

FİLOLOJİ ALANINDA TEORİ VE ARAŞTIRMALAR

MART 2022

EDİTÖR
DOÇ. DR. GÜRHAN KİRİLEN

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi
Birinci Basım / First Edition • © Mart 2022
ISBN • 978-625-7721-71-4

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Serüven Publishing.

Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Yalı Mahallesi İstikbal Caddesi No:6
Güzelbahçe / İZMİR

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Filoloji Alanında Teori ve Araştırmalar

Mart 2022

Editör

Doç. Dr. Gürhan Kirilen

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

YEMLİHÂ-ZÂDE MUSTAFA KÂMİL EFENDİ’NİN MANZUM
BÂNET SU‘ÂD KASİDESİ (KASİDE-İ BÜRDE) TERCÜMESİ

Mutlu Melis ÖZGERİŞ 1

Bölüm 2

AFİF YESARİ’NİN DÜŞÜNCE TİYATROSU VE OYUNLARI

Ayşe ERTUŞ 27

Bölüm 3

ON DOKUZUNCU ASIR TÜRK EDEBİYATI’NDA İKİZ
KADINLAR VE EKSİK İKİZ İMGE

Gülsün NAKİBOĞLU 43

Bölüm 4

İHSAN OKTAY ANAR’IN TİAMAT ROMANINDA
TEKNOLOJİNİN “PARA-ANORMAL” GÖRÜNÜMLERİ

Gülsün NAKİBOĞLU 67

“

Bölüm 1

YEMLİHÂ-ZÂDE MUSTAFA KÂMİL
EFENDİ’NİN MANZUM BÂNET
SU‘ÂD KASİDESİ (KASİDE-İ BÜRDE)
TERCÜMESİ

*Mutlu Melis ÖZGERİŞ¹**

¹ Öğr. Gör. Dr., Atatürk Ün. ATATÖMER (Erzurum, Türkiye),
mmelis.yardimci@atauni.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1393-8669>

”

Giriş

Aslı *terceme* olan; ama *tercime*, *tercüme*, *çeviri* şekilleriyle de kullanılan kavram; “bir kelâmı lisân-ı âherle tefsîr etmek”, “bir lisânı âheriyle tefsir ve beyân eylemek” , “kelimenin mealini diğer lisân üzere ifade etmek” şeklinde tanımlanmaktadır. En basit tanımı ise bir metni başka bir dile aktarmaktır. Aynı anlam dairesindeki *meâl* kelimesi ise hem lafzı hem de manası itibarıyla Allah’ın kelâmı Kur’an’ın, diğer eserler gibi tam olarak başka bir dile tercümesinin mümkün olmayacağı düşünüldüğünden Kur’an tercümelerinde tercih edilen bir kelime olmuştur (Yazar, 2011, s. 14).

Tercümelerde metnin başka dile sadece mana yönüyle aktarımı yeterli değildir. Anlamın yanı sıra metnin anlatım tekniği, ahengi, üslubu gibi estetik özellikleri de dikkate alınmalıdır (Tamir, 2006, s. 99). Yani tercümede amaç, hem eseri aslına uygun şekilde başka dile aktarmak hem de eserin okuyucu tarafından anlaşılmasını sağlamaktır. Bu durumun getirdiği zorluklar ise tercümeyle şerh (bir metnin açıklanması ve yorumlanması) kavramının iç içe geçmesine, kavramların birbirlerinin yerine kullanılmalarına yol açmaktadır.

Klasik Türk edebiyatında şerh/tercüme şeklindeki eserlere bakıldığında, bunlar arasında kesin çizgilerle bir ayrım yapılmadığı görülür. Bazı şerh ve tercüme türü eserlerin girişlerinde; tercüme faaliyeti şerh, şerh faaliyeti de tercüme kelimesi ile ifade edilmektedir (Yazar, 2011, s. 15). Bununla birlikte tercüme kavramı üzerine bir takım açıklamalarda bulunan, tercümeleri taşıdıkları özellikler yönünden gruplandıran isimler de vardır. Örneğin; Agah Sırrı Levend (1984) tercümeleri dört gruba ayırır:

- a. Aslını bozmamak için kelime kelime yapılan tercümeler.
- b. Kelime kelime olmamakla birlikte aslına uygun yapılan çeviriler.
- c. Konusu aktararak yapılan çeviriler
- d. Genişletilerek yapılan çeviriler (Levend, 1984, s. 80).

XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra, Ahmed Midhat, Ahmed Cevdet, Manastırlı Mehmed Rıf’at ve Kemâl Paşazâde Sa’îd gibi isimler ise tercüme ve tercüme stratejilerine (tarz u tarîk) dair görüşlerini dile getirir ve “harfiyen/aynen”, “meâlen”, “tevsî’en”, “iktibâs”, “hülâsa”, “taklîd”, “tanzîr” ve “tahvîl” gibi çeşitli tercüme stratejilerinden söz eder (Demircioğlu, 2003, s. 13-31). Çeviribilim araştırmalarında, kaynak metne bağlılık açısından tercümeler de sadık ve serbest tercüme olarak ikiye ayrılır. Sadık tercümede herhangi bir eksiltme ya da ekleme gibi bir

duruma başvurulmadan kaynak metin erek dile aktarılırken; serbest tercümede kaynak metnin aktarımında eksiltme, ekleme, özetleme, derleme, uyarlama (adaptation), taklit (imitation) gibi yollara başvurulur. Klasik Türk edebiyatı tercüme geleneğinde ise, hem edebî (daha çok manzum şekilde) hem de edebî olmayan (daha çok mensur şekilde) tercümeler arasında sadık tercümenin birçok örneği ile karşılaşmak mümkündür. Bilhassa Arapça kasidelerin manzum tercümelerinde bu tür tercümenin izleri net bir şekilde görülebilmektedir (Yazar, 2011, s. 222-229).

Bu çalışmanın konusunu ise Ka'b b. Zühayr'e ait *Kaside-i Bürde* adıyla meşhur olan *Bânet Su'âd Kasidesi*'nin Yemlihâ-zâde Mustafa Kâmil Efendi tarafından yazılan manzum tercümesi oluşturur. Aslına uygun çevirinin yapıldığı, sadık tercüme metodunun kullanıldığı bu manzumede şair, kaynak metne bağlı kalmakla birlikte manzumeyi kendi üslubu doğrultusunda estetik açıdan şekillendirir.

1. Ka'b bin Zühayr'in Bânet Su'âd Kasidesi

Ka'b b. Zühayr, Müzeyne kabilesine mensup şair bir aileden gelen, şair sahabelerdendir. Muallaka şairlerinden olan babası Zühayr'den, kardeşi Büceyr ile birlikte şiir kültürünü öğrenir ve genç yaşta şiir söylemeye başlar. Hz. Muhammed Medine'ye hicret edince insanlar akın akın İslam'a geçmesine rağmen Ka'b ve bazı şairler Hz. Peygamber'i ve müslümanları ağır bir dille hicvetmeye devam edince, Hz. Muhammed onların yakalanıp cezalandırılmasını ister. Bir gün Ka'b, kardeşi Büceyr ile birlikte Ebraku'l-azzaf denen mevkide sürülerini otlatırken Büceyr Ka'b'e "Sen koyunlara mukayyet ol, ben gidip şu zatı dinleyeyim, neler anlatıyor öğreneyim." der ve Medine'nin yolunu tutar. Büceyr, Efendimiz'i tanıyınca hemen müslüman olur ve bir daha Ka'b'ın yanına dönmez. Ka'b kardeşinin müslüman olduğunu öğrenince çok kızar ve Hz. Peygamberi hicveden şiirler yazar. Beş beyitten oluşan şu şiiri kardeşine gönderir:

Büceyr'e bu mektubu iletin ve deyin ki
Yazık sana vah sana, sözünde durmadın ki
Açıkla bize eğer sen yapmadınsa bunu
Seni yönlendiren kim, bilmek isteriz onu
Böyle bir davranışı babamdan görmedim ben
Benimsemezdi baban böyle bir şey, düşün sen
Üzülecek değilim şayet sen yapmadınsa

Belki ayağın sürçtü diyemem her nasılsa
Kadeh kadeh sununca sana içkiyi Me'mun
Sen ondan helak oldun, helak olmuştu Me'mun

Bu şiir Büceyr'e ulaştınca onu gizlemez ve şiiri Resûlullâh'ın huzurunda okur. Daha sonra Büceyr, kardeşine iddialarına karşılık verdiği bir şiir yazar; gelip teslim olmasını, bağışlanacağını bildiren bir mektup gönderir:

Kim ulaştırır Ka'b'e söyleyeceklerimi?
Me'mun'u eleştirmek sen gibiye düşer mi?
Bâtıl dediğin o zât, bir Allah'a inanır
Getirdiği hak dinde Lât ve Uzza kınanır
Vazgeç artık inattan, geçen geçmişte dursun
Teslim olursan eğer, ebedî kurtulursun
Bir gün vardır ki, ancak temiz kalpli insanlar
Kurtulacaktır elbet o günde müslümanlar
Züheyr'in dini ise din adına bir ardır
Ebû Sülmâ'nın dini artık bana haramdır.

Bu mektubu alan Ka'b, kendi kabilesinden bazı dostlarına sığınsa da onların hiçbirinden olumlu yanıt almaz. Kabilesi onu reddeder ve düşmanları “O, artık öldürülmüş demektir!” şeklinde dedikodusunu yayar. Çok pişman olan Ka'b, müslüman olmaya karar verir ve hicretin 9. yılında (630) Medine'ye gelerek kendi kabilesinden tanıdığı birine misafir olur. O da şairi alıp beraber sabah namazına giderler. Kendisine öğretildiği üzere, namazdan sonra Resûlullâh'a yaklaşıp mübarek elini tutar ve “Yâ Resûlallâh! Ka'b b. Züheyr geldi, sizden eman ve özür dileyip müslüman olmak istiyor. Size getirsem kabul eder misiniz?” diye sorar. “Evet” cevabını alması üzerine “Yâ Resûlallâh! Ka'b b. Züheyr benim.” der. Sonra mescitte halkın huzurunda Efendimiz için yazdığı *Bânet Su'âd Kasidesi*'ni ayakta okur. “Peygamber, Hint yapımı kılıç gibi parıltısıyla aydınlatan Allah'ın yalın bir kılıcıdır.” beytini okuyunca Hz. Muhammed “bürde” denilen Yemen hırkasını çıkarıp onun omuzlarına koyarak şairi onurlandırır. Bundan ötürü bu kaside, *Kasidetü'l-Bürde*, *Kasîde-i Bürde* adlarıyla da anılır.¹ Ka'b b. Züheyr, Hz. Peygamberin

¹ Bûsîrî'nin *el-Kevâkibü'd-dürriyye fî medhi hayri'l-berîyye* adlı manzumesi de yazılmasına vesile olan rivayet dolayısıyla *Kasîde-i Bürde*, *Kasidetü'l-Bürde* (*Kasidetü'l-Bür'e*, *Kasîde-i Büreyde* vd.) adlarıyla tanınmıştır.

hediyesiyle her zaman iftihar eder, onu yanından ayırmaz. Emeviler döneminde Muâviye hırkası karşılığında Ka'b b. Zühayr'e 10 bin dirhem teklif etse de şair, "Resûlullâh'ın bu aziz armağanını dünyalara değişmem." diyerek olumsuz cevap verir. Hicrî 26 yılında (647) yılında şair vefat eder ve onun vefatından sonra Muâviye, şairin vârislerinden, bu hırkayı satın alır. Sonraki tarihlerde Abbasi halifelerine intikal eden bu hırka, bugün Topkapı Sarayı'nda Mukaddes Emanetler dairesinde korunmaktadır (Kaya, 2018, s. 13-15; Tülücü, 1982, s. 159-163; Yeşildağ, 2013, s. 8-11; Koç, 2018; 10).

2. Yemlihâ-zâde Mustafa Kâmil Efendi'nin Bânet Su'âd Kasidesi: Şekil ve Muhteva Özellikleri

Bânet Su'âd Kasidesi yazıldığı dönemden günümüze İslam edebiyatında önemli bir yere sahip olmuş bir şiiirdir. Kaside üzerine şerh, nazire, tahmis, taştir, tercüme vd. yazma hususunda şairler adeta bir yarış içerisinde olmuştur. 19. yüzyıl şair/şârihlerinden Yemlihâ-zâde Mustafa Kâmil Efendi (d. ?? - ö. 1294/1877)² de İslam edebiyatında otorite kabul edilen bu kasideyi manzum olarak Türkçeye tercüme etmiştir. Bu tercümenin iki nüshası bulunmaktadır. İlki; Süleymaniye Kütüphanesi'nde, Yazma Bağışlar 6955 numarada yer alan müellif hatlı, 60 varaklık ve 176x117 mm ölçülerindeki mecmuanın 3b-9b varakları arasındadır. Metin, harekeli nestalik yazıyla 15 satır hâlinde kaleme alınmıştır. Çeviriyazıda A şeklinde adlandırılan bu nüshada şair, Arapça beyitleri kırmızı, tercüme beyitlerini Türkçe ve siyah mürekkeple yazmıştır.

Bu mecmuanın kapak sayfasında, metinlerin Kadı Yemlihâ-zâde Mustafa Kâmil Efendi'nin hatt-ı destiyle kaleme alındığı belirtilmiştir. Bu bilginin altında Latin harfleriyle emekli bölge vaizi A. Kadir Abdüsselamoğlu'nun (Kayseri-Mimar Sinan) 02.05.1994 tarihini düştüğü şu kayıt bulunur:

"İşbu risale Elbistanlı Mustafa Kâmil (Kadı) tarafından kaside, na't, beyit ve koşma olarak anlaşılır bir Türkçe ile kaleme alınmıştır. Bazı âlimler nerdeyse *Bânet Su'âd* kasidesinin yerini tutabilecek şekilde yazılmıştır, derler."

² 19. yüzyılda yaşamış olan Yemlihâ-zâde Mustafa Kâmil Efendi'nin hayatı ile ilgili bilgiler çok sınırlıdır. Doğum tarihi bilinmeyen şair, Elbistan'da âlim-kadı yetiştirmede dikkat çeken Yemlihâ-zâde ailesine mensuptur. Kadılık makamında görev yapmış ve 1294/1877 yılında Kayseri kadısı iken vefat etmiştir. Eserlerinde Arapça ve Farsçaya çok hâkim olduğu görülen şair, Mevlevî'dir. Pek çok nazım ve nesir formunda esere sahiptir ve özellikle Arapça yazdığı metinler ve şerhler dikkat çekmektedir (Özgeriş, 2022, s. 658).

Eserin diğer nüshası ise Süleymaniye Kütüphanesi İzmirli İsmail Hakkı Koleksiyonu 3493 numaradaki yazmanın 1b-7b varakları arasında yer alır. Çeviriyazıda B şeklinde adlandırılan bu nüsha; harekeli nesih yazıyla 2 sütun, 10 satır hâlinde yazılmıştır. A nüshasıyla aralarında çok küçük farklılıklar vardır. Arapça beyitler ve Türkçe tercüme beyitlerinin yazımında siyah mürekkep tercih edilmiştir. Rekabe kaydının bulunduğu her iki nüshanın giriş bölümünde şair, bu kasidenin insanlara faydalı olmasını temenni etmiş; hatta Ka‘b bin Züheyr’in bu kasideyle kılıçtan kurtulup sahabeden biri olduğunun kaydını düşmüştür: Hattâ ‘ulemâ-yı muhakkikinden mervîdür ki bu kasîdeye müdâvemet idenler bi-lütfullâh Te‘âlâ cemî‘ beliyât u âfâtдан necât bulup merâtib-i ‘ulyâya nâ‘il olmak muhakkakdur. Nitekim Ka‘b bin Züheyr radiyallâhu ‘anh bunuñ sebebiyle kılıcdan halâs bulup kibâr-ı sahâbeden oldu.

Ayrıca eserinin giriş bölümünde bu metnin pek çok kişi tarafından şerh edildiğini işaret eden şair, kendi manzumesine dikkat çeker, kendi tercümesinin farkını dile getirir. Şerhe ihtiyaç olunmayacak derecede başarılı gördüğü manzumesiyle şair, Hz. Muhammed’den şefaât talebinde bulunmakla birlikte, kasidenin hikâyesini göz önüne alırsak, Hz. Muhammed’in övgüsünden de pay almak düşüncesindedir.

Kasidenin bitiminde; kaynak metnin beyit sayısı 59, tercüme beyitlerinin sayısı 60 olarak belirtilmiştir. Nitekim *Bânet Su‘âd* kasidesinin beyit sayısı da 55, 57, 58, 59 ve 60 şeklinde değişiklik göstermektedir. Ayrıca kasidenin ihtiva ettiği lafızlar ve beyit tertibi de farklılaşabilmektedir (Demirayak, 2001, s. 566-567). Mustafa Kâmil Efendi 59 beyti tercüme etmiş; ilave ettiği son beyitte ise mahlasını söyleyip duada bulunmuştur. Kasidenin başlangıç ve bitiş beyitleri ise şöyledir:

Başlangıç beyti:

بَانتْ سَعَادُ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَنبُولٌ

مُنَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفَدَّ مَكْبُولٌ

Su‘âd ayrıldı benden ol sebebdan dil bugün bîmâr

Fedâsız bir esîr-i bend-i ‘ışk yolında hem-bîzâr

(A 4a, B 2a)

Bitiş beyti: İlâhî dergehiñde *Kâmilîñ* aksâ-yı âmâlî

Şefî‘ ola habîbiñ hem muhâcirler dahî ensâr (A

9b, B 7b)

Ka‘b bin Züheyr’in kasidesi revî harfinden (lâm ل) ötürü “Kasîde-i Lâmiyye” adıyla da tanınmıştır. Mustafa Kâmil Efendi ise

eserinde aynı revî harfini değil; râ (ر) harfini revî harfi olarak tercih etmiştir. Bununla birlikte kaynak metin *müstef'ilün fe'ilün müstef'ilün fa'lün* kalıbıyla yazılmışken; şair manzumesini aynı kalıpla değil, hezec *bahrin mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün* kalıbıyla kaleme almıştır.

Ka'b bin Zühayr'ın kasidesi, Arap edebiyatındaki kaside nazım şeklinin niteliklerini taşır. Cahiliyye dönemi şiir geleneğinin devam ettirildiği kaside; dinî heyecandan yoksun, korku, ümitsizlik, dışlanma, ölüm duygularının hâkim olduğu psikolojik bir atmosfere sahiptir. Ama vahdaniyet düşüncesine, kader anlayışına, Kur'an'ın öğüt verici yönüne dair söylemler de vardır. Manzume, sevgilin ayrılığından bahisle başlar, sevgili konumundaki Suad'ın ruhsal ve fiziksel betimlemesiyle devam eder. Daha sonra “deve” motifine yer verilerek şairi sevgiliye götürecek devenin özellikleri sıralanır. Devamında şair sözü kendine getirerek Müslüman olduğunu, tövbe ettiğini, Hz. Muhammed'den af dilediğini söyler (Yeşildağ, 2013, s. 11-13).

Bölüm başlıklandırılmalarının olmadığı tercümesinde Mustafa Kâmil Efendi, muhteva olarak Ka'b bin Zühayr'ın kasidesiyle aynı konulardan bahseder. Bu kasidede aslına uygun çeviriden, sadık tercüme metodundan yararlanır. Fakat şair, tercümesine edebî üslup kaygıyla özgünlük katmaya da çalışır. Bunu manzumesine, şekilsel özellikler yoluyla (kaynak metinden farklı kafiye-redif kullanımıyla, aruz veznini farklı ve başarılı kullanarak, kelime tercihlerinde seçici davranarak) yansıtmıştır. Ayrıca tercümesinde kaynak metindeki kelimeleri aynen kullanmak yerine Türkçede en yaygın kullanıma sahip sözcükleri tercih etmiş ve manzumesini anlaşılır hâle getirmiştir. Muhtevada ise bazı beyitlerde, beytin manasıyla ve Ka'b bin Zühayr'ın yaşadıklarıyla alakalı arka planı anlatmıştır. Örneğin aşağıdaki beyit, kaynak metinde “Devenin çevresinde koşup duran söz taşıyıcılar diyordu ki: Ey Ebû Sülmâ'nın oğlu, kesinlikle öldürüleceksin!” anlamına gelmektedir. Ama Mustafa Kâmil Efendi, Ka'b bin Zühayr'ın Ebû Sülmâ'nın oğlu olduğunu söylemeden onun ağızından yaşadıklarını, katli için hakkında dedikodu yapıldığını sade bir dille nazmeder. “Dedikoducular” anlamına gelen “وُشَاتٌ (vuşât)” kelimesi için “gammâzlar”; “söylemek, konuşmak” manasındaki “قَوْلٌ (kavl)” kelimesi için “güftâr etmek”; “çevre, yakın, yan, taraf” anlamı için de “جَنَابٌ (cenâb)” kelimesi yerine “yan” sözcüğünü kullanır:

تَسْعَى الْوُشَاةُ جَنَابَيْهَا وَقَوْلُهُمْ

إِنَّكَ يَا بَنَ أَبِي سُلْمَى لَمَقْتُولٌ

Su'âda her yañadan gamz iderlerdi ki gammâzlar

Benim hakkımda katlime yürürlerdi idüp güftâr (35)

Kaside; nesib, tasvir ve medih bölümleri şeklinde üç bölümden oluşur. Nesib bölümü, Suad'ın ayrılığıyla başlar. Bu bölümde Suad, fiziksel ve ruhsal olarak betimlenir. O; ince belli, orta boylu, sürmeli, güzel edalı bir ceylan gibidir:

Hakikat ol Su'âd vakt-i firâk u irtihâlinde

Gazâl-ı hûb-edâ mânend siyâh-çeşm oldu ol dildâr (2)

Ama o; sözünde durmayan, nasihat dinlemeyen, yalan söyleyen, vefasız, ruh hâli değişken bir sevgilidir. Onun sözüne inanılmamalıdır. Zira Suad'ın vuslat vaadi, Urkub'un yalanlarına benzer. Urkub ise Medine'nin ilk sakinlerinden olan ve kardeşine vaadini tutmadığı için "Urkub'un vaadi" şeklindeki söze konu olan biridir. O, kardeşlerinden birine hurma vereceğini söyler ve "Hurma çiçek açınca gel!" der. Vakit gelince kardeşine "Hurmaya alaca düşünce gel!" der. Zaman gelince bu kez de "İyice renklenince gel!" der. Hurma renk alınca, "Taze hurma olup da yenecek şekle gelince gel!"; meyve yaş hurma olunca da, "Sen hurma kuruyup tatlanınca gel!" şeklinde cevaplar verir. Hurma kuruyunca, bir gece gelip meyvelerin salkımını kesip götürür ve kardeşine hiçbir şey vermez. O günden sonra Araplar sözünden dönenler için bu olayı "مواعيد غرقوب" ("Urkûbun Va'di") şeklinde deyim hâline getirip kullanmaya başlar (Yeşildağ, 2013, s. 31). Mustafa Kâmil Efendi bu durumu şöyle nazmeder:

Ki 'Urkûbîñ mevâ'îdi aña dârb-ı mesel oldu

Mevâ'îdi aña zibdür gerek cehr ü gerek isrâr (12)

Kasidenin diğer bölümü olan tasvir bölümü, deve motifi etrafında işlenir. Suad'ın bulunduğu yere varabilmek için güçlü, hızlı, yorulmayan, kızgın çölü aşabilen, kaybolmaya yüz tutan izleri bile bulabilen bir deve gerekir. O deve; heybetli, soylu, boyu uzun ve endamlı bir devedir.

Medih bölümünde ise şair önce kendinden bahseder. Hakkında söylenenlerin dedikodu olduğunu, kime sığındıysa bir yardım göremediğini belirtir. Hz. Peygamberin huzuruna af umuduyla, geldiğini, bağışlanma dilediğini söyler. Çok zor durumda olduğunu belirten şair; niyetinin anlaşılmamasından, affedilmemekten korkmaktadır:

Tehâtub içre ol zât heybet-efzâ nezd-i çâkerde

Dahî mensûb-ı mes'ûliyetimden olsa istifsâr (46)

"Resulallah'ın şanına af yaraşır." diyen şair, Hz. Muhammed'in övgüsüne geçer. Peygamberin hırkasına nail olduğu beyti söyler. "Peygamber, Hint yapımı kılıç gibi parıltısıyla aydınlatan Allah'ın yalın

bir kılıcıdır.” manasını taşıyan beyti Mustafa Kâmil Efendi şu şekilde tercüme eder:

Hakikat fecr-i ‘âlem pür ziyâ tîgü’l-İlâhîdür

Ki ‘üryân tîg-ı Hindîveş olunmuş şânki istizhâr (52)

Hicret olayından bahsedildiği, muhacirlerin övüldüğü beyitlerle kasidenin medih bölümü sonlanır. Mustafa Kâmil Efendi, tercümesini şefaât istediği beyitle bitirir:

İlâhî dergehiñde *Kâmilîñ* aksâ-yı âmâlî

Şefî‘ ola habîbiñ hem muhâcirler dahî ensâr (60)

3. Metin

[A 3b, B 1b]

Bismi’llâhi’r-raḥmani’r-raḥîm

Ḥamden lillâh ü muşalliyen ü müslimen ‘alâ Resûlallâh ve ba‘de. Bu nâzım-ı fakîr Kâmil aliyim zarîr keşîrû’z-zerari ve’t-taḫşîr maḥzâ ḥazret-i risâlet-penâh efendimiziñ adını hizmet-i seniyyelerinde bulunmak kaşdıyla ve şefâ‘at ‘azmîsin niyâz-ı emniyesiyle şân-ı sa‘âdetlerinde inşâd olunan Bânet Su‘âd kaşîde-i belâgat-nişânuñ aşl-ı mâl-ı münîfini ezkiyâya nazar ile şerḥe mürâca‘ta muhtâc olunmayacak derece nazma getürmüşdür. Ola ki nezd-i risâlet-penâhında ḥayyiz ḳabûlde ola. Âmîn.

Ma‘lûm ola ki işbu kaşîde-i mübârekeniñ havâşşı lâ-ta‘ad ü lâ-teḥâşşîdür ki ancak tecrübe-i evfâ ile ma‘lûm olur. Hattâ ‘ulemâ-yı muḥaḳḳıķinden mervîdür ki bu kaşîdeye müdâvemmet idenler bi-luṭfullâh-ı Te‘alâ cemî‘ belıyyât u âfâtıdan necât bulup merâtib-i ‘ulyâya nâ’il olmak muḥaḳḳaḳdur. Nitekim Ka‘b bin Züheyr raḳıyallâhu‘anh bunuñ sebebiyle kılıcdan ḥalâş bulup kibâr-ı şaḥâbeden oldı.

[A 4a, B 2a]

Bismi'llâhi'r-raḥmani'r-raḥîm³

بَآئَتْ سَعَادُ فَقُلْبِي الْيَوْمَ مَنبُولٌ

مُنِيْمٌ إِتْرَهَا لَمْ يُفِدْ مَكْبُولٌ⁴

1 Su'âd ayrıldı benden ol sebebden dil bugün bîmâr

Fedâsız bir esîr-i bend-i 'ışk yolında hem-bîzâr

وَمَا سَعَادُ عَادَةُ الْبَيْنِ إِذْ رَحَلُوا

إِلَّا أَعْنُ غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولٌ⁵

2 Hâkikat ol Su'âd vakt-i firâk u irtiḥâlinde

Gazâl-ı ḥûb-edâ mânend siyâh-çeşm oldı ol dildâr

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً

لَا يَشْتَكِي قِصْرٌ مِنْهَا وَلَا طَوْلٌ⁶

3 Ki iḳbâl itse ince bellü idbâr itse hoş tavlu

Görinür ḳadd-i bâlâsı vasaṭdur itme istinkâr

تَجَلُّوْا عَوَارِضَ ذِي ظُلْمٍ إِذَا ابْتَسَمْتُ

كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالْأَرَاخِ مَغْلُولٌ⁷

4 Ziyâdâr olısar dendânı pür tâbı gülerse ol

Şanasın şöyle âb ile mükerrer âbdâr her bâr

شَجَبْتُ بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءٍ مَخْنِيَةٍ

صَافٍ بِأَبْطَاحِ أَضْحَى وَهُوَ مَشْمُولٌ⁸

5 Şu âb kim âb-ı bâridle ḳarışmış batn-ı vâdide

Doğunmuşdur aña bâd-ı şemâl ezḥâda şafvetdâr

[A 4b, B 2b]

³ B nüshasında yok.⁴ Ayrılıp gitti Suâd. Bugün kalbim çok üzgün; onun peşinde ben azat kabul etmez köleyim. (Çeviriler Kaya (2018)'dan alınmıştır.)⁵ Ayrılık sabahında Suâd giderken, sürmeli gözleriyle, mağrur bakışıyla çevreyi süzüyor ve (avcıdan kaçan ceylan misali) boğuk boğuk inliyordu.⁶ Önden bakınca ince belli, arkadan bakınca kalçalar tombul tombuldu; boyu ise ne uzundu ne de kısa.⁷ O gülümseyince, ağız suyuyla parlayan dişlerini şarapla ıslanmış sanırsın.⁸ Ağızdaki ıslaklık, çakıllı geniş vadiden sızan suların kuşluk vaktinde esen kuzey rüzgârlarıyla serinlemiş hali kadar saf ve berraktır.

تَنْفِي الرِّيحِ الْقَذَى عَنْهُ وَأَقْرَطَهُ

مِنْ صَوْبِ سَارِيَةٍ بِيضٍ يَعْلِيلُ⁹

6 Ribâh ol âbdan hâr u hasî i ‘dâm itmişdür

Daî mecrâsını kûh-ı sefid pür itmiş ez-midrâr

اَكْرَمَ بِهَا خُلَّةً لَوْ أَنَّهَا صَدَقَتْ

مَوْعِدَهَا أَوْ لَوْ أَنَّ النَّصْحَ مَقْبُولُ¹⁰

7 Eger va ‘dinde şâdık olsa hoş dostdur Su ‘âd âyâ

Ve ger nezdinde nuşhım eylese te’ şîr-i bî-imrâr

لَيَكْنَهَا خُلَّةٌ قَدْ سَبِطَ مِنْ دِمِهَا

فَجُعَ وَوَلَّعَ وَأَخْلَفَ وَتَبَدَّلَ¹¹

8 Velî ‘uşşâkı rencîd itme aña mâya olmuşdur

Daî kizb ü hilâf va ‘de eyler dem-be-dem ısrâr

فَمَا تَذُومُ عَلَى حَالٍ تَكُونُ بِهَا

كَمَا تَلَوُّ فِي أَثَوَابِهَا الْغَوْلُ¹²

9 Nitekim gûle beñzer dürlü elvâna teşekkülde

Ne mümkün hâlet-i maḳrûnesinde ide istikrâr

وَلَا تَمَسُّكَ بِالْعَهْدِ الَّذِي رَعَمْتُ

أَلَا كَمَا تُمَسِّكُ الْمَاءَ الْغَرَابِيلُ¹³

10 O yâr-i bî-vefâdur ‘ahdini hiç tutmaz illâ kim

Suyı ḳalbur tutar gibi tutar ‘ahdin verir ikrâr

[A 5a, B 3a]

فَلَا يَغُرُّكَ مَا مَنَنْتُ وَمَا وَعَدْتُ

⁹ Gece ak dağların başına yağan sağanak yağmur sonucu, o berrak su üzerinde toplanan çerçöpü, esen rüzgâr temizler.

¹⁰ Suâd, ne iyi sevgilidir! Keşke sözünde dursaydı veya öğüt dinleseydi.

¹¹ Fakat o öyle bir sevgilidir ki, âşığı üzmek, yalancılık, vefasızlık ve döneçlik onun kanına işlemiştir.

¹² Hiçbir zaman Suâd’ın hâlleri birbirini tutmaz; gulyabani gibi renkten renge, şekilden şekle girer.

¹³ Onun vuslatı vaat eden sözüne güven olmaz. Kalburda su durursa ancak o zaman Suâd sözünde durur!

