FİLOLOJİDE GÜNCEL ARAŞTIRMALAR

CURRENT RESEARCH IN PHILOLOGY

EDİTÖR/EDITOR

DOÇ. DR. GÜLNAZ KURT

MARCH 2022

gece kitaplığı

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı
Editörler / Edıtors • Doç. Dr. Gülnaz Kurt
Birinci Basım / First Edition • © Mart 2022
ISBN • 978-625-430-042-4

© copyright
Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The r ight to publish this book belongs to Gece Kitaplığı. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Gece Kitaplığı / Gece Publishing
Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak Ümit Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR
Telefon / Phone: +90 312 384 80 40
web: www.gecekitapligi.com
e-mail: gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume
Sertifika / Certificate No: 47083

Filolojide Güncel Araştırmalar

Current Research in Philology

Mart/March 2022

EDİTÖR/EDITOR

Doç. Dr. Gülnaz KURT

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Chapter / Bölüm 1

İSTİKLAL MARŞI İLE İNGİLTERE VE ÜRDÜN ULUSAL MARŞLARININ İÇERİK YÖNÜNDEN MUKAYESESİ

Hasan HARMANCI 1

Chapter / Bölüm 2

YENİ KAYGI ÇAĞINDA EDEBÎ ESERLERDE METALLE METAFORİK, SİMGESEL, FOBİK VE APOKALİPTİK İLİŞKİLER: RASİM ÖZDENÖREN'İN "METAL YOKUŞU" ADLI ÖYKÜSÜ VE ERDEM BEYAZIT'IN "DÜŞ BURCUNDAN" ŞİİRİ ÖRNEKLERİNİ METAL FOBİSİ VE METAL KIYAMETİ BAĞLAMINDA OKUMAK

Gülsün NAKIBOĞLU 17

Chapter / Bölüm 3

BİLİŞSEL ANLATIBİLİM ÇERÇEVESİNDE, ALIMLAMA YÖNERGELERİ DOĞRULTUSUNDA ANLATIDA METİNLERARASILIĞIN VE GÖSTERGELERARASILIĞIN KAVRAMSAL HARMANLAMA KURAMIYLA İNCELENMESİ VE BİLİŞSEL ETKİLEME FAKTÖRÜNÜN DEĞERLENDİRİLMESİ: MURAT GÜLSOY'UN SEVGİLİNİN GECİKEN ÖLÜMÜ ADLI ROMANI ÖRNEĞİ

Gülsün NAKIBOĞLU 39

Chapter / Bölüm 4

ÖMER SEYFETTİN'İN BALKAN SAVAŞI YILLARINDA TUTTUĞU GÜNLÜĞÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Semih ZEKA..... 69

Chapter / Bölüm 5

OKTAY AKBAL'IN GARİPLER SOKAĞI ADLI ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Semih ZEKA..... 85

Chapter / Bölüm 6

SOCIO-CULTURAL REFLECTION OF THE COVID-19 PANDEMIC USING THE EXAMPLE OF KARL STUTTMANN'S CARICATURES: AN IMAGOLOGICAL STUDY

Gülru BAYRAKTAR..... 99

Chapter / Bölüm 7

WE MUST PERSEVERE TO LIVE AT THE EXPENSE OF BEING UNHAPPY

Orhun Burak SÖZEN, İlker EROĞLU 125

CHAPTER 1

BÖLÜM 1

İSTİKLAL MARŞI İLE İNGİLTERE VE ÜRDÜN ULUSAL MARŞLARININ İÇERİK YÖNÜNDEN MUKAYESESİ

Hasan HARMANCI[1]

1 Dr. Öğr. Üyesi Hasan Harmancı, Muş Alparslan Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, Temel İslam Bilimleri Bölümü, Arap Dili ve Belagati Anabilim Dalı, Muş/Türkiye. hasanharmanci@hotmail.com ORCID: 0000-0001-6801-0692

Giriş

Şiir olsun, hikâye olsun, roman olsun özgün olan edebi eserler neşet ettiği toplumun bir yansıması gibi tezahür ederler. Bu minvalde bağlı bulundukları toplumun hüviyeti niteliğindedirler. Edebiyatımızın önde gelen şahsiyeti olan Mehmet Akif Ersoy bizler için nasıl büyük bir aidiyet oluşturuyorsa, İngilizler için William Blake, Araplar için Hafız İbrahim gibi isimler de adeta bu iki milletin yansıması gibi aynada tezahür ederler ve elbette aidiyet oluştururlar.

Kadim zamanlarda yaşayan milletler için ulusal / milli marş diye bir mefhum söz konusu olmayıp milli ulusal kavramı tarihsel açıdan yeni kabul edilebilecek bir kavramdır. Bu minvalde milli / ulusal marşların tarihini, toplumların modernleşme tarihi ile birlikte okumak mümkündür. Özgün olan edebi eserlerin toplumun aynası olma özelliğinin öncü örnekleri olarak da bu marşları gösterebiliriz. Bu çalışmada İstiklal Marşı ile İngiltere ve Ürdün Ulusal Marşları içerik yönünden mukayese edilecek; söz konusu marşları ortaya çıkaran dinî, tarihî ve coğrafî gerçekliklere kısaca değinilecektir.

İnsanlık tarihinin modern denilen bu son zaman diliminde yükselen milletlerinden biri olan İngilizlerin Ulusal Marşı ile uzun bir süre İngiltere mandası olarak kalmış Ürdün Ulusal Marşı'nı İstiklal Marşımız ile mukayese etmeyi seçmemizin sebebi, bu üç ülkenin de dünyada nev-i şahsına münhasır bir konumda olması ve bu çeşitliliğin milli marşlara yansımalarının tespitini amaçlamaktadır.

1. Milli Marş Terkibi Üzerine

Milli marş "Ülkelerin bağımsızlık simgelerinden olan, resmî makamlarca onaylanmış, çeşitli etkinliklerde seslendirilen" (Komisyon, 1988: 2467) ve "bir milleti temsil eden ve o milletin hürriyet ve istiklâlinin sembolü olan marş" (Ayverdi, 2011: 2101) olarak adlandırılmaktadır. 1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi sonucu ortaya çıkan ulus devlet realitesi milli marş denilen olguyu yaygınlaştırmaya başlamıştır. Rasyonel olandan ziyade duygusal olana daha yakın olan edebi ürünler gibi milli marşlar da bu özellikleriyle bir milletin temel karakteristiğini daha bariz bir şekilde ortaya koyarlar. "Milli marşlar modern dönemde ülkelerin milli varlıklarını temsil eden önemli sembollerden biri olmuştur. Birçok resmi törenlerde ve uluslararası faaliyetlerde topluca ve müzik eşliğinde okunan bu marşlar, Türkiye gibi bazı ülkelerin Anayasalarında temel hükümler arasında yer almaktadır. Milli varlığı ve bağımsızlığı, milletin birlik ve bütünlüğünü, millet ile ülke arasındaki bağları ve milleti bir araya getiren ve bir arada tutan unsurları ifade eden bu şiirlerin, içerdikleri bağımsızlık, yurtseverlik, hâkimiyet, ortak millet bilinci gibi kavramlar"(Aktaş, 2014: 72) milli marşlarda görülen ortak unsurlardandır.

Ulusal marşlar içerik açısından ele alındığında karşımıza Vatan-yurt, Halk-ulus, Simgesellik-şarkı ve Devlet Erki gibi temel kavramlar sık sık çıkmaktadır. Ziyadesiyle normal olan bu durum ulusal marşların ortaya çıkış amacını gösterir. Vatanın özgülüğü, yüceliği, sonsuza dek var olacağı gibi iddialar en somut şekilde ifade edilir. Vatan toprağı genellikle halktan daha önemlidir ulusal marşlarda. Coğrafya vatandır ve ulus varoluş sebebi vatandır. Ulusal marşlar devletlerin bayramlarında, kutlamalarında ve spor müsabakalarında sık sık kullanılır. Dünyanın her yerinden devletlerin sporcularının katıldığı olimpiyat gibi organizasyonlardaki madalya törenleri esnasında birinci olan sporcunun ülkesine ait bayrak göndere çekilip ulusal marşı çalınır. (Yener ve Duran, 2010: 188-189). Uluslararası yarışmalarda müsabakalardan önce ve özellikle de kazandıktan sonra çalınıp söylenen marşlar, birebir bizim bireysel başarımız olmamasına rağmen milletler için gurur kaynağı olmaktadırlar. Milli marşlar aynı zamanda devletlerin, başka ülkelere kendi kimliklerini belli etmek amacıyla mesaj verme aşamasında da etkin rol üstlenmektedir. Özellikle de sözlerde yer alan kavramlar o milletin millet olma bilincini, devlet kurma felsefesini, başka milletlere ve dünyaya bakış açısını ifade etmektedir. Dolayısıyla belli bir fert tarafından kaleme alınmış olsa da bütün bir milletçe kabul edilmesi ve sonraki nesiller tarafından benimsenmesi, hem millet anlayışını ve devlet tasavvurunu yansıttığı anlamına gelmekte hem de ait olduğu milletin ideolojik yapısını ya da önemli sayılan değerlerini ortaya koymaktadır. (Önal, 2017: 158)

2. Türkiye, İngiltere, Ürdün ve Ulusal Marşları

Bir ülkenin tarihini birkaç paragrafta özetlemek mümkün olmasa da marşlarının tematik açıdan çözümlenmesi için bunun gerekli olduğu kanısındayız. Bu sebeple aşağıda İstiklal Marşımız ile İngiltere ve Ürdün ulusal marş metinlerini vermeden önce içerik mukayesesinin daha iyi anlaşılması adına her üç ülkenin modern dönem tarihleri çok kısa şekilde bilgi verilecektir.

2.1. Türkiye Cumhuriyeti ve İstiklal Marşımız

İstiklal Harbi'nden zaferle çıkan ülkemiz artık Cumhuriyet ile yönetilecektir ve bunun ilanı, Türkiye Büyük Millet Meclisinin 29 Ekim 1923'te Mustafa Kemal'in başkanlığında gerçekleşen oturumundaki anayasa değişikliği teklifinin kabulü sonucu Türk Devleti'nin idare biçiminin cumhuriyet olarak belirlenmesidir. (Gözler, 2000: 44-45). Cumhuriyet İstiklal Harbini yürütmüş olan "Birinci Meclis" tarafından değil, ikinci dönem Büyük Millet Meclisi tarafından ilân edilmiştir. Cumhuriyet 29 Ekim 1923 tarih ve 364 sayılı Teşkilât-ı Esasîye Kanununun Bazı Mevaddının Tavzihan Tadiline Dair Kanun ile ilân edilmiştir. Bu Kanun, bir anayasa değişikliği kanunudur. Kanun, 1921 Teşkilât-ı Esasîye Kanununun 1'inci maddesini söyle değiştiriyordu: "Hâkimiyet, bilâkaydü şart Milletindir. İdare usû-

lü halkın mukadderatını bizzat ve bilfiil idare etmesi esasına müstenittir. Türkiye Devletinin Şekl-i Hükûmeti, Cumhuriyettir". (Kanunu, Teşkilatı Esasiye, 1921: 1-7). Anayasanın diğer maddelerinde yapılan değişiklikler ile cumhurbaşkanlığı makamı oluşturulmuş; Cumhurbaşkanının Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından kendi üyeleri arasından seçileceği öngörülmüş; hükûmetin kuruluş usulü değiştirilmiştir. Hükûmetin kuruluş şeması bakımından meclis hükûmeti sisteminden vazgeçilerek parlamenter sisteme geçilmiş (Gözler, 2000: 45-46). ve böylelikle ülkenin yönetim biçiminde çok temel değişiklikler yapılmış olur.

Milli marşımız on kıtadan oluşup toplam kırk bir adet dizeyi ihtiva etmektedir. İstiklal Savaşından sonra yeni doğan Türkiye Cumhuriyetinin millî marşını seçmek için ülke çapında bir yarışma düzenlenmiş, yarışmaya toplam 724 şiir katılmıştır. İstiklal Marşı, "bağımsızlık marşı" demektir ve Türk millî marşıdır. Bu marş Mehmet Akif Ersoy tarafından yazıldı ve 12 Mart 1921'de Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından resmen kabul edilmiştir. (Çetin, 2014: 25).

Ayrıntılı ve uzun bir konu olması sebebiyle özet şeklinde bahsettiğimiz bu mevzuda önemle işaret edilmesi gereken Türkiye Cumhuriyeti'nin çalışmada mukayese edilen İngiltere ve Ürdün'den modern dünyadaki siyasi arena göz önüne alındığı zaman oldukça farklı bir konumda bulunduğudur. Nitekim Birleşik Krallığın önderi olan İngiltere özellikle 20. asrın ikinci yarısına kadar oldukça etkin bir güç olarak varlığını korumuştur. Dünyanın diğer pek çok yerinde olduğu gibi Anadolu ve Ortadoğu'da da bu etkinliğinin bir tezahürü olarak hem Osmanlı İmparatorluğu'nun bir kısmını hem de Ürdün Krallığını işgal etmiştir. Velhasıl kelam bu noktada özellikle bahsetmemiz gereken konu ise Türkiye Cumhuriyeti'nin ne sömürgeci bir güç oluşu ne de İngiltere ve benzeri emperyalist güçlere karşı pasif bir konumda olmayıp söz konusu güçlerin manda yönetimi altına girmeden, hür bir şekilde kendi varlığını idame ettirmesidir. Türk Milletinin yazdığı bu büyük tarihi, yaşanan zorlu sürecin hikâyesini İstiklal Marşımızda açık bir şekilde görebiliriz. İngiltere ve Ürdün Ulusal Marşlarının içeriği de tarihi yönden okunabilir.

İstiklâl Marşı
Mehmet Akif Ersoy

Kahraman Ordumuza

Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak;
Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.
O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak;
O benimdir, o benim milletimindir ancak.

Çatma, kurban olayım çehreni ey nazlı hilâl!
Kahraman ırkıma bir gül… ne bu şiddet bu celâl?
Sana olmaz dökülen kanlarımız sonra helâl,
Hakkıdır, Hakk'a tapan, milletimin istiklâl.

Ben ezelden beridir hür yaşadım, hür yaşarım.
Hangi çılgın bana zincir vuracakmış? Şaşarım!
Kükremiş sel gibiyim, bendimi çiğner, aşarım.
Yırtarım dağları, enginlere sığmam, taşarım.

Garbın afakını sarmışsa çelik zırhlı duvar,
Benim iman dolu göğsüm gibi serhaddim var.
Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir imanı boğar,
'Medeniyet!' dediğin tek dişi kalmış canavar?

Arkadaş! Yurduma alçakları uğratma, sakın.
Siper et gövdeni, dursun bu hayasızca akın.
Doğacaktır sana va'dettiği günler hakk'ın…
Kim bilir, belki yarın, belki yarından da yakın.

Bastığın yerleri 'toprak!' diyerek geçme, tanı:
Düşün altında binlerce kefensiz yatanı.
Sen şehit oğlusun, incitme, yazıktır, atanı:
Verme, dünyaları alsan da, bu cennet vatanı.

Kim bu cennet vatanın uğruna olmaz ki feda?
Şuheda fışkıracak toprağı sıksan, şuheda!
Canı, cananı, bütün varımı alsın da hüda,
Etmesin tek vatanımdan beni dünyada cüda.

Ruhumun senden, ilahi, şudur ancak emeli:
Değmesin mabedimin göğsüne namahrem eli.
Bu ezanlar-ki şahadetleri dinin temeli,
Ebedi yurdumun üstünde benim inlemeli.

O zaman vecd ile bin secde eder -varsa- taşım,
Her cerihamdan, ilahi, boşanıp kanlı yaşım,
Fışkırır ruh-i mücerred gibi yerden na'şım;
O zaman yükselerek arşa değer belki başım.

Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilal!
Olsun artık dökülen kanlarımın hepsi helal.
Ebediyen sana yok, ırkıma yok izmihlal:
Hakkıdır, hür yaşamış, bayrağımın hürriyet;
Hakkıdır, hakk'a tapan, milletimin istiklal!
(Ersoy, 1921: 1)

2.2. İngiltere ve İngiliz Ulusal Marşı

İngiltere özellikle Sanayi Devrimi aracılığı ile modern dünyanın kuruluşunda önemli bir yere sahiptir. Özellikle XVIII. Yüzyıl ilâ II. Dünya Savaşına kadar oldukça etkin bir güce sahip olmuştur. Genelde kıta Avrupası'nda özelde ise Almanya ve Fransa gibi başka pek çok ulus sanat, edebiyat, felsefe, bilim gibi alanlarda çok fazla isim çıkarsa da İngilizler işlevsel olanı tercih üzerinden hızlı bir büyüme yakalamıştır. Bu sebeple çok katmanlı sömürü anlayışına daha yakından bakabiliriz.

İktisatta ve sanayide yeni teori ve icatların henüz görülmediği zamanlarda Krallık ile koordineli çalışıp İspanyol veya İspanya için çalışan korsanların hazine gemilerini talan etmekten başka bir şey yapmayan İngiltere, aslında coğrafi keşiflere oldukça geç başlamıştır. Bununla birlikte, bir anlamda seri üretimi yani buhar sisteminin icadı ile Sanayi İnkılabını başlatan ilk ülke olmasının avantajını kullanmış ve kısa zamanda rakipleri ile arasındaki farkı kapatmıştır. Bu minvalde bahsedilmesi gereken ilk mevzu sadece yağma ile yetinmeyip ele geçirdiği hammaddeyi icat edilen ucuz üretim araçları vasıtası ile işleyecek ve bunu yüksek karla satabilecektir.

Korsanlık merkezli talan sistemi ile birlikte bu yeni üretim biçimi "dünyanın en büyük sömürge imparatorluğunu kurmuştur. Amerika'daki sömürgelerini kaybetmesinin hemen sonrasında ilgisini Hindistan'a çeviren İngiltere, bir yandan da Mısır, Suriye, Irak ve Anadolu başta olmak üzere Osmanlı coğrafyası ile siyasi, ekonomik ve kültürel temelli ilişkilerini hızla artırmıştır. XIX. yüzyıl İngiltere'nin sömürgecilik konusunda zirvede olduğu bir zaman dilimidir. İspanya, Fransa ve Hollanda gibi rakipleriyle kıyaslandığında İngiliz sömürgeciliğinin daha etkin ve uzun süreli olmasının nedeni; askeri, diplomatik, ideolojik, iktisadi ve dini fonksiyonları içeren bir dizi kodlardan oluşmasıdır. Stratejik güvenliği ve Londra'dan Bombay'a kadar uzanan lojistik hattı korumak için muazzam bir donanma gücü bu kodların askeri ayağını oluştururken, konsoloslukların çalışmaları diplomatik alanın, Doğu Hindistan Şirketi gibi kurumsal yapıların faaliyetleri ise iktisadi alanın kodlarını oluşturmaktadır. Oryantalist bakış açısının tüm sömürgecilik faaliyetlerine rehberlik yapması ideolojik kodları, sömürgelerde kalıcılığı sağlayan en etkin unsurlardan biri olan misyonerlik faaliyetleri ise dini kodları içermektedir." (Bolat ve Ayaz, 2021: 116). Sanayi Devrimi hususunda bir ilki başaran İngilizler,

***

İngiltere Ulusal Marşı, ülke meclisi tarafından resmi olarak kabul edilmemiştir ve diğer taraftan tarihte bilinen ilk ulusal marştır. (Reed, 2002: 210). "God Save the Queen/King" adlı marşın hem sözleri hem de bestesi anonim olmakla birlikte metnin basın dünyasında ilk defa göründüğü yer 1745 tarihli *Gentleman's Magazine* adlı dergidir. "God Save the Queen" yönetici erkek olduğu zaman "God Save the King" şeklinde söylenmektedir. (Rodriguez, 2017). Bu marş aslen Birleşik Krallığın marşı olarak kabul edilse de İngiltere tarafından da kullanılagelmiştir. Diğer taraftan "God Save the Queen/King" marşının yanı sıra "Jerusalem", "I Vow to Thee, My Country" ve "Land of Hope and Glory" gibi marşların da milli marş olarak İngiltere tarafından zaman zaman tercih edildiği (Walsh, 2016) görülmektedir. İngiltere Ulusal Marşı ve tercümesi şu şekildedir:

God Save Our Queen	**Tanrı Kraliçeyi Korusun** **Anonim**
God save our gracious Queen!	Tanrı nezaket sahibi kraliçemizi korusun,
Long live our noble Queen!	Çok yaşa asil kraliçemiz
God save the Queen!	Tanrı Kraliçeyi korusun
Send her victorious,	Onu muzaffer,
Happy and glorious,	Mutlu ve şerefli olarak
Long to reign over us,	Bizi uzun süre yönetmeye göndersin
God save the Queen.	Tanrı Kraliçeyi korusun
O Lord our God arise,	Ey Tanrım kalk
Scatter her enemies,	Onun düşmanlarını dağıt
And make them fall:	Ve devir onları
Confound their politics,	Politikalarını yık
Frustrate their knavish tricks,	Onların alçakça oyunlarına ket vur
On Thee our hopes we fix:	Sana olan umudumuzu düzeltiriz
God save us all.	Tanrı hepimizi korusun
Thy choicest gifts in store	Senin en seçkin armağanların ona
On her be pleased to pour,	Üzerine dök severek onu
Long may she reign.	Yıllarca hüküm sürsün üzerimizde
May she defend our laws,	Yasamızı korusun
And ever give us cause,	Ve bize her daim bir gaye versin
To sing with heart and voice,	Yürekten ve bağırarak şarkı söylemek için
God save the Queen.	Tanrı Kraliçeyi korusun (Reed, 2002: 209)

2.3. Ürdün'ün Kuruluşu ve Ürdün Ulusal Marşı

Ürdün Türkiye Cumhuriyeti dışındaki diğer Ortadoğu ülkeleri gibi İngiliz, Fransız vb. sömürgeci ülkelerin manda yönetimi altında uzun bir süre kalmış ve siyasi yapısında bunun bariz etkileri de görülmektedir. Birinci Dünya Savaşı'nda Arap coğrafyasında görülen Osmanlı İmparatorluğuna karşı yaşanan ayaklanma Ürdün coğrafyasında da görülmüş, Şerîf Hüseyin'in çıkardığı isyanı bu bölgede de kendini göstermiştir. Bu süreçte Ürdün'de kabileler imparatorluğa karşı ayrışmış bir kısmı bu ayaklanmalara karışmamıştır. Çıkan bu isyan neticesinde Şerîf Hüseyin'in oğlu Faysal'a

bağlı Eylül 1918'de Amman'ı almışlardır. Şerîf Hüseyin'in oğlu Faysal 1920 yılı itibarıyla Fransızların emriyle ülkeden çıkarıldı ve kardeşi olan Abdullah ülkeye gelerek 1921'de kendinin kral olduğunu ilan etti. Bu dönemde İngilizlerin desteğiyle manda şeklinde yönetilen bir yönetim hüküm sürdü, devlet yapısı modernleşti. (el-Mûsâ, 1988, 7-16). Ürdün, İkinci Dünya Savaşı ve öncesinde İngiliz mandası bir ülke iken, savaş sonrası resmiyet olarak 25 Mayıs 1946'da bağımsızlığını ilan etmiştir. 24 Ocak 1949'da devletin adı "Ürdün Hâşimi Krallığı" olarak değiştirilmiştir. ("Ürdün", t.y., par. 1) II. Dünya Savaşı ile birlikte dünyadaki güç dengeleri değişmiş bunun bir sonucu olarak da eski kolonyal mantığını terk ederek postkolonyalizme geçmiştir. "1948 Arap-İsrail savaşında Ürdün ordusu Batı Şeria ile Doğu Kudüs'te konuşlandı ve topraklar 1950'de resmen Ürdün sınırları içerisinde kaldı. 1951'de bir suikast sonucu öldürülen Kral Abdullah'ın yerine geçen büyük oğlu Tallâl ertesi yıl psikolojik problemleri sebebiyle tahttan indirildi. Yerine Tallâl'in oğlu Hüseyin kral, diğer oğlu Hasan veliaht ilân edildi. Ürdün 1950'li yıllarda İngiltere ve Amerika'nın malî ve askerî yardımlarıyla güçlendi. Kral Hüseyin, nüfuzundan rahatsızlık duyduğu İngilizler'in Arap Lejyonu kumandanı Sir John B. Glubb'u ve İngiliz askerlerini Ürdün'den çıkarıp orduyu millîleştirdi (1956). Ertesi yıl Kral Hüseyin'e karşı yapılan darbe teşebbüsü Amerika'nın desteğiyle önlendi. 1967 Arap-İsrail savaşına katılan Ürdün, Batı Şeria ve Doğu Kudüs'teki topraklarını kaybetti. 1970-1971 yıllarında Filistin Kurtuluş Örgütü mensupları ile Ürdün ordusunun çatışması sonucunda Filistin Kurtuluş Örgütü, Ürdün topraklarından çıkarıldı. (Tomar, 2012: 356).

***

Ürdün Ulusal marşının sözleri Abdu'l-mun'im er-Rıfâ'î'ye aittir. Ürdün Ulusal Marşı'nın şairi er-Rıfâ'î Filistin asıllı Ürdünlü şair ve politikacıdır. 23 Şubat 1917'de Filistin'in Safad şehrinde doğdu. Ürdünlü politikacı Semîr er-Rıfâ'î'nin kardeşidir. Aralıklı olarak 1969 Mart-Ağustos ayları ile 1970 yılı Haziran-Eylül aylarında Ürdün başbakanı olarak görev yaptı. Ürdün'ün önde gelen şairlerinden kabul edilen er-Rıfâ'î 17 Ekim 1985 günü Amman'da hayata gözlerini yumdu. Ürdün Ulusal Marşı'nın bestesi ise ʿAbdul al-Kâdir et-Tenîr tarafından yapılmıştır. ("er-Rifâ'î", t.y., par. 1-2) Ürdün Ulusal Marşının Arapça metni ve tercümesi şu şekildedir:

النشيد الوطني الأردني	Ürdün Ulusal Marşı
عبدالمنعم-الرفاعي	Abdu'l-mun'im er-Rıfâ'î'
عاش المليك	Çok yaşa kral
عاش المليك	Çok yaşa kral
سامياً مقامهُ	Onun makamı yüce
خافقاتٍ في المعالي أعلامه	Onun bayrakları yüce bir zaferle dalgalanıyor.
نحن أحرزنا المنى	Bize hayat verdiğin günde
يوم أحييت لنا	hedefimize ulaştık.
نهضة تحفزنا	En yüksek yıldızlarla yarışarak
تتسامى فوق هامِ الشهب	ilerleyişin bizi cesaretlendiriyor.
يا مليك العرب	Ey Arapların kralı!
لك من خير نبي	Kitap sahifelerinin kendisini anlattığı,
شرف في النسب	soyunda asalet bulunan
حدثت عنه بطون الكتب	en hayırlı Peygamber seninledir
الشباب الأمجد	Bütün genç adamlar silahlı ordun,
جندك المجند	Onun kararlılığı hiç azalmaz.
عزمه لا يخمد	O Ordu'da kararlılığı gösteren
فيه من معناك رمز الدأب	bir maneviyatın vardır.
دمت نوراً وهدى	Işık ve rehber oldun
في البرايا سيدا	Tüm kötülüklerden uzak kalmakta lider
هانئا ممجدا	Mutlu ve itibarlı bir hayat sana
تحت أعلامك مجد العرب	Bayrağının altında Arapların zaferiyle
("en-Neşîd", t.y., par. 1-5)	

3. İstiklal Marşı ile İngiltere ve Ürdün Ulusal Marşlarının İçerik Yönünden Mukayesesi

Fatih Tepebaşılı, ulusal marş olgusunu dil açısından incelediği çalışmasında pek çok marşın dil açısından ziyadesiyle iddiasız hatta oldukça zayıf kullanımlar içerdiğini söyler. Sürekli yapılan tekrarlar, ifadeler sebebiyle sözcük dağarcığı bir şiirde olması gerekenin aksine oldukça kısıtlıdır. Mana yönünden coşkunluk, kahramanlık ve öfke gibi duyguları uyandıracak kelimelerin seçildiği görülür. İçinde sakinliğin olduğu bir ulusal marş yok gibidir. Bu tipteki ulusal marşların biricik amacı geniş halk yığınları ve onları etki altına almak olduğu için genellikle ulusal ölçekte nam salmış özel şahsiyet, simge ve sembollerden ibarettir. Tepebaşılı şu şekilde devam eder çalışmasına: "Kullanılan simgeler ile gönderim yapılmak istenen kavramlar (halk, değerler, yönetim ve coğrafya) arasında yakın bağ vardır, hatta böyle öngörüldüğü de olur. Zaten simgenin özünde de bu vardır. Böylelikle en kısa yoldan amaç kitleye ulaşılmaya çalışılır. Edebi açıdan genelde iddialı olmayan bu metinlerde sıkça yinelenen simgelerle karşılaşılır. Çoğu zaman doğa kaynaklı bu simgelerin imgesel kullanılmaları, kendi halklarına hitap etmeleri, onları daha fazla etkilemek istemeleri en belirgin özelliklerindendir." (Tepebaşılı, 2005: 385). Bu noktada İstiklal Marşı'mız ile diğer iki ulusal marşın mukayese ettiğimizde hem nitelik hem de niceliksel açıdan İstiklal Marşı'nın çok özgün bir konumda olduğu rahatlıkla görülebilir.

Araştırmamıza konu olan üç marşa baktığımız zaman dikkat çeken ilk husus şairleri tarafından tercih edilen kelimelerdir. Söz konusu tercih toplumun duygusunun, düşüncesinin, inancının, diğer taraftan hayata bakışının bir tezahürü şeklinde karşımıza çıkar. Buna bir örnek vermek gerekirse ilk olarak İngiltere ulusal marşında en çok geçen kelimelerden birinin "Kraliçe" [Queen] olduğu görülmüştür. Marşta "Tanrı" [God] kelimesi altı defa kullanılsa da bunun dördü, "Tanrı Kraliçeyi korusun", [God save the Queen], şeklinde yine kraliçe ile birlikte aynı mısrada geçmektedir. Bunun dışında kraliçe kullanılan zamirler aracılığı ile defaten zikredilir. *Ey Tanrım kalk. Onun düşmanlarını dağıt. Ve devir onları. Politikalarını yık* mısralarında bir özne olarak milletin yer almaması, söz konusu savaşlardaki başarının salt kraliçe üzerinden hayal edilmesi İngiltere ulusal marşının bir başka karakteristik özelliğidir. İngiltere Ulusal Marşı'nın son kısmında şairin kraliçe için Tanrı'ya duası yer almaktadır:

"Senin en seçkin armağanların ona,

Üzerine dök severek onu,

Yıllarca hüküm sürsün üzerimizde,

Yasamızı korusun.

Ve bize her daim bir gaye versin."

Ürdün Ulusal Marşı'nda da İngiltere Ulusal Marşı'nda görüldüğü üzere Kral kelimesi sıklıkla zikredilir. Bu kelime marşta üç defa geçerken devamında da zamirler vasıtasıyla tekrar tekrar karşımıza çıkar. Marş Çok yaşa kral şeklinde başlar ve ona yapılan övgülerle devam eder. Bu kıtada görüldüğü üzere "Bütün genç adamlar silahlı ordun, Onun kararlılığı hiç azalmaz. O orduda kararlılığı gösteren bir maneviyatın vardır." orduya yapılan övgünün yegâne kaynağı yine kraldır. Ürdün Ulusal Marşı'nın son kıtası Arapların zaferiyle resmedilen bir süreçte yaşanacak iyilik ve güzellikler kral ile sınırlı tutulmuştur: "*Mutlu ve itibarlı bir hayat sana, Bayrağının altında Arapların zaferiyle.*"

Dünyadaki diğer ulusal marşlarda olduğu gibi hem İngiltere hem de Ürdün Ulusal Marşlarının ulusal marşında da krala/kraliçeye övgünün yanı sıra; Tanrıya yakarış, askeri başarı, kraliçenin varlığı sayesinde yükselen toplumsal refah şiirde sıklıkla geçen diğer bahislerdendir. İki marşın ortaya çıktığı iki asırlık zaman farkı da dikkate alındığında Ürdün ulusal marşının hem güfte hem de beste açısından benzerliği dikkate değerdir. Ürdün'ün 1946 yılı itibariyle Birleşik Krallık mandası olmaktan kurtulmasına rağmen hem siyasi hem iktisadi, hem de kültürel anlamda batı etkisinde kalmaya devam ettiği bu marş üzerinde de görülebilir.

İstiklal Marşı'nı yukarıda kısaca bahsetmeye çalıştığımız İngiltere ve Ürdün Ulusal Marşları ile mukayese ettiğimiz zaman bariz bir ayrım noktası; kral, kraliçe, padişah vb. herhangi bir kelimeyi içinde barındırmamasıdır. İstiklal Marşı'nda en çok geçen kelime ise Hak ve bu kelimeden türemiş kelimeler olup toplamda altı defa kullanılmıştır. Bunun dışında millet kelimesi dört; kan, yurt, vatan gibi kelimeler de üç kez geçmektedir. Dolayısıyla İstiklal Marşının hem İngiltere hem de Ürdün Ulusal Marşları ile en başta terminoloji olarak temel bir farklılık arz ettiği görülür. İngiltere ve Ürdün Ulusal Marşlarının girişi krala ve kraliçeye, övgü ve dua ile başlarken, Mehmet Akif Ersoy İstiklal Marşı'nda Türk milleti ile konuşmaktadır ve bu topraklarda yaşama imkânımızın, ancak mücadele ettiğimiz sürece mümkün olabileceğini, Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak; Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak, şeklinde sebep ve sonuç bildiren mısralarla anlatır.

İstiklal Marşı'nın ikinci kıtasında şairin muhatabı bayrak iken bir sonraki kıtada Türk milletini konuşturur ve hürriyet vurgusunda bulunur. İstiklal Marşında önemli bir ayırt edici özellik medeniyet vurgusudur. Düşman kimdir ve bizim düşmanımız olmasının sebebi nedir sorusunun cevabı medeniyet kavramı üzerinden verilir. Dünyanın diğer ulusal marşlarında bu tip bir bakış açısının sebep ve sonuçları ile birlikte ayrıntılı bir şekilde verildiği görülmemektedir. Marşımızın beşinci kıtasında ordumuz, altıncı ve yedinci kıtasında vatanımızdan bahsedilirken, sekizinci kıtada Allah'a dua yer alır. Dokuzuncu kıtada edilen bu duanın kabul edilmesi durumunda

yaşanacak saadet yer alırken son kıtada muhatap yine bayrak olup milletimizin özgürlüğü hak etme sebebini hakka inanmakla açıklamıştır. "İstiklal Marşı, resmî olarak bir millî marş ihtiyacını karşılarken hürriyet ve bağımsızlık uğruna verilmekte olan millî mücadelenin askerî cephesi, milletin maneviyatı, devletin varlığı için de cepheyi tahkim eden destan üsluplu bir tablo şiir hüviyetinde ortaya çıkmıştır. Mehmet Âkif'in İstiklal Marşı'nda hem dinî mefhum ve kıymetleri hem de millî kültür tarihinde karşılığı olan değerleri yerine göre güçlü ve açık ifadelerle veya atıflar, telmihler, tevriyeler ve istiareler vasıtasıyla, simgelerle dile getirdiği görülmektedir. İstiklal Marşı'nın, muhtevası ve istinat ettiği fikrî temeller incelendiğinde millî mücadelenin yaşanarak yazılmış manzum hikâyesi olduğu anlaşılmaktadır. Marşın ilk kelimesi olan "Korkma!" hitabı, marşın anlam ve mesaj bütünlüğü düşünülünce ümit, cesaret ve ferahlık çağrısı olarak görülmektedir." (Emeksiz, 2020: 16).

İstiklal Marşı ile İngiltere ve Ürdün ulusal marşlarının mukayesesinde karşımıza çıkan ilginç bir nokta da siyasi tablo ve tarihi konjonktür açısından üç farklı yapının söz konusu oluşudur. Yakın zamana kadar ortak bir geçmişe sahip olduğumuz Ürdün bölgesini emperyalist İngiliz güçleri işgal ederken bu karşılaşma aslında sömürenle sömürgenin karşılaşması olmuştur. Biz İstiklal Harbi'nin ardından ne sömüren ne de sömürülen bir millet olmak istemediğimizi göstererek diğer uluslardan ayrılmış olmaktayız. Ve bu durum İstiklal Marşı ile diğer iki marşa muhteva açısından baktığımızda da ortaya çıkmaktadır.

Sonuç

Ulusal marşlara benzeyen marşların ilk örnekleri oldukça eski zamanlara gitse de, modern olan ulusal marşların ortaya çıkışı Fransız Devrimi ile irtibatlandırılır. Dünyada batı menşeli milliyetçilik akımlarının ulus devlet fikrini ortaya çıkarması, bu modern siyasi yapının ihtiyaç duyduğu ulusal marş terkibini de gün yüzüne çıkarmış olur. Dolayısıyla imparatorluklardan kopan ve ulus devlet yapısına geçmeye başlayan halklar da bu süreçte ulusal marşlarını yazmaya başlamışlardır. Bu noktada dünyadaki pek çok ulusal marş örneğinin şekil ve muhteva açısından birbirine fazlasıyla benzer olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

İstiklal Marşı ile İngiltere ve Ürdün Ulusal Marşlarının içerik yönünden yaptığımız mukayesede genelde edebiyatın özelde ise ulusal marşların bir milletin karakteristik özelliklerini taşıdığı gerçeği karşımıza çıkmaktadır. Dünyanın son üç asırlık tarihinde çok hızlı büyüyen bir ulus olarak ortaya çıkan İngiltere Marşı metafizik ve derinlik taşımaktan ziyade salt kral veya kraliçeyi övmekten ibaret iken uzun yıllar boyu İngiltere mandası olarak kalmış, bağımsızlığını ilan ettiği 1946'dan sonra da İngiltere ve Amerika'nın nüfuzu açık bir şekilde görülebilen Ürdün'ün Ulusal marşı-

nın da yine muhteva olarak İngiliz ve diğer batılı ulusların marşlarından gerek güfte gerekse beste olarak ziyadesiyle etkilendiği görülmektedir.

Ürdün Ulusal Marşı'nda içerik olarak en çok bahsi geçen kişi kral olmuştur ve yine İngiltere Ulusal Marşı'nda olduğu gibi derinlikli bir ifade ve metafizik bir unsur görülmemektedir. İstiklal Marşımızın bu araştırmaya konu olan diğer iki marştan en göze çarpan ayırt edici özelliği ise herhangi bir kral, kraliçe, imparator vb. özel kişiliğin bahsinin geçmemesidir. Hak ve hakikat olguları İstiklal Marşımızda Mehmet Akif Ersoy'un üzerinde ısrarla durduğu dini ve felsefi kavramlardır. Siyasi, iktisadi, içtimai ve elbette askeri açıdan büyük bir savaşın içinde olduğumuz bir zaman diliminde, din, tarih, felsefe gibi disiplinler üzerinde bütün bir Türk milletine yön tayin eder. Medeniyet meselesi İstiklal Marşımızda yer alan çok önemli bir başka unsurdur. Mehmet Akif Ersoy'un milletimizin tarihi konumunu da dikkate alarak ne sömürgeci ne de sömürülen bir halk olmak istemediğini çoğunluk örneği didaktik bir formdan ibaret olan ulusal marşlardan ziyade özgün bir şiir formunda tüm insanlığa duyurmuştur.

Kaynakça

AKTAŞ, H. E. (2014). Milli Marşların Siyaset Biliminin Bazı Kavramları Açısından Değerlendirilmesi. *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 15(2), 71-92.

AYVERDİ, İ. (2011). *Misalli Türkçe Sözlük,* İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, II,. 2101.

BOLAT, B. ve AYAZ R. (2021). Sömürgeciliğin Tarihsel Seyri ve XIX. Yüzyılda İngiliz Sömürgeciliğinin Kodları. *Atatürk Yolu Dergisi*, (69), 115-139.

ÇETİN, N. (2014). İstiklal Marşı'mızı Anlamak. *Türkoloji Dergisi*, *21* (2), 2-69.

ERSOY, M. A. (1921) "İstiklal Marşı", *Cerîde-i Resmiyye*, (7), 21 Mart 1921: 1-1.

EMEKSİZ, A. (2020). Türk İstiklal Marşı'nın Sancak, Ocak ve Yurdu Üzerine Düşünceler. *Journal of International Social Research*, *13* (75), 5-17.

GÖZLER, Kemal. (2000). *Türk Anayasa Hukuku Dersleri*, Bursa: Ekin Kitabevi Yayınları.

Kanunu, Teşkilatı Esasiye. (1921). "Kanun No: 85, 3'ncü Tertip Düstur, Cilt: 1." *Ceride-i Resmiye*, 1-7.

KOMİSYON, (1988). *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK. Yayınları, II.

ÖNAL, G. F. (2017). Ortadoğu Ülkeleri Milli Marşlarının Söz ve Müzik Biçimi Açısından İncelenmesi. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, *5*(9), 153-177.

REED, W., L. ve BRISTOW, M., J. (2002). *National Anthems of the World*, London: Weidenfeld & Nicolson.

TEPEBAŞILI, F. (2005). Kullanımlık Metin Türü Olarak Ulusal Marş Kavramı ve İşlevleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (17), 383-393.

TOMAR, C. (2012). "Ürdün", *Dia*. XLII, 356.

YENER, S. ve DURAN H., (2010). "Avrupa Birliği Ülkelerinin Ulusal Marşlarının Sosyo-Kültürel ve Müzikâl Açıdan İncelenmesi." *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi* 24, 185-206.

İnternet Kaynakça

RODRIGUEZ, E. (2017). "God Save the Queen", *Encyclopedia Britannica*: https://www.britannica.com/topic/God-Save-the-Queen-British-national-anthem/additional-info#history (Erişim Tarihi: 20.09.2021, 00:19).

WALSH, J. (2016). "England national anthem: 10 alternative suggestions", *The Guardian*, https://www.theguardian.com/uk-news/2016/jan/13/england-national-anthem-10-alternative-suggestions (Erişim Tarihi: 09.09.2021, 21:18).

https://kingabdullah.jo/ar/page/about-jordan/السلام_الملكي (Erişim

Tarihi: 08.09.2021, 20:19).

https://www.mfa.gov.tr/urdun-siyasi-gorunumu.tr.mfa (Erişim Tarihi: 30.08.2021, 09:36).

http://www.pm.gov.jo/content/141215081921/ دولة-السياسة-العامة-للمملكة-الاردنية-الهاشمية.html (Erişim Tarihi: 30.09.2021, 17:08).

CHAPTER 2

BÖLÜM

YENİ KAYGI ÇAĞINDA EDEBÎ ESERLERDE METALLE METAFORİK, SİMGESEL, FOBİK VE APOKALİPTİK İLİŞKİLER: RASİM ÖZDENÖREN'İN "METAL YOKUŞU" ADLI ÖYKÜSÜ VE ERDEM BEYAZIT'IN "DÜŞ BURCUNDAN" ŞİİRİ ÖRNEKLERİNİ METAL FOBİSİ VE METAL KIYAMETİ BAĞLAMINDA OKUMAK

Gülsün NAKIBOĞLU[1]

1 Öğ. Gör. Dr. Gülsün Nakıboğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, nakiboglu@itu.edu.tr Orcid No: 0000-0003-0973-7589

Giriş

Güncel Türkçe Sözlük'te fobi: "Belirli nesneler veya durumlar karşısında duyulan olağan dışı güçlü korku, yılgı" (TDK) şeklinde tanımlanmaktadır. Latince "phobia" kelimesi adını Phobos adlı Yunan tanrısından almaktadır. Phobos, savaş tanrısı olarak bilinen Ares'in özel törenlerindeki alaylarda yer alan, korku tanrısıdır (Korkmaz, 2011, s. 268). Fobinin korkuyla ilişkisi mitlerde bu tür hikâyeler üzerinden sıklıkla işlenmektedir. Günlük hayatta fobi terimi, kimi zaman bağlamının dışında, kişinin haddinden fazla hassas olduğu bir durumu, kişiyi, nesneyi ya da olayı ifade etmek için de kullanılmaktadır. Kişilerin diğer insanlara mantıksız gelen korkuları sebebiyle genellikle alay konusu oldukları, aşağılandıkları ya da toplumdan dışlandıkları görülmektedir.

