



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ELİF ŞAFAK'IN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

Doktora Tezi

Yeliz AKAR

Ardahan, 2015



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

ELİF ŞAFAK'IN ROMANLARINDA YAPI VE İZLEK

Doktora Tezi

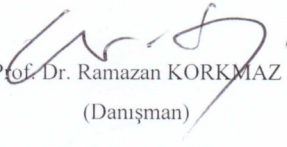
Yeliz AKAR

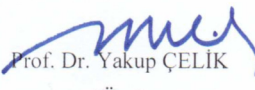
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

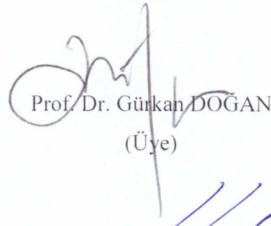
Ardahan, 2015

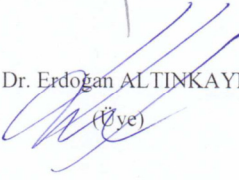
KABUL VE ONAY

Yeliz AKAR tarafından hazırlanan “[Elif Şafak’ın Romanlarında Yapı ve İzlek]” adlı bu çalışma, 07.08.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

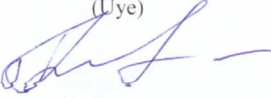

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ
(Danışman)


Prof. Dr. Yakup ÇELİK
(Üye)

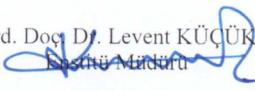

Prof. Dr. Gürkan DOĞAN
(Üye)


Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK
(Üye)

Doç. Dr. Ranetta GAFAROVA
(Üye)



Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.
...../...../2015

Yrd. Doç. Dr. Levent KÜÇÜK

Başkan Yardımcısı

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ◆ Tezin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ◆ Tezim/Raporum sadece Ardahan Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ◆ Tezin/Raporumun ...3... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

07.08.2015

Yeliz Akar

ÖZET

AKAR, Yeliz. Elif Şafak'ın Romanlarında Yapı ve İzlek, Doktora Tezi, Ardahan, 2015.

Elif Şafak, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı yazarlarından biridir. Bireysel ve sosyal meseleleri ele alan yazar; romanlarında hem modern insanın zamana sıkışmışlığını, çaresizliğini, yalnızlığını ve bunalımını hem de cisimleşen/nesneleşen kadının dünyasını, cinselliği, göçmenlik sorununu, kültürel çatışmayı anlatır. “Elif Şafak'ın Romanlarında Yapı ve İzlek” adlı çalışma, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm yazarın çocukluğu, sanatı, eserleri ve aldığı ödüller; ikinci bölüm romanlarda yer alan yapı ve izlek, üçüncü bölüm ise anlatım teknikleri ve yöntemleri hakkında bilgi verir. Bu üç bölüm dışında Elif Şafakla ilgili makaleleri, röportajları, yüksek lisans tezlerini içeren Genel Kaynakça bölümü yer alır.

Anahtar Sözcükler: Elif Şafak, roman, yapı ve izlek, dil ve üslup.

ABSTRACT

AKAR, Yeliz. Structure And Theme In Elif Şafak's Novels, Ph. D. Dissertation, Ardahan, 2015.

Elif Safak is one of the writers of Republican Period of Turkish Literature. The writer who handles individual and social issues, describes the time congestion, despair, loneliness and depression of modern humans as well as the world of the commodified / objectified woman, the sexuality and the cultural conflict. The study, named "Structure and theme in Elif Şafak's novels", consists of three chapters. The first chapter gives information about the childhood, the art, the works of the writer and the prizes awarded by her; second chapter gives information about structure and trajectory in her novels; and the third chapter focuses on narrative techniques and methods of the writer. Apart from these three chapters, there is General Bibliography chapter including essays and master theses about her, and interviews with her.

Key words: Elif Şafak, novel, structure and theme, language and style.



“Kapalı sandığın içinde günışığına çıkmayı bekleyen, kıymeti bilinmemiş bir define değilim ben. Hakkımda soracağın her sorunun cevabı üç aşağı beş yukarı sende saklı zaten. Beni keşfetmeye çalışmanı da, keşfettiğini sanmanı da istemem. Tanımak zorunda değiliz birbirimizi, daha bir arpa boyu tanıyamamışken kendimizi.”

Elif ŞAFAK

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	xiv
ÖNSÖZ.....	xv

BİRİNCİ BÖLÜM

YAŞAMI- SANATI VE SANATA BAKIŞ AÇISI- ESERLERİ VE ALDIĞI ÖDÜLLER

1.1.YAŞAMI	1
1.2. SANATI VE SANATA BAKIŞ AÇISI	9
1.3. ESERLERİ	17
1.3.1. Öyküleri	17
1.3.2. Romanları	18
1.3.3. Denemeleri	18
1.4. ALDIĞI ÖDÜLLER	18

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANLARDA YAPI VE İZLEK

2.1. PİNHAN ROMANINDA YAPI VE İZLEK.....	21
2.1.1. Romanın Kimliği	21
2.1.2. İsim- İçerik İlişkisi	22
2.1.3. Olay Örgüsü	22
2.1.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	25
2.1.5. Mekan.....	28
2.1.5.1. Çevresel Mekanlar	28
2.1.5.2. Algısal Mekanlar	29
2.1.5.2.1. Labirentleşen Dünya ya da Kapalı/Dar Mekanlar	29
2.1.5.2.2. Sınırları Sonsuza Açılan Mekanlar; Açık ve Geniş Mekanlar	35
2.1.6. Zaman.....	37
2.1.7. Kişiler Dünyası.....	39
2.1.7.1. Başkişi.....	39
2.1.7.2. Norm Karakterler.....	56
2.1.7.2.1 Dürri Baba	57
2.1.7.2.2.Karanfil Yorgaki	58
2.1.7.2.3. Dertli Hagopik	59
2.1.7.2.4. Dulhani Hasan	59
2.1.7.3. Kart Karakterler	59

2.1.7.3.1. Sefih Ali.....	60
2.1.7.3.2. Tannaz Mustafa	60
2.1.7.3. Nevres	61
2.1.7.4.Fon Karakterler	62
2.1.8. İzleksel Kurgu	63
2.1.8.1. Yabancılaşma	64
2.1.8.1.1. Bireysel Yabancılaşma	64
2.1.8.1.2. Toplumsal Yabancılaşma.....	67
2.1.8.2. Yalnızlık.....	68
2.1.8.2.1. Yıkıcı Yalnızlık	69
2.1.8.2.2. Yapıcı Yalnızlık.....	71
2.1.8.3. Farkındalık ve Değişim	72
2.1.8.4. Kendilik Bilinci.....	75
2.1.8.5. Özgürlük.....	77
2.1.8.6. Dışlanma Psikoza ve Cinsel Yönelim	80
2.1.8.7. Düzene ve Dinginliğe Erişme	82
2.1.8.8. Tasavvuf.....	86
2.8.1.9. Kültürel Değerlerin İnsanın Bireyselleşme Sürecine Etkisi	89
2.2. ŞEHRİN AYNALARI ROMANINDA YAPI VE İZLEK.....	93
2.2.1.Romanın Kimliği	93
2.2.2. İsim İçerik İlişkisi	93
2.2.3. Olay Örgüsü	94
2.2.4.Bakış Açısı ve Anlatıcı	95
2.2.5. Mekan.....	96
2.2.5.1. Çevresel Mekanlar	96
2.2.5.2. Algısal Mekan	97
2.2.5.2.1. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekanlar.....	97
2.2.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar	100
2.1.6. Zaman.....	100
2.2.7. Kişiler Dünyası.....	101
2.2.7.1. Başkişi	101
2.2.7.2. Norm Karakterler	103
2.2.7.2.1 Haham Yakup	103
2.2.7.2.2. Zülfe.....	104
2.2.7.3. Kart Karakterler	104
2.2.7.3.1. Bernoldo Rinozzi	105
2.2.7.4. Fon Karakterler	106

2.2.8. İzleksel Kurgu	106
2.2.8.1. Yalnızlık ve İletişimsizlik	107
2.2.8.2. Arayış ve Kendisi Olma	111
2.2.8.3. Kaçış ve Değişim	113
2.2.8.4. Bunalım	116
2.3. MAHREM ROMANINDA YAPI VE İZLEK	119
2.3.1. Romanın Kimliği	119
2.3.2. İsim İçerik İlişkisi	119
2.3.3. Olay Örgüsü	121
2.3.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	122
2.3.5. Mekan	125
2.3.5.1. Çevresel Mekanlar	125
2.3.5.2. Algısal Mekanlar	125
2.3.5.2.1. Labirentleşen Kapalı- Dar Mekanlar	125
2.3.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık- Geniş Mekanlar	130
2.3.6. Zaman	132
2.3.7. Kişiler Dünyası	133
2.3.7.1. Başkişi	133
2.3.7.2. Norm Karakter	141
2.3.7.2.1. Be-Ce	141
2.3.7.3. Kart Karakterler	142
2.3.7.3.1. Yabancı	142
2.3.7.3.2. Babaanne	142
2.3.7.4. Fon Karakterler	143
2.3.8. İzleksel Kurgu	144
2.3.8.1. Varlık Alanı İhlal Edilen İnsanın Yabancılaşması	144
2.3.8.2. Yalnızlık	148
2.3.8.3. Doğu-Batı Çatışmasının Yarattığı Aidiyet Sorunsalı	150
2.3.8.4. Özgürlük Sorunsalı	151
2.3.8.5. Kaçış	154
2.4. BİTPALAS ROMANINDA YAPI VE İZLEK	156
2.4.1. Romanın Kimliği	156
2.4.2. İsim-İçerik İlişkisi	156
2.4.3. Olay Örgüsü	157
2.4.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	159
2.4.5. Mekan	162
2.4.5.1. Çevresel Mekanlar	162

2.4.5.2. Algısal Mekanlar	163
2.4.5.2.1. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekanlar	163
2.4.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar	168
2.4.6. Zaman	170
2.4.7. Kişiler Dünyası	171
2.4.7.1. Başkişi	171
2.4.7.2. Norm Karakterler	173
2.4.7.3. Kart Karakterler	174
2.4.7.3.1. Ethel	174
2.4.7.4. Fon Karakterler	174
2.4.8. İzleksel Kurgu	175
2.4.8.1. Yabancılaşma	175
2.4.8.2. Bunalım	180
2.4.8.3. Sorumluluk - Fortuna/Kader Çatışması	184
2.4.8.4. İletişimsizlik	186
2.5. ARAF ROMANINDA YAPI VE İZLEK	188
2.5.1. Romanın Kimliği	188
2.5.2. İsim İçerik İlişkisi	188
2.5.3. Olay Örgüsü	189
2.5.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	190
2.5.5. Mekan	192
2.5.5.1. Çevresel Mekanlar	192
2.5.5.2. Algısal Mekan	192
2.5.5.2.1. Labirentleşen, Kapalı/Dar Mekanlar	192
2.5.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar	195
2.5.6. Zaman	196
2.5.7. Kişiler Dünyası	197
2.5.7.1. Başkişi	198
2.5.7.2. Norm Karakter	201
2.5.7.3. Kart Karakterler	201
2.5.7.3.1. Gail	201
2.5.7.4. Fon Karakterler	201
2.5.8. İzleksel Kurgu	202
2.5.8.1. Yabancılaşma ve Aidiyet Sorunsalı	202
2.5.8.2. Bunalım/Bungunluk	205
2.5.8.3. Yalnızlık	209
2.5.8.4. Kendi Olamama Sorunu: Araf	211

2.6. BABA VE PİÇ ROMANINDA YAPI VE İZLEK.....	213
2.6.1. Romanın Kimliği	213
2.6.2. İsim İçerik İlişkisi	213
2.6.3. Olay Örgüsü	214
2.6.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	215
2.6.5. Mekan.....	217
2.6.5.1. Çevresel Mekanlar	217
2.6.5.2. Algısal Mekanlar	218
2.6.5.2.1. Labirentleşen Kapalı ve Dar Mekanlar	218
2.6.5.2.2 Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar	220
2.6.6. Zaman.....	220
2.6.7. Kişiler Dünyası.....	222
2.6.7.1. Başkişi.....	222
2.6.7.2. Norm Karakterler	224
2.6.7.3. Kart Karakterler	224
2.6.7.3.1. Mustafa Kazancı	224
2.6.7.3.2. Gülsüm Kazancı.....	225
2.6.7.4. Fon Karakterler	225
2.6.8. İzleksel Kurgu	226
2.6.8.1. Yabancılaşma	226
2.6.8.2. Yalnızlık.....	230
2.6.8.3. Bunalım/Bungunluk	234
2.6.8.4. Kùltürler Arası Çatışma	237
2.7. SİYAH SÛT ROMANINDA YAPI ve İZLEK.....	240
2.7.1. Romanın Kimliği	240
2.7.2. İsim İçerik İlişkisi	240
2.7.3. Olay Örgüsü	241
2.7.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	242
2.7.5. Mekan.....	244
2.7.5.1. Çevresel Mekanlar	244
2.7.5.2. Algısal Mekanlar	245
2.7.5.2.1. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekanlar	245
2.7.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar	247
2.7.6. Zaman.....	247
2.7.7. Kişiler Dünyası.....	248
2.7.7.1. Başkişi.....	248
2.7.7.2. Norm Karakterler	250

2.7.7.3. Kart Karakterler	251
2.7.7.4. Fon Karakterler	251
2.7.8. İzleksel Kurgu	252
2.7.8.1. Bunalım	252
2.7.8.2. Kendisi Olma	255
2.8. AŞK ROMANINDA YAPI VE İZLEK	256
2.8.1. Romanın Kimliği	256
2.8.2. İsim İçerik İlişkisi	256
2.8.3. Olay Örgüsü	257
2.8.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	258
2.8.5. Mekan	260
2.8.5.1. Çevresel Mekanlar	260
2.8.5.2. Algısal Mekan	260
2.8.5.2.1. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekanlar	260
2.8.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar	263
2.8.6. Zaman	264
2.8.7. Kişiler Dünyası	265
2.8.7.1. Başkişi	265
2.8.7.2. Norm Karakterler	268
2.8.7.2.1. Aziz Z. Zahara	268
2.8.7.3. Kart Karakterler	269
2.8.7.3.1. David	269
2.8.7.4. Fon Karakterler	269
2.8.8. İzleksel Kurgu	270
2.8.8.1. Kendisi Olma	270
2.8.8.2. Farkındalık ve Değişim	273
2.8.8.3. Aşk	275
2.8.8.4. Tasavvuf	277
2.8.8.5. Arayış	280
2.9. İSKENDER ROMANINDA YAPI VE İZLEK	284
2.9.1. Romanın Kimliği	284
2.9.2. İsim İçerik İlişkisi	284
2.9.3. Olay Örgüsü	285
2.9.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	286
2.9.5. Mekan	289
2.9.5.1. Çevresel Mekanlar	289
2.9.5.2. Algısal Mekan	290

2.9.5.2.1. Labirentleşen Kapalı Dar Mekanlar	290
2.9.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar	292
2.9.6. Zaman	292
2.9.7. Kişiler Dünyası	294
2.9.7.1. Başkişi	294
2.9.7.2. Norm Karakter	296
2.9.7.2.1. Zişan	296
2.9.7.3. Kart Karakterler	297
2.9.7.3.1. Adem	297
2.9.7.3.2. Tarık ve Meral	297
2.9.7.4. Fon Karakterler	298
2.9.8. İzleksel Kurgu	299
2.9.8.1. Kendisi Olamama: Yabancılaşma	299
2.9.8.2. Yalnızlık ve İletişimsizlik	303
2.9.8.3. Kadın Olma Sorunu.....	305
2.9.8.4. Aile İçi Çatışma.....	307
2.10. USTAM VE BEN ROMANINDA YAPI VE İZLEK	309
2.10.1. Romanın Kimliği	309
2.10.2. İsim İçerik İlişkisi	310
2.10.3. Olay Örgüsü	310
2.10.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı	311
2.10.5. Mekan	313
2.10.5.1. Çevresel Mekanlar	313
2.10.5.2. Algısal Mekan	313
2.10.5.2.1. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekanlar	313
2.10.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/ Geniş Mekanlar	316
2.10.6. Zaman	317
2.10.7. Kişiler Dünyası	318
2.10.7.1. Başkişi	318
2.10.7.2. Norm Karakterler	320
2.10.7.2.1. Mimar Sinan	320
2.10.7.3. Kart Karakterler	321
2.10.7.3.1. Kaptan Garreth.....	321
2.10.7.3.2. Davud.....	321
2.10.7.4. Fon Karakterler	321
2.10.8. İzleksel Kurgu	322
2.10.8.1. Kendisi Olma	323

2.10.8.2. Sorumluluk Bilinci ve Özgürlük	325
2.10.8.3. Farkındalık ve Değişim	326
2.10.8.4. Kaos ve Kozmosun Çatışması	328

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİL ve ÜSLUP

3.1. HAZIRLIK DÖNEMİ VE ETKİLER	331
3.2. ROMANLARININ DİL VE ÜSLUP ÖZELLİKLERİ	334
3.3. ROMANLARDA KULLANDIĞI ANLATIM TEKNİKLERİ	341
3.3.1. İç monolog	341
3.3.2. Diyalog	344
3.3.3. Montaj	345
3.3.4. Anlatma/Durum Yansıtmı, Gösterme/Sahneleme, Betimleme/Tasvir	346
3.3.5. Leitmotiv	348
3.4. ROMANLARDA KULLANDIĞI ANLATIM BİÇİMLERİ	349
SONUÇ	353
KAYNAKÇA	365
1.Elif Şafak'ın Kaynakçası	365
1.1. Elif Şafak'ın Romanları	365
1.2. Elif Şafak Hakkında Yazılan Tezler	365
1.3. Elif Şafak Hakkında Yayınlanan Bildiriler	366
1.4. Elif Şafak Hakkında Yayınlanan Makaleler	367
2. Genel Kaynakça	369
2.1. Kitaplar	369
2.2. Makaleler, Tezler, Röportajlar ve Bireysel Yazılar	381
EKLER	383
ÖZGEÇMİŞ	389

KISALTMALAR

A.g.e. : Adı geçen eser

A.g.m. : Adı geçen makale

A.g.t. : Adı geçen tez

Çev. : Çeviren

P. : Pinhan

Ş.A. : Şehrin Aynaları

M. : Mahrem

B. P. : Bit Palas

A., : Araf

B.v.P. : Baba ve Piç

S.S. : Siyah Süt

A. : Aşk

İ. : İskender

U.v.B. : Ustam ve Ben

S. : Sayfa

ÖNSÖZ

Edebiyatın yazın türlerinden biri olan roman, ilk örneklerini Tanzimat dönemiyle; olgun ve yetkin meyvelerini ise Cumhuriyet dönemindeki değişim ve gelişmelerle vermeye başlar. Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı, her anlamda yeniden doğuşun/oluşun hikâyesini anlatır; özellikle alfabe devrimiyle metinlere akmaya başlayan Türkçe, Anadolu’ya ait tüm yaşanmışlıkları başta roman olmak üzere anlatı türlerine taşır. Bu yönüyle modern Türk edebiyatı, Anadolu insanının kendilik serüvenini yansıtan bir ayna işlevi görür. Köyde ve kasabada yer alan sıradan ve basit insanı yoğun olarak işleyen Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı, belli bir süre sonra kentli insanının sorunlarını da yansıtmaya başlar; böylece Türk romanı iki koldan gelişmeye ve büyümeye devam eder. Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay çizgisinde başlayan ve devam eden, kent ve kentli insanın öyküsünü anlatan bu ekole Elif Şafak da katılır. İlk romanı Pinhan, küçük bir çocuğun kendini tanıma ve bilme serüveni üzerine kuruludur; Pinhan’ı anlatırken kentli insanın da yaşam sürecine yer veren yazar, bu konuyu Mahrem ve sonraki romanlarında ise daha yoğun bir şekilde işler. Romanlarında genellikle kentin kuşatılmışlığı karşısında yalnız ve mutsuz insanın sorunlarını kendi tarihi ve kültürü doğrultusunda ele alır. Köklerinden kopuk, mutsuz, yabancı, iletişimsiz ve bunalımlı insanı referans olarak anlatı kişilerini oluşturan Elif Şafak, özgürce yaşama hakkı elinden alınmış kadının trajedisine, İslam mistisizme, eşcinsellik ve cinselliğe, göçmenlik sorununa, kimlik kaosuna, kültürel çatışmaya da romanlarında yer verir. Elif Şafak, insanı sorunlara ve sıkıntılara batmış haliyle ele alırken; tüm bu zor ve yıpratıcı süreçlere çözüm arayan bir varlık olarak da işler.

“Elif Şafak’ın Romanlarında Yapı ve İzlek” başlıklı çalışmamızın amacı, edebiyat biliminin yanı sıra dilbilim, psikanaliz ve gösterge bilim gibi yardımcı disiplinlerden, yeni yöntem ve tekniklerden yararlanarak metin çözümlemeleri yapmak; alan çalışmasına bir nebze olsun katkı sağlamak; Elif Şafak’ın bugüne kadar yayınlanmış tüm romanlarını detaylı ve ayrıntılı bir şekilde tahlil etmek ve modern Türk edebiyatı yazarlarından biri olan Elif Şafak’ı hayatı ve eserleriyle birlikte değerlendirmektir. Esas itibarıyla monografi niteliği taşıyan çalışmada, nesnel olmayan yanlı tutumlardan ve bakış açımız daraltan söylemlerden uzak kalmaya dikkat ettik; yazar ve metin merkezli bir değerlendirmeyi mümkün kılan bir inceleme tarzını esas aldık.

Bilimsel tarafsızlık ve nesnellik ilkesine bağlı olarak hazırlanan çalışma, üç bölümden oluşmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde Elif Şafak'ın hayatı, edebi kişiliği, eserleri; ikinci bölümünde yazarın romanlarındaki yapısal unsurlar, tema ve izleksel kurgu; üçüncü bölümünde ise dil ve üslup üzerine incelemeler yapıldı. Birinci bölümünde Elif Şafakla ilgili bilgi edinirken söyleşilerden/röportajlarından, çeşitli gazetelerde yer alan köşe yazılarından; ikinci bölümünde kişiler dünyası, zaman, mekan, olay örgüsü, bakış açısı ve anlatıcı gibi bir romanı kurgusal bakımdan oluşturan unsurlardan; üçüncü bölümünde ise anlatım teknikleri ve yöntemlerinden yararlanıldı. Çalışmanın sonunda Elif Şafakla ilgili toplanan materyallerden; felsefe, psikoloji, sosyoloji gibi pek çok eserden yalnızca dipnotlarda yer alanlar kaynakçada belirtilmiştir.

İsimlerini ve varlıklarını içselleştirdiğim; dünyalık yaşantımda kendi oluş sürecimi destekleyen insanlar;

Bilginin arka planında yer alan geniş ve zengin dünyayı keşfetmeye yönelik çok güçlü bir çaba gösteren; varlığının böylesine bir oluşun içinde hayat bulduğuna inanan; öğrencilerine, meslektaşlarına, bilime ve medeniyete her daim söyleyecek sözü olan Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ'a şükranlarımı sunarım. Teze hazırlanma sürecinde saygıdeğer hocamın her bir sözü ya da cümlesi, benim uğurum oldu. Bizim başarımızı umudu olarak algılayan, dar ve sıkışmış zamanlarda bile kendisini unutarak bizlere vakit ayıran değerli hocama; yorgun ve yorucu tempoyla çalıştığım süre içinde içtenliği ve samimiyetini benden esirgemeyen anneme, babama ve kız kardeşim Burçin AKAR'a sonsuz teşekkür ederim. Annem ve babam, Anadolu'nun ruhunu içeren; evlatlarının geleceğe akması için tüm fedakarlıkları göze alan ve bunun için bir çıra gibi yanan değer mekanlarımdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

YAŞAMI- SANATI VE SANATA BAKIŞ AÇISI- ESERLERİ VE ALDIĞI ÖDÜLLER

1.1.YAŞAMI

Elif ŞAFAK, 25 Ekim 1971’de Fransa’nın Strasbourg şehrinde dünyaya gelir. İlköğrenimini Türkiye’de; ortaöğrenimi İspanya’da; liseyi ise Ankara Atatürk Anadolu lisesinde tamamlar. Babası Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Psikoloji Bölümü Sosyal Psikoloji Anabilim Dalı öğretim üyesidir; akademisyen kimliğine sahip olan Nuri Bilgin, 2015’te vefat eder. Annesi ise, uzun yıllar diplomat göreviyle hizmet veren Şafak Akayman’dır. Anne ve babasının ayrılma kararıyla babasından uzak, annesinin yanında büyümek zorunda kalan Elif Şafak, “*Bilgin*” soyadını reddeder; annesinin ismini soyadı olarak kullanır. Babasından beklediği ilgiyi, desteği, içtenliği ve samimiyeti göremeyen Elif Şafak, farklı tarihlerde Nuriye Akman ve Ayşe Arman’la yaptığı röportajlarda babasız kalışını şu sözlerle açıklar;

*“Bir boşluk hissi. Ölü bir babanın yokluğunu anlamlandırabilirsin; ama hayatta olan bir babanın yokluğunu anlamlandıramazsın. O, sadece bir boşluktur. Bir gün dolacağını düşünürsün, ama dolmaz.”*¹

*“Babasızlık kendimi bana piç gibi hissettirdi... Bizimki gibi bir toplumda babasızlık çok büyük bir fark yaratıyor. Ama anne ile baba boşandığı halde, baba kızını yine de görmeye devam etmişse, o başka. Ben de öyle bir şey de yoktu.”*²

Babasıyla sadece üç defa görüştüğünü dile getiren Elif Şafak, bırakılmışlık ve terk edilmişlik duygusunun yarattığı çaresizliği sürekli hisseder. Baba kimliği, Şafak’ın algısında önemini yitirmiştir; Şafak, babasının tüm sorumluluklarını reddederek kendisini aramamasını ve ilgisizliğini kabul edemez. Babasının yanında olmaması kendisiyle babası arasında aşılamayan mesafeler oluşturur; kırgınlık ve kızgınlık duygusuna yol

¹Nuriye Akman, ‘Sekiz Ayrı Yüzüm Var Sekizi de Birbiriyle Çelişiyor’, nuriyeakman.com. 2002.

²Ayşe Arman, ‘Babasızlık Kendimi Piç Gibi Hissettirdi’, aarman@, 2006.

açar. Kendisinin babasının nazarında ‘öteki evlat’ olduğunu düşünen Elif Şafak, uzun yıllar babasıyla görüşmek istese de karşı tarafın soğuk ve ilgisiz olması itilmişlik duygusunu iyice artırır. İzmir’de kardeşiyle tanıştıktan sonra babasının kendisiyle görüşme talebine sıcak bakmayan Elif Şafak, geç kalınmış olmanın yarattığı uzaklığı ve yabancılığı yok edemez. Çocukluk döneminde babasıyla ilgili hatırladığı tek şey, bir fotoğraftır. Fotoğrafı kaybeden ve nerede olduğunu kimselere soramayan Elif Şafak, o fotoğrafa yakın dostu Prof.Dr. Erdal Yavuz sayesinde ulaşır;



Hayal meyal anımsadığı resimde bile uzun zaman sonra ulaşan Elif Şafak, bu anısını şu sözlerle değerlendirir;

“Babam özel biriydi. İyi bir hoca, iyi bir eş, iyi bir sosyal demokrat, iyi bir akademisyen ve şüphesiz ki yıllar sonra tanıdığım kardeşlerime iyi bir babaydı. Ben onun parlak ve sevgi dolu hayat hikâyesindeki gölgeydim. Resimdeki güve yeniği. Bütünü bozan detay. Ayın karanlıkta kalan kısmı. Kardeşlerim güneş ışığıyla büyüdü, ben gölgede serpildim. Onlara kelimeler düştü, bana sessizlik. Bunlar beni zorlasa da belki de uzun vadede yazarlığıma, kelimelere ve hikâyelere sevdama büyük katkı yaptı. Ben hep boşlukları doldurmak istedim kitaplarımda, gölgeleri açığa çıkarmak... Babam Türkiye’nin dünya çapında ender sosyal psikologlarındandı. Entelektüel, birikimli, aydınlı. O, toplumların psikolojisini çözmeye çalışırdı, toplumdaki bireye giderek; bense karakter işçiliğini seçtim, insandan/bireyden topluma giderek. Yollarımız kesişmedi. Bunca kitap, bunca kelime, teori, birikim, birbirimizi tam olarak anlamaya yetmedi.”³

Kendisini babasının yaşamında bir sorun olarak gören ve terk edilmişlik duygusunu bir türlü aşamayan Elif Şafak, bu durumunun yaratıcılığını etkilediğini düşünür. Babasızlık, zaman içinde büyük bir eksikliğe ve yoksunluğa dönüşür; parçalanmış bir ailenin çocuğu olmak kendisini bulma konusunda bir yığın sıkıntı yaşamasına neden olur. İncinmişlik, yaralanmışlık duygusu öylesine güçlüdür ki Elif Şafak, babasının cenazesine katılmaz ve başsağlığı dileklerini uzaktan kabul etmekle yetinir. Babasının vefatı üzerine Hürriyet gazetesinde “Benim babam iki kere öldü” başlıklı yazısında fiziksel ve ruhsal düzeyde kaybedilen babanın oluşturduğu duygulardan bahseder. Baba, çocuğun kişiliğine kimlik kazandıran önemli bir değer mekânıdır; bu değeri içselleştiremeyen Elif Şafak, hüznü, yalnız, iletişimsiz ve mutsuz bir dönemden geçer. Babasını bilecek, tanıyacak, anlayacak kadar bir zaman geçirmediğini söyleyen Elif Şafak; annesini ise tüm zorluklara göğüs gerebilen güçlü bir kadın olarak nitelendirir. Annesi, Elif Şafak’ a göre aldığı tüm kararların arkasında durabilen sorumluluk bilinci yüksek, güçlü bir kadındır. Bir çocuk büyütmenin zorluklarını/sıkıntılarını tek başına üstlenen Şafak Akayman, önyargılara, sıkışmış düşüncelere takılıp kalmadan kendisi olarak kalma mücadelesi verir;

³Elif Şafak, ‘Benim Babam İki Kez Öldü’, www.hurriyet.com.tr., 21 Şubat 2015.

“Feminist, mücadelecı bir kadın. 1970’lerin Ankara’sı. Üniversiteyi yarım bırakıyor. Aşk için babamın peşinden gidiyor. Evlilikleri kısa sürüyor. Sonra dönüyor, üniversiteyi tamamlıyor. Annemin verdiği mücadeleye bakınca, bu toplumun dul kadınları nasıl ezdiğini gördüm. Sadece erkeklere ve sisteme karşı değil, diğer evli kadınlara karşı da mücadele vermek zorunda kaldı annem. Çünkü bir kadının mutsuz evliliğini bitirmesinden en çok rahatsız olanlar etraftaki diğer mutsuz evli kadınlar. En çok onlar köstekliyor, en çok onlar yargılıyor. O yüzden annemi sadece sevmiyorum, çok da saygı duyuyorum Şafak Hanıma. Zaten babamın soy ismi yerine, annemin ismini kendime soyadı olarak seçtim.”⁴

Elif Şafak, annesinin hayat karşısında cesaretli ve kararlı duruşuna büyük saygı duyar. İlköğrenimine Türkiye’de başlayan Şafak, annesinin diplomat olmasından dolayı Madrid, Ürdün, Almanya arasında başlayan ve devam eden eğitim hayatına ilk süreçte intibak edemez. Bu durum, kendisi ve dünya arasında kopukluğun, ayrışmaların yaşanmasına neden olur. Yurt dışında kendisini herkese ve herşeye karşı yabancı hissedenden Elif Şafak, uyum sorunuyla karşı karşıya kalır. Adaptasyon sürecini kolay atlatamayan Elif Şafak, çevresiyle sağlıklı iletişim kuramaz; ürkek, çekingen, hasis mizacı buna engel olur. Şafak, hayatının önemli bir dönemini oluşturan yurt dışındaki eğitim ve öğretim sürecini şu sözlerle ifade eder;

“Çok travmatik bölünmeler bunlar. Çünkü yüzde yüz başka bir ortama dönüyorsun. Kesitler, kopuşlar çok keskin. Madrid’deki İngiliz kolejinde konuşulan dil, benim dilim değildi. Bir süre sonra hem dışlanmaya hem dışlamaya başlıyorsun. Homojen bir çocukluk çıkartamıyorum. Sekiz ayrı yüzü olan ve bu sekiz ayrı yüzün hepsi de birbiriyle çelişen bir sürü şey. Zaten sekiz ayrı kişiliğim olduğunu düşünürüm zaman zaman.”⁵

Karamsar ve hüznü ruh hali, göçebelik hissiyle iyice derinleşir. Yaşadığı topraklara kendini yabancı hissedenden Elif Şafak, aidiyet problemini derinden duyumsar. Mecburi durumlardan dolayı yaşam sürecinin yerleşik bir düzene oturmaması, Türk kimliğine sahip olması, değişimlere ayak uydurmakta zorlanması, Şafak’ın çocukluk anılarında sosyalleşme, kendini kavrama ve tanıma sıkıntısı yaşamasına neden olur. Kimliksele değerleriyle özdeşleşemeyen Elif Şafak, Türk kökenli olduğu için kendisini

⁴Ayşe Arman, ‘Babasızlık Kendimi Piç Gibi Hissettirdi’, arman@, 2006.

⁵Nuriye Akman, Sekiz Ayrı Yüzüm Var Sekizi de Birbiriyle Çelişiyor, 2002.

dışlanmış hisseder. Irkçılığın yol açtığı ayrımlar, ona çok uzak olsa da böyle bir muameleye maruz kalmak, Şafak'ı incitir;

“Daimi bir göçebelik hissi... Yurt dışında insanlar, taşıdıkları milli kimlikle özdeşleştirilir. Ben bunları çok sorguladım. Madrid'de bir İngiliz okuluna gittim, tek Türk bendim. “Turc” ya da “Turca” diye anılırdım. Bir şey oluyor mesela, Opera şarkısı Eurovision'da 0 puan mı alıyor, yandın, 2 gün okula gidemiyorsun, gidersen alay konusu olacaksın. Birey değil de, milli bir kimliğin parçası oluyorsun. Yurt dışına çıkan Türkler, bu yüzden daha milliyetçi ve daha tutucudur. Bir de şunu öğreniyorsun: "Milletler hiyerarşisi" diye bir şey var, her milletin hiyerarşik bir konumu var. O zamanlar Türk olmak iyi bir şey değildi. Ben ve Hintli arkadaşım Kiran, milletler hiyerarşisinin alt sınırlarında yer alıyorduk.”⁶

Kendi topraklarından uzakta, köksüz ve bir yabancı gibi yaşamı devam ettirmek zorunda kalan Elif Şafak, olumsuz tecrübeler sonrası kaçış nitelikli arayışlara yönelir. Bu yönelim, yazma eyleminde anlam ve değer kazanır. Elif Şafak, maruz kaldığı kimlik bunalımını çocukluk döneminden itibaren yazarak, okuyarak aşmaya; kendisini çevreleyen sıkıntılardan böylece kurtulmaya çalışır. Kendi kabuğuna çekilerek hayatı deneyimlemeye çalışan Elif Şafak için yazmak, yaşadığını derinden duyumsatan, var olduğunu hatırlatan büyülü bir güç gibidir. Yazmak, tüm zor ve sıkıntılı zamanlara karşı kendini anlatabildiği, yansıtabildiği bir savunma biçimidir; fiziksel ihtiyaçlar kadar gerekli ve önemlidir. Bir şeyler üretmeye çalışırken sınırlara, koşullara, kurallara bağlı olmadığını ve kendisiyle baş başa kaldığını düşünür; kendisini yazmaya iten temel nedenlerden biri tek başlılığıdır. Tek başlılık, daha küçük yaşlarda iken varlık alanını saran, kuşatan bir duygudur;

“Kitaplara döndüm, yazıyordum, hikayeler uyduruyordum. O dünyayı yeğlemeye başladım. Benim sosyalleşmem biraz arızalı. Düzenli bir aile ortamında büyüyen çocuklar daha sağlıklı sosyalleşiyor. Ben onlardan olamadım. Onlara kadın olmak öğretiliyor. Kaşlarını nasıl alacaklarına kadar onlarca ayrıntı... Bunun içine doğuyorsun. Sana "doğal" geliyor ve benimsiyor, yapıyorsun. Oysa ben, hayat karşısında hep gözlemci durumundaydım. Suskun ve seyreden çocuk. İçine kapanık. Eksik sosyalleşmiş. Benim mesela Türkiye'de ayak uyduramadığım bir kadınlık kültürü var, bazen hayretle, bazen gıptayla bakıyorum. Büyük bir rahatlıkla birbirlerine pek çok şeyi

⁶ Ayşe Arman, ‘Babasızlık Kendimi Piç Gibi Hissettirdi’, arman@,2006.