إِنَّ الْأَمَانِيَّ وَالْأَحْلَامَ تَضْلِيلٌ¹⁴

11 Pes anıñ menn ü va‘di itmesün ašlâ seni mağrûr

Bu bâbda ârzû-yı düşlere aldanma hiç zinhâr

كَانَتْ مَوَاعِيدُ عُرُقٍ لَهَا مَثَلًا

وَمَا مَوَاعِيدُهَا إِلَّا الْبَاطِلُ¹⁵

12 Ki ‘Urķûbıñ mevâ‘îdi aña đarb-ı meşel oldı

Mevâ‘îdi aña zibdür gerek cehr ü gerek isrâr

أَرْجُو وَأُمَلُّ أَنْ تَدْنُو مَوَدَّتْهَا

وَمَا إِخَالٌ لَدَيْنَا مِنْكَ تَنَوِيلٌ¹⁶

13 O yâriñ ķurb-ı ħubbı ħod niyâz-ı ‘âcizânemdür

Velîkin neyl-i vaşlı olmadı nezdimde hiç der-kâr

أَمْسَتْ سَعَادُ بِأَرْضٍ مَا يُبْلَغُهَا

إِلَّا الْعِتَاقُ النَّجِيَّاتُ الْمَرَّاسِيلُ¹⁷

14 Su‘âd bir yire irdigim anı ol yire ir gördi

Sebük seyr üştür-i pür-mâye kim ķuvvetlü bî-a‘zâr¹⁸

وَلَنْ يُبْلَغَهَا إِلَّا عَذَابَرَةٌ

فِيهَا عَلَى الْأَيْنِ إِزْقَالٌ وَتَبْغِيلٌ¹⁹

15 Degil illâ ‘azîmü’l-cüşse bir üştür ulaşdırmış

O üştür ħâl-i a‘yâra sebük seyr ide tîz âşâr

[A 5b, B 3b]

مِنْ كُلِّ نَصَاخَةٍ الذِّفْرَى إِذَا عَرَفَتْ

عُرْضَتُهَا طَامِسُ الْأَعْلَامِ مَجْهُولٌ²⁰

16 Verâ-yı gûşı ħûy-gerde olunca tîz-i seyrinden²¹

¹⁴ Onun vaadine kanıp da umuda kapılma sakın; zira ümitler ve rüyalar aldattıcıdır.

¹⁵ Suâd’ın vuslat vaadi Urķûb’un yalanları gibidir. Onun bütün vaatleri asılsız boş şeylerdir.

¹⁶ Onun yakın sevgisini kazanmayı umuyor; fakat vuslatına ereceğini hiç sanmıyorum.

¹⁷ Suâd şimdi öyle bir yerde akşamlamıştır ki, oraya ancak yürük dışı develerle varılır.

¹⁸ B nüshasında mısra şöyledir: Sebük seyr üştür-i pür-mâye-i aķvâ-yı bî-a‘zâr

¹⁹ Onun bulunduğu yere varabilmek için yorulmak bilmeyen güçlü ve katır gibi seken develer gerek.

²⁰ O deve öyle olmalı ki, terlediğinde kulaklarının arkasından ter fışkırmalı; ıssız çölde kaybolan yolu, izi kendi bulmalı.

²¹ B nüshasında “seyrinde” şeklindedir.

Bilinmez râha himmet şarf ider seyrinde ol pür-bâr

تَرْمِي الْعُيُوبَ بِعَيْنِي مُفْرِدٍ لَهَقٍ
إِذَا تَوَقَّدَتِ الْحِرَانُ وَالْمِيلُ²²

- 17 Ki şevr-i vaḥş-ı ebyaḏveş şalar çeşmin ırâk câya
Zemîni ḥuşk daḥî tell-i remil kızdıkda pek bisyâr

صَحَّحَ مُقَلَّدُهَا عَيْنَ مُقَيَّدُهَا
فِي خَلْقِهَا عَنْ بَنَاتِ الْفَخْلِ تَفْضِيلُ²³

- 18 Kılındur boynu hem ayağı olmuş laḥm ile memlû
Benât-ı faḥlıdan emşâline anda meziyyet var

غَلَبَاءُ وَجَنَاءُ عُلُكُومُ مَذَكَّرَةٌ
فِي دَفِهَا سَعَةً قُدَّاءَ امَّهَا مِيلُ²⁴

- 19 Daḥî gerdâni ağlez hem laḥîmü'l-vech ve'l-a'zâ
Müzekker faḥla beñzer boynu efzûn şânki mîl miḳdâr

وَجَلَّدُهَا مِنْ أَطْوَمٍ مَا يُؤَيِّسُهُ
طَلَحَ بِصَاحِبَةِ الْمُتَيْنِ مَهْرُ²⁵

- 20 Şanursın cildi ḳablubağa cildinden düzülmüşdür
Ḳurâd aña ne mümkün eyleye te' şîr ile ızrâr

[A 6a, B 4a]

حَزَفَتْ أَخُوَهَا أَبُوَهَا مِنْ مُهَجَّنَةٍ
وَعَمَّهَا خَالَهَا قَوْدَاءُ شَمِيلِ²⁶

- 21 Hicân cinsinden ol bir pâre-i kûh-ı mu'azzamdur
Ki zâhrı boynu efzûn hem daḥî fârih bilâ-inkâr

يَمْشِي الْفَرَادُ عَلَيْهَا ثُمَّ يُرْلَقُهَا

²² O, sürüsünden geride kalan beyaz yaban öküzü gibi gözleri ufukta, kızgın çölde sert zeminleri ve kum tepelerini hızlıca aşıp gitmeli.

²³ Suâd'a götürecektir deve, heybetli, bacakları güçlü ve dolgun gerdanyla erkek develerden üstün olmalı.

²⁴ O deve, uzun ve kalın boynu, gayet dolgun çehresi ve dolgun böğürleriyle erkeği andırmalı. Adımlarının arası da bir mil tutmalı.

²⁵ Onun deniz kaplumbağası gibi (kalın ve kaygan) derisine zayıf keneler bile yapışamaz.

²⁶ Hecin cinsi ve heybetli bu devenin kardeşi babasıdır, amcası da dayısıdır. Boyu uzun, endamlı, soyu soppu bellidir.

مِنْهَا لَبَانٌ وَأَقْرَابٌ زَهَالِيلٌ²⁷

- 22 Simânet hem melâset anda gâyet ber-kemâl olmuş
Kurâdîñ mezlakîdür cenb ü şadrından düşer nâçâr

عَيْرَانَةٌ قُذِفَتْ بِالنَّحُضِ عَنْ عُرْضِ
مِرْقَافِهَا عَنْ بَنَاتِ الزُّورِ مَقْتُولٌ²⁸

- 23 Semüzlikde himâr-ı vahş gibi lahmı şarkmışdur
Dağî dirseği gögsinden ırâkdur olmamışdur târ

كَأَنَّ مَا فَاتَ عَيْنَيْهَا وَمَذْبَحَهَا
مِنْ خَطْمِهَا وَمِنْ اللَّحْيَيْنِ بَرُّطِيلٌ²⁹

- 24 Çeñesi gözleri altı ki ya‘ni ma‘kad-ı habli
Demir balta veyâ bir seng-i hâr³⁰ dürledi en-nazâr

ثُمَّ مِثْلَ عَسِيبِ النَّخْلِ ذَا خُصَلٍ
فِي عَارِزٍ لَمْ تَخَوَّنْهُ الْأَحَالِيلُ³¹

- 25 Lebûn iken o seyr-i sür‘atinde emcegi üzre
‘Asîbü’l- nahliveş kuyruğunu eyleyiser imrâr

[A 6b, B 4b]

فَنَوَاءٌ فِي حُرَّتَيْهَا لِلْبَصِيرِ بِهَا
عَتَقٌ مُبِينٌ وَفِي الْخَدَّيْنِ تَسْهِيلٌ³²

- 26 Beğâyet burnu yüksek hem kulaqları yaraşıklı
Yanakları letâfet-bağş-ı der-nezd-i uli’l-başâr

تَخْذِي عَلَى يَسْرَاتٍ وَهِيَ لَا هَفَّةَ

²⁷ O öylesine semirmişti ki, göğsünde ve böğürlerinde dolaşan keneler bile kayıp düşer.

²⁸ Onun hareketleri yaban eşeğinininki gibi kıvrak ve karın etleri çekik; göğsüyle ön ayakları arası da açıktır.

²⁹ Gözleriyle gırtlığı ve başının yular takılan yeri ile çenesi arası, uzunluk açısından palandız taşını andırmalıdır.

³⁰ A ve B nüshalarında “hârâ” şeklinde.

³¹ Hurma dalı gibi püsküllü kuyruğu hafifçe memesine dokundurmalı ve bu dokunuşlar sütüni eksiltmemeli.

³² Deveden anlayan, onun asaletini kemer gibi burnu ile kulaklarından ve uzunca çehresinden tanır.

دَوَائِلُ وَقُعُهنَّ الْأَرْضَ تَحْلِيل³³

- 27 ‘Acîf ü hışk-ı pâyân üzre ol isrâ‘-ı seyr eyler
O pâyân kim deger degmez zemîne peñçe az uğrar

سُمُرُ الْعُجَايَاتِ يَثْرُكُنَّ الْحَصَى زِيماً
أَمْ يَقْهِنَنَّ رُؤُوسَ الْأَكْمِ تَنْعِيل³⁴

- 28 Ki esmer atlu pâyânı perâkende kıılır sengi
Degîl ta‘n ile muhtâc ger ser-i kûhda ola seyyâr

كَأَنَّ أَوْبَ ذِرَاعِيهَا إِذَا عَرَقَتْ
وَقَدْ تَلَفَّعَ بِالْقُورِ الْعَسَاقِيل³⁵

- 29 O nâke derledikde şânki anıñ tîz refâtârı
Ser-i kûhı serâb almış o hâlde ez-heme aqtâr

يَوْمًا يَظَلُّ بِهِ الْجُرْبَاءُ مُصْطَخِذَاً
كَأَنَّ ضَاجِيَهُ بِالشَّمْسِ مَمْلُول³⁶

- 30 O bir gündür geler ihrâk olubdur harr-ı şems ile
Vücûdı kellenüp hem levn ü eşkâli olur gülñâr

[A 7a, B 5a]

وَقَالَ لِلْقَوْمِ حَادِيهِمْ إِذَا جَعَلَتْ

وُرُقُ الْجَنَادِبِ يَرْكُضَنَّ الْحَصَى قِيلُوا³⁷

- 31 Çekirge perr ü bâlın senge urdukdâ harâretden
İder hâdî şehâ fermûde-i keylûleyi izhâr

شَدَّ النَّهَارُ ذِرَاعاً عَيْطَلٍ نَصَفَ

³³ Yürüyüşü öyle hızlıdır ki, mızrağı andıran ince ve güçlü bacaklarıyla ayaklarını yere basıp kaldırması bir anda gerçekleşir.

³⁴ Ayağını basınca, çivi gibi toynakları çakıl taşlarını parçalar; bunun için ayrıca ayaklarının papuca ihtiyacı yoktur.

³⁵ O deve, yakan güneş altında terledikçe hızlanır. Bu sırada serap, tepeleri tutuşturmuştur.

³⁶ Öyle bir gün ki, güneşin hararetinden kertenkelenin sırtı, âdeta külde pişen ekmeğe dönmüştür.

³⁷ Bu sırada mor kanatlı çekirgeler bile çakıl taşlarına serilip debelenmekte; kervancı ise kafileyi “Bu sıcakta gidilmez, istirahat ediniz” diye uyarmaktadır.

قَامَتْ فَجَاوَبَهَا نُكْدٌ مَثَاكِيلٌ³⁸

- 32 Mümâsîl şol 'iyâlîñ tîz ü refâtârına 'ağmâde
Ki bir şeklâ idibdür hâl-i mâtemden aña iħbâr

نَوَاحَةٌ رَحْوَةٌ الصَّبَّعَيْنِ لَيْسَ لَهَا

لَمَّا نَعَى بِكُرْهَا النَّاعُونَ مَعْقُولٌ³⁹

- 33 Şalar bazuların ser-mest-i bî-hûş dîde-i giryân
Eger sem'ine mâtem qar' olursa ya'ni eyler zâr

تَقْرِي اللَّبَّانَ بِكَفَّيْهَا وَمَدْرُ عَهَا

مُسَقَّقٌ عَنْ تَرَاقِيْهَا رَعَابِيلٌ⁴⁰

- 34 Ki mâtemden hâkikat sînesin ol çâk u çâk eyler
Yaqasın pâre pâre eyler ol pür zâr-ı hâsretkâr

تَسْعَى الْوُشَاةُ جَنَابَيْهَا وَقَوْلُهُمْ

إِنَّكَ يَا بَنَ أَبِي سُلْمَى لَمَقْتُولٌ⁴¹

- 35 Su'âda her yañadan gamz iderlerdi ki gammâzlar
Benim hâkķımda katlime yürürlerdi idüp güftâr

[A 7b, B 5b]

وَقَالَ كُلُّ خَلِيلٍ كُنْتُ أَمَلُهُ

لَا أَلْهَيْتَكَ إِنِّي عَنْكَ مَشْغُولٌ⁴²

- 36 Nice yâr-i vefâdârıma ol demde şıgındımsa
Dir idi kim seni taħlîş ne mümkindür baña⁴³ ey yâr

فَقُلْتُ خَلَّوْا سَبِيلِي لَا أَبَا لَكُمْ

فَكُلُّ مَا قَدَّرَ الرَّحْمَنُ مَفْعُولٌ⁴⁴

- 37 Didim hâlîme koñ beni ki yok mânendiñiz aşlâ

³⁸ Güneş yükseldiğinde bile o deve, çocuğu ölen orta yaşlı bir kadının uzun kollarıyla çırpınıp diz ve sîne dövüşü gibi hızlı hızlı yol alır.

³⁹ Ağutlarla yavrusuna ağlayan o kadının aklı başından gitmiş ve dövmekten kolları yorgun düşmüştür.

⁴⁰ O kadın çırpınarak elleriyle göğsünü döverken, gömleğinin ön kısmı paramparça olmuştur.

⁴¹ Devenin çevresinde koşup duran söz taşıyıcılar diyordu ki: Ey Ebû Sûlmâ'nın oğlu, kesinlikle öldürüleceksin!

⁴² Yardımlarını umduğum her dostum bana: "Seninle uğraşacak değilim" dedi.

⁴³ A ve B nüshalarında بنا şeklinde.

⁴⁴ Bunun üzerine dedim ki: "Çekilin yolumdan ey soysuzlar; Rahmân ne dilediyse o olur."

Yirine geliserdür her ne kim taqđîr ider Ğuffâr

كُلُّ ابْنٍ أَنْتَى وَإِنْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ
يَوْمًا عَلَى آلَةٍ حَدْبَاءَ مَحْمُولٍ⁴⁵

- 38 Ki her bir mâder ü zâd ger dirâz olsa anıñ ‘ömri
Nihâyet levhden tâbûta ħaml eyler anı aĥyâr

أُنَبِّئُكَ أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَوْعَدَنِي
وَالْعَفْوُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَأْمُولٌ⁴⁶

- 39 Hemân-dem kim niyâzım ‘afvdur nezd-i risâletde
Ne deñlü eylemişse ħatlime fermâñ demim ihdâr

فَقَدْ أُمِيتَ رَسُولِ اللَّهِ مُعْتَذِرًا
وَالْعُذْرُ عِنْدَ رَسُولِ اللَّهِ مَقْبُولٌ⁴⁷

- 40 Zemîn-bûs olmışam nezd-i Resûle i ‘tizâr ile
Ķabûle ħünkü şâyân ħazretinde ehl-i istiġfâr

[A 8a, B 6a]

مَهْلًا هَذَا الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةً
الْقُرْآنَ فِيهَا مَوَاعِيظٌ وَتَفْصِيلٌ⁴⁸

- 41 Baña⁴⁹ mühlet vir ey nûr-ı hidâyet kim saña⁵⁰ virmiş
Ĥudâ Ķur’ânı kim var anda tafşîlât ile aĥbâr

لَا تَأْخُذْنِي بِأَقْوَالِ الْوُشَاةِ وَلَمْ
أُذْنِبْ وَإِنْ كُنْتُ فِي الْأَقَاوِيلِ⁵¹

- 42 Ĥabîbâ sen beni aĥz itme aĥvâl-i vuşât ile
Eger ħaħķımda ħoħ söz var velî yok bende istiħşâr

لَقَدْ أَقَوْمُ مَقَامًا لَوْ يَقُومُ بِهِ

⁴⁵ Anasından her doğan uzun yaşasa bile, sonunda o kambur âlete (tabut) binecektir.

⁴⁶ Resûlullâh ‘ın beni cezalandıracağı haberini aldım. Ancak Resûlullâh ‘ın şânına yakışan aĥtur.

⁴⁷ Ben de Resûlullâh ‘tan özür diledim. Onun indinde özrüm kabul ola.

⁴⁸ Acele etme hele! Hidayeti lütfeden sana Ķur’ân ‘ı verdi; onda ne öğütler, nice açıklayıcı bilgiler vardır.

⁴⁹ A nüshasında بنا şeklinde.

⁵⁰ A nüshasında سنا şeklinde.

⁵¹ Her ne kadar ħaħķımdaki dedikodular ħoħsa da ben günah işlemedim. Aleyhimde bulunanların sözüyle beni hesaba ħekme.

أَرَىٰ وَأَسْمَعُ مَا لَوْ يَسْمَعُ الْفِيلُ⁵²

43 Ki bir merkezdeyem anda benim mer'î vü mesmû'im

Eger sem' eyleseydi fil veyâhûd eylese ibşâr

لَطَلَّ يَرْعُدُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ لَهُ

مِنَ الرَّسُولِ بِأَذْنِ اللَّهِ تَنْوِيلُ⁵³

44 Olurdu heybetinden kâffe-i a'zâları lertzân

Meger bâ'avn-ı Hakk aña ola hâzretten istibşâr

حَتَّىٰ وَضَعْتُ يَمِينِي لَا أَنْزَعُهُ

فِي كَفِّ ذِي نَقَمَاتٍ قِيلَهُ الْفِيلُ⁵⁴

45 Kõdum şağ destimi tâ keff-i şâhib-intikâm içre

Ki ya'ni şâdıkı'l-kavl hâzrete itmem nizâ' iş'âr

[A 8b, B 6b]

لَذَاكَ أَهْيَبُ عِنْدِي إِذْ أَكَلِمُهُ

وَقِيلَ إِنَّكَ مُنْسُوبٌ وَمَسْئُولُ⁵⁵

46 Teḥâṭub içre ol zât heybet-efzâ nezd-i çâkerde

Daḥî mensûb-ı mes'ûliyetimden olsa istifsâr

مِنْ خَادِرٍ مِنْ لُيُوثِ الْأَسَدِ مَسْكُهُ

مِنْ بَطْنِ عَتْرٍ غِيلٌ دُونَهُ غِيلُ⁵⁶

47 O şîrden kim ola ol şîr-i şîrân mîşe-sitânda

Tutar mesken huşûşâ vâdi'-i 'Asserde ol hûnhâr

يَعْدُو فَيَلْحَمُ ضِرْ غَامِئِينَ عَيْشُهُمَا

⁵² Öyle müşkil durumdayım ki, görüp işittiklerimi, yemin ederim ki, fil işitmiş olsa o bile dayanamazdı.

⁵³ Ve o fil, heybeti karşısında tir tir titrerdi. Meğer ki, Allah'ın izniyle Resûlullâh onun sağlığını bağışlasın.

⁵⁴ İşte ben kendi isteğimle geldim ve sağ elimle Resûlullâh'ın elini tutarak biat ettim ki, o adildir, onun sözü sözdür.

⁵⁵ Konuşurken onunla "Anlatılanları yapan sensin ve sorumlusun!" derse diye çok korktum.

⁵⁶ Bu korku Asser'in ortasında, fundalıklar arasında yavrularını besleyen aslandan da dehşetli idi.

لَحْمٍ مِنَ الْقَوْمِ مَغْفُورٍ خَزَائِلٍ⁵⁷

48 Şabâh vaktinde ol yavruların bislerdi ya'ni kim

Atılmış pâre pâre lahm-ı ademden idüp iğdâr

إِذَا يُسَاوِرُ قِرْنًا لَا يَجِلُّ لَهُ

أَنْ يَتْرُكَ الْقَرْنَ إِلَّا وَهُوَ مَغْلُولٌ⁵⁸

49 Muķâvim olsa bu heybetle çün mânendi bir şîre

Bıraķmaz pençe-i kahr ile itmeyince târûmâr

مِنْهُ تَطْلُ سِبَاعُ الْجَوِّ ضَامِرَةٌ

وَلَا تُمْشِي بِوَادِيهِ الْأَرَاجِيلُ⁵⁹

50 Kâmu yırtıcı hayvân havf ile ebsem olur andan

Şitâb ile ne mümkün na'rasın biri ide işdâr

[A 9a, B 7a]

وَلَا يَزَالُ بِوَادِيهِ أَخُو ثِقَةٍ

مُطَرَّحُ النَّزْرِ وَالْدَّرْسَانِ مَأْكُولٌ⁶⁰

51 O şîriñ oldıai vâdîde şuc'ân u bahâdırlar

Silâh u câmesin atmaķdadurlar eyleyüp idbâr

إِنَّ الرَّسُولَ لَسَيُفْتُ بِسَيْضَاءٍ بِهِ

مُهَنْدٌ مِنْ سَيُوفِ اللَّهِ مَسْلُورٌ⁶¹

52 Hâķîkat fecr-i 'âlem pür ziyâ tîğü'l-İlâhîdür

Ki 'üryan tîğ-ı Hindîveş olunmuş şânki istizhâr

فِي فُتْنِهِ مِنْ قُرَيْشٍ قَالَ قَائِلُهُمْ

بِطُنِّ مَكَّةَ لَمَّا أَسْلَمُوا زُلُوا⁶²

53 Kureyşden bir cemâ'at içre meslûl oldu ol şemşîr

⁵⁷ Erkenden ava çıkan o aslan, parçaladığı kimselerin toza toprağa belenmiş etlerini iki yavrusuna yedirir.

⁵⁸ O, rakibi aslanla karşılaşacak olsa, kesinlikle onu hurdahaş eder.

⁵⁹ Bu yüzden, o bölgeden geçen canavarlar bile sessizce geçip gider. Yolcular ise o vadiye zaten ayak basamaz.

⁶⁰ Kendine güvenen bir yiğit o vadiye ayak basacak olsa, geriye parçalanmış elbisesi ile yenen vücudundan artıklar kalır.

⁶¹ Şüphesiz ki peygamber, Allah'ın aydınlatmak üzere çekilmiş yalın kılıcıdır.

⁶² Mekke vadisinde Kureyş'ten Müslüman olan soylu bir topluluğa, sözcüleri "Artık buradan hicret edin!" demişti.

Olardı pîr-i hicret re'y idüp bâ-Seyyid-i Muhtâr

زَالُوا فَمَازَالَ أَنْكَاسٌ وَلَا كُشْفٌ

عِنْدَ الْإِلْقَاءِ وَلَا مِيلٌ مَعَارِيلٌ⁶³

54 Meger bî-tîğ u bî-turs hem za'îf olanların gayrı

Kamusı hicret itdiler olup ba'zıları hem-gâr

شُمُ الْعَرَانِينَ أَبْطَالٌ لِبُؤْسِهِمْ

مَنْ نَسَجَ دَاوُدَ فِي الْهَيْجَا سَرَائِيلَ⁶⁴

55 Be-küllî burnu yüksek himmet-efzâ hûbb yigitlerdür

Silâhşör cümle pîrâhenleri zırhdan olup pür-kâr

[A 9b, B 7b]

بَيْضٌ سَوَابِغٌ قَدْ شَكَّتْ لَهَا حَلَقٌ

كَأَنَّهَا حَلَقُ الْقَفْعَاءِ مَجْدُولٌ⁶⁵

56 O zırhdan pîrahenler pek mücellâ vâsi' efzûndur

Ki kaf'â halkası mânend-i kat kat şânki kuvvetvâr

لَا يَفْرَحُونَ إِذَا نَالَتْ رِمَاحُهُمْ

قَوْمًا وَلَيْسُوا مَجَازِيعًا إِذَا نِيلَ⁶⁶

57 Ferah-yâb olmaz anlar ger tokunsa süngüler haşma

Ceza' itmezler anlara tokunsa nîze-i pür-nâr

يَمْتَشُونَ مَشْيَ الْجَمَالِ الزُّهْرِ يَعْصِمُهُمْ

ضَرْبٌ إِذَا عَرَدَ السُّودُ التَّنَائِيلَ⁶⁷

58 Ki darb-ı seyf ile ma'sûm yürürler aķ deve gibi

Boyu kûtâh siyeh üştür mişâli kaçıcak eşrâr

لَا يَقَعُ الطَّعْنُ إِلَّا فِي نُحُورِهِمْ

⁶³ Göçüp gittiler; ancak geride, düşmana karşı koyamayacak kadar güçsüzler ve silahsızlar vardı.

⁶⁴ Kahraman muhacirin başı dik, gayet vakur; savaşta giydikleri zırh ise sanki Davud peygamberin ördüğü zırhlardandır.

⁶⁵ O zırh, gayet sıkça örülmüş ve uzundur; halkaları ise kaf'â ağacının boğumları gibi parlak ve kaygandır.

⁶⁶ O muhacirin attığı oklar düşmana saplanınca pek sevinmezler; yenildiklerinde de fazla üzülmezlerdi.

⁶⁷ Onlar, heybetli beyaz develer gibi kendinden emin, vakarla yürür giderler. Bu develer kısa boylu siyah develer gibi kamçıyla yola gelen türden değildir.

وَمَا لَهُمْ عَنْ حِيَايِ الْمَوْتِ تَهْلِيلٌ⁶⁸

- 59 Şudûrî anların kalkânı olmuş şa‘n-ı a‘dâya
Hîyâd-ı mevte biñ cân ile ‘atşândur olar her bâr
- 60 İlâhî dergehiñde *Kâmilîñ* aqşâ-yı âmâlî
Şefî‘ ola hâbîbiñ hem muhâcirler dahî enşâr

Sonuç

Ka‘b b. Zühayr’e ait olan ve *Kasîde-i Bürde*, *Kasîdetü’l-Bürde*, *Kasîde-i Lâmiyye* adlarıyla da bilinen *Bânet Su‘âd Kasidesi*, yazıldığı dönemden günümüze İslam edebiyatında önemli bir konuma sahip olmuştur. Bu kaside sayesinde Ka‘b b. Zühayr Hz. Muhammed’in hırkasıyla onurlandırılmış ve bu durum, edebî anlamda bir geleneğin başlamasını sağlamıştır. Hem şefaata kazanma hem de peygamberin övgüsüne nail olma ümidiyle yüzyıllar boyunca bu kaside üzerine şerh, nazire, tahmis, taştir, tercüme vd. yazma hususunda şairler adeta bir yarış içerisinde olmuştur. 19. yüzyıl şair/şârihlerinden Yemlihâ-zâde Mustafa Kâmil Efendi (d. ?? - ö. 1294/1877) de geleneğe uymuş ve İslam edebiyatında otorite kabul edilen bu kasideyi manzum olarak Türkçeye tercüme etmiştir. 60 beyitten oluşan tercümesini; hezec bahrin *mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün* kalıbıyla yazmıştır. Ayrıca şair, tercümesine, edebî üslup kaygıyla özgünlük katmaya çalışmıştır. Muhtevada, aslına uygun çeviriden, sadık tercüme metodundan yararlanmış; konu olarak kaynak metne bağlı kalsa da şekilsel özellikler yoluyla kendi üslubunu ortaya koymuştur. Bununla birlikte tercümesinde kaynak metindeki kelimeleri aynen kullanmak yerine Türkçede en yaygın kullanıma sahip sözcükleri tercih etmiş ve manzumesini anlaşılır hâle getirmiştir. Bu çalışmada da, Yemlihâ-zâde Mustafa Kâmil Efendi’nin Türkçe ve manzum şekilde kaleme aldığı *Bânet Su‘âd Kasidesi* şekil ve muhteva özellikleriyle incelenmiş, şairin manzumesi tanıtılmıştır. Nüshaları, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar 6955 numarada ve Süleymaniye Kütüphanesi İzmirli İsmail Hakkı Koleksiyonu 3493 numarada yer alan metin; çeviriyazıya aktarılmış, çalışmanın sonuna da manzumenin tıpkıbasımı eklenmiştir. Böylece bu manzum tercümenin edebî gelenek içerisinde konumu ortaya koyulmuştur.

⁶⁸ O sahâbiler savaştâ sadece göğüslerinden vurulurlar; onlar, ölüm meydanlarında korku ve ürküntü nedir bilmezlerdi.

Kaynakça

- Altuner, N. (2013). Elbistanlı Yemliha-zâde Mustafa Kâmil Efendinin Kendi Hattıyla Yazmış Olduğu On Altı Risalelik Mecmuanın Tanıtımı. *Uluslararası Osmanlı Döneminde Maraş Sempozyumu* (Kahramanmaraş 4-6 Ekim 2012).
- Arslan, M. Yemlihâ-zâde Mustafa Kâmil Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/mustafa-yemlihazade-mustafa-kamil> [Erişim Tarihi: 22 Eylül 2021].
- Ateş, E. (2020). Ka‘b b. Zühey’in Kaside-i Bürdesine Abdî’nin yazdığı manzum şerhin niteliği. *İnternational Journal of Filologia*, 3 (4), 146-163.
- Demirayak, K. (2001). Kasidetü‘l-bürde. *TDVİA*, 24, 566-568.
- Demircioğlu, C. (2003). 19. yüzyıl sonu Türk edebiyatında ‘tercüme’ kavramı”. *Journal of Turkish Studies / Türklük Bilgisi Araştırmaları Dergisi*, XXVII/II, 13-31.
- Kaya, M. (2018). *İslâmî edebiyatta şaheserler*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yay.
- Koç, H. (2018). Ahmed-i Rıdvan’ın Manzum Kaside-i Bürde Tercümesi. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 5 (12), 9-31.
- Levend, A. S. (1984). *Türk edebiyatı tarihi*. TTK Yay.
- Özgeriş, M .M. (2022). Yemlihâ-zâde Mustafa Kâmil Efendi’nin hayatı, edebî yönü ve eserleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (26), 658-674.
-(2021). Mecmû‘a (Mustafâ Kâmil). *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/mecmu-a-mustafa-kamil>. [Erişim Tarihi: 05 Kasım 2021].
- Tamir, F. (2006). Tercüme. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, VI, 99.
- Tülücü, S. (1982). Ka'b b. Zuheyr ve Kasîde-i Bürde'si üzerine notlar I. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 0(5), 159-173.
- Yazar, S. (2011). *Anadolu sahası klâsik Türk edebiyatında tercüme ve şerh geleneği* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yeşildağ, A. (2013). Bânet Su‘âd Kasîdesine yapılan çalışmaların tesbiti üzerine-I. *Nüsha*, 0(36), 7-43.

Tıpkıbasım A Nüshası





“

Bölüm 2

AFİF YESARİ’NİN DÜŞÜNCE TİYATROSU VE OYUNLARI

Ayşe ERTUŞ¹

1 Ayşe ERTUŞ, Dr.. Öğretim Üyesi, Hakkari Üniversitesi, Orcid Id:
0000-0002-5748-5964.

”

Giriş

Afif Yesari, 16 Nisan 1922’de İstanbul Kadıköy’de dünyaya gelir. İstanbul’un köklü ailelerinden olan ve adını hattat Yesârî Mehmet Es’ad Efendi’den alan Yesarizâdeler ailesinin mensubu olan Afif Yesari, Türk edebiyatının önemli yazarlarından olan Mahmut Yesari’nin de oğludur.