Selçuk Budak'ın *Psikoloji Sözlüğü*'nde fobi: Bazı belirli durum, nesne ya da faaliyetlerin sebep olduğu korkular olarak tanıtılmakta ve kişinin de bu korkunun mantıksız bir korku olduğunun bilincinde olduğu belirtilmektedir. Kişi korktuğu her ne ise ondan kaçmak için dayanılmaz bir istek duyar, kaçmayı başaramadığındaysa kaygısı artar ve panikler. Bu tür nesne, olay, durum odaklı korkular bir kerelik yaşanıp geçirilen korkular olmayıp sürekli tekrarlama eğilimindedir. Bazı fobiler tüm insanlarda ortak olarak gözlemlenebilmektedir, bu tür fobiler arasında yükseklik, örümcek, yılan fobilerini saymak mümkündür. Budak'a göre kişinin yaşamını, toplumsal sorumluluklarını etkilemesi durumunda fobiler, "fobik rahatsızlık" veya "nevroz" olarak değerlendirilmekte, "kaygı bozukluğu" ve "kaygı histerisi" temel başlıkları altında ele alınarak incelenmektedir. Basit fobiler yanında özel fobilerle de karşılaşılmaktadır. Özel fobiler normalde korku ya da kaygı oluşturmayan ve kişiye özel fobiler olarak değerlendirilmektedir, bu tür fobiler simgesel olabildiği gibi klasik anlamda bir şartlandırmanın neticesinde de ortaya çıkabilmektedir. Köpek, mikrop, su fobileri, bu tür özel fobilerdendir (Budak, 2009, s. 291-292).

Her insanın hayatı boyunca sürekli karşılaştığı kaygı genel olarak "tehlike veya talihsizlik korkusunun ya da beklentisinin yarattığı bunaltı veya tedirginlik; usdışı korku" şeklinde nitelendirilmektedir ancak kaygıyı bir nesneye bağlı olmadan ortaya çıkan bir korku olarak tanımlayanlar da vardır ve bu durumda kaygının fobiden farkı belirginleşmektedir (Budak, 2009, s. 418). Her insanın deneyimlediği kaygı bazı durumlarda normal kabul edilen sınırları aşarak kişinin normal olmayan tepkiler vermesine ve bu duyguyu hayatının merkezine yerleştirerek onun etrafında düşüncesini ve yaşamını şekillendirmesine sebep olabilmektedir. Bu tür durumlarda kaygı ruhsal bir bozukluk hâlini almaktadır. Normalde bir nesne, olay ya da duruma beklenilenden daha fazla odaklanarak onunla ilgili tedirginlik yaşamak, gereksiz kaygılar ve korkular deneyimlemek şeklinde kaygı kendini gösterebilmekte, kişinin günlük yaşamına engel teşkil eden bir hâl

alabilmekte ve uyum göstermede sorun yaşanmasına sebep olabilmektedir; yaşanan bu durum ise "kaygı bozukluğu" olarak tanımlanmaktadır (Budak, 2009, s. 418). Kişinin yönelimlerindeki ve düşüncelerindeki tutarsızlıkların sebebi de olabilen bu tür kaygılar, tedavi edilmediklerinde ilerleyip hayatı yaşanmaz, zevk alınmaz kılabilmektedir.

Psikiyatrinin kurucusu Freud'un nevrozları değerlendirirken karşılaştığı fobiler ilgisini çeker. Freud fobileri, genel tezi uyarınca, aşırı libido yığılmasıyla açıklamayı dener; hayvan fobilerinin ve agorafobinin altında benliğe yönelik bir iğdiş edilme korkusu yattığını düşünen Freud'a göre fobilere genel olarak yaklaşıldığında da benzeri bir korkunun temel teşkil ettiğini düşünmek gerekir ve fobiler konusunda asıl olan benliğin ve libidonun istemleriyle ilişkilidir (Freud, 1999, s. 217, 245). Freud'un fobi ve kaygı arasında kurduğu ilişki konunun uzmanı farklı isimlerce farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Örneğin Renata Salecl, Freud'un tezini, kişinin fobik nesneyle kurduğu kaygı ilişkisinin altında başka bir kaygıyı bastırma isteğinin yattığı şeklinde daha geniş bir çerçevede yorumlanmaktadır (Salecl, 2013, s. 121). Bu tür bir değerlendirme fobi ve kaygı arasında bir sebep sonuç ilişkisi öngörmesi açısından önemli ve konunun daha geniş bir perspektiften ele alınabilmesine kapı aralaması açısından kıymetlidir.

Renata Salecl, yirminci yüzyılı "kaygı çağı", yirmi birinci yüzyılı ise "yeni kaygı çağı" olarak nitelendirmekte; kaygı devrinin Birinci Dünya Savaşı ardından İkinci Sanayi Devrimi ile başladığına inanmaktadır. Savaşta yeni tür "imha silahları"nın kullanılması geniş kitleleri korkuya sevk ederken bu kitlelerin modern medeniyetin değerlerine yönelik sorgulamalara girişmelerine sebep olmaktadır. Nitekim Salecl'e göre askerî olan kriz sona erse de bunun zihinlerde sebep olduğu kriz sona ermeyip aksine gittikçe güçlenerek devam etmektedir. Ontolojik kaygıların eşlik ettiği bu bunalım çağında dinî inançlarından kopan insan bilime, akla ve ilerlemeye olan inancını da yitirdiği için boşlukta kalması sebebiyle kaygıya daha fazla teslim olmaktadır. Birinci Dünya Savaşı ardından baş gösteren ve gittikçe artan kaygı, Salecl'in tespitlerine istinaden, siyasi alana sıçrayarak totaliter rejimlerin hakimiyetini, akabinde de İkinci Dünya Savaşı'nı hazırlamaktadır. İkinci Dünya Savaşı'nda soykırım ve atom bombası gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalan modern dünya ilkinden çok daha büyük bir kaygı iklimine teslim olmakta, ekonomik krizler de bu kaygı iklimini gittikçe kötüleştirmektedir. Özellikle yirminci yüzyılın sonlarında ciddi bir tehdit olarak ortaya çıkan terörist saldırılar ve biyolojik silahların kullanılma ihtimali insanların daha büyük kaygılara gark olmasına yol açmaktadır (Salecl, 2013, s. 11-12).

Kaygı konusuna yoğunlaşan tüm araştırmalar, yirminci yüzyılın bu onanmaz yarasını aydınlatmaya gayret eder. Rollo May, modern dünyada yirminci yüzyılda yaygın bir toplumsal fenomen hâline gelen kaygının iki

farklı türünü tanımlamak gerektiği kanaatindedir: Yirminci yüzyılın başındaki süreç "gizli kaygı dönemi" iken peşi sıra gelen süreç "açık kaygı dönemi" olarak değerlendirilebilmek için gerekli delilleri taşır ve bu iki dönem bariz şekilde birbirinden farklılaşır. Nitekim edebî eserlere kaygının nasıl yansıdığını araştıranlar, 1920 ve 1930'larda Amerikan Edebiyatı'nda kaygının sadece semptomlarıyla göründüğünü oysa 1950'lerde çağdaş edebiyatta aleniyet kazanarak açıkça edebî eserlere hatta eserlerin başlıklarına bile taşındığını tespit etmektedirler. Auden, Camus, Kafka, Herman Hesse gösterilenleri doğrudan kavranabilecek farklı ve açık simgeler dâhilinde kaygının her alana yayılan ve başat konumuna edebî cephede dikkat çekerler. Sosyoloji, felsefe, politika gibi farklı alanlarda bu aleniyet resmiyet kazanarak yirminci yüzyıl gerçeğini inşa eder (May, 2015, s. 19-26).

Yirminci yüzyılda hızla artan kaygılar insanlar ve toplumlar üzerinde farklı tesirler ortaya çıkarmaktadır. İnsanların kaygılarının iktidar tarafından bir araç olarak kullanılmasının tarihi çok eskilere dayanmaktadır; Platon, Machiavelli, Hobbes, Rousseau, Hegel farklı şekillerde de olsa "korku iktidarı"ndan dem vurmakta ve insanlık tarihinin topluma yönlendirilen en eski silahını tanımlamaktadırlar (Çetin, 2012). Çağdaş toplumlar yaklaşmakta olan distopik geleceğe karşı, hali hazırda sahip olduklarının en iyisi olduğunu düşünmeye itilmekte, eleştirel kabiliyetlerini yitirmekte ve bir tür koruyuculuk iç güdüsüyle hareket etmeye başlayabilmektedir. Kaygıların haddinden fazla arttığı ve insanı hareket edemez hâle getirdiği bu çağda Frank Furedi'ye göre en önemli kavram "güvenli[k]" olarak belirmekte; bireysel güvenlik korkusu kişileri sağlık, barınma, ekonomi gibi alanlarda farklı önlemler almaya iterken "risk kaygısı"nın ticari karşılık bulması, farklı sektörlerin kaygılardan kâr etmeyi öğrenmeleriyle birlikte kaygının bilinçli bir şekilde, etik dışı kullanılması ve yönlendirilmesi sonucunu doğurmaktadır (Furedi, 2017, s. 26-28). Salecl'e göre ise yirminci yüzyılın sonunda kaygının artmasının sebebi ekonomi gibi görülse de asıl sebep tamamen insanların toplumsal kimlikleri ve rolleriyle, bunlara dair yaşadıkları sorunlarla ilişkilidir; insanlar mütemadiyen toplumsal kimliklerini yenilemekten bunalmakta, doğru faaliyetleri gerçekleştirmek üzere kendilerini yönlendirecek bir rehberin yardımını ummakta, bu çabaları sonuçsuz kaldığındaysa kaygıları daha da artmaktadır; iktidarların öteki'ni düşman olarak sürekli işaret ederek insanları, kimliklerini öteki korkusu ekseninde inşa etmeye zorlamalarının da kaygı artışında büyük payı vardır (Salecl, 2013, s. 15-19). Tüm bu farklı görüşler yirminci ve yirmi birinci yüzyılı kaygı çağları olarak nitelendirmede ortak bir noktada buluşsa da her biri karanlıkta file dokunanlar gibi konunun sadece temas ettikleri yönünü çıkış noktası ve tespit ekseni kabul etmektedirler.

Bir kaygı çağı olarak nitelendirilen yirminci yüzyılda, kaygının güvenlik kavramı etrafındaki sosyolojik ve psikolojik kümelenmeyi ivme-

lendirmesi, kaygının yansıdığı farklı alanlar ya da ortaya çıkmasına sebep olduğu sorunların içeriği üzerine tespitler yaparken güvenlik kavramıyla ilişki kurulmasının gerekliliğini belgelemektedir. "İnsanlar kararsız ve korkmuş hissettiğinde, düşmanlarının net bir imgesini aramaya koyulur ve bu düşmanların ortadan kaldırılmasının kaygılarını yatıştıracağını umar" (Salecl, 2013, s. 20n). Fobilerin burada devreye girerek kaygının yatıştırılması için psikolojik açıdan erteleyici, yansıtıcı, uzaklaştırıcı, örtücü etkiler husule getirmek üzere bilinçaltı tarafından kurgulandığını düşünmek mümkündür. Nitekim fobiler, bir nesneye karşı geliştirilmeleriyle diğer kaygılardan ayrılmaktadır. Kaygının yönelecek nesne (düşman/öteki) arayışı böylece fobik nesneyle kurulan ilişkide tamamlanmaktadır.

Freud konuyu farklı bir açıdan ele alıp benzeri bir sonuca ulaşmaktadır. Çocuk, benliğinin oluşum aşamasında, dış dünyada sahiplik ilişkisi kurduğu bir nesneyi kaybettiğinde, bu nesnenin onun iç dünyasındaki paralelini de kaybetmekte ve bu yaşadığı kayıp onun bir travma yaşamasına sebep olurken nesnesizlik egonun çözülüp dağılmasına sebep olmaktadır; bu noktada işletilen bir savunma mekanizmasıyla travmaya karşı bir fobi üretilmekte böylece eksik alana doğru adeta bir dolup taşma hâli yaşanmakta, birey olgunlaşırken ego travmayla baş etmeyi öğrenmeye çalışmaktadır; demek ki fobideki kaygı çaresizlik korkusundan kaynaklanmakta ve asıl kaygının aşılması için fobi bir psişik sağaltım yöntemi olarak ortaya çıkmaktadır (Morgan, 2003, s. 6-7). Bu çıkarım yirminci ve yirmi birinci yüzyıl insanlarının neden bu kadar çok fobi geliştirdiğinin anlaşılmasına yardımcı olacak mahiyettedir. Fobilerin sayısının artması doğal olarak fobi geliştirilen nesnelerin sayısının artması anlamına gelmektedir. Fobilerin yöneltildiği nesneden, durumdan, olaydan uzaklaşmak esasen güvenli olana/alana sığınmak için psikolojik olarak ileri sürülen yakarışsal bir eylemdir ve bilinçaltı tarafından yönlendirilmektedir. Dolayısıyla kaygının bilişsel yükünü atan insan bilinçaltının tedrici güvenlik alanına simgesel düşmandan kaçarak yönelebilmekte ve kaygının bilişsel yükünden geçici olarak kurtulabilmektedir.

Randall'a göre Freud'un ödipal dönemle ilişkili olarak tanımladığı, çok nadiren görülen ve nesnenin devre dışı kalmasıyla kendiliğinden ortadan kaybolan ve tedavi edilmesine gerek olmayan fobilerde nesne değer verilen ve saygı gösterilen bir özellik arz etmektedir. Oysa sık sık yaşanan ve fizikî belirtilerin yaygın olarak görüldüğü fobilerde, fobi nesnesine karşı yöneltilen duygu nefrettir. Bu nesne, fobiden mustarip kişi üzerinde güçlü bir tesir yaratmaktadır. Bu tür fobilerde dış dünya ile iç dünyadaki fanteziler birleşmekte ve bu tür fobiler birbirlerine aktarılarak genişleyebilmektedir. Randall'a göre böyle fobilerin altında hayatın erken evrelerinde yaşanmış bir kaygı yatmaktadır. Fobinin doğasında arzu ile korku ikilemi, baskın bir şekilde tezahür etmektedir. Fairbarn, Winnicott, Guntrip

ve Balint gibi nesne ilişkileri teorisyenleri bu dış ve iç ilişkileri Freud'dan farklı olarak beraberce ele alarak fobilere yaklaşmaktadırlar. Randall'ın verdiği bilgiye göre, Fairbairn'in yaklaşımına istinaden çocuk erken oral dönemdeyken sevdiği bir nesne zarar gördüğünde kendisinin sevgisinin bu nesneye zarar verdiğine inanarak nesne ile kendisi arasına bir set örmektedir; geç oral dönemde ise anne çocuktan uzaklaşmaya başladığı için yaşanan travma kaybetmekle ilgilidir ve temel sorun bir nesneyi nefretle parçalamaksızın nasıl sevebileceğiyle ilişkilidir, bu dönemde fobi farklı biçimde gelişmektedir. Psikiyatri alanında son yapılan çalışmalara göre fobi, kişinin şizoid ve depresif hâlden kurtulmak için geliştirdiği histeri, paranoya ve nevroz gibi bireysel baş etme yöntemlerinden biridir (Randall, 2003, s. 93-99).

Modern çağda kaygının yükselmesiyle fobilerin artışı arasında doğrudan bir ilişki var gibi görünmektedir. Kaygı düzeyi ve kaygıya sebep olan durum ya da olayların sayısı arttıkça fobilerin sayısı da artmaktadır. Modern dünyada birey kaybettiği ya da kaybedeceğine inandırıldığı hâl, olanak ya da nesnenin doğuracağı boşluğu doldurmak üzere bir nesne seçmektedir. Kaygıyı aşmak isteyen birey böylece kaybedilen/kaybedilecek nesneye yönelik kaygısını bulduğu diğer bir nesneye yönelerek gidermeye çalışmaktadır. Buradaki önemli soru kaygıya sebep olan kayıp nesneyle (şeyle) fobi nesnesi arasında nasıl bir ilişki olduğudur. Psikiyatrinin verdiği ipuçlarına göre fobi nesnesi çok saygı duyulan bir nesne, sevilen ve zarar vermekten korkulan bir nesne ya da nefret edilen bir nesne olabilmekte; nesnenin algısal fobik niteliğini bireyin içinde bulunduğu koşullar ve bireyin psikolojik yapısı belirlemektedir. Fobik ilişkiler, kaygı çağlarında nesnelerle ilişki kurma yöntemlerinden biri olarak tezahür etmektedir.

"Metallophobia" olarak adlandırılan metal fobisinde, fobinin yöneldiği nesne çok genel olarak metal (Budak, 2009, s. 840), metalden yapılmış eşyalardır. Farklı metaller için metal fobisi kapsamında alt türler tespit etmek de mümkündür: Altın fobisi, demir fobisi, çelik fobisi, gümüş fobisi, cıva fobisi gibi, örneğin bakır fobisi "cuprophobia" olarak bilinmektedir. Ancak genellikle metal fobisinden mustarip olan kişilerin metaller arasında bir ayrım yapmadıkları görülmektedir; bu kişiler metal eşyaların yanındayken kaygı duyabilecekleri gibi kaygı yaşamaları için metal nesneleri düşünmeleri de yeterli olabilmekte böyle bir durumda kişi bir panik atak yaşayabilmekte, kas gerginliği, titreme ve terleme gibi fiziksel belirtiler görülebilmektedir (Psych Times, t.y.). Metal fobisi aslında toplumda tahmin edildiğinden çok daha yaygındır. Tüm yetişkinlerin %13'ünden fazlasında metal fobisinin belirtileri görülmekte, belirli koşullar altındaysa bu oran %60'ın üzerine çıkabilmektedir; günümüz dünyasında fermuarlardan, makinelere, pipetlerden, su borularına, elektrik kablolarından gökdelenlere, yemek saklamakta kullanılan alüminyum folyolardan pillere modern

insan metalle çevrili bir hayat sürdürmekte, metal fobisi genetik geçişi olsa da önceki dönemlere nazaran çok daha yaygın bir şekilde görülmekte ve bu fobinin altında mutlaka daha önce metal bir nesneyle yaşanmış kötü bir deneyim yattığı düşünülmektedir (Medigo, t.y.). Metal fobisinin sivri nesnelere ya da küçük nesnelere özgün olan türleri de bulunabilmekte, ayrıca tek bir metal eşya da fobi nesnesi hâline gelebilmektedir.

İnsanlığın metalle ilişkisi, genel olarak medeniyetle ilişkisi bağlamında değerlendirilmektedir. İnsanlığın gelişim seyrine dair yapılan dönemsel tasniflerde, Taş Devri'nden sonra Maden Devri gelmekte; Maden Devri de kendi içinde sırasıyla Bakır, Tunç ve Demir çağlarına ayrılarak incelenmektedir. İnsanın metalle bu devirde kurduğu ilişki, metale boyun eğdirmek, onu kendi faydası için kullanmayı öğrenmek üzerinedir. Bu sebeple gelenekte metalin özel bir yeri vardır. Kitâb-ı Mukaddes'te ve Kur'ân-ı Kerîm'de çeşitli metaller konu edilmektedir, Kur'ân'da yer alan "Hadîd Suresi" olarak adlandırılan sure bizzat demire atıfla başladığı için bu ismi almaktadır. Ayrıca Kur'ân'da Hz. Davud'a Allah tarafından demiri işleyerek zırh yapmasının öğretildiği bildirilmektedir (Harman, 1994). En eski Türk mitlerinde Demirci Tanrı tasavvuru hâkimdir ve demirci kahraman özelliği de gösterebilmekte, kimi topluluklardaysa şeytanî özellikleri olduğuna inanılmaktadır; Köktürkler atalarını demirci olarak tanımakta, bu sebeple de Türkler demiri özel bir yere koymaktadırlar (Beydili, 2005, s. 155). Demirci kültünün kökeni çok eskilere kadar gitmektedir. Ergenekon Destanı'nın üçüncü versiyonunda Türklerin Demir Dağı eriterek vadiden çıkışlarında onlara demiri eritme fikrini vererek yol gösteren demircidir (Gültepe, 2013, s. 387). Türklerin kılıç üzerine yemin etmelerinde de bu törenin etkisi olduğu anlaşılmaktadır.

Metale bu derece önem verilmesi, metali kullanmayı öğrenen toplumların diğerlerine üstünlük sağladığının anlaşılmasıyla yakından ilişkilidir. Nitekim Hunlar eyer ve üzengiyi keşfettikten sonra Avrupa içlerine kadar gelebilmişler ve başka toplumları da etkilemişlerdir; çeliğin icadı insanlık için ayrı, özel ve yeni bir seviyeye geçişi ifade etmektedir (Diamond, 2018, s. 99). Çelik, bilindiği gibi, demir ile karbon alaşımına farklı oranlarda çeşitli metallerin eklenmesiyle elde edilmektedir. Bu sebeple çeliğin keşfi metalin işlenmesi noktasında yeni bir aşama olarak belirmektedir. Çelik, pek çok aletin geliştirilmesinde olduğu kadar silah yapımında da kullanılmakta ve özellikle on yedinci yüzyılda sanayinin hammaddelerinden biri hâline gelirken teknolojinin gelişmesiyle medeniyetler arası rekabette çeliği elinde bulundurup işleyebilen toplumlar diğerlerini sanayileşme noktasında hızla geride bırakmaya başlamakta, özellikle ateşli silahların geliştirilmesiyle söz hakkı bu tür silahları elinde bulunduranlara geçmektedir (Diamond, 2018, s. 281-313). Bu sebeple, demir gelenekle ilişkilendirilirken çelik modern dünya ve sanayi toplumu ile bağdaştırılmaktadır.

Klasik Türk Edebiyatı'nda kılıç, zırh, miğfer, topuz gibi pek çok metalden yapılmış savaş aksamı ve silah şiirlere girmektedir. Kılıç, bunların başında gelmektedir. Tığ olarak nitelendirilen ve demire su verilip çelikleştirilerek hazırlanıp ele alınan kılıçlar üzerine yemin edilmekte; bu kılıçlar kahramanlık nişanesi olarak görüldüğü kadar sevgili ile de ilişkilendirilerek divan beyitlerinde yer almaktadır (Pala, 1999, s. 239). Metalle geleneksel edebiyatta savaş aletleri üzerinden yüceltici mahiyette bir ilişki kurulmasının etkileri Yeni Türk Edebiyat dönemi eserlerine farklı şekillerde aksetmektedir.

Kaygı Çağı Edebiyatında Metalle Simgesel ve Metaforik İlişki

Mehmet Âkif Ersoy "Korkma" hitabıyla başladığı İstiklâl Marşı'nda yer alan "Garbın âfâkını sarmışsa çelik zırhlı duvar" (Ersoy, 2015, s. 537-538) dizesinde, bundan sonra gelecek altı kıtayı anlamsal açıdan bütünleştirip yönlendirecek güçlü bir imge kurmakta, aynı zamanda "çelik"ten bir simge olarak faydalanmakta ve "çelik zırhlı duvar" metaforunu Batı medeniyetini tanımlamak üzere inşa etmektedir. Yakup Çelik, dizedeki "çelik zırhlı duvar" ifadesi "afak" ile birlikte düşünüldüğünde şairin, bu dizede hem ülkenin batı ufkunu bir çelik zırh gibi kaplayan sömürgeci, zırhlı, Batı ordularını hem de çelikleşmiş kiniyle ufku kapanmış, dimağı körelmiş Batı insanını kastetmesinin mümkün olabileceği sonucuna varmaktadır (Çelik, 2010, s. 246). Mehmet Âkif'in çeliği, simgesel bir şekilde Batı medeniyetine işaret etmek üzere kullanma ve Batı medeniyetini bir bütün olarak "çelik zırhlı duvar" metaforuyla nitelendirme tercihi, yirminci yüzyıl şiirini derinden etkilemekte ve yönlendirmektedir.

Wellek ve Warren'a göre imge öncelikle bir metafor şeklinde belirmekte ancak zaman içerisinde toplumsal hafızada sabitlenip sahiplenilerek; aynı gerçekliği göstermek ve temsil etmek, aynı gerçeğe işaret etmek üzere sürekli kullanılmaya başlanırsa bir simge özelliği kazanmakta ve simgesel (mitik) bir sistemin parçası hâline gelmektedir (Wellek & Warren, 2011, s. 217). Metafor, belli bir fikrî ve içtimaî zeminde doğup köklenir. Bu kavramsal zemin değişmedikçe metafor değişmez. Kök metafor geliştikçe dallanıp budaklanır ve yeni metaforlar aynı fikrî merkeze tâbi olarak serpilir. Sonunda kök metafora bağlı bir metafor dizgesi teşekkül eder. Yeni Türk şiirinde Mehmet Âkif'in kullandığı imgesel metaforun bir simge hâline dönüşmeye başladığı görülmektedir. Türk Edebiyatı'nda bu dönüşümün evrelerini yirminci yüzyıl edebiyatında takip etmek mümkündür. Şairin İstiklâl Marşı'na yerleştirdiği kök metaforun simgeleşmesi, içine doğduğu fikrî zeminin güçlenmesi ve teveccüh görmesiyle ilgilidir. Bu simgeleşme süreci, yeni metaforların doğarak dâhil olduğu metafor dizgesinin bir kök sabiteye bağlandığına işaret etmektedir. Bu kök sabiteye bağlı olarak üretilen her yeni söylem, sabite tarafından kontrol edilmekte ve bilişsel ilişkiler bu sabite üzerinden tezahür etmektedir. Metaforik kök

sabite tespiti, düşünsel akışın istikametini takip etmek açısından önemlidir.

Metalin öteki'ne işaret etmek üzere simgesel kullanımı İstiklâl Marşı boyunca sürmektedir. Metal, doğal olmayanı imlerken; ben, vatan, ülke, iman, serhat Yaratıcı'nın kanunlarının yani doğal olanın, parçaları ve yansımalarıdır. Öteki, doğallığını o derece kaybedip metalleşmiştir ki geriye sadece bir "tek dişi kalmış" ve metalik bir "canavar"a dönüşmüştür. Ben'e "zincir vuracak" bu metalik "canavar"a (öteki'ne), ben'in cevabı organiktir: "Kükremiş sel gibi [.], bendi[n]i çiğne[yip] aş[mak]" (Ersoy, 2015, s. 537). Ben, "çelik zırhlı duvar"a, tüm doğallığı içinde, "iman dolu göğsü" ile mukabele edip "siper e[der] gövde[si]ni"; o tabiatın, toprağın öyle bir parçasıdır ki "Bastığı[.] yerleri 'toprak!' diyerek geçme[yip], [özünü] tanı[malıdır]!" (Ersoy, 2015, s. 538). Bu aynı zamanda fıtratını, yaratılışını tanımaktır. İslâm ve onun nişanesi mabet, ezan, vatan aynı organik bütünlüğün (fıtratın) birer parçasıdır. Behçet Necatigil'in dediği gibi: "Şiiri hareketli yapan, kimi sözcükler arasında gidiş gelişler, hemen görülemeyen alış verişlerdir" (Necatigil, 1997, s. 32). Mehmet Âkif'in şiirindeki, kelimeler arası örtük ilişkilerden kaynaklanan hareketlilik, diyalektik bir eylemliliği de doğurmaktadır. Bu diyalektik eylemlilik ve onu doğuran eylem-imgeler, metaforik kök sabiteye bağlı metafor dizgesine, metaforik bağlamsal ilişkileri yönlendirmek üzere ivmesel bir güç olarak eklenmektedir. Doğal ve metal (doğal olmayan) çatışması farklı bağlamlarda, iki kutuplu eylemlilik dizgesi boyunca, yeni ilişkiler ve söylemler üretme gücüne sahip, düşünsel bir potansiyel enerji üretim kaynağı olarak işlev görmektedir.

Metalin simgesel kullanımında demirin yerine çeliğin seçilmesi dikkat çekicidir. Mehmet Âkif'in demiri geleneğin olarak sahiplenip organikle özdeşleştirirken çeliği ötekinin göstergesi olarak yabancılaştırıp uzaklaştırdığı anlaşılmaktadır. Metalle kurulan ilişkide, gelenek temelli bir yarılmanın söz konusu olduğu dikkatten kaçırılmamalıdır. Şiirin öznesi, ötekine dönüşmek istemez; ötekinin temsil ettiği çeliğe talip değildir. Nitekim "Çanakkale Şehitlerine" şiirinde "zırha bürünmüş [.] o nâmerd eller" ölüm saçsa da "Kahraman ordu" "çelik tabyalar" istemez (Ersoy, 2015, s. 443). Çeliğe talip olmamak aynı zamanda fıtratına ters düşüp aslından uzaklaşmama, metalleşip canavarlaşmama tercihinin bir parçasıdır. Bu fikir, gelecek nesillere metalle ilişkide yol gösterici olacak mahiyette geliştirilip şiire kodlanmıştır. Nitekim doğal-metal savaşında hangi tarafta bulunacaklarına onlar karar vereceklerdir.

Yahya Kemal'in "Tahmîs-i Gazel-i Hümâyun" şiirinde toplar, tayyareler ve gemiler Çanakkale'ye yığılmış birer ejder, dev misali Müslümanların karşısına dikilmektedir (Beyatlı, 2011, s. 58). İstiklâl Marşı'ndaki canavar imgesi bu şiirde, ejder ve devle karşılanmakta; çelikle kurulan metaforun simgeleşme eğilimi ateşli silahlar söz konusu olduğunda başta Yahya Kemal'in şiiri olmak üzere, yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca

sürmektedir. Necip Fazıl'ın, Sezai Karakoç'un ve Cahit Zarifoğlu'nun şiirlerinde simgesel kullanım net şekilde gözlemlenebilmekte; ateşli silah ve onun yapıldığı çelik, Batı'nın ve Batı medeniyetinin simgesi addedilerek şiirlerde kullanılmaktadır (Nakıboğlu, 2018, s. 736-740). Yirminci yüzyıl Türk şiirinde, metalin bu tür simgesel kullanımlarına çok fazla sayıda örnek bulabilmek mümkündür.

İnsanın metalle yirminci yüzyılda kurduğu ilişkinin farklı şekillerde, farklı idealler dahilinde şiirlere taşındığı görülmektedir. Nâzım Hikmet'in "Makinalaşmak İstiyorum" şiirinde insanın ancak metal ve metali işleyen makineyle -makine de metalden yapılmaktadır- ilişki kurarsa mutlu olabileceği savunulmaktadır. Şiirdeki geleceğe dair makineleşme tahayyülünün ideolojik bir arka planı olduğu aşikardır. Beden ve metal arasında bir tür beslenme, arzu ve tatmin ilişkisi kurulduğu görülmektedir:

"Beynimden etimden iskeletimden
geliyor bu!
Her dinamoyu
altıma almak için
çıldırıyorum!
Tükrüklü dilim bakır telleri yalıyor,
damarlarımda kovalıyor
oto-direzinler lokomotifleri!
[...]
Mutlak buna bir çare bulacağım
ve ben ancak bahtiyar olacağım
karnıma bir türbin oturtup
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!" (Nâzım Hikmet, 2008, s. 38-39).

Nâzım Hikmet'in şiirinde geçmiş yüzyıllarda sahip olunup kaybedilen metal hakimiyetini yeniden kazanmanın yolu aranmakta ve bu bir ideal olarak işaretlenmektedir. Söz konusu olan sadece metal değil, metali işleyen makine ve onun dâhil olduğu sistemdir. Kaybedilen nesneye tekrar hükmetmenin yolu onunla özdeşleşmek, onun bir parçası olarak ona dönüşmek şeklinde belirlenmektedir; simgeleşip ötekileşen metal ve makineyle bir sahiplik ilişkisi kurulmaya çalışılmakta ancak enteresan bir biçimde makine insanın değil insan makinenin hizmetine girmektedir hatta şairin bir yarı makine yarı insan tasarladığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu

açıdan Nâzım Hikmet'in "Makinalaşmak İstiyorum" şiiri Türk Edebiyatı'nda trans-hümanizmin ilk ve erken bir görünümü olarak da okunmaya ve değerlendirilmeye müsaittir.

Makineye dönüşmek, makineyle birleşmek metalleşmenin yeni bir söylem dahilinde geliştirilmiş hâlidir ve bu dönüşüm/birleşme şiirde sadece bir ideal, bir arzudur ve nesneyle uzlaşmanın tek yolu olarak görülmektedir. Bir taraftan da arzu henüz gerçekleşmediği için aslında hâlâ metal ve makine, öteki'nin simgesi durumundadır. Yahya Kemâl geçmişte metalle kurulan sahiplik ilişkisini şiirinde yaşatmaya ve güne aktarmaya çalışarak, yeni sahiplik günlerinin gelenekle aynı ilişki temelinde gerçekleşmesine yönelik örtük hayalini okuruyla paylaşmaktadır ki Yahya Kemal'in bu noktada Mehmet Âkif'e benzer şekilde demir ile çelik ayrımına gitmesi olağandır. Nâzım Hikmet ise bütünleşme temelli yeni bir sahiplik ilişkisi kurmayı hayal etmektedir. Ancak sonuç olarak her üç şair de yaşadıkları çağda metalin öteki'nin simgesi olduğunda hemfikirlerdir. Mehmet Âkif, metalle sahip olma arzusu üzerinden bir ilişki kurmazken Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet metale yeniden sahip olmanın peşindedir. Bu simgeciliğin iki farklı görünümü Cumhuriyet Devri boyunca şiirlere yansımakta, sahiplik ilişkisinin beklenildiği şekilde gerçekleşmemesi öteki'nin simgesi olarak addedilen metale özellikle de çeliğe yönlendirilen öfkenin artmasına sebep olmaktadır.

Behçet Necatigil'in "Travers" şiirinde, metalle özdeşleşme sonrasında sistemin bir parçası hâline gelen ancak bundan memnun olmayarak eleştirel konuma geçmiş bir ben ve beden imgesi okuru karşılamaktadır. Çağ eleştirisinin öne geçtiği şiirde metale dönüşümün ve metalle özdeşleşmenin antitezi sunulmaktadır:

"Sonraki ben mumyalarda ölümlerden sonra
Islak bölmelerde saklı
Kağşamış kapağım kaldırılırsa
Yaşadığım çağdan çarpar genze
Buruk bir arsenik kokusu.

Ben bir traversim entroverti:
Gök-delen ve ehram çürük omuzlarımda
Dünyanın bütün dilleri varyantlarımla dolu
Dağbaşı raylarımda hattâ
Büyük şehir yorgunluğu.

[...]

Geçer gider koca kompartımanlar

Ve zift üzerimde, dört yanımda vida, somun

Ağır demir raylara ben çakılı.

[...]

Kaldırmış diye belki bunca ağırlıkları

Gösterilir sonraki ben uygarlıkların

Gösterişli müzelerinde yitik

Kat kat sargılarda bir mumya

Gibi gülünç belki

Paslı, ezik, hurda

Bir travers entroverti" (Necatigil, 2012, s. 176).

Travers, demiryollarında yükün raydan geniş bir alana doğru yayılarak aktarılmasında kullanılan, raylar arasındaki mesafenin korunmasını sağlayan, raylardan oluşan yolun dış etkilere karşı güçlendirilmesine yardımcı olan ve raylara dik şekilde düzenli aralıklarla yerleştirilen parçalara verilen isimdir (RayHaber, 2015). Necatigil'e göre modern hayat, arsenik kokan bir çağda yaşamaksa onun yükünü sırtlanan da rayları yüklenen travers misali insandır. Üstünden modern dünya akıp giderken insan, o sistemin içinde somunlarla, vidalarla sabitlendiği yerde yaşamaya ve atılmaz yükünü taşımaya devam etmek zorundadır. İnsan, bu çağda traversin içe dönük tarafı, aşınmaya en müsait yüzüdür. Metalin bozulmuş hâlidir: "paslı, ezik, hurda". Bu insan demir bilekli, çelik yumruklu eski çağların sapsağlam insanı değil, Nâzım Hikmet'in idealindeki bakır telleri yalamaktan zevk alan bir yarı metal/makine insan da değildir aksine medeniyetin gökdelenlerini, piramitlerini yüklenip altında ezilmiş bir bedenin sahibidir. Bu "çok çiğ çağ"da her yer karadır, insanlar misali "paslı borulardan katran, soba zifiri" akar (Necatigil, 2012, s. 142-143). Metalin simgesel olarak çağ eleştirisinde kazandığı değeri göstermesi açısından, Behçet Necatigil'in şiiri özel bir yere sahiptir. İnsanın metalleşmesinin ona verdiği acı, ona dayattığı modern gerçeklik onulmaz yaralarla bedenini ve ruhunu dağlarken insan sadece ölümü beklemektedir.

Behçet Necatigil'in metalle ilişkisini yalnızlık, yabancılaşma, metalaşma bağlamında derinleştirerek irdeleyen Murathan Mungan'ın şiir kitaplarından biri *Metal* (2000) adını taşımaktadır ve kitap ilk olarak 1994'te yayımlanır. Modern insanın metalle ilişkisini farklı noktalardan kavramakta ısrarlı ve iddialı olan Mungan, metale dayalı metaforlar ve metalle kur-

duğu tamlamalar dahilinde metalin modern dünyadaki etkisinin ne kadar büyük olduğunu göstermeyi denemekte, metalin insanın hayatına, o farkında olmaksızın, nasıl dokunup ona hükmettiğini dile getirmektedir. Ulaş Bingöl'e göre Mungan, varoluş sorunsalını modern insanın metalle ilişkisi bağlamında çözmeye çalışması, metale teslim olmuş insanların artık kurtuluşunun mümkün olmayışını kabullenerek çağının pesimist gerçekliğini yansıtması, metalaşmanın insana metalleşme şeklinde sirayet ettiğine dair iddiası, metalleşmenin modern yaşamı karmaşıklaştırıp içinden çıkılmaz bir hâle getirip fikrî, psikolojik ve fizikî açıdan zorlanmasının insanı bir "metal yorgunluğuna" sevk ettiğine dair yorumları sebebiyle "metal şairi" olarak nitelendirilmeyi hak etmektedir (Bingöl, 2016, s. 71-72). Mungan metalleşmeyi tespit ve tenkitle yetinirken, Necatigil metalleşmenin distopik neticesini tahayyül etme gayretiyle pek çok edebiyatçıdan farklı bir çerçeveye şiirini taşımaktadır.

Necatigil, "Travers" şiirinde sadece modern Türk insanını değil, genel olarak modern hayat karşısında ezilen modern insanı konu etmektedir. Şiirin son bölümünde insan sargılar içinde bir müzeye kapatılmaktadır. Söz konusu olan, insanın sonuna dair bir apokaliptik tasarımdır. Zorla metalleştirilen insan bozulup çürüğe çıkınca, eldeki son numune olarak sergilenmek üzere rafa kaldırılacaktır. Bu insanlığın son demidir. İnsan, kıymetli yerini kaybedip bir ara bağlantıya indirgendiği bu çağda, hızla sonuna doğru ilerlemektedir. Necatigil'in şiirindeki apokaliptik yaklaşım, özne temellidir. Şiirde söz konusu olan öznenin kıyameti yani sonudur.

Apokalips: "Melekleri, Mesihi ve kıyameti konu olan ve Tanrı'nın gizli öğretileriyle ilgili rüyetleri içeren eserler"dir (Eliade, 2003, s. 365). Apokaliptik ise: "Kıyametle ilgili"; "dünyanın nihai kaderini tahmin etmek, kehanet"; yakın bir felaketin veya kıyametin habercisi olmak; "nihai olarak belirleyici" anlamlarına gelmektedir (Merriam-Webster, t.y.). Kelimenin dinî literatürde kullanımı çok eski olup Hristiyan ve Musevî anlatılarında kelime yaygın olarak kullanılmaktadır. Apokaliptik anlatıların iki önemli unsurundan biri eskatolojik karakteri, diğeri ise bazı gizemli, spekülatif sırların anlatıda açığa çıkmasıdır; bu dinî anlatıların gelişerek zamanla edebî bir tür hâlini aldığı görülmektedir (Stone, 1984). Apokaliptik edebî anlatıların en sevilen örnekleri yirminci yüzyılda roman ve öykü türünde verilenlerdir. Bu tür roman ve öykülerde genel olarak bir salgın, nükleer patlama, elektriklerin kesilmesi, iklim krizleri, kısırlık, kıtlık, büyük çaplı nükleer savaşlar, yapay zekâ, robotlar, yarı insan yarı robotlar (cyborglar), uzaylılar vs. modern hayatın sona ermesine, dünyanın ya da canlıların büyük bir bölümünün yok olmasına veya tamamen ortadan kalkmasına sebep olmaktadır. Yaklaşmakta olan bir sonu, bir felaketi haber veren anlatılar apokaliptik olarak isimlendirilirken, bir felaketin ardından yaşananların anlatıldığı eserler ise post-apokaliptik anlatılar olarak

nitelendirilmektedir. Yirminci yüzyılda post-apokaliptik türdeki anlatıların güdümleyici ve yönlendirmeci birer düşünsel araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Apokaliptik anlatıların en önemli özelliklerinden biri distopik kurgular olmalarıdır, post-apokaliptik anlatılar da genellikle distopik bir özellik arz etmekle birlikte ütopik olanları da vardır. Bilim-kurgu romanlarının alt türü olarak kabul edilen apokaliptik anlatılar kaygı ve korku duygusuyla yakından ilişkili ve bu tür duyguları besleyici karakterdedir; apokaliptik modernizm bir kıyamet parantezi içinde kendisini tanımlamakta ve mekâna dayalı bir son öngören kurguları kapsamaktadır (İmamoğlu, 2019). Ancak apokaliptik ve post-apakaliptik kurguların tamamında mekâna dayalı bir son iddiası yer almamakta ve felaket kurgusu daha çok insan ya da doğal hayat ile ilişkili olarak geliştirilmektedir.

Metal ve metal nesnelerle kurulan ilişki tipi, yirminci yüzyılın başında edebî eserlerde, metaforikten simgesele doğru bir istikamette seyretmektedir. Simge aşamasında eleştirel bir mahiyet kazanan ilişki daha sonra simgeyle özdeşleşmeye evrilmektedir. Nâzım Hikmet'in şiirindeki özdeşleşme isteğinin gerçekleşmesinin olumsuz neticeleri Behçet Necatigil'in şiirindeki öznenin apokaliptik sonunu hazırlamaktadır. Başarısız özdeşleşme metalin bir fobi nesnesine dönüştürülerek dışlanması sonucunu peşi sıra getirecektir. İlerleyen aşamalardaysa bu gidişat nesnenin (metalin) apokaliptik sonunu getirecektir. Böylece sahibi olunan, saygı duyulan, sevilen nesne başkasının eline geçtiğinde kaybetme gerçeğiyle önce yüzleşilmekte, sonra nesne öteki'nin simgesi olarak düşmanlaştırılmakta; nesneyle kurulan uzak ilişkide arzu ve nefret ikilemi sürmektedir. Nesnenin kazanımı için onunla özdeşleşme başarısız bir sonuç verince nesnenin kölesi hâline gelinmekte ve efendi-köle diyalektiğinde insan, efendi konumundan kölelik konumuna düşmektedir. Ben, simgesel efendisi olan nefret nesnesi metalden, hızla uzaklaşmaya çalışırken onunla her an karşılaşması kaygı seviyesini arttırıp nefret nesnesini tam anlamıyla bir fobi nesnesine dönüştürmektedir. Ben için geriye tek bir yol kalmaktadır, fobi nesnesinden kaçamıyorsa onu ortadan kaldırmalıdır.

Yeni Kaygı Çağı Edebiyatında Metalle Fobik ve Apokaliptik İlişki

Geleneksel anlatılardaki metale mitik bağlanma ve metalle yakın temas, modern eserlerde sahiplik ilişkisinin öteki'ne devriyle sekteye uğrarken gelenekteki metale sahip ve ona boyun eğdiren konumundaki efendi pozisyonu da öteki'ne devredilmektedir. Metaforik süreç bu noktada öteki'ne devir sürecini temsil etmektedir. Bir sonraki aşamadaysa metaforik olarak devredilen üstünlük nişanesi, öteki'nin simgesi olarak tanınmaya başlamakta, burada sadece metalin cinsinde küçük bir değişikliğe gidilmektedir. Nâzım Hikmet'in şiirindeki simgesel özdeşleşme, kaybedilen arzu nesnesine sahip olmanın yeni bir yolu olarak belirmektedir. Öteki'nin simgesi olana dönüşmek aslında öteki'ne dönüşme isteğinin, esasen de

öteki'ne devredilen efendilik konumunun bilinçaltında yeniden kazanılması girişiminin ve isteğinin tezahürüdür ancak şiirde söylem sadece simgesel düzeyde kalmaktadır. Başarısız özdeşleşmenin tüm insanlığı getirdiği noktada Behçet Necatigil, insanın kıyametini okumaktadır. Öteki, Necatigil'in şiirinde kimliksel olarak devre dışı bırakılmakta geriye sadece metalle özdeşleşerek köleleşen ben kalmaktadır. Ben, hatalı özdeşleşme ile kendi tabiatını yitirirken metalin tüm bozulmuş özelliklerini yüklenerek çürüğe ayrılmakta ve Mehmet Âkif'in tezi doğrulanmaktadır.