*anlatabiliyor kadınlar. Oysa bende mahremiyet derdi var. Bir perde olsun, mümkünse birkaç perde. Zırhsız olmak ne demek, bilmiyorum.”*⁷

Kendisini “*suskun, seyreden, eksik sosyalleşmiş*” biri olarak tanımlayan Elif Şafak, sağlıklı bir aile ortamında büyüyemez; çocukluk döneminin acılarını ve hüznlerini paylaşacak birinin olmazlığı, saklanma ve gizlenme duygusu yaratır. Hayatına ait her şeyi bastırmak, kapatmak, örtmek zorunda kalan Elif Şafak, ifşa edilmekten haz etmez; çünkü Şafak, mahremiyet duygusuna önem verir ve insanın kendisine ait zamanlarının ve alanlarının olması gerektiğine inanır. Kimlik bunalımıyla örülü yurtdışı yıllarından sonra Türkiye’ye geri dönen Elif Şafak, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Uluslararası İlişkiler Bölümünü kazanır. Üniversite yıllarında tekrar babasıyla görüşmek isteyen Elif Şafak, her defasında biraz daha yok sayıldığını, ötelendiğini hisseder;

*“Derken lise bitti, üniversite başladı. ODTÜ yılları. Benim de bekleme mevsimim bitti, öfke mevsimim başladı. Bir tufan içimde, filizkıran fırtınası. Yirmili yaşlarım boyunca babama hep kızgındım. ‘Öteki evlat’ olmaktan sıkılmışım. Unutulduğuma kanaat getirmiştım, öyleyse kendimi hatırlatmalıydım. İsyanı benimkisi ve her isyan gibi şiddetli, deli... Soracak sorularım vardı. Temas kurdum. Telefonlar açtım, mektuplar yazdım, sordum, sorguladım. Aldığım cevaplara ne kalbim ikna oldu ne beynim. Ben babama “Sevgi” dedim, o bana kitaplardan, edebiyattan bahsetti. Sanchez’in Çocukları, Rashomon, Seneca’nın mektupları... Ben ona “Hasret” dedim, o bana felsefeden söz etti. Daha da sinirlendim. Kim bilir belki de benim kitapları, edebiyat ve felsefeyi ne kadar sevdiğimi gördüğü için oralardan cevap vermeye, kendini anlatmaya çalışmıştı. Ya da belki de nicelerimiz gibi o da entelektüel ve teorik açıdan olgun ama özel ve duygusal hayatında kâh olgun kâh çocuktı. Bunları o zaman anlayamadım. Tek istediğim bana sevgiden bahsetmesiydi.”*⁸

Babasıyla iletişim kurmak, tek başına kaldığı zamanlarının nedenlerini sorgulamak isterken soğuk ve uzak bir insanın sınırlarına çarpan Elif Şafak, paramparça olur. Babasıyla görüşme isteğinden zaman içinde vazgeçen ve bu durumun kendisini yordüğünü düşünen Elif Şafak, yazmaya yönelir; bölümü bitirdikten sonra eğitimine devam eder. “*Bektaş ve Mevlevi Düşüncesinde Döngüsel Evren ve Kadınsılık Anlayışı*”

⁷Ayşe Arman, Babasızlık Kendimi Piç Gibi Hissettirdi, arman@, 2006.

⁸ Elif Şafak, Benim Babam İki Kez Öldü, www. hurriyet.com.tr, 21 Şubat 2015.

adlı yüksek lisans; “*Türk Modernleşmesinin Kadın Prototipleri ve Marjinaliteye Tahammül Sınırları*” konulu doktora tezini Orta Doğu Teknik Üniversitesinde tamamlar. İstanbul Bilgi Üniversitesinde “*Türkiye ve Kültürel Kimlikler, Kadın ve Edebiyat*” konularında ders veren Elif Şafak, doktora sonrası çalışmalarına devam etmek için Amerika’ya gider. Amerika’da Michigan ve Arizona Üniversite’sinde öğretim görevlisi olarak bulunan Elif Şafak, “*Edebiyat ve Sürgün*” “*Müslüman Dünya’da Cinsellik ve Toplumsal Cinsiyet*”, “*Bellek ve Politika*”, “*Kadın ve Yazmak*”, “*Doğu ve Batı Karşılaştırması*” konulu dersler verir. Yoğun ve yorucu çalışma temposunda özel hayatıyla ilgili planlar yapmayan Elif Şafak, evliliğe önyargıyla bakar; çünkü o, özgürlüğüne düşkündür, çocukluk döneminden beri yerleşik hayata alışkın olmadığı için bir yere ya da kişiye bağlı olmayı önünde bir engel olarak görür. Yazma ve üretme eylemini her şeyin üstünde tutan Elif Şafak’ın bu düşüncesi eşi Eyüp Canla tanıştıktan sonra değişir;

“En büyük fobim, hareket edememek, hareket alanımın kısıtlanması. Genelde ilişkilerde hep birbirinin üzerine kapatılır ya kapılar aman kaçmasın diye... Eyüp ile ilişkimizde kapılar açıldı. Böyle olunca kaçma gereği duymuyorsun. Yani doğru bir tür dört duvarın içine girdim ama içerisi püfür, püfür.”⁹

Boston’da Araf romanını yazarken yoğun çalışma temposuna ara vermek isteyen Elif Şafak, İstanbul’a geri döner veburada karşılaştığı Eyüp Can’la hayatını birleştirme kararı alır. Eyüp Canla evliliğinden iki çocuğu olan Elif Şafak, anneliğin yazarlıkla bağdaşan herhangi bir yönünün olmadığını düşünür. Annelik, karşılık beklemeyen sevgi ve şefkat üzerine kuruludur; oysa yazarlık bencilliktir, egoyu canlı tutan bir güçtür. İnsanın kendisini tanımadan annelik yapamayacağını düşünen Şafak, belli bir dönem annelikle yazarlık arasında sıkışıp kalır. Hangi tarafa yöneleceğine karar veremez. Bu şaşkınlık, bir süre sonra depresif durumlara neden olur. Yetersizliğin ve çaresizliğin kendisini esir aldığını düşünen Şafak, bu sorununu zaman içinde yaşama duyduğu inanç sayesinde aşar. Kendisini iyi ve kötü yanlarıyla kabul eder, depresyonun yarattığı kuşatılmışlığı ve sıkışmışlığı yok eder; yeniden üretmeye ve hayata tutunmaya çalışır. Şu anda yaşamına Londra’da devam etmekte olan Şafak, Zaman, Hürriyet ve Haber Türk gazetelerinde kültürel ve sosyal konulara yönelik yazılar yazar;

⁹Filiz Aygündüz, ‘Evlenerken Dört Duvar Arasına Girdim Ama İçerisi Püfür Püfür’, filiz.a@milliyet.com.tr, 2005.



1.2. SANATI VE SANATA BAKIŞ AÇISI

Elif Şafak, modern Türk edebiyatında yer alan isimlerden biridir. Yazma serüvenine “*Kem Gözlere Anadolu*” adlı hikâyeyle başlayan Elif Şafak, bu hikayesinin ikinci kez baskısını yapmaz ve yazı hayatının Pinhan’la başladığını söyler. Kem Gözlere Anadolu’ya gereken önemi vermeyen Şafak, Pinhan’ın “ilk göz ağrısı” olduğunu ifade eder. Elif Şafak, edebiyatın ve romanın insani özü içerdiğini, bir tarafının reel hayattan beslendiğini; diğer tarafının ise hayaller ve kurgular üzerine temellendiğini kabul eder. Genelde edebiyatın; özelde ise romanın tüm yaşanmışlıkları hem ifşa etmek, açığa vurmak hem de saklamak ve örtmek olduğuna inanan yazar, zıtlıklar sarkacında devam eden bu düşüncesini şu sözlerle dile getirir;

*“Edebiyatçılık ifşa ile saklanmak arasında hudut boyunda düğümlenir. Bir yandan açacaksın kendini en saklı korkularına kadar, bir yandan açtığın her sırrı bohça bohça katlayıp, bağlayıp saklamayı başaracaksın. Kendinden bahsetmeden, kendini dillendirmenin türlü türlü yollarına vakıftır edebiyat. Ben demeden de Ben’i anlatır insan romanlar üzerinden. Kendini saklamanın en iyi yolu kendini anlatır gibi yapıp başkalarından dem vurmaktır. Göz önünde iken görünmez olmak. Romancılık bunun için biçilmiş bir kaftandır. Birinci tekil şahıs ağzından birinci tekil şahsı susturmak...”*¹⁰

“Edebiyatçı” ifadesiyle genel bir değerlendirme yapan Elif Şafak, romanlarının iki temel üzerine kurulu olduğunu ifade eder: Mahrem ve açıklık. İki unsur arasında bir saat rakkası gibi gidip gelen bu sarkaç, yazarın bir taraftan ifşa etmeye; diğer taraftan ise saklamaya, örtmeye ihtiyaç duyduğunu ortaya koyar. Elif Şafak eserlerinde Osmanlıca, günümüz Türkçesi ve İngilizceyi birlikte kullanır; bu durumun, metinlere zenginlik ve farklılık getireceğini düşünür. Sadece dönemimizde ve ülkemizde etkin olan dili kullanmak, yazarın algısında sığığa, sıradanlığa ve kısırlığa yol açar. Kelime hazinesini genişletmek yazara göre yaratıcılığı ve üretkenliği besler; Şafak’a göre tek boyutlu ve statik bir dil, metne zarar verir;

“Osmanlıca kelime kullanımı noktasında Türkiye’de çok fazla önyargı ve kutuplaşmasının olduğunu düşünüyorum. Benim için önemli olan dilin akışkanlığı. Eğer

¹⁰Elif Şafak, Kıskaçmak, www.elifsafak.us. 2004.

bir kelime yaşamaya devam ediyorsa bu Osmanlıca diye önünü kesmeye çalışmak bana doğru gelmiyor. Ölmediğini hissettiğim kelimeyi can çekişiyor da olsa kullanıyorum; ama ölmüş kelimeyi de hortlatmaya çalışmıyorum. Akışkanlık, benim için önemli olan. O, kelimenin diğer kelimelerle arasındaki bağ. Ben gündelik yaşamda da farklı kelimeleri öğrenmeye, kapmaya, duymaya zihni açık bir insanım. Bir kelimeyi seviyorsam, hissedebiliyorsam, ruhdaşlık kurabiliyorsam, bende karşılığı yansımaları varsa hayatımın ve yazımın içine akmasına izin veriyorum.”¹¹

Osmanlıcanın kullanımına yönelik dar bir bakış açısının hakim olduğuna kanaat getiren Elif Şafak, sade bir Türkçenin dili yavanlaştıracığını, basitleştireceğini düşünür. Bu nedenle romanlarında dilin akışına sınırlar ya da kurallar koymaz; romanda kişiler ve tema oluştuktan sonra dilin yapısını da oturtmaya çalışan Elif Şafak, bu konuda özgür ve özgün davranılması gerektiğini savunur. Dil, anlatmak istediklerini somutlaştıran bir araç değildir; düşüncenin sembolik bir görünüm kazanmasını sağlayan bir unsurdur; dilin sadece yaşayan tarafla eselerini oluşturmak Şafak’a göre eski dönem kelimelerine haksızlıktır. Şafak, günümüz Türkçesi kadar Osmanlıca kelimeleri kullanmanın yazara katkı sağlayacağını düşünür;

“Dil, benim için bir araçtan ibaret değil ve o anlamda bazen bir kelimeyi oraya koyuyorsunuz, çünkü bir önceki kelime onu öyle istiyor. Bu açıdan bakılınca da her dilin kendine göre bir ritmi, bir melodisi, kendince kaprisleri, istekleri olduğunu düşünüyorum ve genel olarak özelde Türk romanında ama belki genelde kültürümüzde dile yönelik özensizliğimiz, ilgisizliğimiz, beni düşündürüyor ve bu anlamda bunu kendime dert edindiğimi söyleyebilirim. Osmanlıca kelimeler çok kullandığım için bayağı eleştiri aldım geçmişte, hala alıyorum, ama ben dilde sürekliliğin, kültürde süreklilik için çok önemli olduğuna inanıyorum.”¹²

Kelimelerin dilin akışında şekil aldığını düşünen yazar, Osmanlıca kelimeler kullanmayı bir görev olarak kabul eder. Dilin işlevine dikkati çeken yazar, romanlarında mistik öğeleri sıklıkla kullanır. Mistik öğeler; cin, büyü, rüya, bilmediğimiz ve görmediğimiz alemden gelen sesler, nazar vb. unsurlarla yansıma bulur. Yazarın böylesine bir konuya yönelmesinin temel nedeni, anneannesini ve üniversite zamanında araştırma yaptığı konulardır. Anneannesinin öğretileriyle geleneksel tarafının oluştuğunu

¹¹Filiz Aygündüz, Pislik Tam da İçimizde, Milliyet Kültür Sanat, 2002.

¹²Ahmet Tural, Elif Şafak’ın Romanlarında Şahıs Kadrosu, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006.

belirten yazar, birçok romanında mistik öğelere yer verir. Baba ve Piç'te Ağulu Bey, Pinhan'da Kepoz, Siyah Süt'te loğusa cini Lord Poton adlı cinlerin varlığı; Aşk'ta Şems'in el falına bakması, Şehrin Aynaları'nda Şeyh Sedef Efendi'nin fal bakması bu durumu yansıtan birkaç örnek niteliği taşır. Mistik öğelerin en önemli yanını rüya motifi oluşturmaktadır; rüya başta Pinhan olmak üzere yazarın hemen hemen bütün romanlarında görülür. Rüyanın yanısıra büyü ise Şehrin Aynaları'nda, Bit Palas'ta, İskender'de, Aşk'ta, Ustam ve Ben'de yer verdiği bir ritüeldir. Bu ritüel, zaman zaman yazarın romanlarında batıl inanışa dönüşür. Batıl inanışlar, Şehrin Aynaları'nda şeytandan hamile kaldığını düşünen Elena'nın, Mahrem'de başkişi Şişman Kadın'ın, Bit Palas'ta Meryem'in ve Bonbon Palas'ın, Araf'ta Zehra'nın, İskender'de Cemile'nin akıbetlerinde gözlemlenen bir simgedir.

Elif Şafak, romanlarında mistik öğelerin yanı sıra tasavvuf kültürüne has bazı inanışları da ele alır. Tasavvuf, yazarın romanlarında insanın iç dünyasına ahenk kazandıran, dinginleştiren, ehlileştiren bir yaşam biçimidir; Pinhan, bu yaşam biçimini yansıtan bir nitelik taşır. Pinhan'da tasavvuf; herhangi bir kurala, teoriye ya da kalıba sığdırılması mümkün olmayan, geleneksellikten ödünçlenmiş bir anlayıştır. Tasavvuf, Pinhan'da aidiyet ve kimlik krizi yaşayan başkişinin kendilik serüvenini besleyen bir unsur ya da renk motifi olarak kabul edilir. Bu durum, yazarın bu konuyu derin ve içsel boyutuyla işlemediğini gösterir; Şehrin Aynaları'nda, Bernoldo Rinozzi'nin çemberi, Zülfe ve Miguel'in birbirlerine kavuşmalarının vahdet-i vücutla bağdaşmayan yanı, Baba ve Piç'te Banu Teyze'nin nefisle mücadelesi, Aşk'ta Şems ve Mevlana ilişkisi bahsi geçen sorunun somut örnekleridir. Zaman zaman ise tasavvuf, farklı kültürlerde yer alan davranış biçimleriyle iç içe ve gerçek dışı haliyle sunulur. Özellikle Aşk'a bakıldığı zaman, tasavvuf düşüncesinin içinde verilen yoga ve meditasyon gibi öğelerin varlığı dikkat çekicidir; Aziz'in sufilik kimliğiyle tanıtılmasına rağmen bu misyona sahip olmasının belli bir alt yapısı yoktur. Aziz, maillerle enerji yollayan, kerametleri olan, cinsellik içeren dokunuşlardan sonra dua etmeye başlayan, "*parmakları mum gibi yanan adam*" olarak tasvir edilir. Karakterlerini tasavvuf inanışına uygun olarak yaratamayan Elif Şafak, tasavvuf ve tarihe ait konulara yer verse de topluma özgü bir duyuş ve biliş yeteneğinin olmaması, ele aldığı vakaları derinlikli işleyememesine neden olur. Yazar, tasavvuf ve tarihin yanı sıra Osmanlı kültürüne ait konuları anlatmanın, yansıtmının önemli olduğunu düşünür; günümüzde yazarların geçmiş ve şimdi arasında büyük bir

kopukluk yaşadığını belirten Elif Şafak, bize ait hikayelerin/dönemlerin okunması, incelenmesi ve eleştirilmesinden yanadır. Bu nedenle Aşk, Ustam ve Ben, Şehrin Aynaları'nda toplumsal hafızada yer edinmiş olaylara kısmen de olsa yer verir; Aşk, Ustam ve Ben, Şehrin Aynalarını tarihi roman olarak değerlendirebiliriz. Konu ya da kişiler bakımından tarihsel süreç içinde yer alan vakaları anlatırken gerekli ilgi ve özenden uzak olan yazar, Ustam ve Ben'de, Şehrin Aynaları'nda tarihsel bilgileri ani ve beklenmeyen geçişlerle verdiği için zorlama bir üslubun oluşmasına neden olur. Şehrin Aynalarında yer alan Çınar Vakasını yazar, romanın son sayfalarına doğru, son derece yüzeysel bir şekilde dile getirir. Vaka örgüleri arasında bütünlük kurmadan sadece tarihsel bir olaya temas etmek için başvuru olan bu tavır, popülerite kaygısının bir yansımasıdır. Ustam ve Ben'de ise üç yıl boyunca araştırma yapan hem dönemle hem de kişilerle ilgili yeterli bilgi ve donanımına sahip olduğu iddiasında olan yazar, tarihi mekanların zamana bağlı olarak yaşadığı değişim hakkında birtakım hatalar yapar; mesela Topkapı sarayının ismi dönemle uyuşmayan bir yapıya sahiptir. Mehmet Berksan'ın bu konuyla ilgili tespiti dikkat çekicidir. Berksan, *“Topkapı Sarayı'na, “Topkapı Sarayı” ismi 19.yy'da, 2. Mahmut döneminde verilmiştir. Öncesinde Saray-ı Cedid-i Amire veya Saray-ı Hümayun olarak adlandırılırdı. Başka isimleri de vardı ama Topkapı Sarayı kesinlikle bunların arasında değildi. Bunu bilmek için de mimarlık tarihi uzmanı olmaya gerek yok. Hadi dönem araştırmasını iyi yapmadın diyelim, neden bilip bilmeden, hem de devrik cümlelerle edebi maharet sergilemeye kalktığın bir yerde “Topkapı derlerdi adına” diye bir iddia koyuyorsun ortaya? 3 sene araştırdığını söylediğin, 16. yy İstanbul'unu ve Mimar Sinan'ın adını kullanarak pazarladığın bir eserde bu kadar bariz bir hata yapmak hakaret değil mi okuyucularına?”*¹³ der. Dolayısıyla kültürel hafızada önemli bir bellek mekanından ya da herkes tarafından bilinen bir dönemden bahsederken konuyla ilgili doğru veriyi kullanmak oldukça önemlidir; aksi takdirde yazar romanın reel tarafına zarar verir.

Elif Şafak; tasavvufun ve tarihin yanı sıra romanlarında bunalım, yabancılaşma, yalnızlık, göçmenlik sorunu, cinsellik ve aidiyet problemi üzerinde sıklıkla durur. Bu konular, yaşam süreciyle yakından ilişkilidir; özellikle çocukluk dönemindeki yalnızlığı, göçmenliği, hayata karşı köksüz ve savunmasız olması, dış dünyaya açılırken iletişim

¹³ Mehmet, Berksan, Mimar Gözüyle Elif Şafak'ın Son Romanı: Ustam ve Ben, www. Arkitera.com, 9 Ocak 2014.

sorunu yaşaması metinleri şekillendirir. Romanlarında fedakar, anlayışlı, sevecen, samimi anne motifini işlerken; babayı kayıp, sorumsuz, duyarsız ve bencil tarafıyla tanımlar. Bu durum, küçük yaşlarda babasız kalışıyla doğrudan ilintilidir. Şehrin Aynaları'nda Mıguel, İskender'de Adem Toprak, Baba ve Piç'te Mustafa Kazancı, bir çocuğun dünyasında büyük bir eksiklik yaşanmasına neden olan baba imgesinin kişileşmiş görüntüleridir. Babasızlığın metinler üzerindeki etkisinin yanı sıra Elif Şafak romanlarının oluşumunu besleyen bir diğer kaynak, anneannesidir. Elif Şafak, anneannesinin yerel kültüre ait öğretilerinden ödünçleme yapar; yazarın böylesine bir imkana sahip olması romanlarının izleksel bakımdan boyut kazanmasına yardımcı olur. Anneannesinin yanı sıra babaanne gibi bir insanın da yaşamındaki varlığı romanlarında etkili olmuştur. Elif Şafak, anneannesini sevginin, şefkatin, merhametin ve güvenin sığınağı olarak kabul ederken; babaannesini bu ifadelerin dışında bırakır. Anneanne Cemal; babaanne Celal Tanrısı'dır. Bu Celal Tanrısı, Mahrem'de bahsi geçen otoriter babaanne kimliğiyle ilişkilidir. Çocukluk dönemi, aile fertleriyle kurduğu ilişkilerin boyutu, eğitim sürecindeki yaşanmışlıklarıyla birlikte yazarın bütün romanlarında İstanbul, bir karakter kadar önemlidir ve temel mekan konumundadır; Elif Şafak İstanbul'u eserlerinde temel mekan olarak ele alışını şu sözlerle dile getirir;

*“İstanbul’a çok bağlı hissediyorum kendimi. İstanbul’un çok büyük yeri var aslında benim edebiyatımda, çok da özlüyorum bu şehri. Ve zannediyorum İstanbul, aslında bir fon değil de başlıbaşına bir karakter nedense. Dişil bir karakter olarak ortaya çıkıyor benim yazımda.”*¹⁴

Şafak, İstanbul'da doğup büyümemesine rağmen bu mekanla arasında derin bir bağ kurar. İstanbul, Şafak'ın romanlarında kültürel bellek mekanıdır; tarihin farklı dönemlerine tanıklık eden mekan, aynı zamanda dönem insanın cisimleşmiş ruhudur. Yazar, İstanbul'u kimi zaman bir bütün olarak kimi zaman muhtelif semtlerine yer vererek kimi zaman ise gerçek olmayan farazi ve kurmaca semtleriyle yansıtır. İstanbul, değerlere karşı görmezleştiren insanın ruh halini; yıkık/dökük yapısı, kirliliği, kaosu ve karmaşasıyla anlatır. Şafak'ın romanlarında çoğu zaman İstanbul, insan psikolojisiyle ilişkilendirilerek anlatılan aktaran kapalı/dar bir mekandır.

¹⁴Ahmet Tural, Elif Şafak'ın Romanlarında Şahıs Kadrosu, Dumlupınar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2006.

Elif Şafak'ın yazma serüveninde içinde büyüdüğü aile ortamı, mizacı, anne ve baba faktörünün kendisi üzerindeki anlamı/değeri, zaman içinde öğrendikleri, deneyimledikleri, yüksek lisans, doktora tezi ve İstanbul etkilidir. Belli bir kalıba ya da teoriye bağlı olarak yazmayan Elif Şafak, kurgusal bir plan oluşturmada, an içinde kendisine hislerinin ve aklının söyledikleriyle romanlarını şekillendirir;

“Öncelikle aklımı ön plana çıkartarak ya da mantıkla yazmadığımı söyleyeyim. Kendime bir misyon biçerek ‘Ben şöyle bir kitap yazayım, kitapta şunlar olsun, bu kitapta insanlara şunları göstereyim, diye önceden bir hedef tayin ederek de yazmıyorum.’ Daha esrik, daha fütursuzca geliyor yazı bende. Daha çok sezgilerimle yazıyorum. Bence bu temel bir ayrım. Akademiden getirdiğim akıl, mantık ve bilgi ikinci ve üçüncü planda devreye giriyor. Ama beni tetikleyen, yazdıran şeyler onlar değil.”¹⁵

Esriklik hali, yazara göre metnin gidişatını belirleyen temel etkidir. Belli bir taslağa oturtulmadan oluşturulan romanlar, kurguyla beraber biçim kazanır. İlgilendiği bir olay ya da durum hakkında öne çıkan duygularının akışına kendisini bırakan Elif Şafak, metnin sonuna doğru ne olacağı konusunda kendisinin de bir fikri olmadığını söyler. Akıllı geleni anında yazar, yazılanları bir anda farklı zaman ve mekanlara taşır. Şafak, romanın akıbetinin kendisi tarafından bile en sonunda öğrenildiğini söyler. Biçimsel düzeyde bir kaygısı olmayan Elif Şafak, kurgusal düzenin olması gerekenlerini önemsemez; hemen hemen bütün romanlarını bu çerçevede oluşturan Türk edebiyatı içindeki yerini şu sözlerle ifade eder;

“Türk romancılığı içinde birkaç ana damar saptamak mümkün görünüyor. Bunlar içinde en belirgin olanlardan bir tanesi benim akıl-odaklı-kurgu-ağırlıklı dediğim tür. Bu nasıl anlattığını değil, ne anlattığını önemseyen bir yaklaşım. İkinci bir tür, daha biçimsel, daha az, ‘anlaşılmak, açık olmak’ niyetiyle hazırlananlar. Üçüncü bir damar ise, hem yerel köklerden etkilenen hem de geleneği dönüştürerek biçimlendirme gayreti güden bir damar. Ben kendimi bu üçüncü damara dahil görüyorum... Öte yandan biçimsellik kaygısı ağır basan yaklaşıma da dahil değilim. Zira nasıl anlattığım kadar ne anlattığımı da önemişiyorum.(...) Yerel unsurları birer malzeme ya da çeşni gibi kullanmıyor, yaşadığım gibi yazıyorum. Roman hep soğukkanlı bir mantık ve mühendishane kurgularla özdeşleştirilir. Ben kurgudan ziyade dil, mantıktan ziyade

¹⁵ Hasan Öztoprak, Sezgilerimle Yazıyorum, E dergisi, Nisan 2002.

*sezgi, mühendislikten ziyade vecd halleriyle yazıyorum. Bu anlamda, Türk romancılığı içinde eskilerden çok şey özümsemiş, yeni bir dalganın içinde olduğumu düşünüyorum.”*¹⁶

Roman yazarlarını üç farklı kategoride değerlendiren yazar, temel malzemesinin eski ve yeniye ait tüm yaşanmışlıklar olduğunu belirtir. Bir tarafının geçmiş; diğer tarafının ise şimdi'den beslendiğini dile getiren yazar, gelenekselliğin metinler üzerinde kurucu bir işleve sahip olduğunu söyler. Gelenekselliğe karşı kesin ve net bir red, yazara göre dönemler arasında büyük bir kopukluğun oluşmasına neden olur; sürekliliğin sağlanması için böyle bir atılıma ihtiyaç duymakta ve insani birikimlerin zenginleştirici bir unsur olduğunu ifade etmektedir. Şafak'a göre roman, yerel kültürün yanı sıra evrensel kültürden de beslenmelidir; çünkü roman, ben'i anlattığı kadar ben'in dışına da çıkabilmektir. Kendisini hiçbir kategoriye sıkıştırmayan yazar, yeni bir oluşum içinde olduğunu ifade eder. Biz, yazarın romanlarını incelediğimizde postmodern akımın etkilerini görürüz. Hemen hemen bütün romanlarında kullandığı metinlerarasılık, çoğulcu bakış açısı, parçalanmışlık postmodernitenin yansımalarıdır. Bit Palas'ta üst kurmaca tekniği, bütün romanlarında bölüm başlıklarının altında kullanılan epigram ifadeler, karakter ve anlatıcı arasındaki dönüşme gibi unsurlar, yazarı postmodernist bir kimliğe taşır. Elif Şafak, postmodernizim akımına yakınlığı konusunda şöyle bir açıklama yapar;

*“Postmodernizim zaman zaman benim yazdıklarımı atfedilen bir yakıştırma. Ben bundan hiç rahatsızlık duymuyorum. Açıkçası ben, roman yazmaya başlamadan önce kendi kendime böyle bir hedef koymuyorum.(...) Postmodern edebiyat diye adlandırılan tarzın beni çok çeken yanları da olduğu için bu tür yakıştırmalardan rahatsızlık duymuyorum. Her şeyden önce bu akımın içinde tek bir ses yerine pek çok ses olması; çok sayıda öznenin çok sayıda sesine yer verilmeye çalışılması, gerçekliğin parçalanması, tek ve mutlak bir gerçekliğin olmadığının vurgulanması... vs. gibi noktalar hoşuma gidiyor.”*¹⁷

Postmodernite, Şafak'ın romanlarını tek boyutlu olmaktan kurtarır ve çok sesliliğe açar. Mahrem, çok sesliliğin bir yansımasıdır; romanda 1999 İstanbul'u anlatılırken bir anda 1648 Sibiry'a'sına ve 1875 Pera'sına geçiş yapılır. Bu zamansal geçiş, nostajik bir gönderme olmakla birlikte parçalanmışlığın da bir işaretidir. Çoğulculuk, farklı ve sıra dışı olmayı sağlasa da yazarın üslubunda karmaşaya ve anlaşılmazlığa neden olur.

¹⁶ Elif Şafak, www.metiskitap.com,2834, 05.03. 2012.

¹⁷ Elif Şafakla Mahrem Üzerine Söyleşi, @istanbulnet.tr, 2012.

Okuyucu, hızlı ve ani geçişlerden dolayı olaylar arasında bağlantı kuramaz; bununla beraber Şafak'ın romanları, ilk bakışta anlaşılması zor ve kapalı bir yapıya sahiptir; okuyucunun zihnini yoran ve hiç beklemediği anlarda farklı yerlere taşıyan metinler, zaman zaman yapay ve zorlama bir üslubun oluşmasına yol açar. İskender, Ustam ve Ben, Şehrin Aynaları bu durumu somutlaştıran birkaç örnektir. İskender'de annesini öldüren bir çocuğun yaşadığı vicdan azabını anlatırken birden ana dilde yabancılaşma konusuna değinmesi, İskender'e öğütler veren Zişan isimli karaktere yer verilmesi, Mala Çar Bayan gibi her tür haktan yoksun bırakılmış bir köyde Cemile'nin inandırıcılıktan uzak içsel sorgulamaları bütünselliğin mantıklı bir zemine oturtulmadığını ve gerçekdışılığını ortaya koyar. Şehrin Aynaları'nda anlatı kişilerinin ani bir şekilde İstanbul'a taşınması ve bu durumun bir zorunluluk gibi verilmesi; Aşk'ta sufilik kimliğiyle bağdaşmayan ve 13. Yüzyıla ait olmayan konuşmalara yer verilmesi yazarın romanı şekillendirme esnasında eksik kaldığını gösterir. Hem kurguda yer alan yapısal unsurları oluşturma hem de dil ve üslup konusunda yetersiz kalan Elif Şafak'ın bu yönü, çalışmanın bütününde özellikle de üçüncü ve sonuç bölümünde gerekçeleriyle birlikte detaylı olarak anlatılmıştır. Türk edebiyatında Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, İhsan Oktay Anar'dan; Batı edebiyatından ise Balzac'tan, Emile Zola'dan, Murdoch'tan etkilendiğini belirten Elif Şafak, tüm çabasına rağmen üslup arayışındadır. Konularını yüzeysel ve gerçekdışı işlediği, edebiyat teorisi hakkında yeterli bilgisi olmadığı ve dili doğru kullanamadığı için Şafak, orta düzeyde bir yazar konumunu aşamamıştır.

Yazarken hiçbir kurala bağlı kalmadığını söyleyen Elif Şafak, sanatçının özgür olması gerektiğini dile getirir; Türkiye'de bunun çok zor olduğunu düşünen Elif Şafak, sansürlerin ve yıkıcı eleştirilerin yazma eylemi üzerinde etkili olmadığını belirtir. Sanatın sadece estetizminden oluşmadığını ifade eden yazar, ideolojinin hatta politikanın bile sanatla bağlantılı olduğunu savunur;

“Apolitik olmak gibi bir lüksümüz olduğuna inanmıyorum. Yazmak dünyanın değişebileceğine inanmayı gerektirir her şeyden evvel. Dünyanın değişebilirliğine, var olan her şeyin daha farklı olabileceğine, yapıların yıkılabileceğine, yıkılanın yerine daha iyisinin gelebileceğine inancınız yoksa edebiyat yapamazsınız.

Sanat, içine doğduğumuz dünyayı kabul etmemek demektir. Sadece uluslararası arenada yaşanan hadiseler değil, Türkiye'de yaşananlar da yazarları düşünmeye, sorgulamaya ve değiştirmeye yöneltmekte. Estetik ile siyaset nasıl harmanlanabilir

sorusu temel bir kaygı olmalı bugünün dünyasında. Bu soru Marcuse ile birlikte değişti ama kapatılmadı, ne Marcuse ne de 1968 hareketi tarafından. Ben böyle bir dünyada yaşayıp da apolitik olmak gibi bir lüksümüz olduğuna inanmıyorum. Ama asılolan siyasete estetik, estetiğe siyaset katabilecek köprüler inşa etmek. Edebiyatçının farkının burada billurlaşacağına inanıyorum.”¹⁸

Elif Şafak, siyasete dahil olan konuların bile estetikle birleşerek anlatılabileceğini söyler; siyasetle sanat birbirine çok uzak iki alan olsa da bunu başarabileceğine kanaat getiren yazara göre, politik konulara karşı duyarlı ve sorumlu davranılmalıdır. Bir sanatçının tarafsız olamayacağını söyleyen Elif Şafak’ın eserlerini şu başlıklar altında değerlendirebiliriz.

1.3. ESERLERİ

1.3.1. Öyküleri

1.3.1.1.Kem Gözlere Anadolu

Kem Gözlere Anadolu, Elif Şafak’ın ilk eseridir. 1994 yılında Evrensel Kültür Kitaplığı yayınlarından 96 sayfa halinde yayımlanan eser; Hicaz Makamı Pembelik, Farelerin İntiharında Şiirsellik Aranırsa, Tuğralı Öykülerin Son Kuşları Göçünce, Kınalı Gecenin Bekareti, Cadılara Dair, Mezopotamya Sarısı, Kahve Değirmenleri ve Rüzgar, Dalgasız Denizlerde Kumdan Fetvalar, Anadolu, Toprağın Altında Dönen Rüzgargülüne Övgü, Çeyiz Sandığından Çıkan Kırk Günlük Öykü, Yedi Damla Diyar-ı Bıkr, Sarı Sızı, Topal Kartallara Tarihsiz Avcılar, Üç Kırık Leblebi Şekeri adlı bölümlerden oluşmaktadır.

¹⁸Elif Şafak, Apolitik Olmak Gibi Bir Lüksümüz Olduğuna İnanmıyorum, www.elifsafak.us. E dergisi, Temmuz, 2004.