Afif Yesari, ilkokuldan sonra ortaokulu terk ederek kendi kendisini yetiştirmiş çok yönlü bir sanatçıdır. Muzaffer Ulukaya ve İzzet Günkaya takma isimlerini de kullanan Yesari, gazeteciliğinin yanında polisiye roman ve hikayeler kaleme almış, oyunculuk, dansörlük, dublaj sanatçılığı, reklam spikerliği, radyo program yapımcılığı gibi birçok işte çalışmıştır. Yesari yaptığı işleri şöyle açıklar: “... girip çıkmadığım iş kalmadı. Bir sünger avcılığıyla seyyar köftecilik yapmadım. Bursa- Mudanya yolunda taş kırdım.. Hademelik bile yaptım.. Ama ne yaptımsa yazılarıma malzeme toplamak için yaptım..” (Pekşen, 1986:7).

Yazar, *Tanin*, *Son Havadis*, *Hürvatan*, *Dünya* gazetelerinde ve *Hayat* dergisinde çalışmış, 1954 yılında İTÜ (İstanbul Teknik Üniversitesi) Televizyonunda yayınlanan ilk yerli televizyon oyununu senaryosunu kaleme almıştır. (Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, 2018). Yesari, 12-26 Şubat 1973 tarihleri arasında ülkemizde ilk kez dört dilde (Türkçe, İngilizce, Fransızca ve İtalyanca) şiir sergisi açmış ve sergi büyük ilgiyle karşılanmıştır. (Yesari, 1987 :25).

Sanatçı büyük ününü, Muzaffer Ulukaya takma adıyla yazdığı Mickey Spillane’ın kahramanı olan Mike Hammer romanları ile kazanmıştır. Yesari, bu tarzda 200’e yakın roman yazmış ve bu romanları çok ilgi görmüştür. Yazar, Mike Hammer yaratıcısı olan Mickey Spillane’e, yazdığı romanlarından iki tanesini bir mektupla göndermek istemiş; ancak çevresinin “*yapma yahu başın belaya girer*” demeleriyle bundan vazgeçmiştir. (Pekşen, 1986: 7).

Hengame ve *Şalter* adında kara mizah romanları da olan Afif Yesari, 1950’lerde dünyada ilk olan Düşünce Tiyatrosunu da kurmuş ve bu tiyatro türünde oyunlar da kaleme almıştır. Yazar, Düşünce Tiyatrosu çalışmalarını 1967-1969-1970 yılları arasında düzenlenen “Belgesel Sergilerle” tanıtma fırsatı bulmuş, bu sergilerden özellikle 1970’te olan “Düşünce Tiyatrosu 3. Belgesel Sergisi” büyük ilgi çekip basında geniş yankı uyandırmıştır. (Yesari, 1987:25) Girdiği her işi yazılarına malzeme toplamak için yaptığını söyleyen Afif Yesari, 23 Ağustos 1989’da hayata gözlerini yummuştur. “*San’at tarihine göz gezdirince, bugüne kadar, gelmiş geçmiş büyük san’atçılardan çoğunun, ömürlerini türlü güçlükler içinde tükettiklerini ve eserlerinin ancak ölümlerinden sonra değer kazandığını görürüz.*” (Yesari, 1967a: 26) diyen Afif Yesari’nin bu ifadelerini edebiyat tarihi eserlerinde, kendisine neredeyse hiç yer verilmeyen sanatçı için de tekrarlamak mümkündür.

1.Düşünce Tiyatrosu Nedir?

Afif Yesari, dünyada ilk olan düşünce tiyatrosunun kurucusu ve yönetmenidir. Yazar, bu türde yazmış olduğu tiyatro eserlerinin başında “Manifest” başlığı altında düşünce tiyatrosunu açıklar. Yesari, öncelikle düşünce tiyatrosunun konuşulanı değil düşünüleni ön plana aldığını, oyuncuların düşüncelerinin bir spiker tarafından ya da daha önceden banda veya plâğa kaydedilen sesle seyirciye aktarıldığını söyler. Düşünce tiyatrosunda oyuncu sahnededir; ancak sadece jest, mimik ve hareketleriyle vardır. Sahnedeki oyuncuların sesleri yoktur. Onların zihninden geçenler oyunun senaryosunu oluşturur ve bu, dışarıdan bir spiker tarafından seyirciye aktarılır: “*Bilinçaltı karanlığında geçenleri, oradaki yarı belirli kıpırdanışları, söz, müzik ve mizansen’le sahne ışığına çıkarmak amacını güden Düşünce Tiyatrosu Oyunları, konuşulan’a değil, düşünülen’e yer veriyor; konuşma yerini- iç ses-e bırakıyor-iç ses-i de, seyirciye, spikerler, ya da oyuncunun önceden banda veya plâğa alınmış sesleri duyuruyor...*” (Yesari, 1968:7-8).

“*İnsan, ancak ‘düşündüğü zamanki hâliyle gerçek, yâni, olduğu gibi’dir; anlaşılmamak, yahut yanlış anlaşılma kaygısından da uzak, konuştuğu zamankiyle kıyaslanamayacak kadar açık kalpli, samimîdir.*” (1968:8) diyen Yesari, düşünce tiyatrosunun amacı ve çıkış noktasının “insanı kendi kendisinin yalnızlığında, iç ben’indeki, düşüncelerindeki davranışları ve iç yaşayış-ı ile belirtmektir.” der.

Oyuncuların konuşmadığı bir tür olan Düşünce tiyatrosunun pandomim ile karıştırmamak gerektiğini anlatan Yesari, pandomimde söz yoktur; ancak düşünce tiyatrosunda spikerin seyirciye ulaştırdığı düşünce sesinin, “bilinçaltı sayıklamasının” olduğunu söyler. Bunun yanında pandomimde kişilerin gerçek dışı, geniş hareketler yaparak bir duyguyu, bir olayı anlattıklarını, pandomim oyuncusunun davranışlarının bizim gerçek davranışlarımızla en ufak bir ilgi ve benzerliği olmadığını söyleyen Yesari, Düşünce tiyatrosunda ise oyun kişilerinin davranışlarının günlük yaşamımızdaki tabii davranışlar olduğunu belirtir.

Düşünce tiyatrosunun aynı şekilde sessiz film ve radyo oyunları ile de bağlantılı olmadığını anlatan yazar, sessiz filmde ses olmadığını; ancak düşünce tiyatrosunda seyirciye ulaştırılan bir iç ses olduğunu söyler ve düşünce tiyatrosunda fondaki müziğin oyunun bir parçası olduğunu ve müzikle birlikte etkilenen insanın hayalleri, mizansenlerle belirtildiğini ifade eder. Radyo oyunlarında ise görüntünün yerini sesin aldığını ve konunun sadece dinlenerek anlaşılabilceğini ifade eden Yesari, düşünce tiyatrosu oyunlarında seyircinin konuyu anlayabilmesi için oyuncunun sahnedeki hareketleri, duruşu, mimikleri ile ona eşlik eden iç sesin olması gerektiğini aktarır ve ekler: Düşünce Tiyatrosu Oyunları, “*iç yaşantımızla, dış davra-*

nışımız, beraberce belirtildiği zaman anlam kazanır... ”(Yesari,1968: 10)

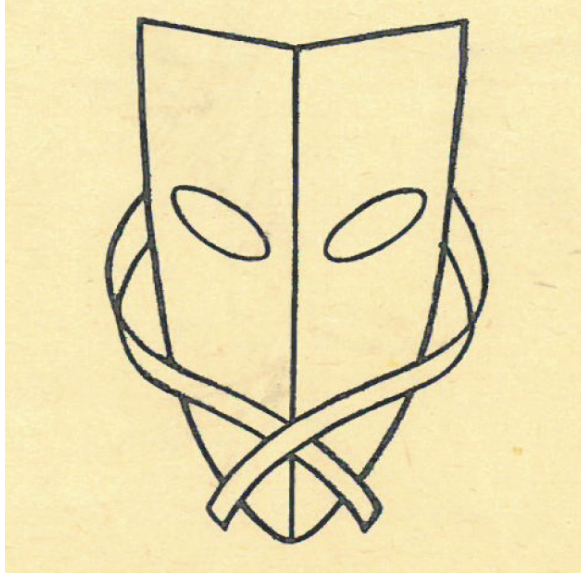
Düşünce Tiyatro Oyunlarında konuşan insan bu oyunun dışındadır, bu oyunlar insanı sadece iç yaşantısı, hayalleri ve düşünen yönüyle ele almaktadır. Düşünce tiyatro oyunlarında, düşünce sesi ya da “bilinçaltı sayıklamalarıyla” oyun kişilerinin iç dünyası, bütün çıplaklığı ve samimiyetiyle seyirciye aktarılır.

Afif Yesari, düşünce tiyatrosunun teknik olarak da oyuncuya yeni imkânlar sağladığını ifade eder. Bu tür oyunlarda oyuncu azdır ve düşünce sesi, bir spiker ya da daha önceden bir banda kaydedilen ses ile seyirciye ulaştırıldığı için oyuncuların oyun metnini ezberleme zorunluluğu ortadan kalkmaktadır. Bunun yanında spikerin görünmemesi esasıyla küçük salonlar ya da toplum arasında bile oynanmaya imkan sağlamaktadır. Afif Yesari, düşünce tiyatrosu türünde ilk eseri olan *Olduğu Gibi*’nin, İTÜ Televizyonu, Cep Tiyatrosu, Amerikan Lisan ve Sanat Dershaneleri gibi lokallerde oynanabildiği gibi, düşüncelerin bir banda kaydedilmesiyle ya da spikerlerle bir kadın bir erkek toplam dört kişiyle kolaylıkla evde bile oynanabileceğini ileri sürer.

Bu tiyatro türünün sağladığı faydalardan birinin de oyuncunun oyunculuk yeteneğini tam olarak sergilemesine imkan tanınması olduğunu söyleyen Yesari, oyuncuların bu tiyatrodaki sadece mizansene odaklanarak yeteneklerini tam olarak sergileyebildiklerini, böylelikle sesleri sahneye elverişli olmadığı için tiyatrodan uzak kalmak zorunda bulunan güçlü oyuncuların da yeteneklerini sergilemelerine imkan tanıdığını söyler.

Düşünce tiyatrosu oyunlarında perde kullanılmaz. Oyunun başlangıcından bitimine kadar seyircinin oyunun havasına girebilmesi için perdeler açık bırakılır. Oyunun başlangıç ve bitim zamanı sahnenin sağ üst köşesindeki yeşil ışık ile sağlanır. Oyun başladığında yanan bu ışık oyunun bitimiyle de söner.

Afif Yesari, kurucusu olduğu düşünce tiyatrosu oyunu maskını da dizayn etmiştir. Yazar, klâsik tiyatrodaki dram ve komediyi karakterize eden maskın yerine, düşünce tiyatrosunda tek maska yer vermiş ve masktaki yukarı çekik gözlerin düşüncüyü , ağız kısmını örten kordelaların ise konuşmanın olmadığını belirttiğini ifade etmiştir:



Düşünce Tiyatrosu Oyunları Maskı

2. Afif Yesari'nin Düşünce Tiyatrosu Oyunları

Afif Yesari, düşünce tiyatrosunun çerçevesini çizmekle kalmamış bu doğrultuda tiyatro oyunları da kaleme almıştır. Edebiyat dünyasında kalemi neredeyse hiç susmayan yazar, çoğunlukla Mike Hammer tarzı polisiye romanlarıyla gündeme gelmiştir. Yazarın 200'ü bulan bu tarz romanları dönemi içinde 12 ile 15 bin arasında satılmıştır. Çok yönlü olmasına rağmen sadece Mike Hammervari eserleriyle gündeme gelmiş olan Yesari, bu duruma içerleyerek şöyle der: *“Ben ‘Hengame’ ve ‘Şalter’ gibi kara mizah romanları da yazdım. Bunun dışında 16-17 kitabım var. Düşünce tiyatrosu çalışmalarım var. bütün unlar dikkate alınmıyor. İlle de Mike Hammer.”*(-Balabanlılar, 6 Mart 1988).

Düşünce tiyatrosu Türk edebiyatında “deneysel tiyatro” olarak ilgi uyandırmıştır. Bu oyunlar, dönemi içinde İTÜ Tiyatro oyuncularından sahnelenmiştir. Düşünce tiyatrosu, gerek tiyatroya teknik olarak getirdiği imkanlar gerekse de insanın iç dünyasına ışık tutarak hayatın gerçekliğinin bir kesitini gözler önüne sermesi yönüyle dikkate değerdir. Afif Yesari'nin, 1950'li yıllarda üzerinde çokça meşgul olduğu bu oyunları tek bölümden oluşmaktadır. Yesari'nin, *Olduğu Gibi* (1966), *Uzak* (1966) ve *Soytarının Biri*(1967) adlı üç düşünce tiyatrosu oyunu bulunmaktadır. Yazar, Düşünce tiyatrosunu açıkladığı eserlerinden *Olduğu Gibi*'nin 2. Baskısında bu tarz oyunların tek kişilik olabileceği gibi *Uzak*, *2958 Yılında*, *bizler*, ve *Galeri* gibi uzun süreli ve çok kişili örneklerinin de olabileceğini söyler. Buradan hareketle yazarın ifade ettiği *2958 Yılında*, *Bizler* ve *Galeri* adlı eserleri olduğu da düşünülmüş; ancak bu eserlerine ulaşamamıştır.

2.1. Sessizce Aktarılan İç Dünya

Düşünce tiyatro oyunlarında oyun kişilerinin iç dünyaları düşünce sesi ile bir spiker vasıtasıyla ya da band veya plağa önceden kaydedilen ses ile seyirciye ulaştırılır. Sahnedeki oyuncunun bir sesi yoktur. Sahnede sadece hareketleriyle var olan kişiler, düşünce sesi ve sahnedeki mizansen ile iç dünyalarında olan biteni seyirciye aktarırlar. Oyunda bireyin iç dünyası ile dış dünyadaki davranışlarının uyumsuzluğu, dış dünyada susturulan çıgıllıkların iç dünyadaki yankılanışı bir spiker tarafından seyirciye ulaştırılan düşünce sesiyle ortaya konulur. Afif Yesari, “Düşünce Tiyatrosu Oyunları”nın konu olarak insanı tek başına ele alsa da “*dikkatini onun iç âlemine çevirdiği için, ele aldığı bu bir tek kişi ile beraber, bu tek kişi ’nin yanı sıra, oyuna bütün dış âlem de girecektir...İnsan’ın düşüncelerinde, hayâllerinde, kuruntularında, iyimserlikleriyle, karamsarlıklarıyla kendince şekillen-yiğınla olay, yiğınla dünya’dır...*” (Yesari, 1968: 17) demektedir.

Olduğu Gibi adlı oyunda eşleri tarafından aldatıldıkları için evliliklerini sona erdiren bir kadın ve bir erkeğin bir seyahat acentasındaki durumlarıyla karşılaşırız. İç dünyalarında fırtınalar kopan bu iki genç insanın oyunda sesleri yoktur. Sadece acentadaki tavırları ve bir spiker vasıtasıyla ortaya konulan düşünceleri yer alır. İki kişilik oyunda figüran olarak acentada sadece görüntüleriyle bulunan danışma memuru ve acentaya girip çıkarak bir hareketliliği ortaya koyan birkaç yolcu bulunmaktadır. Ancak oyun evlilikten yana bahtsız olan ve birbirini hiç tanımayan genç erkek ve kadının düşünceleri üzerine kuruludur. Oyundaki genç adam ve kadının iç dünyalarında birbirlerine ne kadar yakın oldukları görülür. *Olduğu Gibi*’de birbirlerine uzak olan iki insanın iç dünyalarındaki yakınlık, benzerlik aktarılır.

Oyunun başında perdenin açık ve sahne ışıklarının sönük olduğuna yer verilir. Danışma memurunun sahneye girmesiyle acentanın Bekleme Salonundaki ışıklar açılır ve oyun başlar. Sahneye önce genç adam gelir ve masaya oturur. Ardından genç kadın gelir ve genç adamın karşısına oturur. Genç kadının düşüncesinin spiker tarafından aktarımıyla başlayan oyunda genç kadının ve genç erkeğin zihninden geçen düşünceler kimi zaman bilinç sayıklaması şeklinde spikerler tarafından seyirciye aktarılır. Hareketleriyle sakın durmaya çalışan iki insanın zihninden geçenler ve düşündükleri aslında iç dünyalarında yaşadıkları fırtınaları ortaya koyar. Masanın etrafında sessiz oturan iki genç insanın düşüncelerinde yaşadıkları şöyle aktarılır:

Erkek (Spiker) – alçak kerata... uğursuz hergele...

Kadın (Spiker) – yirmi yedi eylül... yirmi dört, yirmi beş, yirmi altı, yirmi yedi... dört... saç, fırçamı aldım mı?... aldım ya... yirmi yedi eylül olduğuna göre... tam dört gün... ya iç çamaşırı yetmezse?... yetmezse...

yenilerini alırsın. Evet... tam dört gün oldu. Şaşıracak, değil mi?...herkes... (Yesari, 1968: 27)

Genç kadın, oturduğu masadan aldığı bir derginin sayfalarını rastgele çevirerek dergiyi inceler görünürken; iç dünyasında birbirini kovalayan düşünceler içinde yaşadıklarını anlamlandırmaya çabalar. Aynı durum genç erkek için de geçerlidir. Genç adam masaya oturduğu gibi cebinden bir kitap çıkarıp kitabı okur görünmektedir; ancak zihni kitapla değil yaşadıklarıyla meşguldür. Genç adamın iç dünyasında yaşadıkları bilinç sayıklaması şeklinde spiker tarafından şöyle aktarılır:

Erkek (Spiker) -..... bir yılı, üçyüzaltmış beş güne ayırmışlar. Her yıl, on iki ay... yirmi dört saatte.. neler olur, neler biter... şu anda... kimbilir, dünyada kaç kişi doğuyor, kaç kişi ölüyor... onları, öldürmeliydim... yapmalıydım bunu... gebertmeliydim... niye sanki...neden... yapmadım?... niye...(Yesari, 1968: 28)

Oyunun ilerlemesiyle genç adam ve genç kadının düşünceleri vasıtasıyla yaşadıkları ortaya dökülür. Mutlu görünen evliliklerinde bir anda aldatıldıklarını gören bu iki genç insanın aldatılma karşısında yaşadıkları öfke, nefret ve çaresizlik bundan sonraki yaşamlarını yalnız geçirme korkusuyla birlikte işlenir. Genç kadın ve genç adamın yaşadıklarının benzerliği onların düşüncelerine de yansımıştır. Her ikisi de yaşadıklarını unutmaktan başka çareleri olmadığını düşünmekle beraber yalnızlık korkusunu da hissetmektedirler.

Erkek (Spiker) - ... yok bu sorunun cevabı... ne halk etmeli?... hiç.. işi tesâdüfe bırakmayacaksın.. ne olacaksa, olacak.. zaten, çabalasan neye yarar?... hiç.. hiç.. unutacaksın, umutmalısın, mecbursun...

Kadın(Spiker) – zamanla, unutmak... zaman, siler, süpürür.. sonra, arada bir, hatırlanır; hep, öyle olur...(Yesari, 1968:32)

Olduğu Gibi adlı oyunda iki kişinin düşünce sesine karşılık *Uzak*'ta tek kişinin düşünce sesi ile karşılaşılır. *Soytarının Biri* adlı oyunda ise tek kişinin iç dünyasındaki ikinci sesi ile iki farklı düşünce sesi karşımıza çıkarılmaktadır.

Uzak adlı oyunda genç bir erkeğin bekar odasındaki hikayesiyle karşılaşırız. 16 Nisan 1957 yılında İTÜ Tiyatrosu oyuncularından oyunan oyunda, babasından kalan dürbün ile karşısındaki apartmanın her katını yıllarca gözetleyen ve buradaki hayatlara ortak olan genç adamın yaşadıkları düşünce sesiyle aktarılır. Penceresinden elindeki dürbün ile karşı apartman sakinlerini izleyen ve böylece kendisine bir yaşam tarzı oluşturan genç adamın yalnızlığı, hayal kırıklığı ve karşı apartman sakinlerinin yaşamlarındaki yanlışlara duyduğu öfke yer alır. Oyun, genç adamın penceresinden karşı apartman camlarını gözetlerken ki düşünceleri ile baş-

lar ve gözetlenen pencerelerdeki insanların genç adamın düşünce dünyasında tanıtılmasıyla devam eder.

Erkek(Spiker) - ...penceresinde... ışık yok... beş gece olacak bununla... gelmemelik etmezdi hiç... başka bir yere mi... taşındı yoksa... eğer öyleyse, üzülürüm... çok üzülürüm...iyi dosttu... alışmışım...

Erkek (Spiker)- ...üç numaralı pencerenin yosması hazırlanıyor... bu saatlerde işe çıkar...

Erkek (Spiker)- kumarbazlar penceresi kalabalık.. sırtı bana dönük oturan adam esaslı bir kâğıt çekti galiba... dur hele... tamam yahu... karşısındaki kadının telâşından belli... hile yapıyor be... kolundan kâğıt çıkardı namussuz herif... kimse de... farkında değil işin... vay canına..(Yesari, 1966: 20)

Genç adam, yıllardır penceresinden gözetlediği insanlarla arasında bir bağ kurmuş ve onlarla uzaktan uzağa tanış olmuştur. Oyunda adamın yalnızlığını ortak olduğu apartman sakinlerinin yaşamlarıyla giderdiği ve apartmanda aynı dairede oturanların bile genç adam kadar birbirlerini tanımadıkları görülür. Genç adamın, yaşamlarına ortak olduğu insanlarla arasında kurduğu bağ düşünce sesiyle şöyle aktarılır:

Erkek (Spiker) - ...tasalanma ... yalnız değilsin...

Kısa bir sessizlik

Erkek (Spiker) - ...yalnız... değilim... uzaktaki insanlar bana öyle yakın ki... yıllardır onlarla beraber, bir arada yaşıyormuş gibiyim...âdetlerini huylarını bütün özelliklerini biliyorum... onlarla...yeni edinecekleri bir dosttan daha iyi anlaşılabirim... kendi meseleleri üzerine konuşabilirim... yalnızlığın bu çeşidi güzel... dostluğun, bu çeşidi güzel...(Yesari, 1966:22)

Uzak adlı oyunda genç adamın dürbünüyle gözetlediği apartmanın bir dairesinde oturan genç bir kıza âşık olduğu da görülür. Gerçek dünyadan tamamen koparak âşık olduğu bu genç kızla bir gelecek düşünən genç adamın bu genç kızın apartmanın başka dairesinde oturan ve çapkınlıklarının genç adam tarafından gözlendiği başka bir adamla evlecek olduğunu görmesi onun için tamamen bir hayal kırıklığı olur. Burada genç adamın âşık olduğu genç kızın ailesine kızlarıyla evlenecek olan adamın kötü olduğunu anlatmasını aklından geçirmesi iç dialog tekniği ile ortaya konulmuştur.

Erkek (Spiker) - ... gideceğim... durumu anlatacağım onlara... ne olursa olsun, yapmalıyım bunu.. diyeceğim ki kız filân verilmez bu herife... itin biridir o... itin hergelenin biridir... diyeceğim ki ... ne mal olduğunu ben gayet iyi bilirim onun... diyeceğim ki...

Kapıya yaklaşmıştır... elini tokmağa uzatırken;

Kadın(Spiker) - ...peki... siz nereden biliyorsunuz?...

Eli boşlukta kalmıştır.

Erkek (Spiker)- ya anası ... tutar da böyle sorarsa?... (Yesari, 1966:50-51)

Oyundaki kadının düşünce sesi aslında erkeğin iç diyalog tekniği ile aklından geçirdikleridir. Afif Yesari, düşünce tiyatrosunu tanımlarken “neden düşünce sesi”nin oyunlarda yer aldığını “*Konuşan insan, çok defa çeşitli nedenler yüzünden, çevresine dış’a karşı, olduğundan apayrı bir tavır takınır... Ama,- yine çoğu zaman- düşünürken, her türlü kaygıdan uzak ve yalansızdır. Bu türün amacı, insanoğlu’nu – düşüncelerindeki gerçek yaşayışıyla vermek- bu bakımdan, bütün dikkati, iç âleme, bilinç altı’na çevrili... konuşan insanın yalanıyla değil, düşünen insan’ın iç gerçekleriyle ilgileniyor, insan’ı o yönüyle anlatıyor, Düşünce Tiyatrosu Oyunlarının kişileri, bundan ötürü konuşmuyorlar... ” (Yesari, 1968: 11) şeklinde açıklar. Bu oyunda da genç adamın iç diyalog tekniği ile kadın ile konuşurken kadının söylemesi muhtemel sözleri, genç adamın kendisini tüm gerçekliğiyle tanımladığı düşünceleridir:*

Erkek (Spiker) - ... yalnızlık senin kaderin... hangi kadın göze alır seninle yaşamağı?... içine kapanık, şüpheli, huysuz, aksi, garip bi adamsız... doğru dürüst işin mi var... neyin var yani? Neymiş, iç âlemin zenginmiş de bilmem ne... lâf... zenginliğin böylesine kimsenin aldıracağı yok bu zamanda... karşıdan bakan seni bu halinle görür... kafanın içini görmez.. dıştan gören de seni bi boka benzetemez... ne uzaktan, ne de yakından... işin doğrus , bu...(Yesari, 1966:31)

Düşünce tiyatrosu oyunlarında karşımıza çıkarılan önemli mesajlardan biri hiç kimsenin görüldüğü gibi olmadığıdır. Yazar, düşünce dünyası ile dış dünya görünüşleri arasındaki farkı, oyun kişilerinin birbirlerinin dış görünüşlerine bakarak iç dünyalarında birbirleriyle ilgili yaptıkları değerlendirmelerle ortaya koyar. Bu değerlendirmeler elbette düşünce sesiyle aktarılır:

Kadın (Spiker)- suratından düşen bin parça... somurtkanın biri..(Yesari, 1968:38)

Erkek(Spiker) - ...amma da baktı.. artık, sen ne manâya çekersen çek...

Kısa sessizlik

Erkek (Spiker)- ... giderayak iş çıkarmak mı istiyor nedir... hava alır... kafasının içinde kürkler uçuşuyordur haspanın...(Yesari, 1968:40)

Erkek(Spiker) - ... dış görünüşe bakmayın... bana inanın... kötü bi insan o... kızınızı ona vermeyin... yazık olur...

Kadın(Spiker) – kötü mü?.. kibar bir insan... iş, güç sahibi... .. ya sizin işiniz?.. pencere gözetlemek... sizin işiniz, bu... çıkın lütfen... çıkın ... (Yesari,1966: 45)

Soytarının Biri adlı oyun tek kişilik bir oyundur. Ancak oyunda iki düşünce sesi yer alır. Bütün amacı insanları güldürmek olan ve bunun için elinden geldiğince komik davranışlar sergileyen bir soytarının prova sırasında birbiriyle çatışan iç dünyasındaki iki benliğiyle karşılaşılır. Oyun soytarının iç çekişmeleri üzerine kuruludur. Burada soytarının dış görünüşü ve mesleği ile iç dünyasında yaşadığı çelişik ve fırtınalı yaşantısının uyumsuzluğu da söz konusudur. İç dünyanın düşünce sesiyle ortaya konulduğu oyunda, soytarının hayalci sesiyle gerçekleri bütün katılığıyla gören ikinci iç sesinin düşünce dünyasındaki çatışmalarıyla karşılaşırız. Oyunda soytarı dilsizdir yani istese de konuşamamaktadır. Onun konuşması kendisiyle sürekli çatışma halinde olan iç sesiyledir. Düşünce seslerinin diyalog şeklinde aktarıldığı oyunda dış dünyadaki sessizliğin iç dünyadaki çılgılığı şöyle aktarılır:

Soytarı (Spiker) – farkedilmeyecek bile ölümümüz... kimseler, bilmiyecek... sesssiz, soluksuz bir yaşantı, kırık dökük... bu yaşantıya uygun, karanlık bir yok oluş, gürültüsüz...

Kısa sessizlik

Soytarı (Spiker) - ...peki, ya aradakiler?... araya sıkışanlar?... o sessiz yaşantı?... o, dıştan sessiz, içten içe, çılgık çılgılla yaşantı?.. yangından mal kaçırırçasına, soluk soluğa yaşama çabası?...(Yesari, 1967b: 50-51)

Afif Yesari'nin Düşünce tiyatrosunda dış dünyada sesiz olan kişilerin iç dünyalarında hiç susmayan sesleri, oyun kişilerinin iç dünyalarında yaşadıkları fırtınaları tüm gerçekliği ve yapmacıktan uzak şekilde ortaya konulmuştur.

2.2.Sesli Dünyaların Sessiz Kişileri

Afif Yesari'nin Düşünce tiyatrosu kapsamında ele aldığı kişiler günlük yaşamın sıradan insanlarıdır. Oyunlarda bütün doğallığıyla görülen bu kişiler iç dünyalarında yalnızlıkları ve bunalımlı ruh halleriyle öne çıkarlar. *Olduğu Gibi* adlı oyunda eşleri tarafından aldatılan genç bir erkek ile bir kadını, bir seyahat acentesinin bekleme salonunda dış dünyadaki doğal ve sessiz hallerine karşılık iç dünyalarındaki gürültülü ve fırtınalı durumlarıyla görürüz. *Uzak* adlı oyunda toplumdan tamamen kopuk ve yalnız, bir bekar odasında yaşayan genç adamın, elindeki dürbün ile karşı apartman sakinlerini gözetleyerek yalnızlık ve bunalımını giderme çabasıyla karşıla-

şırız. *Soytarının Biri* adlı oyunda da insanları güldürmek için komik davranışlar sergileyen bir soytarının yalnızlık ve bunalımlı sessiz yaşantısına karşılık iç dünyasında birbiriyle çatışan iki benliği yer alır.

Her üç oyunda dikkati çeken yön, oyun kişilerinin hayatlarında yaşadıkları bunalımlı yalnızlıklarıdır.

Afif Yesari, düşünce tiyatrosu oyunlarının hepsinde “...*düşünce ve hayaller, dış davranışla beraber belirtildiği kez, anlam kazanıyor, ancak o kez, oyun kişinin davranışlarına bir anlam verebiliyor... Düşünce Tiyatrosunda önemli olan, insan'ın düşünce hayatı ve iç yaşantısı'dır.*

Düşünce Tiyatrosu Oyunlarının kişileri, bu bakımdan gerçek tiplerden çok, düşünce ve hayalleriyle, insanlığın, bileşik, benzer yönlerini yansıtan, sembolik kişilerdir...(Yesari, 1966:8) demektedir. Yazarın oyunlarında ortaya koyduğu bu sembolik kişiler 20. yy insanının müşterek bunalımını yansıtır. Yesari, “*Savaşlar, çeşitli sosyal ve moral çöküntüler, dünyamız insanının bilinç altılarında derin izler bırakan çeşitli komplekslere yol açmıştır. Tiyatro sanatına, resim gibi, müzik gibi üniversal bir anlam kazandırmak amacını güden Düşünce Tiyatrosu'nun gâyesi, sadece oyun seyrettirmek değil, aynı zamanda, insanlığın müşterek komplekslerini, sahne ışığı altında sembollerle çözümleyerek sağlayacağı düşünce ve duygu beraberliğiyle, seyircisine huzur verebilmektir...*” (Yesari, 1968: 18-19) diyerek düşünce tiyatrosu oyunlarında ele aldığı sıradan kişilerin, bunalım, kaygı ve yalnızlıklarının 20. yy insanını sembolize ettiğine işaret eder.