Behçet Necatigil'in şiirinin sonunda metalle özdeşleşmeden ayrılış/kopuş kendiliğinden gerçekleşmektedir. Bu ikinci simgesel ayrılıştır. İlki gelenek dairesindeki öteki'ne devir esaslı ayrılış ikincisi ise özdeşlemeye dayalı kopuştur. Özdeşleşmeden sonraki kopuş nesne ile özne arasındaki mesafeyi tekrar gündeme taşımaktadır. Bu ayrılış sayesinde ben, metali fobi nesnesi olarak dışlama, ondan uzaklaşma, ona karşı kaygı duyma ve onun apokaliptik olarak sonunu hazırlama şansını yakalamaktadır. Bu aşamaların gelişimi, incelenmek üzere Türk Edebiyatı'ndan seçilen Rasim Özdenören'in 2009'da yayımlanan "Metal Yokuşu" öyküsünde ve Erdem Beyazıt'ın 1998'de yayımlanan *Gelecek Risalesi* kitabındaki "Düş Burcundan" şiiri örneklerinde açıkça görülmektedir. Beyazıt'ın kitabı her ne kadar yirminci yüzyılın sonuna ait olsa da metalle kurduğu apokaliptik ilişki açısından yirmi birinci yüzyıl yazınına yakınndır. Bu kitap bölümünde metalle ilişkinin en son aşaması fobik ve apokaliptik anlatılar bağlamında örnek metinler üzerinden okunarak incelenmektedir. Seçilen örnekler yirmi birinci yüzyılın nesneyle edebî ilişki kurma yöntemlerini irdelemektedir.

Rasim Özdenören'in "Metal Yokuş" (Özdenören, 2010, s. 148-150) adlı öyküsünde simgenin fobi nesnesi hâline dönüştürülme aşaması açıkça takip edilebilmektedir. Öykü, metal bir ormanın betimlenmesiyle başlar. Tasvir edilen orman metalleşmiştir, bu ormanda "Ağaçların[.] gövdesi çelikten ya da bakırdan yapılmış[tır]" (Özdenören, 2010, s. 148). İnsan yapraklara dokunmak, onların tazeliğini avuçlarında hissetmek ister ancak yapraklar da metale kesmiştir, ele gelen sadece "bir çinko sertliği[dir]" ve insana bu dokunuş derin bir ürperti vermektedir (Özdenören, 2010, s. 148). Metalin verdiği ürpertiyi öykünün devamında ona karşı yöneltilen nefret ve ondan kaçma isteği alır. Metal, öyküde açıkça bir fobi nesnesine dönüştürülmektedir. Metal, öyküde organik olanın yerini almakta ve doğala, canlıya yaşam şansı tanımamaktadır. Mehmet Âkif'in doğal-metal savaşı öyküde imgesel bir gerçeklik olarak betimlenmektedir.

Ağaç, taş, toprak ne kadar sıcak ve yumuşaksa metal o derece sert ve soğuktur. Onun bir fobi nesnesi olarak simgeleştirilmesinde insanın tabiatına uymayan bir özellikte olmasının büyük payı vardır. İnsan metale dokunduğunda onun verdiği ürperti hissi damarlarına kadar yayılmaktadır. Metal bulunduğu her yeri ele geçirip kendine dönüştürmek noktasında çok

aç gözlüdür. Bir fobinin yönlendirdiği kâbusun bilinç akışıyla anlatıldığı öyküde metalin korkunçluğu her yanı kuşatmaktadır. Metal ben'in düşmanı, öteki'si olarak ben'le soğuk bir savaş hâlindedir. Onun elinden sahip olduğu her şeyi bir bir almakta; insan nereye kaçsa bir türlü ondan kurtulamamaktadır.

İnsan ormanın içindeki patikada nereye ayağını bassa, fobi nesnesi karşısına çıkmakta; ayağını basacak tek bir karış toprak bulamamaktadır. Metal, her yanı kaplamakta, içine alıp tüm doğayı yutmaktadır. Çivili ayakkabılar sac zemine değdikçe, metalin soğuk tabiatına uygun soğuk sesi ormanda yankılanmakta, kuşların sesinin yerine metal ormanda çınlamaktadır. Her an aynı metalik yankılar işitilmektedir. Bu sürekli metalik ses, kaygısı artan ben'i çıldırma noktasına getirmektedir.

Fobi nesnesiyle temas anında, homodiegetik anlatıcının hissettikleri öyküde şöyle betimlenmektedir: "Bu soğukluğu ben grip başlangıcında yaşarım. Elimi değdirdiğim su, parmaklarımın arasında tutmaya çalıştığım metal kaşık, o aynı ürpertiyi gezindirir gövdemin çeperinde", "Metal ayakkabılarımızın, metal eldivenlerimizin tüylerimizi diken diken eden ürpertisiyle yol[a] devam ederken" anlatıcı teninde hissettiği ve bir türlü unutamadığı metal algısından kurtulamaz (Özdenören, 2010, s. 149). Bu ormana bir otobüs yolculuğu ardından gelinmiştir. Metal yokuşta otobüs yukarıya tırmanmakta ancak sonra hızla aşağıya kaymaktadır. Sisifos'un yazgısına benzer bir yazgıdır, otobüsünki. Bu duyguyu anlatıcı büyük şehirlerin dik yokuşlu varoşlarından tanımakta ve duygusunu "paslı teneke" olarak nitelendirmektedir (Özdenören, 2010, s. 148). Her yeri kaplayan metal, öznenin bilincini de ele geçirmekte, ona kendisinden kurtulmanın mümkün olmadığı bir yazgı telkin etmektedir. Bir taraftan da fobi nesnesiyle her bir temas fobinin ortaya çıkmasına sebep olan travmanın anlaşılmasına yardımcı olmakta, öyküde bir sağaltım süreci başlamaktadır. Travmanın kaynağı modern dünyada yapay olanla ve onun simgesi metalle temas zorunluluğudur.

Anlatıcı modern dünyayı, kentleri, hayatı metal metaforuyla okur. Bu dünyada her şey, "kutsal muhtevasından boşandırılmış" bu yüzden de metalin soğukluğu her yeri kaplamıştır (Özdenören, 2010, s. 149). Batı ve modernite simgesi olarak görülen metal, bu çağda, insandan geriye ruhtan mahrum bir posa bırakmıştır. Anlatıcı mekânın soğukluğundan kurtulmak için belleğine sığınır. Anılarındaki sıcaklığın, doğallığın hâkim olduğu imgeleri çağırır. Doğal ve sıcak olan, her türlü sarsıntıya dayanıklıyken metal ve yapay olan en küçük sarsıntıda yıkılmaya mahkumdur. Doğal olana mukavemet kazandıran ruh, yapay olanda eksiktir. Metal, anlatıcı için ruhsuz maddenin ve onun temsil ettiği fikriyatın da simgesidir. Anlatıcı yolda karşılaştığı boyacı çocuğun ilk olarak elindeki tunçtan yapılmış sandığını görür. Fobi nesnesi, en doğal olma ihtimali taşıyan çocuğu bile esir almış-

tır. Anlatıcı, boyacının sandığına çivili ayakkabılarını uzattığında yine o korkunç metalik sesi işitir. Boyacının fırçasının kılları bile çeliktendir.

Anlatıcı, bu metal yolculukta bitap düşerek kendisini otobüsün metalik yazgısına teslim olmak zorunda hisseder. Sonuçta "metal bir kentte" (Özdenören, 2010, s. 150) yaşamaktadır ve metalin hâkimiyetindeki bu kentte onun zulmünden kaçmak mümkün değildir. Kaçışın mümkün olmadığını bilmek öznenin zorunlu ve kaygılı bağlanma ilişkisinin verdiği ıstırabı daha da arttırır. Öykünün sonunda fobi nesnesi ben'i simgesel olarak yutmaktadır. Özne pasif kabulleniş konumuna geçerek eleştirel benliğini, kendiliğini devre dışı bırakmaktadır. Bir fobi nesnesine dönüştürülen metalle üçüncü temas aşamasında metal, özne'yi yutarak efendiliğini ona kabullendirmektedir.

Erdem Beyazıt'ın "Düş Burcundan" şiiri her ne kadar Rasim Özdenören'in "Metal Yokuşu" öyküsünden daha önce yazılmışsa da betimlenen apokaliptik tasarım, metalle ilişkideki son aşamayı temsil etmesi açısından bu kitap bölümünde Özdenören'in öyküsünden sonra incelenmesi uygun görülmektedir. Şiirde başlığın hemen altında "/Yüksek Daha Yüksek En Yüksek + Gürültülü. Daha gürültülü. En gürültülü/" ifadesi bir alt başlık şeklinde yer almaktadır. Anlatımcı şiire, süreklilik arz eden bir eylemin serimlenmesiyle başlanmaktadır: "Yollara düşmüştü bütün arabalar/ Akıyor... akıyorlardı/ Sonsuz bir çöle doğru!" (Beyazıt, 2015, s. 175). Bu eylemlilik Mehmet Âkif'in şiirindeki eylem-imgeyi akla getirmektedir. Aynı yöne doğru bu hızlı eylemin mahiyeti ilk başta kavranmaz. Gidilen istikâmet olarak işaret edilen sonsuz çölün imgelediği boşluk, ıssızlık, insansızlık, sessizlik, sıcaklık göstergelerinden hangisiyle okur çölü okuması gerektiğini anlamaz. Sadece "Büyük Sahra'dan da büyük bir çöle doğru" gidildiği bilgisi verilmektedir (Beyazıt, 2015, s. 175). Bu garip kervana havadan katılan "metal kanatlılar" da vardır. Metalle öteki temelli metaforik ilişki Mehmet Âkif'in kök metaforu dizgesine bağlıdır:

"Dünyanın bütün uçakları uçucu araçları

Bütün bombalarını yüklenmiş olarak;

Napalmları atomları;

F4'ler discovery'ler blue bird'ler

Jumbo jet'ler air-bus'lar councord'lar" (Beyazıt, 2015, s. 175).

Bunlara "suda yüzen bütün araçlar": "Vapurlar gemiler takalar", "Dreznotlar hücumbotlar" da eklenir (Beyazıt, 2015, s. 175). Onlar da aynı hızla yol alır. Bu "muhteşem göç"ten geriye sadece trenler kalır, onlar da son istasyona varıp orada "kalakalmışlardı[r]" (Beyazıt, 2015, s. 176). Tüm motorlu araçlar, bu büyük göç kervanına uyup çöle vardıklarında, çölün

sessizliğini motor sesleri kaplar. Araçlar birbirine çarpmaktadır. Tam bir kaos ortamı yaşanmaktadır. Bu "Araç mahşerine" uçaklar düşmeye, düşen uçakların bombaları patlamaya başlar. Alevler gökyüzüne kadar yükselir. Göç kervanı, kendi kıyametine ilerleyen araçların kervanıdır. Apokaliptik anlatının kıyamet sahnesi böylece tamamlanırken ilahi güç devreye girer:

"Bir anda koparak Akrep Burcundan

Evrensel bir hortum

Süpürdü aldı;

Anakaraların kayalıklarında parçalanmış olarak

Suda yüzüp duran

Araçların artıklarını

Ve son istasyonlar kalakalmış bütün katarların

Lokomatif ve vagonlarını,

Ve sömürülerek bir solukta

denizlerin

göllerin

nehirlerin

Kirletilmiş sularını

Hepsini birlikte

Döndürüp dolaştırıp gökyüzünde

Götürüp çöldeki mahşerin

Döktü üstüne" (Beyazıt, 2015, s. 178).

Apokaliptik anlatıların en önemli özelliklerinden biri ilahi bir gücün müdahalesinden kıyamet sahnesinde mutlaka bahsedilmesidir. Şiirde insansız araçları çöle yönlendirenin de aynı ilahi güç olduğu anlaşılmaktadır. Nihayet tüm metal nesneler imha olduğunda gökten boşalan su yangını söndürmektedir. Adeta bir nükleer kıyamet yaşanmıştır. Kutsal metinlerdeki helâk edilen kavimlere benzer şekilde metal medeniyet de yok olmaktadır.

Şiirin bundan sonraki bölümü post-apokaliptik niteliktedir. Sükût her yere hâkim olduktan sonra aradan bir asır geçer. Yeryüzü uyanır, yeniden doğuş arketipi şiire hâkim olur. Metal kıyametten sonra her şey eski hâline dönmeye başlar. Bu esnada tüm insanlar da daldıkları uzun uykudan uyanırlar. İnsanlık, metalsiz bir dünyaya yeniden gözlerini açar. Metal dünya, artık onlara uyandıkları "dehşetli rüya" kadar uzaktır (Beyazıt, 2015,

s. 180). Hayat yeniden başlarken insanlar metal kıyametten haberdar bile değildir. Post-apokaliptik bölümde, insanlar adı konulmamış bir cennete uyanmaktadırlar. Bu cennet Mehmet Âkif'in şiirindeki doğalın zaferidir.

Beyazıt'ın şiirinde, Özdenören'in fobi nesnesine teslim olan pasif öznesinin, konumunu koruduğu görülmektedir. Metalle başa çıkamayan öznenin yardımına ilahi lütuf yetişmekte ve metalle mücadelesini özne (doğal) ancak bu yardım sayesinde kazanabilmektedir. Fobi nesnesine galip gelmek ve ondan kurtulmak isteyen ancak bir türlü ondan kurtulamayan insan, apokaliptik bir kurguya müracaat ederek nesneyi devri dışı bırakmayı denemektedir. Bu psikanalitik bir sağaltım sürecidir. Ben, saplantılı olduğu nesneden kurtulmak için kendi kurguladığı bir senaryoda fobik nesneyi öldürerek onun benliği üzerindeki tahripkâr, baskılayıcı etkilerinden kurtulmaktadır. Böylelikle kendilik bilincini fobik nesnenin dışında kuracağı ilişkiler üzerinden geliştirmek için bir şans yakalamaktadır. Metal tamamen yok olduğundan ona dair bir efendilik iddiası da artık söz konusu değildir. Silahları imgesel ve simgesel olarak öldürme fikrinin temelini Sezai Karakoç'ta bulmak mümkündür, Beyazıt bu fikri geliştirip apokaliptik bir boyutta kurgusal bir gerçeklik kazandırarak metale yaymakta ve bir ütopya düşlemektedir. Şiir kitabının adıyla uyumlu olarak geleceğe dair "Düş Burcu"nda metalsiz bir düş kurmaktadır. Beyazıt nesneye hazırladığı apokaliptik son ile yirmi birinci yüzyıl nesne ilişkisini, Necatigil ise özneye hazırladığı apokaliptik sonla yirminci yüzyıl nesne ilişkisini şiirlerine taşımaktadır. Kaygı çağında öznenin kıyameti konuşulurken yeni kaygı çağında, nesnenin kıyametiyle apokaliptik bir anti-tez üretilmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak yirminci yüzyılda Türk Edebiyatı'nda metalle kurulan ilişki gelenektekinden farklı ve onunla zıt istikamette gelişmektedir. Metaforik ve simgesel olarak öteki'ne tevdi edilen metalle bir arzu nesnesi olarak tekrar ilişki kurma isteğinin başarısız neticeleri şiirlere yansımaktadır. Metalle simgesel özdeşleşme insanı köleleştirmeye doğru evrilerek onu insanlığından uzaklaştırmaya başlamaktadır. Yirmi birinci yüzyıla doğru gelinirken metalle ilişki değişmekte; bu yüzyılda fobik ve apokaliptik bir özellik kazanmakta ancak simgesel ve metaforik ilişki de sürdürülmektedir. Ben, fobi nesnesinden ne kadar kaçmaya çalışsa da bir türlü ondan kurtulamayıp nihayetinde pasifleşmeyi kabullenmektedir. Pasif özne çabalasa da fobi nesnesinden kurtulamamakta, onunla temastan kaçamamaktadır. Apokaliptik aşamada metal, ilahi yardım sayesinde kendi kıyametine doğru yürütülüp imha edilmektedir. Özne, ezelî düşmanı, fobi nesnesi metali yenmek için apokaliptik kurguya sığınmaktadır. Post-apokaliptik süreçte ise insanı metalsiz bir dünya beklemektedir.

Kaynakça

Beyatlı, Y. K. (2011). *Eski Şiirin Rüzgârıyle* (12 b.). İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Beyazıt, E. (2015). *Şiirler: sebeb ey, risaleler, gelecek zaman risalesi* (13 b.). İstanbul: İz Yayıncılık.

Beydili, C. (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük.* (E. Ercan, Çev.) Ankara: Yurt Yayınları.

Bingöl, U. (2016, Summer). Postmodern Bir Özne Olarak Şair Murathan Mungan. *Turkish Studies, 11*(15), 63-84.

Budak, S. (2009). *Psikoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Çelik, Y. (2010). Garbın Âfâkını Sarmışsa Çelik Zırhlı Duvar. H. Akay, & M. Andı (Dü) içinde, *İstiklâl Marşı İstikbâl Marşı: 41 Dize 41 Yorum* (s. 243-248). İstanbul: Hat Yayınevi.

Çetin, H. (2012). *Korku Siyaseti ve Siyaset Korkusu.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Diamond, J. (2018). *Tüfek, Mikrop ve Çelik: İnsan Topluluklarının Yazgıları.* (Ü. İnce, Çev.) İstanbul: Pegasus Yayınları.

Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş.* (E. Kocabıyık, Dü., & L. Arslan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Ersoy, M. Â. (2015). *Safahat* (8 b.). Ankara: Akçağ Yayınları.

Freud, S. (1999). *Psikopatoloji.* (H. Atalay, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

Furedi, F. (2017). *Korku Kültürü: Risk Almamanın Riskleri* (3 b.). (B. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gültepe, N. (2013). *Türk Mitolojisi: Yeni Araştırmalar Işığında* (2 b.). İstanbul: Resse Yayınları.

Harman, Ö. F. (1994). Dâvûd. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 9, s. 21-24). içinde İstanbul: TDV Yay.

İmamoğlu, A. (2019.03). Apokaliptik Modernizm, Bilim-Kurgu ve Mekânın Sonu. *Molesto, 2*(1), 12-34.

Korkmaz, M. (2011). *Mitoloji Sözlüğü.* Ankara: Alter Yayınları.

May, R. P. (2015). *The Meaning of Anxiety.* San Francisco: Hauraki Publishing.

Medigo. (t.y.). 07.02.2022 tarihinde Metallophobia: https://www.medigoo.com/articles/metallophobia/ adresinden alındı

Merriam-Webster. (t.y.). 27.02.2022 tarihinde apocalyptic: https://www.merriam-webster.com/dictionary/apocalyptic adresinden alındı

Morgan, S. (2003). S. Morgan (Dü.) içinde, *Phobia: A Reassessment Encyclopedia of Psychoanalysis Volume &* (s. 1-10). London: H. Karnac (Books) Ltd.

Mungan, M. (2000). *Metal.* İstanbul: Metis Yay.

Nâzım Hikmet. (2008). *Bütün Şiirleri* (4 b.). İstanbul: YKY.

Nakıboğlu, G. (2018). Gün Doğmadan "İçine Gül Koyduğum Tüfek»: Sezai Karakoç Şiirinde Silahlar ve «Silâhın Ölümü». *Turkish Studies, 13*(28), 699-743.

Necatigil, B. (1997). *Bile/Yazdı.* İstanbul: YKY.

Necatigil, B. (2012). *Şiirler* (5 b.). (A. Tanyeri, & H. Yavuz, Dü) İstanbul: YKY.

Özdenören, R. (2010). *İmkânsız Öyküler* (3 b.). İstanbul: İz Yayıncılık.

Pala, İ. (1999). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü, 5. Bs.* İst.: Ötüken Neşriyat.

Psych Times. (t.y.). 07.02.2022 tarihinde Metallophobia (Fear of Metal): https://psychtimes.com/metallophobia-fear-of-metal/ adresinden alındı

Randall, R. (2003). Phobia and Object Relations Theory. S. Morgan (Dü.) içinde, *Phobia: A Reassessment Encyclopedia of Psychoanalysis Volume 6* (s. 91-112). London: H. Karnac (Books) Lltd.

RayHaber. (2015.01.31). 23.02. 2022 tarihinde Trenler Hakkında Bilmediklerimiz: Travers Nedir?: https://rayhaber.com/2015/01/trenler-hakkinda-bilmediklerimiz-travers-nedir/ adresinden alındı

Salecl, R. (2013). *Kaygı Üzerine.* (B. E. Aksoy, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Stone, M. E. (1984.01.01). *Apocalyptic Literature.* (M. Stone, Dü.) 26.02.2022 tarihinde The Literature of the Jewish People in the Period of the Second Temple and the Talmud, Volume 2 Jewish Writings of the Second Temple Period: https://brill.com/view/title/14816 adresinden alındı

TDK. (tarih yok). *fobi*. 17.12.2021 tarihinde TDK Güncel Türkçe Sözlük: https://sozluk.gov.tr adresinden alındı

Wellek, R., & Warren, A. (2011). *Edebiyat Teorisi.* (Ö. F. Huyugüzel, Çev.) İstanbul: Dergâh Yay.

CHAPTER 3

BÖLÜM

BİLİŞSEL ANLATIBİLİM ÇERÇEVESİNDE, ALIMLAMA YÖNERGELERİ DOĞRULTUSUNDA ANLATIDA METİNLERARASILIĞIN VE GÖSTERGELERARASILIĞIN KAVRAMSAL HARMANLAMA KURAMIYLA İNCELENMESİ VE BİLİŞSEL ETKİLEME FAKTÖRÜNÜN DEĞERLENDİRİLMESİ: MURAT GÜLSOY'UN *SEVGİLİNİN GECİKEN ÖLÜMÜ* ADLI ROMANI ÖRNEĞİ

Gülsün NAKIBOĞLU[1]

1 Öğ. Gör. Dr. Gülsün Nakıboğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Dili Bölümü, nakiboglu@itu.edu.tr
https://orcid.org/ 0000-0003-0973-7589

Anmak, anlamak, anlatmak eylemlerinin ortak nesnesi olarak anlatı, insanın en temel bilişsel faaliyetlerinin neticesinde ortaya çıkmaktadır ve bilinçli dilin yansıtıldığı alanı tanımlamak üzere kullanılmaktadır. İnsanın olduğu her yerde anlatı vardır. Anlatı olayları aktarmak, araştırmak, sorgulamak, durum tespiti yapmak, olaylar ve durumlar arasındaki bağlantıları keşfetmek, yorumlamak, tecrübeler üzerine düşünmek, bunlardan dersler çıkarmak, başka insanlara deneyimleri aktarmak, bilgi üretmek, kültürü aktarmak, edebî olana zemin hazırlamak gibi pek çok insana dair bilişsel eylemi yüklenen, insanın hayatının her alanını ve benliğini kuşatan çok geniş bir kavramdır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 47). Anlatının sadece edebî olana işaret etmediğine dikkat edilmelidir. Anlatının insan hayatındaki vazgeçilmez rolü düşünüldüğünde insanı anlamanın yolunun da anlatılardan geçtiği rahatça görülebilmektedir. Anlatı kavramı, insana dair tüm disiplinlerin hatta insandan hareket eden disiplinlerin de vazgeçilmezidir. Teoloji, sosyoloji, tıp, tarih, bilgisayar bilimleri, matematik, fizik, felsefe, müzik, resim, sinema, edebiyat, reklam gibi çok farklı disiplinleri çatısı altında buluşturan anlatı aynı zamanda bu disiplinlerin ortaya çıkmalarının da sebebidir.

Anlatıbilim, "anlatı yapılarının teorisi" olarak "bir yapıyı incelemek ya da 'yapısal bir betimleme' ortaya koymak için, anlatı olgusunun bileşenlerini parçalarına ayır[arak]" işe koyulur, çok genel olarak anlatının işlevlerini, ilişkilerini, bağıntılarını tespit etmeye çalışır, kurgusal anlatı söz konusu olduğunda "ne anlatıldığı" (öykü) ve "nasıl anlatıldığı" (söylem) ayrımına gider (Jahn, 2012, s. 43). Anlatıbilimin bugün pek çok farklı dalı bulunmaktadır. Psikanalitik anlatıbilimi, tarih yazımına dayalı anlatıbilim, mümkün dünyalar anlatıbilimi, hukuk anlatıbilimi, feminist anlatıbilim, cinsiyet araştırmaları anlatıbilimi, doğal anlatıbilim, postmodernist anlatıbilim, kültür araştırmaları anlatıbilimi, türlerarası anlatıbilim, siyasal anlatıbilim, psiko-anlatıbilim gibi pek çok anlatıbilim türünden bahsetmek mümkündür (Jahn, 2012, s. 46). Anlatıbilimin önemli türlerinden biri de bilişsel anlatıbilimdir.

Biliş: "Organizmanın, çevresindeki dünya hakkında" bilgi sahibi olup "bu bilgileri anlama, problem çözme doğrultusunda kullanma süreç veya süreçleri"ni ifade etmektedir; insanın algılama, anlama, düşünme, kavrama, yorum yapma, konuşma, hesap yapma, tasarlama, hayal kurma, muhakeme etme ve bellek gibi en temel zihinsel işlevlerinin genel adıdır (Budak, 2009, s. 129). İnsanın zihinsel işlevleri üzerine incelemeler yapan bilim dalları genel olarak "biliş bilim" (cognitive science) olarak nitelendirilmektedir. Biliş bilim genel olarak "insan aklını, bilişsel süreçleri ve bilgiyi inceleyen" bir genel alan özelliği arz etmektedir; bilgisayarın keşfedilip insan bilincine benzer şekilde çalışacak programların yazılmasının hedeflenmesi, sinirbilim alanındaki keşifler, algı, dil, bellek ve düşünce

üzerine bilimsel çalışmalar biliş bilimin gelişimini hızlandırmaktadır (Budak, 2009, s. 130). Biliş bilim kapsamında değerlendirilen disiplinler arası çalışma alanlarından birisi de "bilişsel anlatıbilim"dir.

"Bilişsel anlatıbilim" terimini 1997'de ilk kez kullanan kişi Manfred Jahn'dır (Herman, 2013). Bilişsel anlatıbilim (cognitive narrative), temel olarak "insanların zihinsel ve duygusal açıdan anlatı üretme süreçlerine odaklan[maktadır]" ve sadece edebî anlatıları değil insana dair akla gelecek her türlü anlatıyı kapsamakta olup klasik sonrası anlatıbilimin çığır açan kollarından biridir; yapısalcılığın es geçtiği psikoloji, sosyoloji, kültür, tarih gibi alanlarla da münasebet kurmasıyla bilişsel anlatıbilim günümüzde gittikçe daha da önem kazanmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 37-38). Anlatının insan hayatındaki kilit rolünün farkına varılması anlatıdan ve dilden uzak, kopuk bir biliş bilimin söz konusu olamayacağını da göstermektedir. Turner'a göre hikâye, yansıtma, benzetme zihnin günlük hayatta kullanılan temel ilkeleri olduğu için edebî zihin farklı bir zihin değildir; bilişsel bilimler robot ve bilgisayar gibi mekanik teknolojilerle ilişkilendirilse de aslında temel konusu edebî zihnin konusudur çünkü hikâye zihnin temel prensibidir nitekim tecrübeler, bilgiler, düşünceler hep hikâyeler şeklinde organize edilmektedir ve hikâyenin zihinsel kapsamı öyle geniştir ki bir hikâye başka bir hikâyeyi anlamlı kılacak bir sarmal silsile içinde zihni var etmektedir (Turner, 1996, s. V). Bilişsel anlatıbilim kaçınılmaz olarak anlatı-zihin ilişkisi etrafındaki muammayı aydınlatmaya adanmaktadır. Ancak biliş bilimdeki yaklaşımların değişimi, bilişsel anlatıbilim üzerinde de etkili olmaktadır.

1950'li yıllarda ortaya çıkan birinci nesil biliş bilimler insan zihnini bir bilgisayar olarak tanımlarken ikinci nesil biliş bilimler beden ile zihnin ayrılmaz ilişkisinin gösterilmesi ve bu alandaki çalışmalarla uyumlu bir gelişim seyri göstermekte, günümüzdeki üçüncü nesil biliş bilimler ise beden-zihin-çevre (kültür) ilişkisi doğrultusunda yaklaşımlar geliştirmektedir (Karakoç, 2020, s. 45). Bilişsel anlatıbilimin bugün kabul ettiği genel yaklaşım anlatı-beden-zihin-kültür istikametindedir, alanın pratiğe yönelik çalışmalarında bu dört unsur beraberce ele alınmaktadır. Daha ayrıntılı olarak konuya odaklanılacak olursa: "[B]edensel deneyimlerin ve imgeleme ait mekanizmaların nasıl kullanıldığı[nın]" ve tecrübelerin anlama dönüştürülmesini sağlayan kategorilerin belirlenmesinde nasıl vazgeçilmez bir rol üstlendiğinin görülmesiyle biliş bilim kategorilerin oluşturulmasında iki temel sav öncelenmektedir, bunlardan ilki düşüncenin bedenden kaynaklandığı savı, ikincisi düşüncenin temel bir özelliği olarak "imgeleme" dayandığı savıdır, ayrıca bu iki sav düşüncenin gestalt ("bir arada algılanan farklı unsurlardan oluşan bir bütünlük", "parçaların toplamından daha önemli bütünler") özelliği doğrultusunda ilişkilendirilmektedir (Cebeci, 2019, s. 187-188, 197). Bu yeni yaklaşım doğrultusunda biliş bilim dünya-

yı, insanı, dili, anlatıyı yeniden tanımlamakta ve adeta tüm tarihi bu yeni şekillenen bilinç doğrultusunda yeniden okurken geleceği de bu doğrultuda şekillendirme hedefiyle yol almaktadır.

Bilişsel anlatıbilimin temellerinin yapısalcılığın etkili olduğu dönemde atılmaya başladığı görülmektedir. Jahn'a göre yapısalcılık dönemindeki "alımlama" ile ilgili yaklaşımlar, özellikle Wolfgang Iser'in "ima edilen okur" ve Stanley Fish'in "duygusal üslup" üzerine çalışmaları, Paul Grice'in "iş birliği ilkesi"nin kurallarını koyması, Roland Barthes'ın okurların metinleri yeniden yazmaları üzerine yoğunlaşması bilişsel anlatıbilime geçişi hızlandırmaktadır; aynı dönemde biliş bilim alanında algı, hissetme yeteneği, bellek ve kimlik oluşumunun "hikâyelendirilmiş" doğasıyla ilgilenilmeye başlanmakta, müteakip süreçte bilişsel süreçlerin doğrudan gözlenmesi sorununa odaklanılmaktadır (Jahn, 2005, s. 67). Bilişsel süreçlerin takibinde ve ortaya konulmasında çok çeşitli türdeki anlatılardan faydalanılabilmekte, anlatılar farklı şekillerde incelenebilmektedir.

Herman'a göre temel olarak iki geniş araştırma alanı bu doğrultuda ortaya çıkmaktadır: (1) Yorumlamanın hedefi olarak anlatı üzerine araştırmalar (anlatının anlaşılmasında hangi bilişsel süreçlerin etkili olduğu, anlatının okura/seyirciye/dinleyiciye hangi olanakları sunduğu, ortama dair hangi temel bilgileri ne şekilde verdiği, karakterler ve karakterlerin aralarındaki ilişkilerin ve karakterlerin normal dışı deneyimlerinin nasıl bir yöntemle yansıtıldığı gibi konulara odaklanılmakta, genel olarak göstergebilimsel olanakları kullanma biçimleriyle ilgilenilmektedir), (2) Anlamlandırma için kaynak olarak anlatılar üzerine araştırmalar (öykülerin bilişsel araçlar olarak nasıl çalıştığı, anlatının yoruma nasıl bir kaynak teşkil edebildiği, benliğin, duyguların, amaçların, ben ve öteki arasındaki ilişkilerin yönetilmesini nasıl sağladığı vb.) (Herman, 2013).

Herman'ın işaret ettiği bu iki temel doğrultuda yani anlatıyı hedefine oturtan ya da anlatıdan hareket eden bilişsel anlatıbilimin 1970'lerde ortaya çıkışından sonra önemli bir yol kat ettiği, özellikle 1990 sonrasında bilişsel anlatıbilim alanındaki çalışmaların hız kazandığı görülmektedir. Günümüzde pek çok alt türü bünyesine katarak kapsam alanını genişletip çalışma yöntemlerini biraz daha zenginleştirmektedir. Mevzu bahis gelişimde bilişsel dilbilim alanındaki çalışmaların da önemli bir katkısı vardır.

Bilişsel dilbilim (cognitive lingusitics), 1980'lerin başından itibaren ortaya çıkan bir dilbilim ve bilişsel bilim okuludur; dil ile zihnin kesişim alanında anlamın, kavramsal işlemlerin ve bedensel tecrübelerin nasıl merkezi bir role sahip olduğuna odaklanan bilişsel dilbilim tek bir teorik çerçeveden ziyade dil ve zihin ilişkisine yönelik genel bir girişim veya yaklaşım olarak kabul edilmektedir (Evans, 2007, s. 22). Bu alanda çalışan pek çok isimden bahsetmek mümkün olsa da şüphesiz ilk akla gelenler, çığır açıcı

çalışmalarıyla Lakoff ve Johnson olur. "Metaforun gündelik hayatta sadece dilde değil, düşünce ve eylemde de yaygın olduğunu keşfe[den]" Lakoff ve Johnson, bilişsel yaklaşımlardan hareketle "insanın düşünme sürecinin büyük ölçüde metaforik olduğunu" ispatlamaktadırlar (Lakoff & Johnson, 2015, s. 27, 30). Lakoff ve Johnson'ın geliştirdikleri kuram "Kavramsal Metafor Kuramı" olarak tanınmaktadır. Bilişin yapısının aydınlatılması yolunda önemli bir adım olan kuramdan sadece dilbilim ve edebiyat alanında değil bilişsel psikoloji, bilişsel antropoloji ve yapay zekâ alanlarındaki çalışmalarda da faydalanılmaktadır. Bilişsel anlatıbilim alanında, bilişin metaforik yapısının gösterilmesinden alınan feyzle bilişin anlatıya dayalı temel yapısının aydınlatılması için Kavramsal Metafor Kuramı'nda olduğu gibi beden-zihin ilişkileri çerçevesinde çeşitli yaklaşımlar geliştirilmektedir.

Bilişsel anlatıbilim alanındaki temel aksiyomun Jahn, "X'i Y olarak görme" formülüyle özetlenebileceği kanaatindedir. Bu aksiyomun etkisi okuma sürecinde tetiklenen birincil ve ikincil etkilerle gösterilebilmektedir; bu bağlamda üst düzey zihinsel temsillerin "çerçeveler", "senaryolar" ve "tercih kuralları"nın işlevleri olarak tanımlanması yaklaşımı, bilişsel anlatıbilim yaklaşımlarının temelini oluşturmaktadır. Çerçeveler genel olarak durumlarla (bir mekânı veya nesneyi görmek ya da söz vermek gibi) ilgilenirken senaryolar eylemlere dayalı olayların sıralanmasından oluşan yapılarla (standart aksiyon silsileleriyle) (futbol oynamak, bir törene katılmak veya aileyle akşam yemeği yemek gibi) ilgilenmektedir. Her iki kavram da bilişin standart olaylar ve durumlar hakkındaki bilgilerini ve beklentilerini yeniden üretmeyi amaçlamaktadır. Çerçeveler ve senaryolar Jahn'a göre, beklentileri kodlamak için mümkün olanları ayrıştırmakta, ilişkilerdeki temel kategorileri ve hiyerarşileri yakalamakta, yeni yapıların ortaya çıkarılmasındaki tipik koşulların uygun şablona yerleştirilmesinde mahir olan bilişin temel düşünme biçimi olan hikâyeleri oluştururken, tercih kuralları çerçevesinde olay ve durumlardan nasıl faydalanıldığının anlaşılmasında önemli temel bileşenler olarak bilişsel anlatıbilimde kullanılmaktadır (Jahn, 2005, s. 69).

Bilişsel anlatıbilim çalışmalarında kullanılan bir diğer bilişsel yapı ise "imge şemaları"dır. Kavramsal metafor kuramında da kullanılan imge şemalarını Turner, motor tecrübe ve duyularla kazanılan iskelet modeller olarak tanımlamaktadır (bir yol boyunca hareket etme, kap [iç-dış, beden], denge, simetri en çok kullanılan tipik imge şemaları arasında yer almaktadır); nesneleri, olayları ve uzamı tecrübe etmek üzere farklı farklı imge şemaları kullanılmakta, bunların çeşitli şekillerde bir araya getirilmeleriyle daha kompleks imge şemaları üretilirken kategoriler oluşturulmasında da bu imge şemalarından faydalanılmaktadır. Turner'a göre bir kavram diğerine yansıtılırken zihindeki farklı alanlar arasında bir yansıtma işlemi ger-

çekleştirilmekte ve imge şemaları böylelikle yansıtılmaktadır (projecting image schemas), bu esnada kaynak alandaki yapı hedef alana taşınmaktadır. Kısa ve özlü öyküler olarak mesellerin (parable) bilişsel modeli üzerine çalışan Turner, bir meselin bilişsel temelinde: Tahmin, değerlendirme, planlama, açıklama, nesneler ve olay/durum/olgular, aktörler, hikâyeler, yansıtma (projecting), metonimi, sembol (emblem), imge şemaları, imgelemdeki eşler (counterparts in imaginative domains), kavramsal harmanlama (conceptual blending), dil gibi pek çok unsurun ve bilişsel sürecin yattığını ortaya koymaktadır (Turner, 1996, s. 9-20).

Bilişsel anlatıbilimde kullanılan diğer bazı temel kavramlar ise şunlardır: "Doğallaştırma" (naturalization) (okurun anlatıyı gerçek yaşamdan hareketle çerçeve ve senaryolar vasıtasıyla yorumlaması); "öncelik ve sonralık" (primacy and recency) (anlatıda öncelik sonralık ilişkilerinin bilişsel olarak takibi ve anlamlandırılması, tamamlanması, kurulması); anlatıdaki karakterlere dair "sınıflandırma" (categorisation); "bireyselleştirme" (individuation); "sınıfsızlaştırma" (decategorisation) (anlatının başından beri okurun geliştirdiği yorumun boşa düşürülmesi, böylece okurun karşılanmayan beklentisinin onun yorumuna etki ederek yeni düşünme ve karakter modelleri oluşturmasını sağlaması) (Yılmaz E. Ö., 2018, s. 150-151).

Alanda her gün yeni yaklaşımlar geliştirilmekte, yeni terimler üretilmekte bunların bazıları kabul görmekte bazılarına ise teveccüh gösterilmemektedir. Bilişsel anlatıbilim yeni gelişmekte olduğundan, alan teorisyenlerince üretilen terimlerin sayısı oldukça fazladır. Bazıları benzerlikler içermekte olan ya da eş durumları ifade eden bu terimler arasında yakın bir gelecekte, alandaki çalışmalarda kullanım kolaylığı sağlayıp sağlamadıklarına, işlevsel olup olmadıklarına bakılarak bir tercih yapılmak zorunda kalınacağı aşikardır.

Bilişsel anlatıbilimin çok önem verdiği bir konu da doğal olarak alımlamadır. Başka bir bilişten gelen anlatıyı bilişin alma, okuma, yorumlama şekli olarak alımlama ele alınacak olursa biliş bilimin alımlamaya verdiği önemi anlamak kolaylaşacaktır. Alımlama Kuramı (Reception Theory) Iser, Jauss, Ingarden gibi Konstanz Okuluna bağlı isimlerin anlatıyı, okuru önceleyerek ele almalarıyla 1970'lerde ortaya çıkmaktadır; okuma sırasında okurla metin arasındaki karşılıklı etkileşim olmaksızın metnin tamamlanamadığı dolayısıyla okurun da anlatının unsurlarından biri olarak kabul edilmesi gerektiği görüşü Alımlama Kuramı'nın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır (Erkman-Akerson, 2010, s. 189). Anlatının anlamının okurun yorumuyla tamamlandığı görüşünün kabulü anlatı-okur arasındaki dinamik ilişki hattında anlatının sürekli yeniden doğuşu yaklaşımını içermektedir. Anlatının okur üzerindeki tesiri ise Alımlama Kuramı'nın ele aldığı başka bir konudur. Kuram taraftarlarının savunduğu görüşlerden birisi bu noktada oldukça önemlidir. "[Y]azarın eserinde dile getirdiği gerçek-

lik, yansıttığı toplumun" kabul ettiği "gerçeklikten farklı" olduğu takdirde "Alışılmışın reddedilişi ya da inkârı denen bu sunuş, okuru, gerçekliği kaldırılmış normlar ve davranışlar karşısında yeni çözümler bulmaya zorla[-makta] ve onu bir varsayımdan bir varsayıma iterek boşlukları doldurmaya yönelt[mektedir]" (Moran, 2007, s. 244). Iser'in okura tamamlaması için bırakıldığını ifade ettiği "boş alan"lar, bilişsel sistemin günlük hayatta karşısına çıkan anlatılarda doldurduğu boş alanlar olarak okunmaya müsaittir. Jauss ise her çağın okurunun o çağın kültürel, tarihi, toplumsal koşulları gereği geliştirdiği bir "beklentiler ufku"ndan bahsetmektedir (Moran, 2007, s. 246). 'Beklentiler ufku' terimini, insanın bilişsel sisteminin çağlara göre değişimiyle ilişkilendirerek bilişsel anlatıbilim bağlamında okumak mümkündür.

Bilişsel anlatıbilim çerçevesinden bakıldığında, alımlanan anlatının önerdiği alışılmışın dışındaki biliş tarzı; okurun/dinleyicinin/seyircinin (genel olarak alımlayıcının) genel biliş sistemine etki ederek onun bilişindeki çerçeveleri, senaryoları, imge şemalarını değiştirebilmekte, farklı ve daha önce bilişte gerçekleştirilmediği şekilde bunları birleştirip boşlukları farklı şekilde doldurup beklentileri farklılaştırabilmekte hatta yeni kavramlar ve kavramsal metaforlar ürettirebilmektedir. Alımlayıcı izin verdiği ve alımlama şeklindeki tercih kurallarını değiştirdiği nispette, alımlanan anlatı alımlayış tarzı başta olmak üzere okurun bilişi üzerinde çok tesirli, değiştirici ve dönüştürücü bir etkiye sahip olabilmektedir. Burada anlatı-okur ilişkisinin çift yönlülüğü yani dinamik etkileşim esastır. Bu dinamik ilişki alımlananın (anlatı) alımlanırken dönüştürülerek alımlanması kadar alımlayanın (okur/dinleyici/seyirci) değişimini de içermektedir. Başka bir bilişin, biliş üzerindeki etkisinden bahsederken alımlayıcının bilişinin gösterdiği tepki ve alımlananın onun üzerindeki etkisi beraberce ele alınmalıdır. Sonuç olarak bir 'bilişsel etkileme faktörü'nü bu bağlamda tanımlamak gerekmektedir. Bilişsel anlatıbilim açısından bu bilişsel etkileme faktörünün geleneksel edebiyatta değiştirip dönüştürücülüğünün az olması dolayısıyla düşük, modernist edebiyatta ise yüksek olması beklenmelidir.

"Metinlerarası" kavramını ilk ortaya atan isim Julia Kristeva'dır. Anlatıların yazardan bağımsız olarak ele alınmaya başlanmasıyla "söylemlerin iç içe geçtikleri[nin], yapıtların üst üste gelerek birbirleriyle karıştıkları[nın], her yazınsal metnin aslında 'çoksesli' özellikte olduğu[nun]" anlaşılmasının bir sonucu olarak "metnin ve anlamın büyük ölçüde önceki metinlerden gelen kesitlerin iç içe geçmelerine bağlı olarak üretildiği" savunulmaya başlanmakta, buradan hareketle Kristeva "metnin başka metinlerle, başka söylemlerle kurduğu ilişkileri" göstermek üzere bu kavramı kullanmaktadır (Aktulum, 2000, s. 7, 11). Metinlerarası ilişkilerin anlatının ruhunun ayrılmaz bir parçası olarak tanımlanması ardından anlatılara yaklaşımda metinlerarası ilişkilerden sıkça faydalanılmaya başlandığı

görülmektedir. Türkiye'de edebiyat alanındaki akademik incelemelerde ve araştırmalarda, tüm dünyada olduğu gibi, son yıllarda en çok ele alınan konulardan biri metinlerarası ilişkilerdir. Bu tür akademik metinlerde çoğunlukla metinlerarası ilişkilerin bir söz sanatı ya da kurgu oyunu gibi görülmeye başlandığı ve akademisyenlerin bir tür bulmaca çözme merakıyla anlatılardaki metinlerarası ilişkileri ve bu ilişkilerin türlerini tespit etmeye çalıştıkları görülmektedir. Metinlerarası ilişkiler kadar sık gündeme gelmemekle birlikte benzeri bir yaklaşım göstergelerarası ilişkiler için de geçerlidir.

