's poetry book *Vuelta* from the perspective of imagery related to the city. The most significant images of this kind were examined on the basis of a fundamental opposition that characterizes the poems in question. They reflect the city as "anti-nature," a space that isolates the individual and cuts off its communication with others. The typical cases that we discussed in this work reproduce this basic approach in a variety of forms.

We aimed to establish an overall understanding of the urban space that characterizes *Vuelta*, observing its symbols related to urban imagery. Among the poems in this analysis, we put a special emphasis on "Paisaje inmemorial," which stands out for its direct denigration of the city and "Trowbridge street," which highlights the city's negative influence on its citizens. We also carried out the analysis of "Por la calle de Galeana," which represents the passage of time through the motif of the city. Another poem that reflects the process of literary creation, associating it with Nature, i.e., a space opposed to the city, also was included in this work. Through these typical examples of the urban motifs that are represented in *Vuelta*, we offered reflections on their functions and the characteristics they assume. In addition to this, the analysis of the polarization of the images in the poem "El fuego de cada día" from the perspective of Gilbert Durand's Theory of Anthropological Structures of the Imaginary has an important place in this article.

In *Vuelta*, "Trowbridge street" may be considered the poem that perfectly reflects the poet's notion of the "negative city" in all its aspects, that is, a space opposed to human

nature and one that separates individuals. Although we encounter characters and elements that try to resist this artificial space that paralyzes its dwellers, they seem to be dominated by it in every way. The context of these poems leads us to consider a possible subtext related to the inevitable effort it takes to achieve a sense of fulfillment and happiness in the urban environment. Taking into consideration the poems that are included in this article and others from the same book, we concluded that urban space is represented, with several unfavorable allusions, as the antithesis of Nature. Elements pertaining to Nature, in addition to others that also bring wholeness and satisfaction, represent the opposite pole of the urban space. "Paisaje inmemorial" is another example of the poems that stand out with the importance they place on the negative city motif. Unlike "Trowbridge street," it represents the city not only as a space that isolates the individual, but also as a grotesque, unnatural, and abnormal one.

The positive value attributed to Nature also characterizes the poem "El fuego de cada día," which represents the process of formation of the literary work. The process is not viewed as a text being written but as Nature coming into being. The identification of the literary work with flora also confirms the value that Paz attributes to Nature in contrast to the city. We examined the poem, "Por la calle de Galeana" as an example of the city motif used by Paz as a means of handling a different concept. In this case, the city itself has a secondary importance and it serves the poet as a vehicle for representing the course of time through urban images. In a similar way, in "Palabras en forma de tolvanera," the city is used to represent an abstract concept by means of spatializing. Paz's work in question represents the signification process of a poem, using urban motifs.

Giriş

1962 yılında yayımlanmış olan *Salamandra* adlı kitabı sonrasında Octavio Paz şiirinin temel özelliklerinden biri zamanın ve belleğin uzamlaşması olmuştur. Paz'ın şiiri uzam ve zamana dair çokkatmanlılık ve etkileşimleri çeşitli biçimlerde yansıtması bağlamında palimpsest niteliğindedir. Şiirinin bu yönü biçimsel düzeyde, kesintili dizeleri ve ritmik olarak tekrarlanan sözcük gruplarıyla kendisini göstermektedir. Bunlar mantıklı bir söylem ortaya koymaz ya da okuyucuyu bir senteze ulaştırmaz. Bir bütün olarak kabul edilme olanağı tanımayan bu eserler çoktürel parçalardan meydana gelen mozaik benzeri bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Verani & Clark, 1982, s. 631). Piña Zentella "Octavio Paz'ın Şiirlerinde Şehir Uzamı" adlı çalışmasında Meksikalı şairin şehre değindiği şiirlerinde bu uzamın tümüyle, toplumsal duyarlılığın yitirilmesini ve şehrin sakinlerinin ahlaki gerilemesini yansıttığını dile getirmektedir. Şehirliler anonimlikleri, talihsizlikleri, kentin tarihi dönüşümüne ilgisizlikleri ve ruhsal boşlukları ile kendini gösteren bir rutine batmış durumda yansıtılmaktadır (2004, s. 111).

Octavio Paz şiirlerinde şehir imgesinin önemli bir özelliği karşıtların kesişiminin gerçekleştiği bir uzam olmasıdır. Kozmopolit şehirde kamusal ve mahrem, yalnızlık ve kalabalık, geçmiş ve gelecek, bireysellik ve kültürel çokluk, geçmiş ve gelecek kesişip bizi kuşatan bir bütünsellik ortaya çıkarır. Birçok şiirinde tüm anlarıyla yaşamı ve ölümü kapsayan modern şehir anlayışını yansıtmıştır. Söz konusu eserlerde yansıtılan şehirli insanın temel bir özelliği yalnızlıktır. Şehirli insanın bu hali, ilgili uzamda yaşadığı ve kendini iletişimsizlik, günlük telaş ve çevrenin yok edilişi ile gösteren değerler kaybı ile ilişkilendirilmektedir. Yalnızca kendi kişisel geçmişinin sahibi olan bu birey çoğunlukla ailesiyle bile birlikte yaşayamamaktadır. Söz konusu insan geleneksel mimarinin tahrip edildiği, geçmişin uygun biçimde görülmesine geçit vermeyen bir fiziksel çevrede varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda şair yalnızca bireyleri değil yerleri ve nesneleri de yalnız varlıklar olarak sunmaktadır. Çeşitli zamanların da kesiştiği bir yer olan şehirde, tarih, yakın geçmiş ve sürekli planlama ve reform içeren gelecek tasarımıyla dolu baş döndürücü şu an bir araya gelmektedir. Octavio Paz, Meksika Şehri özelinde Kolomb öncesinin, sömürge döneminin ve bu zamanların mimarisinin taşlaşmış ve görenlerin taş kesilmesine neden olan şeyler olduğunu dile getirir. Bununla birlikte bu dönemler canlıdır ve taşlardaki çatlaklardan, yıkıntılardan, Templo Mayor'dan sızmaktadır. Şaire göre zamanlar ve uzamlarla dolup taşan bir yer olan şehrin son derece önemli bir özelliği merkezsizliğidir. Octavio Paz şiirinde merkezin yokluğu boşluk, uçurum ve kaosa dönüş gibi imge ve kavramlarla ilintilidir (Piña Zentella, 2004, s. 106-108). Bu çalışmamızda Octavio Paz'ın *Vuelta* (1976) adlı kitabından şiirlerin çözümlemelerine yer verilecektir.

2. Çözümlemeler

Bu bölümde çözümlemelerini gerçekleştirdiğimiz şiirler, adı geçen kitaptan şehir imgesine belirgin biçimde yer verenler arasından seçilmiştir. Çalışmamızın kapsadığı şiirlerde bu imge önemli bir yere sahiptir ve üzerine fikir yürütmeye olanak tanıyacak kadar bütünlüklü bir biçimde işlenmiştir. Öte yandan, ilgili eserler *Vuelta* adlı kitabı ve Paz'ın şiirlerinin genelini şehir imgesi bağlamında büyük ölçüde temsil edebilecek niteliktedirler.

2.1. "Trowbridge street"[1]

Şiir bölünme, yalnızlaşma, yalıtım ve iletişimsizlik çağrıştıran imgelerin belirleyici olduğu bir şehir ortaya koymaktadır. Eserde çok yönlü olarak işlenmiş olan bu kavramlara fiziksel, psikolojik, toplumsal ve metafizik yönleriyle yaklaşılabilir. Eserdeki haliyle şehir durağan, donmuş, soğuk, ıssız, insanları tecrit eden ve yalnızlaştıran bir uzam olarak temsil edilmektedir. Kent dehşet verici haliyle onu bu durumda tutan kötücül bir gücün etkisi altında olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bu hali, soğuğu, hareketsizliği, insansızlığı ve yıkımı çağrıştıran bir grup imge yoluyla betimlenmektedir. Söz konusu imgeler şehrin hâkim durumuna direnen olumlu öğelerle kutuplaşmaktadır. Daha az sayıdaki bu imgeler ise yaşam, sıcaklık, bütünlük gibi nitelikleriyle küçük ağaç, hayat ağacı ve gündür.

İkinci bölümde "Terk edilmiş bir dil odasındayım" dizesinde, şiir öznesi söz konusu bölünmüşlüğün kaynağını dilsel bir bağlamda aramaktadır. Ardından özne, dünyanın ve belleğin yok oluşunu dile getirir. Bu yıkım geçmiş ile kültürel bir kopuşu ve insan doğasına uygun bir birlikte yaşam biçiminin olanaksızlığını ima etmektedir. Şiirin üçüncü bölümünde yine ıssızlık, bölünme, yalnızlaşma konularıyla bağlantılı olarak hava motifine yer verilir. Hava bu bölümün başında boşluğu, insansızlığı anlatmak için kullanılan, olumlu ya da olumsuz imge gruplarına ait olmayan bir motif gibi görünmektedir. Ancak, ardından öznenin söylediklerini çözen ("Hava / havadan parmaklarıyla dediklerimi ortadan kaldırıyor") ve onu engelleyen ("Kapıyı kapayamıyorum / Hava katılaştı") bir öğeye dönüşmektedir.

Yaşama karşı koyan ve bireyleri tecrit eden bu şehirdeki var oluşunu dile getiren şiir öznesinin söylemi öznel ve mahrem bir tarzdadır. Yer yer hitap ettiği ikinci tekil kişi tek bir karakter ya da varlığa karşılık gelmemektedir. Şiirdeki bulunuşunun nedeni, yalnızlık içindeki öznenin onu bu hale mahkûm eden kentte iletişime geçmek için başka bir varlık arayışında olmasıdır. Dolayısıyla bu yalnızlaştırıcı uzamda somut ya da soyut muhataplar arayışında farklı şeylere bu şekilde hitap ettiği düşünülebilir. İlk üç bölümde özne ile aynı

1 "Trowbridge Sokağı"

şehirde ve durumda bulunan bir birey izlenimi verir. Dördüncü bölümde ise çeşitli imgeler aracılığıyla zamanın duruşu ile ilişkilendirilmektedir. Beşinci bölümde ise bu karakter bir önceki bölümü tamamlayan biçimde çeşitli şehir uzam ve nesneleriyle bağdaştırılmaktadır. Özellikle zaman ve uzam ile ilişkili biçimleri, kötücül şehre karşıt olarak olumlu, kapsayıcı, hareket ve canlılık içeren imgelerdir. Şiirin bu bölümünde özne kökleri gökyüzünde olan ve dalları yeryüzüne uzanan bir ters ağaç imgesi sunmaktadır. Birçok kültürde yer alan bu sembol diğer iki olumlu imge olan "gün" ve "sen" diye hitap edilen karakterle bir araya gelmektedir. Özellikle dördüncü ve beşinci bentlerde ikinci tekil kişinin söyleme dâhil oluşuyla birlikte öznenin yalnızlık ve tecrit hali yerini dişil imgeler aracılığıyla gelen bir tamlık duygusuna ve mutluluğa bırakmaktadır. İlk bentte karşımıza çıkan küçük ağaç şehre direnen bir öğe iken ters ağaç kapsayıcı, evrensel bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.2. "Paisaje inmemorial"[2]: Yalnızlaştıran Şehir

Şiir öznesi soyut imgeler aracılığıyla rahatsız edici, anormal, doğaya zarar veren bir şehir temsil etmektedir. "Bir gün" sözcükleri ile başlayan ikinci bentte ise özne sonunda doğanın galip geleceğine dair bir öngörüde bulunmaktadır. Şehrin doğanın dışında bulunmasının olanaklı olmadığını, onu deforme ederek onun yerine geçtiğini ima eder biçimde şehre ait nesneleri doğaya ait varlıklara benzeterek sunar. Bu tür tekinsiz nesnelerden oluşan şehir garip, bozulmuş ve çirkinleşmiş bir doğa olarak yansıtılmaktadır.

Şiir boyunca bu tür çeşitli imgelerle karşılaşılmaktadır. Örneğin, elektrik direklerinin donanımları "elektrikli meyveler" olarak temsil edilmektedir. Şiirin başında ve sonunda da yer verilen birer kar tanesi eserdeki en önemli motiflerdir. Her iki durumda da kar taneleri yere düşer. Başta, şehirde düştüğü yer öznenin "öteki kar" olarak ifade ettiği, başkalaşmış, kötü zemindeki kar tabakasıdır. Özne bu yerin maddesini şu şekilde ifade eder: "Gölge ile aynı maddesizlikten / yapılmış / gölgesi yok". Şehrin kirli zeminindeki kar ayrıca "yakıcı kar" olarak da adlandırılmaktadır. Yine bu bağlamda deniz fenerinin saçtığı ışık demetinin geceyi yaraladığı dile getirilir. Tüm arabaların aynı yere gitmesi de doğaya, doğal olana özgü çeşitliliğin eksikliğine, şehrin düzeninin kısıtlığına işaret eder.

Öte yandan şiirin başında kent olan ve sonra tekrar doğal bir alan olarak hayal edilen bu yerde varlığı sürekli olan öğe kar tanesi olmuştur. Hem şiirin başında şehre, hem de sonunda doğaya "eğimli biçimde" düşmektedir. Bunun belirtilmesinin nedeninin yapay ve doğal biçimler arasındaki bir karşıtlığın vurgulanması olduğu düşünülebilir. Çünkü doğal biçimlerden farklı olan, şehre ait öğeler olarak çoğunlukla dikey ve yatay hatlara sahiptir.

2 "Kadim Manzara"

Şairin bu eser aracılığıyla doğayı ve doğal biçimleri dışlayan kentsel yapılaşmaya olan tepkisini, yaratıcı bir biçimde ilişkilendirdiği imgeler yoluyla dile getirdiğini söyleyebiliriz.

2.3. "El fuego de cada día"[3]: Şairin Yaratıcı Söylemi

Meksikalı romancı Juan García Ponce'ye adanmış şiir, edebi eserin yaratım sürecini uzamsal imgeler aracılığıyla betimlemektedir. Anlatılan dünya ve nesnel dünya bağdaştırılmakta, hem metin hem de nesne olarak kitap çeşitli yollarla gerçek uzam ile ilişkilendirilmektedir. Üzerinde kitabın durduğu masa da "temsil edilen evrenin" bir parçasına dönüşmektedir. Yoktan veya ilksel unsurlardan meydana gelen bir evreni tarif etmesi bağlamında, kullanılan dilin yaratılış mitoslarına öykündüğü düşünülebilir.

Dokuzuncu dizede "el hombre" yani "adam" sözcüğü ile kastedilen kişinin şiirin adandığı Juan García Ponce olduğu kabul edilebilir. İfade edildiği üzere, yazar kurmaca dünya içinde dil aracılığıyla var olmaktadır. Yaratıcı ya da düzenleyici rolü bağlamında bir dizi imge onunla yerdeş niteliktedir yani işlev ya da içerik olarak aynıdır. Bunlar arasında dili, ateşi, akkoru, yakıcılığı, akkor halindeki ağaçları ve bitkileri sayabiliriz. Yaratım süreci ile bağdaştırılan bu imgeler şiirin başlığında da yer alan ateş ile ya doğrudan ya da eserin bağlamında ilişkili öğelerdir. Şiirin başlarında yazarın söyleminin yani dilin de uzam içinde yer aldığı ifade edilmektedir. Öte yandan, dilin uzamın avucunda olduğuna dair betimleme ile mekâna canlılık atfetmektedir. Evrenin canlılığı şiirin öykündüğü yaratılış mitosları ile bağdaştırılabilir bir niteliktir.

Eser genel anlamda, dilin "dünyayı" meydana getirişini betimler. Bu süreci yürütenlerin bir bölümünü saydığımız etkin ve yaratıcı nitelikteki yerdeş imgelerdir. Bu öğeler arasında "heceler"le ilişkilendirilen "bitkilere" de etraflıca yer verilmektedir. Şiirin kozmosunu oluşturmaları sürecinde, bitkilerin hareket kapasiteleri vurgulanır ve ayrıca sessizliği parçalayıp sesleri var eden de onlardır. Öznenin bitkilerle dil arasında kurduğu denklik önemlidir. Öncelikle her ikisinin de kendi bağlamında canlı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Öte yandan ikisi de daha küçük birimlerin türemesi ile meydana gelmiş daha büyük ve kapsamlı yapılardır. Nasıl dallar ve yapraklar bir ağacı oluşturuyorsa heceler de aynı şekilde dilin yapı taşları olan birimlerdir. Bunun yanı sıra, şiirin evrenin oluşmasında ışığın da heceler aracılığıyla ortaya çıktığı ifade edilmektedir.

3 "Her Bir Günün Ateşi"

Şiirin dile getirdiği, çeşitli öğelerin bir araya gelişiyle gerçekleşen oluşum süreci Gilbert Durand'ın İmgelemin Antropolojik Yapıları[4] kuramında yer alan bir imgeler grubu ile doğrudan örtüşmektedir. "Sentetik Yapı" olarak adlandırılan bu imgeler grubunun belirleyici ilkeleri arasında sistemleşmeyi ve karşıtların birliğini sayabiliriz. Söz konusu yapının en önemli sembollerinden biri şiirde de merkezi bir yeri olan ateştir. Sözünü ettiğimiz gibi şiir bütünüyle imgelemin sentetik yapısını yansıtmaktadır. Adı geçen yapı Durand'ın imgelemin iki ana "kutbu"[5] olarak belirlediği gündüz ve gece rejimlerinden ikincisine aittir. Gece rejimine özgü başka imgelere de yer veren şiirin son altı dizesinde gündüz rejimine yani karşıt kutba özgü yıldırım, geometri ve gün imgeleri bir araya gelmektedir. Şiirin sonunda gerçekleşen, imgelem kapsamındaki bu kökten değişiklik dikkat çekicidir. Eserin genelinde betimlenen edebi yaratım sürecinin tamamlanışına işaret eden bu son dizelerde göze çarpan imgelem rejimi değişikliği anlatıma farklı bir boyut katarak monotonluğu engellemektedir. Öte yandan bu dizelerde şiirde süregelen anlatım bütünlüğü korunmaktadır. Bununla birlikte, değindiğimiz imgeler öncekilere karşıt doğaları nedeniyle şiirin sonunda okurda güçlü bir etki uyandırmaktadır.

2.4. "Por la calle de Galeana"[6]: Şehir ve Zaman

Şiir zamanın akışını yansıtan çeşitli imge ve tasarıları okura sunmaktadır. Zaman ve uzamın birbirine karıştığı, şehirle ilgili çeşitli imgeler kullanılarak öğlenden geceye doğru geçen süre betimlenmektedir. Eserin ilk dizesinde saat sesini çağrıştıran çekiç sesleri zamana gönderme yapmaktadır. Yine bu kıtada inşaat işçilerinin yer aldığı bir tasarım akşamın geceye dönüşünü resmeder. Söz konusu olan, işçilerin "Paydos saatinin ucundan dikey biçimde inişleri" imgesidir. Periyodik sesleri iniş hareketi ile birleştiren ilk kıtanın bir saat kadranı imgesini oluşturduğu düşünülebilir.

İkinci kıtada "mavi ve iyi geceler" sözcüklerinin bir araya getirilişi uzam ve zamanın kesişiminin diğer bir örneğidir. Bu dizeden sonra canlılığın, ışığın azalmasını, ıssızlaşmayı ve renklerin değişmesini temsil eden soyut imgelerle geceye geçiş, betimlenmektedir. İkinci kıtada su birikintisinin "anemili" olarak anılması ve sonra akşam güneşinin renklerini yansıttığını ifade etmek için "alevlendiğinin" dile getirilmesi de uzamsal ve zamansal dönüşümün özgün imgelerindendir.

4 Bkz. Gilbert Durand (1964) *Sembolik İmgelem*, İstanbul, İnsan Yayınları, 1998.

5 "Söz konusu kuram imgelemimizde ikili bir kutupluluk olduğunu öne sürmekte ve zihnimizi meşgul eden sonsuz sayıdaki imgelerin çeşitli biçimlerde ve düzeylerde bunların etkisi altında olduğunu kabul etmektedir. Bu ayrım Durand tarafından gece ve gündüz rejimleri olarak adlandırılmaktadır." (İlgürel, 2017, s. 109)

6 "Galeana Sokağı Boyunca"

2.5. "Palabras en forma de tolvanera"[7]: Şehre Ait İmgeler ve Şiirin Anlamlandırılışı

Meksikalı şair José Emilio Pacheco'ya adanmış şiirde "Hiçbir yere bakmayan pencere" ve toz girdabı imgeleri tecridin ve iletişimsizliğin egemen olduğu bir şehir izlenimi uyandırmaktadır. Görüşü engelleyerek bireyleri izole eden bu iki imge bir araya gelerek okurda daha güçlü bir etki yaratmaktadır. Pencere imgesini bir kitap kapağı olarak kabul ettiğimizde ise farklı anlam boyutu karşımıza çıkar. Bu durumda, pencere açıldığında ortaya çıkan girdaplar şiirin bölümleri yani metin parçalarıdır. Bu girdaplar dil ile ilişkilendirilebilir ve daha kesin olarak da şiirin anlamlandırılması sürecini ortaya koymaktadır. Şiire bu bağlamda yaklaştığımızda temelde göreceliliğinin vurgulandığını düşünebiliriz. Bu açıdan, sözcüklerin, içeriklerini tamı tamına ve genelgeçer bir biçimde yansıtan araçlar olmadıkları dile getirilmektedir. Şiirlerin toz girdapları biçiminde temsil edilmesi onları bu kapsamda kaotik yapılar olarak yansıtmaktadır. "Şimdi / farklı bir uzamda açılıyorlar" dizeleri eserin farklı bir okur tarafından anlamlandırılışını gündeme getirmektedir. Artık onları toz değil yankı girdapları olarak anmaktadır. Sonraki dizelerde bu girdapların her zaman farklı şeyler söylediği dile getirilir. Diğer bir değişle, her bir okurun anlamı farklı bir biçimde tekrar yapılandırdığı ifade edilmektedir. Hem ilk dizelerde verilen izole edici şehir izlenimi hem de şiirin anlamlandırılması eksenindeki yorumlanışı temelde bir iletişim olanaksızlığı temasını yansıtmaktadır.

Değerlendirmeler

"Trowbridge street" başlıklı şiiri Octavio Paz'ın *Vuelta* adlı kitapta yer verdiği olumsuz şehir motifinin örneği olarak ele aldık. Bu şiir, şehri insan doğasına karşıt, onu yalıtan ve yalnızlaştıran bir uzam olarak betimlemektedir. Yapay, bireyleri hareketsizleştiren ve birbirinden ayıran bu uzama direnen imge ve karakterlere yer verilse de şehir onlara göre daha baskın olarak yansıtılır. Bu durumun, şehir yaşamının kaçınılmazlığına ve bireylerin mutluluğa ve tamlık hissine ulaşmak için çaba gösterme zorunluluğuna işaret ettiği düşünülebilir. Bu şiire ve kitaptaki diğerlerine bir bütün olarak yaklaştığımızda olumsuz şehir motifinin karşıt kutbu olarak doğaya yer verildiğini görebiliriz. Doğaya ilişkin öğeler mutluluk ve bütünlenme getiren bazı diğer imgelerle birlikte şehrin karşısında yer almaktadır. "Paisaje inmemorial" başlıklı şiir ise *Vuelta*'da yer alan, olumsuz şehir motifini ön planda bulunduran eserlerin bir örneğidir. Bu eser şehri bireyin yalnızlaşması gibi konularla bir araya getiren "Trowbridge street"'ten farklı olarak onu doğrudan çirkin ve anormal bir uzam olarak betimlemektedir.

7 "Toz Bulutu Biçiminde Sözcükler"

Doğaya atfedilen olumlu değer, edebi eserin yaratılma sürecinin işlendiği "El fuego de cada día" başlıklı şiirde de karşımıza çıkmaktadır. Eserin meydana gelişi, bir metnin yazılması olarak değil, doğanın ortaya çıkışı olarak temsil edilmiştir. Edebiyat eserinin yapısının bitki örtüsü imgeleriyle benzeştirilmesi Paz'ın doğaya şehir karşısında atfettiği değeri doğrulamaktadır. Bu çalışmamızda "Por la calle de Galeana" başlıklı şiiri, şehrin farklı bir kavramın işlenmesinde araç olarak kullanılışının örneği olarak inceledik. Bu eserde kent ikinci derecede bir yere sahip olup zamanın akışı onun aracılığıyla ortaya konmaktadır. Benzeri biçimde "Palabras en forma de tolvanera" adlı şiir de şehre soyut bir kavramın şiirsel bağlamda uzamsallaştırılarak yansıtılması amacıyla yer vermektedir. Söz konusu şiir, şehre ilişkin motiflerden hareketle edebi eserin anlamlandırılması sürecini temsil etmektedir.

Sonuç

Bu çalışmamızda Octavio Paz'ın *Vuelta* başlıklı şiir kitabında şehir imgesinin işlenişini inceledik. Çözümlediğimiz şiirler, şehri bireyi tecrit eden ve yalnızlaştıran, doğaya taban tabana karşıt bir uzam olarak yansıtmaktadır. Kitaptan seçtiğimiz örnekler kenti genel olarak bu eksende ancak farklı biçimlerde işlemektedir. Bu çeşitlilikten yola çıkarak şehir motifinin kitaptaki kullanımına dair bütünsel bir kavrayış sağlamayı amaçladık. Kentliler üzerindeki olumsuz ruhsal etkilerini konu alan bir şiirin yanı sıra bu uzamı direkt olarak yeren bir diğer esere de çözümlediklerimiz arasında yer verdik. Kent motifi üzerinden zamanın akışının temsil edildiği bir şiir de çalışmamızda yer almıştır. Edebi yaratım sürecini, şehrin karşıtı bir uzam olarak doğa ile ilişkilendirerek yansıtan bir şiirin incelemesini de gerçekleştirdik. Bu örnekler şairin *Vuelta* başlıklı kitabında kentin yansıtılma biçimlerine ve ona yüklenen işlevlere açıklık getirmektedir. Şiirlerin yer verdiği imgeleri temel alarak gerçekleştirilen bu incelemede "El fuego de cada día" adlı şiirin çözümlemesinde, Gilbert Durand'ın İmgelemin Antropolojik Yapıları kuramı bağlamında imgelerin kutuplaşması anlayışından yararlanılarak özgün bir bakış açısı sağlanmaya da gayret edilmiştir.

Kaynakça / References

İlgürel, M. (2017). Luis García Montero Şiirlerinin İmgelemin Antropolojik Yapıları Kuramı Bakış Açısından Çözümlenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 34*(2), 107–126.

Paz, O. (1969). *Los hijos del limo - Vuelta*. Bogotá: Oveja Negra.

Piña Zentella, M. (2004). Visión urbana en los poemas de Octavio Paz. *Cuadernos americanos, 104*, 102–118.

Verani, H. J., & Clark, D. D. (1982). Octavio Paz and the Language of Space. *World Literature Today, 56*(4), 631–635.

EKLER

Çözümlenen Şiirler ve Türkçeye Çevirileri[8]

TROWBRIDGE STREET

1

El sol dentro del día
El frío dentro del sol.
Calles sin nadie
autos parados
Todavía no hay nieve
hay viento viento
Arde todavía
en el aire helado
un arbolito rojo
Hablo con él al hablar contigo

2

Estoy en un cuarto abandonado del lenguaje
Tú estás en otro cuarto idéntico
O los dos estamos
en una calle que tu mirada ha despoblado
El mundo
imperceptiblemente se deshace
Memoria
desmoronada bajo nuestros pasos
Estoy parado a la mitad de esta línea
no escrita

3

Las puertas se abren y cierran solas
El aire
entra y sale por nuestra casa
El aire
habla a solas al hablar contigo
El aire
sin nombre por el pasillo interminable
No se sabe quién está del otro lado
El aire
vuelve aire todo lo que toca
El aire
con dedos de aire disipa lo que digo
Soy aire que no miras
No puedo abrir tus ojos
No puedo cerrar la puerta
El aire se ha vuelto sólido

TROWBRIDGE STREET

1

Günün içinde güneş
Güneşin içinde soğuk
Kimsesiz sokaklar
durmuş arabalar
Hala kar yok
rüzgar rüzgar var
Donmuş havada
yanar hala
bir küçük kırmızı ağaç
Onunla konuşunca seninle konuşuyorum

2

Terk edilmiş bir dil odasındayım
Sen de bunun aynısı bir odadasın
Ya da ikimiz de
senin bakışının boş bıraktığı bir sokaktayız
Dünya
usulca yok oluyor
Bellek
adımlarımızın altında yıkılmış
Yazılmamış
bu dizenin ortasında kalakaldım

3

Kapılar kendi kendilerine açılıyor ve kapanıyor
Hava
evimize giriyor ve çıkıyor
Hava
seninle konuşurken kendi kendine konuşuyor
Hava
bitmek bilmeyen koridor boyunca isimsiz
Bilinmez öteki taraftaki kim
Hava
dokunduğu her şeyi havaya dönüştürüyor
Hava
havadan parmaklarıyla dediklerimi ortadan kaldırıyor
Bakmadığın havayım
Açamıyorum gözlerini
Kapıyı kapayamıyorum
Hava katılaştı

8 Şiirlerin çevirileri çalışmanın yazarı tarafından yapılmıştır.

4
Esta hora tiene la forma de una pausa
La pausa tiene tu forma
Tú tienes la forma de una fuente
no de agua sino de tiempo
En lo alto del chorro de la fuente
saltan mis pedazos
el fui el soy el no soy todavía
Mi vida no pesa
El pasado se adelgaza
El futuro es un poco de agua en tus ojos
5
Ahora tienes la forma de un puente
Bajo tus arcos navega nuestro cuarto
Desde tu pretil nos vemos pasar
Ondeas en el viento más luz que cuerpo
En la otra orilla el sol crece
al revés
Sus raíces se entierran en el cielo
Podríamos ocultarnos en su follaje
Con sus ramas prendemos una hoguera
El día es habitable
6
El frío ha inmovilizado al mundo
El espacio es de vidrio
El vidrio es de aire
Los ruidos más leves erigen
súbitas esculturas
el eco las multiplica y las dispersa
Tal vez va a nevar
Tiembla el árbol encendido
Ya está rodeado de noche
Al hablar con él hablo contigo

(Paz, s. 159-160)

4
Bir ara biçiminde bu saat
Ara senin biçiminde
Sen bir kaynak biçimindesin
suyun değil zamanın
Yukarıda kaynağın çağladığı yerde
parçalarım fırlıyor
ben olmuş olan ben olan hala daha olmadığım
Yaşamımın bir ağırlığı yok
Geçmiş zayıflıyor
Gelecek gözlerinde biraz su
5
Şimdi bir köprü biçimindesin
Odamız kemerlerinin altında seyrediyor
Parmaklıklarından görüyoruz geçişimizi
Rüzgârda dalgalanıyorsun bedenden fazla ışık
Öteki tarafta güneş büyüyor
baş aşağı
Kökleri gökyüzüne gömülü
Yaprakları arasında saklanabiliriz
Dalları ile bir ateş yakabiliriz
Gün yaşamaya elverişli
6
Dünyayı soğuk hareketsizleştirdi
Boşluk camdan
Cam ise havadan
En hafif gürültüler
anlık heykelleri oluşturuyor
yankı onları çoğaltıyor ve dağıtıyor
Belki de kar yağacak
Titriyor alevlenmiş ağaç
Etrafını gece sarmış artık
Onunla konuşunca seninle konuşuyorum

PAISAJE INMEMORIAL

A José de la Colina
Se mece aérea
se desliza
entre ramas troncos postes
revolotea
perezosa
entre los altos frutos eléctricos
cae
oblicua
ya azul
sobre la otra nieve
Hecha
de la misma inmateria que la sombra
no arroja sombra alguna
Tiene
la densidad del silencio
La nieve
es nieve pero quema
Los faros
perforan súbitos túneles
al instante
desmoronados
La noche
acribillada
crece se adentra
se ennochece
Pasan
los autos obstinados
todos
por distintas direcciones
hacia el mismo destino

Un día
en los tallos de hierro
estallarán las lámparas
Un día
el mugido del río de motores
ha de apagarse
Un día
estas casas serán colinas
otra vez
el viento entre las piedras
hablará a solas
Oblicua
entre las sombras
insombra
ha de caer
casi azul
sobre la tierra
La misma de ahora
la nieve de hace un millón de años

(Paz, s. 157-158)

KADİM MANZARA

José de la Colina'ya
Sallanıyor havaya özgü biçimde
kayıyor
dallar direk tomruklar arasında
tembelce
uçuşuyor
yüksek elektrikli meyveler arasında
eğimli
düşüyor
rengi mavi artık
öteki karın üstüne
Gölge ile aynı maddesizlikten
yapılmış
gölgesi yok
Yoğunluğu
sessizliğinki ile aynı
Kar
kar ama yakıyor
Deniz fenerleri
hemen
yok olan
anlık tüneller açıyor
Gece
delik deşik
büyüyor derinleşiyor
gece içeri sızıyor
İnatçı otomobiller
geçiyor
hepsi
farklı yönlerden
aynı hedefe

Bir gün
demir gövdelerde
lambalar patlayacak
Bir gün
motorlar nehrinin böğürmesi
bitmeli
Bir gün
bu evler tepelere dönüşecek
tekrar
rüzgar taşlar arasında
tek başına konuşacak
Gölgeler arasında
çapraz
gölge olmayan
düşmeli
toprağın üstüne
neredeyse mavi
Şimdikinin aynısı
bir milyon sene önceki kar

EL FUEGO DE CADA DÍA

A Juan García Ponce

Como el aire
hace y deshace
sobre las páginas de la geología,
sobre las mesas planetarias,
sus invisibles edificios:
el hombre.
Su lenguaje es un grano apenas,
pero quemante,
en la palma del espacio.
Sílabas son incandescencias.
También son plantas:
sus raíces
fracturan el silencio,
sus ramas
construyen casas de sonidos.
Sílabas:
se enlazan y desenlazan,
juegan
a las semejanzas y las desemejanzas.

Sílabas:
maduran en las frentes,
florecen en las bocas.
Sus raíces
beben noche, comen luz.
Lenguajes:
árboles incandescentes
de follajes de lluvias.

Vegetaciones de relámpagos,
geometrías de ecos:
sobre la hoja de papel
el poema se hace
como el día
sobre la palma del espacio.

(Paz, s. 153-154)

HER BİR GÜNÜN ATEŞİ

Juan García Ponce'ye

Hava gibi
yapıyor ve yıkıyorlar
jeoloji sayfalarının üstünde,
gezegen masaların üstünde,
görünmez binalarını:
adam.
Dili ancak bir tohum,
ama yakıcı,
uzamın avuç içinde.
Heceler akkor.
Bitki onlar aynı zamanda:
kökleri
sessizliği çatlatıyor,
dalları
ses evlerini inşa ediyor.
Heceler:
bağlanıyorlar ve ayrılıyorlar,
oynuyorlar
benzerlik ve benzemezlik oyunlarını

Heceler:
alınlarda olgunlaşıyorlar,
ağızlarda çiçekleniyorlar.
Kökleri
geceyi içiyor, ışık yiyor.
Diller:
yağmurdan yaprakları olan
akkor ağaçlar.

Şimşeklerden bitki örtüleri,
Yankıların geometrileri:
Yaprak kâğıt üzerinde
şiir
gün gibi olur
uzamın avucu üzerinde.

POR LA CALLE DE GALEANA

A Ramón Xirau

Golpean martillos allá arriba
voces pulverizadas
Desde la punta de la tarde bajan
verticalmente los albañiles

Estamos entre azul y buenas noches
aquí comienzan los baldíos
Un charco anémico de pronto llamea
la sombra de un colibrí lo incendia

Al llegar a las primeras casas
el verano se oxida
Alguien ha cerrado la puerta alguien
habla con su sombra

Pardea ya no hay nadie en la calle
ni siquiera este perro
asustado de andar solo por ella
Da miedo cerrar los ojos

(Paz, s. 154-155)

GALEANA SOKAĞI BOYUNCA

Ramón Xirau'ya

Çekiç darbeleri orada yukarılarda
Un ufak sesler
Paydos saatinden iniyorlar
inşaat işçileri dikey biçimde

Mavi ve iyi gecelerin arasındayız
burada başlıyor boş araziler
Anemili bir su birikintisi alevleniyor aniden
bir sinekkuşunun gölgesi onu ateşe veriyor

İlk evlere gelince
yaz paslanıyor
Biri kapıyı kapattı biri
gölgesiyle konuşuyor

Renkler kahveye dönüyor kimse yok sokakta
bu köpek bile
orada yürümekten ürkmüş
korkutuyor gözleri kapatmak

PALABRAS EN FORMA DE TOLVANERA

A José Emilio Pacheco

Abro la ventana
que da
a ninguna parte
La ventana
que se abre hacia dentro
El viento
levanta
instantáneas livianas
torres de polvo giratorio
Son
más altas que esta casa
Caben
en esta hoja
Caen y se levantan
Antes que diga
algo
al doblar la hoja
se dispersan
Torbellinos de ecos
aspirados inspirados
por su propio girar
Ahora
se abren en otro espacio
Dicen
no lo que dijimos
otra cosa siempre otra
la misma cosa siempre
Palabras del poema
no las decimos nunca
El poema nos dice

(Paz, s. 155-156)

TOZ BULUTU BİÇİMİNDE SÖZCÜKLER

José Emilio Pacheco'ya

Hiçbir yere bakmayan
pencereyi
açıyorum
İçeri doğru açılan
pencereyi
Rüzgar
anlık hafif
dönen rüzgar kuleleri
kaldırıyor
Bu evden
daha yüksekler
Bu kağıda
sığarlar
İniyorlar ve kalkıyorlar
Yaprağı çevirince
ben bir şey
söylemeden
dağılıyorlar
Kendi dönüşleri ile
nefesle alınan verilen
yankı girdapları
Şimdi
farklı bir uzamda açılıyorlar
Bizim
söylemediğimizi söylüyorlar
başka bir şey hep başka
hep aynı şey
Şiirin sözcükleri
hiç söylemediğimiz
Şiirin söylediği

CHAPTER 8

NARRATIVE SEMIOTICS AND THE CITY: THE PLACE OF THE CONCEPT OF 'CITY' IN ITALO CALVINO'S *INVISIBLE CITIES*

ANLATI GÖSTERGEBİLİMİ VE ŞEHİR: ITALO CALVINO'NUN *GÖRÜNMEZ KENTLER* ANLATISINDA 'KENT' KAVRAMININ YERİ

Murat KALELİOĞLU[1]

[1]Asst. Prof. Dr., Mardin Artuklu University, School of Foreign Languages, Translation and Interpreting Department, Mardin, Turkey

e-mail: kalelioglu.murat@gmail.com

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.08

ABSTRACT

The significant element is the subject of enunciation −author− considering literature and practice of writing. The author struggles to combine images via language and generates a semantic universe throughout the process in the system of literature. This universe is generated with systematic sequences of signs. The artwork, which has been qualified as being a specific message, turns into a sign just as Italo Calvino's *Invisible Cities* (1972) is analyzed by the end of that generative process. The theme of the narrative is the image of happy cities, which have been lost in distorted and unhappy ones. In this way, the subject of enunciation establishes a link between symbolic cities and real cities, and he makes a tangible reference to the realities of urban life. The author of enunciation builds the semantic universe of the narrative on the dichotomy of happy and unhappy cities. These cities, where cultural exchange is realized, are described as a clearing place of desires and memories and are the protagonist of the narrative rather than the decor. Through the study, a semiotic analysis of how the meaning generation process is structured will be carried out by adhering to the theme of the narrative. Also, the place of the 'city' concept in Calvino's narrative will be questioned.

Keywords: Semiotics, literary semiotics, semiotics of narrative, Italo Calvino, *Invisible Cities*

ÖZ

Söz konusu yazın ve yazma pratiği olduğunda, anlamı oluşturan sözceleme öznesi –yazar– önemlidir. Anlamlama edimi süresince yazar, dil yoluyla imgeleri bir araya getirme ve edebiyat dizgesi içinde yeni

bir anlam bir evreni oluşturma çabası içindedir. Bu evren, göstergelerin sistemli dizilişleriyle meydana gelmektedir. Tıpkı Calvino'nun *Görünmez Kentler* 'i (1972) gibi özgün bir bildiri niteliği taşıyan bu sanat eseri üretici sürecin sona ermesiyle incelenmeye hazır bir göstergeye dönüşmektedir. Bu çalışmaya konu olan bu yapıtın teması, çarpık ve mutsuz kentlerde yitip giden mutlu kentlerin imgesidir. Yazar, sembolik kentler ile gerçek kentler arasında bir bağ kurmakta ve kent yaşamının gerçeklerine somut bir gönderme yapmaktadır. Sözceleme öznesi, anlatısının anlam evrenini mutlu ve mutsuz kentler karşıtlığı üzerine inşa etmektedir. Kültürel değiş tokuşun gerçekleştiği, arzu, istek ve anıların takas yeri olarak tanımlandığı bu kentler anlatının kahramanları durumundadır. Çalışmada eserin izleğine bağlı kalınarak anlam üretim sürecinin nasıl yapılandırıldığına yönelik göstergebilimsel bir çözümleme yapılacak ve Calvino'nun anlatısındaki 'kent' kavramının yeri sorgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, yazınsal göstergebilim, anlatı göstergebilimi, Italo Calvino, *Görünmez Kentler*

1. Introduction

Works of art are composed of various sign or systems according to their features. A theater play, painting, music concerto, or a literary work comes to life through the meaningful sequence of different kinds of signs. Regardless of type, the primary function of signs that lead to the emergence of works of art is the same because the most significant reason for the meaningful establishment of those signs is communication. Signs as a primary driving force of interpersonal dialogue are the means of communication that enables societies to transfer their lifestyle, belief, mood, socio-economic status, and cultural values from generation to generation.

Italo Calvino's *Invisible Cities*, which is generated within the system of literature, is a literary work that provides communication with the message it contains between the author and the reader. The work is also considered as an intangible literary object, which is the representation of aesthetic thought embodied on paper (Eco, 2017). The narrative, which has the characteristics of being a literary object, has an esteemed place in the world of literature with its diverse content and production style. The study object, here, is a communication tool. Therefore, the narrative of *Invisible Cities* as the object of literature becomes an instrument that acts as a bridge between the author and reader.

Works of art are a re-representation of images in the real world. In this representation, the way of reflecting reality is important (Günay, 2014). It is possible to see that importance in the study object, of which one of the most outstanding elements determining the value of the novel is aesthetics in its fiction. Aesthetics in fiction stems from the surreal world that Calvino can construct with images that belong to the real and imaginary world. Calvino's extraordinary style makes him one of the pioneers of literature (Saatçıoğlu, 2019). *Invisible Cities* turns into a jigsaw puzzle that opens to infinity rather than a straightforward narrative that makes the analysis process of the novel quite tricky compared to other narratives.

Calvino manifests himself with a different form of communication that transcends the boundaries of language and rebels against traditional literary custom. Through his unusual act, he strives for literature, pulling away from the vicious circle by utilizing different branches of science. Roland Barthes defines the language away from power just as literature and claims the literature as writing practice. He also asserts that it is the author's assignment to get rid of the dystopic language, which suppressed all possible uses of language throughout the writing act. He describes the act of getting rid of that oppressive power of language as insurgency (2015). As it is understood from the configuration of the content and writing style of the

narrative, the author –the subject of writing practice– has managed to keep his work away from being ordinary by resisting a traditional writing style.

In *Invisible Cities*, a different coding system, syntax, and vocabulary, which bring diversified forms to the world of emotions and dreams of readers, are proposed. The system of codes that the author reflects in his work is the image of happy cities, which are hidden in distorted and unhappy ones and continuously in a state of flux. Calvino forges a link between the real and the symbolic cities in his mind and makes a particular reference to the facts of urban life. Those cities, where the immense cultural exchange takes place and which are defined as the cities of exchanging desires, wishes, and memories, are the symbolic heroes of the narrative rather than being decor.

Calvino, while describing his novel, emphasizes the symbol of 'city', which is chosen as a complex sign for expressing the tension between human life and geometric rationality in harmony. He mentions that he concentrates on that symbol with all his experiences, thoughts, and assumptions in *Invisible Cities*. He gives clues about numerous paths in different directions and mentions that a multifaceted narrative structure is established around the city symbol in a sequence that represents a network from which different results can be drawn (2007). What the author asserts can be an example of Eco's 'forest' metaphor, he uses for complex structures of narratives.

According to Eco, there are two various ways of walking through the forest. The first is to move without looking around to get to the result as soon as possible. The second is to try to understand the structural arrangement of the forest by seeking answers for the reason why some of the paths are used, and some of them are not (2018). A reader who chooses the previous way to read the text is only interested in how the narrative ends, whereas a reader who chooses the latter way is a curious one who desires to explore the construction process of the narrative. In this case, it is possible to define the reader who desires to analyze the narrative within the scope of semiotics as the second type of reader in this study.

2. Literature and Function

Literature, which is a systematic language, is one of the essential cultural tools for passing down each society's own culture. Components of culture, including tradition, belief, and lifestyle, are the facts that ensure a collective cultural consciousness in societies. This fact reveals the link between literature and reality, although there is an absolute definition of literature as 'fiction' (Todorov, 2015). It is literature which functions to present the facts belonging to the communal life and societal experiences systematically.

Literature is fictive. However, this fictiveness does not prevent it from presenting a model of truth based on a social matter of facts and events (Eco, 2017). Every man is affected by natural and cultural conditions throughout the era he lives. Such encounters give them countless experiences in most spheres of life. In general, the content of literature is based on those socio-cultural and psychological experiences. "Literature conceived as a 'laboratory' of human life, provides examples of human experience" (Tyson, 2006). Hence, it can be seen as a reflection of social and individual experiences of human life.

Literature calls forth the transfer of different dimensions of nature and human experiences through a fictional language. Although fiction conceptually points out potential real or unreal experiences, its primary material is the facts based on social and individual experiences, which can also be supported by Heidegger's view of art. Heidegger, who examines the relationship between reality and art, defines art: "It seems to transpire, is only one of the ways in which truth happens" (Young, 2001). His concept of art is a reference to all means of cultural transference, which includes aesthetics. Literature is a branch of art among those tools. It has formative elements that support the establishment of the system, in which it takes place. Character, space, and time are some of those elements. Although the elements are fictious, they all have a close relationship with their equivalences in the real world.

One of the significant features of works of art is that they are objective in their use, which is also valid for literature. There are social and cultural facts and values that affect the state of mind and behaviors of men. At this point, Eco describes literature as an immaterial force produced by a man who reads it gladly to glorify himself. Literature is a spiritual power since it is an important instrument that caresses and influences the human spirit. However, that spiritual force becomes objective and a semi-immaterial power with the paper (2017). Therefore, the prominent tool, which enables literature to become an object, is the paper. Barely, literature is a kind of pleasure machine despite the semi-material property that does not lose its spiritual power to change the mood of man. For that reason, reading for pleasure is one of the crucial functions of literature to enjoy, spend time, and expand encyclopedic knowledge. Besides, literature can be seen as a vital instrument in the expansion of the reader's imagination, language ability, and the capacity of self-evaluation and critical thinking.

Literature, which is created with cultural signs identified by social contracts, plays an essential role in the construction of social identity. In this manner, it creates nations and supports social solidarity while shaping language and minds (Eco, 2017). For instance, the significant reason for the formation of societies, values, and identities are in their tradition of written/oral literature from past to present. This tradition, which supports the conscious

construction of national identity, is the result of literary works produced throughout history. As a result, another function of literature –knowledge acquisition– emerges. Therefore, it is possible to obtain information/knowledge related to past events, wars, crises, and the impacts of them on personal thoughts and behaviors through literature. In this way, readers have the opportunity to compare, interpret, and draw conclusions from the experiences of people taking place in literary works.

Invisible Cities contains the features mentioned above. It has a fictional universe that reveals the connection between imagination and reality through the formative elements as person, space, and time. The narrative, which provides efficient communication between Calvino's thoughts/experiences and the reader, is the narration of the cities questioned.

3. Italo Calvino and *Invisible Cities*

Calvino is the author of one of the most challenging narratives to signify in the world literature. *Invisible Cities* has a special place, just as Calvino's other narratives, because of its fictional character. He brings literature and mathematics together with a post-modern perspective in his writing phase and benefits from those privileged fields in the production of *Invisible Cities* (Moreno-Viqueira, Ileana, 2013).

There are important names such as Roland Barthes, Raymond Queneau, Georges Perec, Paul Valéry, Charles Baudelaire, Charles Fourier in the development of Calvino's writing style. Besides, the imagination and intelligent games played by Queneau and the masters of mathematics and literature from the same group also affect Calvino (Saatçıoğlu, 2019). For this reason, Calvino tries to write his novels by developing new forms of communication that remove the borders between himself and the reader. His works enable us to interact with other disciplines and increase the functionality of the works thanks to such a challenging writing act of the conscious combination of different disciplines.

Calvino is one of the members of the group of Oulipian authors who are the leading figures of the empirical literature movement in France. They use an algorithmic technique to narrate. The acronym for Oulipo is based on the French name of the group, "Ouvoir de Litttérature Potentielle" (Queneau, 1965) –Workshop for Potential Literature. It is a movement formed by a group of writers and mathematicians, including authors Georges Perec and Italo Calvino, poet Oskar Pastior, poet/mathematician Jacques Roubaud and mathematicians Raymond Queneau and Francois Le Lionnais.

Le Lionnais explains the rule of the Oulipo movement:

> The goal of potential literature is to furnish future writers with new techniques which can dismiss inspiration from their affectivity. There are two Lipos: an analytic and a synthetic. Analytic lipo seeks possibilities existing in the work of certain authors unbeknownst to them. Synthetic lipo constitutes the principal mission of the Oulipo; it is a question of opening new possibilities previously unknown to authors (Lescure, 2003).

The word 'potential' bears upon the nature of literature that enables the freedom of the writer in searching for new potential forms and structures that can be used. It is Calvino, who as one of the masters of Oulipo has the freedom to explore and apply that potentiality of the new styles and structures in the composition of his narratives in *Invisible Cities*, which presents the main reason why his narratives are arduous to signify.

> The use of the computer as an aid to literary creation in the following situations: The structures chosen by the author are relatively few in number, but the possible realizations are combinatorially exponential. Only the computer may realize a number (more or less large) of these potentialities. On the contrary, the assistance of the computer takes on an *anticombinatory* character when, among a large number of possibilities, the computer selects those few realizations compatible with certain constraints (Calvino, 2003).

Oulipo writers define themselves as "rats who must build the labyrinth from which they propose to escape" (Lescure, 2003). The movement, which aims to push new possibilities and expand the boundaries of language, establishes an Oulipian technique by predetermining formal limitations based on mathematics. Representatives of the movement make experimental studies with the support of computer programs by taking advantage of the rules of mathematics. Language games, grammar restrictions, puzzles, terminology, sound games, intertwined stories, mixed sentence arrays are some of those studies of surrealist literary masters.

Calvino defends that the only way to fight against the complex labyrinth is to design a new one, and the most reliable tool to design this novel labyrinth is literature. He asserts that the only way to fight against the labyrinth is to design a new labyrinth, and the most reliable architect of this design is literature. He confirms his claim with the algorithmic structure of the table of contents section in *Invisible Cities*. The organizational structure of the table of content of the narrative is demonstrated by the systematic division of fifty-five cities into nine separate chapters. These glamorous cities are built in the borders of the labyrinth. Each city is distributed on the various surfaces of a crystal, which is capable of reflection and reproduction by refraction of light. The refraction of light in that crystal, depending on the principle of probability, creates the other cities. In that way, the potential cities with the refracted light and the other potentialities in these cities become apparent in the narrative.

Accordingly, the narrative formed with the technique of Oulipo is based on the dialogues between Kublai Khan and Marco Polo and the cities mentioned through the dialogues. The cities created by Polo are the ones that are generated by the impasse of the real cities. These cities, made of soil, glass, iron, sand, wood, spirit, faith, and imagination, are also new utopian urban models that are alternatives to the dystopian ones. The real and surreal sample cities, narrated in each section, multiply five times, and search for unity in the crystal architecture produced by Calvino (Saatçıoğlu, 2019). Young Polo narrates the cities he dreams of to the powerful and experienced emperor Khan throughout the narrative.

The narrative *Invisible Cities* can be approached in many ways. However, it is analyzed within the context of literary semiotics since the primary aim of this study is to discover the formation process of the semantic universe and contribution of the 'city' concept to the narrative.

4. Semiotic Analysis

In this study, as the subject is the analysis of *Invisible Cities* pursuant to the semiotic approach, it is necessary to clarify the method and the concepts of its use throughout the analysis process. First of all, it must be known that literature and analysis of literature are two distinct concepts. Literature, within its boundaries, characterizes a creative field, which is art. The aim in this field is the infinity and extraordinariness of the literary works. The most effective means of that limitlessness is the language; of that unusualness is the systematic game played with language (Kalelioğlu, 2017). It is the game, which has a significant role in the fictionalization of the text, which can be regarded as a reference to the definition of literature dealing with an extraordinary language. Although the source of language used in the literary system is everyday language, it should not be mistaken as basic because the language, which forms the semantic universe of literary works, is the language that transcends the boundaries of everyday language and creates aesthetic and mystery. For this reason, it is necessary not to confuse that artistic transfer (literature), which requires using a metalanguage in its formation, with the analysis of it. The best example of this is the study object of this research –*Invisible Cities*.

On the other hand, a literature review is the work of examining the whole text according to the previously chosen methods, techniques, and approaches based on scientific data. The power of scientific knowledge is in its general character, universality, necessity, and objective reality. Scientific knowledge is universal, which is significant for humans to preserve nature and ease life. Although art reflects the world with artistic images, science recognizes the

same world by means of logical thinking and describes it with concepts in its system (Günay, 2018). The theory of semiotics, which has an interdisciplinary character, is one of those ways of systematic thinking and explaining such systems.

It is necessary to know the constituent elements of the narrative and their functions, which support the production of fiction, to examine *Invisible Cities* as a fictional narrative. Those elements take place within three various semantic strata. "The sum of the three levels of meaning can be defined as 'narrative syntax' (Greimas, 1971), which points out the systematic organization of each of the levels, the relations of the formative elements at each level, and the articulation process of them with each other to construct the semantic universe of the narratives" (Kalelioğlu, 2019). Such an act takes place with careful and repeated readings, which represents the act of analysis. This kind of reading is not an ordinary one when fiction and narrative become involved.

The act of reading is closely related to the use of the semiotic approach and its instruments, which have rules in its system to ensure the integrity and consistency of the study. Thereby, the approach to be applied in this study is the semiotics of literature developed by Algirdas Julien Greimas. "Greimassian semiotics became something more, and broader than pure lexicography" (Tarasti, 2017). His semiotic design, which proceeds towards becoming a science in time, is a systematic model of thinking that can be applied to all kinds of meaningful text. It is the work of semiotics to analyze the basic structure of the text, including descriptive, narrative, and thematic levels of meaning (Perron, 1989). In this systematic analysis process, the path followed in Greimas's semiotic trajectory is from lexis to utterance.

Fictionalizing narratives takes place in various meaningful strata. The formative elements of each stratum are different in literary semiotics. They are different but interconnected. The use of constituent elements has two ways (Greimas & Joseph Courtés, 1982, p. 134). The first is the path followed by the author from the deep to the surface level during the writing process. The deep level includes abstract or thematic meaning, whereas the surface level includes both narrative and descriptive meaning. In such a program, the emphasis is on the text production process.

However, the second is the path followed by the reader from the surface to the deep level demonstrating the process of semiotic analysis (Bertrand, 2000). Accordingly, there is a three-stage process in literary semiotics while reading a text. Primarily, necessary identifications are made at the descriptive level. Then narrative level structures are analyzed. Finally, an analysis is made in the context of deep structure on which the narrative is established. Although those

three levels of meaning are handled separately, they are articulated to become a whole in the production process of fiction. The data obtained at each stage are constitutive elements that support the formation of fiction. In the first phase, space, time, persons, and the conditions of them are described. Such a description is required for the subsequent analysis. In the second phase, activities and functions of the narrative persons –actantial syntax (subject, anti-subject, object, sender, receiver) and their modal structures are revealed. In the last phase, the main themes and value judgment of the narrative are analyzed through the semiotic square.

Meaning is infinite and cannot be consumed, which is also valid for literary texts produced with meaningful sequences of both linguistic and non-linguistic signs. Consuming meaning also means consuming the pleasure of reading –the game of signification–, which is one of the most vital functions of literature. For Barthes, literary works go beyond the ideas of the society in which those works are produced. The most important fact, which causes this situation, is that the work is seen as a symbol rather than an image. The literary language established with symbols belonging to urban life, as in *Invisible Cities*, is more profound, complicated, and ambiguous than everyday language. These features of literary language open the work towards infinite meanings, which provide an opportunity for readers to re-interpret and create the text every time. The constructive feature of the work leads its readers to explore the texts with unlimited repetitions and consign itself to an endless audience (Barthes, 2017). Barthes' discourse, which links the eternity of meaning to the reader, pushes us, as a reader, into the jigsaw puzzle to explore the narrative in the sense of semiotics.

The theory is a hypothetical deductive jigsaw leaning towards the form of the content of narratives (Rifat, 2011). The characteristics feature of semiotics prompts us to establish our semiotic model to re-interpret the narrative. Therefore, a repetitive reading, in the form of content, is carried out with the bounds of possibility of literary semiotics as an interdisciplinary approach. Through the reading, *Invisible Cities* will be evaluated in terms of its structural adjustment due to the unordinary fictional feature of Calvino's literature. It is vital, first, to reveal the structural arrangement made in a complex manner by way of the Oulipo technique. Then the identifications to analyze the semantic universe of the text at different levels –descriptive, narrative, and deep levels– will be made.

4.1. Structural Organization

*Invisible Cities (*Calvino, 1974) was the first English book translated by William Weaver from Italian and published by Harcourt Brace & Company in the United States, 1974.

Table 1. Paper count and pages per chapter		
Chapter	**Page Number**	**Total Pages**
I	5 to 22	18
II	27 to 39	18
III	43 to 56	19
IV	59 to 69	11
V	73 to 82	10
VI	85 to 99	15
VII	103 to 118	16
VIII	121 to 132	12
IX	135 to 165	31

Table 1 shows the total number of pages per chapter. The paper count of the book in total is one hundred fifty. Those chapters and pages given in the table include the dialogues between Kublai Khan and Marco Polo. The other fifteen pages are blank, distributed at the beginning and the end of each chapter.

The narrative is divided into nine main chapters, and each of those chapters is separated into sub-chapters. The first and last chapters consist of ten sub-chapters, while the rest of the main chapters include five sub-chapters. The author does not associate sub-chapters with numbers, but different types of themes.

Table 2, below, illustrates the configuration of the content of the narrative. In that structural organization, there are themes –sub-chapters– within each main chapter and a different city in each theme. Calvino supports nine main chapters with eleven sub-chapters, which is equal to the total number of themes. There are ten mixed themes in the first and ninth chapters, and five themes in the other chapters, which are lined up according to a specific rule. Calvino's writing technique facilitates the movement of the themes in a specific order. One theme is involved in the line while the other departs through the flow of the narrative. Chapters one and nine consist of ten themes, unlike the other chapters, since Calvino desires his narrative to be in constant movement, which allows an infinite number of reconstructions of the narrative.

Table 2. Organization of chapters and sub-chapters –themes

Chapters	Themes																							Pages
I	Memory	Memory	Desire	Memory	Desire	Signs	Memory	Desire	Signs	Thin	Trading	Eyes												**5-22**
II						Memory	Desire	Signs	Thin	Trading														**27-39**
III							Desire	Signs	Thin	Trading	Eyes													**43-56**
IV								Signs	Thin	Trading	Eyes	Names												**59-69**
V									Thin	Trading	Eyes	Names	Dead											**73-82**
VI										Trading	Eyes	Names	Dead	Sky										**85-99**
VII											Eyes	Names	Dead	Sky	Continuous									**103-118**
VIII												Names	Dead	Sky	Continuous	Hidden								**121-132**
IX													Dead	Sky	Continuous	Hidden	Sky	Continuous	Hidden	Continuous	Hidden	Hidden		**135-165**

There are nine main chapters and eleven thematic sub-chapters. The first and ninth main chapters include ten positioned cities, whereas the rest of the main chapters have five cities:

Table 3. Organization of the cities						
Order →	**5**	**4**	**3**	**2**	**1**	**Themes ↓**
Chapter ↓						**Memory**
I					1. Diomira	**Desire**
				2. Isidora	1. Dorotea	**Sign**
			3. Zaira	2. Anastasia	1. Tamara	**Thin**
		4. Zora	3. Despina	2. Zirma	1. Isaura	**Trading**
II	5. Maurilia	4. Fedora	3. Zoe	2. Zenobia	1.Euphemia	**Eyes**
III	5. Zobeide	4. Hypatia	3. Armilla	2. Cloe	1. Valdrada	**Names**
IV	5. Olivia	4. Sophronia	3. Eutropia	2. Zemrude	1. Aglaura	**Dead**
V	5. Octavia	4. Ersilia	3. Baucis	2. Leandra	1. Melania	**Sky**
VI	5. Esmeralda	4. Phyllis	3. Pyrrha	2. Adelma	1. Eudoxia	**Continuous**
VII	5. Moriana	4. Clarice	3. Eusapia	2. Beersheba	1. Leonia	**Hidden**
VIII	5. Irene	4. Argia	3. Thekla	2. Trude	1. Olinda	
IX	5. Laudomia	4. Perinthia	3. Procopia	2. Raissa		
	5. Andria	4. Cecilia	3. Marozia			
	5. Penthesilea	4. Theodora				
	5. Berenice					

According to Table 3 (adapted from Gay, 2015), Calvino organizes the structure of the narrative like a chessboard, which is used as a critical metaphor to refer to the structural organization of the text. A chessboard includes sixty-four squares, and Calvino's cities take the place of fifty-five squares. In the table, each square displays the connection between the cities and a semantic category of the values of the city, in order that the table reflects other contrary categories forming a way of envisaging the city (Gay, 2015). From right to left on the horizontal axis, it represents the flow of the narration of the cities in different themes, whereas from top to bottom diagonally on the vertical axis, it presents the themes and their cities. In addition to the cities, there are nine conversations between Kublai Khan and Marco Polo for each chapter that makes the total number of squares sixty-four. Therefore, the leader of the Mongolian Empire Khan and traveler Polo play the game of chess while talking about the cities throughout the narrative. Polo abides by the horizontal order stated in the table during the narration of the cities within the scope of the themes.

In Oulipo, the algorithm can be seen as a potential creative tool for composing *Invisible Cities*. It is the instrument that provides an augmentation of possibilities in the creation of the text. The organization of the narrative is algorithmic because it is created by the intimate relations between themes and numbers, which construct a thematic and structural network such as mem 1; mem, des 21; mem, des, sig 321; mem, des, sig, thi 4321; mem, des, sig,

thi, tra 54321; des, sig, thi, tra, eye 54321; sig, thi, tra, eye, nam 54321; thi, tra, eye, nam, dea 54321; tra, eye, nam, dea, sky 54321; eye, nam, dea, sky, con 54321; nam, dea, sky, con, hid 54321; dea, sky, con, hid 5432; sky, con, hid 543; con, hid, 54; hid 5. This is the configuration constructed with the relationship of the themes and positional numbers that composes a syntactical and thematic network reflecting the paradigm of the city (Gay, 2015). The construction presents a numerical arrangement and the course of the narrative created by Calvino.

The tables above provide clues relating to the inner construction of the text, including the main chapters, subchapters, pages, themes, and cities. As can be seen, the narrative has an extraordinary structure created with a different technique. It provides the sequence, which shall be followed while reading the text.

4.2. Descriptive Level Signification

The field of occupation of semiotics is to explain the meaning and its production process. In this sense, semiotics can explain every meaningful whole produced through different types of signs. There is no field or discipline of which semiotics does not interact. Such an intimate interaction makes semiotics an umbrella theory and causes it to be an interdisciplinary approach. Every whole is meaningful in its own system. For instance, an essential work of world literature, *Invisible Cities*, is meaningful in the literary system, in which it is produced. Analysis of that whole, which is subjected to a particular production process, is the work of literary semiotics, which proposes various ways of analyzing the literary system.

The work of art, which is constituted at three distinct levels of meaning, is an ideal fiction that is different from the natural world and language. Such fiction points out the general narrative program, including the stated levels. The narrative program gives clues about the semantic configuration of the narrative. The first level, which supports the establishment of the general narrative program, is the descriptive level including person, space, and time. Thus, it is inevitable to analyze such delineative elements, which contribute to the formation of the level.

Revealing the arrangement of the narrative persons, their thematic roles, and of space and time are the fundamental issues throughout the analysis:

Table 4. Actorialization		
Persons	**Descriptive values**	**Thematic roles**
Kublai Khan	Curious (p. 5)[1], attentive (pp. 5, 212) governing (pp. 21, 55), wise (pp. 28, 59, 98, 121), mighty (p. 73).	Emperor of the Tatars (p. 5), chess player (pp. 121, 122).
Marco Polo	Young (p. 5), strong communication skills (pp. 21, 98), creative (p. 38), talented (p. 38), ruled (pp. 21, 85), open to learning (p. 22), wise (pp. 27, 59).	Venetian explorer and merchant (p. 5), narrator with a high persuasive skill (p. 5), chess player (p. 122).

In Table 4, Kublai Khan and Marco Polo appear as the main narrative persons. Khan is fictionalized as an Emperor of Tatars who is curious, attentive, governing, intelligent, mighty, and a chess lover. Polo is created as a Venetian explorer and merchant, who is young, creative, talented, ruled, open to learning, a smart chess player and has strong communication skills and powers of persuasion. The *Invisible Cities* narrative is built on nine essential dialogues taking place between the narrative persons. Those nine dialogues constituting for each main chapter are divided into eighteen smaller parts being at the beginning and the end. Along with the dialogues, "Kublai Khan does not necessarily believe everything Marco Polo says when he describes the cities visited on his expeditions" (Calvino, 1974).

The Emperor of Mongolia, who lived between 1215-1294, is the ruler of a great dynasty, which he built with his conquests, extending from China to Persia and Poland. Polo is governed by him as well. "'Set out, explore every coast, and seek this city,' the Khan says to Marco" (p. 55). Khan often employs Polo to describe the places and the cities to which he is sent.

> Returning from the missions on which Kublai sent him, the ingenious foreigner improvised pantomimes that the sovereign had to interpret. The ambassadors were Persians, Armenians, Syrians, Copts, Turkomans; the emperor is he who is a foreigner to each of his subjects, and only through foreign eyes and ears could the empire manifest its existence to Kublai (p. 21).

Khan has increased his borders over time, and as he has expanded the borders, he becomes a powerful ruler. The ambassadors, who do not know the language of the sovereign, control the governance of the borders outside China. Kublai Khan wishes that his country should also grow inward. "From the high balustrade of the palace the Great Khan watches his empire grow. 'My empire has grown too far toward the outside. It is time,' the Khan thought 'for it to grow within itself,'" (p. 73) shows that he is a mighty person as well as having a sharp mind and wisdom.

1 Numbers seen in parenthesis as (p/pp.) represent the page number of the given words/quote from Calvino's *Invisible Cities* narrative.

> All this so that Marco Polo could explain or imagine explaining or he imagined explaining or succeed finally in explaining to himself that what he sought was always something lying ahead, and even if it was a matter of the past it was a past that changed gradually as he advanced on his journey, because the traveler's past changes according to the route he has followed (p. 28). "And yet I know, "he would say," that my empire is made of the stuff of crystals, its molecules arranged in a perfect pattern (p. 60).

Khan does not content himself with Polo's tellings. He has a mind that can spoil Polo and the game he creates in the mind; therefore Khan does not necessarily focus on the preparations of Polo to bias his mind. "Returning from the missions on which Kublai sent him, the ingenious foreigner improvised pantomimes that the sovereign had to interpret" (p. 21). Khan disesteems Polo's tellings and attempts to place Polo in a dilemma whenever possible by developing an abstractive strategy against his imaginative cities. "This was the target of all Kublai's questions about the past and the future. For an hour he had been toying with it, like a cat with a mouse, and finally he had Marco with his back to the wall, attacking him, putting a knee on his chest, seizing him by the beard" (p. 98). While Polo is telling about the cities he built in his mind to Khan, he occasionally gets exposed to his shrewd attacks that represent a tremendous imaginary war between two legendary minds.

One of Khan's thematic roles is being an attentive and clever chess player as well as being the ruler of an endless bordered empire:

> Kublai was a keen chess player; following Marco's movements, he observed that certain pieces implied or excluded the vicinity of other pieces and were shifted along certain lines. Ignoring the objects' variety of form, he could grasp the system of arranging one with respect to the others on the majolica floor. He thought: "If each city is like a game of chess, the day when I have learned the rules, I shall finally possess my empire, even if I shall never succeed in knowing all the cities it contains" (p. 121).

Prioritizing the mind, Khan reduces the cities described by Polo to the chess pieces in terms of their functions and places them into the squares. The chessboard and the pieces, which functionalize the board, are of great importance for Khan. The nothingness and lostness story of a contemporary itinerant, who draws an invisible route with the sadness of Great Khan for himself, is an identity and freedom seeking tested on the chessboard (Saatçıoğlu, 2019).

Marco Polo is an explorer and a merchant who was born in Venice and lived between the years of 1254-1334 and took charge of various administrative duties in China for Khan. Every time Polo returns from his journeys, he comes into the presence of the Emperor and tells him

about the cities and his experiences along the journey by using both his uncommon talent and creativity. "Only in Marco Polo's accounts was Kublai Khan able to discern, through the walls and towers destined to crumble, the tracery of a pattern so subtle it could escape the termites' gnawing" (p. 5) that pleases the Emperor of the Tatars considerably and makes him give all of his attention to the cities, by which the emperor takes the chance to complete missing points of the cities created in his mind.

Even though Khan does not always believe what Polo tells, Polo has splendid depiction ability and persuasive communication skills. "The descriptions of cities Marco Polo visited had this virtue: you could wander through them in thought, become lost, stop and enjoy the cool air, or run off" (p. 38). Thanks to his skills, whenever Polo attempts to tell one of his imaginary cities based on his travels, Khan is always ready to listen to him gingerly. "The Great Khan, his ears always sharp" (p. 98). Even the fact that Polo did not know the language when he came to the empire, did not stop him from telling his stories:

> Newly arrived and totally ignorant of the Levantine languages, Marco Polo could express himself only with gestures, leaps, cries of wonder and of horror, animal barkings or hootings, or with objects he took from his knapsacks-ostrich plumes, pea-shooters, quartzes-which he arranged in front of him like chessmen (p. 21).

In any case, Polo found a way to communicate with the emperor and explain his cities.

Polo deals with the problem of language in time, thanks to his strong communication skills and learning capacity. "As the seasons passed and his missions continued, Marco mastered the Tartar language and the national idioms and tribal dialects" (p. 22). He learned Tartaric, even the dialects and idioms he encountered during his travels. "The foreigner had leamed to speak the emperor's language" (p. 38). As a result, Polo becomes a narrative person who manages to maintain communication with the emperor in Tartaric.

Another crucial descriptive characteristic of Polo is that he is one of the members of the ruled class than can be understood from his discourse; "But when the young Venetian made his report, a different communication was established between him and the emperor" (p. 21). "No, sir," Marco answered (p. 85).

Marco Polo also shines out as a person who can use his mind very well. He knows well how to read Khan's mind to eliminate the emperor's objections. "The Venetian knew that when Kublai became vexed with him, the emperor wanted to follow more clearly a private train of thought; so, Marco's answers and objections took their place in a discourse already proceeding on its own in the Great Khan's head" (p. 27). Polo also knows how he should deal

with Kublai Khan's changing moods. "Polo knew it was best to fall in with the sovereign's dark mood" (p. 59). Polo's subtle wit and interpretations influence his communication and relationship with Great Khan positively.

Each narrative has a starting and an ending state. A distinct transformation comes in to question between the two states. A situation given at the beginning of the narrative changes at the end. However, there is not a distinct transformed or changed state of the narrative persons neither in the beginning nor the end of Calvino's narrative. The narrative starts with the dialogue between Khan and Polo and ends with successive dialogues. There is only one observable element that changes narrative persons. Polo does not know Tartaric at the beginning of the narrative, and the situation of not knowing the language changes in the course of time: /not knowing/ Polo cannot speak Tataric; thus, he tries to communicate with Khan via body language at the beginning → /knowing/ learning Tataric; therefore, Polo starts to communicate with Khan in Tartaric. He switches the condition from not knowing Tataric to knowing it that creates the difference between the beginning and the end of the narrative concerning the changing situation of Polo.

As for space, the narrative takes place:

Table 5. Spatialization

Space	**Descriptive values**
Kai-ping-fu Palace (p. 21)	Gardens of magnolias (pp. 21, 103), High balustrade (p. 73), terraces of the palace (p. 85), Pavilion of the August Slumber (p. 85)
Country of Khan (p. 21)	Levantine languages (p. 21), Tatar language (p. 22)
Ancient capital Kin-sai (p. 85)	Bridges arching over the canals, market squares balconies, platforms, domes, island gardens (p. 85),
Expanding borders (p. 21)	Persia, Armenia, Syria, Turkmenistan (p. 21)

As noted in Table 5, there are certain spaces where the dialogues between Khan and Polo take place. The spaces bring both setting and motion for the narrative persons. Such spaces also reveal a qualified relationship between the fictional and real-world as the spaces in the narrative are the representations of their equivalents in the real world. These representations are the facts that connect the reader to the narrative and support him/her in establishing a link between the fictional and real-world throughout the signification process.

The spaces, where Kublai Khan and Marco Polo's dialogues take place, are generally Great Khan's country, his palace, and other venues in the palace. "Sent off to inspect the remote provinces, the Great Khan's envoys and tax-collectors duly returned to Kai-ping-fu and to the gardens of magnolias in whose shade Kublai strolled, listening to their long

reports (p. 21). “It seems to me you have never moved from this garden” (p. 103). The spaces, where narrative persons are located, allow the characters to move from one space to another. “The emperor, accompanied by his foreign dignitary, was visiting Kin-sai, ancient capital of deposed dynasties, the latest pearl set in the Great Khan’s crown” (p. 85).

There are various languages and cultures in the spaces. On the one hand, people speak Tataric in the vicinity of the empire; on the other hand, different languages are spoken far from the center. “The ambassadors were Persians, Armenians, Syrians, Copts, Turkomans; the emperor is he who is a foreigner to each of his subjects, and only through foreign eyes and ears could the empire manifest its existence to Kublai” (p. 21). The most important reason for that is Khan’s expanding borders and the nations whose language, culture and religion are different from one another live in those borders. Those spaces can be analyzed within the frame of certain oppositions (Günay, 2013). The semantic value of each space and semantic category of which those spaces belong will be revealed thanks to the predetermined contrarieties:

Table 6. Comparison of space

Spatial opposition	**Space**
Stable spaces	Country of Khan, Kai-ping-fu Palace, ancient capital Kin-sai.
Unstable spaces	Extending borders of the country; Persia, Armenia, Syria, Turkmenistan.

According to Table 6, space can be evaluated in different oppositions, such as stable/unstable. /Stable territory/ stands for the frontiers that have already been bordered and put under protection by the Empire that can make the necessary arrangements and legislative regulations for the future development of the country. Such a kind of space is reliable and confidential as Khan does not meet the reaction or interruption of others during that regulation process (Kalelioğlu, 2018a). So, the most reliable places for the Khan are his country, palace, and ex-capital city. On the other hand, /unstable spaces/ such as Persia, Armenia, Syria, Turkmenistan, and others are not as safe as the stable territories since those borders are far from the central administration. Most of those countries have different languages and cultures, and Khan has to assign foreign ambassadors to rule the countries in unstable places away from the central government.

As for the time, as one of the formative elements of the narrative, there is not much information about it except a few words such as ‘evening’ (pp. 5, 27, 39, 103, 117) and ‘sunset’ (p. 85)”, which point out when some of the dialogues take place between Khan and Polo. Moreover, the time when the narrative takes place is not precise. However, it is

possible to deduce it from the period in which the narrative persons –Kublai Khan and Marco Polo– lived.

A set of characteristics of the descriptive level has arisen in the narrative. In this analysis, based upon the dialogues between the two characters, the main narrative person, space, time, and the descriptive values of each of these formative elements are presented. The next step –narrative level– will be analyzed by making use of the data obtained from the descriptive level. Although the semantic layers of narratives are handled separately at three different levels during the analysis process, each of them emerges as a substantial factor in the construction of the others.

4.3. Narrative Level Signification

The narrative persons, who exist only with their presence as an actor at the descriptive level, emerge with their acts as an actant at the narrative level. Those actants of narration or utterance are sender/receiver, subject/object, and helper/opponent (Greimas & Courtés, 1982, p. 5). This means that the actor, who is passive at the descriptive level and offers importance only with its descriptive assets, turns into an active actant at the narrative level. Therefore, the acts of actants make themselves active, and the results of their actions direct the flow of the narrative. Actants are categorized according to their functions and narrative persons taking place in an actantial scheme can undertake a few functions at once that helps the narrative persons to take more than one actantial role.

In semiotics, an actantial scheme is used to illustrate actions of actants, reasons, and consequences of their acts, and interrelations of actants. Many things, which are changed by the acts of actants taking place in the actantial scheme, can be identified with the help of modalities. Both the positive and negative situations, which influence the narrative persons, are explained with the modalities. As the narrative discourse progresses, the actant may assume a certain number of actantial roles. These roles are defined by the position of the actant in the logical sequence of the narration and by its modal investment such as informing/ having to do/ wanting to do/ being able to do/ knowing to do/ being/ doing/ and persuading (Greimas & Courtés, 1982, p. 6). Therefore, it is revealed which actors finalize their actions positively or negatively due to the existence or absence of those modalities. The modalities acquired by the actors lead to the continuation or ending of the narrative programs.

Greimas's narrative trajectory –"a hypotactic series of either simple or complex narrative programs that is, a logical chain in which each narrative program is presupposed by another

narrative program"– is divided into four segments such as contract/ competence/ performance/ and sanction in which both actants and their modal roles take place (Greimas & Courtés, 1982, pp. 6-207). In the first segment, there is a contract between the sender and the subject. The sender directs the subject to perform the contract they made. In the second segment, the subject checks himself to be able to fulfill the contract. If there are any inadequacies or deficiencies, he tries to complete them. In the third segment, the subject performs his acts to keep his promise. After that, the subject is rewarded or punished as a result of his acts in the fourth segment. The narrative program, with its four segments and the actantial scheme with the six actants, is intimately connected because each of the actantial schemes is formed based on the incidents in the narrative program.

The actantial scheme of the two significant actants of the study object can be organized as follows:

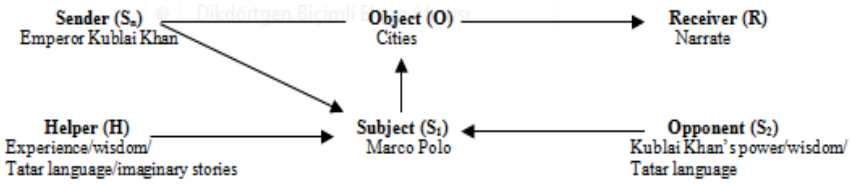


Figure 1: Actantial scheme of the narrative program.

In Figure 1, the Emperor is the sender (S_n) of the scheme, who allocates a task to Polo to narrate the cities he visited on his journeys in the contract stage. "Set out, explore every coast, and seek this city," the Khan says to Marco. "Then come back and tell me if my dream corresponds to reality" (p. 55). Marco Polo, as the subject of doing (S_1), does fulfill his duty throughout the narrative. "Kublai Khan does continue listening to the young Venetian when he describes the cities on his expeditions" (p. 5). He has the opportunity to get around many countries and cities as he is a merchant and an explorer. As the sender of the produced actantial scheme in Figure 1, Khan (S_n) can gain the necessary modalities such as /informing/ and /having to do/ to convince Polo (S_1) to take the responsibility based on the contract they have done in the /contract stage/ of the narrative program.

The subject, Polo (S_1), evaluates his qualifications and efficiencies in the /competence segment/ for fulfilling the task imposed by the sender:

> Nevertheless, when the young Venetian made his report, a different communication was established between him and the emperor. Newly arrived and totally ignorant of the Levantine languages, Marco Polo could express himself only with gestures, leaps, cries of wonder and of horror, animal barkings or hootings, or with objects he took from his knapsacks -ostrich plumes, pea-shooters, quartzes-which he arranged in front of him like chessmen (p. 21).

Polo tries to describe the cities he visits throughout his journeys for Khan, even if he is not able to speak the Tatar language, which is the weakest side of Polo. As the seasons passed and his missions continued, Marco mastered the Tatar language and the national idioms and tribal dialects (p. 22). In time he is able to strengthen it by learning the Tatar language in a short time to be able to tell of the cities in all their parts in the /competence stage/. From now on, Polo (S_1) has the ability to tell Kublai Khan (S_n) about everything he desires to know in Tartaric. The native language of Khan can be seen as one of the impediments (S_2) of Polo at the beginning of the narrative. However, Marco overcomes it as he has grasps the language. For this reason, it can be said that Marco Polo, as an actant, completes this stage successfully as he managed to gain the necessary modalities such as /wanting/, /knowing/, and /being able to do/.

As for the subject of doing, Polo moves to the /performance segment/ after completing his deficiency in language. At every turn, Khan asks him to tell him about the cities he wonders. "Now his accounts were the most precise and detailed that the Great Khan could wish and there was no question or curiosity which they did not satisfy" (p. 22). Polo can answer all of Khan's questions in this segment:

> "Journeys to relive your past?" was Khan's question at this point, a question, which could also have been formulated: "Journeys to recover your future?" And Marco's answer was: "Elsewhere is a negative mirror, the traveler recognizes the little that is his. Discovering the much he has not had and will never have" (p. 29). Kublai asked (pp. 22-27-85-164). Marco answered/said (pp. 23-27-60-69-85-165).

Polo can respond to all the questions of Khan thanks to his supporters (H), such as his experience, knowledge, wisdom, language, and imaginary stories of the cities in his mind. He has the ability to imagine cities based on the city where he was born –Venice. "And Polo said: 'Every time I describe a city, I am saying something about Venice" (p. 86). Marco, as a wise explorer, covers the demands of Khan with the visionary fifty-five cities (O) he produced in his thought throughout the narrative.

Although the cities exist as the object of the actantial scheme in Figure 1, they turn into a specific subject of the conversation between Khan (sender) and Polo (subject of doing)

throughout the narrative. The cities become the main interest of both actants in this way. As in the contract between Khan and Polo, the primary duty of the subject of doing (Polo) is to give information related to the cities to the sender (Khan). Polo does discharge his duty ideally to show the realities of urban life at every stage.

The endless conversation between Khan and Polo, in this part of the narrative, is based on the various imaginary cities and characteristic features of them based on the real ones. Each of the cities has different properties and functions. For example, some of the cities come to the forefront with their constructional and functional organizations as in Zaira, where Polo states that a city may speak with an intimate relationship between the "measurements of its space and the events of the past" (p. 10). The spatial organization of a city does not make sense without paying regard to the experience of its inhabitants who give meaning to the constructed spaces. "A description of Zaira as it is today should contain all Zaira's past" (p. 10). Therefore, space gains its importance in the history of humans, including all facts and events in their lives that established a link between past and present, which may include a reference to the future. Polo gives significance to the network between the spatial organization of the city and life experiences in his narration.

The same importance, in terms of structural organization, can also be seen in other cities such as Armilla and Ersilia. In Armilla, the salient fact is the aquiferous system in the city:

> The fact remains that it has no walls, no ceilings, no floors: it has nothing that makes it seem a city, except the water pipes that rise vertically where the houses should be and spread out horizontally where the floors should be: a forest of pipes that end in taps, showers, spouts, overflows (p. 49).

Polo underlines the vitality of the water and its distribution system throughout the city. It is not only significant but also attractive and inviting, which is linked to the beauty and fertility of young women in the city. As for the city of Ersilia, which is constructed with the relationship of inhabitants with each other, pays special attention to the interpersonal relations. Each corner of the city is formed with different colors of strained strings:

> In Ersilia, to establish the relationships that sustain the city's life, the inhabitants stretch strings from the corners of the houses, white or black or gray or black-and-white according to whether they mark a relationship of blood, of trade, authority, agency (p. 76).

The cities are built with the strings, which represent the importance of network or human affairs as the primary materials. They cannot be established without having the stated materials belonging to popularis. "When the strings become so numerous that you can no

longer pass among them, the inhabitants leave: the houses are dismantled; only the strings and their supports remain" (p. 76). Hence, as in the cities of Zaira and Armilla, in Ersilia, the city cannot be constructed by ignoring all the humanized characteristics and interpersonal relations of inhabitants. Polo gives particular importance to human relations in his cities, where any interpersonal exchanges, including culture, emotions, desires, and memories should take place.

Some of the other cities, such as Fedora, Olinda, and Berenice, find a middle ground in the narrative. Polo describes the significance of the structural organizations of them as in the previous cities stated above. For instance, the city of Fedora holds many other Fedoras in glass spheres:

> In the center of Fedora, that gray stone metropolis, stands a metal building with a crystal globe in every room. Looking into each globe, you see a blue city, the model of a different Fedora. These are the forms the city could have taken if, for one reason or another, it had not become what we see today (p. 32).

The idea of constructing imaginary and various Fedoras as alternatives of the real one shows the importance of involvement; that Polo cares. The existence of those unreal Fedoras establishes an intimate connection with the existence of the real city of Fedora that points out the battle between the desirable and undesirable Fedora. "The building with the globes is now Fedora's museum: every inhabitant visits it, chooses the city that corresponds to his desires, contemplates it" (p. 32). Each crystal globe, unreal Fedora, covers the demand of the inhabitants' desire in the city since the present condition of the real Fedora is out of favor for them when they compare the past and present states of the city:

> In every age someone, looking at Fedora as it was, imagined a way of making it the ideal city, but while he constructed his miniature model, Fedora was already no longer the same as before, and what had been until yesterday a possible future became only a toy in a glass globe (p. 32).

The past desirable, and the present undesirable, presence of the city of Fedora for its society establishes a connection with its miniature models giving a chance for people to fulfill their desire for the future. The inhabitants of the city fantasize about the viable Fedora in the future via those crystal globes, as they are aware of the fact that the city is destroyed and turns into garbage.

As for Olinda, it is possible to describe it as a city that can create new Olindas as it enlarges. "It becomes a full-size city, enclosed within the earlier city: a new city that forces

its way ahead in the earlier city and presses it toward the outside" (p. 129). Polo makes a comparison between the past and present conditions of the city, which expands its boundaries in time. The new Olinda, in the present time, includes the old Olinda, in the past time, which also shows the significance of involvement of the present and past states of the city.

The state of involvement is also valid for the city of Berenice, where the comparison of the past, present and future of the city within the framework of just and unjust and of evilness and goodness oppositions becomes prominent. "I should not tell you of Berenice, the unjust city. Instead, I should tell you of the hidden Berenice, the city of the just" (p. 161). The evilness reveals from the heart of the goodness for Polo. There is another involvement here; the goodness involves the evilness. "In the seed of the city of the just, a malignant seed is hidden, in its turn" (p. 162). Polo, the actant, asserts that emotions of people such as the sense of trust and pride, even if they are pure, shade off a strong desire that demolishes the goodness:

> This seed ferments in bitterness, rivalry, resentment; and the natural desire of revenge on the: unjust is colored by a yearning to be in their place and to act as they do. Another unjust city, though different from the first, is digging out its space within the double sheath of the unjust and just Berenices (p. 162).

It is Berenice –the unfair city– waiting impatiently to take the place of the other Berenice –the fair city. There is an unended contestation between unfair and fair Berenice as both of them continuously struggle to substitute for each other. "All the future Berenices are already present in this instant, wrapped one within the other, confined, crammed, inextricable" (p. 163). The city of the unjust can be linked to the evilness that represents the intermingled structures –metropolis, and the city of the just is connected to goodness, which refers to the starting point of urbanization –a small city. The more the borders of the city expand, the more unrighteous the city becomes.

Polo denominates the cities with female names while presenting them. It is stated that the invisible cities do not deal with the well-known cities; they are fictitious cities, and I name them with the names of women (Calvino, 1983). That statement shows the importance of the image of women, including their names, existence, and behaviors, which show that the feminity is put forward in the cities. For instance, in Diomira, "from a terrace a woman's voice cries ooh!" (p. 7) that represents tranquility, happiness, and erotism; in Isidora, "the foreigner hesitating between two women always encounters a third" (p. 8); a brawl over women among men. In Dorothea, "the women had fine teeth and looked you straight in the eye" (p. 9) shows the secret of beauty and attraction; the women I have seen bathing in the pool of a garden

and who sometimes-it is said-invite the stranger to disrobe with them and chase them in the water" (p. 12) reveals again the beauty of women, their tantalizing acts; in Zobeide, "they saw a woman running at night through an unknown city; she was seen from behind, with long hair, and she was naked" (p. 45) represents the mystery of woman in the city.

> In Hypatia you have to go to the stables and riding rings to see the beautiful women who mount the saddle, thighs naked, greaves on their calves, and as soon as a young foreigner approaches, they fling him on the piles of hay or sawdust and press their firm nipples against him (p. 45).

Desire and erotism arise with the description and acts of women in Hypatia and Armilla "many young women, slender, not tall of stature, luxuriating in the bathtubs or arching their backs under the showers suspended in the void, washing or drying or perfuming themselves, or combing their long hair at a mirror" (p. 49). "A girl comes along, twirling a parasol on her shoulder, and twirling slightly also her rounded hips. A woman in black comes along, showing her full age, her eyes restless beneath her veil, her lips trembling" (p. 51). The examples of which Polo (S_1) provides as a subject of doing while narrating the cities to Khan (S_n) show that Calvino attaches importance to the image of women, sensuality, and sense throughout the narrative. The author presents the indispensable association of urban culture with human emotions and eroticism and the role of these two factors in the formation and development of cities and culture through the signs he selected (Saatçıoğlu, 2017). Polo narrates his cities by establishing a mutual relation between the cities and its inhabitants, especially women, considering the concepts of desire and erotism that contribute to the development of the concept of the city in the narrative.

Polo manages to complete this narrative segment as he has succeeded in gaining /doing/ modality, which helps him to lead to the definite conclusion of the narrative program. He carries through to create and tell of his cities to Khan by engaging his attention to the specific features of each of those cities, where interpersonal communication based on personal experiences and cultural exchange are realized.

In this way, he moves to the last segment –sanction– in the narrative program to be punished or rewarded. In this segment, Polo and his cities gain remarkable acceptance, and the emperor Khan rewards him at the end of the narrative. Polo can convince Khan with his narratives based on the cities and gains the /persuading/ modality to complete the narrative assertively. The contract, which is done between Khan (S_n) and Polo (S_1) in the contract stage of Greimas, is realized by the faithful acts of the subject of doing ($S_1 \wedge O \vee S_2$). The formula in parenthesis shows that the subject of doing (S_1) has the object (O), whereas the opponent

(S_2) does not have the object (O) (Kalelioğlu, 2017). Accordingly, Polo, as the subject of doing, achieves to reach the objects by the act of narration of the cities for Khan.

4.4. Deep Level Signification

The signifying practice at the deep level analyzes the abstract, ideological, and implicit concepts and values taking place in the narrative. Greimas proposes a functional apparatus, which is used to reveal the elementary structure of signification by defining the relation between at least two contrary terms that characterize the paradigmatic axis of language (Greimas & Courtés, 1982, p. 308). Each narrative should have a specific objective, which includes abstract and ideological facts, to be produced. Calvino also has an aim, which can be revealed with the help of the semiotic square, as well as a strategy to generate *Invisible Cities*. As stated in the previous part, there is no conflict throughout the flow of the narrative between the two narrative persons –Marco Polo and Kublai Khan. Instead, the cities, which are described as the object of the descriptive level of the narrative, turn into the subject since they can affect the direction of their inhabitants' lives, at the narrative level. For this reason, the focal point of the narrative is the cities narrated by Polo that can be evaluated in the semiotic square.

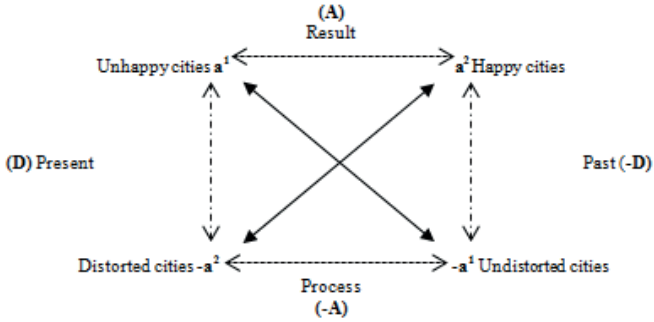


Figure 2: Elements of the deep syntax of the narrative in the semiotic square.

The cities, which Polo narrates, can be evaluated into two groups as the unhappy cities (a^1) and the happy cities (a^2) that constitute the contrariety in the semiotic square. In general, the happy cities arise out of the unhappy cities to overcome the deficiencies identified in the unhappy cities. The opposition of the unhappy cities and the happy cities brings forward the sub contrarieties such as distorted cities and undistorted cities.

Figure 2 is designed to show the important relational values of each axis in the semiotic square. Each relational value can be presented as follows: Opposite axes: (D) / (-D) Present/ Past, (A) /

(-A) results/ process. Contrary relation: (a^1) / (a^2) unhappy cities/ happy cities. Subcontrary relation: (-a^2) / (-a^1) distorted cities / undistorted cities. Contradictory relation: (a^1) / (-a^1) unhappy cities / undistorted cities, (a^2) / (-a^2) happy cities / distorted cities. Implicative relation: (a^1) / (-a^2) unhappy cities / distorted cities, (a^2) / (-a^1) happy cities / undistorted cities. Suppositional relation: (-a^2) / (a^1) distorted cities / unhappy cities, (-a^1) / (a^2) undistorted cities / happy cities (adapted from Greimas & Courtés, 1982, p. 309; Kalelioğlu, 2018a, p. 252). The square with its relational values has bidirectional characteristics. It can be evaluated both in the perspective of unhappy cities and of happy cities, which establish a particular oppositional relation in the semiotic square.

The semiotic square reflects the movement of the happy cities (a^2) toward the unhappy ones (a^1) along the transformation process ($a^2 \rightarrow -a^2 \rightarrow a^1$), which also shows the battle on the ground between the past and the present situations of the cities. Polo narrates the cities by establishing a connection with their past and present situations, as stated in Figure 2. The starting point of the narrator is (a^2) –happy cities– which reflects the previous condition of the cities before their expansion. People were happier in their villages where they had a pure and peaceful life, and they did not have to search for a new form of life to guarantee their future. Because of the nostalgia, the previous (-D) condition of the cities is desired, whereas the latter (D) condition of the cities is not desired:

> In Maurilia, the traveler is invited to visit the city and, at the same time, to examine some old postcards that show it as it used to be. If Maurilia had remained unchanged; and in any case, the metropolis has the added attraction that, through what it has become, one can look back with nostalgia at what it was (p. 30). No one remembers what need or command or desire drove Zenobia's founders to give their city this form (p. 35). "In Cecilia, worse luck!" he answered. "We have been wandering through its streets, my goats and I, for an age, and we cannot find our way out". "Cecilia is everywhere. Here, once upon a time, there must have been the Meadow of the Low Sage" (p. 153).

In the cities of Maurilia and Cecilia, the residents are not happy with the uncontrolled changes (-a^2) because they do not find their cities as they wish. Then there is a retrograde change toward (a2 → -a2 → a1) considering the past and the present situations of the cities, which forces the residents to search for new possibilities to be able to get rid of the present (D) and distorted (-a^2) situations they are in. However, according to Polo's explanations, while narrating the cities to Khan, it is impossible to turn back as the damage is done in the cities, which shows the result (A) of the thoughtless act of human beings.