Olduğu Gibi adlı oyundaki genç kadın ve erkek, gerek yaşadıkları olay gerekse de yaşadıklarının kendilerinde yarattığı duygu ve düşünce yönünden ortak özellikler sergilerler. Bu ortaklık, bunalımlı ve yalnızlık duygusunu karşı dairededeki apartman sakinleriyle uzaktan uzağa kurduğu bağ ile gidermeye çalışan *Uzak* adlı oyundaki genç adam için de söylenebilir. *Soytarının Biri* adlı oyunda da aynı yalnızlık ve bunalımlı ruh hali düşünce sesiyle ortaya konulurken; buradaki soytarı dış dünyada istese de konuşamayan dilsiz biridir. Afif Yesari, soytarının bu durumun düşünce tiyatrosu bağlamında değerlendirmesini şöyle yapar: “*Düşünce Tiyatrosu Oyunları kişilerinin tüm davranışı onların düşünce ve hayalleri, davranışlarının yanısıra belirtildiği zaman gerçek anlamı kazanır... bu oyunda ise, Soytarı, ancak düşünceleriyle, sahneye, seyircinin karşısına çıkarılabilirdi...*

Düşünce Tiyatrosu Oyunlarının özelliklerinden biri; (kişileri düşünceleri ile ele alıp, o yönleriyle seyirciye sunması) bu oyunda, konuşamayan insan'ı da, düşünceleriyle dile getirmesi bakımından, daha belirli olarak ortaya konuyor...(Yesari, 1967b:8)

Yesari'nin her üç oyunundaki kişilerde yaşamlarındaki memnuniyetsizlik yalnızlık ve sevgisizlikle birlikte işlenmiştir. *Olduğu Gibi* adlı oyun-

daki genç erkek ve kadının yalnızlık korkusunun yanında sevgiye olan açlığı, *Uzak ve Soytarının Biri* adlı oyunlardaki kişilerde de görülür.

Olduğu Gibi’de genç kadın ve erkeğin aklından geçirdikleri, onların yalnızlık korkularıyla birlikte sevgiye olan açıklarının ifadesi olarak karışımıza çıkar:

Kadın (Spiker) - ... beni anlamalısın, kim olduğumu, bilmediğim... insansız tepedeki.. ev değil, kulübe olsun istersen.. beni anla, beni sev yeter.. başka bir şey istediğim yok.. inan bana.. ne para, ne şu, ne bu.. hiç.. hiç-birşey.

Erkek (Spiker) - ...bir kadın... benim düşündüğüm gibi düşünen.. beni.. herşeyin ötesinde, ben olduğum için seven kadın... duygularımı.. yalnızlığımı bölüşecek bir kadın.. nereden..(Yesari, 1968:41)

Uzak adlı oyunda da yalnızlık, sevgi isteğiyle birlikte işlenmiştir. Burada bir bekar odasında yalnız yaşayan ve bütün gün yalnızlığını karşı apartmanı dürbünüyle gözetlemekle gidermeye çabalayan genç adamın sevgi isteği, yalnızlıktan kurtuşun da ifadesidir:

Erkek (Spiker) -... yalnızlık... kahrolası...

(...)

Erkek (Spiker) -...Sevgilim olmalıydı... beni sevmeliydi..(Yesari, 1966:41)

Soytarının Biri’nde ise yalnızlık ve sevgi isteği soytarının arada hatırladığı genç kızın ona söylediği sözlerle ortaya konulur. Bu oyunda soytarının iki iç sesinin yanında, soytarının hayalci ve yalanlarla kendisini avutan iç sesinin geçmişten hatırladığı genç bir kızın sesi de yer alır. Oyunda birkaç kere tekrarlanan genç kızın sesi, soytarının hayalci “ben”inin yalnızlık korkusunu ve sevgi isteğini ortaya koyar:

Genç Kız (Spiker) - .. daima sizinleyim... yaşayışınızdan eksilmeyeceğim hiç.. daima sizinle birlikte olacağım... daima...(Yesari, 1967b: 47)

Düşünce tiyatrosu oyunlarında Afif Yesari, kişilerini duyguları, düşünceleri ve sahnedeki hareketleriyle abartıya kaçmadan, bütün doğallıkları ve gerçek hayatla örtüşür nitelikte çizmiştir.

2.3.Sesle Anlam Bulan Uzam/Dekor

Afif Yesari, düşünce tiyatrosunu açıklarken, uzam/dekor üzerinde hiç durmamıştır. Yazar, “Düşünce Tiyatro Oyunları”nda düşünce sesinin yer alması ve bu sesin sahne dışından bir spiker tarafından ya da band veya plağa daha önceden kaydedilen ses ile seyirciye aktarılmasına dayanarak bu oyunların küçük salonlarda, toplum içinde hatta evde bile oynanabileceğini ileri sürer. Elbette Yesari’nin düşünce tiyatrosunda oyuncunun met-

ni ezberleme zorunluluğunun ortadan kaldırılması tiyatroya teknik olarak geniş bir imkan sağlamaktadır. Ancak Yesari'nin ele aldığımız üç oyununa dayanarak, oyunlarda düşünce sesleriyle ortaya konulan oyun kişilerinin yaşamları uzam/dekordan bağımsız düşünilememiştir. Tiyatroda uzamın işlevini Müşerref Öztürk Çetindoğan şu ifadelerle ortaya koyar: *“Tiyatroda oyuncu ‘karakter’ olarak bir uzam içinde varlık bulur ve aslında uzamın kendisi bir mimesistir. Metindeki verilerden hareketle oluşturulan sahne uzamı, gerçeğe benzer oluşuyla dikkat çeker. Sahnedeki uzam, hem metni yansıtır hem de kodlanmış bir imgenin yansımasıdır.* (Çetindoğan-Öztürk, 2012:110). Yesari'nin oyunlarının başında kısaca anlatılan ve sadece bir fon görevi üstlenildiği düşünülen uzam/dekor, aslında oyunların bir parçası olarak önemli bir işlev yüklenmişlerdir.

Olduğu Gibi adlı oyunun başında Afif Yesari, uzam/dekoru şöyle aktarır: *“Bir Seyahat Acentesinin ya da bir Hava Alanı'nın Bekleme Salonu. Ön plânda masa ve koltuklar. Sağda geniş bir pencere, duvarlarda seyahat afişleri. Geri plânda, üzerinde, radyo, seyahat broşürleri, ‘Kapalı’ yazılı levha bulunan bir banko, masaların üzerinde sigara tablaları, gazete ve dergiler. İki yanda Giriş ve Çıkış kapıları.”* (Yesari, 1968: 25).

Oyundaki uzam/dekor, genç kadın ve genç erkeğin yaşadıkları olayların etkisiyle mekan değiştirme isteklerini yansıtmaları bakımından önem taşır. Oyundaki genç kadın ve genç erkek, yaşadıklarından çokça bunalmış, öfkelenmiş ve yeni bir hayata başlama isteğindedirler. Eşleri tarafından aldatılmanın kendilerinde yarattığı olumsuz duygu ve düşüncelerden uzaklaşma isteği dekor ile ortaya konulmuştur. Bu da dekara geçmişten uzaklaşmak ve yeni bir hayata başlama isteğinin ortaya konulması yönüyle işlevsellik yüklemiştir. Her ne kadar Yesari, düşünce tiyatrosunu açıklarken dekora dair açıklamalarda bulunmasa da, uzam/dekorun duygu ve düşünce dünyasının aktarımında işlevsel olduğu görülmektedir. *Uzak* adlı oyunda da genç adamın düşünce dünyası hakkında ilk bilgiyi uzam/dekor vermektedir. Yazar bu oyununda uzam/dekoru şöyle aktarır: *“Bekâr odası. Karşıda, sıvaları yer yer dökülmüş duvarın ortasında, yüksekçe bir pencere, yırtık tül perdesi yarı yarıya örtülü pencerenin altında, duvar boyunca uzanan bir kerevet (estrade). Kerevetin üstünde bir tabure. Pencerenin sağındaki duvarda boydan boya kitap dolu raf.*

Geri plânda, üzerine tabak, içki ve su şişesi, kitap, gazete bulunan tahta masa ve iskemle. Masa hizasında, örtüleri dağınık divan. Tavandan (raf'la pencere arasında) bir ampul sarkıyor.

Yalnızlığın ve kadın eli değmemişliğin, her yanda, her köşede kendini belli ettiği bu odada, oyun kişisi Genç Erke'le, yalnızlığı, iç içe yaşıyorlar. Bu odada, onun, düşleriyle, kuruntularıyla, askıda kalmış istekleriyle, hiç kimsenin bilmediği iç yaşantısının dramı oynanıyor.(Yesari, 1966:19)

Genç adamın yalnızlığı, bunalımlı ruh hali ve ekonomik durumu uzam/ dekor ile ortaya konulmuştur. Oyunda düşünce sesiyle ortaya konulan konu, yazarın oyunun hemen başında aktardığı uzam/dekor ile anlam kazanmaktadır. Bu yönüyle uzam/ dekor geri plana atılmayacak bir öneme sahiptir.

Soytarının Biri adlı oyunda da uzam/dekor büyük öneme sahiptir. Oyunun anlaşılmasında ve soytarının kimliğinin açıklığa kavuşmasında büyük işlevi görülen uzam/dekor, oyunun başında şöyle aktarılır: “*bir cambazhane çadırının köşesi. Sahnenin ortasında, ön plânda, biri büyük, öbürü küçük iki tahta sandık ve bir tahta iskemle. Küçük sandığın üzerinde borulu bir gramofon ve bir baget, büyük sandığın üzerinde, bir gemici feneri, sandıkların gerisinde, Soytarı'nın, arkasında kılık değiştireceği zaman, onu tamamen gizleyecek genişlik ve yükseklikte, fon'un renginde bir paravan..*” (Yesari, 1967b: 21). Bu oyunda uzam/dekor ile oyun kişinin cambazhanede çalışan bir soytarı olduğu açıklanmış olur. Düşünce tiyatrosu oyunlarında kişileri düşünce sesleriyle ve yazarın oyunların başında açıkladığı uzam/dekor ile ortaya konulmuştur. Bu yönüyle uzam/ dekorun önemli bir yere sahip olduğu ve uzam/dekorun büyük oranda bir sahne ile sağlanabileceği söylenebilir. Bu noktada Afif Yesari'nin “Düşünce Tiyatro Oyunları”nın toplum içinde hatta evde bile oynanabileceği düşüncesi, oyunda konunun tam olarak anlamlandırılmasında büyük eksiklikler yaratacağı görülmektedir.

Afif Yesari her üç oyunda dekoru tanımladıktan sonra sadece düşünce tiyatro oyunlarına mahsus olarak sahnede perdelerin açık olduğunu ve oyunların başlangıç ve bitimini belirten, oyun süresince açık kalacak “yeşil bir ışık” yandığını da belirtir. Yazarın tek bölümden oluşan her üç oyunu da genel insanlık trajedisini ortaya koyar. Bu trajedi insanın iç dünyasında yaşadığı yalnızlık, sevgisizlik ve bunalımdır. Her üç oyunda da farklı mekanlar ve yaşamlarına rağmen ortak duygu ve düşünceleri paylaşan insanların sembolik kişiler olduğu görülür. Bu yönüyle Afif Yesari, düşünce tiyatro oyunlarında ele aldığı kişilerin iç dünyalarında yaşadıklarıyla 20. yy insanını anlatır.

Yesari, “*Düşünce Tiyatrosu, yeni bir anlayışın, bugün için ilkel sayılabilecek örneklerini vermiştir.*” (Yesari, 1968:20) diyerek ileride bu yeni anlayışı benimseyecek sanatçıların daha başarılı örnekleriyle güç kazanacağını düşünür ve bu bağlamda düşünce tiyatrosunun son sözünü söylemediği ifade eder.

SONUÇ

Düşünce Tiyatrosu, 1950'li yıllarda Afif Yesari tarafından kurulan ve bu türün ilk örneklerinin yine onun tarafından verildiği bir türdür. Düşünce tiyatrosu konuşulan yerine düşünüleni ele alarak oyunda kişilerin düşünce

seslerine yer verir. Düşünce sesi, sahnede görünmeyen bir spiker ya da daha önce oyuncuların banda veya plağa kaydedilmiş sesleriyle seyirciye aktarılır. Kimi zaman bir sayıklama şeklinde ortaya konulan düşünce sesleriyle insanın duygu ve düşüncelerinin yapmacıktan uzak, samimi ve bütün çıplaklığıyla ortaya konulması amaçlanır.

Yesari, bu türde üç oyun kaleme alır. Her üç oyunda farklı yaşamlara sahip insanların iç dünyalarında yaşadıklarının ortaklığı göze çarpar. Düşünce tiyatro oyunlarında, sahnede sessiz görünen kişilerin iç seslerinin seyirciye aktarımıyla iç dünyalarındaki fırtınaları görmek mümkündür. Oyunlarda insanların dış dünyadaki görünüşleri ile iç dünyalarındaki hallerinin çelişik durumları da göz önüne serilmektedir.

Afif Yesari, düşünce tiyatrosunun, tiyatroya teknik olarak da geniş imkanlar sağladığını söyleyerek bu türde oyunlar için illa bir tiyatro sahnesine gerek olmadığı, spikerler ya da banda veya plağa kaydedilmiş düşünce sesleriyle toplum içinde hatta evde bile oynanabileceğini ileri sürmüştür. Yesari'nin düşünce tiyatrosunda gözden kaçırdığını düşündüğümüz taraf uzam/dekorun oyun kişilerinin ruh halleri, yaşantılarındaki çalkantıların boyutu veya yaptıkları işle ilgili bilgi vermesi noktasında yüklendiği işlevselliktir. Yazar, uzam/dekora elbette bilinçli olarak bu işlevi yüklemiştir; ancak oyuncuların ses değil hareketleri ve mimikleriyle yer aldıkları uzamın ancak bir tiyatro sahnesiyle sağlanarak anlam bulacağı görülmektedir. Bu bağlamda Yesari'nin düşünce tiyatro oyunlarının bir sahneye dizeyn edilen dekor ile amacına ulaşarak anlam kazanabileceği görülür.

Deneyisel tiyatro bağlamında da ele alınabilecek “Düşünce Tiyatrosu”, Yesari'nin umduğunun aksine ilerleyememiş, güçlü örnekler ortaya koyamamıştır. Düşünce Tiyatrosu türünün ilk ve son sözünü yine Afif Yesari söylemiştir. Modern çağ insanının iç dünyasındaki duygu ve düşüncelerin, gerçekçi ve samimi olarak düşünce sesi ya da bilinç sayıklaması şeklinde seyirciye aktarımına dayana düşünce tiyatrosu, her ne kadar ilerleme kaydetmemiş olsa da ilk olması yönüyle dikkate değer bir türdür.

KAYNAKLAR

- Balabanlılar, Mürşit (6 Mart 1988). “Mr. Spillane, Bir Teklifim Var”, <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/158945/001516474006.pdf?sequence=3>.
- Çetindoğan, Öztürk, Müşerref, (2012). “Rol Yaratmada Uzamın İşlevi, *ART-E* (Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi), Kasım, Özel Sayı.
- Pekşen, Yalçın (1986). “Duyduk/ Gördük”, *Cumhuriyet*, (26.04.1986), s.7.
- Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü* (2018). “Afif Yesari”, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/afif-yesari>.
- Yesari, Afif (1966). *Uzak*, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul.
- Yesari, Afif (1967b). *Soytarının Biri*, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul.
- Yesari, Afif (1968). *Olduğu Gibi*, Hüsnütabiat Matbaası, 2. Baskı, İstanbul.
- Yesari, Afif (1987), *İstanbul Hatırası*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.
- Yesari, Afif, (1967a), *Tiyatro ve İnsan*, Hüsnütabiat Matbaası, İstanbul.

“

Bölüm 3

ON DOKUZUNCU ASIR TÜRK EDEBİYATI'NDA İKİZ KADINLAR VE EKSİK İKİZ İMGE^{1*}

Gülsün Nakıboğlu²

1 *Bu kitap bölümü Prof. Dr. M. Fatih Andı danışmanlığında Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında (Yeni Türk Edebiyatı) hazırlanıp 2014 yılında yayımlanan “Türk Roman Kurgusunda İkili Kahramanlar” başlıklı doktora tezinden türetilmiştir (Nakıboğlu, 2014).

2 Öğ. Gör. Dr. Gülsün Nakıboğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, nakiboglu@itu.edu.tr, Orcid No: [0000-0003-0973-7589](https://orcid.org/0000-0003-0973-7589)

”

Giriş

İkiz kahramanlarla mitlerden, hikâyelere, destanlara, masallara, mesnevîlere, şiirlere, romanslara, tiyatroya, romanlara ve film senaryolarına kadar yazılı ve sözlü edebiyatın hemen her türünde karşılaşmak mümkündür. İkizler arketipik karakterleri sebebiyle tüm kültürlerde ortak olarak görülürler. İkiz kahramanların, kökeni mitlere kadar dayanır. İkizlerin görünüşteki benzerliği, edebî eserlerde bir araya getirilen iki birbiriyle ilişki içindeki insanın görüntüdeki bağlılığını ve bağımlılığını ifade eder. İkizlik her gören kişinin ilk anda fark edeceği bir olgudur. İkiz kahramanlar, insana dair tüm kavramların ben-öteki ilişkisi üzerinden tanımlanmasına yardımcı olacak şekilde ortaya çıkıp zamanla gelecekte kalıplaşır ve devirden devire aktarılacak günümüze kadar ulaşırlar. Zamanla kişinin ikizinin, kişinin kendi içindeki ötekini tanımlamak üzere kullanıldığı örnekler de edebiyat sahnesine çıkmaya başlar.

Batı sanatının her zaman en önemli kaynağı olan Yunan mitolojisinde, ikiz mitlerinin özel ve önemli bir yeri vardır. İkizlere toplumda nadiren rastlanmasına rağmen ikiz mitleri çok yaygındır. Düalist Yunan mitolojisi temel zıtlıkların çatışmasıyla oluşu açıklamaya çalıştığı için ikizler mitinin en sık rastlandığı mitolojilerden biridir. Aynı aileden gelmesi dolayısıyla ikiz kardeşler eşit koşullardaki çatışmanın temsilcisidirler. Kos-kozmos, eril-dişil, büyük-küçük, iyi- kötü, güzel-çirkin, yerli-yabancı gibi pek çok zıt anlam çifti kadar benzer ya da yakın anlam çiftleri de ikizler vasıtasıyla mitlere taşınır. İkizlerin, dış çevreden soyutlanan özel ilişkileri diyalogların kurulmasında ve diyalektik zeminin teşkilinde kolaylıklar sağlar. Pek çok farklılığın ortadan kaldırılarak odaklanılması istenen asıl konuya dikkati çekmeye yardımcı olan ikizlik, genel olarak temel ve tek tip zıtlık üzerinden mitlerde ilerler. Efsanelerde ve masallarda da yaygın bir motif olarak ikiz kardeşlerden faydalanılır ve mitlerdeki tecrübeden istifade edilir. Kozmogoni, teogoni, eskatoloji, antropogoni ve etioloji mitlerinin çoğunda ikiz kardeşlerle karşılaşılır.

Yunan mitolojisinde Agenor ve Belos, Aiolos ve Boiotos, Apollo ve Artemis, Amphion ve Zethos, Atreus ve Thyestes, Autolykos ile Philammon, Dioskurlar, Eurysthenes ile Prokles, Eurytos ve Kteatos, Herakles ve İphikles, İnakhos ve ikizi, Cassandra ve Helenos, Lykastos ile Tylippos, Narkissos ile ikiz kız kardeşi, Palikoi, Remus ile Romulus, Thanatos ve Hypnos gibi pek çok ikiz mitiyle karşılaşılmaktadır (Grimal, 1997) (Erhat, 1984) (Bonnefoy, 2000). İkiz mitleri incelendiğinde ikizliğin daha çok erkek kardeşlere özgü olduğu görülür. İkiz çocuklardan birinin kız olduğu örnekler nadirdir. İkiz kardeşler, genelde evlerinden uzakta büyüme zorunda kalırlar ve birbirlerine destek olurlar. İkizler arasındaki zıtlıkların özellikle vurgulandığı mitlerde ya bir kardeş kavgası ya da zıt özelliklerin tamamlayıcılığı konu edilir. İkiz kardeşlerin çoğunlukla somut

kardeşler olarak mitlerde işlenmeleri, mitlerin soyut unsurları, kavramları somutlaştırmak için insanlar tarafından üretilen boyutuyla ilişkilidir.

İkizler zamanla Batı edebiyatının en çok kullandığı tipler arasına girer. Ben ve öteki ilişkisinin farklı boyutlarını tartışma imkânı sağlaması sebebiyle modern edebiyatta teveccüh görür. Mitolojideki oluşu, yaratılışı, insanı ve olayları anlamlandırma çabasının bir neticesi olarak üretilen ikiz mitleri, modern edebiyatta büyük değişimlere uğrar. İkizler kimi zaman komedi kimi zaman korku unsuru olarak kullanılırlar. İkizlerin karakterlerindeki ufak tefek farklılıklar ya da birbirlerinin yerlerine geçebilmeleri ya da benzerliğin sebep olduğu karışıklıklar bir komedi unsuru olarak da izleğin kullanılmasını sağlar. Shakespeare (1564-1616), *On İkinci Gece* ve *Yanlışlıklar Komedyası* adlı oyunlarında ikiz kardeşler motifinden komedi unsuru olarak faydalanır. İkizlerin birer komedi unsuru olarak kullanılmasında yeni edebî eserlerin mitlerden ayrıldığı görülmektedir.

Batı Romanında İkiz Kahramanlara Genel Bir Bakış

Romancılar tarafından tek yumurta ikizleri, ayrı yumurta ikizleri, Siyam ikizleri, dektrokardiyak ayna ikizler defalarca kullanılmıştır. Estetik romanlardan popüler romanlara, gotik, fantastik kurgulardan polisielere ikiz kardeşler teminin işlenmediği roman türü yok gibidir. Felsefi ben-öteki okumalarına farklı bir perspektif kazandırması, psikanalitik yorumları derinleştirebilmeye müsait bir inceleme zemini oluşturması, ikizlerin özel ilişkisi ve bağlılıkları, doğuştan gelen özel ilişkilerinin tıbbî ve manevî boyutu, toplumların ikizlere yaklaşımı hatta ikizlerin taşıdığı potansiyel uygun denek profili -Einstein bile görelilik kuramını açıklamak için ikiz kardeşlerden faydalanır- edebiyatta olduğu kadar farklı alanlarda da ikizler üzerinde yoğunlaşan çalışmaların sadece birkaç sebebidir. Romanlarda ikiz kardeşler, görünüşleri aynı olsa da karakterleri birbirinin tamamen zıddı olarak kurgulanırlar. Karakter zıtlığının ikizleri bir çatışmaya sürüklemesi durumunda birbirlerinden nefret edebilecekleri (*Demir Maskeli Adam*) gibi, karakterleri arasındaki ufak zıtlıklar farklı kişiliklerinin göstergesi olarak da şekillenip ikizler birbirlerini tamamlayacak şekilde de hareket edebilirler. Ancak çoğunlukla birbirinin tam zıddı olarak kurgulanan ikizler, benzerliklerinin sadece dış görünüş boyutunda kaldığını ispata soyunmuş gibi roman meydanlarında çarpışmaya girişirler. İkizlerin dış dünyadaki bu çatışması aslında çoğunlukla insanın kendi içinde kendisine karşı vermiş olduğu amansız savaşın bir yansıması mahiyetindedir. Zamanla ikizlerin çatıştığı meydan insanın içine taşınır ve roman tekniklerinin gelişmesiyle insan ruhu bir savaş meydanı şeklinde anlatılmaya başlanır.

İkiz kahramanlar üzerine yapılan incelemelerimizde gerek geleneksel anlatılarda gerekse romanlarda ikiz kahramanların on iki tip kurgulanma şeklini tespit ettik:

1. Karakterleri farklı veya güçleri eşit olmayan ikizlerden anlatım esasına dayalı edebî türlerde kahramanlık yasaları gereği biri öne geçerken diğeri onun yardımcısı olarak geri plana çekilir. İkizlerden biri kahraman olurken diğeri onun yardımcısı, uşağı, danışmanı hâline geriletilerek geleneksel anlatının tek kahraman yasası korunmaya çalışılır.

2. Eşit güçteki ve benzer karakterdeki, aynı görünümdeki ikizler arasında çatışma olmazsa veya aralarında çok basit farklılıklar ya da çatışmalar varsa ve ikizler rakip hâline de gelmiyorlarsa Axel Olrik'in (1994a) (1994b) epik yasaları¹ gereği esas kahramanın yanında ikinci planda kalırlar ve onun yardımcısı konumuna düşerler çünkü kahramanlık kurguda genellikle bölüştürülmez ve kahramanlık açısından anlatım esasına dayanan edebî türlerde eşit bölüştürülmüş konumlara çoğunlukla yer yoktur.

3. Karakterleri ve güçleri eşit olan ikizler kurguda birbirlerinden ayrılarak kurgunun kendilerine ayrılan bölümlerinde her biri ayrı birer kahraman olurlar. Kurgu böyle durumlarda ikizlerin her birinin macerasını anlatmak üzere ikiye bölünür yani ikizleşir. İkizler daha sonra bir araya geldiklerindeyse yine ikizlerden biri kahraman diğeri onun yardımcısı hâline gelir.

4. Zıt karakterli ikizler birbirlerinin yerlerine geçerek öteki'nin hayatını yaşamaya başlayabilirler. Her biri diğeri'nin dünyasında kahraman olabileceği gibi ikizlerden sadece birinin, özellikle iyi ve doğru addedilenin kahraman oluşu da anlatılabilir. İkizinin yerine onun hayatı, çevresi ve alışkanlıklarıyla ikizi yerine geçerek yaşamaya başlayan ikiz için çatışma, bu sefer yerine geçilen ikizin gölgesi gibi anlatıya bıraktığı, temsil ettiği konumuyla ve alışkanlıklarıyla onun yerine geçen ikiz arasındadır. İkizlerin yer değiştirmesi motifi edebiyatta yaygın olarak kullanılır. Bu durumda da ikizler birbirlerinden ayrırırlar. İkizlerin birbirleriyle karıştırılması da aynı madde kapsamında değerlendirilmektedir.

5. Benzer karakterli ikizler birbirlerinin yerine geçerek öteki'nin hayatını yaşamaya başlarlar. Her biri diğeri'nin dünyasında kahraman olur. Karakterleri benzer olduğu için değişen sadece çevredir ve anlatı boyunca değişmeyen sabit karakterler üzerinde değişen çevrenin yıkıcı bir etkisi çoğunlukla olmaz.

1 Axel Olrik "sage" genel başlığı altında topladığı mitlerin, destanların, masalların, halk hikâyelerinin ve türkülerin ortak olan kurallarını "halk anlatılarının epik kuralları" olarak tanımlar (Olrik, 1994a) (Olrik, 1994b).

6. Karakterleri birbirlerine zıt olan ikizlerin düşman olmaları durumunda kurguda ikizlerden biri rakip diğeri kahraman hâline gelir. Mitlerde sıklıkla karşılaşılan bu durumun daha sonra ikizlerin ikizliğine yapılan vurgu anlatılardan düşürülerek kahraman ve rakip olarak kurgulanmaya başlandıkları anlaşılmaktadır. Böyle bir durumda kurguda diğer anlatılarda da olduğu gibi kahraman ile rakip arasındaki ilişki aynen geçerli olur. Düşman kardeşler/ikizler motifi de buradan doğar. Kahraman ile rakibi çoğunlukla sadece savaş meydanında karşılaşırlar. İkiz kahramanlar zıt karakterlerle donatılıp rakip konumuna getirildiklerinde, geleneksel anlatım esasına dayalı türlerde etik ve epistemolojik merkeze işaret ederler. İyi ile kötü, doğru ile yanlış, haklı ile haksız, güzel ile çirkin arasındaki savaş; hep iyi, doğru, haklı, güzel lehine sonuçlanır. İki zıt kutbun çatışması, her daim bu iki zıt kutbun ortak çıkış noktasına yani merkeze işaret etmekte sonunda merkezin baskın karakteri iyi, doğru, güzel öne çıkmaktadır.

7. Karakterleri zıt olan ikizler bir arada bulunurlar ve çatışırlar ancak bu çatışmalar ikizlerin birbirlerinden ayrılmalarını gerektirmeyen küçük çatışmalar mahiyetindedir ve ikizlerin birbirlerini tamamlamalarını sağlayan bir vasıta özelliği arz eder. Genellikle bu tür ikizler komedi unsuru olarak kullanılmaktadırlar.

8. İkiz kahraman anlatılarında karakter zıtlığına bazen ikiz olmalarına rağmen görünüşteki zıtlıklar da (uzun-kısa, zayıf-şişman, iri-ufak, güzel-çirkin vb.) eklenebilmekte ve çatışma ortamı görünüşteki zıtlığın eklenmesiyle hararetlendirilebilmektedir.

9. Zıt karakterli ikizler birbirleriyle ontolojik çatışmalar içine girse de birbirlerinden ayrılmazlar ve hep bir arada bulunurlar. Çoğunlukla ikizlerden biri diğeri'nin gölgesini temsil eder. Bu tip ikiz kahramanların kurgulandığı anlatılar daha çok eşruh (doppelganger, double) anlatılarıdır ve ikizler çatışarak bir arada kalırlar. Gölge arketipi bu tür anlatılarda mutlaka devrededir.

10. İkizlerin anlatılarda birbirlerinden ayırt edilmesini sağlayacak bir ya da birkaç özelliğinden mutlaka bahsedilir. Bu farklılıkların olmaması tam olarak birbirinin aynısı olan iki kişinin anlatıda işlevsiz bir şekilde yan yana bulunması anlamına gelecektir ki geleneksel anlatılarda böyle bir durumla karşılaşılmaz. Postmodern anlatılarda ise her türlü farklılığın ortadan kaldırıldığı sentetik kopya ikizler görülür. Eşruhların ve ikiz kahramanların bir arada üst üste yığıldığı ve geleneksel işlevlerini kaybettikleri postmodern anlatılarda ikiz kahramanlar “üst ikizler” (meta-double²) başlığı altında değerlendirilirler. Bu tip kopya ikizler çoğunlukla

2 Postmodernizmin etkisiyle ikizlerin ve ikizlerle aynı kaynaktan türeyen eşruhların kurgudaki konumları, yapıları ve işlevleri değişir. Slethaug'a göre bağlamı içinde retorik bir figür olarak ikili sadece özel bir gösteren değil ama aynı zamanda bir söylem zemininde temellenen özel bir

parodileştirmenin unsuru olarak kullanılmaktadırlar ve anlatıda ikizlerin karakterlerinden bahsetmek güçtür.

11. Maske takarak ya da kılığına bürünerek ikizleşen karakterler için de ikizler için geçerli olan kurallar işler. İkiz kahramanların kullanıldığı edebî eserlerde genelde karşılaşılan birbirinin yerine geçme motifine bağlı olarak ortaya çıkan ve bir ikizleştirici unsur olarak görülen don değiştirme, kılık değiştirme ve maske takma uygulamalarının insanlığın karanlık dönemlerine kadar uzanan bir geçmişi vardır.

12. Romanda aslında ikiz oldukları ya da görünüşteki tıpatıp benzerlikleri belirtilmeyen roman kişileri kurmaca düzlemde ikiz kahramanlar gibi kurgulanabilirler. Bu tür kurgularda ikizleştirme için ikiz kahraman anlatılarının genel kurgu tekniklerinden faydalanılır.