Göstergelerarasılıkta, Aktulum'a göre "bir yapıtın tümünün ya da bir kesitinin bir bağlamdan alınıp başka bir bağlama taşınması" esastır; bu taşıma işleminin neticesinde bağlam değiştiğinden biçimsel bir değişiklik gerçekleşmese dahi kaçınılmaz bir şekilde anlamsal bir değişiklik vücuda gelmekte, göstergelerarası ilişkilerde diğer ilişkilerden farklı olarak dolayım yani ortam (medium) da değişmektedir. Dolayısıyla bir resme ait bir göstergenin müzik eserine ya da edebî yapıta aktarımında ortamın değişmesine bağlı olarak aktarımın bizatihi doğası da metinlerarasılığa ya da resimlerarasılığa nazaran değişmekte, eserler arasındaki alışverişin özelliklerinde de farklılaşmalar olması kaçınılmaz hâle gelmektedir. Ancak göstergelerarasılık ile metinlerarasılık "alıntı" ya da "alıntılama olgusu" açısından benzeşmektedir (Aktulum, 2016, s. 17-18).

Yurdakul (2018), Türkiye'de 1993-2018 yılları arasında metinlerarası ilişkiler konusunda hazırlanan tezler üzerine yaptığı araştırmada genel bir yöntemsizlik tespiti yapmaktadır. Türkiye'de metinlerarasılığın kurgusal bir oyun olmanın ötesinde ele alındığı, dolaylı olarak önerdiği okuma yöntemlerinin araştırıldığı, alımlama bağlamındaki etkilerini ele alarak tartışan inceleme ve araştırmalara genelde çok nadiren rastlanmaktadır. Çevirmenin metinlerarasılığın alımlayıcısı olarak ele alındığı Matosoğlu ve Yılmaz'ın makaleleri farklı bir bakış açısıyla konuya yaklaşılması açısından kayda değerdir (Matosoğlu & Uras Yılmaz, 2021). Metinlerasılık söz konusu olduğunda ilişkiyi kuran bilişin bir alımlayıcı (ilk alımlayan ya da dolaylı alımlayan) olduğu çoğunlukla göz ardı edilmektedir. Metinlerarasılık "yeniden-yazma" (Aktulum, 2000, s. 236) bağlamında ele alınırken alımlayıcının öncelikle bir okuma ve yorum, yani bilişsel yeniden yazım yöntemini seçerek bunu okura sunduğu unutulmamalıdır. Okur, burada (ikinci elden veya) dolaylı bir alımlaycıdır. Bu ikinci ya da daha sonraki sıralarda yer alma durumu aslında, metinler arasındaki sonsuz sayıdaki ilişki, etkileşim göz önünde bulundurulduğunda her zaman, her türlü alımlayıcının temel özelliği olmak durumundadır. Bu kapsamda farklı eserlerle farklı şekillerde anlatı dahilinde kurulan alımlamaya yönelik bilişsel ilişkileri incelemek üzere bir 'bilişsel metinlerarasılık/göstergelerarasılık' tanımı yapmak gerekmektedir.

Her anlatının diğer anlatılarla sonsuz bir ilişkiler ağı içinde var olduğu düşünüldüğünde bir anlatının kendi bilişsel dinamiklerinin belirlenmesinde ve ortaya çıkmasında onunla etkileşime giren daha önceki eserlerin biliş sistemlerinin etkisi olduğu rahatlıkla görülebilir. Her edebî anlatı, esasen başka eserler karşısında bir alımlayıcı durumundadır ve bünyesine alımlananları ya da alımlanmasını tavsiye ettiklerini, alımlanmasını beklediklerini farklı şekillerde, anlatısal bir yöntem dahilinde, yönlendirmeci potansiyeli oldukça yüksek bir vasıfta kendisinin alımlayıcısı olan okura aktarmaktadır. Ancak aktarılanlar yazarın alımladıkları olmak zorunda değildir. Bir okur olarak anlatıcının ya da anlatı kişisinin alımladıkları da olabilir hatta bir eser içinde farklı bilişsel alımlama şekilleri sunulabilir. Anlatının bünyesinde, metinlerasılık bağlamında taşıdığı, okura sunulan yönlendirmeci nitelikteki hazır bilişsel alımlama yöntemi tavsiyeleri, bu makalede eserin 'bilişsel metinlerarasılık alımlama yönergeleri' olarak tanımlanmaktadır.

Eserler okura yönelik pek çok bilişsel alımlama yönergeleri sunmaktadırlar, metinlerarasılık ve göstergelerarasılık bağlamındaki bilişsel alımlama yönergeleri bu çok sayıdaki alımlama yönergelerinin sadece bir türünü teşkil etmektedir. Alımlayıcı, sunulan alımlama yönergeleriyle -bilinçli ya da bilinçsiz olarak- bir bilişsel ilişkiye girmekte ve bir etki-tepki ilişkisi doğmaktadır. Bu aşamada alımlayıcının, alımlama yönergeleriyle girdiği ilişki onun bilişsel alımlama şeklini ve bilişsel etkilenim faktörünü belirlemektedir. Yukarıda tanımlanan "bilişsel etkileme faktörü"ne sahip anlatıya maruz kalan alımlayıcının ne kadar etkilendiğini göstermek üzere ayrıca bir de "bilişsel etkilenim faktörü" tanımlanmalıdır. Böylece iki etki faktörünün dolaylı bir ilişki içerisinde olduğu ve etkinin sadece eserle sınırlı kalmadığı okurun tepkisiyle de ilişkili olduğu ortaya konulabilecektir. Anlatıda sunulan bu alımlama yönergelerinin neler olduğunu tespit etmek ve bilişsel sistem üzerindeki öngörülebilir etkilerinin niteliğini belirlemek bu tür bir inceleme dalının bir ayağını (etki ayağı) oluştururken bu yönergelerin okur üzerindeki etkilerini araştırmak (tepki ayağı) bir diğer ayağını oluşturmaktadır. Bilişsel anlatılarasılık alımlama yönergeleri dahilinde sonsuz sayıda bilişin (bilişsel sistemin) buluştuğu bir biliş ağının var olduğu gerçeğinden hareketle, bilişsel anlatıbilim çerçevesinde bu biliş ağına anlatıyı alımlamak suretiyle bağlanan bir alımlayıcıdan (okur/dinleyici/seyirci) bahsetmek zorunludur. Bu bilişsel ağ, dinamik bir ilişki ağı olup ağa her dahil olan bilişle birlikte güncellenmekte ve kendisini dönüştürmektedir.

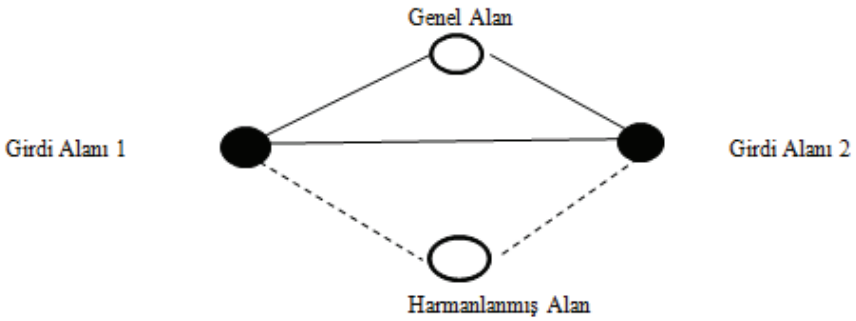
Türkiye'de Yeni Türk Edebiyatı alanında bilişsel anlatıbilim ve dilbilim çerçevesinde son on senedir alanın tanıtılmasına yönelik çeşitli akademik derlemeler yapılmış (Yılmaz E. Ö., 2018) (Karakoç, 2020) alanın önemli kuramları doğrultusunda -Kavramsal Metafor Kuramı (Lüleci,

2010) (Gen, 2014) (Başlı, 2016) (Şahan, 2020) ve Harmanlama Kuramı (Baş, 2021) çeşitli araştırma makaleleri yazılmıştır. Metinlerarasılık bağlamında, tespit edilebildiği kadarıyla, bilişsel anlatıbilim alanında ise herhangi bir araştırma ya da inceleme gerçekleştirilmemiştir. Karpenko-Seccombe'ye göre dünyada edebiyat alanında metinlerin şifrelerinin çözülmesine yönelik geniş çaplı araştırma ve incelemeler yapılsa da metinlerarasılık bağlamında bilişsel süreçlerin nasıl işlediğine yönelik çok sınırlı sayıda çalışma yapılmaktadır (Karpenko-Seccombe, 2016, s. 2). Metinlerarasılığa bilişsel anlatıbilim çerçevesinde yaklaşımlar 2000 sonrasında başlamaktadır. Bu doğrultudaki yaklaşımlar oldukça yenidir ve metinlerarası/göstergelerarası ilişki ağına okuma suretiyle dahil olan bir bilincin bu ağla ilişkilerinin aydınlatılması metinlerarasılıktan bilişsel sistemlerin ne şekilde etkilendiğini ortaya koymak açısından önemlidir.

Bu kitap bölümünde seçilen örnek roman öncelikle bilişsel anlatıbilim çerçevesinde bir okumaya tabi tutulmaktadır. Bu çerçeve dahilinde ayrıca metinlerarasılığa ve göstergelerarasılığa yaklaşılmaktadır. Metinlerarasılığın ve göstergelerarasılığın anlatıda hangi bilişsel işlevleri yüklenerek kullanıldığı incelenmektedir. Hangi bilişsel metinlerarasılık ve göstergelerarasılık alımlama yönergelerinin anlatıda ne şekilde okura sunulduğu ve bu yönergelerin özellikleri, yönlendirmeci karakterleri gibi hususlar ele alınmakta yani bilişsel metinlerarasılık ve göstergelerarasılık alımlama yönergelerinin etki ayağı çerçevesinde inceleme derinleştirilmektedir. Okurun alımlama yönergelerine tepkileri başka bir çalışmanın ve farklı bir yöntem dahilinde incelemenin konusu olduğu için kapsam dışında kalmakta ve bu kitap bölümünde ele alınmamaktadır.

Metinlerarasılığın bilişsel anlatıbilim açısından ele alındığı çalışmalarda genelde kavramsal harmanlama kuramından faydalanılmaktadır (Heerden, 2008; PleSe, 2012; Karpenko-Seccombe, 2016; Bullo, 2017). Fauconnier (2000)'e göre günlük hayatta, sanat ve bilimde, sosyal ve davranış bilimleri alanında anlamın inşasında temel bir rol oynadığı kabul edilen "kavramsal harmanlama", yeni anlamların ortaya çıkarılmasında farklı kavramların, belleğin ve dağınık haldeki bilgilerin bir araya getirilerek kullanılmasını ifade eden temel bir bilişsel işlemi ifade etmek üzere kullanılmaktadır; bu bilişsel işlemin özü iki girdi arasında kısmi bir eşleşme oluşturarak bu girdilerin seçici bir şekilde anlamın ortaya çıkışının dinamik olarak sağlandığı yeni bir zihinsel "harman alanı"na yansıtılmasıdır ve kompleks kavramsal harmanlama kapasitesi, düşünce ve dil için hayati niteliktedir. Kavramsal harmanlama işleminin özü, iki girdinin kısmen eşleştirilmesi ve bu iki girdi alanından seçici olarak elde edilen bilgilerin yeni oluşturulan dördüncü bir zihinsel alana yani harmanlanma alanına yansıtılmasıdır (Şekil 1). En önemlisi harmanlanma alanı eşleşmeler yoluyla girdilere bağlı kalmakta böylece harmanlanmış alandaki hayali durumdan

girdilere yönelik gerçek çıkarımlar yapılabilmektedir (Fauconnier, 2000).



Şekil 1. Bilişsel Kavramsal Harmanlama Modeli (Fauconnier, 2000).

Bu kitap bölümünde Murat Gülsoy'un 2005'te yayımlanan romanı *Sevgilinin Geciken* Ölümü bilincin arafta kalma hâlini ele alması, bilişsel sistemin çalışma prensiplerini örneklemesi, metinlerarası ve göstergelerarası ilişkilerle bilişsel sistem arasında girift bağıntılar kurması sebebiyle incelenmek üzere seçilmiştir. Roman "Öncesinde" adı verilen ve romanın başkişisi Cem'in gördüğü bir rüyanın anlatıldığı bölümle başlamaktadır. Cem rüyasında önce bir albino mürekkep balığı görmekte ve her yer bu balığın salgıladığı beyaz bir sıvı ile kaplanmaktadır. Rüya kopuk kopuk parçalardan oluşmaktadır. Balıktan kıyıya doğru kaçmaya başlayan Cem suyun üstünde hareketsizce yatan eşi Serap'ı görür, Serap bir anda koca bir istiridyeye dönüşerek Cem'i içine almaya çalışır. Cem bir diğer kesitte bir kayıktadır. Saatini düşürmüştür ve kayıp zamanda bu kayıkta yol almaktadır. Kayığın bir tarafında gazetecilik günlerinden tanıyıp âşık olduğu ancak bir türlü açılamadığı asistanı Aslı, çıplak bir şekilde ayak bileğindeki dikenli tel dövmesiyle uzanmaktadır. Cem uzağa gitmek için küreklere asılır, bu esnada Serap bulunduğu adanın sahilinde kitap okumaktadır ve görüntüsü gittikçe küçülmektedir. Ancak kürekler işlevsiz kalınca bir türlü kaçmayı başaramayan Cem, rüyanın başında olduğu gibi her tarafın beyaz bir sisle kaplandığını fark eder. Tıpkı Serap'ın bulunduğu ada gibi bir su damlası olarak tarif edilen dairesel bir yapı içinde kayıktaki Cem ve Aslı hapsolurlar. Bu rüya anlatısal bir kehanet özelliği arz etmekte ve olacakları önceden haber vermektedir. Cem, kendisine itiraf edemese de bilinçaltında Serap'tan kaçarak Aslı'ya sığınmak ve onunla birlikte kaçmak istemektedir ancak romanda bu doğrudan dile getirilmemekte, okurun bu bilgiyi kendisinin yorumlayarak çıkarması beklenmektedir.

Cem'in gördüğü rüya eskatolojik mitlerin dilini kullanır. Kozmogonik mitler genellikle dikotomik bir özellik arz ederler. Eskatolojik mitlerse ikiliği ortadan kaldırır, birler. Romanın başkişisi, denize âşık Cem, hayattaki düaliteyi simgeleyen iki kadın arasında yaşadığı gelgitleri düşünde simgelerle ilişkilendirerek görürken bir anda yer ile gök birleşir, her yeri dev

bir albino mürekkepbalığı kaplar ve hayatın başladığı noktaya, dev bir su damlasının içine geri dönülür. Kozmogonik mitlerde genellikle dünyanın yaratılışı birlikten dağılmaya, ikiliğe/kesrete doğru bir gidişi anlatır. Hayat hep belirli zıt ya da birbirini tümleyen ikili semboller vasıtasıyla anlamlandırılmaya çalışılır. Genellikle önce sadece deniz vardır ve daha sonra deniz üzerinde insanların yaşayabileceği bir ada yaratılır. Cem'in düşündeyse adadan gittikçe uzaklaşılır ve zamanla ada kaybolur. Gök ve yer tekrar birleşir. Kadın ve erkek tekrar bir su damlası içine hapsolur. Bu bir kıyamet düşüdür. Beklenen kıyamete doğru gidilmektedir. Ölüm, insanın küçük kıyametidir. Ölümle yaşam arasındaki son evrede bekleyedurmak, zamanı ve mekânı kaybetmek, tekrar bire dönmek olarak bir berzah düşünün kapıları romanda böylece aralanmış olur. Bu rüyadaki sona doğru gerçekleştirilen istemsiz eylemin tümleyen karakteri, okura bilişsel bir okuma yöntemi sunmaktadır. Alımlamanın bu zaviyede gerçekleştirilmesinin beklendiği, romanın başına yerleştirilmiş olan rüya ile okura aktarılmaktadır.

Uykusundan gelen bir telefonla uyanan Cem, eşi Serap'ın bir trafik kazası geçirdiğini öğrenir. Bu rüyadan sonra Cem'in hayatı tamamen değişir. Serap, bitkisel hayattadır. Onu hastanede bırakmayan Cem, eve getirir. İşinden ayrılır ve hayatının merkezine yerleştirdiği Serap'a evde kendisi bakmaya başlar. Evden dışarı hiç çıkmaz. Bu arada bir gün Serap'ın tekrar uyanacağı ümidiyle yaşamını sürdürmektedir. Romanda metinlerarası ilişki kurulan ilk anlatı tipi tıbbî içerikli anlatılardır. Bitkisel hayat hakkında internetten, ansiklopedilerden, doktorların söylediklerinden oluşan bir bilimsel bilgiler harmanı kuran Cem, bu bilgilere sonsuz bir inançla bağlıdır ancak düşük bir ihtimalle de olsa, seneler süren bitkisel hayattan uyanan kişilerin hikâyelerini bu alanın karşıtında bir daireye yerleştirmekte ve iki anlatı alanı arasında bilincinde gelgitler yaşamakta yani bir arafta kalma hâli sergilemektedir. Serap'la kendi zihninde konuşmaya devam eden Cem, Serap'ı bir roman kişisi gibi kurgulamakta bunun için önceki deneyimlerinden, eski konuşma parçalarından ve yaşadıkları olaylardan, durumlardan hareket etmekte yani bilişsel şemaları, çerçeveleri ve senaryoları kullanmaktadır. Böylece roman bilişsel sistemin nasıl bir çalışma prensibine sahip olduğunu ve hikâyeleri nasıl kurguladığını anlatı dahilinde bizzat örnekleyerek vermektedir.

Cem'in bilinci hakkında anlatılanları, okurun bir alımlayıcı olarak yadırgamaksızın bilişsel bir doğallaştırma işlemi ile alımlaması için çok fazla ayrıntı verilmekte böylece hikâyenin gerçekliğine okur ikna edilmeye çalışılmaktadır. Anlatının ilk alımlama yönergeleri doğallaştırma yönündedir. Esasında bu doğallaştırma yönergelerine tabi olarak anlatılanların kurgusal gerçekliğine ikna edilen okuru romanın devamında sınıfsızlaştırma yönergeleri beklemektedir. Okurun hayalinin boşa çıkarılmasının etkisinin arttırılması için başlangıçta böyle bir doğallaştırma işleminden azami derecede faydalanıldığı görülmektedir.

Romanda, tıbbi anlatılardan sonra metinlerarası ilişki kurulan diğer anlatılar ise gazete haberleridir. Eşine her gün gazete haberleri okuyan Cem, Serap uzun uykusuna geçmeden önce de ona gazete haberleri okumakta ya da birbirlerine gazete haberlerinden bahsetmektedirler, bu onların iletişim kurma yöntemlerinden biridir. Cem'in aklına sürekli geçmişe dair bu tür görüntü/anı kesitleri gelmektedir: "Görüntü: Cem ile Serap gazete okuyor. Arjantin'de bir süpermarkette kadın işçilerin tuvalete gitmeleri yasaklanmış. Kadın işçiler altbezi takmaya zorlanıyormuş..." (Gülsoy, Sevgilinin Geciken Ölümü, 2011, s. 17). Serap bir uyuyan güzel gibi uykuya daldıktan sonra Cem haberler vasıtasıyla onunla kurduğu iletişimi sürdürmek istemektedir.

Okurun romanda yer verilen gazete haberlerini alımlamak noktasında üç tercihi vardır. Bu tercihlerden ilki söz konusu haberlerin bu anlatı için kurgulanmış olduğunu düşünmek ve gerçek gazete haberleri olduğuna inanmamak, ikincisi bunların romanda yeniden yazılan gazete haberleri olduğunu düşünmek ancak bu haberlerin gerçekliğini araştırmaya gerek duymamak, üçüncüsü ise bu haberlerin gerçekliğini araştırmak. Okur ancak bu haberlerin gerçekliği araştırıldığında ortada kronolojik bir karmaşanın olduğunu anlayabilecektir.

Alımlayıcı olarak okurun üçüncü tercihi kullanması hâlinde Serap'ın bitkisel hayata girmeden önce Cem'e aktardığı gazete haberinin "Latin Amerika ülkesi Arjantin'de bir süpermarket patronu, çalışanların tuvalete giderek 'zaman kaybetmesini' önlemek için şeytanın dahi aklına gelmeyecek bir yöntemi uygulamaya soktu" başlığıyla 02.08.2003 tarihinde Evrensel gazetesinde yayımlandığını keşfedecektir (2003). Bu tarih anlatıda belirtilen zaman ile uyumludur. Cem'in Serap'a uykudayken okuduğu haberlerdeyse bir karışıklık söz konusudur. Okur bu gazete haberlerini araştırdığında romanda bir çırpıda okunan haberlerin aslında romanın yazıldığı ve olay zamanı ile uyumlu 2005 tarihinde farklı zamanlarda yayımlanmış gazete haberleri olduğunu keşfedecektir. Bu haberler 15 Mart 2005 tarihli "Marry King's Hayalet Festivali" (Gülsoy, 2011, s. 40), 13 Mayıs 2005 tarihli Özbekistan Andican olayları (Gülsoy, 2011, s. 39), 11 Mayıs 2005 tarihli "Bilirkişi raporunu savundu" başlıklı Hürriyet gazetesi haberi (2005), 4 Mayıs 2005 tarihli "Çok Geziyor Diye Burnunu Kestiler" başlıklı Hürriyet Gazetesi haberi (2005), 12 Mayıs 2005 tarihli "Yıldırım Düşen Atla Binicisi Öldü Kuzen ile Tay Kurtuldu" başlıklı Hürriyet Gazetesi haberi (2005). Özellikle son iki haber gerçek değil de ancak bir kurguda yer alabilirmiş gibi yeniden yazıldığı için okurun bu haberleri genel olarak birer kurgu haber olarak alımlamasının beklenildiği anlaşılmaktadır.

Aslında bir romanda dış dünyadan alınan gerçeklikleri nasıl değiştirip dönüştüreceği yazarın tasarrufundadır ve dış gerçeklikle anlatısal gerçekliğin tutarlılığının tartışılması dahi gereksizdir. Fakat Gülsoy'un romanında

başlangıçta kurgusal bir gerçeklik olarak okura sunulan Cem'in hikâyesinin romanın ilerleyen bölümlerinde başka bir bilincin dış gerçeklikten aldığı bilgileri bilişsel sisteminde harmanlayarak kurguladığı bir düş, bir hikâye olması ihtimali gündeme getirilmekte ve tüm anlatılanlar sınıfsızlaştırılmaktadır. Dolayısıyla yazar aslında en baştan okura üçüncü alımlama tercihinde bulunduğu takdirde, ilişki kurulan anlatılar üzerinden kurguda bir tuhaflık olduğunu sezme şansı tanımaktadır. Bu sezdirim için de metinlerarası ilişkilerden faydalanmaktadır. Anlatı içinde kimi zaman tutarsızlıklar kurgulanmaya devam etmekte ve bu okura da serimlenmektedir.

Kurguda anlatılanlar üzerine düşünen Cem, tutarsızlıkları fark etmeye başlar: "İşte bu iki düşünce üst üste geldiğinde, Cem işkilleniyor, bu tabloda anlayamadığı, doğal olmayan bir şeyler sezinliyordu. İki trafik kazası, iki faili meçhul aynı hikâyede çok fazlaydı. Bir kez olan tesadüftür, iki kez olansa... İki kez olan doğal değildir" (Gülsoy, 2011, s. 56). Anlatıdaki tutarsızlıkların sayısı arttıkça Cem, bilinçte kurgulanan bir oyunun içinde olduğu düşüncesine saplanır. Bir anda kendisine ve bilincinde kurguladığı Serap'a ait olmayan bir ses duyması -"Bu ses ne Serap'a ne de kendisine aitti" (Gülsoy, 2011, s. 87)- şüphelerini daha da kuvvetlendirir. Başka bir bilincin harmanlanmış alanındaki bir hikâyenin içinde olduğunu düşünen Cem, kendisini kurgulayan bilincin sağlığını dolaylı olarak sorgular. Bu sorgulamalar Cem'in bilincinin çıkarımları yani ürettiği hikâyeler olarak kalır.

Romanda metinlerarası ilişki kurulan üçüncü türdeki anlatılarsa efsaneler ve söylencelerdir. Bu türdeki anlatılar onun Aslı ile arasındaki ilişkiyle doğrudan bağlantılı özerk bir anlatı grubu olarak romanda kurgulanmaktadır. Bu anlatı grubunda "Her şey Ayasofya'ya bağlanır. Her şeyin başlangıcında o var[dır]. Kutsal Hikmet Kilisesi!" (Gülsoy, 2011, s. 77). Aslı'nın anlattığı hikâyeye göre İstanbul'un fethinden önce tüm halk Ayasofya'da toplanıp dua etmektedir. Bu esnada papaz bir anda ardında açılan bir kapıda gözden kaybolur. Aslı, Cem'e Serap bitkisel hayata girmeden önceki sohbetlerinden birinde bu papazın yerine geçmek istediğini, söylemiştir. Cem şimdi metinlerarası ilişki kurulan bu söylenceye ikinci elden bir alımlayıcı olarak iştirak ederken söylenceyi yorumlamakta ve kendi hayallerine uyarlayarak bilişsel bir senaryo kurgulama işlemi gerçekleştirmektedir: "Duvarın ardında bir kapı[nın] açıl[dığını ve] Aslı'nın [onu] başka âlemlere çek[tiğini]" düşlemektedir (Gülsoy, 2011, s. 82). Roman içinde böylece metinlerarası ilişki kurulan anlatıları alımlamanın yöntemlerinden biri, bizzat Cem'in tasavvurları üzerinden örneklenerek verilmektedir. Aslı'nın Meryem Ana, Ayasofya, Selimiye, ters lâle figürü, Mimar Sinan, Efes Meryem Ana Kilisesi, Yedi Uyurlar gibi anlattığı çeşitli anlatılarla Cem, bilincinde yeni ilişkiler kurarak bunları fark etmeksizin yeniden yazmaya başlamaktadır.

Hikâyeler üretme bilişsel sistemin en temel vasıflarından biridir. Cem'in bilinci de doğal bir şekilde vazifesini yerine getirir görünmektedir. Cem bu yeni yazdığı hikâyeleri hayatını yorumlamakta kullanmaktadır. Böylece alımladığı hikâyeleri yeniden yazmakla kalmayıp kendi hayatı üzerine de haritalamaktadır. Örneğin Aslı'nın anlattığı ters lale figürünü rüyasında gören Cem daha sonra salonlarının duvarında da aynı simgeyle karşılaşır. "Gizli bir el, Cem'in yaşamında farkında olmadığı bir simetriyi sağlamak amacıyla bu tabakları oraya yerleştirmişti[r]" (Gülsoy, 2011, s. 133). Karşılaştığı simetrik dizilimler Cem'in içinde bulunduğu hikâyeyi kurgulayan bilişsel sistemin simetrik çalışma prensibinin ve imge şemalarının yansımasıdır. Cem açıklamakta zorlandığı bu tür simetrik yapılarla karşılaştıkça "garip-mistik-doğaüstü bir denklemin parçası ol[duğunu]" kabul etmeye başlayıp başlamamak arasında kalmakta, içinde bulunduğu durumu nasıl tanımlayacağını bilmemektedir (Gülsoy, 2011, s. 134). Bilişsel sistemin imge şemaları vasıtasıyla kurduğu simetrik ilişkileri okurun sorgulamasına dair açık bir davet hâlini alan bu alımlama yönergeleri okuru yaptığı her tür çıkarımı denetlemeye, karşılaştığı her hikâyeyi sorgulamaya çağırmaktadır. Bilişsel sistemin otomatikleşen çalışma sistemi burada bilinçli bir şekilde sekteye uğratılarak yeni bir bilişsel alan teşekkül ettirilmeye gayret edilmektedir.

Romanda okurun daha sonra karşılaşacağı sınıfsızlaştırma yönergesi göz önünde bulundurulduğunda, insan bilincinin gestalt okuması neticesinde aslında söylenenin tam tersine bir mesaj çıkarması yönünde telkinde bulunan yönlendirmeci bir yönergenin okura sunulduğu anlaşılmaktadır. Bu, okuru her türlü anlatıya dayalı inancını sorgulamaya çağıran alımlama yönergelerinin bir parçasıdır. Kavramsal harmanlama ile okur, romanda kendisine sunulan iki girdiyi karıştırıp bilişsel süreçte harmanlayarak yeniden ele alacaktır. Metinlerarası ilişki kurulan anlatılar üzerinden bu tür yönergelerin kodlanması anlatının nihai amacına yöneliktir. Nitekim romanda anlatma edimine ve anlatılara dair de bir eleştirel okuma örneği sunulmaktadır: "Şu yeryüzünde her şey bizim uydurduğumuz hikâyelerden ibaret. Ne yazık ki bir süre sonra bu hikâyelerin sınırları içinde yaşamayı tercih ediyoruz. Belki de kendimizi bu şekilde güvende hissediyoruz" (Gülsoy, 2011, s. 160). Okur böylece bir anlamsal arada kalmışlık hâlini deneyimlemekte, sorgulayıcı bir bilinç olmaya yönlendirilmekte ve güvenli bilişsel alanından çıkmaya çağrılmaktadır. Ancak sorgulama noktasında okurun özgür bırakılmadığı ve bilinçli şekilde yönlendirildiği görülmektedir. Bu tür sorgulamaların özellikle inanç temelli efsaneler çerçevesinde geliştirilmesi önemlidir. Örneğin Aslı'nın Efes'ten Cem'e yazdığı bir mektupta: "Meryem Ana'nın burada yaşayıp öldüğü doğru mu? İsa'nın çarmıha gerildiği doğru mu? [...] Yoksa tüm bu hikâye, Ana tanrıça Kybele'nin çoğu Attis'in bir ağacın dibinde kendi kendini kurban edişinin bir tekrarı mı?

[...] Kutsal Ruh denilen şey libido mu? Freud haklı mıydı?" (Gülsoy, 2011, s. 164) benzeri sorular sormaktadır. Bu tür sorular alımlama yönergeleri kapsamında okuru sorgulamaya davet eden bir özellik arz etmektedir.

Romanda Cem'in kendi anılarını yeniden yazma süreci ve bu işlemi gerçekleştirirken bilişsel sistemin nasıl dönüşümlere müracaat ettiği hakkında da bilgiler bulunmaktadır: "Cem'in yıllar içinde edindiği deneyim bunun bir 'hayatı kurgulama' ve 'kendini oluşturma' sürecinin doğal sonucu olduğunu söylüyordu", herkes kendi hikâyesini durmadan yeniden yazıyordu, "Yaşanmış olaylar anlatan kişinin konumuna göre yeniden oluşturuluyor ve bu güncelleme işlemi sırasında anlatıcı çoğunlukla düşüncelerinden kuşkulanmıyordu" (Gülsoy, 2011, s. 118-119). Cem bir taraftan da bilincin ne olduğunu ve nasıl çalıştığını sorgulamaktadır. Cem'e göre: "İnsanı insan yapan zihinsel etkinlikler beyindeki sinir ağlarının marifetiydi. Uyanıklık durumunda ya da bilinçlilik halinde durmadan çalışan beyin her an kişinin benliğini yeniden oluşturmakta[dır]" (Gülsoy, 2011, s. 92). Eğer durum bu kadar basitse Serap'ın başını kesip buzdolabında saklaması yeterli olacaktır ancak beynin insanın kendisine eşit olmadığını istemese de kabullenmek zorunda kalır ve ruhun ne olduğunu düşünmeye başlar. Serap inançlı bir kişi olarak ruha inanırken kendisi ruha inanmamaktadır. Cem, ruha inanmayı masallara inanmakla eş görmektedir. Cem kendi bilincinde hem kendisinin hem de Serap'ın ve Aslı'nın hikâyelerini onların anlattıkları -romanda metinlerarası ilişki kurulan- hikâyeler üzerinden yeniden kurgulamaktadır. Böylece Cem kendi bilincinde üç ayrı bilinci birden yaşatmaya başlamaktadır. Romanda daha sonra Cem'in bilincinin de kurgulanan bir bilinç olma ihtimalinin belirmesiyle okur bir matruşka bilinç tasarımı karşısında olduğunu anlamaktadır. İç içe geçen bilinçler birbirini yinelemekte, birbirlerinin hikâyelerini metinlerarası ilişki kurulan anlatılar üzerine yansıtarak (haritalayarak) kurgulamaktadırlar.

Romanda metinlerarası ilişki kurulan bir diğer anlatı kümesi Cem'in daha önce yazdığı belirtilen haberlerdir. Seneler önce karısını öldürmesine dair bir haber yaptığı, ömür boyu hapse mahkûm edilen ancak daha sonra gerçek katilin ortaya çıkmasıyla suçsuzluğu anlaşılmasına rağmen karısını öldürdüğü suçlamasını kabullenerek yaşamayı öğrenen ve bunu kendi iddiası/suçu olarak sahiplenen Neşet Akıncı ile yeniden bir röportaj yapmak ister. Kendisi evden çıkamadığı için adamı evine davet eder. Adamın yaşadığı mistik deneyimleri anlattığını ve peygamberlik iddiasında bulunduğunu göz önünde bulundurarak adama önyargılı bir şekilde yaklaşan Cem, daha ilk görüşte onun hakkındaki hükmünü verir: "saplantılarının esiri olarak yaşa[yan]" bir adam (Gülsoy, 2011, s. 179). Aslında Cem anlatılara bağlılıkları sebebiyle Serap ve Aslı ile Neşet Akıncı arasında bilişsel bir ilişki kurmaktadır. Bu bir bilişsel çerçeve oluşturma ve kişileştirme işlemi örneğidir. Kendisi de anlatılara inanç seviyesinde bağlıdır ancak bunlar

bilimsel anlatılar ve gazete haberleri olduğu için anlatı temelli bir inanç geliştirdiğinin Cem farkında bile değildir ve çevresindeki herkesten, onların inandığı hikâyelere inanmaması sebebiyle farklı ve üstün olduğunu düşünmektedir.

Neşet Akıncı, röportajda Cem'e hapishanede yaşadıklarından bahseder. Koğuşta sürekli dinî içerikli hikâyeler okunmakta ya da anlatılmaktadır. Bunların başında "Enver ül Âşıkin, Saadete Ermişlerin Bahçesi" gelmektedir (Gülsoy, 2011, s. 180). Bu metinlerarası ilişki kurulan beşinci türdeki anlatı grubudur ve üçüncü gruptakilerle içerikleri itibariyle benzeşmektedir. Koğuştaki bir ressam, anlatılan peygamber kıssalarından hareketle resimler çizmektedir. Sonunda ressamın elindeki defter bitip resimler duvara asıldığında, deftere çizilen her bir resmin daha büyük bir resmin parçası olduğu anlaşılır. Bu büyük bir ağaçtır ve dallarında peygamberlerin simgesel kıssaları yer almaktadır. Esasen tabloda Hz. Muhammed'in miraçta gördüğü peygamberler betimlenmektedir. Mahkumlardan biri, peygamberlerin yüzlerinin yerinde koğuş arkadaşlarının yüzlerinin olduğunu fark eder. Koğuştakilerden sadece ressamın yüzü resmedilmemiştir, tabloda ise yüzü kapalı olan sadece Hz. Muhammed'dir. Koğuşun imamı bunun küfür olduğunu söylediğinde herkes ressamı dövmeye başlar. Ressamın Neşet Akıncı olduğunu Cem daha sonra anlayacaktır. Adam kendisine verilen hücre cezasını "uzlet" olarak nitelendirir ve hücrede başlayan mistik yolculuğunu Cem'e aktarır.

Neşet Akıncı hücre cezası sırasında anılarından hareketle bilişsel sisteminin nasıl farklı şekilde çalışmaya başladığını şöyle izah etmektedir: "Yani normalde asla hatırlayamayacağım ya da hatırlasam da üzerinde durmayacağım bir sahne. Ama bu sahneyi sahipleniyordum. Hareketleri aklımın içinde tamamlıyordum" (Gülsoy, 2011, s. 186). Neşet Akıncı'nın işlemediği suçu üstlenmesinin altında, yukarıda açıklanan şekilde, bilincinin ürettiği hikâyeye inanmaya başlamasının yattığı anlaşılmaktadır.

Neşet hücre cezası devam ederken tutunmaya çalıştığı belleğindeki anı parçalarını da yavaş yavaş kaybeder. Kim olduğunu dahi hatırlayamaz hâle gelir. Bilinci, berzahta, hayaller arasında salınmaya başlar. Neşet Akıncı hücrede fark ettiği gerçeği roman metaforunu kullanarak açıklar: "Biz ancak bir kitabın içinde yazılı olan bir hikâyenin kahramanları olarak acı çekiyoruz. Sayfalar ilerliyor ve sıramız gelince yapmamız gerekeni yapıyor, bunları kendi irademizle yaptığımızı sanıyoruz" (Gülsoy, 2011, s. 189-190). Bu anlayış adı konulmaksızın vahdeti vücut nazariyesine bağlanır: "Hepimiz oyuz. O kendini sonsuza çoğaltabilen bir varlık. Her birimizin hayatı ona eşittir. Biz ne yaşıyorsak onun tecrübesidir. Her birimizde kendini bir kez daha tanır [...] hepimiz aynıyız değil mi?" (Gülsoy, 2011, s. 189). Konu geliştirilirken Tanrı kavramı, yazar metaforu üzerinden ele alınmaya başlanır: "Asıl olan kitabın yazarının çektiği acıdır. Yaratıcının

yaşadığı tecrübelerden başka bir şey değiliz. Hayal ürünüyüz ve onun hayaliyiz", dünya hayatı ise rüya metaforu kullanılarak açıklanır: "Büyük bir rüyanın içindeyiz" (Gülsoy, 2011, s. 190). Bilişsel sistemde birinci girdi olarak tasavvufî vahdeti vücut söylemi, ikinci girdi olarak 'acı çeken tanrı' söylemi ile harmanlanmaktadır.

Alımlama yönergeleri doğrultusunda, önce alışık olduğu bilgiyi fark eden okur yeni bir kavramsal harmanlama alanı oluşturarak iki bilgiden yeni bir bilgi üretmeye istemsizce sevk edilmektedir. Daha önceki alımlama yönergelerinin sorgulamaya yönelik çağrısına ikna olup katılan okur bu son söyleme eleştirel bir şekilde yaklaşıp onu yeni bir girdi olarak kabul etmeyebilecekken alımlama yönergelerine uymayan okur bilişsel sisteminde fark etmeden yeni bir kavramsal harmanlama işleminin gerçekleşmesine izin vermektedir.

"Acı çeken Tanrı" söyleminin kullanılmasıyla romanda altıncı bir metinlerarası ilişki alanı tesis edilmektedir, bu vahdeti vücut ve acı çeken Tanrı söylemi göndermelerinden oluşan metinlerarası ilişki alanı beşinci ve üçüncü metinlerarası ilişki alanlarıyla inanç temelli olması açısından ortak özellikler ihtiva etmektedir. Acı çeken Tanrı imajı Batı literatüründe yaygın olarak kullanılmaktadır[1]. Hristiyan geleneğinde Hz. İsa'nın tüm insanlık adına acı çektiğine inanılmaktadır. Neşet Akıncı'nın acı çeken tanrının gerekliliğine dair söylemine Cem ateizmin Tanrı'nın varlığını sorgulamaya yönelik ezber sorularıyla mukabele etmektedir. Cem, bilinç seviyesinde inanmayıp inkâr ettiği olağanüstülüklere bu esnada yaşadığı gündüz düşünde tutulur. Ateizmin klasik soruları metinlerarası ilişkiler açısından tıbbî anlatılar ve gazete haberleriyle benzer nitelikteki yedinci bir metinlerarasılık alanı oluşturmaktadır. Okur bu iki ana grup altında karşısına çıkan metinlerarası ilişkilerin farklı alımlama yönergelerini takip ederek neticede Araf'ta salınmaya başlamaktadır. Modernist anlatının bilişsel etkileme faktörünün ne kadar yüksek olduğu, roman dahilinde ateist ve inançlı söylemi aynı noktaya getirmesiyle, iki zıt söylemi aynı bilinçte buluşturmasıyla görülebilmektedir.

Tüm yaşadıkları Cem'i, Tanrı'nın varlığını değil, kendi varlığını sorgulamaya götürür ve Cem kendi varlığından şüphe etmeye başlar: "Belki de bu balkonda hiç kimse yoktu. Belki de geçmiş diye hatırladığı her şey aslında başka bir şeydi" (Gülsoy, 2011, s. 194). Bu varoluşsal sorgulama esasen vahdeti vücut nazariyesi ve insan olarak acı çeken Tanrı imajından çok uzak değildir. Neşet Akıncı'nın söylediklerini tersten ele alarak bir mantık yürüttüğünde kendisi yoksa Tanrı da olmayacaktır. Yazar metaforu çerçevesinde düşünüldüğünde roman kişisi kendi varlığını yazara değil ya-

1 Örneğin Slavoj Žižek ve Boris Gunjevic'in beraberce kaleme aldıkları *Acı Çeken Tanrı: Kıyameti Tersyüz Etmek* (Zizek & Gunjevic, 2013) adlı bir kitapları da bulunmaktadır. Eser 2012 yılında yayımlanmış, 2013'te Türkçeye çevrilmiştir.

zarın varlığını kendisininkine bağlamakta, bir kurgunun içinde bulunduğunu fark ettiğini ilan etmektedir. Cem, bir ateist olarak göndermede bulunduğu iki ana gruptaki anlatılarla ilişki kurup bunlardan hareketle hikâyeler kurarken tam anlamıyla bir bilinç yarılması yaşamaktadır. Bir taraftan da içinde bulunduğu dünyanın kurgusallığına dair şüpheleri gittikçe daha da artmaktadır. Çocukken yaşadığı anıları farklı şekillerde yeniden yaşaması, yaşadığını zannettiği olaylarda normal olmayan ayrıntılarla karşılaşması, kendisinin ağzından çıkmadan önce karşısındakinin onun söyleyeceklerini kendisine söylemesi, evinde değil de bir sahne dekorunda yaşadığını düşünmeye başlaması onu bilinç kazanan bir roman kişisine dönüştürmektedir. Cem fark ettiği kurgusal aksaklıklar sebebiyle, içinde yaşadığı dünyayı kurgulayan bilincin gittikçe daha da sağlıksız bir hâle geldiği kanaatine varmaktadır.

Sorgulamalarını ben-öteki ilişkisi dahilinde çevresine doğru halka halka genişleten Cem, var ve yok arasında bir noktada durduğuna kanaat getirir. Bir ara Neşet'i kendisinin kurguladığını tahayyül eder. Neşet ne kadar onun yerine acı çekiyorsa kendisi de onun yerine acı çekmektedir. Neşet, kendisinin bir kurgu kişi olduğunu fark ettiğini söylediğinde durum daha da çapraşıklaşır. Neşet, bildiği dinî hikâyelerden hareketle Cem'in kendisini ve hayatını bilincinde kurguladığına inanır: Cem tarafından onun yerine acı çekmek ve cezalandırılmak üzere kurgulanmış bir karakterdir. Bilişsel sınıfsızlaştırma devam eder: "Ya da ikimiz de sandığımız kişiler değiliz. Belki de bir başka yaratıcının bizim bilemeyeceğimiz günahlarının kefaretini ödemek üzere yaratıldık. Belki de hepimizin hayatı Serap'ın esrarlı uykusunda gördüğü rüyalardan başka bir şey değil" (Gülsoy, 2011, s. 208). Böylece alımlama yönergelerini takip ederek berzaha varan okur, anlatının alışılmış şekilde bir sonuca bağlanmayıp muallakta bırakılmasıyla kendisi de bilişsel bir karmaşaya düşmektedir. Eserin alımlama yönergelerinin okuru ulaştırmak istediği nihai noktanın bu olduğu, son sınıfsızlaştırmanın etkisiyle açıklığa kavuşmaktadır. Okur geleneksel anlatılar gibi didaktik bir yol takip etmeyen bir romanla karşı karşıyadır. Bilişsel sistemin kişileştirme, doğallaştırma işlevleri sınıfsızlaştırılmakta, simetrik imge şemaları sorgulamaya açılmakta, hikâyeleştirmede kullanılan çerçeveler, şemalar ve senaryolar alt üst edilmektedir. Alımlama yönergeleri doğrultusunda hareket eden bilinç böylelikle kendi çalışma sistemini iptal edecek bir pozisyona sürüklenmektedir.