1.3.1.2.Sakız Sardunya

Sakız Sardunya, 2014 yılında Doğan Kitapevi tarafından 151 sayfa olarak ilk baskısı yapılan hikaye kitabıdır. Çocuklar için yazılan hikaye kitabı, İstanbul’da yaşayan bir çocuğun hayat hikayesini anlatır.

1.3.2. Romanları

1. Pinhan
2. Şehrin Aynaları
3. Mahrem
4. Bitpalas
5. Araf
6. Baba ve Piç
7. Siyah Süt
8. Aşk
9. İskender
10. Ustam ve Ben

1.3.3. Denemeleri

1. Medcezir
2. Kağıt Helva
3. Firarperest
4. Şemspare

1.4. ALDIĞI ÖDÜLLER

1. İskender, Man Asian Edebiyat Ödülü aday listesi, 2012
2. Aşk, IMPAC Dublin Literary Award aday listesi, 2012

3. Prix ALEF - Mention Spéciale Littérature Etrangère, Soufi, mon amour (Phébus), 2011
4. Marka 2010 Ödülü, Türkiye
5. Sanat ve Edebiyat Şövalyesi (Chevalier Des Arts et Lettres), Fransa 2010
6. Kültür Elçisi, Culture Action Europe Campaign, 2010
7. Kültür Elçisi, AB-Türkiye Kültür Köprüleri Programı, 2010
8. Gazeteciler ve Yazarlar Vakfı Birlikte Yaşama Ödülü, 2009
9. Uluslararası Yükselen Yetenek, Fransa Kadın Platformu, Deauville 2009
10. Baba ve Piç Orange Prize Edebiyat Ödülü aday listesi, Londra 2008
11. Mahrem, Independent Foreign Fiction Prize, Birleşik Krallık 2007
12. Maria Grazia Cutuli Uluslararası Gazetecilik Ödülü, İtalya 2006
13. Bit Palas, Independent Foreign Fiction Prize, Birleşik Krallık, 2005,
14. Mahrem, Türkiye Yazarlar Birliği Ödülü, 2010,
15. Pinhan, Mevlana Büyük Ödülü, 1998.



Elif Şafak Marka Ödül'ünü Alırken

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANLARDA YAPI VE İZLEK

2.1. PİNHAN ROMANINDA YAPI VE İZLEK

2.1.1. Romanın Kimliği

Pinhan, Elif Şafak'ın ilk romanıdır; 1997 yılında İletişim yayınevi tarafından 276 sayfa olarak ilk baskısı yapılır. “*Kem Gözlere Anadolu*” adlı öykü kitabı olmasına rağmen yazın hayatının Pinhanla başladığını söyleyen Elif Şafak, romanın oluşum çizgisini şu sözlerle ifade eder;

“Tüm kitaplarımın arasında ilk romanım Pinhan’ın çok özel bir yeri var benim için. Kendi edebiyatçılığında bir milat, bir dönemeç olarak görüyorum. Öyle oturup bir karar alarak kitaba başlamadım. O dönemde zaten çok yoğun olarak tasavvuf okuyor, tasavvuf soluyor ve hayat hep hikayeler üzerinden bakıyordum. Adeta elinde olmayan güçlü bir akıntı beni bu hikayeyi yazmaya yönlendirdi. Romana başladığımda tam olarak ne yazacağımı bilmiyordum. Kendimi yazının akışına bıraktım. Kitaptaki her bir karakteri hayal ederek ve severek yazdım... Sadece anlattığım konu ve karakterlere değil, dile ve üsluba da büyük önem vererek, Türkçenin ritmini yüreğimde duyarak yazdım. Bu benim bir başka dile çevrilmesi en zor kitabım.”¹⁹

Günümüz Türkçesi ve Osmanlıca’ya ait kelimelerin bir arada kullanıldığı Pinhan, geleneksel kültür öğeleri ve postmodern unsurlar taşıması bakımından dikkat çekicidir. “*Bektaş ve Mevlevi Düşüncesinde Kadınsallık ve Döngüsellik*” adlı yazara ait yüksek lisans tezinin referansı ile oluşan roman, 1998 yılında Mevlana Büyük ödülünü almaya hak kazanır ve büyük ilgi gören romanın 2011 yılında -bizim de çalışmamızda esas aldığımız- 228 sayfadan oluşan yirmi yedinci baskısı, Doğan Kitapevi tarafından yayımlanır. Pinhan; montaj, metinlerarasılık ve çok katmanlılık gibi kurgu teknikleri bakımından postmodern bir eser niteliği gösterir.

¹⁹ Elif Şafak, Pinhan, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2011, s.232.

2.1.2. İsim- İçerik İlişkisi

Pinhan, “*gizli, bilinmeyen, kapalı*”²⁰ anlamına gelir. Pinhan, saklı/örtük mahremiyet taşıyan başkişinin ifşa edilmeyen gerçeğiyle ilişkilidir ve mahfuz bir durumdan dolayı bireysel/toplumsal düzeyde kabul sorunuyla karşılaşan başkişinin derin içsel sancısına, ruhunu kuşatan hastalığına gönderme yapar. Başkişi Pinhan, dünyaya ikibaşlı doğmuş bir çocuktur; bu durumundan dolayı varlık alanının toplum tarafından baskı altına alınacağını bilen Pinhan, ikibaşlılığını bir sır gibi saklar, duyulmasını ve bu halinin görülmesini engellemek için büyük bir mücadele verir. Kadın mı ya da erkek mi olduğunu bilemeyen Pinhan, cinsel düzeyde kimlik belirsizliği yaşar. Belirsizliğin duygusal dünyasında yarattığı kaos, Pinhan’ın yaşamında büyük bir utanca dönüşür; bu utancın başkası/öteki tarafından öğrenileceğini düşünen Pinhan, herkesten uzaklaşır; ikibaşlılığının mahzenine çekilir. Korku, kaygı, endişe ve vehimle örülü mahzenden/labirentten çıkamayan Pinhan, kendini anlatma ve dış dünyayla ilişki kurma sıkıntısı yaşar. Pinhan’ı kendisinden ve toplumsallığından soyutlayarak güçlü bir varlık sancısına sıkıştıran mahfi durum, dünyayı yaşanılabilir bir yer olmaktan çıkarır. Böylesine bir fiziksel kusuruyla yüzleşme cesareti gösteremeyen Pinhan, dokunulmaması ve müdahale edilmemesi gereken kapalı dünyasının açılarak teşhir edileceğinden sakınır. Geceleri bedeninin kendi denetiminden çıktığını/kontrol edemediğini fark eden Pinhan, ikibaşlılığı tarafından kuşatılır, bu mestur halini örterek/kapatarak yaşamına devam eder, kendini insanlardan sakınır. Pinhan, seyirlik bir nesneye dönüşüp dışarı’nın alaycı bakışlarında aşağılanacağını düşünür. Kendisiyle çevresi arasında sınırları ikibaşlılığı tarafından belirlenen bir mesafe koyar; böylece sorununu görünmez kılar. Bu şekilde oluşturmaya çalıştığı güvenlik eşiği oldukça düşük olsa da, Pinhan bunun bir çözüm ya da çare olduğuna inanır; ikibaşlılığına başkası tarafından müdahale edilmemesi için bedenini önceleyen tüm ilişkilerden/iletişimden ürküp kaçır.

2.1.3. Olay Örgüsü

Hem kurgu hem de realite unsurunu içeren olay örgüsü; zaman, mekan, şahıs kadrosu ve bakış açısıyla ilintili olarak şekillenir. Aktaş “*olay örgüsü her hangi bir alaka*

²⁰Ferit Develioğlu, Osmanlıca- Türkçe Sözlük, Ankara, 1997, s. 865.

*ile bir arada bulunan veya birbirleriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür.”*²¹ derken bu yapısal unsurun işlevine vurgu yapar.

Pinhan romanı, yazarın “*Toprak, Hava, Su ve Ateş*” unsurlarıyla ayırdığı dört ana bölümden oluşur; fakat biz romanı asıl ve çerçeve vakayı oluşturan metin halkalarını dikkate alarak iki ana bölümde inceledik.

Birinci bölüm, başkişi Pinhan’ın değişen zaman ve mekanlardaki ruhsal yolcuğunu içerir. Bu kısımda yer alan olaylar, asıl vaka niteliğini taşır. Asıl vaka, yedi arkadaşıyla beraber bir ağacın tepesinde kuş avlayan Pinhan’ın Dürri Babayla tanışmasıyla başlar. Dürri Baba Pinhan’ı görür görmez büyük bir itinayla sakladığı sırrını anlar ve onu tekkeye davet eder. Tekkeye katılan Pinhan, bilmediği bir kapıyla karşılaşır. Kapı, Pinhan’a tüm kıllarından arınıp soyunmasını söyler. Üstündeki kıyafetlerden kurtulan; vücudundaki kılları kopararak çıplak kalan Pinhan, hüsnalık halinden utanmadığını fark eder. Bilinçsizce girdiği kapıdan çıkan Pinhan, Dürri Baba’yı görür. Dürri Baba, kendisine bir inci emanet eder; inciye alıp tekkeden ayrılan Pinhan, İstanbul’a gider. Dürri Baba tekkesine gidiş, dönüş aşamasıdır. Böylece bireyleşim serüveninde önemli bir aşama kaydedilmiş olur. İstanbul sokaklarında dolaşan Pinhan, inciye çaldırır. Bu olay, asıl vakanın hareketlilik kazanmasını sağlar ve serüveni başlatan bir nitelik taşır. Pinhan, Kavanoz Bekir tarafından çalınan inciye bulmaya çabaladığı bir anda, Bekir’e rastlar. Onun inciye Cüce Cafer’e sattığını öğrenir ve Cafer’in evine gider. İnci’yi Pinhan’a vermek istemeyen Cafer, Pinhan’ı Manol’un meyhanesine götürür. Burada Karanfil Yorgakiyle tanışan Pinhan, cinsel bir arzuyla Yorgaki’ye yönelir. Yorgakiyle geçirdiği gece sonrası onun yanından ayrılan Pinhan, Akrep Arif Mahalle’sinde altı koca kadınla karşılaşır ve bu altı kadın tarafından Nida hamamına götürülür. Büyük bir acı ve sancı içinde kalan Pinhan, bir rüya görür. Rüyasında yılanın bedenine zehir akıttığını fark eden Pinhan, kendine geldiğinde kızıl saçlı bir kadına dönüşmüştür. Cinsel kimliğine kavuşan Pinhan, Dürri Baba tekkesine gider. Tekke, bir iftira sonrası Denizli kadısına gönderilen fermanla yıkılmıştır. Tekkenin görünümü karşısında derin bir hüzne kapılan Pinhan, çocukluğunun sırdaşı olan derenin yanına varır. Derenin yanında rüya gören Pinhan, ruhundaki tüm zıtlıkları bütünleyerek tek zerrede koca bir dünyayı seyreder, içindeki yılanın zehrini akıtır ve ölür.

²¹Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ Yay., Ankara, 2005, s. 46.

İkinci bölüm ise Akrep Arif Mahallesi ve Hezarpare Horoz Baba tekkesinde yaşanan olayları içerir ve çerçeve vaka niteliği taşır. Bu bölüm, Nakş-ı Nigar'ın hastalanmasıyla başlar. Dönemin paşalarından Semiz Halil'in kızı Nakş-ı Nigar, tedavi için Akrep Arif mahallesinde Bedrenk Asiye'nin yanına götürülür. Bedrenk Asiye'nin şifalı otlarıyla iyileşen Nakş-ı Nigar, mahalleliye minnet duygusunu ifade etmek için buraya bir hamam yaptırır. Nakş-ı Nigar'ın bu yardımını, mahalleli karşılıksız bırakmak istemez ve mekanın ismini Nakş-ı Nigar olarak değiştirir. Eski ismine -Akrep Arif'e- ihanet ettiğini düşünen mahalle, huzurunu ve düzenini kaybederek felaketlerin yaşayıcısı olur. Çerçeve vakayı oluşturan bir diğer metin halkası, Hezarpare Horoz Baba tekkesinde gelişir. Tekkenin başdervîşi olan Şeyh Mehmet Mühür Efendi, kendisine emanet edilen İtikad-ı Anasır'ı korumak için Cenaze Mustafa'ya verir ve Dürri Baba tekkesine ulaşmasını sağlar.

Pinhan romanında olay örgüsü, başkişi Pinhan'ın yaşadığı süreç üzerine kuruludur. Zamanda geri dönüşle olayları anlatan tanrısal bakış açısı, birinci bölümde başkişinin geçmiş ve şimdi boyutlu yaşantısına, kendileşme serüvenine yer verirken; ikinci kısımda birbirinden farklı kişi, mekan ve zamanlara yönelerek kurgunun dış çerçevesini oluşturur. Zaman ve mekana paralel olarak başlatılan vaka süreci, Pinhan'ın inciyi çaldırması dışında -bu metin halkasının zayıf ve yetersiz biçimde kurgulandığı göz önünde bulundurulsa- herhangi bir gizem ve merak unsuru içermez. Bu nedenle romanda çatışmaya bağlı gerilim yok denecek kadar azdır. Bununla birlikte dağınık bir şekilde anlatılan olaylarda bazı kişilerin durumu herhangi bir sonuca bağlanmaz; Hezarpare Horoz Baba tekkesi, Dürri Baba tekkesi ve Akrep Arif mahallesinde yaşayan çok insandan bahsedilmesine rağmen herhangi birinin akıbeti hakkında bilgi verilmemesi; eserin gidişatının yazar tarafından takip edilmediğini gösterir. Oysa karakterlerin yaşam çizgileriyle vaka arasında doğrudan bir ilişki vardır. Bu ilişki belirsizleştğinde ya da koptuğunda zayıf ve eksik bir anlatım ortaya çıkar.

Başkişinin zaman ve mekan boyutlu değişim sürecini nedensellik bağı oluşturmada ve simetrik bir anlatım bütünlüğü sağlamada aktaran yazar, vaka birimlerine uygun ve mantıklı durumlar icat edemez. Bunun temel yansıması, başkişi Pinhan'ın tekkeye girmesi ve Karanfil Yorgaki'nin yanında iken kendini ansızın Akrep Arif mahallesinde bulması bu durumun somut örnekleridir. Bir hazırlık süreci ve alt yapı oluşturmada Pinhan'ın tekkeye varış ve Nida hamanına giriş süreci, “*tesadîf eseri*”

görüntüsü verir. Bu durum, kurmaca metnin değerini olumsuz yönde etkilerken realite unsuruna da zarar verir. Wayne C. Booth, Kurmacanın Retoriği isimli eserinde “dramatik canlılık, inandırıcılık, sahicilik, gerçeklik havası, konunun tatminkar bir şekilde işlenmesi, tarafsızlık gibi unsurların eserin kendisinde aranan genel nitelikler olduğunu söyler.”²² Bahsi geçen özelliklere paralel olarak tutarlılık ilkesini de göz ardı eden yazar, sağlam bir olay örgüsü üzerinde metin halkalarını inşa edemez.

2.1.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bakış açısı ve anlatıcı, kurmaca metinlerde yazarın eserdeki konumunu belirleyen yapısal bir unsurdur. Bu fonksiyonuyla anlatıcı, hem dramatik aksiyonun oluşumunda temel belirleyici izlekleri hem de kişi, zaman, mekan ve olay örgüsü gibi biçimlendirici rol oynayan diğer öğeleri metne aktarır. Şerif Aktaş, “(bakış açısının) anlatma esasına bağlı metinlerde, vaka zincirlerinin ve bu zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekan, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına cevap”²³ niteliği taşıdığını söyler. Dolayısıyla bakış açısı, kurgusal düzene doğrudan yön verir.

Pinhan romanı, ilahi özelliklerle donatılmış yazar anlatıcı tarafından kurgulanır. Yazar anlatıcı, bir Tanrı gibi tüm zaman ve mekanlarda yer alan; olayları kimi zaman ayrıntılarıyla anlatarak ve göstererek yansıtan, kimi zaman ise özetleyerek aktaran; açıklamalarıyla/yorumlarıyla olayların gidişatına müdahil olan bir konumdadır. Tanrısal bakış açısıyla yazılan ama iç monologlarla geliştirilen romanda yazar, herşeyi bilme ve görme yetisine sahiptir;

“Pinhan korkuyla bir adım geri çekildi. Yoksa, yoksa bütün bu minyatürler ve beyitler onu mu anlatıyordu? Tekkeye gelişini, burada yaşadıklarını ve belki... belki bundan sonrasını?” (s.19)

Tanrısal bakış açısı, başkişi Pinhan’ın kimseler yokken kendisiyle yaptığı sessiz ve içsel konuşmalarını duyar; onun kişisel özelliklerine, rüzgara, suya yönelerek doğayla iletişimine, gündüz kurduğu hayallere, ikibaşlılığı nedeniyle başkasıyla paylaşmadığı içsel sıkıntısına, geceleri gördüğü rüyalara, korku ve kaygı halinde içinden söylediklerine,

²²C., Wayne Booth, Kurmacanın Retoriği, Çev. Bülent O.Doğan., Metis Eleştiri Yay., 2012, s. 47.

²³ Aktaş., s. 78.

öfke ve panikle kendi içine çekilerek yaşadığı çaresizliğe vakıftır. Yazar anlatıcı, Pinhan'ın dışı açılmayan örtük mahremiyetini bir kendilik değeri gibi ödünçler; böylece onun gizli, saklı ve kapalı dünyası okuyucuya ifşa edilmiş olur;

“Dili sivri, hayalleri hudutsuz, gönlü gamsızdı; ama sadece gün batımlarına kadar. Çünkü o, gündüzleri, arkadaşlarına parmak ısırtacak kadar korkusuz ve vurdumduymaz; geceleriye yavrusunu yitirmiş bir ceylan gibi yaralı ve mahzundu.” (s. 12)

“Derenin sesi giderek kalınlaşmakta, yavrusuna kanat geren, sarıp sarmalayan şefkatli bir ananın sesini andırmaktaydı. Pinhan derenin yanına çömeldi. Hiç nazlanmadan evvelki gece gördüklerini bir bir dile getirdi. Medet umdu, aman diledi. Ağzından dökülen her bir kelimeyi serin suların ellerine verdi. Sular derdini, tasasını, gamını kederini üst üste istifleyip omuzlarına yüklerken, yavaş yavaş rahatladığını, ferahladığını hissetti.” (s. 32)

Pinhan'ın kendi bedeniyle tanışmaya başladığı ve geceler boyu ıstırap içinde kıvrandığı kendilik sancılarını, yazar anlatıcı hakimane bir tavırla bilir ve okuyucuyla paylaşır. Yazar anlatıcı, sınırsız bakış açısıyla Pinhan'ın açığa vurulmayan duygu ve düşüncelerine nüfuz eder; onun toplum tarafından onanmayan/kabul edilmeyen gerçeğini görür ve bedeninin kontrolü dışında değiştiği zaman nasıl bir utanca boğulduğuna, kimsesiz ve yalnız bir şekilde beklediğine, sınırları aşarak kurulan doğa-insan ilişkisinin nasıl bir beklentiye dönüştüğüne temas ederek herşeyden haberdar olduğunu gösterir. Forster, *“roman yazarı yarattığı kişiler hakkında her şeyi bilir, bu kişilerin gizli saklı hiçbir yönleri yoktur, çünkü onları yaratan da, anlatan da aynı kimsedir.”*²⁴ derken tanrısal bakış açısının, konumuna, anlatı kişinin bilincini okuyabilme yönüne vurgu yapar. Pinhan'ın ruhuyla bedeni arasında süre giden savaşını dış dünyasına değil içsel alanına müdahil olarak vurgulayan tanrısal bakış açısı, başkişinin iç sesi/benliği gibidir;

“Gece çökünce, beş kardeş birbirlerine sokularak yattıkları yer yatağında, karanlığı fırsat, yalnızlığını kılıf bilen hüznün, arz-ı endam ediverirdi. Çocuğun etrafında naralar atarak birkaç kez fırıl fırıl döndükten sonra, arsızca üstüne çöreklenir, acımasızca boğazını sıkar, sesini soluğunu keserdi.” (s. 12)

Gece belirince Pinhan'ın ruhunu baskı altına alan karabasani kendi yaşıyormuşçasına vurgulayan yazar anlatıcı, onun görünmeyen ve adı gibi pinhan olan

²⁴ Forster, E.M., Roman Sanatı, Çev. Ünal Aytür, Adam Yay., İstanbul, 2014, s. 23.

sırrını ortaya koyar. Yazar anlatıcı “*çocuğun etrafında naralar atarak birkaç kez fırıl fırıl döndükten sonra, arsızca üstüne çöreklenen, acımasızca boğazını sıkın, sesini soluğunu kesen*” varlık sorununa temas eder. Pinhanla özdeş bir konumda değerlendirebileceğimiz yazar anlatıcı, mahfi bir dünyanın içine girerek kimselerin bilmediği bir durumun yarattığı psikoza gün yüzüne çıkarır/ifşa eder. Yazar anlatıcı, belli bir an üzerinde yoğunlaşır, Pinhan’ın dış dünyayla ilişkisinin neden zoraki ve trajik olduğunu sürekli bastırdığı ve yadsıdığı gerçeğiyle açıklar.

Pinhan romanında tanrısal bakış açısı, başkişinin cinsel ve ruhsal sorununu tüm yönleriyle açıklamaya yönelir. Pinhan’ın zaman ve mekan merkezli her anını kontrol altına alan yazar anlatıcı, kendisiyle başkişinin yaşamını ayrılmaz bir bütün olarak sunar. Okuyucu, dünyaya ikibaşlı doğan Pinhan’ın kendinden kaçamayışını, kuşatılmışlığını, sıkışmışlığını, annesiyle ilişkisizliğini, varlık sancısını çözümleyebilmek için babasına yaptığı içsel çağrısını, Dürri Baba tekkesiyle İstanbul’daki bireyleşim serüveninin zorlu ve sıkıntılı aşamalarını, hiçbir yerdeliğini ve hiçkimsesizliğini duyumsayan ruhun bunaltılı arayışlarını tanrısal bakış açısının ilgi ve dikkatinden öğrenir. Pinhan, başkişinin iç monologları üzerine kurulu olduğu için yazar anlatıcı en çok bu teknikten yararlanır; Pinhan’ın kimseler yokken sessiz bir şekilde kendisiyle konuşmasını, dışa vuramadıklarını iç monologlar üzerine yaptığı okumalarla okuyucunun bilgisine sunar. Bu bakımdan tanrısal bakış açısı, başkişinin görünen/görünmeyen, bilinen/bilinmeyen özelliklerine hakim konumdadır; başkişinin yanı sıra Dürri Baba’nın Pinhanla ilgili tasarılarını, Nevres’in başkası tarafından bilinmeyen fiziksel becerisini, Dertli Hagopik’in pişmanlığını, Şeyh Mehmet Mühür Efendi’nin endişe ve kaygıyla örülü rüyalarını bilir, görür, duyar. Kişilerle ilgili çözümleme yaparken tarafsız kalmayan ve kendini saklamaya gerek duymayan yazar anlatıcı, üçüncü şahıs hikayeci olarak romanda yer alır. Tanrısal bakış açısı, anlatı kişilerinin geçmiş ve geleceğini anlatarak belirtirken; şimdiki zamanını bazen yaşadığı mekanda bazense bir nesneyle ilişkisinde sahneleyerek/canlandırarak yansıtır. Kimliğini gizlemeyen ve tarafsızlık ilkesini ihlal ederek yanlı bir tutum sergileyen yazar anlatıcı, çelişkili ifadelere yer verir. Mesela “*vardı ve bir daha ayrılmadı.*”(P.,s.,16) cümlesi olayların akışıyla uyuşmaz; çünkü Pinhan’ın kendilik serüveni İstanbul’da şekillenir, Pinhan’ın tekkeden ayrılmaması mümkün değildir. Vaka birimleri arasında mantıklı bir bütünlük kuramayan tanrısal bakış açısı, kişilerin psikolojik durumlarını yansıtırken dönemin sosyal yapısını, İstanbul ve Denizli civarında

olduğunu tahmin ettiğimiz Dürri Baba tekkesiyle verir. Tanrısal bakış açısı, toplumsal dokunun izlerini metinde vurgularken kendi bilgisini, kültür seviyesini ve araştırmalarını referans alır.

2.1.5. Mekan

Mekan, insanın yaşadığı ya da oluşum kazandığı bir yerdir. Bu yer, anlatıma dayalı edebi metinlerde kurgusal olanı biçimlendiren yapısal bir unsurdur. Korkmaz *“roman gibi gelişmiş anlatı yapılarında mekan, varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu “dışarıdaki içeridelik” niteliğinde bir yer(dir)”*²⁵der. Dolayısıyla mekanın dışarıdaki içeridelik niteliği, kurmaca metinlerin sadece çevresel olanı içermediğini; bunun yanı sıra algısal bir özellik taşıdığını gösterir.

2.1.5.1. Çevresel Mekanlar

Çevresel mekan, coğrafi bir alana işaret eder ve fiziksel özellikleriyle ön plana çıkar. Topoğrafik düzeyde bir geçiş yeri olan çevresel mekan, herhangi bir anlam/değer içermez. Pinhan romanında çevresel mekanlar, Orta Anadolu’da olduğunu tahmin ettiğimiz Denizli civarı ve İstanbul’dur. Olayların seyrini dekor göreviyle yansıtan çevresel mekan, iki merkezi noktada şekillenir. Birincisi, Dürri Baba tekkesidir; tekke, çeşitli sıfatlarla betimlenen/tasvir edilen bir yer olmanın yanı sıra niteliksel bir misyon kazanarak algısala dönüşür; tekke, başkışı Pinhan’ın öyküsünün başlamasında temel mekan konumundadır. İkincisi ise İstanbul’dur. İstanbul, başkışının serüvenini tamamlayıcı bir peyzaj görünümüyle tanımlanır ve bir silüet halinde arka fon olarak belirir. Yazar İstanbul’u bir bütün olarak görüp değerlendirmez ve gerçek semtlerine yer vermez; bunun yerine Akrep Arif mahallesi, Defterdar Celal mahallesi ve Kadayıf sokağı gibi farazi ve kurmaca mekan adlarını esas alır.

Her iki mekan, çevresel alanda dönemin siyasi, sosyal ve ahlaki bozulmuşluğunu yansıtan iğreti görüntüler nakleder. Anadolu’nun fiziksel koşulları bakımından çorak ve kıraç yapısıyla, Dürri Baba tekkesindeki çetin geçen kış mevsimi arasında ilişki

²⁵Ramazan Korkmaz, Mekanın Poetiği, Edebiyat ve Dil Yazıları, Ankara, 2007, s. 399-415.

kurulabilir. Bu mekanın son bölümde yıkık/dökük ve virane görüntüsü, yozlaşmanın ve ahlaki çürümenin temel yansımasıdır; Dürri Baba tekkesindeki bu durum, İstanbul'un sembolik mekanlarında da gözlemlenir. Akrep Arif ve Defterdar Celal mahallesinde yaşayanların mutsuzluğu, huzursuzluğu ve değerleri görmezliği, dejenere olan sosyo-toplumsal dokunun bir yansımasıdır. Dürri Baba tekkesi ve İstanbul'un muhtelif semtleri, sadece çevresel mekan özelliği göstermez; iki mekanın simgesel anlamlarla yüklü içeriği ve kişilerin ruh haliyle ilintili yanı, çevreseli yer olmaktan çıkarak işlevselleştirir.

2.1.5.2. Algısal Mekanlar

Algısal mekan, kişilerin ruhsal durumlarıyla doğrudan ilişkilendirebileceğimiz mesajlar içerir. Mekana ait tasvirler sembolik bir değer taşımakla beraber, yorumlandığında başkişi ve diğer karakterlerin psikolojileri hakkında önemli bilgiler edinmemizi sağlar. Korkmaz mekan "*kişi yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anıştırılmış yerlerdir; yalnızca topografik bir yer değil, anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir.*"²⁶ derken mekanın insanla ilişkisine gönderme yapar. Bu yönüyle algısal mekan, anlatı kişilerinin içsel dünyaları hakkında bilgi edinmemizi ve kendilik süreçlerine tanık olabilmemizi sağlar.

Romanda algısal mekan, kişinin duygusal ve düşünsel alanda yaşadığı sürece bağlı olarak değişim gösterir. Korkmaz'a göre algısal mekan; "*labirentleşen dünya ya da kapalı/dar mekanlar ve sınırları sonsuzluğa açılan mekanlar; açık/geniş mekanlar*"²⁷ olmak üzere ikiye ayrılır;

2.1.5.2.1. Labirentleşen Dünya ya da Kapalı/Dar Mekanlar

Pinhan'da kapalı/dar mekanlar; başkişi ve diğer anlatı kişilerinin kendilik sorunları yaşamasına neden olan cehennemleşmiş yerlerdir. Başkişi Pinhan, bu cehennemi yerin tüm olumsuz çağrışımlarını derinden duyumsar; çünkü Pinhan'ın algısında dünya, varoluş sıkıntısını, yalnızlığını, yabancılığını ve yaşama karşı yenilmişliğini haykıran bir savaş alanıdır. Bu savaş alanında Pinhan, savunmasız ve

²⁶ Korkmaz, a.g.e., 2007, s. 403.

²⁷ Korkmaz, a.g.e., 2007, s. 403.

biçare olduğunu hissederek imkansızlığını ve olmazlığını görür. Pinhan bu tarz mekanlarda dış dünyanın kendisini yuttuğunu ve ikibaşlılığı tarafından sınırları belirlenen, içinden çıkılmaz bir labirente mahkum ettiğini düşünür. Pinhan, kapalı/dar mekanlarda bedeni dahil herşeyi, taşınması mümkün olmayan ağır bir yük gibi algılar. Mutsuzluk ve huzursuzluk yüklü bu psikolojisi, kapalı/dar mekanlarda yansıma bulur.

Küçük bir çocuk iken Dürri Baba tekkesine katılan Pinhan, kendisiyle kavgalı ruha sahiptir. Fiziksel görünümünden dolayı oluşan bu ruh hali, nefes aldığı tüm mekanlarda etkisini gösterir;

“Evinde, tek göz odalarında, onca boğaz yan yana dizilip, boş tencerelere kaşık salladıkları günlerde bile bugünkü kadar huzursuz olmamıştı. Omuzları ince, taşınması gereken yük ağır mı ağırdı. Hem şaşkın, hem de naçardı. Senebesene avuç avuç mutluluk veren, demadem kadeh dolusu dostluk ve muhabbet sunan bu tekke neden durup dururken onu böylesine kısırmış hapsetmişti. Adımını atacak bir karış toprak dahi bulamıyor, hazan yaprağı misali oradan oraya savrulup, yalpalıyordu. (s. 50-51)

Tekke, kapalı/dar bir mekandır; çünkü Pinhan, burada ikibaşlılığına ait gerçeğin başkası tarafından öğrenileceği endişesi yaşar. Endişe, varlığını tehdit altına alarak çaresizlik, yalnızlık ve yalıtılmışlık gibi pek çok sorunu açığa vurur. Pinhan, tekkeyi korkularını ifşa eden bir mekan olarak algıladığı için sağlıklı düşünebilme yetisini kaybeder; tekkede Pinhan, dünyalılığını sorunlu bir psikolojiyle deneyimler ve ikibaşlılığı tarafından yutulacağı kaygısına kapılır. Tekke, ruhsal dinginliği yok eder ve anbean evhamını artırır; bu nedenle mekan, içinden çıkılamayan labirent bir yere dönüşür. Pinhan, tekkede kendisini koruyabileceği herhangi bir yaşam alanı bulamaz ve kaotik boşluğa doğru hızlıca sürüklendiğini hisseder; bu durum, Pinhan’ın an içindeki psikolojisiyle yakından ilgilidir. Pinhan, tekkede özgürlüğünü yitirir ve bedeni tarafından tutsak alınır. Kendisi olabilmesine engel olan bedeni, onu baş edemediği gerçeğiyle yüzleştirerek savunmasız bırakır. Bundan dolayı fiziksel alanda barındırdığı insanı algısal düzlemde kuşatan ve hapseden tekke, Pinhan’ın “adımını atacak bir karış toprak dahi bula(mamasına), hazan yaprağı misali oradan oraya savrulup, yalpal(anmasına)”neden olur. Tekke, yaşamla uyumlu ilişkisini sonlandırır ve benliğini parçalayarak dünyayla kendisi arasına aşılması zor mesafeler koyar. Dolayısıyla mekan, ezici güç halinde Pinhan’ın üzerine yürür, güçlü bir baskı unsuru içerdiği için Pinhan’ı yetersiz ve eksik bırakır; kendi çaresizliğini mekanda algılayan bilinç, bu durumdan nefretle ürkmektedir;

“Ev, tek katlı, izbe bir yerdi; her tarafı dökülüyordu. Pinhan, içeri girdiğinde, evvela hiçbir şey görememiş; bir müddet sonra, gözleri karanlığa alıştığındaysa bir kedi yavrusu gibi büzülmüş minicik bir vücudu karşısında buluvermişti. Genç kadın o tüy gibi hafif vücudu kaldırıp, bir kilim gibi Pinhan’ın ayaklarına sermiş ve keramet beklemişti. Kehribar benizli hasta kız çocuğu, renkleri solmuş, saçakları dökülmüş, kilim, minik kedi yavrusu oracıkta tortop olup, bir topaç gibi dönerken, Pinhan’ın gözleri kararmış, dizleri titremişti.” (s. 139-140)

Zifiri karanlığı, karmaşası ve izbeliğiyle tanımlanan ev; her tarafı dökülen, yıkık, dökük, harabe ve köhne özellikleriyle çaresizliğe mahkum edilen Pinhan’ı yansıtan niteliktedir. Ev; yutan, yok eden, kasvet veren, boğan bezginleştiren/bitkinleştiren özellikleriyle daralarak bir imge mekana dönüşür; mekanın böylesine labirentleşmesi kendisinin eskimişliğinden, yıkılmışlığından ve dökülmüşlüğünden değil içinde yaşayan insanın güçsüzlüğünden ve çaresizliğinden kaynaklanır. Pinhan, eve girdiği anda “gözleri kararır, dizleri titrer”. Bu durum, hayata tutunamayışını, yaşamsal enerjisinin tükendiğini, yorgun ve yılgın olduğunu gösterir. Burada yaşamak için kendilik köşesi bulamayan Pinhan’ın ruhsal dünyası “renkleri solmuş, saçakları dökülmüş kilim, tortop olmuş minik kedi yavrusu(yla) vurgulanır.” R.Bourner ve R.Quellet’ “yan yana bulunan ve aynı zaman içinde var olan simültane objelerin gösterilmesi ile yazara veya roman kahramanlarına ait kişilik yapılarının açıklanması arasında doğrudan bir ilişki olduğunu”²⁸ ifade ederken tam olarak Pinhan’ın yaşadığı durumu açıklar. Bilinçsizce girilen ev, içtenlik değerlerinden uzaktır, bunaltı ve yabancılık hissi yaratarak Pinhan’ı bir yığın engelle karşı karşıya bırakır. Pinhan burada psikolojik anlamda güçlü bir tehdit unsuruyla karşı karşıya kalır; kendine ve dünyaya güveni kaybetmiş telaşlı bir sesin çağrısını duyar ve mücadelesini yarıda bırakarak kaçmak ister. Onun nefes almasına izin vermeyen mekan, tutuklanma ve mahkum edilme durumu yarattığı için kapalıdır;

“Pinhan bu mezarın başına vardığında içinin bir tuhaf olduğunu, yüreğinin sızım sızım sızladığını fark etti. Hiç bilmediği birinin mezarı karşısında neden böylesine allak bullak olduğunu anlayamadan, mısraları tekrar tekrar okudu, iyice ezber etti. Gözlerini kapadığında kızıl saçları beline kadar dökülen Canfeza nam şuh bir dilber, gerdan kırıp, göz süzmekteydi. Pinhan tepeden turnağa ürperdi, titredi.” (s. 56)

²⁸Ouellet Bourner- Real Roland, Roman Dünyası ve İncelemesi, Çev. Hüseyin Gümüş, K.B.Y., Ankara, 1989, s. 99.