İkiz kahramanların kullanıldığı edebî eserlerde genelde karşılaşılan birbirinin yerine geçme motifine bağlı olarak ortaya çıkan ve bir ikizleştirici unsur olarak görülen kılık değiştirme ve maske takma uygulamalarının insanlığın karanlık dönemlerine kadar uzanan bir geçmişi vardır. İnsanın tanımaya, keşfetmeye çalıştığı ilk cisim, ilk tuvali bedenidir. Beden, ruhun taşıyıcısı kabul edilir. Kişinin dış dünyayla maddi ilişkisini sağlayan beden, insanın ilk deneylerini gerçekleştirdiği laboratuvarı, ilk atölyesi, ilk sanat eseridir. Beden kişinin toplumda tanınmasını ve kabulünü sağlar. Başkaları tarafından bilinir ve tanınır olma başta yüzle birlikte bir bedene sahip olma ile ilişkilidir. Beden, kişinin kendi sosyal kimliğini kazanmasında da önemlidir. İnsan kendi bedenini hiçbir zaman bir bütün olarak algılayamaz. Bedeninin ancak belli parçalarını görebilir. Özellikle yüzüyle başka bir nesnenin – ayna, su yüzeyi gibi yansıtıcı yüzey, karşısında kendisine bakanın gözleri vb.- yardımı olmadan tanışamaz. Lacan’ın ayna evresi kuramında da bahsettiği gibi bebek ilk kez kendisini annesinin bakışlarındaki veya bir aynadaki yansımından tanır. Lacan, Ayna Evresi Kuramı’nda “özne ile ben arasındaki fenomenolojik ayrımı, imgelerin rolüne ilişkin psikolojik bir anlayışla ve ben’in –felsefi bir kategori olarak- diyalektik aracılığıyla inşa edilmiş doğasıyla birleştir[erek]” felsefe ve psikolojinin ortak bakışını aynı noktaya “ben”e ve dolaylı yoldan öteki’ne yönlendirir (Hommer, 2003, s. 38). Ben’in kendini tanıma sürecinde yan-

gösterendir ve tarihi süreçte bir gösteren olarak değişmeyecek yerini korur. Modern öncesi ve modern döneme özgü epistemolojide ikiz, Platoncu veya Freud-Jung düalizminde temellenerek birliğin söylemi şeklinde gelişir. İnsanın dış dünyası ve ruhuyla ilişkili söylem birliği kişiyi eksiksizliği, bütünlüğü aramaya iter. Slethaug’un belirttiği gibi postmodernizm dönemiyle birlikte yazarlar önceki epistemolojiyi yıkıp darmadağın ederek roman formunu köklerinden koparırlar. Tükenmiş bir yapı olarak görülen eski formlar postmodernin kaos ortamına çekilirler. Realizm sonrası yazarlar geçerliliğine ve canlılığına inandıkları bu eski söylemi: ikizleri/eşruhları, eski söylemin altını kazarak yeniden gün ışığına çıkarırlar. Gordon E. Slethaug, söz konusu postmodern oyunun bir parçası hâline gelen, sentetik bir şekilde üst üste yığılan ve geleneksel bağlamlarından koparılan ikizleri “metadouble” (üst ikizler) olarak adlandırır. Slethaug’a göre bu tip postmodern kurgularda ikizler birbirlerini hükümsüz kılacak şekilde bir araya getirilmekte ve geleneksel düalist yapı bozulmaktadır (Slethaug, 1993, s. 187-196).

sıttıcı bir ötekinin işlevi yadsınamaz. Böylece kendini bir suret vesilesiyle tanımaya başlayan ben'in toplumsal açıdan kabulü ayrıca önem kazanır. Kimlik kabulünün tescillendiği topluma, kişi bu kabul/ret ilişkisi bağlamında sıkı bir şekilde bağlanır. Kişi nezdinde, kendisini kabul eden toplum pozitif bir değer kazanır. Diğerlerinden farklı olmak, diğerlerine benzemek öteki sayılmaya, toplumsal dışlanmaya sebep olur. Aksine bedenın toplumca kabulü, toplumun beğenisi kişinin kimliğinin gelişim aşamalarında özgüvenini yükseltir. Bir taraftan da kişiyi başkalarının bakışlarına muhtaç kılar. Toplumsal beden algısıyla kimlik algısı çoğunlukla örtüşür. Bu durum kişinin toplum içinde önce bedeniyle yani maddi tarafıyla varlığının kabulü esasına dayanır. Ötekinin algısı beden üzerinden değil, esasen görüntü üzerinden gelişir. Öteki konumundaki algılayıcıların değişimi algısal görüntünün de değişmesi anlamına gelir. Kişinin bedenini gören, algılayan sayısı kadar, farklı görüntü ortaya çıkar. Görüntü algılarının toplamı yine de kişinin bedenini vermez. Öyleyse asıl olan yine de beden değil kişinin bedeninin algılanışı ya da başkaları üzerinde bırakmak istediği izlenime yönelik bir görüntü algısını kurma girişiminin başarılı addedilip kabul görmesi ya da görmemesidir. Romanlarda da çoğunlukla ikizliğe bu minvalde yaklaşılmaktadır.

Geleneksel Türk Edebiyatında İkiz Kahramanlar

Fuzuli Bayat'ın verdiği bilgilere göre Türk kozmogoni mitleri, dikotomik bir yapıya sahiptir. Gök ve yer zıtlığı temel dikotomik unsur olarak belirleyicidir. Gök ve yer aynı kaynaktan ayrılmış kabul edilir yani var oluşu ayrı, düalist bir yapıda değildir. Altay-Sayan Türklerinin yaratılış mitlerine göre Kayra Kan ile Erlik veya Ülgen ile Erlik; Yakut Türklerine göre ise Yüryüng Ayı Toyon ve Şeytan arasındaki diyalektik ilişkiden dünya meydana gelir. Bayat'a göre bu sebeple Erlik ile Ülgen dikotomisi ikiz mitleri bağlamında ele alınmalıdır. Çok ilginç bir şekilde birbirinin zıddına görevler icra ettikleri düşünülen bu iki mitolojik varlığın eski çağlarda aynı işlevi –dünyayı yaratma işlevi- yerine getirdiklerine inanıldığı yapılan araştırmalar neticesinde ortaya çıkmıştır. Fuzuli Bayat'a göre Erlik, mitte kaybeden, yenilen olarak tanımlansa da kadim ikiz mitlerinin “eşitlik kuralı” değişmemekte ve Erlik, Ülgen tarafından yaratılmış olarak veya onun tarafından öldürülebilecek bir varlık olarak tanımlanmamakta dolayısıyla da aralarındaki eşitlik ilkesi korunmaktadır. Gökle özdeşleştirilen Ülgen ile yerle özdeşleştirilen Erlik, çatışan zıt ikizler mitinin birer parçasıdır. Erlik kötü ruh, Ülgen ise iyi ruh olarak vasıflandırılmaktadır. Erlik ve Ülgen'in zıt ikizler mitine bağlılığı Türk mitlerine farklı şekillerde tezahür eder (Bayat, 2007a, s. 82-83, 328-330).

Türklerin devletlerini her zaman iki oğulları arasında doğu ve batı, kuzey ve güney ya da sağ ve sol olmak üzere ikiye ayırma geleneklerinin

de ikiz mitleri ve ikizlerin eşit haklarının korunması gerektiği inancıyla ilişkisi olduğu muhakkaktır. Türk mitolojisindeki Umay Ana da dikotomik bir özellik arz etmekte ve hem gök hem de yer-su sistemi ile ilişki içerisinde bir mitolojik varlık olarak anlatılmaktadır (Bayat, 2007b, s. 68). Sibiryâ Türk destanlarında dikotomik algı kahramanlar açısından ikiz mitleri içerisinde devam ettirilmektedir. Bahaeddin Ögel'in tespitlerine göre Büyük Hun Devleti ve Uygur Devleti'ni kuran Türklerin atalarındaki kurttan türeme motifini kullanan ve Sibiryâ'da yaşayan Kamçatkalara ait bazı efsanelerde kurttan türeyiş motifi, bir kadının kurttan hamile kalması neticesinde doğurduğu ikiz çocuklara dayandırılmaktadır (Ögel, 1993, s. 44). Hurban Arığ destanında ise Mirgen Han'ın ikiz doğan kız ve erkek çocukları Erlik'in yardımcıları Kara Ninci ve Pora Ninci tarafından kaçırılarak yer altına götürülmektedir (Dilek, 2010, s. 50). Dikotomik Türk mitolojisindeki yer su ayrımı temsiliinin destanlarda da devam ettiği görülmektedir.

İslamiyet'in kabulünün ardından gelen dönemde destandan halk hikâyelerine geçilir. Halk hikâyelerinde, geleneksel anlatının devamı mahiyetinde ikiz kardeşler motifiyle karşılaşılır. Tanpınar'ın: "Büyüyü simya adıyla o kadar kolayca mubahın çerçevesi içine almasaydı, bu hikâye bizim eski kültürümüzün Faust hikâyesi olabilirdi" (Tanpınar, 1997, s. 26) kaydını düştüğü toplumun oldukça severek dinlediği ve bin bir şeklini ürettiği, *Muhayyelât*'ta da bir örneği bulunan "Ebu Ali Sina Hikâyesi"nde (Ateş, 1954) ikizlerin dış görünüşleri benzese de zıt karakterlerinin altı çizilmekte ancak bu zıt özellikler bir tartışmaya ya da çatışmaya sebebiyet vermemekte ve ikizlerin birbirini tamamlamasını sağlamaktadır.

Türk Edebiyatı'nın beslendiği kaynaklar arasında Türk destan, efsane ve mitleri kadar Hint, Arap, Fars masal ve hikâyeleri de bulunmaktadır. *Bin Bir Gece Masalları*, bu kaynakların başında gelir. *Bin Bir Gece Masalları*'nda Doğu geleneğindeki ikizler motifine uygun masallara rastlanmaktadır. *Bin Bir Gece Masalları*'nın anlatıcısı Şehrazat'ın da ikiz çocukları olduğunu hatırlatmakta fayda vardır. Bu masallar Anadolu masalları, halk hikâyeleri ve mesnevîler üzerinde de etkili olur. Yahya Kemal Beyatlı'nın "Türk zevkinin ve edebiyatının dört safhasını gösterecek dört eserden biri" (Ayvazoğlu, 2008, s. 471) saydığı Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisinde Doğu anlatı geleneğinin, masalların ve özellikle *Bin Bir Gece Masalları*'nın etkilerini görmek mümkündür. Şeyh Galip, Aşk'ın sevgilisi Hüsn'e kavuşmak için tabi tutulduğu imtihanın bir aşamasında Hüsn'e ikizi kadar benzeyen bir güzelle tanışmasını anlatır (Galip, 2008, s. 333). Görünüşteki benzerliğe aldanişın sonu hüsrân olur. *Hüsn ü Aşk*'ta ikizlerin zıtlığı susmak ve konuşmak eylemlerine bağlanır. Susmak saklamak, konuşmak ise âyan etmek bağlamında zıt kavramlar olarak mesnevîde ele alınmaktadır. Aşk'ın kandırıldığını anlaması ise uzun sürmez.

Osmanlı toplumu için yeni ve yabancı bir edebî tür olan romana geçiş sürecinde *Muhayyelât-ı Aziz Efendi* (1796), “eski hikâyeye ve masal türü ile roman özelliklerinin karıştığı bir kitap” (Enginün, 2007, s. 168) olması açısından cazip bir örnektir. Ahmet Hamdi Tanpınar, *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*’nde, *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*’nin Abdülaziz devri şair ve yazarları tarafından matbaanın yaygınlaşmasının etkisiyle çok okunmuş bir kitap olmasına ve dönemin yazarlarını ve şairlerini çok fazla etkilemiş olmasına rağmen eserin “dinî dâvalarla lüzumsuz yere ağırlaştırılmış” bir *Bin Bir Gece* masalına benzediğini söyler (Tanpınar, 1997, s. 26). Tanpınar, *Muhayyelât* ile *Bin Bir Gece Masallarının* benzerliğini şöyle açıklar:

“*Muhayyelât*, *Bin Bir Gece*’de tipik numunesini veren şark hikâyeciliğinin bütün teferruat ve unsurları ile taklidinden başka bir şey değildir; birçok hikâyelerinin aynen yahut da bazı hususiyetleri ile *Bin Bir Gece*’ye yahut onun dairesine dâhil meşhur hikâyelere ırcı kabildir. Hattâ bu münasebet, bu cinsten diğer halk hikâyelerinin çoğunda olduğu gibi, bazen büyük Arap hikâyesinin muhtelif unsurlarını veren kadim kültürlerin izlerine kadar derinleştirilebilir” (Tanpınar, 2007, s. 182).

Bin Bir Gece Masalları’ndaki hayal unsurlarına benzer pek çok hayal unsurunu içinde barındıran *Muhayyelât*, üç hayal bölümünden oluşmaktadır. Kitabın başındaki “Hayâl-i Evvel” bölümünde ikiz motifleri hâkimdir ve *Bin Bir Gece Masalları*’ndaki “Kamerüzzaman ile Tüm Ayların İçinde En Güzeli Olan Budur Hatun Öyküsü” (Bin Bir Gece Masalları, 1992, s. 4-159) ile konu ve motif açısından büyük bir benzerlik söz konusudur.

Muhayyelât’ta anlatıldığına göre “Kadîmü’l-eyyâmda şehir-i İsfahan’da ferman-fermâ-yı iklim-i Fâris olan Harzemşah’ın hüsn-i melâhat ve cemâl-i letâfet ve kemâl-i mârifette bir misli meşhûd-ı âlemiyân olmamış” Kamercan adındaki oğlunu, evlenmesi isteğini yerine getirmeyip kendisine karşı çıkınca kapattığı hapishanenin avlusundaki kuyuda yaşayan bir peri görür ve onun güzelliğine hayran olur (Giridi Ali Aziz Efendi, 1999, s. 2). Peri derdini bir “peri-i galip”e arz ettiğinde o da kendisinin görüp hayran kaldığı Çin diyarının padişahı Şah Süca’nın “hatt ü hâl ve sâir ahvâl-i melâhat ve cemâlde şu rûy misli arzda halk olmamış” olan “duhter-i sa’d-ahteri”ni anlatır (Giridi Ali Aziz Efendi, 1999, s. 3). Aralarında hangisinin daha güzel olduğuna dair başlayan iddialaşma neticesinde iki peri bu iki güzeli bir araya getirerek hangisinin daha güzel olduğuna beraberce karar vermeye niyet ederler. İki güzel bir araya geldiğinde periler hayrete düşerler çünkü benzerlikleri muazzamdır. İkiz kadar birbirine benzeyen bu iki güzel gencin aralarındaki tek farkın cinsiyetleri olması, cinsiyetin hikâyede ikizler arasındaki zıtlık unsuru olarak tanımlandığını gösterir. Perilerin yaptığı büyü sebebiyle gençler birbirlerini ancak uyku-

larındayken görebilirler. Bu durum, iki gencin birbirlerine âşık olmalarına engel değildir. Birbirinden ayrı düşen iki âşık, yemeden içmeden kesilip kara sevdaya düşer. Kamercan, Gülrüh'un hasta olduğunu öğrenince yola çıkar. Gülrüh'un babasının izniyle saraya girip onu tedavi eder ve sonunda onunla evlenir. Eşinin sarayında geçirdikleri üç yılın ardından Kamercan, memleket hasretiyle yanıp tutuştuğundan eşiyle birlikte İsfahan yoluna koyulur. Kamercan, konakladıkları yerden biraz uzaklaşınca Mecusilerin yaşadığı bir şehre düşer ve onların eline geçmemek için kendisine yardımcı olan yaşlı bir adamın evinde gizlenmek zorunda kalır. Gülrüh, durumun farkına varıp maiyetindekilere tek başına kaldığını sezdirmemek için Kamercan'ın kılığına girer. İkizlerin birbirinin kılığına bürünerek yer değiştirmeleri motifi çok yaygın bir motif olarak masal ve hikâyelerde sürekli görülür, burada da bu motif tekrarlanmaktadır. Harzemşah'ın şehzadesi Kamercan'ın babasının ülkesine giderken topraklarından geçeceğini işiten Basra hükümdarı Hüdâkulu, Kamercan sandıkları Gülrüh'u büyük bir tören ile karşılar. Kamercan'ın evliliğinden haberi olmayan Hüdâkulu, kendisini damadı olarak görme isteğini Kamercan sandığı Gülrüh'a aşikâr ettiğinde, Gülrüh durumunun vahametine binaen itiraz edemeyerek Hüdâkulu'nun kızı Ferruh ile Kamercan yerine evlenmek zorunda kalır. Evlendikleri gün durumunu Ferruh'a izah eden Gülrüh'un hâline acıyan ve ona yoldaş olmaya karar veren Ferruh, Gülrüh'un sırrını saklar. Kamercan, çeşitli badireler atlatarak Gülrüh'un kendisi adına yönettiği ülkeye onun vesilesiyle intikal ettikten sonra Hüdâkulu'nun ricasını kıramayarak Ferruh'la da evlenir. Ferruh ile Gülrüh'un karakterleri arasında hiçbir farklılık ya da zıtlık anlatıda göze çarpmaz. İkizler böylece birleşmiş olur. "Hikmet-i ilâhî ile beynlerinde olan ittifak gibi ittifaka ikisi dahi hâmile olup inkızâmet-i hamel ile bir günde her birinden birer kamer-i tal'at Şehzade doğar" (Giridî Ali Aziz Efendi, 1999, s. 19). Gülrüh'un oğluna Asil, Ferruh'un oğluna ise Nesil adı verilir. Hikâyenin "Kıssa-i Şehzade Asil", "Kıssa-i Abdüssamed Padişah-ı Serendib" "Kıssa-i Şehzade Nesil Birader-i Şehriyar Asil" isimli sonraki bölümlerinde ayrı anelerden doğmakla birlikte hikâyede aynı gün doğmaları sebebiyle ikiz gibi değerlendirilen iki kardeşin, kendilerini Basra'da istemeyen vezirin marifetiyle biri annesi Gülrüh'un babası Çin hükümdarının yanına diğeri de Kamercan'ın babası Harzemşah'ın yanına gönderilerek birbirlerinden ayrılmaları anlatılır. İkiz kardeşlerin karakterleri hikâyelerde birbirlerine zıt olarak konumlandırılmadığında genellikle olduğu gibi kahramanlık vasıflarının önüne geçilmemesi için iki şehzade anlatının ikiz bir doğumla ikiye bölündüğü kendi anlatı kısımlarında kahramanlıklarını sergiler. Tüm hikâyelerin sonunda şehzade Asil'in yardımıyla kurtulan şehzade Nesil olur böylece Gülrüh'tan doğan şehzade Asil'in önderliği ispatlanarak anlatının tek kahramanla sonuçlanması sağlanır ve hikâyenin sonunda tali ikizlik ortadan kalkar.

Gonca Gökalp-Aslan'ın Yeni Türk Edebiyatı'nın ilk piyeslerinden biri olarak tanıttığı, yazarı bilinmeyen ve 1774 ile 1789 yılları arasında yazıldığı tahmin edilen *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmet* adlı oyun Shakespeare'in *Yanlışlıklar Komedyası*'ndaki ikizlerin birbirlerine karıştırılması motifine dayanır (2007). İkiz izleğinin modern Türk tiyatrosunun ilk örneğine Batı tiyatrosundan geçtiği aşikârdır. *Mu-hayyelât-ı Aziz Efendi* ile *Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmet*'ten sonra Türk roman ve tiyatrosu yaklaşık iki yüz sene boyunca ikizler izleğini farklı şekillerde kullanmaya devam eder.

On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı'nda İkiz Kadınlar ve Eksik İkiz İmge

Türk Edebiyatı'nda romanın ilk örneği kabul edilen, 1872'de yayımlanan *Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat*'da “eski geleneksel Türk hikâyesinden gelen ve dönemin romanında sık rastlanacak bazı motifler” kullanılır (Okay, 2005, s. 118). Bu motiflerin en önemlilerinden biri, şüphesiz ikiz motiftir. Şemseddin Sami'nin romanında geleneksel örneklerden farklı bir ikiz motifi olan “eksik ikiz motifi” kullanılmaktadır. Tâl'at, âşık olduğu Fitnat ile tanışıp, görüşüp, buluşabilmek için kadın kılığına girer. Kendisini Fitnat'a Tâl'at'ın bir yaş küçük, ona ikizi kadar benzeyen kız kardeşi Ragibe olarak tanıtır.

Mehmet Kaplan (2002), Tâl'at'ın kadın kılığına girmesini gerçeğe uygunluğu noktasından ele alarak tartışır. Kaplan'a göre nakış hocasının ve Fitnat'ın, Tâl'at'ı yakından görüp onun erkek olduğunu fark etmemeleri mümkün değildir ayrıca çekingen bir gencin ne karakteri ne de dönem koşulları gereği yakalanma riskini alması mantıklı değildir. Kaplan, yazarın Fitnat'ın Ragibe karşısında “çatallaşan” duygularından psikolojik cephede yeterince istifade edemediği kanaatindedir. İkiz motifinin mitlerle ya da halk hikâyeleriyle olan ilişkisine ise hiç değinmez (Kaplan, 2002, s. 67, 76).

Mitlerdeki ve destanlardaki donuna girerek ikizleşme motifi, halk hikâyelerinde kılığına bürünerek ikizleşme motifine yerini bırakır. Halk hikâyelerinde ikizlik ayrıca “birbirine tıpatıp benzeme motifi” dahilinde görülür. Motif ilk roman olan *Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat* (Sami, 2014)'ta “var olmayan bir ikizin kılığına bürünme motifi” şeklinde tezahür eder. Romanda bu motif sadece Tâl'at'ın Fitnat ile buluşmasını kolaylaştıracı bir unsurdur. Böylece Türk Edebiyatı'nın daha ilk romanında kurgu bir eksik, var olmayan ikiz motifiyle geliştirilmekte, bu motif romandaki olayların düğüm noktasını teşkil etmektedir. İkiz hayalini üreten kişi ise baş erkek kahramandır.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "roman bünyesine uygun ilk Türk eseri" olarak nitelendirdiği *Araba Sevdası* (1896)'nın alafranga züppe tipi Bihruz Bey: "O, küçük mirasyedi borçlarının hesapları içine gark olmuş, tıpkı devri gibi, yeni bir mal satarak temin edeceği muvazenenin peşindedir" (Tanpınar, 1997, s. 491-492). Âşık olduğu Periveş Hanım'a aşkını itiraf için çektiği azabın katmerlenmesine sebep olan maşukunun vefat haberi ardından kendisini kaybeder. Keşfi Bey adındaki yalana müptelalılığıyla meşhur arkadaşının verdiği sahte vefat haberine aldanan Bihruz Bey, vapurda Periveş Hanım'ı gördüğünde "beht-ü hayret içinde teşhisine muktedir olunca yüreği öyle bir şiddetle çarpıp başı öyle bir dehşetle dönmeye, gözleri öyle bir halde kararıp vücudu öyle bir derecede titremeye başla[r] ki bir gayret-i fevkalâde ile kendisini iki adam geriye almasa[.] hiç şüphe yok denize gidiverecek[tir]" (Ekrem, 1985, s. 155). Bihruz Bey, gözleriyle gördüğüne değil gönlündeki aşk azabını hararetlendirecek Keşfi Bey'in yalanlarına kanmayı yeğlediğinden Periveş Hanım'ı değil ona ikizi kadar benzeyen dul ablasını gördüğüne inanmayı tercih eder. Kendi kendini ikna hususundaki gayreti karşılıksız bir aşkın ıstırabına oranla teskin edicidir. *Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat*'ta olduğu gibi burada da ikiz hayalini üreten bir erkektir.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1997), Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*'nın kurgusunda kullandığı birbirine tıpatıp benzeyen kardeşler izleğinin Abdülhak Hâmid Tarhan'ın *Garam* adlı eserinde de bulunmasını "Hâmid ile şairin büyük dostlukları sırasında geçmiş bir vak'anın değiştirilmiş bir hikâyesi"ne bağlar, Tanpınar'a göre: "Garam'da iki ahlâkî tez halinde karşılaşan iki hemşire, burada bir tek insandır. Garam'daki ölüm burada sadece kahramanın muhayyilesini zapteden bir yalandır. Böylece Hâmid'in eserindeki mezar bir nevi karikatür olarak bu esere girer" (Tanpınar, 1997, s. 490-492). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın bu kanaate varma sebebi Süleyman Nazif'in düştüğü bir kayıt gibi görünmektedir: "Süleyman Nazif, Garam'a yazdığı 'Bir Mukaddime'de o sene (1292-1875) Çamlıca'da oturan iki hemşirenin şaire bu eseri ilhâm etmesi ihtimalinden bahseder" (Tanpınar, 1997, s. 525). Tanpınar'ın Hâmid'in eserinden *Araba Sevdası*'na sirayet ettiğini söylediği "karikatür" kabir esasen eksik ikiz motifinin somutlaştırılma çabasının bir ürünüdür.

Batılı örneklerden istifade ile geliştirilen modern Türk tiyatrosu eserlerinin ilk örneklerinde ikiz motifinin kullanılması tesadüfi görünmemektedir. Namık Kemal'in *Celâleddin Harzemşah*³ adlı tiyatro eserinde geleneksel ikiz motifi tekrarlanır. Namık Kemal "Mukaddime- i Celâl'de bu benzerlik hakkında şunları söylemekle yetinir: "Neyyire ve Mihr-i Cihân arasında gösterilen ve oyunun muhabbete dâir bir türlü hissiyât-ı fâci'asını

3 "Kısmen tefrika 1886, mukaddimesiz yayımlanması 1876, mukaddime ile birlikte 1897" (Uçman, 2006, s. 253).

yekdiğerine rabt ile Celâleddin'in meşakk-ı rûhâniyyesini tahammül olunamayacak bir dereceye îsâl eden müşâbehet bütün bütün mahsûl-i hayâldir" (Kemal, 1996, s. 365). Celâleddin Harzemşah'ın ikinci eşi Mihr-i Cihan ilk eşi Neyyire'ye ikizi kadar benzediğinden, ona daima müteveffayı hatırlatmaktadır. Tanpınar, Celâleddin Harzemşah'ın iki eşinin birbirine ikiz kadar benzemesini, Namık Kemal tarafından "vak'aya [eklenen] oldukça lüzumsuz olan, ayrıca layıkıyla istifade ed[ilemeyen] bir fantastik unsur" olarak görür (Tanpınar, 1997, s. 390). Türk romanının ilk örneklerindeki "eksik ikiz motifi" bu eserde farklı şekilde görülmektedir. Romanlardaki var olmayan ikiz izleğinin yerini tiyatrodaki var olan benzerler üzerine kurulu bir izlek alır. Yalnız ikizlerin bir arada bulunmayışı ve biri ortaya çıktığında diğlerinin ölmüş olması yine bir eksik ikiz imge doğurur.

Abdülhak Hamid Tarhan'ın "Garam" adlı şiirinde *Araba Sevdası* ya da *Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat*'taki gibi bir eksik ikiz motifi bulunmaz. Aksine eserde geleneksel anlatılardaki zıt ikiz motifine "iki ahlâkî tez halinde" hizmet eden ikiz kadın kahramanlarla karşılaşılır (Tanpınar, 1997, s. 492). "Garam" (Tarhan, 2013)'da bir genç, bir vesileyle gördüğü genç kız kardeşlerden birine âşık olur. Genç kız da delikanlıya âşıktır. Bir gün sevgilisinin yanında yabancı bir erkeği gören genç çılgına dönerek sevgilisini öldürür. Esasında sevgilisi zannıyla öldürdüğü kız, sevgilisinin ona ikizi kadar benzeyen kız kardeşidir. Genç, bir psikiyatri kliniğinde gözetim altına alınır. Sevgilisinin ikna çabaları da sonuçsuz kalır. Gerçeği anlayıp ölüm döşegindeki sevgilisine kavuşmak istese de iş işten geçer.

Tanpınar, "[e]ski şark masalında sihir şeklinde rastlanan bu benzerlik motifinin" en son *Muhayyelat*'taki "Şapur ve Hüma" hikâyesinde bulunduğunu ancak Hâmid'in bu tercihinin ise bahsi geçen hikâyeye bağlanamayacağını belirtir (Tanpınar, 1997, s. 526). "Garam"daki söz konusu ikiz motifi ve şiirin konusu hakkında Tanpınar'ın ders notları arasında şu bilgiler bulunur:

"Garam'da Hâmid iki kız kardeşi birden sever; fakat hangisi olduğunu seçemez. Buna 'dublation' (çift olma) denir ve romantizmden gelir. İkisini de sevip ikisinde de aldanır. Bu, Shakespeare'den beri mevcuttur. Hâmid'de böyle olmaz; birisini sevip diğlerinden nefret eder. Kadını, Fatma Hanım'ı iki görür: Biri boş mezardaki, diğeri yanındaki. Hâmid, bu ikisinde de kendini görür. O devirde cemiyet böyle muzlim şeylerden hoşlanırdı, çünkü kriz ânında idi. Tanzimat edebiyatı hissi ifadeye çalışır" (Tanpınar, 2004, s. 111).

Yazarın ikizleri yansıtıcı birer ayna gibi kullanması, kendisindeki zıt eğilimleri iki farklı aynada temaşa etme isteğine işaret eder. Bu aynalardan biri eksik olduğunda kişi, ötekiler üzerinden kendi kişiliğini net olarak okuyamamaktadır. Lacan'ın aynası parçalanmakta, eksik parçalar

bir araya gelemediği için kişilikteki bölünme telafi edilememektedir. Aynı durum şiirin öznesi için de geçerlidir. Ayrıca bu eserde de ikizlerden birisi ölürken diğeri tek başına kalmakta, eksik ikizin gölgesi ise âşıkların arasından çekilmemektedir.

Mehmet Kaplan, “Bu hikâyenin birçok motifinin o devrin piyes ve romanlarında mevcut” olduğuna dikkat çeker; ona göre Hâmid’in kahramanı ile Nâmîk Kemal’in *İntibah* romanındaki Ali Bey çeşitli açılardan benzeşmektedir: “Mehtapta sevgilisinin evini tavaf, ip ile pencereye tırmanma, verem, tımarhaneye kaldırılış, bir görüşte âşık olmak, yanılarak bir cinayet işlemek, bir delinin filozofça sözler söylemesi gibi motiflerin romantiklerden geldiği açıktır” (2006, s. 266). Hâmid’in herhangi bir kaynaktan alarak bir tiyatro eserine eklediği motifi, bilinçli bir şekilde daha sonraki eserlerinde de devam ettirdiği bilinmektedir. Örneğin Hâmid *Turhan-Kambur*’da yakaladığı “Kanbur tipini daha sonra yazdığı üç manzum dialogda *Tayflar Geçidi*, *Ruhlar* ve *Arziler*’de devam ettir[mektedir]” (Enginün, 2008, s. 197). İkiz motifi için de aynı şey geçerlidir. Tanpınar’a göre “Hâmid, bu benzeyiş motifini aynı devirde başladığını söylediği *Zeynep*’te de kullanmakla kalmayacak, seneler sonra hayatında da arayacaktır” (Tanpınar, 1997, s. 525-526). Tanpınar’ın işaret ettiği bu arayışın sebebi izaha muhtaçtır.

Hâmid’in ikizlik motifinin cezbesine kapılmasının sebebinin sadece kişiliğinin bir yansımasıyla ya da eserlerinde aynı motifleri kullanmayı sürdürmeyi tercih etmesiyle açıklamak mümkün görünmemektedir. Tek meselenin Romantizm etkisi olmadığı da açıktır çünkü geleneksel Türk Edebiyatı’nda da ikiz motifi yaygın olarak kullanılmaktadır. Ancak ikiz motifi On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı’nda değişikliğe uğramakta ve yazarlar bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde bu değişmiş ve yeni ikizlik motifine meyletmektedirler. İkizlik motifinin bu dönem eserlerinde bu kadar çok kullanılması Tanpınar’ın da dikkatini çeker. Bu konudaki yorumları önemlidir:

“[B]ir medeniyet ve kültürden öbürüne geçtiğimiz bu devirde ayrı ahlâk kıymetleriyle de gelse bu birbirinin aynı şahısların üzerinde duruş, bu benzerlik merakı bize büsbütün başka şekilde mânâlı görünmektedir. Bu benzetme masalını yaratan insanlar hakikatte bir ‘eşler’ âleminde kendi şahsiyetlerinin gölgeleriyle cenkleşerek yaşıyorlardı” (Tanpınar, 1997, s. 526).

Ahmet Hamdi Tanpınar, psikolojik ve sosyolojik istinatla sağlamlaştırdığı tezini edebiyatçıların iki dünya arasında sıkışmış, ikizleşmiş kimliğinin bir yansıması addetmekte ve geleneksel hikâyenin payını yadsımadan motifin önemine dikkat çekmekte ancak konuyu daha fazla da derinleştirmemektedir. Hâmid’in Batılı tiyatro nevine temayülü

yanında şiirin gelenekseli de kendine bağlayan yapısı göz önünde bulundurulduğunda, eserlerindeki ikiz motifinin devamı mahiyetindeki benzerlik motifinin hem şairin Shakespeare'e kadar uzanan Batılı kaynaklarına hem de Doğu anlatı geleneğine işaret ettiği aşıkardır. İkiz motifi ya da Tanpınar'ın deyişiyle "benzeme motifi", piyesin zıt ikiz kahramanlardan beslenen konusundan eserin diline de yansır. İkizlik "Garam"da sadece bir motif olarak kalmaz; varlığı kavramakta kullanılan dile aksederek algılanan dünyada göstergeleri anlamlı şekilde okumanın esaslı bir yöntemi olarak benimsenir. Dönem eserlerinin eksik ikiz motifinin "Garam"daki farklı tezahürü, bir yanılgıyla ikizlerden birinin yine ortadan kaldırılması neticesini doğurur. Bu ikiz figürü ortadan kaldıran yine bir erkek kahramandır. Ancak yukarıda bahsedilen isimlerin hiçbirisi dönem eserlerinde ortak olan ikiz motifindeki eksilmenin, yarılmanın üzerinde durmamaktadırlar.