Turner, *Bin Bir Gece Masalları*'nın başında Şehrazat'ın babasının kızına anlattığı rahatlık tepen eşek hikâyesinin aslında daha sonra kızının başından geçecek hikâyeye yansıtılmasından yola çıkarak hikâyelerin bilişsel sistemde birbiri üzerine yansıtılmasının bir kural olduğu kanaatine varmaktadır, nitekim Şehrazat'ın hikâyesi de onun anlatacağı masallara kimi zaman örtük kimi zaman aleni olarak yansımaktadır (Turner, 1996, s.

3-11). *Bin Bir Gece Masalları*'nda vezirin henüz ortada hiçbir şey yokken anlattığı hikâyenin diğer hikâyelere yansıtılması gibi *Sevgilinin Geciken* Ölümü'nde berzahta görülen düş de romanın geneline yansıtılan bir taslak anlatı veya ön hikâyedir. Metinlerarası ilişki kurulan anlatılar da birbirlerine zıt iki zaviyeden romandaki olaylara ve durumlara aynalanmaktadır. Bu anlatılar tıpkı başta yer alan rüya gibi vezirin anlattığı hikâyenin yerine geçmektedir. Ancak *Bin Bir Gece Masalları*'ndaki tek hikâye romanda ikiye yarılmakta ve iki farklı koldan metne yayılarak metni ve bilinci ikiye bölmektedir. Metinlerarasılık romanda öncül karakteri ve yönlendirici vasfıyla çok işlevli olarak kullanılmaktadır.

Romanda, bilişsel hazır kalıplar olma vasıflarından soyutlanarak metinlerarası ilişki kurulan geleneksel anlatılar, sorgulamaya açılmaktadır. Geleneksel anlatının alımlama yönergelerinin en önemli özelliği, okura anlatıya inanmayı dayatmasıdır. Bağlamın değişmesiyle dolaylı olarak anlamsal bir değişime uğrayan geleneksel anlatılar, inanca değil kuşkuya çağıran bir karaktere büründürülmekte böylece geleneksel anlatının alımlama yönergeleri tamamen zıddına programlanıp işletilmeye başlamaktadır. Aynı durum aydınlanmacı modernizmin söylemleri için de geçerlidir. Aydınlanmacı modernizm gerçekçilik koşuluyla bağladığı okur, anlatının alımlama yönergeleri tarafından anlatıya inançla bağlanmaya davet edilir. Bu tür anlatılar arasında romanlar kadar, bilimsel anlatılar ve gazete haberleri de vardır. Estetik modernizm bu noktada eleştiren ve dönüştüren bir yapı özelliği sergilemektedir. Her iki türde anlatıyı da bünyesine düşünsel köklerinden ayırıp dönüştürerek dâhil etmekten geri durmamaktadır. Estetik modernizmin bilişsel etkileme faktörünün bu kadar yüksek olmasının en önemli sebeplerinden biri de bilinci anlayıp keşfetmeye ve bilinci dönüştürmeye yönelik bir edebî anlayış olmasından kaynaklanmaktadır. Marcel Proust'un belleğin peşine düşmesi, bilinç akışı tekniğinin estetik modernistlerce sahiplenilerek kullanılması, psikiyatri ve nörolojiyle kurulan yakın ilişkiler bilinci anlama ve etkileme yolunda kat edilen önemli edebî hamlelerdir.

Romanın sonu belirsiz olsa da tüm ihtimallerin sayılıp dökülmesi, okurun alımlama ardından kendi tahayyülünde yeni hikâyeler üretmesine engel olmaktadır. Roman, okura doldurması için boş alanlar sunmamakta sadece sayılanlar arasından birini seçerek romanın alternatif sonu olarak kabullenmesini salık vermektedir. Metinlerarası ilişki kurulan tüm anlatıları sorgulamaya açarak bilinçteki inanç temellerinden koparıp askıya almakta ve orada bırakmaktadır. Cem'in bilincinin Aslı'ya, Serap'a ve Neşet'e dair hikâyeler kurgularken kullandığı çeşitli anlatılarla ilişki tesis etme yöntemleri, metinlerarasılık alımlama yönergelerini örnekleyerek okura arz etmekte ve sadece örneklenen yolları dayatmaktadır. Romanın hazır bilişsel kalıplarının da arasında yer aldığı alımlama yönergeleri genel

olarak bağlayıcı bir karakterdedir. Metinlerarası ilişkilerin bilişsel sistemin alışkanlıklarını yıkmak üzere işlevsel kullanımı bu bağlayıcılığın dozunu artırmaktadır. Ayrıca okur sorgulamalar nihayetinde yeni sonuçlara varmak yerine alışkanlıkları yıkılmış bir bilinçle yeni bilişsel şemalar, senaryolar ve çerçeveler keşfetmek üzere serbest bırakılsa da sorgulamanın nihayetinde bir sonuca ulaşılmaması bilişsel bir paradoksa sevk edilen okurun elini kolunu bağlamaktadır. Bilişsel yönlendirmeci karakteri açısından yaklaşıldığında, metinlerarası ilişkiler alımlama yönergelerinin geleneksel anlatılardakilerden ya da aydınlanmacı modernizmin anlatılarındakinden tutuculuk noktasında farklı bir özellik arz etmediği görülmektedir hatta bilinci yönlendirme noktasında estetik modernizmin daha da hevesli ve iddialı olduğu aşikardır. Bunun için diğerlerindekinden çok daha etkili araç ve yöntemlerle donanması, tezi ve antitezi beraberce askıya alması bilincin yönlendirilmesi noktasında estetik modernist anlatıların etki faktörünü arttırmaktadır.

Romanda göstergelerarasılık iki türdedir. İlki çeşitli simgeler, tablolar, resimler üzerinden kurulmaktadır. Hristiyanlığa ait simgelerden çokça faydalanılmaktadır. Örneğin Cem'in romanın başında gördüğü rüyasında Aslı'nın ayak bileğindeki dikenli tel Hz. İsa'ya, Serap'ın bir istiridyeye dönüşmesi ise Meryem Ana'ya göndermedir. Bunlar romanda ilk kullanılan simgesel göstergelerdir. Ters lâle figürü, Doğu ve Batı kültüründeki simgesellikleriyle beraberce romana taşınmakta ve bilincin arada kalmışlık hâlini imgeleme de aktarmak üzere kullanılmaktadır. Ancak göstergelerarasılık alımlama yönergelerinin, okurun imgelemine tahakkümünün ve onu belli bir hedefe doğru yönlendirme niyetinin, metinlerarasılık yönergelerine oranla çok daha az tutucu olduğu görülmektedir. Cem, bu tür göstergelerle kurduğu ilişkilerle romanda, alımlama yönergelerini örneklemektedir. Metinlerarasılığın ilişki ağında görevlendirilen anlatılara bağlanan simgesel göstergelerle münasebet noktasındaki tutuculuk ikinci türdeki imgesel göstergeler söz konusu olduğunda değişmektedir. İmgesel göstergeler için okurun bilişsel imge şemalarıyla ilişki kurup özgürce imge temelli hikâyeler kurgulayabileceği geniş bir bilişsel göstergesel ilişki alanı tesis edilmektedir. Okur bu alanda serbest çağrışımın yardımı ve imgeleminin katkılarıyla dinamik ancak kesinlik arz etmeyen göstergelerarası ilişki senaryoları kurgulayabilmektedir.

Okurun göstergelerarasılık okuma alternatiflerini nasıl serbestçe geliştirebileceğini örneklemek üzere bu bölümde Salvador Dali tabloları bağlamında bir örnek okuma yapılmaktadır. Murat Gülsoy'un İstanbul'da Bir Merhamet Haftası (Gülsoy, 2010a) adlı romanı, Dadaizmin ve Gerçeküstücülüğün önemli isimlerinden biri olan Max Ernst (1891-1976)'ün *Une Semaine De Bonte: A Surrealistic Novel in Collage* (Merhamet Haftası) adlı kitabından alınan yedi adet resmin her gün yedi kişiye gönderilerek

bu kişilerin resme dair yorumlarının bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş oyunsu bir kurmacadır. Metinlerarası ve göstergelerarası ilişkilerden hemen her anlatısında faydalanan Gülsoy'un metnin temeline yerleştirdiği farklı metinlerin parçalarını bağlamları dışında yeniden üreterek ortaya çıkardığı kurmaca-oyun, çoklu algı vasıtasıyla metni dağıtıp merkezsizleştirmekte, çoksesli kılmakta ve metinden farklı anlamlar çıkarılmasına müsaade etmektedir, aradaki gevşek bağ vasıtasıyla da anlatı tümlenmektedir. Görsel bir metin olarak resim romanın merkezini dağıtmakta ve kahramanın yerini almaktadır. İstanbul'da Bir Merhamet Haftası'nda roman kişileri dikkatle bakıldığında ödünç resimleri özyaşam öyküleriyle yorumlayarak kurmacada var olurlar. Anlatıcı sadece, üzerinde düşünülmek üzere dağıttığı resimlerle kurguyu teşvik noktasında etkili kılınmakta, Rorschach testi uygulayan bir psikanalist tavrıyla deneklerin cevaplarını yorumsuz dinlerken gölge bir kimliğe bürünmektedir. Metne hem uzak hem de testi yapan kimliğiyle metne dâhildir ancak anlatıcı olarak doğrudan boy göstermez. Roman, romanı oluşturan parça metinleri yazdıklarının bilincinde olmayan deneklerin metinlerinin toplanmasından ibaret bir derleme izlenimi uyandırmaktadır. Okuyucuya böylelikle anlatıcısı ve bilinen anlamda bir yazarı olmayan bir roman okudukları fikri aşılanmaktadır. Yazarsız, merkezsiz ve başkişisi/leri olmayan romanda başkişilerin yerini resimler yani görsel metinler almakta, herkes onlardan bahsetmek, onlar hakkında konuşmak bunu yaparken de kendi hayatlarına dair ayrıntıları resme ekle/mle/yerek bulundukları anı ve anılarını resme zimmetlemek zorunda kalmaktadır.

Murat Gülsoy, Max Ernst'ün resimlerini romanına seçmesinin temel nedenini bir röportajında açıklarken resimlerle kurduğu şahsî ve kültürel ilişkinin ipuçlarını da vermektedir. Senelerdir başucundan ayırmadığı, romanında da faydalandığı, Ernst'ün kitabının kendisine modernist sanatçıların ve gerçeküstücülerin aklın ve yaratıcılığın sınırlarını arayışları hakkında ipuçları sunduğunu belirtmekte, kitaptaki resimlerin yazılmamış, keşfedilmemiş hikâyeleri olduğu intibaını kendisinde uyandırdıklarını ancak bu hikâyelerin sırrını bir türlü çözemediğini, bu sırrı ancak resmin bir "arayüz" olmadığı gibi "bir hikâyenin illüstrasyonu" da olmadığını, "hikâyenin kendisi" olduğunu keşfettiğinde çözebildiğini belirtmektedir (Çavdar, 2011). Gülsoy, resimlerden diğer kitaplarında da kimi zaman benzeri şekilde doğrudan metne taşıyarak faydalanmaktadır. *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* (2009a)*, Tanrı Beni Görüyor mu?* (2010b) ve *602. Gece* (2009b) adlı kitaplarında da yazarın resme olan ilgisi ve yakınlığı barizdir. Yazarın bu türlü tercihleri, imgeleştirme ve göstergelerarası ilişkilerden faydalanma biçimlerine dair ipuçları sunmaktadır.

Sevgilinin Geciken Ölümü (2005), okur tarafından gerçeküstücü bir tablo gibi okunarak yorumlanmaya müsaittir. Bu türlü bir okuma yazarın kurguladığı "berzah düşü"nün farklı açılımlarla okur tarafından geliştiril-

mesine yardımcı olacaktır. Gülsoy, İstanbul'da Bir Merhamet Haftası'nda sürrealist bir ressam olan Max Ernst'ün eserlerinden faydalanırken yazarın bu romanında sürrealist Salvador Dali tablolarına örtük göndermelerde bulunması muhtemeldir. Gülsoy okuru, bu tür bir okumaya daha da yatkındır. Böyle bir okuma yöntemini benimseyen okur, göstergelerarası ilişkileri yorumlarken romanın Dali tablolarından kolajlanmış bir düşle başladığını düşünmekte özgürdür. Bu tür bir okuma yönlendirmeci alımlama yönergelerinin dışında seyreder ve okur imgeleminde, romanda ilişki kurulduğunu düşündüğü ya da varsaydığı göstergelere dair yeni hikâyeleri özgürce kurgulayabilir.

Romanın başkişisi Cem, Salvador Dali'nin *Yüzücü* (1928), *Mobilya-Besinin Sütten Kesilişi* (1934), *Yeni İnsanın Doğuşunu İzleyen Jeopolitik Çocuk* (1943), *Uyanıştan Bir Saniye Önce, Arının Nar Etrafında Uçuşundan Kaynaklanan Rüya* (1944) benzeri tablolarındaki deniz, sandal, sahilde uzanan kadın, gökyüzünü kaplayan albino mürekkepbalığı imajlarını çağrıştıran bir düş görmektedir. Deniz, Salvador Dali için çocukluğunda yaşadığı deniz kıyısını hatırlatan bir unsur olarak hep vardır. Dali tablolarında deniz, birleştiren ve dağıtan, merkezî karakterde, düşü çağıran bir konuma sahiptir. Dali'de deniz çoğunlukla bir tekne, gemi, sandal, kayık ile birlikte gündeme gelir. Düşlere doğru açılmaya her an hazır bekletilen sandal tıpkı Dali tablolarında olduğu gibi roman başkişisi Cem'in düşüne de özenle yerleştirilmiştir. Gerçeküstücüler, Freud'un düşlere insan gerçekliğinin anlaşılması için verdiği önemden feyz alarak onun ileri sürdüğü görüşler etrafında sanat eserlerini oluştururlar (Yılmaz M. , 2013, s. 174). Gerçeküstücü sanat, rüya ile gerçeği bir bütün olarak algılayarak sunar. Romanın girişindeki rüyada da açık olarak gerçeküstücü tablolara benzer bir anlatımla karşılaşılması okurun alımlama şeklini yönlendirmektedir.

Anlatılan rüyanın devamında Cem, saatini düşürdüğünü fark etmekte, adadan ayrılırken yeni bir saat alması gerektiğini kendine hatırlatmaktadır. Zaman, bütün roman boyunca bilinç akışının oluşturduğu hoyrat dalgalar arasında bellekte salınır, durur. Bellek ve zaman, Dali'de yumuşak, akışkan saatlerle simgelenir. Dali'nin tanınmasını sağlayanlar da bu hacimsiz saatlerdir. Dali tablolarına *Belleğin Israrı* (*Yumuşak Saatler* ya da *Eriyen Zaman*) ve *Belleğin Israrının Çözülüşü* adlarını verir.[2] Tıpkı Dali tablolarında olduğu gibi roman boyunca zaman adeta bilinçte akar, yakalanamaz. Roman, gerçeküstücü bir Dali tablosu gibi düşünüldüğü takdirde roman boyunca devam eden düşten düşe ve düşten gerçeğe düşüşlerin, sürekli geçişlerin, belirsizliklerin, anlamsızca bu tabloya yerleştirilip bağlamı bo-

2 Dali, *Yumuşak Saatler* hakkında "Yumuşak saatler uzayın ve zamanın yumuşak, abartılı, özgün ve eleştirel paranoyak camembert peynirinden başka bir şey değil" diyen "Dali, yumuşak saatlerinin, izafiyet kuramındaki dört boyutlu uzay-zaman süreminin simgeleri olduğunu söylemiştir. Bu kurama göre her cismin, saatlerle ölçülen zamana bağlı olmayan; kendi devinimine ve enerji durumuna göre değişen bir iç zamanı vardır." (Weyers, 2005, s. 28).

zan nesnelerin, imgesel kolajların ve rüyaya dair simgesel anlatım dilinin kavranması kolaylaşmaktadır. Okur böylece göstergelerarasılık sayesinde romana dair yeni ilişkiler tahayyül ederek kendisini kurgu sürecine dahil hissedebilmekte, pasif konumdan aktif konuma geçebilmektedir.

Gerçeküstücülük 1924'te *La Révalution Surréalite* (Gerçeküstücü Devrim) adlı derginin ilk sayısında Breton'un kaleme aldığı "Gerçeküstücü Bildiri" ile başlar. Gerçeküstücülük, Breton için düş ve gerçeğin aynı düzlemde buluşmasını, birlikteliğini, aynılığını ifade ediyordur. Breton, asıl yaratıcılığın zihnin keşfedilememiş alanlarına yapılacak bir yolculukla ortaya çıkacağını düşünür. Ona göre gerçeğin ve düşün birliğini Freud'un psikanalizde kullandığı düşlere giderek kişinin bilinçdışında asıl saklı kimliği sanatta da keşfedilebilir (Yılmaz M. , 2013, s. 174). Estetik modernizmin bilince yönelişi burada açıkça görülebilmektedir. "Kendisine gerçeküstücü diyen grup, tıpkı dadacılar gibi burjuva sınıfının yaslandığı ve kışkırttığı maddiyatçılık, olguculuk, işlevsellik, akılcılık, ilerlemecilik ve bunların üzerindeki süsleyici örtüler gibi duran ahlak, estetik ve sanat gibi değerlerin tamamına karşı[dır]", gerçeküstücü sanatın iki temel kavramı olarak belirlenen: otomatizm (özdevinimcilik) ve oneirizm (düşçülük) başta şiir olmak üzere edebiyat ardından da resim ve heykel alanlarında kullanılmaya başlanır (Yılmaz M. , 2013, s. 177-178). Salvador Dali geliştirdiği "paranoyak eleştirel yöntem"le diğer gerçeküstücü ressamlardan farklı bir konuma sahiptir. Freud ve Lacan'ın yazdıklarından etkilenen Dali, zihinsel bir sorun olmamasına karşın düş ve gerçeğin birbirine karışması durumu olarak paranoyadan faydalanılabileceğini düşünerek yöntemini geliştirir, ona göre: "dalgınlık bilinçli bir şekilde düzenlenerek, gerçekler dünyasına ilişkin güvensizlik" arttırılabilir böylece gerçek ve düşün karışması temin edilebilir (Yılmaz M. , 2013, s. 190). Dali sanatıyla, ayrıntıları birbiri içine gizleyerek, gerçeği düşün, düşü gerçeğin arkasına saklayarak, nesneleri bağlamları dışında kullanarak, yanılsamalardan, sanrılardan ve düşlerden faydalanarak bir yapbozun parçalarını farklı resimlerine saklayıp resimlerini birbirine bu şekilde bağlayarak devasa bir oyun kurgular.

Okurun Dali tablolarıyla göstergelerarası ilişkiler kurulduğunu düşünmesi ancak merakı, alternatif ilişkiler keşfetme hevesi ve kültürü sayesinde mümkündür. Bu sebeple bu tür bir göstergelerarası ilişki tahayyül etmek, alımlama yönergelerinin üstünde bir okuma seviyesine okurun çıkmasıyla mümkündür. Okurun kesin ya da doğru bir okumaya ulaştığına dair elinde bir kanıt yoktur. Kurgunun imkân tanıdığı bir üst kurgusal alanda dolaşmaktadır. Okur böylelikle faal hâle gelmekte, oyun kurucu pozisyonu almakta ve bilişsel sistemini aktif olarak kullanabilmektedir. Okur, oyun kurucu olarak anlatının sunduğu bilişsel hazza ulaşabilmektedir. Metinlerarasılık ve simgelere bağlı göstergelerarasılık okurda yatay statik bilişsel etkiler uyandırırken imgelere dayalı göstergelerarasılık dikey dinamik et-

kiler doğurmaktadır. Yatay düzlem alımlama yönergelerinin tutucu düzlemini dikey düzlem ise imgelemin özgür düzlemini temsil etmektedir. Okur alımlama yönergelerinin dışında kalmayı başardığı sürece romandaki göstergeleri ilk girdi alanı, kendi kurguladıklarını ikinci girdi alanı olarak kullanmak suretiyle kendi göstergelerarasılık düzleminde çok çeşitli harmanlama işlemleri yapabilmektedir. Dikey eksende yükselen yaratıcı okuma edimi, yatay eksenin bağlayıcılığından böylece kurtulabilmektedir. Okur romanın içindeki göstergelerden hareketle bilişsel sisteminde inşa edeceği alternatif kurgusunda romanın başında ilk keşfettiği ve harmanlamayla ilişki kurduğu göstergeler olarak Dali tabloları üzerinden romanı okumaya devam edebileceği gibi farklı göstergeler keşfederek bunların peşine düşebilir ve çok sayıda alternatif göstergelerarasılık okumaları yapabilir. Hatta göstergelerarasılığın kendisini Dali'ye sevk ettiğini düşünmesi, okurun Dali'nin paranoya yöntemine giderek romanı bu yöntem üzerinden okumasını dahi hazırlayabilir.

Dali tablolarıyla göstergelerarasılık kurulduğu iddiasıyla okumasını geliştirme yönünde tercihini kullanan okur, romandaki olağanüstü simetrik dizilimlerle Dali'nin ikiz imgeleri; evin salon duvarında yan yana yerleştirilmiş göstergeler olarak simgesel tablo, tabak ve nesnelerle Dali'nin başka ressamların tablolarından kendi tablolarına kolajladığı imgeleri; romanda hapishanede yapılan resimle Dali'nin Katolik resim geleneğinin aksine acı çekmeyen bir şekilde, yüzü görülmeyecek biçimde, göğe yükselirken Hz. İsa'yı imgeleştirdiği ve Rikers İsland Hapishanesi'ne bağışladığı Çarmıhtaki Aziz *Yuhanna İsa'sı* adlı tablosu; hapishanedeki ressamın çizdiği resimde kendisini Hz. Muhammed'le özdeşleştirmesiyle Dali'nin *Amerika'nın Christopher Colombus Tarafından Keşfi (Colombus'un* Düşü)'nde kendi geliştirdiği Hz. İsa imgesiyle kendisini özdeşleştirmesi; Cem'in eşi Serap'ı ve Aslı'yı Meryem Ana ile ilişkilendirmesiyle Dali'nin eşini *Colombus'un* Düşü tablosunda Meryem Ana ile özdeşleştirmesi arasında bilişsel ilişkiler kurup bu iki girdi alanından gelen verileri harmanlayarak yeni bilgilere ulaşabilir. Cem'in acıyı, bilincinde kurguladığı Neşet'e devrettiğini öğrenen okur göstergelerarasılık üzerinden kurduğu ilişkiye dayalı hikâyeyi bu yeni veriyle birleştirerek Cem'in Dali'nin tablosundaki gibi acı çekmeyen Hz. İsa kimliğiyle bilincinde örtük şekilde kendisini kişileştirdiğine hükmedebilir. Okurun dikey eksende kaldığı sürece buna benzer daha pek çok alternatif bilişsel hikâye kurgulaması mümkündür. Bu tür hikâyeler, alımlama yönergeleri dışındaki alanda bilişsel olarak kurgulandığından bunların doğruluğu ya da yanlışlığı, romana aykırılığı söz konusu edilemez.

Sonuç olarak bilişsel anlatıbilim çerçevesinde geliştirilen öncelikli okuma neticesinde örnek olarak seçilen romanın bilişsel senaryo, çerçeve ve imge şemalarını değiştirmeye yönelik bir yapıda kurgulandığı ve alım-

lama yönergelerinin bu amaç doğrultusunda yapılandırıldığı tespit edilmektedir. Romanda bilişsel sistemin çalışma şeklinin, bilinçli bir şekilde takip edildiği ve yazarın bu konuda bilgi sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Roman içinde bilişsel sistemin nasıl çalıştığına dair çeşitli bilgiler, roman kişisinin ağzından bizzat aktarılmaktadır. Romanda bilişsel yapının temel çalışma prensiplerini askıya alma amacı doğrultusunda alımlama yönergelerinin oluşturulduğu ve bizzat romanın başkişisi tarafından romanda alımlama yönergelerine uygun edimlerin örneklenmek suretiyle okura sunulduğu görülmektedir. Bilişsel sistemi başlangıçta doğallaştırma, kişileştirme gibi alışkın olduğu faaliyetleri devam ettirecek şekilde çalışmaya davet eden kurgu daha sonraki aşamada uygulanan bilinçli sınıfsızlaştırma ile romanda konu edilen arafta kalma hâlini okurun bilincinde oluşturmayı hedeflemektedir. Sınıfsızlaştırmanın bilişsel etkileme faktörü romanda bu sebeple oldukça yüksektir. Bilişsel sistemin kavramsal harmanlama pratiklerinden, metinlerarasılığın ve göstergelerarasılığın işlevsel kullanımında ve alımlama yönergelerinin oluşturulmasında işlevsel olarak faydalanılmaktadır. Metinlerarasılık ve simgesel göstergelerarasılık bağlamında romanda üretilen alımlama yönergelerinin oldukça tutucu bir karakterde olduğu görülmektedir. Bu tür ilişkiler yatay düzlemde ve bilişsel açıdan statik mahiyette tezahür etmektedir. İmgesel göstergelerarasılık bağlamındaysa dikey düzlemde ve bilişsel açıdan dinamik karakterde ilişkiler kurması için okura açık kapı bırakılmakta ve okurun imgeleminin kurguya aktif katılımı gözetilmektedir.

Kaynakça

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler,* (2. b.) Ankara: Öteki Yayınevi.

Aktulum, K. (2016). *Resimsel Alıntı: Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar.* Konya: Çizgi Kitabevi.

Baş, M. (2021, Haziran). A Cognitive Poetic Analysis of Yahya Kemal's 'Silent Ship'. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 38*(1), 94-103.

Başlı, Ş. (2016). Cahit Sıtkı Tarancı'nın "Otuz Beş Yaş" Şiirinde Metaforik Yapının İnşası. *Türklük Bilimi Araştırmaları*(39), 61-76.

Bilirkişi Raporunu Savundu. (2005.05.11). 13.10.2021 tarihinde Hürriyet: https://www.hurriyet.com.tr/gundem/bilirkisi-raporunu-savundu-38727262 adresinden alındı

Budak, S. (2009). *Psikoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Bullo, S. (2017). Investigating Intertextuality and Interdiscursivity in Evaluation: The Case of Conceptual Blending. *Language and Cognition*(9), 709-727. https://doi.org/10.1017/langcog.2017.5

Cebeci, O. (2019). *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri* (2 b.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Çavdar, A. (t.y.). *Merhamet Yola Çıktı, Yeni Aktüel (Murat Gülsoy'la Söyleşi).* 30.12.2013 tarihinde https://muratgulsoy.files.wordpress.com/2011/11/s19.pdf adresinden alındı

Çok Geziyor Diye Burnunu Kestiler. (2005, 05 04). 12.10.2021 tarihinde Hürriyet Gazetesi: https://www.hurriyet.com.tr/gundem/cok-geziyor-diye-burnunu-kestiler-38724828 adresinden alındı

Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime Giriş.* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erkman-Akerson, F. (2010). *Edebiyat ve Kuramlar.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Evans, V. (2007). *A Glossary of Cognitive Linguistics.* Edinburg: Edinburgh University Press.

Fauconnier, G. (2000). Conceptual Blending. N. Smelser, & P. Baltes içinde, *The Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences.* http://www.cogsci.ucsd.edu/~faucon/BEIJING/blending.pdf adresinden alındı

Gülsoy, M. (2009a). *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* (4 b.). İstanbul: Can Yayınları.

Gülsoy, M. (2009b). *602. Gece: Kendini Fark Eden Hikâye.* İstanbul: Can Yayınları.

Gülsoy, M. (2010a). *İstanbul›da Bir Merhamet Haftası* (2 b.). İstanbul: Can Yayınları.

Gülsoy, M. (2010b). *Tanrı Beni Görüyor mu?* (2 b.). İstanbul: Can Yayınları.

Gülsoy, M. (2011). *Sevgilinin Geciken Ölümü* (3 b.). İstanbul: Can Yayınları.

Gen, S. (2014). Yusuf Atılgan'ın Öykülerinde Kapsayıcı Metaforlar. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 23*(1), 161-176.

Heerden, C. v. (2008). *Intertextuality Reinterpreted: A Cognitive Linguistics Approach with Specific Reference to Conceptual Blending (Master of Arts).* South Africa: University of South Africa.

Herman, D. (2013, September 22). *Cognitive Narratology (revised version; 24.12.2013).* 19.09.2021 tarihinde the living handbook of narratology: http://www.lhn.uni-hamburg.de adresinden alındı

Jahn, M. (2005). Cognitive Narratology. D. Herman, M. Jahn, & M.-L. Ryan içinde, *Encyclopedia of Narrative Theory* (s. 67-71). London: Routledge.

Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı.* (B. Dervişcemaloğlı, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karakoç, N. (2020). *Bilişsel Edebiyat Kuramına Doğru (yayımlanmamış yüksek lisans tezi).* İstanbul: Yedi Tepe Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı.

Karpenko-Seccombe, T. (2016). Intertextuality as cognitive modelling. *English Text Construction, 9*(2), 244-267.

Lüleci, M. (2010, Fall). Bilişsel Dilbilim, Şiirin Bilişsel Söylemi ve Sisler Bulvarı'nda Bilişsel Etkinleştirme. *Turkish Studies, 5*(4), 479-501. http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.1809

Lakoff, G., & Johnson, M. (2015). *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil,* (2 b.). (G. Y. Demir, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Latin Amerika ülkesi Arjantin'de bir süpermarket patronu, çalışanların tuvalete giderek 'zaman kaybetmesini' önlemek için şeytanın dahi aklına gelmeyecek bir yöntemi uygulamaya soktu. (2003, 08 02). Evrensel: 12.10.2021 https://www.evrensel.net/haber/142113/somurude-son-nokta adresinden alındı

Matosoğlu, A., & Uras Yılmaz, A. (2021). The Lady of the House of Love (Angela Carter) Başlıklı Öykünün Çevirisinde Metinlerarası Aktarım Teknikleriyle Alımlama Bağlamının İncelenmesi. *Litera, 31*(1), 349-370.

Moran, B. (2007). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (16 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.

PleSe, Z. (2012). Intertextuality and Conceptual Blending in the Apacryphon of John. *Adamantius*(18), 118-135.

Şahan, K. (2020). *Şiirde Derin Yapı Metafor: Modern Türk Şiiri Üzerine Bir İnceleme.* Ankara: Ebabil Yayınları.

Turner, M. (1996). *The Literary Mind.* New York: Oxford University Press.

Weyers, F. (2005). *Salvador Dali: Hayatı ve Eserleri.* (S. Bulutsuz, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.

Yıldırım Düşen Atla Binicisi Öldü Kuzen ile Tay Kurtuldu. (2005, 05 12). 11.10.2021 tarihinde Hürriyet Gazetesi: https://www.hurriyet.com.tr/gundem/yildirim-dusen-atla-binicisi-oldu-kuzen-ile-tay-kurtuldu-38700032 adresinden alındı

Yılmaz, E. Ö. (2018, Ekim). Bilişsel Anlatıbilim Üzerine. *Yeni Türk Edebiyatı*(18), 137-159.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (2 b.). Ankara: Ütopya Yayınları.

Yurdakul, İ. H. (2018). Metinler arası ve Metinler arasılık Konusunda Yapılan Lisansüstü Tezlerin İncelenmesi. *Sead, 3*(3), 80-93. https://doi.org/10.29250/sead.461626

Zizek, S., & Gunjevic, B. (2013). *Acı Çeken Tanrı: Kıyameti Tersyüz Etmek.* (A. Çiltepe, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

CHAPTER 4

BÖLÜM

ÖMER SEYFETTİN'İN BALKAN SAVAŞI YILLARINDA TUTTUĞU GÜNLÜĞÜ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Semih ZEKA[1]

1 Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Kayseri, Türkiye,
ORCID: 0000-0003-2319-5229

Giriş

Balkan Savaşı öncesinde Rusya'nın önayak olmasıyla Bulgaristan ile Yunanistan 13 Mart 1912'de, Karadağ ile Bulgaristan Ağustos 1912'de, Karadağ ile Sırbistan Ekim 1912'de ittifak antlaşmaları yaparlar. 3 Ekim 1912 tarihinde Bulgaristan, Sırbistan, Yunanistan ve Karadağ, Osmanlı Devleti'ne bir nota verir. Bu notada Türk hükümetinin üç gün içinde eski Sırbistan, Makedonya, Arnavutluk ve Girit'e muhtariyet vermesi talep edilir. Bu taleplerine karşılık alamayınca Karadağ 8 Ekim 1912'de, Sırbistan ve Bulgaristan13 Ekim 1912'de, daha sonra Yunanistan, Osmanlı Devleti'ne savaş ilan eder (Küçük, 1992: 23).

Osmanlı Devleti, Balkan Savaşı'nda iki cephede savaşır: Doğu (Trakya) Cephesi ve Batı (Makedonya ve Arnavutluk) Cephesi. Osmanlı Devleti, Doğu Cephesinde Bulgaristan ile Batı Cephesinde bütün Balkan müttefikleri ile savaşır. Osmanlı ordusu, Doğu Cephesi'nde, 23 Ekim 1912 tarihinde Bulgar ordusuna mağlup olur ve Çatalca'ya değin çekilmek zorunda kalır. Batı Cephesinde ise 23-24 Ekim 1912 tarihinde Komanova'da Sırplara yenilir, Selanik ise Yunanistan'a teslim edilir. Yeni kurulan Kamil Paşa hükümeti, büyük devletlerden arabuluculuk isterken Babıali Baskını ile İttihat ve Terakki Partisi iktidara gelir ve 3 Şubat 1913 tarihinde savaş yeniden başlar (Küçük,1992: 24).

Yeniden başlayan savaş sonunda Yunan ordusu, 6 Mart 1913'te Yanya'yı, Bulgar ordusu 26 Mart 1913'te Edirne'yi, Karadağ güçleri 23 Nisan 1913'te İşkodra'yı işgal ederler. Bunun üzerine İttihat ve Terakki hükümeti Londra Konferansı'nı kabul eder. Yapılan antlaşma ile Osmanlı Devleti, Edirne, Trakya ve Dedeağaç'ı Bulgaristan'a bırakır. Selanik, Güney Makedonya ve Girit Yunanistan'a teslim edilir. Sırbistan'a Kuzey ve Orta Makedonya, Romanya'ya Silistre verilir (Küçük,1992: 24).

23 Haziran 1913'te Bulgaristan'ın Sırbistan, Karadağ ve Yunanistan'a savaş ilan etmesiyle II. Balkan Savaşı başlar. İttihat ve Terakki hükümeti, 21 Temmuz 1913'te Edirne'yi Bulgarlardan alır. II. Balkan Savaşı, 10 Ağustos 1913 tarihinde Bulgaristan, Sırbistan, Yunanistan ve Karadağ arasında yapılan Bükreş Antlaşması ile sona erer. Osmanlı Devlet'i, Bulgaristan ile 29 Eylül 1913'te, Yunanistan ile 14 Kasım 1913'te, Sırbistan ile 14 Mart 1914'te antlaşmalar imzalar (Küçük, 1992:24-25).

1884 yılında Balıkesir Gönen'de dünyaya gelen Ömer Seyfettin, sert tabiatlı bir askerin oğludur. O da babası gibi askerlik mesleğine yönelir ve dokuz yaşında Askerî Baytar Rüştiyesi'ne yazılır. Ömer Seyfettin, Eyüp Askerî Rüştiyesini ve ardından Edirne'de bulunan askeri liseyi bitirdikten sonra 1900 yılında Mekteb-i Harbiye-i Şahaneye girer ve Makedonya'da isyanın başlaması nedeniyle sınıf-ı müstacele adı verilen acilen mezun edilen öğrenciler arasında yer alır. Kuşadası Redif taburunda göreve başlayan

Ömer Seyfettin, İzmir Jandarma okulunda öğretmenlik yapar. Yazar, II. Meşrutiyet'in ilan edilmesinin ardından III. Ordu'nun Selanik'teki merkezinde görev alır ve bir süre sonra ordudan ayrılıp Selanik'te Genç Kalemler dergisini çıkarır. Balkan Savaşı'nın başlaması üzerine orduya çağrılan Ömer Seyfettin, Yunan ordusuna esir düşer ve 15 Kasım 1913 tarihinde bu esaretten kurtulur. 23 Şubat 1914 tarihinde askerlik vazifesinden ayrılan Ömer Seyfettin, Kabataş Sultanisinde edebiyat öğretmenliği yapar. Ömer Seyfettin 4 Mart 1920 tarihinde vefat eder (Enginün, 2010:430-432).

Ömer Seyfettin, Genç Kalemler ve Yeni Mecmua adlı dergilerde çıkan hikâyeleri ile edebi tanınırlığını arttırır. III. Ordu'nun Selanik'teki merkezinde Yakorit Sınır Bölüğü'nde görevli iken elde ettiği deneyimlerini "Beyaz Lale", "Bomba", "Nakarat", "Hürriyet Bayrakları" gibi hikâyelerine yansıtır. O, bu hikâyelerinde Balkan Savaşı öncesi ve sırasında Balkanlarda kendini gösteren Osmanlı karşıtlığı temelinde gelişen milliyetçilik anlayışına yer verir (Argunşah, 2011: 221).

Ömer Seyfettin, Genç Kalemler adlı dergide "Eski Kahramanlar" başlığı altında hikâyeler yayımlar. O, bu hikâyelerinde Türk milletine eski dönemlerde Türk milletinden fertlerin göstermiş olduğu kahramanlıkları ve onların kendilerine güvenlerini anlatarak kahramanlık ve özgüven duygusunu hatırlatmayı amaçlar. Bu hikâyeler içinde "Başını Vermeyen Şehit", "Pembe İncili Kaftan", "Topuz", "Vire", "Kütük", "Teke Tek", "Ferman", "Kızılelma Neresi?" sayılabilir. Ömer Seyfettin bu hikâyelerinin yanında kaleme aldığı "Primo Türk Çocuğu", "Fon Sadriştayn'ın Karısı", "Fon Sadriştayn'ın Oğlu" ve "Piç" adlı hikâyeleri ile millete Türklükleri ile gurur duyma bilincini vermeye çalışır (Ceyhan, 2015: 344).

"Osmanlı İmparatorluğu veya Türk milletinin büyük bir çöküş, çözülüş ve yozlaşma süreci içinde bunaldığı bir dönemin idealist yazarı olan"(-Çetişli, 2014: 194) Ömer Seyfettin, kimi hikâyelerinde ise Gönen'de geçen çocukluk yıllarını içten ve sade bir dil ile anlatır. Mizahi unsurların da yansıdığı, hiçbir önyargı ve ideolojiye yer vermediği "And", "Falaka", "Kaşağı" gibi hikâyelerinde o, çocukluk yıllarına özlemini ifade eder (Kabaklı, 1997: 368). Hikâye, roman, fıkra, makale, mektup, çeviri, günlük gibi edebiyatın birçok alanında eserler veren Ömer Seyfettin, düşünceleri ile Türk aydınına rehberlik eder.

Ömer Seyfettin'in Balkan Savaşı ve Yunan esareti altında bulunduğu zaman diliminde kaleme aldığı günlüğünün incelendiği bu çalışmada Osmanlı Devleti'ni Balkan Savaşlarında büyük bir mağlubiyete sürükleyen nedenlere, Balkanlarda yaşayan milletlerin Osmanlı ordusu karşısındaki tavrına ve Ömer Seyfettin'in Yunan esareti altında yaşadıklarına dair ulaşılan çıkarımlar aktarılmıştır.

1. Osmanlı Ordusunda İletişimsizlik

Bir orduyu teşkil eden subaylar arasında ne yapıldığı ve ne yapılacağına dair bilgi alışverişi, onların işe odaklanmalarını arttırır. Osmanlı ordusunun Balkan Savaşı'nda mağlup olmasının altında yatan nedenlerden birinin ordudaki subaylar arasında iletişim eksiliğinin olduğu söylenebilir. Yarın ne yapılacağını bilmeyen ve kendisini buna bedenen ve zihnen hazırlayamayan Osmanlı subayları, yapacakları işlerde odaklanma güçlüğü yaşarlar.

Yukarıda ifade edilen durumu, Ömer Seyfettin'in günlüğünde görmek mümkündür. Ömer Seyfettin 17 Ekim 1912 tarihinde Köprülü'deyken günlüğünde savaşın başladığını ancak bu savaşa dair bir bilgilendirmenin kendilerine yapılmadığını, gelişmeleri takip edebilmek için telgrafın ve gazetenin olmadığını belirtir. Ömer Seyfettin'in 18 Ekim 1912 tarihli günlüğünde savaşa dair gelişmeleri bir Osmanlı subayı olarak tesadüfen bulduğu gazetelerden takip ettiği anlaşılır. Yazar, yol üzerinde Turan gazetesini bulur. Bu gazeteden Bulgaristan ve Sırbistan'ın Osmanlı Devleti ile iletişimi kestiğini, Vedranye ve Karadağ'da zafer kazanıldığını öğrenir.

Ömer Seyfettin, 19 Ekim 1912 tarihli ve Kiliseli'de yazdığı günlüğünde Osmanlı ordusundaki zabitlerin-subayların savaşın gidişi hakkında bilgilerinin olmadığını, kulaktan dolma bilgilerle yetindiklerini, hatta yarın ne yapacaklarını dahi bilmediklerini ifade eder. 21 Ekim 1912 tarihinde ve Kiliseli'deyken yazmış olduğu günlüğünde yazar, ordunun harekete geçeceğini ancak nereye gidileceğini bilmediğini şu şekilde ifade eder:

"(…) Yarım saate kadar bir yere gidiyoruz. Fakat nereye? Bilmiyorum. Alay emri verilmediği için kimse de bilmiyor.

Daha tabur yaveri alaya gitmemiş" (Seyfettin, 2020: 1056).

Ömer Seyfettin'in günlüğüne almış olduğu notunda erkânıharplerin de yapılanlardan ve birbirlerinden haberdar olmadığı görülür. 22 Ekim 1912 tarihinde Komanova'ya giden derenin içinde ordugâh kurduklarını ifade eden Ömer Seyfettin, 23 Ekim 1912 tarihli günlüğünde gece yeniden harekete geçtiklerini ancak nereye gittiklerini bilmediğini, erkânıharplerin de bu konuda bilgisinin olmadığını şu şekilde ifade eder:

"Dün buraya gelmiş ve portatif çadırlarımızı kurmuştuk. Top ve tüfek sesleri işittik. Gece hareket emri verildi. Şimdi yola düzüldük. Yine nereye gideceğimizi bilmiyoruz.

Garibi şu ki erkânıharpler de bu muammayı bilmiyorlar. Yolda bizi görünce şaşırdılar" (Seyfettin, 2020: 1056).

Ömer Seyfettin, 27 Ekim 1912 tarihli günlüğünde ordu mensuplarının ne yapıldığına dair bilgisinin olmadığını belirtir. Subaylara ve neferlere hare-

ket emri verilir ancak nereye gidildiğine dair kimsenin bilgisi yoktur. Ömer Seyfettin'e göre bu durum, orduda yönetim zafiyetinin bir göstergesidir.

Balkan Savaşları öncesinde Osmanlı Devleti'nin nüfus bakımından Balkan müttefiklerinden üstün olduğu bir gerçektir. Osmanlı Devleti'nin nüfusu 26 milyondur. Bunlardan 6 milyonu Avrupa'da bulunmaktadır. Bu 6 milyonun 3.500.000'i Ortodoks Hristiyanlardan, 2.300.000'i Müslümanlardan oluşur. Bu Müslümanlar içinde Türk, Arnavut, Slav, Çerkez, Tatar unsurlar mevcuttur. Bunların yanında Anadolu ve Asya'dan getirilen Arap, Ermeni ve Kürt askerlerin varlığı da söz konusudur. Ne var ki Osmanlı Devleti, Habsburg ordusunda yapıldığına benzer bir uygulama ile komuta dilini basit bir hale getiren, subayların da askerlerin dillerini öğrenmeyi sağlayacak bir uygulamaya gitmemiştir (Hall, 2003: 25).