The form of the cities and the livableness of them changed what makes people unhappy, without reason, negatively (a^1) also in Zenobia:

> No one remembers what need or command or desire drove Zenobia's founders to give their city this form. But what is certain is that if you ask an inhabitant of Zenobia to describe his vision of a happy life, it is always a city like Zenobia that he imagines, with its pilings and its suspended stairways, a Zenobia perhaps quite different, a-Butter with banners and ribbons, but always derived by combining elements of that first model. (p. 35).

Nobody is pleased with the new state of Zenobia (a^1), where having a happy life depends on the reverting back of the city to its former state (a^2). This dependency reverses the flow of the semiotic square, in Figure 2, as ($a^1 \rightarrow -a^1 \rightarrow a^2$), which stands for the pre-metropolization condition of the cities (a^2). The situation in the cities such as Maurilia, Cecilia, and Zenobia is the same. Those cities experience the negative effect of unexpected and rapid growth that forces people to look for a new form of city life based on previous experiences just as in other cities people suffer from the noncontrollable transformation process ($-a^2$) of the cities:

> In the center of Fedora, that gray stone metropolis; The building with the globes is now Fedora's museum: every inhabitant visits it, chooses the city that corresponds to his desires, contemplates it, imagining his reflection in the medusa pond that would have collected the waters of the canal (if it had not been dried up), the view from the high canopied box along the avenue reserved for elephants (now banished from the city), the fun of sliding down the spiral, twisting minaret (which never found a pedestal from which to rise) (p. 32).

Because of the excessive urbanization, which destroys the balance of nature and habitat in the city, the city-dwellers are continuously in search of new models of the city, where they can live in safety as they did in the past. The endeavor of the residents expresses negative sides of the act of unplanned metropolization, which razes the natural and the habitual life to the ground.

> The exhalations that hang over the roofs of the metropolises, the opaque smoke that is not scattered, the hood of miasmata that weighs over the bituminous streets. Not the labile mists of memory nor the dry transparence, but the charring of burned lives that forms a scab on the city, the sponge swollen with vital matter that no longer flows, the jam of past, present, future that blocks existences calcified in the illusion of movement: this is what you would find at the end of your journey (p. 99).

Accordingly, the flow of the semiotic square in Figure 2 shows the predominant development process of the cities from (a^2) to (a^1), which shows the victory of urbanization that makes people unhappy and always forces them to search for alternative space instead of the degenerated space of cities. The actualization of the overurbanization makes the residents very upset, as they cannot find the same taste of the cities in the past. There is no chance for the residents to revert back the movement of the square from (a^1) to (a^2) to overcome the process of extreme structuring in the cities.

> What is the city today, for us? I believe that I have written something like a last love poem addressed to the city, at a time when it is becoming increasingly difficult to live there. It looks, in- deed, as if we are approaching a period of crisis in urban life; and Invisible Cities is like a dream born out of the heart of the unlivable cities we know (Calvino, 1983).

Calvino sheds light on the effort of those who seek ways to ensure that the current lives in cities and, whose traces of the past are gradually erased, are not the same in the future. Together with rapidly changing urban life, the picture of the lives, which are trapped between the real and non-real and between the past, present and future of urban life, is drawn.

It is possible to encounter various abstract or implicit concepts, which can be considered as the basic ones in the construction of the narrative, in the deep structure. The urbanization process, by establishing relations with human phenomena, their way of living, behavior patterns, emotions, and thoughts, are tried to be conveyed. The author makes evaluations of the past, present, and future situations of the cities and city-dwellers, who are depicted sometimes as a stranger, a passenger, an old man, and a young woman. By expressing, "my book opens and closes with images of happy cities which constantly take shape and then fade away, in the midst of unhappy cities" (Calvino, 1983), he associates happy and unhappy cities together with their conditions in the past, present, and prospective future and conveys them through the narrative person Marco Polo.

5. Conclusion

The study object has been evaluated with respect to its structural arrangement made by way of the Oulipo technique in the first place. After, the semantic universe of the text at different semantic levels –descriptive, narrative, and deep levels– has been explored by applying some of the analysis tools in semiotics.

First of all, it can be said that the narrative is well established with an extraordinary systematic writing style. It is set into an algorithmic structure with the aid of the Oulipo that displays the fact that the author successfully makes use of the data of mathematics and literature together. The analysis made towards the form of content, which is carried out within the covers of the book, starting from the table of content design to the end, to decipher the arrangement, shows that Calvino moves away from the mediocrity to form it as a complex labyrinth.

The configuration of the table of contents and the flow of the narrative is demonstrated by the systematic divisions of the fifty-five cities into nine separate chapters. A number of

tables are generated to expose both the inner construction of the text, which comprise the main chapters, subchapters, pages, themes, and cities respectively. The algorithmic organization of the content, aims to construct a matrix with a restricted number of elements, to create a multiplicity of diversifications in turn. This recursive procedure is accepted as an algorithmic method, which is well applied in the text formation by Calvino.

The narrative, at the descriptive level, proceeds in a quite stable manner with the dialogues between the persons. A limited depiction of time and space, on which the dialogues are positioned throughout the narrative, is one of the significant factors that indicates the stability of the narrative. Although it limits the descriptive level of the elements, it is a must to elaborate the level within the framework of the processes of actorialization, spatialization, and temporalization because the tangible data –clues– gained related to the formative elements gives rise to progress further in the analysis of the next semantic level.

As for the narrative level analysis, the interesting point of the narrative is that there is no fight, violence, or battle between the narrative persons, which is also supported with the data collected at the previous semantic level. However, narratives, in general, consist of conflicts and fights between the narrative persons that lead to significant peaks and troughs, physical and emotional changes, and transformations. This change, principally, entails new, opposed actantial schemes, in which actants may change their roles and places in the scheme. However, there is no contrary actantial scheme that would change the flow of the narrative. Therefore, it can be said that the narrative is formed mainly on the stunning descriptions of various cities, their existence, and potential impacts on the habitants and vice versa in Polo's mind.

At the deep level, both the positive and negative facts of the urbanization process are handled, in a semiotic square, not only with the objects, which contribute to the process, but also with its subjects. By this way, the process of urbanization and the roles of people, who make contributions to the process in urban life, are addressed. In this framework, the narrated cities have been examined pursuant to the unhappy cities and happy cities, which form the opposite axes in the semiotic square, to address the reason why and how the happy cities turn into the unhappy ones or vice versa over time. The most crucial factor, which adds value to the city concept, is not only the way of the construction of it, but also human relations. The relationship between women, men, nature, and the city, which enriches the process of urbanization, analyzed within the dichotomy of happy/unhappy cities via the semiotic square, are the most important constituent elements of the narrative.

References

Barthes, R. (2015). *Bir deneme bir ders: Eiffel kulesi ve açılış dersi.* (M. Rifat, Trans.). İstanbul: Yapı Kredi Publishing.

Barthes, R. (2017). *Eleştiri ve hakikat [Critique et vérité]* (M. Rifat, Trans.) (2nd Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Publishing.

Bertrand, D. (2000). *Précis de sémiotique littéraire.* Paris: Nathan-University.

Calvino, I. (1974). *Invisible cities* (W. Weaver, Trans.). United States of America: Harcourt Brace & Company.

Calvino, I. (1983). Italo Calvino on invisible cities. *Colombia: A Journal of Literature and Art*, *8*, 37–42. Retrieved from https://www.jstor.org/stable/41806854

Calvino, I. (2003). Prose and anticombinatorics. In N. W. Fruin & N. Montfort (Eds.), *The New Media Reader* (pp. 183-189). Cambridge & London: The MIT Press.

Calvino, I. (2007). *Amerika dersleri. [Lezioni americane – Sei proposte per il prossimo millennio]* (K. Atakay, Trans.) (12th Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Publishing.

Chatman, S. (1993). *Reading narrative fiction*. New York: Macmillian Publishing Company.

Eco, U. (2017). *Edebiyata dair [Sulla letteratura]* (B. Parlak, Trans.). İstanbul: Can Sanat Publishing.

Eco, U. (2018). *Anlatı ormanlarında gezinti. [Sei passeggiate nei boschi narrativi*] (K. Atakay, Trans.). İstanbul: Can Sanat Publishing.

Gay, F. (2015). A pattern so subtle it could escape the Tremite's Gnawing: Eidetic categories and values at play on chessboard of Calvino's invisible cities. *Disegno & Citta. Culture Arte Scienza Informazione* (1-8).

Genette G. (1993). *Fiction and diction* (J. E. Lewin, Trans.). Ithaca: Cornell University Press.

Genette, G. (1983). *Narrative discourse: an essay in method*. (J. E. Lewin, Trans.). New York: Cornell University Press.

Greimas, A. J. (1971). Narrative grammar: Units and levels. *Comparative Literature, (86)6,* 793-806. Retrieved from http://www.jstor.org/stable/2907443?origin=JSTOR-pdf

Greimas, A. J., & Courtes, J. (1982). *Semiotics and language: An analytical dictionary.* Bloomington: Indiana University Press.

Günay, V. D. (2013). *Metin bilgisi* (4th Ed.) İstanbul: Papatya Publishing.

Günay, V. D. (2014). Doğrulama ulamı bağlamında sanat yapıtında doğru ya da yanlış. In A. Güneş (Ed.) *İletişim araştırmalarında göstergebilim* (pp. 111-133). Konya, Turkey: Literatürk Akademia Publishing.

Günay, V. D. (2018). *Bir yazınsal göstergebilim okuması: Kuyucaklı Yusuf.* İstanbul: Papatya Bilim Publishing.

Kalelioğlu, M. (2017). The theory of signification: Semiotic criticism and literature. *IJLA, 5*(8), 170–182. http://dx.doi.org/10.18033/ijla.3809

Kalelioğlu, M. (2018a). *A literary semiotics approach to the semantic universe of George Orwell's nineteen eighty-four*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Kalelioğlu, M. (2018b). Multidisciplinary approach to the texts: Semiotic analysis of the process of meaning construction in O. Henry's *the gift of the magi*. In M. N. Doru & Ö. Bozkurt (Eds.), *Dil bilimleri: Klasik sorunlar-güncel tartışmalar* (pp. 811–865). Mardin, Turkey: Mardin Artuklu University Press.

Kalelioğlu, M. (2019). From semantics to semiotics: Re-interpretation of "shooting an elephant" and loss of identity of the west in the narrative. *Chinese Semiotic Studies, 15*(3), 317–348. https://doi.org/10.1515/css-2019-0020

Lescure, J. (2003). A brief history of the oulipo. In N. W. Fruin & N. Montfort (Eds.), *The New Media Reader* (pp. 172–176). Cambridge & London: The MIT Press.

Moreno-Viqueira, I. (2013). *Invisible mathematics in Italo Calvino's le citta invisibili* in Columbia University Library (Doctoral Dissertation) Retrieved from https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8JW8N70

Perron, P. (1989). Introduction: A. J. Greimas. *New Literary History, 20*(3), 523–538.

Queneau, R. (1965). Littérature potentielle. *R. Queneau, Bâtons, chiffres et lettres. Ed. revue et augmentée.* Gallimard: Paris.

Rifat, M. (2011). *Homo semioticus ve genel göstergebilim sorunları*. (2nd Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Publishing.

Saatçıoğlu, I. (2019). Introduction. In *görünmez kentler [Le citta invisibili]* (I. Saatçıoğlu, Trans.) (25th Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Publishing.

Tarasti, E. (2017). The semiotics of A. J. Greimas: A European heritage seen from the inside and the outside. *Sign System Studies, 45*(1/2), 33–53. https://doi.org/10.12697/SSS.2017.45.1-2.03

Todorov, T. (2015). *Edebiyat Kavramı [La notion literature et autres essais]* (N. Sevil, Trans.) (2nd Ed.). İstanbul: Sel Publishing.

Tyson, L. (2006). *Critical theory today: In a user-friendly guide.* New York: Routledge.

Young, J. (2001). *Heidegger's philosophy of art*. Cambridge: Cambridge University Press.

CHAPTER 9

"UNREAL CITY": THE IMAGE OF THE CITY IN T. S. ELIOT'S POETRY

"DÜŞSEL ŞEHİR": T. S. ELIOT ŞİİRİNDE ŞEHİR İMGESİ

Özlem KARADAĞ[1]

[1]Assistant Professor, Istanbul University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature, Istanbul, Turkey

e-mail: okaradag@istanbul.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.09

ABSTRACT

As a modernist poet writing in London during World War I and in the postwar period, Eliot takes the City of London as the background of his poems and presents a bleak image of the city through his lines. In "The love song of J. Alfred Prufrock" and in "The waste land" the reader follows the poet personae through the streets of London by experiencing each element that defines London as Eliot gives life to the city by personifying its elements such as the London fog. The image of the city in Modernist literature is always a pessimistic one and this is not only the result of the Great War and its aftermath but also an image that is borrowed from late nineteenth-century concerns in literature such as industrialization, migration to the big city, crowded and suffocating city life, and so on. However, modernist literature also depicts a conflicting relationship between the metropolis and the modern individual in which one closely identifies with the city but feels alienated in it at the same time. This paper aims to discuss that the city has its own life and character created by the language used to describe the city by Eliot, and endeavours to scrutinize the conflicting nature of the individual's relation to the big city, which s/he both antagonizes and identifies with in Eliot's poetry.

Keywords: City, London, T. S. Eliot, British poetry, modernism and the city

ÖZ

T. S. Eliot, Birinci Dünya Savaşı ve savaş sonrası dönemde Londra'da yazmakta olan Modernist bir şair olarak Londra şehrini şiirlerinin arka planı olarak kullanır ve dizelerinde şehrin kasvetli bir imgesini sunar. "J. Alfred Prufrock'un Aşk Şarkısı" ve Çorak Ülke eserlerinde okur, şair kişisini Londra sokaklarında takip ederken Eliot'ın Londra sisi gibi kişileştirdiği ve şehri tanımlayan her bir ögesini de deneyimler. Modernist edebiyatta şehir imgesi her zaman karamsar bir imgedir ve bu sadece Büyük Savaş'ın ve

neticelerinin sonucu değildir, aynı zamanda bu imge ondokuzuncu yüzyıl sonu edebiyatında yer bulan endüstrileşme, büyükşehre göç, kalabalık ve boğucu şehir yaşamı gibi kaygılardan da ödünç alınan bir imgedir. Ancak Modernist edebiyat, metropol ve modern birey arasında, kişinin hem özdeşleştiği hem de aynı zamanda dışlanmış ve kopuk hissettiği, ikircikli bir ilişkiyi de tasvir eder. Bu makale, şehrin, Eliot'ın onu betimlemek için kullandığı dil ile yarattığı, kendine ait bir hayatı ve karakteri olduğu fikrini tartışmayı amaçlar ve Eliot şiirinde bireyin, hem özdeşleştiği hem de düşman olarak gördüğü, büyükşehir ile ilişkisinin doğasını irdelemeye çalışır.

Anahtar Kelimeler: Şehir, Londra, T. S. Eliot, Britanya şiiri, modernizm ve şehir

1. Introduction

As a modernist and Anglo-American poet writing in London during the First World War and in the postwar period, T. S. Eliot projects a bleak image of the city at the turn of the century in his poems "The love song of J. Alfred Prufrock" and in "The waste land." However, he also depicts a conflicting relationship between the metropolis and the modern individual in which one is in close accordance with the city life but feels suffocated in it at the same time. London, in Eliot's specified poems, has its own life and character created by Eliot's impressionistic and symbolic use of the sounds and other elements specific to the City of London. Thus, the city's personality and the individual's relationship with it both take a new turn in modernist literature.

2. Literature and the City & London

If literature is a crucial element of human civilization, another indicative of civilization, the city, is an undeniable part of literature as well. It can be suggested that both have evolved or have been cultivated by human beings side by side. Therefore, the image of the city in literature, and literary cities are concepts as old as literature itself, as human life is tightly connected with geography, habitat, and storytelling. In "Introduction: Peripherality and literary urban studies" Ameel et al. (2015) suggest that

> [F]rom the very earliest surviving literary texts, city images appear in all their contradictory complexity: as nodes of creative and destructive energy; as beacons of utopian possibility and of moral warning. In their literary emanations, cities tend to be understood through the notions of centrality and density, in implicit contrast to a (suburban, rural, colonial) hinterland or periphery. (p. 1)

From the earliest cities to the earliest conflicts between human civilization and nature, the development of the cities, the change in the perception of the city and civilization, the expectations from or the disappointments caused by the cities are also reflected in the literature. A reflection, not only of the city or civilization, but also of humanity can be suggested and that the depictions of or interpretations about cities are also expositions about the state of humanity.

In *Writing the city: Eden, Babylon and the New Jerusalem*, Peter Preston and Paul Simpson-Housley (1994) quote Saul Bellow as follows: "Saul Bellow calls the city 'the expression of the human experience it embodies, and this includes all personal history.' This is to see the city from a viewpoint different from that of classic geographical descriptions" (p. 1). Therefore, starting with the earliest epic, *The epic of Gilgamesh* and its central city,

Uruk the metropolis, readers of literature or sacred texts not only read about imaginary or real geographical places but also about anything that creates the city and earns it its very own characteristics. It is also important to mention that great cities (capitals, metropolises such as Athens, Rome, Paris, London, Istanbul, and so on) are pictured and projected in literature as unique existences with their own particular characteristics that turn them into cities with "personalities."

For Arthur Symons, an early modernist, "[…] the visible world exists, very actively; and, for [him], cities are like people, with souls and temperaments of their own […]" (Matthews, 2004, p. 37). Another early modernist, Ford Maddox Ford, as Steven Matthews (2004) interprets in his book *Modernism*, "shares Symon's view that the city is in itself a 'Personality' whose character he is anxious to capture in his text, as opposed to presenting asset of economic, political and social conditions and facts" (p. 37).

Throughout the history of literature, it can be seen that certain cities have always been depicted with certain characteristics and these depictions also reveal so much about the historical and social background of the work's period and the human condition at the time. Central cities, such as capitals and metropolises are seen as centres of active social and intellectual life, arts, trade and economy, yet also as centres of all evil and danger as can be seen from the representation of London in British literature since the Medieval times. The history of the representation of London in significant works of literature dates back to Medieval literature. Craig E. Bertolet (2008) discusses the domination of London in Medieval literature in *The rise of London literature: Chaucer, Gower, Longland and the poetics of the city in late medieval poetry* and John Twyning (1998) discusses the image of London in Early Modern literature in his *London dispossessed: Literature and social space in early modern city*; all of which prove how London has always been a literary city through the ages, as well as an academic subject.

Any adjective used to describe the city and its elements can be taken as direct comments about the fabric of the society, the physical and psychological situation of its inhabitants, and even politics. Preston and Simpson-Housley (1994) offer a reading of the literary city as an entity that reflects the human psyche:

> The city's air, too, may be blent, composed of the hopes, aspirations, disappointments and pain of those who live in it; like Larkin's church, it is a kind of vessel, filled with human experience. The city is an aggregation or accumulation, not just in demographic, economic or planning terms, but also in terms of feeling and emotion. Cities thus become more than their built environment, more than a set of class or economic relationships; they are also an experience to be lived, suffered, undergone. (pp. 1-2)

As mentioned in the quotation above, London is also full of human experience and inevitably defined by the experience of its inhabitants, and it also defines them in turn. Any writer who employs oneself in writing about London, be it a Londoner or an outsider, creates/projects or follows a similar version of the city, their characters, narrators are at once both amazed and terrified by this great city.

However, these conflicting ideas take a different turn starting with the Industrial Revolution, and Romanticism, as the rural areas and London had gradually metamorphosed into a spectacle of industrialism. Modernist literature was also very much affected by this Romantic view of the city as a dark and crowded place that diminishes the human soul:

> As industrialization developed in Europe, what might be called the pastoral debate—city vs. country, culture vs. nature, mechanical vs. organic—took on a greater urgency as the city came to be regarded as the most obvious symbol of a new and pressing reality. But the ways in which that symbol may be employed and its potency in imaginative terms vary enormously. Wordsworth, for instance, in Book VII of *The Prelude,* finds in London some of the delights of variety and energy, but ultimately finds no difficulty in rejecting its *mélange* of sights, sounds and inhabitants. His images for London are sometimes of confusion; […] Equally significant, however, is the sense of falsity of so much that he sees in London […] Wordsworth concedes the allure of such sights and the other entertainments, from theater to law courts, that London offered him. (Preston & Simpson-Housley, 1994, pp. 3-4)

This early Romantic perspective of confusion or conflict is existent in Eliot's modernist poetry as well; however, the desire or the ability to turn to Nature in Romanticism is no longer available for the Modernist poet, as can also be seen in "The waste land," not only because of massive industrialization but also because of the effects and the aftermath of the Great War.

3. T. S. Eliot, Modernism and London

Moving from the Romantic escapism to Modernist poetry, it can be said that modernist poets, Eliot in particular, are not seeking escapism anymore, the dark and suffocating city is the same, yet it withholds the prospect of inspiration and diverse possibilities as the center of intellectual life. Eliot, "unlike Wordsworth's disgust with the aural and visual pollution produced by the London populace" (Harding, 2003, p. 26) uses all the audial and visual elements of the city to create his unique poetry. In that sense, one might suggest that Eliot's London in "The love song of J. Alfred Prufrock" and in "The waste land" also has connections with the depiction of London in the literature of the second half of the nineteenth century. An image of London one can read in Charles Dickens, Arthur Conan Doyle, or even in Bram Stoker (Matthews, 2004, p. 35). Preston and Simpson-Housley (1994) also draw attention to

the difference between Wordsworth and Dickens; it can also be seen as a difference between Wordsworth and Eliot, maybe not in terms of ideas but in terms of their source of inspiration and use of technique:

> For a writer like Dickens, however, the city may be a location both threatening and alluring, menacing and exciting. The very aggregation of experience that finally appals Wordsworth, offers to Dickens rich material, and his characters' experience of the city may be a mixed one. Nicholas Nickleby's first sight of London, for instance, offers a vision of chaos […]. (p. 4)

Eliot, similarly, finds "rich material" in London, first as an outsider who moved to London in 1914 when the war broke out, then as a poet who "seems especially concerned with the perils of cosmopolitanism" (Witemeyer, 2003, p. 12).

As a poet, who is considered as a "high modernist" (Kavaloski 2014), he breaks away from previous forms and techniques. Yet he, maybe with a nostalgic and elitist attitude that coincides with the definition of modernism, and sometimes by using the "old masters" with techniques such as montage and pastiche, creates unique poetical works. Although he introduces lines from different poets and authors, and older texts, he is able to show them in a completely new light and in a way to create a contemporary version, his or his poet persona's version, of the city.

Modernism gives birth to other modernist movements such as expressionism, and expressionism, which focuses on the individual therefore on the subject, becomes the movement that dominates the subjective approach in literature and poetry. Expressionism, as the *Routledge encyclopedia of modernism* defines, is

> [o]ne of the foremost modernist movements to emerge in Europe in the early years of the twentieth-century. It had a profound effect on the visual arts, as well as on music, dance, drama, literature, poetry, and cinema. Rather than depict physical reality, Expressionism developed as a reaction against the prevailing interest in positivism, naturalism, and Impressionism, as artists who were heavily influenced by the work of Edvard Munch and Vincent Van Gogh sought to explore subjective content, finding the visual means to fully evoke or express an emotion, mood, or idea through their artwork. (Poppelreuter et al., 2016, para. 1)

As expressionism is also dominant in the poetry of the early twentieth century, what the reader sees and experiences reading modernist poetry, and especially Eliot's poetry, is an expressive recreation of the city that combines different elements, sensory perceptions, emotions and interpretations of an individual.

"The love song of J. Alfred Prufrock," which was written in 1917, begins with an epigraph in Italian taken from Dante Alighieri's *Divine comedy*'s "Inferno," Canto 27 where Dante's poet persona hears Count Guido da Montefeltro's answer about telling this visitor his story. As this epigraph is also the first lines of the poem, it can be said that our poet or poet persona identifies himself with Count Guido da Montefeltro who is in Hell, and London is no different from the 8th circle of Hell, the "evil ditches" where evil counsellors, hypocrites, thieves, and so on, are punished (Dante, 2003). The very first lines of Eliot himself, "Let us go then, you and I" takes the reader on an imaginary or real journey through the streets of "modern" hell, London. This description of the city can be interpreted in different ways, it can be read as a very individualistic experience of the poet persona or as the situation of the modern city and modern individual's situation in early twentieth-century London which was marked by the aftermath of Industrialization and the effects of the Great War. According to Jay Martin,

> Eliot subsumed city life into poetry by concentrating upon its nightmarish, but also its marvelous, qualities; he saw it both as an illusion, deeply deceptive, and as a mirage, enticing and appalling. It provides phantoms of horror together with phantoms of delight; the prospects of the decay of man and the possibilities for his renewal. In short, the city-------- which the socialist Frank Parsons called 'the aggregation of all that is best in civilization and all that is worst in the remnants of barbarism. (quoted in Farzana, 2015, p. 83)

Living in a period that brought together primitivity, barbarism and high intellectuality, Eliot not only saw the fall of civilization but also was able to successfully reimagine and recreate London and its modern atmosphere by giving it a depressive, oppressive yet still enticing character: the evenings in London are "like a patient etherized upon a table" suggesting the drowsiness and heaviness of not only the city but the very same effect it creates in the inhabitants of it.

Lines that talk about "[H]alf deserted streets," "muttering retreats," "restless nights in one-night cheap hotels/And sawdust restaurants with oyster-shells:/Streets that follow like a tedious argument/Of insidious intent/To lead you to an overwhelming question [...]" (Eliot, 2004a, p. 13) not only show that London has layers and layers of different faces, a diversity, cities in cities, but they also create a visual and audial image of the city that gives London a voice and character of its own. The personality of London is created through its streets and dark alleys, its daily life and everyday noises. Most of the time these are given as negative attributions, as can be seen from the adjectives like "insidious," "tedious," "overwhelming," and the same effect is supported by the visual dominance of the "yellow fog" and the "yellow smoke" that "rubs its muzzle on the window-panes" (Eliot, 2004a, p. 14). The fog is a trademark of London, however the smoke brings into mind the industrial city; a city that

is covered with smoke that shines with the yellow light of street lamps. The stress on the colour yellow also evokes the idea of sickness and death as Chevalier and Gheerbrant (1996) explain in *The penguin dictionary of symbols*, "[I]t […] heralds decrepitude, old age and the approach of death, and ultimately yellow becomes a substitute for black" (p. 1138). These interpretations all add up to the negative atmosphere in the city but as Eliot personifies these elements of the city by using cat imagery and muttering voices, he achieves to add a softness to these traits that still recalls drowsiness.

The poem is also about the situation of our poet persona, a modern individual, and his experience in and with the modern city and life in the city. It can be seen through these lines to what extent the poet persona feels insecure and alienated in the city. Steven Matthews (2004) comments upon "The love song of J. Alfred Prufrock" as follows:

> A similar vision of the ubiquity of the derelict and the potentially monstrous in the indifferent and anonymous city streets haunts the cityscapes in early poems by T. S. Eliot. The cat-like yellow fog and intermingled smoke that rubs along the streets of "the Love Song of J. Alfred Prufrock" (1915) mirrors the emotional and intellectual obfuscation of the poem's central persona. (pp. 39-40)

As Matthews suggests, London is indifferent to the intellectual or physical suffering of the individual; the individual feels alienated yet as London is still one of the capitals of intellectual life, and maybe the only one away from the warfare, the intellectual poet persona as we have in "The love song of J. Alfred Prufrock" also feels too attached to the city. Although the women, who "come and go/Talking of Michelangelo," are not necessarily the intellectual circle of London, the mentioning of Michelangelo, a Renaissance artist, comes as a sound that reminds our poet persona of his interaction with or existence in the daily life of this modern city.

All throughout the poem, as mentioned before, the reader cannot be sure if our poet persona is really walking through the streets like a flâneur or if it is just an imaginary inner journey that finally takes him to a place that he feels safer. However, in either way, this journey introduces the reader to the poet persona's London with its sounds, faces, and emotions the way they are reflected in the poet persona's expressions about the judging eyes that he is afraid of or his life that he measures with coffee spoons. Among all these, the poet persona tries to escape the oppressive existence of the city with all its sounds and images by daydreaming about the singing mermaids; even in his daydream he feels insecure, yet he is completely drawn into the songs of the mermaids like an Odysseus figure. Robert B. Kaplan suggests that

> Prufrock lives in a world of fantasy and daydreams of which the monologue itself is a symptom. In this unreal world, he has allowed his ideal conceptions (of women, for example, as indicated by the sea-girls) overshadow his real life. Thus he has neither rejected nor accepted love. Rather he has created a false notion of it which has prevented him from taking any kind of action. So he cannot abandon the illusions of his fantasy world, and he cannot accept the realities of the other world in which the women talk, quite probably foolishly, of Michaelangelo. (quoted in Farzana, 2015, pp. 84-85)

However, this attempt at escaping the modern city's depressive claws fails as "human voices," women who talk of Michelangelo, wake him and drown him. Thus, although the poet persona is antagonistic to the city, he cannot escape it; as a modern man, he is also a part of this modern city.

It can be seen that by using all these sensory elements, Eliot does not only reflect his version of the city, but he also creates a unique personality for London. Therefore, all these elements also become the language of the city, its unique way to communicate with the poet persona who cannot turn a deaf ear to its calling. However, this communication also turns out to be a miscommunication, which is again a very dominant concept in modernist literature.

The very same language of the city, that consists of sensory elements, conflicting images, confusion and that leads to miscommunication, is more dominant in Eliot's "The waste land" which was written in 1922, after the Great War. The depression that follows the Great War adds up to the depressive tone of the poem and therefore affects the atmosphere of the city. The poem consists of five parts and multiple speakers; it is nearly impossible to pinpoint the exact number of poet personae or their identities. The tone continually changes from a casual dialogue to a Biblical or a prophetic one. As Alan Marshall (2016) indicates in "England and nowhere," "The waste land,"

> [is] a poem which dealt, in an inevitably *private* way, with the disappearance of those common values which make a *public* language possible, […] the very thing which Eliot felt no longer existed: a public language, common values. (p. 95)

Eliot also strengthens this idea by changing the meanings and interpretations of traditional symbols. The title "The waste land" is not physically referring to a barren land, it actually refers to the state of modern Europe, and London in particular, after industrialization and most importantly in the aftermath of the Great War. The first two lines of the first part "[A]pril is the cruellest month, breeding/Lilacs out of the dead land" (Eliot, 2004b, p. 61) turns the readers' expectations upside down; the coming of the spring which is always associated with rebirth is considered as cruel, so the life-giving force of April is detested due to the impossibility

of experiencing a rebirth for the lost souls or hopes of humanity. The city, maybe with its blooming spring or its cityscape, is metaphorically a wasteland.

The title of the first part "The burial of the dead" is not followed by any lines that suggest an actual burial ceremony yet it is there to refer to the state of European cities that turned into burial grounds during the war. It also sees London, although the city was not a part of the warfare, as a burial ground as well, where the hopes for the future and civilization are buried according to Eliot. So, the hellish London of the previous poem is first imagined as a burial ground in "The waste land." Later, as the dominant ideas in the poem are memory and desire and an attempt at spiritualism, London, therefore, becomes a purgatory for the lost souls of the dead soldiers or the inhabitants of the city who are caught in a mechanical daily routine:

> For Eliot (…) the locality in the city is both identifiable and otherwise, a multitudinous symbolic space in which the overwhelming ghostliness and unreality of modern lives are exposed. The London in *The Waste Land* is haunted by those lost on the battlefields in France during the First World War, but also by those lost in purgatorial realm of day-to-day labour in the city […]. (Matthews, 2004, p. 40)

When we come to the end of the first part with the lines "[U]nder the brown fog of a winter dawn, /A crowd flowed over London Bridge, so many" (Eliot, 2004b, p. 62), as Matthews (2004) also points out, he again refers back to Dante's "Inferno":

> A similar obscurity shrouds the city "Under the brown fog of a winter dawn" at the end of "The Burial of the Dead", the opening section of *The Waste Land*. This line is a translation of the medieval Italian poet Dante's vision of hell to somewhere near the contemporary London Bridge. (pp. 39-40)

London Bridge plays an important role not only as a part of the daily routine of working-class people who look like lost souls, but also, as the quotation from Matthews suggests, as an image of descent from Purgatory to Inferno with its lost souls passing through.

Unlike "The love song of J. Alfred Prufrock," in "The waste land," Eliot names specific places in London and lets the reader create a visual map of the places the poet persona mentions or visits. Specifically, in the third part of the poem, "The fire sermon" he not only names streets, but even certain places such as "Cannon Street Hotel" or "Metropole" which help create a very vivid image of the living city. As Marshall (1994) points out "[I]n 'The fire sermon' some of Eliot's most elusive and evocative poetry seems to have been composed of his fascination with the mysterious properties of London names, rich in historical suggestion: Greenwich, the Isle of Dogs, Highbury, Richmond, Kew, and Moorgate" (p. 100). The way

he puts the names of London streets in his lines has a musical tone to it as well, which is an audial attempt dominant in the poem, and it often sounds like an elegy:

> 'This music crept by me upon the waters'
> And along the Strand, up Queen Victoria Street.
> O City city, I can sometimes hear
> Beside a public bar in Lower Thames Street,
> The pleasant whining of a mandolin
> And a clatter and a chatter from within (Eliot, 2004b, p. 69)

These sounds and images, or to be precise the places he unites, do start to exist together and form a three-dimensional personality of London. So London becomes a depressive, purgatorial or even hellish yet a very sound and lively city that attracts the ear of the reader or the flâneur. Marshall (1994), discusses Eliot's and this poem's close relation with audial elements as follows:

> *The Waste Land* can be read […] as a poem about a place that is made up of sound. The city that Eliot *sees* is a much less animated affair than the one that he listens to. […] In Eliot's waste land most of the individual details about people and place are supplied by the ear, a phenomenon which coincides with the stress he later put on what he called the "auditory imagination" […]. London exists most frequently as a place that Eliot hears; as a place where one is accosted or visited by sound: the gloomy bell of St. Mary Woolnoth; the ingratiating French of Mr. Eugenides; Edmund Spenser singing to the Thames; the island noises of *The Tempest* […]. The city is traced by the sound it makes, or by the sounds different parts of it make. Music gives directions and defines space. (pp. 99-100)

In this poem, although London is full of audial notes that sound like music, it is still imagined as a very dark and depressive winter city that cannot accept the coming of spring. The yellow October fog of "The love song of J. Alfred Prufrock," turns into a brown winter fog in this poem. Even these changes in seasons and colours, if we take them as symbols, can be read as the approaching end of humanity or human civilization with the coming of darkness. These changes inevitably personify the city as a dark, depressing, and hellish entity, reminding the poet persona of all the memories and also the sins of humanity. Remembering is not regarded as a positive human characteristic in this context as it brings suffering. However, the musical tone and the sounds of the city life create a conflict with that depressive image. Thus, disorder, confusion and conflicting ideas about the city dominate the poem; this is also reflected in the chaotic choice in the number of speakers and the conflicting tones in the poem.

However, a repeated line in three different parts can be seen as the only recurrent image, the only constant in the poem: "Unreal city." Using "Unreal city" for London can be seen

either as a positive symbol that suggests a dream-like character or a negative one that denies the existence or reality of the city, or its trustworthiness. Although the negative implications are more likely to be inferred from the word choice, the poet still chooses to hold on to the same idea of London as a conflicting entity.

His use of Baudelaire's lines in his poem is more than a tribute to a great poet or an intellectual attempt. He actually, by mentioning the French poet Baudelaire whose poetry focuses on Paris and its dark image, creates a connection between Paris and London, the word that connects them is the word he quotes: "hypocrite," which again underlines a personality trait, not being true or real. In the last part of the poem "What the thunder said" he says "Falling towers/ Jerusalem Athens Alexandria/ Vienna London/ Unreal" (Eliot, 2004b, p. 73), he counts all the historical and important capitals of all times, therefore there is another connection created between these historical cities and London. However, although it is a great image on the one hand, on the other hand as it ends with the word "Unreal" which is used for the third time for this city, and with the knowledge that all these great historical cities have fallen as falling towers, the end-image is again a depressive one and also very prophetic.

The prophetic tone is another thing that can be mentioned with respect to the city. Eliot, as he did in "The love song of J. Alfred Prufrock," goes back to the water image and mentions the River Thames several times. The River Thames, which is another trademark of London, had been believed to be sacred since pagan times, mentioned in the poem as a river where water nymphs cannot be found anymore:

> The nymphs are departed.
> And their friends, the loitering heirs of city directors;
> Departed, have left no addresses.
> By the waters of Leman I sat down and wept . . .
> Sweet Thames, run softly till I end my song,
> Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long. (Eliot, 2004b, p. 67)

As the nymphs are not to be found in the river anymore, and as we see the poet persona crying and singing, the hope for salvation and protection is also lost. The water image, which is traditionally associated with life and rebirth, with the title "Death by water," with the use of words like "drowning," and with the lines "[H]ere is no water but only rock/Rock and no water" (Eliot, 2004b, p. 72), starts to symbolize death in "The waste land."

4. Conclusion

The poem with all its references to rats, old bones, and so on, projects a very bleak and deadly picture of the city. London in this poem explicitly turns into a metaphorical necropolis with all these symbols and is personified as Death itself. The line at the end of the poem "London Bridge is falling down falling down" (Eliot, 2004b, p. 74), which is taken from a nursery rhyme, as Eliot turns all the symbols upside down, recalls the idea of death and even the death or the fall of the city which embraces in itself so many other cities. This can also be seen as a prophetic message for the city and its relation to the individual who loses her/his connection to it.

Matthews (2004), when he discusses Ford Madox Ford and his view of London as a modernist poet, quotes him as follows:

> author's endeavour should be to make the Past, the sense of all the dead Londons that have gone to the producing of this child of all the ages, like a constant ground-bass beneath the higher notes of the Present. In that way the book might, after a fashion, forecast even the Future and contain prophecies. (p. 38)

Going back to the idea of the prophetic tone in Eliot's *The waste land* and the dominant bleak image of the city it can be suggested that Eliot is also talking about all the Londons from the past to the possible future when he creates these multiple images of cities in cities that look like an entity with its own multiple identities. As it gives hope about a change in or re-establishment of the order in the city, it may also suggest a need for total destruction and rebirth that is denied after the war, because it is impossible to communicate and fully understand one another in this period, the modern city continues to alienate yet also capture its inhabitants.

However, with the last two lines that end the poem, "Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih" (Eliot, 2004b, p. 75) which Eliot takes from "the Hindu *Upanishads*" (Atkins, 2013, p. 70), it can be suggested that the individual living in this wasteland can still have hopes for the future on the condition that s/he "Give*s*. Sympathize*s*. Control*s* […] self and that outside the self" (Atkins 2013, p. 71), and aims at "Peace which passeth understanding" (Eliot, 2004b, p. 80). With this turn from Western literary and biblical allusions to the spiritualism of the East, one can argue that Eliot still offers a glimmer of hope for the war-stricken European city of the early twentieth century by using the word "shantih" thrice which resonates in the city and becomes a part of the city's audial panorama. Therefore, it can be suggested that there is still a chance for the city to achieve yet another spiritual and physical rebirth.

References

Alighieri, D. (2003). *The divine comedy [La divina commedia]* (J. Ciardi, Trans.). New York: New American Library.

Atkins, D. (2013). *T. S. Eliot and the failure to connect: Satire on modern misunderstandings.* New York: Palgrave Macmillan.

Bertolet, C. E. (2008). *The rise of London literature: Chaucer, Gower, Longland and the poetics of the city in late medieval poetry*. Unpublished Ph.D. dissertation, Pennsylvania State University.

Brooker, P. & Perril, S. (2003). Modernist poetry and its precursors. In N. Roberts (Ed.), *A companion to twentieth-century poetry* (pp. 21-36). Oxford: Blackwell Publishing.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1996). *The penguin dictionary of symbols*. London: Penguin Books Ltd.

Eliot, T. S. (2004a). The love song of J. Alfred Prufrock. In *The complete poems and plays: T. S. Eliot* (pp. 13-17). London: Faber and Faber.

Eliot, T. S. (2004b). The waste land. In *The complete poems and plays: T. S. Eliot* (pp. 61-80). London: Faber and Faber.

Farzana, S. (2015). The problems of city life in Thomas Stearns Eliot's poetry. *Journal of literature, languages and linguistics*, *15*(1), 81–88.

Harding, D. (2003). *Writing the city: Urban visions & literary modernism.* London: Routledge.

Kavaloski, J. (2014). *High modernism: Aestheticism and performativity in literature of the 1920s*. Rochester: Camden House.

Lieven, A., et al. (2015). Introduction: Peripherality and literary urban studies. In L. Ameel, J. Finch & M. Salmela (Eds.), *Literature and the peripheral city* (pp. 1-17). Hampshire: Palgrave Macmillan.

Marshall, A. (1994). England and nowhere. In A. D. Moody (Ed.), *The Cambridge companion to T. S. Eliot* (pp. 94-107). Cambridge: Cambridge University Press.

Matthews, S. (2004). *Modernism*. London: Arnold Publishers.

Poppelreuter, T., et al (2016). Expressionism. In *The Routledge encyclopedia of modernism*. Taylor and Francis. Retrieved 5 Sep. 2019, from https://www.rem.routledge.com/articles/expressionism. doi:10.4324/9781135000356-REMO23-1.

Preston, P., & Simpson-Housley, P. (1994). Introduction: Writing the City. In P. Preston & P. Simpson-Housley (Eds.) *Writing the city: Eden, Babylon and the New Jerusalem* (pp. 1-14). London: Routledge.

Twyning, J. (1998). *London dispossessed: Literature and social space in early modern city*. Hampshire: Macmillan Press Ltd.

Witemeyer, H. (2003). Modernism and the transatlantic connection. In N. Roberts (Ed.), *A companion to twentieth-century poetry* (pp. 7-20). Oxford: Blackwell Publishing.

CHAPTER 10

L.N. TOLSTOY'UN *SAVAŞ VE BARIŞ* ADLI ESERİNDE MOSKOVA VE PETERBURG İMGESİ

THE IMAGES OF MOSCOW AND SAINT PETERSBURG IN L.N. TOLSTOY'S *WAR AND PEACE*

Kamile Sinem KÜÇÜK[1]

[1]Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Nevşehir, Türkiye

e-mail: ksinemkucuk@gmail.com

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.10

ÖZ

1147 yılında Knyaz Yuri Dolgoruki tarafından kurulan tarihe yüzyıllarca tanıklık etmiş Moskova ve 1703 yılında Çar I. Petro tarafından kurulan Sankt-Peterburg kentleri birbirlerinden oldukça farklı imgelere sahiptir. Yüzünü Batı'ya dönen Peterburg ve kendi *özünü* savunan Moskova tarih boyunca düşünce tarihi, edebiyat, sanat vb. alanlarda birbirinden farklı görüşleri destekleyen iki kent haline gelir. Bu bağlamda Moskova ve Peterburg sakinlerinin farklı dünya görüşlerine sahip olduğu; dillerinin, konuşma biçimlerinin, geleneklerinin, inançlarının ve de gündelik yaşamlarının yaşadıkları kente göre şekillendiği gözlemlenmektedir. Bu görüşler doğrultusunda Tolstoy'un *Savaş ve Barış* (*Voyna i mir*) adlı eseri içerdiği yüzlerce karakterle Moskova ve Peterburg sakinlerini 1812 Vatan Savaşı öncesinde ve sonrasında gözler önüne serer. Tarihi bilgiler içeren eser, kendilerine özgü dünyaları olan bu iki kentin 19. yüzyıldaki konumuna tanıklık edilmesine neden olur. Çalışmanın amacı Tolstoy'un Savaş ve Barış adlı eserinde Moskova ve Peterburg kentlerini sakinleri aracıyla ele almak ve (bu iki önemli kente) yüklenen anlamları bir edebiyat eseri aracılığıyla açığa çıkarmaktır.

Anahtar Kelimeler: L.N. Tolstoy, *Savaş ve Barış*, Moskova, Peterburg, 1812 Vatan Savaşı

ABSTRACT

Moscow, which was founded by Knyaz Yuri Dolgorukiy in 1147 and has been home to Russian people for centuries, and Saint Petersburg, which was founded by Tsar Peter the Great in 1703, have very different images. In time, Saint Petersburg became more western oriented and Moscow came to

represent the Russian soul and their people have held diverse opinions on history of thought, literature, art etc. throughout history. In this context, it is observed that the residents of Moscow and Saint Petersburg have different worldviews. In addition to their language, the way they speak, their traditions, their beliefs, and their daily lives are shaped by the cities in which they live. In line with these views, *War and Peace* by Tolstoy, with its hundreds of characters, depicts the residents of Moscow and Saint Petersburg before and after the War of 1812. The novel, which includes historical information, reveals different identities of these two cities, each with their own particular perspectives, especially in the ways in which they experience war in the 19th century. The present study aims to examine the cities of Moscow and Saint Petersburg through the mindset of their residents in Tolstoy's *War and Peace* and uncover the meanings attributed to these important cities by contemplating a literary masterpiece.

Keywords: L.N. Tolstoy, *War and Peace*, Moscow, Saint Petersburg, 1812 Patriotic War

EXTENDED ABSTRACT

The images of Moscow and Saint Petersburg, which are frequently found in Russian literature, have opposite meanings. The foundation of Saint Petersburg by Tsar Peter the Great, whose name is identified with Western and innovative reforms in Russian history, set the stage for the opposing position of the two cities in the history of thought, literature, art, etc. Founded in 1703, Saint Petersburg has become Russia's gateway to Europe. On the other hand, Moscow, which was founded in 1147 and based on the doctrines of Orthodox Church, was called the city of the Saints and the holy city. As mentioned above, while Moscow is known for its principles of Orthodoxy and holiness, Saint Petersburg stands out with its Westernization and European concepts.

Tolstoy's *War and Peace* is one of the works in which the opposition of Moscow and Saint Petersburg images was exposed. The contrast was revealed through the daily lives, morals, and social considerations of the aristocracy in Moscow and Saint Petersburg. In the beginning of this study, two events reveal the opposition between the cities: Anna Pavlovna Scherer's salon and the celebration of the Countess Rostova and her daughter Natasha's name day.

The salon of Anna Pavlovna, one of the best-known nobles in Saint Petersburg, unites the nobility of Saint Petersburg. At the salon, guests make pretentious gestures and play their roles as if they were actors. On the contrary, at the celebration the Countess Rostova and Natasha's name day in Moscow, guests are sincerely welcomed and people have a feast with the sound of music, laughter, and applause.

Tolstoy, who attaches importance to the concept of family in his art, also deals with families who have different traditions and lifestyles in *War and Peace*. In this context, the

Kuragin family from Saint Petersburg and the Rostov family from Moscow attract attention because of contrasting family characteristics. The father of the Kuragins, Vasili Kuragin, thinks that his sons are the biggest burdens of his life, the cross he has to carry. As mentioned, the relationship among the Kuragins is not good. Vasili Kuragin, like his sons, is described as merciless, greedy, and cunning. Unlike the Kuragins, Rostov family members feel love and loyalty to each other. They are a modest, vivacious, benevolent, hospitable, honest family with good relations with the nobility and peasants.

The opposition of the two cities is evident from the behavior of the nobles in Moscow and Saint Petersburg towards one of the novel's main characters, Pierre Bezuhov. Pierre, who is a child born out of wedlock and who has just returned from abroad, has a legacy from his father and henceforth changes the outlook of the Saint Petersburg nobility towards him. In addition to this, events such as his marriage, the dueling, and the divorce cause the attitude of the Saint Petersburg nobility to change. Unlike Saint Petersburg society, Moscow residents have never changed their approach to him. They always think of Pierre as a good, smart, cheerful, generous, contemplative, sincere, old-style Russian gentleman.

In addition, the attitudes of the residents of these two cities towards social developments which occurred before and after the War of 1812 also played an important role in emphasizing this contradiction. When Moscow is occupied, Muscovites leave the city and it is on fire; nobles in Saint Petersburg continue their life as before. It is necessary to make great efforts for Saint Petersburg people to be aware of the danger and the difficult situation of the Russian people. However, the balls, French theaters, and intrigues continue.

As in the title of his work, *War and Peace*, Tolstoy often refers to opposite terms side by side. In this study, where there are opposite concepts such as life and death, love and hate, and materialism and spirituality, Moscow and Saint Petersburg are described as two cities with contradictory features. It also aims to express how the meanings attributed to the cities throughout history were also affected by the city residents.

Giriş

Rus edebiyatında sıklıkla yer alan Moskova ve Peterburg imgeleri birbirine karşıt anlamlar içermektedir. Rusya tarihinde adı Batılı ve yenilikçi reformlarla özdeşleşen Çar I. Petro tarafından Peterburg'un kurulması, söz konusu iki kentin düşünce tarihi, edebiyat, sanat vb. alanlarda karşı karşıya gelmesindeki zemini hazırlar. 1703 yılında kurulan 1712-1918 yılları arasında başkent olan Peterburg, Rusya'nın Avrupa'ya açılan kapısı haline gelir. 1147 yılında Ortodoksluk öğretilerine dayalı bir şekilde kurulan Moskova ise Azizlerin kenti, kutsal kent olarak anılır. Bununla beraber, söz konusu kutsallık kavramı Keşiş Filofey'in Üçüncü Roma tezi ile yüceltilir (Lyusıy, 2013, s. 19). Bu düşünceye göre Bizans İmparatorluğu'nun çöküşünden ve İstanbul'un fethedilmesinden sonra Moskova Ortodoksluğun merkezi olmalıdır; böylece Moskova Üçüncü Roma ilan edilir. Vurgulandığı üzere; Moskova, Ortodoksluk ve kutsallık ilkeleri ile anılırken, Peterburg Batılılaşma ve Avrupa kavramları ile öne çıkar. Dolayısıyla bu iki önemli başkentin kuruluş aşamasında vurgulanan ilkelerin ve temsil ettikleri düşüncelerin farklılıkları tarihi bir zemine dayanmaktadır. Bunun yanı sıra Rus dilinin *dişilik, erillik* kuralına göre bu iki kente farklı anlamlar yüklenir. Söz konusu kurala göre dişi bir sözcük olan Moskova; Rus düşüncesinde bir kadın, bir anne olarak ele alınır. Peterburg ise erkektir.1712 yılında Çar I. Petro ve Çariçe I. Yekaterina'nın Peterburg'daki evliliğinden sonra Peterburg'un *damatlar*, Moskova'nın ise *gelinler* kenti olduğu ile ilgili deyişler dile yerleşir (Lyusıy, 2013, s.84). Rusya'nın tarihi dokusu ile ünlü başkenti Moskova, *Rusya'nın kalbi*; tarihte yüksek rütbeli devlet görevlilerinin yaşadığı ve önemli devlet kararlarının alındığı Peterburg ise *Rusya'nın aklı* olarak anılır. Ahşaptan inşa edilen bir kent olan Moskova tarih boyunca yangın felaketlerine maruz kaldığından dolayı *ateş*, su baskınlarının yaşandığı Peterburg ise *su* ile özdeşleştirilir.

Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı Moskova ve Peterburg imgelerindeki karşıtlığın görüldüğü eserlerden biridir. Söz konusu karşıtlık Moskova ve Peterburg soylularının gündelik yaşamları, ahlak anlayışları, toplumsal düşünceleri aracılığıyla gözler önüne serilir. Rus kültürbilimci Yuri Lotman *Puşkin'in Yevgeni Onegin adlı Romanı Hakkında Eleştiriler (Roman A.S. Puşkina Yevgeni Onegin kommentariy)* başlıklı çalışmasında olayların her zaman Peterburg, Moskova, köy, posta yolu gibi belirli bir mekânda gerçekleştiğinin; bu nedenle olayların niteliğinin ortaya çıktıkları yerle yakından ilişkili olduğunun altını çizer (Lotman, 1995, s.510). Bu bağlamda *Savaş ve Barış*'taki karakterlerin yaşadıkları kentle bağlantılı olduğu dikkati çekmektedir. İncelemede Peterburg'da ve Moskova'da verilen davetler, Peterburglu ve Moskovalı soyluların aile yapısı, Moskovalıların ve Peterburgluların eserin ana karakterlerinden biri olan Piyer'e karşı davranışları göz önünde bulundurulur. Bunun yanı

sıra söz konusu iki kentin sakinlerinin 1812 Vatan Savaşı öncesinde ve sonrasında gelişen toplumsal gelişmelere karşı tutumları da bu karşıtlığın vurgulanması açısından önem taşır.

1. İki Kent İki Davet: Anna Pavlovna'nın Salonu ve Rostov Ailesinin İsim Günü Kutlaması

Eserin ilk cildinde ikinci bölümden on sekizinci bölüme kadar Moskova ve Peterburg karşıtlığı bu iki kentte düzenlenen davetler aracılığıyla açığa çıkarılır. Kentteki gündelik yaşam, Peterburg soylu kesiminin önemli isimlerinden biri olan Anna Pavlovna Scherer'in daveti ve Peterburg gençlerinin buluştuğu Kont Vasili Kuragin'in oğlu Anatol Kuragin'in verdiği oyun daveti ile okuyucuya tanıtılır. Ardından Moskova'nın önemli soylu ailelerinden biri olan Rostov ailesinin malikânesinde düzenlenen İsim Günü daveti ile (İmeninı) Moskova soylu çevresi betimlenir. Böylelikle Anna Pavlovna Scherer'in salonu ve Rostovlar'ın İsim Günü kutlaması arasındaki farklılıklar gözler önüne serilir.

Anna Pavlovna'nın daveti, Peterburg soylularını genç, yaşlı ayırt etmeksizin bir araya getirir. Davetliler birbirlerine anlattıkları hikâyelerle ve gösterişli kıyafetleriyle birbirini etkileme çabası içerisindedir. Bir davetlinin konumu ne kadar yüksekse, ona gösterilen ilgi de o kadar yoğundur ya da güzelliği ile ön plana çıkan bir kadın, bütün davetin göz bebeği haline gelebilir.

Tolstoy, Anna Pavlovna'nın davetini şu şekilde betimler: "Çarklar her tarafta düzenli bir şekilde dönüyor, hiçbir duraklama sesi gelmiyordu" (Tolstoy, 2018, s. 26). Yazarın sözleriyle vurguladığı üzere; davette birtakım kurallar uygulanmakta ve herkes adeta bir aktör gibi kendi rolünü oynamaktadır. Kurallardan biri davetlilerin soyluluk derecelerine göre selamlanması ve ilgi gösterilmesidir. Örneğin; Anna Pavlovna'nın teyzesi ile tanışan konukların yaşlı kadını saygıyla selamlaması ve kısa konuşmalardan sonra bir daha onun yanına uğramamaları, davet sahibesinin bu durumu hüzünlü ve ciddi bir tavırla takip etmesine neden olur. Anna Pavlovna misafirleri etkilemek için konuklara önce kontu sonra rahibi takdim eder. Yazar, davetin sahibesini, "pis bir mutfakta insanın yemek istemeyeceği bir et parçasını olağanüstü güzel bir yemekmişçesine servis yapan iyi bir şef garsona" benzetir (Tolstoy, 2018, s. 27). Davetteki düzeni bozan tek kişi; hayatında ilk defa soyluların arasında bir davete katılan, yurt dışından yeni dönmüş, herhangi bir devlet hizmetinde bulunmamış Kont Bezuhov'un evlilik dışı oğlu Piyer'dir. Davet sahibesi Piyer'in aralarında bulunmasından duyduğu rahatsızlığı onu en alt sınıftaki insanlara uygun bir biçimde selamlayarak belli eder. Davetin temel kurallarından bir diğeri ise, akla gelen her fikrin topluluk içinde beyan edilmemesidir. Ancak Piyer bu durumun farkında değildir. Piyer, Napolyon ve dünya düzeni üzerine davetin önemli misafirlerinden

kont ve rahiple tartıştığı sırada davet sahibesi araya girip konuyu değişmeye çabalar. Anna Pavlovna'ya göre Peterburg davetlerinde yazılı olmayan kurallarının dışına çıkılması oldukça rahatsız edicidir. Bu nedenle Peterburg davetlerinde kimse rolünün dışına çıkmaz.

Anna Pavlovna'nın davetinde Piyer'in yanı sıra, Kont Bolkonski'nin oğlu Prens Andrey de yapmacık tavırlar sergilemez. Tüm bu samimiyetsizliğin farkında olan Prens Andrey soylu yaşamını "salonlar, dedikodular, balolar, gösteriş ve saçmalıklar" olarak değerlendirir (Tolstoy, 2018, s. 53).

Anatol Kuragin'in verdiği oyun daveti ise Peterburg'un soylu yaşamına dair bir diğer örnektir. Bu toplantı genç soylu delikanlıların sınırsızca alkol tükettiği, kumar oynadığı, mantıkdışı iddialara girdiği, kahkahaların ve bağırışların eksik olmadığı bir ortamdır. Gençlerin zevk ve eğlenceye düşkün bu yaşam biçimi Moskova'da dahi yankı bulur. Konuyla ilgili eserde anlatılanlar şöyledir:

> Bir yerlerden bir ayı bulmuşlar, arabalarına atmışlar ve aktrislere gidiyorlarmış. Polis durdurmak için peşlerinden koşmuş. Polisi yakalamışlar, ayıyla sırt sırta bağlamışlar ve ayıyı Moyka'ya bırakmışlar; ayı yüzmeye başlamış, polis de sırtında. (Tolstoy, 2018, s. 65)

Yaşananlardan sonra davete katılan gençlere çeşitli yaptırımlar uygulanır. Subay Dolohov'un rütbesi düşürülür; Piyer ve Anatol Peterburg'dan sürülür. Yaşanan bu gibi olaylar dolayısıyla Peterburg delikanlılarının isimleri sorumsuzluk, çapkınlık, taşkınlık, zevk ve eğlenceye düşkünlük gibi sıfatlarla anılır.

Tolstoy, söz konusu iki toplantı ile Peterburg soylu yaşamını gözler önüne serdikten sonra Moskova'da Rostov ailesinin Povarskaya Caddesi'nde bulunan evlerinde verdiği daveti betimler. Davet, aynı isme sahip olan anne ve küçük kızın İsim Günü kutlamasıdır. Peterburg'daki Anna Pavlova'nın davetinde olduğu gibi, bu kutlama da her yaştan konuğun yoğun ilgisi altındadır. Ancak, Rostov ailesinin İsim Günü, Anna Pavlova'nın davetinin aksine misafirperverliğin ön planda olduğu, yaşam dolu, eğlenceli, coşkulu ve samimi bir davettir. Kont Rostov, konuklarının mevki olarak kendisinden yukarıda ya da aşağıda olmasını önemsemeden onlara "canım (ma chère ya da mon cher)" diye hitap eder (Tolstoy, 2018, s. 62). Kont Bezuhov'un Marya Dmitriyevna ile yaptığı dans, davetin coşkulu anlarından biridir ve insanlardaki samimiyetinin bir göstergesidir. Yaptığı taşkınlık sonrası Peterburg'dan sürülen Piyer hakkındaki dedikodoların duyulmasına rağmen genç adam Moskova'da misafirperverlikle karşılanır. Rostov ailesinin daveti alkışların, kahkahaların, dans, müzik ve şarkıların eksik olmadığı bir ortamda insanları bir araya getirir. Bunun yanı sıra davette yapmacık davranışlar sergilenmez, konuklar fikirlerini özgürce beyan edebilirler.

Bu bakımdan, karakterlerin ülke politikası ve savaş hakkındaki görüşleri Rostov ailesinin davetinde açıkça ele alınmaktadır.

2. İki Kent İki Aile: Peterburglu Kuragin ve Moskovalı Rostov Aileleri

Edebi yaratıcılığında aile kavramına önem veren Tolstoy, *Savaş ve Barış*'ta da birbirlerinden farklı aile geleneklerine ve yaşam biçimlerine sahip olan aileleri ele alır. Bu bağlamda, Peterburglu Kuragin ve Moskovalı Rostov aileleri birbirlerine zıt ailevi özellikleri dikkat çekmektedir. Kuragin ailesi nüfuzlu bir soylu olan Vasili Kuragin, eşi Alina Kuragina, oğulları İppolit, Anatol ve kızı Elen'den oluşmaktadır. Rostov ailesinin üyeleri ise İlya Rostov, eşi Natalya Rostova, oğulları Nikolay ve Petya, kızları Vera ve Natalya'dır. Rostov ailesi ile yaşayan yeğenleri Sonya ise ailenin bir diğer üyesidir.

Kuragin ailesinin birbiriyle bağları çok güçlü değildir. Vasili Kuragin çocuklarını "hayatının en büyük yükleri, taşımak zorunda olduğum çarmıh" olarak tanımlar (Tolstoy, 2018, s. 21). Üstelik oğullarından şu şekilde bahseder:

> Biliyorsunuz eğitimleri için bir babanın yapabileceği her şeyi yaptım ama ikisi de sonunda budala oldu çıktı. İppolit en azından sessiz sakin bir aptal, Anatol ise geçimsiz. Aralarında tek fark bu. (Tolstoy 2018, s. 20)

Sosyal hayatta başarılı ve bu başarıyı alışkanlık haline getiren Vasili Kuragin insanlarla ilişkilerini kendine ya da ailesine fayda sağlayacak biçimde kurmaya özen gösterir. Ancak soylu adamın yalnızca çıkarlarına ulaşmak için kötülük yapacak biri olmadığı vurgulanır. Başarıya ulaşmak için etraflıca düşünen Vasili Kuragin önce ölüm döşeğinde olan Kont Bezuhov'un mirasından pay almaya çalışır. Bunu başaramayınca yüklü mirasın sahibi olan Piyer'le kızını evlendirmeye karar verir. Böylece mirası dolaylı yoldan elde etmiş olur. Güzel ve zarif bir kadın olarak Elen yaptığı evlilikten sonra Peterburg soyluları arasında bir çeşit iktidar haline gelir. Vasili Kuragin oğlu Anatol'ü zengin soylu bir aile olan Bolkonskilerin kızı Marya ile evlendirmeye çalışır. Ancak bu plan başarısız olur. Eserde anne Alina Kuragina hakkında yeterli bir bilgi bulunmamaktadır. Oğulları ile beraber Vasili Kuragin merhametsiz, açgözlü ve kurnaz olarak tanımlanır (Zerçaninov, 1940, s. 372).

Kuragin ailesinin aksine Rostovlar sade, hayat dolu, iyiliksever, misafirperver, soylularla ve köylülerle iyi ilişkiler içerisinde olan, ailenin her üyesine bağlılık ve sevgi duyan, dürüst bir aile olarak ele alınır (Zerçaninov, 1940, s. 372). Rostov ailesinin üyeleri birbirinden oldukça farklı ruh dünyaları ile betimlenir. Baba İlya Rostov iyi erdemlere sahip eski tip

toprak sahiplerinin bir tasviridir. Anne Natalya Rostova çocuklarına oldukça düşkün duygusal bir kadındır, çocuklarıyla arasındaki bağ eserde şöyle ifade edilir:

> Bugüne kadar Tanrı'ya şükür, çocuklarımın hep arkadaşı oldum, bana güvenleri tam. Kızlarımın her zaman ilk sırdaşı olacağımı, Nikolenka çabuk parlayan karakteri yüzünden yaramazlık yapsa da şu Peterburg beyleri gibi olmayacağını biliyorum. (Tolstoy, 2018, s. 72)

Evin gençleri Nikolay, Petya, Vera, Natalya ve Sonya eve canlılık ve neşe getirirler. Vera dışında, kardeşler ve kuzen Sonya birbirleriyle iyi ilişkiler içerisindedirler. Nikolay, zor zamanlar yaşadığında aklına ilk gelen ailesidir. Savaş sırasında yaralandığında aklından ailesini çıkaramaz; kumar oynarken kaybettiğinde evlerindeki neşeli hallerini düşünür ve ailesine karşı mahcubiyet hisseder. Nikolay askerden geldiğinde ailenin karşılaması coşku doludur; hepsi bir ağızla çığlıklar atar, heyecanla onu öper ve kucaklar.

Rostovlar, Peterburg'da hükümdarın da bulunduğu bir baloya katılacak kadar soylu, dayılarının köy evinde Rus halk şarkıları ve dansları ile eğlenecek kadar da Rus ruhuna sahiptirler. Natalya'nın köy evinde dans etmesi üst sınıf Avrupa kültürün, köylü sınıfının Rus kültürü ile karşılaşmasıdır (Figes, 2002, s. 20). Kültürbilimci Orlando Figes *Nataşa'nın Dansı* adlı çalışmasında Rostova malikânesinde ya da imparatora takdim edileceği baloda Nataşa'dan beklenen davranışların, onun köy sahnesinde sergilediği davranışlardan oldukça uzak olduğunu vurgular (Figes, 2002, s. 25). Tolstoy, Fransız mürebbiyesi ile büyümüş bu soylu genç kızın eğitim ve sosyal sınıf olarak çok uzak olduğu köy kültürüne içgüdüsel olarak nasıl bu kadar çabuk uyum sağladığını sorgular (Tolstoy, 2018, s.7 59). Figes'e göre Nataşa *Rusluğu* yaptığı köy evindeki dans ile bulur. Şüphesiz ki, Nataşa'nın dansı bir semboldür. Ancak Rostov ailesinin Rus kültürüne ait geleneklerle sıkı sıkıya bağlı olduğunu belirtmek gereklidir (Bıçkov, 1954, s. 161). Örneğin; Rostov ailesinin evinde Rusça hâkimdir. Fransızca neredeyse hiç konuşulmaz, yalnızca gerekli zamanlarda Fransızcaya başvurulur. Hatta İlya Rostov Fransızcayı iyi bilmemektedir.

Eserde Peterburglu ve Moskovalı ailelerin çeşitli olaylar karşısında içten bir tutum gösterip göstermedikleri değerlendirilmektedir. Rostov ailesinin Moskova'dan Peterburg'a taşındığı zaman Peterburglular tarafından önemsenmemesi bu duruma önemli bir örnektir. Peterburg'da taşralı bir aile olarak görülen Rostovların bu duruma rağmen misafirperliklerini sergilemeye devam etmesi Moskova'nın geleneksel yapısını vurgulaması bakımından önem taşır.

3. Moskova ve Peterburg Soyluları arasında Piyer Bezuhov

Yurtdışından dönüp soyluların arasına katılan ve evlilik dışı bir çocuk olan Piyer'in yaşamı uzun bir süre bir nehirde sürüklenirmişçesine devam eder (Suhih 2017, s. 331). Piyer

Bezuhov eser boyunca arayış içerisinde olan karakterlerden biridir, özellikle hayatın anlamını sorgulayarak onu bulmaya çalışır:

Kötü ne? İyi ne? Neyi sevmek, neden nefret etmek gerekiyor? Ne uğruna yaşanmalı ve ben neyim? Yaşam ne, ölüm ne? Hangi güç her şeye hükmediyor? (Tolstoy, 2018, s. 518)

Piyer'in felsefi sorgulamaları yaşamını yönlendirmektedir. Hatta büyük bir mirasın ona kalması, Elen ile evlendirilmesi, Dolohov'la düello yapması ve karısından boşanması gibi olaylar onun yaşamını bu sorgulamalar kadar etkilemez (Suhih 2017, s. 331). Ancak Peterburg'da Piyer'in içinde bulunduğu çevre, yaşanan bu olaylar doğrultusunda ona olan davranışlarını şekillendirir. Örneğin; yurtdışından Peterburg'a dönen ve daha önce hiçbir soylu davetine katılmayan Piyer Peterburglular tarafından küçümsenir; babasının yüklü mirası ona kaldığında ve babasının soyadını resmi olarak aldığında ise aynı kişilerin ilgisi ona çevrilir. Piyer, Moskova'da olduğu gibi, Peterburg'da da insanların nazik, sevgi dolu bir biçimde ona yaklaşmaya başladığını ve artık konuşmalarının eskisine kıyasla hoş bir etki yaptığının farkına varır. Ancak o, Peterburg'un Çariçesi olarak görülen Elen ile yaptığı evlilikten sonra Peterburg çevresi tarafından bir soytarı olarak tanımlanır.

Piyer'in Peterburg'daki yaşamından, tüm Peterburg'u tanımasından, devlet hizmetinden ve karısından bunalması dolayısıyla Moskova'ya gider. Piyer'in gözünden Moskova'nın canlı tasviri şu sözlerle aktarılır:

> Şehirde dolaşırken altın süslemelerinin önünde sayısız mumun yandığı küçük İverskaya Klisesini, çiğnenmemiş karla kaplı Kremlin Meydanını, arabacıları, Sivtsev Brajerk'teki küçük barakaları, bir şey istemeyen, bir yere gitmekte acele etmeyen, sadece ömürlerini tamamlayan Moskovalıları, yaşlı Moskova hanımefendilerini, Moskova balolarını ve Moskova'daki İngiliz Kulübü'nü görür görmez kendini evinde sakin bir sığınakta hissetti. (Tolstoy, 2018, s. 792)

Piyer'in Moskova'ya döndüğü bölümlerde Moskova'nın misafirperverliği ve samimiyetinin altı bir kez daha çizilir. Moskovalılar Piyer'i uzun süredir bekledikleri bir misafir gibi karşılarlar. Piyer Moskova sosyetesi için "sevimli, iyi, akıllı, neşeli, cömert bir garip adam, dalgın, samimi, eski tip bir Rus beyefendisidir" (Tolstoy, 2018, s.792). Piyer'in gözünden Moskova ise "rahat, sıcak, alışık olduğu, kirli, eski bir sabahlığa benzetilir" (Tolstoy, 2018, s. 792).

4.1812 Yılında Moskova ve Peterburg

Eserde 1812 yılında Fransız askerlerinin Moskova'ya doğru ilerlemesi ile başlayan süreçte Moskova ve Peterburg sakinlerinin gündelik yaşamlarındaki, politik görüşlerindeki

ve toplumsal algılarındaki farklılık dikkat çekici bir hal alır. İşgalin yaklaşması ile eserde Moskova sahneleri ağırlık kazanır.

1812 yılında Fransız orduları Moskova'ya girmeden önce Çar I. Aleksandr'ın Moskova'ya gelmesi kentte coşkulu bir ortam oluşmasına ve vatansever fikirlerin yayılmasına zemin hazırlar. Ancak Çar kentten ayrıldıktan sonra bu coşku yerini umursamazlığa bırakır. Yaklaşan tehlikeyi düşünmek Moskova halkına göre bunaltıcı ve acı vericidir. Felaketi önlemek bu durumda mümkün değildir ve bu nedenle halkın durumu görmezden gelmesi ve soğukkanlı davranması gereklidir (Tolstoy, 2018, s. 209).

Bu dönemde Moskova'da Kont Rastopçin'in milliyetçi fikirlerini sunduğu afişleri yayılır, bu afişlerin okunduğu toplantılarda Fransızlarla alay edilen konuşmalar yapılır. Halkın zengin kesimi aylar öncesinden götürebildikleri eşyalarıyla kentten ayrılmaya başlar, geri kalanlar ise malını ve mülkünü bırakıp gider, yoksullar terk edilmiş kentte kalır. Memurlar, din okulu öğrencileri, içlerine soyluların da karıştığı fabrika işçileri, hizmetçiler ve köylüler kentte kalanlardır. Rastopçin hazırladığı afişlerde Moskova'yı terk edenleri korkak olmakla itham eder. Ancak kenti terk edenler içgüdüsel eylemlerle hareket etmekte, bunun yanı sıra Fransız yönetimi altında yaşamayı kabul etmemektedirler. Moskova yaşayanlarının durumu bu haldeyken, yüksek askeri mercilerde Rusya'nın kutsal ve kadim başkentinin savaşılmadan bırakılması ya da savunulması konusunda tartışmalar sürer. Yapılan görüşmeler sonucunda bazı komutanların karşı çıkmasına rağmen, Başkomutan Kutuzov da dâhil olmak üzere birçok komutan, Moskova'nın savunulmasının imkânsız olduğu konusunda ortak karara varır. Bu karar doğrultusunda tartışmanın yönü hem ordunun hem de Moskova'nın kaybedilmesi ya da Moskova'nın savaşmadan verilmesi konusuna çevrilir. Bu durumda savunmanın olanaksız olduğu bir cepheye askerleri sürmek ve ağır kayıplar vermek mantıklı görülmemektedir (Tolstoy, 2018, s.3 32).

Rus dilbilimci ve edebiyat kuramcısı Vladimir Nikolayeviç Toporov'un *Mitolojik Bağlamda Bakire-Kent ve Fahişe-Kent Metinleri (Tekst goroda-devıy i goroda-bludnitsıy v mifologiçeskom aspekte)* adlı makalesinde vurguladığı üzere, tarih ve mitoloji çerçevesinde Babil ve Kudüs kentlerinde olduğu gibi, kentleri kadın kimlikleri ile özdeşleştirmek mümkündür (Toporov, 1987, s. 124). Bu bağlamda *Savaş ve Barış*'ta da Moskova'nın dişileştirilmesi söz konusudur. Napolyon Moskova'ya geldiğinde kent güzel bir doğu kızına benzetilerek canlı bir varlık olarak betimlenir: "Karşısında uzanan ömründe ilk kez gördüğü Doğu güzeline bu gözle bakıyordu. (…) Ona sahip olacağının kesinleşmesi onu heyecanlandırıyor, tüylerini ürpertiyordu" (Tolstoy, 2018, s. 390). Napolyon'un duygularını Rus yazar ve edebiyat eleştirmeni Nikolay Semyonoviç Leskov şu şekilde açıklar:

"Moskova'ya bakan her Rus onun bir ana olduğunu hisseder. Ona bakan ve bunu bilmeyen yabancılar ise kentin dişiliğini hissetmekle yükümlüdür ve Napolyon da bunu hissetmektedir" (Leskov,1958, s. 33). Napolyon'a göre düşmanın işgal ettiği bir kent, namusunu kaybetmiş bir kıza benzemektedir. Toporov, söz konusu makalesinde tarihi ve mitolojik metinlerde bu gibi benzetmelere sıklıkla rastlandığını vurgular. Bir kentin işgal edilmesi; bir kadının namusunu kaybetmesi, onurun yitirilmesi ve saflığın yok olması ile bir tutulur (Toporov, 1987, s. 127).

Eserde terk edilmiş Moskova, kraliçe arısı olmayan bir kovana benzetilir. Yazar, kraliçe arı benzetmesiyle kent-beden ve kent-ruh düşüncelerine dikkat çeker (Tan Metreş, 2016, s. 745). Nitekim Moskova'nın arazisini (beden) ele geçiren Fransız İmparatoru halka (ruh) boyun eğdiremez (Tan Metreş, 2016, s. 745). Kraliçesi bulunmayan bir kovanda hayat artık bitmiştir ama üstünkörü bakıldığında o da diğer kovanlar gibi canlı görünür (Tolstoy, 2018, s. 394). Bu nedenle Moskova'ya ilk kez bakan Napolyon, kenti büyük ve güzel bir bedene benzeterek adeta kentin nefes aldığını hisseder (Tolstoy 2018, s. 390). Ancak Moskova terk edilmiştir; kentin içinde yaşayanlar olmadan varlığını sürdürmesi ve sağlam kalması imkânsızdır. Tolstoy'a göre terk edilmiş, büyük, ahşap bir kentin yanıp kül olmaktan başka şansı yoktur (Tolstoy, 2018, s. 334). Bu nedenle, Moskova yangını bir tür *katarsis* olarak kabul edilmektedir (Hlestkin, 2012, s. 130).

Moskova'da çıkan yangınlardan Fransızlara göre Rastopçin'in barbar yurtseverliği, Ruslara göre ise Fransızların aşırılıkları sorumludur. Leskov'un *L.N. Tolstoy'a göre Vatan Savaşı'nın Kahramanları (Geroi oteçestvennoy voinıy po gr. L.N. Tolstomu)* adlı makalesinde belirttiği üzere; Tolstoy eserinde Moskova yangınını milliyetçi ya da düşmanca düşünceler barındırmadan ele alır ve bu yangını Rusların körü körüne milliyetçi duygularla gerçekleştirdiği konusuna karşı çıkar (Leskov, 1989, s.306). Tolstoy Moskova yangını ile ilgili şöyle bahsetmektedir:

> Moskova'yı sakinleri yaktı, bu doğru ama Moskova'da kalan sakinleri değil, Moskova'yı terk eden sakinleri. Moskova, sakinlerinin Fransızlara tuz-ekmek ve şehrin anahtarını sunmayıp şehri terk ettikleri için işgal edilen Berlin, Viyana ve diğer şehirler gibi sağlam kalmadı. (Tolstoy, 2018, s. 428-429)

Eser Fransız kültürü etkisinde Fransızca konuşarak büyüyen soyluların, dil konusu başta olmak üzere kültürel dünyalarındaki değişimleri gözler önüne serer. İşgal öncesinde Moskova'da yaşayan Rus soylularında Fransız diline karşı bir ön yargı başlar. Marya Bolkonski ile yazışan Moskovalı Juli Karagin artık mektuplarını Fransızca yazmayacağını, Fransızlardan nefret ettiği için dillerini de duymaya katlanamadığını belirtir. Bunun yanı sıra artan vatanseverlik duygularıyla Moskova'da birçok toplantıda Fransızca konuşulması

yasaklanır. Juli'nin Moskova'dan ayrılmadan önce verdiği davette yalnızca Rusça konuşulması ve yanlışlıkla Fransızca bir kelime söyleyenlerin bağış komitesine para ödemesi konusunda bir karar alınır (Tolstoy, 2018, s. 211). Bazı kelimelerin Rusçasını bilmeyen ya da kendini Rusça konuşarak ifade edemeyen davetlilerin düştüğü durum trajikomik bir hal alır. Tolstoy'un dönemin dil sorununu eserine yansıtırken, kültürel ve toplumsal ayrıntıları vurgulamak amacıyla karakterlerini yönlendirdiği görülmektedir (Figes, 2009, s. 138). Örneğin, romanın idealleştirilen karakterlerinin yalnızca Rusça konuşması (Marya Bolkonski) ya da yanlışlarla dolu bir Fransızca konuşması (Nataşa Rostova) vurgulanan Rus ruhunu açığa çıkarır (Figes, 2009, s. 139).

1812 yılında Napolyon'la yaşanan savaşlar Peterburglu Anna Pavlovna ve Elen'in davetlerini etkilemez. Savaştan yedi yıl önce dahi Napolyon karşıtı olan ve Avrupa'nın kurtarıcısının Rusya olacağına inanan Anna Pavlova'nın salonunda, eskiden olduğu gibi Napolyon'un başarılarından şaşkınlıkla söz edilir. Ancak Napolyon'un başarısının altında yatan amacın Anna Pavlovna'nın temsilcisi olduğu saray çevresini rahatsız etmek ve kaygılandırmak olduğu düşünülür (Tolstoy, 2018, s. 152). Elen'in salonunda büyük millet ve büyük insan olarak gördükleri Fransa ve Napolyon'dan 1808 yılında olduğu gibi 1812 yılında da hayranlıkla bahsedilir, Fransa'yla ilişkilerin kopmuş olmasına üzüntüyle bakılır. Elen'in salonunda toplanan insanlara göre bu mesele barış yapılarak bir an önce çözülmelidir (Tolstoy, 2018, s. 152). İşgal devam ederken toplulukların eğilimlerinin değiştiği görülmez. Anna Pavlovna'nın çevresinde Fransız tiyatrosuna gidilmemesi gerektiği düşünülür, savaşın gidişatı ilgiyle takip edilir. Elen'in Fransız yanlısı çevresinde ise düşmanın ve savaşın gaddarlığı hakkındaki dedikodular yalanlanır, Napolyon'un uzlaşma girişimleri değerlendirilir. Tüm bu savaş meselesi Elen'in salonunda genellikle çok kısa süre içerisinde barışla sonuçlanacak anlamsız bir gösteri olarak görülür (Tolstoy, 2018, s. 152). Görüldüğü üzere; Fransa ile mücadele yalnızca savaş cephesinde gerçekleşmemektedir. Fransız kültürü etkisinde büyümüş soyluların kendi kültürlerini ve kendi toplumlarını hor görmeleri, kendi ülkelerinin kaderine kayıtsız kalmaları soyluların ahlaki duruşunu ortaya çıkarır (Bıçkov, 1954, s.160). Peterbugluların tehlikenin ve Rus halkının içinde bulunduğu zor durumun bilincine varabilmeleri için büyük çaba harcanması gereklidir.

Sonuç

L.N. Tolstoy'un *Savaş ve Barış* adlı eserinde zıt kavramlardan yararlanarak çatışma yaratması dikkat çekicidir. Örneğin, eserin başlığında yer alan *savaş* ve *barış* sözcükleri, Rusya'nın yaşadığı iniş ve çıkışların yanı sıra kahramanların kendileri ya da çevrelerine karşı

verdikleri savaşı ve aynı çevre ile içinde bulundukları barış halini simgelemektedir. Yaşam ve ölüm, aşk ve nefret, maddiyat ve maneviyat gibi zıt kavramların bulunduğu eserde, Moskova ve Peterburg, karşıt özellikleri olan iki kent olarak nitelendirilir. Söz konusu iki kentin karşıt duruşları eserdeki kahramanlar aracılığıyla yeni bir düzlemde değerlendirilir.

Eserde Peterburg ve Moskova karşıtlığı sakinleri aracılığıyla ele alınır. Yapay davranışlar sergileyen Peterburg soylularının bir arada olduğu Anna Pavlovna'nın salonu ve cana yakın ilişkilerin dikkat çektiği Moskovalı Rostov ailesinin İsim Günü daveti karşı karşıya getirilerek, iki kentin soyluları hakkındaki ilk izlenimler oluşturulur. Ardından kopuk aile ilişkileri olan, ailenin çıkarları için nüfuzlarını kullanan Peterburglu Kuragin ailesi ve birbirlerine sıkı sıkıya bağlı, evleri her zaman misafirlerle dolu olan Moskovalı Rostov ailesi karşılaştırılır. Kuragin ailesinin kızı Elen ve Rostov ailesinin kızı Nataşa'nın da zıt karakterlere sahip olduğu dikkat çekmektedir. Peterburglu Elen mantığı ile hareket ederken, Moskovalı Nataşa'nın duyguları ön plandadır. Bunun yanı sıra Elen Rus toplumundan kopuk Avrupai bir yaşam sürerken, Batılı bir eğitim alan Nataşa Rus ruhuna sahiptir. Bu değerlendirmeler sonuncunda, tarih boyunca Moskova ve Peterburg kentlerine atfedilen Batılılık ve geleneksellik gibi kavramların eserdeki kahramanlar üzerinde etkisi olduğu açıkça görülür.

1812 yılı Rus soylularının kültürel değişimi açısından bir dönüm noktasıdır. Napolyon ve ordusunun Moskova'ya girmesi, soylu sınıfın milliyetçi duygularının kabarmasına neden olur ve bununla ilgili adımlar atılmaya başlanır. Eserin Moskova sahnelerinde görüldüğü üzere Fransız kültürünün etkisinde büyüyen soyluların özlerini keşfetmesiyle Fransızca yerine Rusça yazmaya ve konuşmaya çabalarlar. Rus ilkeleri ile kendilerine yeni bir yaşam kurmaya özen gösterirler. Ancak eserin Peterburg sahnelerinde söz konusu savaşın özünü kavrayamadıkları görülmekle beraber, bazı çevrelerde Napolyon sevgisinin tükenmediği de dikkat çekmektedir.

Böylece, kentler arasında olduğu varsayılan tarihi farklılıklar, *Savaş ve Barış*'ta Peterburg ve Moskova'da yaşayan ailelerin günlük yaşamları üzerinden somutlaştırılırken, bu farklılıkların ailelerin çevrelerine, topluma ve savaşa karşı bakış açılarını da belirledikleri savunulmaktadır.

Kaynakça / References

Bıçkov, S. P. (1954). Tvorçestvo L.N. Tolstogo, *Voyna i mir narodno geroiçeskaya epopeya* (s.124-200), Moskva: İzd. Akademii nauk.

Figes, O. (2002). *Nataşa'nın Dansı* (Figen Dereli, Çev.). İstanbul: İnkılap.

Hlestkin, V. M. (2012). Moskva v oteçestvennoy voyne 1812 goda, *Oteçestvennoya voyna: vzglad iz Moskvı* (s.130-138), Moskva: İzd. Glavnoe arhivnoye upravleniye goroda Moskvı.

Leskov, N. S. (1958). *Sobraniye soçineniy. Moskva: Gosudartvennoye izd. hudojestvennoy literaturı.*

Leskov, N. S. (1989). Roman L.N. Tolstogo voyna i mir v russkoy kritike, *Geroi oteçestvennoy voynı po L.N. Tolstomu* (s. 285-332), Leningrad: İzd. Leningradskogo universiteta.

Lotman Yu. M. (1995). Puşkin: Biografiya pisatelya; Stati i zametki 1960-1990, *Roman A.S. Puşkina "Yevgeni Onegin": Kommentariy: Posobiye dlya uçitelya* (472-762), Peterburg: İskusstvo SPB.

Lyusıy, A. P. (2013). *Moskovskiy tekst*. Moskva: Veçe.

Suhih İ. N. (2017). *Russkaya literatura dlya vseh.* Peterburg: Veçe.

Tan Metreş, E. H. (2016). Devrimle Değişen Moskova Algısı.*Uluslararası Sanal Forum İstanbul 2016: Jeo-Kültürel Alanda İnsani Yaklaşımlar* (s. 743-748). İstanbul: Art Sanat.

Tolstoy, L. N. (2018). *Savaş ve Barış* (Tansu Akgün, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Toporov, V. N. (1987). İssledovaniya po strukture teksta, *Tekst goroda-devıy i goroda-bludnitsıy v mifologiçeskom aspekte* (s.121-132), Moskva: Nauka.

Zerçaninov A. A., Raikhin D.Ya & Strajev V. İ. (1940). Russkaya literatura, Moskva: Narkomprosa.

CHAPTER 11

BILINGUALISM IN TATARSTAN AFTER THE 1990S: WILL TATAR SURVIVE IN THE CITY?

1990'LI YILLARDAN SONRA TATARİSTAN'DA İKİ-DİLLİLİK: TATARCA ŞEHİRDE YAŞAYACAK MI?

Alina MINSAFINA[1]

[1]PhD, Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature, Istanbul, Turkey
e-mail: minsafina@yandex.com

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.11

ABSTRACT

The national policy of the Soviet government has strengthened the Russian language over the whole territory of the USSR. Until 1990, Russian was the only language of interethnic communication. Tatar had a restricted sphere of usage and a low level of social prestige. As a result of implementing a non-ethnic monolingual society strategy in the USSR, bilingualism in the territory of modern Tatarstan and especially in cities was very asymmetric. From 1992 on, with recognition of Russian and Tatar as equal state languages in the Republic of Tatarstan, one of the main goals of the language policy in the republic has been to expand the social and cultural function of the Tatar language, raising its role and increasing the number of speakers. According to the current situation, Tatar-Russian bilingualism with Tatar being the dominant language is widespread in rural areas. In cities, especially large ones, the main medium of communication is Russian. Though almost all rural Tatars consider the Tatar language to be their native language, internal migration from village to city favors the expansion of Russian language usage and localization of the usage of Tatar. Urbanization contributes to the wide use of Russian and leads to the Russification of the significant part of the urban population. Russian monolingualism in cities is especially obvious in science, education, and technologies. Today the entire population of the republic speaks Russian, while only 86% of Tatars and only 7.5% of Russians can speak Tatar. With the process of urbanization, these numbers may change soon, not giving a chance for Tatar to become an equal city language.

Keywords: Bilingualism, Russian, Tatar, city language

ÖZ

Sovyet hükûmetinin ulusal politikaları tüm SSCB topraklarında Rus dilinin kullanımını yaygınlaştırmıştır. 1990 yılına kadar Rusça, farklı etnik grupların başvurdukları tek iletişim diliydi. Tatarca sınırlı alanlarda kullanılıp düşük sosyal prestij seviyesine sahipti. 1992 yılından itibaren Tataristan Cumhuriyeti'nde Rusça ve Tatarcanın eşit devlet dilleri olarak tanımlanmasıyla birlikte, Tataristan'da uygulanan dil politikasının ana hedeflerinden biri, Tatarcanın sosyal ve kültürel işlevini genişletmek ve konuşur sayısını arttırmak olmuştur. Günümüzde Tatarcanın egemen olduğu Rusça-Tatarca iki-dillilik, kırsal bölgelerde yaygındır. Şehirlerde, özellikle büyük olanlarda, temel iletişim aracı Rusçadır. Neredeyse tüm kırsal nüfus ana dil olarak Tatarcayı kullansa da köyden şehre göçler, Rusçanın kullanımını yaygınlaştırıp Tatarcayı ikinci planda bırakmıştır. Kentleşme, Rusçanın geniş kullanımına katkıda bulunup kentsel nüfusun önemli kısmının Ruslaşmasına yol açmıştır. Şehirlerdeki Rusça tek-dillilik özellikle bilim, eğitim ve teknoloji alanlarında yaygındır. Bugün ülkenin tüm nüfusu Rusça konuşurken, Tatarların %86'sı ve Rusların %7.5'i Tatarcayı bilmektedir. Kentleşme süreci ile birlikte bu rakamlar daha da düşecektir. Bu nedenle Tatarca bir şehir dili olma şansını kaybetmektedir.

Anahtar Kelimeler: İki-dillilik, Rusça, Tatarca, şehir dili

1. Introduction

Ronald Wardhaugh in his *Introduction to Sociolinguistics* points out that monolingualism (as the ability to use but a single language code) is such a widely accepted norm in many parts of the western world that it is often assumed to be a worldwide phenomenon, so that bilingual (or even multilingual) individuals may seem to be "unusual". However, in many parts of the world, the ability to speak more than one language is a normal requirement of daily life, and acquisition of various languages is natural and done unconsciously, while shifts from one to another are made without hesitation (Wardhaugh, 1992, p. 98).

Bilingualism, in short, is a situation where a person has some functional ability in a second language. This may vary from a limited ability in one or more domains to a very strong command of both languages (Spolsky, 1998, p. 45). The linguistic approach to bilingualism implies perfect command of both languages. In this study, bilingualism is accepted as a social phenomenon. In the sociolinguistic approach, the basic criterion for bilingualism is practice, so knowledge and actual use of two languages effectively in daily life leading to mutual understanding during communication (Guzelbaeva, 2013, p. 44) can be accepted as a definition of bilingualism.

The use of one of two languages by bilinguals is not random. It would be better to say that bilinguals are choosing one of two languages according to context, areas of activity, and communication situations. Bilingual people rarely use both languages for the same purpose. Joshua Fishman (1979) shows four main points that influence the choice of a certain language: Interlocutors, the relationship between interlocutors, the topic of conversation, and circumstances.

Bilingualism sometimes can be analyzed together with diglossia, though bilingualism is not always accompanied by it. Charles Ferguson in 1959 was the first to introduce the term "diglossia" into English-language literature on sociolinguistics to describe societies where two variants of the same language are used in different situations. One variant is used only in formal and public occasions while everybody under normal circumstances uses the other one. For example, Arabic-speaking diglossic communities, where the language used at home is a local version of Arabic and the language used in an official situation is Standard Arabic. As diglossia necessarily involves a strong division in the sphere of language usage, diglossia supposes the functioning of "low" and "high" language variation, where "low" is more likely to be preferred during informal and personal contacts or in a domestic environment while "high" language (which is usually the language of the majority) is used in formal and official

circumstances (e.g., education, media, etc.). The language of the majority can be perceived as a more prestigious and developed one. Knowing it can be accepted as a way to educational and economic success (Hudson, 1996, pp. 49, 50).

Joshua Fishman presented a modification of Ferguson's original concept of diglossia. According to Fishman (1967), diglossia refers to all kinds of language varieties, from stylistic differences within one language or use of separate dialects to the use of (related or unrelated) separate languages. Fishman's approach is more suitable to describe the situation in the Republic of Tatarstan. Here, two separate languages (Russian and Tatar) coexist side by side within the same geographical area. Within the Republic of Tatarstan, both Russian and Tatar are assigned the status of state languages, which therefore excludes the phenomenon of diglossia. However, in reality, the tendency to use Russian in formal situations is observed. Tatar in most cases is preferred during informal conversations.

The population of the Republic of Tatarstan consists of 40% of Russians, 53% of Tatars, and 7% of other ethnic minorities. The main languages of this region are Russian and Tatar. It should be noted that until the 1990s the main language as a language of interethnic communication was Russian. Tatar was not studied at schools, had a small area of usage (mainly in the private sphere), and low level of social prestige.

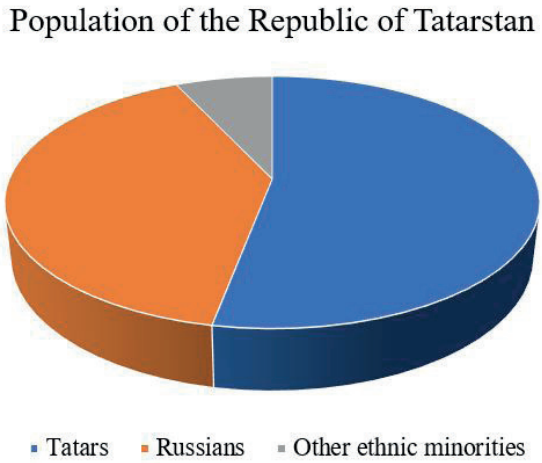


Figure 1: Population of the Republic of Tatarstan

There are several types of bilingualism in Tatarstan. One of the most common and widespread is Tatar-Russian bilingualism. Quite common are Tatar-Chuvash, Chuvash-Tatar, Bashkir-Tatar, Tatar-Bashkir, Tatar-Mari, Mari-Tatar types of bilingualism, which are mainly

spread on border zones of the republic. There is also Russian-Tatar bilingualism as a result of teaching Tatar to the Russian-speaking population. Russian-Tatar bilinguals are usually Russians who have lived in the territory of the republic for a long time or need Tatar as a second language in their activity. This study is devoted only to Tatar-Russian bilingualism, which is bilingualism of Tatars whose mother tongue is supposed to be Tatar (as it is spoken in their families) and they are supposed to know Russian as the official language of the country.

To find out the status of the Tatar language in the republic and show its usage spheres after the 1990s, we referred to the results of sociological researches represented in articles by Tuhvatullin (1997), Valeeva (2002, 2003), Guzelbaeva (2012, 2013), and Minasova (2002).

2. Current Language Situation in the Republic of Tatarstan

The Republic of Tatarstan is a part of the multinational Russian Federation. According to the last census in 2010, there are 180 languages spoken on the territory of the Russian Federation.

During the period of the Soviet Union and its national policy, the government strengthened the Russian language in the whole territory of the country. As a result of the standardization and centralization of the education system, Russian became the language of education in national schools. In this regard, the number of non-Russians who started considering Russian as their native language grew so that in 1959, 24% of the non-Russian population considered Russian to be their mother tongue (Kharisov, 1998, p. 49).

Besides, with the process of industrialization and internationalization in business and official spheres of the life of the country, national languages in cities were gradually limited, so the main areas of their functioning were the home and similar intra-ethnic environments. All official spheres were the domain of Russian. Only in rural areas, people were using their ethnic language in almost all life situations (which remains the same).

With the beginning of Perestroika, in the 1980s, and the democratization of public life, it became possible to start a process of developing and preserving ethnic languages. After the dissolution of the Soviet Union, national republics in Russia started being more independent. In the early 1990s, they officially declared their ethnic languages as state languages along with Russian.

Changes in the sociopolitical situation of the Republic of Tatarstan in the 1990s caused changes in the nature of bilingualism and, as a result, in the status of the Tatar language.

In 1992, according to the law *On the nations and languages of the Republic of Tatarstan*[1], Russian and Tatar were recognized as equal state languages. Since then, one of the main tasks of language policy in the republic is to expand the social and cultural functions of the Tatar language, increase its status and its role in the life of the republic and as a result, to maximize the number of its speakers (Guzelbaeva, 2012, p. 35).