Eserlerin yazıldığı dönemin ruhunu aksettirdiği muhakkaktır. Tanpınar'ın tespitinden hareketle dönem eserlerinde bulunan ikiz motifinin, ikiz bir yapı içinde Doğu ile Batı arasında sıkışmış toplumun tezahürü mahiyetinde kullanıldığını düşünmekte bir beis olmasa da kâfi görünmemektedir. İkiz motifinin geleneksel eserlerdeki daima tekrarlanan ve muhafaza olunan yapısının toplumsal durumu ifade için yeniden ve ihtiyaç hâsıl olduğunda kolektif bilinçdışından çıkarılarak yeni edebî türlerin bünyesinde, yeni durumu karşılayacak şekilde değiştirilerek kullanılmaya başlandığı tespitini yapmak da gerekir. Doğu ile Batı arasında, zıt ikiz bir yapı içinde sıkışmış insanın ikizleşmiş hâlinin dönem eserlerine yansımaması mümkün değildir. Roman yabancı bir edebî tür olarak Türk Edebiyatı'nın kıyılarına ulaştığında, beraberinde getirdiği yeni türün anlatım gerekliliklerine temayül, ikizler motifinin kullanımını geleneksel anlatı türleri içinde benimseyen ve oraya ait addeden yeni romancıların eserlerinin kurgusal tanziminde kendilerini geleneksel anlatıya değil romana bağlama çabaları, geleneksel anlatının ikizler motifinden kurtulma gayretini de peşi sıra getirmesi mümkündür. Hayalden kaçıp romana uygun gerçekçi üslubu yakalama çabasındaki ilk dönem romancılarının geleneksel anlatılara bağlılığı, söz konusu gelenek dairesinden uzaklaşma temayülündeki muvaffakiyetlerine mâni olmuş ve yazarlar her ne kadar ikizler mitine bağlı geleneksel ikiz motifini terk etmeyi başarsalar da tıpatıp birbirine benzeyen roman kişileri kurgulamaktan kendilerini alamamışlardır diye düşünülebilir. İkiz karakterler, bir roman kurgusu içine dâhil olduğunda mitik karakteri sebebiyle romanı hep gelenek dairesine doğru çeker, romanı yavaş yavaş ele geçirip kurgunun ikiz mitleriyle ilişkisini temine yazarı zorlar. Roman ile geleneksel anlatının çatışmasının Yeni Türk Edebiyatı'nın ilk örneklerinde ikizler motifinin değişmesine sebep olduğu anlaşılmaktadır. Ancak değişimin tek sebebi geleneksel an-

latıyla yeni edebî türün çatışmasından ibaret değildir. Tek sebep bu tür bir çatışma olsaydı ikizlik bir eksik imge dahilinde korunmaz, türler savaşı son bulduğunda ikizler anlatıdan tamamen düşerdi.

On dokuzuncu asırda Türk edebiyatçılarının ilk olarak karşılaştıkları Batılı eserler, 1789 Fransız İhtilâli'nin bireyci ve özgürlükçü havasını te-neffüs etmiş romantik yazarların eserleridir. Kantarcıoğlu'na göre İngiliz Edebiyatı'nda 1798 ile 1832 arasındaki zaman diliminde Romantizm akımına bağlı önemli eserler verilir ve bu eserler modern Batı edebiyatının yörüngesini çizer. İngiliz Edebiyatı'nda Romantizm olarak nitelendirilen akım Amerikan Edebiyatı'ndaysa “duyular ötesi idealizm” ismiyle hayat bulur, Almanya ise Romantizmin serpilip yerleştiği vatani hâline gelir (2009, s. 94-96). Romantizm, içine doğduğu dünyanın toplumsal gerçekliklerini eserlere farklı şekillerde yansıtır. Ferde büyük önem ve değer verilen romantik eserlerde öne çıkan medenî dünyadan tabiata kaçış izleği, zaman zaman Doğu'ya kaçış ve özlem ile de kendini gösterir, on sekizinci yüzyılın bu tür oryantalist eserlerinde Doğu hep mitik bir özellik arz eder ve arayışı simgeler (Kefeli, 2009, s. 35-36). Romantizm akımı sadece Doğu ile ilişkili mitler üretmekle kalmaz. Kendine has mitik bir edebî dünya inşa eder. Romantizm mitlerle kurduğu ilişkide Parla'ya göre mitlerin ortaya çıkış kurallarını yadsımaktadır; akıma bağlı eserlerde ürpertici ve gizemli mitler normalleştirilerek kabullenilebilir sınırlar içine çekilmeye çalışılmakta, bir taraftan da günlük olan yadsınarak orijinallik sevdasıyla gizemli olanın peşine düşülmektedir (2005, s. 24). Romantizm akımından ve bu akım çerçevesinde verilen eserlerin mitlere yaklaşımlarından etkilenen ilk dönem Türk edebiyatçılarının eserlerinde gelenekteki zıt ikizler motifine bağlı tipik ikiz kahramanları değiştirmeleri mümkündür. Fakat dönemin Romantizm akımına bağlı Batılı eserlerinde genel olarak öne çıkan bir eksik ikiz motifine karşılaşılmamaktadır. Geriye sadece romantiklerin olağan ve sıradan olanı değiştirerek mitik karakter kazandırma temayüllerinden Türk edebiyatçıların etkilenmiş olmaları ihtimali kalmaktadır. Ancak bu yaklaşım da Türk edebiyatçılarının ikiz mitini neden hep aynı şekilde değiştirme eğilimi gösterdiğini açıklayamaz.

On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı'nda görülen söz konusu “eksik ikiz kadın izleğinin” dönem eserlerinde sürekli tekrarının tek sebebinin Romantizm akımı olarak kabulü açıktır ki varılmak istenen sonuca ancak kestirmeden ulaşmak için çeşitli verilerin görmezden gelinmesiyle mümkündür. Gelenek dairesinin ikiz motifinin, eldeki örneklerden yola çıkılarak, medeniyetin yönünü değiştirdiği, toplumun önemli ve sancılı değişim süreçlerine gebe olduğu dönemlerde karakter değiştirme eğiliminde olduğu görülmektedir. Ferdin öne çıkarıldığı Romantizm akımı bile başlı başına eksik bir ikiz figürünün doğuşuna sebep olabilecekken Türk Edebiyatı'nın yüzünü döndüğü Batı edebiyatı dairesinin idealleştirilmesine se-

bep olan sürecin de eksik ve her zaman aranan, ulaşılmak istenen ideal bir ikiz figürünü doğurmuş olması muhtemeldir. İkiz motifinde *Muhayyêlât*'ta görünmeyen ve 1872'den sonra aniden ortaya çıkan bu değişimi açıklamak sanıldığı kadar basit değildir. Geleneğin mitik ve arketipik bir karaktere sahip motifinin bir anda değişmesi ancak toplumsal ve kültürel bilinçdışının girift kodlarının sıkı bağlarından çözülmeye başlamasıyla açıklanabilir. Toplumun çok yoğun siyasi, sosyal, kültürel, ekonomik etkilere maruz kalmasının bu çözümlüşte etkisi olduğu muhakkaktır. Bu büyük değişimi tek başına Batı edebiyatı etkisine, Romantizm akımına ya da çeşitli harici tesirlere bağlamak kolektif bilinçdışının karmaşık ve farklı etkilere açık yapısının yadsınmasıyla mümkündür. Dolayısıyla motifin değişip dönüşümünde tek bir sebepten değil, pek çok tesirden birlikte bahsetmek elzemdir.

Gelinen noktada eldeki verilere topluca bir bakmak gerekirse; Yeni Türk Edebiyatı'nın ilk örneklerinde dönemin hazırlayıcısı mahiyetindeki *Muhayyêlât*'ın "Hayal-i Evvel" hikâyesinde olduğu gibi ikizler bir araya gelip birleşmemekte aksine ikizlerden biri mutlaka eksik bırakılmaktadır. Önemli diğer bir husus ise ikizleşmenin hep kadına doğru olmasıdır. *Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat*'ta Tâl'at, kadın kılığına girerek eksik ikiz kadın motifinin yolunu açar ve eksik ikiz kadın motifi Türk Edebiyatı'nda daha ilk romandan itibaren tamamlanmaya çalışılır. İlk dönem romanlarında, şiirlerinde ve tiyatrolarında –*Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat*, *Celâleddin Harzemşah*, *Araba Sevdası* ve "Garam"da- eksik ikiz imge hep kadınlardır.

Dönemin zorlu siyasi, sosyal ve ekonomik koşullarının sebep olduğu açmazın toplumu sürüklediği buhranın ve Batı medeniyetine yönelişin kuvvetli tesiriyle oluşan kültürel karmaşanın birleşmesinin çok farklı tezahürleriyle dönem eserlerinde beklenmedik şekillerde karşılaşılmaktadır. Bu göstergeleri tespit edip yorumlayabilmek için çok daha derinlikli okumalar yapılması gerekmektedir. Büyük bir kültürel dönüşümün yaşandığının dönem edebiyatçıları da farkındadır ve bu dönüşümün göstergelerini çeşitli alanlardaki derin okumalarıyla anlamlandırmaya ve değişiklikleri tespit ederek sonuçlar çıkarmaya çalışırlar. Ahmet Mithat Efendi'nin *Karı Koca Masalı*'ndaki tespiti eksik ikiz kadın motifinin kullanılması hakkında ipuçları verir:

"Dikkat ediyor musun yeni yazarlar şimdi 'âşık (eril ve aktif) ile maşuka (dişil ve pasif)' demiyorlar. 'Aşık (eril ve aktif) ile aşika (dişil ve aktif)' diyorlar. Bunda hakları yok mudur dersin? Ben vardır derim. Zira eskilerin maşuka saydıkları dişî insan da âşık sayılan erkeğe âşık değil midir? O halde kendisi dişî olduğu için olsa olsa 'aşika' derler. Yok eğer âşık tarafından sevildiği ve âşık da aşika tarafından sevildiği için 'âşık aşika' deyişi beğenilmezse 'maşuk maşuka' deyişini kabul etmek lazım gelir" (Ahmet Mithat, 1999, s. 48'den aktaran Esen, 2010, s. 75-76).

Dildeki kelime bazlı bu farklılaşmanın ne kadar büyük bir kültürel etkinin yansıması olduğunu anlamak için ikiz motifindeki dişil değişimle birlikte konuya yaklaşmak ancak bazı başka verileri de bu değişimle birlikte ele almak icap eder.

İlk dönem eserlerinde ortaya çıkan eksik ikiz imgenin dişi tabiatının yanına -Ahmet Mithat Efendi'nin işaret ettiği üzere- 'faal' bir karakter de eklenmelidir: faal, dişi ve eksik bir ikiz imge. Nitekim bu dişi imge ortada olmasa da entrikanın merkezine yerleşerek olayları yönlendirecek kadar faaldir. Önceden yeri ayrılan ya da yeri hazırlanarak boşaltılan ve beklenen bir dişi imgeye işaret vardır. Bu gelişti özelemlen beklenen imgenin tahtı, geleneğin ikiz kadın figürünün devre dışı bırakılmasıyla hazırlanmaktadır. *Muhayyelât*'taki ikiz figürler bir aradayken yeni dönemde kadın figürün yeri boştur, demek ki geleneğin ikiz imgelerinden biri artık ortada yoktur, anlatıdan dışlanmıştı. Eksik ikiz imge, hem geleneksel anlatıdan düşmekte olan ikizlerden birine hem de onun yerine geçecek olan yeni ikiz figüre aittir. Anlatılardaki eksik dişil ikiz imge, giden ve gelecek ancak henüz gelmemiş olanın arasındaki var olan boşluğun genel adıdır. Bu boşluk ikiz karakterdedir. İki gölge bu boşlukta üst üste biner. Eksik ikiz imge hem geçmişin hem de geleceğin dişil gölge ikizidir. Araf'ta bir imgedir. Eksik olmasına rağmen, yok olmadığı açıktır. O, mimetik olarak görünmüyor olsa da vardır, henüz kurguya aksetmemiş bir idea ile kurgudan kaçmış olan bir ideanın ortaklaşa işaret ettiği bir boşluktur. Eksik ikiz imgenin kurguda tamamlanması için ideanın mimetik bir hususiyet kazanması gerekir. Giden ve gelecek olanın arasındaki müsabaka sürdüğü anlatıda eksik imge tamamlanamaz. Geleneğin dişi ikiz figürü bu çekişmeyi kazanırsa eski tahtına geri döner, yeni dişi ikiz figür galip gelirse işaret edilen tahta kendisi kurulur. Eksik ikiz imgenin varlığı bir geçiş sürecinin yaşandığını gösterdiği gibi, farklı anlatılarda sürekli tekrarlanması da geçiş sürecinin devam ettiğine işaret eder. Eksik ikiz imgeye eşlik eden kurgusal başka eksiklikler de olmalıdır. Kurguda açılan farklı gedikler, değişimin baş göstereceği boş alanlardır.

Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (2006) adlı kitabında ilk Türk romanlarındaki önemli bir ayrıntıya dikkat çeker ve kitabının tezini bu ayrıntıdan hareketle kurar. İlk romanlardaki erkek kahramanların hemen tamamı babalarını çok erken yaşta kaybetmişlerdir. Geleneksel anlatının en önemli figürlerinden biri olan baba tipinin romanlarda bir anda ortadan kaybolmasının ve yetim roman kahramanlarının sayısının hızla artmasının bir sebebi olmalıdır. Parla, Osmanlı toplumunun otoriter bir baba figürü olarak padişah etrafında şekillendirilmiş olduğu kanaatindedir⁴. Bu otoriter baba figürünün gerilemesiyle simgesel görev, "yazar baba" figürüne devredilmektedir.

4 Parla'nın, Tanpınar'ın "saray istiaresi"ni (Tanpınar, 1997, s. 10-11) sürdürdüğü görülmektedir.

Parla'ya göre ilk dönem romanlarında sahneden çekilmekte olan baba figürünün yerini otoriter bir şekilde doldurmaya çalışan yazarlar, esasen baba mesleğini üstlenen oğulların konumundadır. Bu dönem yazarları Batılılaşmayı erkeğin egemen olduğu bir izdivaç olarak tahayyül ederler. Baba otoritesinin boşluğunda oğulları kandırarak dişil imgeler üretirler. Aşka ve şehvete çağıran bu yeni dişil imgelerin zıt kutbuna sevgiye çağıran ikinci tür dişil imgeler de yerleştirilir. Özetle dişil imgelerden biri ruhu diğeri ise bedeni simgeler (s. 9-21).

Nurdan Gürbilek, Harold Bloom'dan ödünçlediği "etkilenme endişesi" kavramı üzerinden dönemin erkek yazarlarının yabancı hemcinslerinin eserlerinden etkilenmeyi, millî ve dinî kimliğe yönelik bir tehlike addetmelerinin altında " 'ruh'u ya da 'hars'ı" dışarıda tutarak Batı medeniyetinden alınacakları usul, teknik ve şekille sınırlandırmaya çalışan toplumun genel bakışını yansıtan tutumlarının yattığını belirterek açıklamaya çalışır (2011, s. 280). Kültürü ya da ruhu dışlamanın mümkün olmadığı ise deneyimlenerek görülür. Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark* (2007)'ta Parla'nın yorumlarını sonraki dönemleri de kapsayacak biçimde genişleterek geliştirir. Gürbilek'e göre başlangıçta Doğu eril bir kimlik olarak inşa edilmiş, Batı ise dişil bir imge olarak tahayyül edilmiştir. Eril Doğu, dişil Batı'yı fethetmek hülyasıyla yola çıkmış ancak eril ve dişil imgeler bu yolculukta gittikçe yozlaşarak asıllarından uzaklaşmışlardır. Bir sonraki aşama ise Gürbilek'e göre kimliklerin yer değiştirmesiyle nihayet bulmuştur. Şuh dişi imge önce bir femme fataleye dönüşmüş sonunda eril bir kimlik edinmiştir (s. 11-13). Gürbilek'in şuh dişi imgenin anlatıda görünürlük kazandığını tespit ettiği dönem, eksik ikiz imgenin yerinin yeni ikiz imgeyle mimetik olarak doldurulmaya çalışıldığı döneme tekabül etmektedir.

Toplumsal ölçekli, tipik kültürel endişelerden birey ölçeğine inildiğinde, dönem yazarlarının zihinlerini, gerçek hayattaki kadınlara dair kaygıların aslında zannedildiği kadar fazla meşgul etmediği anlaşılır. İmgelemelerindeki muazzam dönüşümü fark ettikleri anda yaşadıkları korku, eserlere yansıyan gizil endişelerinin asıl sebebi gibi görülmektedir. Her zaman ulaşmayı hayal ettikleri kendi geleneksel, ideal kadın imgelerinin hızlı değişimi kaygının sebeplerinden biridir. Biraz da bu sebeple bir geleneksel kadın imge ile bir de henüz bilinç seviyesine çıkamamış yeni bir kadın imge ikizleştirilerek eksik bir ikiz imge dahilinde beraberce kurgulanmaktadır. Bu eksik imgenin somut olarak görüldüğü eserler daha en başından beri vardır.

Namık Kemal'in *İntibah* (2010) romanı, adından başlayarak, bir eksik imge tamamlama girişimi olarak okunmaya müsaittir ve bir uyanışı imler. Tanpınar, romandaki biri Doğu'nun temsilcisi iyi ve "mazlum", biri Batı'nın temsilcisi kötü ve "müfteris" iki güzel kadının ayrı ayrı kurgulan-

masını Dumas Fils'in *Kamelyalı Kadın* adlı eserinden gelen imgenin toplumsal ahlaki normlar gözetilerek bölünmesiyle açıklar (Tanpınar, 1997, s. 403). 'Uyanış' (İntibah)'taki iki imge dönem eserlerindeki eksik ikiz imgeyle birlikte ele alındığındaysa, eksik ikiz imgedeki boşluğun nasıl yeni bir imge ile doldurulmak istendiğini gösterir. Uyanılmak istenen alegorik uykunun mahiyeti öyleyse doğru anlaşılmalıdır. Tasavvur edilen eksik ikiz imgenin dışıl olmasını sadece toplumun sahiplendiği eril kimlikle ilişkilendirmek eksik bir yorumla çerçeveyi daraltmak olur. Bachelard'a göre "düşleme anima burcundadır. Düşleme gerçekten derinleştğinde, bizde düşleyen varlık animamızdır" (Bachelard, 2012, s. 67). Animanın yapısını anlamak için arketipler hakkında bilgi sahibi olunmalıdır.

Kolektif bilinçdışının içeriğini Jung, "arketipler" olarak tanımlar. Gençtan'ın verdiği bilgiye göre insanın atalarının armağanı olarak kabul edilen arketiplerin sayısının "gerçek yaşam olaylarının ve objelerinin sayısına eşit" olduğunu savunan Jung, arketipleri film negatiflerine benzetir. Gerçek hayatta karşılıkları bulunduğu arketipler, insan zihninin derinliklerinden su yüzüne çıkarak yeni karşılaşılan nesne, durum ya da kişiyi tanımlamakta kullanılırlar (kahraman arketipi vb.). Ayrıca arketipler tüm insanlara hitap etmeleri açısından evrensel kabul edilirler. Jung, bazı arketiplerin kişiliğin gelişimindeki önemine binaen onları ayrı bir konuma yerleştirir (Gençtan, 2008, s. 166).

Jung'un tanımladığı bu ortak arketiplerden biri de "anima" arketipidir. Anima, erkeklerin içedönük yüzünü yani içlerindeki saklı kadın tarafı temsil eder. Gençtan'a göre psişenin kadın tarafı erkeğin tarihsel süreçte kadınlarla birlikte yaşayarak geliştirdiği bir arketiptir. Karşı cinsin anlaşılmasına yardımcı olduğu kadar kişinin muvazenesini koruması açısından da bu arketip elzemdir. Bir erkeğin sadece erkek davranışlarını baskın bir şekilde sergilemesi onun kadın tarafının bilinçdışına itilmesine sebep olur ve bu sebeple de bu özellikler gelişemez. Erkeklerin beğendikleri kadına dair normlar animaya bağlı olarak ortaya çıkar. Animanın gelişmemesi durumu "anima sönmesi" olarak adlandırılır. Bazı durumlarda ise "anima başkaldırması" olarak nitelendirilebilecek bir durum ortaya çıkar ki erkeksi özellikler sergileyen bir kişi bir anda bir kadın gibi davranmaya başlayabilir (Gençtan, 2008, s. 168-169).

Anima başkaldırısının, değişen koşullarla farklı bir nitelikte ortaya çıktığı bir geçiş dönemi olarak on dokuzuncu asrı görmek mümkündür. Bu başkaldırının eksik ikiz imgenin anlatılarda bir anda görünürlük kazanmasında önemli bir payı vardır. Anima başkaldırısının bir sonraki aşamasını Gürbilek tarif etmektedir. Bundan önceki ara dönemdeyse eksik imgenin faal karakteri söz konusu başkaldırının yansımasıdır. Muhayyilenin faal olduğu bu gibi geçiş dönemlerinde, imgelemin anima karakteri belirgin bir şekilde ortaya çıkmakta ve farklı imgeler dahilinde görünürlük kazan-

maktadır. Eksik ikiz imgenin dışı karakteri böyle bir aktif tahayyül döneminde bulunduğunu gösterir. Öyleyse gerek toplumun gerekse bireyin hayalini kurduğunun ne olduğu anlaşılmalıdır ki eksik olanın neyi temsil ettiği açığa çıkarılabilsin.

René Girard, *Kültürün Kökenleri* (2010)'nde mimetik arzusun öykünmecisi tabiatını, özne ve onun kendisine model olarak aldığı nesnenin ilişkisi üzerinden açıklar. Model, özneye aynı dünyayı paylaşabileceği gibi farklı bir dünyada da bulunabilir. Arzuya dayalı bu bakışımı ilişkide mimetik olarak özne ve model birbirlerinin yerine geçip birbirlerini karşılıklı olarak yansıtır. Olağan akışı içinde bakışımı ilişkinin doğurduğu çatışma, kurucu ilke hâline gelir. Girard, bunu "ikizler ilişkisi" olarak nitelendirir. Modelin nesnesini elinden almak üzerinden başlayan rekabette nesne unutulur ve rakipler ikizleşirler. Bu tür bir ikizleşmenin ürettiği bunalım, nesnenin ortadan kalkmasıyla daha da belirginleşir (s. 48-49).

Girard'ın tarif ettiği nesnenin, romanlardaki eksik ikiz imge söz konusu olduğunda, hayal olması ihtimalini göz önünde bulundurmak gerekir. Rakibin elinden alınmak istenen onun hayali ise bu nesnenin dışı bir karakteri olmalıdır. Hayal, toplumlar için gelecek öngörüsü, gelişme, ilerleme, faal kalma, kurucu bir güç olma, teknik, bilim, metafizik gibi pek çok anlama gelebilir. Hayal, kurucu bilinçtir. Hayal edemeyen toplumun hayat damarı kurumuştur. On dokuzuncu asırda içinde bulunulan zorlu koşullarda, eserlerdeki dışı imgelerin artışı kolektif imgelemin aktif konumunu imler. İkizleşmenin önemli sebeplerinden biri de yeni hayaller ihtiyacı gibi görünmektedir. Medeniyetler hayalleriyle var oldukları için hayal kurmaya devam edebildikleri sürece yaşarlar. Yeni hayallerin şekillenmesinde öteki ile ilişkilerin de kuşkusuz etkileri vardır ancak bunun tek etki faktörü olması mümkün değildir. Muhayyilenin her zamankinden daha aktif olduğu toplumsal bunalım süreçlerinde hayallerin karışması, değişmesi, dönüşmesi tabiidir ve böyle dönemlerde arketipler baskın bir şekilde bilinçdışından bilinç seviyesine yükselirler. İşte ötekiyle bakışımı ilişkide öteki'nden edinilen hayal, dışı karakteriyle bilinçaltının yansıdığı edebî eserlere de akseder. Bu kimi zaman eski hayalle zıt bir şekilde ama yan yana konumlandırılabilir ve ikizleştirilerek bir arada tutulabilir. Geçiş döneminin karakteristik özelliği de zaten bir arada bulunma, karışma ve dönüşmedir. Dolayısıyla edebî eserlerdeki 'faal eksik dışı ikiz imgeler' yeni kadın imgesine işaret ettiği kadar, edinilmiş ve kurulacak tüm yeni hayalleri de kapsamaktadır.

Sonuç

İkizler edebî eserlerde arketipik karakterleriyle ilk örneklerden itibaren sürekli görülürler. Geleneğe özgü pek çok simge ikizlerin çevresine yığılma ve ikizlerle bütünleşme eğilimindedir. İkizler medeniyetlerin etik, estetik ve

epistemolojik merkezleriyle doğrudan irtibatlıdır. Kültürel sepet işlevleriyle edebî eserlerde göründüklerinde, beraberlerinde taşıdıkları kültürel malzemeyi ve kültürel kodları eserlere yansıtıp eserlerin semantik kodlarını dolaylı olarak inşa ederler. İkizlerin bünyelerinde taşıdıkları düâlîte, farklı kavramların üzerinden tartışılmasına izin vermesi sebebiyle, ikizler kültürel olarak çok farklı bağlamlarda kullanılabilir. İkizler gelenekte genellikle erkek figürler ya da kahramanlardır. Medeniyetlerin yaşadıkları buhranlı dönemlerde ikizler, kolektif bilinçdışından hızla edebî eserlere taşınmaya başlar. Bu tür özel ve hassas devirlerde ikizlerin geleneksel yapılarında da çeşitli değişimler ve dönüşümler görülebilmektedir. İkizlerin her türlü toplumsal dönüşümün yansıdığı çift yönlü aynalar olmaları sebebiyle sosyal ve kültürel farklılaşmaları ikizler üzerinden okumak, diğer pek çok göstergeye oranla çok daha başarılı sonuçlar elde edilmesini sağlamaktadır. İkizlerin zorlu şartlar altında gösterdikleri değişimler, toplumsal travmanın sebebine de işaret ettiği için çözümleyici okumaları mümkün kılar. İkizlerdeki farklılaşmaları takip etmek, toplumsal değişimin istikametini belirlemeyi kolaylaştırmaktadır.

Geleneksel Türk Edebiyatı'nda ikiz kahramanlar genelde erkektir. On sekizinci yüzyılın sonunda *Muhayyelât*'taki erkek ve kadından oluşan ikizler denk konumdadır ve bir aradadır. On dokuzuncu asra gelindiğindeyse ikiz kadının, aniden eserlerden düştüğü görülür. Ancak onun eksikliğine eserlerde sürekli bir işaret vardır. İkizlerdeki değişimin toplumsal ve köklü bir dönüşümün yansıması olduğu görülür. Eksilen ikiz imge, geleneksel ikiz ile yeni ikiz imge arasında salınan, henüz yerinin nasıl doldurulacağına karar verilememiş bir imgedir. Bu eksik imgenin dışıl karakteri sadece toplumun değişen kadın imgesine işaret etmekle kalmaz. Dışıl imge, muhayyilenin aktif salınımlarını serimler. Geleneksel hayal ile mezcedilecek yeni hayalin arayışını haber verir ve beklenen uyanış öncesi bir düş döneminin varlığını ilan eder. Medeniyetin hayatta kalma, geleceğe kendini taşımak üzere hayal kurma ve bu hayal üzere hareket etme bilincini yakalama sürecinde ilk adım, söz konusu bu düş dönemidir. Sonuç olarak On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Dönemi edebî eserlerinde karşılaşılan eksik dışıl ikiz imgeler, bir geçiş döneminde bulunduğunu göstermektedir. Ekonomik, sosyal, siyasal, bireysel bunalımların katmerlenerek üst üste bindiği bu zorlu süreçte toplumun bunalımdan çıkmak için kolektif imgelemine harekete geçirdiğine işaret eden dışıl ikiz imgeler, toplumsal dönüşümün üzerlerinden okunabileceği kıymetli göstergeler olduklarını kanıtlamaktadır.

Kaynakça

- Ahmet Mithat. (1999). *Karı Koca Masalı*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Ateş, A. (1954). Türk Halk Hikâyelerinde İbn-i Sina. *Türkiyat Mecmuası*(11), 33-40.
- Ayvazoğlu, B. (2008). *Yahya Kemal: Eve Dönen Adam*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bachelard, G. (2012). *Düşlemenin Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bayat, F. (2007a). *Türk Mitolojik Sistemi (Ontolojik ve Epistemolojik Bağlamda Türk Mitolojisi)* (Cilt 1). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bayat, F. (2007b). *Türk Mitolojik Sistemi (Kutsal Dışı, Mitolojik Ana, Umay Paradigmasında İlkel Mitolojik Kategoriler-İyeler ve Demonoloji)*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Bin Bir Gece Masalları* (Cilt 5). (1992). (A. Ş. Onaran, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.
- Bonnefoy, Y. (2000). *Antik Dünya ve Geleneeksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü* (Cilt I). (L. Yılmaz, Dü.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Dilek, İ. (2010). Sibiry Türk Destanlarında Kahramanın Yeraltı ve Gökyüzü Dünyalarıyla İlişkileri Üzerine Bazı Tespitler. *Millî Folklor*(85), 46-56.
- Ekrem, R. M. (1985). *Araba Sevdası*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Enginün, İ. (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (3 b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2008). *Türkçede Shakespeare*. İstanbul: Dergâh Yayınları .
- Erhat, A. (1984). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Esen, N. (2010). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar* (2 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gökalp-Aslan, G. G. (2007, Bahar). İlk Türkçe Oyunlardan Vakayi-i Acibe ve Havadis-i Garibe-i Keşfger Ahmet Üzerine Bir İnceleme. *Bilig*(41), 45-68.
- Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark* (2 b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (2011). *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (4 b.). (S. Irzik, & J. Parla, Dü) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Galip, Ş. (2008). *Hüsn ü Aşk* (5 b.). (M. N. Doğan, Dü.) İstanbul: Yelkenli Yayınları.
- Gençtan, E. (2008). *Psikanaliz ve Sonrası* (13 b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Girard, R. (2010). *Kültürün Kökenleri*. (M. Yaman, & A. Er , Çev.) Ankara: Dost Yayınları.
- Giridi Ali Aziz Efendi. (1999). *Muhayyelât-ı Aziz Efendi*. (H. Alacatlı, Dü.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Grimal, P. (1997). *Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma*. (S. Tamgüç, Çev.) İstanbul: Sosyal Yayınları.