Richard C. Hall'un yukarıda belirttiği durum Balkan Savaşları sırasında Osmanlı ordusunda subayların neferlerle, neferlerin hem subaylar hem de diğer neferler ile iletişimini olumsuz etkiler. Ömer Seyfettin, bunu 30 Ekim 1912 tarihli günlüğünde şu şekilde ifade eder: "Bölüğün yarısından ziyadesi Türkçe bilmiyor. Tabur Babil Kulesi gibi. Ne alanın satandan, ne satanın alandan haberi var" (Seyfettin, 2020: 1058).

Ömer Seyfettin'in günlüğünde Osmanlı ordusunda askerlere savaşa ve ne yapılacağına dair bilgi verilmemesinin zamanla yalan haberlerin yayılmasına sebep olduğu fark edilir. Bu yalan haberlerden biri, Osmanlı ordusunun Edirne tarafında zafer kazandığına dairdir. Ancak buna Ömer Seyfettin inanmaz. Yazar, geri çekilmekte olan ordu mensuplarının bu nevi haberlere inanmadığını belirtirken II.Abdülhamit'e dair bir asılsız habere de yine 28 Ekim 1912 tarihli günlüğünde şu şekilde değinir: "Bunlara kimse inanmıyor. En büyük intizamsızlık, açlık, perişanlık içinde ric'at ediyoruz. Abdülhamit'in İstanbul'a gittiğini duyduk. Padişah yüz yirmi bin kişi ile Edirne'ye hareket etmiş. Buna da kimse inanmıyor" (Seyfettin, 2020: 1057).

Bu tür haberler içinde Edirne tarafında zaferler kazanıldığı, kırk beş bin Ermeni fedaisinin Çatalca hattını yarıp Bulgarları Hasköy'e kadar sürdükleri, Osmanlı ordusunun Filibe'ye kadar yaklaştığı vardır. Buna karşın Ömer Seyfettin, bunların aslı olmayan haberler olduğunu 5 Aralık 1912 tarihli günlüğünde şu şekilde belirtir: "Ama hâsılı hep mış, mış, mış" (Seyfettin, 2020: 1069).

Askerlerin bilgilendirilmediği noktada boşluğu asılsız haberler ve dedikodular doldurur. Günlüğünde Ömer Seyfettin'in şüpheyle yaklaştığı diğer haberler de yer alır. Bu haberler içinde Yanya'ya hücum eden düşman kuvvetlerinin Küçük Cavit Paşa'nın kahramanca şehit olduğu bir karşı koyuşla püskürtüldüğü, Selanik'in alındığı, Efrenci yılbaşında mütareke olacağı, Rum gazetelerinde Mahmut Şevket Paşa'nın muzafferiyetlerinin yazıldığı, Osmanlı Devleti'nde saltanatın değiştiği, Yusuf İzzettin'in Os-

manlı Devleti'ne padişah olduğu, Bulgar, Sırp ve Karadağ ile müsalaha olunduğu, Mahmut Şevket Paşa'nın Pire'ye çıktığı, Osmanlı zırhlısının Yunan'ın İpsala zırhlısını batırdığı vardır.

2. Osmanlı Ordusunun Düzensizliği

Atilla Güler, "Balkanlara Hüzünlü Veda, Balkan Harbi 1912-1913" adlı eserinde Osmanlı ordusunun 1910 yılı manevraları sonrası yayınlanan "Manevra Değerlendirme Raporu"na değinir. Bu raporda Osmanlı ordusunun hazırlığının ve eğitiminin bir savaşın gereklerini yerine getirecek seviyede olmadığı belirtilir. Bunun sebebi olarak Osmanlı ordusunda, askeri alandaki yeniliklere uygun eğitimlerin ancak iki seneden beri yapılıyor olması, uzun zamandan beri savaş eğitimlerinden uzak kalınması ve orduda askerlik mesleğine sevginin arttırılmasına yönelik çalışmaların yeni başlamış olması gösterilir. Bu raporda subayların net ve kat'i emirler verememeleri, ast konumdaki komutanların bulundukları birlikleri yönetmekte eksiklikleri olduğu üzerinde durulur. Bunun yanında bu raporda üst rütbeli komutanların yeni sevk ve idare esaslarını yerine getirebilecek donanımdan yoksun oldukları da ifade edilir. Bu raporla ilgili altı çizilmesi gereken en önemli husus, bu raporu hazırlayanların bir savaş esnasında ordunun düşmandan çok kendi iç düzensizliğinden dağılma ve yok olma tehlikesi yaşayacağının altını çizmeleridir (Güler, 2017: 158-159).

Balkan Savaşı öncesinde büyük devletler, Balkan topraklarında bir savaşın çıkmasını istemezler. Osmanlı Devleti'ni de bu yönde ikna etmeye çalışırlar. Bu devletlerin nazarında Balkanlarda çıkacak bir savaşın galibi Osmanlı Devleti olacaktır. Bundan dolayı büyük devletler, olası bir savaşın sonunda mevcut durumun korunması gerektiğinin altını çizerler. Alman Binbaşı Von Hochwaechter'in de belirttiği gibi Osmanlı Devleti, Avrupalı büyük devletlerinin savaş çıkmayacağına ve çıkarsa mevcut durumun korunacağına dair sözlerine gereğinden fazla güvenir ve gerekli önlemleri almaz (Kocabaş, 2000: 115-118).

Balkan Savaşları sırasında Osmanlı ordusu hem siyasi olayların içinde yer alır hem de ordunun içinde bazı gruplaşmalar olur. İttihat ve Terakki Partisi taraftarı birçok genç subay ise general rütbesindeki subayları etkileri altına alır. Bundan dolayı Osmanlı ordusunda ast üst ilişkisi istenilen düzeyde olmaz. Bunun doğal sonucu, ordu içinde disiplinsizlik ve birliklerin organize olamamasıdır (Sediroğlu, 2017: 483).

Balkanlarda bir savaşın çıkmayacağına dair Osmanlı Devlet yönetiminde var olan güvenin bir Osmanlı subayı olan Ömer Seyfettin'de de bulunduğu görülür. O, günlüğüne 10 Ekim 1912 tarihinde ve Selanik'te ilk yazısını yazar. Bu ilk satırlarda Ömer Seyfettin, Karadağ'ın savaş ilan ettiğini ama Bulgaristan ve Sırbistan'ın savaş ilan etmesine ihtimal ver-

mediğini belirtir. O, buna gerekçe olarak Balkan devletlerine her istediklerinin verilmiş olmasını gösterir.

Ömer Seyfettin'in günlüğündeki ilk satırlarında Osmanlı Devleti'nin savaşa hazır olmadığının izleri görülür. Çünkü bu satırlarda orduda çadırların konumlandırılmasında bir düzensizliğin olduğu fark edilir. Yazar, Selanik'te otuz dokuzuncu alayın üçüncü taburundadır ve çadırlar, Askeri Hastane'nin arkasındaki viraneliktedir: "Otuz dokuzuncu alayın üçüncü taburundayım. Askerî hastahanenin arkasındaki viranelikte oturuyoruz. Çadırlarımız intizamsız fasılalarla kurulmuş" (Seyfettin, 2020: 1053).

Ömer Seyfettin, 19 Ekim 1912 tarihinde ve Kiliseli'de ise Osmanlı ordusundaki disiplinsizlikten söz eder. Ordugâha Pirlepe alayının Breşura taburunun geldiğini söyleyen yazar, bu taburda düzensizliği fark ettiği gibi zabitlerin sarhoş olma ihtimalinden dahi söz eder. Ömer Seyfettin, Köprülü'de 27 Ekim 1912 tarihli günlüğünde Osmanlı ordusundaki askerlerin düzensiz bir vaziyette, çamurlar içinde ve ordu geri çekilirken kazanlar bırakıldığı için aç ve hasta olduğunu belirtir.

Orduda düzensizliği ve disiplinsizliği arttıran unsurlardan biri verilen emirlerde üst makamların kararlı olmamasıdır. Sürekli değiştirilen emirler, subayından neferine askerlerin hareketlerinde disiplinsizliğe sebep olur. Ömer Seyfettin'in ifadelerinde Balkan Savaşı sırasında Osmanlı ordusunda kat'i kararın üst makamlar tarafından alınamadığı görülür. Yazar, 1 Kasım 1912 tarihli günlüğünde bunu şu şekilde ifade eder: "Şimdi bir yere hareket ettik. Fakat nereye? Bilmiyorum. Her vakitki gibi kimse de bilmiyor. Çünkü sabahtan beri verilen emirler yarımşar saat ara ile hep değişti" (Seyfettin, 2020: 1059). Ömer Seyfettin, 18 Ekim 1912 tarihli günlüğünde ise kurmay subayların verilen emirleri sürekli değiştirmesini yönetim zafiyeti olarak algılar ve bunun diğer subaylara yapılacak işlerde isteksizlik olarak yansıdığını belirtir.

3. Osmanlı Ordusunun Moralsizliği

Bir ordunun kazanacağı zaferlerde, silah ve teknik üstünlük kadar orduyu teşkil eden erinden subayına her bireyinin moral motivasyonunun yüksekliği etkilidir. Osmanlı ordusunun I. Balkan Savaşı'nda büyük kayıplar vermesinin ardında askerlerin morallerinin istenilen düzeyde olmamasının da etkisi vardır. Bunu Ömer Seyfettin'in günlüklerindeki satırlarda görmek mümkündür.

18 Ekim 1912 tarihli yazısında Ömer Seyfettin, Kiliseli'ye geldiklerini, burada Usturumca fırkasının kırk üçüncü alay yaverinin, alayın erkânıharbinin durumun olumsuzluğunu ifade edişini gülerek aktardığını belirtir: "Akşam… Bugün, öğleüstü, Kiliseli'ye geldik. İnce ince yağmur yağıyordu. Hâlâ bu yağmur devam ediyor… Usturumca fırkasının kırk üçüncü ala-

yı yolumuzda, çayırlıkta. Alay yaveri bana erkânıharbin bir lâfını gülerek tekrar etti. Hep diyormuş ki: 'Ahval vahimdir…' " (Seyfettin, 2020: 1055).

Yazar, bir savaşın içinde olmalarına karşın ordunun hissiz ve maneviyatsız tavrının kendisine bir manevrada-tatbikatta- olduğu hissini verdiğini belirtir. Bu his ve maneviyattan yoksun ordunun halini o, şu satırlarla dile getirir:

"Hâlâ kendimi bir manevraya gidiyor sanıyorum.

Hareketimiz o kadar hissiz ve maneviyatsız ki ancak bir manevra böyle olabilir.

Hani nutuklar, hitabeler, heyecanlar, şarkılar, alkışlar… Hiç, hiçbir şey yok. Bulgar ordusunu gözümün önüne getiriyorum. Orada kim bilir ne kadar hayat ve heyecan vardır…" (Seyfettin, 2020: 1055)

Bir ordunun savaşa hazırlığı içinde hiç kuşkusuz askerin savaşı kazanacağına dair inancının pekiştirilmesi, bu yolda ordu mensuplarının motivasyonunun arttırılması da yer alır. Ömer Seyfettin'in günlüğünde bu motivasyon arttırıcı etkinliklerin gerçekleştirilmediği, gelen mağlubiyetlerin manevi çökkünlük içindeki askeri daha da etkilediği ve subaylar arasında intiharlara sebep olduğu fark edilir. Subayların ruh durumunu yazar şu şekilde anlatır:

"Ortada mekkâriler yok, mekkâreciler yok. Cephaneler siperlerin içinde yerde kaldı. Herkes şaşırmış. Hâl ve mevki o kadar tahammül olunmaz derecede ki…

Şimdi Otuz Sekizinci Alay'dan Şevket Efendi isminde bir yüzbaşının intihar ettiğini haber aldık.

Hemen herkes intihar etmek istiyor.

Yazık namusa bir kıymet ve ehemmiyet verenlere…" (Seyfettin, 2020: 1057).

Türk tarihinde asker sayısı, silah ve mühimmat gibi noktalarda düşman ordusundan geride olmasına karşın Türklerin birçok savaştan zaferle çıktığı bilinir. Ne var ki Ömer Seyfettin'in ifadelerinden Balkan Savaşı'nda Türk ordusunun "kuvve-i maneviye" açısından geride kaldığı görülür. Bu, öyle acı bir noktadır ki yazarda bir bombanın patlaması ile bütün askerin dağılacağı endişesini uyandırır.

Osmanlı ordusunda erkânıharp, askerin manevi çökkünlük içinde olduğunun ve en küçük bir olumsuzlukta cepheyi terk etme ihtimalinin farkındadır. Bu nedenle askerin maneviyatını güçlendirecek kararlar almak yerine ceza usulüne başvurur. Bu ceza ise cepheden kaçan askerlerin kurşuna dizilmesidir. Ömer Seyfettin, 16 Kasım 1912 tarihli günlüğünde Garp

Ordusu Karargâhından gelen bir beyannamede askere "ya ölüm, ya sebat" denildiğine, cepheden kaçacak askerilerin akıbetlerine değinir: kurşuna dizilmek.

4. Osmanlı Ordusunda Eğitimli Asker Eksikliği

Osmanlı ordusu Balkan Savaşı öncesi askerilerini yeteri kadar savaşa hazırlama imkânı bulamaz. Bu hazırlıksızlığın altında bir savaşın çıkmayacağına ve savaş çıksa dahi mevcut durumun değişmeyeceğine dair Batılı büyük devletlerden güvence alınmış olması vardır.

Balkan Savaşları öncesi Osmanlı ordusuna dair bir gerçek de orduda teşkilatlanmanın tamamlanamamış olmasıdır. Balkan Savaşı öncesinde Osmanlı ordusunda kapsamlı bir yeniden teşkilatlanma süreci yaşanır. Ancak savaş başladığında bu süreç tamamlanamaz. Erikson'ın da belirttiği gibi "Teşkilat yapısındaki bu devasa değişimlerin neticesi, Osmanlı ordusu profesyonel yeterlilikten yoksun halde savaşa gir(er)" (Erickson, 2013: 420). Bunun olumsuz yansımalarından biri ise yetişmiş asker yetersizliğidir.

Ömer Seyfettin, 18 Ekim 1912 tarihli yazısında Osmanlı ordusunda silah doldurmasını dahi bilmeyen askerlerin varlığından söz eder. Bunun yanında bu askerler Pomak'tır ve bir tek kelime Türkçe bilmezler. Yani bu askerlere askerî eğitim verilecek olsa bunlar bu eğitimi anlayamayacaktır. Yazar, ayrıca onbaşıların ve çavuşların arasında savaşın gereğini yerine getirecek ve erlere getirtecek düzeyde kimsenin olmadığının altını çizer: "Askerin hepsi acemi. Hatta silâh doldurmasını bilmiyorlar. İhtiyatların çoğu da Pomak. Bir kelime Türkçe bilmiyorlar. Onbaşıların, çavuşların içinde bir vücut, parlak ve açık bir göz göremiyorum" (Seyfettin, 2020:1055).

7 Kasım 1912'de Manastır-Pirlepe yolunda bir tarlada yattıklarını ifade eden Ömer Seyfettin, 8 Kasım 1912 tarihinde ise düşman karşısında büyük kayıplar verdiklerini söyler. 10 Kasım 1912 tarihinde ise yazar, bölüklere yeni neferlerin geldiğini ancak bunların ömürlerinde askeri eğitim görmemiş insanlar olduğunu belirtir: "Bölüklere yirmi ikişer tane yeni nefer verdiler. Tüfek atmasını bilmediklerini, ömürlerinde talim görmediklerini söylüyorlar" (Seyfettin, 2020:1061).

5. Kış Şartlarında Osmanlı Ordusunun Hali

Ömer Seyfettin'in 4 Kasım 1912 tarihli günlüğünde Osmanlı ordusunun soğuğa karşı askerlerini korumakta zorluk yaşadığı fark edilir. "Gece o kadar soğuk oldu ki benim çarıklarım donmuş. Ayağımı kımıldatamıyorum. Soğuktan hiç uyuyamadım."(Seyfettin, 2020:1059) diyen yazar, ordunun düşman askerine karşı değil soğuğa karşı mağlup olacağının altını şu şekilde çizer: "Fakat kurşundan evvel soğuk ve kar bizi öldürecek. Bizi bire kadar kıracak" (Seyfettin, 2020:1059).

5 Kasım 1912 tarihinde "Bu gece de açıklarda yattık. Üzerimize kar gibi çiy yağdı." (Seyfettin, 2020:1059) diyen yazar, 6 Kasım 1912'de geceyi bir samanlıkta geçirmelerine rağmen buranın kendilerine saray gibi göründüğünün altını çizer. Ömer Seyfettin, 8 Kasım 1912 tarihinde "dehşetli" bir savaş olduğunu, kendisinin de bulunduğu taburun çok büyük kayıplar verdiğini ifade eder. Bunun yanında gece Manastır'a döndüklerini belirten yazar, Garp Ordusu kumandanının kendilerini şehre almadığını, şehrin dışında kar ve soğuğun altında askerlerin öldüklerini belirtir.

Ömer Seyfettin, 9 Kasım 1912 tarihli günlüğünde Mugilla isminde bir köyde kaldıklarını belirttikten sonra hiç durmadan kar yağdığını, zabit ve askerlerin hasta ve özellikle basur olduğunu ifade eder. Yazarın ifadelerinden Türk ordusunun Sarıkamış'tan önce Balkan Savaşı'nda kış şartları ile büyük bir imtihana tabii tutulduğu anlaşılır. 12 Kasım 1912 tarihli günlüğüne yazar, şöyle başlar: "Bu gece, açıkta, karların üstünde yattık. Manastır'ın altı kilometre önünde, jandarma karakolu yakınındayız. Her taraf çamurlu, yer kar içinde" (Seyfettin, 2020:1061).

6. Osmanlı Ordusunda Erzak ve Cephane Sıkıntısı

Osmanlı ordusunun Balkan Savaşında kayıplar vermesinin sebeplerinden biri, ordunun erzak bakımından bu savaşa yeteri kadar hazırlanmamasıdır. Savaş sırasında Osmanlı askerleri çoğunlukla peksimet ve ekmek ile yetinmek zorunda kalır. Bu peksimet ve ekmek ise bir kişinin günlük ihtiyacını karşılamaktan çok uzaktır. Orduda tıbbi malzemenin eksikliği ise Osmanlı askerlerinin tedavilerinin yapılamamasına sebep olur (Arslanyürek, 2019: 105).

Osmanlı ordusunun askerlerin gıda ihtiyacını karşılayacak önlemleri önceden almadığı Ömer Seyfettin'in günlüğüne yansır. Yazar, 26 Kasım 1912 tarihli günlüğünde erzak kıtlığının ne boyutta olduğunu şu şekilde ifade eder: "Dün gece fena halde hastalandım. Yemek yiyemiyorum. Ekmek yok. Olanı da taşlı yahut mısırdan" (Seyfettin, 2020:1066).

Ömer Seyfettin, 18 Aralık 1912 tarihli günlüğünde açlığın geldiği durumu anlatır. Buna göre yazar, kaybolan hayvanını aramak için geride kalır. Bir süre sonra bir çalılığın içinde doktorun, eczacının, Birinci ve İkinci taburdan birkaç zabitin yeri kazdığını görür. Yazar, anlar ki bir nefer, ağzından köpükler akar vaziyette açlıktan ölmektedir. Yazar, neferin daha canını teslim etmeden kendisi için kazılan mezarın sesini duyduğunu ise şu şekilde ifade eder:

"Bir çalılığın içinde doktoru, eczacıyı, Birinci ve İkinci Taburlardan birkaç zabiti gördüm. Yeri kazıyorlardı. Meğerse açlıktan bir nefer ölüyormuş. Ağzından köpükler akıyordu. Zavallı daha tamamıyla nefesi bitmeden kazılan mezarının kazma seslerini işitiyordu" (Seyfettin, 2020:1072).

Ömer Seyfettin, günlüğünde Osmanlı ordusunun Balkan Savaşı sırasında cephane yetersizliği gibi erzak yetersizliği de yaşadığının altını çizer. O, 16 Aralık 1912 tarihli günlüğünde ordunun Yunan askerine karşı savaşmaya gittiğini ancak her askerde yüz fişek dahi olmadığını belirtir ve ardından da yiyecek sorununa şu şekilde değinir: "Bu kadar cephane ile muharebeye değil, ava bile gidilmez. Bundan başka, topumuz yok, süvarimiz yok. Hâsılı fırkanın ekmeğe, tuza varıncaya kadar hiçbir şeyi yok" (Seyfettin, 2020:1072).

Ömer Seyfettin'in günlüğünde Balkan Savaşı sırasında Osmanlı ordusunun askerlerine gerekli sağlık hizmetini sunamadığı görülür. Yazar, 1 Kasım 1912 tarihli günlüğünde ordudaki neferlerin, subayların ve kendisinin sağlık sorunu yaşadığını ancak buna yönelik bir çalışmanın olmadığını ifade eder: "Asker son derece yorgun ve perişan. Bölükteki zabitler hasta. Yüzbaşı ishal oldu[1]. Mülâzım-ı saniyi sıtma tutuyor. Benim sol ayağım fena hâlde şişti. Üzerine basamıyorum. Fakat gayret ediyorum. Korkuyorum ki kangren olmasın. Kasıklarımdaki bezler birer yumurta kadar şişti" (Seyfettin, 2020:1059).

7. Balkan Savaşı'nda Balkan Milletleri

1908'de II. Meşrutiyetin ilan edilmesine kadar Osmanlı Devleti sınırları içinde ikamet eden gayrimüslimlerin askere alınması söz konusu değildir. Bunlar, cizye adı verilen vergiyi vermek suretiyle askerlik vazifesinden muaf tutulurlar. 1908 yılında II. Meşrutiyet ilan edildikten sonra İttihat ve Terakkili yöneticiler, devlette "Osmanlı Vatandaşlığı"nı oluşturma gayretiyle gayrimüslimleri de askere almaya başlar. Bu noktada Osmanlı Devleti içinde bulunan bu gayrimüslim unsurların Fransız İhtilalinin getirdiği milliyetçilik cereyanından etkilendikleri muhakkaktır. Bu unsurların bir savaş ortamında Osmanlı Devleti'nin yıpranmasını kendi bağımsızlıkları yolunda önemli bir gelişme olarak değerlendirdikleri söylenebilir. Bunun için Balkan Savaşı'nın öncesinde İttihat ve Terakki Partisinden kişilerin savaş isteklerini dile getirdikleri mitinglerde Hristiyan ve Yahudi milletvekilleri de boy gösterirler (Kocabaş, 2000: 138-139).

Ömer Seyfettin'in günlüklerinde II. Meşrutiyet sonrasında Osmanlı ordusunda görev yapan gayrimüslimler görülür. Yazar, 18 Ekim 1912 tarihli günlüğünde yolda bir çiftliğe rastladıklarını belirtir ve bu çiftliğin eski ve viran kilisesinin etrafında birkaç askerin olduğunu fark eder. Yazar, bu askerlerden bir Osmanlı Bulgar neferinin fazla rakı içmekten öldüğünü ve

1 Osmanlı ordusunu Balkan Savaşı'nda düşman askerleri kadar olumsuz etkileyen bir unsurun hastalıklar olduğu söylenebilir. Bu hastalıkların ortaya çıkmasında soğuk hava şartları ile hijyene dikkat edilememesi etkili olur. Bu hastalıkların başında kolera gelir. Savaş sırasında kolera sadece askerlerin değil onların tedavileri ile görevli doktor ve hemşirelerin dahi ölümüne sebep olur. Kolera ishal ve kusma ile kendini gösterir (Ayışığı, 2020: 50-51). Ömer Seyfettin'in sözünü ettiği ishalin Osmanlı Ordusunda etkili olan kolera ile ilgili olduğu söylenebilir.

onun defni için papaz arandığını öğrenir. Yazar, bunun yanında ordudaki diğer Bulgar neferlerin ölüye tepkisiz baktıklarının da altını çizer.

Ömer Seyfettin'in satırlarında Osmanlı ordusunun sadece düşman askerleri ile savaşmadığı anlaşılır. Yazarın bulunduğu tabur, girmek istediği köyde köylülerin direnişi ile karşılaşır. Yazar, bu durumu şöyle anlatır: "Önünden geçtiğimiz Toska köyleri bize silâh atıyorlar. Her köy, askeri yanaştırmıyor, silâh atıyor. (…) Bir köye geldik. İçeriye asker sokmuyorlar, ateş ediyorlar. Suyun başında yükleri indirdik. Taşların üzerinde ateş yaktık" (Seyfettin, 2020: 1066). Yazarın 25 Kasım 1912 tarihli günlüğünden alınan bu ifadeler, hem savaşın Osmanlı aleyhine sonuçlanma sebeplerinden birini hem Osmanlıcılık fikrinin Balkan topraklarında iflas ettiğini gösterir.

Ömer Seyfettin, Balkan topraklarında Osmanlıcılık fikrinin yerleşemediğini Arnavutlar üzerinden anlatır. Yazar, 6 Aralık 1912 tarihinde Berat'ta yazmış olduğu günlüğünde Berat sakinlerinin kendi kendilerine bağımsızlıklarını ilan ettiklerini, belediye dairesinin üzerinde Arnavut bayrağının asıldığını, redif dairesindeki kırmızı ve beyaz boyalı sancak direğinin renginin dahi kırmızı ve siyaha boyandığını ifade eder.

Ömer Seyfettin, 16 Aralık 1912 tarihli günlüğünde Arnavutların Osmanlı askerine muamelesinden hem kendisinin hem de askerlerin olumsuz etkilendiğini belirtir. Yazar, Permed'in önünden geçerken köprünün yıkık olması nedeniyle buraya giremediklerini, derenin öte yanında Arnavutların Osmanlı ordusunun perişanlığı ile eğlendiğini şu şekilde anlatır: "(…) Uzaktan büyücek bir binanın üzerinde Arnavutların kara kartallı istiklâl bayrakları sallanıyordu. Ahali derenin öbür tarafında öbek öbek toplanmıştı. Ta uzaktan eğlendiklerini, bizim perişanlığımıza sevindiklerini hep anladık. 'Ah bu Arnavutlar!' Şimdi herkes böyle söylüyor" (Seyfettin, 2020: 1072).

8. Ömer Seyfettin, Yunan Esareti Altında

Ömer Seyfettin, yirmi bir neferi ile bulunduğu tepede Yunan ordusuna bağlı ve efzon adı verilen avcı askerlerin göründüğünü, bu askerlerin kendilerine teslim olun diye bağırdıklarını, kendilerinin de "teslim" diyerek ellerindeki silahları bıraktıklarını ifade eder. Bu satırlarda Yunan askerlerinin Osmanlı neferlerini bağladığı, yazarı da Yunan ordusundan bir yüzbaşıya götürdüğü anlaşılır.

Ömer Seyfettin, 21 Ocak 1913 tarihli günlüğünde gece Yunan zabitleriyle aynı odada yattığını, kendisine ekmek ve jambon verildiğini, o günün gecesinde ise efzon çavuşu ile aynı mekânda uyuduğunu belirtir. Yazar, 22 Ocak 1913 tarihli günlüğünde ise General Batapulos'un huzuruna çıkarıldığını, kendisine çok iltifat edildiğini, General ile hep Fransızca konuştuklarını, adresini aldığı bir zabitin kendisine çay ve konyak getirdiğini ifade

ettikten sonra Yunan askerlerinden şu şekilde söz eder: "Doğrusu pek nazik ve insaniyetli adamlar…" (Seyfettin, 2020: 1081)

Ömer Seyfettin'in satırlarında esir düştükten sonra kimi Yunan subayları ile dostluklar kurduğu, onların adreslerini aldığı görülür. Bu Yunan subaylarından biri Kefalonya mebusu olup savaş nedeniyle askere alınan bir kişidir. Ömer Seyfettin, onunla ilgili günlüğüne şu satırları yazar: "Dün birçok Yunan zabiti geldi. Hep görüştük. Muharebe münasebetiyle asker olan Kefalonya mebusu da geldi. Pek nazik bir çocuk. Avukat imiş. Dost olduk. Adresini bile verdi" (Seyfettin, 2020: 1081).

Ömer Seyfettin'in satırlarında Yunan subayları ile Yunan nefer ve halkının Türk esirlere davranışı arasında farklılık olduğu görülür. Yunan subayları, Ömer Seyfettin'e ve Türk subaylara insanca davranırken neferlerin hakaret ettiği fark edilir.

Esaret altındaki Ömer Seyfettin, Eminağa Han'ındaki karargâha götürülürken yolda hakarete uğrar. O, 23 Ocak 1913 tarihli günlüğünde bunu şu şekilde ifade eder: "Yolda oldukça ehemmiyetli bir hakaret banyosu geçirdik. Bereket versin ki Rumca bilmiyorum" (Seyfettin, 2020: 1081). Hakaret edenlerin Yunan ordusundaki neferler olduğu 24 Ocak 1913 tarihli günlüğünden anlaşılır. Çünkü yazar, jandarmaların gürültüsü ile sabah uyandığını, konuşmaların kendisi hakkında olduğunu ve bir zabiti, neferlerin yanına koymanın nazikçe bir davranış olmadığını belirtir.

Yazar, Patros'ta iken bir esirin öldüğünü, cesedinin bir tahta parçası ile dışarı çıkarıldığını, buna Yunan halkının ve askerlerinin gülmekten katıldığını ve bununla "Horakali" diyerek eğlendiklerini belirtir. Bu olayın yanında Ömer Seyfettin'in Yunan esareti altındaki günlerde kaleme aldığı günlüğünde Yunan ordusuna teslim olan ve Hristiyan olmak isteyen bir Osmanlı topçu zabiti fark edilir. Bu zabit, Ömer Seyfettin'den kendisinin tercümanı olmasını ister.

Sonuç

Ömer Seyfettin'in günlüğünde Osmanlı ordusunda ordu mensupları arasında iletişimin olmadığı fark edilir. Subayından erine ordu mensupları, ne yapıldığından ve ne yapılacağından haberdar değildir. Bu da onları ruhen ve bedenen olumsuz etkiler. Bu durumu yazarın yönetim zafiyeti olarak değerlendirdiği görülür. Bu iletişimsizliğin sebeplerinden biri ise orduda dil birliğinin olmamasıdır. Yeterli bilgi akışının olmaması ise yalan ve yanlış bilgilerin orduda yayılmasına sebep olur.

Ömer Seyfettin'in günlüğünde görülür ki Osmanlı Devlet'inde Balkan Savaşı'nın çıkmayacağına, çıksa ve mağlubiyetler alınsa dahi mevcut durumun Avrupalı devletler tarafından korunacağına dair güven ve ordudaki siyasi gruplaşmalar, Osmanlı ordusuna disiplinsizlik olarak yansır. Bu di-

siplinsizliğin sebeplerinden biri de amirlerin verdikleri emirlerde kararlı olmamalarıdır.

Ömer Seyfettin'in günlüğünde Osmanlı ordusunun hissiz ve maneviyatsız olduğu, savaşta değil de bir tatbikatta bulunuyormuş gibi hareket ettiği tespit edilir. Savaşın kaybedileceğine dair düşüncenin subaylar arasında intiharı tetiklediği de görülür. Bu, aynı zamanda neferlerde cepheden kaçma eğilimini arttırır.

Balkan Savaşı öncesinde Osmanlı ordusu teşkilatlanmasını tamamlayamaz, mevcut askerler kapsamlı bir askeri eğitimden geçirilemez. Bunun için Ömer Seyfettin, günlüğünde yer yer askeri eğitim almış askerlerin azlığına değinir.

Türk tarihinde düşmana değil de kış şartlarına mağlup olmamızın en bilinen örneği, Kafkas Cephesi'nde Sarıkamış harekâtıdır. Ömer Seyfettin'in günlüğünde Osmanlı ordusunun Sarıkamış'tan önce Balkan Savaşı'nda soğukla mücadele ettiği tespit edilir. Ömer Seyfettin'in günlüğünde Osmanlı ordusunun erzak ve tıbbı malzeme yönünden de savaşa hazırlıklı olmadığı fark edilir.

Ömer Seyfettin'in günlüğünde II. Meşrutiyet'in ilanından sonra Osmanlı ordusuna gayrimüslimlerin de alındığı gerçeği ve Balkan milletlerinin Osmanlı Devleti'ne yönelik düşmanca tavrı tespit edilir. Böylelikle yazarın satırlarında bütün çabalara rağmen Osmanlı vatandaşlığı bilincinin oluşturulamadığı ve Osmanlıcılık fikrinin iflas ettiği görülür.

Ömer Seyfettin, Yunan ordusunda esir olduğu günlere dair düşüncelerini de günlüğüne yazar. O, Yunan ordusunda subayların insani, neferlerin ve Yunan halkının ise düşmanca muamelesine değinir. Ömer Seyfettin, esaret günlerini anlattığı bölümde Osmanlı ordusunda subay olup Yunan ordusuna teslim olan ve Hristiyan olmayı isteyen bir kişiden de söz eder.

Kaynakça

Argunşah, H. (2011). Milli Edebiyat. Ramazan Korkmaz (Ed), *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000* içinde (ss. 183-236). 6. Baskı, Ankara: Grafiker Yayınları.

Arslanyürek, Y. (2019). Balkan Savaşları Ve Sonuçları Üzerine Bir Değerlendirme, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7 (89), 99-113.Doi:10.16992/ASOS.14771

Ayışığı, M. (2020). Balkan Savaşları Sırasında Kolera İle Mücadele, *Türk Dünyası Araştırmaları*,126 (248), 49-64.

Ceyhan, N. (2015). Milli Edebiyat Devrinde Hikâye ve Roman (1911-1923). M. Kayahan Özgül(Ed), *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış Yeni Türk Edebiyatı* içinde (ss. 333-365). 2. Baskı, Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

Çetişli, İ. (2014). *Metin Tahlillerine Giriş/2 Hikâye, Roman, Tiyatro*. 4. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

Enginün, İ. (2010). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-19223)*.İstanbul: Dergâh Yayınları.

Erickson, E. J. (2013). *Büyük Hezimet Balkan Harpleri'nde Osmanlı Ordusu*. (Çev: Gül Çağalı Güven). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Güler, A. (2017). *Balkanlara Hüzünlü Veda, Balkan Harbi,1912-1913*, Ankara: Galeati Yayıncılık.

Hall, R. C. (2003). *Balkan Savaşları 1912-1913 I. Dünya Savaşı'nın Provası*. (Çev. M. Tanju Akad). İstanbul: Homer Kitabevi.

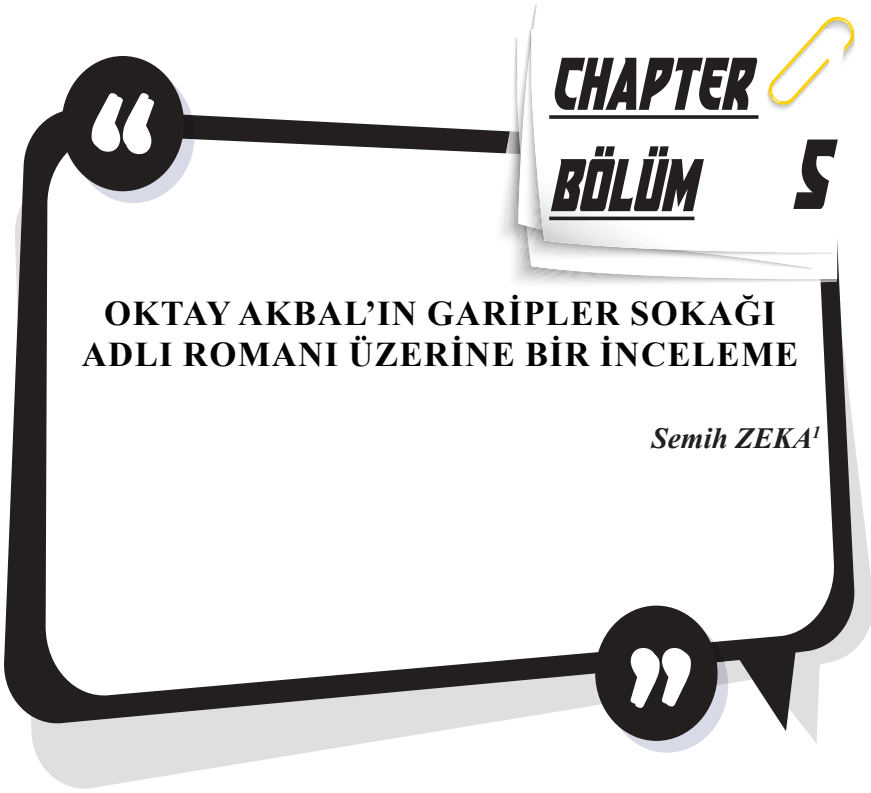
Kabaklı, A. (1997). *Türk Edebiyatı*. 3. Cilt, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Kocabaş, S. (2000). *Son Haçlı Seferi Balkan Harbi 1912-1913*, İstanbul: Vatan Yayınları.

Küçük, C. (1992). Balkan Savaşı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde. (Cilt. 5, ss.23-25). İstanbul: Diyanet Vakfı Yayınları.

Sediroğlu, S. C. (2017). Balkan Savaşları Arifesinde Ordunun Siyasetle İştigali Ve Politizasyonunun Balkan Savaşlarının Sonucuna Olan Etkisi, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(63), 470-490. DOI: 10.16992/ASOS.13338

Seyfettin, Ö. (2020). *Bütün Nesirleri: Fıkralar, Makaleler, Mektuplar ve Çeviriler*. (Haz. Nâzım Hikmet Polat). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.



OKTAY AKBAL'IN GARİPLER SOKAĞI ADLI ROMANI ÜZERİNE BİR İNCELEME

Semih ZEKA[1]

1 Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Kayseri, Türkiye,
ORCID: 0000-0003-2319-5229

Giriş

Edebi eser ile edebi eserin içinde doğduğu toplum ve çağ arasında etkileşimin olduğu muhakkaktır. Roman, hikâye, tiyatro, deneme, şiir… Hangi edebi tür olursa olsun onun yazarı/şairi, içinde bulunduğu toplumun ve çağın özelliklerini az ya da çok eserine yansıtır. Toplum ve çağ, edebi esere kendine mahsus rengini verirken edebi eserin etkisinden de kendini tamamen uzak tutamaz. Toplum/çağ ve edebi eser arasındaki etkileşimin en fazla olduğu edebi türlerden biri ise romandır. Bazı romanlar, anlattığı dönemin ve toplumun kimi özelliklerini tespit edebilmesi için araştırmacılara kaynak vazifesi üstlenebilir. Bu romanlardan biri, Oktay Akbal'ın Garipler Sokağı adlı eseridir.

20 Nisan 1923 tarihinde İstanbul'da dünyaya gelen Oktay Akbal, Saint Benoit Fransız Lisesi'nde başladığı ortaöğrenimini İstiklal Lisesi'nde tamamlar. Akbal, bir süre İstanbul Üniversitesi hukuk ve edebiyat fakültelerinde öğrenimine devam etse de yükseköğrenimini tamamlamaz ve sanat-yayın hayatına atılır. 1958 yılında "Suçumuz İnsan Olmak" adlı romanıyla Türk Dil Kurumu Roman ödülüne, 1959 yılında "Berber Aynası" adlı hikâye kitabıyla Sait Faik Hikâye Armağanı'na, "Senin Adın Aşk" adlı eseriyle 1993 yılında Sedat Simavi Edebiyat ödülüne ve 2000 yılında bütün romanları bağlamında Orhan Kemal Roman ödülüne layık görülür. Oktay Akbal, 28 Ağustos 2015'te Muğla'da vefat eder (Cevdet Kudret, 2016:1003).

Oktay Akbal, "Önce Ekmekler Bozuldu" adında ve 1946 yılında yayımlanan hikâye kitabıyla toplumcu gerçekçilik paralelinde denemeler yapar. Ancak daha sonraki süreçte eserlerinde toplumsal sorunlardan çok sıradan bireyin hayatını anlatmaya yönelir (İslam, 2011: 361). "Okuyucu üzerinde yaşanmışlık, gerçekçilik izlenimi ver(en)" (Doğan, 2015:606) romanlarından biri olan ve anı defteri tarzında kaleme alınan Garipler Sokağı (1950) adlı romanında Akbal, İstanbul'da ve II. Dünya Savaşı yıllarında Fatih semtinin eski bir mahallesinin insanlarını yansıtır (Gündüz, 2011: 449-450). Bu çalışmada Akbal'ın Garipler Sokağı adlı romanı "Bir Şehir, İki Farklı Dünya", "Garipler Sokağı'nın Sakinleri", "II. Dünya Savaşı", "Eğlence", "Değişen Şehir, Değişen Hayatlar" başlıkları altında incelenmiştir.

1. Bir Şehir, İki Farklı Dünya

Garipler Sokağı sakinleri ile şehrin diğer insanları arasındaki ayrımı belirginleştiren unsur güne başlama saatleridir. "Sabah önce buraya gelir." (Akbal, 2018: 9) diyen yazar, şehir en tatlı uykudayken Garipler Sokağı sakinlerinin canlılık içinde hayata karıştığının altını çizer. "Her ev, elleriyle çalışan insanlarla doludur." (Akbal, 2018: 11) ve bu sokağın sakinleri, şehrin bedensel güçle yapılan işlerini yerine getirir. Bu insanlar içinde "Ma-

nav, kunduracı, kasap, arabacı, gazete satıcısı, memur emeklisi, ustabaşı, amele, işçi kız, dul, ihtiyar, çocuk." (Akbal, 2018: 10) vardır.

Yazar, Garipler Sokağı sakinleri ile şehrin diğer sakinlerinin birbirinden Arnavut kaldırımı ve mezar taşları ile ayrıldığını ifade eder. Çünkü şehir, Garipler Sokağı'na kadar Arnavut kaldırımı ile döşenmiş; ancak bu sokak, Arnavut kaldırımıyla döşenmemiştir. Bundan dolayı bu sokağın sakinleri her akşam evlerine dönerken Arnavut kaldırımını terk eder ve onları mezar taşları karşılar. Arnavut kaldırımı olmadığı için de sokak çamur içindedir. "İşçiler, okula veya usta yanına giden çocuklar, tek tük memurlar, işlerinin başına koşan insanlar, telaşlarının izlerini sokağın kaybolmayan çamuru üzerinde bırakıp geçerler" (Akbal, 2018: 9-10).

Oktay Akbal, şehrin diğer yerleşim yerleri ile Garipler Sokağı arasındaki farkı, köşkünden kaçıp Garipler Sokağı'nda bir oda kiralayan Salih aracılığı ile gösterir. Yazar, onun gözüyle sokağın çıplak ayaklı, yırtık pantolonlu ve küfürler eden çocuklarını; bu sokakta kiralanan odanın tavanındaki sinek pislikleri ile beneklenmiş ampulünü ve tahtakurusu kanlarıyla kirlenmiş duvarlarını gösterir. Yazar, Salih'in yemek için dışarı çıkması ile Garipler Sokağı ile İstanbul'un geri kalanını ayıran Arnavut kaldırımının ayırıcı vasfını şu şekilde sergiler:

"(…) Sokağa çıktı, iki kişinin yan yana geçemeyeceği daracık kar yollarından geçti. Arnavutkaldırımı ile döşeli sokağa varınca başını geri döndürdü, birkaç saatten beri bir insanı olduğu sokağına baktı; göz alan bir beyazlık içinde gidip gelen üstü başı perişan insanları, karla örtülü mezar taşları ile onu sevimli buldu" (Akbal, 2018: 24-25).

Yazar, Salih'in gözünden Arnavut kaldırımı ile başlayan öteki dünyaya ait insanların özelliklerini verir. Arnavut kaldırımlı tarafta saygın ve zengin insanlar, giyimine özen gösteren, şapkalı, kürklü kadınlar, ıslıkla izledikleri sinema filminin müziğini tekrarlayan saçları taralı delikanlılar, kısa etekli rob giyen genç kızlar vardır.

Romanda Salih bağlamında şehrin iki farklı dünyasına mensup insanlarının arasındaki uçurum fark edilir. Bir pazar günü, sokak ahalisinin kahvehaneye doluştuğunu gören Salih, onların arasında bulunmayı düşünür. Ancak eski elbiseler giyse de onlardan biri olamayacağını ve yadırganacağını aklına getirir. Yazar, Salih ve Garipler Sokağı ahalisinin her gün yan yana bulunsalar da birbirlerinden ne denli uzak olduklarını, ekonomik açıdan üst konumda bulunan insanların, Garipler Sokağı sakinlerini insan olarak görmediklerini vurgular:

"(…) Salih bu garip insanları sık sık gördüğünü hatırlıyor; şoförü, arabacısı, vatmanı, bakkalı, biletçisi, kasabı, işçisi, yani bütün bu elleri, kolları ve vücutları ile çalışanları görmüş, onlarla sık sık karşılaşmıştır. Fakat

hiçbir zaman düşüncelerini, hayallerini onlar için yormamıştır. Bu insanların nasıl yaşadıklarını, neler düşündüklerini, nasıl hayaller kurduklarını, onların da üzüntüleri, aşkları, sevinçleri olabileceğini aklına getirmemiştir. Sanki onlar hiç düşünmezler, hayal etmezler, arzuları yoktur, onlar işlerinin başından başka yerde görülmezler, çalışmaktan, didinmekten başka tecellileri yoktur. Salih bu insanları bir makine, herhangi bir araç saymış olduğunu hatırlıyordu" (Akbal, 2018: 29).