Here are some numbers, which show the degree of knowing the Tatar language within the territory of Tatarstan. According to the results of the 2012 sociological survey presented by Guzelbaeva (2012), 61% of all residents of Tatarstan understand the Tatar language well; 53% speak the colloquial language. No doubt, Tatars know their language better than other ethnical groups, but there is an obvious tendency to master Tatar by all nationalities, especially among young people. So, the majority of Tatars, that is 86%, claimed to speak Tatar well; only 4% of Tatars do not speak Tatar at all. Numbers showing the level of understanding of Tatar are even higher: 94% of all Tatars said that they understand their language; only 0.5% of Tatars understand nothing in Tatar. Among the Russians, 18% of them understand Tatar well; 7.5% can speak the colloquial language. It should be mentioned that 18.5% of Russians admitted that they can read Tatar, and 12% can write it. Most probably this is the result of Tatarstan's language policy in education – young people unlike their parents have some commands in the Tatar language, but in most cases these commands are passive. As regards the representatives of ethnic minorities of Tatarstan, numbers show that the level of knowing Tatar among them is higher than among Russians: 35% of them speak Tatar well and 59% of them understand Tatar. It should be pointed out that subjective assessment of language proficiency may differ from real language skills, but these data indicate that there is a tendency to know Tatar rather than not to know it (Guzelbaeva, 2012, p. 36).

The Russian language is considered to be the native language by 49% of all of the republic population, while 48% consider Tatar to be their mother tongue. Three percent of the population named some different languages as their native one.

1 Zakon RT ot 08.07.1992 N 1560-XII "O gosudartsvennih yazikah Respubliki Tatarstan i drugih yazikah v Respublike Tatarstan" (2020, August 11) https://kitaphane.tatarstan.ru/legal_info/zrt/lang.htm

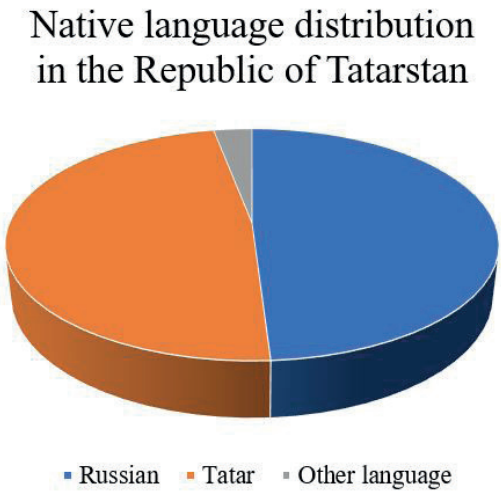


Figure 2: Native language distribution among the residents of Tatarstan

Almost all Russians show Russian as their native language. Among Tatars, 87% of them recognize Tatar, 10% the Russian language, and 2% some other language as their native language. Thus, the number of Tatars whose native language is not Tatar (mostly Russian or some third language) remains the same as it was according to the 1979-year census (Guzelbaeva, 2013, p. 46).

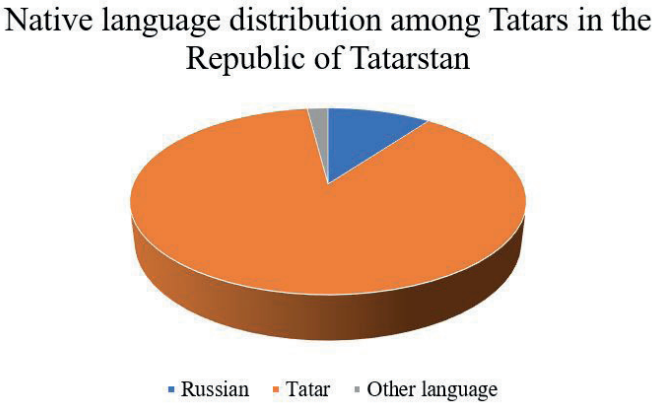


Figure 3: Native language distribution among Tatars in the Republic of Tatarstan

The most noticeable changes are taking place among the young. The results of the Republican Youth Survey show that among the Tatar population the number of those who name two languages (Russian and Tatar) as their native languages has increased (20.3%). Of

the Tatar, 7.7 % expressed Russian to be their sole and first language, while 71.8% of them claimed Tatar to be their only first language; 20.5% of respondents speak Tatar fluently, 42.9% speak both Tatar and Russian fluently (Davis, 2007).

3. Spheres of Language Usage

Family: The level of language proficiency and application of a language in life is greatly influenced by the culture that develops in the family during everyday communication. The family, to a greater extent, influences the transmission of the language to the next generation and ensures linguistic continuity. Almost half of the population of Tatarstan speaks only Russian inside family, more than a third speak Tatar, and 15.5% speak both languages. If Russian families speak Russian naturally, in Tatar families ethnic language is used in 80% cases (almost half of all Tatars speak only Tatar; less than one third uses both languages).

It is important to point out that in Tatarstan even those who know Tatar to some extent but could not learn it properly in the family during their childhood, are passive listeners of the language and particularly do not use Tatar in their active linguistic practice.

Education: The issue of using, preserving, and developing the language is strongly connected with education as well. In the sphere of education, the issue of language usage can be analyzed from two aspects. The first one is the possibility to learn the Tatar language, and the second aspect is the possibility to receive education at any level in the Tatar language.

Learning Tatar in Tatarstan is provided in primary and secondary education and is supported in education such as in language courses, Sunday and evening schools. Besides Tatars, there are Chuvash, Mordovians, Mari, Ukrainians, Bashkirs, Azerbaijanis, and other nationalities in the republic. There is a desire to learn Tatar among the representatives of these nationalities as well. In general, among all the Tatarstan residents who do not know Tatar, 43% of them have a desire to learn this state language, 38% do not want to learn it (among them 14% of Tatars and 76% of Russians) (Guzelbaeva, 2013).

The authorities of Tatarstan, along with local media, made significant efforts to develop and expand the use of the Tatar language. Since 1992, Tatar was introduced in the school curriculum of the republic as a compulsory subject to be studied by representatives of all ethnic groups. This has been causing disputes at various levels. There were made suggestions to develop Tatar teaching techniques, to devote much time to developing communicative skills in Tatar, and to reduce the number of hours of this subject in the curriculum. The situation is different nowadays: since 2018, the Tatar language is not a compulsory subject anymore. The

Tatar language classes have become electives, and students can be enrolled in the class upon their parents' written consent.

As regards getting an education in the Tatar language, in the 1990s in Kazan, for example, there was only one school that was giving education in Tatar and one Tatar school for orphans. Tatar schools were functioning only in rural areas. Speaking generally, only 28% of all Tatar children could receive education in the Tatar language.

In 2019-2020 in the Republic of Tatarstan, there are 768 preschool educational institutions where Tatar is used as the language of education and communication, and 679 schools with Tatar as a language of education, while the teaching of the natural sciences and mathematics is in Russian. Professional and higher education in Tatar is not represented in the republic[2].

Media: The biggest media company in the Republic of Tatarstan TATMEDIA has in general 98 newspapers, 14 magazines, 10 television channels, 10 radio channels, 80 Internet sites, and Tatar-Inform information agency included in its company. Television and radio broadcasting are made in both of the state languages of Tatarstan. From printed media, 49 newspapers and 10 magazines are in Tatar, 3 magazines (Shaian, Idel, Tatarstan) are both in Russian and Tatar. The Tatar-Inform information portal provides both Russian and Tatar variants of the site for use[3].

Production: In the field of production, the role of the Russian language is becoming increasingly stronger. The Russian language is extremely important in the life of the Tatar "worker": with the help of Russian, Tatars are involved in industrial life, business, the public life of fabrics, and getting acquainted with scientific and technical literature. At official events in the area of labor activity, paperwork and documentation, the priority is given to the Russian language. So, in general, the enterprises in the republic lead their clerical work in Russian (Sharipova, 2004).

4. Language Usage in Village and City

Up to two-thirds of Tatarstan's rural population are Tatars. Sociologists point out that in rural areas, Tatar-Russian bilingualism with the predominance of the Tatar language is spread (Valeeva, 2002; Iskhakova, 2002; Minasova, 2002). Moreover, almost all Tatars living in villages consider Tatar as their native language, and the practice of using Tatar in all spheres of village life and for communication at the various levels is still maintained.

2 This information was shared by email on personal request of the author to the Ministry of Education of the Republic of Tatarstan (request № M-912/20-1, 19th of February, 2020).

3 http://tatmedia.ru/aotatmedia/ (2020, February 12)

In cities, especially in big ones, the main language of communication is Russian. So, a person from a village coming to a city is forced to speak the language of the majority. As a result, the native language is preserved only during communication with relatives (Tuhvatullin, 1997).

So, A. Valeeva showed that there are differences in the ratio of the use of the Russian and Tatar languages by urban and rural residents. The urbanization process has significantly affected language practices. Internal migration from village to city favors the expansion of areas and situations where the Russian language is used. As a result, the usage of the Tatar language is localized. A city to a lesser extent than a village is focused on the spread of Tatar as a native language. The urbanization process contributes to the promotion of the Russian language and leads to the Russification of a significant part of the urban population. According to A. Valeeva's research in 2002, 76.2% of the urban population knew Russian and considered it to be their native language. In rural areas 17% of residents considered Russian to be their native language and 76.2% of the rural population knew it. As regards Tatar, it can be seen that a city does not favor the spread of Tatar. So, in villages, 70% of the population considered Tatar as a native language and 71.5% of them knew Tatar. In cities, 38.6% of the urban population accepted Tatar as a native language and 44.4% of respondents knew it (Valeeva, 2002, p. 43).

The degree of distribution of the Tatar language in cities is shown in studies by Minasova (2002) and Valeeva (2003). According to data obtained by them in 2002, the use of the Russian language is very wide in those areas of professional activity where modernization processes are especially fast (science, education, information technology). However, the Tatar language is very common among health workers. It can be assumed that this happens because doctors and nurses are aware of the necessary competence in Tatar due to psychological reasons and the need to communicate with patients, especially with elder ones.

The result of another survey conducted by G. Guzelbayeva in 2013 is interesting to be shared. The data collection procedure consisted of the process of applying to various companies and institutions exclusively in the Tatar language. Government entities, educational organizations as well as household facilities were chosen.

During this quasi-experimental study, it was discovered that the process of appealing to government entities entails successful communication between two parties. Appealing to health care facilities was also generally successful. In educational organizations and libraries, there were difficulties in maintaining a conversation in Tatar: the answer in Tatar was either

given reluctantly or not given at all. In consumer services, trade, and public transportation the use of Tatar turned out to be rather uneven, which essentially reflects the linguistic situation in the republic as a whole. It is worth mentioning the positive situation in reference services (e.g., city service 09 and information services of some large companies). As a rule, they have operators who can provide services in Tatar (Guzelbaeva, 2013, p. 49).

5. Conclusion

The use of both the Tatar and Russian languages by Tatars led to bilingualism with differentiation of usage area of these languages. It can be said that in various areas these two languages operate parallelly. However, the Tatar language is more common inside the family (communication with husband and wife, parents, and children), friend relationships, rural areas, and schools with the teaching process in Tatar.

The bilingual situation in cities and rural areas though, has differences. The penetration of Russian into villages has caused orientation to the Russian language, as social success somehow is connected to knowing Russian. But emotionally, the rural population is more attached to Tatar as a native language, which remains the main tool of communication in all spheres of rural life. This happens due to the homogeneity of the ethnic population, their psychology, culture, and traditions.

Among urban Tatars, unlike rural ones, the Tatar language has high importance only in the family and household spheres. The Russian language is preferred in the field of labor, when referring to mass media and reading books.

The highest level of orientation to the Russian language is observed among young people. In the whole territory of the Republic of Tatarstan, in cities, the Tatar language in comparison with Russian has limited distribution and is actually out of demand, though a Tatar-speaking person can generally get information in Tatar in various city services.

In general, after the 1990s, positive changes can be observed in the revival and modernization of the Tatar language. It has started to be used in public administration, education, and the Internet. However, it should be pointed out that the lack of real opportunities to use Tatar in many social areas such as industrial production, science, and IT technologies is observed. In the city, Russian remains the only language of communication in a number of areas, which are associated with general modernization and individual social advancement. In the city, the Tatar language basically remains only as a language for internal communication among Tatars. Speaking generally today, the entire population of the republic speaks Russian,

while only 86% of Tatars and only 7.5% of Russians can speak Tatar. With the process of urbanization, these numbers may change soon, not giving a chance for Tatar to become an equal city language.

References

Davis, H. V. (2007). Building a Tatar Elite: Languages and National Schooling in Kazan. *Ethnicities, 7*(2), 186–207.

Fishman, J. A. (1967). Bilingualism With and Without Diglossia; Diglossia With and Without Bilingualism. *Journal of Social Issues, XXIII*(2)*,* 29–38.

Fishman, J. A. (1979). The Sociology of Language. In P. P. Giglioli (Ed.), *Language and Social Context: Selected Readings* (pp. 45-58). Harmondsworth: Penguin.

Guzelbaeva, G. Ya. (2012). Realizatsia yazikovoi politiki i puti viravnivania yazikovoi assimetrii v sovremennom Tatarstane [Implementation of language policy and ways to align the language asymmetry in modern Tatarstan]. *Filology and Culture, 3*(29), 35–41.

Guzelbaeva, G. Ya. (2013). Praktika ispolzovania gosudarstvennih yazikov zhiteliami Tatarstana v situatsii ofitsialnogo dvuyazichia [Practice of using state languages by residents of Tatarstan in the situation of official bilingualism]. *Filology and Culture, 4*(34), 44–51.

Hudson, R. A. (1996). *Sociolinguistics. 2nd edition.* Cambridge: Cambridge University Press.

Iskhakova, Z. A. (2002). *Sovremennaia etnoyazikovaia situatsia v Respublike Tatarstan* [Current ethnolinguistical situation in the Republic of Tatarstan]. Kazan: Pechatniy Dvor.

Kharisov, F. (1998). Problemi vozrozhdenia i sohranenia yazikov etnosov v polikulturnom obshestve (sostoyanie i perspektivi) [Problems of revival and preserving of ethnic languages in multicultural societies (current situation and prospects)]. *Magarif,* 9*,* 49–51.

Minasova, K. R. (2002). Dvuyazichie kak sposob kulturnoy integratsii etnicheskih menshinstv v mnogonatsionalnom obshestve [Bilingualism as a way of cultural integration of ethnic minorities to a multinational society]. *Sotsiologicheskie Issledovania*, *8*, 49–56.

Sharipova, N. H. (2004). *Dvuyazichie v Tatarstane: avoreferat diss. ... doktora filol.nauk*. Kazan.

Spolsky, B. (1998). *Sociolinguistics*. Oxford: Oxford University Press.

Tatmedia (2020, February 12). Retrived from http://tatmedia.ru/aotatmedia/

Tuhvatullina, R. M. (1997). Yazik kak natsionalnaia tsennost [Language as national value]. *Sotsiologicheskie Issledovania*, *8*, 47–49.

Valeeva, A. F. (2002). Vliyanie urbanizatsii na yazikovoie povedenie zhitelei polietnicheskogo regiona [The influence of urbanization on linguistic behavior of residents in poliethnical region]. *Sotsiologicheskie Issledovania*, *8*, 40–49.

Valeeva, A. F. (2003). Sotsialno-professionalnaia stratifikatsia kak faktor yazikovogo povedenia v polietnicheskom regione [Social and professional stratification as a factor of linguistic behavior in a multi-ethnic region]. *Sotsiologicheskie Issledovania*, *12*, 126–134.

Vladeniye yazikami naseleniem Rossiyskoy Federatsii (2019, September 14). Retrived from https://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/Documents/Vol4/pub-04-05.pdf .

Wardhaugh, R. (1992). *An Introduction to Sociolinguistics. 2nd edition*. Blackwell Oxford UK and Cambridge USA.

Zakon RT ot 08.07.1992 N 1560-XII "O gosudartsvennih yazikah Respubliki Tatarstan i drugih yazikah v Respublike Tatarstan" (2020, August 11) Retrived from https://kitaphane.tatarstan.ru/legal_info/zrt/lang.htm.

CHAPTER 12

KÜLTÜREL VE COĞRAFÎ GÖÇÜN YARATTIĞI KAYGAN ZEMİNLERDE BABALAR VE OĞULLAR

FATHERS AND SONS ON THE SLIPPERY SLOPES CREATED BY CULTURAL AND GEOGRAPHICAL MIGRATION

Sema NOYAN[1]

[1]Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Türker İnanoğlu İletişim Fakültesi, Karabük, Türkiye
e-mail: semanoyan@karabuk.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.12

ÖZ

Eyüp Aygün Tayşir'in ilk romanı olan *4 Hane 1 Teslim* (2016) iddialı ve zengin içeriğiyle, büyülü gerçekçiliği sezdiren üslubuyla dikkat çekmektedir. Romanda, Fethiye, Almanya, Siirt, İstanbul mekânları çerçevesinde yaşayan, Doğu ve Batı arasında gelgitleri olan iki ailenin çıkmazları, çatışmaları ve çelişkileri anlatılır. Bu iki ailenin ortak yönü, babalar ve oğullar arasındaki kimlik arayışı merkezindeki çatışmaları ve doğudan batıya gerçekleştirdikleri göçlerdir. Roman kişileri olan babalar ve oğulların tümü adına ailesini sorgulayan, sentez içerikli cevaplar geliştiren Sabri, okur-yazar kimliğiyle yazarın sözcülüğünü üstlenmiş gibidir. Baba-oğul meselesi, Sigmund Freud'un geliştirdiği Oedipus kompleksi/karmaşası adıyla psikanalizin alanına girdiği gibi Türk edebiyatında da temsili olarak Doğu-Batı çatışmasıyla yakından ilgilidir. Bu yüzden oğulların babalarını aşmak için verdikleri mücadele de psikanalitik okumalara açıktır. Romanda özellikle Almanya'ya göç etmek zorunda kalan Agâh ve oğlu Baki Naim arasındaki ilişki ile Baki Naim'in, oğlu Sabri ile ilişkisi, söz konusu çatışmalar bağlamında dikkat çekmektedir. Yazar, baba-oğul ilişkisini Doğu-Batı çatışması/ikilemi paralelinde, temsili mekânlar ve hayatlar üzerinden ele almaktadır. Doğuyu temsil eden Siirt, Teneke Mahallesi, gecekondu; Batıyı temsil eden Almanya, Fethiye ve apartman dairesi; kimlik edinmeye aracı unsurlar ve çatışma mekânları olarak ön plandadır. Çalışmada mekânların kimlik edinme ve kültür üzerindeki etkileri ve baba-oğul/Doğu-Batı/iktidar çatışmalarına yansımaları tahlil edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Göç, mekân, Doğu-Batı, babalar ve oğullar

ABSTRACT

'4 Hane 1 Teslim / 4 Sections, 1 Transition (2016),' which is the first novel by Eyüp Aygün Tayşir, captures attention with its ambitious and rich content and its style, which represents magical realism. The novel talks about the predicaments, conflicts, and contradictions of two families that are settled in Fethiye (Turkey), Germany, Siirt (Turkey) and Istanbul (Turkey) and that are vulnerable to the ebbs and flows of living between East and West. What these two families have in common are conflicts between fathers and sons on the basis of the search for identity and the migration of both families from East to West. Sabri, who questions himself, his past and his family on behalf of all fathers and sons serving as personalities in the novel, and who develops responses in the form of a synthesis, acts as if he assumed the narration of the story with his literary personality on behalf of the author. Just as the matter of fathers and sons is within the scope of psychoanalysis, specifically the Oedipus complex theory proposed by Sigmund Freud, it is also closely and symbolically related to the East-West conflict in Turkish literature. Therefore, the struggle of sons to outperform their fathers is also well-suited to psychoanalytical studies. In the context of these conflicts, the relationship of Agâh and his son Baki Naim, who are forced to migrate to Germany, and the relationship of Baki Naim and his son Sabri gain attention in the novel. Through representative places and lives, the author addresses the relationship of father and son in parallel to the East-West conflict/dilemma. Siirt Teneke (Tin) Quarter and the squatter house, which represent the East, and Germany, Fethiye and the apartment, which symbolize the West, come to the fore as elements enabling the acquisition of identity and as settings for conflict. In this study, the effects of places on identity acquisition and culture, as well as the implications of places on conflicts between fathers and sons, conflicts between East and West and power will be examined.

Keywords: Migration, place, east and west, fathers and sons

EXTENDED ABSTRACT

The novel "4 Hane 1 Teslim / 4 Sections, 1 Transition (2016)" by Eyüp Aygün Tayşir is a prime work of literature. However, it captures attention with its successful parlance and fiction and its style, which represents magical realism. The novel addresses Turkey's modernization journey and its political, cultural, geographic and religious issues on the basis of conflict between fathers and sons, power relations and migration. The novel covers the relationships of three generations with their parents and identity confusion triggered by migration for roughly three decades.

In the novel, the focus is placed primarily on the negative effects of loveless and indifferent parents on children. The relationships of Baki Naim, the protagonist of the novel, with his father Agâh Bey and his son Sabri, which are generally shaped around conflicts, imply the existence of an insurmountable Oedipus complex in the novel. Agâh Bey of Fethiye migrates from Istanbul to Germany for work, and after divorcing his wife, he brings his son Baki Naim and his daughter to Germany to accompany him. Nevertheless, he fails to establish a

healthy relationship with his son Baki Naim, does not give him care and affection, and cannot prevent him from having identity confusion due to the negative effects of geographic and cultural migration felt in a foreign environment. Therefore, Baki Naim experiences problems associated with his failure to identify with his father in a healthy sense and with becoming an individual throughout his life.

Nalan, who marries Baki Naim, is the daughter of a family that migrates from Siirt to the outskirts of Istanbul and settles in a squatter house. The cultural disharmony which exists between Nalan and Baki Naim from the beginning gradually creates big problems for her in married life. After Nalan's marriage, her family moves from the squatter house in Teneke Quarter to an apartment in the Bostancı district of Istanbul. Nevertheless, family members have difficulty in adapting to apartment life, which symbolizes Western culture and differs from life in the squatter house which they find closer to their culture.

This study observes that the cultural and psychological effects of migration from East to West on two families also occupy a crucial place in the novel. As they geographically and culturally migrate, both families lose their sense of belonging in relation to their living spaces, since the individual builds their identity/self and future in conjunction with their living space. In the novel, living spaces and objects that bear no familiarity create unhappy individuals who are in search of identity. The failure to connect with the living space also causes individuals to be disconnected from the culture. On the one hand, individuals who are lost on slippery ground drift apart in their search for the ideal self; on the other hand, they become alienated from their own culture (Eastern culture), namely, their own land.

Afterward, Nalan divorces Baki Naim and moves to her family's apartment with her son. Later, the family moves back to the squatter house from the apartment in Bostancı. Sabri feels closer to the apartment life (symbolizing the Western lifestyle) to a great extent, in relation to associating this life with his father's Western identity. Sabri also cannot prevent himself from experiencing identity confusion due to his experience of the ebbs and flows of living between Eastern and Western cultures since his childhood. However, in his adolescence, he faces his father by recognizing his father's real identity by virtue of a healthy separation and individualization process, and he perceives himself to be different from and superior to his father and grandfather. In this sense, he exhibits narcissistic personality traits like his father. However, through self-criticism, he also notices that he continues his father's search for identity. With an attitude that opposes authority/power, he is confronted with conflicts on topics of God, father, politics and religion.

Through intertextuality, the novel refers to Colombian writer Gabriel Garcia Marquez and Egyptian writer Naguib Mahfouz. The novel calls to mind Marquez with its style representing magical realism and Mahfouz with its themes such as Westernization, East-West relations and identity confusion. At the end of the novel, Sabri has an imaginary dialogue with Marquez, whom he admires. Despite his westernized identity, which is an object of desire, he cannot separate himself from Naguib Mahfouz, and names his second-hand bookstore after him ("Mahfuz Second-Hand Bookstore"). Sabri and his father Baki Naim both remain in limbo regarding Eastern and Western cultures. Actually, their lives, spent with a confused sense of identity and belonging, are epitomized by Naguib Mahfouz by virtue of the culture which Mahfouz represents.

In this study, fathers and sons, East and West and power conflicts will be addressed on the basis of identity, culture and living spaces.

Giriş

Eyüp Aygün Tayşir'in *4 Hane 1 Teslim* (2016) adlı romanı ilk eser olmasına rağmen başarılı dili, kurgusu ve yoğun içeriğiyle oldukça iddialı bir roman özelliği taşımaktadır. Romanın bölümlendirilmesinde musikide bölme görevi gören "hane", geçiş için ise "teslim" terimleri kullanılmıştır.[1] Dolayısıyla roman, 1. Hane, 2. Hane, 3. Hane, 4. Hane ve Teslim olmak üzere beş bölümden oluşmaktadır. Mekân bakımından geniş malzemeye sahip olan romanda başlığın, bölümlendirmenin yanı sıra iki anlamlı olarak mekân/hane/ev çokluğunu da vurguladığı söylenebilir. Romanda olayların başlangıcı 2 Nisan 1973 tarihi ile verilir. Vaka zamanı tahmini olarak 2000'lerin ilk yıllarına kadar devam eder. Böylelikle üç neslin anlatıldığı uzun bir zaman diliminin varlığı söz konusudur.

Romanın merkez konusu olan Doğu ve Batı meselesi, hem kişilere birer kimlik ve aidiyet kazandıran mekânlar hem de baba-oğul/iktidar/otorite ilişkileri üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Metinde geniş şekilde işlenen baba-oğul ilişkisi; Baki Naim ile babası Agâh Bey arasındadır. İkinci sırada ise Baki Naim ile oğlu Sabri arasındaki ilişki yer alır. Bu nedenle çalışmada baba-oğul/iktidar/otorite çatışması daha çok Baki Naim'in babası ve oğluyla ilişkileri üzerinden ele alınacaktır.

Almanya'ya çalışmak için göç eden bilim adamı Agâh Bey ile oğlu Baki Naim arasındaki çatışma ağırlıklı baba-oğul ilişkisi, romanda Doğu-Batı çatışması olarak da okunabilmektedir. Baki Naim, ergenlik yıllarında anne ve babasının boşanmasıyla Almanya'ya babasının yanına gitmek ve eğitimine tanımadığı bir ülke ve kültür ortamında devam etmek zorunda kalır. Bu zorlu süreçte ebeveyninden yeterli ilgi ve sevgi göremeyen Baki Naim, coğrafi ve kültürel göçün yarattığı olumsuz etkilerle birlikte kimlik bocalaması yaşar. Netice olarak çevre ve şartlara göre değişen farklı kimlikler edinse de içinde bulunduğu mekânların hiçbiriyle bir bağ kuramaz. Hep "kaygan bir zemin"de, aidiyet bağı kurabileceği mekânı ve kimliğini arar. Babayı ya da iktidarı/otoriteyi aşıp kendi iktidarını kendi benliğini oluşturamaz, diğer bir deyişle kendini gerçekleştiremez. Ebeveyn ve çocuk ilişkilerinin yoğun olarak ele alındığı romanda ağırlıklı olan baba-oğul ilişkilerinin yanı sıra anne-kız ilişkilerinin de problemli olduğu görülmektedir. Bu yönüyle roman kişilerinin çoğu *anti-kahraman* özelliği sergilemektedir. Çünkü ebeveynler, çocuk eğitimi ve pedagojisinden bîhaber, çocuklarına karşı sevgisiz olduklarını düşündürtecek davranışlar sergilerler. Dolayısıyla çocuklar çok erken yaşlardan itibaren ebeveynlerinin olumsuz davranışlarından kötü derecede etkilenmiş, uzun süre kimlik ve aidiyet bocalaması yaşamış, narsistik eğilimleri hatırlatacak davranışlara

1 Bu konuda yazarın açıklamaları için bkz. https://kitapeki.com/eyup-aygun-taysir-galiba-artik-bir-ilk-romana-cesaret-edebilirim-dedim/

sahip olarak yetişmişlerdir.[2] Bu yönleriyle roman, özellikle ebeveyn ve çocuk ilişkileri üzerinden psikanalitik okumaya müsait bir yapı sergilediği gibi insanın, mekânla ve mekânın kültürüyle bağ kurmasının kimlik ve aidiyet üzerindeki etkilerini göstermesi açısından da dikkate değerdir.

Dört Hane Bir Teslim romanı, büyülü gerçekçiliği sezdiren üslubu ve muhtevası ile Kolombiyalı yazar Gabriel Garcia Marquez'in üslubunu hatırlatır. Roman kişisi Sabri'nin Gabriel Garcia Marquez'e olan hayranlığı ve "Teslim" bölümünde Kolombiyalı yazarla hayalî olarak gerçekleştirdiği sohbet, bu benzerliğin bilinçli olarak kurgulanmış olduğunu düşündürtmektedir. Sabri, Mısırlı sanatçı Necip Mahfuz'un da hayranıdır ve kendi sahaf dükkânına "Mahfuz Sahaf" adını koymuştur. Marquez'le gerçekleştirdiği hayalî sohbet sırasında Necip Mahfuz'u kendine daha yakın bulduğunu itiraf eder. Aslında bu itiraf, bir anlamda romanda Doğu ve Batı konusunda ârafta kalmış Sabri ve babası Baki Naim'in kimlik ve aidiyet bocalaması ile geçen yaşamlarını özetler niteliktedir. Çünkü Necip Mahfuz'un temsil ettiği kültür ve medeniyet de Türkiye ile benzer aşamalardan geçmiştir. Dolayısıyla Sabri'nin okuma ve yazmaya olan tutkusu, Gabriel Garcia Marquez'e, Necip Mahfuz'a olan hayranlığı, Doğu-Batı, iktidar, Tanrı, kültür, politika gibi konulardaki düşünceleri göz önünde bulundurulduğunda, Sabri'nin bu yönleriyle yazarı temsil ettiği söylenebilir. Nitekim bir söyleşisinde Eyüp Aygün Tayşir de Marquez'e ve Mahfuz'a olan hayranlığını dile getirir.[3] Çalışmada baba-oğul/Doğu-Batı/iktidar çatışmaları; kimlik, kültür ve mekânlar üzerinden tahlil edilecektir.

1. Doğu-Batı Çatışması Paralelinde Baba-Oğul İlişkisi/Çatışması

Baba-oğul çatışması en eski edebî metinlerden itibaren popülaritesi hiç azalmayan konulardandır. Günümüzde birçok yazar konuyu farklı açılardan işlemeye devam etmektedir.[4]

Romanın başkişisi Baki Naim, anne-baba sevgisizliği/ihmalkârlığı ile kültürel ve coğrafî göçün olumsuz birçok etkisini üzerinde taşır. Kendine ve çevresine yabancılaşan Baki Naim, kimlik[5] arayışını hayatı boyunca sürdürür. Zaman zaman iki isminden birini dönüşümlü

2 Otto Kernberg, narsistik hastaların çocukluklarında, çoğunlukla şiddete meyilli, ilgisiz ebeveynlere sahip olduklarını belirtir (Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Kernberg, 2012, s. 205-206).

3 Bkz. https://kitapeki.com/eyup-aygun-taysir-galiba-artik-bir-ilk-romana-cesaret-edebilirim-dedim/

4 Bu hususta Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları*, *Kara Kitap*, *Kırmızı Saçlı Kadın* romanları ile Hasan Ali Toptaş'ın *Kuşlar Yasına Gider* adlı romanı zikredilebilir.

5 Hüsamettin İnanç, kimliğin "öteki" ile gerçekleşen sosyal bir olgu olduğunu ifade eder ve şöyle devam eder: "Kimlik edinme sürecinde birey, psikolojik ve fiziksel güvenliğini sağlamak ve toplum tarafından kabul edilmek amacıyla yaşadığı toplumun davranış modellerini, değer ve normlarını içselleştirmek ve pratiğe yansıtmak durumundadır. Bu yolla kimlik edinmek için ya başkasına göre kendini tanımlaması ya da başkası tarafından algıladığı parametrelerle kendini özdeşleştirmesi gerekir. Sosyal kurgunun sürekli ve daimî içselleştirilme süreçleri, sosyal boyutta birey kimliğinin inşasıyla sonuçlanır." (İnanç, 2005, s. 15).

kullanarak belki de kaderini ve kimliğini değiştirebileceğini umar. Örneğin, Almanya'da Naim, İstanbul'da Baki, Fethiye'de yeniden Naim isimlerini tercih eder.[6] Yetişkinlik dönemlerinde kendisini "yobaz olmayan dindar" olarak betimler. Aslında Baki Naim, birçok insan gibi; "ideal benlik"in peşindedir. İdeal ben'e ulaşamamak kişinin kendine saygısını yitirmesine yol açar. Bu konuda Horney'in şu tespitleri Baki Naim'in durumunun daha iyi anlaşılmasına imkân sağlamaktadır. Horney, nevrotik süreçte kişinin ikili bir kimlik edindiğini ifade eder. Bu kimliğin bir tarafı idealize benlik, diğer tarafı ise aşağılanan benliktir. Bu durumun sonucunda, kişinin benlik değerlendirmelerinde zıt kavrayışlar, hatalı davranışlar ve ruh durumunda çalkantılar meydana gelir. Söz konusu problemli benlikler statik ve gelişmeye açık olmayan benliklerdir (Cebeci, 2009, s. 44). Baki Naim'in çalkantılı ve çelişkili hayatı Horney'in "ikili kimlik" kavramını yansıtıyor gibidir Romanda Baki Naim üzerinden görülebileceği gibi boşanmış anne-babadan yeterince ilgi göremeyince de çocuklarda benlik saygısı giderek düşer (Bkz. Yörükoğlu, 1986, ss. 94-96). Baki Naim, evlenmek niyetiyle tanıştığı Nâlân'a kendini sanata ve müziğe ilgili, ilerde yazdıklarını yayınlayabilecek kadar yazar, fotoğraf sergisi açabilecek kadar da fotoğrafçı olarak tanıtır. Babası Agâh'a göre ise, Baki Naim, sanatçılık iddiasıyla bir sanatçının hayatını son derece başarısız bir oyunculukla taklit eden amatör bir oyuncudur. Nitekim, Baki Naim, babasının eleştirel tutum ve davranışlarını, onun istediği gibi biri olmaya çabalayarak aşabileceğini umar. Çünkü Agâh Bey, astronomi alanında başarıları olan, fotoğrafçılığa ve yazmaya karşı ilgili biridir. Baki Naim, babası istediği için teknik lisede okur, ancak bulunduğu konumdan memnun olmadığı için kimlik arayışı devam eder. Babasının çocuklukta kendisine uyguladığı fiziksel ve duygusal şiddetin yanı sıra Almanya'da tutunamamış olması da Baki Naim'in, babası karşısında aşağılık kompleksi yaşamasına ve narsistik[7] eğilimler geliştirmesine sebep olmuş olabilir. Bu konuda Courberive, aşağılık kompleksinin meydana gelmesinde üç çevrenin önemli rol oynadığını belirtir; aile, okul,

6 Aslında Baki Naim, yaşadığı mekâna göre de kimlik değiştirmek ister. Oysa hiçbir mekâna ve kültüre kendini ait hissedemediği için seçtiği kimliklerde tutunamaz.

7 Baki Naim'in narsist kişilik özelliklerinin yeterince anlaşılmasında Otto Kernberg'in narsistik kişilikler hakkındaki tahlillerinden yararlanılabilir. Bu noktada Kernberg, narsist kişiliklerin kendilerinden söz etmeye, başkaları tarafından ilgi ve sevgi görmeye çok fazla ihtiyaç duyduklarını belirtir. Bunun yanında "duygusal hayatları sığdır. Başkalarının duygularına pek eşduyum duymazlar, başkalarından aldıkları takdir ya da kendi büyüklenmeci fantezileri dışında hayattan pek haz almazlar ve dışarıdan gelen pırıltı solduğunda ya da kendilik saygılarını besleyen yeni kaynaklar olmadığında huzursuzluk ve sıkıntı hissederler. Başkalarına haset ederler, narsist destek bekledikleri kişileri idealleştirme, hiçbir şey beklemedikleri kişileri ise küçük görme ve onlara tepeden bakma eğilimi gösterirler. Genelde başka insanlarla olan ilişkileri sömürücü ve bazen asalaktır. Sanki suçluluk duygusu duymadan başkalarını denetlemek, onlara sahip olmak ve onları sömürmek hakkına sahip olduklarını hissetmektedirler ve çoğu zaman çekici ve davetkâr olan bir yüzün arkasında, soğukluk ve acımasızlık hissedilir. Çoğu zaman bu hastaların, başkalarının hayranlık ve takdirine ihtiyaç duydukları için "bağımlı" oldukları düşünülür, ancak daha derin bir düzeyde bu kişiler, derin güvensizlikleri ve başkalarını küçümsemeleri nedeniyle herhangi bir kişiye gerçekten bağımlı olamazlar. (…) Antisosyal kişilik, narsisist kişiliğin bir alt grubu olarak kabul edilebilir." (Kernberg, 2012, ss. 30-31).

meslek çevresi (Courberive, 1965, s. 81). Çocukluklarında aşağılanan bireyler ileride aynı aşağılamayı çocuklarına karşı da uygulamaktadırlar. Baki Naim, çocukluğu ve yetişkinliği boyunca hem babasının sevgi ve ilgisini kazanmak ister, hem de gördüğü şiddet üzerine babasına büyük bir öfke biriktirir. Çocukluktan itibaren babasına karşı geliştirdiği içerleme ve korkular nedeniyle başkalarına yabancılaşır, onlar hakkında olumlu duyguları zayıflar ve sevme yeteneğini kaybeder, babasının istediği gibi yaşamaya çabalarken gerçek benliğinden uzaklaşır. Psikanalist Alice Miller'e göre; "Benliği anne-baba tarafından reddedilen çocuk, uğradığı düş kırıklığını başlarda, kendini anne-baba tarafından hangi şekilde reddedilmiş hissetmişse, aynen o şekilde ve aynı nüanslarla ifade eder." (Miller, 2019, s. 128). Baki Naim, çocukluğunda babasından gördüğü haksız şiddet için yetişkinlik döneminde hâlâ özür bekler. Miller'e göre ebeveynin çocuğundan özür dilemesi, kendileri için büyük bir şanstır. Çünkü özür dilenince çocuklar, bu aşağılama, şiddet ve ayrımcılığın kendileri aracılığıyla da nesilden nesle aktarılmasından kurtulabilir (Miller, 2019, s. 93). Baki Naim, beklediği özür ve teselliyi göremediği için de babasının şiddet, ihmal ve istismar içerikli davranışlarını farklı şekillerde oğlu Sabri'ye yansıtır.

Baba-oğul çatışması, psikanalizde Oedipus kompleksi/karmaşası olarak tanımlanır. Yunan tragedyalarından "Kral Oidipus", Psikanalist Sigmund Freud tarafından baba-oğul çatışmasını anlatmak için ilham alınmış ve geliştirilen teori, Oidipus kompleksi/karmaşası olarak adlandırılmıştır. Romanda baba-oğul ilişkisinin temelinde aşılamamış bir "Oedipus kompleksi"nin varlığından söz edilebilir. Bu durumda "aynı cinsten ebeveyn, öldürme arzularının hedefi olan bir rakip konumundadır. Bu nedenle ödipal baba tanım olarak yasaklayan, kısıtlayan ve cezalandırandır. Saldığı korkuyla onunla rekabet içindeki erkek çocuğun ensest ve öldürme arzularından vazgeçmesini sağlar. Çocuğun babaya öykünmesi, tüm tavır ve davranışlarında onun gibi yapmaya çalışması hem çocuğun onunla özdeşleşmesinin bir göstergesidir, hem de baba için bir gurur kaynağıdır. Babayla ilişki küçük erkek çocuğu için kendilik ve nesne tasarımının oluşumunda tüm yaşamı boyu sürecek temel bir rol oynar." (Parman, 2004, ss. 37-38).

Baki Naim'in babasıyla sağlıklı özdeşim yaşayamaması "Oedipus kompleksi"ni aşamadığını gösterir. Dolayısıyla Baki Naim'in babasıyla yaşadığı sağlıksız özdeşim, Sabri'nin de babası Baki Naim'le ilişkisinde çocukluk boyunca devam eder. Özdeşim, başka bir kişi gibi olmaya yönelmenin olgun bir düzeyini ifade etmek için kullanılır Ölüm veya kayıp da özdeşime yol açmaktadır. Bu özdeşim hem kaybedilmiş sevgi nesnesiyle hem de daha sonra kişinin duygusal dünyasında kaybedilmiş kişinin yerine geçen kişilerle olacaktır. Bir de savunmacı özdeşim söz konusudur. Bir başka kişinin gücünün tehdidi altında olduğunu

hisseden kişi, savunmacı şekilde güdülenerek bir çözüm bulmaya çalışır (McWilliams, 2017, ss. 164-166). Baki Naim'in kendisine şiddet uygulayan babasına karşı böyle bir savunmacı özdeşim gerçekleştirdiği söylenebilir. Böylece babasının gücünü kendi içine alarak eşine ve çocuğuna yansıtır. Agâh Bey, oğluna mektuplarda şöyle yazmıştır: "Sen sürekli avutulmayı isteyen ve ilgi çekmek için aşırı hareketlerde bulunan küçük bir çocuk gibisin." (s. 267). Bu sözlerden yola çıkarak denilebilir ki; Baki Naim, baba ile sağlıklı bir ayrışma ve bireyselleşme yaşayamadığı için çocukluk döneminden çıkamamış, gerçek anlamıyla bir erişkin olamamıştır. Nitekim erkek çocuklar baba ile bir erişkin haline gelebilmektedir. Ancak, Agâh Bey'in, ailesine duygusal yakınlık yeterliliği gösterememesi, narsistik kişilik özelliklerine sahip bir baba olabileceği fikrini güçlendirmektedir.

Baki Naim, babası öldükten sonra bile babasının tahakkümünü sürekli üzerinde hisseder, bu nedenle kendisini savunmaya, ölmüş babasına beğendirmeye çalışır. Onun kıyafetini, saatini üzerinde taşıyarak âdeta özdeşim kurmak ister, ancak tüm çabalarına rağmen onun iktidarına sahip olamaz. Görüldüğü üzere Baki Naim, hâlâ baba tarafından kabul edilmeye ihtiyaç duymakta, otoriteye yani babasına boyun eğmekte, gerçekte ise babayı bırakamamanın sancısını derinden yaşamaktadır. Bu durumu açıklamak için şu izahtan yararlanılabilir:

> Küçük çocuklar hayatlarında aslî kişilerin her türlü tutumlarını, duygulanımlarını ve davranışlarını kendi içlerine katarlar. Çocuk öznel isteğine bağlı olarak annesi veya babası gibi olmaya karar verebilecek düzeye gelmesinden çok önce, onları ilkel bir yolla "yutmuş" olur. İçe-atma, sorunlu biçimlerinde yansıtma gibi, oldukça tahripkâr bir süreçtir. Patolojik içe-atmanın en bilinen ve çarpıcı örnekleri, "saldırganla özdeşim" olarak adlandırılmış olan süreci içerir. Korku veya suiistimal koşulları altında, kişiler, kendilerini suiistimal edenlerin niteliklerini benimser (McWilliams, 2017, ss. 133-134).

Baki Naim'in babasının ölümünden sonra eşyalarını üzerinde taşıması, babasının saldırgan tutumunu yansıtması, "içe-atma" davranışının göstergeleri olarak yorumlanabilir.

Romanda baba ile oğullar arasında karşılaştırmaya dayalı bir yöntemin benimsendiği görülmektedir. Baki Naim ile babası Agâh Bey arasındaki en önemli ayrım, "farkındalık"tır. Agâh Bey, çok yüksek seviyede olmayan kapasitesinin ve içinde bulunduğu şartların farkında olarak çok çalışır ve elde ettiği imkânlarla yetinir. Genç yaşında eğitimini tamamladıktan sonra çalışmak için gittiği Almanya'da büyük bir kurumda müdürlük yapar. İlk eşi Emel Hanım'dan boşandıktan sonra, çocuklarını annelerinden ayırarak Almanya'ya aldırır. İkinci evliliğini Alman bir kadın olan Hilda ile yapar. Hilda ile düşünceleri olgunlaşır, zevki incelir, kendini ve geçmişini sorgulamayı öğrenir. Hilda, Batılı yaşayış ve düşünüşü temsil eder. Agâh Bey, Çengelköy'de geleneğin içinde yetişmesine rağmen çok çalışarak Batıya uyum sağlamaya

çalışır, olgunluk yıllarında Doğu ve Batı hakkında edindiği izlenimlerle Doğu ile Batıyı karşılaştırma, sorgulama imkânı bulur. Agâh Bey, Çengelköylü Emel Hanım'ın aksine, Hilda'ya sesini bile yükseltmez. Agâh Bey'in Batılı eşine karşı farklı tutum sergilemesinde Batı karşısında kendisini küçük ve yetersiz görmesinin, daha doğrusu yaşadığı aşağılık duygusunun etkili olabileceği de söylenebilir. Yani Agâh Bey, Hilda'ya erişebilmek için kendisinin de Batılı bir zihin yapısına sahip olduğunu ispatlamaya çalışıyor gibidir. Agâh Bey, Emel Hanım'ı yetiştiği geleneksel ve mütevazı aile ortamından dolayı küçük görmüş ve ona duyduğu öfkeyi şiddet yoluyla yansıtmaktan kaçınmamıştır. Aslında saldırganlık, aşağılık duygusunun en önemli belirtilerinden biridir. İlerlemiş aşağılık duygusunu hisseden kimseler kendilerini güçsüz ve zayıf bulurlar. Bu nedenle güçlü görünmek için de kendisinden daha zayıf bulduğu kimselere şiddet uygulayabilirler. Baki Naim ise, yeteneklerini ve kapasitesini göz önünde bulundurmadan her şeyi elde etmek ister. Çok çalışıp başarılı olmak yerine, edindiği içi boş kimliklerle istediği hayatı elde edebileceğine inanır ve neticede etrafına büyük bir hayal kırıklığı yaşatır. Çünkü kendisini değerlendirebilecek bir iç görüye sahip değildir, bu nedenle de kendinden pek şikâyet etmez. Baki Naim, tıpkı babası gibi eşi Nâlân'ı geleneksel kültürü temsil etmesi nedeniyle küçümser ve ona olan öfkesini sadistçe yansıtır. Boşandıktan sonra "modern" bir kadınla sevgili olarak yaşamayı tercih eder ve "modern" sevgilisine saygı duyar.

Agâh Bey, hayatının ilerleyen yıllarında çocuklarına karşı işlediği hatalarının farkına varır, oğlunu, olgunluk yaşlarında anlamaya başlar, ancak yine de Baki Naim'in beklediği sevgi ve şefkati oğluna göstermekte yetersiz kalır. Oğluna karşı sadece acıma duygusu geliştirir. Çünkü Agâh Bey de çocukluğunda maruz kaldığı sevgisizlik ve aşağılanmayı bastırmak için kendi çocuklarına aynısını yansıtmıştır.[8] Baki Naim, babasıyla arasındaki çatışmayı şu cümlelerle ifade eder:

> Babam akıllı adamdır, ama beni anlayamadı. Sanata olan ilgimi küçümsedi, beni farklı alanlara yönlendirmeye çalıştı. İşyerinde de beni pek anlamıyorlar; Avrupa'da geçirdiğim yıllar benim ufkumu açtı, ama düşüncelerimi buradaki insanlara kabul ettiremiyorum. Kıskanıyorlar da ondan; dil biliyorum, Avrupa görmüşüm. Daha dün gelen adam, bugün yerimizi alacak diye korkuyorlar (s. 42).

Baki Naim, Türkiye'de sürekli iş değiştirir, hiçbir işin sonunu getiremez. İş yerinde de kendini Almanya'da aldığı eğitimden dolayı çevresinden üstün görür. Baki Naim'in ilk çocukluk yıllarına dayanan duygusal travmaları, kendini herkesten iyi, yüksek ve farklı gören büyüklenmeci tip ve narsist kişilik özelliklerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Yörükoğlu, büyüklenmeci tip kişiliklerin gerçekte sahte benlik saygısına sahip olduklarını şu sözlerle ifade eder:

8 Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Miller, 2019.

> Benlik kavramının, benlik imgesinin beğenilip benimsenmesiyle meydana gelen benlik saygısı, kendini en üstün, en güzel, en güçlü gören ve bu nedenle kıskanıldığını sanan bir kişide çok yüksek olabilir. Büyüklük sanrıları olan bir paranoid kişideki benlik saygısı aslında yalancı bir benlik saygısıdır. Bu saygı, benlik kavramının abartılmasından kaynaklanmıştır, temel güvensizliğini kapatmak amacıyla şişirilmiş bir balondur, delinmeye mahkûmdur (Yörükoğlu, 1986, s. 93).

Öte yandan Baki Naim'in, kendi hayal dünyasında yansıtma mekanizması[9] ile kendini teselli etmeye çalıştığı da söylenebilir. Başkaları onu reddetse, ona tepeden baksa ya da onu olduğu gibi sevemese bile, kendisini onların anlayışının çok üstünde görerek teselli bulma yolunu benimser. Baki Naim gibi büyüklenme duygusuna sahip insanların çevreleriyle ilişkilerinde kabul görme çabalarının hangi anlamları barındırdığını Horney'in sözleriyle ifade etmek mümkündür:

> Kendini büyük görme, başkalarıyla ilişkileri olumlu bir temele oturtmaya yönelik bir çabaya karşılık gelir. Başkaları onu olduğu gibi sevip ona o haliyle saygı ya da hayranlık duymuyorsa, istenmediği duygusuna kapılır. Güvenliği de buna dayanır, çünkü bu, ona güçlü olduğu ve çevresindeki dünyanın dostça olduğu yanılsamasını verir. Ancak bu, kaygan zemine oturan bir güvenliktir. Herhangi bir başarısızlık, altta yatan güvensizliğin tamamını su yüzüne çıkarabilir. Bazen kusurları ve başarısızlıklarının sebeplerini başkalarına ve şartlara yükler. (Horney, 1994, s. 67-68).

Baki Naim'in yukarıda bahsedildiği gibi dönem dönem edindiği kimlikleri uzun süre özümseyememesi, arayış içinde olması, insanlara olan güvensizliği ve sevgisizliği, söz konusu güvensiz kaygan zemine tutunmaya çalışmasının bir sonucudur. Çünkü Baki Naim, çeşitli konularda aşağılık duygularına ya da aşağılık kompleksine sahiptir.

Nitekim Courberive'nin ifade ettiği şekilde "Aşağılık duygusunun en önemli sonucu güvensizliktir. Kendisine güvenmeyen insan, önemli bir iş yapamayacağına inanır. Bunun için zor işlerden kaçar. Yapmaya başladığı işleri kolay kolay sonuçlandıramaz. Başarısızlıktan dolayı aşağılık kompleksini daha çok duyar." (Courberive, 1965, s. 11).

9 Engin Geçtan, psikolojinin önemli savunma mekanizmalarından biri olan "yansıtma" hakkında şu bilgileri verir: "Yansıtma mekanizması kişiyi anksiyeteden iki biçimde koruyabilir: 1. Kişi, kendi eksikliklerinin ve yenilgilerinin sorumluluğunu ya da suçunu başkalarına yükler. 2. Suçluluk duyguları uyandıracak nitelikteki dürtülerini, düşüncelerini ve isteklerini diğer insanlara mal eder." (Geçtan, 2017, s. 80). Geçtan, kişinin temelde yaşadığı güvensizlik ve değersizlik duygularının kendisinde başkaları tarafından küçük görülme ve kabul edilmeme duygularına dönüştüğünü ve sonuç olarak alınganlık tepkisini meydana getirdiğini ifade eder (Geçtan, 2017, s. 81).

Baki Naim'in kimlik edinememe sorunu ile iş hayatında yaşadığı tutunamama ve dışlanma sorunları da birbiriyle yakından ilişkilidir. Baki Naim, ailesinin ilgisizliğinin büyük etken olduğu güvensizlik problemi nedeniyle, Almanya'da edindiği temelsiz Batılı kimlik[10] ile var olmaya çabalar, ancak giderek kendine ve kimliğine yabancılaşır. Talat Parman'ın yorumuyla "Kimliğin belkemiğini aile oluşturur. Kimlik, aidiyet ve ayrı olabilme duygularına sahip olmak demektir." (Parman, 2004, s. 77). Parman'ın yorumuna benzer şekilde Jale Parla'nın deyimiyle "kültürü inkâr, babayı inkâra eşittir ve kişiyi felakete sürükler." (Parla, 2009, s. 30). Baki Naim'in çocukluğundan itibaren değişen mekân ve mekâna bağlı olarak farklı kültürlerin etkisinde kalması kimlik ediniminde bocalama yaşamasına sebep olmuştur. Bireyin içinde yetiştiği kültür ortamının bireyin yetişmesindeki önemi üzerinde duran Otto Rank, bireyin karakterinin, bakış açılarının ve benlik duygusunun kültürle belirlendiğini belirtir (Cebeci, 2009, s. 237).

Baki Naim, çocukluğunda Çengelköy'deki anneanne ve dedesine ait evi bırakarak Almanya'ya gittiği halde bir süre sonra, sınır dışı edilerek yeniden köklerine dönme imkânı elde eder, ancak anneanne ve dedesi vefat etmiştir, annesi ile de aralarında tuhaf ve kopuk bir ilişki vardır. Bu nedenle evlenmeden önce Bostancı'da kiralık bir evde tek başına yaşamak durumunda kalır. Romanda Fethiye ve Çengelköy, Baki Naim'in köklerinin bulunduğu, kimlik arayışını sürdürdüğü mekânlar olarak yer alır. Almanya ve Bostancı ise Baki Naim'in Batılı kimliği ile özdeşleştirdiği mekânlar olarak dikkat çeker. Agâh Bey de oğlunu ziyaret etmek amacıyla Almanya'dan geldiğinde eski mahallesi olan Çengelköy'ü ve Rasathane'yi eşi Hilda ile ziyaret etmeyi alışkanlık haline getirmiştir. Çünkü bu mekânlar, Agâh Bey için de aidiyet duygusunu barındırmaktadır. Dolayısıyla Agâh Bey, her ne kadar Almanya'nın kültürel ortamına uyum sağlamış olsa da kendi özünün ve kültürünün "Batılı bir zihin" olan Hilda tarafından da benimsenmesini ister gibidir. Agâh Bey, çocukluk ve gençlik mekânlarını gezerken Doğu zihniyetinin değişmeden Batı ile bağ kurmasının mümkün olup olmadığını da sorgular. Bu mesele Tanzimat Döneminden itibaren aydınların, edebiyatçıların en sık işlediği konulardan biridir.[11] Ancak Agâh Bey'in bakış açısı, Batılılaşmış ve köklerinden uzaklaşmış

10 19. Yüzyılda Osmanlı'da Batının seviyesine ulaşma çabası olarak tanımlanabilecek Batılılaşma faaliyetleri kimlik tartışmalarını da gündeme getirir. Üzeyir İlbak, özellikle Tanzimat döneminde örnek alınan Batılı kurumlar yoluyla topluma tepeden inme yeni kimliklerin dayatıldığını ifade eder (İlbak, 2015, s. 85). Böylelikle dualite (ikilik) kavramı hayatımıza girer. İlbak'ın deyimiyle toplum, İslam ve Batı uygarlığı arasında bir tercih yapmak zorunda kalır. Toplumun kendi medeniyetiyle kurduğu aidiyet duygusu, yerini Batı ile aidiyet kurma çabalarına bırakır. İlbak özellikle Tanzimat aydınlarının kendilerini Batı medeniyetine yakın hissetmeleriyle kimliklerini kaybettiklerini, bu yolla özgürleşebileceklerine inandıklarını dile getirir. Dolayısıyla Tanzimat dönemiyle birlikte "dinî ve etnik kimlikler ayrıştırıcı birer unsur haline gelir." (İlbak, 2015, ss. 85-86).

11 *Ben, Öteki ve Ötesi* adlı kitabında Doğu-Batı kavramlarının tarihini, içeriğini İslam ve batı, dolayısıyla ben ve öteki kavramları üzerinden okuyan İbrahim Kalın'a göre; Avrupa'nın Doğuyu ve İslam dünyasını bir "öteki" olarak görmesi, İslam'ın tarih sahnesine çıktığı yedinci yüzyıla kadar gider. Kalın, Müslüman dünya için "Batı"

bir aydının bakış açısıdır, yani birçok aydının çözüm olarak benimsediği Doğu-Batı sentezini içermez. Agâh Bey, altı yaşındayken ailesi ile Rodos'tan Fethiye'ye gelmiş, Fethiye'den İstanbul'a, İstanbul'dan ise Almanya'ya göç etmek durumunda kalmıştır. Dolayısıyla kendisini göç etmeye alışık biri olarak gören Agâh Bey, bu yönüyle Batıya uyum sağladığına inanır. Ne Batıya ne de Doğuya uyum sağlayabilen oğlunun ise Batılılaşma çabalarını yetersiz bulur ve şöyle düşünür:

> Şarkı garpta yaşamaya çalıştı; anlaşılan şimdi de zıddını yapıyor. Ruhunda yoktu zaten. Meditasyona başlamış; bir başka şark safsatası! Neydi mektubunda yazdığı kitap? Üçüncü Göz mü, onun açılışı mı, öyle bir şeydi! Almanya'da gözünü açıp önünde uzanan fırsatları göremeyene üçüncü bir göz şart elbette! Nasıl da çabucak, sorgulamadan müridi oluyor bu düşüncelerin, nasıl da savunuyor başkalarının sözlerini, sadece ezberleyerek. Kendi yollarında düzgünce ilerleyemeyenler işte böyle başkalarının yörüngesine kapılıp orda dönüp duruyor. (...) Müspet ilimler dışında ya da en azından onların doğruya ulaşmak için izlediği yolu izlemeden söylenen sözlerin kıymeti olmadığına insanları ikna etmek ne kadar zor. Metafiziğin bile bilimsel bir açıklaması var, olmalı! Bugün bilim henüz bazı şeyleri açıklayamadı diye… Böyle yaşanan yaşamda tutarlılık olmuyor, sürekli yeni arayışlar, başlangıçlar, çöküşler... (ss. 58-59).

Agâh Bey, bir bilim adamı olarak çocuklarına bilim sevgisi aşılamak istemiş, bilim dışındaki düşünce, uğraşı ve sanata pek değer vermemiştir. Bilindiği üzere bilim, Aydınlanma Çağı'ndan itibaren Batı ile özdeşleşir. Agâh Bey, Batının düşünce tarzını, bilime atfettiği önemi ve pozitivist/materyalist düşünce yöntemini benimseyerek kendi kültürüne, özüne dolayısıyla ailesine yabancılaşır. Bu yönüyle düşünüldüğünde romanda Doğu; otorite, baba, aile, gelenek, öz, metafizik, kültür göstergelerini içerirken, Batı; "iktidar", "idealize benlik" (olması istenen benlik), bilim, pozitivizm, materyalizm göstergelerini temsil etmektedir. Yani Batı zihniyeti ve kültürü, Doğulu oğullar için ulaşılmak istenen bir "arzu nesnesi"dir. Sonuç olarak Batılı bir kimlik ve aidiyeti benimseyen Agâh Bey, Doğu ve Batı arasında kalmış, bilim ve zihniyet olarak kendisine yetişememiş oğlunu müspet ilimlerden bîhaber, metafizik ve yeni inançların peşinde olması yönüyle küçük görür. Oysa Baki Naim, Doğuyla

kavramının iki asırlık bir olgu olduğunu 16. yüzyılda bile İslam coğrafyasında Batı kavramının söz konusu olmadığını dile getirir. O dönemlerde Frenkler, Cermenler, İspanyollar, İtalyanlar, Venedikliler, Cenevizliler, Yahudiler ve Hristiyanlar bilinmektedir, ancak henüz "Batı" şekillenmemiştir. Batı (occident) kelimesi, bugünkü anlamıyla 18. yüzyıldan itibaren "Asya'nın batısı" anlamıyla kullanılmaya başlamıştır. Orta Çağlarda Avrupa kendisini Asya'nın batısı olarak görür. Bu nedenle "Batı" müstakil bir coğrafyayı içermez. Amerika'nın ortaya çıkışına kadar Batı (occident, garb) kavramı Avrupa'yı ifade etmektedir. Bugün de Batı kültür ve medeniyeti denildiğinde ağırlıklı olarak Batı Avrupa'da ortaya çıkmış olan kültürel, sanatsal, bilimsel ve siyasî birikim kastedilmektedir. İslam ise bir "orta ümmet" olarak doğuya ve batıya mesafelidir, dolayısıyla İslam toplumları kendilerini doğuda ya da doğulu görmemişlerdir. "Doğu", Asya kıtasının bir uzantısı olan Avrupa'nın kendisini "Batı" olarak tanımlamasından sonra ortaya çıkan kurgusal ve işlevsel bir tanımdır. Kalın, mekân algısının Avrupa merkezli tanımlarla ifade edildiğini ve bugün bu kavramların kullanıldığını belirtir (Kalın, 2017, ss. 15-16).

özdeşleştirilen din ve metafizik alanında da köklerine bağlı kalmaz, kendince modern bir İslâm anlayışı geliştirmeye çalışır. Başta mahallesindeki cami cemaati olmak üzere ailesi ve çevresi tarafından düşünceleri ciddiye alınmaz. Baki Naim, orta yaşlarında dine yönelerek sofular gibi yaşamaya çalışır, ancak yaşayışı ve düşünceleri arasında çelişkilerin gözlenmesi, Doğuyu tam anlamıyla özümseyemediğini sezdirir. Denilebilir ki Baki Naim, kimlik ve aidiyet konusunda yaşadığı parçalanma ve bocalamayı, kimlik meselesinin önemli bir unsuru olan din konusunda da yaşamaktadır. Baki Naim'in din konusunda yaşadığı bocalama Freud'un, birçok itirazla karşılanan *Totem ve Tabu* kitabında Tanrı ile baba arasında kurduğu ilişkiyi hatırlatır. Freud, söz konusu eserinde dini, bir illüzyon olarak benimsemiş ve çocuğun büyümesini illüzyondan kurtularak bilime yönelmesine bağlamıştır. Bu düşünceler etrafında yazarın, Agâh Bey'i bilim adamı, oğlu Baki Naim'i bilimden uzak bir kimlik ve yaşantıya sahip, sapkın dinî arayışlara yönelmiş bir kişilik olarak sunması romanın tezi açısından anlamlıdır. Yazar, Baki Naim'in baba ile sağlıklı özdeşim gerçekleştiremediğini, bu nedenle yüceltilmiş babanın yerini Tanrı ile doldurmaya çalıştığını sezdirmek ister gibidir. Freud'a göre "Babaya karşı geliştirilen nevrotik çatışmalar Tanrı figürüne yönlendirilmiştir ki bu da Tanrı'nın baba imajının yansıması olduğunu gösterir. Netice itibariyle Tanrı, yüceltilmiş bir babadır ve dinî inancın temelinde babaya duyulan arzu vardır." (Köse, 2000, s. 49). Aynı şekilde Sabri'nin de babasıyla olan sorunlu ilişkisinin bir yansıması olarak din ve Tanrı konularında bocalama ve kafa karışıklığına sahip olduğu görülmektedir. Dolayısıyla romanda Oedipus kompleksi dolayısıyla Sigmund Freud'un düşüncelerinin etkisi fazlasıyla hissedilmektedir.

Agâh Bey ile oğlu Baki Naim arasındaki çatışmayı Jale Parla'nın Doğu-Batı ve kültür arasındaki ilişkiye dair yorumlarıyla da açıklamak mümkündür. Jale Parla *Babalar ve Oğullar* adlı eserinde Tanzimat döneminde başlayan yenileşme/Batılılaşma çabalarını baba-oğul metaforuyla anlatan yazarlardan söz eder. Parla'ya göre, "Osmanlı kültürünün Batılılaşmasının ilk aşamalarında hem siyasal hem de edebî söylem, yoğun bir baba arayışını yansıtır." (Parla, 2009, ss. 5-6). Almanya, Agâh Bey ve çocukları için Batıyı temsil eder. Ailenin Batıya uyum sağlayabilmesi, Parla'nın deyimiyle temel bir Doğu kültürüne sahip olmayı gerektirir. Ancak Agâh Bey, çocuklarına Doğu kültürüne yönelik bir aidiyet ve kimlik sağlayamadan onları "kaygan bir zemini" temsil eden Almanya'ya getirir. Kültür bir yerde babayı temsil eder. Tanzimat yazarlarınca "babanın yokluğunda tek tutamak, kuvvetli bir ahlâk anlayışı gibi görülmüştür." (Parla, 2009, ss. 29). Dolayısıyla Baki Naim'in kimlik arayışı sırasındaki bocalayışının sebeplerinden biri olarak kendi kültüründen ve baba terbiyesinden yani tutarlı bir ahlâk eğitiminden uzaklığı gösterilebilir.

Atalay Yörükoğlu'na göre; "Azınlıklar, göçmenler ve özellikle onların ikinci kuşak çocukları, kimlik bunalımını en yoğun biçimde yaşarlar. Yabancı ortamda büyüyen gencin kimlik bocalaması daha yoğun geçer. Ana yurda dönüş ise gençler için daha büyük uyum sorunları, daha çok bocalama ve yabancılık duygusu demektir." (Yörükoğlu, 1986, ss. 107-110). Netice olarak Baki Naim'in yaşadığı bocalama ve yabancılaşmanın kültürel ve coğrafi göçün olumsuz etkileri olduğu açıktır. Baki Naim, babasının Fethiye'ye yerleşme hayalini kendi hayatında gerçekleştirerek babasının arzu ve yaşantısını taklit etmeyi sürdürür. Böylece bir yandan otoriteye boyun eğer, öte yandan babayı taklit ederek kendini gerçekleştirmeyi bilinçdışında arzulamaya devam eder. Görüldüğü üzere Baki Naim, hâlâ, babasıyla bir yarış içindedir.

Romanda ele alınacak diğer baba-oğul çatışması da Sabri'nin, babası Baki Naim ve dedeleriyle yaşadığı ilişkilerdir. Agâh Bey, torununun Baki'ye benzemesinden memnun değildir. Aslında içten içe torununun kendisine benzemesini arzulamaktadır. Çünkü Agâh Bey, oğlunda kendi devamını göremediği için torunundan beklenti içerisindedir. Babaların oğullarını kendi arzularının bir devamı olarak görme isteğini Neşe Munise Yüce şöyle açıklar:

> Freud'un ödipal bir çatışma olarak gördüğü baba-oğul mücadelesini bir güç savaşı olarak da görmek mümkündür. Babaların gerçekleştiremedikleri arzularını oğulları aracılığıyla yaşamak istedikleri, bir anlamda onları yaşamlarının devamı olarak görmek istedikleri, oğulların da genelde bu arzuya karşı bir protesto oluşturdukları bilinen bir gerçektir (Yüce, 2018, s. 1268).

Sabri, hayran olduğu dedesinin yolundan gitmek yerine babası gibi çocukluğunu kimlik bocalamaları içinde geçirir. Baki Naim, "içe-atma" davranışının bir sonucu olarak oğluyla ilişkisinde babasını örnek almaktadır, ancak eşi ile ayrıldıktan sonra aynı apartmanda oturmayı Avrupalı olmanın bir gereği olarak yorumlar ve babasının aksine anneyle evladını ayırmamaya karar verir. Baki Naim de babası gibi oğluna gelecekte dinlemesi amacıyla saçma/anlamsız sözlerin yer aldığı kasetler doldurur. Aslında oğluna karşı babasının hatalarını tekrar etmek istemeyen Baki Naim'in terbiye anlayışı, oğluyla ilişki niteliği, bir yönüyle babasını taklit eden, kendi "kaygan dünya"sını yansıtan özellikler taşımaktadır. Ancak Sabri'nin annesi Nâlân da pedagoji konusunda Baki Naim'den çok farklı değildir. Nâlân da anne ve babasından göremediği sevgi ve şefkati çocuğuna sunmakta yetersiz kalır. Sabri, evlattan ziyade ebeveyninin narsistik uzantısı, kendi idealleri, kendi arzuları için kullanabilecekleri bir araç olarak görülmektedir. Nâlân ve ailesi, Sabri'nin yanında, babası Baki Naim'e hakaret, argo ve alay içerikli sözler sarf etmekten, Sabri'yi kendi emelleri için istismar etmekten çekinmezler. Sonuç itibariyle hiç kimse Sabri'nin ruh sağlığını, kaygı ve korkularını

önemsemez. Romanda Sabri'nin, babasıyla lise yıllarındaki görüşmesine yer verilir, birçok ergen gibi Sabri de babasını sorgular ve sürekli kimlik değiştiren babasının son hali olan dindar kimliğini beğenmez. Çünkü o, annesinin ve anneannesinin inanç ve düşüncelerine değil, idealize ettiği babasının Batılı yaşayış ve düşüncelerine ilgi duymaktadır. Ancak, babasını yakından tanıdıkça ona duyduğu sevgiyi kaybeder ve bunun için suçluluk duyar. Aslında bu durum sağlıklı ayrılma-bireyleşmenin bir göstergesidir.[12] Yörükoğlu, çocuğun babayla yaşadığı özdeşim sürecinin kimlik oluşumuna etkisini şöyle izah eder:

> Çocuk ana babasını kendine örnek alarak onlarla özdeşleşerek kişilik geliştirir. Oysa gençlik döneminde bu özdeşim örneklerini yeni baştan değerlendirir, süzgeçten geçirir. Bir bölümünü benimser, bir bölümünü de yadsır. Kendisine yeni özdeşim örnekleri bulur. Kimlik oluşumu özdeşimlerin bittiği yerde başlar, içinde bulunulan kültür ve değerler ortamı ile yakından ilgilidir. Bu, belli bir yere bağlanma, belli bir yere ait olma duygusudur. Bu bütünlükten ve süreklilikten yoksun bir insanın benliği gene vardır, ama kimlik duygusu yoktur. Kimlik duygusu oluştuğu zaman kişi kendisini hem özerk bir kişi olarak görür hem de değer verdiği çevresinde benimsendiğini ve onaylandığını duyar (Yörükoğlu, 1986, ss. 97-99).

Baki Naim de narsistik uzantı olarak gördüğü oğlu ile aralarındaki benzerliklerle övünür. Örneğin, oğlunun Almanca aksanını ve bilgisini beğenir, bu başarısından kendine pay çıkarır. Buna rağmen oğlunun hayatını, iç dünyasını merak etmez. Oğluyla nasıl bağ kuracağını hiçbir zaman bilemez.

Sabri de babasından gelen narsistik kişilik özelliklerinin bir sonucu olarak kendini bütün gençlikten farklı görür. O da "düşüncelerini yazacak ve herkes o zaman anlayacaktı kıymetini. Atatürk'ün resimleri okullardan inecek yerine onun resimleri asılacaktı." (s. 349). Öte yandan Sabri, Türkçe-Almanca notlarını okuduğu dedesinin düşüncelerine katılmaz, dedesini aşıp daha önemli düşünceler geliştireceğine inanır

Sabri'nin söz konusu düşünceleri büyüklük tutkusuna/grandiöz[13] sahip tipi hatırlatmaktadır. "Büyüklük tutkusu", gerçeğin inkâr edilmesinin bir sonucu olan benlik yitiminin verdiği acıya karşı bir savunmadan ibarettir (Miller, 2019, s. 49-50). Çünkü öz değerlilik bilinci duyguların gerçekliğine dayanmaz (Miller, 2019, s. 50). Sabri de babası gibi Doğu ve Batı arasında gelgitler yaşar. Kendi ifadesiyle Doğuya bağlılığından kolaylıkla vazgeçemediğinden Batılı yaşayışı bütünüyle benimseyemez:

12 McWilliams, "Çocuklukta bağlanılan kişileri idealize veya aşırı değerli konumlarından zaman içinde aşağı çekme yönünde gelişen eğilim, ayrılma-bireyleşme sürecinin normal ve önemli bir parçasıdır." demektedir (McWilliams, 2017, s. 130).

13 Psikolojideki anlamı, belli insanlarda bulunan herhangi bir konuda fazlasıyla üstün olma isteği, aşırı durumlarda üstün olma tutkusu ya da saplantısıdır (Miller, 2019, s. 49).

> Evet, annesini terk edip babasına gidemiyordu ama bunun, Batının tüm üstünlüklerinin farkında olup yine de toprağından ayrılamayan, duyguları mantığına ağır basan bir doğulunun duygusal kararı olduğunu da biliyordu. Şimdi babasının da aslında bir farkı olmadığını görmektedir (s. 358).

Görüldüğü üzere Sabri, babasını, Batılı yaşayış ve zihniyet; annesini ise Doğulu yaşayış ve zihniyet ile kodlar. Ergenlik yıllarında babasıyla ilişkileri hakkında kendiyle büyük bir hesaplaşmaya ve (tıpkı babasının dedesiyle bitmeyen yarışı gibi) yarışa girse de olumsuz mânâda tüm gerçekliğini keşfettiği babasına benzediğine inanır: "Haksızlık ediyorum, ondan ne farkım var? Ben de şerefsizin tekiyim. Kimseyi eleştirmeye hakım yok." (s. 362). Jung'un şu açıklaması, Sabri ile babası arasındaki benzerliğini açıklar niteliktedir:

> Özdeşleşme ile ebeveynlerle çocuklar arasında sıkı bir bilinçdışı çağrışım paralelliği bulunmaktadır. Dolayısıyla ebeveynlerle çocukların yazgıları arasında zaman zaman şaşırtıcı benzerlikler görülebilmektedir. Kural olarak yazgılarımız psikolojik eğilimlerimizin bir sonucudur (Jung, 2016, s. 155).

Sabri de babası gibi sevgisiz ve problemli bir çocukluk geçirir, babasını iyi-kötü birçok yönden taklit eder. Ergenlik yıllarından itibaren annesini tıpkı babası gibi küçümser. Anneannesi ve dedesinin, Baki Naim'in "bakiyesi" olarak gördükleri Sabri'ye doyurucu ve sağlıklı bir sevgi sunmamaları, babasını yok saymaları, Sabri'yi evden ve aileden uzaklaştırır. Ancak Sabri, babasından farklı olarak kendi içine, kitaplara ve sokaklara yönelir. Bu süreç, aynı zamanda Sabri'nin kimlik arayışını yansıtır. Her ne kadar sokaklarda babasının ve "ideal benlik" olarak gördüğü Batılı kimliğin peşine düşse de babası gibi kendini ne Doğuya ne Batıya ait hisseder. Her defasında çaresizce "evine" yani Doğu kültürüne geri döner. Bu nedenle romanın sonunda Sabri, kendiyle, içine doğduğu kültürle yüzleşir; sonuç olarak babasından hiç farkı olmadığını tekrar eder, hatta "ben, babam ve dedem… iç içe geçmiş birbirimizde yaşıyoruz zaten. Hepimiz aynı işlere kalkışıp aynı hayal kırıklıklarını yaşıyoruz" (s. 400) diye düşünür. Bu ifade, bir nevi bir kısır döngüyü anlatır. Dolayısıyla bu konu aslında geniş bir tartışma konusu olarak ele alınabilecek modernleşme, kimlik ve dualite (ikilik) serüvenimizi özetler niteliktedir.

Romanda çatışmaya dayalı diğer baba-oğul ilişkilerine de kısaca yer vermenin konu bütünlüğü açısından yararlı olacağı düşünülmektedir. Sabri ile annesinin oturduğu Bostancı'daki apartmanda, akıl sağlığının yerinde olmadığı izlenimi uyandıran davranışlar sergileyen Nahit adlı bir genç, babasını silahla vurur. Küçük bir çocuk olan Sabri, polislerin dalgınlığından yararlanarak cinayetin işlendiği eve gizlice girerek masanın üzerinde duran *Karamazov Kardeşler 1* kitabını alır. Böylelikle yazar, metinlerarasılık yoluyla sorumsuz ve

ahlâksız bir baba ile dört oğlu arasındaki çatışmalara ve baba cinayetine gönderme yapar. Yukarıda da bahsedildiği üzere Freud, Oedipus kompleksinde bilinçdışında babayı öldürme arzusunun varlığına dikkat çeker.[14]

Muhlise'nin erkek kardeşi Civan ve onun oğlu Ömer arasında da sorunlu bir ilişki vardır. Civan, kumar ve içki bağımlılığından dolayı yuvasına sahip çıkamaz, oğluyla bağı kopar. Ömer de babasından uzaklaşır, babasını hastalığında, hatta ölümünde dahi ziyaret etmekten kaçınır.

Nâlân'ın babası Raşit ile babası Yükçü Dücan arasındaki ilişki de Oedipus kompleksini yansıtır. Raşit, uzun zamandır görmediği babasının ölüm haberini kahvehanede alır, ancak üzülmek yerine küfür ve beddua ile karşılık verir. Çünkü Raşit de geçmişte kendisine ve annesine yaşattığı kötü olaylardan dolayı babasından nefret etmektedir. Dolayısıyla Raşit'in de Oedipus kompleksini tamamlayamadığı söylenebilir. Geçtan'ın şu sözleri bahsi geçen durumun sebebini açıklar niteliktedir: "Çocuk kusurlu ana-baba tutumları sonucu sevgiden yoksun bırakıldığında, ebeveynine yönelik düşmanca duygular geliştirir ve bu duygu giderek yetişkin yaşamda da tüm dünyanın düşman bir çevre olarak algılanmasıyla sonuçlanır." (Geçtan, 2017, s. 73).

Dolayısıyla Raşit'in, kızı Nâlân ve torunu Sabri'ye kötü muamelesi, hatta diğer aile bireylerine karşı da sevgi duyduğuna dair en küçük bir belirtinin olmaması yukarıda birçok kez tekrarlandığı üzere çocukluk yıllarından gelen sevgisizliğe bağlanabilir.

2. Romanda Mekân Üzerinden Kimlik, Kültür ve Aidiyet Meselesi

Romanda göç edilen şehir ve ülkeler, değiştirilen evlerin sayısı dikkate alındığında mekânın önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Şehirler ve evler, roman kişilerinin kimlik ve kültür aidiyetlerini belirleyen mekânlar olarak önemli bir role sahiptir. Romanda mekânların diğer bir özelliği de Doğu ve Batı çatışmasını yansıtacak şekilde bir arada kullanılmasıdır. Bu nedenle romandaki mekânlar Doğu-Batı çatışması, kimlik, kültür ve aidiyet meseleleri etrafında ele alınacaktır.

Mekân, toplumsal hayatta insana kimlik ve aidiyet sağlayan temel unsurlardan biridir. Topluma dair tüm unsurlar mekânla birlikte var olur, nesilden nesile devam eder. İnsanın,

14 Sigmund Freud, baba katlini suçluluk duygusunun başlıca kaynağı olarak yorumlar. Şöyle ki; erkek çocuk, babasını bir yandan rakip olarak görerek onu ortadan kaldırmak isterken öte yandan da babasına sevgi duyar. Freud, çelişkili bu iki tutumun babayla özdeşlemeyi sağlayacağını ifade eder. Erkek çocuk, babasına duyduğu hayranlık ve öykünme duygusu ile onu ortadan kaldırıp yerine geçmeyi arzulasa da iğdiş eylemiyle cezalandırılma korkusuyla bu isteğinden vazgeçer. Çocukluktan gelen bu istek, bilinçdışında suçluluk duygusu olarak şekillenir (Freud, 1995, ss. 230-231).

yaşadığı ortama kök salmasında, geleceği inşa etmesinde mekânın ruhu, yapısı, taşıdığı değerler önemli roller üstlenir. Dolayısıyla "mekân, zamanın düşünce ve imgelem dünyalarının yansıdığı bir ayna görevi görmektedir." (Tümtaş, 2012, s. 12).

Romanda gecekondu, apartman, kahvehane, bakkal, dükkân, rasathane, kütüphane gibi kapalı mekânlardan; gecekondu ve apartman bahçeleri, Kadıköy pazarı, mahalle sokakları gibi açık mekânlardan söz edilmektedir. Kapalı mekânlar, daha çok psikolojik tahlillerin yer aldığı, bireyin kendiyle hesaplaştığı ya da iç dünyasının ön planda olduğu kurmaca eserlerde ağırlık kazanır. Çalışmanın ilerleyen kısımlarında da değinileceği üzere romanda mekân ve kişi ilişkisi daha çok kapalı mekânlar ve eşyalar üzerinden verilmektedir.

Romanda coğrafi ve kültürel göç olgusu önemli yer tutmaktadır. Romanın merkezindeki iki aile de maddi sebeplerle memleketlerinden başka şehirlere ya da ülkelere göç ederler. Muhlise ve Raşit, iş imkânı için Siirt'ten İstanbul'a yani hem yön hem de kültür açısından Doğudan Batıya göç eder. İstanbul'da önce Tophane semtindeki bir hana, sonra, Şişli'deki Teneke Mahallesi'nde bir gecekonduya taşınırlar. Burada özellikle 1950 sonrası artan göçlere ilişkin bir gerçeklik söz konusudur:

> 1950'ye kadar fazla bir gelişme göstermeyen göç hareketleri 1950'den sonra Türkiye'nin en ciddi sorunlarından biri haline gelmiştir. (…) Bu dönemde kente göç edenlerin en temel problemlerinden biri de barınma sorunu olmuştur. Zaten yoksul olan bu kesim için kentte ev kiralayacak parayı bulamadıkları için gecekondu yapmak tek çare haline gelmiştir. Böylece kentlerin etraflarını saran gecekondulaşma süreci başlamış olur (Koyuncu, 2012, ss. 380-381).

Raşit ve Muhlise, maddi gelir açısından sıkıntı yaşayan bir aile olarak Şişli semtindeki Teneke Mahallesi'nde bir gecekondu inşa ederler. Agâh Bey de iş imkânı için İstanbul Çengelköy'den Almanya'ya yani Doğudan Batıya göç eder, çocuklarını da yanına aldırır.

Raşit ve Muhlise, Arap asıllıdır, bu nedenle evde Siirt'in köylerine özgü Arapça ve Türkçe konuşulmaktadır. Bazen bu diller iç içe konuşulur, çocuklar Arapçayı anlar ve cevapları Türkçe verirler. Böylece aile içinde iki dillilik hüküm sürer. Ancak göçle beraber kültürler de taşınır, dönüşür hatta unutulma tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Siirt kültürü, Raşit ve Muhlise aracılığıyla İstanbul'daki gecekonduda değişerek/dönüşerek devam eder. Tümtaş'ın da belirttiği gibi, mekânın barındırdığı ve şekillendirdiği kültür, kimlik oluşumunda büyük bir role sahiptir (Tümtaş, 2012, s. 11).

Raşit ve Muhlise, kızları Nâlân'ı, Almanya'da bir süre yaşamış Baki Naim ile evlendirdikten sonra Batılı yaşayışa kıyısından da olsa adım atmış olurlar. Bu nedenle Teneke

Mahallesi'nden Bostancı'ya taşındıklarında büyük bir yabancılık çekerler. Tanzimat dönemiyle birlikte Batılılaşmanın temsili haline gelen "apartman dairesi"nde ailenin kültürü, dili ve yaşam biçimi gecekondudaki kadar kabul görmez. Feza Apartmanı sakinleri, ailenin birbiriyle uyumsuz ve eski eşyalarını yadırgarlar. Muhlise ve Raşit, komşularının kendilerini küçük gördüklerinin farkında olarak mekânın yarattığı aitlik duygusuna yabancılaşırlar. Böylece aile, kendileriyle aynı kültür ve yaşam seviyesine sahip kapıcıdan başka kimseyle iletişim kuramaz. Komşuluk ilişkileri mahalledekine göre çok zayıf kalır. Teneke Mahallesi'nde anlattığı menkıbeler ve otoriter kişiliğiyle iyi kötü bir saygınlığı olan Muhlise Hanım, apartmanda görmezden gelinir. Mekâna anlam katan insan, burada işlevini yitirmiş, Muhlise Hanım ve ailesini köksüzlüğe, boşluğa sürüklemiştir. Çünkü "mekân kendi kimliğine sahiptir, bu onu diğer mekânlardan ayırt eden bir özellik ve kişiliktir ve ikinci olarak insanlar kendilerini bir mekân ile tanımlarlar, bu mekâna karşı bir aitlik ve bağlanma duygusu hissederler." (Tümtaş, 2012, ss. 11-12). Muhlise Hanım, kimliğini ve aidiyetini sürdürmek için sokaklarda, çay bahçelerinde tanımadığı kadınlara menkıbelerini anlatır, hatta kendi gibi Doğulu olanları tutup zorla evine getirir, onları misafir gibi karşılayarak bir nevi Teneke Mahallesi'ndeki hayatını apartmana taşımaya çalışır. Raşit, Batıyı temsil eden apartman hayatını reddeder. Çünkü kendi kültürlerine benzemeyen "öteki" kabul ettiği apartman sakinlerinin hayatına yani "sosyete"ye dahil olmak istemez. Kendini, Siirt'i hatırlatan Teneke Mahallesi'ne, "kendi gibi" aynı kültür ve zihniyete sahip insanların gittiği kahvehaneye ait hisseder. Bostancı'daki kahvehaneye emekli memurlar gittiği için kendini oraya ait hissetmez ve daha çok sokaklarda ya da evde pencere önünde vakit geçirir. Ne de olsa "insan, yaşadığı mekânla anlam kazanan bir varlıktır." (Haydar, 1991, s. 59). Dolayısıyla özellikle kültürel anlamda mekân değiştirmek bir nevi kimlik bocalamasına da sebep olmaktadır.

Apartman dairesinin geniş imkân ve konforuna rağmen Muhlise Hanım, küçük de olsa kendine ait bir toprağı olsun ister. Kaloriferin iyi ısıtmadığını düşünerek, sobayı özler. Mahalleyle özdeşleşen "bakkal ve veresiye" burada geçerli değildir. Bostancı'daki Bakkal veresiye vermediği için Muhlise Hanım ona "kazıkçı" adını verir. Oysa mahalle kültüründe bakkal veresiye vermekte, hatta zaman zaman hayırseverler tarafından veresiye defterindeki tüm borçlar gizlice kapatılmaktadır. Ailenin yaşadığı uyum sorunları, kırsaldan kente göç eden herkesin yaşayabileceği sorunlardır. Ahmet Koyuncu'nun kırsaldan kente göçün uyumsuzluğunu dile getirdiği şu tespitler romandaki göç sorununu özetler niteliktedir:

> Kırsaldan taşınan kültürel değerlerin, kentsel değerler ve yaşam tarzları ile çatışması temel bir sorun olarak su yüzüne çıkmıştır. Ekonomik yetersizlikler, yoksulluk, eğitim düzeyinin düşük olması ile daha da belirginleşen kente uyum problemleri, göç edenleri farklı bir

> kültürel hayat ve yaşam tarzı üretmeye yöneltmiştir. Bu durum kırsaldan göç edenler ile yerli nüfus arasında yaşanan toplumsal ayrışma ve sosyal dışlanma gibi yapısal problemlerin de doğmasına neden olmuştur (Koyuncu, 2012, s. 382).

Muhlise ve Raşit'in diğer göç eden aileler gibi şehre uyum sağlama süreçleri gecekonduda daha kolay olur. Çünkü Teneke Mahallesi, kendilerine benzer kültür ve zihniyete sahip ailelerin büyük şehirlere göçüyle sonradan oluşturulmuştur. Bu durum, kırsaldan kente göç edenlerin eski yaşam tarzlarını şehrin kenar semtlerinde bir arada (tıpkı köy gibi) devam ettirme çabası olarak da görülebilir. Dolayısıyla şehir hayatına uyum süreci tam anlamıyla gerçekleşme imkânı bulamaz. Netice olarak Teneke Mahallesi, gerçek bir Türk-İslâm mahalle kültürüne sahip değildir. Âdeta kimliğini kaybetmiş bir mahalledir. Aslında "kentin özü ve çekirdeği olan mahalle" (Alver, 2009, s. 137) gecekonduların türediği 1930'lardan itibaren geleneksel mahalle anlayışının sakat bir taklidi olarak gecekondu mahallelerini de temsil etmek durumunda kalmıştır (Alver, 2009, s. 138).

Baki Naim, Nâlân'ın ailesine göre daha iyi şartlarda yaşama imkânı elde edebilmiş, Almanya'da bir süre yaşadığı için kendini Batılı olarak üstün görmüş biridir. Nâlân'ın yaşadığı yer ise bir gecekondudur. Üstelik evin birçok eksiği vardır. Kendisini istemeye geldikleri ev, komşulardan toplanan sandalyeler ve birbiriyle uyumsuz fincanlarla âdeta bir panayır ortamını andırmaktadır. Netice itibariyle mekân, iki aile arasındaki uyumsuzluğu başından itibaren bariz olarak yansıtmaktadır. Bu sonucun meydana gelmesinde yukarıda bahsedilen, göçün kimliksizleşmeye götüren olumsuz etkileri de rol oynamıştır.[15] Nâlân'ı istemeye gelen Baki Naim ve dayısı, daha önce kız istemeye gittikleri Almanya'daki evle bu evi karşılaştırırlar ve kendi yaşam standartlarının çok altında buldukları bu ev ve aileyle bir yakınlık kuramazlar. Aynı şekilde Nâlân ve ailesi de aynı uzaklığı ve şaşkınlığı hissederler. Hatta Raşit, Baki Naim'in ve dayısının, kendi kızlarını istemeye gelmelerine hayret eder. Çünkü mekân, insanla, insan da mekânla biçimlenir, birbirini tamamlar, geleceğe taşınır. Nihayetinde mekân üzerinden yansıtılan kimlik ve kültür çatışmaları iki aileyi de büyük bir bocalama ve uyumsuzluğun içine sürükler.

Baki Naim, babasının ölümünden sonra Almanya'dan bazı eşyalar getirir. Eşyalar, evdeki diğer eşyalarla bir bütünlük oluşturamadığı için evin salonunda günlerce koliler halinde kalır. Eşyaların bir bütünlük oluşturamaması da Baki Naim'in kişiliğindeki parçalanmayı gösterir. Nalan, evi terk ettiğinde eşyaların bir kısmını alsa da eşyalar işlevsiz bir şekilde Nalan'ın

15 Tümtaş, Türkiye'deki mekânsal ayrışmaları başta kapitalist sistemin konumlanışına ve buna bağlı olarak gelir durumu, konut, eğitim, sosyal güvencesizlik gibi sosyo-ekonomik eşitsizliklere, etnik, dini, kültürel vb. kimliksel farklılıklara bağlar. Ona göre Türkiye'deki kentlerde mekânsal ayrışmanın temelinde ise "kentli-köylü ikilemi"nin yarattığı kültürel farklılıklar vardır (Tümtaş, 2012, s. 109).

sığıntı gibi yaşadığı odalarda yıllarca aynı şekilde bekletilir. Yani eşyalar da bulundukları mekânlara tıpkı sahipleri gibi uyum sağlayamazlar.

Muhlise, yıllarca hayalini kurmasına rağmen Teneke Mahallesi'ndeki kentsel dönüşümde gecekondularının tapusunu alamaz. Üzerlerinde Bostancı'daki dairenin tapusunun bulunması, gecekondu tapusuna engel olarak gösterilir. Muhlise, ailesinin itirazlarına rağmen Bostancı'daki konforlu sayılabilecek dairelerini satıp Teneke Mahallesi'ndeki eskimiş, yıllarca içinde oturdukları gecekonduyu satın alır, geri kalan parayla da Teneke Mahallesi'nde toprak alıp ev yaptırır. Böylece memnun olmadığı, uyum sağlamakta zorlandığı apartman hayatından kurtularak yine bir gecekonduyu tercih eder. Çünkü diğer aile bireyleri gibi kendisini gecekondu mahallesine ait hisseder. Ailenin oğlu Kemal de kimlik ve aidiyet bağı kurduğu Teneke Mahallesi'ne geri döner, bir bodrum katı kiralayıp babasının eskiden gittiği kahveye gider, çocukluk arkadaşı Bakkal Aykut'tan alışveriş yapar. Kısacası, Kemal, babaya ve kültüre geri döner. Bachelard'ın ifade ettiği üzere, "Doğduğumuz ev, anıların ötesinde, fiziksel olarak içimize kaydedilmiştir. Bir organik alışkanlıklar öbeğidir." (Bachelard, 2008, s. 51). Sonunda aile fertleri Teneke Mahallesi'ne geri döner. Ne de olsa, "mahalle, hayatın, belli bir kültür, değer, inanç, ritüel ve gelenek çerçevesine örüldüğü, bu yönüyle kendine özgü yapısı, kimliği, hayat tarzı ile mücehhez bir ortamdır." (Alver, 2009, s. 138). Raşit, eski kahvehaneye geri dönerek kimliğine/benliğine kavuşmanın huzurunu duyar.

Yeni gecekondunun şartları sağlıklı ve konforlu bir yaşam için çok elverişsizdir. Çünkü henüz yollarının toprak olduğu, şehre ait hiçbir imkânın olmadığı bir yerde inşa edilmiştir. Otobüs durakları uzaktır, yakında imara açılacağı ve değerleneceği söylenmektedir. Muhlise ve ailesinin yaşadığı olaylar, göçlerin arttığı ve gecekondularda dönüşümlerin yaşandığı 1980 sonrasının yaygın şartlarıdır. Nitekim romanda Sabri'nin ilkokula gittiği yıllar 1990'lardır. "1980'ler ve sonrasında devam eden kentleşme ve kent merkezlerinde artan bina yoğunluğu, orta sınıfın artan konut talebi vb. sebepler gecekondu alanlarının birden değer kazanmasına yol açmıştır." (Koyuncu, 2012, ss. 386-387). Yeni gecekondu, kötü, acele, uyumsuz ve eksik inşa edilmiştir. Bu durum da göçün yarattığı uyumsuzluk problemlerinin bir sonucudur. Ancak evin küçük bir bahçesi vardır. Tıpkı köylerindeki gibi küçük de olsa toprak işleri Muhlise'yi ve Raşit'i özledikleri hayata kavuşturur. Eşyalar ise ailenin çok kültürlü hayatı gibidir: "Salondaki eşyalar da hane halkı gibi farklı evlerde ömür tüketip nihayet buraya taşınmışlardı. Onlar da yaşlanmıştı ama hâlâ iş görüyorlardı." (ss. 311-312). Zamanla gecekondunun şartları eskiye nazaran daha da kötüleşir. Ev, hiç ısınamaz. Bozulan ve bir türlü tamir edilmeyen trafo yüzünden son dört ay elektrik de yoktur. Aile mum ışığında oturmaktadır. Sokağın dört farklı adı vardır, bu nedenle posta da gelmez fatura da. Tüm bu olumsuz nitelikler Teneke Mahallesi'nin kimliksizleşmesinin

göstergeleridir. Nâlân ile Sabri'nin odasının düzeni de eski düzenlerini tekrar eder: Karşılıklı iki divan, üç kapılı bir dolap, içinde boş tüp olan katalitik bir soba. Tahta sandık, üstünde kutular, örtüler. Görüldüğü üzere aile, Bostancı'daki konforlu hayattan sonra, onlarca sorun ve yokluğa rağmen aidiyet duydukları gecekonduya geri dönerler. Çünkü, kişinin kimlik değerlerini ve özgün yönlerini en iyi yansıtan mekân evdir (Yılmaz, 2019, s. 147). Ancak yeni nesli temsil eden Sabri, kendini bu mahalleye ait hissedemez, kimlik ve aidiyet ilişkisi kurduğu Bostancı'daki apartman dairesinden, sokak ve dükkânlardan çok zor ayrılır. Sabri için babasına ait, doğduğu ev olan Bostancı'daki apartman dairesi, yaşamak istediği ancak güç yetiremediği Batılı yaşayışı temsil eder. Teneke Mahallesi'ndeki gecekondu ise Doğu kültürünün izlerini barındırır. Sabri, babasından aldığı sözde eğitim ile gecekondudaki yaşantısı arasında çatışma yaşar. Örneğin, ağzında yemek varken konuşan dayısını, "yemek yerken konuşulmaz" diyerek uyarması herkesi güldürür. Sabri, babasından öğrendiklerini annesi ve anneannesinde davranış olarak göremeyince bunları bir alışkanlık haline getirmekte zorlanır. Bir diğer örnek de babaannenin öğrettiği; "Demirciler demirciler çalışın çalışın. Sanata alışın sanata alışın ding dang dong" (s. 153) şarkısının Almanya'yı ve işçileri temsil etmesinden dolayı, anneanne tarafından "gavır şargısı" diye reddedilerek ilahi öğretmenin tercih edilmesidir. Görüldüğü üzere Sabri, küçük yaşlardan itibaren iki farklı kültürün şekillendirdiği muamelenin etkisi altındadır. Dolayısıyla bu çatışmalı unsurlar arasında Sabri'nin kendine bir kimlik geliştirmesi çok daha zorlaşmaktadır. Sabri iki ev arasında gidip gelmekle bir nevi Batılı yaşayış ile Doğu kültürü arasında göç yaşayarak, kendi zeminini kaybetme tehlikesi yaşar.