Dürri Baba tekkesindeyken uykuyla uyanıklık arasında kalan Pinhan, bir anda kendini mezarlıkta bulur. Mezarlık, Pinhan'ın cisimleşmiş ruhudur. Yutucu ve silici işleviyle mezarlık, kapalı/dar bir mekandır; bireyleşme serüvenine ait ilk oluşun bu mekanda şekillenmesi içsel dünyasının karanlıkla kuşatıldığını gösterir. Tanımadığı kişinin mezarlığında anlamsızca bekleyen ve nedenini bilmediği bir acı içinde olan Pinhan, burada yer alan insanın kim olduğunu anlamaya çalışır. Mezarlıkta beliren ve anlatıcı tarafından kıvılcı saçlı bir kadın olarak tasvir edilen Canfeza, Pinhan'ın bastırıldığı ve tanımadığı animasıdır/gölgesidir. Gölgenin beklenmeyen bir anda ortaya çıkması, aşılması zor bir durumla Pinhan'ı karşı karşıya bırakır. Bu yönüyle mekan, kişiyi bir sınava tabi tutar. Pinhan'ın bireysel yolculuğunun devamı için bu sınavı geçmesi gerekir. Cinsiyeti erkek olmasına rağmen bilinçaltında kadın kimliğiyle karşılaşan ve bu yabancıyla iletişime geçemeyen Pinhan, *“allak bullak ol(ur) ve yüreğinin sızım sızım sızla(dığını) fark eder. Bilinçsizce girilen mekanda çıkış yolu bulamayan, duyuş ve biliş yetisini yitiren Pinhan, rahatsızdır; çünkü o, kasvet veren bu yerde bilinmeyen bir görüntüyle karşı karşıyadır. Soğuk ve yalıtık mekanda görünen kadın yüzü, yaşanan travmanın etkisini artırır; aynı zamanda tepeden tırnağa ürperen/titreten Pinhan'ı derin bir belirsizliğe sürükler;*

Başkişi Pinhan'ın yanı sıra kapalı/dar mekanların olumsuz etkisi diğer anlatı kişilerinin de yaşamında görülür; bu durumun yansıma bulduğu ilk kişi Nevres'tir;

“Nevres ara sıra, Babafingo yokuşu ile Kesikbaş sokağının bittiği yerde güçbela ayakta duran iki katlı ahşap evi görmeye gidiyordu. Evin önündeki taş basamaklara çömelip, sokaktan gelip geçenleri seyrediyor ya da su birikintileriyle konuşuyordu. Eve sırtını dönüyordu her seferinde. Safinaz nasıl Nevres'i her görüşünde başını çeviriyorsa, o da eski evine sırtını dönüyordu; umursamadığını ispat etmek istercesine. Özlemiyordu o evi. Halasının evinde daha rahat, daha mutlu olduğundan değil; ne de eski evinde hep kötü günler geçirdiğinden. Eğer çocukluğunun geçtiği evi bir nebze olsun özlemiyorsa, bu sadece ve sadece artık, öfkeden başka hiçbir şey hissetmemesinden.” (s.174-175)

Yanmayan ve tütmeyen ocak görünümüyle koruyucu niteliğini yitiren ev, Nevres'in yaşamında labirent bir mekana dönüşür. Nevres'in çocukluk zamanlarına ait yaşanmışlıkları barındıran ev, kapalı/dar mekandır; çünkü burası yıkılan bir ailenin trajedisini içerir. Nevres, annesini ve babasını kaybetmiş yalnız bir çocuktur; bu nedenle ev, onun hafızasında içtenlik ve samimiyet duygularını içeren değer mekanı değildir.

Bireysel bellekten silinerek sığınak olma görevini yitiren ev, Nevres'i korumasız bırakır. Nevres, eve her bakışında “*sırtını dönerek*” tepki verir ve “*umursamazlık*” tavrı takınır. Umursamazlık; yalnızlık ve bırakılmışlık duygusu içinde ne yapacağını bilemeyen insanın kendiyle ilişkisini sonlandırması ve tepkisiz kalmasıdır; bir savunma mekanizması olarak değerlendirebileceğimiz bu hal, anılarına karşı özlemini yitirmesiyle birleşince Nevres'in duygusuzluğu iyice derinleşir. Nevres'in bastırmaya, yok etmeye ve görmezden gelmeye bağlı duygusuzluğu “*taş basamaklar*” ifadesiyle vurgulanır. Taş basamak imgesi, duyarsızlaşmanın, donukluğun, yalıtıklığın ve soğukluğun sembolik görüntüsüdür. Nevres, bu hislerin cismanileşmiş ruhudur; onun olumsuzluklarla yüklü psikolojisi zamana karşı mücadele gücünü ve direncini yitirmiş evle yansıtılır. “*Güç bela ayakta durabilen ev*”; küçük yaşında yaşanmışlıklarından dolayı tükenerek umudunu kaybeden ve çaresizce yaşamın bir köşesinde bekleyen Nevres'in ruhsal durumuyla ilintilidir. Anne ve babayla birada yaşamının, birlikteliğin, paylaşmanın ve sıcaklığın maneviyatından yoksun olan Nevres, mekan gibi yaşama karşı koyamaz ve herkese yönelik derin bir öfke hisseder;

Labirent mekan olarak nitelediğimiz mezarlığın bir diğer yansıması, Karanfil Yorgaki'nin bulunduğu yerle vurgulanır;

“*Yedinci gecenin sabahında, yara berelerle, morluklarla dolu vücudunu yerden kaldırıp, uzak bir semtteki mezarlığa bıraktılar. Karanfil Yorgaki, kendine geldiğinde mezar taşlarını seyretti uzun uzun. Ayağa kalkmak istemiyordu; toprak açsın ağzını, açılsın o koskoca karanlık delik ve içine alsın, yutsun geride bir şey bırakmasın. Bekledi; aç, susuz, perişan bir halde yutulmayı bekledi...*” (s. 157)

Tannaz Mustafa tarafından kaçırılan ve defalarca tecavüze uğrayan Karanfil Yorgaki, yedinci günün sonunda mezarlığa atılır. Mezarlık, geri dönüşü olmayan kayıpların ve felaketlerin durağı gibidir; taşlaşmanın, cisimleşmenin, ruhsuzluğun, terk edilmenin, sahipsizliğin, bırakılmışlığın ve ölümün sembolik mekanıdır. Mekanın “*uzak bir semt*” ifadesiyle nitelendirilmesi, Karanfil Yorgaki'nin yersizliğine/yurtsuzluğuna vurgu yapar; bu yalıtık mekanda Karanfil Yorgaki, yaşamla arasındaki tüm bağı koparır ve içerideki dışarıdalık olur; bu yönüyle mekan, koruma niteliğini yitirerek güvensizleşir. Tecavüzün/cinsel istismarın ruhunda ve bedeninde yarattığı etkiyi silemeyen Yorgaki, yaşamın kutsallığına olan inancını ve var olma istemini kaybeder; Yorgaki'nin psikolojisinin canlılığı ve dinamizmi sonlandıran mezarlıkla aynı düzlemde verilmesi

mekanla kişi arasındaki etkileşimi gösterir. Yorgaki mezarlığa atıldığı andan itibaren yaşam uzuvlarının yok olduğunu hissederek; mekanın labirentleşmesini sağlayan en önemli neden budur. Labirent mekan mezarlık, yutucu özelliğiyle insanı içine alır ve tutuklu kılar. Korkmaz’a göre “*mezarlık, tutuklanma, dışlanma ve uyumdan koparılmanın sembolüdür. Canlı oluştan kopma ve kendi kendini bozan bir aksiyon haline gelmedir.*”²⁹ Varoluşsal düzende bozulan bir aksiyon haline gelen Yorgaki, “*toprak açsın ağzını, açılsın o koskoca karanlık delik ve içine alsın, yutsun geride bir şey bırakmasın*” sözleriyle karanlığın ruhunu tamamıyla teslim aldığını ve umudunu kaybettiğini ifade eder. Koskoca karanlık delik, işlevsel açıdan bulunulan yerin kapalı/dar olduğuna işaret eder; bu anlamda niceliksele değil niteliksel olana gönderme yapılır. Karanfil Yorgaki’nin çaresizliği ve umutsuzluğu bağlamında izlekleşen mekan, yaşamla ölüm arasında güçlü bir sınır oluşturduğu için onu herşeyden soyutlar. Kendisine bir mezar taşının soğukluğundan ve donukluğundan bakan Karanfil Yorgaki; itilmişliğin, dışlanmanın, hor görölmenin ve aşağılanmışlığın gerçeğiyle yüz yüzedir;

Kapalı/dar mekanları niteliksel düzeyde yansıtan bir diğer yer, Akrep Arif mahallesidir. Değer yitimine uğradığı için içinde barındırdığı insanı rahatsız eden mahalle, kaosun hüküm sürdüğü bir yerdir;

“*Mahalle de tıpkı senin gibi ikibaşlıdır. Hem Akrep Ariftir bir adımız, hem Nakş-ı Nigar’dır. Bunda bir kötölük yok elbet. Lakin ikisi de yekdiğerinden hazzetmez. Aralarında husumet var; adavet var. Huzuru kaar insanın. İşte bize böyle oldu. Artık çocuklarımız güzel doğmaz, serbazlarımız kaçacak delik arar. Hüsn-i adab desen hak getire. Akrep arif, Nakş-ı Nigar’ı istemez; Nakş-ı Nigar, Akrep Arif’i istemez. İkisi de hükümdar olmak ister bir başına. Hangisi gelse başa öteki kızar, darılır. İki ucu mülevves bir değnek.*” (s. 213)

Akrep Arif- Nakş-ı Nigar mahallesi, simgesel bir yüklemeye sahip kapalı/dar mekandır. Lanet ve uğursuzlukla örölü kaderini yaşamaya mecbur bırakılan mekan, Pinhan’ın i dünyasının tersyüz edilmiş halidir. Hünsa halinden dolayı huzursuzlaşan ve içsel güvenirliliğini kaybeden Pinhan, tıpkı mekan gibi bütünlükten/birlikten yoksundur. Düzenini/dirliğini yitiren mekan, güvenlik eşiği düşük olduğu için Pinhan’a rahatsızlık verir ve ikibaşlılığını hatırlattığı için daralarak labirentleşir.

²⁹Ramazan Korkmaz, İkaros’un Yeni Yüzü:Cahit Sıtkı Tarancı, Akçağ Yay., Ankara, 2002, s. 77.

Pinhan romanında kapalı/dar mekanlar, anlatı kişilerinin sıkıntılarını, kaygılarını, korkularını okuyucunun dikkatine sunan bir çatışma yeridir. Tehdit altındaki ve çözülüş içindeki kişiyi daha zorlu bir mücadeleye mecbur bırakan mekan, kaotik bir boşluğa işaret ederek kaçış arzusu uyandırır. Fiziksel olarak içinde barındırdığı insanı, algısal alanda kuşatır ve hapseder. Kişileri acımasızca ezen, parçalayan ve yok eden mekanın labirent görünümünü, benlik kaygısını artırır; bu durum en çok başkışı Pinhan'ın şahsında gözlemlenir. Pinhan, iç özgürlüğüne ve kendi ışığına kapalı biri olduğu için varlığını hiçbir ortamda açımlayamaz; nefes aldığı her yerde sıkışır ve dünyanın üzerine geldiğini hisseder.

2.1.5.2.2. Sınırları Sonsuza Açılan Mekanlar; Açık ve Geniş Mekanlar

Kişinin iç dünyasıyla barışık olduğu zaman dilimlerini içeren ve ruhsal boyutta dışa açılmayı sağlayan açık/geniş mekanlar, yapıcı etkisiyle işlevsellik kazanır. Pinhan'da açık/geniş mekanlarda başkışı, kendisi ve yaşamla uyum içindedir; bu tarz mekanlar, güven verici yönüyle duygusal ve düşünsel yaşamın temel koruyucu noktasıdır. İnsanın kendi olma biçimlerini gerçekleştirmesine öncelik tanıyan açık/geniş mekanlar, kişinin psiko-ruhsal sorunlarını aşmasına ve kendisi olarak dünya üzerindeki varlığını onamasına imkan tanır;

“O günden sonra bir haller oldu çocuğa. Büyümeye, durulmaya başladı. Halimane tavırları herkesin merakını celp ederken, onun dikkati bahçedeki börtü böcekten tekkedeki kitaplara kaymaktaydı. Tez zamanda harflerle ahbablık kurarak istidadını ispatladı. Şimdiye değin tekke yaşamı keyifli bir dostlar meclisi olmuştı onun nazarında. Burada çalışmış, hikayeler dinlemiş, hayaller kurmuş, dostlar edinmiş, yalnızlık nedir bilmemiş, hor görülmemiş, ağız dolusu gülmüş ve ömrünün en hoş, en tasasız demlerini geçirmişti. Hasılı kelam, sırrını faş etmeden, yüreğini yağmalatmadan, sakin ve huzurlu bir hayat sürmüştü.” (s. 24)

Tekke, Pinhan'ın cinsel ve ruhsal değişim sürecini başlatan yer olduğu için açık/geniş mekan niteliği taşır. Hünsa halinden dolayı saldırgan bir kişiliğe sahip olan Pinhan, sükûneti ve dinginliği içeren tekkede yaşamı sabırla/metanetle öğrenme ve bilme tecrübesi edinir. Mustafa Kara, *“(tekkelerin)hayatı kavrama ve anlamada doğruya en*

yakın olanın müjdeleyicisi ol(duğunu)”³⁰söyleyerek bu mekanın eğitici ve öğretici yönüne işaret eder. Pinhan’ın yaşamında da benzer bir etki gösteren tekke, kendini tanıma ve keşfetme adına aydınlık bir duraksamadır. Tekke, kuşatılmışlığı/sınırlandırılmışlığı yok ederek Pinhan’ın uyanışını gerçekleştirir; tekkede Pinhan, sorumluluk alır, tecrübe edinir, cesur, azimli ve kararlı davranır. Pinhan bu mekanda kendi gücünün farkına varır, zor durumlar karşısında yılmadan yaşama devam etmeyi öğrenir. İkibashılığının yorucu ve yıpratıcı ağırlığından uzaklaşarak özgürlüğe erişen Pinhan, bu mekanda anlama bağlanır. Anlam, Pinhan’a mücadele istenci vererek yaşam atılımlarını güçlendirir.

Tekke, Pinhan’ın hırs, nefis, kibir ve öfke gibi olumsuz özelliklerden arınmasına, iyileşmesine yardımcı olur; bu yönüyle mekanın önemli bir misyonu vardır. Bu mekanda *“büyüyen, durulmaya başlayan, halimane tavırları”* ile herkesin dikkatini çeken Pinhan, insani ilişkilerde kendisinin değerli olduğunu hisseder. Bu his, ikibashılığını unutturur, özgüven aşılar, sonsuz bir genişleme ve iç aydınlanma yaşatarak yeniden doğuşu gerçekleştirir. Mekan bu bakımdan kişiyle ontolojik durumu arasındaki engeli ortadan kaldırır ve hissedilen güven duygusu konumlanılan yeri içtenlik mekanına dönüştürür;

“Oysa asırlardan bu yana Hezarpare Horoz Baba tekkesinin eşiğinden geçenler kucak kucak huzur bulmuştu. Tekke, evsiz barksızlara yuva, gurbettekilere sıla olmuş; dilsizlere bir çift tatlı laf sunmuştu. Burası dost meclisleriyle, bu meclislerdeki muhabbetlerin ve derslerin güzelliyle nam salmıştı.” (s. 120)

Tekke, açık/geniş mekandır; dünyayı çatışma yeri olarak algılayan insanların trajediye sürüklenen yazgılarını ve olumsuz düşüncelerini değiştirir. Dolayısıyla bu mekan, kişinin kendisine zarar veren tüm durumlardan uzaklaşarak eve ve öze geri dönüşünü mümkün kılar. Böylece yaşama tutunmak için gerekli olan inanma ve güvenme ihtiyacını besler. Birbirini tanımayan insanların arasında paylaşım sağlayan mekan, dost meclislerinin sunduğu muhabbetle içsel aydınlanma süreci yaşatarak mutluluğa ve huzura ulaştırır.

Tekkenin yanı sıra Nida hamamı da açık/geniş mekan niteliği gösterir. Nida hamamı; kirlenmişliği, yabancılaşmayı ve yozlaşmayı yok eden bir özellik taşır;

“Nida hamamının hem erkekler hem de kadınlar kısmının her köşesi ince bir işçilikle dantel gibi işlenmişti. Güzeldi hamam, bambaşka bir alemdi. Geniş ve

³⁰Mustafa Kara, Din, Hayat ve Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler, Dergah Yay., İstanbul, 1999, s. 79.

bereketlibir rahim gibiydi; kapısına varanları sessizce içine çeker ve ancak istediğinde salıverirdi.” (s. 94)

Bireyleşme yolculuğunda aşama/erginleşme sürecine yön tayin ederek biçimlendiren hamam, sınırları sonsuzluğa açılan açık/geniş mekandır. Hamam, değiştirici ve dönüştürücü işleviyle su imgesini içinde taşır; su *materia primadır*. Mircea Eliade, “*materia prima, varlığın ilk maddesi, cevheri özü olarak da kabul edilebilir.*”³¹ derken insanın suyun akışında ilk oluş anına geri döneceğine vurgu yapar. Suyun bu özelliği, hamama atfedilen “*geniş ve bereketlibir rahim*” sıfatıyla belirtilir; genişlik, fizikselliğinden değil çok algısal alanda ferahlatıcı özelliğinden kaynaklanır. İnsan, bu mekanda yıkanarak olumsuz enerjilerden uzaklaşır, arınır; çünkü suyun iyileştirici ve rahatlatıcı bir yönü vardır.

Pinhan romanında açık/geniş mekanlar; dış dünyanın zorluklarla dolu düzeni karşısında kişinin kendi olma biçimlerini güçlendirir. Anlatı kişileri burada kendisi ve dünyayla uyum içindedir. Açık/geniş mekanlar, olumsuz durumların yarattığı olaylara karşı çözülüş yaşayan başkişiyi yeniden kurarak psikolojik engelleri ortadan kaldırır. Bu mekanlar, varoluşsal anlamda bir tutunma yeridir ve başkişi böyle bir ortamda kendisiyle güçlü bir iletişim içine girerek yaşamla bağ kurabilme gücü kazanır; çünkü açık/geniş mekanlar, dünyanın tahrip edici yönünü silerek insanı umuda, huzura, rahata ve dinginliğe erdirtir.

2.1.6. Zaman

Olay örgüsünün değişim yönünü süre ve işlevsellik boyutuyla izleyen zaman, durdurulamayan ve aktarılamayan bir sürecin göstergesi ve anlatı metninin temel yapısal unsurlarından biridir. Zaman, Bahtin’e göre “*olayları örgütleyen merkez*”³² konumundadır; bu yönüyle zaman, olay birimlerini bir dizgi halinde metne yansıtır.

³¹Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, Çev. M.Ali Kılıçbay, Gece Yay., İstanbul, 1992, s. 181.

³²Mihail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, Çev. Sibel Irzık, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2014, s. 324.

Pinhan romanının vaka zamanıyla ilgili reel bir tarih çizgisi yoktur; vaka zamanı, ruhunun bilge tarafını tanımak için yolculuğa çıkan başkişinin İstanbul şehrine vardığı mevsimle başlar. Yıl, ay, gün boyutuyla net bir süreyi ifade etmeyen zaman, başkişinin bireyleşme serüvenini içerdiği için önemlidir;

“Osmanlı devrinin taht şehrine az bir mesafe kala önü sıra ilerleyen kandil nazlı bir edayla söniüverdi. Demek ki varmıştı. Dar-ı dünyada arayıp durduğu yer işte burasıydı.” (s. 10)

Osmanlı devrinin taht şehri, İstanbul’dur ve şehrin 1453 yılında fethedildiği düşünülürse vaka zamanı tarihsel perspektif olarak 1453 ve sonrasını temel alan bir zaman dilimine oturtulabilmek mümkündür. Yazar, başkişinin kendileşme serüvenini geçmiş ve şimdi boyutuyla yansıtmak için geri dönüşler yapar;

“Küçüktü Pinhan; henüz ufacık bir çocuktur. İsmi, yani bu dünyaya gözlerini açışının üçüncü günü, dedesi tarafından ezan-ı şerifin okunduğu sağ kulağına tam üç kez üflenen eski ismi, şimdi çok uzaklarda kalmış; çoktan sırra kadem basmıştı. Eski ismini, kırılmasından korktuğu billur bir şişe gibi dikkatle kuşağında taşıdığı günlerde, gün boyu oradan oraya arkadaşlarıyla koşturarak, on kişinin çıkaramayacağı gürültü ve patırtıyı tek başına çıkartırdı.” (s. 12)

Olayların akışında yapılan geri dönüşler, zamanın akronik bir karakter göstermesine neden olur. Vaka İstanbul’da başladığından yazar, Pinhan’ın önceki hayatı hakkında geri dönüşler yaparak bilgi verir; özellikle tekkedeki değişim zamanları üzerinde önemle durur;

“O günden sonra bir haller oldu çocuğa. Büyümeye, durulmaya başladı. Halimane tavırları herkesin merakını celp ederken, onun dikkati bahçedeki börtü böcekten tekkedeki kitaplara kaymaktaydı. Tez zamanda harflerle ahbaplık kurarak istidadını ispatladı. Şimdiye değin tekke yaşamı keyifli bir dostlar meclisi olmuştu onun nazarında.” (s. 33-34)

Vakanın tamamında etkili olan “o gün” ifadesi, zamanın nesnel boyutundan çıkarak bireysellik kazandığını ortaya koyar. Pinhan’ın yaşamında önemli bir sıçrama anına temas eden “o gün” entrik kurgunun oluşumunda belirleyici bir rol üstlenir.

Pinhan romanında kronolojik dizgeye uygun biçimde aktarılmayan olaylar, kesin ve net bir süreye işaret etmez; yazar başkişi Pinhan’ın bireyselleşme yolculuğunda çocukluğuna, tekkedeki zamanına geri dönüşler yaparak değinir. Romanın asıl kurgusu,

bu iki zaman dilimi üzerine kuruludur. Kamusal zaman boyutundan çıkan zaman, farkında olma ve değişme süreciyle yakından ilişkili olduğu için bireysel bir mahiyet taşır.

2.1.7. Kişiler Dünyası

Kişiler dünyası, vaka birimlerinin hareketlilik kazanmasını ve somutlaşmasını sağlayan kurmaca metnin yapısal unsurlarından biridir. Pinhan romanında yer alan kişileri şu başlıklar altında inceleyebiliriz;

2.1.7.1. Başkişi

Başkişi, kurmaca metinde tek kişidir ve metnin çekirdeğinde yer alarak dramatik aksiyonun gelişim sürecine doğrudan yön verir. Stevick'e göre “(*başkişi*) iç dünyaları ve hayatları en ayrıntılı bir şekilde belirtilen karakterlerdir. Bunlar, daha canlı olmasa da daha karmaşık bir şekilde, hikayenin akışı içinde çatışmalar ve değişme süreçleri yaşayan karakterlerdir.”³³Bu bağlamda romana adını veren Pinhan, başkişidir; çünkü Pinhan, romanın oluşum sebebidir. Başkişinin biyopsişik süreci üç önemli evrede yansıtılır;

1. Pinhan'ın Çocukluk Dönemi

Çocukluk dönemi, insanın ruhsal ve psikolojik yapısını temellendiren oluşumları içerir; çünkü insan, bireysel ve toplumsal yaşamına ilişkin tüm değer yargıları çocukluk döneminde şekillenerek gelişen ve değişen bir varlıktır. Daha sonraki yaşam sürecinde nasıl bir tavır takınacağı ve ne denli mücadele edebileceği bu evrede bilincine yüklenen bilgiler ve tecrübeler çerçevesinde belirlenir. Dolayısıyla Pinhan'ın tüm zamanlarda sahip olduğu/olacağı kişiliğin oluş nüvesi, çocukluğunda depolanan düşünceler merkezinde biçimlenir. Sigmund Freud, “*Arzu Dürtü ve Çatışmaları Açığa Çıkarma*” adlı eserinde

³³Phlp Stevick, Roman Teorisi, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yay., Ankara, 1988, s. 173.

çocukluk dönemini “örtü anılar” olarak değerlendirir ve “(örtü anıların)kişiliğin sonraki gelişimi üzerinde belirleyici bir etki yaptığını”³⁴söyler. Öyleyse Pinhan’ın inatçı, öfkeli, hırslı, hırçın, pervasız ve enaniyet duygusu yüksek bir mizacının olması, çocukluğundaki kendilik sorunlarıyla ilintilidir;

“Eski ismini kırılmasından korktuğu billur bir şişe gibi kuşağında taşıdığı günlerde, gün boyu oradan oraya arkadaşlarıyla koşturarak, on kişinin çıkaramayacağı gürültü ve patırtıyı tek başına çıkartırdı. Aklına koyduğunu yapar, yapamadığında da ham meyve dişlemiş gibi günlerce karın ağrısı çeker, kıvranırdı. Ekseriya alaycı, kırıcıydı. Kulağı ne kadar çok ve ne kadar sert çekilirse, o kadar azmakta, bildiğini okumaktaydı.” (s. 12)

Maruz kaldığı sorun nedeniyle sarsılan/örselenen Pinhan’ın insani ilişkilerde verdiği tepkiler, zaman içinde onun karakteristik özelliklerini oluşturur. “Alaycı, kırıcı, kulağı ne kadar çok ve ne kadar sert çekilirse, o kadar azan, bildiğini okuyan”Pinhan, bedeninden dolayı yaşadığı gizli aşağılanmışlık duygusunun yaptırımcı etkisiyle saldırgan bir güdünün tesiri altında kalır, başkalarına karşı alaycı ve kırıcı davranır. Arno Gruen “başka insanları ezmek, varlık alanlarını kısıtlamak veya yok etmek, başka insanları aşağılamak, başkası üzerinde baskıyla kendi üstünlüğünü göstermeye ihtiyaç duymak insanın kendisini yetersiz ve çaresiz görmesinden beslenen davranış biçimleridir.”³⁵der. Örtük bir savunma olarak değerlendireceğimiz bu davranış biçimleri, hoşnutsuzluk içeren bir uyarının ya da kompleksin varlığıyla açıklanabilir. İkibaşlı doğmasının yarattığı utanç psikoza nedeniyle güven ve samimiyet değerleri üzerine ilişkiler kuramayan Pinhan, herkesten kaçır. Çünkü dış dünya, onun için tehlikelerle dolu bir girdaptır; bu girdabı sağlıklı olmayan düşüncelerle iyice derinleştiren Pinhan, kendisi ve dış dünyayla iletişim kurarken kavgalı ve uyumsuz birine dönüşür. Pinhan’ın çevresine karşı böylesine bir tutum takınması, ruhunu saran ağır ve sancılı bir hastalıktan kaynaklanır;

“Gündüzleri arkadaşlarına parmak ısırtacak kadar korkusuz ve vurdumduymaz; geceleriye yavrusunu yitirmiş bir ceylan gibi yaralı ve mahzundu. Gece çökünce beş kardeş birbirlerine sokularak yattıkları yer yatağında, karanlığı fırsat, yalnızlığı kılıf bilen hüznün, arz-ı endam ediverirdi. Çocuğun etrafında naralar atarak birkaç kez fırl

³⁴Sigmund Freud, Arzu Dürtü ve Çatışmaları Açığa Çıkarma, Ankara, 2014, s. 58.

³⁵Arno Gruen, Empatinin Yitimi, Çev. İlknur İlğan, Çitlembik Yay., İstanbul, 2012, s. 260.

fırlı döndükten sonra, arsızca üstüne çöreklenir, acımasızca boğazını sıkarak, sesini soluğunu keserdi. Çocuksa hüznle hesaplaşması sona erdiğinde bir umutla ellerini vücudunda gezdirir; ama her seferinde bu karabasanın hakikat olduğunu görerek yattığı yerde tortop olur, kendi içine kıvrılırdı. O vakit, toprağın yarılmasını, doğduğu günden bu yana kendisine musallat olan bu ikibaşlı illetle beraber yerin dibine geçip yok olmayı ne çok isterdi.” (s. 12-13)

Gece, niteliksel düzeyde karanlık bir andır; Pinhan’a derin bir azap çektirir ve acı içinde kıvrınmasına neden olur. Geceyle beraber bedeninin kontrolsüz bir şekilde değiştiğini fark eden Pinhan, engelleyemediği bu durum karşısında aşağılandığını hisseder ve içe çekilir. Wilhelm Reich “*aşağılık duygusu çeken utangaç bir hasta, güçsüzlüğünü her türlü özgür çağrışımından kaçınarak dile getirir.*”³⁶ derken bir insanın kendisi olabilmesi için psiko-ruhsal bir yıkımla karşılaşmaması ya da sorunlarını çözebilecek kadar güçlü olması gerektiğine vurgu yapar. Çünkü insan, özgür bir biçimde kendisi olarak yaşamına yön verirse varlığını kurabilir. Oysa Pinhan, geceleri ruhsal bütünlüğünün parçalandığına tanık olduğu için “*yattığı yerde tortop olur, kendi içine kıvrılır.*” Bu bir bakıma çaresizliğin, bir şey yapamazlığın yansımasıdır. Çaresizlik, Pinhan’ı çepeçevre kuşatır ve yüzleşmekten sakındığı gerçeği karşısında cesaretle durabilmesine izin vermez. Bu haliyle Pinhan, Anayurt Oteli romanının başkışısı Zebercet’e benzer; onun gibi gizli bir utancın kuşatılmışlığında boğulur. Gece belirince kendiliğini tehlikelerle örülü gayya kuyusuna atılmış gibi hisseden Pinhan, derin bir güven bunalımı ve tükeniş psikozu yaşar. Kişisel gelişimini durduran ve varoluşa olumsuzluk yükleyen bu durum, dayanılmaz hale gelir. Kendisine yardım edecek birinin olmazlığı ve içsel yalnızlığı Pinhan’ın sessizce geri çekilerek ölümü beklemesine yol açar. Pinhan, varlık sancısıyla örülü kabuğu kırıp içinden çıkamadığı için dünyalık zamanında buradalığının sonlanmasını ister; çünkü Pinhan’a göre kendisi lanetli bir yazgıya mahkum edilmiştir. Pinhan’ın bu yazgının değişebileceğine inancı yoktur, zaten onun çaresizliği bu inançsızlığından beslenir.

Çocukluk dönemindeki ruhsal çöküntüyü artıran bir diğer neden, aile bağlarının desteğinden uzak olmasıdır. Pinhan, babasını kaybetmiş bir çocuktur; annesi ise yaşamın çetin şartları karşısında tek başına kalmış yoksul bir kadındır. Maddi koşulların yarattığı sıkıntılardan dolayı Pinhan’ı unutan annesi, onun sorunlarına duyarlı bir biçimde

³⁶Wilhem Reich, Kişilik Çözümlemesi, Çev. Bertan Onaran, Payel Yay., İstanbul, 1948, s. 49.

yaklaşmaktan yoksundur. Oysaki anne, insanın zor zamanlarında tutunabileceği önemli bir teselli kaynağıdır. Anne, ruhani bir güç gibi insanı tüm tehlikelerden korur. Korunma güdüsünü içselleştiremeyen Pinhan, “*kalıt sığınaklarına*” tutunmak için babasını hatırlamaya çalışır;

“Pinhan babasını hatırlamaya çalıştı. Bir sis perdesi örttü üzerini. Uzaklardan belli belirsiz bir su şırıltısı geliyordu. Bir ara sislerin içinde bir karaltı görür gibi oldu. Karaltı ona doğru gelmekteydi; ağır ağır, adım adım. Tam yüzünü açığa çıkaracaktı ki, arkasını getiremedi. Sular dondu. Sis olanca ağırlığıyla çöktü.” (s. 42)

Babasını umutsuzca şimdisine çağıran Pinhan, onun suretini görmek, sesini duymak ister; fakat bilincindeki baba imgesi, karaltı şeklinde belirir. Karaltı, gölge arketiple örtüşür. Geçtan “*gölge arketipiçoğu insanın derininde saklandığından, kendisininde ancak zaman zaman fark edebildiği, karanlıkta kalmış bir alan*”³⁷ olarak tanımlar. Karanlıkta kalmış olanın açığa vurulması için Pinhan’ın belirsiz ve muğlak yönleriyle tanışması gerekir; aksi takdirde o, içine battığı çıkmazı bir türlü çözümleyemeyecektir. Gölge misyonu taşıyan baba, köken örnek ya da ilk rol modeldir; babanın belirsizleşmesi, kaybolan yönüne işaret ederken gölge arketiple bütünleşememe trajik acıyı iyice derinleştirerek huzursuzluğunu artırır. Gölge arketip; sığınabileceği, enerji ödünçleyebileceği bir unsur iken Pinhan’ın etrafında bir duvar örer, suyun yardımcı gücüne rağmen netlik kazanamaz. Bu nedenle Pinhan, babanın zor anlardaki kurtarıcı etkisinden mahrum kalır.

Anne ve babanın yanı sıra yanan/tüten bir ocağın yokluğu, sorunsal nitelikli ilişkisini artıran bir diğer unsurdur. Ev, sığınılabilir/korunabilecek bir yer iken Pinhan’ı labirent görünümüne dört duvarın arasına tutsak eder; nefes aldırmayan tüm durumlara karşı barınma mekanı olan ev, içsel bir tehdit unsuru içerir. Bu mekan, Pinhan’ı incitir, devamlılığını ve süreğenliğini bozarak onun uyum içinde yaşamasına izin vermez. Ev, daralarak bir zindana dönüşür. Anne, baba ve ev merkezli bütün bu dışlanma biçimleri, Pinhan’ın uyuşmazlıklar kompleksini besler ve itilmişlik sendromunu doğurur. Çocukluk döneminde yaşanan kendililik sorunları, Pinhan’ın karmaşasını artırır. Carl Gustav Jung “*(içsel karmaşanın)istemli davranışlarla kolayca değiştirilemeyecek kadar bağımsız olduğunu ve bilinçaltı bir değer olarak kişiyi daima yönlendirdiğini*”³⁸söyler.

³⁷Engin Geçtan, Zamane, Metis Yay., İstanbul, 2010, s. 70.

³⁸Carl Gustav Jung, Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi, Çev. Engin Büyükin, Say Yay., İstanbul, 1997,s. 44.

Bu yönlendirilmiş algı tarafından çepeçevre kuşatılan Pinhan, karanlık boşluğa doğru hızlıca sürüklenir ve kendiliği yitirme tehlikesi yaşar.