Salih, Garipler Sokağı insanlarının arasına kahvehanede karışsa, onlar gibi gülüp bağırsa da onlardan biri olamayacağını düşünür. O, bu insanların konuşmaları, gülmeleri, sevinçleri ile kendisinden farklı olduğu sonucuna varır. Bunun için de onlardan biri olamayacağı kanaatine varan Salih, bu insanları uzaktan seyretmeye karar verir.

2. Garipler Sokağı'nın Sakinleri

2.1. Garipler Sokağı'nın Kadınları

Oğlu ve gelini ile alt kattaki dairede yaşayan yaşlı kadın, üst kattaki evini kendisini taşradan gelmiş bir üniversite öğrencisi olarak tanıtan Salih'e kiralar. Kalabalık bir aileye sahip olması nedeniyle bir önceki kiracısı ile sorunlar yaşayan ve çocuksuz bir kiracıya evini vermeyi kararlaştıran bu yaşlı kadın, Salih'e masa, sandalye ve dolap verir. Bunun yanında o, merdivenleri güçlükle çıkmasına karşın Salih'in evine gelir ve bir şeye ihtiyacı olup olmadığını sorar. Onun bu hali, hem Salih'i şaşırtır hem de 1940'lı yılların insan ilişkilerine dair bir örnek olur. Yazar, Salih'in bu yardımsever kadın karşısındaki halini şu şekilde anlatır:

"İhtiyar kadın merdivenden, her basamakta durup dinlenerek inmeye başladı. Salih onu şaşkın şaşkın seyretti. Bir şeye ihtiyacı olup olmadığını anlamak için bunca basamağı bu şekilde çıkmıştı. Gidip ellerinden öpmeliydi, fakat vazgeçti. Kapısını örttü, dünyada iyi insanların da olduğunu düşündü" (Akbal, 2018: 23-24).

Oktay Akbal, Garipler Sokağı adlı romanında 1940'lı yılların İstanbul'unda kenar bir mahallede üç genç kızın halini Gönül, Zehra ve Selma vasıtasıyla verir. Gönül, Zehra ve Selma, genç yaşta dul kalan, alnının teriyle evini geçindiren ve kızlarını büyüten Hüsnü Efendi'nin kızlarıdır.

Gönül, on dokuz yaşındadır ve bir terzinin yanında çalışır. Bir asteğmen ile gezip tozan ve sonunda terk edilen Gönül, "en yeni robu sırtında" (Akbal, 2018: 18) olduğu halde dışarı çıktığında mahalleli onun bir randevuya gittiğini anlar. "Alev renginde mantosu" (Akbal, 2018: 18) üzerinde iken ona gönlü olan erkekler, onu sokağın sonuna kadar gözleriyle takip eder. Mahallenin erkekleri, içinde "gönül" kelimesi geçen şarkılar söyleyerek sokakta dolaşmasına karşın Gönül, bunları hiç umursamaz. Yazar, Gönül'ün içinde bulunduğu muhite aldırış etmemesini şu şekilde ifade eder:

"Ama Gönül kendi havasındadır, mahallede kendi hakkında söylenenlere, dedikodulara aldırış etmez" (Akbal, 2018: 18).

Hüsnü Efendi'nin ortanca kızı Zehra'dır. Komşuları tarafından hakkında en küçük bir dedikodu yapılmamış Zehra, liseye devam eder. O, sabahları sırtında bir çanta ile okula gider ve akşamüstü evine döner. Zehra, iyi kalplidir; çünkü o, komşularının zaman zaman mektuplarını yazar.

Yazar, Hüsnü Efendi'nin üçüncü kızı Selma'yı tanıtır. İlkokulun son sınıfını iki yıldır okumakta olan Selma, ablalarından öğrendiği tango ve fokstrotu komşu kızlarına öğretir ki böylece yazar, İstanbul'da kenar mahallede yaşayan bu üç genç kızın devrin moda danslarını bildiğini gösterir.

Yazar, Gönül, Zehra ve Selma vasıtasıyla 1940'lı yılların İstanbul'unda üç genç kız üzerinden gençlerin farklı hayallerine ışık tutar. Gönül, bol ışıklı bir salonda, farklı elbiseler, göz alıcı üniformalar, ipek roblar, güzel kadınlar ve yakışıklı erkekler arasında kendini hayal eder. Yılsonu sınavlarını düşünen, zaman zaman roman okuyan Zehra'nın hayali ise öğretmen olmak, kimseye ihtiyaç duymadan kendi ayakları üzerinde durabilmektir. Yazar, Selma'nın durumunu ise şu cümleyle verir: "Küçük Selma saçlarını ıslatmış buklelerini düzeltmiştir, genç onbaşının ne zaman kapının önünden geçeceğini bilir" (Akbal, 2018: 19).

Garipler Sokağı'nın kimi kadınları kavgacıdır. Çocuklar arasında çıkan bir tartışma, kadınların kavgasına dönüşebilir. Bu kavgalar ise ancak bekçinin devreye girmesi ile biter. Bunun yanında Akbal, mahalle kahvesini işleten kişinin Zülfü adında bir kadın olduğunu belirtir. Zülfü Hanım, 1940'lı yılların İstanbul'unda erkeklerin müdavimi olduğu bir kahvehaneyi işletmekle dikkat çeker. "Başı daima örtülü" (Akbal, 2018: 12) olan Zülfü Hanım, bütün gün kahvehanede bulunup her gelenle sohbet eden, mahallede alınacak her kararda fikri sorulan "mahallenin komandolarından biridir" (Akbal, 2018: 12).

Zülfü Hanım, girişken bir kişiliğe sahiptir. Onun işlettiği kahve, kumar oynandığı gerekçesiyle zaman zaman kapatılır. Zülfü Hanım ise yetkili birimlerde kahvesini açtırmak için uğraş verir. Bunu yazar şu şekilde ifade eder: "Her kapanıştan sonra Zülfü en yeni çarşafını sırtına geçirir, kapı kapı dolaşır, kahvesini yeniden açtırmak için didinir" (Akbal, 2018: 13).

Oktay Akbal, Hüsniye üzerinden yaşadığı şartları beğenmeyen genç kızların varlığına değinir. Hüsniye, beş kız kardeşin en küçüğüdür. Dört ablası, onların eşleri ve çocukları ile geniş bir ailenin bireyi olan Hüsniye, mahalle kahvesinin kadın sahibesi Zülfü'nün askerdeki oğlu ile nişanlıdır. Bir çorap fabrikasında çalışmaya başlamasıyla Hüsniye'de değişim başlar. O, kazandığı parayla kendisine elbiseler, ayakkabılar ve ipek çoraplar alır, sinemaya gider, beyaz perdeden yansıyan hayatlara özenir. Onun değişi-

minde fabrikada tanıştığı kızlar etkili olur. Bunlar içinde Suna ise ayrı bir yere sahiptir. O, erkeklerle sinemalara, tiyatrolara, gazinolara, plajlara gider. Suna'nın amacı ise üniversiteli bir delikanlı ile evlenmektir. Hüsniye, Suna'nın birlikte gezdiği delikanlılarla nişanlısını karşılaştırır ve ağlamaklı olur. En nihayetinde bir üniversiteli delikanlıyla gezdiğini gören enişte-sinden dayak yemesi üzerine Garipler Sokağı'nı terk eder.

2.2. Garipler Sokağı'nın Erkekleri

Kaymakamın apartmanının ikinci katında Arabacı Tahir ikamet eder. Bir kadın meselesinden sekiz ay hapis yatmış Arabacı Tahir, "güzelce bir kız" ile nikâhlanır ve bu evde yaşamaya başlar. Yazar, onun hem eşine hem arabasına hem de atlarına düşkün olduğunun altını çizer. Atlara düşkünlüğünden dolayı elindeki kırbacı çoğunlukla havada şaklatır; ancak atlara değdirmez. O, maviye boyalı, manzara, kuş, dere, yelkenli resimleri olan arabası ve kurdeleyle süslü atlarıyla eşya, kömür, bayram günleri de çocuk taşır. Yazar, onun emeği ile geçimini sağlayışını ve işine düşkünlüğünü şu şekilde ifade eder:

"Bayram günlerini heyecanla bekler, günlerce önceden hazırlığa girişir, atlarını süsler, tentenelerle, küçük bayraklarla donatır. Bayram sabahı geceden kalkar, en yeni elbiselerini giyer, arabaya atladığı gibi bayram yerine yollanır. Artık mutludur, meydandaki en güzel araba ve atlar onunkidir, en yakışıklı arabacı da odur, en çok çocuk onun arabasına dolar" (Akbal,2018: 17).

Gani, iki karısı ve dört çocuğu ile emekli kaymakamın apartmanında ilk katta ikamet eder. Yaşlı olan ilk karısından bir oğlu –askerdedir- genç olan ikinci karısından ise iki oğlu bir kızı vardır. Bu oğlanlardan biri okumaya meyilli iken ikincisi babasının mesleğini devam ettirecek izlenimi uyandırır. Çünkü bu çocuk, dağlıcı Karamandan ayırmasını bildiği gibi eksik kıyma tartmasını, dalgın müşteriye kemikli et satmasını bilir. Bunun içindir ki Gani, bu oğlunun adam olacağını düşünür.

Yazar, Kasap Gani'nin tertemiz bir dükkâna sahip, memurların devamlı müşterisi olduğunun altını çizerken onun bu memurlarla zaman zaman siyasetten, savaştan, pahalılıktan söz ettiğine değinir. Romanda Gani, ailesine düşkün biri olarak resmedilir. Bunun bir göstergesi ise haftada üç gün komşularının durumunu düşünmeden evinde pirzola pişirmesidir.

Reşat, Türkiye'nin güney şehirlerinden birinden İstanbul'a hukuk tahsili için gelmiş bir üniversite öğrencisidir. Emekli Yüzbaşı Nuri Bey'in oğlu Reşat'ı, İstanbul'daki ilk yılında İstanbul sarhoş eder. İstanbul onun karşısına "minare dizileri, demir köprüleri, geniş caddeleri, kalabalık sinemaları, kahveleri, gazinoları, kadınları, kızları, her şeyden çok durmaksızın değişen insanları" (Akbal,2018: 55) ile çıkar. İkinci yılında çalışıp

derslerini geçse de üçüncü yılında Reşat hem yorulmuş hem de şehre daha fazla alışmış olması nedeniyle yine derslerinden kalır. Bundan dolayı artık yazları memleketine gittiğinde ailesine ve akrabalarına derslerini geçtiğine dair yalanlar söyler. Onun bu durumunu yazar şu şekilde anlatır: "Yaz aylarında bu konuda o kadar çok yalan söylüyordu ki sonbaharda şehre dönünce kendisi bile aylardır kurduğu hayalleri gerçek sanıyordu. Sanki gidip bir yukarıki sınıfa yerleşecekti" (Akbal, 2018: 54-55).

2.3. Garipler Sokağı'nın Çocukları

Romanda çocuklar, öncelikle gazete satıcısı olarak karşımıza çıkar. Bunlar şehri geç saatlere kadar ince sesleri ile inlettikleri gibi en geç çıkan gazeteleri, tramvay duraklarında, meydanlarda ve gazinolarda satarlar. Bunların bir kısmı ise karamela satıcısıdır. Bunlar ise yırtık pantolonları, ayakkabısız ayakları, kabak kafaları ile ön plana çıkar. Yazar, bu çocukların geçim sıkıntısı, hayatta kalma mücadelesi ve sattıkları gazetelerin konusu üzerinden dünya siyasetine yönelir: II. Dünya Savaşı'na. Bu çocuklar "Yazıyor, son havadisler, cinayeti yazıyor, Çörçilin son nutkunu yazıyor…" (Akbal, 2018: 11) sözleriyle pek de ilgilenmedikleri hayatın gerçekliğini ellerinde taşırlar.

Oktay Akbal, romanında çalışmanın, bir işe yaramanın Garipler Sokağı sakinleri için insan olmanın önemli bir unsuru olduğunun altını çizer. Bu insanlar bir işe sahip olmayı ona silaha sarılır gibi sarılmayı bilen, bir işi olmayanlara ise iyi gözle bakmayan bir hayat görüşüne sahiptirler. Çünkü onlar için geçimi sağlayabilmek insan olmanın en gurur verici yönüdür. "Koltuğunda bir somun ekmek, bir torba yiyecekle dönen her insan alnının teri ile yaşadığından, toprağı sarsan çalımlarla yürür" (Akbal, 2018: 11).

Garipler Sokağı sakinlerinin çalışmayı, bir işe yaramayı önemsemelerinin yanında yazar, bu sokağın sakinlerinin sahibi olduğu mesleklerin yine bu sokağın çocuklarına devredileceğinin, bu çocukların babalarının hayat şartlarında yaşamaya mahkûm olduğunun altını ise şu şekilde çizer: "Kundaklarında unutulan çocuklar, salıncaklarında uykudan uyanan yumurcaklar, seslerinin tizliğini, pesliğini deneye deneye, ileride gür sesli bir manav, arabacı veya gazete müvezzii olacaklarını belli ederler" (Akbal, 2018: 11).

Yazar, Garipler Sokağı'nın çocukları ile lüks mahallenin çocukları arasında bir çatışmanın olduğunu ifade eder. Garipli bir çocuk, lüks mahalleden çocukların arasında kalırsa dayak yemeden onların elinden kurtulamaz: "Garipler'den bir tanesini tek başına yakaladıkları zaman, o beşer katlı, çifter balkonlu binaların ütülü pantolonlu beyleri, zavallıyı dövmeye başlıyorlar, Garipli çocuk ağzı burnu kan içinde mezarlığı aşıp geçinceye kadar ellerinden kurtulamıyordu" (Akbal, 2018: 76).

Yazar, Gariplerden bir çocuğun lüks mahalleden bir çocuğun başına bir taşla ya da "kıçına" tekmeyle kazara vurması halinde ise polisin Garipler Sokağı sakinlerini tehdit ettiğini ifade eder. Bunun sebebi ise darp edilen çocuğun babasının nüfuzlu bir memur ya da tüccar olması ve polisi kışkırtmasıdır.

3. II. Dünya Savaşı

Romanda II. Dünya Savaşı'nın bütün dünyayı etkilemesine karşın Garipler Sokağı sakinlerinin hayatında çok büyük etkisinin olmadığı görülür. Babası ile arası bozulduğu için Garipler Sokağı'nda bir oda kiralayan Salih, bir pazar sabahı gazete alır. Bu gazetede II. Dünya Savaşı, diğer sıradan olaylar kadar onu etkiler. Yazar, onun gazeteye göz atışını şu şekilde verir:

"Önce büyük harflerle dizilmiş başlıkları okudu. Nutuklar, şark-garp cepheleri, Alman ve Rus resmi tebliğleri, esirlerin, cesetlerin resimleri, bir generalin sözleri, başmakale, fıkralar, sinema ilanları, bir gece evvel işlenen cinayet, ölen ve öldürülenin fotoğrafı. Gazeteyi fırlattı. Pencereden sokağı seyre daldı" (Akbal, 2018: 28).

II. Dünya Savaşı, mahalle kahvesinin müdavimleri için günlük hayatlarına etkisi kadar önemlidir. Bu insanlardan biri mahallenin sakinlerinden sermürettibin oğlu Mehmet'tir. Mehmet ve iki arkadaşı askerdir ve onlar için II. Dünya Savaşı, terhislerinin ertelenmesine sebep olabilecek herhangi bir olaydır.

II. Dünya Savaşı'nın Garipler Sokağı sakinlerine en önemli yansıması ekmek karnesi ile gerçekleşir. Mahalleye yeni taşınan aile münasebetiyle mahalle kahvesinin sahibesi Zülfü ile Muhtar Cemal Bey arasında bir konuşma geçer. Bu konuşmada Muhtar Cemal Bey, yeni gelen aileyi tanıma fırsatı bulamadığını ama karne almak için yanına geleceklerini belirtir: "Yakında ekmek karnesi için bana gelirler, nenin nesi olduklarını o zaman anlarız, fakat oldukça zengin kimselere benziyorlar" (Akbal, 2018: 62). Bu ifadelerden II. Dünya Savaşı yıllarında İstanbul'da ekmeğin karneyle verildiği ve bu karnenin de mahalle muhtarından alındığı fark edilir. Muhtar Cemal Bey, kahveden ayrılırken Zülfü Hanım'a "Çocukları yarın gönder de karneleri vereyim, ölmüşlerin nüfusları olmasın ama" (Akbal, 2018: 63) der. Onun bu ifadesinde ise bazı kişilerin fazla ekmek almak için ölmüşlerin adına karne almaya çalıştığı fark edilir.

Yazar, II. Dünya Savaşı'nın gençler ile yaşlılar üzerinde etkisinin farklılık gösterdiğini belirtir. Yaşlı nesil için ki bunlar savaş görmüşlerdir, savaş, Sarıkamış'ta donan hemşehrisi, İzmir yolunda şehit düşmüş ağabeyi, geri dönmeyen eşi, saman çöpünden yapılan ekmek anlamına gelir. Bunun yanında çocuklar ve gençler için savaş, bir yenilik, gülüp geçilecek bir olaydır.

Garipler Sokağı'nın sakinleri, Zülfü Hanım'ın işlettiği kahvede çeşitli oyunlar oynasalar da II. Dünya Savaşı'nın gelişmeleri üzerine zaman zaman

tartışırlar. Bu tartışmalardan biri, Ustabaşı ile Şoför Esat arasında başlar ve kahvedeki herkesi içine alır. Ustabaşı, Şoför Esat'a okuduğu gazete dolayısıyla yeni bir şeylerin olup olmadığını sorar. Esat, ikinci cephenin açılıp açılmayacağına dair görüşünü belirttikten sonra Ustabaşı, Çörçil'in yaman adam olduğunu bütün Avrupa'yı istila edeceğini söyler. Bunun ardından Tevfik söze karışır ve Ustabaşı ile savaşın cepheleri üzerine konuşurlar. Bu konuşma onların II. Dünya Savaşı'nı yakından takip ettiklerini gösterir: "İkisi bir iki dakika içinde dünya savaş sahnelerini bir bir gezdiler. Doğu, batı cephelerinde olup bitenleri, başlayan Rus saldırısını, Petain'in son nutkunu, söz konusu ettiler" (Akbal, 2018: 100).

Kahvede II. Dünya Savaşı üzerine konuşmalardan kahve müdavimlerinin İngilizleri ve Almanları destekleyenler olarak ikiye bölündüğü görülür. "Hüsnü Efendi İngiliz tarafını tutuyor, Tevfik, Almanların bu defa kazanacaklarını, gelenleri denize dökeceklerini iddia ediyordu" (Akbal, 2018: 100). Bir süre sonra bu tartışma bütün kahve müdavimlerini içine alacak şekilde hararetlenir. "Kahvenin orta yerinde yüzleri kızarmış heyecanlı bir insan kümesinin el sallayıp bağrıştığını başını kaldırarak gören Bekçi Süleyman," (Akbal, 2018: 101) ortamı sakinleştirmek için gramofona bir plak koyar ve şarkı biraz olsa da bu gürültüyü bastırır; ama tartışmayı bitiremez. Bunun üzerine Tahir, çözüm yolunu bulur: "'Bakın' dedi. 'Oturun bir altmışaltı çevirin, kim kazanırsa o haklıdır'" (Akbal, 2018: 101).

Dünya siyaseti üzerine çıkan bu hararetli tartışma Garipler Sokağı sakinlerine uygun bir şekilde sonlanır. Ustabaşı ve şoför demokrasinin savunucusu olarak masa başına geçerken maliye memuru ve Tevfik ise Mihvercileri temsil eder. Oyun esnasında her biri kendi gündelik sorunlarını düşünmekten de kendilerini alamazlar.

4. Eğlence

4.1. Kahvehane

Garipler Sokağı'nın en önemli eğlence alanlarından biri Zülfü Hanım'ın işlettiği mahalle kahvesidir. Bu kahvede havaların elverişli olduğu günlerde sandalyeler bütün bir sokağı kapladığı gibi tavla, iskambil, domino oynanır. Özellikle kış mevsiminde tıklım tıklım dolan kahvede kumar oynamayan kişiler, adam yerine konulmaz. Bu kahvenin eğlence araçlarından biri ise 1935 model Telefunken marka radyodur. Bu radyoda özellikle alaturka havalar dinlenirken radyo, alafranga müzik başladığında kapanır. Yazar, halkın bir kısmının alafranga müziğe tepkisini ise onların bu radyoyu alafranga müzik başladığında hiddetle kapatmalarıyla belli eder: "Alafranga başlar başlamaz hiddetli bir el düğmeyi kapatır" (Akbal, 2018: 13). Bunun üzerine gramofona halk havaları konur ve müzik eşliğinde kimi kahve müdavimleri oynar.

4.2. Sinema

Garipler Sokağı gençlerinin ve çocuklarının hayatında sinemanın önemli bir yeri vardır. Genç kızlar sevdikleri erkeklerle sinemaya gider. Çocuklar sinemanın sunduğu hayal dünyasının etkisinde kalır. Bunlardan biri sermürettibin oğlu Mehmet ve arkadaşlarıdır. Bu üç delikanlı terhis olmayı bekleyen üç askerdir. Yazar, onların bu mahalledeki çocukluklarına değinirken onların hayatında sinemanın ne denli etkili olduğunu ifade eder.

Mehmet ve arkadaşları sinema filmlerinde günlük hayatta karşılaşma olasılığı az olan insanlarla karşılaşırlar. Öncelikle sinema perdesine yansıyan insanlar, onların mahallesinden hiç geçmeyen ilginç kıyafetli erkekler ve süslü kadınlardır. Bu perdede başrol oyuncusunun önüne geleni yere sermesi kadar silahların patlaması da onları heyecanlandırır ve şaşırtır.

Bu çocuklar, sinema perdesinde gördüklerine benzemeye çalışır: "Sık sık patırtılı, gürültülü filmlere gidiyor, oradaki insanlara benzemeye, onlar gibi konuşmaya, onlar gibi yumruk atmaya çalışıyorlardı" (Akbal, 2018: 31). Hatta bir seferinde sinemada izledikleri Tarzan gibi ağaçlara tırmanmaları, birbirleriyle dövüşmeleri üzerine Mehmet, babasından tokat yer.

Romanda sinemanın genç kızların en önemli sosyalleşme alanı olduğu görülür. Ayrıca genç kızların akşam karanlığında dahi sinemaya gidebildikleri fark edilir. Hüsnü Efendi'nin kızları Gönül ve Zehra aralarında konuşurken "Bu gece Marmara'da Robert Taylor'un bir filmi var, gitsek olmaz mı?" (Akbal, 2018: 92) diyerek sinemaya gitmeye karar verirler. Bu noktada genç kızların aile ve toplum baskısını yaşamadıkları görülür. Akşamın karanlığında genç kızların sinemaya gitmesi, mahalle sakinleri tarafından olağan bir durum olarak kabul edilir. Kızların, babaları Hüsnü Efendi'nin akşam karanlığında sinemaya girmelerine karşı çıkmayacağından emin oluşu ise babalarına "Biz sinemaya gidiyoruz, istersen sen de gel" (Akbal, 2018: 92) demelerinden anlaşılır.

5. Değişen Şehir, Değişen Hayatlar

Oktay Akbal, Garipler Sokağı adlı eserinde İstanbul'un çehresinin değişimine değinir. İstanbul'un değişim süreci, etkisini Garipler Sokağı sakinlerinin üzerinde de hissettirir. Bu sakinlerden biri Bekçi Süleyman'dır. Bekçi Süleyman, Diyarbakır'dan İstanbul'a gelmiş, kendisine kaçan karısıyla mezarlığın içinde bir kulübede ikamet etmeye başlamıştır. O, bu "köhne" kulübeyi emeği ile güzelleştirir, bu kulübede yaşama bağlanma gücü bulur. Yazarın "Pencerelere güzel mavi perdeler asmış, kapının üzerine bir terlik eskisiyle gösterişli bir 'Maşallah' levhasını itina ile takmıştı" (Akbal, 2018: 64) dediği bu ev, Bekçi Süleyman'ın adeta sığınağıdır. Bunun içindir ki evine her girişinde bu "Maşallah" yazısını okumayı ihmal etmez.

Yazar, geçecek yolla evini kaybetme endişesi yaşayan Bekçi Süleyman'ın yanında mahallenin muhtarı Cemal Bey'i ise istimlakten haberi olmayan mahalle sakinlerinden ucuza evlerini alıp zenginleşme hayaliyle yansıtır: "Şu pis sokak kaybolup, yerine geniş bir yol alınca, mezarlık da kalkacak, iki güzel sokak birleşecekti, o zaman apartmanın değeri daha da artardı. Ayrıca istimlak edilmeyecek tarafta bir evi ucuza kapatacak olursa birkaç bin lirayı da açıktan vurabilirdi" (Akbal, 2018: 63). Kasap Gani ise Bekçi Süleyman ile konuşmasının ardından istimlak edilmeyecek taraftan bir arsa alıp iki katlı bir ev yaptırmayı planlar.

Garipler Sokağı sakinlerinden kiracılar yeni bir ev bulmanın güçlüğünü dile getirip üzülürken Marangoz Tevfik, evinin istimlak edilmesiyle eline geçecek parayla kendi işini kurabileceğinin ümidini yaşar. Öte yandan Garipler Sokağı'nın yaşam şartlarından kurtulmak isteyen Hüsniye, bu değişimle bu mahalden, eniştelerinden, ablalarından kurtulup arkadaşının yanında yaşayabileceği için sevinçlidir: "Sanki daha şimdiden Garipler yıkılmış, insanlar dağılmış ablaları, eniştleri ayrı ayrı yerlere gitmiş, kendisi de arkadaşı Suzan'ın evine yerleşmiş gibiydi. Bu baş belası insanlardan kurtulunca rahat bir nefes alacaktı" (Akbal, 2018: 85).

Sonuç

Oktay Akbal, Garipler Sokağı adlı romanıyla aynı şehirde olmalarına rağmen farklı hayat şartlarına sahip insanları anlatır. Yazar, Garipler Sokağı sakinleri ile şehrin müreffeh yerleşim yerlerinin sakinlerini birbirinden Arnavut kaldırımı ile mezar taşlarının ayırdığının altını çizer. Çünkü şehrin müreffeh kısmı Arnavut kaldırımı ile biter, Garipler Sokağı mezar taşları ile başlar. Güne başlama saatleri ile de birbirinden ayrışan şehrin bu iki kesiminin insanları, dünya görüşleri ile de birbirlerinden farklıdır.

Garipler Sokağı'nda 1940'lı yıllarda İstanbul'un bir kenar mahallesinde yaşayan kadınları, erkekleri ve çocukları görmek mümkündür. Bu sokağın yaşlı kadını yardımseverliği ile ön plana çıkarken genç kızları farklı yönleri ile sergilenir. Bunların bir kısmı yeni elbiselerini giyip sevgilisiyle buluşurken mahallenin dedikodusunu umursamaz. Bir kısmı etrafındaki insanlara yardım etmekten mutlu olurken bir kısmı tango ve fokstrot gibi dansları bilir. Bunların içinde zenginlerin hayatına özeneni, öğretmen olup kendi ayakları üzerinde durmayı ya da sadece bir sevgilisinin olmasını hayal edeni vardır.

Akbal, Garipler Sokağı'nın erkeklerine çocuğundan yaşlısına geniş bir skalada yer verir. Bunların en önemli özelliği gündelik yaşamını idame ettirebilme telaşında olmalarıdır. Bu sokağın erkek sakinleri içinde kadın meselesinden hapse girip çıkmış ancak arabacılıkla geçimini sağlarken sevgisinden atlarına kırbaç vuramayanına da tertemiz dükkânında müşterileriyle siyasetten, savaştan, pahalılıktan konuşan bunun yanında kıymayı

eksik tartmayı, eti kemiklisinden vermeyi maharet bilen kasabı da vardır. Bu erkekler içinde en dikkati çekeni, Anadolu'dan İstanbul'a üniversite tahsili için gelip şehrin cazibesine kapılan üniversiteli delikanlıdır.

Garipler Sokağı'nın çocukları ailesinin bütçesine katkıda bulunmak için yırtık pantolonları, ayakkabısız ayakları, kabak kafaları ile gazete ve karamela satarlar. Yazar, bu çocukların daha beşikteyken babalarının mesleğini ve dolayısıyla hayat şartlarını devralacağının bilindiğine değinir. Akbal, çocukların zor şartlar altında yaşama gayretlerini anlatırken onların gayriahlaki ve gayrikanuni yollara tevessül ettiklerine ya da bunu düşündüklerine dair bir ifadede bulunmaz. Aksine Garipler Sokağı'nın çocukları, şehrin lüks mahallesinden çocuklardan dayak yerler; ancak polis tarafından suçlu görülürler ve tehdit edilirler.

Akbal, 1940'lı yılların İstanbul'unun bir kenar mahallesinde insanların en önemli eğlence mekânının kahvehane ve sinema olduğunun altını çizer. Mahallenin erkekleri için mahalle kahvehanesinin ayrı bir yeri vardır. Burada tavla, iskambil, domino oynandığı gibi 1935 model Telefunken marka radyoda alaturka havalar dinlenir, yayın alafranga müziğe geçince gramofona takılan plaktan gelen halk havaları ile oynanır. Sinema ise genç kızların sevgilileriyle gittiği mekân, çocukların hayal dünyalarını zenginleştiren bir etkinlik alanıdır.

Yazarın İstanbul'un kentsel değişiminin sıradan insanların hayatlarına etkisine değindiği fark edilir. Garipler Sokağı'ndan geçecek cadde ile kimileri hayata bağlandıkları konutlarını kaybetme endişesi yaşar; kimileri daha güzel bir hayata geçiş için bunu bir fırsat bilir. Bu, gören göz değiştikçe görülenin de değiştiği gerçeğinin Garipler Sokağı bağlamında ifadesidir.

Kaynakça

Akbal, O. (2018). *Garipler Sokağı*. İstanbul: Doğan Kitap.

Cevdet Kudret. (2016). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Doğan, A. (2015). 1940-1960 Arası Türk Hikâye ve Romanı. M. Kayahan Özgül (Ed), *Türk Edebiyatı Tarihine Bir Bakış* içinde (ss. 585-616). 2. Baskı, Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.

Gündüz, O. (2011). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı. Ramazan Korkmaz (Ed), *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000* içinde (ss. 399-544). 6. Baskı, Ankara: Grafiker Yayınları.

İslam, A, K. (2011). Cumhuriyet Dönemi Türk Hikayesi. Ramazan Korkmaz (Ed), *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000* içinde (ss. 341-378). 6. Baskı, Ankara: Grafiker Yayınları.

CHAPTER 6

BÖLÜM

SOCIO-CULTURAL REFLECTION OF THE COVID-19 PANDEMIC USING THE EXAMPLE OF KARL STUTTMANN'S CARICATURES: AN IMAGOLOGICAL STUDY

Gülru BAYRAKTAR[1]

1 G. Bayraktar (Dr), Alanya Alaaddin Keykubat University, Yabancı Diller Yüksekokulu, ORCID ID: 0000-0003-1249-0513

Introduction

When the COVID-19 pandemic broke out at the end of 2019, hardly anyone could have guessed that a virus would affect the world order over years on various levels. The daily increasing number of sick people and later also the increasing number of fatalities plunged the world into a crisis. This crisis was not limited to health policy, but spread over time to all levels of daily life. The number of people who fell ill and had to be cared for in the intensive care units brought the health system down.

> *"In the past two weeks, the number of cases of COVID-19 outside China has increased 13-fold, and the number of affected countries has tripled. There are now more than 118,000 cases in 114 countries, and 4,291 people have lost their lives. Thousands more are fighting for their lives in hospitals"* (WHO, 2021).

Due to the risk of infection, many companies had to be shut down, which had a negative impact on the economy (Feld, Lars; Truger, 2020: 4). All alternative ways were blocked for politics, so that over time a kind of rigidity spread. But especially on a socio-cultural level, society was put to an exhausting test. Travel bans, curfews, quarantines and the like, led to the point where people became lonely and struggling more with their fears than with the virus itself (Engel, 2021). Within this state of isolation, people have tried to gather as much information as possible. Contact with the outside world was intensified via the media. Television, newspapers, social media and mobile phones were now the windows to global events (Friemel, Geber, Egli, & Udris, 2020). An important part of this information media throughout the pandemic were the caricatures in the daily newspapers. Visualizing and easily understood by the majority of society, this genre is one of the top information media. Philologically, a caricature is a simple drawing that shows in a humorously exaggerated way the characteristics of its subjects, especially a satirical one in a newspaper or magazine.

> *"Karikatur […] Zerrbild, das durch Übertreibung einzelner, dennoch erkennbarerer Charakterzüge kom. oder satir. Wirkt, dient durch die einseitige Verzerrung neben dem Spott oft auch der Kritik mit der Absicht, durch Aufdeckung verurteilenswerter Schwächen und Missstände auf polit., soz. oder sittl. Gebiet zu deren Abstellung anzuregen. […]"* (Wilpert, 2001: 398).

Due to the fact that caricatures deal with these topics, the zeitgeist can be seen very well in them. Its appealing and easily accessible nature causes a quick sensitization among the readers. Caricatures, which used to

appear in newspapers, magazines or books, are now widely available on the Internet. This in turn expands their span and makes it possible to spread a message all over the world in a very short time with a single caricature. This attribute is the main motivation of this work. The imagological nature of Stuttmann's caricatures will be used to examine how the pandemic affected people in a socio-cultural way and what significance they have for communication in times of crisis.

Main Work

Caricatures are classified as a genre of pop literature. This literary genre is rather difficult to define. In the 1950s, pop literature was initially oriented by the Beat-Generation, which emerged in America in order to express the oppressed feelings of young society. Mainly pop literature wants to bring popular art and culture to the masses (Best, 1998: 415).

Therefore, the caricature makes sense as part of popular fiction. It is a hybrid of written and visual art. But its concern is also to make the masses aware of current issues. This is usually done in a satirical way. One also speaks of a distorted image, an image that depicts reality in a rather distorted manner (Şahin, 2019). The caricaturist tries to exaggerate a fact, even mockingly depict it. Therefore, in recent years, the word 'Spottbild' has been used in the German language features (Wilpert, 2001: 779). Very specific features of the caricature are, for example, the exaggerated body. Often it is an oversized nose or a chin that is too long. The caricaturist does this on purpose, because this exegesis is intended to point to a specific characteristic. It should be seen and understood by everyone (Oßwald, 2012: 4).

Another important aspect of caricature is that a caricature can, with just one image, summarize a state that might otherwise be explained over several pages. In addition, the caricature reflects the fashion, the zeitgeist, the economic circumstances and the socio-cultural conditions in a very clear way. It is often a mouthpiece for public opinion (Best, 1998: 295). A reflection of the voices on the street. Criticism that cannot be openly presented or expressed by the majority can be freely presented via the caricatures (Şahin, 2019).

Caricature and humour, as a manifestation of freedom and expression, have a very important place in the history of societies. Especially in relation to politics, it can be said that the caricature functions as a kind of 'public control' for the governments when they arbitrarily and against the large masses of the people. Caricatures are mainly satirizing the political powers (Wolf, 2008).

> *"Die Kritik durch einen Witz hat auch auf das Ziel der Kritik Einfluss, d.h., der Humor kann auch das Opfer der Kritik beeinflussen. Die Nutzung des Humors als „Waffe" zum Angriff ist sehr verbreitet, nicht nur im Rahmen der Karikaturen sondern auch in alltäglichen Situationen"* (Liebel, 2010: 31).

The Pandemic Caricatures of Klaus Stuttmann

At the end of 2019, of course, no one could have thought that the next years would be commemorated with a single event. A new virus, which started in China and spread all over the world, caused an unprecedented destruction in history and did not leave a single point on the world unaffected (WHO, 2021). The new type of corona virus, named COVID-19, deeply affects almost all areas of life, from politics, economy, communication, culture to psychology. At the end of April 2020, COVID-19 has been detected in more than two hundred countries, has infected close to seven million people worldwide and caused nearly four hundred thousand deaths (Jackson et al., 2021).

This new pandemic situation, which has become the main agenda item of 2020, has affected the people on the street the most. The inadequacy of the health infrastructure in developed countries such as the USA, France, Italy and England has been the subject of discussion, and millions of people had to be unemployed due to quarantine in this process (Jackson et al., 2021). This situation, which has affected the world so much, has undoubtedly deeply affected the world of caricatures. It is a fact that the caricatures depicting the common people and these people are the best mirror describing this period in the coming years. The scope of the study consists all caricatures which were published during COVID-19. Since it is not possible to reach the entire scope, the sample of the study was determined on the caricatures published by the famous Caricature Artist Klaus Stuttmann.

First of all, 19 caricatures drawn by Klaus Stuttmann were chosen. These caricatures were created between January 2020 and December 2021. In these caricatures the artists way of work was examined. After that it was analysed how the pandemic was reflected and interpreted in his caricatures. In this context, it was descriptively shown what Klaus Stuttmann has drawn throughout the pandemic and how he has shown the state of mind of the German people, and also of the world in general.

Klaus Stuttmann – the artist behind the caricatures

Klaus Stuttmann is a German caricature artist who was born in 1949 and grew up near Stuttgart, Germany. He studied art history in Tübingen

and Berlin. In 1976, he achieved MA and after that he started a career as a self-taught freelance political caricaturist, layout artist, illustrator and poster maker. Since 1990, he has been drawing only daily political caricatures. Since 2003, he has been daily producing caricatures for the German newspaper "Tagesspiegel". He lives in Berlin and he has received numerous awards for his outstanding work. Most of his awards were for 'The Flashback of the year'. This attribute makes him special for this study especially since he did a flashback to the pandemic between 2020-2021 (Stuttmann, 2022).

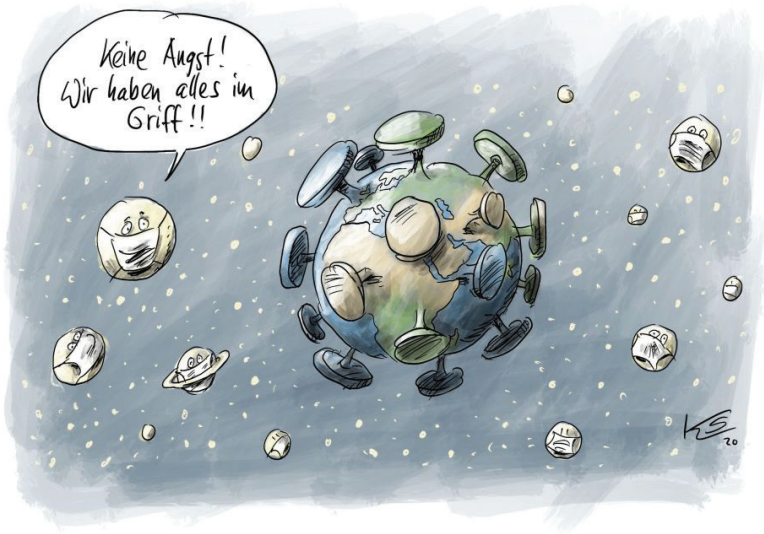
Analyses of the chosen caricatures

Caricature-1: At the beginning of the pandemic, Klaus Stuttmann illustrated the discussions about how contagious the Virus was, how it was transmitted and the protection of the mask, with this caricature he drew on 28.01.2020 (caricature-1). A workplace environment is depicted in the caricature. A female employee, with a confused expression, asks her colleague, who is sitting in front of the computer and is wearing a sanitary mask, 'what for is the mask?'. In response, the masked gentleman replied 'there is an unknown virus on my computer'. Beneath the caricature is the phrase 'we can't be careful enough now'. With this caricature, Stuttmann was showing that at the beginning of the pandemic, it was yet unclear how contagious the virus was, if and how the mask did work, and how some people were scared so that they wore masks in every situation. Mask, distance and hygiene trio has not yet become widespread. Especially in Germany, the beginning of the period when the society started to split into two can be read in the caricature. On the one hand, there are people for whom COVID-19 is a deadly virus, and on the other hand, people who see it as a simple virus.

Caricature-1: *Vorsicht. (28.01.2020)*

Caricature-2: About 20 days after the first caricature, Klaus Stuttmann published another corona caricature. He depicted a process where the course of the pandemic became serious but the world did not know how to deal with it, with the following caricature (caricatur-2) on 17.02.2020. It is interestingly shown in this caricature that the country's leaders are faltering in the face of COVID-19, but they tell the public that everything is under their control. The universe appears in the caricature. All of the planets wear hygienic masks and look at the world with worried eyes. The world, on the other hand, has been caricatured as a Corona virus. 'Don't worry, we have everything under our control,' one of the masked planets says unconvincingly to Earth in the form of a virus. However, it seems like it's too late for the world.

With this caricature Stuttmann is mirroring the suspicion of the people. The governments are telling them that they have everything under control but in fact everything seems to be falling apart.



Caricature-2: *Im Griff. (17.02.2020)*

Caricature-3: At the end of February on 28.02.2020, Klaus Stuttmann emphasized another fear that started to spread among the public. People got the idea of a famine when the governments of the countries began to emphasize quarantine more and more. They started shopping like crazy. Shopping has become a kind of loot, as they do not know how long they will have to stay at home.

Stuttmann clearly demonstrated this disrespectful, selfish attitude in the next caricature (caricature-3). A market environment is depicted in the caricature. In the grocery store, a man with a horrified expression points to the empty aisles and says 'They're all empty!!!'. While trying to get away with all her might, a woman with a shopping cart full in front of her says to the man, 'The important thing now is not to panic!'.

With this caricature, the pre-Lockdown process in Germany is very clearly satirized. Stuttmann gives a mocking message of the upcoming panic. He demonstrates how the women with her careless attitude is actually robbing him his rights. This has been one of the most important issues that divided countries into two during the pandemic. Countries have been divided into people who think only of themselves, do not respect others, and do not recognize the right to live, and people who try to be fair and tolerant within the socio-cultural structure.

Caricature-3: *Panik. (28.02.2020)*

Caricature-4: Klaus Stuttmann, who satirized not only the administration in Germany but also the situation in America, caricatured Donald Trump's attitude towards COVID-19 on 12.03.2020. The depiction of Stuttmann, who satirizes the general attitude of the American president in an American style, is seen in the following caricature (caricature-4).

In the caricature, Klaus Stuttmann portrayed Donald Trump as an American sheriff, as he always caricatured him (with a yellow duckbill). Trump is staring at a poster on the wall opposite him, with the sheriff's star on his chest and a gun belt around his waist. His hands are on the guns and are alerted, like a cowboy in a duel to shoot at any moment.

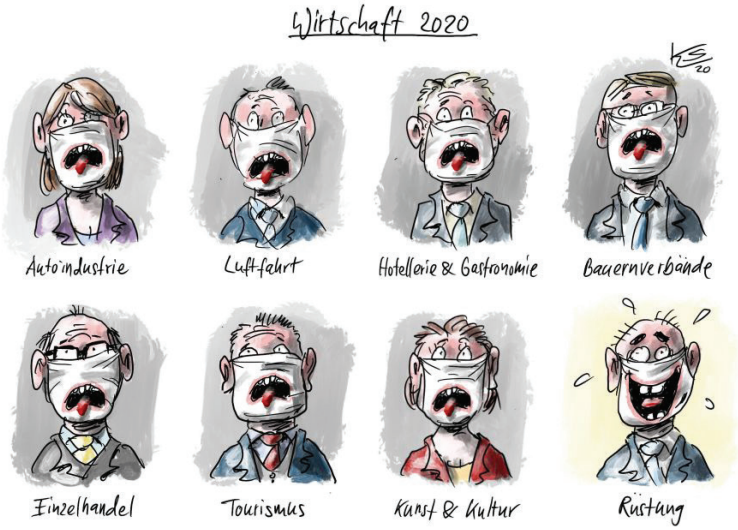
The banner reads 'Wanted!' and the picture of the Corona Virus appears. It has been highlighted that the virus is wanted 'dead or alive!' In response to the banner, Donald Trump said, 'I will hunt him down! I promise!!'. Under the caricature is a further irony of Stuttmann because he is saying 'The world can breathe easy now!'.