Nâlân, Baki Naim'den boşandığında ailesinin yanında yaşamaya başlar, romanın birçok kişisi gibi farklı kültürlerin inşa ettiği farklı mekânlar arasında gelgitler yaşar. Evli iken Bostancı'daki daireye yerleşir. Annesi kadar apartman hayatına yabancılık çekmese de Baki Naim tarafından hiçbir zaman beğenilmez, en basit dikkatsizliği ve uyumsuzluğu karşısında Doğu kültürüne ait bir yaşantıyı sürdürmesi sebebi ile hakarete uğrar. Buna rağmen bir sığıntı gibi anne babasının yanında yaşamaktansa güzel anlarını hatırlamaktan zevk aldığı evinde yaşamayı tercih eder. Bachelard'ın dediği gibi "Ev sayesinde anılarımızın büyük bölümü barındırılmış olur. (…) Ömrümüz boyunca kurduğumuz düşlemlerde dönüp dönüp geliriz buralara. (…) Bilinçdışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; uzama bağlandıkları ölçüde sağlamca tutunurlar yerlerine." (Bachelard, 2008, s. 43-44). Nâlân da her genç kadın gibi kendi düzenini kurduğu, eşiyle çocuğuyla mutlu olmayı hayal ettiği evi ile hayatın tehlikelerine karşı korunmak, varoluşunu gerçekleştirmek ister. Çünkü "Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi yaşamda karşılaştığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır (Bachelard, 2008, s. 41).

Sonuç

4 Hane 1 Teslim, Türkiye'nin modernleşme serüvenini, siyasal, kültürel, coğrafi ve dinî meselelerini, baba-oğul çatışması, iktidar ve otorite ilişkileri üzerinden ele alan, kurgu, dil ve estetik yönden başarılı kabul edilebilecek bir roman örneğidir. Eserin genelinde kültürel ve coğrafi düzlemde göç üzerinden Doğu-Batı çatışması ve mekânın kimlik, kültür ve aidiyet üzerindeki etkisi ele alınmaktadır. İstanbul'dan Almanya'ya ve Siirt'ten İstanbul'a yapılan göçler üzerinden iki ailenin kimlik arayışının ve ebeveyn ilişkilerinin anlatıldığı romanda göçün, birey üzerindeki yabancılaştırma etkisine yer verilmiştir. Romanda göçün iki şekli de yer alır; bir mekândan farklı bir mekâna ya da yerli kültürden öteki kültüre mecburi ya da temelsiz/hazırlıksız geçiş. Romanda her iki göç şeklinin de aile bireyleri üzerindeki olumsuz etkilerine yer verilir. Olumsuz ebeveyn ilişkilerinin yarattığı güvensiz bireyler, göçün meydana getirdiği kaygan zeminlerde kendilerini/benliklerini gerçekleştirmenin peşine düşerler. Ancak ebeveyn terbiyesinin, kültür ve ahlâkın yarım kaldığı, geçiştirildiği ya da yok edildiği mekânlarda bireyler de kendi varoluşlarını gerçekleştirememenin büyük sıkıntılarını yaşarlar. Birey mekânla birlikte kimliğini/benliğini, kültür ve medeniyeti, geleceğini inşa eder ve diğer nesillere aktarır. Tüm değerler mekânla korunur, gelişir. Romanda kimliksiz mekânlar ve eşyalar, kimlik arayışında, mutsuz bireyler yaratır. Çünkü mekânla kurulamayan bağ, kültürden de kopukluğa neden olur. Kaygan bir zeminde kaybolan bireyler bir yandan ideal ben'in peşinde sürüklenirken bir yandan da Doğu kültürüne yani kendi zeminlerine yabancılaşırlar. Baki Naim, hayatı boyunca ideal ben'inin peşinde farklı kimliklere bürünür. Batılı bir kimlik ve yaşayışı idealize ederken Doğu ve Batı arasında bocalar. Oğlu Sabri, anne ve babasının iki farklı kültüre ait kimlik ve yaşantılarının arasında gelgitler yaşar ve babası gibi Batılı kimliği arzu nesnesi haline getirerek Doğu kültüründen ve kendine daha yakın bulduğu Necip Mahfuz'dan kendini ayrıştıramaz. Doğu ve Batı arasında yaşadığı çatışma, baba-oğul, Tanrı, din ve iktidar meselelerinde de karşısına çıkar. Çünkü babasıyla sağlıklı özdeşim yaşayamayan erkek çocuk hiçbir zaman bir erişkin haline gelemez, ârafta kalır (tıpkı Tanzimat döneminden itibaren Doğu ve Batı arasında ârafta kalan erkek çocuklar gibi) ve başta politika ile din olmak üzere bütün iktidarlara karşı bir tavır içinde kimlik ve aidiyet elde etmeye çalışır.

Kaynakça / References

Alver, K. (2009). Mahalleye Giriş. *Hece, Medeniyet, Edebiyat ve Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili Özel Sayısı*. 150/151/152, 137–148.

Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası*. (Alp Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Cebeci, O. (2009). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. (2. baskı) İstanbul: İthaki Yayınları.

Courberive, J. (1965). *Aşağılık Kompleksinden Kurtulmanın Çareleri*. (Halis Özgü, Çev.) İstanbul: Özgü Yayınevi.

Freud, S. (1995). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. (Kâmuran Şipal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Geçtan, E. (2017). *Psikanaliz ve Sonrası*. (16. baskı) İstanbul: Metis Yayınları.

Horney, K. (2003). *Çağımızın Nevrotik Kişiliği*. (Selma Koçak, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.

Horney, K. (1994). *Psikanalizde Yeni Yollar*. (Selçuk Budak, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.

İlbak, Ü. (2015*). Medeniyet ve Kültürde Değişim*. İstanbul: İşaret Yayınları.

İnanç, H. (2005). *Avrupa Birliği'ne Entegresyon Sürecinde Türkiye'nin Kimlik Problemleri.* Ankara: Adres Yayınları.

Jung, C. G. (2016). *Freud ve Psikanaliz*. (İsmail Hakkı Yılmaz, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayınları.

Kalın, İ. (2017). *Ben, Öteki ve Ötesi.* (9. baskı) İstanbul: İnsan Yayınları.

Kernberg, O. (2012). *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm* (3. baskı). (Mustafa Atakay, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Tuna, K. (2009). Şehrin Serüveni. *Hece, Medeniyet, Edebiyat ve Kültür Bağlamında Şehirlerin Dili Özel Sayısı.* 150/151/152, 16–22.

Koyuncu, A. (2012). "Türkiye'de Göç ve Kentleşme". Köksal Alver. (Ed.) *Kent Sosyolojisi* içinde, s. 379-393. Ankara: Hece Yayınları.

Köse, A. (2000). *Freud ve Din*. İstanbul: İz Yayıncılık.

McWilliams, N. (2017). *Psikanalitik Tanı, Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak*. (6. baskı) (Erkan Kalem, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Miller, A. (2019). *Yetenekli Çocuğun Dramı* (11. baskı). (Emine Avşar, Çev.) İstanbul: Profil Yayınları.

Parla, J. (2009). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (7. baskı) İstanbul: İletişim Yayınları.

Parman, T. (2004). *Psikanalitik Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Parman, T. (2000). *Ergenlik ya da Merhaba Hüzün*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Tümtaş, M. S. (2012) *Kent, Mekân ve Ayrışma, Kentsel Mekanda Ayrışma Dinamikleri*. Ankara: Detay Yayıncılık.

Yılmaz, E. B. (2019). *Edebiyat Şehir Hafıza, Türk Romanında Hafıza Mekânı Olarak Şehir (1940-1960)*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Yörükoğlu, A. (1986). *Gençlik Çağı, Ruh Sağlığı ve Eğitimi ve Ruhsal Sorunları* (2. baskı) Ankara: Türkiye İş Bankası.

Yüce, N. M. (2018). "Baba-Oğul-Otorite Üçgeninde Kırmızı Saçlı Kadın ve Transatlantik". *DTCF Dergisi 58*(2), 1267–1277.

CHAPTER 13

ANDREY BELİY'İN *PETERSBURG* ROMANINDA ŞEHİR

THE CITY IN ANDREY BELY'S NOVEL *PETERSBURG*

Türkan OLCAY[1]

[1]Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye
e-mail: turkanolcay@gmail.com

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.13

ÖZ

Asıl adı Boris Bugayev olan Andrey Bely (1880-1934), Rus edebiyat biliminde "ikinci dalga" olarak adlandırılan genç kuşak sembolistlerin önde gelen isimlerinden biriydi. Söz konusu edebi ekolün öncüsü ve kuramcısı olan Bely, aynı zamanda matematikçi ve müzisyendi. Genç yaşta başlayan yoğun arayışlarının tüm cevaplarını bulduğuna inandığı felsefe olan antroposofinin kurucusu Dr. Rudolf Steiner ile Brüksel'de tanışması bir dönüm noktasıydı. Antroposofiyle tanışması o dönemde yazmakta olduğu Petersburg romanında yansıyacak ve sanatçının tarih felsefesinin sanatsal algısını yepyeni bir boyuta taşıyacaktı. Bely'ın başyapıtı olarak kabul edilen *Petersburg*, aynı zamanda modern Rus düzyazısının en önemli eserlerinden biridir. Çalışmada *Petersburg* romanının şehir imgesi incelenecektir. Kuzeyin Venedik'i olarak adlandırılan, beyaz gecelerin kenti Petersburg değil, sayısız grevlerin ve baskıcı bir atmosfere yol açan devletin yürüttüğü provokasyonların damgasını vurduğu 1905 yılının Petersburg imgesi irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Modern Rus düzyazısı, sembolizm, Andrey Belıy, "Petersburg" romanı, şehir

ABSTRACT

Andrey Bely (1880-1934), whose real name was Boris Bugayev, was one of the leading names of what Russian literary studies calls "the second wave"—the young generation of Symbolists. Bely, the pioneer and theorist of the literary school mentioned above, was also a mathematician and musician. His meeting with the founder of anthroposophy, Dr. Rudolf Steiner, in Brussels was a turning point, as he believed that he found in this philosophy all of the answers to his intense searches that had begun at a young age. His introduction to anthroposophy would be reflected in his novel *Petersburg*, which he had been writing at that time and which brought the artistic perception of the philosophy of history to a whole new dimension. Considered Bely's major masterpiece, *Petersburg* is also one of the most

prominent works of modern Russian prose. In this study, the city's image in the novel Petersburg will be examined. Nevertheless, this examination will be on Saint Petersburg not by its so-called image of "Venice of the North" or of the city of the white nights, but on Saint Petersburg of 1905 in a time marked by numerous strikes and provocations by the government that led to the oppressive atmosphere.

Keywords: Russian modern prose, symbolism, Andrey Bely, novel "Petersburg," city

EXTENDED ABSTRACT

Andrey Bely (1880-1934), whose real name was Boris Bugayev, was one of the leading names of what Russian literary studies calls "the second wave"—the young generation of Symbolists. Bely, the pioneer and theorist of the literary school mentioned above, was also a mathematician and musician. Bely became a favorite of Russian literary circles with his poems, published in 1902 and defined by Bely as a "symphony" in which he eliminates the distinction between music, poetry, and prose.

Towards 1905, alongside the beginning of Russian society's search for something new in every domain, Andrey Bely starts to look for answers to crucial, centuries-old questions; he focuses on such issues as Russia's future (East or West?), world history, relationships between generations, etc. The novel *The Silver Dove* (1909), a remarkable pioneering Symbolist work, is the product of these reflections. Moving from poetry to prose, Bely once again displays his interest in the artistic perception of reality, the form of symbol, the rhythm of the word, and the meaning of sound.

His extensive philosophical searches led him to travel to Africa in 1910 and to Europe two years after. His meeting with the founder of anthroposophy, Dr. Rudolf Steiner, in Brussels was a turning point, as he believed that he found in this philosophy all of the answers to his intense searches that had begun at a young age. His introduction to anthroposophy would be reflected in his novel *Petersburg*, which he had been writing at the time and which brought the artistic perception of the philosophy of history to a whole new dimension. Considered Bely's major masterpiece, *Petersburg* is also one of the most prominent works of modern Russian prose.

It contains multilayered and extremely complex psychological, literary, social, historical, philosophical, and occult systems of symbolic meanings. As for the structure, it is fragmented and complex, like a cubist or futurist painting.

The core of the novel is Saint Petersburg of 1905, which is marked by countless strikes and state-led provocations, and the oppressive atmosphere associated with them. In the

atmosphere in question, Bely depicts the game of human passions that will reach its peak with the planning of patricide. The main character of the novel, student Nikolay Ableuhov, angrily agrees to kill his father (conservative senator Apollon Ableuhov) and thinks that he is acting according to the orders of the revolutionary party. In reality, he is a victim of the arbitrary decisions of a provocateur. Afterwards, though he regrets and tries to prevent it, a bomb concealed in a package of sardines will reach his home and explode while the senator is not there. The father-son conflict underlying the plot of the novel turns into the East-West discourse and Asia-Europe argument.

In this study, the city's image in the novel *Petersburg* will be examined. Nevertheless, this examination will be on Saint Petersburg not by its so-called image of "Venice of the North" or of the city of the white nights, but on Saint Petersburg of 1905 in a time marked by numerous strikes and provocations by the government that led to the oppressive atmosphere. The events of 1905, the main source of Bely's reflections, are considered the beginning of a brand-new era that would affect the history of Russia as well as the history of the whole world.

Undoubtedly, Bely's novel is about Saint Petersburg, and Saint Petersburg is the protagonist of the novel. On almost every page of the book there are traces of Saint Petersburg history, literature, and folklore. In the novel, the city takes different forms: on the one hand, it is the Saint Petersburg of Peter the Great, on the other hand it is the city portrayed in 19th century Russian literature, as well as the Saint Petersburg of 1905 preparing for "Bloody Sunday." Finally, it is Andrey Bely's Saint Petersburg. Peter the Great and his successors, heroes of Pushkin' s *The Bronze Horseman*, Gogol-style coats and noses, Raznochintsy, superfluous men, Underground Man, and Raskolnikov, as well as Persians, Mongolians and Flying Dutchman: real and imaginary figures alike not only roam the minds of the novel's characters, but also become alive in the city's streets.

Bely's novel contains an original renewal of things hidden between the lines of classical Russian literature. It takes as its subject the city of Saint Petersburg, which is associated particularly with the names Pushkin, Gogol, and Dostoevsky, and which is considered a symbol of the West and nourished by a two-hundred-year-old myth. Through the lens of Bely, Saint Petersburg has a different appearance from the one offered in classical Russian literature. In the novel, the city is not a concrete, experiential reality, it is a dream, an aggregate of variable human perceptions, impressions, and fantasies in space. Historical and topographic facts, along with their fictional elements, appear as flaws in relation to their actual meaning.

1. Andrey Belıy ve *Petersburg* Romanı

Asıl adı Boris Bugayev olan Andrey Belıy (1880-1934) (Resim 1), Rus edebiyat biliminde ikinci dalga olarak adlandırılan ve aralarında A. Blok'un, V. Bryusov'un, V. İvanov'un, S. Solovyov'un ve Ellis'in yer aldığı genç kuşak simgecilerinin önde gelen isimlerindendir (Üçgül, 2002). Söz konusu edebi ekolün öncüsü ve kuramcısı olan Belıy, aynı zamanda bir matematikçi ve müzisyendir.

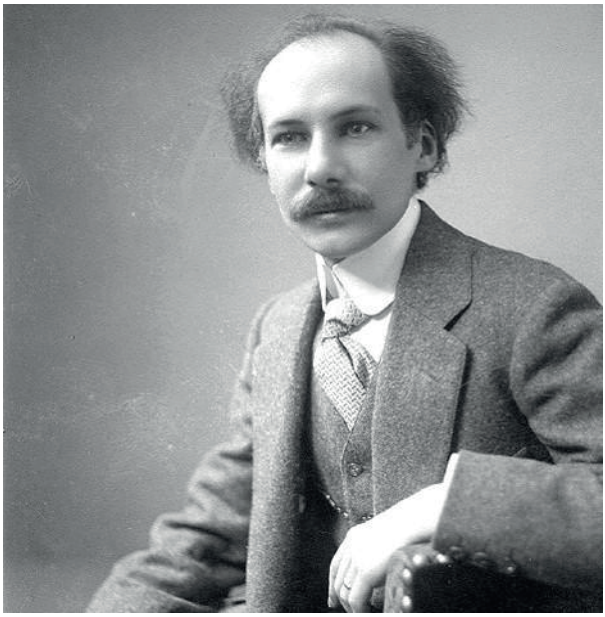
Andrey Belıy tarafından, 1902 yılının başlarında, *İkinci Dramatik* alt başlığıyla kaleme alınan *Senfoni* (*Simfoniya. 2-ya, Dramatiçeskaya*) adlı şiir derlemesi, Belıy gibi diğer genç kuşak Rus simgecilerinin de edebiyat sahnesine çıkışını hazırladı. *Senfoni*, Rus edebiyatında daha önce deneyimlenmemiş bir yapıttı. Yazılış biçimi bakımından, ne tam bir düzyazı ne de bir şiir olarak nitelendirilebilirdi. Müzik yapıtı kurallarına göre kaleme alınan, özgün, lirik ve ahenkli bir edebiyat çalışmasıydı. Henüz edebi yaşamının başlangıcındayken, devamında kaleme alacağı üç senfonisi ve *Gökyüzündeki Altın* (*Zoloto v lazuri*, 1904) adlı şiir derlemesiyle, müzik, şiir ve düzyazı arasındaki sınırları yok eden Belıy, Rus edebiyat çevrelerinin gözdesi haline geldi.

1905 yılına gelindiğinde, Andrey Belıy'ın yaratıcılığında yeni bir dönem başladı. Bu yeni dönemde, 1905 devrimi ve özel yaşamındaki bazı dramatik olaylar büyük ölçüde etkili oldu. Bir simgecinin kaleminden çıkması mümkün görülmeyen şiirlerin yer aldığı *Kül* (*Pepel*, 1909) adlı derlemesiyle Belıy, bir kez daha edebiyat çevrelerinin ilgisini çekti. Belıy, 19. yüzyıl Rus edebiyatının önde gelen şairlerinden N. A. Nekrasov'a ithaf ettiği bu yapıtında, söz konusu şairin özgün düşüncelerinden ve kısmen de poetikasından yola çıkarak trajik tonlamayla bir Rusya teması geliştirdi.

Andrey Belıy, bundan sonraki yaşamında, dönemin Rus toplumunun her katmanında başlayan yeni arayışına katılarak can alıcı asırlık sorulara yanıt aramaya koyuldu; Rusya'nın geleceği (doğu ya da batı mı?), dünya tarihi, nesiller arasındaki bağlar v.b. konular üzerine yoğunlaştı. Modernist üslubuyla ilgi uyandıran *Gümüş Güvercin* (*Serebryanıy golub*, 1909) adlı romanı, bu düşüncelerin en belirgin ürünü olarak ortaya çıktı. Şiirden düzyazı türüne yönelen Belıy, gerçeğin sanatsal algısında, imgeye, sözcüğün ritmine ve sessel anlamına olan ilgisini bir kez daha gözler önüne serdi.

1910 yılında, ressam eşi Anna Turgenyeva'yla birlikte, Kuzey Afrika gezisine çıktı. Rusya konusunun devamı niteliğindeki *Petersburg* romanını yazma düşüncesini bu gezide oluşturdu. 1912'nin ilkbaharında ise yine eşiyle birlikte, bu defa bir Avrupa yolculuğuna çıktı. Brüksel'de, insanın bilgeliği anlamına gelen antroposofi öğretisinin yaratıcısı, Dr. Rudolf Steiner ile

tanışarak felsefi arayışlarının en büyük heyecanını yaşadı. Alman filozofun mistik öğretisiyle tanışması, felsefi yöneliminde büyük bir dönüm noktası oldu. Dünyayı kendi özgünlüğünün içsel boyutlarıyla algılayan sanatçı, genç yaşta başlayan arayışlarının karşılığını ve sorularının yanıtlarını bu öğretide bulduğuna inandı (Voronski, 1930, s. 425). Antroposofiyle tanışması, yazmakta olduğu *Petersburg* romanına yansıdı. Söz konusu roman; Belıy sanatının doruk noktası olmakla beraber, aynı zamanda ilk Rus tarih felsefesi romanı ve modern Rus edebiyatı düzyazı türünün başyapıtlarından biri olarak edebiyat dünyasındaki yerini aldı.



Resim 1: Andrey Belıy, Brüksel, 1912.
(çevrimiçi, https://45parallel.net/andrey_belyy/, erişim tarihi 22.02.2020)

Petersburg, 1913-1914 yıllarında, *Sirii* seçkisinin Ekim, Aralık, Mart sayılarında, önce bölümler halinde, iki yıl sonra da ayrı bir kitap olarak yayımlandı. Yapıt, Andrey Belıy'ın antroposofiyle buluşmasının yansımalarını barındırmakla birlikte, yepyeni bir boyuta ulaşan tarih felsefesinin sanatsal algılanışına da ayna tutmaktadır. Romanda, kentin kuruluş tarihi olan 1705 yılından fabrikalardaki grevlerin art arda gerçekleştiği 1905 yılına kadar, Rusya tarihinin iki yüz yıllık bir zaman dilimi ele alınır.

Romanın özünü, Kuzeyin Venedik'i olarak adlandırılan, beyaz gecelerin kenti Petersburg değil, sayısız grevlerin ve devletçe yürütülen provokasyonların damgasını vurduğu

1905 yılının Petersburg'u ve buna bağlı olan baskıcı atmosferin felsefesi oluşturur. Söz konusu atmosferde Belıy, bir babanın öldürülme tasarısına varacak olan insan tutkularının yanılsamalarını betimler. Romanın ana karakteri, öğrenci Nikolay Ableuhov, devrimci partinin talimatlarını eyleme dönüştürdüğü düşüncesiyle (gerçekte ise bir provokatörün keyfi kararlarının kurbanı olarak), öfkeli bir ruh hali içerisinde senatör olan muhafazakâr babasını öldürmeyi kabul eder. Ancak neden sonra pişmanlık duyup bunu önlemeye çalışsa da sardalye kutusundaki bomba evlerine bir gönderi olarak ulaşacak ve senatörün orada bulunmadığı bir anda patlayacaktır. Böylece olay örgüsünün temelinde yatan baba-oğul çatışması, romanın ilerleyen sayfalarında, Doğu-Batı tartışmasına ve Asya-Avrupa mücadelesine dönüşür.

Petersburg, psikolojik, edebi, sosyal, tarihsel, felsefi, okült v.b. çok katmanlı ve son derece karmaşık olan simgesel bir anlamlar sistemi içerir. Bu katmanlar açısından yorumlandığında, romanın her bir öğesi yeni anlamlara bürünür. Görünüş düzlemleri ise adeta bir kübist ve fütürist tablo gibi parçalanmıştır ve bu özelliğiyle de bir hayli karmaşıktır. Sekiz bölüm, önsöz ve sonsözden oluşan romanın her bir bölümü, kendi içinde ayrı ayrı, toplamda ise 123 fragman barındırır. Söz konusu fragmanların bir kısmında, Petersburg caddelerindeki toplumsal ve siyasal hayattan kesitlere yer verilirken, bir kısmında da bu caddelerde dolaşan insanların iç dünyası betimlenir. Bunlar arasında ileri ve geri gidiş-gelişler oldukça geniş bir yer tutar; roman ivmesel sıçrama, geri dönüşler ve montajlarla ilerler (Dolgopolov, 1988; Berman, 1994).

Biçim yönünden ise roman, çok katmanlı özgün bir edebi yapıtın ortaya konuluş biçimini yansıtır. 19. yüzyıl Rus edebiyatına damgasını vuran anlatım akıcılığından farklı olarak okuyucuyu sarsmak amacı güden canlı ve renkli bir anlatımı içerir. Tekil bir anlatıcı ses olmamakla birlikte, anlatısal yapı iç düşünce ve yorumlarla aniden kesilir, paragraflar parçalanır, cümleler havada kalır, bazı tümceler ise sayfa düzeninden çok daha içerilerde yer bulur. Romanın başından sonuna kadar farklı nitelikteki renk ve ses imgelerine, Rus tarihine ve edebiyatına yapılan anıştırmalara, mitolojik öğelere, sözcük oyunlarına, uydurulmuş sözcüklere, tekrarlara, özgün noktalama işaretlerine genişçe yer verilir. Alışılmış roman niteliğinin dışında verilen tüm bu içsel özellikler, okuyucu tarafından romanın kolay anlaşılmasına engel oluşturacak bir biçimde karşımıza çıkar.

Romanın, bütün bunların ötesindeki en önemli özelliği ise 19. yüzyıl edebiyatına yabancı olan, yeni bir insan kavrayışının ortaya konulmasıdır. Andrey Belıy'ın, sanata kazandırdığı önemli bir yenilik olan bu kavrayışında, "insanın iki boyutlu varoluşu, aynı anda hem yaşam (bıyt) hem de bilinçaltında gizli varlık (bıtiye) uzamında bulunabilmesi" (Dolgopolov, 1988,

s. 100), merkezi yer tutmaktadır.1 Belıy bu kavrayışın devamında, insanın yalnızca bulunduğu mekân ve zaman koşullarının temsilcisi olmadığını, kozmogonik planda bir birim olarak dünyanın doğal bütünselliğinin de bir parçası olduğunu ortaya koyar.

Belıy'ın romanı, Batı'nın simgesi sayılan Petersburg'un iki yüz yıllık mitosundan beslenen, özellikle Puşkin, Gogol ve Dostoyevski'nin isimleriyle anılan, Petersburg konulu klasik Rus edebiyatının satır aralarında gizlenenlerin özgün bir yeniliğini barındırır. Bununla beraber hemen her sayfada, Petersburg tarihi ve kültürünün, geleneksel birikiminin izlerine rastlanır. Gerçek ve hayali figürler -I. Petro ve sonrasında tahta gelenler, Aralıkçılar, Puşkin ve eserlerinden Bakır Atlı ile Yevgeni, Gogolvari paltolar, burun ve bıyıklar, Dostoyevski'nin Yeraltı Adamı ile Raskolnikov, Rus edebiyatına özgü *raznoçinets* ve gereksiz adamlar, bir yandan da Persliler, Moğollar, Uçan Hollandalı ve daha birçokları- Belıy'ın karakterlerinin zihinlerinde gezinmekle kalmazlar, kentin sokaklarında da adeta ete kemiğe bürünürler (Berman, 1994, s. 346).

2. *Petersburg* Romanında Kent İmgesi

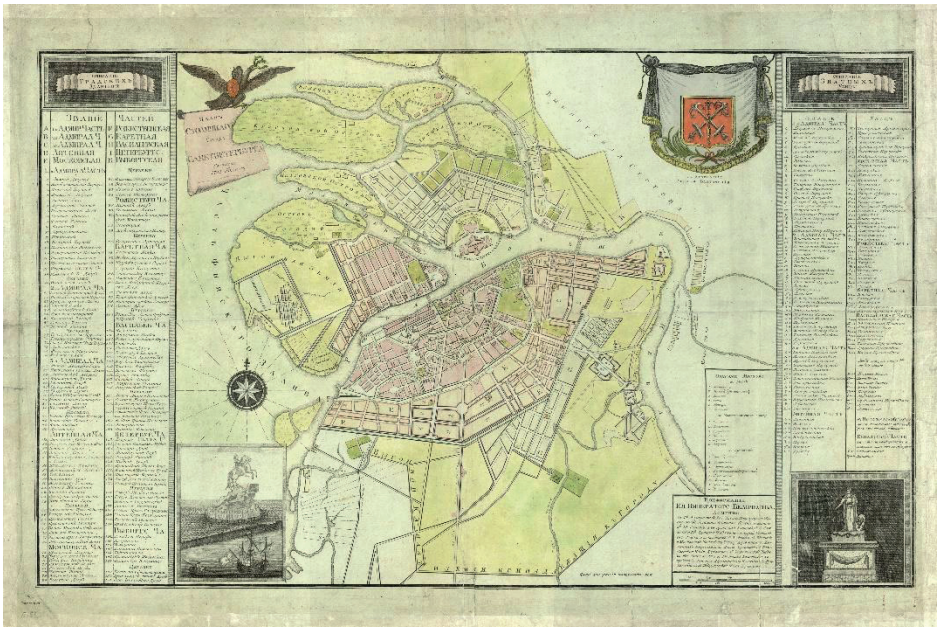
Andrey Belıy'ın yapıtı, her şeyden önce Petersburg üzerinedir ve Petersburg, onun başkahramanıdır. Romanda kent birçok şekle bürünür; bir yandan Büyük Petro'nun Petersburg'u iken diğer yandan Rus klasik edebiyatına konu olan Petersburg'dur, bir diğer yandan ise Kanlı Pazar2 hazırlıklarındaki 1905 Petersburgu'dur ve nihayetinde de Andrey Belıy'ın Petersburgu'dur. Bu bakımdan incelememizin çerçevesi; söz konusu şekillerin irdelenmesi ve sonuçların ortaya konulmasıyla sınırlı olacaktır.

Romanda kronolojik yönden kent imgesi, ilkin I. Petro'nun başyapıtı olarak karşımıza çıkar. Bilindiği üzere, Petersburg'un kuruluşu, I. Petro'nun en önemli reformlarından biridir. "O uzak günlerde, yosunlu bataklıktan yüksek çatılar ve direkler ve şişler, dişlerini geçirerek nemli, yeşil sise yükselir." (Belıy, 1999, s. 16). Kent, Amsterdam misali, orman

1 Bütünüyle geleceğe yönelik olan bu kavrayış ancak 1980'li yıllarda Leonid K. Dolgopolov'un Belıy üzerine yapağı kapsamlı çalışmalar sonucunda açıklığa kavuşturulabilmiştir. Sanatçının pek çok kuramsal, eleştirel çalışmaları ve gerçekleştiremediği planlarının taslaklarım derinlemesine inceleyerek hemen hemen tümünde bu kavrayışın yansımalarına rastladığını belirten Dolgopolov'a göre bu konuyla ilgili yeni düşünceler açık bir şekilde ilk kez *Dönüş* başlıklı 3. Senfoni'de ortaya çıkmış, kapsamı ve derinliğiyle *Petersburg* romanında işlenmiştir. Bkz. L.K. Dolgopolov, A. Belıy i ego roman "Peterburg", M., Nauka, 1988. Dolgopolov'un incelemesi Rus edebiyat biliminde A. Belıy üzerine en kapsamlı olanıdır. Dolgopolov ayrıca 1981 yılında "edebi anıtlar" anlamına gelen literaturnıye pamyatniki dizisi çerçevesinde *Petersburg* romanını yayına hazırlamış, edebiyat çevrelerinin ilgisini Belıy üzerine çekerek onu hak ettiği yere taşımıştır.

2 Sanayi banliyölerinde sendikal faaliyetlerde bulunan peder Georgiy Gapon (1870-1906) liberal ve sosyalist eğilimleri birleştirecek olan sekiz saatlik iş günü, grev hakkı ve sivil özgürlükleri koruyan hukuk devleti talep eden bir çağrı metni kaleme aldı ve binlerce işçiyle birlikte Çar II. Nıkolay'a sunmak üzere saraya doğru yürüyüşe geçti. İşçilere ateş açılacak, yüzlercesi olay yerinde can verecekti.

ve bataklıkların yoğun olarak bulunduğu Neva deltasının, 48 nehir ile sayısız kanalın oluşturduğu, 101 adasından 48'i üzerinde kurulmuştur (Nejihovski, 1981, s. 13) (Resim 2).



Resim 2: Pyotr Grigoryev Tarafından 1792 Yılında Çizilen Petersburg Haritası. (çevrimiçi, http://www.etomesto.ru/karta1337/ erişim tarihi 22.02.2020)

Gerek kuruluşu, gerek yapısı, gerekse mimari özellikleri itibariyle Petersburg, küme küme küçük köy evlerinden oluşan diğer tüm Rus kentlerinden, "hayret verici biçimde ayrılmaktadır" (Belıy, 2006, s. 3). Gerçekten de kurulduğu dönemde Petersburg'da ulaşım su kanallarından sağlanmış, yürüyüş için paralel hatlar oluşturulmuş; bunlar ya mermerle kaplanmış, ya taş ya da tahta duvarlarla çevrilmiştir. Bununla beraber, Petersburg, Rus İmparatorluğu'nun yeni başkenti ilan edilerek, batılılaşmanın simgesi haline getirilmiştir.

Belıy romanında, I. Petro dönemi Petersburg'unu Kuzeyin Venedik'i olarak ele almaz. Petersburg'u, batının efsanevi kahramanı Uçan Hollandalı tarafından kurulduğu düşcesiyle hayali bir değerlendirmeye tabi tutar:

> "Ve orada çizgiler vardı: Neva, adalar. Belki o uzak günlerde, yosunlu bataklıktan uzun sazlıklar ve direkler ve şişler, dişlerini geçirerek nemli, yeşil sise yükselirken - Uçan Hollandalı oradan, Baltık ve Alman denizlerinin kurşun uzamlarından, burada yalanla sisli topraklarını yükseltmek ve adalara koşuşturan bulut akınını adalarla adlandırmak üzere gölgeli gemileriyle uçup gelmişti" (Belıy, 2006, s. 27).

Petersburg'un hayali bir şehir olduğu romanın ilerleyen sayfalarında yinelenir:

> "…öte dünya krallığına aittir – coğrafya haritaları, gezi rehberleri, kılavuzlar hazırlanırken bundan bahsedilmez ‹…›. Burada saygın Baedeker'in kendisi de anlamlı bir biçimde susar… Petersburg'un görünür idaresini hesaba katar: Gölge pasaportu yoktur onun…" (Belıy, 1999, s. 364-365).

Belıy'ın romanında şehrin üç değil – dört boyutu vardır. Dördüncü boyutu, bilinmezliğe tabidir ve haritalarda hiçbir şekilde gösterilmez, ancak bir nokta olarak varlığa tabidir; çünkü nokta, devasa nitelikteki astral kozmosun küresel yüzeyine varlığın temas yeridir... (Belıy, 1999, s. 367).

Aradan geçen iki yüz yıllık zaman diliminde, imparatorluğun başkenti değişime uğramıştır. I. Petro döneminde oluşturulan su kanallarının büyük bir kısmı doldurulmuş, çizgi olarak adlandırılan hatların geometrik şekli ise değişmiştir. Petersburg'da, artık Petro'nun doğrusal çizgilerinin izi kalmamıştır. Petro'nun çizgisi daha sonraki çağların çizgisine dönüşmüştür: Yekaterina'nın yuvarlanmış çizgisine, Aleksandr düzeninin ak mermerden sütunlarına: "Çizgiler! Nasıl da değiştiler; nasıl da değiştirdi onları bu gri günler!" (Belıy, 1999, s. 32-33).

Belıy'ın sözünü ettiği gri günlerle bundan sonra, çok bacalı fabrikaların çemberiyle kuşatılan Petersburg karşımızda belirir. Yoğun göç alan şehrin banliyöleri karınca yuvası gibi kaynarken, imparatorluğun başkenti, işçi kitlelerinin hoşnutsuzluğunun arttığı 1905 Petersburg'unun dumanlı ve tuhaf şekline bürünür. Öyle ki kent, sokakları işgal eden kalabalıkların, yoksulların, ajanların ve provokasyonların Petersburg'na dönüşür; Kanlı Pazar arifesinin Petersburg'u haline gelir. Bütün fabrikaların çalkalandığı bu dönemde, sıradan topluluklar birleşerek gelişir; işçi sınıfları çok başlı, çok sesli ve silahlı devasa kitlelere dönüşür (Belıy, 1999, s. 32).

Petersburg'u, bu çemberle kuşatan çalkantı, kısa bir süre içerisinde kentin merkezlerine de sıçrar, önce adaları etkisi altına alır, sonra da Liteini ve Nikolay köprülerini aşarak Neva Bulvarı'na yönelir. Neva Bulvarı, 1905 sonbaharında, 19. yüzyıl Rus edebiyatında betimlendiği şekliyle başkentin başlıca iletişim hattı olmayı sürdürüyorsa da artık ziyaretçileri oldukça değişmiş durumdadır:

> "Neva Bulvarı'nda hep aynı kırkayak insan dolaşımı olsa da bu kırkayağın yapısı çarpıcı biçimde değişiyordu; deneyimli bir bakış Mançurya'nın kanla sulanmış tarlalarından gelen, gözlere dek indirilmiş tüylü siyah kalpağı fark edebilirdi: O zamanlar Neva Bulvarı'nda ağzı kalabalık özneler geziniyordu ve gelip geçen silindir şapkaların oranı da birden azalmıştı; ağzı kalabalık özneler burada kendi asıl özelliklerini sergiliyordu: Donmuş ellerinin parmaklarını cebine sokarak, omuzlarıyla ona buna çarpıyordu. Yine Neva'da,

> tren garından donanma binası olan Amirallik'e koşarken kızıl renkli dergiler sallayan idare karşıtı çocukların dinmek bilmez çığırtıları işitiliyordu…" (Belıy, 1999, s. 91-92).

Petersburg'un başlıca simgelerinden olan Neva Bulvarı'ndan, yeni sesler ve mesajlar yankılanmaktadır. Şimdi bu sesler, kentin işçi sınıfına aittir:

> "Günler dumanlı, tuhaf olmuştu: Zehirli Ekim ayı dondurucu bir ilerleyişle geçiyordu; karlı tozlar şehirde kahverengi girdaplarla esiyordu… Böyleydi günler. Gecelerse – hiç geceleri dışarı çıktınız mı, sırnaşık, kötü 'u' notasını dinlemek üzere boş, banliyö ıssızlarına daldınız mı? Uuuu-uuuu-uuuu: Uzamda böyle sesleniyordu; ses – ses miydi? Eğer sesse şüphesiz başka bir dünyadan gelen bir sesti; bu ses nadir görülen bir güç ve açıklığa sahipti: 'uuuu-uuuu-uuuu', Moskova'nın, Petersburg'un, Saratov'un banliyö alanlarında alçak sesle yankılanıyordu, ama fabrika sireni çalmıyordu, rüzgâr yoktu ve köpekler suskundu. 1905 yılının bu Ekim şarkısını duydunuz mu? Bu şarkı daha önce yoktu; bu şarkı olmayacak: hiçbir zaman" (Belıy, 2006, s. 92).

Petersburg diğer yandan, bir memur, imparatorluğun merkezindeki bürokratik bir kişilik, tarihsel gelişimin iki esas yönlendiricisi ve bunların kesişiminde gizlenen bir sis, cansız bir siluet biçiminde de ortaya çıkmaktadır:

> "Aynı gri, insan nehirleri orada da akıyordu ve orada aynı yeşilli sarılı sis vardı. Orada yığınla yüz koşuşturuyordu, kaldırımlar fısıldıyor ve takırdıyordu, galoşlarla yıpranıyordu, sıradanın burnu gösterişli biçimde yüzüyordu. …Burada tekler, çiftler, üçler, dörtler akıyordu ve birbiri ardına şapkalar; melonlar, tüylüler, kasketler; kasketler, kasketler, tüylüler, kep, silindir, kasket; eşarp, şemsiye, tüy…" (Belıy, 2006, s. 8).

Romanın ilerleyen sayfalarında Petersburg, gölgeler mekânına dönüşür ve oldukça tuhaf özellikler sergiler: Sakinleri insan kılığına girebilen veya sise dönüşebilen garip, gölgeli yaratıklardır. "Bir taraftan gelip geçenleri gölgelere dönüştürürler, diğer taraftan da gölgeleri insanlara" (Belıy, 2006, 19). Bu ikilik, kahramanların ruhlarını soysuzlaştırmış ve parçalara ayırmıştır; yaşamlarındaki çelişkilerin yaratmış olduğu zehirleri ruhlarına işlemiştir. Örneğin, Senatör Apollon Ableuhov, devrimci Aleksandr Dudkin'i bir gölge olarak zihninde yaratır. Dudkin, daha sonra gölgeden gerçek bir kişiye dönüşür ve yazgısı Puşkin'in *Bakır Atlı*'sındaki Yevgeni'nin yazgısını yineler, o da tıpkı önceli gibi, I. Petro'nun eylemlerinin bir sonucu olarak dolaylı olarak yok olur.

Belıy'ın kaleminde Petersburg, böylelikle Neva Bulvarı'nın yanı sıra, Puşkin'in *Bakır Atlı*'sı olarak da karşımıza çıkar. Ancak bu kez Büyük Petro'nun anısına Petersburg'da Senato Meydanı'nda dikilen Bakır Atlı'sı, devrimci Aleksandr Dudkin'in peşindedir ve onu, Raskolnikov'un tavanarası odasını anımsatan odasında ziyaret eder. Romanın en etkileyeci

sahnelerinden biri olan bu ziyarette, metalden dökülmüş olan İmparator, ağır cüssesini bir sandalyeye bırakarak, bakır defne tacını ağır ağır başından indirir. Yüzlerce kiloluk pelerinin kıvrımlarından, kor haline gelmiş İsrafil'in borusunu çıkarır, gözleriyle boruyu işaret ederek, göz kırpar: "Petro Primo Catharina Secunda".3

> "Aleksandr İvanoviç, Yevgeni, ilk kez o sırada, yüz yıldır köylerde, şehirlerde, sahanlıklarda, merdivenlerde boş yere koştuğunu, arkasından gümbürdeyen darbelerin öfke taşımadığını anladı; asırlar önce bağışlanmıştı, bütün olanlar ve üzerine gelenler; sadece İsrafil'in borusuna dek sürecek hayali eziyetlerin geçişinden ibaretti… Ve -o Konuğun ayaklarına kapandı. - 'Öğretmenim!' Misafirin bakır göz deliklerinde bakır melankoli parladı; taşları sarsan el omuza dostça düştü ve kor haline gelerek köprücük kemiğini kırdı… Ayın altında bin derecelik bir ateşle korlaşan metal misafir, şimdi önünde yanar, kırmızı-mor bir halde duruyordu; işte o, bütünüyle kızararak, göz alıcı biçimde beyazladı ve eğilmiş Aleksandr İvanoviç'e kül seli halinde aktı; tam bir çılgınlıkla Aleksandr İvanoviç yüzlerce kiloluk kucakla titredi; Bronz Atlı damarlarına metallerle karışmıştı" (Belıy, 1999, s. 379).

Romanda Petersburg, bir taraftan Bakır Atlı'nın insanı esir alan kenti olarak sunulurken, diğer taraftan da evrensel uzamların göstergesi olarak belirir. İnsan figürü artık odalara, caddelere ya da kente bağımlı bir tutsak olmaktan çıkarılarak evrenin, uzayın tutsağı, evrensel bir vatandaşı haline getirilir. Halüsinasyonun ardından bilinci aydınlanan Dudkin'e ilişkin satırlar buna dair bir örnek niteliğindedir. Tıpkı bulvar ve caddelerinin ayla ışıklanmasında olduğu gibi, ruh da ışıklanarak, Dudkin'in bilincini aydınlatmaktadır:

> "Uzakta ilerde ve geride aydınlandı bilinç; kozmik zamanlarda ve kozmik uzamlarda. Bu uzamlarda tek bir ruh yoktu; ne insan, ne gölge… ıssızlaşmıştı uzamlar. Karşılıklı dört dik duvarın arasında kendini uzamlara hapsedilmiş bir mahkum gibi hissetti, yani eğer hapsedilmiş mahkum özgürlüğü her şeyden çok hissetmiyorsa, yani eğer bütün dünya uzamı hacim olarak bu duvarların daracık aralığına eşit değilse…" (Belıy, 2006, s. 200).

Sonuç olarak; Belıy'ın romanında Petersburg, birçok farklı şekilde sunulmuştur: Bir yandan "dahiyane ve canice bir yapıt" olarak I. Petro'nun Petersburgu'dur; diğer yandan küpler ve paralellerin uçuştuğu bir yapıt olarak Puşkin'in *Bakır Atlı*'daki Yevgeni'nin Petersburgu'dur; bir devrimcinin tavan arasında gördüğü kabuslar olarak Dostoyevski'nin Petersburgu'dur; "bürokrasinin bütün imparatorluğu kollarının arasına alıp, mühürlediği bir yapıt" olarak Gogol'ün Petersburgu'dur. Ve sonunda 1905 yılında saraya yürüyen binlerce işçinin kurşunlandığı bir yapıt olarak *Kanlı Pazar*'ın Petersburgu'dur. Sokakları işgal eden kalabalıkların, yoksulların, holiganların Petersburg'udur. Belıy'de böylece, Batı'nın simgesi sayılan Petersburg'un iki yüz yıllık mitosundan beslenen kent imgesi, Puşkin, Gogol ve

3 İkinci Yekaterina'dan Birinci Petro'ya: Bakır Atlı anıtının kaidesine kazınmış bulunan Latince yazı.

Dostoyevski'nin isimleriyle anılan Petersburg konulu klasik Rus edebiyatının satır aralarında gizlenenlerin özgün bir yenilenişini barındırır. Belıy'ın merceğinden Petersburg, klasik Rus edebiyatının sunduğundan çok farklı bir görüntüye bürünür.

Şehir, Belıy'ın bilincine sisli bir siluet olarak girmiştir:

> "Petersburg, Petersburg! Sis gibi çökerek, beni de boş beyin jimnastiğiyle izledin: sen – acımasız bir işkencecisin; sen – huzursuz bir hayalet; sen, bir zamanlar, yıllarca saldırdın bana; ben senin korkunç caddelerinde koştum ve yerin sınırından başlayarak sınırsız uzaklıklara giden o dökme demir köprüne sıçrayarak uçtum; Neva'nın ardında, öte dünyada, oradaki yeşil uzaklarda...." (Belıy, 2006, s. 96-97).

Romanda kent, somut, deneyimsel bir gerçeklik değildir, uzam içinde değişken insani algıların, izlenim ve hayallerin bir bütünü, bir düşüdür. Tarihsel ve topografik somutluklar, gerçekliğin harici özelliklerini koruyarak, asıl işlevi bakımından bu somutlukların birer kusuru olarak belirir.

Kaynakça / References

Berman, M. (1994). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor. Modernite deneyimi* [*All that is solid melts into air The experience of modernity*] (U. Altuğ; B. Peker, Trans.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Belıy, A. (1999). *Peterburg* [*Petersburg*]. St. Peterburg: Izdatelstvo Kristal.

Belıy, A. (2006). *Petersburg*, *[Petersburg*] (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Dolgopolov, L. K. (1988). *Andrey Belıy i ego roman "Peterburg"* [*Andrey Bely and the Novel Petersburg*]. Moskva: Nauka.

Voronski, I. (1930). Andrey Belıy, *Literaturnaya entsiklopediya v 11-tı tomah, 1929-1939* [*Literary Encyclopedia in 11 Volumes*]. C. 1, M.: Izdatelstvo Akademia, 418-429.

Jihovski, R. A. (1981). *Reka Neva i nevskaya guba* [*Neva River and Neva Bay*]. Leningrad: Gidrometeoizdat.

Üçgül, S. (2002). Rusya'da İlk Dekadan Görüşlü Okul: Rus Sembolizmi [Russian Symbolism: the First Dekadan School in Russia]. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* [*Journal of Social Sciences Institute of Erciyes University], 13*, 239–257.

CHAPTER 14

ASIR SONU İSTANBUL'UNDA BİR ZİHİN-BEDEN ROTASI

A ROUTE FOR MIND-BODY IN *FIN DE SIÉCLE* ISTANBUL

Güneş SEZEN[1]

[1]Dr., Özyeğin Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü, İstanbul, Türkiye
e-mail: gunes.sezen@ozyegin.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.14

ÖZ

Bu çalışma, 19. asır sonunda yeni bir format ve seri olarak basılmaya başlanan cep romanlarından, Mustafa Reşit'in *Penbe Ferace*'sine (1892) odaklanacaktır. "Ara Nesil" yazarlarının asır sonunda hem yansıtıcı hem de inşacı bakışları, olay örgüsü ve özellikle erkek karakterlerin çiziminde belirgin bir rasyonel zihin ve kontrollü beden tahayyülünün etrafında gezinen bir kurmaca biçimine yönlenmelerine sebep olmaktadır. Söz konusu tahayyül, çoğunlukla modernleşme tartışmalarına eşlik eden, bir "hâne krizi"nden kaynaklansa da bu roman özelinde, bilhassa İstanbul'un seyir ve eğlence mekânlarının karakterleri sözü edilen denetimin kaybına sürüklediği kaygısı etrafında gelişmektedir. *Penbe Ferace* romanında erkek karakterin kimliğini oluşturan tüm özelliklerin, karakter İstanbul'un farklı noktalarında gezindikçe nasıl evrildiği dikkati çeker. Özellikle Adalar, Göksu ve Beyoğlu arasında gezinen bahriye zabiti Server'in, öncesi, ânı ve gelecek tasavvurunun biçimlenişi izlenir. Asır sonu insanının değişen yaşamının kurmacadaki görüntüsünün de izlenebildiği bu roman bağlamında, İstanbul'un farklı mekânlarında kurulan ilişkilerin Server'e olan etkilerine bakılacaktır. Mekânlar ve buna bağlı aşkların, Server'in karar mekanizmalarına etkisi, karakterinin savruluşu ve zihin / beden rotasının kaybı üzerinden, modern Osmanlı bireyine ilişkin toplum mühendisliği çabasının ve ideal ailenin imkânlarının sorgulaması yapılacaktır. Server'i, aşkları ve İstanbul'un farklı mekânları üzerinden değerlendirecek bu çalışmada, imkânsız ideallerin yanı başında sorgulanan "itidalli ideal erkeklik" ve şehrin değişen yüzü ile dönüşümdeki etkisi tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Penbe Ferace*, İstanbul mekânları, erkeklik, rasyonel zihin, kontrollü beden

ABSTRACT

This article focuses on Mustafa Reşit's *Penbe Ferace* (1892), an example of the pocket novels which emerged at the end of the 19th century as a new book format. Writers of the era, with a reflectionist

and a constructivist perspective, are attracted to a specific type of fiction based on images of rational thinking and bodies under control, especially in the formation of male characters. This perspective is due to a "crisis at home" and it is in the company of a discussion of modernism. Especially in the context of this novel, it develops around anxieties about how Istanbul's entertainment districts take characters out of the rationality/body control matrix. The male protagonist of *Penbe Ferace t*ransforms as he wanders around different districts of Istanbul. Mustafa Reşit elaborates on how the naval officer Server reflects on the present and the future, especially as he travels in places such as the Princes' Islands, Göksu, and Beyoğlu. Different districts in Istanbul and the relationships formed there are examined, along with their influence on Server. As such, *Penbe Ferace* reflects society at the end of the 19th century. Mustafa Reşit questions how the protagonist is driven away in different places, under the influence of love as a dominant feeling, and how he loses track of his rationality. Along with this examination, the social engineering aimed at Ottoman society is also questioned and modernity is analyzed through the concept of the ideal family. This article, therefore, intends to bring the discussions around ideal masculinity in the concept of the ideal family to the fore, and to evaluate them in the overall discussion of modernism, which is reflected in the transformation of the city and the cultural change observed in certain quarters.

Keywords: *Penbe Ferace*, outdoors and indoors of Istanbul, masculinity, rational mind, controlling body

EXTENDED ABSTRACT

This article focuses on Mustafa Reşit's *Penbe Ferace* (1892), an example of the pocket novels which emerged at the end of the 19th century as a new book format. Writers of the era, with a reflectionist and a constructivist perspective, are attracted to a specific type of fiction based on images of rational thinking and bodies under control, especially in the formation of male characters. This perspective is due to a "crisis at home" and it is in the company of a discussion of modernism. Especially in the context of this novel, it develops around anxieties about how Istanbul's entertainment districts take the characters out of the rationality/body control matrix.

The male protagonist of Penbe Ferace transforms as he wanders around different districts of Istanbul. Mustafa Reşit elaborates on how the naval officer Server reflects on the present and the future, especially as he travels in places such as the Princes' Islands, Göksu, and Beyoğlu. Different districts in Istanbul and the relationships formed there are examined, along with their influence on Server. As such, *Penbe Ferace* reflects society at the end of the 19th century. Mustafa Reşit questions how the protagonist is driven away in different places, under the influence of love as a dominant feeling, and how he loses track of his rationality. Along with this examination, the social engineering aimed at Ottoman society is also questioned and

modernity is analyzed through the concept of the ideal family. This article, therefore, intends to bring the discussions around ideal masculinity in the concept of the ideal family to the fore, and to evaluate them in the overall discussion of modernism, which is reflected in the transformation of the city and the cultural change observed in certain quarters.

To be able to evaluate the rationality/body control matrix in the novel, it is necessary to discuss modernism as a gendered topic. The central character - Server - provides the opportunity to discuss concepts such as "hegemonic masculinity" because he appears to be a man unable to make decisions about his desires, about places to go and not to go, as well as women. His military rationale and silent routine with books in Heybeliada are in sharp contrast with the festive night life at the heart of the city, and Server loses track while he is trying to make up his mind. As a member of the modern Ottoman family, his indecision invites a discussion of discipline of mind and body in the specific context of the 19th century.

Two reminders help Server find his way: one is his financial deficit and the second is the call of scientific thinking, which he has achieved by reading books and also through his military training. Marriage appears as the final stage of this crisis of masculinity, a stage which can confirm the social legitimacy of Server's masculinity, while providing closure to his adventures. But since marriage is achieved only after Server satisfies his pleasures, it constructs its own hegemony, and invites new questions about women and the control on their bodies. Kılaret, the available woman, and Seher, the woman with the "ferace" (a long coat that hides the body), are differentiated from each other, from the perspective of body politics, and Server negotiates his ideal masculinity between them.

The route to "ideal masculinity" and "ideal family" in *Penbe Ferace* passes through avenues in which the control of mind/body is discussed around the anxieties of Nevton Server, who loses his way in amusement, but gets pulled away from the whirlpools of this life of pleasures by his rationale, his books, his search for legitimacy, and his escape to a sterile female body as a safe haven. The East/West dichotomy is also revealed in the novel, as districts such as Göksu, Tepebaşı, and Beyoğlu and places such as the French theatre and hotels are represented as places already Westernized or under the influence of Westernization. These places are in sharp contrast with Server's routine in the Princes' Islands, which is based on rational thinking and a careful monitoring of physical pleasures. Although he loses track when he faces this extravagantly Westernized lifestyle at the heart of the city, Server finds the way out, turning to his Western-style education, but in a selectively Westernized manner which brings the values of the East into dialogue with the transformations of the 19th century.

Giriş

19. yüzyılın sonunda, örnekleri daha önce Avrupa'da yaygınca kullanılan cep kitapları, Osmanlı'da da bir üretim ve tüketim biçimi olarak kullanılmaya başlanır.1 Taşıması ve okuması hacim açısından daha kolay olarak tasarlanan bu kitaplar, hem değişen ve çoğalan okuyucu kitlesi hem de basım ve satım kolaylıklarının biraz daha fazla olması sebebiyle tercih edilmişlerdir. 19. yüzyılın popüler isimleri arasında sayılsalar da bugünün edebiyat eleştirmenleri tarafından küçümsenen ya da görmezden gelinen, ancak dönem açısından oldukça üretken olan yazarları, açılan ilk özel kitapçıların da teşviki ile "cep romanları" denen serilerde, önceki örneklerine göre daha küçük ebatlarla okuyucu karşısına çıkan kitaplarını yayımlatırlar. Bir satış tekniği olarak ise başta Arakel ve Şems kütüphaneleri olmak üzere, özel kitapçıların cep romanlarının üretimi ve yaygınlaştırılması için çaba harcadıkları ve hem işlev hem de okuyucuya farklı metotlarla ulaşım açısından etkin olmaya çalıştıkları görülür.

Arakel ve Şems'in bastırdığı romanların hemen tamamı içerik açısından bilhassa romantik ilişkiler etrafında kurulan ve "hâne krizi"ne yani "aile" fikrine odaklanan metinlerdir. II. Abdülhamid'in devletin modernleşmesi adına yaptığı bazı denetleme ve disipline etme politikalarının, sözü edilen romanlarda yayıncı ve yazarlar tarafından da metne farklı biçimlerde uygulandığı görülür. Beden açısından genel bir medikal tavrın varlığı söz konusudur. Zihinsel denetim açısından da toplum mühendisliğine katılan yazarlar, yalnızca örnek karakterler çizmek yerine ders verebilecekleri bir olay örgüsü kurmayı genellikle tercih ederler. Tanzimat'ın ilk dönem romanlarında kötülüğü yapan genç kadın ve erkeklerden genellikle farklı olarak, cep romanlarında dramatik aksiyonu yükselten, mutlu evlilik, birliktelik imkânlarını yok eden çoğunlukla baba, amca ve genç erkekler ya da bazen ötekileştirilmiş genç kadınlar olur. Genç erkeklerin denetim yitimine eşlik eden ise çoğunlukla içine düştükleri alkol ve/veya gece hayatıdır. Hemen tüm cep romanlarının karakterleri sosyal sınıflarına uygun yerlerde içmekle birlikte gizlenmeye önem verirler. İçilen

1 Ian Watt'ın *Romanın Yükselişi*'nde İngiliz edebiyatı, Albert Laberre'nin *Kitabın Tarihi*'nde Fransız edebiyatı hakkında, çeşitli basım-yayın teknikleri ve satış stratejilerine ilişkin söyledikleri ile Osmanlı'daki gelişmeler benzerlik göstermektedir. Hem kitap ebadının küçüldüğü hem ucuz kâğıttan ya da ucuz edisyon basımların yapıldığı hem ciltleme hem abonelik gibi farklı satış stratejilerinin sözü edilen coğrafyalarda denendiği görülmektedir. Bunun yanı sıra Gerard Genette, *Paratexts: thresholds of interpretation* (Yorumlama Eşikleri: Paratekstler) adlı çalışmasının "Format" kısmında, kitap basımı ve format ilişkisini ele alır. Formatın iki anlama gelerek kullanıldığını, bunlardan ilkinin kitabın ciltli ya da ciltsiz basılması demek olduğunu, ikincisinin ise kitabın ebadı demek olduğunu söyler (1997, s. 17). Ölçekten söz ederken de genel olarak Avrupa kitap tarihi ve özelde Fransa'daki baskı anlayışına odaklanmış olduğunu unutmamakla birlikte, üç ölçü sıralar: Büyük ebatlı kitaplar, orta ölçekli kitaplar ve küçük ölçekli kitaplar (s. 17). Bazı önemli eserlerin de sıradan okumalar ve gezinti okumaları için küçük formatta basıldığını ifade eder ve örneğin *Paul et Virginie*'nin ilk müstakil baskısının 1789'da küçük formatta yapıldığının eserin ön yazısında ifade edildiğini (s. 18) söyler. Aktarılan bu amaç ve stratejiler ile Arakel'in yazdığı yayıncı notunda cep romanlarının nerede, ne zaman okunacağına ilişkin ifadeleri neredeyse tercüme denebilecek kadar aynıdır (*Meyl-i Dîl,* 1891, s. 1)

mekânlar genel olarak evler veya meyhane, birahane gibi yerlerdir. Mekân kapalı olmasa dahi herkes tarafından ulaşılmayan veya görülemeyen mekânlardır: sandallar, oteller veya otellerin arka bahçeleri gibi… İçme eylemi, nispeten görünür olan kamusal kapalı mekânlarda yapılıyorsa, bu mekânlar genel olarak erkeklerin yanlış kararlarını aldıkları ve gayrimeşru ilişkilere de bulaştıkları, karanlık ve kirli ya da sefahatin gayet serbestçe yaşandığı, Batılı eğlence biçimlerinin görüldüğü ve de "yanlış" Batılılaşmış ya da Batılı kimliklerin gittikleri mekânlardır. Otellerin içinde içildiği vakitlerde gizlenme arzusu öne çıkar ancak bu romanın kadın karakterlerinden Kılaret gibi Osmanlı olmayan, sahne sanatları ile ilgilenen ve partilerde gezen kadınlar için saklanma söz konusu edilmez. İçme eylemi kadın ve/veya erkek için, beraberinde muhakkak bir ahlaksızlık vurgusunu ya da farklı bir rasyonel bozulmayı kapsayarak olay örgüsüne dâhil edilen bir etmen olur.

Cep romanları içinde iki tanesi hariç, mesleklerini bildiğimiz erkeklere pek rastlanmaz, Mehmed Celal'in *Zehra*'sı ve Mustafa Reşit'in *Penbe Ferace*'si meslekleri ile tanıdığımız yegâne erkekleri barındırmakla dikkati çekerler. Bu meslek ise, özellikle 20. yüzyılda genellikle hegemonik erkekliğin önemli özelliklerini bünyesinde barındıran askerliktir. Gerçi askerlik mesleğinin (ya da askeri okulda okumak, askeri okulda öğretmenlik yapmak) henüz ulus-devlet inşası sürecinde ve sonrasında taşıdığı hegemoni yükünü asır sonunda o ağırlıkla taşıdığı söylenemez. Yine de bu erkeklik vurgusunun güç, cesaret, iyi eğitim, ekonomik düzen, disiplin gibi özelliklerini barındırmasıyla, dönemi için de idealin en yakınında konumlandırılabilecek bir erkeklik biçimini kuşandığı söylenebilir. Bu çalışmada da idealin çevresinde kurgulanan bir erkeğin, başkahramandan başkaraktere ve oradan yeniden başkahraman olma ihtimaline salınışı izlenir. Yani güç kaybedip idealden, rasyonellikten, itidalden uzaklaşan, sonra yeniden o ideale yaklaşmaya çalışan bir erkeğin macerasına odaklanılır. Bu arada da bu erkek karakterin şehrin farklı mekânlarında gezerken farklı aşkları da birlikte tecrübe edişiyle nasıl bir rota takip ettiği izlenir. Akıl-hayal, kadın-erkek, beden-zihin gibi ikili düşünme biçimlerini kuşanır gibi görünse de sınırları muğlaklaştıran bir erkeklik ve ilişkiler ağının metnin anlatıcısında da bir "arada kalma"yı yansıtıp yansıtmadığı tartışılacaktır.

1. 5N 1K Erkeklik

Romanın erkek karakteri Server'in rotasını yitirişi ve erkeklik performansına ilişkin değişimlerin anlaşılabilmesi için erkeklik(ler) konusunu her yönden açıklamak gerekir. Bunun için de 5N 1K erkekliğe yani tartışılan metin üzerinden erkekliğin ne, nasıl, neden, nerede ve ne zaman olduğuna bakılmalıdır ve anlatıcı-yazar ve baş erkek karakter nezdinde erkekliğin

nasıl bir kimliğe sahip olduğu ya da olması beklendiği cevapları üzerinde durulmalıdır. Ancak bu cevaplar tüm ayrıksı ve kategorilenmiş olarak verilemezler, birlikte düşünülmelidirler.

R. W. Connell, *Erkeklikler* adlı çalışmasında şöyle der:

> Erkeklik ve kadınlık, doğaları gereği birbiriyle ilişki içinde, yani toplumsal bir sınır çizme eylemi olarak ve kültürel bir karşıtlık olarak anlam taşıyan, ilişkisel kavramlardır. Bu ilişki, farklı toplumlarda ve tarihsel süreçlerde çizilen sınırların değişen içeriklerine bakılmaksızın değişmeden devam eder. Dolayısıyla bir bilgi nesnesi olarak erkeklik daima ilişki içinde erkekliktir (…) erkeklikler, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin yapılandırdığı pratik tertibatlardır. Doğaları itibariyle tarihseldirler. İnşa edilmeleri ve yeniden inşa edilmeleri ise toplumdaki çıkar dengesini ve toplumsal değişimin yönünü etkileyen siyasi bir süreçtir. (2019, s. 96)

Yani yekpâre, değişmez, doğal ve tartışmaya kapalı bir "kategori" olarak görülmemesi gerekir erkekliğin, bu yüzden tek bir erkeklikten değil, erkekliklerden söz edilmelidir. Bunun için de tam da atıf yapılan ilişkisellikler çözümlenmeli ya da tartışmaya açılmalıdır. Bu ilişkiselliği anlayabilmek için kuruldukları mekânlara da beraber bakmak gerekmektedir, çünkü hem mekânlar bu erkekliklerin biçimlenişinde ve performe edilişinde önemli bir işleve sahiptirler hem de erkeklikler mekânların sorgulanmasını ve konumlanmasını sağlar görünmektedirler.

Mekân, kendisinden münezzeh biçimde şeyleri ve varlıkları tanımlayamadığımız, bazen basit bazen karmaşık yapısıyla hem belirleyici hem kuşatıcı bir unsurudur yaşamın. Kurmaca dünyasının öğelerinden biri olarak da kişilerin ruh hâlleri ve davranışlarının yansıması, nedeni ya da sonucu olmakla, her zaman mükemmel bir nedensellikle kurulmasalar da, metnin odaklarındandır. Özellikle modernleşme sorunsalının merkezde olduğu anlatılarda, mekânlar baş kahramanın davranışlarını etkileyen adeta birer fail olarak dahi varlık bulabilmektedirler. Hatta denebilir ki olumsuz etki insandan çok mekân üzerinden ya da mekânı temsil eden kişiler üzerinden gerçekleşir. Mekânın hem yansıtma hem de Ayşe Demir'in altını çizdiği gibi, olayların gelişimine etki etmesi ve de kahramanların kararlarına bir "yönlendirici işlevi" söz konusudur (2009, ss. 203-204). Modernleşme sancılarının özellikle kamusal alanda görünürlüğü ve özel alanda yeni yaşam biçimlerini yansıtmakla zaman ve mekândan her iki uzamı da kapsadığı, kurmacanın kuruluşuna ve olay örgüsündeki duygusal ve cinsel ilişkinin boyutlarına göre hem iç hem dış mekânlar arasında gidip gelmeler olduğu görülür. Ancak iç ve dış yalnızca yaşanan olayların geçtiği yer olmakla kalmaz, karakterlerin eylemleri ve düşünceleri arasında da sorgulamalar biçiminde gerçekleşen bir iç ve dışın olduğunu da belirtmek gerekir.

Var olabilme, tecrübe etme, ideal olma durumları arasında sıkışan erkeklik ve kadınlık hallerinin, mekânsal açıdan içeri ve dışarıyla olduğu kadar, içsel olarak da fiziksel temas

etmekle duygusal olarak hissetmek arasında salındığı2, Gaston Bachelard'dan mülhem, bir "aralık olma"3 durumunda kaldığı söylenebilir. Bu bir çatışmayı ifade ettiği kadar bir diyalektiği tartışmak için de uygun bir konumdur. İçerisi ve dışarısının temsil ettiği ve arada gidip gelmelerin tehlikeli kaygan zemini, bir özgürlük duygusu kadar bir kaybolma ihtimalini de çağrıştırır. İç daha kapalı olsa da çoğunlukla daha güvenli ve sakin, doğru karar almanın olasılığı gibi görünür. Oysa tekinsizlik ve huzursuzluk, tüm iç mekânların da olasılığıdır. Buna karşın kurmacanın karakterleri genellikle huzursuzluk gibi huzuru da kendi inşa edecekleri içte, verecekleri içsel kararda -19. yüzyıl için çoğunlukla evde ve aile olma fikrinde- bulmakla, kapalı mekânın anlamını yine belli bir konfor alanında gerçekleştirirler denebilir. Bu biraz da Rilke'nin "dışarıda her şey ölçüsüzdür" (aktaran: Bachelard, 2019, s. 272), derken ifade ettiği, muvazenenin ancak içeri ile mümkün olduğu fikrinin bu yüzyıl sonu Osmanlı aydın-yazarı için de önemli ölçüde gerçek olduğunu hissettirmesiyle ilgilidir.

Kapalı mekânın çizilişinin de her zaman olumlu bir imgesi olmadığı bilinmekle birlikte, kapalı mekânlardan özellikle "ev"in yine de daha "kalıcı bir im"e sahip olduğu, çünkü yuva kurmak, aile olmak gibi ihtimalleri beraberinde taşıdığı görülür. Öteki cep romanlarının çoğunda olduğu gibi *Penbe Ferace*'de de özellikle toplumsal kabülün gerçekleşmeyeceği "menfaat-i şehvaniye" söz konusu olduğunda bir aile evi kurulmaz, daha geçiçi mekânlar olan örneğin oteller seçilir. Ev, aile olmak ve evde olmak, yerleşmek, sabitlenmek, karar vermek anlamlarının hepsini birden yine evlilik bağı üzerinden gerçekleştirme arzusuna bağlanır. Baş karakter Server'in ailesine ilişkin herhangi bir bilgi yoktur, yaşadığı ve çalıştığı yerin askerî okul oluşu gibi daha eril bir mekânın da onun ev ve aile arzusunu güçlendirdiği söylenebilir. Bu yüzden aslında yazar-anlatıcının baştan sona ona bir yuva fikri vermeye çalıştığı düşünülür.

Modern birey ve modern aile kavramlarının, modern devlet kavramının sağlayıcılarından biri olarak görülmesinin izleri, hem izlenen politik tutum ve atılan adımlarla hem de kurmaca düzeyindeki toplum mühendisliği denemeleri ile sürülebilir. R.W. Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı çalışmasında, cinsel politikaların kültürel nedenlerle olduğu kadar, büyük ölçüde belli kurumlarla ilişkili olduğunu belirtir. Bu kurumlar devlet, aile gibi kurumlardır (1998, ss. 165-166) der ve ekler: "Muhafazakâr ideoloji, aileden 'toplumun temeli' olarak söz eder, geleneksel sosyoloji de onu çoğunlukla kurumların en basiti, daha ayrıntılı yapıların yapıtaşı olarak görür. (…) [Aile dışındaki] başka hiçbir kurumda ilişkiler, zaman

2 Jale Parla'nın ilk dönem romanları için "süfli lezzetlet" ile anlatmaya çalıştığı dönem yazarlarının şiddetle karşı çıktığı "menfaat-i şehvaniye" ve "menfaat-i nakdiye" (2010, s. 79) bu roman için de temel motivasyonlardan biri olmuşsa da Tanzimat erkekleri ile romanın baş karakteri Server arasında oldukça önemli farklılıklar vardır.

3 Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı çalışmasında insan için şu tanımlamayı yapar: "İnsan aralık duran varlıktır." (2019, s. 266)

içinde böylesine yaygın; temas esnasında böyle yoğun; ekonomi, duygu, iktidar ve direniş örgüleri açısından böyle sıkı değildir" (ss. 167-68). Yalnız aile tartışması için değil ataerkil toplumsal yapının tamamına yönelen bakış, bu hegemoninin nasıl kurulup biçimlendiğini de sorgulatır. Connell, Antonio Gramsci'den ödünçlediği hegemonya kavramına ilişkin şöyle der: "[A]cımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlük" (Connell, 1998, ss. 246). Hegemonik erkeklik kavramına da buradan yola çıkarak ulaşan Connell'in literatüre en büyük katkılarından biri bu kavramın önünü açtığı ve kategorik düşünmenin önüne de geçen "erkeklikler"4 düşüncesidir. Böylelikle bu yazıda da altı çizilecek olan "yekpâre olmayan toplumsal cinsiyet, kadınlık, erkeklik" düşüncesinin besleyici temelini oluşturur. Hegemonik erkeklik kavramı, farklı kültür, zaman ve mekânlarda çeşitlilikler göstererek, erkek ve kadın arasındaki ataerkil ilişkileri meşrulaştıran, bu arada erkekler arası ilişkilerde de ezici bir gücü kendinde barındıran erkek kimliğini ifade etmek için kullanılır. Connell, *Erkeklikler* adlı çalışmasında bu çeşitliliği barındıran erkek kimliğine ilişkin şöyle der: "Erkekliğin çeşitliliğini ikrar etmek yetmez, erkekliğin farklı türleri arasında var olan -ittifak, tahakküm , itaatkârlık gibi- *ilişkileri* de anlamalıyız. Bu ilişkiler içleme, dışlama, sindirme, sömürme gibi pratikler aracılığıyla kurulurlar. Dolayısıyla erkeklik bir toplumsal cinsiyet siyaseti de barındırır" (vurgu yazara ait, 2019, s. 84).

Hegemonik erkeklik ve bunun yanı sıra örneğin başat erkeklik, melez hegemonik erkeklikler, kadınlıklar, geçici hegemonik erkeklikler gibi kavramlara ilişkin daha geniş bir tartışma alanı açan James W. Messerschmidt, *Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme* adlı çalışmasında şöyle der:

> Hegemonik eril toplumsal yapı (…) farklı türlerde güç ilişkilerinden oluşmaktadır ve toplumsal eylemler aracılığıyla sürekli ve yaygın bir biçimde yenilenmekte, yeniden yapılmakta, savunulmakta ve değiştirilmektedir. Hegemonik erkekliklerin gündelik hayattaki bu yeniden üretimi, toplumsal cinsiyetle ilişkili toplumsal değişimin çok zor olmasının nedenidir. Ancak, bu yapıya karşı çıkmanın, onu kısıtlamanın, değiştirmenin, ona meydan okumanın ve onu yürürlükten kaldırmanın nüveleri de yine hegemonik erkekliklere şekil verilen bu çoklu alanlarda ve yörelerde bulunmaktadır. (2019, ss. 220-221)

Michel Foucault'un öznenin bir töz değil, bir biçim olduğuna ve bu biçimin de "öncelikle ve daima kendisiyle özdeş" (2007, s. 234) olmadığına dair söyleminde de olduğu gibi toplumsal cinsiyetteki değişken yapının gündelik hayat içinde oynak olduğu görülebilir. Ancak bu değişim

4 Connell, hegemonik erkekliğin yanı sıra, bir hiyerarşi gibi konumlanan farklı erkekliklere atıf yapar. Bunlar: tabi kılınan erkeklik (*subordinated masculinity*) işbirlikçi erkeklik (*complicit masculinity*) (Connell, 1998, 154) ya da marjinalleştirilen erkeklik (*marginalized masculinity*) (Carrigan, Connell ve Lee, 1985, s. 560)

hiçbir zaman çok doğal bir süreç olarak gelişmez. Büyük oranda, toplumsal dönüşüm süreçlerindeki biyopolitik ve ataerkil düzeni güçlendiren manevralarla belli bir süre de olsa öğretilir, dayatılır, alıştırılır bir özellik gösterir. Belki de Serpil Sancar'ın hegemonik erkekliği düşünürken yalnız cinsiyetler arası ilişkileri değil, "devingen bir iktidar ilişkileri oluşum alanı"nı düşünmek de gerekir (2016, s. 36) ifadesini bu açıdan değerlendirmelidir. Messerschmidt, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin hepsinin kolektif bir biçimde toplumsal yapıyı oluşturduğunu, hegemonik erkekliğin bireysel pratiklerinin cam bir fanusta olup bitmediğini, aksine, bu pratiklerin, duruma göre cinsiyetlendirilmiş olduğunu ve söylemsel düzlemdeki toplumsal yapılardan belirli zaman ve mekânlarda etkilenirken, karşılığında onları yeniden ürettiğini söyler ve ekler: "Hegemonik erkeklikler, eşzamanlı olarak belirli toplumsal ilişkileri ve anlamları üreten toplumsal pratikler biçimidir ve kültürel açıdan kesinlikle kayda değerdirler" (2019, s. 182).

İktidar mekanizmalarının toplumu biçimlendirmeyi hedefleyen yapısına (Foucault'nun gözetleme, denetim ve disiplin mekanizmaları ile de tartışmaya açtığı devlet müdahalelerine) koşut olarak, hem Batılı hem Doğulu modernleşme hamlelerinin ilk adımlarından biri olan beden denetimi, gerek adabımuaşerete ilişkin kurallar gerekse cinselliğe yönelik yaptırımlar ile şekillenir ve bir tür rasyonelleştirme tavrının da bunu takip ettiği görülür. Bu rasyonelleştirme, sadece iktidar mekanizmalarının bekâsını sağlamaya ve toplum üzerindeki gücünü arttırmaya yönelik değildir: Günün koşulları içinde kültürel değişimin gerekli olduğu fikrini de beraberinde getirir. Kültürel değişim, bazı toplumsal cinsiyet kodlarının yeniden vurgulanması, bazılarının ise çağa göre yeniden gözden geçirilmesini, yani bir çeşit yeniden kurgulamayı içerir. Çünkü toplumsal cinsiyet, yapısı gereği, kurgulandığı zamanların her birinde, her seferinde yeniden ve yeniden tanımlanma değişkenliğine sahip olmakla, çeşitli iktidar ve denetim mekanizmalarının da oyun alanı olmuştur. Kurmaca metinler, bu oyun alanının önemli belirleyenlerindendir.

Kamusal alana ilişkin endişelerin, asır sonunda özel alana ilişkin endişelere bağlandığı ve devlet söyleminin müdahale alanını buraya doğru genişlettiği izlenir. Bu söylemin içeriğinin ne olduğu, ne şekilde ve nelere ilişkin kurulduğuna yeniden bakılmalıdır. Kurmaca veya değil, özellikle Abdülhamid döneminde beden denetimine ve aileye ilişkin politikalar birtakım modernleşme girişimleri ile birlikte bir rasyonelleştirme tutumunu da içermektedir. Bedene ilişkin tutum ise kadın ve erkek bedenine ilişkin sağlık ve nüfus politikaları, adabımuaşeret, cinsellik, evlilik gibi konular etrafında şekillenir. Bundan hem kadın bedeninin hem erkek bedeninin nasibini aldığı görülür.

Mustafa Reşit'in *Penbe Ferace* adlı romanı da bu açıdan dikkate değerdir. Bu cep romanı, penbe feracesi ile mesire yerinde görüp etkilendiği Seher ile Faust Operası'nı izlemeye

giderken bir otelde tanıştığı *femme fatale* Kılaret karşısında eli kolu bağlanan Server'in iki kadına da duyduğu ilgiyi sürekli kıyasladığı, mesudiyeti ararken felakete gidebileceği yola doğru sürüklenen hikâyesinden oluşur. Romanın temel çerçevesinde, farklı kadınlıkların sürekli kıyaslanması ile yapılabilecek kadınlık tartışmasının yanı başında gerek yaşı gerek mesleği gerek ilgileri gerek rasyonelliği ile ideal erkeklik normlarına yerleşebilecek bir erkek figürünün savruluşu ile erkeklik tartışması da yapılır. Romanın sonunda beden-zihin ikiliğinde bedenini gayrimeşru ilişkiler ve alkolle kirletse de zihnini muhafaza edip etmediğine, yapacağı seçimlerin doğruluğuna göre meşru ve mesut bir aile imkânını yakalayıp yakalamayacağına odaklanılır.

2. Rasyonel Bir Erkeğin Kaybolan Rotası:

Connell'in şu uyarısını göz önünde bulundurmak gerekir: "Hegemonya topyekûn denetim demek değildir. Kendiliğinden gelişen bir şey de değildir. Akamete uğrayabilir. Hatta kendi kendini bile akamete uğratabilir" (2019, s. 85). Bu romanın erkek karakterinde de bu akamete uğrayış görülür. Esasen akılcı, bilime düşkün, matematiğe meraklı, sürekli okuyan, asker (Nevton) Server'in, eğlence düşkünü ve her tür mekânı bilen, gezen arkadaşı Cemal ile karşılaştırılmalarıyla başlayan anlatıda, Cemal'in Server'i kendisinin gezdiği yerlere götürmeye başlamasıyla, akılcı Server'in arzularının kuklası olmaya adım attığı görülür. Her iki genç de bahriye zabitidirler, zevkleri dışında anlatıcı ikisi arasında bir zıtlık çizmez5, dolayısıyla aralarında zıtlıktan doğan bir güldürü unsuru yoktur. Server için tiyatrolar, mesireler, hasılı bütün eğlenceler meçhuldür. Romanlardan nefret eder. Çalgı, teganni, raks canını sıkar. İnzivayı sever, sıhhatini tehlikeye koyacak derecede çalışır (1892, s. 5). Anlatıcı, "böyle bir adamın süse falan da ehemmiyet vermediğini beyan zaiddir" (s. 6) diyerek onu züppe tipinden oldukça uzaklaştırmaktadır. Tüm bunları seven Cemal'in de herhangi bir olumsuzluk yaşaması ve komik duruma düşmesi ya da dönemin züppe tiplerine benzer olaylar yaşaması söz konusu değildir. Üstelik Cemal'in bir vasıta olmaktan başka bir etkisi de görülmez olay akışında.

Cemal'in, dostu Yegane Hanım için Göksu'ya gittiklerinde, kadının yanında gördükleri penbe feraceli kadın dikkatlerini çeker. Kadın tülün altından bile çok güzeldir ve Server'le birbirlerini beğendikleri anlaşılır. Oysa adı Seher olan ve Boğaziçi'de bir köşkte ailesi ile oturan bu kız, Server'in tam aksidir: "Kemal-i maharetle keman çalar, resim yapar, roman okumaktan pek çok mütelezziz olur. Ulum-i tabiiyeden bâhis kitaplardan ziyade kitab-ı

5 Bu iki genç tabiat olarak birbirlerinden oldukça farklıdırlar. Bunu ilk olarak vapura bindiklerinde "yer seçimi" konusundaki farklılıklarına anlatıcının yaptığı vurgularda görürüz. Server yan taraflardan birine çekilip kitap okumak isterken, Cemal Bey ise "memer-nâs" yani herkesin geçtiği bir yol olan mahalde oturmak ister.

tabiatı mütalaa eder" (ss. 15-16). Göksu'dan sonra o gece Server ve Cemal, Beyoğlu'na giderler. Fransız tiyatrosundan bilet alırlar. Cemal, Server'i oyundan önce yemeğe götürür. Server gittiği yeri küberâdan birinin konağı zanneder ama Cemal buranın bir otel olduğunu söyler. Fransız tiyatrosunda şarkı söyleyen üç matmazel gelir ve içlerinden adı Kılaret olan ile koyu bir sohbete başlar Server. Cemal, Server'in bu değişimini şaşkınlıkla izler. Daha kadınla ilk temasta hemen yaşanan değişimle, Server ömründe güya ilk defa burada şampanya içer. Ancak alkolü kendisine birinin sunduğu ya da bir ısrarla içtiği gibi bir ima söz konusu edilmez. Server, Kılaret'in güzel olduğunu kabul etse de Seher'le kıyaslar ve Seher'i daha güzel bulur. Ancak çıkışta Kılaret'in evine gider.

Parla'ya göre ilk dönem Tanzimat yazarları, Batı'dan gelecek tehlikeyi duyusallıkta ya da şehevilikte görmüşlerdir. Bu romanlarda aşk, şehevilik ve sevgi diye ikiye ayrılır. Kadın karakterler ise bunlardan hangisine bağlı kaldığına bakılarak melek kadınlar ya da yoldan çıkarıcı, şeytan kadınlar ilan edilirler. İkinci tür kadına uyan erkeğin sonu da felakettir (2010, s. 19). Üstelik ele alınan neredeyse tüm romanlarda, cinsellik söz konusu olduğunda genelde kadın şeytan, erkek ise onun naif kurbanıdır. Bu romandaki anlatıcı da Server'in ikircikli tutumunu örtbas etmek istercesine, kadının cazibesinin derecesine atıf yapar. *Server gibi birinin bile* bundan kurtulmasının imkânsız olduğunu söyler (vurgu bana ait, 1892, s. 32). Bu savunma biçimi Ahmed Midhat'ın, Râkım'ın da sonuçta arzularının olduğunu, bir melek olmadığını kabul ettiği sözlerine benzemektedir (2012, s. 76). Üstelik *femme fatale* Kılaret gibi kadınların cazibesinden kurtulamayan kurban erkek modeli de, asır sonuna kadar sık işlenmiş bir motiftir. Ancak Server, anlatıcının verdiği tasvir hatırlanırsa, bu kurban erkeklerle kıyaslanamayacak derecede rasyoneldir.6 Sabah olup Server Heybeliada'ya dönerken anlatıcı Server'i, iki mıknatıs arasında kalmış bir iğneye benzetir (s. 32). Burada erkeğin seçen özne değil, seçilen tarafmış gibi aktarılmasından çok, aradaki çaresizlik durumu, iradesinin elinden alınışına atıf yapılır. Bu anlatım, kadınların etkisine bir anda kapılan *İntibah*'ın Ali Bey'ine ya da *Araba Sevdası*'nın Bihruz'una benzese de bu karakterler arasında erkekliklerin biçimlerinden kaynaklanan farklar vardır. Her şeyden önce Server yaklaşık 30 yaşındadır, yani Ali Bey gibi örneğin çok genç ve toy bir erkek değildir. Bu hemen kapılma, alkole başlama Ali Bey'in "intibah"ına benzemez.

6 *Femme fatale* kadınlara ilişkin ayrıntılı bir tartışma için bkz. Murat Arpacı'nın "Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası". Arpacı bu yazıda bu inşaya yönelik R.C. Moreas'tan da yola çıkarak şöyle der: "Kadınlara dair toplumsal, politik, ekonomik, ahlaki ve cinsel endişeyi *femme fatale*'in bedeni üzerinden birbirine bağlayan ideolojik korku, bir yanıyla eril hegemonyanın güç kaybına uğrayacağına yönelik korkudur. Modernitenin kültürel yorumunda erkek öznelliğinin özdeşleştirildiği toplumsal tip flaneur iken kadın öznelliğinin femme fatale ile özdeşleştirilmesi, esasında bize kültür tarihinin ve yazınsal alanın erkeklik üzerine nasıl inşa edildiği gösterir. Bu yalnızca kültürel değil epistemolojik bir ayrımdır. Moderniteyi seyreden kentin özgür figürü flaneur ile seyirlik nesneye dönüştürülen femme fatale, eril özne ile dişil nesne arasındaki cinsiyetçi ayrımı ve buna yaslanan erkek-akıl ve kadın-beden özdeşliğini yeniden üretir. Bu anlamda femme fatale, flaneur figürüne karşıt bir konumda yer alır, çünkü o modernitenin bir kahramanı değildir" (s. 141).

Bunun dışında Server, Ali ve Bihruz gibi hesabını kitabını bilmeyen bir adam da değildir, oldukça rasyonel, meslek sahibi bir erkektir ve bu tip bir hayatı görmemiş değil, tercih etmemiş resmedilir. Aynı gün iki kadınla birden yaşadığı bedensel ve duygusal yakınlaşma, belki de bu yüzden rasyonel erkekliğinde açılan daha büyük bir gedik olur.

Anlatıda geçen kısa sürede hemen bir seçim yapmak isteyen Server'in zihninde oluşan hayalde iki kadın konuşur. Güya bu iki hayalden7 feraceli olan; "Mesudiyet, meşruiyettir. Âtîyi düşün!" (s. 32) derken, Kılaret ise; "Feylesof ol! Endişe-i âtî ile fırsattan istifade etmemek mecnûnların kârıdır" (s. 32) der. Bu iki kadın ve onlara yönelik düşünceler, eylemler arasındaki fark, okuyucuya anlatıcının ve denetiminin metindeki durumunu da gösterecektir. Ancak metinde hem okuyucunun hem Server'in feraceli ile ilgili bilgisi oldukça sınırlıdır. Genç adam bir yandan Cuma ve Pazarları Göksu'ya giderken8, ki bu gidişlerden sürekli pembe feraceli hanımı görmeye gittiğini düşündürür, haftanın birkaç gecesini de Beyoğlu'da geçirir. Haftada yalnız iki gün dersi olduğundan diğer günler de gündüzleri Beyoğlu'da vakit geçirir.9 Daha sonraları Kılaret'in dairesine gider. En son Kılaret'in kaldığı otelde bir oda tutup oraya taşınır ve piyano, teganni ve bezik ile vakit geçirir. Murat Arpacı da yazısında *femme fatale* kadının bedeninin seyirlik bir arzu nesnesi olarak sunulduğunu ifade eder:

> Femme fatale mutlaka dans eder ve bu dansıyla herkesi büyüler. Femme fatale'in ne olmadığı konusunda da kültürel temsiller mutabıktır. Femme fatale "ideal" bir eş, "makbul" bir evlat ya da anne değildir. Temsillere göre o ölümcül bir tuzak ve tehlikeli bir maceradır. Çünkü temsillerin ideolojik mantığında femme fatale tam da aileyi, evliliği, anneliği ve bu kavramlar etrafında inşa edilen toplumsal normları ve değerleri tehdit eden bir figür olarak yer almaktadır. (s. 141)

Romanın anlatıcısı da Kılaret'ten söz etmeden araya girip Server'in üzerindeli etkisini, karakterin tüm alışkanlıklarından nasıl vazgeçtiğini şöyle bir örnekle aktarır: "Vaktiyle mütalaadan başka bir şey ile mütelezziz olamayan Server, kitaplara, risalelere, gazetelere artık nazar-ı nefretle bakıyor idi" (s. 46).

---

7 Okulda dalgındır, iki kadının hayalini sürekli kıyaslamaya, tartmaya devam eder. Ertesi gün Kılaret'ten bir davet alır. Biraz tereddütten sonra son vapurla İstanbul'a gider. Kılaret ile gezip tozarlar. Birkaç gün sonra özenle hazırlanıp Göksu'ya gider. Yegâne Hanım ile Seher Hanım kendilerini belli edecek bir tonla konuşarak önünden geçerler. Yegâne'nin müstehzi tavrı ve kahkahasına Seher eşlik etmez. Server önce sinirlenir, ama sonra Seher ile göz göze gelir ve öfkesi buhar olur. Ancak yine de terslenir onlara. Ertesi gün okulda bir ihtiyar kadın kendisini ziyarete gelir. Kadını Seher özür dilemek ve yapılan kabalığı tasvip etmediğini göstermek için göndermiştir. Server'in gözünde zaten Seher gibi bir kadına yaraşan da budur.

8 "Birçok yerleri dolaştıktan sonra köprüden vapura binip Rumeli hisarına çıktı. Bir kayığa rakîben Göksu'ya gitti"

9 "Ertesi gün Kılaret'ten bir davetname aldı. Bir hayli tereddütten sonra son vapur ile İstanbul'a indi. O gece tiyatro yok idi. Taamdan sonra tenezzüh için Zincirlikuyu'ya kadar gitmelerine dair Kılaret tarafından vâki olan teklifi maatteşekkür kabul ederek açık bir araba getirtti.
Şişli'den biraz ayrılınca Kılaret dedi ki: -Biraz yürüyelim!" (ss. 35-36)

Server, bir gün basit bir nedenle Kılaret'ten şüphelenir, akşam evine dönünce "birdenbire" kendi hâlini pek kötü bulur ve düşünmeye başlar. Nakit parası bitmiş, hatta arkadaşlarından biraz borç almıştır. Böyle giderse sonunun kötü olacağı anlatılır. Şenol Topçu, hegemonik erkekliği kazanmak için verilen mücadelede erkek öznelerin "hem ekonomik hem de sembolik iktidara sahip olmaya yönelmekte" olduklarını söyler (2012, s. 231). Server'in ekonomik olarak çöküşü, onun erkekliğindeki güçten düşmenin son göstergelerindendir. Bu hayattan elini çekmek ister ama nasıl yapacağını bilemez. Bir akşam imzasız bir mektupla Kılaret'in bir otelde başka biriyle olduğunu öğrenir. Server, kadının nerede kimle olduğunu bir şekilde araştırır, bulur. Aldatıldığı için ne kızgındır ne de üzgün, aksine bu durumdan çok memnun olur. Çünkü servetinin üstünde bir işe kalkışmış, Kılaret'in kendini ona adadığını sandığı için nasıl ayrılacağını bilememiştir.10 Oysa şimdi bu hayattan kurtulabilecektir ve doğru yönü yeniden bulmuşçasına şöyle der: "İşte ben yine sevgili kitaplarımdan istifadeye gidiyorum" (s. 61). Romanın sonunda kendi kendine düşünen Server'in söylediği şu sözleri okuruz: "Bu kadar rahatsızlığa hep o penbe ferace sebep oldu. Ümid ederim ki yine o penbe ferace bunlara hitam verip bâis-i mesudiyetim olacaktır" (s. 63). Bundan sonra yazıhanesine gider ve Seher'in babasına bir tezkire yazar ve anlatı bu eylemle son bulur.

Aile konusunun önemli yer tuttuğu 19. yüzyıl Osmanlı kurmacası tam da Connell'ın atıf yaptığı türden bir karmaşıklık nedeniyle denetim sorununun kilit öğelerinden biridir. İktidar açısından beden denetiminin bekârlar üzerinde sağlanması görece zordur; oysa aile kurulması nispeten bu denetimi kolaylaştırır. Bu yüzden aileye ilişkin bir söylem dizgesi kurmak bir yazar-aydın sorumluluğu gibi işler. Cep romanlarının hemen tamamında aileyi yıkmak kadın ya da erkek için büyük bir cezalandırılma sebebi olarak yerleşir, aile olmak ise yönlendirilen ve istenen bir durum olur. Server, hayalî Seher'in sözleriyle, âtîyi düşünmüş, mesudiyeti meşruiyette aramak yoluna giderek ideal aile imkânına doğru adım atmıştır.

Peki, mesele sadece meşruiyet midir? İdeallik ve rasyonellik, temaşa hâlinde gezinen, sürekli aşk üzerine tefekkür eden, etrafındakilerle değil, onlara bakarak zihnindeki imajlarla diyalog hâlinde olan Server için nasıl yeniden yakalanabilir? Askerlik de, hegemonik erkeklikte olduğu gibi, birtakım güç, iktidar, sağlamlık varsayımlarını beraberinde getirdiği için normatif bir düzende "doğal" bir beklenti oluştururlar. Norm olması büyük oranda, ideale dair bir tasavvura zemin olmasındandır. Server'in kendi hayatının, davranışlarının sakin ve anlatıcının üverek onayladığı biçimde bilimsel, rasyonel oluşu bu zemine yakın durduğunu gösterse de zeminin kayganlığını işaret edercesine kolayca etkilenmiş olmasının altının

10 Esasen bir aldatma tam olarak söz konusu değildir. Kılaret, Server'den kurtulmak için ona oyun oynamıştır.

çizilmesi mühimdir. Bu da, hegemoninin performe edilemeyeceği kadar bedene ve hayallere yenik düşmüş bir erkek olmasına bağlanır.

İstanbul bütün anlatı boyunca sürekli gezilen bir yerdir, mekân asla sabitlenemez çünkü Server'in zihni de bedeni de kararsız gezinmektedir. Server sürekli gezer, gezerken izler, temaşa eder,11 düşünür ama az söyler, hatta söylemez. Dikkat edilirse Server, mesleğini yaptığı ve ayağını yere daha sağlam bastığı Heybeliada ile şehir arasında sürekli gider gelir. Şehir, Server'in kontrolünü yitirdiği, vapur iki mekân arasında gidip gelirken sorgulamalar yaptığı, Heybeliada daha az kalındıkça rasyonellikten daha da koptuğu yerler olarak çizilmektedir. Burada da hem mekânlar arası gidiş gelişi sağlamakla sabit olmayan bir mekân olarak hem de mekânı değiştirirken zamanın geçişine denk düşen bir eyleyici olarak vapurun işlevselliği önemlidir. Bu bedensel ve zihinsel salınımların arasında sorgulamalar da vapurun bir nevi kronotop12 gibi varlık gösterdiğini düşündürür. İki mekândan şehir bedensel hazları, ada rasyonel düşünce, okuma ve zihinsel kontrolü temsil ederken, adanın anlatıdaki rolü silindikçe, şehir bedensel haz ve aşkın arasında kalınan bir yere dönüşür. Bedensel hazların, dönem eleştirisi yapan metinlerde, erkekleri ve kadınları tipolojikleştirmede bir misyonu vardı. Ancak aşkın, bedensel hazzın karşısında çeşitli faktörlerin de etkisiyle önceki mıknatıs konumundan ayrılıp rasyonel zihnin yerini ikame etmeye başlaması, önceki dönem romanlarından farklılık gösterdiği gibi, Seher'in anlatılışına da zıt görünmektedir.