- Hommer, S. (2003). *Jacques Lacan*. (A. Aydın, Çev.) Ankara: Phoenix Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları: Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Kaplan, M. (2002). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 2* (4 b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2006). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1* (8 b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kefeli, E. (2009). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Kemal, N. (1996). Mukaddime-i Celâl. K. Yetiş içinde, *Nâmık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları* (2 b.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Kemal, N. (2010). *İntibah*. (İ. Keskin, Dü.) İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Nakıboğlu, G. (2014). *Türk Roman Kurgusunda İkili Kahramanlar*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yeni Türk Edebiyatı) (doktora tezi).
- Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Olrik, A. (1994a, Güz). Halk Anlatılarının Epik Kuralları. *Millî Folklor*, 3(23), 2-5.
- Olrik, A. (1994b, Kış). Halk Anlatılarının Epik Kuralları II. *Millî Folklor*, 3(23), 4-5.
- Ögel, B. (1993). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar)* (2 b., Cilt 1). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Parla, J. (2005). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* (3 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2006). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (5 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sami, Ş. (2014). *Taaşşuk-ı Tâl'at ve Fitnat* (10 b.). (Y. Çelik, Dü.) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Slethaug, G. E. (1993). *The Play of The Double in Postmodern American Fiction*. Southern Illinois: Southern Illinois University Press.
- Tanpınar, A. H. (1997). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2004). *Edebiyat Dersleri: Gözde Sağnak, Ali F. Karamanlıoğlu ve Mehmed Çavuşoğlu'nun Ders Notları*. (A. Uçman, Dü.) İstanbul: YKY.
- Tanpınar, A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (8 b.). (Z. Kerman, Dü.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (2013). Garam. A. H. Tarhan, & İ. Enginün (Dü.) içinde, *Bütün Şiirleri* (s. 409-503). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uçman, A. (2006). Namık Kemal Üzerine Bir Biyografi Denemesi. *Tanzimat Edebiyatı* (s. 201-288). içinde Ankara: Akçağ Yayınları.

Bölüm 4

İHSAN OKTAY ANAR'IN *TİAMAT* ROMANINDA TEKNOLOJİNİN “PARA-ANORMAL” GÖRÜNÜMLERİ

Gülsün Nakıboğlu¹

1 Öğ. Gör. Dr. Gülsün Nakıboğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Dili
Bölümü, nakiboglu@itu.edu.tr,

Orcid No: [0000-0003-0973-7589](https://orcid.org/0000-0003-0973-7589)

Giriş

Teknoloji, Yunanca “tekhnê” kelimesinden türetilmiştir. “Tekhnê” bir nesneyi üretmek veya bir amaca ulaşmak için kullanılan temel bilgileri ve yöntemi kavramak anlamında olup sadece bilgi değil eylemi de kapsadığı için “epistêmê”den ayrılır (Cevizci, 1999, s. 834). Eylem, amaç ve yöntemli bilginin tekhnê’nin tanımında öne çıktığı görülür. Haşlakoğlu (2016)’na göre Antik Yunan’da sanat ve zanaat ayrımı bulunmadığından tekhnê “meydana getirme” kapsamındadır ve epistêmê ile doğrudan ilişkilidir; Platon’da ise tekhnê felsefe ile ilişkili bir tanım yapılarak anlamsal açıdan özelleştirilmekte ve sanatla irtibatlandırılmaktadır (s. 16-17). Aristoteles’te bilgiyi kullanmanın özel bir yolu olarak tekhnê, “mantıklı bir amaca bağlı olan ve bir yöntem yolu ile elde edilen bilgiyi temel alan etkinlik” olarak tarif edilir ve daha çok bir işteki maharet, ustalık, o işi yapma ile ilişkilidir (Durhan, 2020, s. 1987). Günümüzde birbirinden oldukça uzak görünen sanat ve teknolojinin ortak kökeninde bulunan tekhnê, her iki alanın insanın üreticiliğinin farklı yansımaları olduğuna işaret eder.

Teknoloji ile insan ve varoluş arasındaki ilişkiyi çözmeye çalışan Heidegger, bir amaç ortaya atıp bu amacı gerçekleştirmek olarak tanımladığı teknolojiyi bir “mekanizma kompleksi” olarak nitelendirir. Felsefenin dört temel nedeninden (“maddî”, “formal”, “ereksel”, “fâil”) yola çıkarak teknolojinin, genelde yapıldığı gibi araçsal değil, amaca dayalı anlamını ortaya koymak isteyen Heidegger, teknoloji söz konusu olduğunda amaç ve gaye olarak ifade edilenin esasında “telos” yani “sınırlar koyan ve tamamlayan şey” olduğu fikrinden hareket eder. Tekhnê’deki asıl edimin “açığa çıkarma”, gizli olmayandan “gizli olanı çıkarma” olduğu sonucuna varır. Açığa çıkarılan ise hakikat yani “temsilin düzenliliği”dir. İşte poiesis¹’e bağlı olan tekhnêde amaç ve araç bu hakikatte birleşir ve teknoloji “üstünü-açma”nın, “gizemini kaldırmanın” bir yolu olarak belirir. Heidegger’e göre modern teknoloji de bir üstünü-açma edimidir ancak ondaki üstünü-açma gelenekseldekinden farklı olarak yer altından çıkarılan ve depolanan enerjiyi kullanarak doğaya meydan okuyup beklenmedik bir isteği gerçekleştirir. İşte modern teknolojinin sırrı, bu meydan okumada gizlidir, o doğanın düzenine meydana okumaktadır ve bunu üzerini açmak üzere insanı kendisine “hazır-destek” olarak çağıran “çerçeve” ile yapmaktadır. Bu açıdan çerçeveleme bizzat insanın doğasına karşı bir meydan okuma özelliği de arz eden sav ile insandaki “hazır-destek”i buluşturan bir toplama faaliyetidir ve bu bir yazgı olarak belirir. Heidegger, teknolojinin tehlikeli olarak görülmesinin sebebini buradan hareketle onun özündeki

1 Antik Yunan’da “poieîn”: “yapmak, etmek, eylemek, etkilemek, etki, etkinlik” anlamlarına gelmektedir. Bu kökten türetilen “poiêsis”: “yapma: biçimlendirme, oluşturma; şiir sanatı, bir şiir” anlamlarında kullanılmaktadır (Peters, 2004, s. 307). Heidegger’in “poiesis” ile teknoloji arasında kurduğu ilişki, teknolojinin hem şiirle irtibatına işaret etmekte hem de biçimlendirerek yapma anlamına göndermede bulunmaktadır.

bu gizemli buluşma üzerinden açıklar. Üstünü açma yazgısı teknolojinin özündeki tehlikeyle yüzleşmeyi de gerektirir. Tehlikeye yaklaşıldıkça bir kurtarıcı güç de yaklaşır. Kurtarıcı güç, teknolojiye ve onun yönlendirdiği üstünü-açma eylemine karşı çıkan ve üstünü örtmeye çağıran mahiyettedir (Heidegger, 2015, s. 182-210).

Teknoloji ile gizem, korku ve tehlike arasındaki ilişkiye teknoloji felsefesi üzerine çalışan hemen herkes değinmektedir. Teknoloji felsefesi: “Teknolojinin doğasını, onun insan hayatı ve toplum üzerindeki etkilerini ele alan felsefe türüdür” (Cevizci, 2011, s. 417). Teknoloji felsefesi alanında çalışanlar, insan ile teknoloji arasındaki ilişkide insanın kendi ürettiği bir şey ile arasındaki ilişkiden çok daha fazlasını bulmaktadırlar. Teknoloji ve sanat ikisi de tekhnê’den gelse de teknolojiye karşı geliştirilen korku ve kaygı sanat söz konusu olduğunda mevzu bahis değildir. Teknoloji üstüne çalışan hemen her isim, korku temelli bu gizemi çözmenin peşindedir. Teknolojinin insanla ilişkisi bugün insanın ürettiği ile ilişkisi olarak anlaşılmaktan çıkmış görünmektedir. Teknoloji insana hükmeden bir güç hâline gelmiştir. İnsana hükmeden ve kontrolden çıkmış bu gücün niteliği, geleceği, kapsamı sadece teknoloji felsefesi alanında çalışanların değil ekonomi, tarih, edebiyat, hukuk gibi farklı alanlarda çalışan pek çok kişinin de ilgisini çekmektedir.

Jacques Ellul, *Teknoloji Toplumu* (2003) adlı kitabında yirminci yüzyıl toplumunu teknoloji toplumu olarak nitelendirir. Teknik, bu çağda makineden bağımsız olarak ve onun çok ötesinde bir konuma yükselir. Teknik artık insanın tüm faaliyetlerinin adı olur. Her şeyi kuşatan teknik, dünya bilincinin “mekanize” olmasıdır. Her şeyi bu dünyada teknik birleştirmektedir ve artık insanla bütünleşmiştir. Bu sebeple yirminci yüzyıl, tekniğin çağıdır. Bilim de tekniğe bağımlı hâle gelerek onun sultasına girmiştir; teknik olmadan bilimin yapılabilmesi mümkün değildir. Teknik bu çağda, geçmiştekinin aksine, geleneğe değil yöntemlere dayanır. İnsanın en ilkel eylemi olan teknik, Ellul’a göre gelenekte iki şekilde görülür. İlki somut olan tekniktir diğeri ise büyüyle ilgili olan tekniktir. Somut teknik doğayı itaate zorlarken, büyü tanrıları insanın hükmüne boyun eğdirme yöntemi olarak ortaya çıkar. Ellul, tekniğin kökeninde Heidegger gibi gizemli bir yön bulur ve maddi teknikle büyü tekniği arasında gözden kaçırılan ilişkiyi, düşmanlarını müttefiklere dönüştürme aracı olarak tespit eder ancak sihir gelişmezken somut teknik basamak basamak gelişir. Sanayi devrimi ardından insanın kol gücünün yerini alan teknik Ellul’a göre en sonunda insan beyninin yerini alarak bir sonraki aşamaya geçecektir (s. 13-68).

Baudrillard, *Nesneler Sistemi* (2011)’nde teknoloji konusuna otomatikleşme çerçevesinde yaklaşır. Göstergebilimsel çalışmada “teknik yananlam” ideolojiyle ilişki olarak belirlenir ve ancak “otomatikleşme” kavramı üzerinden teknolojinin açıklanabileceği savunulur. Baudrillard’a

göre otomatikleşme nesneye özel işlevi dolayısıyla değişmez bir yan anlam yüklenmesidir ve bu, “teknik bir model” olarak kabul görür. Otomatikleşme, nesneyi tek bir işlev ve anlamla sınırlandırmayı ifade eder. İnsan açısından bakıldığında otomatikleşme insanı sadece bir seyirci olarak konumlandırmakta, insanın eylemlerini kısıtlamakta ve sorumluluk bilincini kaybetmesine neden olmaktadır. Bu, teknolojiye boyun eğdirilmiş bir dünya tasavvurudur ve teknoloji bu düşte bir büyü fonksiyonu yüklenir. Baudrillard’a göre insan, yirminci yüzyılda nesneye, otomatikleştirme arzusuyla yaklaşır. Makine ilk hâlden uzaklaşarak, tabi olduğu otomatikleşme sisteminin insan tarafından keşfedilemeyen sırlı gerçekliğinde yeniden fakat bu sefer tek işlevli olarak konumlandırılır. Otomatikleşen nesnenin kendi başına çalışıp insana özgü bir vasıf kazanması onun büyüğü bir şey gibi algılanmasına sebep olur. Baudrillard’a göre bu yeni bir tür antropomorfizmdir². Ancak aslında insanın bedensel özellikleri değil özerk zihni, denetleme yeteneği, şahsî nitelikleri ve kendisine dair düşünceleri simgesel bir şekilde otomatikleşen nesneye yansıtılmakta böylece otomatikleşen nesne en yüce ve kusurdan azade hâline ulaştırılmak istenmektedir. Bir taraftan da tekniğin kurguladığı dünyada otomatikleşen nesne, mükemmel bir fallik imge sahibi bir özne gibi algılanır. İnsan böylece kendisinin bir dengiyle iletişim kurduğu zannına kapılmakta hatta kimi zaman onun karşısında eziklik hissetmekte, bir tür aşağılık kompleksi geliştirmektedir. Bu yeni teknolojik evrenin yasalanışıdır. Yirminci yüzyılda ruhsal ve enerjik düş gücünün yanına artık bir de sibernetik düş gücü eklenir ve bu yeni teknoloji çağını bir tür masala dönüştürür. İşte bilim-kurgunun işlevi bu masalı kurgulamaktır ve tek işi otomatikleşmeyi anlatmaktır (s. 137-150).

Baudrillard, teknolojiyi ele alırken onun insandan kopup insana hükmeden bir nitelik kazanarak büyüğü, gizemli, korkutucu bir hâl aldığı sonucuna varır. Heidegger, çerçeveleme ile insan ve teknoloji arasına bir korku ve gizem hattı çeker. Ellul, teknolojinin özündeki büyüğün açığa çıkarak tekhnê’nin eski büyüsel vasfını yeniden kazandığı savıyla bu hattı pekiştirir. Baudrillard da otomatikleşmenin neden korkuya sebep olduğunu araştırıp yeni bir perspektif kazandırmayı deneyerek bu hattı genişletir. Otomatikleşmenin, insanın kontrolünün dışında yeni bir dünya önermesi içermesi korkunun, tehlikenin ve tehdidin membaıdır. İnsan, modern dünyada, merkezî konumunu kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır. İnsanın hayatını ve doğallığını hedef alan bu tehdit, onun kendi geliştirdiği teknikle kendisi tarafından üretilmiştir ancak insan artık kendi ürettiği sisteme kendisi hükmedememektedir. Yirminci yüzyıl insanının en büyük açmazı, bu kontrol dışına çıkan ve insana çaresizce boyun eğdiren yüksek teknolojidir.

2 Antropomorfizm: “İnsan biçimcilik” (TDK).

Baudrillard’a göre otomatikleşmeyi anlatmaya hasredilmiş bir tür olarak bilim-kurgunun en büyük icadı, robotlardır. Yazar, bilim-kurgu hikâyelerde neden, mutlaka, konulmuş kurallara karşı çıkıp isyan eden bir robot çizildiğini sorgular. Robot, Baudrillard’a göre bilinçaltının nesneyle ilişkili tüm üretilmiş çözümlerini özetlerken bir “mikrokozmos” olarak insanı ve dünyayı beraberce temsil eder ve tüm diğer nesnelerin bir tür idealleştirilmiş özeti olarak insan onun bir köle olarak kendisine boyun eğmesini bekler. Baudrillard’ın bakış açısından robotun insandan tek eksiği hiçbir zaman sahip olamayacağı cinselliktir. Bu anlamda robot, doğuştan hadım edilmiş bir köleyi andırır. Robot bir köle olarak, insanın yanındaki büyücü چراغی gibi davranmaya başlandığında iş değişir çünkü çırak, ustasına sormadan büyü yapmaya başlar. Robot artık denetlenemeyen bir güç haline geldiğinde Baudrillard insanın robotu düşman olarak görmeye başladığını tespit eder. Ona göre bu türlü düşmanlaştırmanın altında yatan sebep, insanın kontrol edemediği bu güçte kendisinininkiyle kıyasladığı bir cinsel yön bulmasıdır. Kendi egemenliğindeki fallik erk, isyan eden robotla serbest kalmakta böylece kendine denk bir kopya öteki olarak insanın tehlikeli bir ikizine dönüşmektedir. Bilim-kurgu öykülerde bu asiler, iki şekilde ortadan kaldırılarak isyana çözüm üretilmektedir ya kahraman bir insan, asileri devre dışı bırakmaktadır ya da asiler kendi sonlarına doğru ilerleyerek otomatikleşmenin bitişini ifade eden bir tür intihara yönelmektedirler. İnsan, nesneyi öldürme isteğini bu noktada açıkça belli eder (Baudrillard, 2011, s. 150-154).

Kontrolden çıkmış kendi başına hareket eden ‘şey’ ya da ‘nesne’ insanın en temel korkularından birini teşkil etmektedir. Bu tür durumları tanımlamak üzere “tekinsiz” kavramı kullanılır. Freud, “Tekinsiz” (1999) başlıklı yazısında kavramı insanın zihninde bastırarak yabancılaştırdığı tanıdık herhangi bir şeyi ifade etmek üzere kullandığını belirterek geniş bir çerçeve çizer. Düşe ait addedilen şey, düşten gerçeğe taşındığında insan bir tekinsizlik duygusuna kapılır. Freud’a göre insan bu belirsizlikten kurtulmak için mantıklı açıklamalar getirmeye çalışarak tekinsiznin sebep olduğu ölüm korkusunu yenmeyi dener. Korkunun ortaya çıkışını ise Freud, büyü ile animistik³ dünya arasında kurulan ilkel ilişkiye dayandırır ve korkunun kökenini ilkel narsisizm döneminde bulur. Freud’un makalede ele aldığı edebî eserlerin başında E.T.A. Hoffmann’ın “Kum Adam” adlı öyküsü gelir. Nathanael adlı bir genç, âşık olduğu kızın bir kukla olduğunu fark ettiğinde çocukluk travması tekrarlamakta ve aklı muvazenesini yitirmektedir. Freud’a göre sebebi kestirilemeyecek şekilde hareket eden bir nesne ile karşılaşıldığında bazı çocukluk çağı travmaları açığa çıkmaktadır. Bu tür travmalar çocukların oyuncaklarının cansız olduklarını anlayamadıkları döneme geri dönmelerine ve tekinsizlik duy-

3 “Animizm: Canlılık” (TDK).

gusuna kapılmalarına sebep olmaktadır. Tekinsizliğin Freud’a göre, iğdiş edilme karmaşası (kastrasyon kompleksi) ile doğrudan ilişkisi vardır (s. 333-340).

Baudrillard’ın asi robotlar üzerine okuması yeni teknoloji için genişletilerek yapay zekâ, yarı insan yarı robotlar (cyborg) için de kullanılabilir. Baudrillard’ın tanımladığı teknolojinin sebep olduğu korku oldukça yaygındır. İnsan ile yeni teknoloji arasında Heidegger’in tanımladığı korku, kaygı, gizem, büyü temelli ilişki ile Baudrillard’ın kontrol edilemeyen cinsellik temelli korku ilişkisini açıklamaya Freud’un tekinsiz kavramı yardımcı olur. Yirminci yüzyılda teknoloji bağlamında insan kendi edimi olan tekhnê’den uzaklaşarak ona yabancılaşmakta ancak Freud’un tanımladığı şekilde tanışıklık unutulmayarak tekhnê büyülü bir konuma yükseltilmektedir. Teknolojinin bulunduğu yeni konum, tekinsizin alanında, düş ile gerçeğin karıştığı bir bölgededir. Baudrillard’ın tanımladığı otomatikleşme onu bu konuma sürükler. İnsan için artık otomatikleşmiş nesne, yabancılaşmış ve kontrol edemediği bir nesnedir. Bu nesne git-tikçe insana dönüşüp insanı iğdiş etmekle tehdit etmektedir. Bu tehdit erkin el değiştirmesi ve insanın efendiliğini kaybetmesi anlamına gelir, bilinçaltındaki travmaları açığa çıkarır ve insanın korkularının depreşmesine sebep olur. Tekinsizin alanına yerleşen yeni teknoloji insanın kontrol edemediği bir güç olarak onu tehdit edip insanın ölüm korkusuyla burun buruna yaşamasına sebep olur.

Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları* (2010)’nda modernliği öncelikle güvenlik bağlamında tartışır. Güvenlik, kaygı ve korku ile yakından ilişkilidir. Özellikle yirminci yüzyıl modernliği söz konusu olduğunda iki büyük dünya savaşının ve bu savaşlarda kullanılan askerî teknolojinin güvenliği büyük bir sorun hâline getirmesinin, yazarın kavram seçiminde önemli bir payı vardır. Giddens, İkinci Dünya Savaşı akabinde belirmeye başlayan postmodernliğin modernlikle kıyaslandığında büyük bir epistemolojik dönüşümü beraberinde getirdiğini ve epistemolojiyi tamamıyla dışladığı sonucuna varır. “Postmodern bir düzenin ana hatları”nı tanımlarken kullandığı dört bileşenden biri “teknolojinin insan-cıllaştırılması”dır. İnsan ile teknoloji arasındaki bu yeni ilişki şekli, postmodernliğin modernlikten ayrıldığı en önemli noktalardan birisidir. Özellikle savaş teknolojisi ve biyoteknoloji başlıkları Giddens’a göre istisnai bir öneme sahiptir. Her an yenilenen ve hızla gelişen, ekonomiyle güçlü bağlar kuran yeni teknolojinin bu çok güçlü görünümünün denetimsizliğinin büyük sorunlara gebe olduğu ortadadır. Teknolojinin insancıllaşması, insan ile teknik arasındaki araç temelli ilişkiyi değiştirerek ahlaki konuları devreye sokar (s. 136, 148, 152-153).

Yüksek teknoloji çağı olarak adlandırılan postmodernlik olarak belirmeye başlayan dönemde teknolojiideki çok hızlı gelişmelerin etkisiyle

yeni bir döneme girilir. İkinci Dünya Savaşı'nda atom bombasının yüksek teknolojinin son icadı olarak kullanılmasının ardından büyük bir kırılma yaşanır. Erat'a göre teknolojik bir darbeye başlayan bu yeni dönemi Frederic Jameson, Baudrillard, Jean-François Lyotard, Michel Foucault gibi isimler mutlaka teknoloji ile ilişkilendirmek gerektiğinde hemfikirlerdir çünkü "İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren teknik ve teknolojiye görülen büyük atılım, vurguyu eylemin amaçlarından ziyade araçları üzerine kaydır[ır]" ve modernitenin bilim ve özgürlük temelli üst-anlatılarının etkisini yitirmesine neden olur (2017, s. 36-39). Gelenekle bağı kopan, moderniteye güvenini kaybeden ve baş edemediği bir teknoloji korkusuyla bu yeni döneme giren insan, teknolojiyle ilişkisinde hep tedirgindir. Postmodern dünyada toplum yeniden şekillenmektedir. "Bir tüketim/medya/iletişim/bilişim toplumdur bu [...] Ancak iletişim/ulaşım teknolojinin doruğa tırmandığı, [...] dünyanın saatlerle sayılan bir zaman kesitinde turlanabildiği, telefon/televizyon/bilgisayar gibi aygıtlarla bireysel ya da kitlesel düzlemde tüm bilgilerin anında edinilebildiği bu üst düzey teknoloji toplumunda, tüm iletişim olanaklarına karşın" insan çaresizce yalnızlaşmakta, "kendisine ve çevresine yabancılaşmaktadır" (Ecevit, 2009, s. 57). Postmodern anlatılara insan-teknoloji ilişkisi söz konusu yalnızlaşma ve teknoloji korkusu başta olmak üzere çok farklı şekillerde yansımaktadır.

Ecevit (2009)'e göre postmodern anlatılar bünyelerinde pek çok farklı roman türünü karnavalsı bir ortamda buluştururlar. Postmodern romanın en temel kavramlarından birisi "oyunsuluk"tur. Yazar, okura sanatsal bir oyun sunmaktadır. Etik, siyaset, tarih gibi ciddi konular, eğlendirici bir işlev yüklenen romanda, "trivial/eğlencelik" nitelikteki edebiyat türlerine has konularla bir araya getirilmekte ve yüceltilmiş konumlarından aşağı çekilmektedir. Bu yaklaşım, uygulanan yabancılaştırma tekniğinin bir parçasıdır. Çoğulculuk, eklektizm, metinlerarası ilişkiler, üstkurmaca, ironi, parodi ve pastiş postmodern anlatılarda metnin doğasını oluşturmaktadır. Genel olarak bu tür anlatılarda biçim içeriğin önüne geçmektedir. Benimsenen gerçeklik anlayışı ise hipergerçekliktir ve postmodern anlatılar genel olarak insanı anlatının merkezine yerleştirmemeleri sebebiyle "insansız" metinlerdir (s. 67-79).

Postmodern romanda teknoloji farklı şekillerde okurun karşısına çıkabilmekte, polisiye, tarih gibi çok çeşitli edebî türlerle bir araya gelebilmektedir. Postmodern romanda teknolojinin yeni ve farklı görünümlerini kavrayabilmek için öncelikle teknolojiye hasredilmiş edebî türlerin özelliklerinin bilinmesi faydalı olacaktır. Bunlardan birisi bilim-kurgu türündeki eserlerdir.

Huyugüzel (2018)'e göre bilim-kurgu türündeki edebî eserler geleceğe dair ütöpik ve distopik kurgulardır. Teknolojinin egemenliğinde şe-

killenecek geleceğin dünyasının anlatıldığı bu türdeki eserlerde, teknoloji daha çok icatlar ve yeni keşifler bağlamında görünmekte, bu yeni dünyanın müspet ve menfi yönleri kurguya taşınmaktadır. Huyugüzel, Jules Verne ve George Wells ile başlayan ve popüler edebî eserler olarak görülen bilim-kurguların gördükleri teveccüh sebebiyle 1950’lerden sonra itibarının arttığını Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut gibi postmodern yazarlarca da türün benimsendiğini belirtmektedir (s. 88).

Bilim-kurgu romanların son dönemde teknoloji bağlamında farklı türlerle buluşmasıyla yeni tematik alt türlerin de ortaya çıktığı görülmektedir. Tekno-gerilim (techno-thriller) bilim-kurgu bağlamında ortaya çıkan tematik alt türlerden biridir. Bu tür romanlarda uçak veya silah sistemleri gibi gelişmiş teknoloji unsurları yönlendirici bir konumda bulunmakta ve gerilim türü teknolojik dünyada öne çıkan bir unsur hâline gelmektedir (The Free Dictionary By Farlex). Tekno-gerilim türündeki eserlerin beş ortak özelliği güçlü kahramanlar, teknik detaylar, gerçek dünya ile paralellikler, küresel ölçek ve aksiyondur; bu türün altında askerî, casusluk, kriptoloji, afet ve bilim-kurgu tekno-gerilim olarak nitelendirilen pek çok alt tür de bulunmaktadır (Brown, 2021). Ayrıca korku türüyle bilim-kurgunun buluştuğu eserlere tekno-korku adı verilmektedir. 1980’lerde ortaya çıkan “Cyberpunk” türündeki distopik eserlerde ise yapay zekâ ve siberetik gibi geleceğe yönelik teknolojik icatların ve bilimsel gelişmelerin toplumsal çöküşü nasıl hazırladığı ele alınmaktadır; bu tür, endüstrileşmeye karşı bir sivil hareket olarak başlayıp tepkisel bir edebî tür olarak gelişir (Elias, 2009, s. 11-15). Postmodern romanda tüm bu teknolojiyle ilgili alt tematik türlerden izler bulunabilmektedir. Teknolojiye yönelik distopik ve ütopyik yönelimlerin farklı türlerle buluşması enteresan kurguların doğuşunu hazırlamaktadır. Postmodern kurgunun bu noktada oyunsu bir karakter sergilediği ve eleştirel bir bağlam oluşturmaktan kaçındığı görülmektedir.

***Tiamat*’ta Teknolojinin Görünümleri**

İhsan Oktay Anar’ın, bu kitap bölümünde *Tiamat* (2022) adlı romanı teknoloji-korku-insan (dil-akıl-beden)-mit ilişkisi çerçevesinde incelenmektedir. Anar’ın önceki romanlarındaki gibi bu romanında da kurgu, tarihî bir arka plana kolajlanmaktadır. Romanda olaylar “Mila-dî 1915 Zemheri bitimi”nde “Abdülhamit sınıfı” bir “istimli tahtelbahir gemisi”nde geçmektedir (Anar, 2022, s. 10). Romanın mekânı, yirminci yüzyıl teknolojisinin mahsulü bir denizaltıdır. Denizaltı bir makine olarak kalmaz, aynı zamanda mekân özelliği de gösterir. Romanın doğası bu sebeple teknolojik bir doğa özelliği arz eder. Dünya üzerinde bulunulan yerin adı değil, sadece teknik terminolojideki koordinatları vardır. İnsanlar gerçek doğadan kopuk bir şekilde, bir savaş makinesinin içinde yaşarlar.

Bu makine aynı zamanda onlara kendi gerçekliğini de dayatmaktadır ve bu mekanik bir gerçekliktir.

İnsanlar bu denizaltında teknik bilgileri sebebiyle bulunurlar. Teknik bilgileri onları makinenin sadece sorumlu oldukları parçasıyla ilgilenmeye ve ona bağlanıp onunla özdeşleşmeye iter. Denizaltı personelinin tüm çabası, içinde yaşadıkları bu makinenin hayatta kalmasını sağlamaya yöneliktir. Yirminci yüzyıl teknolojisi insanları makineye bağımlı kılar ve makineyi insanın hizmetine sunar görünürken insan fark etmeden makinenin hizmetine girer. İşte teknolojinin insanı sürüklediği bu açmazı yazar, romanına taşımaktadır.

İnsanların bu teknolojik dünyadaki varoluşu makine-için-varlık olarak özetlenebilir. İnsanın kendisini üzerinden tanımladığı öteki, makine yani teknolojidir. Bu dünyanın tek anayasası vardır, o da tekniktir. Romanındaki konuşmaların çoğu teknik üzerinedir. Romanın dil düzlemini denizaltı ve denizciliğe dair terimler kuşatır. O kadar çok terim kullanılır ki okur kimi yerde kendi dilinde konuşulduğundan emin olamaz. Yazar, teknik dünyanın zorunlu kıldığı teknik terimlerle konuşmayı, romanın dil düzlemini inşa ederken teknoloji çağının insana dayattığı yaşam biçimini ve düşünce sistemini yansıtmakta kullanır. Terimlerle yüklenip ağırlaştırılmış dil, insanın yabancılaşmış doğası ile teknoloji ilişkisini imler. Bu insanın yabancılaşma çektiği, kendisini karşısında küçük ve önemsiz hissettiği bir dünya ve onun terimleridir. Ortada doğal değil yapay bir dil ve yapay bir dünya vardır. İnsanın denizaltı ile kurduğu ilişkiyi ve tekniğin insanı denizaltıya nasıl bağladığını tahtelbahirin ilk tanıtıldığı şu kısımda rahatça görmek mümkündür:

“Kule arkasında manivelayla açılan kaportadan, is zifır kapkara o uzun istim bacası, gıcırtyla çevrilen el çarkıyla yuvasından dışarı fora edilirken, ardı ardına güverteye atlayan dört bahriyeli, çarpıp duran dalgalar içinde bazen neredeyse kaybolarak, kule önündeki Nordenfelt topuna koştu, biri kürsüdeki seyir kilidini açarken diğeri fem başlığını söktü, derken emniyet kemerlerine bağlı halde nişangâhları taktıklarında, üçüncü nefer portuçtaki kutuları açıp üç mermiden birini namluya sürdü” (Anar, 2022, s. 11).

İnsanların birbiriyle kurduğu ilişki teknik üzerindendir. Büyük bir kuklayı hareket ettirmek için içine girip onu konuşturup yürütmek isteyenler gibi bu koca yarattığı hareket ettirmek için mürettebat, basması gereken düğmelere basmakta, çevirmesi gerekenleri çevirmekte, açıp kapatması gerekenleri açıp kapatmaktadır. İsimlerini günlük hayatta kimsenin bilmediği ve kullanmadığı makinenin bu parçalarına Baudrillard, zımbırtı adını vermektedir:

“Bu anlamsız işlevsellik sürecini özetleyen bir kavram varsa o da ‘zimbırtıdır’. [...] işlevsel modelde ‘zimbırtı’ denilen şey ‘bir ada sahip olmama’ gibi olumsuz bir ayrıntı ya da nasıl adlandırılacağını bilememe (tam olarak ne işe yaradığı belli olmayan ahlak dışı bir nesne) nedeniyle belirsiz bir terim olarak kalır. Bununla birlikte zimbırtının da bir işlevi vardır. Dışlanmış, işlevini yitirmiş bir nesne olarak ‘zimbırtı’ ya da ‘şey’ bizi daha çok uydurulmuş bir işlevselliğin zihinsel karşılığını andıran muğlak, her şeyi içeren bir işlevselliğe göndermektedir” (Baudrillard, 2011, s. 143).