2. Pinhan'ın Dürri Baba Tekke'sindeki Süreci

Tekke, yeniden doğuşu ve ruhsal gelişimi sağlayarak içsel yolculuğun başlamasına referans olur. İkibashılık, Pinhan'ı utanç psikozuna mahkum eden öldürücü bir kafestir. Pinhan, bu kafesin oluşturduğu sıkıştırılmışlığı, ruhsal enerji depolayan tekkenin desteği ve yardımı sayesinde yok etmeye çalışır. Tekke gibi kolektif bilinçdışıyla beslenen mekanlar, insanın yitirdiği/kaybettiği tüm değerleri onarma ve yeniden kazanma gücü verir. Bu yönüyle Dürri Baba tekkesi, ontolojik boyutta kendini kurmak isteyen Pinhan'ın ruhunu sağaltacak; onu karmaşa ve karanlıkla örülü kişisel bilinçdışına yöneltecektir. Jolande Jacobi *“kişisel bilinçdışı kişinin yaşantısında ortaya çıkan unutulmuş, bastırılmış, zaptedilmiş ve bilinçdışı algılanmış içeriği ihtiva eder.”*³⁹der. Dolayısıyla bilinçdışı; bastırılan,yüzleşilmeyen korku ve kaygıların deposudur; Pinhan, tüm bunlarla karşılaşabilme cesaretini tekkede edinir. Toplumsal hafızada bir değer mekanı olan tekke, Pinhan'a sorunlarıyla mücadele etmesi gerektiğini söyler. Tekke, sembolik bir mekandır; Pinhan burada anlama ve değere bağlanarak aydınlık bir süreç yaşar. Bu süreci biçimlendiren ve oryente eden kişi ise Dürri Baba'dır; çünkü Pinhan gideceği yolu bilmez, kendisiyle ilgili çıkarımlar yapamaz ve psişesindeki rahatsızlığı göremez. Mutlaka dışarıdan bir uyarıcıya ihtiyaç duyar. Uyarıcı işleviyle Dürri Baba, problematik bir kimseye dönüşen Pinhan'ın içindeki arzuyu bilir ve fark ettirir; fakat onu aniden içsel bir değişime tabi kılmaz. Önce Pinhan'ı birtakım fiziksel becerilere yönlendirerek sorumluluk bilinci kazandırır. Pinhan'ı daha yakından tanıma amaçlı verilen görevler, aslında onun bir sınava tabi tutulduğunu gösterir. Bu sınav, hem sabrı/metaneti sınar hem de kibrin esaretinde kalan Pinhan'ın tüm değerler üzerine düşünmesini sağlar. Pearson *“Savaşçının Aşil'in topuğu (zayıf noktası) kibriidir.”*⁴⁰ifadesini kullanırken benliğini özgürce inşa etmek isteyen insanın kendisini tanıması gerektiğini vurgular. Dürri Baba'nın yönlendirmeleriyle Pinhan, eksiklikleri konusunda bilinçlenir ve hedefe doğru aşama kaydederek ilerler. Bunun yanı sıra Dürri

³⁹Jolande Jacobi, C.G. Jung Psikolojisi, Çev. Mehmet Arap, Barış İlhan Yay., İstanbul, 2002, s.25.

⁴⁰Carol S. Pearson, İçimizdeki Kahraman, Çev. Semra Ayanbaşı, Akasa Yay., İstanbul, 2003, s. 156.

Baba, psişik bütünlüğe erişmek için Pinhan'ı kendilik değerleriyle buluşturur; bu değerlerin ilki ad almadır;

“Pinhan!dedi Dürri Baba. Sesi yaprak kımıldatmayan saba rüzgarı gibi doldu odanın içine. “Pinhan!” dedi çocuk üst üste üç kere. İlk kez bu ismi söylerken farkında olmadan el çırpı; omuzları sevinçle oynadı; yüzünde gonca güller açtı. İkinci kez söylerken duruldu, az evvelki taşkınlığından utandı. Üçüncü kez söylerken, ateş bastı dilini, damağını; dudaklarında buruk bir tad kaldı. Beti benzi kül kesildi. O zaman Dürri Baba kollarını iki yana açıp olan biteni izleyen dervişlere doğru dönerek ‘Nicedir adını bekler dururdu. Velhasıl adı da onu. İşte bugün kavuştular birbirlerine.” (s. 23)

Ad, benliğin bir simgesidir; belirsizliğe sürüklenen insanın varlığını onayan bir güçtür. Bu güçle dünyalık zamanında yer edinen Pinhan, varoluşsal düzeyde yeniden doğuşunu gerçekleştirir. Korkmaz, “ad verme veya ad alma’yı, bireyin bir hak edişler manzumesi etrafında ve sosyopsişik anlamda kendini yeniden doğurması ve kendilik değerlerini içeren bir kimlik/benlik dosyası hazırlaması işi olarak değerlendirir.”⁴¹ Benliğine/kimliğine ait bir unsurun doğum esnasında olduğu gibi üç defa söylenilmesi, hem geleneksel ritüele hem de bütünlüğe işaret eder. Schimmell’e göre üç sayısı, “yeni bir bütünleşmeye yol açar ve ikinin bölünmesinin yol açtığı zararı gider(ir).”⁴² Bu amaçla tekrar edildiğini düşündüğümüz ad, Dürri Baba tarafından söylenildiği an Pinhan’ın bilincinde ilk olarak şevk ve heyecan uyandırır. Daha sonra tedirginlik, kaygı ve öfke durumu yaratır; çünkü Pinhan, gizinin açığa vurulduğunu düşünür. Pinhan’ın ne hissettiğini anlayan Dürri Baba, duruma müdahale ederek bireysel yolculuğun olumlu değerler çizgisinde devam etmesini ve tekkenin yardımcı güç misyonunu kaybetmemesini sağlar;

“O günden sonra bir haller oldu çocuğa. Büyümeye, durulmaya başladı. Halimane tavırları herkesin merakını celp ederken, onun dikkati bahçedeki börtü böcekten tekkedeki kitaplara kaymaktaydı. Tez zamanda harflerle ahbablık kurarak istidadını ispatladı.” (s. 23)

Pinhan, adını aldıktan sonra travmatik çöküşler yaşadığı iç mekanında derin ve zengin bir oluşla “büyümeye/durulmaya başlar”; benliğini kuşatan düşmanlardan uzaklaşarak büyük bir gayretle mücadele eder. O, kararlılığı ve azmiyle başarısını ispatlar.

⁴¹Ramazan Korkmaz, Oğuz Yurdu Romanında Toplumsal Bilinçdışının Görüntü Düzeyleri, 2003, s. 75

⁴²Annemarie Schimmell, Sayıların Gizemi, Çev. Mustafa Küpüşoğlu, Kabalcı Yay., İstanbul, 2011, s. 69.

Bu başarı, Laing'in ifadesiyle “dünyayı aşmaya ve böylece güvende olmaya”⁴³ yöneliktir; dünyayı aşarak güvende olma hissi, insanı kendisine yakınlaştırır ve iç dünyasını kuşatan karanlığı yok eder. Buna rağmen Pinhan, huzursuzdur. Huzursuzluğun temel nedeni, Ruz-ı muhabbete katılamaması ve uzun zaman geçmesine rağmen Dürri Babayı görememesidir;

“Dürri Baba’nın neden sana görünmediğini, neden böyle uzak durduğunu merak edersin, buna içten içe üzülürsün. Oysa bizler Dürri Babayı her gün her gece görür; onunla uzun uzun sohbet eder, avuç dolusu güler, hüznleniriz. Hikayelerimiz ortaktır, birdir. Biliriz. Hikayelerden alametler derleriz. Senin defterinse henüz boştur. Pinhan boş olduğunu bilirsin sende. Doldurmaya gayret edersin. Lakin bunu yanlış yerde yaparsın. Gel gör ki hikayesini yaşamamış olanlar bunu bilmez, onlar yeni bir hikaye arar durur kendilerine. El değmemiş olsun, tadına bakılmamış olsun isterler. Çünkü bir olmayı değil, tek olmayı arzu ederler.” (s. 46)

Pinhan, Ruz-ı muhabbete alınmasının nedenini Dertli Hagopik’ten öğrenir. Dertli Hagopik’e göre Pinhan, kendine yabancı biridir ve dünya üzerinde özgülüğünü ortaya koyarak varlığını onayan herhangi bir hikayesi yoktur. Randal, “*bir hikayeye sahip (olmayan) hiçliği yaşamaktadır*”⁴⁴ derken insanın kendiliği keşfetme ve verili düzendeki yerini belirleme zorunluluğuna gönderme yapar. Aksi takdirde insan, hiç kimseye dönüşür ve hiçbir yerdeliği yaşar. Pinhan’ın bu durumdan kurtulmasını isteyen Dertli Hagopik onu uyarır; fakat Pinhan bu duruma tepki verir, sırrının Dertli Hagopik tarafından bilindiğini öğrenince psikolojik bir şüursuzluk yaşar. Morley ve Robins’e göre “*(insan ruhunda) gizli ya da bastırılmış olan varoluşsal bir rahatsızlık duygusu, kötü bir önsezi*”⁴⁵ yaratır. Bu duruma daha fazla dayanamayan Pinhan, kendini dışarı atar ve bir kapı görür;

“Nereye gittiğini ne yaptığını bilmiyordu. Aniden açık bir kapı çıktı karşısına. İçeri daldı. Kapı ardından kapandı. Uzunca bir zaman nerede olduğunu çıkartamadı. Öfkeyle koşarken, bulduğu ilk açık kapıdan içeri dalmış ve kapı arkasından kapandığında burada kalakalmıştı. Duvarları, kah siyah üstüne beyaz, kah beyaz üstüne siyah lekeli; yılan gibi kıvrılan, içinde tek bir eşyası dahi bulunmayan; ne karanlık ne aydınlık, ne dar ne geniş, ne sıcak ne de serin bir odanın içindeydi. İçeri girdiği kapıdan başka, bir kapı

⁴³R.D. Laing, Bölünmüş Benlik, Çev. Ergün Akça, Pinhan Yay., İstanbul 2012, s. 78.

⁴⁴William Randal, Bizi Biz Yapan Hikayeler, Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, s.96.

⁴⁵David Morley -Kevin Robins. Kimlik Mekanları, Çev. E. Zeybekoğlu, Ayrıntı Yay., 2011, s. 48.

daha vardı, onun tam karşısında. Pirinç tokmaklı bu kapı, beyitler ve minyatürler taşıyordu iki kanadında. Öteki kapı ne kadar sade, saz benizli ve mütevazı ise, bu kapı da o kadar debdebeli, al yanaklı ve muhakkir idi. Yüksekten uçan kibri vardı suratında.” (s. 48)

Pinhan, bilmediği/tanımadığı soyut bir dünyayla karşılaşır; soyutluğun somutlaştığı yer, kapı eşliğidir. Kapı, basit bir nesneye atıf değildir; bilinçaltında yer alan düşünceleri belirginleştirir ve bir yol ayırımına işaret eder. Kapı, Pinhan gibi ikibaşlıdır; “*siyah ve beyaz, karanlık ve aydınlık, dar ve geniş, sıcak ve serin*” bu ikibaşlılığın temel imlerini verir. İlk kapı, yaşamın değerleriyle kurulan olumlu ilişkiye; ikincisi ise ruhunu ve bilincini tehdit eden karanlık ve şeytansı güce- kibre- işaret eder. Kibir, bencillik duygusunu tabulaştırır, kişiye varoluşsal körleşme yaşatarak asıl olanı görmezleştirir ve aynı zamanda ben’i yüceltme mantığı üzerine kuran insanın görüntüsünü aktarır. Pinhan, ilk kapıdan kolay bir şekilde içeri girer ve ruhindaki farklılıkları görür; ikincisinin ise kapalı olduğunu farkeder. Bilinçaltında bitimsiz bir çatışmayı yansıtan ikinci kapının kapalı olması Pinhan’ın kendi ve dünya arasındaki iletişimsizliğini vurgular. İlki varlık alanını ihata ederken; ikinci kapı sıkıştıran ve bastıran bir algı oluşturur; bu denli ikilem, arada kalmışlık durumu yaratır. Annemarie Schimmel “*dualite ve olumlu anlamda kutupsallık hayatın sürmesi için zorunlu olsa da, sayı bilimcilerinin görüşüne göre iki fazlaıyla olumsuz olup, uyuşmazlık ve ayırma taraftardır.*”⁴⁶der. Çünkü uyuşmazlık/ayırma bütünselliği ve tekliği gölgeleyerek bölünmüşlüğe/parçalanmaya neden olur. Bölünmüşlüğün yol açtığı durumdan kurtulmak için Pinhan, kapıyla iletişime geçmeye çalışır ve onun dilediğini yerine getirir;

“De bana, kapı hakkı ne dilersin? diye sordu. Kapı, deminden beri yüksekten uçan, kibrinden yanına varılmayan, dorukları karlı bir dağ gibi olanca heybetiyle önünde dikilen ve geçit vermeyen kapı, biraz olsun gevşedi. ‘Kıllarını ver’ dedi. Pinhan, soyunmaya başladı. Üzerinde ne var ne yoksa çıkardı, bir kenara fırlattı. Elifi şalvarı, deve yününden gömleği, tennuresi birer birer uzaklaştılar. Üzerinde teninin kokusunu, derisinin rengini taşıyan ne varsa eksiksiz bir bir çıkardı. Sonunda kapısının karşısında çırılçıplak kalmıştı. Senelerdir üzerine titrediği, kimselerin görmemesi, duymaması için boyunca uğraş verdiği sırrı bu kibirli kapının bilmesinden en ufak bir endişe duymadığını hayretle fark etti. Artık ne korku, kaygı, endişe. Sırtını dik tutup, elleriyle örttüğü apış

⁴⁶Schimmell, A.g.e., 2011, s. 68.

arasını açığa çıkardı. Bunları yaparken bir kez olsun da dönüp kapıya bakmadı. Göreceğini görsün, gülecekse gülsün, kınayacaksa kınasın. Bu iki başlılık duyulacaksa duyulsun.” (s. 51-52)

Kapı, gölge arketiptir. Gölge arketip, kişiliğimizin bastırılan yönüdür. Eğer insan, bastırılan yönünü ifşa edip tanımazsa uyuşmazlıklar kompleksi güçlenir; fakat bununla yüzleşirse kendisiyle uyumlu ve dengeli bir şekilde yaşama hakkı edinir. Pinhan, kapının isteğini kabul ederek ruhunu ve bedenini esir alan gerçeğiyle tanışır. Utanca dönüşen durumunu amansızca haykıran kapı, değişimi sağlayacak yenilenmenin de sembolüdür. Kapının oluşturduğunu sınırı yok etmeye çalışan Pinhan, ilk önce kıyafetlerini çıkarır sonra kıllarını koparır. Kıllarından soyunma “*kendisinde hiçbir ihtilaf bulunmayan vücud-ı mahza(ya)(mutlak varlığa)*”⁴⁷ ulaşma konusunda önemli bir dönüm noktasıdır. Çoğulluktan tekillığe; kesretlikten vahdete giden yol, kendilik yolculuğunda önemli aşama kaydedildiğini ve bir üst boyuta ulaştığını gösterir. Kapının karşısında çırlıçıplak kalan Pinhan, kara bir leke gibi ruhuna yapışan ikibaşlılığından utanmadığını fark eder; bu fark ediş korku, kaygı ve endişe duygusunu tamamıyla siler. O ana kadar hüznü ve acıyı biriktirerek alışılan yaşamından çıkamayan Pinhan, değişime hazır bir gücü derinden hisseder. Sıkıştırılmışlığın ve bastırılmışlığın verili kimliğinden soyutlanarak ikibaşlılığının bir kusur, eksiklik veya ayıplanacak bir durum olmadığını anlar.

Psikolojik ve ruhsal bir sorunu yakından tanımaya ve karşılaştığı zorluğu cesareti sayesinde aşmaya çalışan Pinhan, belli bir süre sonra kapının dışına çıkar ve kendini bir mezarlıkta bulur. Uzun süre bu mekanda ne yaptığını bilmeden gezer ve Dürri Baba’nın yanına varır. Dürri Baba’nın görünmesi, çıkılacak yolculuğun yaklaştığını ve Pinhan’ın bu bilge kişiden yardım alacağını gösterir. Çünkü bilge kişi/yol gösterici olmadan başkişinin serüvene çıkması imkansızdır;

“Ben dostumu gökte ararken yerde buldum Pinhan. Lakin bulur bulmaz da yitirdim. Senin yüreğine gurbet düşmüş bir kere, kavli karar etmişsin göçmeye. Gönlün o yöne akmış Pinhan, elden ne gelir. Sana verebileceğim topu topu iki hediyem var sadece. Birisi kulağına küpe olsun diye. Her ne yöne gidersen git, kaç menzil tüketirsen tüket sakın ola kendinden utanma. Vücudun şehrine gir Pinhan; onu seyreyle. Biz nefsimizi silmekten değil, bilmekten yanayız; unutma. Birinci hediyem budur sana. İkinciye gelince... Dürri baba uzandı Pinhan’ın elini tuttu. Pinhan soluğunu tutmuş, bayıldı,

⁴⁷Sadreddin Konevi, Vahdet-i Vücut ve Esasları, Çev. Ekrem Demirli, İz Yay., İstanbul, 2012, s. 89-90.

bayılacak, donuk gözlerle ellerline bakmaktaydı. Dürri Baba Pinhan'ın eline fındık iriliğinde bembeyaz bir inci tanesi bıraktı. Pinhan şaşkın, Pinhan ağlamaklıydı. Dürri Baba sözlerini bitirmeden havada bir kandil peydahlandı. "Bu kandil sana yol gösterebilir. Adını fasl-ı hazan koyalım. Söndüğü yerde aradığını bulasın." (s. 63)

Pinhan, norm karakteri aracılığıyla yaşayacağı dönüşümün başlangıcını yapar. Dönüşüm, aslında başkişinin kendilik sınavıdır. Onun bu sınavı başarıyla tamamlaması ve kökensel olarak değişmesi için tüm yardımcı güçlerle ruhsal bir birliktelik içinde olması gerekir. Bu nedenle başkişinin Dürri Babayla karşılaşması tesadüfi değildir; Pinhan, bireysel yolculuğuna devam etmek için biriyle temas halinde olmalıdır. Bu kişi, Pinhan'ın kurucu imgesi ve "yüce bireyi" olarak nitelendirebileceğimiz Dürri Baba'dır. Korkmaz'a göre "yüce bireyler bilinçaltındaki yücelik algılamalarının kişileşmiş görüngüleri olmakla birlikte, yalıtık, kopuk ve sökükle zamanları birbirine ekleyen(time binder) nitelikleriyle; tinsel anlamda yapıcı, kurucu ve sağaltımcı işlevler de üstlenirler."⁴⁸ Üstlendiği işlevlerle, hala karanlık güçlerinin tesiri altında olan Pinhan'a tinsel bir enerjiden rol ödünçleyen ve onu içsel yolculuğa çıkmaya hazırlayan Dürri Baba, öncelikle "özünden utanma ve nefsini tanı/bil" nasihatinde bulunur; Sayar'a göre nefis, "kişilik, benlik veya kendilik(self) veya kişilik gelişiminin aşamaları(yla)"⁴⁹ yakından ilintilidir. Nefsi tanıma, kişilik gelişiminde Pinhan'ın kendiyi olan münasebetini belirlemesi bakımından önemli bir çağrıdır; çünkü başkişi/kahraman, serüvene çıktığı an, tuzağa düşebilir. Pinhan'ın bu durumu yaşamaması için Dürri Baba, Pinhan'a bir inci hediye eder. İnci, Dürri Baba'yı simgeler. Jung "mit için kahramanın başarısı ne denli önemli ise, hediye olarak verilen nesne de o denli önemlidir. Hediye nesnede saklanan olağanüstülüğün sırrı, hediye nesnenin susan bir ruhunun olmasıdır. Dolayısıyla kullanılan eşyada eşya sahibinin ruhunun bir parçası yansıtılır."⁵⁰ derken Pinhanla inci yani Dürri Baba arasındaki ilişkiye vurgu yapar. Demek ki hediye/eşya, veren kişinin bir parçasını taşır; böylece Pinhan'ın düşünsel serüvenine gizli bir şekilde dokunularak eylemsel süreç başlatılmış olur.

Dürri Baba'nın nasihatı, çaresizlik ve iletişimsizlikle örülü benlik algısının sorununu çözme misyonu taşır; bir kandil görünümüyle yolu aydınlatan inci ise, yeni bir

⁴⁸Ramazan Korkmaz, Rene Girard'ın Üçgen Arzu Modeli Bağlamında Osmancık Romanı, Tarık Buğra Armağanı- Prestij Kitap- Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., 2008,s.181.

⁴⁹Kemal Sayar, Sufi Psikolojisi, Timaş Yay., İstanbul, 2013, s. 23.

⁵⁰Carl Gustav Jung, İnsan ve Sembolleri, Çev. Ali Hanit Babaoğlu, Okyanus Yay., İstanbul, 2009, s.254.

oluşun davetkarı ve koruyucusu olarak oldukça önemlidir. İki yardımcı arketiple yola çıkan Pinhan, ayrılma aşamasındadır. Gökeri “*mitolojik yolculuğun ilk evresi olan ayrılış, kahramanın ruhsal yaşam gücünün ortam değiştirmesidir.*”⁵¹ der. Değişen ortam, tekkeden İstanbul’a yapılan yolculukla yani dışa açılmayla yansıma bulur; böylece Pinhan, dışa açılırken içsel dünyasının derinliklerine yolculuk yapar.

3. “Vücudun Şehrine” Giren Pinhan’ın Cinsel ve Ruhsal Dönüşümü

Dürri Baba tekkesinden ayrıldıktan sonra tek başına yoluna devam eden Pinhan, İstanbul’a gelir. Pinhan’ın psikolojisini yansıtan şehir-i İstanbul, bireyleşim serüveninde merkezi bir noktaya işaret eder; çünkü burası, kişiyi maceraya çağıran ve kurucu değer olarak değişimi tamamlayan işlevsel mekandır. Livingston “*eğer bölünmüş insan tekrar bir bütün olacaksa, bu amacına ulaşma ihtimali, kendisine bu yönde rehberlik edecek ve destek olacak şekilde organize edilmiş bir sosyal düzende daha yüksektir.*”⁵² derken dış dünyanın insan gelişimi üzerindeki rolüne vurgu yapar;

“Taş köprüünün tam orta yerinde durdu. Dağ, taş, dere, tepe, börtü, böcek onunla beraber durup, soluğunu tuttu. Onlara dönüp yola devam etmelerini, arkalarından yetişeceğini söylemek istedi; ama yapamadı. Aniden ürperti yaladı tenini; hazan yaprağını gibi tir tir titredi. Hava bu kadar rakit, sema böylesine bulutsuz iken, yağmur muştulayan bu arsız rüzgarın nereden çıktığını kestiremedi. Ne öne, ne arkaya tek bir adım dahi atamıyordu. Soğuk terler boşaldı sırtından. Nicedir meftun olduğu şehir nihayet görünmüştü uzaktan.” (s. 9)

İstanbul, kendisine yol belirleyen Pinhan’ın azmini ve kararlılığını belirleme açısından önemli bir aşama mekanıdır. İstanbul, bir korku labirenti gibi Pinhan’ın üzerine yürür. Pinhan, bu mekanla karşılaştığı an, ne yapacağını bilemediği için korku psikozunun tesirinde kalır. Campbell’e göre “*korkan/çekingen ruh kapıdan geçme ve dışarıdaki dünyaya doğmayı başarma(da)*”⁵³ sıkıntı yaşar. Bu durumun nedeni, ansızın gerçekleşen mekan değişikliği ve dış dünyanın tehlikelerine karşı insanın hazırlıklı

⁵¹A.İ., Gökeri, Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğindeki Yapıtlara Uygulanması, Ankara Üniversitesi, 1979, s.63.

⁵²Ray, Livingston, Geleneksel Edebiyat Teorisi, İnsan Yay., İstanbul, 1998, s.40.

⁵³Joseph Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Çev. Sabri Gürses. Kalcı Yay., İstanbul, 2000, s.98.

olmayışıdır. Kendisi olarak tepki vermekte zorlanan ve şaşkın bir şekilde etrafını izleyen Pinhan, iç ve dış etkenlerden gelen tehlikenin farkındadır. Bundan kurtulmak için bir çıkış yolu bulması gerektiğini bilir; çünkü geri dönerse herşey yarım kalacaktır. Yarım kalan her süreç, hiç başlamamış sayılır. Yaşamda karşı değeri simgeleyen tüm güçlerle mücadele etmek önemlidir; çünkü mücadelenin devamlılığı bizi bir anlama bağlar ve insanlaşma sürecimizi onar. Bu nedenle yola devam etme kararı alan Pinhan, böylece kendiliği keşfedecek ve değişim öyküsünün bir sonraki aşamasını görebilecektir;

“Korktu. Gidip de varamamaktan değil, varıp da dönüş yollarını kaybetmekten değil, dönüp de bir kendini bulmaktan, bulduğundan korkmaktan korktu. Boynundaki sahtiyan keseyi burnunun hizasına kaldırıp gönül okşayan bir nazarla baktı ona. Parmaklarını derinin arkasına saklanan o yuvarlaklığın üzerinde uzun uzun gezdirip incinin fısıltılarını nefes alıp verişlerini, dinledi. Keseyi öptü, derin derin kokladı. Ferahlamıştı, çünkü kesenin içindeki inci burada yanı başındaydı; ve her ne olursa olsunbaşına ne gelirse gelsin asla boynundan ayrılmayacak, hep böyle ışıldayarak yolunu aydınlatmaya, ılık nefesiyle içini ısıtmaya devam edecekti.” (s. 9-10)

Bir süre bulunduğu yerde hareket edemeyen Pinhan, *“gidip de varamamaktan değil, varıp da dönüş yollarını kaybetmekten değil, dönüp de bir kendini bulmaktan, bulduğundan korkmaktan korkar.”* Korku, belirsizliğin/muğlaklığın oluşturduğu psikolojik bir ankisiyete durumudur; sağduyu yetisini sonlandıran ve akılla kontrol edilemeyerek kişinin içsel dünyasını darlaştıran bir tehdit unsuru içerir. Korkunun altında yatan temel gerçek, bilincini uyaran sorulardır; çünkü Pinhan, kendiliğe dönüşün bu sorulara vereceği cevaplar doğrultusunda gerçekleşeceğini ve bunun nasıl meşakkatli bir süreç olduğunu bilir. Tam bu an’da küçük kesesinde sakladığı inci tanesine bakar ve adeta bu nesnenin yansıyan ışığından güç alır. Başkişi/kahraman mitolojik yolculuğunda durakladığı zaman, arketipsel imge işlevselleşerek harekete geçer. Bu bakımdan inci, manevi yolculuğunu aydınlatan bir çağrışıma sahiptir ve Pinhan’ın algı dünyasında rahatlatıcı bir etkisi vardır. Pinhan’ı korkuya bağlı tutsaklıktan çekip alır ve kendilik savaşının süreğenlilik kazanmasını sağlar; inci bunu Pinhan’ın ruhuyla iletişime geçerek gizil söylemi sayesinde yapar. Bir şaman tütsüsü gibi ruhu tedavi ederek enerji yayar ve güç verir. Çözülmesi gereken sorun karşısında ruh arketipi niteliği taşıyan inci, başkişinin/kahramanın yenik düşmesine müsaade etmez. Pinhan, içsel olarak uyum ve

dengeşinin bozulduğu anlarda inciden yardım bekler ve ona sığınır; inci sayesinde sıkışan yüreği, düşünme yetisini kaybeden bilinci tüm olumsuzluklardan uzaklaşır.

İncinin desteğine ihtiyaç duyduğu bir anda onu kesesinden çıkaran Pinhan, Kavanoz Bekir’in saldırısına uğrar ve inciye çaldırır;

“Kadayıf sokağına vardı. İnciyi görmeye, ona dokunmaya o kadar çok ihtiyaç duyuyordu ki, hiç düşünmeden, boynunda taşıdığı keseyi yırtarak, Dürri Baba’nın hediyesini günışığına çıkardı. Onunla dertleşmek, ona akıl danışmaktı tek arzusu. Ne var ki o esnada oradan geçmekte olan ve günlerdir kazınan midesini avutmak için her şeyi göze almış bulunan Kayserili Kavanoz Bekir, fındık iriliğindeki inciye fark etmekte hiç gecikmedi. Atılıp bir hamlede dervişin elindeki inciye alıp hızla sıvıştı.” (s. 140)

İncinin kaybolması, hata ya da kusur gibi görünse de bilinmeyen bir dünyanın kapıları açacak, keşfedilmeyen/farkına varılmayan durumlarla tanışma fırsatı verecektir. Çünkü bu süreç, maceraya çağrının bildiricisi/habercisidir. Evelyn Underhill *Mysticisim* adlı kitabında “maceraya çağrıyı benliğin uyanması olarak değerlendirir.”⁵⁴ Benliğin uyanması, ruhsal düzeyde doğum ya da oluş anını başlatacağı için kaygı uyandırabilir. Çünkü insan, anne karnından başlamak üzere alışmış olduğu ortamdan ayrıldığı zaman kendisini güvensiz hissedebilir. Güvensizlik, eğer kişi değişime hazırsa rahatlıkla aşılabilir ve çağrı reddedilmeden içselleşir. Çağrı, dışarıdan gelen bir uyarıcı değıldir; Pinhan’ın içinde bulunduğu kozadan çıkmasını ve bilinçaltındaki sese yönelmesini sağlar. Gökeri’ye göre “çağrıkahramana kendi ortamından, kabuğundan çıkıp yeni deneyimlerden geçerek değışmesi gerektiğini anımsatan, onu buna iten bir iç-dürtüdür.”⁵⁵ Bu iç dürtünün yarattığı çağrışım ile bulunduğu ortamdan ayrılan ve sokak sokak gezen Pinhan, Bekir’in inciye Cüce Cafer’ e sattığını öğrenir ve onun evine gider. İnciyi bulmak için verilen her mücadele, Pinhan’ı farklı bir yol ayrımına sürükler;

“Pinhan dikkatle adamı süzdü. Aslında küçücük elleri ve ayaklarıyla, kısacık boyuyla, daha yaramaz bir çocuğa benziyordu. Yaşını eleveren tek şey, kırmızı halelele çevrilmiş kısık gözleriydi. Pinhan o gözlere bakarken, inciye bu adamdan geri almanın hiç te kolay olmayacağını anladı. Etrafına bakınırken Kayserili Kavanoz Bekir’i aradı. Ama anlaşılan o çoktan çekip gitmişti; tıpkı Hüner kahvesinin önünde söylediği gibi, ikisini buluşturduktan sonra aradan çekilmişti. Pinhan bir başına kaldığını anladığında,

⁵⁴ Campbell, A.g.e.2000, s.65.

⁵⁵ Gökeri, A.g.e., 1979, s. 66.

Cüce Cafer’e hiçbir şey demeyip, ona kötü bir nazarla bakmakla iktifa etti. Cüce Cafer kendisine sert sert bakan bu suskun dervişten etkilenmişti. Onun bir sırrı sakladığını daha ilk görüşte anlamış ve bu sırrı keşfetmenin merakıyla yanıp tutuşmaya başlamıştı.” (s. 144)

Cüce Caferle tanışma, dünya-ben ilişkisini kurmak isteyen Pinhan’ın aşama kaydedileceği bir dönüm noktasına işaret eder. Pinhanla karşılaştığında doğuştan sürmeli siyah gözlerine bakan ve oradaki sırrı okuyan Cüce Cafer, merakını giderme amaçlı “*boy uzatma*” oyununu oynar. İki kişi arasında oynanan oyunun temel kurgusu; laf ebeliğiyle karşısındaki kişinin geçmişine ait bilgileri ele geçirmeye, psikolojik ve ruhsal anlamda bir aşağılanma duygusu yaratmaya dayanır. Oyun bittiğinde anlattığı hikayelerle boyu uzun olan kişi yerde kalır; öğreneceği bilgilerle boyunu uzatmış olan Cüce Cafer, böylece kendisinde bir komplekse dönüşen kısa olma halini bir nebze olsa da gidermiş olur;

“Peşpeşe sıraladığı suallerle bu kapalı kutuyu aralamaya çalışıyor, ama her seferinde, inciyi alıp buradan bir an evvel çıkmaktan ötesini düşünmeyen Pinhan’ın kesik kesik cevaplarıyla hüsrana uğruyordu. Cüce Cafer tanıştığı ve kayda değer bulduğu herkesle boy uzatma oyunu oynardı. Bu oyunla adımlarını sinsice atıp, laflarını ustalıkla tartıp, karşısındakinin hikayesini, sırrını, geçmişini çalar ve posasını çıkardıktan sonra onu bir kenara atardı.” (s. 144)

Pinhan’ın trajik sırrını, oynadığı oyunla fütursuzca ele geçirmeye çalışan Cüce Cafer, sadist bir tavırla karşısındaki insana yönelir ve onun kaybını büyük bir heyecanla bekler. Güngör’ e göre “*tecrübi oyunların en basiti olan iki kişilik hep veya hiç oyununda(two person-sam game) oyuncuların menfaatleri taban tabana zıttır; birinin kazancı öbürünün kaybı demektir.*”⁵⁶ Anbean Pinhan’ın kaybetmesini ve içsel anlamda çözülerek her şeyi anlatmasını bekleyen Cüce Cafer, yanılgıya düşer; çünkü Pinhan, içine düştüğü tuzak karşısında metanetli ve sabırlı davranır. İnciyi Pinhan’a vermemek için türlü oyunlara başvuran; ama başarılı olamayan Cüce Cafer, Pinhanla beraber Meyhaneci Manol’un mekanına gider. Pinhan, burada sofrı şamdanlarını ateşleyen Karanfil Yorgakiyle karşılaşır. Ruhu yeni bir enerjiye açan ve cinsel alandaki belirsizliği sonlandıran Karanfil Yorgaki, iç benlik arketipidir. Gökeri “*(iç benlik arketipini), her şeyin bağlı olduğu, her şeyi düzenleyen ve kendisi de bir enerji kaynağı olan, kişiliğin ve*

⁵⁶Erol Güngör, Şahıslararası İhtilafların Çözümünde Lisanın Rolü, Ötüken Yay., İstanbul, 1998, s. 16.

ruhsal bütünlüğün merkezci noktası"⁵⁷olarak tanımlar. Pinhan ruhundaki merkezci noktayla buluştuğu an, karanlıktan uzaklaşır;

“Pinhan ona bakarken yüreğinin bekçi davulu gibi güm güm atmasına mani olamıyordu. Ateşoğlanının geçtiği her yer, onunla aydınlanıyor, ışığa kavuşuyordu. O bu meyhanenin güneşi olmalıydı; ama dolunay kadar solgundu. Küçük, narin, kınalı parmaklarında taşıdığı tılsımın ayırındaymış gibi, ağır ağır hareket ediyor, insanların arasından, kimselere değmeden kayıp gidiyordu. En son saz heyetine yakınca kurulan sofraya doğru yaklaştı. Pinhan onun attığı her bir adımın yankısını yüreğinde, ta derinlerde duyuyordu. Şimdiye değin, bir tek Dürri Baba’nın mavi bulutlu gözlerini gördüğünde yaşamıştı böylesi bir fırtınayı.” (s. 155-156)

Karanfil Yorgaki, yalnızlıkla çevrelenen Pinhan’ın dünyasına bir ışık gibi doğar. Pinhan, Yorgaki’yi gördüğü zaman kendisini kontrol edemeyecek kadar heyecanlanır ve ruhunun bilmediği mecralara doğru sürüklendiğini fark eder; çünkü ruha doğru gitmemizi sağlayan unsur, gözdür. Göz, ruhun şekillendiricisidir; insan ilk önce görür, görmenin etkisi ruha tesir eder. Bu etki tarafından kuşatılan Pinhan, sorunlarına/sıkıntılarına batmış haldeyken yaşatıcı bir soluklanmayla nefes alır. Pinhan, içten yandığını ve bulunduğu mekana sığmazlaştığını anlar. Karanfil Yorgaki’yi seyrettikçe adeta büyülenir. Yorgaki, gizemli bir derinliğin keşfidir ve yarım kalmış olanın tamamlayıcı imgesidir. Yorgaki’nin varlığına ait yansımayı yüreğinin en derin yerinde duyumsayan ve takındığı her tavırda kimseye benzemezliğini gören Pinhan, Dürri Baba’yı hatırlar. Dürri Baba’nın mavi bulutlu gözlerine baktığında hissettiği olumlu enerjiyi Karanfil Yorgaki’nin bakışlarında görebilen Pinhan, ona doğru yönelmeye başlar;

“Pinhan sustuğunda göğsünde bir ağırlık vardı. Sanki görünmeyen bir yükün altında eziliyor, kıpırdıyamıyordu. Nefes alabilmek için ağzını araladığında Karanfil Yorgaki, tek kelime etmeden ona yaklaştı. Karşısına koymasına müsaade etmeden onun kurumuş dudaklarını ıslattı. Sonra onu sarıp sarmaladı. Ve onu içine aldı. Pinhan o sıcaklıkta nicedir aradığı huzuru buldu; bir bebek gibi kıvrılıp mışıl mışıl uyudu.” (s. 169)

İnsan, yaşam sürecinde düşünce ve duygu olarak karşılaştığı insanların bir parçasıdır. Karanfil Yorgaki’ de Pinhan’ın bir parçası, yansımasıdır. Çocukluğundan beri dışlanma psikozu yaşayan Pinhan, Yorgaki’yi görünce cinsel bir arzusun da çekim alanında kalır ve Yorgaki’ye yönelir. Karanfil Yorgaki, Pinhan’ın içinde gizil olarak

⁵⁷Gökeri, a.g.e., 1979, s. 23.

taşıdığı eril imgeyi kapsayan animus arketipidir; bu arketiple içselleşme, benliği güçlendiren dengeyi ve bütünlüğü oluşturan enerjiyi sağlar. Bu durum, kendisi ve dünyayla uyumlu bir iletişim kurmak için önemli bir adımdır. Karanfil Yorgaki, Pinhan'ın bir türlü gideremediği ruhsal boşluğu doldurur ve karabasan gibi üstüne çöken ağır yükü, nefesinin rahatlatıcı etkisiyle sonlandırır. Karmaşanın/çatışmanın içinde boğulan Pinhan, Karanfil Yorgaki'ye dokunduğu an, *“nicedir aradığı huzuru bulur; bir bebek gibi kıvrılıp mışıl mışıl uyur”* mutluluğa erişir; sakinleşir/dinginleşir.