Esasen her iki kadın karakter de, Server'in başta tarif edilişinden anlaşıldığı kadarıyla, Server'in doğasına aykırıdır. Server ne kadar akılcı ise Seher o kadar hayal-peresttir. Server sakin hayatı, bilimi ne kadar sever, eğlenceden (tiyatro, müzik, gece hayatı, alkol, kumar) ne kadar hoşlanmaz ise Kılaret o kadar böyle bir hayatın tam merkezinde kurgulanır. Server, birini Göksu'daki mesire yerinde görüp onunla flörtleşir, biriyle tiyatro öncesi otelde tanışıp sohbet eder. Bu kadınlarla olan ilişkiye ve verdiği karara bakıldığında, hakkında pek az şey bildiği Seher ile evlenmeye karar vermesi ideal erkekliğin yeniden bulunması için yeterli ölçüt değildir. Meşruiyet içinde bir ilişki yaşama kararı da doğru erkeklik kodunun öncüsü değil, ardılıdır. Server'in rotasını belki kısmen yeniden bulmasını sağlayan iki şey vardır: ilk olarak maddi tükenişinin farkına varmak, ikinci olarak da onun rasyonel dünyasının kurucu

11 Fatih Altuğ, "Çoğul ve Çok Katmanlı İstanbul'u Temaşa Etmek" adlı yazısında *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr ü Cekakeş* romanının Favin'inden söz ederken bu söylemi kullanır ve ekler: "Seyir hâlinde etrafı seyretmeyi, yürüme ve bakışının birlikteliğini aynı anda içerir. Favin'in şehir deneyimi de bu anlamda hareketlidir" (2019, s. 60). Server'in Favin kadar şehri neredeyse tavaf ettiğini söylemek elbette mümkün değildir ama gittiği yerlerin çoğu onun için yeni tecrübelerdir, yaşadıkları gibi… Bu yüzden temaşa etmek deyiminin Altuğ'un söylediği manada Server'e de uygun olduğunu söylemek mümkündür.

12 Ayşe Demir, çalışmasında Bahktin'in "kronotop" kavramından yola çıkar, öykülerde zaman ve mekân uzamlarının bazen kesiştiğinden söz eder. Demir, bu kronotopların insanlar ve şeyler açısından değişimi de gösterdiğini söyler (s. 338).

öğelerinden olan bilimsel kitaplara dönüş yapmak: "Elveda ey âlem-i sefahat! Elveda ey şampanya şişeleri! İşte ben yine sevgili kitaplarımdan istifadeye gidiyorum" (1892, s. 61) der kararını verdiğinde ve belki de sesini en net duyduğumuz sahne de burasıdır. Rotasını bulmasını sağlayan iki şey de onun mesleği ile ilişkili olan geri dönüşlerdir. Evlilik, erkekliğinin tamamlanmasının ve toplumsal meşruiyetini kazanmasının son adımıdır ve ancak hazzın her türlüsü yaşandıktan sonra elde edileceği için idealden uzaklaşan ama kendi hegemonisini kuran bir yapıya kavuşmaktadır. Hegemonik erkekliğin gerçekleşmesi için yalnızca bir heteroseksüel ilişki kurmak da yeterli değildir çünkü. Ancak aile kurulabilecek bir heteroseksüel ilişkinin gerçekleşmesi ile normatif ve ideal yapıya yaklaşılabilir. Burada bir üçüncü faktör daha ima edilir: Kılaret bedenini paylaşan kadındır, oysa Seher, mesire yerlerinde gezse de, ima edildiği gibi her yönüyle "feraceli"dir. Server kendi hayatı üzerinde yeniden elde edeceği tasarruf gücünü, Seher'in yalnız kendisine ait olmasıyla yani onun bedeni üzerinden de sağlayabilecektir. Bu belki de öjeni üzerine düşüncelerin kendini gösterdiği asır sonu tartışmalarına bir eklemlenmedir: Ailenin ancak böyle bir kadınla ve kendini her açıdan temize çekmeye hazırlanan böyle bir adamla kurulabileceği düşüncesiyle…

Sonuç

Öncesinde şehrin farklı mekânlarına da şehrin kadınları gibi ne ilgi duymuş ne de onları istemiş olan bir erkeğin, şehrin mekânları arasında savruluşunu, kadınlar arasında bir türlü yapamadığı seçimi ile beraber izlemek mümkün olur. Server'in benlik algısının tüm sınırlarını ihlal eden aşklar, zevkler ve mekânlar arasındaki serüveni sırasında fark edilen şudur: Heybeliada'daki sakin yaşam biçiminden, mesleğinden, kitaplarından ve dolayısıyla rasyonel aklı telkin eden ve oluşturan bilimsel bilgiden uzaklaştığı anda şehrin, kadınların ve yeni yaşam biçimlerinin girdabında tüm rotasını yitirebilen Server, modern Osmanlı ailesinin olası fertlerinden biri olduğundan, disiplin altına alınması gereken bir kimlik olarak çizilir. Server, seçmeleri ve özgürlüğü konusunda herhangi bir sorunla karşılaşmayan, Baudelaire'in deyişiyle "kalabalıkların adamı" ya da Poe'nun ifadesiyle "tedirgin" adam (Benjamin, 2006, s. 142-143) olarak nitelendirilebilecek flanuer kimlik de değildir. Ama normatif erkeklikten uzaklaşan, Osmanlı ailesi idealine 30 yaşına gelmiş bir erkek olarak bile yerleşememesi sebebiyle hayatı düzene sokulması gereken bir karakter olarak adeta yoğrulur roman boyunca. Bu yoğrulma sırasında şehri, yaşamları, kendi yaşadıklarını daima temaşa eder ve her şeyi kıyaslar. Düzenli bir hayatı kaybedip şehirde savrulan Server'in, yeniden ama bu sefer daha ideal bir düzene kavuşması gereklidir.

Görüldüğü gibi ideal erkeklik ve aile rotaları, hegemoninin yalnızca başka bedenler üzerindeki tasarrufunun yitiminden kaynaklanmaz. Başka bedenlere ya da zihinlere kapılan,

uyan erkeklerin kurmacaların başında çizilen ve vaat edilen idealden uzaklaşmalarıyla rotalarını kaybettikleri de görülür. Nevton Server doğru yolu geç olmadan, yine kendi aklına, kitaplarına, meşruiyete ve steril bir kadın bedenine sığınarak ve kendi bedenini ve hayatını sterilleştirme kararıyla bulabilir. Burada dikkati çeken, Heybeliada'da yaşarken rasyonel olan, bedensel hazlara kapılmayan asker Nevton Server'in, daha Doğulu kimliklerin gezindiği ama Batılılaşma ile kullanıma açılan bir eğlence mekânı olan Göksu'nun yanı sıra Batılı eğlence yerleri Tepebaşı Bahçesi, Beyoğlu, Fransız tiyatrosu ve otellerde gezinmesiyle hem bedensel hem zihinsel olarak kaybettiği rotasını Batılı eğitime, kitaplara (ulûm ve fünûn kitapları) ve bir şekilde Batılılaşmış ama Doğulu bir kimliğe yani Seher'e çevirerek bulmasıdır. Bu da itidalli, ölçülü davranması beklenen asır sonu erkekliğinin, ilk dönem romanlarındaki ideal karakterlerle benzerlik ve farklılıklarını ve toplumsal dönüşümü göstermesi açısından yeniden tartışılması ve 19. yüzyıla ilişkin yekpâre bakışın sorgulanması gerektiğini göstermektedir.

Kaynakça / References

Ahmed Midhat Efendi. (2012). *Felatun Bey ile Râkım Efendi*. (Haz. Ş. Baş Çağın). İstanbul: Özgür Yayınları.

Arakel Tozlıyan. (1891). "Cep Romanları Hakkında Nâşirin İfâdâtı, Mülâzâtıyla Eserin Şerâit-i İştirâsı". *Meyl-i Dîl*. (Ahmed Rasim). İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.

Altuğ, F. (2019). "Çoğul ve Çok Katmanlı İstanbul'u Temaşa Etmek". *Roman Kahramanları*, *38*, 59–65.

Arpacı, M. (2019). "Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası". *Fe Dergi 11*(1), 140–154.

Bachelard, G. (2019). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Benjamin, W. (2006). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Carrigan ve diğer. (1985). "Toward a New Sociology of Masculinity". *Theory and Society 14*(5), 551–604.

Connell, R. W. (1998) *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Connell, R. W. (2019). *Erkeklikler*. (N. Konukçu, Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Demir, A. (2009). "Türk Hikâyesinde Mekân (1870-1922 Dönemi)". (Yayımlanmamış doktora tezi, Erciyes Üniversitesi). Yök tez no: 240824

Genette, G. (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge University Press.

Labarre, A. (1994). *Kitabın Tarihi*. (G. Üstün, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Messerschmidt, J. W. (2019). *Hegemonik Erkeklik: Formülasyon, Yeniden Formülasyon ve Genişleme*. (Eleştirel Erkeklik İncelemeleri İnisiyatifi, Çev.) Ed. Günay-Erkol, Çimen ve Nurseli Yeşim Sünbüloğlu. İstanbul: Özyeğin Üniversitesi Yayınları.

Mustafa Reşid. (1892). *Penbe Ferace*. İstanbul: Enver Efendi Matbaası.

Parla, J. (2010). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Sancar, S. (2016). *Erkeklik: İmkânsız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.

Topçu, Ş. (2012). "1980 Sonrası Türk Öyküsünde Erkek ve Erkeklik Olgusu". (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi). Yök tez no: 320453

Watt, I. (2018). *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler.* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

CHAPTER 15

ŞİİR VE GÖSTERGEBİLİM: ATTİLÂ İLHAN'IN *SİSLER BULVARI* ÖRNEĞİ

POETRY AND SEMIOTICS: THE EXAMPLE OF *SISLER BULVARI* BY ATTILA ILHAN

Özge SÖNMEZ[1]

[1]Dr. Öğr. Üyesi, Buca Eğitim Fakültesi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı, İzmir, Türkiye
e-mail: osonmez1982@yahoo.fr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.15

ÖZ

Yazınsal metinler okuyucularının duygu dünyasında estetik bir haz yaratma yönleriyle diğer metin türlerinden ayrılırlar. Yananlam boyutu bakımından oldukça zengin olan bu metin türleri, söz sanatları, özlülük, özgünlük gibi pek çok açıdan araştırmacıların inceleme nesnesi olmuştur. Bu metinlerde temel öğeler kişi, zaman ve uzam temel ulamları olarak karşımıza çıkar. Tüm bu ulamlar kendi içlerinde birçok yöntemle incelenebileceği gibi, birbirleriyle kurdukları bağlantılar, birbirlerini değiştirip dönüştürmeleri açısından da değişik disiplinlere konu olurlar. Uzam da bu ulamlardan biridir. Uzam ulamının yeri ve işlevi günümüzde birçok bilimsel yöntemle incelenmektedir. Bu yöntemlerden biri de göstergebilimdir. Göstergebilim yöntemi kullanılarak; roman, öykü, şiir gibi birbirinden farklı özellikler gösteren metin türlerinin anlam katmanları, eyleyenlerin birbiriyle olan ilişkileri, somuttan soyuta doğru giden derin yapı açık bir biçimde ortaya konulabilmektedir. Uzam tüm bu türlerde, hem özneyi etkileyen, hem özneden etkilenen, kimi zaman da başlı başına bir özneye dönüşebilen bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Uzamın düzyazı türlerinde olduğu kadar şiirde de örtük ya da açık ama oldukça belirleyici rolü vardır. Çalışmada ülkemizin en önemli şairlerinden biri olan Attilâ İlhan'ın *Sisler Bulvarı* adlı şiir kitabında kullandığı uzamlar yazınsal göstergebilim yöntemiyle incelenecektir. Şiirlerde yaratılan imgesel uzamlarda kullanılan sözcükleri bu yönteme göre sınıflandırarak, imgeselleştirilmiş uzamın şair-özneyi nasıl etkilediği, nasıl dönüştürdüğü gösterilecektir. Çalışmada, örtük bir anlatım biçimine sahip olan şiirde, uzamla ilişkide bulunan örtük yapılar göstergebilimsel yöntemle incelenerek; şairin şiir estetiği, biçemi ve uzam öğesinin şiirdeki işlevselliğinin ortaya konulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, şiir, uzam, yazınsal göstergebilim, Attilâ İlhan

ABSTRACT

Literary texts differ from other types of text in their sense of creating aesthetic pleasure in the world of emotion in their readers. These types of texts, which are very rich in terms of connotation, have been the object of investigation by researchers in many aspects, such as figure of speech, conciseness, and originality. In these texts, the basic elements appear as person, time, and space. All of these can be examined with many methods, and they are subject to different disciplines in terms of the connections they establish with each other and their transformation. The place and function of the space are examined by many scientific methods today. One of these methods is semiotics. By using the semiotics method, the meaning layers of text types that show different characteristics, such as novel, story, poetry, the relationship between the actors, and the deep structure from concrete to abstract, can be clearly revealed. In this study, the spaces used by Attilâ İlhan, one of the most important poets of our country, in his poetry book titled *Sisler Bulvarı* will be analyzed through literary semiotics. By classifying the words used in the imaginary spaces created in poems according to this method, it will be shown how the imagined space affects the poet-subject and transforms it. In this study, in the poem, which has an implicit form of expression, all implicit structures in relation to space are examined through the semiotic method. The aim is to reveal the poetic aesthetics, style, and functionality of the poet in poetry.

Keywords: Semiotics, poetry, space, literary semiotics, Attilâ İlhan

EXTENDED ABSTRACT

Literary texts have been the subject of various research disciplines from past to present and have been studied using many different methods. One of them is literary semiotics or narrative semiotics. Narrative semiotics examines many types of narrative texts, such as the object of research, novel, story, cinema, or theater, starting from the surface structure and moving to the deep structure to cover the productive process of the meaning. The thematic and discursive dimension, time, space, subject relationships, narrative program, and semiotic quadrangle form the steps of this method. Poetry, a literary genre, has also been the research object of semiotics. However, due to its structure, it does not have a narrative style drawn in clear lines as in the prose types. It was chosen less frequently as a study object than other types. In the language of poetry, where logical contexts in subject-time-space relations are mostly broken, the space that transforms the subject as well as being transformed into the subject changes and transforms when time reaches an important place in poetry. The words chosen by the poet while forming his poetry and the ways in which the words are connected can destroy space or bring it to the dominant position. At this point, traces of the poet's own life can be found, as well as the fictional spaces created by his fictional poetry. Due to the closed and subtracted structure of the language of poetry, person, space, and time relationships can be lost. While the existence of space is almost indispensable in narrative genres, it is not necessary in poetry. In

fact, poets sometimes try to deliberately destroy the space. It is an important factor affecting time and space. The relations between time, space, and subjects in prose and the relations between time, space, and subjects in poetry are different. While this is more systematic in prose, there is no such requirement in poetry. The spaces of the poem, which is elliptical by its nature, are completed by the reader. For example, the same space may change and develop over the years. On the contrary, it may deteriorate. Even if time is not visible, its effects on space are tangible. The time domain, which is also very important in literary art products, gets more complicated when it comes to poetry, because in poetry, each structure is altered according to the norms of subtle, implicit, and everyday language use. However, it is almost impossible to write a poem that contains no temporal elements, whether explicit or implicit. Attilâ İlhan, a socialist-realistic poet, was fascinated by Nâzım Hikmet, and based on modern poetry, he also created his own style by adding the formal features of folk poetry and Divan poetry. According to his own period, the poet, who developed his own voice mainly handled social problems with a realistic view, however, as a self-described city poet, he presented the crises of modern man to the reader in a new language. Attilâ İlhan's *Sisler Bulvarı*, which is an important building block of Turkish poetry, was chosen as a whole in order to grasp how space works in poetry. Poems in the book, the words of space, the types of space, the relationship between space and subject and time, and the methods of Greimas semiotics were used. Although the closed, subtracted structure of the language of poetry differs from narrative texts, it reveals the space of the poet's creation, how he established his universe of signs, and his ability to use his mother-tongue and style.

Giriş

Yazınsal metin türleri geçmişten günümüze çeşitli araştırma disiplinlerinin konusu olmuş ve birçok farklı yöntem kullanılarak incelenmiştir. Bunlardan birisi de yazınsal göstergebilim ya da anlatı göstergebilimidir. Anlatı göstergebilimi; roman, öykü, sinema, tiyatro gibi anlatısallık içeren birçok türü yüzey yapıdan başlayarak, anlamın üretici sürecini kapsayacak şekilde derin yapıya kadar (ya da tersi yolla) inceler. Yücel'e göre: "Kendisini algılayan biri bulunduğu sürece, devingen bir ufuktur dünyamız; bizim algıladığımız ya da tasarladığımız dünyadır, nesnel ve değişmez bir dünya değil. Bunun sonucu olarak, dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik olmuşsa, dünya aynı dünya değildir artık" (Yücel, 1979, s. 11). İzleksel, söylemsel boyut, zaman, uzam, eyleyen ilişkileri, anlantı izlencesi ve göstergebilimsel dörtgen bu yöntemin basamaklarını oluşturur. Yazınsal bir tür olan şiir de göstergebilimin araştırma nesnesi olmuştur. Ancak yapısı gereği kendisinde düz yazı türlerinde olduğu gibi belirgin hatlarla çizilmiş bir anlatısallık bulunmadığı için, diğer türlere oranla inceleme nesnesi olarak daha az seçilmiştir. Şiir dilinin düzyazı diline göre sapmalar, alışılmadık bağdaştırmalar, imgeler, söz sanatları ve anlam boşluklarıyla örülü kapalı ve eksiltili yapısı gereği; kişi, uzam ve zaman ilişkileri kaybolabilmektedir. Uzamın varlığı anlatısal türlerde karşımıza neredeyse bir olmazsa olmaz ulam olarak çıkarken, şiirde böyle bir zorunluluktan söz edilemez. Hatta kimi şairler şiirlerinde kimi zaman bu ulamı bilinçli olarak yok etmeye çabalarlar. Şiirde uzam ulamının nasıl işlediğini kavrayabilmek için Türk şiirinin önemli yapıtaşlarından biri olan şair Attilâ İlhan'ın *Sisler Bulvarı* şiir kitabı bütünce olarak seçilmiştir. Kitaptaki şiirler; uzamın sözcükleri, uzamın türleri, uzamın özne ve zamanla ilişkileri açısından ele alınmış, bu sınıflandırmalar yapılırken A. J. Greimas göstergebiliminin yöntemlerinden yararlanılmıştır.

1. *Sisler Bulvarı* Kitabında Uzam Sözcükleri

Attilâ İlhan'ın (1925-2005) 1954'de yayınlanan şiir kitabı *Sisler Bulvarı*, 145 sayfa ve 39 şiirden oluşmaktadır. Şair kitabını 5 bölüme ayırmıştır: "Başka yerde olmak", "kaptan", "yeraltı ordusu", "bursa'da yaylımateş" ve "barakmuslu mezarlığı". Çalışmada, bölümlerdeki şiir sayısının dengesini gözetmek için "kaptan" ve "yeraltıordu" bölümleri birleştirilerek, kitap dört kesite ayrılmıştır.

Toplumcu-gerçekçi bir şair olan İlhan, Nazım Hikmet'ten çok etkilenmiş, modern şiiri temel alarak, aynı zamanda halk şiirinin ve Dîvan şiirinin biçimsel özelliklerini de sesine katıp kendi biçemini oluşturmuştur. Kendi dönemine göre, eski ve yeni şiir anlayışını yaratıcı

bir biçimde birleştirerek kendi sesine ulaşan şair, ağırlıklı olarak toplumsal sorunları gerçekçi bir bakışla işlemiş, bununla birlikte kendi deyişiyle "bir kent şairi" olarak, kendisini kent uzamında konumlandırıp modern insanın bunalımlarını yeni bir dille okuyucuya sunmuştur. *Sisler Bulvarı* modern anlayışla yazılmıştır, son iki bölümde ise halk şiirinden el almıştır.

"Şiir dili" ölçünlü, herkesin üzerinde anlaştığı bir dil değil, doğal dille yaratılmış ama ölçünlü dilden sapan, farklılaşan bir dildir. Bu farklı dil duyarlığı paylaşıldığı ölçüde, şair ile okuru arasında özgül bir iletişim kurulur. Belki de bu nedenle belli istisnalar dışında, belli şiirler, belli dizeler kitlelere mal olur; diğerleri sınırlı, özel şiir okuyucuları tarafından benimsenir. Şiir, belli bir duyarlık belli bir birikim ve hem yazar hem okur için, çok çalışmayı gerektiriyorsa, anlaşılması ve çözümlenmesi de uğraş gerektiriyor demektir" (Kıran, 2005). Özne-zaman-uzam ilişkilerindeki mantıksal bağlamların çoğunca koptuğu şiir dilinde, hem özneyi dönüştüren, hem de öznece dönüştürülen, zaman ulamınca da değişip dönüşen uzam şiirde önemli bir yere sahiptir. Şairin şiirini kurarken seçtiği sözcükler ve sözcüklerin birbirine bağlanış biçimleri uzamı yok edebileceği gibi, başat konuma da getirebilir. Bu noktada şiirde şairin kendi hayatından izler bulunabileceği gibi, kurgusal "şiirbeni" yani "persona lirik"in yarattığı kurgusal uzamlarla da karşılaşılabilir.

1.1. *Sisler Bulvarı* Kitabının Birinci Bölümünde Uzam Sözcükleri

Denis Bertrand'ın "anlamlamanın üretici süreci" tablosunda yer alan ilk düzey söylemsel yapılara aittir. Betisel ve izleksel yerdeşliklerin incelendiği bu yapıda uzam betisel yerdeşliklerden biri olarak yer alır (Bertrand, 2000, s. 29). *Sisler Bulvarı* kitabında incelenecek olan uzama ait sınıflandırma beş ana gruptan oluşmaktadır: Uzam belirten özel yer isimleri, cins isimler ve isim tamlamaları, sıfat ve sıfat öbekleri, yer belirteçleri ve uzamda hareket/hareketsizlik ya da uzamda ve uzama yönelik bir hareket bildiren fiiller. Kitaptaki tüm şiirler taranarak sınıflandırma gerçekleştirilmiştir. *Sisler Bulvarı*'nın "başka yerde olmak" adlı birinci bölümü 8 şiirden oluşmaktadır.

Tablo 1. Sisler Bulvarı-Birinci Bölüm

	Özel yer isimleri	**Cins isimler ve isim tamlamaları**	**Sıfat ve sıfat öbekleri**	**Yer belirteçleri**	**Uzamda bir hareket/ hareketsizlik ya da uzama yönelik bir hareket bildiren fiiller**
Şahane Serseri	**X**	yol (4x), dağ, nehirler, denizler, dünya, şehirler	koca dünya, büyük şehirler, yedi dağın yolları	uzaktan, damarlarımda	duramamak, tünemek, koşturmak, geçmek, gitmek, terk etmek, yola düşmek
Başka adam	Alsace, Raspail bulvarı, Zuider-zee körfezi, Orfevre rıhtımı, Palermo ve Calabria sahillerinde, İstanbul limanı, Marsilya limanı, Luxembourg bahçesi, Paris, Paris şehri, Ubangi Şari'	türkülerin başladığı bittiği yer, duvarların arkası, türkünün kıyısı, deniz boyları, deniz fenerleri, sahiller, güverte, bulvarlarda, yerin altında, dünya, köstebek yavrusu metrolar, kaldırımlar, şehirsiz, orman, sokaklar, gemiler, deniz	bir başka dünya, dört duvarın, uğultulu orman	(akşamın) içinden, altında, el değmemiş yıldızların altındaki, gemilerin kayboldukları yerde, gökte, cömert bir maviliğin ortasında	gelip geçmek, yola çıkmak, alıp götürmek, kıyısından geçmek, geçmek(3x), uçurmak, gitmek
Bir üç ve beş	**X**	deniz, denizler, liman (x2)	denizler kızılca kıyamet	yerinde, doğu, batı, kuzey, güney	kaçmak, akıp geçmek, koşturmak
Eski deniz halkı	Akdeniz, Mesina boğazı, Septe boğazı, Roma, rodos kalesi, büyük okyanus, 20'nci meridyen derecesi, 15'nci meridyen derecesi, Kuşadası'ndaki Sürmene'deki, Cenup kutbu', Terra del fuego, ateş arazisi	kalyon, liman meyhanelerinde, boğazlar, antonius'un gemileri, gemiler, buz denizleri, (tilkinin bakır tükürdüğü bir) limana	yeşil zaman kalyonları, eski deniz mezarlığı, hayreddin şarkılarının mezarlığı, karakurum çölleri	bağımsız batılarda	(sürülerini) açıklara sürmek, girmek, uçurmak, gitmek, dolaşmak, inmek, -e uzanmak, durmak (x3)

liman	Galata rıhtımı, Abanoz, Üsküdar, tophane rıhtımı, Haliç, 3.cü arz derecesinde (x2), İzmir (x2), Balear adalarında	yer, şehir, sokak (x2), cep, deniz, köprüler, bir yerde (x2), gemici barında (x2), hapis, dünya	eski bir liman kahvesi, bakir bir orman	(kulaklarımın) içinde	götürmek
Tatyos'un kahrı	Marsilya (x3), İstanbul (x2), Palermo feneri, Aşkale	güverte, rıhtım, deniz, vapur, gemi	kel bir dağ	taşların üstünde	binmek, kaçmak (x2), durmak, beklemek, getirmek
Cinayet saati	Haliç, Kasımpaşa	Vapur (x3)	**X**	**X**	**X**
Başka yerde olmak	İzmir (x2) , Akdeniz, Karşıyaka, İstanbul (x4), Sultanahmet, Beşiktaş, Sarıyer, Vezüv, Napoli x2, Napoli garı x2, Santa-lucia, Paris (x4), Notre-dame, Afrika, Gare de l'est	deniz kahvesi, deniz x3, tren,	aşağılık bir gemici barı, yoksul bir otel	civarında, uzaktan, içimde	dağılmak, üstüne yürümek

Taşçıoğlu'na göre, "mekan kendiliğinden var olmaz, insan tarafından "mekan" haline getirilir ve "mekan" adıyla tanımlanır" (Taşçıoğlu, 2013, s. 9). Şair de bir özne olarak okuyucusuna son derece geniş bir coğrafya haritası sunar ve bu harita kurgusal uzamlardan çok, gerçek uzamlarla örülmüştür. *Sisler Bulvarı* kitabının birinci bölümündeki uzam sözcükleri sınıflandırdığında özel yer isimlerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Fransa'dan Hollanda'ya, Türkiye'den Afrika'ya, Akdeniz'den Güney Kutbu'na, Güney Amerika'nın güney ucundaki adalar topluluğundan Rodos adasına kadar uzanan geniş bir coğrafya şiirlerin uzamını oluşturur. Açık uzamın ağırlıklı olarak işlendiği şiirlerde sadece ülkeler değil, şehirler, semtler, adalar, boğazlar, körfezler, rıhtımlar, kaleler, limanlar, bulvarlar, garlar sıklıkla okuyucunun karşısına çıkar. Aşkale, Kuşadası, Sürmene, Paris, Marsilya, Karşıyaka, Beşiktaş, Napoli, Palermo gibi birbiri arasında hem coğrafi uzaklık hem de kültürel farklılık bulunan uzamlar, okuyucunun zihnindeki uzamı da genişletir. "Modern şehir, hem mekanları ayrıştıran hem de sosyoekonomik sınıflar için heterojen mekanlar üreten bir yapıdır; caddeler,

bulvarlar, parklar gibi soysal mekanlar herkesin mekanıdırlar. Kamusal alanlar da bütün farklı sosyal grupların karşılaşabileceği mekanlar olarak düşünülebilirler. Bireysel mekanlar ise bu geniş alanlara açılmazlar; olabildiğince yalıtılmışlardır" (Narlı, 2014, s. 22). Cins isimler ve isim tamlamalarında ise yollar, dağlar, denizler, ormanlar, kıyılar, sokaklar, gemiler, vapurlar, trenler ağırlıklı olarak öznenin bir zamanlar içinde bulunduğu, düşlediği, ya da olmak istediği yerlerdir. Sıfat ve sıfat öbekleriyle birleşen yer adları kimi zaman esenlikli, kimi zaman esenliksiz, kimi zaman da yansız bir duruma kavuşur. Yer belirteçleri ise anlatılarda olduğu gibi yine öznenin kendini ve nesnelerini uzam içinde konumlandırmasını sağlar. Ancak anlatılardan farklı olarak sıklıkla, imgesel uzamlara tanıklık ederiz, "akşamın içinden", "el değmemiş yıldızların altı", "cömert bir maviliğin ortasında" gibi kullanımlar okuyucunun zihninde soyut uzamları somutlaştırmaktadır. Uzamda hareket/hareketsizlik bildiren fiiller ise diğer sözcük türlerine oranla daha azdır. Bunun nedeni şiir dilinin eksiltili yapıya sahip olması ve şairin hareket içeren etkin bir durumdan daha çok edilgen, düşsel bir imgelem dünyasına seslenmeyi tercih etmesindendir. Kullanılan fiiller çoğunlukla "gelmek", "gitmek", "durmak", "geçmek" gibi çokanlamlı ve kullanım sıklığı yüksektir.

1.2. *Sisler Bulvarı* Kitabının İkinci Bölümünde Uzam Sözcükleri

Sisler Bulvarı kitabının ikinci bölümü 9 şiirden oluşmaktadır. Bu bölümdeki uzam sözcükleri sınıflandırdığında aşağıdaki tablo elde edilir:

Tablo 2. Sisler Bulvarı-İkinci Bölüm

	Özel yer isimleri	**Cins isimler ve isim tamlamaları**	**Sıfat ve sıfat öbekleri**	**Yer belirteçleri**	**Uzamda bir hareket/ hareketsizlik ya da uzama yönelik bir hareket bildiren fiiller**
La donna e mobili	Paris, Maubeuge sokağı, Taksim Harbiye yolu, boulevard Sebastopol, Belleville, Barbes metrosu	sokaklar (x2), dünya (x2)	dört bucağa	kalbinde, taraflarında, sağında, solunda	gelip durmak, yürümek,
Mırç	İstanbul, Kasımpaşa, Haliç	memleket (x2), dağ, kayık	**X**	uzak	geçmek

kaptan	Paris'in gökleri (x2), Au Vieux Chatelet, Montmartre metrosu, Rue la fayette, Luxembourg garı, Paris (x4), Saint-Michel, avenue Wagram, Cahtelet, Saint-Jacque kulesi, Cafe d'ecluse, Seine kıyısı (x2), Seine, Dupont, Faubourg Saint-Denis, Julien'in kapısı önünde, Tout-va-bien kahvesi, concorde, Bordeaux (x3), Saint Vincent de paul kilisesi, parisin duvarları, 3. Paralelde, Cenova, Marivaux sineması, Marsilya (x2), Austerliz garı (x2), Samaritain, Dakar, Asor adalarında, Seine kitapçıları, Sacre-Coeur, Eiffel'in dibi, Saint-Dominique sokağı, Paris'in damları	ev, kahve (x3), çiçekçi, duvar dibi, talebe kahvesi, metro, sokak (x3), pazar, camların arkasında, raflarda, tren, garın merdivenleri, cehennem, otel, saat kulesi, dağlar nehir gemilerinde, dünya, trenin barında, yağmurlu camlar, ocak, vapur, şilebin kıç güvertesinde, deniz feneri, nehir, kaldırımlar (x2), bistro,oda, camlar	küçük nehir kahvesi başka şehir	civarında, dirseğindeki, arkası	önünden geçmek, beklemek, durmak (x2), girmek, çekip gitmek, defolup gitmek,
Emperyal oteli	Emperyal oteli (x3), İstanbul, Cumhuriyet bahçesi, Tepebaşı, Asmalımescit, haliç	camlar, gemiler, vapur, otelin penceresi, şehir, kapı, sokak	**X**	(aklının) içinde	dönmek, durmak, gezmek
pia	Singapur	şehir (x2), otel, rıhtım (x2)	başka şehir (x2)	uzak	gelmek,gitmek (x2), çıkıp gitmek,
Sisler bulvarı	Sisler bulvarı (x9) Yeni kapı, Afrika, Kazablanka, İstanbul, Aksaray	bulvar (x2), şehir (x2), cam, köşe başı, dağlar, deniz feneri, tren, bulvar durağı, evim, gemi, liman, vapur	ıslak kaldırımlar	yukarıda	durmak, getirmek, götürmek, kaçmak, ayaklanmak
Bence malumdur	**X**	karınca yuvalarından, sokaklar (x2), yıldızların kayboldukları yer	buğulanmış camların arkasında, kara toprakta, ışıksız kömürsüz karınca yuvalarından	bulutların içinde (x3), gözlerinin üstünde, üstüne (x2), uzaktan	yürümek, varıp gelmek, gelmek (x2), gitmek

Yeraltı ordusu	Gramos dağları, Prag, Varşova, anwers, Norveç, songe fiyortu, Tuna, Tuna boyları (x2), santa avgusta, ikizler takımyıldızı, brindsi açıkları, Viyana şehri, Ukrayna stepleri, viyana (x4), İtalya (x2), Afrika (x3) , Akdeniz, Marsilya (x2) , Fransa (x2), Bilbao'nun gökleri, Nümberg, Hollanda, Belçika, Avrupa'nın başşehirleri, Deuschland, İspanya'nın göklerine, Madrid'in varoşları	denizler (x6), dağlar (x2), yol (x5) ,viraj (x6), taverna (x2), ufuk (x2), denizaltı gemisi, ayaklarının dibi, burun, meydanlar, enlem, boylam, tarlalar (x2), köprü (x2), kayalar, suların altı, sandal, deniz feneri, dünya, gemi (x6), suyun üstünde, doğu cephesi (x2), kahveler, dağ köyleri, kıyılar, güneyden kuzeye, bahçede, vagonun kapısı, panzer tankının gözetleme yeri, rüyasının pencerelerinden, toprak, duvarın dibi, yelken, kuzey bölgesi	heyecanlı ormanlar, uçsuz bucaksız Ukrayna stepleri, eski rıhtım üzerinde, bütün bir liman, rüzgârlı bir dağbaşında, o eski o cumhuriyetçi Madrid'in, fırtına denizinde	üstünden, altında, önünde (x2), ardında, doğudan, yukarıda, burada, uzakta, beride, yukarıdan	çıkıp gelmek (x2), gitmek, beklemek, gelmek, üzerine yürümek
Silezya dağları'ndan uzakta	Silezya dağları (x4), vietnam	suyun içindeki, yeryüzü, yerin altı, suyun üstünde, suyun altında, şehir, köprünün demirleri, köşe, sokak, dünya	karlı Silezya dağları	Uzaktaki (x6)	Gitmek

Bu bölümde, özel yer isimlerinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Fransa, Marsilya, Paris, İstanbul, Prag, Viyana, Varşova, Polonya, İspanya, Vietnam, Belçika, Almanya, Norveç, Dakar, Afrika, Ukrayna, İtalya, Singapur gibi birçok şehir ve ülke şiirlerin uzamını oluşturur. İstanbul'un çeşitli ilçeleri de sıklıkla uzam olarak seçilmiştir. Dağlar, nehirler, fiyortlar, stepler, açık denizler, adalar, hatta takım yıldızlar doğal uzamlar olarak yine karşımızdadır. Kitapçılar, kiliseler, metrolar, sinemalar, bahçeler, oteller bu bölümdeki şiirlerde kültürel uzamdır. Aynı zamanda bazı ülke ve şehirlerin gökleri özel olarak vurgulanmıştır. Sokaklar, bulvarlar ve garlar yine sıklıkla kullanılan uzamlardır. Genel anlamıyla dünya, dağlar, denizler, tarlalar, kayalar, toprak, su, doğal uzamlar; yollar, köprüler, kahveler, meydanlar, rıhtımlar, denizaltılar, gemiler, vapurlar, trenler, vagonlar, duvar dipleri, deniz fenerleri gibi insan eliyle,

insanlar için oluşturulmuş uzamlar tekrarlanmıştır. Otel pencereleri, camlar, damlar, kapılar, duvarlar ara uzam olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

Bu bölümde iki kurgusal uzama tanıklık edilir: "Emperyal oteli" ve "cehennem". Şairin yaşadığı dönemde de, her batı Avrupa kentinde bir Emperyal otel vardır. Cehennem ise inananlara kitaplı dinler tarafından, kötülerin öldükten sonra cezalandırılacakları yer olarak duyurulduğu gerçek dünyada göndergesi olmayan uzamdır. Dolayısıyla gerçek ve somut olarak kabul edilebilecek bir uzam değil, kurgusal ancak esenliksiz betimlemeleriyle inananlar için gerçekmiş olarak kabul edilen bir soyut ve kültürel uzamdır. "Heyecanlı ormanlar", "uçsuz bucaksız Ukrayna stepleri", "ışıksız, kömürsüz karınca yuvaları", "fırtına denizi" gibi birçok sıfatla birleşmiş uzam isimleri okuyucunun imgelem dünyasını açar, daraltır, boğar ya da ışıklandırır. Okuyucu alışılmadık bağlantılarla karşılaştığında kendi düşünce dünyasının kalıplarını yıkarak şairin seslettiği dünyanın içine girmeye başlar. Örneğin, karınca yuvalarının küçüklüğünü, darlığını hayal ederken, birden bire kendini bir uçsuz bucaksız genişlikte bulur. Yer belirteçlerinde ise şiir dili alışık olduğumuz konumlandırmaları kullanmasının yanı sıra, "akıl", "kalp", "damarlar", "dudaklar", "gözler" hem bilişsel hem de somut uzuv ya da organ adlarını uzama dönüştürür: "aklının içinde siyah bir vapur", "kalbinde dünyayı taşı bu çocuk", "gözlerinde güneşin sarhoşluğu köpük köpük". Gelmek, gitmek, çekip gitmek, defolup gitmek, yürümek, beklemek, durmak, çıkıp gitmek yine sıklıkla yinelenen fiillerdendir.

1.3. *Sisler Bulvarı* Kitabının Üçüncü Bölümünde Uzam Sözcükleri

Sisler Bulvarı kitabının üçüncü bölümü 8 şiirden oluşmaktadır. Bu bölümdeki uzam sözcükleri sınıflandırdığında aşağıdaki tablo elde edilir.

Tablo 3. Sisler Bulvarı-Üçüncü Bölüm

	Özel yer isimleri	**Cins isimler ve isim tamlamaları**	**Sıfat ve sıfat öbekleri**	**Yer belirteçleri**	**Uzamda bir hareket/ hareketsizlik ya da uzama yönelik bir hareket bildiren fiiller**
Tarz-ı kadim	Beşiktaş	hane, esirler dünyası	**X**	yakın	**X**
Kirli yüzlü melekler	İstanbul şehri x2, Yüksekkaldırım, Cezayir, İstanbul	gemi,sinemalar, sokaklar, yol üstünde x2, karakol, meydanlar,	sokaklar serseri, cadde-i kebir, serseriler kralı İstanbul, meydanlar serseri	sağımız sefalet solumuz ölüm	gelmek, gitmek
Ümitten ümit kesilmez	**X**	ufuk, fenerler yollar x3, dağın ardında, dağlar	başka mezarlıktır, saatlerin ormanı	**X**	**X**
hu	**X**	**X**	**X**	**X**	gelmek x4
Ölüler ihtiyarladı	**X**	eller	eski savaş meydanı	**X**	**X**
Eskimiş bir saban korkuyor	Çeşmehan Çınaroğlu x2, Çınaroğlu'nun dibinde	tarla x2, toprak x2, dere, mezar, mezarlıkta, çınarın dibinde	**X**	taraflarında, şarken, garben, tam ortası	gezinmek, basıp geçmek
İstanbul şehri ağlıyor	İstanbul, feshane, Beykoz fabrikası, Türkiye x2, Anadolu, Merinos fabrikası, Bursa, istanbul şehri	minare, tramvaylar, yeraltı, kaldırımlar, toprak	**X**	arkanızdan	gezmek, çıkmak
Bursa'dan yaylımateş	Karadeniz boğazı, Mudanya körfezi, Marmara denizi, Nilüfer çayı, Uludağ x5, Bursa şehri x7, Muradiye, Merinos fabrikası, Bursa ovası, cumhuriyet alanı, İznik gölü, Serik, Siverek, Türkiye, Arapkir, Süphandağı, Giresun, Erzurum,	bulut, kanatlarının altında, şehir x6, camlar, ova, otobüs, asfalt, minareler, nehir, yelkenler, dağlar, yol, köyler, ayaklarımızın altı, memleket, alem x2, kahveler x2, meyhaneler, stadyumlar, tren	uçsuz bucaksız, gazi Anadolu x2, karanlık salonlarda, bulutsuz açık denizler	üstüne, her köşesi,	tünemek, gezmek x2, inmek

Sisler Bulvarı kitabının 3. bölümünde uzam olarak Türkiye'nin birkaç şehri ve bazı ilçeleri seçilmiştir. Seçilen şehirler İstanbul, Bursa, Giresun ve Erzurum'dur. İlçelerle çağrıştırılan kentler ise Beşiktaş-İstanbul, Muradiye-Van, Mudanya-Bursa, Serik-Antalya ve Arapgir-Malatya'dır. Diğer bölümlerden farklı olarak Merinos fabrikası ve Beykoz fabrikası özel isimli kültürel uzamların yanında Uludağ, Karadeniz Boğazı, Mudanya Körfezi, Marmara Denizi, Bursa ovası, İznik gölü, Nilüfer çayı, Süphan dağı gibi doğal uzamlar da konu olmuştur. Dağlar, dereler, toprak, yollar, kahveler, sokaklar, sinemalar, stadyumlar, meyhaneler, karakol, mezarlıklar, minareler, yelkenler, tren, gemi, vb. ise hem doğal hem kültürel uzamlar olarak şiirlerde yer bulur. "Sokaklar serseri", "serseriler kralı İstanbul", "karanlık salonlar", "bulutsuz açık denizler" gibi esenlikli/esenliksiz uzam betimlemeleri sadece betimlemeyle kalmaz, aynı zamanda bazı uzamları kişileştirirler de. "Sağımız sefalet, solumuz ölüm" gibi yer belirteçleriyle birleşen adlar uzamların özelliklerini nitelemek için kullanılmıştır. Bu bölümde diğer bölümlere oranlara daha az fiil kullanıldığı görülmektedir. "Gelmek", "gitmek", "gezmek", "çıkmak", teklifsiz dil düzeyende kullanılan "basıp gitmek" gibi fiiller yine öznenin hareket arzusunun gücünü gösterir.

1.4. *Sisler Bulvarı* Kitabının Dördüncü Bölümünde Uzam Sözcükleri

Sisler Bulvarı kitabının üçüncü bölümü 14 şiirden oluşmaktadır. Bu bölümdeki uzam sözcükleri sınıflandırdığında aşağıdaki tablo elde edilir.

Tablo 4. Sisler Bulvarı- Dördüncü Bölüm

	Özel yer isimleri	**Cins isimler ve isim tamlamaları**	**Sıfat ve sıfat öbekleri**	**Yer belirteçleri**	**Uzamda bir hareket/ hareketsizlik ya da uzama yönelik bir hareket bildiren fiiller**
Dilekçe	**X**	toprak,yer	**X**	**X**	**X**
Cazgır	**X**	dağlar, taşlar,meydan x3, yanardağ, diyar	özge diyar	yerinden	çıkmak,yerinden kaymak
Öküz	Ay	tepe,dağ	Kuyruklu dağ	**X**	**X**
Barakmuslu mezarlığı	Barakmuslu mezarlığı x6, Barakmuslu köyü x2, Dardanos x2, Trablus, Balkanlar x3, Sakarya x4, Barakmuslu, Şipka x4	yollar, su x2, toprak x4, köy x4, mezar x5, mapuslar, dağ, mekan ,yadeller x4, çöllerde, meydan	kuş uçmaz kervan geçmez x2, yakılası hane	**X**	inmek, gelmek

Batı	Menderes yolu x2, Gediz nehri, İzmir, Menemen ovası, Bergama x2, Balıkesir, Bandırma, Çine, Menderes x3	üzüm şehrinden, bağ, bostan, dağlar, derya, toprak x2, batı x2	batılı, eski İzmir şehri, diyâr-ı gurbetlerx2, bulanık menderes	**X**	gitmek
Tütünkeş	Samanyolu	tütün tarlaları, yol boyları x2	**X**	**X**	**X**
Rinna-rinan-nay	**X**	**X**	**X**	**X**	**X**
İskeletler dansı	Madra dağları Başlamış'da Emirâlem'de Maltepe sırtlarında	yollar x4, köy x2, pamuk tarlaları,	kül rengi zeytinlikler, ırak, haneleri katran		gitmek, geçmek
buğda	İspanya'da, Küçük Asya'da, Macaristan'da	toprak, tarlalar x3, şarktan garba şimalden cenuba, yol, dünya x2, şehirler köyler ülkeler, yeri göğü,	beş kıt'a yedi kat yerin altında, binbir diyar	başının üstünde	**X**
Uzun hava	Kemah pazarı, Kemah yolları	ev, ferânenin kapısı, dağlar	dumanlı dağx4, kahbe dünyax2	**X**	**X**
derecikviran	Derecikviran köprüsü x9, Cehnnemdere, Karkın, Narköy yokuşu, Samanyolları, Derecikviran x7, Narköy sırtları, Derecikviran çayı x2	toprak, çaylar, köprüx4, dağlar x2, ocak x2, yol	dört duvar	yukarda, başucunda	geçmek, alıp gitmek x4, gelmek,
Mustafa kemal	Sakarya'nın suyu x2, Aksaray x2, Ankara x2, Karadeniz x2, Bandırma Vapuru, Ankara Kalesi, Rasattepe	dağ başı, çayır çimen x2, cihan, vapur, mezar	gümüş dere, altmış üç ilimiz, uca dağlar, dev boyunlu morca dağlar	**X**	gelip geçmek x2, varıp gelmek, dönüp dolanmak, gezip dolanmak
hayır	Murat dağı, Metristepe, Metristepe göğü	toprak	hoyrat Murat dağı	**X**	götürmek
Dokuz eylül	İzmir	kapı	**X**	**X**	**X**

Sisler Bulvarı'nın 4. bölümünde şair bazı şiirleri halk türküsü biçiminde oluşturmuştur. Tekrarlara dayanan ve anlatımsal öğelerden çok az yararlanılan bu türde örnek verildiği için, bu örneklerdeki sınıflandırmalarda uzama ait sözcüklerin çok tercih edilmediği, kimi şiirlerde oldukça azaldığı hatta yok olduğu görülür. Bununla birlikte geri kalan şiirlerde yine geniş bir

coğrafyayı uzam edinen şair, Trablus, Balkanlar, İspanya, Madrid, Küçük Asya gibi bölgelere hatta kıtalara uzansa da, yerel olanda kümelenme görülür. Konya Barakmuslu köyündeki, Barakmuslu mezarlığı, Bergama, Bandırma, Çine, Menderes, Kemah, Derecik, Viran köyü, Narköy gibi bir çok ilçe ve köy şiire uzam kılınırken, Ankara, İzmir, Sakarya gibi kentlere de uzanılmıştır. Savaşların ve mücadele yıllarının konu edildiği şiirlerde yine dağlar, çaylar, ovalar, nehirler doğal uzamlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Metristepe, Muratdağı, Madra dağları, Maltepe sırtları gibi doğal uzamlar savaş zamanlarında mücadelenin sürdüğü, yön değiştirdiği, zaferle çıkılan savaşlar sonrası ise sadece coğrafi bir öğe olmanın yanında tarihi ve kültürel anlam alanlarına sahip uzamlara dönüşmüş ve sanatta kendine yer bulmuşlardır. Ağırlıklı olarak kırsal hayatın işlendiği bu bölümde; toprak, dağlar, taşlar, tepeler, yanardağlar, çöller doğal uzamlar olarak karşımıza çıkarken; yollar, köyler, şehirler, köprüler, meydanlar, tarlalar, bağlar, bostanlar insan eliyle şekillendirilmiş yarı doğal/kültürel uzamlar olarak karşımıza çıkarlar. Halk türküsü biçimine yaslanan şiirlerde "yadeller", "diyar", "hane", "diyar-ı gurbet", "şark", "garb", "şimal", "cenub" gibi uzam bildiren eski sözcükler buluruz. "Kuş uçmaz kervan geçmez yerler", "yakılası haneler", "hoyrat dağlar", "bulanık Menderes" gibi sıfat ve sıfat öbekleriyle birleşen uzam sözcükleri çoğunlukla esenliksiz imgeler içerir ve doğanın karşısında insanın yetersizliğini vurgular. "Geçmek", gimek", "dönmek", "dönüp dolanmak", "gezip dolanmak" gibi uzam bildiren fiiller diğer bölümlere oranla oldukça azdır.

2. *Sisler Bulvarı*'ında Sıkça Tekrarlan Başlıca Uzam Türleri

Kitaptaki tüm uzam sözcükleri sınıflandırıldıktan sonra, uzamın türleri de sınıflandırılmıştır. Yapılan sınıflandırma bitmiş, sonlanmış bir sınıflandırma değildir. İstenirse başka sınıflandırmalar da yapılabilir. Şiirlerin toplamında dokuz uzam türü tespit edilmiş ve uzam sözcükleri bu türlere göre sınıflandırılıp, hangi uzam türünde kümelenmeler görüldüğü, hangilerinin daha az tercih edildiği belirlenmiştir. Belirlenen uzamlar; açık uzam, kapalı uzam, ara uzam, özel uzam, kamusal uzam, kapsayan uzam, kapsanan uzam, doğal uzam ve kültürel uzamdır.

2.1. *Sisler Bulvarı* Kitabının Birinci Bölümünde Uzamın Türleri

Sisler Bulvarı kitabının birinci bölümünde kullanın dokuz uzam türündeki uzam sözcükleri aşağıdaki şekilde bir dağılım göstermiştir:

Tablo 5. Sisler Bulvarı-Birinci Bölüm

Açık uzam	**Kapalı uzam**	**Ara uzam**	**Özel uzam**	**Kamusal uzam**	**Kapsayan uzam**	**Kapsanan uzam**	**Doğal uzam**	**Kültürel uzam**
yol	metro	güverte	güverte	yol	dağ	bar < otel	dağ	yol
dağ	meyhane		otel	şehir	şehir		nehir	şehir
nehir	kale			bulvar	dünya		deniz	bulvar
deniz	bar			rıhtım	orman		körfez	rıhtım
körfez	hapishane			sahil	gemi		sahil	liman
sahil	kahve			liman	meyhane		deniz boyları	bahçe
bahçe	vapur			bahçe	hapishane		kıyı	güverte
deniz boyları	tren			metro	kahve		dünya	metro
kıyı	otel			kaldırım	otel		boğaz	kaldırım
dünya				gemi			kalyon	orman
kaldırım				meyhane			okyanus	gemi
orman				mezarlık			kutup	meyhane
boğaz				arazi			arazi	mezarlık
kalyon				köprü			çöl	kale
mezarlık				sokak			ada	köprü
okyanus				gemi				sokak
kutup				arazi				bar
arazi								hapishane
çöl								kahve
ada								vapur
sokak								tren

Birinci bölümde açık uzam ve kültürel uzam başa baş giden bir dağılım izlerken, bu uzamları doğal, kamusal ve kapsayan uzamlar izlemiştir. Ara uzam ve kapsanan uzam en az seçilen uzam türü olmuştur. Açık uzamın öğeleri ile doğal uzam öğeleri ağırlıklı olarak ortaktır. Örneğin, "deniz", "orman", "kıyı" vs. gibi bir çok uzam sözcüğü bu iki gruba da aittir. Kültürel uzamda ise sıklıkla kapsayan uzam öğeleri ile karşılaşılır. Örneğin, "şehir", "hapishane", "meyhane", "otel" uzamları bu iki gruba da dahil olabilir. "İnsanoğlu mekan yapmaya başladıkça, organik bütünlükten ayrılmaya başlar. Doğal çevreyle kendi yaptığı mekanın arasındaki gerilme, insanın bazen doğal olanı, bazen de yapılanı kutsallaştırmaya yöneltmiştir. Bu anlamda her uygarlık, doğal olanla "yapılan" arasındaki gerilim ve etkileşimden beslenmiştir" (Narlı, 2014, s. 33). Şair de bir yandan doğal olana yönelirken bir yandan da kültürel olanın, diğer bir değişle insan eliyle oluşturulmuş, kurulmuş, yapılandırılmış, doğallığı değiştirilmiş uzamların da öznesi konumundadır.

2.2. *Sisler Bulvarı* Kitabının İkinci Bölümünde Uzamın Türleri

Sisler Bulvarı kitabının ikinci bölümünde kullanın dokuz uzam türündeki uzam sözcükleri aşağıdaki şekilde bir dağılım göstermiştir.

Tablo 6. Sisler Bulvarı-İkinci Bölüm

Açık uzam	**Kapalı uzam**	**Ara uzam**	**Özel uzam**	**Kamusal uzam**	**Kapsayan uzam**	**Kapsanan uzam**	**Doğal uzam**	**Kültürel uzam**
sokak	metro	duvar	kayık	sokak	metro	ev < şehir	dünya	sokak
yol	gar	cam	ev	yol	şehir	oda < ev	dağ	yol
dünya	kahve	güverte	otel	gar		bistro< şehir	gök	metro
dağ	saat kulesi	kapı	ocak	bulvar durağı			kıyı	memleket
kıyı	gemi	dam	oda	bulvar			karınca yuvası	kayık
nehir	ocak	pencere	sandal	pazar				gar
ada	vapur		yelken	Saat kulesi				ev
toprak	şilep			vapur				kahve
fiyort	deniz feneri			deniz feneri				çiçekçi
takımyıldız	bistro			kilise				duvar
step	oda			sinema				pazar
gök	kilise			kaldırım				sinema
çiçekçi	sinema			metro				kitapçı
pazar	kitapçı			sokak				merdiven
bulvar	tren			kitapçı				saat kulesi
	rıhtım			bahçe				kaldırım
								deniz feneri
								bahçe
								kilise

İkinci bölümde kapalı uzam ve kültürel uzam başa baş giden bir dağılım izlerken, bu uzamları, açık uzam izlemiştir. Kapsayan uzam ve kapsanan uzam en az seçilen uzam türü olmuştur. Kapalı uzam öğelerinin çoğu, kültürel uzam öğeleriyle ortaktır. Örneğin, “kilise”, “sinema”, “metro”, vb. uzam sözcükleri bu iki gruba birden dahil edilebilirler. Şair bu bölümde daha çok insan eliyle oluşturulmuş ve ağırlıklı olarak korunaklı uzamları şiirine uzam seçmiştir.

2.3. *Sisler Bulvarı* Kitabının Üçüncü Bölümünde Uzamın Türleri

Sisler Bulvarı kitabının üçüncü bölümünde kullanın dokuz uzam türündeki uzam sözcükleri aşağıdaki şekilde bir dağılım göstermiştir.

Tablo 7. Sisler Bulvarı-Üçüncü Bölüm

Açık uzam	**Kapalı uzam**	**Ara uzam**	**Özel uzam**	**Kamusal uzam**	**Kapsayan uzam**	**Kapsanan uzam**	**Doğal uzam**	**Kültürel uzam**
dünya	karakol	cam	hane	sokak	şehir	hane < köy	dünya	sinema
ufuk	gemi		eller (yabancı mekan)	cadde	köy		orman	fabrika
dağ	sinema			meydan	mezarlık		dağ	meyhane
orman	fener			yol	karakol		toprak	stadyum
toprak	minare			mezarlık	fabrika		dere	kahve
tarla	tramvay			fener	stadyum		boğaz	köy
dere	yeraltı			kaldırım			körfez	şehir
boğaz	fabrika			şehir			deniz	
körfez	otobüs			asfalt			çay	
deniz	yelken			köy			ova	
çay	meyhane			kahve			nehir	
ova	stadyum			sinema				
nehir	kahve			fabrika				
	tren			stadyum				
				meyhane				
				şehir				

Üçüncü bölümde kapalı uzam ve açık uzam başa baş giden bir dağılım izlerken, bu uzamları; doğal ve kamusal uzam izlemiştir. Ara uzam ve kapsanan uzam en az seçilen uzam türü olmuştur. Bu bölümde şair şiirini hem kapalı, hem açık uzamlar içinde kurmuştur. Yine birden çok uzam sınıflandımasında yer alan uzam sözcükleri bu bölümde de okuyunucun karşısındadır. Örneğin, "dağ", "deniz", "stadyum", "hane", vb. sözcükler birden çok uzam grubunun altında sınıflandırılabilir. Ancak bu bölümde diğer iki bölüme oranla uzam sözcüklerinin sayısında azalma vardır.

2.4. *Sisler Bulvarı* Kitabının Dördüncü Bölümünde Uzamın Türleri

Sisler Bulvarı kitabının dördüncü bölümünde kullanın dokuz uzam türündeki uzam sözcükleri aşağıdaki şekilde bir dağılım göstermiştir.

Tablo 8. Sisler Bulvarı-Dördüncü Bölüm								
Açık uzam	**Kapalı uzam**	**Ara uzam**	**Özel uzam**	**Kamusal uzam**	**Kapsayan uzam**	**Kapsanan uzam**	**Doğal uzam**	**Kültürel uzam**
toprak	vapur	kapı	hane	yol	samanyolu > dünya	şehir < cihan	toprak	yol
dağ	kale	duvar	ev	meydan	ev > kapı	köy < şehir	dağ	meydan
meydan			ferhane	köy	hane > kapı		yanardağ	köy
diyar			ocak	mezar	mahpushane > koğuş		tepe	mezar
yanardağ				mahpushane	şehir > ev		çöl	mahpushane
tepe				mekan	ülke > şehir		çay	ülke
çöl				yad eller				şehir
samanyolu				şehir				pazar
tarla				ülke				
yol boyu				pazar				
zeytinlik				köprü				
çay				yokuş				
çimen								
çayır								
cihan								
köy								
şehir								
ülke								
pazar								

Dördüncü bölümde açık uzam ağırlıktadır. Bu uzamı; kamusal ve kültürel uzam izlemiştir. Ara uzam, kapsanan uzam ve kapalı uzam en az seçilen uzam türü olmuştur. Yine birçok uzam sözcüğü birden çok uzam sınıfına dahil olmuştur. Örneğin, “köy”, “çöl”, “yol”, “meydan” vb. sözcükler birden çok gruba dahil edilebilir. Açık uzamın ağırlıklı olarak seçilmesi, şairin okuyucusunda bir genişlik duygusunu yaratma ve doğal olandan uzaklaşmama isteğinin yansıması olarak kabul edilebilir. Kapsanan, kapalı ve özel uzamların az kullanılması, şairin kapalı uzamlardan çok, sınırları belirsiz, açık ve yaygın bir uzamı benimsemesi ve insanların serbestçe hareket edebildiği uzamları tercih ettiğinin göstergesidir.

Uzam türleri sınıflandırmasının sonuncunda Attilâ İlhan’ın bu kitaptaki şiir evrenine dair; ağırlıklı olarak açık, kapalı, kamusal, doğal ve kültürel uzam türleri seçildiği görülmüştür. Doğal uzamlardan son derece derinden etkilenen şair, insan eliyle oluşturulmuş kültürel, kamusal uzamları da bu uzamlardan yola çıkarak betimlemiştir. Ayrıca bir kent şairi olarak sıklıkla kapalı uzamları şiirine katan şair, açık uzama yaslanarak imgelem dünyasını genişletmiştir.

3. *Sisler Bulvarı* Kitabında Uzamın İşlevi

"Çevresel imgeler, gözlemci ve çevresi arasında işleyen iki yönlü süreçtir. Çevre, farklılıklar ve ilişkiler ortaya koyar. Gözlemci ise uyum kabiliyeti ve kendi amaçları doğrultusunda gördüklerini seçer, düzenler ve anlamlandırır. Bu şekilde oluşturulan imge, görüleni sınırlandırır ve vurgulanma isteneni vurgularken imgenin kendisi de sürekli etkileşim içinde bulunan çevrenin süzülen algısal girdilerine karşı test edilir. Böylece, verili bir gerçekliğin imgesi değişik gözlemciler arasında oldukça farklılaşabilir. İç bölgelerin düzlüklerinden gelen genç veya bilgisiz bir insan, deniz ya da büyük bir dağ gibi olağanüstü bir oluşum karşısında hayretler içerisinde kalır ve dağarcığında bu oluşumlara karşılık bir sözcük de yoktur" (Lynch, 2017, s. 7). Dolayısıyla aynı mêkan değişik özneler tarafından farklı değerlendirilecektir. Şair öznenin de mêkanı imgeleştirmesinde söz konusu değişkenler önemli yer tutar. Bu bölümde, *Sisler Bulvarı'nda* uzamın sözcükleri ve türlerini belirlendikten sonra, Attilâ İlhan'ın sıklıkla başvurduğu bu uzamları nasıl ele aldığı, bu uzamlara yüklediği anlam alanları, söz sanatları, uzamların özneyi nasıl etkilediği ve dönüşümleri incelenmiştir. Bu incelemede *Sisler Bulvarı* kitabında en sık kullanılan uzamlar ele alınmıştır.

3.1. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Doğal Uzam Olarak "Dağ"

Sisler Bulvarı kitabında sıklıkla kullanılan doğal ve coğrafi bir uzam olarak sınıflandırabilecek ilk uzam "dağ"dır. Dağ; ilk insan için çoğunca heybetli, ulaşılması zor olan, korkutucu bir yer olarak bilinip tanrılaştırılırken, sonrasında bilimin gelişmesiyle ulaşılabilen, tırmanılabilen, hatta patlatılıp içinde yollar, tüneller açılabilen, müdahale edilebilir bir uzama dönmüştür. Korkutuculuğu ve bilinmezliği azalmıştır.

Attilâ İlhan'ın sıklıkla kullandığı bu uzam, kitapta 18 yerde geçer. Bunlardan 4'ünde özel isim olarak "Uludağ" kullanılır. Bu kullanımlardan yalnızca birinde "dağ" karın bulunduğu bir uzam olarak kullanılmış ancak diğer 2 kullanımda bu uzam tamamen başka bir yaşam formuna dönüştürülmüştür. Birinde "bulutlara tünemiş ihtiyar bir akbaba uludağ", "uludağ köpükler içinde gözlerine kar yağmış" ve son kullanımda ise "artık uludağ'ı silkip atmak ister alnından" dizelerinde, "dağ"ın fiziksel hacmi ufaltılarak, alına düşmüş ve silkip atılabilecek bir nesne ya da bir ter damlası gibi imgeleştirilmiştir.

Madra ve Murat dağlarında ise kişileştirme sanatı kullanılmıştır. "şafak sökmeye durdu madra dağları uyandılar", "çetin bir yörük kızı hoyrat murat dağı'ndan", "Gramos dağları büzülür uykusunda titrer" dizeleri buna örnek olarak verilebilir. Cins isim olarak kullanılan "dağ" sözcüğü ise, özellikle çoğul olarak "dağlar" biçiminde kullanılmış, bilinçli bir şekilde

seçilmiş olan bu "gösteren" okuyucunun zihninde tek bir dağ gösterileni yerine, sıradağları canlandıracak ve şairin şiir dilini daha güçlü kılacaktır.

"Dağlar" sözcüğü 4 yerde kişileştirme yaparak kullanılmış ve okuyucunun zihninde genellikle hareketsiz, kaskatı ve heybetlice duran yıkılmaz uzam imgesi yerle bir edilmiştir. "dağlar uyumuşlardır", "dağlar sıçrayıp gürler", "küfreder küfür üstüne yumrukları sıkılmış dağlar", "devrilmiş dağlar gibi devler gibi yatanlar", "uca dağlar dev boyunlu morca dağlar" dizeleri buna örnektir.

Diğer bir kullanımda ise, örneğin "çıkalım hele meydana yanardağ gibi emret" dizesinde, özne uzama benzetilmiş, seçilen uzamın okuyucunun zihninde oluşan "gösterilen"i öznenin kendisine aktarılmıştır. Bir başka deyişle; "meydana yanardağ gibi" çıkan özne, yanardağın tüm özelliklerini kendi gösterilenine katmıştır. Bu uzamın yananlamsal özellikleri olan "öfke", "birikim", "heyecan," "patlama", "güç", "kızgınlık" gibi nitelikleri kendine eklemiştir. "söyleyin dağlar taşlar ben selâmsız oğlu bekir" dizesi, halk türküsü biçimine yaslanır ve yine dağ uzamına insanî bir kimlik verilir, onunla konuşulur ve kendisinden bir cevap vermesi beklenir. "Harmadanlı efem önüne katıp dağları deryaya sürmüş" dizesinde ise yine özne tarafından, uzamın gerçek formu bozulmuş, sanki ufalanıp küçültülmüş ve suyla yerinden hareket ettirilmiştir. Bu, aynı zamanda öznenin gücünü de imlemektedir.

3.2. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Doğal Uzam Olarak "Deniz"

Attilâ İlhan'ın şiir evreninde sıklıkla tekrarlanan doğal uzamlardan biri de denizdir. Deniz; hem çok çeşitli canlıların yuvası, hem de insanın üzerinde araçlarla hareket ettiği, araştırma yaptığı, içine daldığı, yüzdüğü bir doğal, coğrafi uzamdır. Aynı zamanda insan türünün ekmek yediği ve beslendiği kültürel bir yerdir. Eski çağlarda (dağda olduğu gibi) yine kendisinin enginliği, büyüklüğü, dalgalı, fırtınalı halinden korkulduğu için tanrılaştırılmış, hem tapılmış, hem kaçılmış, hem de onsuz edilememiştir. Yine bilim ve teknolojinin gelişimiyle daha iyi tanınmış ve bu uzamla uyum sağlanmaya çalışılmıştır.

"Uzamın simgesel işlevi özellikle betimlemelerde kullanılan eğretileme ve düzdeğişmecelerin incelenmesiyle ortaya çıkar" (Kıran & Kıran, 2007, s. 250). Attilâ İlhan'ın da şiirlerinde sıklıkla kullanılan "deniz" onun gitme özlemini okuyucuya yansıtır. 20 kereden fazla kullanılan bu uzam, bazen özel isim, bazen cins isim olarak, çoğunlukla da çoğullaştırılarak "denizler" şeklinde şiire dahil edilmiştir. Buradaki amaç, denizin fiziksel olarak zaten geniş, engin, uçsuz bucaksız görüntüsünü zihinde daha da genişletmektir. Örneğin, "denizler kızılca kıyamet akıp geçiyor" dizesinde denizlerin sanki bir nehir gibi

aktığı vurgulanmış, uzamın özelliği değiştirilmiştir. Akan deniz değil nehirdir. Böylece hiçbir yere gitmeyecekmiş hissi veren denizin tabiatı değiştirilip, nehirle bir kılınmıştır. Nehir, "gösteren"i söylenmeden "gösterilen"iyle çağrıştırılmıştır. "Kalbin cebimde bir yerimdeydi denize düşürdüm" dizesi ise aslında bu uzamın özne üzerindeki etkisini düşündürür. Deniz, enginliği ve derinliğiyle kendi içine düşen nesneleri kaybedecek silecek, ya da alıp başka kıyılara atacak güçtedir. Şiirdeki özne de, sevdiğinin kalbini denize düşürerek onu kaybetmiştir. "akdeniz'in elindeydim söz temsili" dizesinde, deniz uzamının özne üzerindeki hükmedici gücü vurgulanır. Deniz insandan güçlüdür ve onu teslim alır.

"şiir deniz gibi kımıldıyordu" dizesindeki uzamın özellikleri şiire aktarılmış, şiir adeta yaşayan, içinde varlıklar saklayan, akışkan, engin bir su gibi tasvir edilmiştir. "Sarıyer'de balıkçılar denizi çekiyordu/deniz büyük büyük içini çekiyordu" dizesinde uzam canlı bir varlık olan balığa benzetilmiş, hemen ardından kişileştirme sanatı kullanılarak insana benzetilmiştir ve "çekmek" fiilinin çok anlamlılığından yararlanılmıştır. Okuyucudaki uzam imgesinin bilinçli olarak biçiminin bozulması ve hızla biçim değiştirmesi, zihindeki alışılmış gösterileni yıkma çabasıdır. "ayaklarının dibinde en çocuk sesleriyle deniz" dizesinde ise, doğal uzam olarak kabul edilen denizin uslu dalgalarının çıkardığı ses, çocuk sesleriyle özdeşleştirilir. Burada hırçınlık değil masumiyet vardır. "yarı geceden sonra denizden bir dost gelecek" dizesi ise şiirdeki öznenin iyi birini beklediği ve bu kişinin denizden geleceğini duyumsatır. Burada deniz aslında hayali kurulan bir uzamdır. Gelecek kişi belki denizde bir gemidedir, belki de denizin karşı kıyısında bir karadadır ve bu uzam bir buluşmaya araç kılınmıştır.

3.3. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Doğal Uzam Olarak "Nehir"

"Nehir" de, şiirde doğal uzam olarak kendine yer bulmuştur. "nehirlerle birlikte denizlere kavuştum" dizesi, öznenin bu uzamla bütünleşerek başka bir uzama varmasını vurgular. Nehirle birlikte hareket eden özne, onun özelliklerini edinmiştir. "nehir yürek gibi kabarmıştı rüzgâr esiyordu" dizesinde uzam bir organla özdeşleştirilmiş, aslında "yürek kabarması" olarak kullanılan deyimdeki mecaz anlam "nehrin kabarması" olarak kullanılan bir doğa olayına aktarılmıştır. Diğer yandan, nehrin suyunun yükselmesi sıklıkla "nehir kabarması" olarak ifade edilir. "İznik gölü'nden akıyor bir nehir gibi bu rüzgâr" dizesinde ise uzam, bir doğa olayı olan rüzgarla eşleştirilmiştir. Rüzgar eser, nehir akarken, rüzgarın bir nehir gibi akması; biri havada, biri yerde birbirine paralel seyreden, hareket eden iki öğeyi bitiştirmiştir.

3.4. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Doğal Uzam Olarak "Çay"

"Şiirsel imge, yeniliği ve etkinliği içinde kendine özgü bir varlığa, kendine özgü bir dinamizme sahiptir" (Bachelard, 2008, s. 6). Attilâ İlhan'ın da dizelerinde bu dinamizm görülür. **"**saçları hep öyle perişan nilüfer çayı'nın" dizesinde Nilüfer çayı kişileştirilmiş, çayın üzerine dökülmüş yapraklar dallar, saça benzetilmiştir. "çayın havlamaları onu çekip nerelere götürür" dizesinde çay köpeğe benzetilmiş, uzamın kendine özgü sesi bir hayvanın sesiyle özdeşleştirilmiştir. Halk türküsü biçimine öykünen "şol derecikviran çayı akar ekmek deyu deyu" dizesi ise Derecikviran çayını konuşturmuş ve çayın "ekmek" diyerek aktığını vurgulayarak, kırsaldaki halkın fakirlik sorununa vurgu yapmıştır.

3.5. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Doğal Uzam Olarak "Orman"

"Orman" da doğal bir uzam olarak şiirde yer almıştır. Hem tehlikeli, hem güzel, hem faydalı, hem korkutucu bu uzamın geçtiği dizelere örnek vermek gerekirse: "heyecanlı ormanlar heyecanlı insanlar" dizesi ormanın içinde birçok tür barındırdığını, sabahları tüm canlıların kendilerine özgü sesleriyle uyandığını bize hatırlatır. Heyecanlı olan insandır. Orman kişileştirilmiştir. "şimdi yine saatlerin ormanında tek başınasın" dizesinde ise "saatlerin ormanı" tamlaması zamanın insan üstündeki gücünü vurgular. "sonra bir adam uğultulu ormanı omuzlarına almış" dizesi ise yine uzamı gerçek boyutundan küçültmüş ve bir insanı büyüterek onun omzuna yüklemiştir. Ayrıca burada uğuldayan orman değil, ormanın içindeki bazı canlıların sesi ya da rüzgarla birleşen yaprak sesleridir.

3.6. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Kapsayan Uzam Olarak "Dünya"

"Dünya" ise; hem içinde yaşadığımız tüm fiziksel gerçekliğimizi kapsayan, bize yuva olan gezegen anlamında, hem de kişinin ruhsal varoluşunu, düşünce sistemini kapsayan zihinsel bir bilinç anlamında kullanılmıştır. "3.cü arz derecesinde bir adam durdu/dünya da durmuştu artık dönmüyordu" dizesinde "dünyanın durması" aslında fiziksel olarak imkansıza yakındır. Ancak özne için olumsuz bir durumun oluşmasıyla sanki dünya durmuştur, artık dönmüyordur. Bu olumsuzlama, yine okuyucunun zihnindeki kalıpları yıkmak üzere tasarlanmıştır. "üçüncü paralelde eski bir dünya gibi batacağım/malgaş halkı birkaç yüzyıl hikâyemi anlatacak" dizelerindeki "eski dünyanın batması" yine fiziksel anlamda yaşansa bir felaket, hatta kıyamettir. Özne kendi sonunu, bir dünyanın batışı olarak genişletip, büyütür ve son derece önemli hale getirir. Öyle önemlidir ki; yüzyıl boyunca Malgaş halkı tarafından hikayesi anlatılacaktır. Özne kendi biçimini bozup uzama dönüştürmüştür.

3.7. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Kültürel Uzam Olarak "Sokak"

Kültürel ve kamusal bir uzam olarak kabul edilen "sokak", insanın doğayla giriştiği mücadelede kendi varlığının altını çizdiği bir yapıdır. Şehir hayatının vazgeçilmezi olan sokaklar; ayıran, buluşturan, sınır çizen, uzamları bölen bir yapıdır. *Sisler Bulvarı'nda* sıklıkla karşımıza çıkar. "sokaklar benim ben sokakların" dizesinde sokak kişileştirilip bir insana sahip olabilecek bir varlığa dönüştürülmüştür. Özne ile uzam karşılıklı olarak yer değiştirmektedirler. "sefalet akıyor gürül gürül sokaklardan" dizesinde ise bu uzam yoksulluğun dolup taştığı bir uzamdır. Sefaletin bir nehir gibi aktığı çağrışımı, sokak uzamını bu nehrin aktığı yatağa dönüştürür ve sefaletin büyüklüğünü imler. "sokaklar yorulur uykuya varıp gelirler" dizesinde de yine bu uzam yorulan, uykusu gelen canlı bir varlığa dönüştürülmüştür.

3.8. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Kültürel Uzam Olarak "Gemi/ Vapur"

Attilâ İlhan şiirinin vazgeçilmez uzamlarından birisi de gemidir. Gemi uzamı, insanları su üzerinde bir yerden bir yerlere taşıyan yarı kapalı kültürel bir uzam olarak kabul edilebilir. İçinde sürekli "gitme" özlemiyle yaşayan şair-özne için vazgeçilmez bir uzamdır gemi. "gemiler yorgun ve uykuludur, sabahtır saat beş buçuktur" dizelerinde kullanılan kişileştirme sanatı uzamı insanlaştırır, ona bir can katar. "elleri gelip giden gemileri taşımaktan yorulmuş üç liman işçisi" dizesinde ise, yine uzamın biçimi bozulup, küçültülmüş ve limanda çalışan işçilerin avuçlarına sığdırılmıştır. Burada liman işçilerinin emeklerinin değeri vurgulanmış, özneden fiziksel olarak çok daha büyük ve ağır olan bu nesnenin, işçiler sayesinde çalışıp ayakta kaldığı düşüncesi sezdirilmiştir.

"cadde-i kebir: bütün ışıklarını yakmış bir gemidir" dizesindeki "cadde-i kebir" büyük cadde anlamına gelir ancak, şairin yaşadığı tarihe göre bakıldığında; İstanbul'daki İstiklal Caddesi'nin eskiden bu şekilde adlandırıldığı, çok daha sonrasında ise Taksim'de bir kafeye isim olarak konulduğu görülür. Bir caddeyi bütün ışıklarını yakmış bir gemiye benzetmek aslında; kara parçasında açık olan bir uzamı, deniz üstünde gezen yarıkapalı bir uzama yaklaştırmak ve iki farklı uzamın anlam alanlarını kaynaştırmaktır. Şairin ünlü şiirlerinden biri olan "Cinayeti Kör Bir Balıkçı Gördü" şiirinin uzamı vapurdur. Hatta bu uzam şiirin neredeyse öznesi haline gelmiştir. "vapur ecel teri döküyordu /gizli gizli şimşek çakıyordu","haliç'te bir vapuru vurdular dört kişi/demirlemişti eli kolu bağlıydı ağlıyordu", "vapur kudurdu kuduz gibi böğürdü/hiç biriniz orada yoktunuz" dizelerinde vapur yine kişileştirilmiş, cinayete kurban giden bir insanın imgesi vapura aktarılmıştır. Böylece cansız bir uzam olan vapur okuyucunun zihninde canlı kılınmıştır.

3.9. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Kültürel Uzam Olarak "Mezarlık"

"Mezarlık kuşkusuz sıradan kültürel mekanlara göre "öteki" bir yerdir; yine de kentin, toplumun bütün mevkileri ile ilişkide olan bir uzamdır. Çünkü her bireyin mezarlıkta akrabaları vardır" (Narlı, 2014, s. 23). Bu mêkan insan eliyle oluşturlduğu için kültürel bir uzam olarak da kabul edilir. Ancak doğa ile de çok yakın ilişki içindedir. Ölüm, hayatın sonlu oluşunun ve canlıların son durağı olarak olumsuz, esenliksiz anlamlar taşımaktadır. Attilâ İlhan, Barakmuslu köyündeki mezarlığı şiirine uzam kılarken, insan için olumsuz anlamlar içeren bu uzamı bazı dizelerinde olumlu kılmaya gayret etmiştir. "barakmuslu mezarlığı kımıldanır için için/barakmuslu mezarlığı'nda seyran seyran ölüler" dizeleri mezarlığın ölülerin uzamı olmasına rağmen hareketli, canlı bir yer olduğunu, ölülerin ruhlarının toplu halde mezarlıkta gezindiğini vurgular. Bu şiirde zıtlıkların bir arada kullanılması sanatından yararlanılmıştır. "mezarlıkta ölüler akşam sabah üç kol çengi", dizesinde ölüler müzikle birlikte dans eden kalabalık topluluklara benzetilmiş, "gece düşer barakmuslu mezarlığı dirilir" dizesinde ise ölümle dirimin karşıtlığından yararlanılmış ve ad aktarması ile mezarlık diriltilmiştir. Oysa dirilecek birileri varsa bu mezarlık değil mezardaki ölülerdir. Uzam, içinde bulunun özneleri de kapsayarak özneleşmiştir. "benim mezarım yoktur dardanos şehitlerindenim" dizesinde ise şiirin öznesi uzamsızlık vurgusu yapar. Bir insan için mezarının olmaması olumu bir anlam içermez. Şiirdeki savaş ve ölüm izleklerine paralel olarak seçilen mezarlık uzamı, savaş zamanlarında çok kıymetli bir uzam haline gelir çünkü bir savaşta canından olup sonunda mezarı bile olamamak insan-özne için hayli esenliksiz bir durum olarak kabul edilir.

3.10. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Kültürel Uzam Olarak "Tren"

"Tren" de yine insan eliyle yapılmış, insan ya da yük taşıyan bir araç ve aynı zamanda bir kültürel uzamdır. Sürekli gitmeyi düşleyen bir şair için de vazgeçilmez uzamlardan biridir. Attilâ İlhan şiirinde sıklıkla rastlanılan bu uzam, özneyi bulunduğu yerden çıkarıp başka yere götürmeye yarar, bazen özneleri birbirinden ayırır, bazen de onları gitmeye özendirirler. İlhan'ın döneminde trenin ulaşım için çok önemli bir araç olduğunu da unutmamak gerekir. "on iki otuz beş'te napoli garı'nda bir tren/çırpınıyordu aşağılık bir gemici barında" dizesinde, İtalya'nın önemli kıyı kentlerinden birinde bir tren betimlenmiş, bu betimlemede yine uzam kişileştirilmiş, kendisine can verilmiştir. "bir mısra yeter geceleyin bir tren gibi pırıl pırıl" dizesi ise birbirinden bir hayli uzak olan iki öğe, tren ve mısrayı birleştirir. Trenin o dönemde, insan hayatında yeni ve önemli bir taşıt olması ile, şair için çok önemli olan mısranın bitiştirilmesi, yine trenin raylar üzerinde akıp gitme hareketinin, akıcı mısra ile bütünleştirilmesinden oluşturulmuştur. Bir mısranın gecede giden bir tren gibi pırıl pırıl olması, akıcılık olgusunu

imler. "bir trene binmek rastgele defolup gitmek istiyorum" dizesinde, tren düzanlamıyla bir taşıt olarak kullanılmış gibi gözükse de, "rastgele defolup gitmek istiyorum" diyen öznenin bulunduğu uzamdan hoşnut olmadığı ve kaçmak istediğinin altı çizilir. Böylece tren kurtarıcı uzam rolüne büründürülür. "tren düdükleri iç içe giriyorlar/aklımı fikrimi çeliyorlar" dizesi ise, tren düdüklerinin öznenin bulunduğu uzamdan başka bir uzamı hayal etmesine neden olduğunu vurgular. Bir uzam, özneye başka bir uzamı özendirmektedir.

3.11. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Kültürel Uzam Olarak "İstanbul"

İstanbul hem tarihi, hem kültürel açıdan bir çok medeniyete başkentlik etmiş çok önemli bir uzamdır. Kuşkusuz, bu tarihi ve kültürel dokunun sanata da yansımaları olacaktır. Kendini bir kent şairi olarak tanımlayan Attilâ İlhan için de İstanbul vazgeçilmez bir uzamdır. Hem zorlu ve çetin, hem de albenisi yüksek bir şehirdir İstanbul. "İstanbul soluk yeşil bir tramvaydı/ Sultanahmet demişti inliyordu" dizesinde, şehir bir tramvaya benzetilirken aynı zamanda da kişileştirme yapılarak acı çeken bir varlığın özelliği olan inleme durumu şehrin anlam alanına yüklenmiştir. Burada da görülen uzam ve cansızdan canlıya hızlı geçişler okuyucunun zihnindeki alışılmış kalıpları bozar.

"sen ne dersin İstanbul/sen garip bir şair olsan söyle ne halt edersin", "sen söyle serseriler kralı İstanbul/sen söyle iki gözüm/hangi merhem çâredir şu bizim yaramıza" dizelerinde İstanbul yine kişileştirilmiş ve şiir öznesi tarafından kendisi ile konuşulmakta ve dertleşilmektedir. "Serseriler kralı İstanbul" hem zordur, hem de özne için çok değerlidir. Aslında öznenin derdi de İstanbul'dan gelmektedir. Yara yokluktur, yarayı açan da şehrin pahalılığı ve işsizliktir. Şair kendini bir şehir karşısında çaresiz ve güçsüz hissedip ondan yardım bekler. "kahrolasın İstanbul şehri", "bırakın İstanbul şehri kana kana ağlasın" dizelerinde öznenin bir uzama karşı ilendiği görülmektedir. Bu da uzamın kişileştirilmesiyle gerçekleştirilmiştir. Kahrolan, kana kana ağlayan insandır. İstanbul zorlu, tehlikeli, acımasız bir insan biçimine büründürülmüştür.

3.12. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Kültürel Uzam Olarak "Paris"

"Paris'te ev yoktur. Büyük kentte oturanlar, üst üste konmuş kutularda yaşarlar: "Paris'teki odamız," der Paul Claudel, "dört duvarıyla bir tür geometrik yer, imgelerle, biblolarla ve dolabı andıran bu yerin içine koyduğumuz dolaplarla döşediğimiz saymaca bir deliliktir." Sokak numarası, kat numarası, bize ait bu saymaca deliliğin yerini belirler; ne var ki, konutumuzun çevresinde ne bir uzam vardır, ne de kendi içinde bir dikeylik" (Bachelard, 2008, s. 65). Paris de kimileri için tüm sıkışmışlığına rağmen, hem tarihsel, hem kültürel

olarak Avrupa coğrafyasındaki başkentler içinde çok önemli bir yere sahiptir. Attilâ İlhan çeşitli zamanlarda sıklıkla Paris'te bulunmuş ve bu kent onu derinden etkilemiştir. "utanmasam bilet parası dilenecektim/paris diye ölecektim uzaktan" dizelerinde Paris; hayali kurulan, son derece özlenen ve gidilmesi arzu edilen bir uzam olarak okuyucunun karşısına çıkar. Şiirdeki özne için o kadar önemlidir ki; oraya gitmek için neredeyse ölecektir, ancak maddi yetersizliklerden ötürü o uzama gidemez. "on iki elli beş'te içimde isyan çıktı/ paris çıldırmıştı ben çıldırmıştım" dizelerindeki Paris artık hayali kurulan bir uzam değil, içinde yaşanan bir uzamdır. Özne kendisini Paris'le eş tutar ve içindeki isyan duygusunu Paris'e aktarır. Paris'te o yıllarda da yine grevler gündemdedir. Şair bu yaşantıyı kendi halkına aktarmak ister. Özne adeta kentin bir izdüşümü gibidir. "şimdi benim gözlerim paris'te marivaux sinemasında/ bir çift kara maça gibi yorgun ve uykusuz" dizelerinde ise, Paris artık içinde yaşanılması kanıksanmış bir uzamdır. Kentli bir öznenin modern hayatın zorluklarından bunalmasını izlek edinen şiir, kentlerin eğlence/kültür yerlerinden biri olan sinemada dahi sıkılan özneyi okuyucuya duyumsatır.

3.13. *Sisler Bulvarı* Kitabında Bir Kültürel Uzam Olarak "Köy"

Köy yine insan tarafından oluşturulan, ancak şehirden çok daha doğaya yakın olan bir kültürel uzamdır. Attilâ İlhan, *Sisler Bulvarı* kitabında uzam olarak sıklıkla şehirleri uzam kılsa da, köylerden uzak kalmamıştır. Köy onun şiirlerinde çoğunca yoksulluğun ve zor yaşam şartlarının olduğu uzamlar olarak vurgulanır. "dağ köylerinde yosun bağlamış sefalet", "yol bulunmaz iz bulunmaz köyler" dizeleri, köy coğrafyasının çetin şartlarını ortaya koyarken, "karanlıkta bizden ırak ağlıyor köylerimiz" dizesi ise, örtük olarak şehri merkez alarak, köyü bu uzama uzak ve yalnız bir uzam olarak kabul eder ve ulaşamamanın, yardım edememenin, eşit biçimde kentleşememenin sıkıntısı sezdirilir. "ben bu köyde doğmuşum bu köyde ölmek isterim" dizesinde, özne kendini uzamla bütünleştirmiştir. Köy insanının bulunduğu uzama bağlılığı vurgulanmış, "söz temsili hani içim geçmiş de bizim köyde" dizesinde ise köy, güven duyularak uyunabilen bir uzam olarak hayal edilmiş ve bu şekilde ele alınmıştır.

4. *Sisler Bulvarı*'nda Uzam-Zaman İlişkisi

Zaman ve uzam karşılıklı olarak birbirini etkileyen önemli iki ulamdır. Örneğin, zaman bir uzamı esenlikliyken esenliksiz duruma getirebilir, ya da yıllar geçtikçe aynı uzam değişip gelişebilir. Tam tersine, bozulup yok olabilir de. Zaman elle tutulup gözle görülmese bile, uzamın üzerindeki etkileri somuttur. Yazınsal sanat ürünlerinde de son derece önemli olan zaman ulamı, konu şiir olduğunda iyice karmaşıklaşır. Çünkü şiirde her yapı eksiltili, örtük

ve gündelik dil kullanım ölçütlerine göre başkalaşmıştır. Ancak açık da örtük de olsa, hiçbir zamansal öğe içermeyen bir şiir yazabilmek neredeyse imkansızdır.

Fiziksel dünyada insanların takvim zamanından oluşan sabah, öğle, akşam ve gece dilimleri sanat ürünlerinde de karşılığını bulur. Attilâ İlhan da, diğer birçok şair gibi akşam ve geceden ağırlıklı olarak etkilenmiştir. Sabah ise az sayıda dizede karşımıza çıkar. "ve bakarsın üflenir sokak lâmbaları şehrin/öksüz bir çocuk gibi sabah olur" dizesi insana gece ayrı, sabah ayrı gözüken sokakları betimler. Sabahı öksüz bir çocuğa benzetmesi, aynı zamanda okuyucuya şehrin sokaklarında henüz kimselerin olmadığını ve yalnızlık duygusunu sezdirir. Zaman, uzamı değiştirmiştir.

"haliç'te yaşlı bir şileb ağladı ben ağladım/kulaklarımın içinde çığlık çığlığa bir akşam" dizesinde, şiirdeki öznenin kulaklarının içinde çınlayan akşam neredeyse somut bir varlığa dönüştürülmüştür. Akşam, insanın gözünün görebildiği her yerdeyken kulağında çığlık çığlığadır. Yani göz organıyla gözlemlen bir doğa olgusu, kulak organıyla algılanmış ve sese dönüştürülmüştür. "Çığlık çığlığa bir akşam" esenliksiz bir betimlemedir ki; şiirdeki özne yaşlı bir şileple beraber ağlar. Akşam, hem uzamı, hem özneyi dönüştürmüştür.

Gece, zaman dilimi olarak insanları da, sanatçıları da hep derinden etkilemiştir. "eflâtun gözlerin olduğunu bilmiyordum/gece yarısını yaşamaktan yorgunum" dizesinde, gece yarısını yaşamaktan yorgun olan özne aslında yaşadıklarından yorgundur, gece gündelik yaşantının gözden geçirildiği ve kişisel hesaplaşmaların yapıldığı bir sorgulama dilimidir. "ellerinin üstünde gece ne kadar geniş" dizesinde ise, ellerin üstüne sığdırılmış gece daha sonra "geniş" sıfatı kullanılarak genişletilmiştir. "gözün gönlün kararmış sen nasıl gecesin hey gidi" dizesinde ise, özne geceyi kişileştirip onunla konuşmaya başlamış, zaten karanlık olan geceye "gözün gönlün kararmış" deyimini ekleyerek, karanlığın derecesini daha da koyulaştırmıştır.

Sonuç

Yapılan çalışmada Attilâ İlhan'ın *Sisler Bulvarı* kitabındaki 39 şiirde uzamın sözcükleri, türleri ve işlevleri yazınsal göstergebilim ilkeleri esas alınarak incelenmiştir. İncelemenin sonucunda; Attilâ İlhan'ın bu kitapta ağırlıklı olarak doğal, açık ve kültürel uzamları seçtiği görülmüştür. Kurgusal olmayan çok geniş bir coğrafya şiire uzam kılınmıştır. Sıklıkla tekrar edilen uzamlar farklı şiirlerde, farklı bağlamlarda kullanılmıştır.

Şairin söz sanatlarından yararlanarak, uzamların fiziksel boyutunu değiştirdiği (uzamları küçülterek, büyülterek, daraltarak, genişleterek vb.) belirlenmiştir. Cansız uzamları hayvan ya da insanlaştırarak canlı kıldığı, uzamı bozarken ise sıklıkla kişileştirme sanatından

yararlandığı, anlam ve ad aktarmaları yaparak, kimi zaman amaçladığı dil göstergesini hiç kullanmadan, başka bir dil göstergesiyle onu çağrıştırdığı, kimi zaman da farklı gösteren kümelerini birbirine aktararak, okuyucunun zihninde olan alışıldık gösterilen kümelerini yıkmayı amaçladığı saptanmıştır. Ayrıca, şair okuyucuyu; uzamın özneye/eyleyene, öznenin/eyleyenin ise uzama dönüşümünün dışında ayrıca özlenen, hayal edilen, gidilmesi arzu edilen uzamlar ve tam tersi kaçılmak istenen, terk edilmek istenen uzamlarla da kendi şiir dilini kullanarak tanıştırmıştır.

Şiir dilinin kapalı, eksilti yapısı kendisini anlatı metinlerinden farklı kılsa da, bu çalışmanın sonucunda; uzam ulamının şiirde belirleyici bir rol üstlendiğini ve şairin yaratıcılığını, göstergeler evrenini nasıl kurduğunu, anadilini kullanma becerisini ve biçemi ile ilgili yönlerini açığa çıkarttığı görülmüştür.

Kaynakça / References

Bachelard, G. (2008). *Uzamın Poetikası.* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Bertrand, D. (2000). *Précis de Sémiotique Littéraire.* Paris: Nathan.

İlhan, A. (2001). *Bütün Şiirleri: 2 Sisler Bulvarı.* Ankara: Bilgi Yayınevi.

Kıran (Eziler), A. (2005). Şiir Çözümlemesi, Dilbilimsel Yöntemler ve Araçlar. *Türkbilig, 10,* 17–33.

Kıran, Z., & Kıran (Eziler), A. (2007) *Yazınsal Okuma Süreçleri.* Ankara: Seçkin Yayınları.

Lynch, K. (2017). *Kent İmgesi,* (İ. Başaran, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Narlı, M. (2014). *Şiir ve Mekân.* Ankara: Akçağ Yayın.

Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekân.* İstanbul: YEM Yayın.

Yücel, T. (1979). *Anlatı Yerlemleri, Kişi/Süre/Uzam.* İstanbul: Ada Yayınları.

CHAPTER 16

"UHREVİ BİR KAPI"DA "DUYGUSAL BAĞLILIK" YAHUT "YER ALTI DEHLİZİ"NDE "ELEŞTİREL AYRILIK": BİR HAFIZA MEKÂNI OLARAK SÜLEYMANİYE

"EMOTIONAL COMMITMENT" IN A "SPIRITUAL GATE" OR "CRITICAL SEPARATION" IN THE "UNDERGROUND CORRIDOR": SULEYMANIYE AS A SITE OF MEMORY

Zeynep Kevser ŞEREFOĞLU DANIŞ[1]

[1]Dr., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye

e-mail: zkserefoglu@fsm.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.16

ÖZ

Nasıl hatırlıyoruz? Maurice Halbwachs, hafızanın bireysel değil, toplumsal olduğunu ileri sürer. Ona göre, hatıralar toplumsal düzeyde, sosyal bağlamda ve sosyal sınıf içinde hatırlanır. Hafıza, geçmişe ait dönemlerin "bireysel düzeyde muhafazası" değil, bunların "kolektif surette bir yeniden üretimi"dir. Dolayısıyla hatıralar sayesinde bir milletin ferdi olunur. Anma törenleri, müzeler, seçilmiş/işaretlenmiş mekânlar yardımıyla insanların millet olduğu ve toplumun kültürel hafızasının bu zihinsel şemalarla oluştuğu dile getirilir. Süreç içinde oluşan hafıza mekânlarını, "üzerine dayandığımız kaleler" olarak gören Pierre Nora da, "eğer bu kalelerin korudukları şey tehlikede olmasaydı onları inşa etmeye artık ihtiyacımız da olmazdı" der. "Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekânları vardır." Öte yandan, kuşaklar arasındaki doğrudan veya dolaylı iletişimin daha az olduğu süreçlerde, sosyal yapıda ve sosyal ilişki biçimlerinde ortaya çıkan radikal değişimler esnasında, sosyal çerçevenin değişmesiyle, kolektif hafıza da değişime, dönüşüme maruz kalabilir. Bireysel bilinç, kendi gurubunun değil, dışardan etkilerin kolektif hafızasıyla da yakınlaşabilir. Hafıza mekânlarına ilişkin algılar da farklılaşabilir. Bu çalışmada, Yahya Kemal'in "Süleymaniye`de Bayram Sabahı" şiiri ile Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*

romanında bir hafıza mekânı olarak Süleymaniye'nin nasıl ele alındığı incelenmeye çalışılacaktır. "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda, mekânın, "gökyüzüne açılan uhrevi kapı" aralığından, kolektif hafızayı yeniden inşa eden "duygusal bağlılık" ile örüldüğü, tarihin, zamansal uzamdan kopup gelen "nefer" kahramanlar eşliğinde olumlu duygularla dizelere döküldüğü dikkat çekerken; *Kara Kitap*'ta aynı mekânın, yer altı dehlizlerine doğru inen yolda, neferin yerini alan cansız, umutsuz mankenlerle, ruhtan arınmış iskeletlerle, kurşun askerle, âdeta utanç çehresinde, genel kabulden "eleştirel ayrılık" çerçevesinde kurgulandığı görülür.