Caricature-4: *Wanted. (12.03.2020)*

Caricature-5: Pointing on the deteriorating economic situation, Stuttmann depicted the deplorable state of Germanies different economic sectors on 08.04.2020 as in this caricature (caricature-5). The caricature has a headline called '2020 Economy'. A photo of several people representing different economic sectors is pictured under this title.

Under each of the photos, it is written which sector it represents. These are (from left to right) Automobile Industry, Aircraft Industry, Hotel and Gastronomy, Farmer Associations, Retail Trade, Tourism, Art and Culture, and finally the Armor Industry. Each representative has a hygienic mask on his face. On their mask there are painted expressions.

The expressions are showing a sick, exhausted mouth with an out hanging tongue. They seem to suffer and take their last breath. Only the last representative, which is the one with the mask of the Armor industry representative, is laughing merrily. With this caricature, Stuttmann revealed how the armor industry was able to survive due to the release of fear, while all economic sectors were dying.

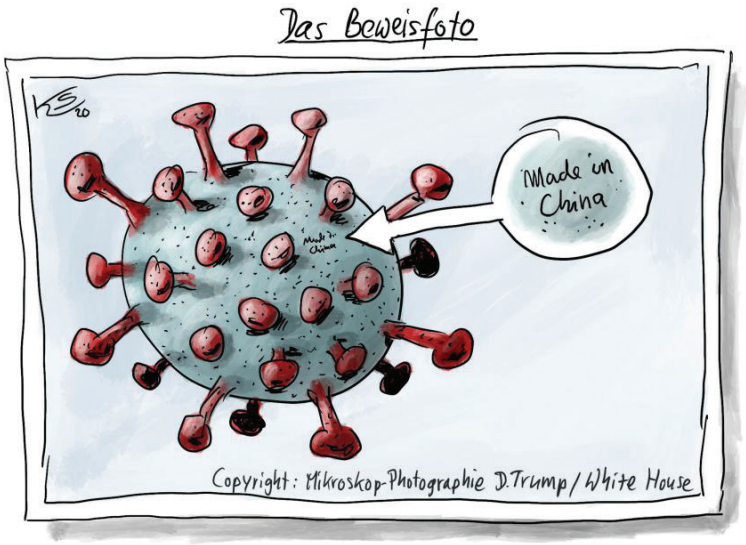


Caricature-5: *Wirtschaft. (28.04.2020)*

Caricature-6: One of the most discussed topics in the early part of the pandemic was undoubtedly the origin of the COVID-19 virus. While it is not important for some, where the Corona virus came from, some have tried to emphasize that China is responsible for this virus. Klaus Stuttmann drew his caricature on 01.05.2020, which he called the proof photo (caricature-6).

In this caricature, an alleged proof photograph is depicted. The title of the photograph says 'Evidence Photograph'. The photo shows the Corona virus and a large speech bubble with an arrow indicates the virus. 'Made in China' is written inside the bubble. Below the photo it says 'Copyright: Microscope Photo by D. Trump, White House'.

With this caricature, Stuttmann satirized that Trump tries his best to accuse China for this pandemic. This issue has also been a subject that divides the public into two. It went so far that China and all Products from China were boycotted and freights were strictly disinfected.



Caricature-6: *Beweis. (01.05.2020)*

Caricature-7: By June, the German government, which wanted to ease the strict rules that have been maintained for months was undecided if to do so or not. It fell to Armin Lasched, Merkel's right-hand man, to make the decision. Lasched favors mitigation, but to some people this decision felt like an electoral ploy.

Stuttmann, in his caricature (caricature-7) published on 24.06.2020, depicted Lasched with a corona virus in his hand, looking like a daisy fortune. Masked Armin Lasched is drawn in the caricature. He is holding a corona virus in his hand.

On top of the caricature, the rhetoric of the daisy horoscope was adapted as 'Mitigation..., Lockdown..., Mitigation..., Lockdown..., Mitigation..., Lockdown...'. Under the caricature, it is said 'Lasched is deciding'. The justifications that Lasched put forward were found illogical by the society and therefore they were seen as arbitrary decisions.

Caricature-7: *Entscheidung. (24.06.2020)*

Caricature-8: The decision of Lasched did not satisfy Germany very much. For example, an obligation has been introduced regarding the usage of masks. However, the decisions about how to apply the mask in daily life are left to the states, Stuttmann satirized the confusion in the states with the following caricature (caricature-8) on 14.10.2020.

The title of the caricature reads 'Great Unity on Mask Obligation'. Underneath, it was said, with a smaller font background, 'Application details are a matter of the states'. In the caricature, there are 16 faces representing the 16 states of Germany. Under the faces is written which state they belong to.

Every single face has a goofy expression and has been fumblingly trying to put on a mask. However, none of them succeeded in putting on the mask correctly. With this caricature, Klaus Stuttmann criticized how illogical it is for a government to leave such an important decision to the states.

Caricature-8: *Einigkeit. (14.10.2020)*

Caricature-9: One of the most difficult points in Germany's pandemic process has been education. Germany, which neither has the necessary infrastructure for distance education nor finds it socially correct, has experienced a difficult education process. Now, the concept of 'school' has become a place to go and get education in the virtual world, as it is almost all over the world.

Klaus Stuttmann revealed this situation in his caricature (caricature-9) published on 04.01.2021 at the beginning of 2021, in the most difficult phase of education.

This caricature shows a mother coming home from work or shopping. She is asking his son who is sitting in front of the computer "No school? Is the computer broken?'. The boy is desperately clapping on the keyboard and replies, 'A Virus!'. Under the caricature the note 'Virus danger in digital education' is written.

Klaus Stuttmann has equated school with the computer in this caricature. We can analyse this from the mother's question. The quote under the caricature is clearly ironic. Stuttmann tells us, children who have been literary arrested in their homes throughout the pandemic and had to get used to online education to be saved from the Corona virus, now have to cope with the viruses on the digital platform. In each case, there is no escape from viruses.

Caricature-9: *Kaputt. (04.01.2021)*

Caricature-10: One of the most hopeful moments during the COVID-19 Pandemic was the date the vaccine was introduced. Klaus Stuttmann seem to publish this caricature to immortalize this date on 12.01.2021 (caricature-10). The caricature shows a large grey truck. On the truck, it says 'Covid19 - Vaccines'.

Tiny corona viruses are bouncing behind the truck. In the speech bubble of one of them it says, 'Millions of our species have been eradicated by humans!'. In the speech bubble of another virus, it says, 'And now it's our turn!'.

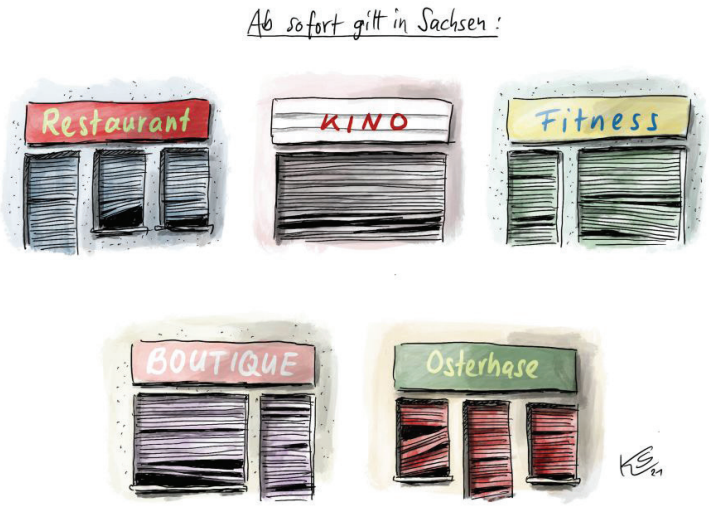
This drawing is one of Stuttmann's most hopeful caricatures during Covid, he depicted the virus as a small, frightened and alarmed being. Although the grey colour of the truck represents an unknown future, the helplessness of viruses gives hope to the reader.

Caricature-10: *Ausgerottet. (12.01.2021)*

Caricature-11: While the vaccine regulations and applications were continuing slowly but surely in Germany, full closures have started to hurt seriously. People lost their trust in government because the lockdown rules were different in every federal state. That lead to a point where the neighbour state could go out at night and meet in a bar, but a few miles further people were strictly trapped at their homes.

Caricaturing this subject on 15.02.2021, Klaus Stuttmann satirizes the situation as follows (caricature-11). The title of the caricature says 'From now on in Saxony:'. Below are five thumbnail images. The first image depicts a Restaurant, the second one a Cinema, the third a Gym, the fourth a boutique, and the fourth the Easter Bunny's shop. What they have in common is that they all have their shutters closed.

With this caricature, Stuttmann tried to explain that Easter celebrations will be cancelled along with all the businesses. The irony is that this will only happen in one state, not the whole country. With this situation, for example, it means that people whose relatives live in Saxony cannot visit their relatives for Easter. Not only on an economic level but also for the German culture, this situation is deeply sad and therefore depicted as such.



Caricature-11: *Ostern. (15.02.2021)*

Caricature-12: After the first year of the pandemic was over, rapid tests were offered to the public, which are thought to be practical in order not to increase the density in hospitals in Germany. In doubtful illness cases, individuals will be able to apply the test on their own. If it is positive, people will go to the PCR test.

However, the situation did not turn out as expected. Self-administered test kits caused many accidents. Those who misunderstood the user manuals or applied them without reading them correctly were seriously injured. Klaus Stuttmann published a caricature (caricature-12) on 05.03.2021 to satirize this situation.

Five different people, two women and three men, appear in the caricature. Each of them was injured while trying to test themselves for corona with a test stick. The first figure shows a bloody test stick and a nosebleed. In the second figure, a bloody stick and a bruised swollen eye are depicted. The third figure has a bloody test stick in his hand, bleeding in the mouth and a dislodged tooth in his hand. The fourth figure is depicted pushing the test stick from her throat almost to her stomach. The fifth and final figure has inserted the test stick in one ear and removed it from the other. In a line in the middle and below the caricature, Stuttmann says; 'Before using the self-test … be sure to read the user manual!'

Caricature-12: *Selbsttest. (05.03.2021)*

Caricature-13: Germany, which has imposed a strict closure on the economy and the social and cultural life of the people for a long time, was divided into two again towards the end of March 2021. One half of the public was now in favour of the gradual lifting of the lockdown, while the other half was in favour of tightening the rules. It was given the name -Notbremse-, which means emergency brake.

Klaus Stuttmann, who wanted to show the polarized people and the government's reaction against it, drew the following satiric caricature (caricature-13) on 21.03.2021. German Chancellor Angela Merkel is drawn in the caricature. A speech bubble can be seen to the left and right of Merkel, who is pictured with her typical hand gesture. In the speech bubble to the right of her ‚Some people were in favour for alleviation. Others were in favour of an emergency brake.' In the speech bubble to her left, the following words were written as a continuation; 'That's why we decided on a alleviated emergency brake!' At the bottom of the caricature, the phrase 'Possible decision to be made on Monday evening...' is written. With this statement, Stuttmann predicted that the government, which was criticized for its "as well as" policy, would not surprise again, and he expressed this in his caricature.

Caricature-13: *Notbremse. (21.03.2021)*

Caricature-14: Not only the government's contradictory decisions, but also the restrictions placed on cultural life exhausted Germany. When the calendars showed the date 24.03.2021, Klaus Stuttmann depicted the difficulties experienced by the show business as follows (caricature-14).

In the caricature, a theatre is depicted. It is easy to see that this theatre once was glamourous but now the lights are turned off and it is in a miserable condition. With big fonts 'CLOSED' is written on the billboard in front of the theatre.

Stuttmann also named this theatre with the general name 'culture'. This general name stands for all Arts like Cinema, Ballet, Opera, Circus and so on. The door of the theatre is pictured sealed with boards and tied with police tapes. There is a clown in its full outfit at the entrance. Bored, sullen, with his arms tied, the clown is leaning against one of the entrance pillars. In front of the theatre a woman is passing. "So, you have rest days, too?" she says in the speech bubble addressing the clown, based on the knowledge that the show world is constantly working and the show always goes on. The clown replies, 'Years of rest!'. With this caricature, Klaus Stuttmann criticizes that the protracted closure processes hit the culture-art field heavily, while saying that it will pass.

Caricature-14: *Ruhejahre. (24.03.2021)*

Caricature-15: While the year 2021 seems to have calmed down a bit during the summer season, a new Covid variant has been added to the increasing number of cases after the holiday. Just as COVID-19 now gives hope of a return to the old normal thanks to vaccines and quarantines, the new variant has sparked a new wave of fear.

In order to caricature this situation, Klaus Stuttmann made an adaptation to Edvard Munch's famous painting 'The Scream' on 26.11.2021. Copying it almost exactly, Stuttmann refers to the Delta variant by comparing the head of the screaming figure on the bridge to the corona virus, unlike the original. Above the caricature is written 'The Delta Variant'. Below the caricature in parentheses is this phrase written 'As we think about the new South African variant'. He showed that a new wave of fear was coming, both artistically and satirically, and he explained that the people are looking into the future with fear.

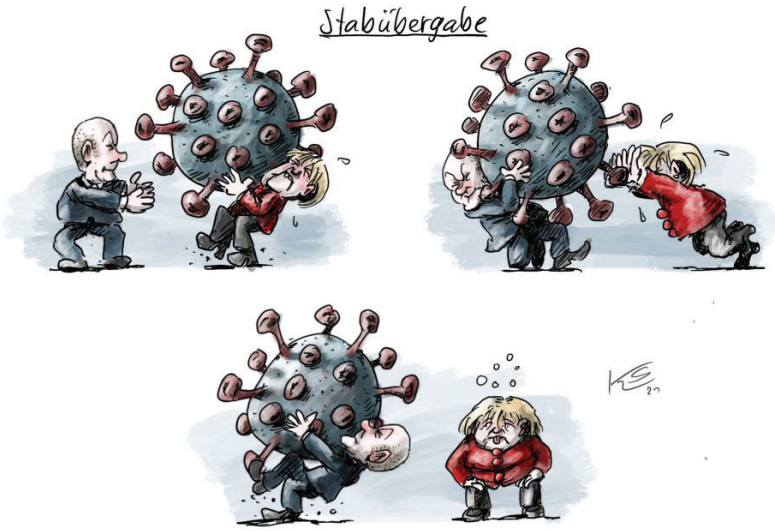
Caricature-15: *Schrei. (26.11.2021)*

Caricature-16: At the end of 2021, Germany faced not only COVID-19 but also the expiration of Angela Merkel's mandate. Merkel, who announced months ago that she did not want to continue her duty any longer, was tired due to the pandemic and due to her long-term duty.

Klaus Stuttmann satirized this situation with the following caricature (caricature-16) on 07.12.2021. Three stages are seen in his caricature titled 'Handover'. In the first picture Angela Merkel is seen. A huge Corona virus is in Merkel's arms. The virus is crushing Merkel. Merkel is exhaustingly carrying the virus. In front of her, Olaf Scholz is standing. He is trying to get the Corona virus that Merkel is trying to handing over to him with open hands.

In the second stage, Merkel almost threw the virus to Scholz. This time, he is about to be crushed under the virus. Scholz, who is obviously in pain, almost fell and has difficulty carrying the virus.

In the third stage, Scholz turned in the other direction, trying to move forward with his heavy load in his arms. Merkel, on the other hand, has her tongue hanging out, her knees are loosened and there are bubbles over her head, which are indicating that she is stunned. With this caricature, Stuttmann satirically depicted that Scholz, who was appointed Chancellor of Germany as Merkel's predecessor on 08.12.2021, took over not only the state office but also the COVID-19 problem.



Caricature-16: *Stabübergabe. (07.12.2021)*

Caricature-17: When it came to the last days of 2021, Germany, which could not digest the Delta variant, began to be shaken by the footsteps of the Omicron variant from afar. Klaus Stuttmann tried to explain with his caricature (caricature-17) on 20.12.2021 that the Omicron variant, which was initially reported with information such as less harmful, more innocent and smaller, grew like an avalanche and made the country afraid once again.

The title of the caricature says 'Omicron on the arrival flight...'. The caricature has five stages. In the first phase, a skyline is visible. A tiny grey dot is visible in the darker city skyline depicted on a light grey background. It is perceived as a part of the city skyline.

In the second stage, it is understood that the black dot, which is perceived as a point in the city silhouette, is not a point, but a corona virus. It is still small but visible.

In the third stage, there was a serious increase in size. It is now clearly visible with its colour and its unique shape to the corona virus. It has almost reached the size of buildings. Still, it does not harm the city skyline.

When it comes to the fourth stage, a huge corona virus is advancing on the same silhouette. It now looks frightening and seems as if it has taken the city under its own control. When it comes to the fifth and final stage, the corona virus is now gigantic, but also has a devastating effect. He is razing the city to the ground and plundering everywhere. This caricature tells that people are powerless and that the final blow can be mentally and physically devastating.

Caricature-17: *Anflug. (20.12.2021)*

Caricature-18: While Germany was preparing for Christmas at the end of 2021, the increasing number of patients at the intensive care units were the most important issues on the agenda. Vaccination centres have been established to alleviate the burden of hospitals that cannot respond to excessive demands. But these centres were established in Churches, in Bars, in different irrelevant places. So, in time nobody was caring for values anymore. In addition, the peaceful, family-unifying, sacred values of Christmas have been lost.

Klaus Stuttmann made a reference to the night Jesus was born in his caricature (carcature-18) he drew on Christmas Eve on 22.12.2021. Stuttmann drew a barn depicting the story of the night of Jesus' birth. In the original narrative, Joseph and his wife Marry, who was pregnant with Jesus, finally took shelter in a barn when they were rejected from all the inns they knocked on in order to give birth to the baby safely. Jesus was born there and is even pictured as the cradle of straw-filled troughs in all imagery.

Stuttmann has described such a barn. However, this time, a security strip was drawn in front of the barn. The owner of the barn is welcoming Joseph and pregnant Marry in front of the barn saying, 'I'm so sorry, the barn is not available this year! Try again next year!'. On the door of the barn, a large sign reads 'Vaccine Centre'. At the door of the barn, shepherds with their sheep are waiting in line for vaccination. With this caricature, Stuttmann satirized that Germany has now completely replaced the sacred values with the corona virus and that no one is even caring about the

Christmas spirit.

Caricature-18: *Stall. (22.12.2021)*

Caricature-19: While Klaus Stuttmann said goodbye to the year with the last caricature of 2021, he described the corona virus that is on everyone's mind as follows (caricature-19). In the caricature, a couple is seen celebrating the new year with full bridle. The couple, who seem to be having a party at home, are covered with confetti. The male figure has a party cone on his head, a champagne bottle in one hand and a glass in the other. Both are very happy. The woman who knocks on the door and has a champagne glass in her hand turns to her husband and asks, 'The new year is at the door – shall we let it in?!'. Her husband is also very happy ,Of course! But only if it has 5 vaccinations, 3 boosters and a double PCR test!' he says with great joy. Below the caricature, Klaus Stuttmann offers his wishes as 'Luck and Health for the year 2022'. With this caricature, Stuttmann satirized that Germany entered the new year more cautiously, taking all precautions.

Caricature-19: *Glück und Gesundheit. (30.12.2021)*

Conclusion

The past two years, especially 2020 to 2021, have shown that the COVID-19 pandemic has plunged the entire world into a deep crisis. Even if there is some light at the end of the tunnel today, at the beginning of 2022, it cannot be denied that the pandemic has not only fundamentally changed the political, social, cultural and psychological makeup of the world in recent years, but also permanently. Both globally and individually, the pandemic is a real test of endurance.

At the beginning there are many different speculations regarding the corona virus. The virus is said to be a deliberately manufactured weapon; the virus is just a mild flu; trying to spread fear; China would have created the virus in the laboratory; a simple mask can protect; the mask is useless; Herd immunity is the solution; only a vaccine can help and much more. This confused phase frightens the populace and splits them into two extremes. But only with time and experience do facts come to light. The fear comes to a head as businesses large and small are closed, social and cultural life is tightly scaled back and curfews are imposed. During the time when the entire population is at home due to the curfew, communication and information are given a special status.

This work has attempted to show the importance of caricatures during the low-communication and low-socialization period of the COVID-19

pandemic. An attempt was made to show how Klaus Stuttmann uses his caricatures to depict the effects of the pandemic and the lockdown on Germany and, in part, on the world. The analysis of his caricatures has shown that Stuttmann not only wants to amuse the reader with his caricatures, but also criticizes the powerlessness of the states in the face of the corona virus in a humorous and satirical way.

Through his daily drawings in the daily newspaper, he manages to reflect the daily situation in the face of the pandemic in a clear and accessible way for the masses. Ultimately, Klaus Stuttmann's caricatures meet all the requirements of caricature. They are critical, satirical, reflective and clearly depict the political, economic, but also socio-cultural state of society in a clear, caricaturing way.

Bibliography:

Best, O. F. (1998). *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Frankfurt: Fischer Verlag.

Engel, R. (2021). Folgen der Corona-Krise - Verzeihen allein wird nicht reichen. *Deutschland& Europa. Politik Und Gesellschaft in Zeiten Der Corona-Krise*, *81*, 2–5.

Feld, Lars; Truger, Achim; Wieland, V. (2020). *Die Gesamtwirtschaftliche Lage Angesichts Der Corona-Pandemie*. Wiesbaden. Retrieved from https://www.bmwi.de/Redaktion/DE/Downloads/G/gesamtwirtschaftliche-lage-angesichts-corona-pandemie.pdf?__blob=publicationFile&v=6

Friemel, T., Geber, S., Egli, S., & Udris, L. (2020). Informations- und Kommunikationsverhalten in der Corona-Pandemie. *Zurich Open Repository and Archive*, *2*, 6–7. Retrieved from https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/191302/1/Studie_02_2020.pdf

Jackson, J., Weiss, M., Schwarzberger, A., Nelson, R., Sutter, K., & Sutherland, M. (2021). *Global Economic Effects of COVID-19*. Congressional Research Service-USA. Retrieved from https://sgp.fas.org/crs/row/R46270.pdf

Liebel, V. (2010). *Politische Karikaturen und die Grenzen des Humors und der Gewalt*. Freie Universität-Berlin.

Oßwald, E. (2012). *Die Karikatur des Künstlers*. Universität Trier.

Şahin, Z. B. (2019). Karikatür ve İfade Özgürlüğü. *International Journal of Society Researches*, *10*(17), 2211–2212.

Stuttmann, K. (2022). Klaus Stuttmann - Karikaturist. Retrieved 20 February 2022, from https://www.stuttmann-karikaturen.de

WHO. (2021). Covid-19 Timeline. Retrieved 16 December 2021, from https://www.who.int/emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/interactive-timeline

Wilpert, G. von. (2001). *Sachwörterbuch der Literatur* (8. verbess). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Wolf, F. (2008). *Die Kunst der Karikatur*. Bramsche: Rasch Druckerei und Verlag GmbH & Co.KG.

Caricature Bibliography

The source of all caricatures as well as their copyrights are to be find on the website of

Klaus Stuttmann:

https://www.stuttmann-karikaturen.de

CHAPTER 7

BÖLÜM

WE MUST PERSEVERE TO LIVE AT THE EXPENSE OF BEING UNHAPPY

Asst. Prof. Dr. Orhun Burak SÖZEN[1], İlker EROĞLU[2]

1 Gaziantep University Faculty of Science and Letters Western Languages and Literatures Department, obsozen@gmail.com, +905344138251,
ORCID ID: 0000-0002-6507-556X

2 Gaziantep University Social Sciences Institute International Trade and Logistics Thesis Master of Arts Program, ilkeroglu27@gmail.com, +905448891079,
ORCID ID: 0000-0002-1081-6367

ACKNOWLEDGEMENTS

According to French Semiologist Jean-Claude Coquet, life is a search for meaning. The mothers of the first and second authors, namely Tülin Gürsoy and Sultan Eroğlu, who are physically too far away from them are the providers of meaning for the universes of the mentioned authors. This book chapter has been dedicated to their immortal memories. We express our gratitude to Prof. Dr. Bahadır Bakım, from V/M Medical Park Hospital in Pendik in İstanbul, for his charmingly inspiring support, and contribution. We express our thankfulness to Ms. Hicran Tütüncü for her contribution including our charming inspiration and initial discovery about the universe of Jeannette Winterson.

1. INTRODUCTION

The conditions of economic growth, political freedom, and individual happiness do not seem to be alike and interdependent to us. The separation of economic strategies from the formation of a kind of society, culture, and personality has taken relatively an early duration. It is this separation that has nominated post-modernity and defined the idea of post-modernity. Modernity has explained culture based on the dichotomy of traditional societies versus culturally modern society as its opposite. Furthermore, it has identified culture with progress. However, post-modernity separates them. From now on, economic achievement could not be explained by the rationalism of engineers but could be explained by the realism of strategists. Furthermore, economic growth is now the work of ability of a finance expert or the consequence of the courage of a player, as available in-game theories, rather than the gift of Protestant ethics or the worth of serving a nation. Therefore, it is necessary to quit the heritage of Weber and Condorcet, and thereby it is necessary to explain culture without referring to progress and rationalism and exclude culture from the action zone of history… Now society has no unity, thereby no hero, no social category and no discourse has the monopoly of meaning. And, that leads us to multiculturalism, which many works defend. On another level, the separation of attitudes concerning production, consumption, and political life, thereby the anxiousness felt amidst the destruction of society as it is conceived in Western thought overlaps with the consciousness concerning the loss of historical subjects again. It is as if the destruction of the ego, society, and religion became old-fashioned… The systemic conception of Luhmann strengthens that destruction and dissolution focusing on the ongoing differentiation… (Touraine, 2016, pp.236-237).

The system of current society which is directed for consumption has been sustained by disequilibrium and structural shortage not conjecturally but structurally as a whole and has consisted of two components antonymous,

that is the system is maintained by generating riches as much as poverty, satisfactions as much as dissatisfactions, progress as much as loss. The only rationale of the system is to sustain its existence and its strategy is to keep human society at a cutting-edge point about to be destroyed and perpetually in shortage… Once the structural paradox of the growth which is the force majeure of dilemmas and paradoxes of abundance is accepted, it is naïve and misleading to confuse the poor, the 20 % unprivileged, and the hopeless with the logical processes of underdevelopment… If poverty and losses are inescapable, this is because both of them stem from socioeconomic structure rather than in other places excluding poor districts, outskirts, or shantytowns (Baudrillard, 2021, pp.60-61).

Language games are the desired minimum social relationship… The problem of social ties is an event of interrogation which is a language game. The language aspect has certainly acquired new significance in a society where a communicative component has become both a reality and a problem, however, it would be superficial to reduce that into the alternative of a one-way transfer of manipulative word and message on one hand and into the opposition of "free expression versus dialogue…" Because what works with the fuel of information is a cybernetic machine, that is alright, but the targets assigned for it, for example, maximization of its performance are a kind of performative and evaluative discourse while it is working (Lyotard, 2019, pp.37-38).

This book chapter aims to inquire about the nature of literary creativity by way of interrogating the life and some literary works of Jeannette Winterson, a respected eminent British woman author, on the plane of psychodynamic and feminist theories.

2. METHODOLOGY

This book chapter visits psychodynamic and feminist theories as theoretical grounding with a post-modern standpoint. It has been inspired by the French school of thinking. Though the standpoint is ultimately post-modern, the book chapter has been influenced by the three authors from a semi-peripheral country, Turkey. This has projections in the argumentation available in the Discussion. Due to the post-modern tendency available in the chapter, the word *subject* rather than individual or person has been prioritized. Feminine pronouns such as her or hers rather than his have been prioritized throughout the chapter due to the pro-feminist value-laden tendency of the authors.

As for the data gathering method, this book chapter utilizes the interview given by Prof. Dr. Psychiatrist Bahadır Bakım from V/M Medical Park Pendik Hospital, İstanbul in addition to document analysis based on relevant literature. On the other hand, qualitative interview

ranges from “non-directive” which is based on formal questionnaire questions to “directive” which may lack written form of questions with an in-depth scope of interviews in between the two extremes (Jones, 2004, p.257). Plus, there are no presuppositions, which is structureless research. While researching researcher always makes choices about theories to visit, data to gather, and respondents to explore, which all necessitate a degree of structuring. Furthermore, a balance between restricting structure and restricting ambiguity in terms of questions to ask, to explore, and to sophisticate must be maintained (Jones, 2004, p.258). On the other hand, interviewees must be informed about the content of questions beforehand (Jones, 2004, p.259). Likewise, the interview was semi-structured and interview questions had been e-mailed to Bakım several days ago. It was conducted at his office at the hospital in February 2022 and it was audio-recorded. Relevant permissions were taken and they were also audio-recorded.

The following research questions will have been addressed throughout the book chapter and will have been inquired, interrogated, and thereby be discussed and debated in the Discussion and will have been concluded in the Results and Conclusion:

1- How is the nature of creativity? What are the psychological parameters which may plausibly result in artistic/literary creativity?

2- What is the liaison between unhappiness, psychological traumas, unsatisfaction, and creativity according to psychodynamic theories?

Problematic:

Interrogating and inquiring the nature of literary creativity on the plane of psychodynamic psychiatry and feminist theory based on British woman author Jeannette Winterson and her works. Inquiring the liaison between adoption, motherlessness, lack of affection, childhood traumas, and creativity within this context.

3. LITERATURE REVIEW

Disease’s capacity to have the reality and worth of disease is only possible in a culture where it is defined in this way… Henceforth, any culture has the potentiality of anthropology which signifies or punishes disease. The commonality between Durkheim and American psychologists is considering disease with its both negative and potential aspects. In the negative aspect, it is defined as an average, a norm, and a *pattern*, and that point includes the essence of the pathological: disease is by its nature marginal, and the fact that it belongs to culture depends on the condition that it is behavior which is not within the scope of the culture. The potentiality of it depends on the fact that the contents of disease are defined

by the probabilities available in it but pathological within themselves… society excludes the patient even when it diagnoses her. The analyses of our psychologists and sociologists who make the patient a deviant and who search the start of pathological in the domain of abnormal are more than anything else the projections of cultural themes (Foucault, 2017, pp.78-81). There is one good reason why psychology does not have the command of insanity. Accordingly, the raison d'etre of psychology is taking insanity under control and making it out of the stage (Foucault, 2017, p.108).

Göktepe puts forward in 2013 (p.135) that though psychiatry gradually develops every day and the number of patients who consult psychiatrists grow and people consult psychiatrists before making a serious decision, on the contrary to all those, a mainstream against psychiatry has flourished. He further explains that a plethora of reasons has been influential in the development of the mainstream: psychiatric diagnosis and cure have not progressed as much as other branches of psychiatry, uncertainty arising from psychiatrists' standpoints and cures differing from one another, psychiatric patients' being prone to misuse abuses and psychiatrists' lack of sensitivity to keep their patients' being suffered and diversity and differentiation of and controversy between schools of psychiatry, etc. As Göktepe points outs (2013, p.142), Laing argues that human beings could lose themselves in a dilemma under every kind of condition and s/he could come to having followed a long track. Furthermore, Laing argues that (Göktepe, 2013, p.139) psychotic behavior is an inner or psychological movement and it is an answer-response to others' conduct against her. Another scholar from the anti-psychiatry mainstream just like Laing, Cooper argues that (Göktepe, 2013, p.141) rigidity in psychiatry stems from the violence of society, which we are not aware of, against patients. He further argues that psychiatry is a branch of medicine and inquiring about human behavior from a medical standpoint is debatable. He agrees with the behaviorist view that medical outlook is incompatible with psychiatry.

Trauma is defined as unusual experiences in which there are real or threat of death, or severe wounding, or in which a threat against physical or essential integrity has emerged or in which the subject herself has suffered or witnessed suffering (American Psychological Association) (Cited by İnce & Boztepe, 2013, p.80). There may be significant differences between subjects' reactions to traumatic incidents. Serious sufferings such as anxiety, depression, or post-traumatic stress disorder may develop due to traumatic experiences. On the other hand, the experience of trauma may result in significant positive changes such as preferences, the meaning of life, improvement of relationships, personal perception of strengthening (İnce & Boztepe, 2013, p.80). thereby, post-traumatic growth could be explained with changes in five different domains. Those domains are

appreciating life more and re-considering priorities, developing closer relationships, having a higher awareness about her worth and strengths, and developing psychologically (İnce & Boztepe, 2013, p.80). Among the concepts associated with post-traumatic growth are psychological stamina (resilience), hardiness, optimism, and a sense of coherence. Resilience is defined as the ability to perpetuate life despite the bad incidents(s) experienced and the ability to have a purpose in life. Whereas hardiness is defined as devotion and controlling, and fighting against bad experiences. Those who have higher hardiness are presumed to have curious about life, active in participating and controlling in life. The third concept associated with post-traumatic growth is optimism, becoming hopeful against many incidents in life, and having an expectation of the flourishment of better development. Optimism focuses on the outcomes of traumatic events. Another concept associated with post-traumatic growth is a sense of coherence. It is thought that those people with a higher sense of coherence are in a better position to cope with stress since they analyze, understand, cope, and make sense of events (İnce & Boztepe, 2013, p.81). A model which explains post-traumatic growth is the one by Schaefer and Moss (1992). According to the model, social and personal factors determine the traumatic events and their repercussions and consequences, cognitive evaluation processes, and coping mechanisms. In the model, all components are in interaction with each other. Personal traits are sociodemographic features, self-efficacy, optimism, resilience, self-confidence, compatible character, motivation, properties concerning health, and prior traumatic experiences. Environmental factors are interpersonal relationships, social support attained from family, friends, or social milieu, financial resources, and living conditions. The traumatic incidents' severity, exposure duration, timing, and their projections on the subject make up the factors specific to the traumatic incidents (İnce & Boztepe, 2013, p.84).

Nowadays it is sexuality that directs "re-discovery" and *consumption* of the body as long as beauty everywhere as we define it. The order of beauty which prioritizes the worth of the body with a narcissistic recirculation includes the erotic which evaluates through the sexual scope. We have to make a distinction between erotic as the widespread dimension of exchange and sexuality in a real sense… body sells. Beauty sells. Eroticism sells. Within the context, the emancipation of the body plays an important role. Emancipation both applies to labor and body. The body must be emancipated to be colonized rationally in the name of productive aims (Baudrillard, 2021, pp.169-173).

In the United Kingdom, themes concerning heterosexual sex ended up to be taboo in literature with the thematic outlook of *Lady Chatterley* in 1960. Gay and lesbian writing gained thematic momentum in the

1970s. Authors such as Jeannette Winterson, Alice Hullinghorst, and Maureen Duffy emphasized gender theory, body politics, queer theory, and media concern for "hysterical disorders" while thematizing sexuality and sexual identity in the 1980s. Emma Tennant, Fay Weldon, and Pat Barker wrote against male-chauvinism, male hegemony at the time. The same themes were fictionalized more lyrically, romantically, and lightly by Anita Brookner, Barbarea Pym, and Penelope Lively in the period. Recent feminist authors such as Zoe Fairbairns, and Sarah Dunant have re-interpreted masculine genres such as science fiction, detective fiction, and crime thrillers (https://books.google.com.tr/books?id=qHiVvKbSLX8C&lpg=PA372&dq=british%20values%20and%20jeanette%20winterson&pg=PA372#v=onepage&q&f=false).

4. DISCUSSION

It could be argued that any disease including kinds of psychosis is never inversely proportional and negatively correlated with achievement and creativity. As Bakım puts forward in the interview he gave, it is not psychosis itself a hindrance against achievement and creativity provided that sublimation works in a desirable way and direction. Van Gogh as a great painter who suffered from bipolar disorder is such a case. It could further be argued that psychosis itself is not a cognitive barrier against higher professional achievement in life. Ms. Kay Redfield Jameson, Professor of Psychiatry at John Hopkins University Medical School, is a good example. Since young adulthood, she has suffered from bipolar disorder. Furthermore, a human being could be lost in a dilemma in every kind of condition and could turn back after a long path and come to according to Laing (Göktepe, 2013, p.142). Winterson has taken a long path of traumatic childhood and adolescence but she made her way to become an influential fictionalist. It could be further argued that, as Bakım points out, ego is the most significant stratum of personality to maintain a working sublimation mechanism, which is the only defense mechanism accepted as proper and healthy for human beings in the name of creativity. Her expression concerning creativity (2021, p.163) justifies that point. Therefore, it could again be further argued that maintaining the flourishment of ego is crucial and critical in psycho-sexual development stages.

Winterson's dissociation mechanism which has been influential in creating a kind of alter ego in *Oranges Are Not The Only Fruit* (available in *Why Be Happy When You Could Be Normal,* p.16) (also available in *Oranges Are Not The Only Fruit*, p.14 & p.16) available in in the form of an imaginary sister, Elsie, is not only a bi-product of her literary splendor but at the same time, as it could be re-interpreted from Bakım's comment that, a catalyzer for her creativity. This is just like the surplus of her maybe narcissistic drives. Both dissociation and narcissistic drives amalgamate

creativity in an artistic sense. Bakım argues that Winterson has some kind of narcissistic drive that fuels and feedbacks her creativity. Furthermore, Bakım claims that Winterson's childhood-long lack of affection adds to feeds back as a surplus her creativity. Her childhood and puberty were desolate and affectionless, as it could be inferred from *Why Be Happy When You Could Be Normal* on pages 16-19. As it could be obtained from the common knowledge about her that Winterson has never had a child all through her life, that is she has never become a mother. Henceforth, her literary splendor and her literary works stand for, as it could be re-interpreted from the interview Bakım gave, her immortal children, even more than life-long, persevering against time and being.

It could be argued that what makes Jeannette Winterson a reputable eminent British author is also her post-traumatic growth having experienced a chaotically turbulent childhood and puberty until she left home where she was an adopted child. It could be further argued that those traumatic suffering did not only make her a kind of a woman of stamina but also a creative fictionalist profound in the satirical genre whose example is according to Antakyalıoğlu (2012, p.982) the Stone Gods which is satirical as well as post-modern. Furthermore, a social exclusion that was available in Winterson's childhood and puberty until she left home where she was adopted has resulted in higher social status in Great Britain. Making her place and her recognition as a reputable eminent author in English bourgeoisie skipping working class in which her adopting and real parents are members becomes a gift of an early life of chaos and turbulence, which is her achievement in life just like creativity in literature. Furthermore, it could be inferred that her achievements fulfill her goals in life despite her in-depth traumas, which makes arguably her personality resilient. Plus, her personality is full of artistic and scholarly curiosity actively and participantly as her splendors in literature and in gender studies delineate. Therefore, her personality has a spirit of hardiness at the same time. On the other hand, Winterson blends a kind of optimism with a kind of satirical humor. She is optimistic in the sense that she has converted traumatic sufferings into fiction just as in *Oranges are Not the Only Fruit* in which the outcomes of childhood and puberty traumas have turned into marvelous creativity in fiction. She left the home of her adopting parents at the age of sixteen (Winterson, 2021, p.160). As it could be seen as follows, Figure 1 delineates the post-traumatic growth model by Schaefer and Moss. That model presumably overlaps with Winterson's case though maybe in part. The personal factors concerning her even one-to-one overlap with her strongly hard and resilient personality for which womanhood is a gift. The role of womanhood justifies her feminist standpoint in that she has been independently resilient in her lifespan as if she were an ideal woman model

which feminist theory not only theorizes but at the same time wants to see in the actual life of patriarchal society.

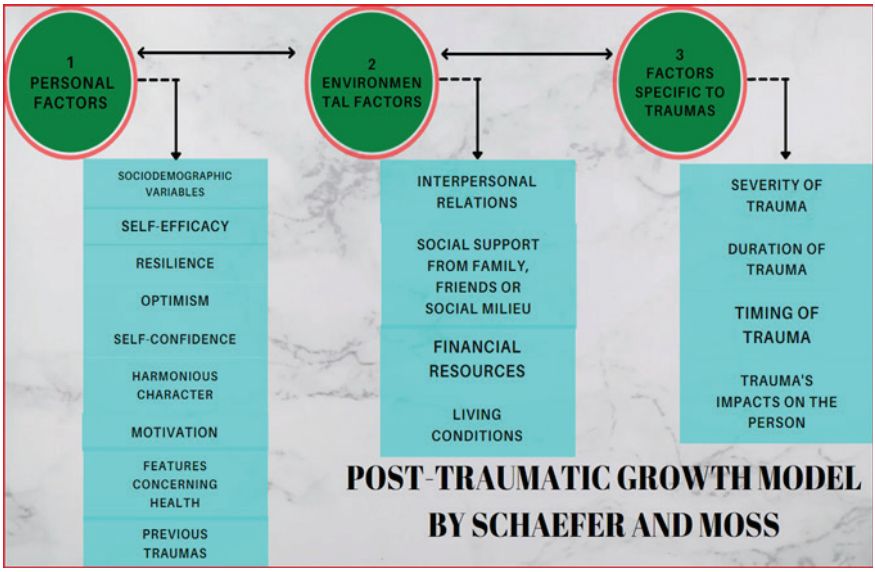


Figure 1: POST-TRAUMATIC GROWTH MODEL BY SCHAEFER AND MOSS

On the other hand, it could be also be argued though it could be objectively inferred that Jeannette Winterson had lived childhood and puberty traumas it may not be objectively inferred whether her adopting mother was a monstrous person. Winterson writes about the positive influence of the Bible to recover from a turbulent psychosis (2021, p.160 & p.30). In this mood, she seems to be in an intellectual conflict between Christian faith and nihilism. Still, in a turbulent period of a pursuit of a real other, the Christian faith has a locus in her life. In the name of objectivity, it is questionable to judge her adopting mother as tyrannical. Furthermore, fiction is a legitimate way of lying. How, then, could we be sure that she does not exaggerate the evil side of her adopting mother? However, it could be argued on the contrary that her elaborate expressions about motherlessness are very touching in her autobiography (2021, pp.148-168).

Class is a significant parameter in the argumentation above. Winterson would like to turn into a bourgeois woman as available in the second chapter (pp.23-27). She is not satisfied with her working-class identity. However, her parameters for class identity seem to be more economic than sociocultural. From this standpoint, she seems to be more Marxian than post-modern. She comes from the sector of society that is marginalized and subordinated as much as depicted by Baudrillard as cited in the Introduction. Her refined depiction of Manchester delineates her identity of the working class.

5. RESULTS AND CONCLUSION

We must persevere to live at the expense of being unhappy. Thereby, life may be rewarding just like it has been for Jeannette Winterson with her literary splendor and vivid imagination. We could unhappy for life-long and/or we could be psychologically traumatized from childhood long. Furthermore, our childhood could be a false beginning for life. Whatever the negative case is, we must persevere with our tenaciousness and patience and fight against hardship. Provided that we do those, life may turn into an ethos of remarkable achievement just as Jeannette Winterson could prove at the expense of a traumatic unhappy affectionless childhood and puberty with all her resilient strong resistant personality. Furthermore, she stands for a remarkable model of feminist theory in that she elaborates how strong and resilient women have the potential to become.

References

Antakyalıoğlu, Z. (2012). Jeannette Winterson's *The Stone Gods:* A Postmodern Warning. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (http://sbe//sbe.gantep.edu.tr). 2012 11 (3): 975-983. ISSN: 1303-0094

Baudrilliard, J. (2021). Tüketim Toplumu Söylenceleri/Yapıları. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Foucault, M. (2017). Akıl Hastalığı ve Psikoloji. Çev. E. Bayoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Göktepe, E. O. (2013). Szasz, Laing ve Anti-Psikiyatri. *Trakya Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi,* Cilt 3, Sayı 2

https://books.google.com.tr/books?id=qHiVvKbSLX8C&lpg=PA372&dq=british%20values%20and%20jeanette%20winterson&pg=PA372#v=onepage&q&f=false

İnci, F. & Boztepe (2013). Travma Sonrası Büyüme: Öldürmeyen Acı Güçlendirir mi? *Psikiyatri Hemşireliği Dergisi* 2013; 4 (2): 80-84

Jones, S. (2004). Depth Interviewing. In Social Research Methods A Reader. Ed. C. Seale. London & New York: Routledge Taylor & Francis Group

Lyotard, J-F (2019). Postmodern Durum. Çev. İ. Birkan. Ankara: BilgeSu Yayıncılık

Touraine, A. (2016). Modernliğin eleştirisi. Çev. H. U. Tanrıöver. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Winterson, J. (2014). Oranges Are Not The only Fruit. London: Vintage Books

Winterson, J. (2021). Normal Olmak Varken Neden Mutlu Olasın? İstanbul: Epsilon Yayınevi