Ruhsal ve bedensel bir bütünselleşmeden sonra uykuda Karanfil Yorgaki'yi yalnız bırakan Pinhan, uzun bir süre dolaşır ve kendisini Akrep Arif mahallesinin kapısında bulur. Burada altı kadınla karşılaşan Pinhan, Nida hamamına davet edilir;

“Eğer ki senin iki başlılığın bu hamamda tamamına ererse, mahallenin dört hıltı yatıştır; kavga durulur. Eski huzurumuza kavuşuruz. Emanete hıyanet etmek dengeleri bozmuşsa eğer, biz yaratılıştan hünsa birinin dengesini bu hamamda bularak hıyanetimizi temizleriz. Madem ki bu hamam buraya yapılaberi bölüdü, parçaladı bizi, şimdi bize parçalanmış biri lazım. Yani mademki rüya dediğinin zıddıyla tabir olunur, derdimizin dermanı sendedir. Hasılı-ı kelam, biz tek iken çok olduk; sen çok iken tek olursan salaha kavuşuruz. Maruzatımız bundan ibarettir. Gayri düşün taşın, kararını ver. Senden yardım bekleriz, sana yardım etmek üzre.” (s. 214)

Saplantılı bir nevroza dönüşen ikibaşlılık, Akrep Arif mahallesinde bir sır olmaktan çıkar. Pinhan, bu mekanda altı koca kadının hünsalık halinden haberdar olduğu öğrenir. Onun hünsalık halinin sonlanması, mahalleye düzen ve dirlik getirecektir. Çünkü mahalle, Pinhan gibi ikibaşlıdır; bu yönüyle Pinhan, mekanın cisimleşmiş ruhudur. Sadakat duygusuna ihanet eden mahalle, iki ismi olmasından dolayı huzurunu kaybeder ve eşi benzeri görülmemiş felaketler yaşar. Mahallelinin üzerine çöken laneti yok etme, Pinhan'ın Nida hamamına girmesiyle gerçekleşecektir. Nida hamamına girmeyi kabul eden Pinhan, ilk önce *“vücudun şehriyle”* buluşur;

“Hem ne demişti Dürri Baba?

Vücudun şehrine gir, onu seyreyle, dememiş miydi?

Ne söylemişti Dürri Baba?

Biz nefsimizi silmekten değil, bilmekten yanayız dememiş miydi?

Ve Pinhan o vakit anladı ki vücudun şehrine girme vakti çoktan gelmiştir.” (s.

215)

Vücudun şehrine girme, başka bir aşamaya-erginleşme- sürecine doğru emin adımlarla ilerlediğini ve bilinçdışına indiğini gösterir. Dökmen, *“analitik psikolojiye göre, aşama arketipinin sergilenmesi sırasında kahramanın gittiği uzak ülke aslında kahramanın kendi bilinçdışıdır. Kahraman kendi bilinçdışındaki birtakım öğelerle tanışarak ve uzlaşarak ruhsal yönden gelişir, aşama geçirir.”*⁵⁸der. Pinhan’ın bu aşamada tanıştığı unsur, nefsidir. Nefsi yenme, ruhsal bir arınma eylemidir; psişik tıkanma yaşayan Pinhan için önemli bir başarıdır. Böylece Pinhan, ne istediğini/istemediğini daha yakından görür/bilir. Bu durum, onu asıl kimliğine daha da yakınlaştırır. Nefsini kontrol edebilme gücünü kazandıktan sonra Nida hamamına giren Pinhan, sıcaklığın yarattığı etkiyle kendinden geçer ve belli bir süre baygın kalarak rüya görür;

“Siyah halelerle çevrilmiş doğuştan sürmeli gözlerinin önünde, sapsarı başı, yemyeşil gözleri, ışıltılı çehresiyle Karanfil Yorgaki duruyordu. Çehre giderek bulanıklaşıyor, en nihayetinde Dürri Baba’nın incecik, masmavi bulutları yeri göğü kaplıyordu. Hafıza ile hayal; geçmiş ve gelecek karındaş olduklarını anladıklarından olsa gerek, iç içe girmiş, kucaklamış, birbirlerinin içinde erimeye başlamışlardı.” (s. 222)

Rüya, Pinhan’ın kişisel yaşamı ayrıntısıyla ve derinliğine görmesine imkan tanıyan bilinçaltı imgesidir. Carl Gustav Jung *“Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi”* adlı eserinde *“(rüyaların) bilinçaltının iç karanlıklara derece derece ulaş(tığını) sonsuz bir genişlik elde et(tiğini)”*⁵⁹ ifade eder. Bu sonsuz genişlik sayesinde geçmişle geleceği bir arada tutan Pinhan, tüm zıtlıkların uzlaştığına tanık olur. Uzlaşma halinde seyir gösteren rüya, Pinhan’ın gizilini açığa çıkaran gölge arketiptir. Gökeri’ye göre *“ruhsal bütünlüğün bireyleşim sürecini sağlıklı bir biçimde yürütebilmesi için gölgenin bilinç tarafından tanınip anlaşılması gerekir. Benlik kötü ya da aşağılık olarak nitelendirdiği bu karanlık gücün, kendi ruhsal bütünlüğün bir parçası olduğunu kabul ederse onun ilkel gücünden güç kazanır.”*⁶⁰Gölge arketipini tanıyarak onun gücüyle iletişime geçen Pinhan, gereksiz bir yığın düşünceyi geride bırakarak ruhsal ve cinsel doğuma hazırlanır. Ve o zamana kadar varlığını rahatsız eden bölünmüşlüğü etkisinin yok olduğunu fark eder;

“O tufan dinip de zehirli sular çekildiğinde toz, duman dindiğinde geride yıkıntıların arasında baygın yatan uzun saçlı bir kadın kaldı. Altı kocakarı onu kucaklayıp, tıpkı bir loğusa hamamındaymış gibi yumurta kabuklarıyla ve baldırıkara

⁵⁸Üstün Dökmen, Düşler Tarlası Filminde Arketipler, Adam Sanat Yay., İstanbul, 1993, s. 63.

⁵⁹Jung, A.g.e. 1996, s.30.

⁶⁰A.İ., Gökeri, a.g.e., 1979, s.19.

*otuyla ovdular vücudunun her bir karesini. Saatler sonra, genç kadın ağırıyor, doğuştan sürmeli, simsiyah iri gözlerini açtı.”*⁶¹

Nida hamamının sıcaklığında bile üşüyerek eli ayağı çekilen Pinhan, animasının derinden ve güçlü sesiyle içindeki kadını doğurur. Doğum, su unsuruyla gerçekleşir. Bachelard’a göre su, “*arınmayla üretken, yenilikçi, birden fazla değer içeren bir gücü (barındırır)*”⁶²Böylece Pinhan suda oluşla yeni bir dünyanın kapısını aralayarak cinsel kimliğine erişir ve biyolojik olarak kendini tanıma fırsatı edinir; fakat o hala eksiktir. Çünkü psikolojik ya da ruhsal düzeyde tamamlanmamıştır. Bunun farkında olan Pinhan, bireyleşme serüveninin dönüş aşamasını gerçekleştirmek için Dürri Baba tekkesine gider. Dürri Baba tekkesinin bir viraneye dönüştüğünü görünce çocukluğunun sırdaşı olan derenin yanına uzanır. Derenin hızlı akışına kendini bırakır ve bir süre sonra hamamda yılanın akıttığı zehirle kanı çekilerek cansız bir bedene dönüşür. Dünyalık yaşantısını böylece sonlandıran Pinhan, utanç psikozunun yıkıcı gücünde yok olup gitmeden kendi özüne döner ve mutlak hakikate-Tanrı’ya- kavuşur.

Başkişinin benliğine ve değerlerine kavuşma sürecini üç farklı dönemde inceleriz; birincisi başkişinin çocukluğu, ikincisi Dürri Baba tekkesindeki değişim süreci, üçüncüsü ise İstanbul’daki cinsel ve ruhsal dönüşümüdür. Dünyaya fiziksel olarak sorunlu doğan Pinhan, cesareti ve kararlılığı sayesinde histerik yazgısından tamamıyla kurtulur. Ve kendisi olur. Kendisi olarak dünyada yer edinme, ontolojik olarak buradallığını onaylamadır. Paulo Freire’e göre “*insanın ontolojik yetisi, kendi dünyası üzerinde eylemde bulunan ve bu dünyayı dönüştüren bir özne olmak ve bunu yaparken bireysel ve kolektif olarak daha tam ve daha zengin bir hayata giden yepyeni olanaklara doğru hareket etmektir.*”⁶³Dolayısıyla Pinhan, arzusuyla eylemini birleştirerek yeni bir imkan dünyasının içinde var olmaya çalışır.

2.1.7.2. Norm Karakterler

Norm karakter, başkişiyi duygusal ve düşünsel olarak yaşama hazırlayan kişidir. Başkişinin tüm başarısı norm karaktere bağlıdır; çünkü bu karakterin algı dünyası ve

⁶¹ A.g.e., s.222.

⁶²Gaston Bachelard, Su ve Düşler, Çev. Olcay Kunal, Yapı Kredi Yay.,İstanbul, 2006, s. 160.

⁶³ Paulo Freire, Ezilenlerin Pedagojisi, Çev. Dilek Hattatoğlu, Erol Özbek, Ayrıntı Yay., İstanbul 2011, s. 14.

tecrübesi oldukça güçlüdür. Norm karakter, başkişinin serüvenine yön veren bir değer dünyasına sahiptir. Stevick'e göre “(norm karakter), başkişinin yaşadığı tecrübenin derinliklerine dalmamızı sağlayan bir sıçrama tahtasıdır).”⁶⁴ Dolayısıyla norm karakter, başkişinin değişim ve dönüşüm sürecini ayrıntılı olarak görmemizi sağlar.

2.1.7.2.1 Dürri Baba

Dürri Baba, norm karakterdir. Norm karakterin bu ismi alması nedensiz değildir. Devellioğlu'na göre, dürr, “*inci gibi parlayan, parlak, parıltılı*”⁶⁵ anlamına gelir. İnci, Dürri Baba'nın ruhunu taşır; bu nedenle Pinhan, çözülemeyen sorunlarında inciye başvurarak kendilik serüveninin istikrarlı bir şekilde devam etmesini mümkün kılar; çünkü başkişi tuzaklarla ve tehlikelerle örülü yolculuğunda bilgisi ve deneyimi sayesinde her şeyden haberdar olan norm karakterinden yardım alır. Böylece yüce desteğe erişerek özgüven kazanır. Dürri Baba, trajik yazgıya esir olmuş Pinhan'ı kendisiyle tanıştır; onu bir amaca/hedefe/arzuya yöneltir. Bu yönüyle Dürri Baba, Rene Girard'ın “*Romantik Yalan Romansal Hakikat*” adlı eserinde yer verdiği “*dolayımlayıcı*” rolünü üstlenir. Dolayımlayıcının en önemli görevi, arzuyu belirginleştirmek ve başkişiyi maceraya sürükleyen ışıgı yakabilmektir. Pinhan bu ışıktan enerji ve rol ödünçleyerek psiko-ruhsal gelişimini başlatır.

Pinhan, ikibaşlılığın sancılarını çekerken marazi bir ruhun tesiri altında kalır ve kendisini yok etmeye çalışır. Kaygısı ve korkusunu kuşanarak herkesten kaçmak zorunda kaldığı zamanlarda varlığını baskı unsuruna dönüştürür. Çaresizliğinin içinde kıvrılır ve tamamıyla umudunu kaybeder; Pinhan'ı yeniden yaşama çağıran ve onu inandıran Dürri Baba'dır. Korkmaz'a göre “*inanmak, ruhani bir kucak gibi onu saracak, dışarı'nın tüm tehditlerini geçersiz kılacaktır.*”⁶⁶ Dolayısıyla Dürri Baba, Pinhan'ın ruhundaki yersizliğe/yurtsuzluğa sığınak olarak tüm olmazlara karşı bir savunma oluşturur. Bölünmüşlüklerle, parçalanmışlıklarla, zayıflıklarla ve eksikliklerle yani çözülmesi gereken tüm sorunlarla Pinhan'ı yüzleştirir. Pinhan'ı hızlı bir şekilde tükenişe sürükleyen yanılgıları gün yüzüne çıkararak algı dünyasını kuytu ve kör karanlıklardan kurtarır. İnsan olarak önemli ve değerli olduğuna onu inandırarak kişisel kimliğini bulması için

⁶⁴ Stevick , a.g.e., 1988, s. 179.

⁶⁵ Devellioğlu, a.g.e., 1997, s. 125.

⁶⁶ Ramazan Korkmaz, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, Grafiker Yay., Ankara, 2004, s. 137.

bir arayışa yöneltir. Norm karakteri tarafından ruhsal bir yolculuğa davet edilen çocuk, ilk anda Dürri Babayla iletişime geçemez. Norm karakterin sessizliğe bürünmesi ve susması iki temel nedene dayanır. Birincisi Pinhan'ın içsel düşmanlarını tanıyıp olumsuz taraflarını görmesi; ikincisi ise, başlangıçtaki serüvenin daha zorlu psikolojik bir sürece tabi tutularak sınanmasıdır. Bu bir bakıma, başkişinin hazır olmadığına ve beklemesi gerektiğine işaret eder. Sayar'a göre “(insanın) “kişiliğin(in) gücü, adanışın yoğunluğu, teslimiyetin samimiyeti türlü denemelerle sınanır.”⁶⁷ Her sınanma, Pinhan'a aşama kaydettirir. Böylece Pinhan, norm karakteri aracılığıyla itildiği mahzenden dışarı çıkıp ruhsal bütünlüğünü parçalayan karmaşayı tanıyarak aşağılık kompleksiyle yüklü varlık sancısını ve özdeşim eksikliğini sonlandırır.

2.1.7.2.2.Karanfil Yorgaki

Karanfil Yorgaki, norm karakterdir. İkibaşlı bir çocuk olarak dünyaya doğan Pinhan, hünsa halinden dolayı cinsi düzeyde kendini tanımlayamamıştır. Pinhan bu belirsizliği, Karanfil Yorgaki'yi gördüğü an çözer ve cinsel kimliğinin farkına varır. Derin ve içsel bir arzuyla Yorgaki'ye doğru akan Pinhan, onunla birleştğinde gerçekliğin sınırlayıcı etkisinden soyutlanarak özgür olduğunu hisseder. Çünkü Pinhan, biyolojik düzeyde karanlıkta kalan yanını tanımıştır; onun belirleyici imgesi, Karanfil Yorgaki'dir. Böylece norm karakter, başkişinin bilincinde nefrete dönüşen bir durumu açığa vurur ve bu sorunu çözmesini sağlayarak bireyselleşmeye (individuasyon) katkıda bulunur. Pinhan, Karanfil Yorgakiyle birleştikten sonra kadın olduğu anlar ve kendisiyle eşduyumlu bir kimliği seçerek bütünlüğe ulaşır. Jung, “cinsiyetin ayırdığını/ayrıştırdığını ve karşı cinse yansıttığını birleşme/bütünleşme süreci birleştirir, bütünleştirir”⁶⁸ derken bütünleşmenin dengeleyici yönüne ve kişilik gelişimi üzerindeki etkisine gönderme yapar. Böylesine bir etkiyi hissetmeye başlayan Pinhan, cinsel ve ruhsal düzeyde tamamlanma adına bir aşama daha ilerlemiş olur.

⁶⁷Kemal Sayar, a.g.e., 2013, s. 41

⁶⁸Carl Gustav Jung, a.g.e., 2009, s. 14.

2.1.7.2.3. Dertli Hagopik

Simgesel öğelerle örülü içsel yolculuğun norm karakterlerinden bir diğeri, Dertli Hagopik'tir. Dertli Hagopik, Dürri Baba tekkesinin dervişlerinden biridir ve başkişinin mistik erginleme sürecini tamamlaması amaçlı yol göstericidir. Bireyselleşme serüveninin bir aşama kaydetmesi adına önemli bir noktada duran Dertli Hagopik, zamansal ve mekansal süreçte Pinhan'ın yersizliğine/yurtsuzluğuna işaret eder. Psikolojik ve sosyal anlamda kabul görmesi ve onanması için bir hikayeye sahip olması gereken Pinhan, varoluşunda yer edinen o küçük kıvılcımı ateşlemeli ve güçlü bir sese dönüştürmelidir. Çünkü Pinhan sadece biyolojik olarak dünyaya doğan bir varlıktır; oysa sürekli oluş sürecinde olan insan, biyolojik doğumuyla değerli değildir. İnsan, yaşam sürecinde yapıp ettikleriyle dünya üzerindeki yerini kanıtlarsa bir anlama dönüşür. Mutlak olması gereken bu durum, Hagopik'in söylemiyle boyut kazanır. Bu bağlamda norm karakter Dertli Hagopik, bir yere/bir değere bağlanmanın sağladığı imkanlar dünyasını Pinhan'ın algısına yansıtır ve psikik sıkışmanın temel nedenini gösterir. Temel neden, utanç psikozudur. Hagopik, bu psikoza temas ederek yüzleşme sağlar. Hagopikle konuştuktan sonra gizemli bir kapı ile karşılaşan Pinhan, ikibaşlılığının ağır ve taşınması gereken bir yük olmadığını anlar.

2.1.7.2.4. Dulhani Hasan

Dürri Baba tekkesinin etkin isimlerinden biri olan Dulhani Hasan, yardımcı bir norm karakterdir. Kendine has bir üslubu ve yaşama biçimi olan Hasan, Pinhan'ın hayranlık duyduğu ve cesaretine özendiği biridir. Pinhan'ın tekkedeki büyüme ve gelişme sürecinde dolaylı yönden de etkili olan Dulhani Hasan, yapıcı bir figürdür.

2.1.7.3. Kart Karakterler

Kart karakterler, kalıplaşan görünümüyle hazır imge taşıyıcısı ve tek bir düşüncenin kurmaca metindeki yansımasıdır. Ramazan Korkmaz'a göre *“kart karakterler,yalınkat bir kişiliğe sahiptirler ve daha çok hedef obje'ye varmayı engelleyen*

*karşı güç grubunda yer alırlar.”*⁶⁹. Dramatik aksiyonu sağlayan değerler dizgesinde karşı gücü simgeleyen bu karakterler, değişime ve dönüşüme açık olmayan yönleriyle belirli bir temsil kabiliyeti kazanır. Kart karakterler, taşıdığı özellikler bakımından başkişiyle uyumlu değer dünyasına karşı zıt bir bakış açısına sahip olduğu için başkişinin güvenliliğini tehdit ederler. Kurmaca metinde, başkişinin içsel yolculuğunu doğrudan etkileyen bir karşı güç yoktur; belirtilen kart karakterler, duygu ve düşünceleriyle izleksel kurgudaki çatışma unsurunu oluştururlar.

2.1.7.3.1. Sefih Ali

Metafetişizmin cisimleşmiş ruhu olan Sefih Ali, tek boyutludur; kişileşmiş bencilliğin, hırsın, kötülüğün, yozlaşmanın ve yabancılaşmanın öznesidir. İnsani ilişkilerin manevi boyutunu önemsemeyen ve parayı bir güç unsuru olarak gören Sefih Ali, başkasına ait olanı yağmalayan ya da çalan sömürücü bir tiptir. Fromm’ a göre sömürücü tipler, *“başkalarından herhangi bir şey almayı bekle(mezler), istediklerini güç ve hile ile başkalarından temin ed(erler).”*⁷⁰ Dolayısıyla üreterek, çalışarak ya da mücadele ederek yaşamını devam ettirme gibi bir eğilimi olmayan Sefih Ali, yarar ve fayda sağlayabileceği tüm insanları ya da durumları bir nesne olarak değerlendirir. Onun düzeni kendisi merkezlidir; gerisinde kimlere nasıl zarar verdiğini düşünmeden sadece alır. Sefih Ali’ye göre dış dünya, süreklilik gösteren bir çizgide alma istemine imkan tanıyan bir yerdir. Bu düşünce, onun güvensiz kişiliğini ortaya koyar; çünkü bu tarz insanların herhangi bir çabaya dayanan etkin bir eylem alanı, sorumluluk bilinci veya erdem duygusu yoktur. En yakınındakinin tüm kazancını saldırarak ele geçirme, Sefih Ali için hazza ve geçim kaynağına dönüşür; bu nedenle insanlardan çok nesnelerle ilişki kurar.

2.1.7.3.2. Tannaz Mustafa

Tannaz Mustafa, zalimliğin cismanileşmiş görüntüsüdür. Sayar’a göre *“zalimlik, ötekini utandırarak, aşağılayarak, onun saygınlığını ayaklar altına alarak haklarını*

⁶⁹Ramazan Korkmaz, Romanda Entrik Kurguyu Oluşturan Değerlerin Görüntü Düzeyleri Üzerine Bazı Öneriler, Grafiker Yay., Ankara, 2002, s. 278.

⁷⁰Erich Fromm, Kendini Savunan İnsan, Çev. Necla Arat, Say Yay., İstanbul, 2008, s. 78.

*değersizleştirerek zulmünü icra eder.”*⁷¹ Zulmünü işkenceyle icra eden Tannaz Mustafa, yıkıcı bir insandır. Onun ruhunu saran yıkıcılığın kökeni, sadizm temellidir ve dışa dönüktür. Dışa dönük olması, çevresi için güçlü bir tehdit ve tehlike unsuru barındırdığını gösterir. Sadist insan, başkasının acı çekmesinden haz duyar, baskı altına alma ve tutsak etme gibi içgüdüsel dürtülerle beslenir. Bu dürtülerle yaşayan Tannaz Mustafa, Deryakeş’i öldürerek ve Karanfil Yorgaki’ ye tecavüz ederek varlık alanlarına acımasızca/pervasızca saldırır. O, insanların en savunmasız anlarını yakalayıp bir sırtlan gibi üzerlerine çöker; güçsüz ve zayıf olan kimseleri/ durumları hedef alır.

Kendisi dışında hiç kimseyi umursamayan Tannaz Mustafa, mutsuzluğunu ve huzursuzluğunu başkasından intikam alarak gidermeye çalışır. Bu yönüyle Mustafa, tepegözdür. İnsanın en kutsal hakkını yaşamını elinden alarak ya da derin yaralar oluşturarak güç istencini ortaya koyar. Hastalıklı bilince sahip olan Tannaz Mustafa, kötülüğü simgeler. Baudrillard’a göre *“kötülük lanetli bir pay gibidir; kendini harcıyarak yeniden üretir.”*⁷² Dolayısıyla bu yeniden üretim, Mustafa’nın iyiliği ve güzelliği içeren hiçbir değere yönelememesine; yaşamı cehenneme çevirmesine neden olur

2.1.7.3. Nevres

Küçük yaşta annesiz ve babasız kalan Nevres, incinmiş bir ruhtur. Anne ve babayla bağ kuramamanın yol açtığı incinmişlik, içe kapanma ve dünyayla iletişimini sonlandırma gibi psikolojik bir eksiklik yaratır. Eksikliğini kendisine bile itiraf edemeyen Nevres, herkesten kaçır; kaçır, bir süre sonra Nevres’i şizofrenik bir hastaya dönüştürür. R.D.Laing *“Bölünmüş Benlik”* adlı eserinde *“bir şizofren(in) çok şeffaf ve kırılğan bir camdan yapıldığını, ona yönelen bakışın onu parçalara ayıracağını ve kendisini delip geçeceğini söyler.”*⁷³ Şizoit durumun öne sürümü olan bir kişilikle dışarı ve içeri arasında ortak bir yaşam alanı kuramayan Nevres, kendini dış dünyadan yalıtır ve diğer insanların mutsuzluğunu üreterek herkesin bu olumsuzlanan algıda yer almasını ister. Fromm bu durumu, *“kinci yıkıcılık”*⁷⁴ tanımlamasıyla açıklar. Nevres, kimsesizlikten kaynaklanan

⁷¹Kemal Sayar, Merhamet, Timaş Yay., İstanbul, 2013, s. 51.

⁷²Jean Baudrillard, Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., 2012, s.104.

⁷³R.D.Laing, a.g.e. 2012, s. 93.

⁷⁴Erich Fromm, İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri, Çev. Şükrü Alpagut, Payel Yay., 1995, s. 11.

düş kırıklığı nedeniyle çevresindekileri cezalandırmak ister, büyük bir sanrıya dönüşen öfkesinden dolayı bu hissiyatından başka hiçbir şey hissedemez, düşünemez duruma gelir;

“Sadece öfke... Ara sıra yüreğini yoklayan ve çekip gittiğinde geride korkunç bir boşluk bırakan ve o boşluğun ta dibinde, kaynamak üzere olan su gibi ısıltıyla olacakları muştulayan öfke... Yokluğunu girdaba çevirip hatıraların enkazını emen varlığını tufana çevirip önüne çıkanı ezen öfke...” (s. 175)

Öfke, Nevres’i çepeçevre kuşatmıştır. Bu durum, somut bir güçsüzlük belirtisidir. Nevres, güçsüzlüğünün ve eksikliğinin dayanılmaz acısından kurtulmak için, herkesi paramparça etmeye yönelir. Ezdiği ve yok ettiği her şeyin kendisine bir üstünlük sağladığını zanneden Nevres, sevince ve mutluluğa ilişkin tüm güzellikleri yadsır; çünkü o, *günahı kurcalamayı, yasağı delmeyi, kötüyü deşmeyi sev(en)*” biridir. Kepoz adlı cinin kolundaki çuvaldızı çıkararak onu serbest bırakması ve lanet olarak bilinen akkarıncayı görmesi bu durumu somutlaştırır. Kötülüğün ve nefretin kişiler düzlemindeki simgeleyicisi olan Nevres, bırakılmışlığın, yalnızlığın ve yabancılaşmanın cisimleşmiş halidir.

2.1.7.4.Fon Karakterler

Fon karakterler, genel olarak boyut değiştirmeyen ve yok denecek kadar az bir derinliğe sahip olan kişilerden oluşur. Şerif Aktaş’a göre“(fon karakterler),*dekoratif unsur niteliği*”⁷⁵ taşır.

Romana fon karakter görünümüyle yansıyan kişiler; Kevser Nine, İsmihan Kadın, Şebgir Kamer, Sidikli Safiye, Bedrenk Asiye, Macuncu Makbule, Şeyh Mehmed Mühür Efendi, Kul Hüseyin, Budala Tosun, Zeliha, Şeyh Abdülfettah, Çelebi Şeyh, Safinaz, Hezarpare Horoz Baba, Civan Ömer, Cenaze Mustafa, Lodos Lütfi, Nakş-Nigar, Hokkagül İfakat, Meyhaneci Manol, Kaymaktabağı Rana, Akrep Arif, Nevres’in halası, annesi ve babası, Civan Ömer, Beberuhi Rıza, Akrep Arif, Tokatlı Lütfi, Dikran, Artin, Nuritza, Düşükçene Pakize, Semiz Halil, Nazikter Kalfa, Pinhan’ın annesi, Emsalinur, İdris, Kepoz, Pirelik, Pirabok,, Hezarpare Horoz Baba, Mısırlı İbrahim Efendi’dir. Bu karakterler, başkişinin yaşadığı mekanları ve şartlarını somutlaştırmak görevi üstlenirler;

⁷⁵ Aktaş, A.g.e., 2005, s. 142.

romanın akışına hız kazandırıp zamanın ve sosyal ortamın değişmesini sağlarlar. Dramatik aksiyonun gelişim çizgisine işlevsellik kazandıran fon karakterler, kurmaca metnin yazıldığı döneme ait önemli bilgiler verirler.

2.1.8. İzleksel Kurgu

İzleksel kurgu, başkışının ve yazarın şahsi mitini içerir. Psikolojik boyutlu söylemle metne yansıyan izleksel kurgu, dramatik aksiyonu sağlayan üç görüntüyü içerir; kişi, kavram ve simge düzeyi. Bu görüntü düzeylerinde yer alan ülkü ve karşı değerleri *Kora* şemasında⁷⁶ aktarırsak;

KORA

	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞI DEĞERLER
KİŞİLER	Pinhan, Dürri Baba, Karanfil Yorgaki, Dertli Hagopik, Dulhani Hasan, Kevser Nine, Şeyh Mehmed Mühür Efendi, Hoyrat Hacer, Macuncu Makbule, Kul Yusuf, Tokatlı Lütfi, Ohannes Usta, İsmihan Kadın, Hokkagül İfakat, Kaymaktabağı Rana, Sidikli Safiye, Hezarpare Horoz Baba, Akrep Arif, Şebgir Kamer, Nakş-I Nigar, Züleyha, Düşükçene Pakize, Boynukırık Abdullah, Lodos Lütfü, Çelebi Şeyh, Meyhaneci Manol, Felekmeşreb Ferid, Bedrenk Asiye, Civan Ömer, Nazikter Kalfa, Deryakeş, Sallabaş Dürdane, Maile, Naile, Sidikli Safiye, Ganime, Şehla, Eligüzel Emine, Vesile	Can Feza, Kavanoz Bekir, Sefih Ali, Cüce Cafer, Nevres, Ceviziçi Tahir, Safinaz, Kepoz, Emsali Nur, Mısırlı İbrahim Efendi, Semiz Ali, Tannaz Mustafa, Beberuhi Rıza, Sarsak Zehra
KAVRAM	Kendilik bilinci, Özgürlük ve Sorumluluk, Cinsel Kimlik Farkındalığı ve Dönüşüm, Kültürel Değerler ve İnanç Olgusu, Ölüm, Tasavvuf, Yalnızlık,	Yabancılaşma ve Aidiyet Sorunu, Yalnızlık, Umutsuzluk ve Bedbinlik, Kültürel Ve Ahlaki Çürüme, Umutsuzluk, Maddeleşen Değer Dünyası, Huzursuzluk
SİMGE	İnci, Ney, Nazar, Musiki, Ebru, Ad, Elma Ağacı, Rüya, Su, İstanbul, Tekke, NidaHamamı, Bir, Dört ve Yedisayısı, Sandık, Toprak-Su-Hava-Ateş, Ruz-ı muhabbet, Üzüm suyu, Kapı	Erda (Ak Karınca), Eşik(Araf), Sapan, Kılıç Şeklinde Yıldız, Siyah, Yılan, Kara Kış, Yüzük, Mezarlık, Gece, Kan, İki sayısı,

⁷⁶ Ramazan Korkmaz 2002, a.g.m., s.73.

2.1.8.1. Yabancılaşma

Yabancılaşma, insanın kendi iç kaynaklarına yönelmesini engelleyen ve dış uyaranlara tepkisiz kalmasına neden olan yıkıcı bir dürtüdür. Yabancılaşan insan, bu ruhsal hastalık tarafından kuşatıldığı için sağlıklı düşünebilme gücünü yitirir, kendisine özgü duyuş ve biliş yeteneğini kaybeder. İnsanı tek düzeleştiren, sıradanlaştıran ve herkesleştirerek yığın haline getiren yabancılaşma, bireyden topluma doğru genişler.

2.1.8.1.1. Bireysel Yabancılaşma

Bireysel yabancılaşma, insanın kendiliği üzerinde kontrolünü kaybetme ve kimliğine ait değerlerden tamamıyla kopma halidir. Bu yabancılaşma türü, varoluşumuzu baskı altına alır ve değer dünyasını saldırgan bir yönelimle yok etmeye çalışır. Psiko-ruhsal boyutlu bu yok edilme sürecini yaşayan başkişi Pinhan; kimlik belirsizliği, sevgisizlik, iletişimsizlik, çaresizlik ve yalnızlık sorunlarının yarattığı bunalımda bir yabancıya dönüşür. Özgür iradesine dayalı eylemleriyle şekillenmesi gereken yaşamında tam bir karmaşa hakimdir. Başkişi Pinhan'ın böyle bir çıkmaza sürüklenmesinin temel nedeni, kimlik belirsizliğidir. Geceleri büyük bir acı içinde kıvranan Pinhan, kendilik sancıları çeker; kimselerle paylaşmadığı bu durum, zamanla beraber Pinhan'ı paramparça eder. Cinsel alanda kadın mı yoksa erkek mi olduğunu bilmeyen ve bedenine dokunduğu zaman ikibaşlılığını fark eden Pinhan, derin bir kaygının içinde hapsolür. Soren Kierkegaard “*kaygının nesnesi, korkudan farklı olarak hiçliktir*”⁷⁷ der. Hiçlik, Pinhan'ın kendisini koruma dürtüsünü yetersiz ve eksik bırakır. Pinhan, geceleri tanımadığı bir gücün etkisi altına girdiğini görür; bu durum Pinhan'ın iç dünyasına yansiyarak bütünlüğünü bozar. Halbuki her insanın varlığını devam ettirebilmesi için uyumlu ve dengeli bir kişiliğe ihtiyacı vardır. Bu ihtiyacına karşılık bulamayan Pinhan, kendisi ve dünyayla arasındaki tüm bağları travmatik bir şekilde reddeder. Rollo May Yaratma Cesareti adlı eserinde “*dünya kişiyle her an ilişki içindedir. Dünyayla benlik arasında ve benlikle dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregider; bu iki kutuptan her biri diğerinin varlığına delalet eder ve bunlardan birinin yoksanışı her*

⁷⁷Soren Kierkegaard, Kaygı Kavramı, Çev. Türker Armaner, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul, 2011, s. 4.

ikisinin de anlaşılmasını olanaksız kılar. ”⁷⁸ derken Pinhan’ın kaygı ve korku temelli kaçış ve içe kapanma sorununa gönderme yapar. Bu çözümsüzlüğü aşıp yüzünü hayata dönemeyen Pinhan, içsel ve dışsal dünyadan gelen tehlikelere karşı kendisini savunabilecek bir kişilik zırhına sahip değildir. Kişilik zırhının işlevsizliği, tedirginlik ve gerginlik oluşturarak tepkisiz kalmasına ve kendisiyle sağlıklı bir ilişki kuramamasına neden olur;

“Gece çökünce, beş kardeş birbirlerine sokularak yattıkları yer yatağında, karanlığı fırsat, yalnızlığı kılıf bilen hüznün, arz-ı endam ediverirdi. Çocuğun etrafında naralar atarak birkaç kez fırıl fırıl döndükten sonra, arsızca üstüne çöreklenir, acımasızca boğazını sıkar, sesini soluğunu keserdi. Çocuksa, hüznle hesaplaşması sona erdiğinde, bir umutla ellerini vücudunda gezdirir; ama her seferinde bu karabasanın hakikat olduğunu görerek yattığı yerde tortop olur; kendi içine kıvrılırdı.” (s. 12)

İkibaşlılık, geceleri gün yüzüne çıkar; gece, niteliksel düzeyde karanlık bir zaman dilimine işaret eder. Gece, Cengiz Aytmatov’un “*Gün Uzar Yüzyıl Olur*” romanındaki gibi niceliksel zaman çizgisinden soyutlanarak bireysel boyuta taşınır. Pinhan, böylesine bir zamanda “*arsızca üzerine çöreklenen, acımasızca boğazını sıkın, sesini soluğunu kesin*” bir acıda sıkışıp kalır. İkibaşlılık, Pinhan’ın üzerine karabasan gibi çöker; bedbaht, hüznü, güçsüz ve çaresiz bırakan ikibaşlılık, yutucu bir güç gibidir. Geceleri varlığı saran bu sanrıdan kaçıp kurtulmak ve güvenli ortama kaçmak istese de; Pinhan, bu anın hiç bitmeyeceğini ve kendisini terk etmeyeceğini zanneder. Geceleri farklı bir dünyanın içinde kendisini bulan Pinhan, güvenli ortamına kaçmaya çalışsa da bu düşüncesini eylemselleştiremez. İkibaşlılık, Pinhan’ın kendisi olarak hayatı deneyimlemesine izin vermez ve onu çaresizleştirir, umutsuzlaştırır. Paulo Freire’e göre “*umutsuzluk suskunlaşmanın, dünyayı yadsımanın ve dünyadan kaçışın bir biçimidir.*”⁷⁹ derken ikibaşlılığıyla baş edemeyen Pinhan’ın umutsuzluğuna vurgu yapar. Dünyayı yadsıyan, dünyadan kaçan ve suskunlaşan Pinhan, “*ellerini vücudunda gezdirerek her seferinde bu karabasanın hakikat olduğunu görür*”, “*kendi içine kıvrılır*”. Bu durum, fiziksel tepkiden çok anne karnında cenin pozisyonu alan insanın görüntüsünü verir. Cenin pozisyonu, davranış boyutlu içe kapanışın bir simgesidir; psikolojik düzeyde korunma ihtiyacına işaret eder. Bu ihtiyacına dünyalık zamanında karşılık bulamayan Pinhan, özgür

⁷⁸Rollo May, Yaratma Cesareti, Çev. Alper Oysal, Metis Yay., İstanbul, 2013, s.73.