Anahtar Kelimeler: Süleymaniye'de Bayram Sabahı, *Kara Kitap*, kolektif hafıza, hafıza mekânı, kendi olma

ABSTRACT

How do we remember? Maurice Halbwachs argues that memory is social, not individual. According to him, memories are remembered at the social level, in the social context, and in the social class. Memory is not an "individual retention" of past periods, but a "collective reproduction" of them. Therefore, thanks to memories, a nation is made. With the help of memorials, museums, and selected and marked spaces, people form their nation and the cultural memory of society is formed with these mental schemes. Pierre Nora, who sees the site of memory formed in the process as "castles on which we are based," says that, "if these castles were not in danger, we would not need to build them anymore." "Because there are no memory media anymore," he writes, "there are site of memory." On the other hand, in the process collective memory may also be subjected to change and transformation, during the radical changes occurring in the social structure and forms of social relations, collective memory may also be subjected to change and transformation with the change of the social framework. Individual consciousness can converge not only with its own group, but also with the collective memory of external influences. Perceptions of site of memory may also differ. In this study, I will try to examine how Süleymaniye is handled as a site of memory in Orhan Pamuk's novel Kara Kitap and Yahya Kemal's poem Süleymaniye'de Bayram Sabahı. In Süleymaniye'de Bayram Sabahı, space is built within the framework of "emotional commitment" that rebuilds collective memory. History is told with positive emotions, accompanied by heroes from temporal space. In Kara Kitap, the same space is built with hopeless and lifeless skeletons instead.

Keywords: Semiotics, poetry, space, literary semiotics, Attilâ İlhan

EXTENDED ABSTRACT

How do we remember? Maurice Halbwachs argues that memory is social, not individual. According to him, memories are remembered at the social level, in the social context and in the social class. Memory is not an "individual retention" of past periods, but a "collective reproduction" of them. Therefore, thanks to memories, a nation is made. With the help of memorials, museums, and selected and marked spaces, people form their nation and the cultural memory of society is formed with these mental schemes.

Pierre Nora, who sees the site of memory formed in the process as "castles on which we are based," says that "if these castles were not in danger, we would not need to build them anymore." "Because there are no memory media anymore," he writes, "there are site of memory." On the other hand, collective memory may also be subjected to change and transformation , during the radical changes occurring in the social structure and forms of social relations, collective memory may also be subjected to change and transformation with the change of the social framework. Individual consciousness can converge not only with its own group, but also with the collective memory of external influences. Perceptions of site of memory may also differ.

In this study, I will try to examine how Süleymaniye is handled as a site of memory in Orhan Pamuk's novel Kara Kitap and Yahya Kemal's poem Süleymaniye'de Bayram Sabahı. Istanbul, designed as a complex, dark, bohemian city resembling a labyrinth in Orhan Pamuk's Kara Kitap, is generally positioned as the opposite of Tanpınar's Istanbul. Kara Kitap is generally compared to Huzur. This may be due to the acceptance that works of the same type are more suitable for comparison, or because of the relationship established between Tanpınar and Pamuk. In various examinations and evaluations, many intertextuality relationships with Kara Kitap have been mentioned, but no relation has been established with the poem Süleymaniye'de Bayram Sabahı.

In the poem, the heroes who came from the sacred expeditions and who were not defeated for a long time, were handled with "emotional commitment" and it was aimed to emphasize that the nation would win again and see good days with this perspective. Mehmet Akif would further embody this and would tell that the worshiper deserves freedom. In the poetry, the "doorway" opening to the sky with those who flock to the divine structure is depicted as a gospel of salvation.

In the Kara Kitap, Gâlip is the bottom of the earth and the hell of the dead in Süleymaniye. The land that goes down with the labyrinths is the dark corridors of the memory that is suppressed and waiting to surface. In Süleymaniye'de Bayram Sabahı this site of memory is the sky and the history in this sky dates back to the Malazgirt war. Malazgirt is the place where the soldiers, who came down from the sky and entered the mosque, got involved in the people. All the winners of a history that started with Malazgirt come to that space one by one, inspiring the poet. In the Kara Kitap, the corridors go down to the people who are living under the ground.

The city is stacked on top of each other like layers of text in the palimpsest, and every newcomer just writes about himself as if claiming to have more valuable words than the

previous one, while searching for, finding, saying, and leaving the previous word ineffective. What generally appears on human faces in horrors is sorrow. In this dystopia, the only interest that Gâlip sees for the continuation of life is to get out of the sadness of the common memory and to come to terms with the facts, to come to the nose with evil. But this did not happen all of a sudden, Celâl, who was inspired by blue dreams in the novel, transformed into Galip as he saw that this road was blocked. The only option for modern man to survive and hold on is the story, and in the place where Celâl's memory runs out, after the rookie writer experiences everything about this memory, he begins to write the stories of Galip.

As a site of memory in Istanbul, which is filled with endless materials, each of the views to Süleymaniye is the way of reading the places in self-search and each view can be seen as the expression of its own reality. As Nora said: "When these spaces are examined in many ways, the date to emerge is unlike anything else: Unpretentious, yet still ambitious, traditional, but also very up to date".

Giriş

Bu çalışmada, Yahya Kemal'in *Süleymaniye`de Bayram Sabahı* şiiri ile Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanında bir hafıza mekânı olarak Süleymaniye'nin nasıl ele alındığını incelemeye çalışacağım.

Devlet ricalinin tercih ettiği, konakları ile meşhur seçkin bir mekândan, metruklaşan çöküntü bölgesine kadar değişen süreçte Süleymaniye, pek çok edebi eserde âdeta roman kahramanı gibi karşımıza çıkar. Sinan'ın mimari açıdan çağını aşan pek çok hüner gösterdiği Süleymaniye Külliyesi ise, semtin genel özelliklerinin ötesinde bir hüviyet de taşır ve edebi eserlerde semte ruhunu veren temel bir yapı olarak yer alır.

Bu temel yapıya, külliyeye ve camiye bakışların ise birbirinden farklı olduğunu söylemek mümkündür. Daha evvel medreseleri, külliyesi ile karşımıza çıkan Süleymaniye semti ve camisi, Tanzimat'la birlikte yaşanılası cazibe merkezi mekânlarının Erenköy, Çamlıca gibi döneminde sayfiye yeri kategorisinde addedilen semtlere kaymasıyla silikleşmeye başlar. *Mai ve Siyah*'la birlikte, artık Süleymaniye'nin üzerinde de siyahlıklar dolaşır.

Bu çalışmada, "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirindeki ve *Kara Kitap* romanındaki Süleymaniye tasavvurlarına daha yakından bakacağımdan, başka yazarların Süleymaniye semti ve mabedi özelinde yazdıklarına yer vermiyorum. Fakat genel olarak Tanzimat'tan bugüne kadar gelen süreçte modern edebiyatın sınırları çerçevesinde özellikle semtteki simge mabed özelinde olumsuz bir Süleymaniye algısına rastlamadığımızı söyleyebilirim. Halide Edip, anılarında camiyi "sükût" ve "sükûn" kelimeleri ile birlikte anar. Haminnesi ile birlikte bir Ramazan ayında Süleymaniye Camii'ne gidişinde içerde okunan mukabelenin senfonisinden, ses ve ahenkten sarhoş olduğunu söyleyecek ve içeride Kur'an okuyan sesler için de "kollektif nabız", "kollektif his", "kollektif hareket" ifadelerini kullanacaktır. (Adıvar, s. 2016). Nazım Hikmet için de Süleymaniye oldukça önemlidir. Nazım, bu mabedin ne Tanrı'ya ne de padişaha ait olduğunu söyler. Ona göre padişahın softalığından, şeriatından bağımsız olarak bu eser hesapla maddenin ahengine dayanan aklın zaferi, Sinan'ın ve onun çağdaşı olan halkın emeği, alın teri, dehası ve üstün başarısıdır. Nazım da Süleymaniye'den kendi melankolisini devşirir ve Süleymaniye'nin kendi bakışına göre bir kolektif hafıza mekânı olması arzusundan vazgeçmez (Ran, 1935a, 1935b).

"Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinden ve *Kara Kitap* romanından yansıyan Süleymaniye'ye bakışları birlikte değerlendirmek, beraber okumak isterken muradım, ikisi arasında klasik bir karşıtlık aramak yahut bulmak değil. Bu edebi verimlerin yazarlarının yanına çok bilinen kategorik ideoloji etiketi yapıştırarak bunun kolaycılığında bir düalist

tablo çıkarmayı da hedeflemiyorum. Bu çalışmada, *Kara Kitap*'ın genel olarak *Huzur*'la karşılaştırıldığını ama bunun pek çok başka okumanın önünü tıkadığını söylüyorum. *Kara Kitap*'ta Yahya Kemal'e ve "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"na göndermeler olduğunu iddia ediyorum. Sanata, tarihe, kendi olmaya ilişkin dönemsel algıların aynı hafıza mekânının farklı şekilde okunmasına yol açtığını, fakat her farklı okuma biçiminin bu hafıza mekânlarına ait ve dair olduğunu dile getiriyorum.

1. Hafıza Mekânı

Öncelikle Süleymaniye için neden hafıza mekânı dediğimize ve bununla ne kast ettiğimize kısaca değinmeye çalışacağım. Süleymaniye Camii denildiği zaman zihnimizde ne uyanıyor? Bu mekânı nasıl, hangi özellikleri ile hatırlıyoruz? Süleymaniye, bireysel tarihimizin, şahsi hayatımızın sayfaları arasında beliren bir mekân mı, yoksa toplumsal düzeyde ve bir sosyal bağlamda hatırladığımız bir mekân mı? Sorunun cevabı bizi "kolektif hafıza", "toplumsal hafıza", "kültürel hafıza", "bedensel hafıza", "tarihi bilinç", "hatırlatıcı sahne", "geçmişle ilişki", "geçmişle hesaplaşma" gibi pek çok kavrama götürür. Bu kavramların tanımları ve sınırlarının çok net olmadığını belirtelim. Buna, çeviriden gelen farklılaşmaları da eklemek gerekir.

Bergson için hafıza, varlığı ifade eden bir kavramdır. O, varlığı maddeyle değil, süreyle, hafızayla, bilinçle izah eder. Geçmişteki imgelerin sürekli olarak bizim bugünkü imgelerimizle karıştığını, bizim bugünkü imgelerimizin yerine geçtiğini, hatta anlık sezgi zeminin, hafızamızın kattıklarıyla karşılaştırıldığında pek az olduğunu söyler. Dış dünyadaki anlık sezgilerimizin üzerinde esasen geçmişe dair algılarımızın bir istilası vardır. Hafıza bize "bizim geçmişimizi sunmaz, onunla oynar; ve bellek adını hâlâ hak ediyor olması, eski imgeleri koruduğu için değil, bunların yararlı etkisini şimdiki âna dek uzattığı içindir" (Bergson, 2007, s. 49-50).

Maurice Halbwachs'ın *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri* adlı eserinden (1925) beri, hafızanın sosyal bir boyutu olduğu konusu ilgi ve kabul görür. Eserde çokça Bergson felsefesine gönderme yapan Halbwachs'a göre, hatıralar toplumsal düzeyde, sosyal bağlamda ve sosyal sınıf içinde hatırlanır. Bergson idealist felsefe içinden, hafızayı bireyle/zihinle ilişkilendirip madde zamanını (saatle belirlenmiş), gerçek olmayan bir zaman olarak küçümserken, Halbwachs Durkheimvâri bir "kolektif"e gönderme yaparak, anıları mekân, sosyal gruplar gibi elle tutulan, gözle görülen madde içine yerleştirme çabasındadır. Ona göre hafıza, geçmişe ait dönemlerin "bireysel düzeyde muhafazası" değil, bunların "kolektif surette bir yeniden üretimi"dir. Dolayısıyla hatıralar sayesinde bir milletin ferdi olunur. Anma

törenleri, müzeler, seçilmiş/işaretlenmiş mekânlar yardımıyla insanların millet olduğu ve toplumun kolektif hafızasının bu zihinsel şemalarla oluştuğu dile getirilir (Halbwachs, s. 2019). Bu görüş farklı oranda eleştiriler de alır. Sosyal gruplar ve bireylere bu kadar mutlak benzerlikler atfedilmesi özellikle psikolojinin itiraz ettiği nokta olur. Fakat Halbwachs'dan sonra bellek ve hatırlamanın öznesi her zaman tek tek bireyler bile olsa, onların anılarını kurgulayan bir "çerçeveye" bağımlı oldukları fikri bir şekilde yankı bulur.

Assman, "her bellek tekniğinin ilk aracı mekânlaştırmadır" der ve bunun için Pierre Nora'dan ödünç aldığı "hafıza mekânları" tabirini kullanır. Hafıza sanatı, hayali mekânlarla, hatırlama kültürü ise doğal mekânlara koyduğu işaretlerle çalışır. Hatta bütün coğrafya, kültürel belleğin aracı olarak kullanılabilir. Bu durumda işaretler (anıtlar) fazla kullanılmaz, mekânın tamamı bir işaret derecesine yükseltilir, göstergeleştirilir (Assmann, 2015, s. 44). Assman, Halbwachs'ın çerçeve, mekân (espace), yer (lieux), yerleştirme (localiser, situer) gibi kavramları anahtar kavramlar olarak kullanmasını ve belleğin işlevini tanımlarken mekânsal benzetmelerden yararlanmasını, pek çok grubun ve inancın kendi özel anılarını hafızada saklarken ne denli mekânsallaştırarak anıtlaştırdığının kanıtı olarak ileri sürer (Assmann, 2015, s. 69).

"Hafıza mekânları"nı kavramsallaştıran Pierre Nora'ya göre modern toplumda tarihin hareketinden kopmuş hatırlama, tarihe iade edilmiş, yani tarihe kaydolmuş anlar olarak bellekte kendine yer bulur. Burada Nora'nın söylemek istediği, bellek ortamlarının (milieux de mémoire) yok olduğu, ancak geçmişi "hatırlamanın" bir yolu olarak ulusal bellek mekânlarının (lieux de mémoire) yaratılması gerektiğidir. Fiziksel bir mekânla sınırlandırılamayacak sembolik anlam ve pratikleri de içeren hafıza mekânları, ulusal hafızayı tarihsel bir gelenek olarak kurmuştur. (Nora, 2006, s.160) Nora, bu mekânların sadece ulus kurgusu olmadığını hafıza mekânlarının artık demokratikleşmiş bir siyasal kültür içinde oluşturuluyor olduğunu da ileri sürer (Nora, 2006, s. 28).

Bağlantı kurulmak istenen kökten ayrı ve uzağa düştükçe, hafızaya olan ilgi artar. Çünkü "hafıza diye adlandırdığımız şey aslında hatırlanması imkânsız olan şeylerin heybetli ve başdöndürücü stoğudur, hatırlama ihtiyacı duyabileceğimiz şeylerin sonsuz listesidir." Kim olduğumuza dair sorular arttıkça, cevapları bulmayı şansa bırakmamak için izlere, işaretlere, kurgulara ihtiyaç duyarız. Nora'nın hiçbir çağın bizimki kadar bile isteye arşiv üreticisi olmadığını söylemesi, bundandır. "Kalıntı kayboldukça olup biten şeyin kalıntılarını, tanıklarını, belgelerini, resimlerini, söylem ve görünür işaretlerini, sanki gittikçe kabaran bu dosya tarihin herhangi bir mahkemesinde delil olacakmış gibi, toplamaya kendimizi sorumlu hissederiz." Çünkü "kutsal, onun imkânı olan kalıntıda kök salar" (Nora, 2006, s. 25).

Nora, hafızayı bugüne taşıyan, bugüne kadar ayrı ayrı çalışan tarih ve edebiyatın arasındaki sınırın kalktığını, "tarih-hafıza" ve "hafıza-kurgu"nun hemen hemen aynı anda ölümünden sonra, bir başka geçmişi, itibarını ve meşruluğunu geçmişle ilişkisine borçlu olan bir tür tarih doğduğunu" ileri sürer:

Tarih, imgeselliğimizin yerini alır. Tarihsel romanın yeniden doğuşunu, kişisel belge hevesini, tarihsel dramın edebi canlanışını, sözlü tarih anlatısının başarısını, bozuk bir kurgu ağı olarak değil de nasıl açıklayabiliriz? Kolektif hafızamızın tükenmiş sermayesinin, yerini sağlamlaştırdığı, yoğunlaşıp kendini ifade ettiği mekânlara duyduğu ilgi bu duyarlılıkla ilgilidir. Derinliğinden koparılmış bir çağın derinliği olan tarih, gerçek romanı olmayan bir çağın gerçek romanı. Tarihin merkezine yükseltilmiş hafıza: Edebiyatın apaçık yasıdır bu (Nora, 2006, s. 38).

Nora, hafıza ve tarih arasında keskin bir ayrım yapar. Hafıza ve tarihi zıt bir konuma yerleştirir.

"Hafıza her zaman yaşanan gruplar tarafından üretilen yaşamın kendisidir. Bu amaçla, hafıza anımsama ve unutma diyalektiğine açık, onların sürekli biçim değiştirmelerinden habersiz, her türlü kullanımlara ve el oyunlarına karşı çok duyarlı, uzun belirsizliklere ve ani dirilmelere elverişlidir ve devamlı bir gelişim halindedir. Tarih ise artık bulunmayan şeylerin yeniden oluşturulmasıdır, ama bu hep sorunlu ve eksiktir: Hafıza, her zaman güncel bir olay, sürekli şimdiki zamanda yaşanan bir bağdır; tarih, geçmişin bir tasavvurudur. Hafıza sadece onu güçlendiren ayrıntılarla uyuşur, çünkü duygulara dayalı ve sihirlidir; buğulu, karışık, iç içe geçmiş, kabataslak, özel ve simgesel anılardan beslenir; her tür aktarıma, perdeye, sansüre ve yansıtmaya karşı duyarlıdır. Tarih ise zihinsel ve ayrıştırıcı bir iştir, bu yüzden de analiz, söylem ve eleştiriyi gerektirir." (Nora, 2006, s. 19).

Nora'nın, tarihin 'bilim' bağlamına, onun "herkesin malı" yahut "kimseye ait olmayan" özelliğine yaptığı bu vurgu önemlidir. Hafızanın, hatırayı kutsallaştırdığını söyleyen Nora, "Halbwachs'ın söylediği gibi, ne kadar grup varsa o kadar hafıza vardır; hafıza, doğası bakımından değişik ve sınırsız, kolektif, çoğul ve bireyselleşmiştir" der (Nora, 2006, s. 19).

Edebiyatın tarihle ilgisini, merakını ise, edebiyatın ölümü gibi okuyan Nora, bunu postmodern öncesi bir tarih algısı için söylemiş olmalıdır. "Artık hafıza ortamları olmadığı için hafıza mekânları var" cümlesi, Nora'nın tarihin kendisi ile edebi olan arasında kurduğu ilginin anahtar cümlesi gibidir. Hafıza mekânlarını, "üzerine dayandığımız kaleler" olarak gören Nora, "eğer bu kalelerin korudukları şey tehlikede olmasaydı onları inşa etmeye artık ihtiyacımız da olmazdı" der (Nora, 2006, s. 23).

Hafıza mekânının edebi boyutu artık, "tarihçinin sahneleme sanatı ve kişisel bağımlılığıyla ilgili" bir yerdir (Nora, 2006, s. 10). Assman, *Kültürel Bellek* adlı eserinde, grubun, tarihini hatırlayarak ve kökenine ait hatırlama figürlerini belleğinde canlandırarak kimliğinden emin olduğunu söylerken, bu kültürel hafızanın taşıyıcıları olarak da önemli ölçüde şair ve yazarları gördüğünü belirtir.

2. "Uhrevi Bir Kapı"da "Duygusal Bağlılık": "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"

"Artarak gönlümün aydınlığı her saniyede / Bir mehâbetli sabah oldu Süleymâniye`de" (Beyatlı, 1974:b, s. 9) dizesi ile başlayan şiirde "tozlu zaman perdesi"nin aradan kalkmasıyla şair, kendisini bir bayram sabahı Süleymaniye Camii'nde bulur. Uzamın genişlediği bu atmosferde, 'ân'a eklenen pek çok geçmiş öğesi ile bir hatırlama işlevi gerçekleşir. Kimi gökten, kimi yerden, her ufuktan, eski seferlerden birbiri ardınca, ilâhî yapıya giren hayaletler, camideki insanların arasına karışmaya başlar. Bu manzara şaire, "Tanrının mâbedi her bir tarafından doluyor / Bu saatlerde Süleymâniye târih oluyor" dedirtecektir. "Hür ve engin vatanın hem gece, hem gündüzüne / Uhrevî bir kapı açmış buradan gökyüzüne / Taa ki geçsin ezelî rahmete ruh orduları… / Bir neferdir, bu zafer mâbedinin mîmârı" şeklinde devam eden dizelerde camiden adeta uhrevi bir kapı açılır ve şair bu kapıdan giren bütün kahramanlarla, bu anlarda kendisini vatanın dokuz asırlık halkıyla birlikte hisseder. Mabedin, sadece bayram namazı için camiye gelenlerle değil, ataların ruhlarıyla da dolmasıyla Süleymaniye, bayramın törenselleştiği bir hafıza mekânına dönüşür.

'En son dînin en güzel mâbedi olsun' diye 'sonsuzluğu görebilen bir kutsi tepe'ye inşa edilen, harcını 'gâzîlerin', 'serdârın' kardığı, 'binlerce işçinin taşı yendiği', 'mimarinin öz şekli' ile yapılan bu yapının kubbesinin altında biriken 'dili bir, gönlü bir, îmânı bir' insan yığınını görünce onların dilinden çıkan tekbirin tek bir sese dönüştüğünü işitince, bir zamanlar 'hendeseden abide zannettiği' mabedi gerçekten anlamaya başlayan şair, kimliğinden ve kendiliğinden duyduğu gururu ilân eder: "Ulu mâbed! Seni ancak bu sabah anlıyorum; Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrurum."

Şair bu kalabalık içinde bir kişiye dikkat kesilir. "Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri / Dinliyor vecd ile tekrar alınan Tekbîr`i" dediği mümin neferin, bu ulvi eserin bânisi mi, mimarı mı olduğunu kestiremez. Çok büyük bir iş görmekle yorulmuş olan bu nefer, esasında bu hafıza mekânı vesilesi ile geçmişi bize, bugüne getiren kişidir. Tesellidir. Şair bu neferin üzerinde bir müddet durur. Neferin, Süleymaniye Camii'ni inşa eden kişi mi yoksa caminin mimarı mı olduğunu düşünür. Neferi, Malazgirt Savaşı'nda Anadolu'nun kapılarını Türklere

açan Sultan Alparslan diye hayal eder ama emin olamaz. Aslında nefer, hepsi ya da herhangi birisidir; isimsiz bütün kahramanların temsilidir.

Nihat Sami Banarlı'nın ifade ettiğine göre, buradaki nefer, Yahya Kemal'in tarih anlayışının canlı bir yansımasıdır. Banarlı'nın naklettiğine göre Yahya Kemal, tarih görüşü ile bağlantılı olarak o nefer hakkında şunları söylemiştir: "Benim itikadıma (inancıma) göre yeni vatanın fethi, Malazgirt'ten başlar. Malazgirt'ten Osmanlı Devleti'nin zuhuruna (doğuşuna) kadar Rum Selçûkîleri (Selçukluları) ve bu devlete tâbi beylikler, Türkiye'deki Türklüğün temelini kurmuş Türklerdir. Hatta "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda bu görüş tamamiyle meydandadır: 'Tâ Malazgirt ovasından yürüyen Türk Oğlu / Bu nefer miydi?' derken gözümün önünde canlanan tarih, Horasan'dan Malazgirt'e, oradan da İstanbul'a yürüdüğümüz asırlardaki Türk oğlunun büyük ve heybetli yürüyüşüdür" (Banarlı, 1984, s. 209-210). Neferi görünce, o neferin bugüne değin kazandığı zaferleri hatırlar şair. Memleketin her yerinden gelen top seslerinin içinde Çaldıran Mohaç gibi zafer isimleri, Kosova, Niğbolu, Varna, İstanbul, Belgrad, Budin, Eğri ve Uyvar sıralanır. Adalar, Tunus, Cezayir gibi hür ufuklar olarak ifade edilen seherlerden gelen donanmalar hatırlanır. Ân'la, yani Bergsonvâri bir hafıza kavramsallaştırmasıyla başlayan şiir, Halbwachsçı bir "gerçek fiziki ve sosyal mekân" niteliği ile varlığını sürdürür. Aslında Bergson'un düşüncesi, "muhafazakâr bir modernlik arayışında, geleneğe referans vermeyi ve geçmişi bugünün bir parçası olarak önemsemeyi meşrulaştırmış ve muhafazakâr düşünce, 'yıkan ve yeniden yapan modernizm'e karşı değişmezin, sürekliliğin formüllerini, Bergson'un özellikle süre (durée) kavramında bulmuştur. (Bora ve Konaran, 2006, s. 244) Kavram sayesinde, bugün geçmişle bağlanır, köke inilir ve "icat edilmiş gelenekler"le yeni durumlara, eski durumlara göndermede bulunularak karşılıklar getirilir.

"Ulu mâbedde karıştım vatanın birliğine / Çok şükür Allaha, gördüm, bu saatlerde yine / Yaşayanlarla beraber bulunan ervâhı / Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı." dizeleri ile biten şiirde kendi kültürünün farkında olmayan şairin, Süleymaniye Camii ve caminin manevi şahsiyeti vesilesi ile kendisiyle hesaplaşması söz konusudur. Şair, "uhrevî bir kapı" olan bu ulu mâbedde, vatanın birliğine karışır; onu tek bir ân içinden yekpâre olarak duyumsar. Banarlı'dan öğrendiğimize göre, Yahya Kemal şiirde resmettiği söz konusu manzarayı detaylı olarak açıklamıştır da:

Süleymaniye'de Bayram Sabahı, Müslüman Türklerin senede iki defa kendi öz mimarileri içinde birleşmelerini terennüm eder. Şiirde bahsedilen Türkler, ayakları toprağa basan, yaşayan adamlar mıdır? Evet, lâkin yalnız onlar değildir. Onlardan evvel yaşayıp şimdi ölmüş ve ruh orduları hâline gelmişler de bu Türk camiasına dâhildir. Şu hâlde hem ölenler, hem yaşayanlar, senede iki defa bir mabette toplanıyorlar. Süleymaniye'de Bayram Sabahı,

işte Malazgirt Meydan Muharebesi'nden bugüne kadar Türkiye toprağında yaşamış ve yaşayan bütün Türklerin bu toplanışı ve topluluğudur (Banarlı, 2007, s. 27).

Burada şair, "bayram"la, doğrudan hafızanın anlık-uzun süreli bedensel/performatif uygulamalarını da içeren bir ritüele gönderme yapmaktadır. Şairin belleğini uyaran, onu milletle bir hissettiren, hatta milletin/tarihin içinde eriten, bayram namazıdır. Bu namaz esnasında şairin duyumsadıklarına dair aktardıkları, geçmişi sabitleyerek bugüne yeniden getiren, bir sosyal gruba gönderme yapan, kolektif bir ruhu işaretleyen haliyle, bize, hafıza inşası için ritüelin önemini hatırlatır.

Paul Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar* adlı kitabında, dinlerin yaşaması için ritüele, törenlere olan ihtiyacını anlatırken, Müslümanlığın ritüelle ilişkisini, Hristiyanlık ve Yahudilik'ten ayırır ve "Yahudilikte ve Hıristiyanlıkta bulunan ve tarihsel göndermeler içeren bir törenin gelişmesini sağlayacak önemli özendiricilerin İslam'da bulunmadığı doğrudur. Muhammed'in yaşamında simgesel belirsizlikler yoktur; Son Akşam Yemeği ya da Çıkış örneklerinde görülen, dinsel ve dünyevi varoluş, kutsal olan ve olmayan zamanlar gibi ikili düzeylerin iç içe geçtiği ve kendisini izleyenlerce tören yoluyla olayı yeniden canlandırmaya çağırdığı yorumbilimsel kışkırtıcılar bulunmaz." der. Arap topluluğunun tarihi, dinsel anma törenlerinin geliştirilmesini hak eden zengin bir olaylar ve gelişme evreleri üzerine oturmamasını ve bir ruhban sınıfının bulunmamasını da, İslam törenlerinin gelişmesini, çapları ve ayrıntıları bakımından sınırladığını, bunun da İslam dininin dışa dönük tezahürlerinde yalınlığın ağır basan özelliği oluşturması anlamına geldiğini söyler. Connerton'a göre, bunun sonucunda İslâm dininde ritüel olarak öne çıkan, Hac zamanı ve oruç zamanının arkasından gelen iki bayramdır (Connerton, 1999, s. 75-76). Bayramın bir ritüel olarak var bulunması ile, bu törensel olgunun ortaya çıkışından çok sonra alımlanma biçimi arasında fark görür Connerton. Törenlerin, "yalnızca kendi iç yapılarının koşullarına bakılarak doyurucu bir biçimde anlaşılamayacağı görüşü"ne göre törenlerin varlıklarını sürdürdükleri tarih boyunca anlamlarında değişiklikler olur ve pek çok tören, tarihsel bağlamda yeni/den anlamlar kazanır. Connerton, özellikle modern dönemde ulusal seçkinlerin, törenler, geçitler, mitingler örgütleyerek ve yeni tören alanları kurarak uygun gördükleri bir geçmişin uzantısı olduklarını ileri sürdükleri törenler icat ettiklerini vurgular (Connerton, 1999, s. 81-82).

Cumhuriyet sonrasında "muhafazakâr" olarak nitelendirilen aydınların da genel olarak "bugünün geçmişteki kökleriyle ilgilenerek", "kurumsal ve kültürel devamlılığı vurgulayacak bir geçmiş kurgusu oluşturarak", "geçmişe, şimdiyi oluşturan bileşenlerden biri olarak referans vererek", ayırt edici bir seçicilikle maziden yeni bir bugün oluşturdukları ileri sürülmüştür. (Bora ve Konaran, 2006, s. 236) Modernizmle ilişkinin, mesafelilikle karakterize olduğu,

modernden/modernizmden duyulan hoşnutsuzluğun, sistemli bir reddiyeye dönüşmekten ziyade modernliğe "haz edilmeyen" bir vakıa olarak bakıldığı bu tür bir muhafazakârlıkta, " 'geleneksel' ve 'yerel' olanın vurgulanması, Osmanlı modernistlerinin, modernleşmenin 'yoz' ve kültürel dejenerasyona sebep olduğunu düşündükleri 'aşırılıklar'ını dizginleme istekleriyle de ilişkili" bulunmuştur (Bora ve Konaran, 2006, ss. 237-239).

Yahya Kemal de kast edilen bu muhafazakâr isimlerin başında kaydedilir ve onun geçmişe bakışı da bu çerçevede görülür. Yahya Kemal bir geçmişi koluna alarak bugünde yürür. Sadece Süleymaniye'yi ve camiyi değil, İstanbul'un eski pek çok semtini bir rüya âleminin içinden görür. Nitekim "Bir Rü'yada Gördüğümüz Eyüp" (Beyatlı, 1974, s. 127) yazısında da yeşillikler arasında bir "servi ve çini rüyası"nın içinde kaybolarak düşünmeye başlar ve Ebâ Eyyûb Hâlid'den İstanbul'un fethine, oradan bugüne kadar geçen bir silsile içinde görür mekânı: "Eyüb dediğimiz bu cennet bahçesine, en büyük sadrazamlardan en fakir müminlere kadar kaafile kaafile ruhlar girdiler" cümlesini kurar ve kabirlerin arasından geçtiği bir gün fetih askerlerinden birinin burma kavuklu taşının hâlâ fetih rüyasını görür gibi dalgın dalgın durduğunu düşünür. "Zaten Eyüb, o rüyanın toprakta mücessem bir devamı değil mi?" (Beyatlı, 1974a, s. 132) diyecektir. Kökün sürmesi, geçmişin yürümesi ve bugünkü hafızayı şekillendirmesi anlamında bu da önemli bir örnektir.

Yahya Kemal'in tarihe ilgisinden, bu çalışmanın ekseni gereği, uzun uzun bahsetmeyeceğim. Albert Sorel'den etki ile "tarih ortasında Türklüğü arama" (Banarlı, 1960, s. 43) arzusunu hatırlatmakla yetineceğim. Şairin, zamanı mâzi, hâl ve istikbal diye üçe taksim etmekten ziyade, mazinin de hâl ve istikbalin de olmadığı ve ortada sürekli bir "imtidad"'ın olduğu düşüncesi, zamana süreklilik ve devamlılık olarak bakması ile ilgilidir. (Beyatlı, 1974a, ss. 64-65) Bunun da dönem içinde görüşleri ilgi ile takip edilen Bergson'un süre fikrinden geldiğini biliyoruz. (Topçu, 1998, s. 31) Dinamik süre anlayışının fizik dünyayla ilişkili olan akılla ve matematikle anlaşılabilen zamandan farklı olarak sezgi ile kavranabileceği (Topçu, 1998, s. 47) düşüncesinin adeta uygulaması gibidir geçmişi toplayarak önümüze getiren dizeler. Süleymaniye'de daha evvel yaşamış olanların o anla birlikte varlıklarını sürdürdükleri algısı ile şiir sadece sezgiyle kavranabilecek bir zemine gelmiş olur.

Tarih içinde kökü arama uğraşında, bir sürekliliğin peşinde koşarken,Yahya Kemal'in gözüne yalnız iyi ve güzel olan hatıraların görünmesinin de üzerinde durmak gerekir. Tarihin içindeki iyi ve kötü tarafların ayrımını da yapan Yahya Kemal, tarihçinin iyi yahut kötüyü aksettirme biçimine göre görünenin değişeceğini, bu sebeple tarihin topyekûn sevilecek veya nefret edilecek bir şey değil, tetkik ve muhakeme edilecek bir manzara olduğunu belirtir (Beyatlı, s. 2017). Devamlılık, geçmişin güzelliklerinin aktarılmasından yanadır. Mazinin

kendisine değil, ondaki güzelliklere taptığımızı söyler ve ekler: "Ben maziyi sevmiyorum, güzelliklerini seviyorum." (Banarlı, 1965, s. 11) Devamlılığın güzellik ve iyilikle sağlanacağı fikrine dayanan bu bakış, kolektif hafızadan buna göre argümanlar çağıracaktır. "Süleymaniye'de Bir Bayram Sabahı" ânına kadar bütün bir iyilik güzellikler, film şeridi gibi şairin gözleri önünden geçecek ve geçmişin mirası ân'a taşınacaktır. Svetlena Boym'un *Nostaljinin Geleceği*'nde yaptığı "restorative" (yeniden kurucu) – "reflective" (düşünsel) nostalji ayrımını dikkate alacak olursak, şiire hâkim dinî ve milli uyanış, bir nevi "restoratif" nostaljiyi hatırlatmaktadır: Geçmişin yaşanmış anında mutluluk ve refah hâlini gördüğü için geçmişi gerçek olarak tahayyül eden, ondan herhangi bir şüphe duymayan, eve özlem ve köklere dönüşü mutlak hakikat olarak kabul eden… "Reflective" nostaljide ise zaman zaman geçmişe dönen, ancak önemli olanın burada ve şimdide olduğunun farkında olan bir bakış vardır (Boym, 2009, ss. 76-96).

Yahya Kemal'in tarihe, edebiyata ve şiire bu yaklaşımı zaman içinde farklı şekillerde karşılanmıştır. Onun mesela incelediğimiz şiirde "eski ruh orduları"nı görmesini ilahi bir ilişki boyutunda algılayanlar olur. Banarlı bu tecrübeyi, "temiz ve ihlâslı ruhlara Kadir Gecesi'nde göklerin kapıları açılması, kimilerinin gök kubbede herkesin göremeyeceği ilahî aydınlıklar, renk renk ve kandil kandil ışıklar görmesi müjdesi ile ilişkilendirir (Banarlı, 1984, ss. 202-203). Yahut Yahya Kemal'in tarihe bakışı ve onu edebiyata taşıyışı, "geçmiş zaman parçalarını tekrar canlandırmak ve duyurmak" (Hisar, 1979, s. 195) olarak olumlanır. Yahya Kemal'in varlığı toplumsal hafıza için bir "hatırlatıcı" olarak görülür. (Fedayi, 2010, s. 150) Diğer yandan yazdıklarında o biricik zamanların bir daha yaşanmayacağı hissinin, pişmanlık ve hüznün baskın olması, önerme içermeyen bir hayıflanmada sıkışıp kalması, şiirinde şimdiden daha çok geçmişin yaşaması sebebiyle nostaljik de bulunur (Taşdelen, 2009, s. 52). Günümüzde okur nezdinde bir karşılığının olmaması, şiirinin "fiktif/nostaljik/kendi üzerine kapanan yerliliği sebebi ile açıklanır (Yener, 2009, s. 279).

Bu eleştirilere karşılık, şiirinin imparatorluk düşünde ve nostaljisinde konumlandırılmasının onu doğru anlamamaktan kaynaklandığını iddia edenler de olmuştur. Yahya Kemal'in toplumun bir ulus inşasına doğru gittiğinin farkında olduğunu ve henüz gerçekleşmemiş bu ulus-devlet düşüne yönelik imgeler yaratmak amacıyla yazdığını, yazdıklarının bireyi ve toplumları geçmişe bağlayan nostaljik anılar değil, geçmişi şimdiye bağlayan ve şimdinin üretilmesi ve şekillendirilmesi adına toplumun kendisi ile organik bütünlüğü olan, zengin imgeleri barındıran verimli alanlar" olarak görenler de vardır (Ağır, 2009).

Yahya Kemal'in geçmişle kurduğu bu ilişkinin "maziperestlik" olarak adlandırılması, Tanıl Bora'ya göre de, bilinçlidir. Bora, bu yaftalamanın "Cumhuriyet'in ilk iki on yılında

modernleşme ve inkılâplar karşısındaki muhafazakâr dikkatlerin, gelenekçi huzursuzlukların, Kemalist entelijansiya tarafından tanımlanma tarzı"ndan kaynaklandığını, "Kemalist modernizmin, bu tür ithamlarla mâziperest bir muhafazakârlığı işaretlemek yoluyla, kendi inkılâpçı, ilerici ve realist kimliğini kanıtlamayı hedeflediğini" söyler. Bu tarz bir maziperestlik, güzel mazide kaybolan bilinç, ona göre daha çok Abdülhak Şinasi Hisar'da görülecektir (Bora ve Konaran, 2006, ss. 249-250). Yahya Kemal'in "mutedil nostalji"si ise; "bugüne reddiye değildir, fakat 'geleceğin müphemliğine' karşılık mazinin sınanmışlığını, 'sahihliğini' yardıma çağırır. Bugünle kavgası yoktur; fakat bugünden/modernden hazzetmediğini ve geçmişin daha güzel olduğunu imâ etmekten geri kalmaz" (Bora ve Konaran, 2006, s. 248).

Connerton'un *Modernite Nasıl Unutturur* kitabından hareketle, Bora'nın haklılık payı olduğu söylenebilir. Connerton, bu eserinde modernitenin unutturucu bir tabiatının olduğunu belirtir ve bu unutturucu tabiatı, mekân ve zaman tasavvurları üzerinden ortaya koymayı amaçlar. "Modern ulus devletlerin ortaya çıkması yeni birlikteliklerin ve bu birlikteliklerin sınırlarını çizecek anlam dünyasının üretilmesine sebebiyet vermiş", bunun için ise "eski anlamlar dünyasının unutturulması" gerekmiştir.

Rasyonaliteyi merkeze alan insan tasavvuru, hatırlamayı, unutmayı, depolamayı, akıl yürütmekten değersiz kılmış, hatta "hafızayı yoğun bir şekilde kullanmayı" olumsuzlamıştır. Yeri geldiğinde doğru akıl yürütme ile o veriye ulaşabilecekken, ezberlemek, hafızayı kullanmaya çalışmak, geleneksel kategorilerdir. Bu açıdan yeniyi inşa etme sürecinde geçmişi unutmak modernitenin en temel refleksi olmalıdır. Başta hafıza olmak üzere tüm geleneksel (eski) kategorileri unutmak gereklidir. Çünkü hafıza ezberlemeye ve hatırlamaya dayalı temel işlevleri ile eski olanın en önemli taşıyıcısıdır. Kendisini yeni olarak sunan modern insan, geçmişi taşıyan ve her defasında eskiyi anımsatan hafızaya karşı mesafeli durmalıdır. Çünkü hafıza tamamıyla yeni bir şeyi ortaya koymaya imkân vermeyecek kadar geçmişle iç içedir (Karaaslan, 2014, s. 75-77).

Bu tabloda, Yahya Kemal'in, Cumhuriyet sonrası ulus inşası sürecinde unutturan modernite, hedeflenen hafızasız yeni makbul vatandaş karşısında kendi sınırları içinde bir parantez açmaya çalıştığı söylenebilir.

3. *Kara Kitap*'ın Süleymaniyesi: "Yer Altı Dehlizi"nde "Eleştirel Ayrılık"

Kara Kitap, karısı Rüya ile Nişantaşı'nda yaşayan avukat Galip'in, bir gün evi terk eden karısını ve amcasının oğlu Celâl Salik'i İstanbul sokaklarında aramasını anlatır. Romanın,

polisiye mi, dedektiflik romanı mı, felsefi, sosyolojik, antropolojik araştırmalar karmaşası mı, İstanbul'un tarihi ve yaşam üslubuna dair bir çeşit araştırma ve düşünme mi olduğuna dair farklı görüşler vardır (Hadzibegovic, 2013, s. 8). Bu çalışmayı ilgilendiren tarafı ise romanda İstanbul'un eski semtlerine ve Süleymaniye'ye bir bilinç doğrultusunda rastlıyor oluşumuzdur.

Okuyucu bu romanda İstanbul tarihiyle yüksek perdeden bir kahramanlık anlatısından ziyade "bugün, günlük hayat içerisinde yaşayan bir şey olarak, bir esrar ve soru kaynağı olarak" karşılaşır. Polisiye gibi görünen bir roman içinde "kültürün tuhaf niteliklerine" doğru ilerleyen sayfalarda dolaşır. "Karmaşıklık", "bitmek tükenmek bilmeyen gizemler", "sonsuz hikâyeler kaynağı olma", "viranelik", "hüzün", "Osmanlıdan kalan ve dökülen mimari" "yıpranmış doku" gibi özelliklerin öne çıktığı bir anlatım içinde okuyucu âdeta yorgun bir İstanbul'la yüzleştirilir (Hadzibegovic, 2013, ss. 10 - 11).

Orhan Pamuk'un romanlarını yazarken tuttuğu notlar, çizdiği resimler kimi zaman başlı başına kitap olarak kimi zaman da başka kitapların içinde bölümler olarak basılı şekilde karşımıza çıkar. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı yazarken yaptığı çizimleri ve tuttuğu notlarını görebildiğimiz *Kara Kitap'ın Sırları* adlı eserde, "Orhan'a *Kara Kitap*'ın dehlizlerle dolu dünyasından çıkabilmesi için gerekli yolu gösterin!" şeklindeki bir labirent resmi yer alır. Bu resim, yazarın zihnindeki İstanbul'u resmeden bir çizimdir. (Hadzibegovic, 2013, ss. 14-15) Aynı kitapta Pamuk'un *Kara Kitap*'ı yazmaya başlamadan önce tuttuğu defterlerden kimi notlar paylaşılır. Pamuk'un "kararlılığını gösterdiği" gerekçesi ile bu kararlılığa örnek olsun diye paylaşılan bu notlara dikkat çekmek isterim:

> "Kitaba bol bol elimden geldiği kadar çok Türkiye koymam gerektiğini biliyorum."
>
> "Türkiye. Türk gibi. İki Türk, nasıl konuşur. Bıyıkları nasıldır. Nelerle ilgilenirler ilgilenmezler vb. vb." Taklit. Teyzeleri, amcaları taklit! Kültürel, taklit."
>
> "Başka bir şeylerden bahsederken, başka bir şeylerden söz etmek."
>
> "Mekanik olma! Kurgu yok: kolay okunur. Tuhaf bir kitap." (Hadzibegovic, 2013, s. 72)

Yazarın kendisi için aldığı, romanı yazarken kendisine yönlendirme olsun diye tuttuğu bu notlarda, kahramanlarının "yeterince içerden", "yeterince Türk", "yeterince amca teyze" olması, yeterince bu ülkeyi yansıtması için kendisini sürekli motive ediyor oluşu, aslında kararlılıktan öte, Pamuk'un toplumsal tarihe, kolektif hafızaya ve hafıza mekânlarına zaten istese de içerden yahut alışılagelmiş tarzda bakamayacağının göstereni gibidir.

Pamuk, bu mesafeyi kendisi ister ve kurar. Bilinçli bir dışına çıkma, dışardan bakma ama hikâyelerden ve kökten vazgeçmeme hâli vardır, onda. *Cevdet Bey ve Oğulları'*ndan *Kara Kitap'*a

doğru arada *Beyaz Kale*'nin olduğu bir yol vardır aslında. *Cevdet Bey ve Oğulları'*nda "Biz Niye Böyleyiz" şeklindeki başlık, 1970'lerdeki tarih ve tarihî roman anlayışının sol düşüncenin egemenliğinde olan geleneksel bir tarih anlayışı olmasıyla ilgilidir. Romanın yazıldığı dönemde kapitalizmin gelişememesinin tarihsel kökenleri hakkında yazılmış pek çok kitapta, bizdeki eksikliği vurgulayan benzer başlıklar söz konusudur. Tarihin önümüze koyduğu büyük anlatıya bakıp onu analiz eden ve bugüne nasıl gelindiğini tartışan bu yaklaşımdan sıyrılıp, büyük anlatıdan kopup, küçük hikâyelere, onların detaylarına ve sırlarına odaklanan başka türlü bir tarihe Pamuk'un ilk göz kırpışı"nın *Beyaz Kale* ile olduğu ve *Beyaz Kale*'nin düşsel ortamından ve oradaki kimi tarih sahnelerinden *Kara Kitap*'ın çıktığı söylenir (Hadzibegovic, 2013, s. 70).

Pamuk, *Kara Kitap'*ta başka türlü bir tarih dediğimiz yaklaşımını derinleştirir. "*Kara Kitap'*ta tarih, "şimdi"de yakalanır. Şimdinin günlük ayrıntılarında bu nesnelerin de gazete haberleri ve köşe yazılarında halkın heyecanla konuştuğu, komplo teorilerinde, gecekondularda anlatılan hikâyelerde geçen tarih, büyük genel anlatının yerini alır. (Hadzibegovic, 2013, s. 70) "Kişisel süreksiz ve şiirsel bir tarih"in, büyük anlatılara tercih edilmesi, postmodern romanın bir özelliğidir. Postmodern roman, "egemen ve otoriter anlatıcı olarak yazarın, okuyucuya yol gösterdiği gerçekçi 19. yüzyıl romanlarının aksine anlatıcının yazma serüvenini ve bununla ilgili meseleleri romanın ana bileşenlerinden biri haline getirdiği ve yazılmış metinlerin iç içe geçtiği kurgu içinde kurgu (üst kurmaca/metafiction) yöntemiyle giriftleşen tek bir gerçeği değil birkaç boyuttan değişik "gerçeklerle" okuyucuyu yüzleştiren romandır (Doğan, 2011, s. 55).

Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk'u Okumak* adlı eserinde tarihe postmodern öncesi bakışla verilen edebi eserlerle postmodern eserler arasındaki farka ilişkin şunları söyler:

İnsancıl ahlak ölçütlerinin üstüne kurulmuş, çözüme giden yolu okurun şaşırması olası olmayan, kapıları yanlış anlamalara sıkı sıkıya kapatılmış, güvenli baba evleriydi bu sağlam yapılar. Günümüz edebiyatında bu sağlam yapılar yerlerini, kapanmayan kapıları rüzgârın her esintisinde çarpışan, içinde barınılması olanak dışı, güvenliksiz evlere bırakmıştır. Babasız evlerdir bu evler. Bunların içinde barınmayı kafasına koymuş olan kişi, bu terkedilmiş evlerde yaşamayı öğrenmelidir; bunun için de önce, bulduğu gereçlerle evi oturulabilir duruma getirmelidir. 20. yüzyıl edebiyatının yeni okur tipi evin yapımına doğrudan katılır, henüz tamamlanmamış olan yapının içinde kendisine yaşayabileceği bir ortam yaratmaya çalışır. O, yazarın eğittiği, yol gösterdiği biri değildir artık; yazarla birlikte üretir, etkindir; elinde kitap, rahatça koltuğunda oturmasına izin yoktur onun; her satırda, her sözcükte uyanık olmak zorundadır; bu yeni tip yapılarda barınabilmesi için, yazarın bıraktığı anlam boşluklarını doldurması, tuğlaların arasını kapatması gerekmektedir. Yeni okur tipi, tüketici değil bir üreticidir (Ecevit, 2008, s. 29).

Dolayısı ile "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinde karşımızda duran sözüne güvenilir, otorite, tarih bilgisini kolektif bilinçle veren yazar, *Kara Kitap*'ta yerini "öznel deneyimin kendisini sorunlaştıran" ve bu "sorunlaştırmayı kurgunun merkezi bir öğesi haline getiren" yazara bırakır. Sözüne güvenilir bir hakem değil, olayları yorumlamada ve anlamlandırmada ayrıcalıklı konumu olmayan bir roman kahramanına dönüşebilen bir yazar vardır karşımızda (Doğan, 2011, s. 56).

Zafer Doğan, Orhan Pamuk romanlarını daha iyi anlamak için Mikhail Bakhtin'in "diyaloglaştırma" ve "karnavallaştırma" kavramlarına göz atmak gerektiğini söyler. "Bakhtin'in diyaloglaştırma adını verdiği ve en kuvvetli örneğini Rus yazar Dostoyevski'de gördüğü roman biçiminde herhangi bir hiyerarşiye tâbi olmayan gülünç ile trajik, yücelik ile aşağılık, bilgelik ile aptallık, kutsallık ile dünyevilik, müstehcenlik ile püritenlik gibi karşıt değerlerin ve söylemlerin çoğulcu bir platformda kendilerine yer bulması", "yazarın yakın olduğu eğilimin bile çoğu zaman bu çoğulcu yapı içerisinde yeterince etkin olmayabilmesi"ni, Pamuk romanı okurken göz önünde bulundurulması gereken önemli bir etmen olarak görür (Doğan, 2011, s. 57).

Kurgunun hakikatle kurduğu ilişkinin değişmesi, gerçeğin, hakikatin alımlanma ve dile getirilme biçiminin farklılaşması, dahası gerçeğin kendisinin ve hakikatin tekliğinin bile sorgulanabildiği bir düzlemde kurgunun hayli hayli özgür olması, sonuç, öneri içermekten, sonuca ulaştırmaktan, mesaj vermekten ziyade yazarın oyun oynama, fantastikleştirme, farklı şekillerde estetize etme, kafası karışık olma ve bu şekilde kalma hakkı, postmodern roman söz konusu olduğunda hesaba katılması gerekenlerdir.

Doğan'a göre "Türkiye'deki tarihi romanlar çoğunlukla fütuhatçı, militarist ve ataerkil bir söylem ile" yazılmıştır. "Son yıllarda ise Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar gibi yazarlarla birlikte yazılan tarihi romanlarda önemli bir değişim" söz konusudur. Doğan, bu değişimde "Osmanlı tarihine daha dengeli, eleştirel ve soğukkanlı bir şekilde yaklaşılmasının" payı olduğunu düşünür. Ona göre, Pamuk'un edebi eserlerindeki tarih anlayışını incelerken, Türkiye'nin geçmişinin nereye yerleştirildiği, nerede arandığı, hangi semboller üzerine kurulduğu önem kazanmaya başlar. Bunun yolu ise bastırılmış toplumsal hafızayı kurcalamaktan geçer. *Kara Kitap* modernleşme süreçlerinin yaşattığı kırılmayı eksen alır. Yok edilen Osmanlı geçmişini dehliz ve gizli geçit metaforuyla yeniden anlamlandırır (Doğan, 2011, ss. 61-62). Nitekim *Kara Kitap*'ta, "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"ndan bize akan toplumsal hafızadan çok başka bir düzlemde, şiirdeki hafıza mekânlarının yeniden kurcalanarak başka anlamlarla kurulduğu bir atmosferle yüz yüze geliriz.

Bir ayağı Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde bir ayağı Türkiye Cumhuriyeti'nde olan yazarlar için "arada kalmışlık"ın gerçekçi olabileceği ama Orhan Pamuk gibi yazarların "arada kalmışlık"tan ziyade tek bir dünyanın içerisinde yaşıyor olduğunun epeyce farkında olduğu ve artık Pamuk gibi yazarların "yitip giden geçmişin arkasından bıraktığı düşünsel gerilimden besleniyor" oluşu, elbette hafıza mekânları algılamalarının farklı olmasına yol açacaktır. Çünkü "Orhan Pamuk'ta 'arada olma' durumu bir kimlik kargaşasından çok estetik bir değeri ifade eden bir söylemin kendisine dönüşmüştür" ve "bir taşra ülkesi aydını olarak Orhan Pamuk'un yaşadığı 'bocalama' tek dünyanın ikinci sınıf bir kopyasına, taklidine maruz bırakılmanın yarattığı hüzün ve melankoliyle ilişkilidir" (Doğan, 2011, ss. 64-65).

Pamuk'un pek çok romanını İngilizce'ye çeviren Erdağ Göknar da, Pamuk'un meta anlatılardaki Türk milliyetçiliğini değil, Osmanlı tarihinin tabu kabul edilen pek çok konusunu sorguladığını söyler. Pamuk'un romanlarındaki "Osmanlı" teması tarihi bir göndermeden ziyade milliyetçi ve Oryantalist temsiller konusunda özgürleştirici bir söylemin tetikleyicisi konumundadır. "Osmanlı" teması, Pamuk için bir fırsat alanı, gerçek ve hayali olanın, benlik ve ötekinin buluşma yeri, bir ihtilaf, ihlal ve hatta "yüce" bir mekândır. (Göknar, 2006, ss. 34-38)

O halde, "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" ile *Kara Kitap* arasındaki ortak nokta nedir? Süleymaniye'dir. Süleymaniye bir hafıza mekânı olarak Yahya Kemal'in güç devşirdiği büyük bir anlatının gösterenidir. Pamuk için de öyledir. Ancak Pamuk, bu hafıza mekânını, edebiyatının estetizasyonu için bir malzeme olarak görür. "Ciddiye alınmanın, kalıcı olmanın Batılı yazarlar gibi yazarak, onların ikinci sınıf kopyacıları, taklitçileri olarak değil; kendi kültürüne ait olanı Batı'dan ödünç alınan yollarla yazıldığı zaman mümkün olabileceğini anlayan" bir yazar olarak, "başkalarının söylediklerini değil, kendi hikâyemizi söyledikçe özgürleşiriz." diyen biri olarak Pamuk, "romanlarında kendi hikâyesini anlatarak uluslararası bir yazar konumuna kavuşur. Bu ünü, metinlerarası kaynakları, "Kuran"ı, tasavvufu, "Doğu masallarını" ve "meddah geleneğini" kullanabilmesiyle sağlar." (Doğan, 2011, ss. 66) Ne modernleşme, ne Doğu Batı meselesi, bir karşıtlık içinde ele alınacak konulardır Pamuk metni için. Bir çözüm arayışı içinde kurguya dâhil olmazlar. Kurgunun bir malzemesi, parçası, deposu olarak vardırlar. Pamuk'un şu sözleri de bütün bu kolektif birikime bir imge deposu olarak baktığının kendi dilinden ifadesidir:

Tarihi çekici yapan şey ona bağlı olma zorunluluğu değil, bağlı olmama zorunluluğudur. Benim için tarih, günümüz gibi anlamlandırılması gereken bir dünya değildir; yalnızca bir imge deposudur. Bu hazineden işime yarayacak ne çekip kullanabilirim diye düşünürüm; Tolstoy ya da Stendhal gibi tarihte olup bitenlerin anlamı nedir, diye düşünmem. Bu yüzden

de tarihsel gerçeklerin altında ezilme tehlikesine düşmem. Öte yandan tarihsel imgelerin raflarındandikkatle indirilip, paketlerinden titizlikle çıkarılıp 'gerekli' yere yerleştirilmeleri gerektiğini düşünürüm: Dikkatle dengelenmezse onlar metni bizim pasaklı müzelerimize çevirebilirler. Kostümlü bir balo tehlikesi de var, Hollywood filmi tehlikesi de... Herhangi bir tema, malzeme bu tehlikeleri içerdiği için de yazarını kışkırtır. (Pamuk, 2018, ss. 112-113)

Kara Kitap'ta, evi terk eden eşi Rüya'yı aramaya koyulan Galip'in roman boyunca İstanbul'un değişik yerlerinde onun izini ararken, İngiliz gazetecilerle birlikte Süleymaniye'de "Merih Manken Atölyesi"ni gezdiği ve karşısına çıkan çok katmanlı "yer altı dehlizi"ne yol aldığı bölümün, "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiiri ile olan irtibatına özellikle değinmek istiyorum.

Romandaki, "Kendim Olmalıyım", "Beni Tanıdınız mı?", "Hayalet Ev", "Kahramanı Benmişim" bölümleri, Süleymaniye merkezinde yer alan bölümlerdir. Berberin, Galip'e sorduğu "Kendiniz olmakta güçlük çekiyor musunuz?" sorusu, Süleymaniye'nin anlatıldığı kısımlarda dikkati çeken düşünsel atmosferin giriş sorusu gibidir. Bunu, "İnsanın yalnızca kendisi olabilmesinin bir yolu var mıdır acaba?" sorusu takip eder. (Pamuk, 2013, s. 178) Soruya cevap olarak kendisinden beklenen zeki şakalardan birini yapar Galip. Böyle durumlarda ontolojik bir nutuk atmak yerine heyecanla beklenen ve taşı gediğine oturtan şakalar yapmayı tercih eder. Fakat soru aklından çıkmaz. "..aklıma takılan nakarat… tekrar başlamıştı: 'Kendim olmalıyım, kendim olmalıyım, kendim olmalıyım…' " Kalabalık içinde akrabalar ve iş arkadaşları arasında geçirdiği bir günden sonra gece yarısı yatağına girmeden önce eski bir koltuğa oturup ayaklarını sehpaya uzatıp, sigara içerek tavana bakar. Gördüğü insanların bitmek tükenmeyen seslerinin dinmesini bekler, düşünmek için. Bu esnada Galip'in ağzından duyduğumuz, "Bütün kalabalıkların hayat dediği iğrenç kargaşanın çamurundan uzakta oturmaktan ne kadar memnun olduğumu o zaman sezdim." cümlesi, kolektif hayata uzaklıktan duyulan memnuniyetin ifadesidir. (Pamuk, 2013, ss. 178-179)

O mutluluk anında nakarat bir şiddet haline dönüşür ve mutlu bir öfke ile tekrarlamaya başlar: Onlara hiç aldırmadan, onların korkularına, nefretlerine, sevgilerine aldırmadan kendisi olması gerektiğini tekrarlar. Herkese katılmak için tombala oynarken çok eğleniyormuş gibi yaptığını hatırlar. Koltukta oturan ve aynada seyrettiği kişi kendisi değildir. Berberin önden ne kadar alacağız derken elinde tuttuğu kafa, kafayı taşıyan omuz, gövde kendisinin değil, köşe yazarı Celâl Bey'indir.

Peki ya Celâl Bey kimdir? Celâl Salik, Galip'in hiç de hayat olarak görmediği o kalabalık ve karışık yaşantının uzantısı olarak yer alır romanda. Belki temsilcisi... "Herkesin onda

kendinden bir parça bulduğu" adamdır. Taklit etmeye çalıştığı adam, aynı zamanda hayatta en çok sevdiği şeyi ondan çalan adamdır: Rüya'yı. Ondan nefret eder ama yine de o olmak ister. Celâl'in adımlarını takip etmek onun düşüncelerini takip etmek demektir ve sonunda ona dönüşeceğini bilir. Ama Rüyasını bulmak için onun izinden gitmek zorundadır. Celâl 1950'li yıllarda yazarken Galip'in yazılarındaki tarih 1980'lerdir. Celâl ölür ve Galip yaşar. Burada Celâl Bey ile Yahya Kemal'in kast edildiğini iddia etmekle yetineceğim ve bunu başka bir yazıda ele alacağım. Çünkü buna dair unsur ve tespitler bu makalenin sınırlarını aşıyor. Celâl'in varlığı ile hafızayla hesaplaşmanın sadece şiir ve romanda mekân ve mabed olarak yer alan Süleymaniye üzerinden değil, geçmişe "duygusal bağlılık" gösteren şairin roman anlatıcısı tarafından kurguya dâhil edilmesiyle yeni bir platformda devam ettiğine şahit oluruz. Parla'nın ısrarla altını çizdiği sürekliliğin göstereni olarak kodlanabilecek Süleymaniye, roman anlatıcısı tarafından mekândan "eleştirel ayrılıkla" kurgulanacaktır. Burada sürekliliğin detay ve boyutlarının da ayrı bir sorunsallaştırma alanı olduğunun altını çizmek gerekir.

Galip'in, Celâl'i, Rüyayı, aslında kendini aradığı bir sürecin Süleymaniye semtinde ve camisinde geçen kısmı, "Merih Manken Atölyesi" (Pamuk, 2012, s. 184) adlı bölümle başlar. Burada, yabancı gazetecilere ülkeye dair bilgi verecekken Süleymaniye'de bulunan bir manken atölyesine geliyor olmalarındaki anlamı; manken dediğimiz, insan taklidi ama ruhu, düşüncesi, eylemi olmayan çek, götür, indir, çıkar, giydir, at, parçala, donat… fark etmeyecek olan, uzamda yer kaplayan ama kimliği ve ne'liği net olmayan figürlerin seçilmesindeki metaforik anlamı hesaba katmak gerekiyor. Atölyeyi dedesinden ve babasından devralan gencin ciddiyet içinde anlattıkları, bölümün bundan sonraki açılımının da işaretlerini verir gibi: "Müessesemiz, Balkanlar ve Ortadoğu'nun en eski mankencilik kuruluşudur. Yüz yıllık tarihimizden sonra bugün vardığımız aşama, aynı zamanda sanayileşme ve modernleşme konusunda Türkiye'nin de nerelere ulaştığının bir göstergesidir. Bugün artık yalnız kolların bacakların, kalçaların yüzde yüz kendi ülkemizde yapılması değil…" Yarım kalan bu cümleyi, Galip'in şu itirazı keser: "…arkadaşlarımız burayı değil, sizin rehberliğinizde aşağı katları, yeraltını, mutsuzları, tarihimizi, bizi biz yapan şeyleri görmeye geldiler." Bu ifadelerle, "sizin Batı örnekliğinde yaptığınız ürettiğiniz ortaya koyduğunuz ürün ancak ve sadece bir kıyafet mankeni olabilir" deniliyor, yerli bir üretim için gösterge olarak öne sürülen mankenlerle, aslında aynı zamanda ülkede kendisi olamayarak yetiştirilmiş insanlar kastediliyor gibidir. "Rehber öfkeli bir hareketle düğmeyi çevirince geniş odalardaki yüzlerce kol, bacak, kafa, gövde, bir anda sessiz bir karanlığın içinde kalır…" (Pamuk, 2012, s. 185)

Merdivenlerden ilk odaya indiklerinde gördükleri mankenleri, "Babamın ilk eserleri" diye tanıtır rehber. "Osmanlı denizcilerinin, korsanların, kâtiplerin, bir yer sofrasının

çevresinde bağdaş kurarak oturan köylülerin çamaşırcı kadının, kafası koparılmış zındığın, elinde iş aletleriyle bir celladın mankenlerini görürler. (Pamuk, 2012, s. 185) Dede, dükkân vitrinlerinde sergilenen mankenlerin bizim insanlarımız örnek alınarak yapılması gerektiğini düşünmüştür. Ama iki yüz yıldır tezgâhlanan uluslararası ve tarihi bir kumpasın mutsuz kurbanları onu engellemişlerdir. "Milletimizin kendisi olabilmesini istemeyen tarihi güçler, bizi en kıymetli hazinemiz olan günlük hayatımızın hareketlerinden, jestlerinden mahrum bırakmak istedikleri için dedemi Beyoğlu'nun vitrinlerinden kovdular." gibi cümlelerle yazar, sık sık, engellenildiği için hareket edememe, gelişememe, izin verilmeme durumunun parodisini yapar. Rehberin eşliğinde aşağı inildikçe görülen Süleymaniye, Süleymaniye'nin derinliklerine bakınca gördüğü memleket manzarası şöyledir:

Otuz yıllık genelkurmay başkanlığı sırasında milletinin hep düşmanlarla işbirliği etmesinden korktuğu için, ülkenin bütün köprülerini havaya uçurmayı, Ruslara işaret olmasın diye minarelerini yıkmayı ve düşmanın eline geçerse yolunu kaybedeceği bir labirente dönüşsün diye İstanbul'u boşaltıp bir hayalet şehir ilan etmeyi düşünen Mareşal Fevzi Çakmak'ın, birbirleriyle evlene evlene, ana, baba, kız, dede, amca hepsi birbirinin tıpatıp aynısı olan Konyalı köylülerin, kapı kapı dolaşarak, farkında olmadan, bizi biz yapan bütün o eski eşyaları toplayan eskicilerin mankenlerini gördüler. Ne kendileri, ne başka biri olabildikleri için oynadıkları filmlerde kendileri olmayan film kahramanlarını ya da düpedüz kendilerini en iyi canlandırabilen ünlü Türk artistlerinin ve oyuncularının ve Batı'nın bilim ve sanatını Doğu'ya taşımak için bütün ömürlerini çeviri ve 'adaptasyona' veren acıklı şaşkınların ve İstanbul'un kargacık burgacık sokaklarından, Berlin'deki gibi ıhlamurlu, Paris'teki gibi yıldız biçiminde ve Petersburg'daki gibi köprülü bulvarlar açabilmek için, bütün ömrünce haritalar üzerinde elde büyüteç çalışan ve bütün ömrünce akşamları emekli paşalarımızın Batılılar gibi tasmalarla gezdireceği köpeklerini sıçtırabilecekleri modern kaldırımlar düşledikten sonra, hayallerinin hiçbirini gerçekleştiremeden ölüp mezarı kaybolan hayalperestlerin ve işkencede yeni uluslararası değerlere değil, milli ve geleneksel yöntemlere bağlı kalmak istedikleri için erken emekli edilen istihbarat görevlilerinin ve omuzlarında sırık, mahalle aralarında boza, palamut balığı ve yoğurt satan seyyar satıcıların mankenlerini gördüler. Rehberin "Dedemin başladığı, babamın geliştirdiği ve benim de devraldığım bir dizi," diyerek tanıttığı "Kahve Manzaraları" arasında, başları omuzlarının arasında kaybolan işsizleri, dama ya da tavla oynarken yaşadıkları yüzyılı ve kendi kimliklerini mutlulukla unutabilen talihlileri, ellerinde çay bardakları tutarken ve ucuz sigaraları içerken kaybettikleri varoluş nedenini hatırlamaya çalışır gibi sonsuzdaki bir noktaya bakan, kendi iç düşüncelerine çekilen ya da oraya da çekilemedikleri için oyun kâğıtlarını, zarları ya da birbirlerini hırpalayan vatandaşları gördüler. (Pamuk, 2013, s. 186)

"Çamurlu mağaralar, sahanlıklar"; "yüzlerce umutsuz manken"; "üzerleri yüzyılların toz ve çamuruyla kaplanan sabırlı vatandaşlar", "kuşseverler", "define arayanlar", "Batı bilim ve sanatının Doğu'dan yürütüldüğünü kanıtlamak için Dante okuyanlar", "minare denen şeylerin bir başka dünyaya verilmiş işaret olduğunu kanıtlamak için harita çizenlerin, hep birlikte mavi elektrikli bir şaşkınlığa kapılıp, iki yüz yıl öncesinin günlük olaylarını hatırlamaya çalışan imam hatip liseli öğrencilerin mankenleri"; "mutsuz evliler"; "huzursuz ölüler"; "mezarından çıkan şehitler" de oradadır. Çamurla kaplı odalarda sıralanan mankenler, sahtekârlar, kendileri olamayanlar, günahkârlar, başkalarının yerine geçenler gibi takımlara ayrılmıştır. Kendisi olan, mutlu olan manken görülmez. Zaten mankense, böyle bir sahicilikte beklenmemelidir, belki de. Pamuk'un bütün bu manzarada toplumun zamansal-sınıfsal-kültürel-toplumsal hafıza katmanlarından, bunların farklılıklarından özellikle söz etmek ve parçalı toplum yapısına, hep kavgalı olan resmi ve karşı hafızasına vurgu yapmak, hatta imleci hep burada tutmak istediği görülebilir.

"Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinde bir rüya âleminin içinden seyredilen metafizik boyutlu manzarada beliren hayaletlerin, zaferden dönen ruhların estetik varlığının yerini *Kara Kitap*'ta çıplak bir ampulün ışığında görülen bu mankenler alır. Şiirde köke indikçe, kökle bütünleştikçe göğe yükselme metaforu ile hayatiyetin kaynağına doğru yol alınırken, romanda kök, yorucu derinliklerin, çamurlu girdapların, ontolojik problemlerin kaynağı olarak belirir.

Galip, bir köşede, çağımızın ünlü Türk yazar-çizer, sanatçıları arasında, Celâl'i üzerinde yirmi yıl önce giydiği yağmurlukla gösteren bir manken de görür. Rehber, bir zamanlar babasının çok umutlar beslediği bu yazarın ondan aldığı harflerin esrarını kötü amaçlarla kullandığını, kendini ucuz zaferler için sattığını söyler. Burada "ucuz zafer" tanımlaması, ele aldığımız "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinde geçen bütün zafer isimlerini akla getirir. Böylece rehberin dilinden kolektif hafızanın çağırdığı tarihselliğin bir eleştirisini daha duyarız. Galip, Celâl'in şişman, kocaman gövdeli, yumuşak bakışlı, küçük elli mankeni karşısında uzunca bir süre hiç kıpırdamadan kalır. "Senin yüzünden kendim olamadım hiç!" demek gelir içinden, "Senin yüzünden beni sen yapan bütün o hikâyelere inandım." Galip, kendisini ararken geçmişe gitmek zorunda olmaktan, geçmişte de Celal'in var bulunmasından ve onun anlattığı hikâyelerden mutlu değildir. Celal'den kurtulamamak, Celal'e yazgılı olmak ama Celal'in anlattıklarını beğenmemek, istememek… Celal'le karşılaşma anında Galip'in duygularını veren şu satırlara dikkatle bakıldığında, bu ilişki daha da netleşecektir: "Onu seviyordu ve ondan korkuyordu: Celâl'in yerinde olmak istiyordu ve Celâl'den kaçıyordu: Onu arıyordu ve unutmak istiyordu." Bu duygu, Galip'in aynı hikâyeleri, aynı öyküleri onlardan vazgeçemeyeceği gerçeğiyle, yeniden ve kendi istediği gibi kurgulamasına yol

açacaktır. Bu ortak hafıza mekânlarından sadece biridir, Süleymaniye semti ve mabedi. Bunun dışında pek çok öğe, isim, mekân, kurgu… Pamuk'un,Yahya Kemal ve Tanpınar'dan ilhamla ama bambaşka şekilde yazılacaktır.

Galip, "hayatının deşifre edemediği anlamını, Celâl'in bildiği, ama kendisinde gizlediği bir sırrı, dünyanın içindeki ikinci âlemin esrarını, şakayla başlayarak bir kâbusa dönüşmüş bir oyunun çıkış kapısını ondan öğrenebilmek için, Celâl'in ceketini, yakasına yapışır gibi" tutar. Uzaktan, rehberin artık alışkanlık kadar heyecan da taşıyan sesi duyulur:

Babam, harfler aracılığıyla yüzlerine, artık sokaklarımızda, evlerimizde, toplumumuzun hiçbir yerinde görülemeyecek anlamlar yerleştirdiği mankenlerini öyle bir hızla yaratıyordu ki, onlar için yeraltında açtığımız odalarda yeterince yer bulamıyorduk. Bu yüzden, bizi tarihin yer altına bağlayan dehlizleri tam aynı sıralarda bulmamız bir rastlantıyla açıklanamaz. Artık tarihimizin yeraltında hüküm süreceğini, yeraltındaki hayatın yerüstündeki çöküntünün sonuna bir işaret olduğunu, uçları birer birer evimize açılan dehlizleri, iskeletlerle kaynaşan yeraltı yollarının, ancak bizim yarattığımız gerçek vatandaş yüzleriyle hayat ve anlam bulacak tarihi fırsatlar olduğunu babam çok iyi görüyordu. (Pamuk, 2013, s. 188-189)

Bu satırlardan yüzümüze çarpan kişiler, ilişkisellikler şöyledir: Tarihe tutunmak ve kökten kopmamak adına geçmişte yaşayan isimlerin birer birer bugüne getirilişi, esasında birbirinin kopyası olan ve nihayetinde birer manken olan bu kurgu kişiliklerin anlamlarla donatılarak günümüze taşınması, bunların sayılarının onlara artık oda bulunamayacak kadar çok olması, onların hayatımıza girdiğinden beri hayatımızın yer altına indiği, geçmişi anmak, geçmişi konuşmak, geçmişten örnek vermek, geçmişte kalmak, yer üstünde tutunacak, övünülecek öne çıkarılacak bir şeyin kalmamasının itirafı, yer üstünün iflası ve yer altının deşilmesinden başka çarenin kalmaması, uçlarının birer birer evimize açılmasından mütevellit sıradan her insanın muhataplığının yer altı dehlizlerindeki bu iskeletlerle olması, gerçek vatandaşların yüzlerine bu iskeletlerin giydirilmesi… içi boş, aslında vursan dökülecek mankenlerden oluşan, çamurlu topraklar içine gömülmüş adeta bir distopyayı andıran toplum manzarası.

Nitekim rehberin sesi gelirken Galip, Celâl'in yakasını bırakınca, Celâl'in mankeni, kurşun bir asker gibi ayaklarının üstünde sağa sola ağır ağır sallanır. Bu kurşun asker sahnesi, bize *Süleymaniye'de Bayram Sabahı*'ndaki neferi hatırlatır:

Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri
Dinliyor vecd ile tekrar alınan Tekbîr`i
Ne kadar saf idi sîmâsı bu mü`min neferin!
Kimdi? Bânisi mi, mîmârı mı ulvî eserin?

Taa Malazgirt ovasından yürüyen Türkoğlu
Bu nefer miydi? Derin gözleri yaşlarla dolu,
Yüzü dünyâda yiğit yüzlerinin en güzeli,
Çok büyük bir iş görmekle yorulmuş belli;
Hem büyük yurdu kuran hem koruyan kudretimiz
Her zaman varlığımız, hem kanımız hem etimiz;
Vatanın hem yaşayan vârisi hem sâhibi o,
Görünür halka bu günlerde teselli gibi o,
Hem bu toprakta bugün, bizde kalan her yerde,
Hem de çoktan beri kaybettiğimiz yerlerde. (Beyatlı, 1974b, s. 11)

Bu nefer, bu neferi yazan şairin mankeni olarak, bir kurşun askere dönüşür *Kara Kitap*'ta. *Süleymaniye'de Bayram Sabahı*'nda şairin, eserin bânisi mi, mimarı mı olduğunu kestiremediği, geçmişi bugüne getiren, isimsiz bütün kahramanları temsil eden, teselli olarak kurgulanan nefer, bütün bu yoğun anlamlardan sıyrılarak bir kurşun askere yani bir oyuncağa dönüşür. Daha alt dehlizlere indikçe, "kurşun asker"in milletinden, Osmanlıdan evvel yaşayanlar da çıkar dehlizde gezen ekibin karşısına. Kazıya kazıya daha aşağı inilmiş ve Osmanlı tarihinden geriye doğru Bizans tarihine, oradan daha eskilere doğru bir yol açılmıştır. Bu yolda karşılaşılan mankenlerden, birinin diğerinden yüzyıl, ötekinin öbüründen yedi yüz yıl önce yaşamış olduğunun altının çizildiğini fark ederiz. Zaman detayı silikleşir ve "Bizans'tan kovulan Yahudilerin sığındığı dehlizler", "saray kumpasından başarısızlığa uğradıktan sonra, yeraltına inmek zorunda kalan III. Ahmet'in şehzadesi", "sevgilisiyle haremden kaçan Gürcü kızının iskeleti", "bugün sahte para basan matbaacılar", dünle bugün, yüzyıllar öncesi ile hemen biraz evveli bu dehlizlerde birlikte görülür. Yazar, dehlizlerde genellikle tarihte bilinenin ya da öyle olduğu zannedilenin aksine tablolar çizmeye özen gösterir. "İhracat heyecanına kapılmış genç kimyagerlerimizi paslı Bulgar gemileriyle Amerika'ya sevk edecekleri nefis eroini damıttıkları camdan fanusların başında görebileceğimizi" söyler. Eroin ihracatının bizim kimyagerlerimizce yapılması, sahte para basan matbaacılar, hareme ve harem hayatına selâm gönderen Gürcü kız gibi pek çok örnek vardır. "Bodrum katındaki küçük tiyatroda soyunma odası olmadığı için, bir kat aşağıya inen Müslüman Lady Macbeth'i aynalı masasında, kaçak kasaplardan aldığı bir fıçı dolusu manda kanıyla ellerini, dünyada hiçbir sahnede görülmemiş, özgün bir kırmızıya boyarken" gören Galip bütün bunları soğukkanlılıkla karşılarken, okur, Shakespeare'in Müslüman Şeyh Pir olarak düşünülmesinin parodisini algılar. Galip'in dehlizde gördüğü pek çok manzara yahut isim, kolektif hafızada birikenlerin çok dışında resmedilir.

"Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinde tarihin başladığı nokta ile *Kara Kitap'*takinin farkı da önemlidir. Şiirde tarih, Malazgirt Savaşı'na kadar uzar, uzanır. Malazgirt'le başlayan bir tarihin bütün kazananları birer birer ortama gelir, şaire ilham olurlar. *Kara Kitap'*ta ise dehlizler, yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi, toprağın altında ülkenin İslamlaşmasından da önce yaşayan düşey komşulara kadar iner. Andreas Huyssen'in *Alacakaranlık Anıları* ve *Urban Palimpsests And The Politics of Memory* adlı kitaplarında, kent bir palimpsest/parşomen olarak yorumlanır ve üzerine tarihsel olarak farklı hafıza anlatılarının kazındığı bir mekân olarak şehirde, hiçbir anı silinmez. *Kara Kitap'*ta da her dikey komşunun palimpsestteki (Diker, 2017, s. 264) katmanlar gibi üst üste yığılmasına, her yeni kahramanın, bir öncekinden daha değerli bir sözü olduğunu iddia edercesine sadece kendisini yazmasına, kazımasına dikkat çekilmek, her yeni gelenin kendi sözünü ararken, bulurken, söylerken ve bir önceki sözü hükümsüz bırakırken o hüznü bir şekilde giyinişine yer verilmek istenir. Dehlizlerdeki insan yüzlerinde genel olarak görünen şey, hüzündür. Bu distopya içinde ortak hafızanın hüznünden çıkmak ve gerçeklerle hesaplaşmak, kötüyle burun buruna gelmek, Galip'in, hayatın devamı için gördüğü tek çıkar yoldur. Fakat bu bir anda olmamış, roman içinde mavi rüyalardan esinlenen Celâl, bu yolun tıkalı olduğunu gördükçe başkalaşım geçirmiş ve Galip'e dönüşmüştür. Modern insanın hayatta kalabilmek ve tutunabilmek için tek seçeneği hikâyedir ve Celâl'in hafızasının bittiği yerde, çaylak yazar bu hafızaya dair her şeyi deneyimledikten sonra, Galip'in hikâyelerini yazmaya başlar. (Parla, 2018, s. 9)

"Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda şair, hür ufuklar, yeni doğmuş ay, seherden gelen mübarek gemiler eşliğinde vatanın birliğine gökyüzü çağrışımı içinde karışır ve bayram sabahında gönlü ışıklarla dolar. *Kara Kitap*'ta Galip, labirentlerde, adeta bastırılmış ve yüzeye çıkmayı bekleyen hafızanın karanlık dehlizlerinde, 'yüzlerce vatandaş' mankeninin yüzündeki acıyı gördükten sonra dinlediği bütün hikâyelerin, gördüğü bütün yüzlerin ağırlığını üzerinde hisseder. Bacaklarındaki halsizlik, ne çıktıkları yokuşun dikliğindendi, ne de uzun günün yorgunluğundan. Önünden hiç durmadan geçtikleri nemli odalarda çıplak ampullerin aydınlattığı kaygan basamaklarda karşısına çıkan kardeşlerinin yüzlerindeki yorgunluğu kendi gövdesinde hissediyordu. Bükük boyunlar, eğrilmiş beller, kamburlaşmış sırtlar, çarpılmış bacaklar bütün o vatandaş dertleri ve hikâyeleri kendi gövdesinin uzantılarıydı. Bütün yüzlerin kendi yüzü, bütün umutsuzlukların kendi umutsuzluğu olduğunu, hissettiği için kendisine kıpır kıpır yaklaşan o mankenlere hiç bakmamak, onlarla göz göze gelmemek istiyordu, ama kendi ikizinden uzaklaşamayan biri gibi, gözlerini alamıyordu da onlardan (Pamuk, 2013, s. 191).

Kemal Atakay, Pamuk'un "oldukça karanlık, apokaliptik, kehanetlerle dolu, çökmüş, kokuşmuş, hastalıklı bir İstanbul manzarası çizdiğini" söyler: "Üzerinde uzun uzun

düşünülmesi gereken bu grotesk kıyamet tablosu, aslında yakın geleceğin İstanbul'unun metaforik bir görüntüsü değil miydi? Onca sevdiğimiz, ama büyük bir çöküşü yaşadığını da yadsıyamayacağımız İstanbul'u, bir yazarın nesnelliğine, serinkanlılığına ulaşmadığı sürece sanırım hiçbir İstanbullu böyle acımasız imgelerle düşleyemezdi." (Atakay, 2013, s. 45)

Bu manzara içinde Celâl'le karşılaşması, onunla hesaplaşması, romanda daha sonra onu öldürerek yoluna devam edeceğini işaret eder gibidir. Bu karşılaşmadaki denklem de hafıza üzerine kuruludur:

> Bir ara Galip, tıpkı ilk gençliğinde Celâl'in yazılarını okurken yaptığı gibi, gördüğü dünyanın arkasında, çözerse etkisinden sıyrılabileceği basit bir sır olduğuna kendini inandırmak istedi; reçetesi bulunursa insanı özgürleştirecek bir esrar; ama tıpkı Celâl'in yazılarını hissettiği gibi, bu dünyanın içine o kadar fazla gömülmüş buldu ki kendini, esrarı çözmek için kendini her zorlayışında, hafızasını kaybetmiş biri gibi, çaresizleşip çocuklaştığını hissetti: mankenlerin işaret ettiği dünyanın ne anlama geldiğini bilmiyordu, burada bu yabancı insanlarla ne işi olduğunu bilmiyordu, harflerin ve suratların anlamını ve kendi varoluşunun sırrını da bilmiyordu. Üstelik, yeryüzüne yaklaştıkça, yukarılara çıktıkça, derindeki sırlardan daha da uzaklaştığı için, burada görüp öğrendiklerini de unutmaya başladığını seziyordu. Yukarı odaların birinde, rehberin üzerinde durmadığı bir dizi 'sıradan vatandaş' mankeni görünce, onlarla aynı yazgıyı paylaştığını, aynı şeyleri düşündüğünü hissetti: bir zamanlar, hep birlikte, anlamlı bir hayat yaşamışlardı, ama bilinmeyen bir nedenden, bu anlamı, tıpkı hafızaları gibi kaybetmişlerdi şimdi. Bu anlamı yeniden bulmaya her kalkışlarında, hafızalarının örümcekli dehlizlerine her girişlerinde kayboldukları için, akıllarının kör karanlık sokaklarında dönüş yolunu bulamadıkları için, hafızalarının dipsiz kuyusuna düşmüş yeni hayatın anahtarını hiçbir zaman bulamadıkları için evlerini, yurtlarını, geçmişlerini, tarihlerini kaybedenlerin o çaresiz acılarına kapılıyorlardı. Bu evden uzakta kalma, yolunu kaybetme acısı öyle şiddetli, öyle dayanılmaz ki, artık kayıp anlamı, ya da esrarı, hatırlamaya bile kalkmadan yalnızca sabretmek, sessizce, sonsuzluk zamanının dolmasını tevekkülle beklemek en iyisiydi. Ama Galip, yeryüzüne yaklaştıkça, bu boğucu bekleyişe katlanamayacağını, aradığını bulamadan huzur bulamayacağını da seziyordu. Geçmişini, belleğini hayallerini kaybetmiş biri olmaktansa, bir başkasının kötü bir taklidi olmak daha iyi değil miydi? Demir merdivenlerin eşiğine geldiğinde, kendini Celâl'in yerine koyarak bütün mankenleri, onları yaratan düşünceyi küçümsemek istedik: Saçma bir düşüncesinin saplantıyla tekrarından ibaretti her şey; kötü bir karikatürdü; soğuk bir şakaydı; hiçbir bütünlüğü olmayan sefil bir budalaydı! İşte, kendi kendisini karikatürü olan rehber sanki bu düşünceyi kanıtlamak için, babanın "İslâm'da resim yasağı" denen şeye inanmadığını, "düşünce" denen şeyin kendisinin zaten suretten başka bir şey olmadığını, burada da bir suretler dizisi gördüğünü anlatıyordu. İşte, ilk girdikleri odaya vardıklarında, rehber bu "muazzam tasavvurun" ayakta kalabilmesi için manken piyasasına da iş yapmaları gerektiğini açıklıyor, misafirlerinden yeşil yardım sandığına gönüllerinden kopan bir şey atmalarını rica ediyordu. (Pamuk, 2013, s. 192)

Bu alıntı bize, hafızasız kalmaktansa söz konusu hafızaya başka türlü bakarak yaşamaya devam etmeye çalışmanın, acı ve hüzünden sıyrılmanın bir imkânı olarak görünmesini fısıldar. Parla, bu yeraltına inişi Dante'nin yeraltına inişine benzetir ve Celâl'le Galip arasında kurulan usta çırak ilişkisini "Galip'in tamamlamak zorunda olduğu yazar olma ayinlerinden biri" olarak değerlendirir. (Parla, 2018, ss. 107-114) "Bu cehennemden çıkış, dini bir inanç gerektiren "yeni hayat"a kavuşmakla gerçekleşemeyeceğine ve inancını yitirmiş modern insan hafızasız bir yertsiz yurtsuzlağa yazgılı olduğuna göre, tek çare, hikâyedir" (Parla, 2018, s. 139).

Galip'in bir sonraki durağı camidir. Tesadüf ettiği ortaokul arkadaşı Belkıs ve restorasyon ve tamiratında çalıştığı için caminin yeraltı dehlizlerini bilen mimarla Süleymaniye Camii'nin içine girecektir Galip. Mimar, "Manken Cehennemi" dediği yerdekinden daha da ilginç bir şey gösterecektir onlara: "Dörtyüz yıllık cami ağır ağır yerinden oynuyormuş!" (Pamuk, 2013, s. 193).

Fakat camide Galip'e gelen ilham, "...bir vahiy değil, tersine belirsizliğin ve anlamsızlığın mutlak kuşatmasındaki Galip için iyice kafa karıştırıcı bir bilgidir: '(H)içbirşey, hiçbirşeyin işareti olmadığı gibi, her şey her şeyin işareti de olabilirdi.' " (Parla, 2018, s. 139) Eşyalar kendisine bize bir anlam ver diye bakarlar ama camiyi görünce Galip'ten bize yansıyan kelime kadrosu şu olur: Çıplak ampül, taş kütlesi, olduğundan küçük, tanıdık yapı, mermer, buz, kar, yabancı, reklam, karanlık, çukur...:

> Minareye çıkma düşüncesi hoşuna gittiği için Galip arabadan indi. Çıplak ampullerin karla kaplı ağaçları aydınlattı birinci avluyu geçip caminin iç avlusuna girdiler. Taş kütlesi burada birden, olduğundan küçük gözükünce, cami, sırlarını gizleyemeyen tanıdık bir yapıya dönüştü. Mermeri kaplayan buzlaşmış kar tabakası, yabancı saat reklamlarındaki ay yüzeyi gibi karanlık ve çukur çukurdu. (Pamuk, 2013, s. 194)

Bu ifadeleri, camiye ilişkin olumlu özelliklerin parodisi takip eder. İçerdeki imamdan, caminin teknik özelliklerine kadar pek çok şey, olumsuz bir tabloda yansır. "Birkaç kuruş karşılığında bütün kapıları açmaya hazır imam", "madeni bir yapıya takılı asma kilidi işgüzarlıkla kurcalamaya başlayan" mimara, üzerinde kurulduğu tepe ve kendi ağırlığı ile birlikte caminin yüzyıllardır, her yıl beş on santim Haliç'e kaydığını, aslında, şimdiye kadar çok daha hızla su kıyısına inmesi gerektiğini, ana temeller arasında dolaşan ve sırrı hâlâ anlaşılamayan "bu taş duvarların", bugün hâlâ tekniğini aşamadığımız "bu lağım tertibatının", bu kadar ince düşünülüp dengelenmiş "su terazisinin" bundan dört yüz yıl önce hesaplanmış "dehlizler manzumesinin" caminin hareketini yavaşlattığını anlatır. "Batılılar bu sırrı çözemediler!" der mimar bir sarhoş gibi dehlize girer. Mimarın bu bilgiyi aklı başında olarak vermemesi ve sarhoş olması dikkat çekicidir. Galip dışarıda kalır. Mimarı ya da Celâl'i ya da

başkasını sarhoş eden bu yapı yahut yapıdaki herhangi bir sır Galip'e işlemez. Galip ayakta, huzursuz ve mutsuzdur. (Pamuk, 2013, s. 195-196)

Roman boyunca Galip, "belleğinin gerilerinde, İstanbul'un geçmişinde, Anadolu'nun tarihinde yatan birikimin çözümlemesini yapmaya, bu birikim içindeki yerini ya da bu birikimin kendi içindeki tortusunu anlamaya çalışacaktır." (Şener, 2013, s. 110)

Sonuç

"Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinde de *Kara Kitap*'ta da şehir ve hafıza mekânı üzerinden bir hesaplaşma vardır. Her iki metinde de kimliğe ait sorular için, şehrin hafıza mekânı olarak Süleymaniye, bir imkân olmuştur. İki metne yakından bakıldığında, edebi kurguda geçmiş, üzerinde uzlaşılmış bir olgu olarak değil, adeta ideolojik bir çatışma alanı olarak yansımaktadır. Her iki metinde de geçmiş, şimdici amaçlarla ideolojinin merceğinden şekillenmektedir. Her iki metinden de hafızanın bir depolama ve yeniden çağırma sisteminden çok şimdiki zamanda bir kültürel kurgu olduğu şeklindeki kuramsal kavrayışa kapı aralanmaktadır.

"Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda, mekânın, "gökyüzüne açılan uhrevi kapı" aralığından, kolektif hafızayı yeniden inşa eden "duygusal bağlılık" ile örüldüğü, tarihin, zamansal uzamdan kopup gelen "nefer" kahramanlar eşliğinde olumlu duygularla dizelere döküldüğü dikkat çekerken; *Kara Kitap*'ta aynı mekânın, yer altı dehlizlerine doğru inen yolda, neferin yerini alan cansız, umutsuz mankenlerle, ruhtan arınmış iskeletlerle, kurşun askerle, adeta utanç çehresinde, genel kabulden "eleştirel ayrılık" çerçevesinde kurgulandığı görülür. Eğer, Jale Parla'nın da ifade ettiği şekilde, Celâl ve Galip, romanın alegorik okumalarının ima ettiği gibi bir usta-çırak ilişkisi içinde iseler, ikisi de Rüya karakteri ile simgeleşen "hafıza bahçeleri"ne uğrarlar. Kişisel ve kolektif deneyimleri saklayan hafıza, "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirindeki etkilenim dünyası ile Galip'i de bulmuş, Galip de şehre, Süleymaniye'ye kendinden evvelki kolektif ruhla bakmayı denemiş fakat kendisi olma sürecinde bunu kabul edemeyeceğini anlamıştır. Şiirde kutlu seferlerden gelen, bunca zaman bunca çok seferde yenilmeyen neferler, "duygusal bağlılık"la ele alınmış ve bu bakış açısı ile milletin yine kazanacağı, yine güzel günler göreceği vurgulanmak istenmiştir. Mehmet Akif bunu daha da cisimleştirecek, "Hakkıdır Hakk'a tapan milletimin İstiklâl" dizeleriyle Hakk'a tapanın hürriyeti hak ettiğini söyleyecektir. Şiirde ilahi yapıya akın edenlerle gökyüzüne açılan "uhrevi kapı" bir kurtuluş müjdesi şeklinde resmedilir. Bu resim, Yahya Kemal'in temsil ettiği muhafazakâr entelijansiyanın, "geleneğe referans vererek ve geçmişi bugünün bir parçası kılarak", unutturan, "yıkan ve yeniden yapan modernizm"e, "maziden her alanda

radikal bir kopuşu hedefleyen inkılaba" karşı büyük iddialar barındırmayan ama bunlara ve "zamanın çizgisel olarak kurgulanmasına" (Bora ve Konaran, 2006, s. 244) çentik atan çıkışı olarak yorumlanabilir.

Kara Kitap'ta Gâlip ise Süleymaniye'nin gökyüzüne uzanan değil, yerin altındaki dehlizlere açılan odalarına dalarak, hafıza mekânına başka bir yerden bakmıştır. Burası adeta kıyamet manzarasını andıran ölülerin cehennemidir. Bastırılmış ve yüzeye çıkmayı bekleyen hafızanın karanlık dehlizleridir. Kimliklerin belirginsizleştiği, ortaklığın kalmadığı, toplumsal hafızanın bireye indirgendiği, şizofreniye dönüşmüş bir hatırlamanın makbul, bireyin kendi kendine kalışının muteber olduğu postmodern anlatıda distopik bir Süleymaniye ile karşı karşıya kalırız. Bu distopya içinde ortak hafızanın hüznünden çıkmak ve gerçeklerle hesaplaşmak, kötüyle burun buruna gelmek, Gâlip'in, hayatın devamı için gördüğü tek çıkar yoldur. Fakat bu bir anda olmamış, roman içinde mavi rüyalardan esinlenen Celâl, bu yolun tıkalı olduğunu gördükçe başkalaşım geçirmiş ve Galip'e dönüşmüştür. Bu dönüşümün, başka türlüsünün yok olmak anlamına geldiği yerde, bir imkân olarak düşünülebileceği söylenir. Parla, Pamuk'un, "ben kimim?" sorusunda ifade bulan kimlik meselesine, benliğin öteki ile yapılandırıldığını öne sürerek cevap verdiğini, bir başkasına dönüşmekten ve kendisinin bir başkası olmasından korkmadığını, ötekinin yerine geçmenin her zaman lanet değil, imkân olarak da okunabileceğini söylediğini, başkalaşmanın şiddeti yanında özgürlüğünden de bahsettiğini, ötekilerin benlikte barındığı benliğe içkin olduğunu hikâyelerinin temeline koyduğunu belirtir. (Parla, 2018, s. 9) Tarih duygusu/teması/konusunun Pamuk'ta hafıza ve kimlik üzerinden tartışıldığının altını çizen Parla, *Kara Kitap*'ta, Galip eğer Celâl'in hafızasına ulaşabilirse onu bulabileceğini söyler. Galip, bunun için de Şehrikalp apartmanını bir arşiv olarak kullanır. O arşive nüfuz ettiği andan itibaren, Galip'in dönüşümü başlar. Bellek hem kimlik, hem benliktir çünkü." (Parla, 2018, s. 36) *Kara Kitap,* Süleymaniye'ye bunun için dokunur, bunun için böyle bir hafıza mekânı atlayamaz. İstese de istemese de, eklemlenerek devam etmekten başka çaresinin olmadığını bilen yazar, bu eklemlenmeyi başka türde yapar. Eklemlenmedeki ortaklık sadece mekânın Süleymaniye oluşudur. Mekânı şizofrenik bir tavırla tecrübe eder. Mekânda bugünün kimlik sancılarının kaynağı gördüğü pek çok şeyi dağıtarak, kaos çıkararak, parçalılıkları işaretleyerek ve ortak hafızanın biriktirdiklerini savurarak yol alır.