Denizaltında, bir makinenin karnında, onun organlarını temsil eden bu zimbırtıların isimlerini ezbere bilerek zorlu bir şekilde çalışan personelin hayatı, makinenin hayatta kalmasına bağlıdır. Teknoloji kendisini insan hayatına eklemler. Bu bir tersine simbiyotik yaşam formu gibidir. Teknolojiyi üreten insan iken, insan parazit durumuna gelmektedir. Ancak bu organik metafor esasen romanın dilinin dışladığı bir düşünce sisteminin mahsulüdür. “Modern durum kişisel alanı yalnızca iç tasarımın söz uygulamalarıyla dönüştürmez; ilerleme göstergesi altında teknolojinin sonuçlarıyla ve teknoloji arzusuyla da kişisel alanı dönüştürür” (Goetdiener, 2005, s. 71). Denizaltında yaşayanlar da bu türlü bir teknoloji arzusuyla devşirilmişlerdir. Teknolojinin bir parçası olmaktan son derece mutlulardır. Kendi bedenlerinin ritmiyle denizaltının ritmi bile eşlenmiştir. Romanda, teknolojinin sonucunda ortaya çıkan bir arzuyla sahiplenilen farklı bir bağımlılık ilişkisi resmedilmektedir. İnsanlar makine üzerinden iletişim kurmakta ve onun ihtiyaçlarını karşılamak üzere, ona bağımlı olarak yaşamaktadırlar. Eserde mürettebatın tanıtıldığı müstakil paragraflar, bir denizci yıllığındaki birer paragraflık tanıtım bölümlerini andırır. Mürettebatın birbirleriyle ilişkileri, bir yıllığın sayfalarında zorunlu olarak yan yana gelmeleri gibi mecburi bir arada bulunma hâlinin gerektirdiği kadardır ve makine üzerindendir. Hayatları da içinde yaşadıkları dünya yani makine ile sınırlıdır.

Denizaltının dış dünya ile haberleşmekte kullandığı dil, aynı denizaltının doğasındaki gibi yapaydır. Telsizle haberleşme, dış dünya ile iletişim kurmanın tek şeklidir ve dil, mors alfabesi bilinmediği sürece iletişim vazifesini yerine getiremez. Romanın adı da bu tür bir mesajlaşmadan gelmektedir, “T1A-T1AMAT”; bu, “tahtelbahir gemisinin telsiz çağrı kodu [dur]” (Anar, 2022, s. 21-22). Teknoloji, insanın tıpkı kendi tabiatıyla ve doğayla (denizle) arasına girdiği gibi, insanı insan yapan en temel unsur ve insanın en doğal varlığı olan dil ile arasına da girmektedir. Teknoloji hem insanın dış dünya ile anlaşmasını, iletişimini kendisine bağlamakta hem de denizaltı içinde insanların birbirleriyle iletişim kurmak için onun terminolojisini kullanmaya mecbur olmalarını sağlamaktadır. Teknolojinin insan üzerine kurduğu dil temelli hakimiyet, insanın dil üzerinden

kavradığı tüm varlıklarla ilişkisine de sirayet etmektedir. Teknik dünyanın yeni insanı, gelenekteki doğallığından uzaklaşarak yapay bir dilin esiri olur. Nitekim, geleneğin doğal dilini romanda günlük hayatta din ile ilgili olan ve sürekli kullanılan “vallahı, billahı, âmin, inşallah” gibi kelimeler ve dualar temsil eder. Yapaylığın simgesi durumundaki teknik terimlerle, doğalın simgesi durumundaki dinî terimlerin oluşturduğu zıtlık ve çatışma romanın dil düzlemine yerleştirilen iki farklı kutbu temsil etmektedir. Teknoloji çağında insanın bilincindeki yarılmanın en temel göstergesi dilidir. Dil benliğin aynası olarak benlikteki parçalanmayı doğrudan yansıtmaktadır.

Denizaltının mekanikleşmiş insanları, romanda doğal dili kullanırken özgürce hareket ederler ve duygularını bu dille aktarırlar. Düşüncelerini ise tekniğin zorladığı dille aktarırlar. Bu iki dilin yapısı da farklılık arz eder. Tekniğin zorunlu kıldığı dili kullanmak için tekniğin yöntemine uygun şekilde yapılandırılmış düzenli bir zihne ihtiyaç vardır. Bu teknik çağında, gelişen teknoloji ile uyumlu olacak şekilde formatlanmış bir zihindir: “Almanların harpte çuvalamaları da kitabî olmalarından. Akılcı hasımları yine akılcı olan onları öngörebiliyor. Akıldan akıla yol var çünkü” (Anar, 2022, s. 41). Eğitim, bu çağda teknik zihni inşa etme sürecidir ve bu çağda iletişim teknik akıllar arasındadır. Teknolojinin kurguladığı bu zihinler “hesaplama ve ispatta, matematiğin ve mantığın esaslarına kuzu kuzu ve hürmetle boyun eğen, itaatkâr ve yumuşak başlı matematikçiler gibiydiler. Çünkü esareti altında yaşadıkları aklın hükümlerini bir ferman gibi kabul etmediklerinde hayatta olamayacaklardı. Var kalmayı hür kalmaya tercih ettiklerinden ruhları, içinde dişlilerin tıkırdadığı bir hesap makinesinden farksız zihinlerinde hapisti[rler]” (Anar, Tiamat, 2022, s. 88). Ruhlarıyla bağlantılarını kaybetmiş bu insanlar sadece kendilerine öğretilen tekniğin dairesinde düşünebilmektedirler. Teknolojinin insana boyun eğdirmesine sebep olan da insan zihninin bu türlü dönüşümüdür.

Teknoloji, zihni ve dili yeniden inşa ederken insanın kendi içinde bölünmesini hazırlar. Nitekim “gerilimi volt ve cereyanı amper ile ölçen adam, şiirlerinde aşkı aruz, ihtirası da hece ile ölçm[ektedir]” (Anar, 2022, s. 21). Tekniğin dili, doğal dile ve doğal dille bütünleşen dine ve bedene dahi hükmetmeye başlamaktadır: “gözlerini gelişigüzel değil, mors alfabesinde ‘Allahü Ekber’ lafzı okunacak şekilde kırıştır[an]” (Anar, 2022, s. 22), denizcinin beden dili, inancını yansıtırken teknik bir dolayımından geçmek zorundadır. Teknik dilin bir diğer özelliği kişilerden birbirlerinin hatalarını düzeltip mesajı en doğru hâline dönüştürerek istenilen yere ulaştırmalarının beklenmesidir ve doğal dildeki dedikodudan teknik dil yapısı itibarıyla ayrılmaktadır.

Denizaltındakiler “Britanya Donanmasına ait B sınıf bir destroyer”i batırıp bir şilebi ele geçirirler (Anar, 2022, s. 19). Elde edecekleri gani-

meti almak üzere şilebe çıktıklarında, bir tuhafılık fark ederler. Her yerde ölüler vardır ancak bunlar kendilerinin açtıkları ateş sonucu ölmemişlerdir. Ölülerin kafatasları delinmiş ve beyinleri zemine sıçramıştır. Gördükleri bu korkunç manzaradan ibret almaksızın ganimetin peşine düşen denizciler, geminin zeminindeki metalden yapılmış, çok düzgün büyük çivileri fark ederler. Asıl ganimeti ise gördüklerinde anlarlar. Kocaman, altın bir sandık, kendilerini beklemektedir. Sandığın üzerinde “birbirlerini selamlar vaziyette iki melek” figürü bulunmaktadır ve sandık gözleri “kör edici altunî [bir] ısıltı” yaymaktadır (Anar, 2022, s. 29). Sandığın içindeki hazineyi görmek için levyelerle kapağını zorlayan denizcilerden birinin kolu kapak hızla düşünce içinde kalıp kopar. Bu yaşanan vahim olayın morallerini bozduğu denizciler, gemide buldukları çivilerle sandığı ve birtakım erzakı yanlarına alarak gemilerine dönerler. Asıl olaylar bundan sonra başlar.

Gemiye dönülmesinden kısa bir süre sonra, kolunu kaybedip yatakhanece istirahatete çekilen denizcinin hâlinde aniden bir tuhafılık baş gösterir. Adam bir anda yattığı yatakta kaybolur, battaniyenin altında hareket eden şeyin adamın kopup sandığın içinde kalan kolu olduğunu denizciler fark ettiklerinde korkuya kapılırlar. Kendi başına hareket eden kol, tekinsizin yolunu açar. Freud’a göre “bedenden ayrılmış uzuvlar, kesilmiş bir baş [...] bilekten kesilmiş bir el [...] kendi başına dans eden ayaklar; tüm bunlarda özel olarak tekinsiz bir şey vardır, özellikle de [...] bağımsız bir devinim gücüne sahip olduklarını kanıtladıklarında” (Freud, 1999, s. 350). Uzun zamandır aynı gemide çalışan arkadaşlarının kolu kopup tek başına hareket etmeye başladığında artık onlara tamamen yabancısıdır çünkü kendi başına hareket etme gücü kazanmıştır. El, çevresindekileri yalamaya çalıştığındaysa artık kötücül bir öteki, düşman konumundadır. Gemide yaşanmaya başlayan tuhafıklar bununla da sınırlı kalmaz.

Şilepten taşıdıkları altın sandığın kapkara olduğunu gördüklerinde buna bir anlam veremezler. Sandığın üzerindeki iki melek ise iki ifrite dönüşmüştür. Her yer, sandığın bulunduğu ortamın ışığını emmesiyle git-tikçe onun rengine yani karaya dönmeye başlar. İfritler de yaklaşmakta olan kötülüğün habercisidir. Yetkin (2022), mitolojik ve dinî kökenini araştırırken bu sandığın Tevrat’ın “Çıkış Kitabı”ndaki ahit sandığı ile benzeştiği sonucuna varır nitekim Hz. Musa’nın On Emri’nin saklandığı sandığın üzerinde de iki adet melek figürü bulunmaktadır. Romanda metinlerarası ilişkiler çok yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Bu kitap bölümünde amaç metinlerarası ilişkileri saptamak olmadığı için bu konu üzerinde durulmamaktadır. Asıl mesele söz konusu mitten veya mitlerden postmodern romanın kendi mitlerini nasıl ürettiğidir.

Postmodern romanın mitlerle kurduğu ilişkilerin bir kısmı kendi mitlerini üretmek üzerinden şekillenmektedir. Postmodern anlatı farklı mitik

kökenden anlatılarla kurduğu metinlerarası ilişkiler vasıtasıyla bu anlatıları bağlamları dışına çıkarıp kendi doğasına eklerken onları yeniden yazar. Bu yeniden yazım, çoğunlukla içeriği tamamıyla tersine çevirmek şeklinde gelişmektedir. *Tiamat*'ta Anar, postmodern mit üretiminde mitik anlatıyı yüksek teknoloji ile yeniden üretmektedir. Yazarın postmodern mit üretiminde uyguladığı tekniği anlamak için sandık hakkında farklı ayrıntılar vermek uygun olacaktır. Sandığın üstündeki heykelcikler arasında sürekli bir elektriklenme söz konusudur. İki farklı kutup arasındaki atlamalar, cızırtıların işitilmesine sebep olur. Sandığın kapağı aniden açıldığında denizciler, kolunu kaybeden arkadaşlarının sandığın içinde cenin pozisyonunda kıvrıldığını fark ederler. Sandık doğuran değil, öldüren bir rahim formundadır yani bir anti-rahimdir. Sandığın içindeki güç insanla beslenip onun posasını dışarı tükürmektedir. Bu gücün bedenlenmesi sırasında sandıkta bazı gelişmeler gözlemlenir:

“Uzunlamasına ve enlemesine iki çubuğa bağlı hazne yerinden oynayıp hızla sağa sola gide gele, kanlı püreyi, bir meme ucu gibi bir üfleçten sandığın dibine ‘ttttttttttt’ sesleriyle âdeta nokta nokta ata ata püskürtmeye başladı. Satırlar halinde bir çırpı püskürterek sandığın diğer yanına vardığında, geri dönüp yine aynı işi yapmaya devam etti. Enlemesine sinek gibi hızlı hızlı gidegelirken, uzunlamasına peygamberdevesi misali aheste aheste ilerliyor, böylece devam edip sandığın dibinde bir tabaka oluşturduktan sonra hemen geri dönüp üstüne ikinci tabakayı geçiriyordu. Hazne bazen bir ‘zz-zzzzzzzzzzz’ sesiyle duraksasa bile, bu tereddüdü fazla sürmeyip fasıla tez zamanda nihayet buluyor, akabinde derhal kaldığı yerden işine devam ediyor, ödev bellediği püskürtme ameliyesini bu şekilde, sebat ve azimle sürdürüyordu” (Anar, 2022, s. 65).

Sandığın içinde sonunda küçük, kötücül bir canavar belirir. Bu canavarı gidip gelip püskürte püskürte üreten sandık aslında, yüksek teknoloji mahsulü üç boyutlu bir yazıcıdır. Postmodern mitik canavar bu yazıcıyla üretilirken aynı denizaltının içinde dört küme oluşur: doğalın simgesi teknolojinin zihnini dönüştürmediği insan, teknolojinin dönüştürdüğü parçalanmış zihnin sahibi insan, teknolojinin simgesi denizaltı ve yüksek teknolojinin sandık başta olmak üzere çeşitli simgeleri. Baudrillard'ın işaret ettiği otomatikleşerek insana korku salan teknolojiyi üreten bu üç boyutlu yazıcıdır. Heidegger, Ellul ve Baudrillard'ın teknoloji bağlamında bahsettikleri korku, tekensiz ve büyü, yüksek teknolojinin simgesi sandıkla romanda baş göstermektedir. Teknolojik olan ile yüksek teknoloji numunesi arasında insanın kurduğu ilişkiler bağlamındaki farklılık hemen göze çarpar. Teknolojik bir icadın içinde, onun birer parçası olarak yaşayan denizciler korku duymazlar çünkü makinenin kendi kontrollerinde olduğundan eminlerdir oysa ki yüksek teknoloji

otomatikleşerek kendi başına hareket etmektedir. Yabancıları oldukları yüksek teknolojinin bağımsız devinimi onları korkuyla yüzleştirir.

Postmodern roman, sentetik doğasına uygun şekilde, çeşitli mitik anlatılardan devşirdiği malzemeyle kendi mitlerini üretirken, *Tiamat* örneğinde olduğu gibi, mitin doğasına aykırı bir şekilde onu sentetikleştirilmektedir. Aslında mitik kökenin bir malzeme olmanın ötesinde çok da bir önemi yoktur, önemli olan sonuçta ortaya çıkandır. Mitik kökenin postmodern anlatıda yapıbozuma uğratılması sık karşılaşılan bir durumdur. *Tiamat*'ta asıl enteresan olan ise yüksek teknolojinin bir anti-mit üretmekte kullanılmasıdır. Postmodernizmin mitik kahramanlarının üretiminde genellikle mutasyondan faydalandığı görülmektedir. Spider-man, Flash, Hulk gibi post-mitik kahramanlar ve Joker gibi post-mitik anti-kahramanlar mutlaka doğal olmayan bir mutasyona uğrarlar. Mitler, bilindiği gibi, bir şeyin nasıl yaratılıp ortaya çıktığını, nasıl yok olduğunu ve nasıl başka bir şeye dönüştüğünü açıklamak üzere kurgulanmış anlatılardır. *Tiamat*'ta mitlerin bu üç özelliği de görülmektedir. Anti-mitteki yaratıcı, üç boyutlu yazıcıdır yani yüksek teknoloji mahsulüdür. Mit ile anti-mit arasında, doğal ve sentetik yaratılış bakımından karakteristik bir zıtlık göze çarpar. Yüksek teknoloji romanda kendi sentetik anti-kişisini üretmekte, bu açıdan insan ve doğal mitin tam karşısında konumlandırılmaktadır. Yüksek teknoloji, mitik anlatılardaki şeytanın yerini almaktadır.

Tiamat, ismiyle Anar'ın 2005'de yayımlanan *Amat* adlı romanını çağrıştırmaktadır. *Amat* (2005)'ta olaylar bir gemide geçmektedir. Roman sayısal simgelerle, fal kitaplarıyla örülmüş gizemli bir yolculuk anlatısıdır. *Amat*'ta altın yaldızlarla süslü olan sandık değil kitaplardır. "Olsa olsa her biri kara ilimlerin esrarını izah eden bu ciltler, kamaradaki kasvet ve kederi adeta doruğa taşıyordu. Evet! Her ne kadar yer yer altın yaldızla süslü olsalar da, bu kitaplardan yayılan kara ışık, tavadaki fenerin yaydığı dünyevî nuru bastırıyordu" (Anar, 2005, s. 25). *Tiamat*'ta sandığın anlatıldığı kısımla *Amat*'ta kitapların anlatıldığı kısımlar arasında bir metinlerarası ilişki kurulduğu açıktır. Örgen *Amat* hakkında şu tespiti yapar: "Roman, insanın değişmez problemi olan hayat-ölüm çizgisine, Şeytanın düzeni ve Kurtarıcı insan ekseninde yaklaşır. Döngüsellik ve zaman, sayı ve şifreler aracılığıyla ilerler. Bütün bu yapı çoğulcu bir anlatma benimsenerek bir oyuna dönüştürülür" (2008, s. 160). *Amat* hakkında bu söylenenleri *Tiamat* için de kullanmak mümkündür. Değişen faktör, yüksek teknolojidir.

Üç boyutlu yazıcıda üretilen canavarın karnında bir hazne bulunmaktadır. Canavar bu hazneden beslenmektedir. Nitekim sandığın içindeki hazne canavarın göbeğindeki boşluğa oturduğunda, yirmi birinci yüzyıl insanının alışık olduğu bir "çıt" sesi duyulur ve "yaratığın ağzında, tıpkı asrî mutfaklardaki hava gazlı ocaklarda olduğu gibi, masmavi alevler halinde ıslıl ıslıl kıpırtılı, korkunç dişler peyda olur" (Anar, *Tiamat*, 2022,

s. 66). Bu canavar, sentetik doğasına uygun şekilde kömür ve madenlerle beslenmektedir. Besin kaynağı arttıkça canavar daha da büyüyüp serpilir. Denizaltı personelinin yakalamak üzere onların peşine düşer. Yakaladıklarının içinden çıktığı sandığa götürür, sandık (yazıcı) ihtiyacı olan hayatiyeti, kanı (mürekkep, silikon vs.) kendisine sunulan bu kurbanlardan elde etmektedir.

Tekniğin dönüştürdüğü zihinler tüm olup biteni mantık çerçevesinde açıklamaya çalışırken bir diğer eğitimsiz grup “Kendilerince tabiat ve tabiatüstü arasında sınır bulunmadığı, hatta ikisi aynı şey olduğundan [...] o tekinsiz sandık ve içinden çıkan mahluk izaha fazla muhtaç değildi[r]” (Anar, 2022, s. 86). Bu zihinler teknik zihinler gibi algılamazlar ve mitik olanı doğal kabul ettikleri gibi anti-mitik olanı da doğallaştırarak yadsımadan kabullenirler. Yüksek teknolojinin büyümlü tekno-gerçekliğine teknolojik akıl tepki gösterirken doğal aklın tepki vermemesi önemli bir ayrıntıdır. Teknolojinin mankurtlaştırmadığı akla romanda, üstün akıl olarak işaret edilirken modernite, teknoloji ve yüksek teknoloji eleştirisi de yapılmaktadır.

Anar, dil konusuna tüm eserlerinde özel bir önem vermekte ve kendine has bir kurgusal dil oluşturmaktadır. Koçakoğlu’na göre: “Yazarın kendine has bir biçimde oluşturduğu bu kurmaca (fiktif) dil, eserlerinde anlattığı tarihî atmosferi de destekler niteliktedir” romanlarının konusu on yedinci yüzyılda geçen “Anar, doksan sonrası Türk edebiyatında dili metnin tarihsel dokusuna uygun sözcüklerle kurgulayarak, onu bir biçim ögesi şeklinde kullanma eğilimi gösteren yazarların en önemlilerinden” (2010, s. 337). Tarihî dönemin koşullarına ve diline yazarın teknolojiyi uyarlayarak anlatması yirmi birinci yüzyıl okurunun yirminci yüzyıl başındaki insandan ne kadar farklı olduğunu kavraması için kullanılmaktadır ve yabancılaştırıcı estetiğin bir parçasıdır. Yüzyıl kadar kısa bir sürede ortaya çok büyük bir fark çıkmış, teknoloji dünyayı ve dili yeniden yazmıştır. Nitekim yüksek teknolojinin kurguladığı dilde var olan teknik terimlerin yirminci yüzyıl dilinde bulunmayışı yüksek teknolojik terimlerin o günün dili ve gerçekliği içinde yeniden üretilmesi zorunluluğunu doğurur. Her iki dünyaya da ait olmayan bu yadırgatıcı yapma dil, postmodern mitik üretime benzer şekilde postmodern dil üretiminin kodlarını taşır.

Yüksek teknolojinin romandaki bir diğer görünümü kablolu ve kablolu ağ bağlantısıdır. Denizaltı metalden yapılmış olduğu için sandık, denizaltını bir metalik ağ gibi kullanmakta ve kendisinin hizmetindeki büyük çivilerle bu ağ üzerinden iletişim kurup onları yönlendirebilmektedir. Yüksek teknoloji, eski teknolojiyi (teknoloji 1.0) bu noktada araç olarak kullanmaktadır. Sandığın yönlendirdiği çiviler insanların kafata-

sını delerek onların zihinlerini ele geçirmekte, zihinlerindeki tüm bilgiyi bir yapay zekâ olduğu anlaşılan sandığa göndermektedir. Ele geçirilen bedenler, birer yarı makine yarı insana (cyborg) dönüşmektedir. Sandık, hedeflediği kurbanının tepesine çiviyi yönlendirmekte, çivi bir kez kafaya saplandıktan sonra tavandaki metalik borulardan çivinin tepesindeki “topuza ıslıl ıslıl bir elektrik şerresi akıp cızırtılarla ışıldamaya başla[maktadır]” (Anar, 2022, s. 112). Bu andan itibaren beden, yapay zekâ tarafından yönetilmektedir. Bir denizaltı içindeki yolculuk, insanların beyinlerine bağlanan metal kablolar gibi göstergelerin hepsi *Matrix* filmlerine göndermeler olarak okunmaya müsaittir ancak yazar filmdeki anti-matrix kategorisinin postmodern kötücül üst-ikizlerinin (metadouble) kurgulandığı tarafı seçmekte dolayısıyla romandaki sandık kimseye mavi haplar sunmamaktadır. Bu açıdan roman, kuvvetli bir *Matrix* eleştirisi olarak okunmaya da müsaittir. Romanda yapay zekânın hükmüne giren, insanlığını kaybetmiş bedenler kendi arkadaşlarına saldırır. Yapay zekâ bir taraftan da onların bedenlerini kullanarak görür, işitir ve onların zihinleriyle kendi düşünme kapasitesini geliştirir.

Yirmi birinci yüzyılın en tartışmalı kavramlarından biri olan trans-hümanizm, “nano teknoloji, gen klonlama, yapay zekâ gibi ileri teknolojilerin insan bedenine eklenerek, insanın zihinsel, fiziksel ve duygusal yetilerinin geliştirilmesini, hastalıkların, acıların yok edilmesini ve yaşam döngüsünün uzatılmasını amaçla[r]” (Alpay, 2019, s. 9). Bu anlayışın insan zihnini şekillendirip dönüştürme ve yapay zekânın insan bedenini kullanarak bedenlenme ihtiyacını karşılama yönünde yüksek teknoloji merkezli bir başka anti-versiyonu da söz konusudur, bu anlayışı anti-trans-hümanizm olarak adlandırmak mümkündür. “Cyber-punk” anlatılarda genelde bu distopik versiyon öne çıkmaktadır. *Tiamat*’ta benimsenen de insan ile yapay zekâ ilişkisinde insanın zihninin ele geçirileceği yönündeki distopik okumadır. Dünyada gittikçe yaygınlaşan görece ütöpik okuma ise bedenden kurtulmak üzerine kurgulanmaktadır. Trans-hümanizm adı verilen ara aşamada “kısmen biyolojik, kısmen makine bir sibernetik organizma (cyborg) olacak insan, zihin dışındaki biyolojik gereksinimlerinden tümüyle soyutlanıp, arı bir zihne -neredeyse salt bir yazılıma- evrildiğinde post-human’a dönüşecek[tir]”, postmodernizm hümanizmi epistemolojik olarak dışlarken “Yeni Aydınlanma” olarak nitelendirilen trans-hümanizme ve post-hümanizme kucak açmaktadır (Alpay, 2019, s. 10). İhsan Oktay Anar’ın romanında bunun tam tersine bir yaklaşımla, trans-hümanizmin eleştirel bir bağlamda ele alındığı ve Baudrillard, Heidegger, Ellul gibi düşünürlerin savlarının benimsendiği görülmektedir. Postmodernizmin post-hümanizmi kucaklayan tavrından ise romanda eser bile yoktur. İnsanın doğasından koparılarak bir teknolojik köleye dönüştürülmesi hem teknoloji çağı hem de yüksek teknoloji çağı bağlamında eleştirilmektedir.

Tiamat'ta çivilerle bağlandığı insanların zihinlerini emerek kendisini güçlendiren yapay zekâyı yenmenin yolunu denizaltında yaşayanlar, teknolojik aklın karşısına teknik aklın kurallarına göre yapılandırılmamış aklı çıkarmakta bulurlar. Yapay zekânın çivilerle kontrol ettiği bedenleri birer göz ve kulak olarak kullanması, yüksek teknolojinin başka bir boyutunun da romana taşındığını göstermektedir. Her türlü akıllı telefon, akıllı gözlük, akıllı ev aleti, akıllı saat insanın algıladığı gerçekliğe dair tüm verileri günümüzde yapay zekâyı aktarabilmektedir. Yapay zekâ böylece kendisini geliştirirken bir taraftan da her yerde, her şeyi takip eden bir tür yapay tanrı vasfı kazanmaktadır. Süper-panoptik sistemlerde, artık insanların yapay zekâdan kaçması imkânsız hâle gelmektedir. Anar, romanında çoğu distopik kurguda olduğu gibi yapay zekâyı yenmenin yollarını ararken insanı denetimi altına alacak bu tür süper-panoptik sistemlere dayalı bir iktidar eleştirisi de yapmaktadır. Ancak bir taraftan da anti-transhümanizm okuması arasına dinî kodlar yerleştirerek, bu tür bir okumayı kimlerin yapabileceğine ya da yaptığına dair ironik bir tavır da sergilemektedir. Bu kısımlarda anti-transhümanizm söylemi bir komplo teorisi söylemine indirgenmektedir.

Yapay zekânın ele geçirdiği zihinlerden biri, arkadaşlarına beşli kodlar halinde mesaj göndermektedir. Bu bölümlerde tekniğin dili romanın akışını bölerek araya girmektedir. Yüksek teknoloji, bu dili yani eski teknolojinin dilini çözemeyecek bir şekilde tanımlanmaktadır. Ayrıca denizaltında hayatta kalmayı başaranlar kendi aralarında sessizce ve yazarak yani teknoloji öncesi dönemdeki gibi haberleşmek zorunda kalmaktadırlar. Sonuçta doğal olan zaferini ilan etmektedir. Teknolojiye bağlılıklarının, insanlar kendilerini öldürdüğünü fark ederler. Yapay zekâyı kandırmanın, tek kurtuluş yolu olduğunu anlarlar. Teknolojik aklı örterek Heidegger'in gösterdiği yolda ilerler. Canavarı, tekno-gerilim türündeki romanlardakine benzer şekilde kahramanlık gösteren bir insan yok eder. Bu yüksek teknolojinin sonunu getirdiği gibi teknolojik olan denizaltının da sonunu getirir. Heidegger'in kurtarıcı olarak işaret ettiği üstünü örtme faaliyetini gerçekleştiren bu roman kişisidir. Baudrillard'ın otomatikleşmeyi sona erdiren kahramanı da yine aynı roman kişisidir. Böylece romanın başındaki karanlığa, kaosa yeniden dönülür. Mekân olarak üzerinde yaşamaya uygun, mitik göndermeleriyle birlikte tek ada yani metal denizaltı ortadan kaybolur ve teknolojinin sentetik miti kendi kaosuna döner.

Sonuç

Sonuç olarak İhsan Oktay Anar, son romanı *Tiamat*'ta genelde romanlarının geçtiği on yedinci yüzyıldan vaka zamanını yirminci yüzyıl başına taşımaktadır. Bunun en önemli sebebi romanında yer vereceği teknoloji eleştirisine zemin hazırlamaktır. Yazar, insan-teknoloji ilişkisinin

insanı nasıl köleleştirdiğine; onun zihnini, bedenini, dilini nasıl dönüştürdüğüne dikkat çekmekte, yüksek teknolojinin bunlarla yetinmeyerek insanın doğasına çok daha büyük bir savaş açtığını göstermektedir. Heidegger, Baudrillard, Ellul gibi isimlerin dikkat çektikleri teknoloji-insan ilişkisinin korku, tehdit, büyü, tekinsizlik, yapaylık, zihnin dönüşümü gibi önemli başlıklarının hemen hepsini irdeleyen yazar, teknoloji ile yüksek teknoloji arasında bir karşılaştırma yapma şansı da yakalamaktadır. Genel olarak bakıldığında romanda kimi postmodern teknikler kullanılmış olsa da romanın postmodern bir yaklaşımı benimsemediğini, felsefî arka planının oldukça sağlam olduğunu ve anti-transhümanizm söylemini öne çıkardığını tespit etmek gerekir. Bu açıdan bakıldığında romanın distopik bir anti-tez romanı olduğu, çoğu noktada tekno-gerilim romanlarıyla örtüştüğü görülmektedir. Yüksek teknoloji ile insan ilişkisine eserin bakış açısını, romanda geçen “para-anormal” (Anar, 2022, s. 89) ifadesi en güzel şekilde özetlemektedir.

Kaynakça

- Alpay, Y. (2019, 01). Post-hümanizmin Soykütüğü Gelecek Projeksiyonu. *Varlık*, 86(1336), 6-12.
- Anar, İ. O. (2005). *Amat* (2 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Anar, İ. O. (2022). *Tiamat*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Nesneler Sistemi* (2 b.). (O. Adanır, & A. Karamollaoğlu, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Brown, D. (2021, 09 29). *Masterclass*. 28.02. 2022 tarihinde What is a techno-thriller? Examples and types of techno-thrillers: <https://www.masterclass.com/articles/what-is-a-techno-thriller#want-to-learn-more-about-writing> adresinden alındı
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü* (3 b.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2011). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Durhan, G. (2020). Aristoteles'te Tekhne Olarak Sanatın Epistemik Değeri. *Manas Journal of Studies*, 9(3), 1980-1989.
- Ecevit, Y. (2009). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* (6 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elias, H. (2009). *Cyberpunk 2.0: Fiction and Contemporary*. Portugal: LabCom Books.
- Ellul, J. (2003). *Teknoloji Toplumu*. (M. Ceylan, Çev.) İstanbul: Bakış Yayınları.
- Erat, V. (2017, 12 01). Postmodern Durum, Teknoloji ve Devlet. *Yasama Dergisi*(36), 27-44.
- Freud, S. (1999). Tekinsiz. S. Freud içinde, *Sanat ve Edebiyat* (E. Kapkın, & A. Tekşen Kapkın, Çev., s. 354). İstanbul: Payel Yayınları.
- Giddens, A. (2010). *Modernliğin Sonuçları* (4 b.). (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrintı Yayınları.
- Gootdiener, M. (2005). *Postmodern Göstergeler: Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam biçimleri*. (E. Cengiz, H. Gür, & A. Nur, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Haşlakoğlu, O. (2016). *Platon Düşüncesinde Tekhnê: Sanat ve Felsefenin Ortak Kökeni Üzerine Bir İnceleme*. Bursa: Sentez Yayınları.
- Heidegger, M. (2015). Teknolojiye İlişkin Soruşturma. A. K. Çüçen içinde, *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman* (s. 182-210). İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Koçakoğlu, A. (2010). *Yerli Bir Postmodern: İhsan Oktay Anar*. Konya: Palet Yayınları.

- Örgen, E. (2008, 06 01). Amatıta Yapı ve Simgeler. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(19), 160-174.
- Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. (H. Hünler, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- TDK. (t.y.). *Güncel Türkçe Sözlük*. 01.03. 2022 tarihinde Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- The Free Dictionary By Farlex*. (t.y.). 27.02. 2022 tarihinde techno-thriller: <https://www.thefreedictionary.com/techno-thriller> adresinden alındı
- Yetkin, M. (2022, 02 17). *Gazete Duvar*. 28.02. 2022 tarihinde İhsan Oktay Anar'ın Beklenen Romanı: Tiamat: <https://www.gazeteduvar.com.tr/ihsan-oktay-anarin-beklenen-romani-tiamat-haber-1553240> adresinden alındı