⁷⁹ Freire, a.g.e., 2011, s. 71.

atılımlardan yoksun kalır, yaşamını cehenneme çevirir. Kısır bir döngüye mahkum olan Pinhan, zamanda ve mekanda yer edinebileceği bir kendilik alanı bulamaz. İnsan, böylesine bir yaşamda kendini yabancı hisseder ve herşeyi taşınması gereken ağır bir yük olarak algılar. Yabancılaşma, bireyselliği tehdit eder; çünkü bu his, insanı yutmaya çalışırken ben olma eğilimimiz muğlaklığın içinde kalır ve zaman içinde bölünür. Bu sorunu yaşayan Pinhan, Bölünmüş Ben'dir. Laing'e göre *"bölünmüş benlik iki temel durum yaşar. İlk bireyin dünyasıyla ilişkisinde bir yırtılma, ikincileyin bireyin kendisiyle ilişkisinde bir kopma olur. Böylesi bir kişi kendini bu dünyada evinde veya başkalarıyla birlikte olarak yaşantılayamaz, aksine, kendini umutsuz bir yalnızlık ve yalıtılmışlık içinde yaşantılar."*⁸⁰ Dolayısıyla bu yaşantılama biçimi, Pinhan'ı olumsuzlukları aşma gücünden alıkoyar, içsel tehlikeler karşısında güçsüz bırakır ve kendisine ilişkin bilgisini sınırlar.

Pinhan'ın yabancılaşma sürecini ikibaşlılığının yanı sıra annesiz, babasız ve evsiz kalmasıyla da açıklamak mümkündür. Anne, baba ve ev yaşayacağı tehlikelere karşı insanı koruyan ve bir yere yada kişiye ait olduğunu hissettiren bir değer dünyası sunar. Bu değerlerden yoksun olması, Pinhan'ın imkansızlığını yüzüne haykırarak ve dışlanmaların oluşturduğu kabuğunu kırıp kendi içine bakmasını engelleyecektir. Babasını hatırlamaması, annesiyle paylaşabilme/konuşabilme ihtimalinin olmaması trajik tükenişini hızlandırır. Özellikle anneye iletişim kuramama, sorunsal nitelikli algısını artırır. Jung'a göre *"anne tüm deneyimleri içine alan biçim'dir."*⁸¹ Bu deneyimler, insanın saklanabileceği /sığınabileceği bir korunaktır. Korunaklı mekanda büyüüp gelişemeyen Pinhan, ailesiyle ilişkisinin ölümü nedeniyle yapayalnız kalır. Varlık sancısını tek başına üstlenerek yaşamak zorunda bırakılan Pinhan, bir süre sonra çevresinden uzaklaşmaya başlar ve ikibaşlılığının başkası tarafından ifşa edilerek sorgulanmasına tahammülsüzleşir. Pinhan'ın yaşadıklarının en yakın tanığı evidir. Fakat ev, fiziksel olarak bir barınaktır, algısal düzeyde Pinhan'a ait bir kendilik alanı sunmadığı için yıkıcı bir simgedir. Ev, ruhunu ve bedenini saran rahatsızlık duygusunu sağaltarak içtenlik değerleriyle buluşturan bir mekan değildir. Bachelard'a göre *"ev, bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi ilk evrenimizdir."*⁸² İlk evrenin samimi ve sıcak bir çağrışım taşıması, parçalanmışlığını ve yaralanmışlığını iyice derinleştirir.

⁸⁰ Laing, a.g.e., 2011, s. 15.

⁸¹ Carl Gustav Jung, Dört Arketip, Çev. İhsan Kırımlı, Kumsaati Yay., İstanbul, 2012, s. 34.

⁸² Gaston Bachelard, Uzamın Poetikası, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yay., İstanbul, 2013, s. 13.

Zamanla beraber kahır ve sorun yumağına dönüşen Pinhan, herhangi bir çıkış noktası bulamaz. Kimsesizliği, yalnızlığı, yabancılığı, çaresizliği yaşamın uyumlu ve dengeli akışına katılmasına izin vermez.

Bireysel yabancılaşma; insanların varlık alanlarına fütursuzca müdahale eden Tannaz Mustafa, aşağılanmışlık psikolojisinin etkisini insanlardan intikam alarak gidermeye çalışan Cüce Cafer, bilmediği/tanımadığı insanlar hakkında iftiraya varan yalanlar uyduran Ceviziçi Tahir, hak etmeden isteyen ve çalarak düzenini idame ettiren Sefih Ali ve hastalıklı bir bilince sahip olan Nevres'in yaşamlarında da görülür. Bir çatışma durumu yaratan yabancılaşma, bu insanların yaşamlarında kimi zaman bir objeye ya da duruma kaçıp sığınma kimi zaman ise acımasız bir şekilde başkasına zarar verme gibi ruhsal bozuklukların oluşmasına neden olur. Hepsinin doğuşunda yer alan temel nokta, ontolojik uyumsuzluktur; çünkü kendisiyle uzlaşa kuramayan/bağdaşamayan her insan derin bir kırılma yaşayarak mutsuz ve yaralı bir bilince dönüşür.

2.1.8.1.2. Toplumsal Yabancılaşma

Toplum, ortak değerlere mensup insanların bir araya gelerek oluşturduğu topluluktur. Belli bir düzen çerçevesinde bir işleyişe sahip olan toplumun temel yapısı, insandır. Dolayısıyla bir insanın ya da küçük bir grubun yaşadığı sorun, sosyal ilişkiler düzenine zarar vererek toplumsal yabancılaşmayı doğurabilir. Toplumsal yabancılaşma, değerlerine karşı görmezleştiren insanın ahlaki yapıdaki çözülüşü ve çöküşüyle ortaya çıkar.

Toplumsal yabancılaşma, İstanbul'u mikro boyutlu yansıtan Akrep Arif mahallesinin yozlaşma ve çürüme temelli sorunlarından kaynaklanır. Bir toplumun kimlik kazanmasında etkin rol alan mahalle, sosyal dokusunu güçlendiren değerlerden uzaklaştığı zaman, bağlayıcı ve bütünleştirici tüm normlar işlevini kaybeder. Anthony Giddens'e göre *“eğer toplumu bir arada tutan değer ve normlar matlaşır, bütünde çatlaklar oluşur ve bu çatlaklar zamanında tedavi edilmez ise o toplumda bir çözülme meydana gelir. Artık normlar ve değerler toplumun fertlerine aynı şeyler ifade etmez olur.”* Değerlerin içeriğinden yoksun kalan ve ismini değiştirerek kendisi olmaktan çıkan Akrep Arif mahallesinde, karmaşa ve çatışma hakim konumdur. Günübürlük endişeler, pragmatik kaygılar ve çıkar çatışmaları nedeniyle ahlaki dokusu hızlı bir şekilde çöken

Akrep Arif mahallesi, düzenini ve dirliğini yitirir. Bu durum, akkarınca Erda'nın bakış açısından verilir. Erda'nın anlatıcı tarafından seçilmesi tesadüfi değildir; laneti, uğursuzluğu ve hasedi simgeleyen akkarınca, mahalleye baktığı zaman değer dünyasındaki çözümlüğe yakinen tanık olur;

“Hızla oradan uzaklaşırken, bir an için durup kısık gözlerle geriye baktı; kardeşlerinin akıbetine değil, uzaklara, çok uzaklara ve yakınlarla, çok yakınlarla baktı. İn, cin top oynayan sokaklara, hıncahınç dolan cami avlularına, sızım sızım sızılanan gıcır gıcır gıcırdayan mezarlıklara, buram buram lavanta kokan çeyiz sandıklarına, tıklım tıklım kahvehanelere, sıkış pıkış meyhanelere, güm güm atan yüreklere, fırıl fırıl dönen dolaplara, satır satır okunan dualara, demadem bileylenen beddualara, günbegün artan yoksulluğa, göz alıcı renkleriyle pırıl pırıl parlayan mücevherlere, o mücevherler için işlenen cinayetlere ve oluk oluk akan kanlara baktı. Gurubun ilk şulesi altında, ademoğullarının Havvakızlarının türlü türlü huylarına, öfkeyle, hasedle, kinle baktı...” (s. 69)

Ak karınca Erda, mekanın yüzüne sinen bozulmuşluğu görür. Mahalle, birliktelik hissinden uzaktır; uyumsuzluğun ve karmaşanın yaşandığı bir yerdir. Önceki adına sadık kalmayan mahalle; ihanetin, kötülüğün ve ikiyüzlülüğün cisimleşmiş ruhudur. Güven, içtenlik, sükunet, huzur, dürüstlük/doğruluk gibi değerler bilincini yok sayarak kaosa sürüklenen mahalle; yalnızlık ve iletişimsizlik gibi insani özü yabancılaştıran sorunlar yaşar. Değerlerini kaybederek savaş alanına dönüşen mahalleyle duyarsız ve umarsız insan arasında analojik bir yakınlık vardır. Kaygısız, endişesiz ve sorumsuz bir şekilde insani ihtirasların kirliliğinde boğulan mahalle, miskinliğe, uyuşukluğa ve aylıklığa dayanan çürümenin etkisi altına girer. *“İN, cin top oynayan sokaklar, gıcır gıcır gıcırdayan mezarlıklar, sıkış pıkış meyhanelere, güm güm atan yürekler, fırıl fırıl dönen dolaplar”* bu durumu somutlar niteliktedir. Mahalle, bireysel haz ve istekler uğruna suçların işlendiği, bedduaların edildiği, laneti taşıdığı için mezarlarda yatan insanların bile rahatsız edildiği, metanın amaca dönüştüğü bir yerdir. Böyle bir ortam, katastrofik bir ruh taşıdığı için kaos, ayrıcalıklı yerini alır ve toplumun güvenlik algısı tehdit edilir.

2.1.8.2. Yalnızlık

Yalnızlık, iletişimsizlikten kaynaklanır; insanı kendiliğinden ve dış dünyadan koparır. Bu kopma hali, hayatla ilişkisini sonlandıran ve tek başınalık durumunu deneyimleyen insanın yaşadığı bir duygudur. Yalnızlığın kurmaca metinde iki farklı görünümü vardır: birincisi topluma açılma, kendini anlatma kompleksiyle başlar ve yabancılaşma sürecini besler; ikincisi ise bireysel kimliğini edinmeye çalışan Pinhan'ın mücadelesini destekler.

2.1.8.2.1. Yıkıcı Yalnızlık

Yalnızlık, insanın başkasıyla birlikte var olarak hayatı deneyimlemesine izin vermez; oysa insan, doğası gereği ötekiyle ilişki kurma ihtiyacı hisseden bir varlıktır. İnsan bu ihtiyacını karşılayamadığı an, yalnızlık yıkıcı mahiyet kazanır. Yalnızlığın yıkıcı dürtüsü, psiko-ruhsal boyutlu sorunun varlık alanında duyumsanması ve içsel huzursuzluğu derinleştirmesi sonucunda ortaya çıkar. Fromm'a göre *“yalnızlık duygusunun bilinçte belirmesi huzursuzluk yaratır; gerçekte bütün huzursuzlukların kaynağı budur.”* Dolayısıyla yalnızlığın farkında olan insan, iç yaşamının düzenini ve bütünlüğünü bozarak parçalandığı için özsel değerlerine uzaklaşır. Böylesine bir varoluşsal uzaklaşmayı yaşayan Pinhan, kendi içine dönmeyi reddeder. Dökmen'e göre reddetme istemi, *“düşünmesini, uygulanmasını, kişisel ihtiyaçlarının farkına varmasını, iç gözlem yapmasını, rüya görerek kendi içinden mesaj almasını ya da kendine sorular sorarak bunlara cevap üretmesini”*⁸³ engeller. Bu engellenmişliğin nedeni, travmatik saplantıya dönüşen ikibaşlılığıdır;

“Pinhan, korkuyla bir adım geri çekildi. Yoksa yoksa bütün minyatürler ve beyitler onu mu anlatıyordu? Tekkeye gelişini, burada yaşadıklarını ve belki... belki bundan sonrasını? Daha fazla bakmak, daha fazlasını görmek fikrine tahammül edemedi. Öfkesinden zangır zangır titredi.” (s. 49)

İkibaşlılık, dışlanma ve korku psikozundan kaynaklanan bir kaygı oluşturur. Kaygı, bireysel özü tehdit eden içsel bir kriz yaratır ve Pinhan'ın güvenliğini riske atar. Giddens' e göre *“güven, benliği gündelik hayatın gerçekleri karşısında gözetken ‘koruyucu koza’ için çok önemlidir. Koruyucu koza, üzerinde ciddi bir biçimde düşünmesi gerektiğinde bireyde irade felcine ve yutulmuşluk duygularına yol açabilecek*

⁸³Üstün Dökmen, 2002, s. 21.

*muhteşem oluşumları barındırır.”*⁸⁴Dolayısıyla güven, insanın kendiliğiyle sağlam ilişkiler kurabilmesi için temel bir şarttır. Güvenini yitiren Pinhan, yaşamı tahammül edilemeyen acılar ve ıstıraplar bütünü olarak görür. Bu durum, kendisi ve dış dünyayla sağlıklı bir temas kurmasına, uyum ve barış içinde yaşamını devam ettirmesine izin vermez. Dünyalık yaşantısında kendini bir yere ya da bir kimseye bağlayamayacak kadar yalnız olan Pinhan, ikibaşlılığını sadece kendiyile baş başa kaldığı zamanlarda açığa vurabilir. Oysa insan, benliğinden ve çevresinden güç ve enerji alarak sorunlarını aşabilir; aksi takdirde “içeriden öler” kaybolur gider.

Pinhan, ikibaşlılığının öteki tarafından onanmayacağını ve aşağılanacağını düşündüğü için tek başına kalmayı seçer. Zaman zaman bu olumsuzluğu aşarak iç sesini dinlemeye karar verse de kendisiyle bütünleşemez, umutsuzluğun ve anlamsızlığın histerik hallerine iyice batarakbunalır;

“Bir başına kalmıştı işte. Ne bir eksik, ne bir fazla. Kapılar sırlı, dostlar vefasız, yollar tıkalıydı.” (s. 51)

Baş edemediği ikibaşlılık, Pinhan’ı tutuklamış, yapayalnız bir insan olduğuna inandırmıştır; bu durum onu çaresiz kılar ve yıkıcılığa yöneltir. Pinhan’ın yıkıcılığı içe dönüktür. Yıkıcılık, içe dönük olduğu zaman, insan sadece kendisine zarar verir. Pinhan, başkası tarafından gerçeğinin bilindiğini öğrendiği an, öfke ve hiddet nöbetleri geçirmesi bunun bir örneğidir. Bir çıkış yolu bulamadığı için herkesten kaçan Pinhan, insanların kendisini kınayacağını/ayıplayacağını zanneder. Toplumsal kabul görmek, insan için önemli iken; başkasının kendisi hakkında ne düşündüğünü süreklimerak etme olumsuz sonuçlar doğurur. Pinhan, bu olumsuz sonuçları yaşamak zorunda kalır, dışarı-içeri uyumu kuramadığı için zamanla kendinden uzaklaşır. Aslında Pinhan’ın temel sorunu, içsel yalnızlığıdır; bu durumu, kendisiyle ilişki kurmasına engel olduğu için bireyleşme serüveninde sıkıntılar yaşar. Bireyleşme serüveninde insan, bilinçdışından ve bilincinden gelen sesi duymalıdır; bu sesin kendisine söylediklerini dinlemeli ve hayatına bu şekilde yön tayin etmelidir. Carl Gustav Jung, *sağlıklı bireyleşim süreci(individuation process) dar ve küçük adaya benzettiği bilinç ile, sonsuz bir okyanus genişliğine ve derinliğine benzettiği bilinçdışının(birlikteliğiyle oluşacağını)*⁸⁵ söyler. Böylece bilince yansıyan her olumlu imge, yaşam sürecini doğrudan etkileyecek ve insanın kendini gerçekleştirmesine

⁸⁴Anthony Giddens. Modernite ve Bireysel Kimlik, Çev. Ümit Tatlıcan, Say Yay., İstanbul, 2014, s. 14.

⁸⁵ Jung, a.g.e., s. 27.

imkan tanıyacaktır. Fakat yalnızlıktan kaynaklanan engeller ve bir türlü aşılamayan sorunlar, Pinhan'ı bu imkandan yoksun bırakır. O, ne bireyselleşebilir ne de başkalarıyla bütünleşebilir. Bundan dolayı Pinhan, ikibaşlılığında sıkışıp kalır ve kendisiyle barışık bir şekilde yaşamı idame ettiremez. Pinhan, kendisinden öylesine uzaktır ki, bu mesafe varlığıyla arasındaki ilişkiyi sürekli olarak ertelemesine neden olur. Utanç psikozu, dışa açılmama, arzularının tükenişi, varoluşun belirsizliği gibi pek çok nedenden dolayı susan Pinhan, bir süre sonra içine atıldığı yalnızlık gerçeğine çarpar. Pinhan'ın yalnızlığını marazi yönelimler içeren ikibaşlılığının yanı sıra aile bağlarının olmamasıyla da açıklamak mümkündür. Annesinin ihmali, babasını tüm çağrısına rağmen içselleştirememesi onun tükenişini hızlandırır ve onu çevreleyen dünyanın etkinliğini sonlandırır. Anne ve babanın sevgisine, şefkatine, ilgisine ihtiyacı olduğu halde değer duygusunu oluşturan tüm içtenliklerden uzak olan Pinhan, savunmasız ve güçsüz kalır. Ailesi tarafından oluşturulamayan koruyucu koza, sahipsizlik ve kimsesizlik algısını besler.

Yalnızlığın yıkıcı yönünü yaşayan diğer bir anlatı kişisi, Nevres'tir. Nevres'in yalnızlığı, bırakılmışlık psikolojisinden kaynaklanır ve kendini yok etme dürtüsünü tetikler. Bu dürtüye biat eden Nevres'in bilincinde güven ve sevgi gibi insanı yeniden kuran değerler bir anlam ifade etmez. Anne ve babasını kaybettikten sonra hiç kimseliğini ve hiçbir yerdeliği deneyimleyen Nevres, sarsıcı ve kaçınılmaz bir boşluğa yani kökensel yalnızlığa doğru sürüklenir. Kökensel yalnızlık hissi, herşeyi ret ederek büyük bir çılgılığa dönüşmesine zemin hazırlar. Mutsuzluğun ve huzursuzluğun başkası'nda da yansıma bulmasını isteyen Nevres, yalnızlığını bir türlü aşamaz.

2.1.8.2.2. Yapıcı Yalnızlık

Ruhsal düzeyde varolmaya yardımcı olan yalnızlık, insanı psişik karmaşa yaşadığı labirentten çıkarır ve kendiliği keşfettirir; çünkü yalnızlığın sadece olumsuzlukları besleyen yok edici bir tarafı yoktur. Yalnızlık, verili düzenden kendilik alanı oluşturmak isteyen insanın içsel bir yolculuk yapmasını sağlar. İnsanın bu eylemi, ontolojik düzeyde dünyalık yaşantısını konumunu belirleme dürtüsünden beslenir ve bunu gerçekleştirebilmesi için düşünsel bir süreç yaşayarak kendi içine dönmesi gerekir. Gassett, *“insan iç dünyasına stratejik çekilme yapmadıkça, düşünce nöbette*

beklemedikçe, insan yaşamı olanaksızdır”⁸⁶ derken kendini kurma eyleminin tek başına yapılması gerektiğine dikkat çeker. Başkişi Pinhan’da kendisini bulabilmek adına yalnız başına bir serüvene çıkar; serüven, Dürri Baba’nın tekkesinden İstanbul’ a uzandığı için dışsal gibi görünse de içsel başarı kazandırmaya yöneliktir. Başarı, bir yığın sıkıntıyla doludur. Pearson’a göre “*gerçek yaşamda kahramanlar yolculuğa çıkar, ejderhalarla(yani sorunlarla) karşılaşır ve gerçek benliklerinin hazinesini keşfederler. Yolculuk sırasında kendilerini çok yalnız hissetseler de, yokluğun sonunda kazandıkları ödül- kendileriyle, diğer insanlarla ve dünyayla- birleşme duygusudur.*”⁸⁷ Böylesine birleşme istemi ve hayali, Pinhan’ın tanımadığı ve bilmediği bir dünyanın içinde yer almasını sağlar; bu dünya, onu sınavlarla dolu bir maceraya çağırır. Çağrı, yardımcı ruh olarak niteleyeceğimiz incinin çalınmasıyla yaşanır. İncinin yok olmasıyla yalnız başına kalan Pinhan, parçalanmış yaşamını trajik yazgısından kurtarmak ister ve bu nedenle arayış içine girer. Arayışın mekanları; Dürri Baba tekkesi, Nida hamamı, ve Cüce Cafer’in evidir; burada Pinhan, içsel yaşamına yoğunlaşır ve o zamana kadar yapıp ettiklerini sorgulamaya başlar. Her sorgulama, ruhunun derinliklerinde gizlenmiş/bastırılmış korkuları ifşa eder ve onu kendisine biraz daha yakınlaştırır. Böylece Pinhan, kendisiyle buluşmasını mümkün kılan güçler dünyasına erişir ve tutunma noktası yokken zorlumuçadeleye girerek kendiliğini kurma adına bir atılımdabulunur. Benliğini yabancılaştıran ve parçalayan tüm güdülerden soyutlanarak kendi olma biçimini tek başına deneyimler. İki farklı şekilde yaşanan yalnızlık, bir taraftanyaralı ve savunmasız kişilik oluştururken diğer yönden aydınlık bir oluşun başlamasında etken rol alır. İlki travmatik çöküşün içinde kendiliği yitirme tehlikesi yaşatırken; diğeri, insanı özgürlüğe kavuşturur. Yalnızlığın birinci boyutu Pinhan’ın çevresiyle kendisi olarak iletişim kurmasına izin vermez; ikinci boyutu ise Pinhan’ın kendisini tanımasını ve kavramasını sağlar.

2.1.8.3. Farkındalık ve Değişim

Farkındalık, kendisine ve dünyaya ilişkin tüm uyaranlara karşı sorgulama yapma ve bilinçlilik düzeyinde tepki vermedir. Her insanın duygu ve düşünce dünyasıyla ilintili

⁸⁶Ortega Y Gasset, İnsan ve Herkes. Çev. Neyire Gül Işık, Metis Yay., İstanbul, 2013, s. 48.

⁸⁷ Pearson, a.g.e., 2003, s. 25.

içgörü kazanmasını sağlayan farkındalık, uykudan uyanıklık haline geçmedir. Laing’e göre “*uyumak, fenemolojik açıdan dünyanın farkındalığının olduğu kadar bireyin kendi varlığının farkındalığının da kaybedilmesine eşittir.*”⁸⁸ Dolayısıyla fenemolojik açıdan uyanık olmayan insan, psişesinde yer alan karanlık güçler tarafından esir alınır ve bireyselleşme macerasında yoluna çıkan labirentte kaybolup yok olmaya mahkum olur. Pinhan, bu mahkumiyeti simgeler; korku, şüphe, tedirginlik, kaygı, umutsuzluk ve çaresizlikle çevrelendiği için sağlıklı bir ruh ve bilince sahip değildir. Bu durum, kapıdan geçme eylemiyle aşılr. Dürri Baba tekkesindeki kapı, tüm kıllarından soyunmasını ve gerçeğiyle yüzleşmesini ister; kapı, bu yönüyle baskı altına alınarak ifşa edilmeyen ve uzlaşılmayan gölge arketipinin/bilinçaltının dışı vurumudur. O ana kadar kişisel gölge arketipine yönelik güçlü ve ezici şiddet uygulayarak onu sindiren Pinhan, olumsuz yönlerini görmeye ve içsel olarak kendini keşfetmeye başlar. Jolande Jacobi “*gölgeyle karşılaşma genellikle bireyin ait olduğu fonksiyon ve tutum tipinin bilinçli bir şekilde farkına varması zamanıyla kesişir. Ayırıştırılmamış fonksiyon ve az geliştirilmiş tutum tipi bizim karanlık yanımızdır.*”⁸⁹ derken Pinhan’ın kendilik sorununa gönderme yapar. Karanlık yanıyla tanışmak isteyen Pinhan, kapıdan içeri girer; aksi takdirde o, karar veremediği için eşikte kalacak ve bilinçaltının gizemli perdesini aralayamayacaktır. Eşiği aşan Pinhan, böylece kendisini bekleyen tüm süreçleride kabul etmiş olur; çünkü ona göre sadece fiziksel becerilerle takdir görme yeterli değildir; artık bazı durumları aşmanın zamanı gelmiştir. Pinhan, kapıdan çıktıktan sonra kendini Dürri Baba tekkesinde bulur ve Dürri Baba’nın yanından ayrılarak İstanbul’a gider. Pinhan, burada Cüce Caferle tanışır. Nefsin görüntüsü olarak yansıyan Cüce Cafer, aldatmacadır. Pinhan, Cüce Cafer’in oyununa inanırsa nefesine yenik düşecektir; fakat onunla mücadele ederse bilinçdışına uzanacak ve kendini aşma imkanı bulacaktır. Gadamer, “*varolmanın ağır yükünü omuzlarında taşıyan insan, kendini ancak kendi benliğini aşarak tamamlayabilir. Kendini tanıyış, bilinçdışı derinliklere yolculuk etmeyi gerektirir. Bu nedenle ‘ben’ idraki bir yolculuktur.*”⁹⁰ derken Pinhan’ın bireyselleşme serüveninde farkında olması gerektiğine değinir. Pinhan’ da tehlikeler karşısında bilinci tarafından uyarılmış olarak savunma yapmak zorundadır; böylece arzulanmayan geri dönüş, ötelenir ve Pinhan kendisini yutabilecek güce karşı tavır alır. Onun var olma çabası, yabancılığını duyumsayan

⁸⁸ Laing, a.g.e., 2011, s. 117.

⁸⁹ Jacobi, a.g.e., 2002, s.149.

⁹⁰ Gadamer, 2004, s. 105.

kendiliğin kuşatılmış dünyasına inat büyümeyle devam etmekte ve Pinhan'ı asıl amacına çağırmaktadır. Bu bir bakıma, Pinhan'ın bireyselliğini yok eden dış dünyayla savaştığını kanıtlar. Cüce Cafer'e karşı gösterdiği tepki sayesinde yoluna devam eden Pinhan, rüya görür;

“Rüyasında karanlık ve dar bir dehlizde korku ile ilerliyordu. Dehliz o kadar alçaktı ki dizlerinin üstünde sürünmekten başka çaresi yoktu. Dehliz boyunca sağlı sollu altlı üstlü, irili, ufaklı, envai çeşit göz vardı. Gözlerden kimisi ağlıyor, kimisi durmadan kirpiklerini kırptıyor, kimisi de öfkeyle bakıyordu. Pinhan bazen elini yumuşak ve sıcak bir sıvının daldırdığını fark ediyor ve ardından dehşetle, bunun da bir göz olduğunu anlıyordu. Böyle zar zor biraz ilerledikten sonra karşısına bir yol ayrımı çıktı. Ne yöne gideceğini bilemediğinden çaresiz o çatalın ağzında durup beklemeye koyuldu. Ne bir ses, ne bir nefes. O sessizlikte karar veremiyor, kıvranmaktan başka bir şey yapamıyordu. Tam umudu yitirmek üzereydi ki, soldaki yoldan sesler işitti. Sesleri rehber edindi kendine. Oraya saptığında rüzgardan açılmış bir pencerenin durmadan çarptığını ve duyduğu sesinden buradan geldiğini anladı. Pencereyi kapatmak için yaklaştığında aniden ayağı kaydı ve boşluğa düştü. Düşerken tutunacak bir şeyler bulmak için çabaladı ama nafiye. Tam toprağa çakılmak üzereyken bir şey onu saçlarından kavradı. O vakit Pinhan şaşkınlık içinde elini başında gezdirdi. Uzun upuzun saçları vardı. Saçları kızıl ışıklar saçıyordu etrafına. Işıktan gözleri kamaştı evvela; sonra alıştı. Başını kaldırıp düştüğü yere baktı; saçlarından bir tutam pencerenin pervazına takılı kaldığı için, bu sayede toprağa çakılmaktan kurtulmuştu.”(s.169)

Kızıl saçlı kadın olarak rüyada görünen kişi, Pinhan'ın kendisidir. Psikanalitik açıdan doğurucu bir simge olan rüya, böylece bilinçaltına yerleşen gerçeği açığa vurur. Fromm, “rüyalara gereken önemi vermek ve onların şifrelerini çözmeye çalışmak, insana bilinçli durumdayken fark edemediği birçok gerçeği keşfetme fırsatı verir.”⁹¹ der. Dolayısıyla Pinhan, rüya yoluyla bilinçaltı labirentine iner; ilk önce karmaşa ve karanlıktan başka bir şey göremese de ilerler ve içindeki sesin konuşmaya başladığını fark eder. “Sesleri kendine rehber edinen, saçları kızıl ışıklar saçan bir kadın gören” Pinhan, kadın olarak kendisini görürken ruhsal bütünlüğüne yaklaşır. Ruhsal bütünlük, bir taraftan yolu tıkayarak gelişimi engelleyen parçalanmışlıkları yok eder; diğer yandan ise içsel denge ortamının ve korunaklı alanın oluşmasına imkan tanır. Pinhan'ın bunu

⁹¹ Fromm, Rüyalara, Masallar, Mitoslar, Arıtan Yay., İst., 2003

değerlendirmesi için özgür olması ve psişik enerjisinden güç alması gerekir; bu güç, içsel yolculukla gerçekleşir. Jacobi'ye göre *“içe doğru yolculuğuna cesur bir şekilde adım atan ve tehlikelerin üstesinden gelerek yolu sonuna dek takip eden kişi dışa doğru olan yolculuğuna aynı korkusuzlukla devam edebilir.”*⁹² Bunu başarabilen Pinhan, Nida hamamına girmeyi kabul eder. Gece ve gündüz sarkacında iki farklı cinse ait görünümü taşıyan Pinhan, burada içindeki kadını ortaya çıkarır. Jung öğretisinde bilinçaltı arketipi olarak tanımlanan anima, Pinhan'ın doğal yapısıyla uyumlu bir kendilik yaratır ve onu kompleksleri tarafından ele geçirilmiş biri olmaktan soyutlar. Dişil imgesini bulma ve kadınsı değerlere erişme, bedenindeki karmaşaya dayanan rahatsızlığı sonlandırarak hapsettiği gizil tarafının derinliklerine inmesi sağlar. Pinhan simgesel bir anlamla yüklü olan hamama girmiştir; hamamı, mitolojide kuyu ya da mağara motifiyle ilişkilendirmek mümkündür. Mağara/kuyu/mahzen nasıl ki arınmanın ve yeniden doğuşun mekanı ise hamamda erginlenme mekanı olarak değişimi gerçekleştirir. Burada kızıl saçlı bir kadın görünümünde dünyaya doğan Pinhan, suretten sirete geçerek ruhsal düzeyde de değişim yaşar. Böylece Pinhan, kendisi olarak nihai hedefe ulaşır, dünyadaki yerini kesinler ve varlığını onar; çünkü onun bilincine sızan ışık, uyanışı gerçekleştirerek farkında olmasına ve içeridelikteki boşluğun nedenlerini sorgulayarak mutlak bir içe kapanıştan kurtulmasına imkan tanır. Değişim Pinhan'ın yaşam sürecinde ani bir şekilde gerçekleşmez; onun içsel ve dışsal uyaranlarının çağrısını duymasıyla başlar. Her çağrı, Pinhan'ın kendilik sürecine yön tayin eder ve onu sınar. Bu durum, bir bakıma insanın kendini tanıma ve kavrama gücünü artırır.

2.1.8.4. Kendilik Bilinci

Kendilik bilinci, benlik savaşını engelleyen tüm durumlara karşı insanın kendisine yönelerek içsel enerjisinden güç kazanmasını mümkün kılar; böylece insan, kendisini kuşatan şeylere batmaktan kurtularak özgüllüğün/özerkliğin ayrıcalığını yaşar. Korkmaz' a göre *“(insanın)kendilik bilincine kavuşması, öncelikle dıştanlık'ın kör bataklarına saplanmadan kendi içine dönmesi ve orada oturmayı öğrenmesi(yle)”*⁹³ gerçekleşir. Bu öğrenme sürecinden geçerek yabancılaştırmanın yıkıcı etkisini yok etmek isteyen

⁹² Jacobi, a.g.e., 2002, s. 14.

⁹³Ramazan Korkmaz, Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme ve Dönüş İzlekleri, Grafiker Yay.,Ankara,2008, s.30.

Pinhan'ın, kendini gerçekleştirmesini sağlayan değerler dizgesiyle bütünleşmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir. Değerler dizgesinin ilki, ad alma sürecidir; insan ruhuyla yakın ilişki içinde olan ad, bireysel kimliği onar ve kendilik bilincine güç kazandırır. Adını öğrenince saklı kalan yönüne söz aracılığıyla ulaşan Pinhan, korku ve kaygının içsel dünyasına nüfuz edemediğini fark eder; çünkü ad, doğru insanla bulunduğu zaman yaşanılacak tüm hezeyanları önler. Ad, Pinhan'ın dünyalık zamanındaki varlığını kesinler ve kim olduğuna yönelik bilgiler verir. Bir adı olmadan insanın kendilik bilincini oluşturması, imkansızdır; zira bu simge, kişisel ben'i kanıtlar ve insanın toplumsal sürece kendisi olarak iştirak etmesini sağlar. Böylece Pinhan, hem sosyopsişik düzeyde yeniden doğar hem de varoluşuna yaşatıcı bir öz taşır. Kendilik bilincine erişme süreci, ad almayla sınırlı değildir. Çünkü bu unsur, başkişinin bireyselliğini tamamlaması için yeterli değildir; sadece süreçte bir aşamadır. Bu nedenle Pinhan'ın içindeki yaratıcı potansiyeli ortaya çıkarması ve çevreden bir dünya kurarak burada yer edinmesi için özünü parçalamaya yönelen tüm karşı güçlerle bilinçlilik düzeyinde savaşması gerekir. Bu savaş, kendini seçen bir özne olması ve kendi içine oturmayı öğrenmesiyle doğrudan ilintilidir. Ortega Y Gasset, *“kendi içine oturmayı öğrenemeyen kişinin hayvan gibi içine sığamayacağını ve dıştanlığa gömülerek asla kendini kuramayacağını”*⁹⁴ söyler. Kendini kurma, Dürri Baba tekkesinde aldığı kararlar doğrultusunda devam eder. Tekke, arzu nesnesine olan ilgiyi uyandırarak kişisel bütünlüğü sağlama konusunda önemli bir konumdadır. Pinhan, tekkede geceler boyu derin bir sancı içinde kalmasına neden olan sorunun boyutunu kavrar, bilinçaltında sıkışıp kalmış duygu ve düşüncelerini açığa vurur. Kendisini kuşatan karmakarışık dünyasının derinliğine inerek özüyle ilişki kurar. Bu sürecin en önemli yanı, tekkede simgesel değer taşıyan kapıdan girmesiyle yaşanır. Kapı, ruhsal doğuşu başlatan/hazırlayan ontolojik bir kaygı duymasını sağlar. Burası ben'i harekete geçirecek mesajları içeren bir geçiş aşamasıdır; aşamada alınan karar, güven ve cesaret verir. Tekkeden ayrıldıktan sonra İstanbul'a gelen Pinhan, iki zorlu sınava tabi tutulur. Birincisi Dürri Baba'nın ruhunu taşıyan inciye kaybetmesiyle yaşanır. İncinin kaybolması, bireyleşim serüveninde maceraya çağrı aşamasıdır. Joseph Campbell, *“mitolojik yolculuğun –maceraya çağrı olarak belirlediğimiz- bu ilk aşaması kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlıklı merkezini toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye*

⁹⁴Ortega Y Gasset, a.g.e., 2011, s. 38.