Pierre Nora, hafıza mekânına ilişkin kitabını yazma hikâyesinden bahsederken, üç yıl boyunca verdiği seminerlerde, ulusal hafızanın hızla kaybolup gittiğini gördüğünü ve bu sebeple Fransa için hafıza mekânlarının sayımına giriştiğini söyler ve ekler: "Fransa bitmek bilmez bir malzemedir." (Nora, 2006, s. 13) Nora, "öncelikle her zaman kendimize ait gördüğümüz, fakat artık olduğu şekliyle yaşayamadığımız bu geleneğin en tipik unsurlarını

incelemenin tarihçinin sorumluluğu olduğunu hatırlatırken "duygusal bağlılık" ile "eleştirel ayrılığın" karışımının Fransalar terimini doğurduğunu ileri sürer. Bu kullanım, "sadece ademi merkeziyetçiliğin parçalanışına, muhtemel kavramlar çatışmasına ve bileşkelerin çeşitliliğine uygun gelmekle kalmayan aynı zamanda kuşkulu bir hal alan kimliğin buhranını" da ifade eder, ona göre. Bir hafıza mekânı olarak Süleymaniye'ye bakış, olayın "duygusal bağlılık" tarafında olan "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiiri ile "eleştirel ayrılık" tarafında olan *Kara Kitap* bize bugün hafızanın, kolektif bilincin ve hafıza mekânlarına bakışın, kimliğe ilişkin düşüncelerle çağın başat problemleri, algıları ile ilişkili olarak değişeceğini söylüyor. Zamanın ve şartların toplumsal hafızaya müdahale biçimi olarak okuyabileceğimiz mekân üzerinde tasarruflar, belirli unutturma ve hatırlatma pratikleri üzerinden gelişiyor. "Süleymaniye'de Bayram Sabahı"nda bir ulusun doğuşu esnasında ulusun kökenlerine ilişkin tarihsel algıyı hatırlatıcı bir kurguyla yeniden inşa edilen Süleymaniye, *Kara Kitap*'ta postmodernin parçalı toplum yapısından, şizofrenik, kaotik ve hafızaya yabancılaşan halinden nasibini alıyor.

Esasında şiirde hatırlananlar da, romanda unutulanlar da toplumun kendi gerçekliğidir. Yani toplumun gerçekliğini, başka bir değişle toplumun kendisini, "hatırladıkları ve unuttukları belirlemektedir". "Bu durum toplumsal hatırlama ve unutma biçimlerinin önemini bir kat daha arttırır. Çünkü toplumsal hatırlama ve unutma biçimlerine yön verebilmek toplumun gerçekliklerini belirlemek anlamına gelecektir. Daha yalın bir ifade ile toplum hatırladıkları ve unuttuklarıdır." (Assman, 2015) Bitmek bilmez malzemelerle dolu İstanbul'da bir hafıza mekânı olarak Süleymaniye'ye bakışların her biri, kendini aramada mekânları okuma biçimleridir ve her bakış kendi gerçekliğinin ifadesi olarak görülebilir. İster bağlılık, ister ayrılıkla kurulsun, bu bakışların ve ilişkilerin her biri bu haliyle hafıza mekânı alımlama biçimine dâhildir. Nora'nın dediği gibi: "Bu mekânlar çok yönlü olarak incelendiğinde ortaya çıkacak tarih başka hiçbir şeye benzemez: Gösterişsiz, fakat yine de iddialı, geleneksel aynı zamanda çok güncel." (Nora, 2006, s. 15).

Kaynakça / References

Adıvar, H. E. (2016). *Mor Salkımlı Ev*. İstanbul: Can Yayınları.

Ağır, A. (2009). Düşten Ulus-Devlete Yahya Kemal'in Şiirleri. *Türkbilig*, *18*, 1–12.

Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Atakay, K. (2013). Kara Kitap'ın Sırrı. Nükhet Esen (Ed.) *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde (s. 36-47). İstanbul: İletişim Yayınları.

Banarlı, N. S. (1960). *Yahya Kemal'in Hatıraları*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.

Banarlı, N. S. (1965). Yahya Kemal'in Tarih Düşünceleri. *Hayat Tarih Mecmuası*, *11*, s. 11.

Banarlı, N. S. (1984). *Bir Dağdan Bir Dağa*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Banarlı, N. S. (2007). *Edebiyat Sohbetleri.* Kubbealtı Neşriyatı.

Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek* (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Beyatlı, Y. K. (1974a). *Aziz İstanbul*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Beyatlı, Y. K. (1974b). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Beyatlı, Y. K. (1985). *Eğil Dağlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Beyatlı, Y. K. (2017). *Tarih Musâhabeleri*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Bora T., Konaran B. (2006). Nostalji ve Muhafazakârlık 'Mâzi Cenneti'. Ahmet Çiğdem. (Ed.) *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce 5: Muhafazakârlık* içinde (s. 234-248.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (A. Şenel, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Connerton, P. (2012). *Modernite Nasıl Unutturur?* (K. Kelebekoğlu, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Diker H. F., Cünük, C. N. (2017). Aynı Mekânda, Ayrı Zamanlardaki "Komşuluk": İstanbul'da Süleymaniye Semti Örneği, X. Uluslararası Sinan Sempozyumu Bildiri Kitabı, Edirne: Trakya Üniversitesi Matbaası, s. 257-266.

Doğan, Z. (2011). *Orhan Pamuk Romanında Tarih ve Kimlik Söylemi*. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Ana Bilim Dalı Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Doktora Programı, Basılmamış Doktora Tezi.

Ecevit, Y. (2008). *Orhan Pamuk'u Okumak*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Fedayi, C. (2010) Modernleşme, Toplumsal Hafıza ve Yahya Kemal. *Muhafazakâr Düşünce*, *24*, 149–176.

Göknar, E. (2006) Orhan Pamuk and the Ottoman Theme, *World Literature Today*, *80*(6), 34–38.

Hadzibegovic, D. (2013). *Kara Kitap'ın Sırları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Halbwachs, M. (2019). *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri*. (Büşra Uçar, Çev.) Ankara: Heretik Yayınları.

Hisar, A. Ş. (1979). *Ahmet Haşim, Yahya Kemal'e Veda*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık Anıları "Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek"*, İstanbul: Metis Yayınları.

Huyssen, A. (2003). *Urban Palimpsests and The Politics of Memory*, Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Karaaslan, F. (2014). *Modern Dünyada Toplumsal Hafıza ve Dönüşümü*. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi.

Nora, P. (2006). *Hafıza Mekânları*. (Mehmet Emin Özcan, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Pamuk, O. (2013). *Kara Kitap*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, O. (2018). *Öteki Renkler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Parla, J. (2018). *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ran, N. H. (1935a). Sinan'a Ağıt. *Tan Gazetesi*, 13.08.1935.

Ran, N. H. (1935a). Süleyman ve Süleymaniye. *Akşam Gazetesi*, 25.02.1935.

Şener, S. (2013). İşaretleri Değerlendirme Kitabı. Nükhet Esen (Ed.) *Kara Kitap Üzerine Yazılar* içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.

Taşdelen, V. (2009). Yahya Kemal'in Şiirinde Zaman. *Hece, 145*, s. 52–57.

Topçu, N. (1998). *Bergson*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

CHAPTER 17

TANZİMAT DÖNEMİNDE ŞEHİRLİ İSTANBUL TÜRKÇESİNİN MÜZİĞE YANSIYAN BELİRLEYİCİ UNSURLARI: ŞEVKİ BEY ŞARKILARININ GÜFTELERİNDE FARSÇA KELİMELER, TERKİPLER VE SES UNSURLARI

DETERMINING THE ELEMENTS OF EDUCATED URBAN TURKISH OF ISTANBUL IN MUSIC DURING THE TANZIMAT PERIOD: PERSIAN VOCABULARIES, PHRASES, AND PHONETIC FEATURES IN THE LYRICS OF SEVKI BEY'S COMPOSITIONS

Fikret TURAN[1]

[1]Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul, Türkiye
e-mail: fikretturan@hotmail.com

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.17

ÖZ

Osmanlı Devleti'nde Farsça, sanat ve bilim alanlarında önemli bir gereklilik olarak görülmüştür. Bundan dolayı eğitimli şehirli sosyal çevreler Türkçede çeşitli düzeylerde pek çok Farsça kelime ve gramer birliği kullanmıştır. Aynı çevreden olan Şevki Bey, 19. yüzyılın ikinci yarısında uzun süreli bir etkiye sahip olacak klasik Osmanlı müziğinin romantik döneminin en üretken ve öncü bestecilerinden birisi olarak hüzünlü, melankolik ve kasvetli ezgiler ile buna uygun lirik unsurlar içeren şarkı türünü tercih etmiştir. Farsça kelime, deyim ve mazmunlar Şevki Bey'in bu türden şarkı güftelerinin kelime repertuarı ile sözdiziminin de önemli unsurlarından olmuştur. Kendisi, şiir ve musiki tabirleri olarak yüzyıllardır kullanılan kelime, deyim ve terkipleri bu yeni tarz sanatında yeniden yorumladı. Bu bağlamda Farsça tamlama ve kelime grupları şeklinde görülen geleneksel kelime birlikleri onun güftelerinin önemli müzik dili unsurları oldu. Bunlar arasında *baht-ı siyâh* 'kara-talih,' *baht-ı sitemkâr* 'zalim kader,' *ehl-i dil* 'gönül adamı,' *esîr-i zülf* 'saçının esiri' gibi iki kelimeli terkipler öne çıksa da

Farsça birleşik kelimeler de güçlü bir role sahiptir. Bu yapılar genellikle *bed* 'kötü' (*bed-kâr* 'kötü davranışlı'), *hem* 'aynı' (*hem-reng* 'aynı-renk'), *hoş* 'güzel ve hoş' (*hoş-bû* 'hoş koku, parfüm'), *pür* 'dolu' (*pür-keder* 'keder dolu'), *hâne* 'ev' (*mey-hâne* 'şarap evi, meyhane'), *misâl* 'gibi' (*vîrâne-misâl* 'harabe gibi'), *peyker* 'yüz' (*perî-peyker* 'peri yüzlü') gibi isim ve sıfatlardan oluşur. Bu Farsça unsurlar Şevki Bey'in bestelerinde incelikli sanat duyarlılığına sahip eğitimli şehirli çevrelerin dilsel tercihlerinin ve beğenilerinin müzikteki temsili olarak işlev görür.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Müziği, Şevki Bey, Türk sanat müziği güftelerinde Farsça, Osmanlı müziğinin kelime hazinesi

ABSTRACT

In the Ottoman State the Persian language was viewed as a significant requirement for art and scholarship. For this reason, many Persian words and grammar units were used in Turkish on various levels by the educated classes. A member of the educated urban class and a leading composer, Şevki Bey was one of the most productive composers of the romantic period of classical Ottoman music, which developed in the second part of the 19th century and has had a long-lasting influence. Şevki Bey mostly preferred the *şarkî* genre that featured predominantly sad, melancholic, and somber tunes and corresponding lyrical qualities. Persian loanwords, phrases, and expressions constituted an important part of the diction and syntax of the lyrics of Şevki Bey's *şarkî* compositions. He often reinvented and reinterpreted the nominal and adjectival lexemes and phrasal units that had been widely used as poetic and musical calques for centuries. Similarly, Persian frozen expressions that are coined in phrasal structures also constituted an important set of artistic locutions in his lyrics. Various images, statements, and utterances are often expressed with set Persian phrases such as *baht-ı siyâh* ("black-fortuned"), *baht-ı sitemkâr* ("oppressive life"), *ehl-i dil* ("humble man"), and *esîr-i zülf* ("captive of love lock"). Persian-style repetitive word groups are significant parts of his diction as well. These are the word groups that predominantly include two nouns in a phrasal set that create emphatic expressions. Moreover, Persian compound words also played a strong role in the overall diction of Şevki Bey's lyrics. These compounds are often made of certain nouns, adjectives and particles, which included *bed* 'bad, wrong' (*bed-kâr* 'bad deed'), *hem* 'alike, also' (*hem-reng* 'same color'), hoş 'nice and pleasant' (hoş-bû 'pleasant smell, perfume'), *pür* 'full, satiated' (*pür-keder* 'full of grief') and *hâne* (*mey-hâne* 'wine house'), *misâl* 'like, as, similar,' (*vîrâne-misâl* 'ruin like'), and *peyker* 'face' (*perî-peyker* 'fairy-faced'). Thus, these Persian elements functioned in Şevki Bey's compositions as a special linguistic representation of the educated and refined urban classes of the Ottomans.

Keywords: Semiotics, poetry, space, literary semiotics, Attilâ İlhan

EXTENDED ABSTRACT

Being a member of the educated urban class, Şevki Bey was one of the most productive and leading composers of the romantic period of Ottoman classical music, which developed in the second part of the 19th century and has had a long-lasting influence. Like other prominent composers of the period, Şevki Bey also mostly preferred the *şarkî* genre that

featured predominantly sad, melancholic, and somber tunes and corresponding lyrical qualities. With his approximately 230 extant compositions, he championed and popularized the şarkî genre so much so that it became the generic name of all classical short pieces with lyrics in modern Turkish since. Preferring to write the lyrics of his songs by himself, he occasionally composed the short poems of some of the leading poets of his time, such as Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaizade Mahmud Ekrem, Muallim Naci, and Ahmed Rasim, and of such leading intellectuals and statesmen as Mahmud Celâleddin Paşa, Reşat Paşa, Hafid Bey, and ve Sadi Bey. As with his own lyrics, the types of poems he chose to compose had the same melancholic themes, such as pangs of deep unrequited love, separation from the beloved, loneliness, desperation, and longing. In this way, by contributing to the construction of the emotional sensibility, musical tone, and voice, the Persian loanwords, phrases and expressions constituted an important part of the diction and syntax of the lyrics of Şevki Bey's şarkî compositions. Although some of these Persian vocabulary items are of Arabic origin, they entered Turkish through Persian in terms of their set poetic denotations, associations, implications, and overall connotations.

The vocabulary items of Persian origin that are central to Şevki Bey's diction o are mostly nominal and adjectival lexemes and phrasal units that function as a special set of artistic locutions. These loan words and set phrases had already passed into Ottoman Turkish and had been widely used as poetic and musical calques for centuries, and Şevki Bey often reinvented and reinterpreted them in his works while depicting and defining the pains of love and dilemmas of life situations in his own style. Among others, it included *âteş* 'blaze, fire,' *âvâre* 'drifter,' *bîmâr* 'love-sick, sufferer,' *bende* 'slave, servant,' *berbâd* 'terrible, appalling,' *bîçâre* 'poor, helpless,' *câm* 'goblet of wine,' *cân* 'soul, life, heart,' *cânân* 'soul-mate, beloved,' *dil* 'heart, soul,' *dûd* 'fume, smoke,' *eşk* 'tear,' *feryâd* 'wail,' *figân* 'moan,' *girye* 'tear,' *hâk* 'dust,' *haste* 'lonely,' *hazân* 'autumn,' *nâle* 'moan,' *nîgâr* 'enchanting beloved,' *perî* 'fairy,' *perîşân* 'miserable, shattered' *sûziş* 'burning, poignant,' *şeydâ* 'insane,' *vîrâne* 'ruined,' *yâr* 'beloved,' and *zâr* 'moaning.'

Certain Persian frozen expressions that are coined in phrasal structures constitute an important set of artistic locution that identifies Şevki Bey's lyrics. Various images, statements, and utterances in the lyrics are presented through certain figures of speech including double-entendre, euphemism, feigned ignorance, metaphor, metonymy, parallelism, puns, rhetorical questions, and similes, and these are mostly expressed with set Persian phrases such as *baht-ı siyâh* 'black-fortuned,' *baht-ı sitemkâr* 'oppressive life,' *ehl-i dil* 'humble man,' *esîr-i zülf* 'captive of love lock,' *şeb-i firkat* 'night of separation,' *hâl-i şûrîde* 'state of ruin,' *zehr-i hicr*

'poison of separation from beloved,' *ümîd-i vuslat* 'hope of reunion,' *derd-i aşk* 'pain of love,' *şekve-i hicrân* 'grievance of separation,' and *visâl-i yâr* 'union with the beloved.'

Persian style repetitive word groups are significant parts of his diction as well. These are word groups that predominantly included two nouns being connected with the Persian conjunction *vu/vü/u/ü* within a phrasal set that help create emphatic expressions. The majority of these repetitive word groups are made of two synonymous and rarely of antonymous words. Among others, the groups *âh ü zâr* 'crying and moaning,' *cevr ü cefâ* 'torment and oppression,' *derd ü gam* 'pain and infliction,' *derd ü elem* 'pain and anguish,' *nâm ü nişân* 'sign and trace,' *nâz ü nezâket* 'grace and kindness,' and *rûz u şeb* 'day and night' are the most widely observed examples of this type of structures. In addition, Persian compound words also play a strong role in the overall diction of Şevki Bey's lyrics. These words are often made of certain nouns, adjectives and particles which include *bed* 'bad, wrong' (*bed-kâr* 'bad deed'), *hem* 'alike, also' (*hem-reng* 'same colour'), hoş 'nice and pleasant' (hoş-bû 'pleasant smell, perfume'), *pür* 'full, satiated' (*pür-keder* 'full of grief') and *hâne* (*mey-hâne* 'wine house'), *misâl* 'like, as, similar,' (*vîrâne-misâl* 'ruin-like'), *peyker* 'face' (*perî-peyker* 'fairy-faced'), and so on.

1. Giriş

Tanzimat döneminde Osmanlı Devleti'nin yönetim yapısı, eğitim kurumları ve toplumun gündelik kültür hayatında oluşmaya başlayan modernleşme akımı, genel anlamda Batılılaşma diyebileceğimiz Avrupai bir karakter taşısa da bu dönemde Osmanlı şiiri ve musikisinin dilindeki değişim daha çok asırlar içinde oluşmuş sanatlı şiir ve musiki dilinin yeniden yorumlanışı şeklinde olmuştur. Esasen 14. ve 15. yüzyıllarda önce belirli Anadolu ve Balkan şehirlerinde, sonrasında ise daha çok başkent İstanbul'da gelişen klasik Osmanlı şiiriyle kol kola yürüyen Osmanlı musikisinin güfte dili üzerinde, şiirde olduğu gibi, Farsçanın güçlü bir etkisi olmuştur. Hem klasik şiirin, hem de klasik musikinin 11-15. yüzyıllarda Gazneli, Selçuklu, İlhanlı ve Timurlu şehirlerinde ortaya konmuş öncü zirve eserlerinin Farsça yazılmış olmasının bunda payı büyüktür. Bu devletlerin hâkim devlet ve edebiyat dilinin de Farsça olması Türklerin yaşadığı Orta Asya ve İran coğrafyasında olduğu gibi Osmanlı coğrafyasında da bu dile büyük saygınlık kazandırmıştır (Berker, 1985). Osmanlı şehirlerinde birçok temel Farsça eser Türkçeye tercüme edilmiş, gene birçok yazar ve şair Türkçenin yanı sıra Farsça eserler yazmıştır. Bundan dolayı Türklerin yaşadığı şehir ve kasabalarda Fars dili, eğitimli olmanın önemli bir göstergesi olmuştur (Inan, 2019). Birçok Farsça kelime, terkip ve dil bilgisi unsuru zamanla çeşitli seviyelerde Türkçede kullanılmaya başlamıştır. Farsça unsurlar şehirlerde yaşan eğitimli ve kültürlü insanların Türkçesinde şehirliliğin ve eğitimli olmanın çok önemli statü ve kimlik belirleyici simgelerinden olmuştur[1].

2. Tanzimat'ta Klasik Müzik ve Şarkı Formu

19. asrın ikinci yarısından itibaren klasik Türk musikisinin gelişme ortamı yavaş yavaş sarayın ve Mevlevi dergâhlarının dışına kaymaya başlamıştır. Musikide yetenekli gençler II. Mahmut'un Mehterhâne yerine kurdurduğu Muzıka-yi Hümâyûn'un imkânlarından ve dinî-tasavvufî musikinin öğretildiği ve büyük eserlerin üretildiği Mevlevi dergâhlarında sunulan derslerden zaman zaman yararlansa da, birincisinde Batı müziğinin ön plana çıkarılıp klasik Osmanlı müziğinin artık ikinci planda tutulması, ikincisinde de halkın ve sanatçıların artık daha az rağbet ettiği dini ve tasavvufi müziğe odaklanılması gibi sebeplerden dolayı şehir halkının müzik zevki ve eğlence anlayışına uygun dinamik ve popüler dindışı müziği temsil etmeye başlayan şarkı gibi musiki türleri bu kurumların dışında gelişme imkânı aramaya başlamıştır (Öztuna, 1986, ss. 32-58). Şarkı türü, evlerde, konaklarda, kahvehane, meyhane ve orta sınıf halkın eğlence mekânlarında gelişme ve yayılma alanı bulmuş, 19. asrın sonlarına

1 Osmanlı Türkçesinde çok sayıda Farsça kökenli kelimenin yanı sıra Farsça gramerinin birçok yapı özelliği de kullanılmıştır. Osmanlı Türkçesindeki Farsça unsurlara dair bkz. Timurtaş, 2003, ss. 247-318, Ergin, 1995, ss. 77-89.

doğru klasik musikinin öylesine en esaslı bir formu olmuştur ki bu dönemi izleyen 2. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemleri de dâhil olmak üzere, genel bir musiki kelimesi olarak, anlam bakımından bazen bütün güfteli klasik Türk musikisi eserleri için, çoğunlukla da güfteli bütün müzik formları için kullanılmaya başlamıştır (Menzel, 1979; Ezgi, 1953, s. 221).

19. asrın ortalarında şarkı formunu popüler bir musiki türü olarak öne çıkaran ve gelişip yerleşmesini sağlayan Hacı Arif Bey (1831-1885) olsa da, şarkının halk arasında sevilmesinde, evlerde, konaklarda, kahvehane, meyhane ve dost meclislerinde okunup dinlenmesinde ve yayılmasında ve şehrin ortak müziği olarak ortaya çıkmasında onun öğrencisi Şevki Beyin (1860-1891) hem besteci hem de icracı olarak yaptığı çalışmaların merkezi rolü olmuştur. Kendisinden sonra takipçisi diyebileceğimiz birçok şarkı bestecisi ve hanendesi yetişmiştir. Bunlar arasında özellikle Rahmi Bey (1865-1924) ve Lemi Atlı'nın (1869-1945) besteci ve hanende olarak bu türün eğitimli şehirli halk arasında hâkim ve dinamik bir musiki türü haline gelmesinde çok önemli katkıları olmuştur.

3. Şiirde ve Musikide Şarkı

Türk edebiyatında şarkı türünün ilk örnekleri 17. yüzyılda ortaya çıkmış ve sonraki dönemlerde ciddi dönüşümlere uğramıştır. Önceleri halk şiirindeki koşma formuyla benzerlikler gösteren şarkı, genellikle birkaç dörtlükten meydana gelen şiir ve musiki eserleridir. Ancak, şarkı türü, 18. yüzyılda Nedim ve Şeyh Galib ve 19. yüzyılda Enderunlu Vasıf başta olmak üzere birçok önemli şair tarafından aruzla ve divan şiirinin üslup özellikleriyle yazılarak şehirli halkın, gençliğin ve eğlence erbabının beğendiği bir şekilde aşkı, sevgiliyi, yiyip-içmeyi ve neşeyi öne çıkaran hareketli ve canlı bir şiir türü olmuştur (Turan, 2003).

Bununla birlikte aynı dönemlerde klasik musikide belirli makam ve usullerle bestelenen şarkılar olmuş olsa da musikideki şarkı janrının şiir alanındaki şarkıların yaygınlığına ve itibarına sahip olduğunu söyleyemeyiz. Ancak divan şiirinin yavaş yavaş ortadan çekildiği Tanzimat döneminde, yaygın biçimde bestelenmeye ve icra edilmeye başlayan şarkıların Türk musikisinin en güçlü türü olarak ortaya çıkmasıyla, klasik şiirin dil, mazmun ve dünya görüşünün, kapsamı daha sınırlı ve basit tutulmuş olsa da, bu musiki aracılığıyla halka ulaştığı açıktır ki bugün dahi bunun örneklerinden bahsedebiliriz. Divan şiirinin kelime, terkip ve mazmun hazinesinde bulunan Farsça unsurların da bu musikiyi dinleyen orta sınıf şehirli kitlelerin edebiyat, kültür ve musiki zevkinin bir parçası olarak benimsendiği, tercih edildiği, bunlardan zevk alındığı ve eğitimli şehirli dilinin geleneğe dayalı önemli bir kimlik unsuru olarak kabul edildiği görülür (Ezgi, 1953, ss. 221-283).

4. Şevki Bey'de Şarkı

Bu bağlamda, şarkının ön plana çıktığı ve musiki tarihçilerinin romantik dönem olarak değerlendirdikleri Tanzimat döneminin en velut ve aranan bestecisi Şevki Beyin eserlerinin bahsettiğimiz klasik divan şiiri kültürünü, dilini, tema ve söyleyiş üsluplarını samimi, sade ve oldukça romantik ve duygulu bestelerle yansıttığı görülmektedir. 1860 yılında doğup 1891 yılında vefat eden Şevki Bey, 31 yıllık hayatında 1000'e yakın beste yapmış, ancak bu bestelerin yaklaşık 230 adedi günümüze kadar gelebilmiştir. Besteci, ilk gençlik yıllarında Muzıka-yı Hümâyûn'da ve çeşitli Mevlevi dergâhlarında müzik eğitimi almış, fakat bu resmi ve uhrevi ortamlardan kısa sürede sıkılmış ve ayrılmıştır. Hem başına buyruk, derbeder ve bohem bir kişiliğe sahip olması, hem alkole olan düşkünlüğü, hem de beste yapmadaki üstün yeteneğinin daha çok rindane ortamlarda kendisini göstermesi gibi sebeplerden olsa gerek, daha çok evde, arkadaşları arasında, dost meclislerinde ve meyhanelerde besteler yapmış ve eserlerini buralarda icra etmiştir. Muzıka-yı Hümayun'dayken Hacı Arif Bey'den dersler almış, onun özel önem verdiği ve Tanzimat okullarında okumuş eğitimli orta sınıf arasında sevilmeye ve rağbet görmeye başlayan çoğunlukla hüzünlü ve romantik nağmelere sahip şarkı türünü çok sevmiştir. Bu alandaki yeteneğini kısa sürede bestelenen ve çok sevilen yüzlerce eserinde gösteren bestekârın, bazı günler 8-10 tane beste yaptığı ileri sürülmüştür. Nota bilmeyen Şevki Bey'in eserleri, bestecinin daha formal müzik eğitimi almış nota bilen arkadaşlarının hemen notaya geçirmesi sayesinde unutulmaktan kurtulmuştur (Öztuna, 1988, 33-40). Eserlerinin çoğunun güftesini kendisi yazan besteci, ayrıca Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaizade Ekrem, Muallim Naci ve Ahmet Rasim gibi dönemin önde gelen Tanzimat aydın ve şairleri ile Mahmud Celâleddin Paşa, Reşat Paşa, Hafid Bey ve Sadi Bey gibi devlet adamı ile bürokratların aşk, keder ve hicran temalı bazı eserlerini de bestelemiştir. Bu yönüyle besteci, Tanzimat dönemi Türk musikisinin öncü bestecilerinden birisi olurken bu sanatı yansıtmada kullandığı şarkı formu da Tanzimat döneminin öncü musiki türü olmuştur (Özcan, 2010).

5. Şevki Bey'in Şarkı Güftelerinin Özellikleri

Bestelediği şarkıların kederli tonunun ve karamsar nağmelerinin temelinde, seçtiği güftelerin karşılıksız aşk, ayrılık, hicran acısı, çaresizlik, hüzün ve gamlı konular vardır. Bu durum, onun kişiliği ve hayat tarzıyla da uyumludur. Uşşak makamında bestelediği kendisine ait olduğunu düşündüğümüz aşağıdaki güftesindeki mısralar onun bu kederli ve hüzünlü tabiatını daha iyi açıklar:

(Remel: fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün)

Ne içün geçmez aceb bir günüm âzâd-ı elem?

Gam ile girye ile geçdi hayâtım, ne desem?

Bırakır mı bu yaşımda beni hîç mâder-i gam? (…)

Onun âgûş-ı vefâsında yetişdim, büyüdüm (…)[2]

Bu dörtlükte şair-besteci yani aşık, kederden bir gün olsun kurtulamamasının (âzâd-ı elem) ve ömrünün acı ve gözyaşı içinde (gam ile girye ile) geçmesinin sebebini vefalı kucağında (âgûş-ı vefâ) büyüdüğü gam annesinin (mâder-i gam) kendisini bırakmamasına bağlar. Acılarının kaynağını hüsn-i tâlîl sanatıyla soyut bir hüzün annesine dayandırırken kendisini çaresiz bir çocuğa benzetir ve gene bir çocuk saflığı ve masumiyeti içinde retorik sorularla bu gamlı halini kendi kendisiyle söyleşir ve derdine teselliyi bu hüsn-i tâlîlde ve tabii ki bestesinin dertli nağmelerinde bulur. Dörtlük, hem vezin ve kafiye ahengiyle hem de aşığın tevazuu, saflığı ve acı karşısında takındığı masumane duruşuyla lirik bir sanat eserine dönüşür.

6. Güftelerde Farsça Unsurlar

Birçok istisnası olsa da, Şevki Beyin bestelediği güftelerin kelime hazinesini ve bu kelime hazinesinin yansıttığı duygusal duruş ve romantik havayı belirleyen unsurların önemli bir kısmını, bu dörtlükte de görüldüğü gibi Farsça alıntı kelimeler, terkipler ve ifadeler oluşturur. Bu unsurların bir kısmı Arapça kökenli olsa da ister söyleyiş tarzıyla olsun, ister ise geleneksel mazmun değeri bakımından olsun, bunların Türkçeye gelişinin Farsça aracılığıyla olduğu görülür. Şevki Beyin hayat ve aşk karşısındaki tutumunu yansıtan *bende, âvâre, berbâd, bîçâre, eşk*, *feryâd, figân, girye*, *hâk, haste, hazân*, *perîşân, şeydâ, târmâr*, *vîrâne* ve *zâr* gibi isim ve sıfat soylu kelime ve ifadeler Farsça kökenli veya Farsça aracılığıyla gelen dil birlikleridir. Güftelerde sık sık karşımıza çıkan aşk, aşk acısı ve sevgiliye dair kelimelerden *âteş*, *bîmâr*, *câm*, *cân*, *cânân*, *dil*, *dûd, efgende*, *nâle*, *nîgâr*, *perî*, *sûziş* ve *yâr* gibi kelimeler asırlar içinde bu dilden Türkçeye geçmiş ve özellikle şiir ve şarkılarda yaygın kullanıldığından bazıları zamanla öztürkçelerini unutturmuştur[3].

2 Metin Cüneyt Kosal Arşivinde bulunan şu matbu nota belgesinden alınmıştır: *Chant Turc par Chevki Bey,* Harmonisé par C Guatelli, Autographié par Hadji Emin, Numero 62, İstanbul: Matbaa-yi Osmaniyye. Kosal aynı belgeye eklediği notta bu güftenin Tığlızade Enderuni Mehmet'e ait gösterir: https://divanmakam.com/forum/ne-icin-gecmez-aceb-bir-gunum-azad-i-elem-sevki-bey-tiglizade-enderuni-mehmet-ussak.26766/ (29.10.2020 tarihinde görülmüştür.)

3 Selçuklu Döneminde Anadolu ve Azerbaycan'daki bilim ve sanat adamlarının eserlerini Farsça yazmalarının yanı sıra 13. yüzyılın ikinci yarısından sonra Farsçadan Türkçeye yapılan geniş çaplı tercüme faaliyetlerinin de Farsça kelimelerin Oğuz Türkçesine kalıcı şekilde geçmesinde ve yerleşmesinde rolü olmuştur. Bkz. Ateş, 1945; Uzunçarşılı, 1988.

6.1. Güftelerde Farsça Terkipler

Şevki Beyin şarkılarının güftelerinde görülen Farsça unsurlar arasında Farsça terkipler ile Farsça birleşik kelimeler de önemli bir yer tutar. Bununla birlikte, divan şiiri ile süslü nesirde (âli ve müzeyyen tarz) sık sık karşılaşılan üçlü, dörtlü hatta beşli terkipler Şevki Bey güftelerinde genellikle görülmez. Sanatçı, güftede genellikle iki kelimeden, nadiren de üç kelimeden oluşan Farsça terkipleri seçer. Özellikle ikili Farsça terkipler halkın eğitim ve kültür seviyesini yansıtmak üzere Arapça ve Farsça kelimeler içeren eğitimli şehirli dilinde tercih ettiği dil birlikleri olmuştur. Bu tercihte halkın günlük dilde kullandığı birçok kurum ismi (Encümen-i Dâniş, Dâire-i Rüsûmât, vb) ile siyasi ve hukuki terimin (Devlet-i Osmâniyye, Bâb-ı Âli, kânun-i esâsî, yed-i emîn, vb) bu şekilde yapılmış olmasının etkisi olmalıdır[4]. Güftelerde aşk ve hicran acısı ve aşığın çaresizliği ile ilgili birçok istifham, hüsn-i tâlîl, istiare, mecaz, tecâhül-i ârif, tenâsüp ve teşbih gibi sanatlarla yapılmış ifadeler Farsça iki kelimeli terkiplerden oluşmuştur. Şairin kullandığı ikili terkipler kalıp ifadeler olarak birçok güftede ortaya çıkar. Bunlar arasında aşığın durumunu anlatmada kullanılan *baht-ı siyâh, baht-ı sitemkâr, ehl-i dil, esîr-i zülf, şeb-i fırkat, hâl-i şûrîde*, *zehr-i hicr, ümîd-i vuslat, derd-i aşk, şekve-i hicrân, visâl-i yâr* çok karşılaşılan terkiplerdendir[5]. Bestecinin kendisine ait aşağıdaki murabba ve müseddes şarkılarında görülen Farsça terkipler onun terkip kullanımına tipik örneklerdir:

a.

(Uşşak)

(Hezec: mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün)

Esîr-i zülfünüm ey yüzü mâhım

Gece doğmuş benim *baht-ı siyâhım*

Güzel gün görmede var iştibâhım

Gece doğmuş benim *baht-ı siyâhım*

Firâkınla senin ey *şems-i tâbân,*

4 Farsça, Tanzimat dönemi Osmanlı toplumunda hem resmi eğitim kurumlarında, hem tekke ve zaviyelerde, hem de özel dershanelerde ve derslerde yaygın olarak okutulmuş ve bu alanda birçok ders kitabı yazılmıştır. Farsçanın Tanzimat dönemi ile sonraki dönemlerdeki önemi, kullanımı ve yaygın öğretimi üzerine değerli bir doktora tezi hazırlanmıştır. Bkz. Çelik, 2005. Biz bu makalede Arapça ve Farsça kökenli kelimelerdeki kimi seslerin bu dönem Türkçesinde aldığı şekilleri mümkün olduğunca olduğu gibi göstermeyi tercih ettik. Bu sebeple Türk filolojisinde hâkim olarak kullanılan klasik Türk ilmi transkripsiyon alfabesi işaretleri yerine Türkiye Türkçesi imlasına yakın bir çeviri-yazı dönüştürmesi yapılmıştır.

5 Osmanlı Türkçede kullanılan Farsça terkiplerin özellikleri için bkz. Ergin, 95, ss. 88-89; Timurtaş, 2003, ss. 259-265.

Bana aşkın cihânı etdi zindân,

Deminde görmedim bir *rûz-ı rahşân,*

Gece doğmuş benim *baht-ı siyâhım.*

b.

(Uşşak)

(Hezec: mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün)

Bilmem kime şekvâ edeyim *derd-i derûnum?*

Târif edemem kimseye bu *hâl-i figânım*

Gam âlemine atdı beni *tâli*[c]*-i dûnum*

Artık senin aşkın ile ben zâr ü zebûnum

Çok mu görüle *vâdî-i firkatde* figânım?

Hep mihnet ile geçdi, yazık, *vakt-i civânım.*

6.2. Farsça Tekrar Yapıları

Tanzimat dönemi şehirli Türkçesinin Şevki Bey'in güftelerine yansıyan bir diğer özelliği Farsça tekrar kalıplarının çokça kullanılmasıdır. Tekrar kalıbının kullanılmasına yukarıdaki müseddes şarkının 4. mısraında bulunan *zâr ü zebun* yapısı güzel bir örnektir. Bu dil birliği, genellikle eş, yakın veya zıt anlamlı Arapça ve Farsça kelimelerden oluşan ve birbirine çoğunlukla Farsça bağlaç vu / vü / u / ü ile bağlanan kelime gruplarıdır. *Âh ü figân, âh ü zâr, ayş ü safâ, baht ü ikbâl, cevr ü cefâ, derd ü gam, derd ü elem, derd ü mihnet, dil ü cân, mahv ü hebâ, melûl mahzûn, nâle vü efgân, nâm ü nişân, nâz ü nezâket, rûz u şeb, zevk u şevk* gibi ifadeler Şevki Beyin güftelerinde sık görülen yapılardır. Segah makamında bestelediği şu güftede bu yapılardan bazılarının terkiplerle birlikte kullanılması dönemin şehirli Türkçesinde de görülen ifade tarzlarındandır:

(Segah)

(Hezec: mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün)

Yandı ciğerim çıkdı göğe *âh ü figânım*

Saldı beni tufân-ı gama eşk-i revânım

Söylendi belâkeşlik ile *nâm ü nişânım*

Hep mihnet ile, hasret ile geçdi zamânım.

6.3. Farsça Türemiş Kelimeler

Bu güftenin 3. mısraında bulunan *belâkeş* örneğinde olduğu gibi Tanzimat Türkçesinde ve dolayısıyla Şevki Bey'in güftelerinde görülen Farsça kelimelerin bir kısmı Farsça eklerle veya ek işlevli yapılarla türemiş kelimelerdir. Bunlar arasında olumsuzluk ve yokluk bildiren bî+ ve nâ+ önekleri (bîçâre, nâşâd, nâgâh), yer bildiren yapım ekleri +gâh (cigergâh), +istân (gülistân), +sâr (kuhsâr), +zâr (çemenzâr, gülzâr) ve sıfat yapan +âne (mestâne), +ârâ (dilârâ), +bahş (safâbahş), +bâr (âteşbâr), +bâz (işvebâz), +dâde (dildâde), +dâr (dildâr, neş'edâr, vefâdâr), +efgen/+figen (âteşfigen), +fersâ (gamfersâ), +fikâr (dilfikâr), +gîn (gamgîn), +gûn (gülgûn), ḫâr, (ḫûnḫâr), +kâr (işvekâr, mürüvvetkâr, sitemkâr), +keş (belâkeş), +nâk (sûznâk), +nisâr (gamnisâr), +nümâ (rûnümâ), +rîz (lebrîz), +sâz (çâresâz), +şiken (dilşiken), +yâb (neşveyâb), +veş (mehveş), ve +yâr (huşyâr) nispeten çok karşılaşılan ek ve ek işlevli kalıp yapılardır[6].

6.4. Farsça Birleşik Kelimeler

Türemiş kelimelerin yanısıra iki bağımsız kelimeden oluşmuş Farsça birleşik kelimeler de dönemin şehirli Türkçesinde ve Şevki Beyde önemli bir yere sahiptir. Birleşik kelime yapmada etkin olarak kullanılan isim, sıfat ve edatlardan başa gelen *bed* (bedkâr), *hem* (hem-reng, hem-tâ), *hoş* (hoş-bû, hoş-nevâ), *nîm* (nîm-nigâh), *pür* (pür-keder) ve sona gelen *âbâd* (cennet-âbâd, hüzn-âbâd), *hâne* (mey-hâne), *misâl* (vîrâne-misâl), *peyker* (perî-peyker), *zâd* (gam-zâd 'gam çocuğu') yaygın kullanılmıştır. Bundan başka *â* bağlacıyla *gûnâgûn, serâpâ, tekâpû* (hızlı ve telaşlı) gibi çok sayıda Farsça birleşik kelime kullanılan kelime birlikleridir[7].

7. Farsça Yapıların Türkçe Kelimelere Etkisi

Osmanlı şiir ve musikisinde olduğu kadar girift ve yoğun olmasa da örneklerde de görüleceği üzere Farsça kelimeler ve dilbilgisi unsurları Tanzimat dönemi şarkılarının güftelerinde eğitimli şehirli halkın bilgi ve görgüsü seviyesinde kullanılmış ve kadın erkek, genç yaşlı birçok kişi tarafından zevkle dinlenmiştir. Şiir ve musikide ahenk unsurları olarak kullanılan bazı Farsça kelimelerin söyleyiş özellikleri sınırlı sayıda Türkçe kökenli kelime ile ekin ses yapısında değişiklik yapmış ve bu söyleyişler gene eğitimli şehirliler tarafından şiir ve musikide tercih edilen söyleyiş varyantları olmuştur. Bu kelimeler arasında Farsça kökenli *âvâre, çâre*, *bîçâre* kelimelerinin kafiye yapısına uygun olarak Türkçe *kara* kelimesi *kâre*, *yara* kelimesi ise *yâre* şeklinde telaffuz edilmiş, gene ünlü uyumuna göre +a ile söylenmesi

6 Farsça kelime yapımı için bkz. Lambton, 1988, ss. 96-104.

7 Farsça birleşik kelime yapımı üzerine bkz. Ateş ve Tarzî, 1982, ss. 96-101.

gereken yönelme hali eki *ağyâr, bahâr, dildâr, yâr* gibi kelimelerde *ağyâre*, *bahâre, dildâre* ve *yâre* şeklinde söylenmeye başlamıştır ki bu durum özellikle *yâr* (sevgili) kelimesinin sadece şiir ve musikide değil şehirli konuşma dilinde de çoğu zaman ince ünlülerle *yâre*, *yârden*, *yârim* vb şeklinde söylenmesini doğurmuştur. Gene Farsça +âne sıfat ekine sahip Farsça kelimelerle kafiyeli duruma geçen *kana* ve *cihâna* kelimeleri *kâne* ve *cihâne,* şeklinde, *yana yana* ikilemesi ise *yâne yâne* gibi şiirsel varyantlaşmaya uğramış ve dönemin popüler şarkılarının diline yansımıştır.

8. Sonuç

Şevki Beyin şarkıları Tanzimat döneminin sonlarına doğru İstanbul başta olmak üzere şehirlerde yaşayan eğitimli halk arasında büyük ün ve şöhret kazanmıştır. Bestecinin kendisinin yazdığı veya tercih ettiği güftelerde Farsça kelimeler, terkipler ve birleşik yapılar oldukça önemli bir yer tutar. Farsça unsurlar, klasik Osmanlı şiirindeki kadar girift ve yoğun özellikler göstermese de bu güftelerin ahenk, mana ve mazmun özelliklerinin önemli kısmını oluşturacak kadar yaygındır. Farsça kelimeler ve dilbilgisi unsurları, *rüşdiye* ve *îdâdî* gibi Tanzimat okullarında, tekke ve zaviyelerde yaygın şekilde Farsça öğrenen ve klasik Osmanlı şiiri ve kültürü bilgisine sahip şehirli halkın sevdiği dilden dile söylenen eserlerin önemli bir dil ve üslup özelliği olmuştur. Bu bağlamda, diğerleriyle birlikte Şevki Bey'in şarkıları, Türk dili ve edebiyatında önemli değişimlerin yaşandığı 20. yüzyılda gittikçe zayıflayan klasik Osmanlı şiirinin mazmun ve sanat anlayışını Farsça unsurlarla birlikte kitlelere ve yeni kuşaklara taşıyan ve sevdiren eserler olmuştur.

Kaynakça / References

Anıl, A., & Zakoğlu, G. (1979-1980). *Güfteler: Türk San'at Musıkîsi Sözlü Eserleri.* (Cilt I-II). İstanbul: Zafer Matbaası & Tomurcuk Matbaası.

Ateş, A. (1945). Hicrî VI-VIII. (XII-XIV.) Asırlarda Anadolu'da Farsça Eserler. *Türkiyat Mecmuası. VII-VIII*, 94–135.

Ateş, A. & A. Tarzî (1982). *Farsça Grameri.* İstanbul: Tercüman Yayınları.

Berker, E. (1985). Türk Musikisinde Dönemler. *Erdem, I*(1), 147–168.

Çelik, A. (2005). Tanzimat'tan Günümüze Türkiye'de Farsça Öğretimi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doğu Dilleri Anabilim Dalı. (Yayımlanmamış doktora tezi)

Devellioğlu, F. (1997). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat.* (19. baskı). Ankara: Aydın Kitabevi,

Dursunoğlu, H. (2009). Türkiye Türkçesindeki Farsça Sözcükler ve Kullanım Şekilleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 13*(1), 131–142.

Ezgi, S. (1953). *Nazarî-amelî Türk Musikisi.* (Cilt 1-5). İstanbul: İstanbul Konservatuvarı.

Haynes, J. (1995). Meter and discourse. Eds. R. Carter & P. Simpson. *Language, Discourse and Literature* (s. 235-256). London, UK: Routlege.

Inan, M. U. (2019). Imperial ambitions, mystical aspirations: Persian learning in the Ottoman world. Nile Green (Ed.). *The Persianate world, The Frontiers of a Eurasian lingua franca* (s. 75-92). Oakland, California, USA: University of California Press.

Lambton, A. K. S. (1988). *Persian Grammar.* Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Menzel, Th. (1979). Şarkı. *İslâm Ansiklopedisi.* (Cilt 11, s. 346-347). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Özcan, N. (2010). Şevki Bey. *TDV İslam Ansiklopedisi.* (Cilt 39, s. 30-31). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Öztuna, Y. (1986). *Hacı Arif Bey.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Redhouse, J. W. (1890). *A Turkish and English Lexicon.* Constantinople: A. Boyajian.

Steingass, F. (1892). *A Comprehensive Persian-English Dictionary.* London, UK: Routledge & Kegan Paul.

Tanpınar, A. H. (1988). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi.* (5. baskı). İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Turan, F. (2003). Choice of speech and literary form as semiotics of ideology: poetics of Ahmed Nedim and Robert Burns in voicing two 18th century local cultures. *New Approaches: Culture, Language, Literature, II*, 29-64.

Üngör, E. R. (1981). *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi.* İstanbul: Eren Yayınları.

Uzunçarşılı, İ. H. (1988). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri.* Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Yahya Kaçar, G. (2012). *Klâsik Türk Mûsikîsi Güftelerinde Osmanlıca Kelime ve Terkîbler*. İstanbul: Maya Akademi.

CHAPTER 18

NEOKOLONYALİZMİN ŞEHRİN VE BİREYİN DÖNÜŞÜMÜNE ETKİSİ: KOFFI KWAHULÉ'NİN *AĞAÇLARIN KOKUSU* ADLI OYUNU

THE EFFECT OF NEOCOLONIALISM ON THE TRANSFORMATION OF THE CITY AND THE INDIVIDUAL: THE TITLE OF *FRAGRANCE OF TREES* BY KOFFI KWAHULÉ

Ece YASSITEPE AYYILDIZ[1]

[1]Arş. Gör. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi,
Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara, Türkiye
e-mail: eyassitepe@ankara.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.18

ÖZ

Fildişili Frankofon yazar Koffi Kwahulé *Ağaçların Kokusu* (*l'Odeur des Arbres*) adlı tiyatro oyununda Afrika'da Burkina Faso'nun küçük bir kasabası olan Loropeni'deki kentsel dönüşümü kaleme alır. Oyun, bir baba, iki kız kardeş ve bir erkek kardeşten oluşan bir aileyi ve bu aileye ait olan evin yıkılması ile birlikte ailenin yaşadıklarını konu alır. Uzaklara giden ve bir gün babasını, evini ve mezarını aramak için gelen Shaïne, babasının evinin yıkıldığını ve bir beton yığınının altında babasının cesedinin yatmakta olduğunu küçük erkek kardeşi Ezéchiel'den öğrenir. Ezéchiel, babasının ölümünden sonra artık Ezéchiel değil, Ezgi'dir. İsmi gibi hayatını da değiştirmiştir. Bateri çalar; hayattaki tek amacı Miss Loropeni'ye katılmak ve ünlü biri olarak bütün dünyayı gezmektir. Ezéchiel'in ablası ve Shaïne'in küçük kız kardeşi Zein'ke kentsel dönüşüm adına babasının evini yıktırır ve şehri baştan aşağı değiştirecek olan yol yapımına destek verir. Zein'ke bu evin yıkılmasıyla birlikte Loropeni milletvekili olmuştur. Aynı zamanda Zein'ke ile işbirliği yapan ve bu yolda belediye başkanı olan Na'aba da bu cinayetin suç ortağıdır. Bu bilgiler ışığında, Afrika'nın yoksulluğunu ve sömürülmesini bir şehir üzerinden inceleyeceğiz. Şehrin olumsuz dönüşümünü bir baba evi üzerinden ele alacağız. Bunu yaparken de, neokolonyalizmi ve Afrika'nın ekonomik açıdan nasıl yeniden sömürüldüğünü göstermeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Neokolonyalizm, Afrika, Frankofon tiyatro, Koffi Kwahulé, *Ağaçların Kokusu*

ABSTRACT

Ivorian Francophone writer Koffi Kwahulé writes about the urban transformation of Loropéni, a small town in Burkina Faso in Africa, in the theater play *Fragrance of Trees (l'Odeur des Arbres)*. The play is about a family (a father, two sisters, and a brother) and the subject is the demolition of their house. Shaïne, who went far away years before and came back to search for her father and his house and grave, learns from her younger brother Ezéchiel that her father's house was destroyed and that her father's body was lying under a pile of concrete. After their father's death, Ezéchiel changes his name to Ezgi and changes his lifestyle as well. He plays the drums, his only purpose in life is to join Miss Loropéni, and he wants to travel the world as a famous person. Ezéchiel's older sister (and Shaïne's younger sister) Zein'ke accepted the destruction of their father's house in the name of urban transformation and supported the road construction that would change the city entirely. With the demolition of this house, Zein'ke becomes a Loropéni deputy. At the same time, Na'aba, who cooperates with Zein'ke as an accomplice to this murder, becomes the mayor of this city. In light of this information, we aim to examine the poverty and the system of colonization of Africa through Loropéni. At the same time, we will analyze the negative transformation of this city through the demolition of the father's house. In doing so, we will examine neocolonialism and how Africa is still economically under the system of colonization.

Keywords: Neocolonialism, Africa, Francophone theatre, Koffi Kwahulé, *Fragrance of Trees*

EXTENDED ABSTRACT

Ivorian playwright Koffi Kwahulé is one of the most popular African francophone playwrights in France and Turkey, with his works translated into many languages. In his plays, the real situation of Africa is shown, including colonialism, neocolonialism, and the African people. In other words, he writes about the conditions that shape traditional and modern African society.

The play, entitled *L'Odeur des arbres* and published in 2016, outlines an analysis of the modernization and transformation of a city, Loropéni, in Burkina Faso, in Africa. Kwahulé, referring to connections and relations between city, colonization, transformation, and family, narrates the new situation in Africa. The new situation in Africa, which could be called "neocolonization," is the main theme of this play. The Ivorian writer intends to highlight the occurrences of negative transformation of the city in conjunction with general aspects of African policy. Ultimately, this reading of Kwahulé's text in light of transformation leads to a reflection on the system of neocolonization.

Ivorian Francophone writer Koffi Kwahulé writes about the urban transformation of Loropéni, a small town in Burkina Faso in Africa, in the theater play *Fragrance of Trees*

(l'Odeur des Arbres). The play is about the transformation of a city and a family (a father, two sisters, and a brother) and the subject is the demolition of their old house. Shaïne, who went far away years before and came back to search for her father and his house and grave, learns from her younger brother Ezéchiel that her father's house was destroyed and that her father's body is lying under a pile of concrete. After their father's death, Ezéchiel changes his name to Ezgi and changes his lifestyle as well. He plays the drums, his only purpose in life is to join Miss Loropéni, and he wants to travel the world as a famous person. Ezéchiel's older sister (and Shaïne's younger sister) Zein'ke accepted the destruction of their father's house in the name of urban transformation and supported the road construction that would change the city entirely. With the demolition of this house, Zein'ke becomes a Loropéni deputy. At the same time, Na'aba, who cooperates with Zein'ke as an accomplice to this murder, becomes the mayor of this city.

Setting his play within the historical and cultural context of Africa, Kwahulé investigates not only a murder, not only the story of a family, but also the mutations of society and individuals. Based on this, Kwahulé's play is shaped by the narration of the individuals, who could also be seen as a unique organism that acts against the father and his house. In this case, there are four characters in play: Shaïne, Ezéchiel, Na'aba, and Zein'ke. Loropéni, with its transformation, is interpreted as the ultimate hope for a chance at a better life. Therefore, Loropéni is the decisive crossroads that determines the relationship between life and death, between individuals, and between family members.

The aim of this study is to trace the elements of negative transformation in Loropéni through the relations between family members, and to examine the connection between the city and the new system of colonization. Tracing this transformation helps us to better understand the new lifestyle of people in Loropéni. In light of this information, we aim to examine the poverty and the system of colonization of Africa through Loropéni. At the same time, we will analyze the negative transformation of the city through the demolition of father's house. In doing so, we will examine neocolonialism and how Africa is still economically under the system of colonization.

Finally, exploring these hidden links between family members and Na'aba, we also explore society and the negative transformation of the city. In other words, Kwahulé uses the concept of transformation to illustrate political ideas regarding the African man's condition, a condition that forces one family to destroy itself for a false prosperity.

> "Hiçbir şey sömürgecinin ayrıcalıklı konumunu çalışmasından daha haklı çıkaramaz ve hiçbir şey de sömürge insanının yoksulluğunu üşengeçliğinden daha haklı çıkaramaz. Dolayısıyla sömürge insanının mitsel portresi inanılmaz bir tembellik içerirken, sömürgecininki ise erdemli bir eylem isteğiyle doludur."
>
> (Albert Memmi, *Sömürgecinin Portresi Sömürgeleştirilenin Portresi*)

1. Giriş

Yeni Dünya'nın keşfi ve sömürgeleştirilmesinden yaklaşık dört yüzyıl sonra Afrika kıtası sömürgecilerin yeni hedefi haline gelir. Afrika'nın Yeni Dünya'ya göre geç keşfedilmesinin en büyük sebeplerinden biri, Afrika'nın balta girmemiş ormanları ve kıtanın ortasında henüz gizemi çözülmemiş bir Sahra Çölü'nün olmasıdır.

Yeni Dünya'dan pay alan büyük devletler, özellikle Fransa, İngiltere, İspanya ve Portekiz ile hiç pay alamayan XIX. yüzyılın başında yeni ulus-devlet olmaya başlamış Belçika, Almanya, İtalya gibi devletler gözlerini Afrika'ya ve zenginliklerine çevirmiş, buradan pay almak için Afrika'ya nasıl girileceğini araştırmaya başlamışlardır. İlk kâşifler Mungo Park, David Livingstone gibi İngilizler ve İskoçlar olmuştur. Bu kaşiflerin amacı Nijer Nehri'ne ulaşmaktır (Luraghi, 2000, s. 217-218). Bunun yanısıra, Amerikalı gazeteci Henry Morton Stanley'in Afrika'ya yapmış olduğu gezi Belçika Kralı II. Leopold'ün ilgisini çeker. Afrika kıtasının büyük devletler arasında paylaştırılması için 1885 yılında Almanya'da Bismarck'ın girişimiyle Berlin Konferansı düzenlenir. Bu konferansta Afrika, sömürgeci ülkelere paylaştırılmış ve Afrika ülkeleri bağımsızlıklarını elde ettikleri 1960'lı yıllara kadar sömürge olarak kalmışlardır. Afrika kıtasının büyük bir kısmı her ne kadar Fransızların sömürgesi olsa da Afrika ülkelerinin büyük çoğunluğunun resmi dili fransızca değildir (Moura, 2005, s. 25).

Afrika'nın paylaştırılması sırasında Batı Afrika'daki toprakların büyük çoğunluğu Fransızlara bırakılmıştır. Bu yüzden hem kolonyal, hem postkolonyal hem de neokolonyal dönemde Batı Afrika, Fransa tarihinde önemli bir yere sahiptir. Aynı zamanda bu bölge "Fransız Batı Afrikası"[1] olarak adlandırılmıştır (Ataöv, 1975, s. 197). Batı Afrika ülkeleri ile birlikte Fransa'nın himayesinde olan diğer Afrika ülkeleri 1960'lı yıllarda bağımsızlıklarını elde ederler. Ancak bu durum yeni kavramların da gündeme gelmesine neden olmuştur: Neokolonyalizm ve postkolonyalizm. Ania Loomba neokolonyalizmin (yeni sömürgecilik), sömürgecilere karşı bağımsızlığını ilan eden ancak ekonomik olarak bağımsız olamamış ve yine sömürgecilere bağlı kalmış bir ülkenin tablosunu şu şekilde çizer:

1 Afrique Occcidentale Française.

> Ekonomik (ve toplumsal) bağımlılık ve denetim ilişkileri hem emeğin esaret altında tutulmasını hem de Avrupa sanayileri ve mallarına açık pazarlar bulunmasını sağlama aldığı için, emperyalizmin ihtiyaçları açısından dolaysız kolonyal yönetim zorunlu değildir. Bu durumları betimlemek için bazen 'neo-emperyalizm' ya da 'neo-kolonyalizm' terimleri kullanılır. (Loomba, 2000, s. 23)

Bu yeni sömürge sistemi, toprakların alınması, işletilmesi ve daha sonra maden işletmelerinin kurulması ile birlikte sömürgecilik anlayışını tamamen değiştirerek ekonomik olarak eski sömürge ülkelerini büyük devletlere bağlar. Eski sömürge ülkeleri her ne kadar bağımsızlıklarını ilan etseler de, ekonomik olarak Fransa, Belçika gibi ülkelere bağlı kalmaya devam edeceklerdir. Böylece, bu ülkeler, hem sömürge sonrası dönemi (postkolonyal) hem de yeni sömürgeciliği (neokolonyalizm) bir arada yaşarlar. Bu durumu Ania Loomba şu şekilde dile getirir:

> Bir ülke hem postkolonyal (biçimsel açıdan bağımsız olma anlamında) hem de aynı zamanda neokolonyal (ekonomik ve/veya kültürel açıdan bağımlı kalma anlamında) olabilir. Ne biçimsel olarak koloni konumunun sona ermesinin önemini ne de kolonyal yönetim esnasında tesis edilen eşitsiz ilişkilerin günümüzdeki 'birinci' ve 'üçüncü' dünya arasındaki dengesizliklere yeniden kazındığı gerçeğini bir yana bırakabiliriz. (Loomba, 2000, s. 25)

Kolonyalizm sonrasını ifade etmek için postkolonyalizm kavramını ele aldığımızda, Jean-Marc Moura'nın postkolonyal tanımından yararlanmak da yerinde olacaktır: "Eski sömürge ülkelerinden gelen birçok göçmen, Amerikan ve İngiliz üniversiteleri ile kolejlerine girdiğinde sömürgecilikle ilgili durumları sorgulamaya başladılar. Böylece, kolonyal olgudan ve onun ortadan kaybolmasıyla birlikte ortaya çıkan postkolonyal sorgulama kökenini altmışlı yıllarda bulur*"* (Moura, 2005, s. 6). Moura'nın bahsettiği dönem Fildişi Sahili'nin ve konumuz olan Burkina Faso'nun bağımsızlık tarihine de işaret etmektedir.

Çalışmamızda ele aldığımız Frankofon oyun yazarı Koffi Kwahulé Fildişi Sahili'nin başkenti Abidjan'da dünyaya gelir. Kwahulé 1979 yılında Fransa'ya göç eder ve oyunlarını burada Fransızca olarak yayımlamaya başlar. Burada Fransızcanın önemi de görülmektedir. Jean-Marc Moura, postkolonyal edebiyatı şu şekilde tanımlar: Avrupa dışında, yayılan sömürgecilik anlayışından doğan Fransızca yazılmış edebiyatlar bütününe işaret eden postkolonyal edebiyat yapısı, çok farklı planlarla düzlemlerde eserleri bir araya getirir. Bu yapı üçe ayrılır: tarihsel, coğrafi ve dilbilimsel veya toplum dibilimsel (Moura, 2005, s. 33). Diğer bir deyişle, frankofoni ve postkolonyal edebiyat birbirleriyle yakın ilişki içindedir. Çalışmamızın dahil olduğu alan ise, coğrafi postkolonyal alandır. Daha çok kentsel dönüşüm, kırsalın incelenmesi söz konusudur.

Kwahulé'nin oyunlarının en büyük özelliği jazz müziğinin oldukça belirgin olmasıdır. Kendisi de bunu röportajlarında dile getirir. Esinlendiği en önemli jazz müzisyenleri Monk ve Coltrane'dır ve jazz müziği ile sömürgecilik arasında organik bir bağ kurar (Soubrier, 2008, s. 1). Kwahulé 2006 yılında *Babyface* romanıyla Ahmadou-Kourouma Edebiyat ödülünü alır. Sadece Fransa'da ve kendi ülkesinde değil, Türkiye'de de önemli bir yeri olan Koffi Kwahulé'nin sahnelenen ve Türkçeye çevrilen bazı eserleri de şunlardır: *Bira Fabrikası*, *Bluescat* ve *Bigshoot*.

Yaşadığı dönemin ve coğrafyanın sorunlarına hakim olan Kwahulé, oyunlarında da Afrika'yı konu edinir. Bunu da eski köle-efendi/sömürgeci-sömürülen olarak değil, ekonomik gücü elde eden ve ekonomik açıdan gücü olmayan arasındaki farkı vurgular. Diğer bir deyişle, neokolonyalizm kavramı Kwahulé'nin oyunlarında ana tema olarak karşımıza çıkar. Çalışmamızda inceleyeceğimiz *Ağaçların Kokusu* (*l'Odeur des Arbres*) isimli oyun Burkina Faso'nun Loropéni kasabasında geçmektedir. Bu kasabanın geçirdiği değişim basit bir değişim değildir; aynı zamanda "modernleşmek" isteyen bireyin/bireylerin de Loropéni'nin dönüşümüne ayak uydurduğuna tanıklık ederiz. Dolayısıyla ailenin değişimi şehrin dönüşümü ile doğru orantılıdır. Çalışmamızda amacımız, 2018 yılında Bernard Marie- Koltes özel ödülünü alan *Ağaçların Kokusu* adlı oyunu neokolonyalizm teması bağlamında incelemek ve neokolonyalizmin izlerini karakterler üzerinden takip etmektir.

Koffi Kwahulé eserlerinde sadece kendi ülkesini ve sorunlarını ele almaz, aynı zamanda yine Batı Afrika'da yer alan, Fildişi Sahili'nin komşu ülkesi, eski ismi Yukarı Volta olan ve 1984 yılında Burkina Faso adını alan ülkenin hikâyesini *Ağaçların Kokusu* (2016) adlı oyunda işler. Yukarı Volta 1892 yılında, Fildişi Sahili 1914'te Fransız Batı Afrikasına dahil edilmiş, her iki ülke de bağımsızlıklarını Ağustos 1960'ta kazanmış ve sömürge ülkesi olmaktan çıkmıştır. Ancak, bağımsızlıklarını elde eden bu iki ülke ve daha birçok Afrika ülkesini sömürgecilik kadar önemli bir sorun beklemektedir. Ülkesini sömürgecilerden arındıran Afrika ülkeleri ekonomik sıkıntılarla karşı karşıya bırakılmıştır. Sömürgecilik döneminde ekonomik gücü sömürgeciler kendi tekellerinde tutmuşlar ve yerli halk hiçbir şekilde ekonomik güce veya işletmelere sahip olamamıştır. Yeni sömürgecilik eskisinden farklı olarak kırbaç, zincir, pranga gibi şiddet nesnelerine ihtiyaç duymaz, buradaki tek unsur sermayedir. Bununla birlikte, eski sömürgeciler ekonomik bağımsızlığı olmayan eski sömürge ülkelerini ekonomik açıdan kendilerine bağlamanın bir yolunu bulurlar. Sonradan bağımsızlığını elde eden ve hemen ekonomik kalkınma sağlayamayan bu ülkeler de eski sömürgecilerin maddi desteğine ve işletmelerine muhtaçtırlar. Bu da sömürgeciliğin yeni biçimi olan neokolonyalizmdir:

> Bu ülkelerin, bugün bağımsız da olsalar, tarımsal ve ham madde niteliğindeki ekonomilere dayanmakta oluşları, geçen yüzyıldan beri dünya sermayeci pazarına bağlı kalmış

> bulunmaları, yabancı tekellerin Afrika ülkelerini türlü yollardan hala denetleyebilmeleri ve nihayet bağımsızlıklarını kazanmış olan bu ülkelerin genellikle ekonomik gerilik içinde bulunmaları eski emperyalist devletlere yeni bir takım sömürü olanakları sağlamaktadır. Başında 'koloniyel' şapkası, omuzunda tüfeği ve elinde kamçısıyla eski sömürgeci tipi ortadan kaybolmaktaysa da, günümüz emperyalisti bugün maskeli, daha esnek ve bir hayli zengin repertuarlı taktikler uygulamaktadır. Bu taktiklere Afrika ülkeleri, halkları ve kabileleri arasındaki anlaşmazlıkları alevlendirmek, bağımsız bir Afrika birliğine giden yolların önüne engeller yığmak, çeşitli ekonomik, askeri ve siyasal biçimler içinde kollektif sömürgeciliği denemek, güçlendirmeye çalıştıkları Afrika orta sınıflarını yeni dayanaklar sayarak savunma andlaşmaları kanalıyla üsler edinmek ve askerlerini bulundurmak, siyasal nüfuzunu bağımsız görünüşlü fakat kukla rejimler elile sürdürmek ve bağlayıcı yardım, kredi ve ticaret andlaşmaları yapmak da dahildir. (Ataöv, 1975, s. xi)

Ağaçların Kokusu[2] adlı oyunda Burkina Faso'nun Loropéni kasabasında neokolonyalizmin izlerini görürüz. Her ne kadar Burkina Faso bağımsız bir ülke olsa da, ekonomik bağımsızlığını elde edemediğinden yatırımcıların yabancılar olduğunu ve bu oyunda özellikle de Çinliler'in bu kasabaya gelerek büyük yatırım yaptıklarına tanıklık ederiz. Avrupa sömürge ülkelerinin yanısıra, Çin ve Hindistan gibi ülkelerin de Afrika'nın zenginliklerine göz diktiklerini ve bu durumun "Yeni Afrika Talanı" olarak adlandırıldığını da söylemek yerinde olacaktır. Yukarıda sözünü ettiğimiz Berlin Konferansı Afrika Talanı olarak geçiyorsa, bugün Yeni Afrika Talanı Çin, Japonya, Hindistan tarafından gerçekleştirilmektedir. Söz konusu ülkelerin arayışı petrol, altın, kobalt, uranyum üzerinedir (Dağlı, 2018). Sömürgecilik döneminin resmen bittiği, ancak işletmeleri ve plantasyonları elinde tutan devletlerin Afrika'yı yeniden sömürme aracı olarak ekonomiyi kullandığı açık bir şekilde görülmektedir. Dolayısıyla, "Eski Fransız sömürgelerinin endüstri, tarım ve ticaret hayatında yabancı sermaye önemli bir yer tutmakta devam etmektedir" (Ataöv, 1975, s. 217).

2. Bir Dönüşümün İç Yüzü: Kentin Dönüşümünün Bireylere Etkisi

Koffi Kwahulé, Loropéni'nin dönüşümünün olumsuz yönünü *Ağaçların Kokusu* adlı oyunda vurgular. Oyunda geleneksel bir şehir olan Loropéni'nin "modernleşme" adı altında kültürel yozlaşması ele alınır. Modernleşme, Karl Deutsch'a göre "toplumsal hareketlilik"tir (Eisenstadt, 2007, s. 13). Bu hareketlilik "makineleşmeyi, binaları ve tüketici ürünlerini modern hayatın görünümlerinin teşhirinde ispat olarak göstermiştir. Kitle iletişimine tepki, yerleşim anlayışının değişmesi, şehirleşme, tarımsal nüfusun azalması, okuryazarlık, kişi

2 Söz konusu oyunun metninin çevirisi Ezgi Coşkun tarafından yapılmıştır. Tüm çeviri ve oyun hakları saklıdır. Sadece oyun oynanması üzerine çevrilen bu metin yazar tarafından yalnızca bu bildiri kapsamında isteğim üzerine şahsıma verilmiştir.

başına düşen gelirin artması vb" (Eisenstadt, 2007, s. 13). durumları kapsar. Ele aldığımız oyunda ise modern binalar, kentin dönüşümü, şehirleşme ve kişi başına düşen gelirin artışı gözlemlenir.

Oyundaki karakterler, Shaïne, Zein'ke, Ezéchiel (kasabanın dönüşümüyle Ezgi adını alır) ve Na'aba oyunun karakterleri olarak karşımıza çıkar. Oyunda bir de sıklıkla Zein'ke ve Na'aba'nın sözünü ettiği ancak sahnede hiç görmediğimiz, yeni yapılan yolun karşısında sürekli top oynayan bir çocuğun varlığını duyumsarız.

Oyundaki karakterleri daha derin inceleyecek olursak, Shaïne, Zein'ke ve Ezéchiel kardeştir: Zein'ke Shaïne ve Ezéchiel'in ablalarıdır; Shaïne ise Zeinke'nin kardeşi ve Ezéchiel'in yirmi bir yıldır hiç görmediği ablasıdır. Ezéchiel henüz bebekken Shaïne Loropéni'yi bir daha geri dönmemek üzere terk eder. Onu Loropéni'ye geri getiren neden ise babasının öldüğüne dair birtakım söylentilerdir. Babasının mezarını ziyaret etmek ve olan biteni anlamak için Loropéni'ye gelir ve kendisine yıllar önce aşık olan Na'aba ile karşılaşır. Na'aba ülkesinin hazinelerini satarak zenginleşen stereotiplere dönüşmüştür, tıpkı kolonyalist dönemde karşı kabiledekileri Avrupalı sömürgecilere satan Afrika kabilesine benzer durumu. "[...]Yalnız daha güçlüler daha zayıfları satmakla kalmıyor, aile ilişkileri de bununla beraber kendiliğinden çözülüyordu. Analar ve babalar, değersiz eşya gibi çocuklarını, çocuklar da ana babalarını Portekizliler'e satmaya koyuldular" (Luraghi, 2000, s. 215). Na'aba, ülkesindeki değişiklikten hemen sonra, yol yapımından sonra, Zein'ke ile birliktedir. Zein'ke Loropéni milletvekili olmuştur; Na'aba ise Loropéni belediye başkanı. Bu açıdan, "Zein'ke amacına ulaşmak için gerçek bir Faustyen karaktere dönüşmüştür" (Atifufu, 2014). Orantısız bir şekilde zenginleşen ve zenginleşmeye devam eden Loropéni'nin büyük bir değişime uğradığını fark eden Shaïne, bu zenginliğin kaynağının nereden geldiğini merak etmektedir. Aslında kasabanın bu dönüşümü onu memnun etmez, bu şekilde bir hızlı dönüşüm onu rahatsız etmektedir: sokakları yenilenmiş, yeni bir yol yapılmış, hatta "modernleşmiş", eski fukara görüntüsü gitmiş olsa bile ruhunu kaybetmiş olarak bulur Shaïne, kendisine ve geçmişine ait olan her şey bu modern görüntünün "altında" kalmıştır. Shaïne için önemli olanın yatırımcılar için bir değeri yoktur. Memmi'nin de altını çizdiği üzere, "sömürgeci onun bir geçmişe sahip olduğunu bile asla kabul etmedi. [...] Sömürgeleştirilen, belleğini adım adım yitirmeye mahkum olmuştur adeta" (Memmi, 2009, s. 112).

Bir yandan, Loropéni'de yapay bir göl yapım çalışması devam etmekte, buradan gelecek maddi kazanç ile şehirde başka değişiklikler yapılması da öngörülmektedir, bir diğer deyişle eski şehrin ölümü çoktan gerçekleşmiş, "modern" bir şehir doğmuştur ve insanların bu şehirde eskiye nazaran daha mutlu olacakları vaat edilmektedir. Bu göl Çinliler tarafından yapılacaktır

ve oyunda Çin'i temsilen Hsi Wang Yu isminde bir kişinin geldiği var sayılmaktadır. Shaïne'in Loropéni'de ilk ziyaret ettiği yer ise Çinliler tarafından satın alınan kurutulmuş göldür. Bu göl daha sonra doldurulacak ve etrafına inşaat yapılacaktır. Oyunda Loropéni'nin dönüşümüne dair Shaïne'in ilk diyalogu Na'aba ile karşılaşmalarında gerçekleşir:

> Na'aba: Bir iş adamı. Pekin'den geliyor ya da Taipei'den. Hiç hatırlamıyorum. Hong Kong'dan. Okinawa da olabilir. Sonuç olarak Çin'den. Gölü ona satmam için her bedeli ödemeye hazır.
>
> Shaïne: Susuz bir gölü ne yapacak ki?
>
> Na'aba: Suyla dolduracak! Tilapialar, kedi balıkları, alabalıklar, uzun levrekler, çipuralar, denizayıları, hipopotamlar… Sonra bir dönüyoruz, ışıltılı sığırcık kuşu, sonra mavi kafalı papağan, sonra nar bülbülü, sonra altın kanatlı muhabbet kuşu, sonra palmiye kakadusu, sonra cennet kuşu… Gerçek bir göl yani, büyük havuz gibi bir şey değil, gerçek bir göl! Okaliptüslerin arkasından dönüyoruz, hurma ağaçları, sedir ağaçları, sekoyalar, gezgin palmiyesi, maymun çıkmaz ağacı, amber çiçekleri… E tabii, girişimin asıl amacı bir marina. Oteller, lüks butikler, havuzlar, parklar, golf sahaları, kumarhaneler. E tabi tekneler. Şanslılar için gerçek bir eğlence mekânı.
>
> Shaïne: Peki ama bunu şehir neden kendi imkanlarıyla yapmıyor? Bu bir ticaret kaynağı. Ben görmeyeli Loropéni değişmiş. Çok değişmiş, tabii iyi yönde.
>
> Na'aba: Burası bizim pırlantamız, kız kardeşinle benim.
>
> Shaïne: Daha müreffeh. Hatta bana öyle geliyor ki, şehir bu işi yapacak kaynaklara sahip.
>
> Na'aba: Yol sayesinde. Yol yapıldığından beri. (Kwahulé, 2018, s. 13)

Loropéni'nin artık iki büyük zenginliği vardır: biri yol, biri de bu yapılacak olan yapay göldür. Ancak Shaïne, şehrin bu imkanlara sahip olduğunu, dışarıdan gelen yatırımcıların desteğiyle değil, şehrin kendi imkanlarıyla bunları başarması gerektiğini söyler. Bununla birlikte, hazır para kaynağının kesilmesini istemeyen Na'aba ve Loropéni kasabası sakinleri kendi çabalarıyla şehri kalkındırmak istemez, çalışmak istemezler. Albert Memmi'nin çizdiği sömürgeci ve sömürülen portresi mitine oldukça uygun bir görüntü verir bize kasaba halkı: "İnsan sömürgeciyi dinlerken, gerçek ya da varsayımsal tembellikten o kadar da hoşnutsuz olmadığını görür. [...] Sömürge insanı ayağının altındaki otu yetiştiremez, bırakın ağacı, ağaç ne ki! Bir okaliptüs, yüzyıllık bir Amerikan meşesi! Ağaç mı? Yok, yok, orman!" (Memmi, 2009, s. 92) Halkın değer bilmediği zenginlikleri yeni sömürgeciler ellerindeki sermaye ile satın alır ve işletir. Ancak, şehirde yaşayanlar bu zenginliklerin ellerinden kayıp gittiğini düşünmez, tam tersine topraklarının değerlendiğini ve daha da zenginleştiklerini düşünürler:

> Shaïne: Ben senin yerinde olsam, bir dakika beklemez şehre yatırım yapardım. Bu altın değerinde bir iş. Şehir böylece kendi kaynaklarını kendi yönetirdi.

> Na'aba: Sen sadece bir kaynaktan bahsediyorsun! Su. Bu su nereden taşınır hiç bilmiyorum. Kargo uçaklarıyla mı? Sondaj mı? Çok derin kazmak lazım. Ya da belki petrol boru hattı mı?
>
> Shaïne: Su boru hattı.
>
> Na'aba: Nasıl?
>
> Shaïne: Su boru hattı, petrol değil… Su için su boru hattı denir.
>
> Na'aba: Bu muazzam bir sermaye ister. Çin Rüyası boyutlarında bir şantiye gerekir. Gerçi her türlü bize dokunmaz. Sonuçta Loropéni'de çalışılmaz, para çalıştırılır. Borsada durur. Ben bütün vatandaşları, memleketli olanları tabii ki, asgari ücrete bağladım, sen biliyor musun? Çalışanları da, çalışmayanları da…Dediğim gibi bu yol bizim petrolümüz. (Kwahulé, 2018, s. 13-14)

Na'aba, Shaïne gibi şehrin dönüşümünü olumsuz olarak değerlendirmez, ona göre burası hazinedir. Shaïne Na'aba ile konuştuktan sonra babasının evini arar ancak hiçbir yerde bulamaz. Bu ev yeni yapılan yolun altında kalmıştır aslında, ancak bu bir sırdır. Zein'ke ve Na'aba'nın kendisinden bunu sakladıklarını düşünmektedir; bu sır aile sırrından çok ötede bir sırdır, tüm şehri ilgilendirir. Şehrin "modernleşmesi"nin ayrıntısı babanın ve evinin kaybolmasında gizlidir. Ancak, Na'aba bu sırrı Shaïne ile paylaşmaz. Bunun nedeni de, yol üzerinden masum olmayan çok para kazanmış olmasıdır. Loropéni halkı, Na'aba ve Zein'ke yoldan kazandıkları paralarla o kadar zenginleşirler ki kendilerini aklayacak nedenleri bile yoktur, çünkü bu yoldan kazandıkları bütün zenginlikler kılık kıyafete kadar yansımıştır:

> Na'aba: Sana kim ne anlattı bilmiyorum ama benim de kulağıma bir şeyler çalındı, neymiş Na'aba, yolun inşası için konsorsiyum tarafından hibe edilen paranın yarısını cebe indirmiş. Yalan! Boş laf, yalan! Al işte ceplerim, gelsinler arasınlar! Hatta ben kendimi arayayım. Bak işte, ceplerim dışarıda. Bu projede herkes fazlasıyla emeğinin karşılığını aldı. Konsorsiyum, bu benim için artık bir şeref meselesidir, cömertten de öte davrandı ve hala Loropéni'ye cömert davranmaya da devam ediyor. Para da son kuruşuna kadar dağıtıldı. Babanın evi artık yok Shaïne. Gördün mü, ceplerimde beş kuruş yok. Daha ne yapayım! Benim tek bir zayıf noktam var, o da güzel İtalyan kıyafetleri. Bir de şu Rolex. O kadar. Havuzlu bir villam yok, kullanışlı bir evim var sadece; kendime ait 4x4'üm yok, bir tane kullanışlı arabam var; hiçbir zaman dünyanın öbür ucuna tatile gitmedim, sadece biraz orman, biraz dağ havası. Benim tek zenginliğim şu Rolex. Bir de Ferragamo ayakkabılarım. Cerruti takım elbisem de tabii ki. O kadar. Yani sana kim ne anlattı bilmiyorum. Belgelerin hepsi burada. Noter tasdikli, çok şükür hiçbir şey kaybolmuyor… (Kwahulé, 2018, s. 19)

Aslında, şehirde yaşanan değişimlerin sebebi ilk olarak Na'aba ve Zein'ke'nin birlikteliğidir, babanın ve evinin kaybolma sebebi de bu iki karakterin birliğinden ileri gelir. Oyunda hiçbir şekilde karşımıza çıkmayan, mezarını bile göremediğimiz baba figürü

ve evinin nasıl yok edildiği oyunun sonuna kadar merak konusudur. Na'aba, Zein'ke ve Ezéchiel'in Shaïne'i gördüklerinde ondan sürekli kaçmaları ve kendilerini aklamaya çalışmaları da suçluluklarının birer göstergesidir. Zein'ke, Shaïne ile yüzleşmeye korkar, ancak Shaïne, Zein'ke ile konuşup gerçekleri öğrenmek istemektedir. Olaylardan kendini aklamak için Na'aba şehrin dönüşümünün gerekliliğini Shaïne'e anlatır, ama Shaïne'in babasına değinmeden; Shaïne'i gitmekle, Loropéni'yi terk etmekle, habersiz bırakmakla suçlayarak ve kendini her açıdan haklı göstererek... Na'aba'nın Shaïne'i suçlamasının sebebi de Shaïne'in kendisine Loropéni'den çok uzakta yeni bir hayat kurmasıdır. Shaïne, babası söz konusu olmasa yine de buraya adım atmayacaktır.

> Na'aba: Yolun geçmesi gerekiyordu, durumlar çok havada kalmıştı, konsorsiyum havada durumları sevmez. Yolun geçmesi gerekiyordu! Herkesin iyiliği için. Konsorsiyum para kaybediyordu, çok para. Konsorsiyum böyle şeyleri sevmez. Yolun geçmesi gerekiyordu! Tekrar ediyorum, adil olan evin haklarının sana verilmesiydi ama sen yoktun, dünyanın öbür ucunda bir yerlerdeymişsin, bana yeni söyledin, Urgaşi'de, onca yıl haber yollamadın, hatta senin için öldü diyorlardı.
>
> Mütevazı bir ev. Hatırlıyor musun? Kendi kendine yeten küçük bir bostanı vardı… canlı balık havuzu. Pırasalar, domatesler, havuçlar, gölevezler, soğanlar… ikiağaç, bir tane genç akaju, bir tane ateş ağacı… Üç keçi, birkaç tane tavuk, o kadar. Lafı bile edilmez yani. Sana daha nasıl anlatayım bilmiyorum. Şu tapuya bak. İftira ettiğin tapu bu, bu sahte mi şimdi? Kaybedilmiş bir şey değil, söyledim sana. Bir hektar bir şey. Bütün meskenlerle, karşılaştırabilirsin, en ufağı bu. (Kwahulé, 2018, s. 22)

Na'aba'nın "en ufağı bu" dediği evi almadan yolun yapılması mümkün olamamıştır. İtirafların birer birer geldiği, oyunun düğüm noktasının çözüldüğü ve sonuca doğru gittiği noktada Ezéchiel, Shaïne'e bütün gerçekleri açıklar. Para hırsı, yükselme hırsı uğruna Ezéchiel de şehrin değişimiyle birlikte Ezgi ismini almış, bateri çalan ve Miss Loropéni'yi kazanmak için hazırlanan bir gence dönüşmüştür. Onun da hırsları bunlardır: eski isminden kurtulmak ve kısa yoldan ünlü olmak. Shaïne, Loropéni'yi terk ettiğinde Ezéchiel onu hatırlayamacak kadar küçüktür; aynı şekilde Shaïne'in de Ezéchiel'e dair tek hatırladığı Ezéchiel'in ismidir, bu yüzden ona sürekli Ezéchiel ismini, geçmişini ve ailesini hatırlatır. Ezéchiel'in tek derdi para harcamak, bütün gün bateri çalmaktır, ancak para kazanmak için hiç çalışmak istemez, emek harcamadan zengin olmuştur çoktan:

> Shaïne: Senin adın Ézéchiel.
>
> Ezéchiel: Benim adım Ezgi. O şeyden beri. O yolun geçmesi gerekiyordu ama babam bu konuda tek kelime duymak istemiyordu. Kıyafetleri kana bulanmıştı… Babam, konsorsiyuma, belediyeye, bütün şehre karşı tek başınaydı. [...]Herkes evini konsorsiyuma

> sattı. Sadece babam kalmıştı. Evini terk etmek istemiyordu. Diğerlerine teklif ettiklerinden daha fazla para teklif ettiler; babam reddetti. Na'aba onu belediyenin şufa hakkını kullanmasıyla tehdit etti, babam ona sessiz bir küfür gönderdi. [...]Bu arada yol yapımına başlanmıştı. Babamla ben hafriyat kamyonlarının hengâmesine rağmen evde yaşamaya devam ediyorduk. Evin etrafındaki her köşe düz, asfaltlı, ufkun vaatlerine uzandığı hayal edilen yol olmuştu. Öyle ki, bitimine yakın, evin sınırları itibariyle ikiye bölünmüş bir yol görüntüsü vardı. Bir an, böylesi bir görüntünün güzelliği karşısında konsorsiyumun yol yapımını iptal edebileceğini bile düşündüm. Açık havada bir sanat şaheseri. Eminim ki, şehre ve konsorsiyuma yapılacak otoban kadar geri dönüş sağlayabilecek bir şaheser. Tam tersine, onlar bunu nefeslerini tıkayan inatçı bir öksürük olarak algıladılar. Sonra konsorsiyum yolu ve onun getirilerini başka bir şehrin işine gelecek şekilde döndürmekle tehdit etti. Bu seferde, Loropéni babamı makasa aldı. Herkese göre babam, sonunda o tepenin ardındaki en yeşil ve en yumuşak otlara ulaşmalarını engelleyen kişiydi. (Kwahulé, 2018, s. 27-28)

Sadece Na'aba ve Zein'ke değil, modernleşmek ve zenginleşmek isteyen Loropéni halkı da bu yolun geçmesini ister. Bu yol onların ilk refah kaynağı olacaktır ve konsorsiyum tıpkı eski sömürgecilerin eski sömürgelerini tehdit etmesi gibi Loropéni halkını tehdit eder. Başka bir şehre yol yaparak elindeki zenginliği başka bir şehre taşıyacak ve Loropéni halkı yine eski günlerde olduğu gibi fakir kalacaktır. Buna tarihte verilebilecek en iyi örnek Kongo'dur. Belçika, Kongo bağımsızlığını elde ettiğinde, ülkesindeki plantasyonları ve fabrikaları Katanga'ya taşıyarak Kongo'yu fakirleştirir ve Kongo'yu kendisine ekonomik açıdan bağlar. Giderek fakirleşen ülkenin başka seçeneği kalmamıştır. Burada da aynı durum geçerlidir. Neokolonyalist sistemin istediği tek şey sermayesini işletecek bir yer olmasıdır. Bu yüzden yapılması gereken tek bir şey vardır: O da babanın ortadan kalkmasıdır.

> Ezéchiel: Na'aba elinde valize benzeyen kocaman bir yükle eve geri geldi. Parayla dolu bir yük. Oturdu, tek bir kelime etmeden, sakince, yoluna yöntemine göre, masanın üstünde tek tek bütün banknotları saydı. Neredeyse bir saat sürdü, o kadar fazla para vardı. Sonra Na'aba babama dedi ki, bütün bu para senin. Muradına karşılık. Konsorsiyum tarafından. İşte belgeler. Şimdi bunu imzala. Şurayı. Bu onların son teklifi babacığım. Babama hep babacığım derdi. Babam bir kutu kibrit çıkardı, yaktı, banknotların ortasına attı. Na'aba babamın üstüne atladı… yere yapıştırdı. Zein'ke bıçağı çıkardı ve babamın boğazını kesti. Kurban gibi. Sonra, bedeni can verirken bir hayvan gibi haykırdı, gecenin ruhunu parça parça yırtan bir haykırış; böyle bir imdadı şehir duymamış olamaz. Na'aba ve Zein'ke evin içine üstün körü bir mezar kazdılar. (Kwahulé, 2018, s. 33)

Böylelikle, Shaïne şehrin ve babasının bütün sırlarını, Ezéchiel'in dönüşümünü öğrenir; Ezéchiel'in de Na'aba ve Zein'ke'ye karşı kendisinin yanında olmasını ister. Shaïne: "Sana babanın etinin parasını yediriyorlar Ézéchiel!" (Kwahulé, 2018, s. 31) der; kendi parasını

kazanmasını ister, ancak Miss Loropéni'ye ve daha sonra Miss Universe'e katılmak ve bu şekilde dünyayı gezmek dışında bir isteği olmayan ve kolay para kazanmaktan hoşlanan Ezéchiel Shaïne'in yanında olmayacak, babasının mezarını açtırmak için Zein'ke ile konuşmayacaktır. Bunun en büyük sebebi, Ezéchiel'in de şehirdeki herkes gibi kolay para kazanmaktan ve emek harcamamaktan dolayı memnun olmasıdır. Ezéchiel Zein'ke'ye, Shaïne'e her şeyi itiraf ettiğini söyler, ancak Zein'ke Ezéchiel'e eğer Miss Loropéni'ye katılmak istiyorsa, bazı kararlar alması gerektiğini ve "ellerini kirletmesi" gerektiğini söyler, tıpkı Na'aba ile kendisinin babasını öldürdüğü gibi.

> Zein'ke: Yapılması her zaman iyi olmayan şeyler vardır. Anlıyor musun? Ellerini kirletmek gerekir. Diğerleri için. Herkesin iyiliği için. Zorluklarla elde ettiğimiz şeyleri kaybetmemek adına, bazen ellerinin kana bulanması gerekebilir. Hatta kendi kanına. Çünkü hayat süs, müzik ve mücevher değil, alınması gereken zor kararlardır. Anlıyor musun Ezgi? Anladığını ve ne yapman gerektiğini bildiğini biliyorum. Bazen hayatın bizi mecbur ettiği zor kararlar adına. (Kwahulé, 2018, s. 43)

Kwahulé bu oyunda Shaïne'in isyanını kaleme alır, çünkü Koffi Kwahulé'nin tiyatrosu "bireyleri inkar eden bir dünyaya karşı çıkan başkaldırı tiyatrosudur" (Soubrier, 2008, s. 27). Sadece birey değil, kadın Kwahulé'nin oyunlarında başrol oynamaktadır. "Her metinde, bir ya da birçok kadının sesi yükselir ve özgürlüğünü haykırmak için başkaldırır" (Le Guen, 2008, s. 128). Yine, Shaïne'in babasını, evini ve kendisine ait olanı araması da baba figürünün üzerinde yarattığı etkiyi göstermektedir ve Shaïne, bu arayışın kurbanı olurken hem kendisinin hem de babasının ölümü şehre refah sağlayacağından ölümleri Ezéchiel ve Zein'ke tarafından olumlu karşılanacaktır.

Oyunda, dört karakteri bir arada gördüğümüz ve her şeyin sonuca bağlandığı sahne son sahnedir. Zein'ke ile Shaïne karşılaşır, bu son karşılaşmadır, Shaïne avukatlarıyla gelmiştir, babasının mezarını açtırmak ve yolu yıktırmak ister. Zein'ke de sonunda her şeyi itiraf eder, Shaïne'den korkmaz. Nasıl ki kendisi babalarını öldürdüyse, Ezéchiel'in de gelecekleri ve var olan zenginliklerini kaybetmemeleri için Shaïne'i ortadan kaldıracağından emindir:

> Zein'ke: Artık Loropéni'de açlıktan ve susuzluktan ölmüyoruz; artık çıplak ayak yürüyen kimse yok; artık kimse tek başına değil. Herkesin kendi küçük bir toprağı var. Babamızın kanına karşılık tasasız bir mutluluk. Bu kan boş yere akıtılmadı, yeni hayat adacıklarını ışıklandırmak için toprağa sızdı. Eminim ki babamız bunu biliyor, yattığı yerde mutlu ve müteşekkir. (Kwahulé, 2018, s. 48)

Her ne kadar bağımsızlıkları için mücadele etseler de, geri kalmış kategorisinde bulunan Afrika ülkeleri için ekonomik gücü tekelinde tutması hemen hemen hiç mümkün değildir.

Bunun en büyük sebeplerinden biri de yatırımcıların bu gelişmemiş ülkelere büyük paralar vaat etmeleri ve yerel zenginlerin ellerindeki varlıkları yerel halka fark ettirmeden elde etmeleri, bu şekilde daha da zengin olmalarıdır. Aslında halkın sahip olduğu hiçbir şey yoktur, ancak bunun farkında değildirler. Eskisi gibi fakir, aç olmaktansa, köle olmaktansa bu şekilde zengin olmayı tercih ederler. Ancak unutulmamalıdır ki, toprakları ve zenginlikleri elden giden Afrika ülkelerinin kaderi sömürge olmaktır. "Afrika ülkeleri siyasal bağımsızlıklarını kazandıkları tarihten bu yana bir ekonomik bağımsızlık savaşı içine atılmışlardır. Bu savaşın kazanılması sömürgeciliğin kalıntılarının temizlenmesi ve yeni-sömürgeciliğin kök salmaması için gereklidir" (Ataöv, 1975, s. 620).

Shaïne, gitmesi gerektiğini söyler. Ancak, tıpkı Zein'ke'nin babasının gırtlağını kesmesi gibi, Ezéchiel de ablası Shaïne'i boğazlayarak öldürür. Ona sımsıkı sarılır, boğar, eğer onu yok etmezse şehrin "modern" görüntüsünün yok olacağından, zenginliklerini yok edeceğinden korkar. Eskisi gibi küçük bir evde oturmaktansa, şimdi hiçbir şey yapmadan bateri çalarak, Miss Loropéni'ye katılma arzusuyla yaşamayı tercih eder. Ablasının kanının da, tıpkı babasının kanının getirdiği gibi şehre huzur getireceğini düşünür. Zein'ke'nin dediği gibi "yapılması gereken şeyler" vardır, ve yıllardır görmediği ablası Shaïne'i de kendi çıkarları uğruna yok etmesi gerekiyorsa yok edecektir. Ve Ezéchiel tıpkı ablası Zein'ke'nin babalarını hiç acımadan öldürdüğü gibi, Shaïne'i öldürür. Böylece, Kwahulé yüzyıllarca Afrikalı kabileler arasında verilen mücadeleyi de çekirdek aile üzerinden yansıtır: Tek istedikleri kendi zenginliklerinin devam etmesi ve rahatlarının bozulmamasıdır. Shaïne onlar için bir engel teşkil etmiştir, onun ortadan kaldırılması ile birlikte her şey eski haline dönmüştür: Loropéni yine yabancı yatırımcılarla zenginleşecek ve Loropéni halkı da bu durumdan memnun olmaya devam edecektir. Böylece geçmişe ait hiçbir şey kalmamıştır ve modern görüntüsünün altında gerçekler yatmaya devam edecektir. Her ne kadar postkolonyal dönemde olsa da neokolonyalizm ile birlikte Loropéni'nin durumu kolonyal dönemden farksızdır: "Binalar sömürgecinin en sevdiği desenlerle süslenmiştir; aynı şey sokak adları için de geçerlidir, sömürgecinin geldiği uzak şehirleri hatırlatır. [...] Sömürgeleştirilen yalnızca kendi geçmişinden kaçmaktadır" (Memmi, 2009, s. 113).

Sonuç

Sonuç olarak, çalışmamızda Jean-Marc Moura'nın ve Ania Loomba'nın postkolonyal ve neokolonyal teorilerine dayanarak Koffi Kwahulé'nin *Ağaçların Kokusu* adlı oyununda bireyin ve şehrin dönüşümünü ele aldık. Kwahulé söz konusu dönüşümü olumlu değil, olumsuz bir durum olarak değerlendirir ve okura/seyirciye yansıtır. Bu dönüşüm Loropéni özelinde ve

Afrika kıtası genelinde değerlendirildiğinde neokolonyalist bakış açısının bir yansımasıdır, ancak bağımsızlığını ilan eden Burkina Faso ve Loropéni'nin, postkolonyal dönem içerisinde olmasına rağmen, sömürgecilik anlayışının biçim değiştirerek ve eski sömürge topraklarını satın alarak yeni bir sömürgecilik anlayışına, neokolonyalizmin içine sürüklendiği açık bir şekilde görülmektedir. Koffi Kwahulé bir yandan şehrin dönüşümünü anlatırken, diğer yandan bireyin ve kültürün yozlaşmasını vurgulamaktadır.

Kwahulé, yüzyıllardır sömürgeyi kabul eden Afrikalıları eleştirmiş ve yeni sömürgecilikten kurtulmaları için Afrikalıların daha çok çalışmaları gerektiğini ve ekonomik anlamda bağımsız olmaları gerektiğini vurgulamıştır. Her anlamda, yer altı ve yer üstü zenginliklere sahip olan Afrika kıtasının Afrikalılar tarafından değerlendirilmesi ve işletilmesi gerektiğini anlatır. Ancak, söz konusu oyunda Loropéni halkı işletmecilere fırsat verip kısa yoldan para kazanma hırsı içindedir. Kwahulé, Afrikalılara ait olan coğrafyanın giderek başkalarının tekelinde olacağını ironik bir biçimde aktarır. Eğer bu duruma Shaïne gibi karşı çıkmazlarsa, oyunda karşılaştığımız diğer kişiler, Ezéchiel, Zein'ke ve Na'aba gibi bu durumu bir refahlaşma olarak görürlerse ekonomik olarak günden güne yabancı yatırımcılara bağlı kalan Loropéni ve daha birçok Afrika şehri/ülkesinin birer sömürge olarak kalmaya mahkum olduğu bu oyun aracılığıyla açık bir şekilde görülmektedir.

Kaynakça / References

Ataöv, T. (1975). *Afrika Ulusal Kurtuluş Mücadeleleri.* Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Atifufu, H. (2014, Octobre 18). Koffi Kwahulé L'Odeur des arbres: Récit d'une portée universelle. Erişim sitesi: http://www.culturafrique.net/?tag=koffi-kwahule

Dağlı, O. (2018). 21. Yüzyılın Başında Çin'in Afrika Politikası. Retrieved from: https://www.afam.org.tr/21-yuzyilin-basinda-cinin-afrika-politikasi/.

Eisenstadt, S. N. (2007). *Modernleşme Başkaldırı ve Değişim.* (Ufuk Coşkun, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kwahulé, K. (2016). *L'Odeur des Arbres.* Paris: Editions Théâtrales.

Le Guen, F. (2008). Les Voix de femmes dans l'oeuvre de Koffi Kwahulé. *L'Esprit Créateur, 48*(3), 119–128. doi:10.1353/esp.0.0019.

Loomba, A. (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm.* (Mehmet Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Luraghi, R. (2000). *Sömürgecilik Tarihi.* (Halim İnal, Çev.). İstanbul: E Yayınları.

Memmi. A. (2009). *Sömürgecinin Portresi Sömürgeleştirilenin Portresi.* (Şen Süer, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.

Moura, J. M. (2005). *Littérature Francophone et Théorie Postcoloniale.* Paris: Presses Universitaires de France.

Soubrier, V. (2008). Une physique de la voix: Réflexions sur le théâtre de Koffi Kwahulé. *L'Esprit Créateur, 48*(3), 25–32. Retrieved June 29, 2020, from www.jstor.org/stable/26289388

CHAPTER 19

OLIVIER ROLIN'İN *SIRÇA OTEL'DE BİR ODA* ADLI ROMANINDA YOK-YER KAVRAMI ÜZERİNDEN MEKÂNSAL KAVRAYIŞ

SPATIAL PERCEPTION THROUGH THE CONCEPT OF NON-PLACE IN OLIVIER ROLIN'S *HOTEL CRYSTAL*

Seçil YÜCEDAĞ[1], İnci ÇAKIR[2]

[1]Araştırma Görevlisi, Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü, Konya, Türkiye
e-mail: secilyucedag@selcuk.edu.tr

[2]Yüksek Lisans Mezunu, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Reklamcılık Bölümü, Konya, Türkiye
e-mail: inc.cakir@gmail.com

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.19

ÖZ

Fransız yazar Olivier Rolin, 2004 yılında kaleme aldığı *Sırça Otel'de Bir Oda* adlı romanında, Buenos Aires, New York, Tokyo, Helsinki gibi dünyanın birçok farklı noktasında kaldığı otel odalarından alışılmadık bir biçimde bahseder. Paris'te bir tren istasyonunda bulunan bir valiz, beklenmedik bir serüvenin başlangıcında önemli bir rol oynar. Bavulda birbirinden kopuk ve yırtık kâğıtlara yazılmış notlar bulunur. Bu notlar romanın düzensiz ve parçalı yapısını vurgular. Yer betimli öz yaşam öyküsü üzerine kurulu olan roman, yazarın kaldığı kırk üç otel odasının betimlemesi ve yazarın söz konusu otel odalarındaki deneyimlerinin anlatımından oluşur. Bu bakımdan roman, otobiyografik anlatımın ötesinde öz kurgusal bir anlatıma da sahiptir. Otel odalarının girişiyle başlayan duvarlar, mobilyaların rengi, dokusu, biçimine kadar yapılan detaylı betimlemeler her bölümde neredeyse aynı şekilde vurgulanır. Betimlemelerin biçim ve içerik olarak tekrarı otel odalarının benzerliğine gönderme yapar. Otel odalarının benzerliği ve sıradanlığı Fransız Antropolog Marc Augé'nin antropoloji alanından faydalanarak açıkladığı "yok- yer" ve modernleşmenin son noktası üstmodernlik kavramlarıyla ilişkilendirilir. Yok- yerler, insanların tarihsel ve kimliksel hiçbir bağının olmadığı, insanların anılarında

önem teşkil etmeyen anonim mekânlardır. Yazar, otel odalarını betimlemeyerek ve kendi deneyimlerine dayanan kurgusal bir dünya yaratarak geçmişini ölümsüzleştirmeye çalışır. Bunun için, yok-yerler olarak bilinen gelip geçici, transit mekânlardan olan otel odalarını kendine özgü mekânsal kavrayışıyla yorumlar. Bu çalışmada, *Sırça Otel'de Bir Oda* romanındaki özne ve mekân arasındaki ilişkileri, öznenin mekânı algılayış biçimini ve mekândaki anonim yalnızlığını Marc Augé'nin yok-yer kavramsallaştırması kapsamında analiz edeceğiz.

Anahtar Kelimeler: Olivier Rolin, *Sırça Otel'de Bir Oda*, yok-yer, üstmodernlik, mekânsal kavrayış

ABSTRACT

French writer Olivier Rolin's novel, *Hotel Crystal*, written in 2004, mentions the hotel rooms where he stayed in many different places in the world, such as Buenos Aires, New York, Tokyo, and Helsinki. A suitcase which is found in the train station in Paris has an important role in initiating this unexpected adventure. There are notes written on detached and torn papers in the suitcase. These notes mirror the complex and fragmented structure of the novel. Rolin's story, which is based on the place-depicted autobiography, consists of a description of the forty-three hotel rooms where the author has stayed, and the narrative of the author's experiences in those hotel rooms. In this respect, the novel has a self-fictional narrative beyond autobiographical narration. Detailed descriptions of the hotel rooms, starting from the entrance, to the walls, the color, the texture, and the shape of the furniture are emphasized in almost the same way in each chapter. The formal and contextual repetition of the descriptions highlights the similarity of hotel rooms. The similarity and the commonness of hotel rooms are associated with the concepts of "non-place," which the French anthropologist Marc Augé explained using the field of anthropology and the endpoint of modernization, supermodernity. Non-places are anonymous places where people have no identity or historical ties, and which do not have any importance in people's memories. The author tries to immortalize his past by describing the hotel rooms and by creating a fictional world which is based on his own experiences. Thus, with his spatial perception he interprets the hotel rooms, which are non-places and temporary, transitory spaces. In this study, we will analyze the relations between the subject and the place in the novel *Hotel Crystal*, the subject's perception of the place, and the anonymous loneliness in the place within the context of Marc Augé's concept of non-place.

Keywords: Olivier Rolin, *Hotel Crystal*, non-place, supermodernity, spatial perception

EXTENDED ABSTRACT

Olivier Rolin, a contemporary French writer, has had a considerable impact in the literary world with his impressive books that have won many prizes. Among his works, *Hotel Crystal* is distinguished from others by its structure and unconventional theme. This novel can be read like a reflection of modern life, in that Olivier Rolin describes his life story through the places he has stayed around the world. Rolin makes a list of forty-three hotel rooms in different parts

of the world, such as Buenos Aires, New York, Tokyo, and Helsinki. A suitcase, which has a variety of messy papers, including various postcards, manuscripts, envelopes, and maps in it, is found at a train station in Paris. These messy papers contain the author's descriptions and memories of the hotel rooms. Due to the incomplete and complex nature of the novel, each chapter is completed with editorial notes. Each chapter is expressed in a similar style, which begins with a detailed description of the hotel rooms and ends with a fictional story. The purpose of these detailed room descriptions is to write an autobiography, in order not to forget the places he has gone and what he felt there, since Rolin is afraid of losing his memory one day and forgetting his past. For this reason, he wants to maintain his permanence in these temporary places and struggles against disconnection with his past. Olivier Rolin has a different spatial perception, and we associate this spatial perception with the concept of non-places throughout the novel. Indeed, the reader often witnesses the writer's perception of the places. Since the hotel rooms are unidentified, temporary, anonymous places, the author especially prefers hotel rooms where he also seeks his own identity. According to the anthropological perspective, there is a historical, social, and cultural relationship between the human and the place. Thus, the places where one can feel a sense of belonging in daily life and have memories such as home, school, and work are more special. Apart from these areas, there are also transit places where the person has to spend time in daily life, such as airports, supermarkets, cash dispensers, and hotel rooms. These places are temporary areas where we spend limited time. French anthropologist Marc Augé, working on anthropological places, identifies these temporary places as non-places, a concept he has brought to interdisciplinary studies. In this study, the novel *Hotel Crystal* is studied within the context of place and human interaction, which is a subject of anthropology. The aim is to analyze the novel within the scope of the concept of non-places. Marc Augé mentions the concept of supermodernity, which leads to the emergence of non-places when dealing with anthropological spaces today. In this respect, considering spatial, temporal, and individual excesses, the space of supermodernity is accepted as non-places. The increasing distance of people from the places that are in contact with daily life causes anthropological spaces to turn into non-places. Non-places, which are reproduced with the influence of technological developments and capitalism, lead individuals to more loneliness, deterritorialization, and alienation. Place is one of the practical reflections of people and society. People and society gain presence in place, realize their formation in place, and transform into place. Place becomes a reference area for the person who expresses himself with certain places. Rolin creates a world to get rid of his negative feelings, which cause isolation, so he uses the words to define the hotel rooms metaphorically (they are mentioned in the novel as places where he can get away from these feelings). The hotel rooms,

which are related to the conception of supermodernity, are chosen by the author in the novel and are also non-places. He also mentions the notion of death. He unexpectedly fictionalizes his death in a hotel in Baku. As for Rolin, forgetting is equivalent to dying. Therefore, he struggles to survive by writing because this is the only way not to forget his life experiences. The expression of death in the novel is symbolic in this regard because he assumes that there is a relation between the day he would die and the day he would begin to forget something. Consequently, by writing *Hotel Crystal*, Rolin brings a different perspective to hotel rooms that are beginning to lose their meaning today. He tries to recreate the concept of non-places in this way. Because of his anxiety about forgetting his past, Rolin personalizes the hotel rooms and makes them places by describing them with the language which he uses and the words which he chooses.

Giriş

Çağdaş Fransız yazar Olivier Rolin, 2008 yılında kaleme aldığı *Sırça Otel'de Bir Oda* adlı romanında dünyanın farklı yerlerinde kaldığı kırk üç otel odasını betimlerken kendi özyaşamöyküsünü de sıra dışı bir kurguyla anlatır. Rolin, postmodern hayatın bir yansıması olan hızlı tüketimin getirmiş olduğu köksüzleşmeyle mekânlarda kurduğu bağ ile mücadele eder. Nitekim ömrü yolculuklarda geçen kişi, ne geçmişe ne de şimdiye ait hisseder. Göçerin köksüzlük duygusu, farklı dünyalar arasında, yitirilmiş bir geçmiş ile bütünleşilememiş bir şimdiki zaman arasında kalmışlık duygusu, belki de bu (post)modern duruma en uygun metafordur (Chambers, 2014, s. 43-45).

Rolin'in bu romanı modern hayatın bir yansıması gibi okunabilir. Ortadan kaybolan ünlü bir yazarın tren istasyonunda bulunan bavulundan; çeşitli kartpostallar, el yazması kâğıt, zarf, harita gibi karmakarışık çeşitli kâğıt yığınları çıkar. Bu kâğıtlarda, yazarın otel odası betimlemeleri ve oradaki anıları yazılıdır. Tutulan bu notlar, kâğıt parçalarının büyüklüğüne göre sığdığı kadarıyla yazılıdır, bu nedenle notlar parçalar halindedir. Romanın eksik ve düzensiz yapısından dolayı, her bölüm editör notlarıyla tamamlanır. Titiz bir şekilde yapılmış otel odası betimlemeleriyle başlayan metinler yazarın başından geçen yer yer kurgusal olayların anlatımıyla devam eder. Yazar öncelikle oda betimlemelerinde şöyle bir yol izler: "Her betimleme hemen hemen aynı şekilde odanın girişiyle başlar, daha sonra, duvarların, odanın ve koridorun ölçüleriyle devam eder. (…) Odanın ölçülere ve geometrik şekillere indirgenmesinden dolayı betimlemeler matematiksel bir imaj yaratırlar" (Van Dinter & Ramón, 2008, s. 139). Yazarın Tokyo'daki The Agnes Otel'de yaptığı ayrıntılı betimleme diğer betimlemelerin de bir örneği niteliğindedir: "Gözetme deliği ve emniyet zinciri bulunan koyu mavi oda kapısı, zemini siyah-beyaz karolarla döşeli, yaklaşık 3 m uzunluğunda ve 1 m genişliğindeki hole açılıyor. Duvarlar, odanın geri kalanında da olduğu gibi, nadide bir deri imitasyonu gibi, incecik bej rengi bir tabakayla kaplı" (Rolin, 2008, s. 143). Yazar tarafından yapılan bu detaylı oda betimlemelerinin amacı, yazarın gittiği yerleri, orada hissettiklerini unutmamak adına yaptığı bir çeşit öz yaşam öyküsü yazmaktır. Çünkü Rolin, bir gün hafızasını kaybedip geçmişini unutmaktan ve geçmişinin ona farklı anlatılmasından korkar. Bu sebeple de sürekliliği olmayan gelip geçici mekânlarda kalıcılık sağlamak ister ve geçmişiyle olan kopukluğa karşı mücadele eder. Farklı ülkeler, şehirlerde kalan yazar buradaki anılarını ölümsüzleştirmek ister. Söz konusu ölümsüzlük çabası yazarak gerçekleşir. Bu yazılar ise stil açısından Proust'u çağrıştırır. Proust söyleyeceği çok şey bulunduğu ve ölüm kendisini sıkıştırdığı için odasına kapanarak biçime önem vermeden yalnızca yazar (Barthes, 2016, s. 125). Rolin'in mekânsal kavrayışına paralel olarak *Sainte-Beuve'e Karşı* adlı deneme kitabında Marcel Proust'un var olma çabasını şu cümlelerinde görmek mümkündür:

> Kesin olan şu ki, nerede olduğumu bilmeden uyandığım zamanlar, nesneler, ülkeler, yıllar, her şey, etrafımdaki karanlığın içinde döner dururdu. Kıpırdamayacak kadar uyuşmuş olan böğrüm, yönünü tahmin etmeye çalışırdı. Çocukluğumdan beri almış olduğu pozisyonlar silik hafızasında bir bir boy gösterir, yattığım bütün yerleri, hatta benim yıllardır aklıma gelmemiş, belki ölünceye kadar da gelmeyecek olan, oysa hatırlamam gereken yerleri etrafında canlandırırdı. Odayı, kapıyı, koridoru, hangi düşünceyle uyuyup hangisiyle uyandığımı hatırlardı. (Proust, 2006, s. 22)

Yazarın mekân üzerinden kendini betimleme biçimi, Fransız yazar George Perec'in eserlerinden de ilham aldığını gösterir. Rolin, özellikle de Perec'in *Mekân Feşmekân* adlı romanına ve tamamlayamadığı *Uyuduğum Tüm Yerler* adlı çalışmasına referans yapar. Yazar, bu çalışmayı Perec'in adına kendisinin tamamladığını belirtir:

> Demek oluyor ki, benim niyetim, Perec'in *Espèces d'espaces* adlı eserinde kafasında canlandırdığı kitabı yazmak: Bu hiç kuşkusuz, oda mekânının bende bir Proust kurabiyesi işlevi görmesinden olsa gerek (…) uyuduğum tüm yerlerin şimdiden senelerime mal olan olabildiğince eksiksiz bir dökümünü yapmaya giriştim. Oysa bildiğim kadarıyla, Perec tasarladığı bu derlemeyi hiç yapmadı. O halde onun yerine ben yapıyorum; böbürlenerek değil, daha ziyade imanı (belki) andıran bir tür saygıyla olgunlaşmış olarak. Sevdiğim yazarların tasarılarını sonlandıramamalarını kaldıramıyoru. (Rolin, 2008, s. 83-84)

Olivier Rolin, postmodern yaşamdaki yok oluşa karşı verdiği mücadelesinde, etkilenmiş olduğu Marcel Proust ve George Perec'in eserlerinde eksik olduğunu düşündüğü yerleri tamamlar. Rolin, kaldığı mekânların gerçekliğine bir de kendi gerçekliğini ekler. Unutmak ve unutulmak istemeyen yazar kendini odanın bir figürü olarak konumlandırır ve böylelikle odalardaki aynalarla yaptığı oto portre betimlemeleriyle kendi adına kalıcılığı sağlar. "Yazarın otel odalarını betimleme biçimi odaların benzerliğini vurgular. Ayrıca bu mekânlar geçici barınma yerleridir, yalnızca tek bir özellikleri vardır: Otel odalarında gece geçirilir. Bir hayatı geçirmek için yapılmamışlardır. Kimliksiz yerlerdir: *Sırça Otel'de Bir Oda*'nın başkahramanının odalardaki varlığının tek kanıtı, aynadaki yansımasıdır" (Van Dinter, Ramón, 2008, s. 140). Bu anlamda Rolin, söz konusu otel odalarından birinde kendini de şu şekilde betimler:

> Aynadaki çehremi seyrediyorum yorgun argın, şimdiye kadar hiç gözüme çarpmayan ayrıntılar keşfediyorum, hepsi de içler acısı. Dalgın dalgın burun kıllarımı yoluyorum, tek tek. (Rolin, 2008, s. 39)

Yazar, bir anlamda kendi kimlik arayışını da gerçekleştirdiği bu romanda, anonim mekânlar olarak bilinen otel odalarını özellikle tercih eder. Öyle ki otel odaları, kimliksiz, kimsenin kendini ait hissedemediği gelip geçici mekânlardır. Yazar bu mekânları seçtiği sözcüklerle kendi yaşamının bir parçası haline getirir. Mekân da burada ona karşı olan

tavrımız ve yorumlama şeklimiz ile onu nasıl algıladığımız konusunda da bize önemli ipuçları vermektedir (Göka, 2001, s. 14).

1. Mekânsal Kavrayış ve Yok-Yerler

Mekân kavramı; insan, mekân ve toplumsal ilişkiler üzerinden yorumlanır:

> Mekân, insanın ve toplumun pratik yansımalarından biridir. İnsan ve toplum mekânda varlık kazanır, mekânda oluşumunu gerçekleştirir, mekânda dönüşür. İnsan ve toplumun bir yerle irtibat kurmaksızın, bir yere bağlanmaksızın oluşması söz konusu olamaz. Mekân sadece insanın varlığı çevreleyen yer olmanın ötesinde bir değer olarak da kabul edilmektedir. Kendini belli mekânlarla ifade eden yahut belli mekânlar etrafında konumlandıran insan için mekân, bir referans alanı haline gelmektedir. (Alver, 2007, s. 12)

Sırça Otel'de Bir Oda adlı romanda Olivier Rolin'in de kendini anlatırken otel odaları üzerinden bireyselliğe yönelmesi, romanı ağırlıklı olarak mekânsal bir düzlemde okumaya teşvik eder. Nitekim okur, sıklıkla yazarın mekânı kavrayış biçimine tanık olur. Burada mekânın daha somut bir biçimini ifade eden "yer" kavramı karşımıza çıkar. "'Yer' kelimesi ilk olarak akla bir alan ya da bir toprak parçasını getirmektedir. Bu dar anlamıyla 'yer' yalnızca toplumun üzerinde yaşadığı alanı nitelemektedir" (İl, 2005, s. 22). "Ayrıca 'yer' kavramı mesafe, fark, karşıtlık oluşturan özellikleriyle antropolojinin araştırma alanını oluşturur. 'Yer'in sınırları deneyimsel olarak bilinir. Kimlik, kişilik ve sözü içerir" (İl, 2005, s. 12).

Öyle ki Göka'nın da *İnsan ve Mekân* adlı eserinde bahsettiği gibi insan, çevresi ile bir bütündür ve onu çevreleyen Şey'lerden (Hava, su, bitki), mekân ve diğer insanlardan ayrı düşünülemez. Bu yüzden her şey bir bütünlük içindedir ve diğer varlıklar bir yana insan ile mekân öne çıkarıldığında, insanı etkileyen birçok şeyin belli bir yer ile anlam kazandığı görülmektedir (Göka, 2001, s. 25-26). "Bu çerçevede antropolojik açıdan yer; tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak insan ilişkilerince belirlenen, dolayısıyla da bireylerin aidiyetini ve topluluğun kimliğini belirleyen bir fenomen olarak ortaya çıkmaktadır" (Koçyiğit, 2018, s. 539). Dolayısıyla yerler; kişinin gündelik hayatında ait hissedebildiği (ev, okul, işyeri gibi), anılarının olduğu daha özel alanlardır. Bu alanların dışında kişinin günlük hayatında vaktini geçirmek zorunda olduğu geçiş yerleri de vardır. Bunlar ihtiyaç odaklı, hızlı yer değiştirilen ve pratik olanaklar sağlayan alanlardır. Bu bağlamda, havaalanları, otogarlar, süpermarketler, otel odaları, bankamatikler, tatil köyleri gibi yerleri sayabiliriz. Bu yerler çok vakit geçirdiğimiz ve bize ait olan yerlerin aksine sınırlı vakit harcadığımız geçici alanlardır.

Modern şehirlerdeki bu hayat biçimi, insanı geçmişinden gitgide uzaklaştırır ve insanı hissizleşmeye sevk eder. Bu modern mekânlarda, kişinin eşya ile teması ve çevreyi algılaması

en düşük düzeydedir. Modern kültürü eleştirenler de; insan bedenini daha duyarsız bir hale getirmeye yönelik modern teknolojiler ve bu teknolojilerle uyumlu dağınık coğrafyadan kaynaklanan 'modern şehrin' insanlar arasında derin bir ayrılığın nedeni olduğunu iddia ederler (Sennet, 2002, s. 14). Nitekim modern mekânlarda artan teknoloji, bu mekânların daha hızlı tüketilmesine ve gelip geçici olmalarına neden olmaktadır.

Antropolojik yerler konusunda çalışmalar yapan Fransız antropolog Marc Augé, gelip geçici bu mekânları ilk kez kullandığı yok-yerler, bir diğer adıyla "yer-olmayanlar" kavramıyla tanımlar. Marc Augé, yok-yerler kavramını ilk kez 1992 yılında yayımlamış olduğu *Yok-yerler* adlı eserinde ele alır. Augé, bu eserinde, yok-yerler ve bu yerlerin kullanıcısı olan insan arasında sözleşmeye dayanan bir ilişki olduğundan bahseder:

> Tek başına ama tıpkı başkaları gibi, yer olmayanın kullanıcısı da yer-olmayanla (ya da onu yöneten güçlerle) sözleşmeye dayanan bir ilişki içindedir. Bu sözleşmenin mevcudiyeti sırası geldikçe ona hatırlatılmaktadır (yer-olmayanın kullanma kılavuzu o sözleşmenin bir ögesidir.) : satın aldığı bilet, ödeme gişesine göstermek zorunda olduğu kart ya da hatta süpermarketin reyonları arasındaki boşlukta itelediği araba bile o sözleşmenin az ya da çok güçlü işaretleridir. (Augé, 1997, s. 110)

İnsan, bu sözleşme kapsamında bütün özellikleri ve nitelikleri yok sayılan, diğerleriyle aynı olduğu var sayılan varlık olarak kabul edilir. "'Yer-olmayanlar' içinde kimlik de eriyip gitmektedir. Orada, size yüklenen müşteri ya da yolcu gibi yine orada bulunan herkesçe kabul görmüş ortak kimliklerle bulunulmaktadır. Kimliği yaratan farklılıklar yer-olmayan tarafından nötralize edilmektedir (İl, 2005, s. 55). Bununla birlikte kimlikleri yok ettiği var sayılan yok-yerlere rağmen, Alver'in *Siteril Hayatlar -Kentte Mekânsal Ayrışma ve Güvenlikli Siteler* adlı kitabında bahsettiği gibi mekân ve kimlik iç içe geçmiştir ve birbirlerinden ayrışamaz. Karşılıklı bir etkileşim söz konusudur. Bu ilişkide mekân ve kimlik inşa eden ile inşa edilendir (Alver, 2007, s. 21).

Bu bağlamda, Rolin'in *Sırça Otel'de Bir Oda* adlı romanını, antropolojinin bir konusunu oluşturan mekân ve insan etkileşimi kapsamında ele almaya ve söz konusu romanı Marc Augé'nin yok-yerler kavramsallaştırması kapsamında incelemeye çalışacağız. Yer-olmayanlar diğer adıyla yok-yerler, modernleşme ve küreselleşme sonrasında antropolojik mekânların dönüşümü sonucunda ortaya çıkan yerlerdir. Yok-yerler, kimliksel, tarihsel ve ilişkisel olarak tanımlanamayan, mekânsal etkileşimin en az olduğu yerlerdir. Yok-yerler' in aksine antropolojik yerlerde duygular, geçmişe dair izler ve değerler vardır. Antropolojik yer, varoluşunu bu anlamlar sayesinde sürdürür. Ayrıca "'antropolojik yer' lerde yerin deneyimi beden aracılığıyla olur ve bu da duygu ve düşünce birlikteliğini harekete geçirerek, ortamın yaratılması sonucunu doğurur" (İl, 2005, s. 18).

Marc Augé, günümüzdeki antropolojik mekânları ele alırken yok-yerler kavramsallaştırmasının ortaya çıkmasına sebep olan üstmodernlik kavramına ulaşır. Augé, antropolojinin ilgi alanı olan yok-yerler kavramını ele almadan önce antropolojiyi klasik bir bakış açısıyla yakın ve öte olmak üzere ikiye ayırır. Öte, bir batılı için Doğuyu, uzak olanı ifade ederken; yakın ise Avrupa'yı ve oradaki insanların yaşam biçimini ele alan antropolojidir Augé'ye göre yakın antropoloji, modernleşmenin sonucu olan Batı dünyasının gelmiş olduğu durumu simgeleyen üstmodernlik ya da süpermodernlik kavramının bir sonucudur (Koçyiğit, 2018, s. 539).

Üstmodernlik kavramında üç aşırılık söz konusudur. Modernleşme sürecinin geldiği son noktayı üstmodernlik olarak kabul eden Augé, üstmodernliğin üç temel özelliğinden şu şekilde bahseder:

> Üstmodernlik (olay bolluğu, uzam bolluğu ve atıfların bireyselleştirilmesinden ibaret olan üç aşırılık figürünü eş zamanlı olarak kullanan), eksiksiz ifadesini, doğallıkla yer-olmayanlarda bulmaktadır. (Augé, 1997, s. 117)

Bu bakımdan mekânsal, zamansal ve bireysel aşırılıklar göz önünde bulundurulduğunda üstmodernliğin uzamı yok-yerler olarak kabul edilmektedir. İnsanların günlük hayatta ilişki halinde olduğu mekânlardan gittikçe uzaklaşması antropolojik mekânların yok-yerlere dönüşmesine neden olmaktadır. Bu durum, yakın antropolojinin konusunu oluşturan batılı toplumlarda daha belirgindir. Şimdiki zamanın yoğunluğu, hareketliliği ve getirmiş olduğu aşırı hız, geçmişin unutulmasına neden olmakta ve tüm kalıcılıklar bu yoğunluk içerisinde kaybolmaktadır. Nitekim teknolojik gelişmeler ve kapitalizmin etkisiyle çoğalan yok-yerler, bireyleri daha fazla yalnızlığa, yersiz-yurtsuzlaşmaya ve yabancılaşmaya itmektedir. Bu nedenle "batılı toplumlarda birey, en azından, kendini bir dünya kılmak ister. Kendisine bırakılmış enformasyonları kendi kendine ve kendi için yorumlamayı düşünür" (Augé, 1997, s. 44). Rolin de romanda adı geçen otel odalarında kendine ait bir dünya yaratır. Nitekim Sennet'in bahsettiği gibi "şehir birbirlerinden farklı insanları bir araya getirir, toplumsal hayatın karmaşıklığını yoğunlaştırır, insanları birbirlerine yabancı olarak sunar" (Sennett, 2002, s. 20). Yabancılaşma ve kimliksizlikten kurtulmak isteyen yazar, romanda otel odalarını anlatırken kullanmış olduğu dil ve yazma amacı ile kasıtlı olmayan bir yok-yer kavramsallaştırmasına gönderme yapar. Bu gönderme yazar tarafından bilinçli olarak yapılmaz, okur tarafından yorumlanır.

Rolin, otel odalarını mekânsal olarak ele alırken farklı yollara başvurur. Kendi yaşamında kolay kolay iz bırakmayacak olan bu odaların gerçekliğini okura verdiği mesajlarla açıkça şu şekilde vurgular: "… E tabi yapmanız gereken şey, herhangi birine ya da arzu ederseniz

hepsine gidip bakmak, küçücük bile olsa uydurduğum TEK bir ayrıntı var mı diye araştırın. (…) HİÇBİR ŞEYİ uydurmadım. (…) O halde, gidip bakması Parisli okuyucuya sadece bir metro biletine mal olacak bir oda anlatıyorum" (Rolin, 2008, s. 169-170). Buna ek olarak Rolin'in, otel odalarının betimlemesini yaparken eşyalarda sıklıkla marka adı kullanmasının nedeni, gerçeklik etkisini artırmak istemesidir. "Goldstar marka tezgâh altı buzdolabı (…)" (Rolin, 2008, s. 33), "Philips marka televizyon (…)" (Rolin, 2008, s. 37), "Sony marka bir müzik seti (…)" (Rolin, 2008, s. 78). Yazar bu şekilde kullandığı marka isimleri ile eserin gerçekçi yönünü vurgular. Ancak romanda tüm odalar ayrıntılı bir şekilde betimlenmesine rağmen, romanın başlıca odası Sırça Otel'deki odanın betimlemesi başarısızdır. Çünkü bu odadaki anılar, yazarın hafızasından silinmiştir. Bu durum, büyük bir problem oluşturur ve başkahraman için Mélanie Melbourne ile yaşadığı aşk ilişkisinin başarısız bir sembolü olur (Van Dinter, Ramón, 2008, s. 143). Burada bahsedilen Mélanie Melbourne, yazarın kendi içinde büyük bir aşk yaşadığı ve roman boyunca yazara ilham veren kurgusal karakterdir. Ancak Mélanie Melbourne ile ilgili birçok anı yazara acı verdiğinden, yazar bu karakter ile ilgili anılarını hatırlamak istemez ve 211 numaralı oda ile ilgili şunları söyler:

> Mélanie Melbourne, hiç anımsamadığımı bile bile, çocukluk edip ona Nancy'deki Sırça Otel'in 211 numaralı odasını anlatmamı istiyordu zaman zaman; bunu yapmaya çabalasam da hatta sırf onun hoşuna gitmek için bile olsa –ki her daim vardı bu kaygı bende- hiçbir şey anımsamıyordum. Israr ediyordu; tek bir ayrıntı bile yok mu? Aynadaki yansıman mesela? Yok. Bu zaten bir aynanın olduğunu var saymak demek, oysa ben bundan bile emin değildim. (Rolin, 2008, s. 100)

Nitekim romana adını veren ve aynı zamanda romanın bir bölümünü oluşturan Sırça Otel, Mélanie Melbourne karakterini temsil eden sembolik bir bölümdür. Nancy'deki Sırça Otel bölümünde de, Rolin şunları yazar:

> Giriş kapısı… Yok. Yırtınacağımı zannetmeyin, nasılsa işe yaramayacak. Hiçbir şey hatırlamadığımı söyledim size. Makaron kız kardeşler makaron kurabiyesi kutusu vardı yazı masasının üzerinde, bir de katlanabilir bavul sehpası. Kurabiyeleri yemedim galiba. Mélanie Melbourne'a hediye etmiş olabilirim, ya da yapmış olmam gereken şey buydu, niyetim kesinlikle buydu. Uzun sözün kısası, büyük olasılıkla yapmışımdır. Badem kurabiyesi sevmem, zaten sevdiğim şeylerden olsa bile (bergamutlu ya da romlu tartölet mesela, otellerde müşterilere ikram edilenlerden) Mélanie Melbourne'a verirdim. Mélanie Melbourne'a ben ne olursa veririm. Söyleyeceğim başka bir şey yok. (Rolin, 2008, s. 72)

Yazar burada 211 numaralı odada yaşadıklarını, sevgilisi Mélanie Melbourne için hatırlama çabası içerisine girer. Ancak bu oda ile ilgili gerçekte hiçbir şey hatırlamamaktadır. Söz konusu bu unutuş, yok-yerler olarak tasvir edilen otel odaları içinde başka bir anlamda

kalıcılığı temsil eder. İçinde bulunan eşyalarla ayrıntılı olarak tasvir edilen otel odaları, postmodernizmin getirmiş olduğu gelip geçici mekânlar ve yok oluşu ifade ederken; 211 numaralı oda hatırlanmaz, tasvir edilemez dolayısıyla diğer otel odaları gibi tüketilemez. Mélanie Melbourne, romandaki tek duyguyu ifade ettiği için, Rolin onu kelimelere dökerek anlamını yitirmesinden korkar. Bazen de hatırlıyormuş gibi rol yapar ve bunu da romanda şu cümlelerle ifade eder.

> Melanie Melbourne'un sürgit merakını gidermek için, birden, Nancy'deki Sırça Otel'in 211 numaralı odasını hatırlamışım gibi yaptığım olur, aslında çok uzaklarda başka bir yerlerdeki bir odayı tarif ediyorumdur. Bu yurtturmacamı, hiç sektirmeden boşa çıkarır. Diyeceğim şu, o akşam (Somme Körfezi'nde kıyı kuşlarını gözlemlemekle geçen dingin bir günün ardından, Crotoy'daki Villa Les Sarcelles adındaki pansiyonumuzun mütevazı odasına dönerken), o akşam delilik noktasına ulaşan bir ısrarla bunu tekrar ısıtıp önüme sürdüğünden, eski cep defterimde 211 odanın bir tasvirini bulduğumu iddia ettim. (Rolin, 2008, s. 116)

Genel olarak Mélanie Melbourne karakteri üzerinden kurgulanan romanda tek karakter o değildir. Romanda kurgusal olarak başka karakterler de yer alır. Bu karakterlerin geçmişi, kimliği ve fiziksel özellikleri hakkında detaylı betimleme yapılmaz. Otel odası bölümlerinde devam eden betimlemelerden sonra kurgusal olaylara ani bir geçiş yapılır. Daha önce adı geçmemiş olan farklı farklı kişiler olaylara dâhil olur. Evrensel bir yönü olan kişiler (bunlar neredeyse arketipler: uğursuz kadın, acımasız kaçakçı) aynı zamanda tek boyutlu kalırlar. Anlatıcı / başkahraman onların hikâyesinin tamamını anlatmaz ve bu kişiler hikâye boyunca değişmezler. Okuyucunun aklında yalnızca onların donmuş bir görüntüsü kalır. Onların düşüncelerini asla bilmez ancak çok da hayranlık uyandırmayan eylemlerini bilir (Van Dinter & Ramón, 2008, s. 142). Bu anlamda, romandaki karakterler de yazarın dolaylı yoldan göndermede bulunduğu yok-yerler kavramına etkide bulunmaz.

Yazarın yok oluşa karşı verdiği mücadele onun her koşulda her mekânda göstermiş olduğu yazma çabasından anlaşılabilir. Çünkü o, eline geçen herhangi bir kâğıt parçasına anılarını Proust'un yaptığı gibi gelişi güzel bir şekilde yazar. Olivier Rolin, yazma amacı ve hatırlama yöntemi konusunda Proust ile benzer özellikler gösterir. Nitekim Proust da kaldığı yerleri hafızasından silmek istemez ve onları kendi algısal deneyimlerine göre yorumlar. Proust'a göre,

> Ruhumuz kendisine sunulan her yeni mekânı doldurmak, yeniden boyamak, kokularını püskürtmek, sesleriyle donatmak zorundadır; bunlar tamamlanıncaya kadar ilk gecelerin ne kadar ıstıraplı olabileceğini bilirim; ruhumuz tecrit edilmiştir, koltuğun rengini, duvar saatinin tik- taklarını, örtünün kokusunu kabullenmek, piramit biçimindeki odanın şekline girebilmek için kâh yayılıp uzayarak, kâh daralarak nafile çabalamak zorundadır. (Proust, 2006, s. 23)

Tüm bu düşünceler, Proust'un olduğu gibi Rolin'in de yaşadığı mekânı ve hayatı anlamlandırma biçimidir. Çünkü diğer türlü ölümün bir başka şekli olan unutma gerçekleşir.

Unutmayı ölmek ile eş değer tutan Rolin, yazarak hayatta kalma mücadelesi verir.

> Bellek ile unutma arasındaki ilişki, yaşam ile ölüm arasındaki ilişkinin aynısıdır diyebiliriz. (Augé, 1999, s. 35)

> (…) Anının yitirilmesi olarak tanımlanan unutma da belleğin bir bileşeni olarak alındığı zaman başka bir anlam kazanmaktadır. Ölüm ile yaşam ve bellek ile unutma çiftlerinin yakınlığı her yerde hissedilir, dile getirilir, hatta simgeleştirilir. Bu yakınlık, pek çok kişi için yalnızca eğretilemeden ibaret değildir (unutmanın bir çeşit ölüm sayılması, anıların yaşamı), aynı zamanda ölümle ilgili farklı anlayışlara da (ölümün bir başka yaşam olarak ya da yaşamda içkin olarak düşünülmesi) zemin hazırlar ki, bunlar da belleğe ve unutmaya atfedilen rolleri belirler. (Augé, 1999, s. 37-39)

Romandaki ölüm kurgusu bu bakımdan semboliktir, çünkü yazar, unuttuğu günü ölüm günü olarak kabul eder.

Nitekim yazarın bir ay kaldığı Bakü'deki otel odası hikâyesi beklenmedik bir kurguyla sonlanır. Yazar, Apşeron Otel'in 1123 numaralı odasında kendi ölümünü kurgular. "(…) bu odada öleceğim. Karar verdim. Ölmek için cehennem ırmağıyla (neredeyse) aynı adı taşıyan bir otelden daha iyisi olabilir mi?" (Rolin, 2008, s. 93). Rolin, kendi ölümünü neden bu otelde kurguladığını bir röportajında şu şekilde açıklar: "Bu otelin adı Yunan mitolojisindeki Akeron'a yani Ölüm Nehri'ne çok benziyordu: Akeron ve Apşeron arasında bir bağlantı kurdum. Tabii önce odayı, odanın tüm detaylarını anlattım, yazdım. Buraya nasıl bir hikâye yazayım, uydurayım diye düşünürken otelin adı ölüm nehrini çağrıştırdığı için bu odada intihar ettiğimi kurguladım. Kendi ölümümün hikâyesini böyle yazdım ve bir tarih seçtim bunun için. Kitap 2004'te yayımlanmıştı. Kendime beş yıl verdim yaşamak için. O nedenle kitabın biyografi yazan bölümünde ölüm tarihim '2009 Bakü' olarak görünüyor" (Doğan, 2010, s. 121).

> İnsanın temel seçeneğinin yaşam ile ölüm arasında yapacağı bir tercih olduğuna inanan Fromm, her edimin bir seçim olduğunu dile getirir. Ona göre insan seçimini yapmakta özgürdür ancak bu sınırlı bir özgürlüktür. Çünkü insanın seçimleri konusunda insanı yönlendiren pek çok olumlu ve olumsuz koşul vardır. Ruhsal yapısı, içine doğmuş olduğu özgül toplum, ailesi ve arkadaşları gibi… İnsanın ödevi, özgürlüğünün sınırını genişletmek ve ölüme neden olana karşı, yaşama neden olan koşulları güçlendirmektir. (Fromm, 2015, s. 178)

Rolin, Fromm'un da bahsetmiş olduğu gibi ölüme karşı yaşam konusunda kendi tercihini yapar ve kendine göre bir ölüm çeşidi olan unutmak ile yazarak savaşır.

Sonuç

Sırça Otel'de Bir Oda romanı genel olarak hayatın aynılığına ve modern insanın yalnızlığına vurgu yapar. Kaldığı seyahat noktaları olan oteller üzerinden bir anlatım yapan yazar, günümüzde anlamını yitirmeye başlayan bu mekânlara farklı bir bakış açısı getirir. Bu eseri kaleme alarak aynı zamanda Augé'nin ortaya çıkarmış olduğu yok-yerler kavramına yeni bir anlam kazandırır. Bu anlamda, Rolin seçtiği sözcükler ve kullandığı dil ile kaldığı tüm otel odalarını kişiselleştirir ve onları bir yer haline getirir. Nitekim öznenin bir ilişki içinde olduğu ve bilincinin yöneldiği mekânlar, ona göre yerlerdir. Çünkü insan ve mekân birbirinden ayrı düşünülmez. İnsan hayatında yer alan tüm mekânlar istem dışı da olsa insan ile etkileşim halindedir. Birey bu mekânları anlamlandırmak ve bunlarla bir bağ kurmak isterse, farklı yollarla bunu başarabilir. Yok- yerleri sınırlı ve geçici olmaktan çıkarıp kişisel bir alana dönüştürebilir. Bu da Rolin'in *Sırça Otel'de Bir Oda* adlı romanında yaptığı gibi bir dil aracılığıyla gerçekleşir. Bu dil ise, mekânın dili olarak yorumlanır ve bunu çözmek kişinin o dili analiz etme becerisine bağlıdır (Göka, 2001, s. 42). Yok-yerler kapsamında analizi yapılan bu romanda Rolin, gelip geçici mekânlarda kendine özgü bir dil oluşturur ve bu şekilde kendi kalıcılığını sağlamaya çalışır.

Kaynakça / References

Alver, K. (2007). *Siteril Hayatlar-Kentte Mekânsal Ayrışma ve Güvenlikli Siteler*. Ankara: Hece Yayınları.

Augé, M. (1997). *Yer-olmayanlar Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş*. (Turhan llgaz, Çev.). İstanbul: Kesit Yayınları.

Augé, M. (1999). *Unutma Biçimleri*. (Mehmet Sert, Çev.). İstanbul: Om Yayınevi.

Barthes, R. (2016). *Yazının Sıfır Derecesi Yeni Eleştirel Denemeler*. (Tahsin Yücel, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Chambers, I. (2014). *Göç, Kültür, Kimlik*. (İsmail Türkmen- Mehmet Beşikçi, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Doğan, S. (2010). Kelimelerin ve Nesnelerin Dünyası. *Notos Öykü*, *23*, 119–122.

Fromm, E. (2015). *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*. (Necla Arat, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Göka, Ş. (2001). *İnsan ve Mekân*. İstanbul: Pınar Yayınları.

İl, A. (2005). *Kapitalist Sistemde Mekân ve "Yer-Olmayan" Kavramı.* Yüksek Lisans Tezi, Osman Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Koçyiğit, R. G. (2018). Mark Augé'de Yok-Yer (Non-Lieu) Kavramı Üzerine Bir Epistemik Çözümleme. *Megaron, 13*(4), 536–544.

Proust, M. (2006). *Sainte-Beuve'e Karşı.* (Roza Hakmen, Çev.). İstanbul: Doğu- Batı Yayınları.

Rolin, O. (2008). *Sırça Otel'de Bir Oda.* (Sertaç Canbolat, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Sennett, R. (2002). *Ten ve Taş.* (Tuncay Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Van Dinter, K. & Ramón, E. (2008). *"Valise Perdue et Retrouvée Lecture de Suite à l'Hotel Crystal d'Olivier Rolin".* Luc Rasson ve Bruno Tritsman, (Ed.). *Olivier Rolin: "Littérature, histoire, voyage",* Amsterdam-New York: Editions Rodopi B.V., 137-146.

CHAPTER 20

KUZEY İTALYA'NIN MELANKOLİK ŞEHRİ TRIESTE VE ITALO SVEVO'NUN ESERLERİNE YANSIMASI

TRIESTE AND THE REFLECTION OF THE MELANCHOLIC NORTHERN ITALIAN CITY ON ITALO SVEVO'S WORKS

Barış YÜCESAN[1]

[1]Arş. Gör., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, İtalyan Dili ve Edebiyatı A.B.D., Ankara, Türkiye
e-mail: byucesan@ankara.edu.tr

DOI: 10.26650/BS/AA14.2021.001-1.20

ÖZ

Şehir edebi bir yapıt için uzam ihtiyacını karşılayan ve varlığıyla söz konusu yapıtın okur nazarında bir çerçeveye oturtulabilmesini sağlayan önemli unsurlardan biridir. Edebi yapıta konu olan şehir rastgele seçilen bir yer olmaktan ziyade, yapıtın karakterleri ile şehrin bazı temel özelliklerinin birbiriyle benzeştiği ve uyuştuğu bir mekân olarak ortaya çıkar. Söz konusu durumun açık bir örneğini 1861-1928 yılları arasında yaşamış ve İtalyan edebiyatının önde gelen isimlerinden biri olan Italo Svevo vermektedir. Svevo'nun *Hayat İşte* ve *Zeno'nun Bilinci* romanlarındaki başkahramanların yaşadığı şehir Trieste'dir. *Hayat İşte* romanında kırsaldan Trieste gibi çok kültürlülüğün hüküm sürdüğü kente gelen bir gencin yaşam mücadelesi, içinde bulunduğu bunaltıcı durum ve iç huzursuzluklar yüzünden yaşadığı hayal kırıklığı anlatılırken, *Zeno'nun Bilinci*'nde başkahramanın Trieste şehriyle iç içe geçmiş yaşam mücadelesi ve tecrübeleri, yanılgıları, gerçekleri anlama çabası ve karakterin ruhuna yönelik yapılan çözümlemeler aktarılmaktadır. Bu iki romana uzam olan şehri tanımak başkahramanların daha iyi anlaşılabilmesi için önemlidir. Trieste I. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Avusturya İmparatorluğu himayesinde kalan bir şehir olmakla birlikte, İtalyan kültürü etkisinden tamamen kopmuş bir yer değildir. Nitekim gerek coğrafi konumu gerekse içinde barındırdığı çok kültürlülüğe ev sahipliği yapması nedeniyle Trieste "mitteleuropa" yani Orta Avrupa kültürünün vücut bulduğu bir şehirdir. Svevo'nun en bilinen yapıtları aracılığıyla edebiyat-şehir ilişkisini çok kültürlülüğü temsil eden Trieste üzerinden irdelemek ve sonuçlarını ortaya koymak bu çalışmanın temel izleğini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Italo Svevo, *Zeno'nun Bilinci*, Hayat İşte, Trieste, şehir

ABSTRACT

The city is one of the important factors that meets the requirement for space in a literary work, and with its presence allows the work to be placed in a frame in the eyes of the reader. The city, which becomes a subject of the literary work rather than a randomly selected space, emerges as a quality where the characters of the work and some basic features of the city resemble and match each other. A clear example of this is Italo Svevo, who lived between 1861 and 1928 and is one of the leading figures in Italian literature. The city where the protagonists live in Svevo's novels *A Life* and *The Confessions of Zeno* is Trieste. The novel *A Life* tells the story of a young man who comes from the countryside to Trieste, where multiculturalism prevails. It tells the story of his struggle for life, the depressing situation that he is in, and the disappointment caused by his inquietude. In the other novel, *The Confessions of Zeno*, the struggle for life is intertwined with the city of Trieste, and experiences, misconceptions, attempts to perceive the facts of the protagonist, and analysis of the character's state of mind are narrated. It is important to get to know the city, which is the space of these two novels, in order to understand the protagonists' personalities. Although Trieste is a city that was under the sway of the Austro-Hungarian Empire until the end of World War I, it is not a place completely disconnected from the influence of Italian culture. Trieste is a city where "mitteleuropa," namely central European culture, is embodied due to its geographical location and the multiculturalism that it contains. This study will examine the literature-city relationship through the best-known works of Svevo that are set in Trieste, which represents multiculturalism.

Keywords: Italo Svevo, *The Confessions of Zeno, A Life*, Trieste, city

EXTENDED ABSTRACT

Trieste is the city in which the events of the novels of Italo Svevo take place, so it has an important role in the continuance of the narrative. To understand the aforementioned importance of the city in a better way, the connections that provide a correlation between the two novels *A Life* and *The Confessions of Zeno* need to be demonstrated.

The city lived under the rule of the Habsburg Dynasty for nearly five hundred years of its history, lasting until World War I. Therefore, the city has taken on some characteristics of surrounding countries and communities like Slovenia, Austria, Croatia, and Hungary. On top of this feature, the coexistence of people of different religions (Jews and Christians) is one of the major reasons for the city to be considered multicultural and multinational.

Svevo is one of the most well-known writers of the city with his popular novels, *A Life*, *Old Age*, and *The Confessions of Zeno*. Trieste has a crucial role in the characters' lifestyle, preferences, professions, and mood. Firstly, in the novel *A Life*, the city is described as a bad place in which people cannot appreciate the beauty and advantages of rural life. Alfonso,

the protagonist of the work, has prejudices about the city because he is a migrant from the village. He criticizes the city, expressing its negative features. During Alfonso's time in the city, he becomes unable to adapt to society and the lifestyle, so he feels excluded from the community in which he lives.

In this novel, we can observe the distinction between working life and the village life. But neither village life nor working in city makes the protagonist happy. Alfonso has to make a choice. After the protagonist chooses to stay in the city, the process ends with suicide. Because the protagonist in *A Life*, as in other novels written by contemporaries of Svevo, cannot yield to the conditions he is in, he gives up. Similarly, the incompatibility of characters is remarkable in other novels by the author, which are written in the same period.

The Confessions of Zeno, one of the best-known works of Svevo, brought him popularity in the literary environment. His close relationship with James Joyce, the well-known Irish author, contributed to his recognition. Joyce promoted his friend's work in France.

One important feature of Zeno compared to the other characters in the novel is self-awareness. The element that distinguishes or differentiates him is not only his dissonance with the city or society, but also that he is an individual who becomes aware of himself. In this novel the transformation of society and individual in the eyes of the protagonist, can be observed in a certain way.

For this reason, the novel conveys the stormy and unstable life of a certain group of people, rather than Trieste. In this way, it becomes common to see projections of the city in the souls of the characters. Therefore, in short, the novel reflects the crisis of a city's people. It aims to reflect human-specific elements such as restlessness, anxiety, spiritual confusion, and the effort to understand life in Zeno's consciousness. Trieste is not only the place of self-recognition but also the most important element that leads the chief minister, influences his preferences, and ensures the diversity of the social structure.

1. Giriş

Italo Svevo takma adıyla bilinen Ettore Schmitz 1861 yılında Trieste'de doğar ve yaşamı süresince kaleme alacağı eserleri aracılığıyla İtalyan edebiyatının modern anlamda Avrupalılaşmasına katkı sağlayan önemli bir yazarı konumuna gelir. En bilinen eseri 1923 yılında yayınlanan *Zeno'nun Bilinci*'dir (La coscienza di Zeno). Yazarın bu eseri dışında dilimize de çevrilen pek çok eseri vardır. *Hayat İşte* (La Vita, 1892) ve *Yaşlılık* (Senilità,1898) söz konusu eserlerin başında gelir.

Triesteli olan yazarın yapıtlarını irdelerken şehrin ekonomik, kültürel ve sosyal yapısının kahramanlar aracılığıyla yapıta ne denli etkin bir biçimde yansıdığı ve bu özelliğin eserlerine kahramanlar ve şehir arasında bağ kuran tamamlayıcı bir özellik kattığı görülmektedir. Ancak şehrin eserler üzerindeki yansımalarını irdelemeden önce, Trieste tarihine ilişkin olarak bazı önemli bilgilere değinme gereği vardır. Nitekim, yukarıda da değinildiği üzere, bir romanda geçen kahramanların şehir ile ilgili derin bir bağı olması durumunda, o kahramanları daha iyi anlayabilmek için olayların yaşandığı şehrin geçirmiş olduğu kültürel ve tarihi süreçlere değinmek icap etmektedir.

Kuzey Doğu İtalya'da konumlanan ve Venedik ile coğrafi olarak yakın olan Trieste şehri XIV. yüzyılda ticari-ekonomik ve siyasi alanda hızla büyümekte olan Venedik Cumhuriyeti'nin bir parçası olma tehlikesi ile karşı karşıya kaldığında, İtalya yarımadasında diğer şehir devletlerine nazaran farklı bir politik tercihte bulunur: Trieste rakibi olan Venedik Cumhuriyeti'nin yönetimi altına girmektense, kendi isteğiyle Habsburg Hanedanlığı'nın boyunduruğu altına girmeyi tercih eder ve İmparatorluğun Akdeniz'e açılan önemli bir limanı konumuna erişir. Böylece, "Trieste 530 yıldan fazla bir süreliğine Habsburg Hanedanlığı'nın egemenliğinde varlığını sürdürür" (Russell, 1975, s. 3).

Habsburg egemenliği altında geçen yüzyıllar içinde kentsoylu sınıfın doğması ve önem kazanmaya başlaması neticesinde daha önce aristokrat sınıfın hüküm sürdüğü kentte köklü bir değişim yaşanmaya başlanır. Söz konusu değişimle, özellikle "Sanayi Devrimi" sonrasında ticaretin çok büyük bir ivme kazanmasından dolayı zenginleşen kentsoylu sınıf, Trieste gibi önemli bir limana sahip olan ve ticaret yolları üzerinde bulunan şehirde, ticari faaliyetleri sonucu elde ettiği ekonomik gücü git gide artırır. Öyle ki, şehrin büyüklü küçüklü tüm tüccarlarının ticari faaliyetlerini geliştirmesi ve ticaret hacmini artırması, şehirde bankacılık siteminin ilerlemesine de öncülük eden bir etmen haline gelir. Dolayısıyla, bu gelişmeler sosyal yaşamda bazı yeniliklerle kendini göstermeye başlar. Yani ticaret ve bankacılıkla uğraşan ve bu sayede zenginleşmeye başlayan kişiler şehirde güçlü ve önemli bir konuma

erişir. "Trieste böylece aristokrat bir kasabadan kentsoylu bir şehre, renksiz bir limandan önemli bir ticaret merkezine dönüşür" (Lunetta, 1972, s. 17).

Tüm bu tarihi ve sosyolojik süreç ışığında ortaya çıkmaktadır ki, "şehir ticari ve kültürel anlamda etkileşimin yoğun olduğu bir yer olmuştur ve farklı coğrafyalardan gelen insanların buluşma noktası haline gelmiştir" (Salinari, 1993, s. 272). Trieste'nin Slovenya ile sınırdaş, Hırvatistan ile yakın oluşu ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun sınırları içinde kalması (1918'e kadar) gibi coğrafi özellikleri ile siyasi gelişmeleri şehrin aydın çevrelerinin düşünce biçimlerini de derinden etkileyen unsurlar olur. Aynı durum edebiyat için de geçerlidir. Toplumun zengin bireyleriyle ilişki içinde olan Svevo'nun edebiyatçı kişiliği de göz önüne alındığında yazarın şehirdeki çok kültürlülüğü eserlerine yansıtması kaçınılmazdır.

Svevo'nun bu çalışmaya konu olan *Hayat İşte* ve *Zeno'nun Bilinci* eserlerine bakıldığında, Trieste'nin her iki romanın da uzamı olduğu görülmektedir. Ancak 1892 yılında yayınlanan *Hayat İşte* ve 1923 yılında yayınlanan *Zeno'nun Bilinci*'nde olaylara uzam olan şehrin pek çok açıdan değiştiğini ifade etmek gerekir. Her şeyden önce ilk romanda Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir parçası olan şehir, ikinci romanın yayınlandığı yılda İtalya Krallığı'nın bir parçasıdır. Bu siyasi değişime karşın şehrin önceden beri süregelen ve "mitteleuropa" olarak adlandırılan ortak bir kültürü olduğunu belirtmekte yarar vardır. Bir açıdan "Orta Avrupa" kültürü olarak adlandırılabilecek bu kültür şehrin sakinlerinin en temel ortak özelliği olarak belirmektedir. Orta Avrupa kültürü genel bir ifadeyle Tuna nehri boyunca kurulan şehirlerin ve ülkelerin ortak kültürüne verilen bir addır. Bu kültür Akdeniz'e çıkış noktası olarak Trieste'de yeşermiştir. XX. yüzyıl İtalyan yazarı Claudio Magris, Franz Kafka ve Karl Kraus bu kültürün önde gelen temsilcileridir. Adı belirtilen yazarlar Avrupa edebiyatında önemli bir konuma sahiptirler. Şehrin çok kültürlü ortamını net bir biçimde ifade eden şu cümleleri aktarmak gerekir: "Trieste her zaman farklı ırkların kaynaştığı bir yer olmuştur. Şehir farklı insanlar tarafından mesken tutuldu: şehirde yerli İtalyanlar, bölgenin yerli Slavları, Almanlar, Yahudiler, Yunanlılar, Levantenler, başlarında kırmızı fes bulunan Türkler ve sayısını bilmediğimiz niceleri bulunuyordu" (Lunetta, 1972, s. 23).

Şehrin tarihsel süreçteki gelişimine değindikten sonra, yazar ile ilgili belirtilmesi gereken bir noktanın daha altını çizmek gerekir. Her ne kadar içinde bulunduğu yüzyılda Svevo ülkesinde ve dünyada tanınan ve okunan bir yazar olsa da, tarih boyunca pek çok yazarın da aynı kaderi paylaştığı üzere, hayattayken eserlerinin değeri günümüzdeki kadar anlaşılamamıştır. Dolayısıyla, "edebiyat çevrelerince iyi bilinen bir polemiğin sonucunda yazarın keşfinin yapıldığı ve edebiyat çevrelerinde varlığının ilk kabul edildiği 1926-1929 yıllarına dönmek zorundayız" (Maxia, 1975, s. 8). Söz konusu tarihler yazarın ölümüne (1928) denk gelen ve başta *Zeno'nun Bilinci* olmak üzere üç romanının edebiyat çevrelerince

eleştirildiği ve tartışıldığı yılları içermektedir. Tüm bu tartışmalar neticesinde Svevo geçtiğimiz yüzyıl içinde pek çok eleştirmenin çalışma konusu olmuştur ve İtalyan edebiyatındaki özgün konumu Debenedetti, Maxia, Montale gibi edebiyatçılar tarafından önemle vurgulanmıştır.

2. *Hayat İşte* Eserinde Trieste

Araştırmaya konu olan ilk roman *Hayat İşte*'de köyünden şehre bir bankada çalışmak üzere gelen Alfonso Nitti adında bir gencin başından geçenler anlatılmaktadır. Ancak Alfonso bankada bir memur olarak çalışmaktan ziyade bir yazar olmayı düşlemektedir. Öyle ki, işe gitmediği boş zamanlarını ve bir köşesinde kitaplarını tuttuğu ofisindeki her boş dakikasını okumaya ayırır. Bu romanda aktarılan olayların genel olarak Svevo'nun gerçek yaşamıyla örtüştüğü bilinmektedir. Yazarın ilk romanı olma özelliğine sahip eser, Svevo'nun yazın hayatına başlarken dönemin hangi akım ve yazarlarından esinlendiğini ortaya koyan nitelikler barındırmaktadır. Edindiği kültürel birikimi eserinde kültürüne sıkı sıkıya bağlı olduğu şehriyle örtüştürmeyi amaçlayan Svevo'nun, özyaşamından hareketle kendini ve şehri aynı çerçeve içine sığdırmayı başardığını aşağıdaki şu cümlelerden anlamak mümkündür:

> Özyaşamöyküsel romanı *Hayat İşte* yazarın hayalinde şekil almaya başlarken, o zamanının kültürüne yanaşır, Alman eğitiminden aldığı alışkanlıklarından kurtulmaya ve İtalyan edebiyatı üzerine çalışmalarını derinleştirmeye çalışarak kendi şehrinin insanlarına ve çevresine bağlanır. *Hayat İşte* romanında anlatıldığı üzere, çalıştığı bankadan geceleri eleştiri kitapları okuduğu Belediye Kütüphanesi'ne giderdi. Özyaşamöyküsünde şu ifade vardır: *Hayat İşte*'de Fransız natüralistlerinden etkilenmiştir. Flaubert, Daudet ve Zola çalışmıştır, ancak Balzac'ı daha iyi tanır ve Stendhal ile ilgili temel şeyleri de bilir. (Spagnoletti, 1963, s. 6)

Romanının başkahramanı Alfonso bir yandan okuma ve yazar olma hevesiyle yanıp tutuşurken bir yandan da Belediye Kütüphanesi sayesinde arzu ettiği okuma ortamını bulur. Fakat içinde yaşadığı şehrin zorlukları günden güne Alfonso'nun hayal kırıklıkları ve zorluklar yaşamasına neden olur. O denli ki, başkahramanın çok kültürlülüğün egemen olduğu Trieste'ye vardığı ilk anlardaki izlenimlerinin, köyden kente göç eden herhangi birinin tahmin edilebilecek ön yargılarını barındırdığı aşağıdaki alıntıda ortaya çıkmaktadır:

> Yoğun, isli bir hava soluyorlar burada, geldiğimde olanca ağırlığıyla kentin üstüne çökmüş buldum onu, bizim bataklıkta kış pusunun olduğu gibi, kocaman bir huni biçiminde, ama bizimkinin ne olduğu bellidir, daha temizdir. Buradakilerin hepsi ya da hemen hepsi memnun mutlular, çünkü başka bir yerde çok daha iyi yaşanabileceğinden habersizler. Ayın birinde yüz frank verdiler, sana büyük bir para gibi gelecek, ama burada hiçbir hükmü yok. Elimden geleni ardıma koymuyorum, ama para yetişmiyor, ayın sonunu güç bela getiriyorum. (Svevo, 2012, s. 10)

Yukarıda görüldüğü üzere, Alfonso'nun şehre yönelik olumsuz düşüncelerinin kaynağı ilk olarak şehrin havasının pis olmasından kaynaklanmaktadır. Doğal bir ortamdan gelen bir birey olarak şehrin yapaylığına ve kirliliğine karşı eleştirilerde bulunur. Şehri, geldiği köyle kıyaslayan ve bir nevi küçümseyen bir hava içindedir. Yazar sanki daha ilk cümlelerde başkahramanın şehre uyum sağlayamayacağı haberini okuyucuya iletmek ister. Doğa eleştirisinin hemen ardından, başkahraman ilerleyen cümlelerde şehirde yaşayanları bir nevi cahillikle suçlar. Daha sonra, değerlendirmesine ekonomik zorluklardan bahsederek devam eder. Aldığı paranın böylesine bir şehirde yaşamını sürdürebilmek için yetmediğinden şikayet eder. Bu noktada anlaşılmaktadır ki, Alfonso açısından şehir temel olarak iki yönden eleştiriye maruz kalmaktadır. Birincisi kırsaldaki gibi temiz bir havanın şehirde bulunamayacağı gerçeği. Buradan da ortaya çıkmaktadır ki, "Sanayi Devrimi" sonrası Avusturya-Macaristan İmparatorluğu topraklarında bulunan ve imparatorluğun Akdeniz'e çıkışında en önemli liman olan Trieste'de ticari faaliyetler ve endüstriyel üretim yoğun derecede hava kirliliği yaşanmasına sebep olmaktadır. Dönemin başta İngiltere olmak üzere sanayi ve ticaretin yoğun olarak yaşandığı şehirlerinde var olan bu ortak sorunun Trieste için de geçerli olduğu ortaya çıkmaktadır. Diğer bir eleştiri konusu olan ekonomik durum ise, başkahramanın da dile getirdiği üzere insanın yaşamını belli bir düzeyde sürdürebilmesi açısından oldukça zorlayıcıdır. Şehrin hayat standartlarının yüksek olmasının ve şehirde zengin bir zümre bulunmasının fiyatların artmasına ve dar gelirli insanların ekonomik zorluklar çekmesine neden olduğu görülmektedir. Bu durumu göz ardı etmemek romanın genel atmosferini anlayabilmek açısından büyük öneme sahiptir. Buna ek olarak, zaman içinde maddi zorlukların aşılması durumu, Svevo'nun gerek gerçek yaşamında gerek yazın yaşamında zenginleşmekte olan Trieste'nin nimetlerinden istifade edebilme imkanını bulması sebebiyle sonraki romanlarında ortaya çıkacaktır.

Köy-şehir karşılaştırması pek çok romanda başvurulan bir olgudur. *Hayat İşte* romanında da benzer bir durumun söz konusu olduğu söylenebilir. Bu durumu doğrulayıcı nitelikte olan Alfonso'nun ağzından dökülen şu cümleler o zamanın köylü halkının şehirde yaşayan insanlara karşı nasıl bir ön yargısı olduğunu gözler önüne sermektedir:

> Alfonso kente, yüreğinde kentlilere karşı büyük bir küçümsemeyle gelmişti; onun gözünde kentli olmak demek bedensel açıdan zayıf, ahlaksal açıdan gevşek olmak demekti ve kentlilerin cinsel alışkanlıkları diye bildiği şeyleri, genelde kadınlara olan aşkı ve aşkın kolaylığını küçümsüyordu. Onlara asla benzemeyeceğini sanıyor, kendini çok farklı hissediyordu, o zaman için öyleydi de. (Svevo, 2012, s. 81)

Örnekten de anlaşıldığı üzere, Svevo Alfonso'nun ağzından bir aşağılamaya, hor görmeye, yabancı olana karşı ön yargıya tercüman olmaktadır. Yazarın bu çatışmayı muhtemelen

birebir yaşadığını veya gözlemlerinden aktardığını ifade etmek gerekir. Başkahramanın romanın başlarında şehre olan uyumsuzluğunun iş yaşamındaki gelişmelerin ve yaptığı işe olan olumsuz bakış açısının de tetikler nitelikte olduğunu ifade etmek gerekir. Örneğin; bir bankada çalışırken her bulduğu boşluğu okuyarak değerlendirme çabası ve yaptığı işten çok hayalindeki iş olan yazar olabilmesi için yoğun çaba göstermesi Svevo'nun kendisinden öykünerek yarattığı başkahramanın ikirciklik yaşamasına neden olur. Bu yüzden "çift yönlü bir hayat yaşar, ilki bir türlü alışamadığı banka memurluğu iken, diğeri edebiyatçı olabilme hayallari ile edebi çalışmaları" (Salinari, 1993, s. 279).

Romanın ilerleyişinde önemli bir ayrım vardır; ilk anda şehirde umduğunu bulamayan başkahraman köyüne dönmek ile çalışmaya devam etmek arasında arafta kaldığı bir anda bankanın sahibi Bay Maller tarafından evine davet edilir. Evde Maller'in kızı Annetta ile tanışır ve ondan hoşlanır. Ancak hoşlandığı kadından bir karşılık alamaz. Dolayısıyla, Alfonso için var olan sorunların arasına yeni bir sorun eklenmiş olur. Nitekim, bu sorun onu romanın sonunda intihara sürükleyecek olan etmenlerden biridir. Aşkına gerçek bir karşılık bulamayan Alfonso toplumsal konumu gereği ezilmesi, sınıf atlayamaması, hor görülmesi gibi nedenlerle birlikte içinde yaşadığı sorunlardan kurtulmayı bir türlü başaramaz. Onun intihar etmesindeki en büyük sebep içinde yaşadığı şehirle uyumlu yaşayamamasıdır ve toplum içinde hak ettiğini düşündüğü konuma bir türlü gelememesidir. Alfonso'nun tüm yaşadıkları nazarında Trieste şehrindeki sosyal yaşama ve çalışma hayatına olan uyumsuzluğu annesini ziyaret etmek için köyüne gittiği anı aktaran sayfalarda şu cümlelerle ifade edilir: "Son günlerin kargaşası içinde tümüyle unutmuştu, ama yolculuğu ona yalnızca nefret ettiği yerlerden kaçmanın zevkini sunmakla kalmıyor, köyceğizine yeniden kavuşmanın mutluluğunu da veriyordu" (Svevo, 2012, s. 268).

Trieste şehrinde yaşanan sosyal gelişmelerin yalnızca bu bölgeye özgü bir durum olmadığının altını çizmek gerekir. Çünkü *Hayat İşte*'deki başkahraman, Svevo'nun çağdaşları tarafından yazılan diğer romanlarda da olduğu üzere, içinde bulunduğu şartlara daha fazla katlanamayarak yaşadığı şehre yenik düşer. Benzer şekilde aynı dönemde yazılan yazarın diğer romanlarında da kahramanların uyumsuzluğu dikkate değerdir. Söz konusu özellik Svevo'yu İtalyan yazarlara göre daha modern ve Avrupa'daki edebi akımlara daha yakın bir konuma getirir. İtalyan edebiyatının Avrupa'da günceli yakalayabilmesine olanak sağlar. Alfonso Nitti'nin sonunun Avrupa'da modern edebiyatın bazı eserleriyle benzerlik göstermesi hususu şu cümlelerden anlaşılmaktadır: "Alfonso Nitti artık doğal bir çevre olmayan Trieste'ye yenilir, ancak şehir olayların ve durumların ana kaynağı coğrafi veya geometrik olmaktan çok metafizik bir yerdir, tıpkı diğer çağdaşı romanlarda yenilgilerin yaşandığı Prag'da veya Dublin'de olduğu gibi" (Lunetta, 1972, s. 68).

Romanla ilgili son olarak, başkahramanın yaşadıklarından başka, eserin ortaya çıkışına dair daha genel bir çerçevede bilgi aktarma ihtiyacı vardır. XIX. yüzyılın sonlarına denk gelen bir dönemde ilk romanını kaleme alan Svevo'nun edebi kimliğinin oluşmasında hangi edebi akımın etkili olduğuna değinmek gerekir. Bu nedenle, *Hayat İşte* romanına ilişkin ortaya koyulması gereken son bir konu da şudur: Döneminin İtalyan yazarlarının da yaptığı üzere, Svevo edebiyata ilişkin ilk izlenimlerini Fransız natüralistlerin eserlerini inceleyerek edinmiştir. Fransız edebiyatının önde gelen temsilcilerinin eserlerine olan ilgisi ve onlara öykünmesinin izlerini yazarın ilk romanı olan *Hayat İşte*'de görmek mümkündür. Nitekim Sevevo ile ilgili şu bilgiler söz konusu durumu doğrular niteliktedir:

> Verga ve Capuana gibi Svevo da modellerini Fransa'da aradı. İlk romanının tarihi olan 1892'den önce, Maupassant, Daudet, Goncourts, Flaubert ve Zola'nın en önemli yapıtları İtalya'da tanınmıştı. *İşte Hayat*'ta, belki de, Flaubert'in L'Education sentimentale'inin (1869) etkisi ile her iki roman için de, servetini şehirde arayan bir ülke genciyle ilgisi olduğunu keşfediyoruz. (Maxia, 1975, s. 14)

3. *Zeno'nun Bilinci* Eserinde Trieste

Her ne kadar Fransız yazarlar edebi kariyerinin başlarında Svevo'nun yakından takip ettiği ve belli ölçüde etkilendiği isimler olsa da, Svevo'nun İtalyan edebiyatı içindeki yerini sağlamlaştırması, en çok tanınan eseri *Zeno'nun Bilinci* ile gerçekleşir. İlk romanı ve arkasından yayınlanan diğer eserlerinden sonra yazmaya uzun bir ara veren Svevo'nun son romanı aradan geçen süre içinde ne denli büyük yol kattettiğini göstermektedir. Artık XX. yüzyıla girilmiş ve "I. Dünya Savaşı" sonlanmıştır. Savaş sonrası uzun yıllar Avusturya-Macaristan İmparatorluğu hakimiyetinde olan şehir İtalya Krallığı'na geçmiştir. Büyük siyasi, ekonomik ve sosyal değişimlerin yazarın en ünlü romanına da yansıması kaçınılmazdır. Nitekim "yaşadığı şehrin tarihi ve kimliği, Svevo'nun biyografisinin ve eserlerinin adeta içine işlemiştir" (Solomoni, 2012, s. 13).

Yukarıda da değinildiği üzere, Svevo'nun eserlerinde özyaşamöyküsel bağların olduğu bilinmektedir. "I. Dünya Savaşı" sırasında şehirde yaşanmakta olan gelişmelerin romanda kendini yer yer belli ettiği başkahraman Zeno'nun şu sözcüklerinden anlaşılmaktadır. Savaş alanından ayrılmayı, Trieste'den çekip gitmeyi, başka yerlerde gönlümü avutmayı ilk kez düşündüm" (Svevo, 2019, s. 140). Buna ek olarak, daha genel çerçevede irdelendiğinde ise, *Yaşlılık* romanından sonra aradan geçen görece uzun sürede sosyolojik ve toplumsal gelişmelerin *Zeno'nun Bilinci*'nde geçen olaylara ve sosyal çevreye sirayet ettiğini görmek mümkündür. "*Hayat İşte* ve *Yaşlılık*'taki ofis çalışanı ortamından *Zeno'nun Bilinci*'ndeki

girişimci ve iş dünyasına yönelik gidişat yazarın özyaşamöyküsel gerçekliği ile örtüşür" (Jeffries, 2014, s. 219).

Geçen sürede şehrin yaşadığı büyük siyasi dönüşümün ötesinde Trieste'nin kendi özellikleri ilk romana nazaran *Zeno'nun Bilinci*'nde baş kahraman aracılığıyla daha açık bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bunun pek çok sebebini sıralamak mümkünken, önemli birkaç tanesine değinmek yerinde olacaktır. Svevo'nun iş hayatı sayesinde Avrupa'ya özellikle de İngiltere'ye sık sık gitmesi, çok kültürlülüğe alışkın bir birey olarak farklı ülkelerden insanlarla iletişim içinde bulunması, İrlandalı yazar James Joyce ile tanışması ve Freud'un psikanaliz üzerine yaptığı çalışmalardan etkilenerek eserinde psikanalitik unsurları kullanmaya çalışması Svevo'nun yazarlığının değişmesine ve gelişmesine katkıda bulunmuştur. Açıkça ifade etmek gerekirse, ilk eserinin üzerinden 31 yıl geçtikten sonra yayınlanan en ünlü romanı Svevo'nun edebi alanda kendisini ne kadar çok geliştirdiğini göstermektedir. Bu nedenledir ki, "Svevo mensubu olduğu 'Orta Avrupa' kültürünün özel koşulları sayesinde İtalya içinde Avrupa'nın çağdaş değişiminin ve kaçınılmaz bir biçimde sosyolojik manada yeniden biçimlenmeye götürecek olan trajik gelişim sürecinin tek temsilcisidir" (Luti, 1972, s. 182).

Triesteli yazarın Avrupa edebiyatı içindeki özel konumuna değinirken yaşadığı olumsuzlukları muhtemel sebepleriyle aktarmanın yeri gelmiştir. Svevo her ne kadar Avrupa edebiyatının Proust ve Joyce gibi önde gelen isimlerine öykünse ve onların açtığı yolu takip etse de, gerek dönemin kendine özgü şartları (I. Dünya Savaşı ve sonrasında gelen Mussolini Dönemi) gerekse Svevo'nun kullandığı dilin İtalyanca'nın bir lehçesi olması onun eserlerinin hak ettiği değeri zamanında görebilmesine engel olan etmenler olarak sıralanabilir. Dil nedeniyle İtalyan edebiyat eleştirmenleri tarafından tepkiler almıştır. Nihayetinde, Joyce ile olan tanışıklığı ve Joyce'un onu Fransız edebiyat çevrelerine tanıtan yazısı sayesinde Svevo yavaş yavaş geç de olsa hak ettiği üne kavuşmayı başarır. Ancak Svevo'nun hayalini kurduğu beğenilen ve çok okunan bir yazar olduğu günleri göremediğini anımsatmak gerekir.

Yazarın başyapıtında Trieste'nin konumuna tekrar dönmek gerekirse, şehir yalnızca Svevo'nun eserlerinde değil, aynı zamanda Umberto Saba, Claudio Magris gibi diğer İtalyan yazarların da eserlerinde insanı karamsarlığa iten, iç huzursuzluk veren bir niteliğe sahiptir. Bu durum Zeno'nun yaşantısında gözle görülür biçimde açıktır. Başkahramanın yaşadığı psikolojik sorunlar, depresyon ve melankoli hali şehirde yaşayan pek çok insana bulaşan bir hastalık gibidir. Bu nedenle romanda "klinik bir veriden değil, varoluşsal bir veriden bahsedilmektedir, onu iyileştirmek ölmek ve 'son sigarayı bırakmak' demektir, parçalanmış bir gerçeğin mat görünümü olan birkaç somut unsurdan birini bırakmak anlamına gelecektir" (Lunetta, 1972, s. 126). Bahsi geçen durum adeta bir gerçeği ortaya çıkarmaktadır: "Stendhal gibi, Svevo da kendini anlatarak iyileşen bir hastadır" (Spagnoletti, 1963, s. 1).

Modern zamanın yaşam biçiminde karşılaşılan ve zorlu yaşamın insanoğluna hissettirdiği alışamama, anlayamama, anlamlandıramama gibi olumsuz ögeler Zeno'nun iç seslenişlerinde sık sık göze çarpar. İnsanoğlunun dış özelliklerinden çok içsel çatışmalarını ve iç sesini ortaya koymayı amaçlayan Svevo'nun aldığı eğitimin de etkisiyle Alman kültürüne yakın olması ile Freud'un yürüttüğü psikanaliz çalışmalarından esinlenerek eser ortaya koyması gibi hususlar dikkate alındığında, yazarın modern anlamda İtalyan edebiyatının önünde olduğunu söylemek güç olmaz. Nitekim buna Trieste'nin kendine özgü oluşu da eklenince Svevo'nun yazın anlayışının dayandığı temeller daha net anlaşılmaktadır. Bu temellerin güçlü bir şekilde var olduğu Trieste'nin eserdeki yeri şu cümlelerle açıklanabilir:

> Trieste şehrinin, pek çok farklı kültür ve halkı bünyesinde barındıran kozmopolit yapısı ile mittleeuropa kültürü temelinde şekillenen çok katmanlı dokusunu Svevo, hem şehrin bir bireyi olarak şahsen deneyimlemiş, hem de bir yazar olarak şehrin güzelliklerini, zorluklarını, insan ruhunda yarattığı karamsar düşünceleri; bir toplumun farklı bireylerinin birbirlerine olan yadırgayan ve dışlayan bakışlarını eserlerine yansıtmıştır. (Ayyıldız, 2017, s. 441)

Trieste şehrinin genel özellikleri düşünüldüğünde, büyük ve önemli bir limana sahip olması ve kavşak noktasında bulunması sayesinde zengin bir ticaret şehri olduğu bilinmektedir. Şehrin bu yapısı doğal olarak halkı üzerinde de bazı etkiler yaratır. Örneğin; bilindiği üzere, bilhassa ticaret ile ilgilenen kimseler için maddi şeylerin de manevi şeyler kadar önemli olduğu düşüncesi vardır. Bu durumu net bir biçimde açıklayan şu cümlenin altını çizmek gerekir: "Triesteliler dine mesafeli değildi, sadece din ve para onlar için her zaman iki farklı şeydi. Triesteliler her zaman ilk önce iş adamı, daha sonra vatansever ve aile reisidirler" (Russell, 1975 , s. 5).

Şehirde var olan melankoliye ilişkin pek çok örnekle romanda karşılaşılabilir. Zeno Cosini karekteri yalnızlığın, psikolojik sorunların, umutsuzluğun, kaygının ve uyumsuzluğun tipik bir örneğini temsil etmektedir. Cosini örneğinde, aslında Trieste'nin ticaret ve ekonomi ile ilgilenen kentsoylu sınıfa mensup insanlarının bir yansımasını görmek mümkündür. Üstelik, bu olguya şehrin melankolik havası da eklenince durum giderek ağırlaşır ve Cosini'nin sorunlu yaşamı önceki romanlarda olduğu gibi bu son romanın zemininde de büyük yer tutar. *Hayat İşte*, *Yaşlılık*, *Zeno'nun Bilinci* romanlarında Svevo içinde bulunduğu topluma uyum sağlamasını bilmeyen ve bunu beceremeyen insanoğlunun problemlerini bir arada sunar (Luti, 1972, s. 182). Buna ek olarak, bahsi geçen romanlardaki başkahramanlar kentsoylu sınıfın güncel durumuna ve gelişim sürecine ilişkin önemli bilgiler aktarırlar. "Üç romanın karakterleri Alfonso Nitti (*Hayat İşte*), Emilio Brentani (*Yaşlılık*), Zeno Cosini

(*Zeno'nun Bilinci*) […] kentsoylu sınıf ideolojisinin değerleri ile mitlerinin derin krizinin temel ve rahatsız edici izlerini gösteren ve modern toplumda yaşayan bireyin yalnızlığının, yabancılaşmasının, nevrotik durumunun derinlemesine irdelenme sürecindeki üç anı temsil ederler" (Salinari, 1993, s. 278).

Şehir Svevo'nun son romanında öncekilere göre başkahramanın psikolojisiyle daha çok eş güdümlü bir havayı barındırır. Bunun gerçekleşmesinde aradan geçen süre içinde Svevo'nun Freud'un ortaya koyduğu psikanaliz çalışmalarına olan ilgisinin önemli bir yerinin olduğu söylenebilir. Gerçekten de Zeno'nun kaygıları ve yalnızlığı şehrin iç karartıcı atmosferi ile örtüşmektedir. Dolayısıyla bu son romanda şehrin işleniş biçimi daha çok kahramanların ruhsal yönünü yansıtmada önemli bir paya sahiptir. Ancak yine de şehrin fiziksel özelliklerine ilişkin bazı satırlar bulunmuyor değil. Mesela, Zeno'nun bulunduğu evin şehre olan manzarasının uzun satırlarla betimlendiği aşağıdaki örnek ilginç olabilir:

> Güneş batmadan önce eve dönmesi gereken arkadaşımı bahçeye kadar geçiriyordum. Bir tepede bulunan villamdan o zamanlar liman ve deniz gözükürdü, şimdi yeni yapılar bu görüntüyü yer yer kapadı. Hafif bir meltemle karışarak, gökyüzünün durgun ışığını binlerce kırmızı ışığa bölüp yansıtan denize, durup uzun uzun baktık. Kaskatı kesilmiş bir gölge gibi denizde kocaman bir yay halinde ilerleyen yumuşacık yeşiliyle Istria Yarımadası gözü dinlendiriyordu. Rıhtımlar, dalgakıranlar sert çizgileri ile ufacık, anlamsızdı, havuzların suyu kıpırtısızlıktan kararmış mıydı, yoksa kendinden mi bulanıktı öyle? Bu geniş görüntüde, durgunluk, suyun bütün o kıpır kıpır kırmızısına kıyasla az yer tutuyordu, biz de bir süre sonra, gözlerimiz kamaşarak denize sırt çevirdik. Onunla karşılaştırılacak olursa, evin önündeki küçük düzlüğe gece basıyor denilebilirdi. (Svevo, 2019, s. 203)

Şehrin fiziksel özelliklerine ilişkin verilen nadir bilgilerden olan ve Trieste'nin geçen zaman içinde ne denli bir gelişme gösterdiğini okuyucuya aktaran şu satırları da unutmamak gerekir:

> Corsia Stadion'u yaya geçtik. Parkı geride bıraktık. Kentin hiç görmediğim bir kesimiydi. Şu spekülasyon evleri denilen evlerden birine daldık. Atalarımız kırk yıl önce bunları kentten uzak yerlere yapmış, kent de çok geçmeden oraları istila etmişti; evin kendi halinde bir görünümü vardı, yine de bugün anı amaçla yapılanlardan halliceydi. Merdiven daracık bir yere sıkıştırıldığından dimdikti. (Svevo, 2019, s. 206)

Tüm bu fiziksel özelliklerin ötesinde şehrin romanda ne denli yer aldığını anlayabilmek için kahramanların şehir ile örtüşen ruhsal özelliklerine değinmek gerekir. Dolayısıyla, başkahramanın ruh hali Trieste'nin insanlara hissettirdiklerini yansıtmaktadır. Bu açıdan romanda önemli detaylara rastlanır. Nitekim, başkahramanın içinde bulunduğu ortama göre farklılık gösteren ruh durumu yaşadığı kaygıları ve şehir ile ilgili uyumsuzlukları ortaya

çıkartır. “ […] Evin eşiğini aşar aşmaz ruh halim değişti.” (Svevo, 2019, s. 116). Bunun ötesinde, yaşadığı ortamda kendini yalnız hissetmesi yazarın satırlarında çokça rastlanılan bir durumdur: “Ama o günlerin her saatini azaba çeviren bir şey de sabırsızlıktı. Neden hiç kimse beni sormuyordu? Neden Giovanni harekete geçmiyordu? Beni ne evinde, ne de Tergesto’da görmeyince şaşması gerekmez miydi? Yoksa benim evden uzaklaştırılmama o da mı razıydı?” (Svevo, 2019, s. 123). Başkahramanın söz konusu dışlanmışlık hissi onu o denli üzer ve yorar ki, bir an şehri terk etmeyi bile düşünür: “ Savaş alanından ayrılmayı, Trieste’den çekip gitmeyi, başka yerlerde gönlümü avutmayı ilk kez düşündüm” (Svevo, 2019, s. 140).

Zeno’nun romandaki diğer kahramanlara nazaran bir önemli özelliği de öz farkındalıktır. Onu ayrıştıran veya farklı kılan yalnızca şehre veya içinde bulunduğu topluma uyumsuzluğu değil, kendinin farkına varan bir birey olmasıdır. Daha açık belirtmek gerekirse, iş hayatında alış verişte bulunduğu kentsoylu sınıfa mensup insanların çokça yer aldığı bir ortamda insan ilişkileri başta olmak üzere, kadın-erkek ilişkileri, aldatma, yalanlar, küçümseme gibi karmaşayı içinde barındıran bir ortama uyum sağlamaya çalışan ancak, sonunda aradığı uyumu sağlayamayan, hep aykırı bir insan konumuna düşen Zeno, gerçekte kendi yanlışlarını bilen, hastalığının farkında olan ve eksikliklerine göre kendine çeki düzen vermeye çalışan, arayış içinde olan bir hasta iken, etrafındaki diğer insanlar kendi garipliklerinin ve hatalarının farkında olmayan, herşeyi doğru yaptığını sanan insan profili olarak sunulmaktadır. Romanın son bölümlerine gelindiğinde bu gelgit çokça yaşanır; karmaşık aşk ve iş oyunları Zeno’nun artık bir dinginliğe kavuşmasıyla son bulacaktır. Bu gelişimin sağlanmasında Zeno’nun edindiği acı ve kötü tecrübelerin büyük etkisi vardır. Bu roman, şehrin sokaklarını anlatmaktan çok kentsoylu sınıfın villalarında ve iş yerlerinde nasıl bir yaşam sürdüklerini, romana konu olan kahramanların psikolojik analizlerini de içeren bir biçemle ortaya koyar.

Bu nedenle, roman Trieste’den çok Triesteli halkın belli bir zümresinin içlerinde yaşadığı fırtınalı ve gelgitli hayatı aktarır. Bu sayede kahramanların ruhlarında şehrin izdüşümlerini görmek olağan hale gelmektedir. Yani, kısaca, roman bir şehrin insanlarının krizini yansıtır:

> Roman, Svevo’nun ruhun en gizli ve dolambaçlı kıvrımlarını araştırmasına, hayal kurmaya, düşlemeye, duymaya, düşünmeye ve insanları sınırlarının tükenmez ve rahatsız edici özgürlüklerinden eyleme geçirmeye, insanın belirsizliğini açığa çıkarmaya olanak sağladı, dışsal kesinliklerin altında gizlenen “kriz”, varoluşu besleyen acı ve huzursuzluk: tek kelimeyle, gerçekliğin ebedi “sorunu”; ve aynı zamanda ona kahramanlarını tek bir Trieste içinde birleştirme imkânı verdi, tanınabilirliğine rağmen, bir tür içsel, metafizik manzara haline gelen bir mit ve rüya olan bir Trieste’ye yerleştirme fırsatı sundu. (Briosi, 1975, s. 114)

Trieste şehri ile ilgili yapılan benzetmeler ve değerlendirmeler Svevo'nun eserlerinin çerçevesini belirgin bir biçimde çizen, eserlere katkılar sağlayan önemli unsurlar olarak belirginleşmektedirler. Şehrin özelliklerini sıralayan şu ifadeler bu durumu açıklar niteliktedir: " […] Onun Triestesi ticaret merkezleri ve banka şubeleriyle, içinde bir arada barındırdığı avam halkı ve kenstsoylu sınıfı, basit memuru ve ticaret dünyası, kadınları, sokakları, denizi, havası, mevsimine ve saatine göre değişen özel ve unutulmaz ışığıyla canlı ve istikrarlı/sağlam bir şehirdir" (Sapegno, 1973, s.744).

Şehre ait tüm bu sayılan özelliklerin yazara sağladığı katkı yadsınamayacak derecede çoktur. "Trieste'nin ırk ve dıştan görünüş açısından zenginliği ile tarihi ve görünümü, yazarlarına temalar konusunda bir farklılık ve modern İtalyan edebiyatına yeni katkılar yapan edebi etkilerin özümsenmesini sağlamıştır" (Staley, 1972, s. 11). Uzamın edebi bir yapıta ne denli renk kattığı, yapıtı nasıl zenginleştirdiği, kahramanların düşünce ve tavırlarında ne gibi etkiler yarattığı daha iyi anlaşılmaktadır. Bu romanda da görülmektedir ki, modern yaşamın tipik bir örneği olan şehir, Svevo'nun İtalyan çağdaşlarının öncüsü konumuna gelmesine vesile olmuştur. Bu başarının sağlanmasında hiç kuşkusuz yalnızca gözlemleme değil, ayrıca şehri ilk elden deneyimleme fırsatı bulan yazarın edindiği kazanımlar etkili olmuştur.

4. Sonuç

Toplumla bütünleşmeyi bir türlü başaramamış ünlü üç kahramanın okuyucu ile buluştuğu romanların yazarı olan Svevo, XX. yüzyıl İtalyan edebiyatında biçem olarak yine aynı dönemin ortaya çıkardığı başka bir değerin, Freud'un araştırmaları ışığında ortaya koyduğu psikanaliz yöntemini olabildiğince kahramanlarında uygular. Bu sayede Zeno ve Alfonso gibi başkahramanlarla kültürünün bir parçası olduğu Trieste sakinlerini de içine alan bir düzlemde gerçeğin arayışı mücadelesini yürütür. İsimler temsilidir, ancak arayış gerçektir. Yazarda modern toplumun önemli bir bileşeni konumuna gelen kentsoylu sınıfı inceleme çabası mevcuttur. Bir anlamda, yazar toplumun belli bir kesiminin bir türlü fark etmediği yanlışlarını yüzlerine çarpma iddiasındadır. Bu açıdan Alfonso ve Zeno'nun yenilgileri bir bakımdan görevini yapan, toplumu aydınlatma sorumluluğunu yerine getiren, onları gerçeklerle buluşturmaya çalışan kahramanların bireysel ama topluma ışık tutan deneyimleridir.

Sonuç olarak, yukarıda aktarılan bilgilerin ışığında ortaya çıkmaktadır ki, Svevo modernist bir biçemle romanlarına uzam olan Trieste aracılığıyla insanlığın bazı temel sorunlarına cevap aramaktadır. Dolayısıyla, "[…] tüm modernist romanlarda olduğu gibi Svevo'nun romanları da sorgulayan romanlardır. Bu romanlar belki de beyhude bir çaba ile hayatın anlamını bulmayı, topluma uyum sağlayamamış insanın kaderinin manasını araştırmayı sorgularlar" (Debenedetti, 2015, s. 517).

Hayat İşte romanında daha çok fiziksel olarak elde edilebilecek arzuların var olduğu görülmektedir. Köyden şehre göç eden başkahramanın en büyük arzusu olan yazar olabilme çabası, içinde yaşadığı şehrin ve insanlarının ona gösterdiği kötü yüzleri nedeniyle başarısızlıkla sonuçlanır. Kendini içinde bulunduğu topluma kabul ettirme çabaları sonuçsuz kalırken, çareyi intiharda bulur. Bir nevi kendini yok etmeye dek uzanan bu eğilim kentsoylu sınıfın içinde yaşadığı krizin ne kadar derin olduğunun bir göstergesidir. Alfonso söz konusu krize ayna tutan bir kahramandır.

Yaratmış olduğu Zeno kahramanı ile Svevo geçmişte kurduğu temelin üzerine yeni bir ekleme yaparak adeta insanın tüm yönlerini bilinçaltını da irdeleyerek keşfetme çabası içindedir. Bu eylemi gerçekleştirirken yalnızca toplumu değil kendini arayış içindedir. İnsana özgü olan huzursuzluk, kaygı, ruhsal karmaşa ve hayatı anlama çabası gibi unsurları Zeno'nun bilincinde yansıtabilmeyi amaçlar. Trieste söz konusu içsel araştırmanın uzamı olarak kalmayıp, başkahramanı yönlendiren ve onun tercihlerini etkileyen, toplumsal yapının çeşitliliğini sağlayan en önemli unsur olarak tezahür eder. Nihayetinde, şehrin çok kültürlü ve çok uluslu yapısı bu sağlam zeminin oluşmasında en önde gelen etmenlerden biridir. Sonuç olarak, Trieste Svevo'nun romanlarında yalnızca bir şehrin değil, bir kültürün adıdır.

Kaynakça / References

Ayyıldız, B. (2017). Bir Uyumsuz: Italo Svevo. B. Arvasi (Ed.), *Batı Kültür ve Edebiyatlarında Yüzyıl Dönümü* (s. 431-448). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Briosi, S. (1975). *La critica e Svevo*. Bologna: Cappelli.

Debenedetti, G. (2015). *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti.

Jeffries, G. M. (2014). Darwinismo, machiavellismo e 'creative destruction' nella rappresentazione del lavoro e degli affari in Svevo. *Annali d'Italianistica*, *1*, 215–234.

Lunetta, M. (1972). *Invito alla lettura di Svevo*. Varese: Mursia.

Luti, G. (1972). Svevo e la crisi della borghesia. S. Romagnoli ve T. Di Salvo (Ed.), *Scrittori e poeti d'Italia nella critica* (s. 181-187). Firenze: La Nuova Italia.

Maxia, S. (1975). *Svevo*. Palermo: Palumbo Editore.

Russell, C. C. (1975). Italo Svevo's Trieste. *Italica*, *52*(1), 3–36.

Salinari, C., & Ricci, C. (1993). *Storia della letteratura italiana con antologia degli scrittori e dei critici 3*. Bari: Editori Laterza.

Sapegno, N. (1973). *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: La Nuova Italia.

Solomoni, F. (2012). Italo Svevo, İtalya'da Bir Orta Avrupalı. *Kitap-lık*, *164*, 11–18.

Spagnoletti, G. (1963). Italo Svevo. G. Grana (Ed.), *Letteratura Italiana I contemporanei* (s. 1-26). Milano: Marzorati.

Staley, T. F. (1972). Italo Svevo and the ambiance of Trieste. *Modern Fiction Studies*, *18*(1), 7–16.

Svevo, I. (2012). *Hayat İşte.* (N. G. Işık, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Svevo, I. (2019). *Zeno'nun Bilinci.* (N. G. Işık, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.