çekilmiş olan kaderi belirtir.”⁹⁵ der. Bu kaderin sesini içselleştiren ve ona doğru akan Pinhan, karanlık ve tehlikelerle dolu bir yolculuğa çıkar; yolculuğunda tehdit eden durumlardan dolayı ürkse de yoluna devam eden Pinhan, animusuyla buluşur. Animus, iç kişiliğin sağlıklı bir yapıya sahip olması konusunda önemli bir yardımcıdır; çünkü animusuna kavuşan Pinhan, hırçın, öfkeli, gergin ve huzursuz halinden soyutlanarak uyumlu ve dengeli bir insan olur. İkincisi ise, Nida hamamına girmesiyle yaşanır. Nida hamamına gitme kararı, tüm sıkıntılara rağmen yoluna devam etme isteğinin kesin bir belirtecidir. Burada kızıl saçlı bir kadın olarak değişim yaşayan Pinhan, yılan tarafından sokulur. Var olma sürecinde gösterilen çabanın karşı değeri, yılan sembolizmiyle kendini açılar. Yılan, ölümcül bir zehir taşır; psişik yabancılaşmaya işaret eden zehir, bendini hapsetmekten çok ruha bulaşır ve içindeki düşmanı ifşa eder. Düşman, kimi zaman üzerine perde/maske çeker ve kendisini türlü bahanelerle makul göstermeye çalışır. Pinhan’ın serüveninde başarılı olması için düşmanını/zayıf noktalarını bilmesi ve tanınması gerekir. Bu durum, karanlık bir labirente atılmış, itilmiş benliğini özgürlüğe kavuşturacaktır. Böylece biyolojik düzeydeki yenilenme, ruhsal değişimi de beraberinde getirir. Kendiliğe erişen Pinhan, örtülü kalan kimliğini ortaya çıkarır; tüm koşullandırmaları yıkıp kendisine ve dünyaya olan bakışını değiştirir. Ölümcül bir yok olma biçimini onayan trajik bir sürüklenişi reddettiği için kendiliği yaşam sürecinde etkin bir mevcudiyet kazanır ve sahte benliğin oluşturduğu saklanma/gizlenme duygusundan uzaklaşır. Kendilik bilinci, ruhsal/tinsel büyüme sürecine yön vererek Pinhan’ın karakter edinmesini sağlar. Karakter, insana doğuştan verili bir özellik değildir; dünyalık yaşantısında insan, karakterini yapıp ettikleriyle şekillendirir. Kendisinden habersiz olan Pinhan, bu şekillenme sürecinde yeni bir benlik kazanır; olumlu ve olumsuz olan her şeye karşı kendi bakış açısını oluşturur.

2.1.8.5. Özgürlük

Özgürlük, iç ve dış etkenlerden kaynaklanan baskıyı yok ederek insana özerk bir kimlik kazandırır. Özgür olduğunu hisseden her insan, duygusal ve düşünsel alanda özdeğere sahip olduğu için bireysel ve toplumsal ilişkilerinde kararlarını alabilecek kadar kendisidir. İç kapanma durumuyla oluşan kendini gizleme ve zamanla yokluğa dönüşme

⁹⁵ Campbell, a.g.e., 2000, s. 72.

tehdidine karşı özgürlük, güvenli bir sığınaktır. Bu güvenli sığınığın imkan dünyasından yoksun kalan Pinhan, içsel savaşının tutsağıdır ve büyük kuşatılma içindedir. Kuşatılmanın altında yatan temel neden, korkularının/ kaygılarının arkasına sığınmış ve dışa açılmamış kırılğan bir insanın depresif durumudur; bundan dolayı Pinhan, kendisini engellerle dolu mahzene çekerek anlamlı bir varoluş edinmesine ve davranışlarını yönlendirmesine izin vermez. Geçtan *“davranışlarını yönlendirecek referans noktalarının netliği bozulduğunda kimlik algılaması da bulanıklaşır.”*⁹⁶derken özgürlüğünü yitiren insanın varoluşunu bilinçdüzeyinde fark edemeyeceğini vurgular. Pinhan’da bu sorunun girdabında boğulduğu için, kendisiyle ilgili düşünme, sorgulama, duygulanma ve seçim yapma hakkını yitirerek psişik yabancılaşmanın oluşturduğu sınırlar içinde kalır. Sorunlu bir yazgı olarak gördüğü ikibaşlılık, Pinhan’ı esir almaya/tutsaklaştırmaya yönelir. Pinhan, bu sıkıştırılmışlığa tepki vermeye çalışsa da kendisine yabancı olduğu için başarısız olur; çünkü kendilik, insanı varoluştan haberdar eden ilksel ilişkidir. İlksel ilişkiyi sağlıklı biçimde kuramayan Pinhan için dürtüleri(öfke ve isyan) etkinliğini giderek artırır. İçsel dünyanın böylesine tahrip edilmesi, Pinhan’ı rahatsız eder ve o geçmişin ağır yükünden kurtulmak için şimdisini sorgular. İnsan şimdisinde kayıplarını ve hatalarını anlayıp yitirilmişliklerini soylu enerjiye dönüştürme fırsatı edindir; Pinhan’ın bu fırsatı değerlendirme isteği, ontolojik bir güvenlik arayışıdır. Aksi takdirde Pinhan, parçalanıp yok olacağının ve kendisini unutacağının fakındadır; bu farkındalık hali, sorumluluk bilinci kazandırır. Irvın Yalom’a göre *“sorumluluğun farkında olmak, kişinin kendi özünü, kaderini, hayat durumunu, duygularını ve hatta acı çekişini yarattığının farkında olmaktır.”*⁹⁷Dolayısıyla özgürlük, sorumluluk ve farkındalık arasında güçlü bir bağ vardır. Pinhan’ın özgürlüğü de bu çizgide gerçekleşir. Norm karakterinin yönlendirmeleri aracılığıyla sorumluluk kazanan Pinhan, pasifize edilmiş ve sindirilmiş kişiliğinden uzaklaşır. Levinas’a göre *“bilge ile kurulan böyle bir ilişki sayesinde filosof’un ruhu, kendini varlığı itibarıyla bilmesini sağlayacak olan yolculuğa çıkabilecektir. Bu kendini bilme yolculuğu, bilgenin ruhunun tanrısal kısmında kendini tanıma, birlikte varlığa doğru gitmektir.”*⁹⁸ Pinhan’ın, varlığına doğru gitme eylemi dört renge sahip olan ve dönüş evresinde kendisinin üzerinden uçan kuş

⁹⁶Engin Geçtan, a.g.e., 2010, s. 24.

⁹⁷Irvın Yalom, Varoluşsal Psikoterapi, Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit, Kabalcı Yay., İstanbul, 2001, s. 346.

⁹⁸Emmanuel Levinas. Sonsuzluğa Tanıklık, Metis Yay., 2010, s. 13.

simgesiyle verilir. Kuş, göksel bir çağrışım unsurudur; kanatlarıyla gerçeğin hapsedici etkisinden insanı kurtarır, ötelere açılmanın rahatlığını ve huzurunu verir. Kuş, Dürri Baba'nın Pinhan'a verdiği inciye boynunda taşır; bu yönüyle içsel dünyanın başarı ve güç kazanmasında aracı bir rol üstlenerek Pinhan'ın özgürlüğe doğru yol almasını sağlar; çünkü Pinhan kuşu gördükten sonra Dürri Baba tekkesine katılır ve serüvenini başlatır. Pinhan tekkede iken, kaygı ve korkularına rağmen bilmediği bir kapıdan girme kararı alır ve kıllarından soyunarak özgür olduğunu hisseder. Sadık Kılıç'a göre *“insan, varolduğunu, özgürlük ifşa eden eylemleriyle ortaya koyar; varlığında bir bilinç hali ve süreç olarak içkin olan bu özgürlük boyutu nedeniyle kainatı doldurur, her zaman ve mekan diliminde gezinir. Bu hürriyet, bir kaçış değil de, bir açılım ve gerçekleşme basamakları olarak karşımıza çıkarken, onu, alemin hiyerarşik en üst basamağına yükseltir.”*⁹⁹ Bu üst basmağa geçmek için Pinhan, artık utanmadığı hüsnalık halini Nida hamamına girerek sonlandırır. Cinsel özgürlüğüne bu doğurucu mekanda erişen Pinhan, animasını bulur. Anima, Pinhan'ın içindeki kadın kimliğidir; bu kimlik, su unsurunun yenileme ve canlandırma özelliği sayesinde gerçekleşir. Mircea Eliade su fenomeniyle *“canlanmanın fiziksel anlamda bir doğuşu/yenilenmeyi ifade etmediği; gerçek anlamda mistik nitelikli bir tür tinsel doğuş'u”*¹⁰⁰ simgelediğini söyler. Dolayısıyla cinsel olarak değişim, ruhsal özgürlüğü beraberinde getirir. Hamamdan çıktıktan sonra kadın olduğunun bilincine varan Pinhan, ruhunu ve bilincini işgal eden uyuşmazlık kompleksinden kurtularak kendilik değerlerine dayalı kozmik bir düzen kurar. Pinhan, bu düzende kendisini daha çok tanımaya başlar. Jung' a göre *“kendimizi tanıdıkça, yani kendi ruhumuzu keşfettikçe, içgüdülerimizle karşılaşırız ve onların imgelerle dolu dünyası ruhun içinde uyuklamakta olan ve her şey yolunda gittiği sürece bizim nadiren fark ettiğimiz güçlere ışık tutar.”*¹⁰¹ Fark edilen her güç doğrultusunda kendini deneyimleme, sorumluluk almayla eşdeğerdir; çünkü sorumluluk, varoluşu açıklayan temel değerdir. Bu bağlamda özsel yaratım süreci yaşayan Pinhan, hayatı hakkında önemli kararlar alır. Pinhan'ın verdiği karar, onu yabancılaştıran güdülerin etkisinden kurtarır ve kendisi olarak varolabilmenin bilinçliliğini kazandırır. Böylece kendi seçimleri doğrultusunda yaşamı deneyimler ve sorunlarına ilişkin akılcı çözümler ürettikçe kendiyile uyum içinde olma seviyesi artar. Pinhan, kendilik sorunları tarafından

⁹⁹Sadık Kılıç, Benliğin İnşası, İnsan Yay., İstanbul, 2000, s. 17.

¹⁰⁰ Eliade, a.g.e, 2005, s. 17.

¹⁰¹Carl Gustav Jung, Keşedilmemiş Benlik, Çev. Barış İlhan, Barış İlhan Yayınevi, İstanbul, 2002, s.109.

kuşatılan küçük bir çocuk iken içinde gizli kalan dünyayı keşfetmeye yönelir; bu yaklaşım, özgüvenini sarsılmaz temeller üzerine inşa eder ve tüm karşı güçlerin beslendikleri kaynakları tüketir. Pinhan, utanç psikozundan dolayı korkularla örülü bilinçaltı labirentinden çıkamaz iken, bedenden oluşan bir kabuğa dönüştüğünü anlar ve kendisi olarak değişmek ister. Psikolojik düzeyde uyanma olarak değerlendirebileceğimiz değişme isteği, algı körleşmesinin önüne geçerek benliğin özgür biçimde gelişmesini sağlar; böylece Pinhan, güçlü bir deneyim kazanarak doğru ile yanlış arasındaki çizgide nerede durması gerektiğini bilir ve kendisine özgü kişilik edinir. Bu durum, varoluş sürecindeki tüm yıkımlara karşı savunma yapmasını sağlayan bir korunma mekanizması oluşturur.

2.1.8.6. Dışlanma Psikozu ve Cinsel Yönelim

Dışlanma psikozu, dünyalık yaşantısında kendine bir yer edinme çabası içinde olan insanı yalnızlığa sürükleyerek bırakılmışlık/terkedilmişlik duygusu yaratır. Başkası tarafından dışlandığını hissetmek, zaman içinde özgüven eksikliğinin neden olduğu pasif bir kişilik yaratır ve toplumsal alana yansarak kişiler arası etkileşimi yok eder. Bu durumdan dolayı toplumsal iletişimden endişe duyan insan, geri çekilir; hiçbir yerdeliğini ve hiçkimsesizliğini derinden duyumsar; fiziksel ve psikolojik tüm eylemlerini sınırlar. Pinhan, böylesine bir sınırlandırılmanın içine hapsolup yapayalnız bir sürgün gibi yaşamaya başlar ve ruhsal düzeyde içe kapanır; çünkü Pinhan, ikibaşlıdır. İçe kapanma ve sığınma içgüdüsel bir korunma refleksiyle değerlendirilebilir; çünkü asıl gerçeğinin bir anda ifşa edileceği korkusu, tüm yaşamsal atılımlarının önüne geçer. Bedenine dokunarak ikibaşlılığını duyumsadığı anlarda kendisini derin bir mahzene atılmış gibi hisseden Pinhan, tehdit eden bir yabancıнын esiridir. Dışlanmışlığı artıkça bu esaretin hüküm sürdüğü mahzen giderek daralır ve çıkamayacağı bir hale gelir; bu yönüyle ikibaşlılık, puslu bir bataklığa benzer. İkibaşlılık, kendisi ve çevresiyle uyum sorunu oluşturur. Uyumsuzluk, dışarı ve içeri diyalektiğini kurmasına izin vermediği; iletişimsizlik, yalnızlık, bunalım ve çaresizlik gibi olumsuzluklar doğurduğu için susarak bir köşeye çekilmesine ve kendini dünyaya kapatmasına neden olur. Sorununun içine iyice batan Pinhan, mutsuz ben'e dönüşür ve herşeyi kendisini tükenişe sürükleyen

sürecin bir parçası olarak kabul eder; ona göre hasta ruhunun kaçıp sığınabileceği bir yer yada kimse yoktur.

Pinhan'ın travmatik tükenişini, bilinçaltına yerleşen ikibaşlılığının yanı sıra anne ve baba gibi koruyucu bir değerden uzak olmasıyla da açıklamak mümkündür. Anne, koruma içgüdüleriyle çocuğun tüm zor durumlarını sağaltan ve onu yaşama hazırlayan güç imgesidir. Bireyselleşme sürecinde önemli bir değer mekanı olan annenin; paylaşmaktan, dinlemekten ve çözüm üretmekten yoksun olması Pinhan'ın trajik öyküsünü güçlendirir. Bu nedenle Pinhan, annesinden beklediği desteği bulamaz ve babasına yönelir. Babasını hayalinde canlandırır ve ondan yardım bekler; çünkü baba, her insanın psikososyal gelişiminde önemli bir rol modelidir. Tüm çabasına rağmen babasının sesini bir türlü duyamayan Pinhan, kimliğini asli değerlerinden güç alarak inşa edemez. Pinhan'ın dışlanma psikozunu derinleştiren bir diğer durum, evsizliğidir. Ev, algısal düzeyde Pinhan'ın bırakılmışlığını ve kimsesizliğini yansıtan yalıtık bir yerdir; burası onu kucaklayan ve sarıp sarmalayan bir sığınak değildir. Evinde ikibaşlılığın yansımaları görebilen ruh, bu halinden utanç duyarak ürkmektedir; bu mekanda Pinhan, dünyanın üzerine geldiğini ve kendisini yutup yok edeceğini düşünür. Çünkü ev, ontolojik düzeyde Pinhan'ı yutar ve dışlanmışlığını artırır.

Çözumsuz bir sorun yumağına dönüşmesine yol açan iki başlılığının sancısını yaşayan Pinhan, Karanfil Yorgakiyle tanışır; Yorgaki, dışlanmışlık psikozunun yarattığı tüm olumsuzluğu sağaltan bir güçtür.

“Ona baktıkça daha çok bakmak, hep bakmak istiyordu. Kendini bildi bileli sıkışan yüreği, bu akşam sıkışmak şöyle dursun, kanat takıp uçmaya hazırlanıyordu.” (s. 157)

Karanfil Yorgakiyle içsel paylaşıma dayanan ilişki, baskı altına alınan ve önemsizleştirilen duyguları açığa vurduğu için dünyevi çıkmazlara karşı kurtarıcı ve aydınlatıcı bir rol üstlenir. Karanfil Yorgaki, başkisi Pinhan'ın animusu ve cinsel güdüyle yöneldiği arzu nesnesidir. Gölge niteliği taşıyan örtük animus imgesiyle sağlıklı bir ilişki kurabilen Pinhan, Karanfil Yorgaki'yle tensel düzeyde birleştiği zaman kadın kimliğinin farkına vararak animusuyla buluşur. Jung'a göre *“(animusunu keşfeden anima)dişi bilincin yarı karanlık alanlarına doğru itelemekte, sayısız ince farklılıkların erkekten tamamen uzak olduğu kişisel ilişkilerde ise ayrıntılı bir bilinçlilik geliştirmektedir.”*¹⁰² Bu

¹⁰² Frieda Fordham, Jung Psikolojisi, Çev. Aslan Yalçın, Say Yay., İstanbul, 2011, s.72.

bilinçlilik, Pinhan'ın muğlakta kalan yanını görmesini ve kurulmaya/oluşturmaya çalışılan kişilik merkezine doğru yol almasını sağlar. Anima- animus ilişkisinde insanın kesin ve net bir biçimde kendisini tanımlaması, kişilik parçalanmasının ve tükenişin önüne geçer; çünkü insan, yaşam sürecinde diğer yarısıyla anlamlı ve değerlidir. Birinden diğerinin eksik olması ya da yok sayılması, bütünlüğü ortadan kaldırır. Bütünlüğüne erişen Pinhan, engellenmiş ve çatışmaya dönüşmüş tüm dürtülerini yaşama taşıyarak ikibашlılığının trajik bir yazgıyla sonuçlanmasını önleyecektir. Bu durum, cinselliğin insan yaşamında ne denli önemli olduğunu gösterir. Freud “*insanın en temel itkilerden biri olan cinsel yönelim, kendini gerçekleştirecek yaşatıcı açılımı bulamayınca, kolayca yıkımın gücüne çevrilebilecek yeteneği olan yaşamsal enerjiyi içermektedir.*”¹⁰³ der. Pinhan, bu dürtünün uyanışına başarılı bir şekilde intibak ettiği için iki farklı enerjiden yaşatıcı açılımı deneyimler; böylece “*kendindeki ötekini*” benimsemiş olur ve karanlıkta kalan aydınlanır.

2.1.8.7. Düzene ve Dinginliğe Erişme

Düzen, canlı ve cansız varlıkların bir arada ve uyum içinde yaşamasını sağlar, mevcut olan her şeyin bir denge ortamında süreğenlik kazanmasını mümkün kılar. Düzen/kozmos, insanı dinginliğe eriştiren var olma biçimidir ve bütünselliğin adıdır.

Pinhan'da düzeni oluşturan unsurlar; dört sayısı, bahar mevsimi ve mavi rengidir. İnsanı çevreleyen bir sistematığın var olduğunu gösteren dört, kozmosu simgeleyen ülkü değerlerden ilkidir. Annemarie Schimmel, “*dördün dünyada bilinen ilk düzenle ayrılmaz bir şekilde bağlantılı(olduğunu)*”¹⁰⁴ söyler. Düzen, anasır-ı erbanın kurucu unsurlarıyla aktarılır. Anasır-ı erba; yaratılana ahenk ve biçim veren su, ateş, hava ve topraktır. Su, arındırıcı ve sağaltıcı etkisiyle Nida hamamında, iyileştirici ve sırdaş yönüyle ise derenin sesinde yansıtılır. Aynı zamanda doğurucu gücüyle yeni bir oluşun başlangıcına işaret eder. Mircea Eliade'ye göre su, “*mitolojik sistemlerde ve bazı kozmogonik anlatılarda evrenin tüm potansiyelini ve tohumlarını içinde barındıran bir rahim(dir).*”¹⁰⁵ Dolayısıyla su, başkişinin yeniden doğmasını sağlayan canlı bir ögedir. Başkişinin ruhsal durumuna göre işlevselleşen su, yaratıcı bir özün ve içsel enerjinin taşıyıcı imgesidir. Doğa ananın

¹⁰³ Aktaran Korkmaz, a.g.e., 2004, s.135.

¹⁰⁴ Schimmel, ag.e., 2011, s. 98.

¹⁰⁵ Mircea Eliade, Ebedi Dönüş Mitosu, Çev. Ümit Altuğ, İmge Kitabevi Yay., Ankara, 2003, s. 199.

değişimi ve yenilenmeyi sağlayan yansıtıcı unsuru su, Pinhan'ın değişimini gerçekleştirerek ve kaosu yok ederek kozmosa erişimi sağlayan temel güçtür.

Suyun sesiyle huzura ve dinginliğe ulaşan diğer bir anlatı kişisi, Nevres'tir. Küçük bir çocukken annesi tarafından bırakılan Nevres, her gece gördüğü karabasanın etkisini suya anlatarak rahatlamaya çalışır;

“Kötü bir rüya mı gördün, karabasanlar mı çöktü üstüne, git suya anlat. Su, alıp götürür kederini tasanı. Uzaklara taşır. Su, vefakardır. Gammazlık, kancıklık nedir bilmez. Dosttur su, dostu olmayanlara. Belkide annesiydi bunları söyleyen; annesi... Ne olursa olsun çok eskidendi bütün bunlar. Nevres gördüğü rüyaları sabah oldu mu kalkıp suya anlatırdı o zamanlar. Sabahın soğuğunu içine çekerek, kimselere görünmeden evden çıkardı. Akrep Arif mahallesinin nedamet çeşmesinden gürül gürül akan suyun ellerine teslim ederdi karabasanlarını.” (s. 175)

Annesinin kokusunu sürekli hisseden ve onun sesini duymaya çalışan Nevres, suyun dost yüzüne sığır. *“Su, vefakardır. Gammazlık, kancıklık nedir bilmez. Dosttur su, dostu olmayanlara”* ifadeleri suyun paylaştan, sağaltan yönüne gönderme yapar. Su mitinin arka planındaki anne imgesiyle yaşadığı bunalıyı yok etmeye çalışan Nevres, annesiyle iletişim kurar. Annesizliğin neden olduğu kimsesizlikle derin bir güven bunalımı yaşayan ve onun şefkatine/korumasına ihtiyaç duyan Nevres, böylece içe kapanan ruh halinden uzaklaşır. Fromm'a göre anne, *“zorluk dolu bir hayatın içine sevgi, barış ve anlayışın Tanrısal bir ışığı gibi doğmaktadır.”*¹⁰⁶Bu doğuşu gerçekleştirmeye çalışan Nevres, histerik halden kurtulmak için tüm sıkıntılarını suyun akışına bırakır.

Anasır-ı erbanın ikinci unsuru ise ateştir. Kurucu ve değiştirici işleve sahip olan ateş, dokunulan yerde silinmeyen izler bırakan bir maddedir. Bu nedenle ateşin genel karakteri, sadece biçimsel değişiklik değildir. Yeni bir dünya kurmak isteyen Pinhan'ı özde birliğe götürerek ve yitirilmişliklerini yok ederek yaşamsal atılım kazanmasını sağlar. Yaşamsal atılımın cismanileşmiş görüntüsü, ateş namzetini taşıyan Karanfil Yorgakiyle vurgulanır. Karanfil Yorgaki, Pinhan'ın iç baskısından arınarak bireyselliğe ve özgünlüğe geçiş aşamasıdır. Ateşle yani Karanfil Yorgakiyle temasa geçtikten sonra büyük bir kararlılıkla yoluna devam eden Pinhan, varoluşsal güç kazanarak kendiliği deneyimler. Bachelard'a göre ateş, *“özcü zenginliğin ve sürekliliğin en iyi kanıtıdır;*

¹⁰⁶Erich Fromm, *Rüyalar, Masallar, Mitoslar*, Çev. Aydın Arıtan, Kaan H., Ökten, Arıtan Yay., İstanbul, 2003, s. 199.

dirimin ve varoluşun yoğunluğu duygusunu doğrudan veren odur.”¹⁰⁷Dolayısıyla Pinhan, bu duygunun bedeninde ve ruhunda yarattığı etki sayesinde değişmeye başlar. Bu değişim, onun yaşamını belli bir düzene göre kurmasını sağlar.

Anasır-ı erbayı şekillendiren üçüncü unsur ise, havadır. Rüzgar kelimesiyle metne yansıyan hava; kuzey, güney, doğu ve batı olmak üzere dört yönden ve Akrep Arif mahallesinin dört kapısından eserek yeryüzünün döngüsüne nizam kazandırır;

“Dört ayrı kapıya, dört ayrı rüzgarın mührü vurulmuştu. Her mühründe bir harf taht kurmuştu. Kuzey kapısının kenarları yabani sarmaşıklarla çevrilmiş mühründe selvi boyuyla elif, güney kapısının papatyalarla bezenmiş mühründe karnunda noktasıyla cim, batı kapısının sümbül süslemeli mühründe buruk gülümsemesiyle ze ve doğu kapısının menekşe biçiminde kesilmiş ağzını bıçak açmayan mim harfi intizar ederdi.” (s. 85)

Rüzgarın yönlerinde yer alan harflere bakıldığı zaman elif, ze, cim ve mim gibi eski yazının dört harfiyle karşılaşırız. Harfler, anlamlı bütünlük çerçevesinde bir araya getirilirse Pinhan ve dünyanın var olma serüveniyle ilgili bilgi edinmemize imkan tanır. Özellikleri dikkate alınırsa elif, başkişi Pinhan’ın karmaşayla örülü başlangıcına, noktasıyla belirginleşen cim evrende bir zerre olarak kabul edilen insanın haline, mim kapalılığıyla Pinhan’ın ifşa edilemeyen sırrına ve insanın yaratılışında barındırdığı o güçlü gizeme, ze ise viraneye dönüşen tekkenin manzarası karşısında derin bir hüzne kapılan Pinhan’ın acısına işaret eder. Bunun yanı sıra her bir kapıdan eserek yeryüzüne nefes aldırın rüzgar, Akrep Arif mahallesi sakinlerinin yaşam tarzlarını hüsn-i adab, serbazlık, güzellik ve küfürbazlık dörtlemesi çerçevesinde yansıtır. Bu yansıma; metinde bakır, demir, kurşun ve gümüş gibi doğaya ait elementlerle simgelenir.

Anasır-ı erbanın dördüncü maddesi ise topraktır. İnsan vücudunu oluşturan toprak, balçıktan yaratıldığına inanılan insan imgesiyle belirginleşir;

“Balçıktan çıktım ben/balçıktan yoğurdum kendimi/içerdeki dışa taşıtı/dıştaki iç çekildi/görünen görünmeyene sataştı/görünmeyen görünene diş bileli/ siyah halka/sarı halka ile yer değiştirdi/çekildim bir köşeye/sessiz sedasız/baktım olan/bitene/seni gördüm kaderimde/ebrunun halkalarını saydım/tastamam dört etti...” (s. 226)

Kuran-ı Kerim’de Hicr’in yirmi altıncı, Enam’ın ikinci, Müminun onikinci, Rahman suresinin ise on dördüncü ayetinde yer alan çamurdan/balçıktan yaratılma felsefesine gönderme yapan alıntı metin, dünyanın yaratılışındaki son halkayı gösterir.

¹⁰⁷Gaston Bachelard, Ateşin Tin Çözümlemesi, Çev. Nail Bazel, Öteki Yay., İstanbul, 2007, s. 125.

Su, ateş, hava ve toprağın biraradılığıyla oluşan düzene bakıldığı zaman kare figürünün ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Ersoy’a göre “*dünya geometrik açıdan kare figürü ile sembolize edilir.*”¹⁰⁸Bu figürün köşelerini bahsi geçen unsurlar oluşturur; unsurlar, makro kozmik düzeyde dünyayı, mikro kozmik düzeyde ise insanı düşündürür. Mikro kozmik düzeyde insanı bir araya getiren noktaları açılırsak; su, yaşamsal özü, toprak bedeni, hava nefesi, ateş sıcaklığı ifade eder. Bunlardan hepsi diğeriyle orantılı ve doğrudan bir ilişki içindedir; biri ötekinden daha fazla aktif olursa insan vücudunun dengesi bozulur. Tıpkı kainatın sahip olduğu nizam gibi.

Düzeni yansıtan bir diğer simge, mavi rengidir. Mavi, huzursuzluğu dindirir; sakinliğin ve sükunetin aktarımı olan mavi, algısal uyanışı gerçekleştirerek insanın kendisiyle güçlü bir iletişim kurmasını sağlar. Bu rengin doğadan silinmesi, karanlığa ait kaosun daha etkin olmasına neden olur. Karanlık, Pinhan’ın içindedir; Pinhan, böylesine bir tehditte sadece Dürri Baba’nın mavi gözlerine baktığı anda uzaklaştığını fark eder. Bu nedenle mavi, yeni bir görme biçimi yaratarak yaşama mücadelesine dinamizm kazandırır. Doğada düzenin oluşumunu gösteren bir diğer simge, bahar mevsimidir. Dünyanın her yerinde tabiatın kozmosu, bahardır. Yeni oluşun müjdeleyicisi olan bahar, ölü toprağı üzerinden atarak değişim süreciyle ilk teması kurar ve kaotik düşüşün getirisi olan renksizliği silerek dışa açılmayı sağlar. Karakışın verimsiz etkisini yok sayan bahar, Dürri Baba tekkesinde dirilmenin ve aydınlanmanın gücünü yaşama aktarır. Donukluğun ve hareketsizliğin bohemini sonlandırarak tekkede bereketin sembolü olur. Bu durum, Ruz-ı Muhabbetle vurgulanır. Bahar mevsiminde ruhsal dünyayı yıpranmışlıklarından arındırarak ışığa açan muhabbet günleri, bütün dervişleri bir araya getirir. Herkesin buluşabileceği bir ortam oluşturan Ruz-ı Muhabbet, zamana ışıklı bir dokunuşun ifadesidir.

Dünya, canlı bir dinamizme sahiptir ve mutlak bir düzen üzerine inşa edilmiştir. Herhangi bir nedenden dolayı var olan döngünün yıkılması ya da zarara uğraması uyumsuzluğu ve karmaşayı doğurur. Bu uyumsuzluğun ve karmaşanın etkilerini Pinhan ve Akrep Arif mahallesinin yaşam sürecinde görebilmek mümkündür. Pinhan, hüsnalık halinden dolayı normal insan yapısından farklıdır; hüsnalık durumunun yüklediği olumsuzluk imgesi, kendiliğin paradoksal bir gücün etkisinde çöküntüye uğramasına neden olur. Çünkü Pinhan, mutlak bir aydınlığın ya da karanlığın merkezinde devamlılık

¹⁰⁸Necmettin Ersoy, Semboller ve Yorumları, Dönence Yay., İstanbul, 2007, s. 156.

sağlayamaz; bu durum, belirsizlik oluşturur. Belirsizliğin yaşandığı her ortamda kaos, ayrıcalıklı yerini muhafaza eder. Kaosun kozmik anlama dönüşmesi, bireysel alanda zorunlu bir gerekliliktir; aksi takdirde insan, yaşamın yutucu labirentlerinde yok olup gitmeye mahkumdur. Pinhan, bu mahkumiyeti sonlandırmak istediğinden psikolojik bir savaş vermelidir, onun bu savaşta başarılı olabilmesi için birtakım yardımcı güçlere ihtiyacı vardır; su, ateş, hava ve toprak gibi. Doğa kökenli kompleks çözümleyiciler, sınırları aşılacak doğa-insan ilişkisinin görüngülerini sunmakla beraber Pinhan'ın mitsel enerjiden rol ödünçlemesine imkan tanır. Su, ateş, hava ve toprak Pinhan'ın içsel bir uyum sağlayabilmesine referans olan unsurlardır. Bu unsurlardan toprak ve su dişili, hava ve ateş ise erili temsil eder. Eril ve dişil özelliklere sahip bu mitik fenomenlerin dünyayı mikrobeyutlu simgeleyen Akrep Arif mahallesinde de düzeni oluşturan güçler olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle dört sayısının merkezinde şekillenen düzen, hiçbir şeyin tesadüfi olmadığını her yerde görülen ya da görülemeyen intizamın var olduğunu ortaya koyar. Sembolik söylem içeren dört sayısının yanı sıra mavi rengi ve bahar mevsimi, bireyleşme sürecine katkıda bulunur ve Pinhan'ın anlama/değere dönüşmesine yardımcı olur.

2.1.8.8. Tasavvuf

Tasavvuf, İslam ritüelinde mistik bir anlayışa karşılık gelir, değerler çerçevesinde insana bir yaşam biçimi sunar. Tasavvuf, dünyevi ilişkileri sınırlandırarak inzivaya çekilen insanın içsel arınma ve yaratıcıyla yeniden var olma sürecini içeren yaşam biçimiyle doğrudan ilişkilidir. Cüneyd Bağdadi'ye göre “*tasavvuf, varlığından ölmek, Tanrı ile dirilme*”¹⁰⁹ anlamına gelir. Tasavvufun yansımaları ilk olarak tevhid inancına gönderme yapan bir sayısıyla belirtilir. Evrenin tek hakikat üzerine inşa edildiğini savunan tevhid, dualitenin yarattığı muğlaklığı ortadan kaldırır. Annemarie Schimmel, “*bir sayısının ikincisi olmayan ilahinin, kutuplaşmamış varoluşun simgesi(dir). İlişkiyi, bütünlüğü ve birliği kapsar.*”¹¹⁰ der. Dolayısıyla bir, kesretten vahdete doğru süre giden güçlü akışı gösterir. Bu akışı, kişiler düzleminde başkışı Pinhan temsil eder. Pinhan, ikibashlılığından dolayı bedeninde ve ruhundaki parçalanmışlığı yok ederek özde birliğe ulaşmak ister. Kıllarından soyunarak ve Nida hamamına girmeyi kabul ederek bu istemini gerçekleştiren

¹⁰⁹ Abdülbaki Gölpınarlı, Tasavvuf, Milenyum Yay., İstanbul, 2012, s. 23.

¹¹⁰ Annemarie Schimmel, a.g.e., 2011, s. 52.

Pinhan, tevhid düşüncesine Tanrı'nın yarattığı varlık olarak gönderme yapar; çünkü insan, yeryüzünde Tanrı'nın sıfatlarını içeren yansımadır. Bu sıfatlardan tekliği ve birliği temellendiren vahdet-i vücud, “*la mevcude illa hu*” anlayışında yer alan ilahi kudretin benzersizliğiyle doğrudan ilintilidir. Pinhan'ın zıtlıkları/çoğulluğu/bölünmeyi sonlandırarak birliğin merkezinde yeni oluşa doğru ilerlemesi, bu benzersizliğe iştirak ettiğini gösterir.

Bir sayısının yanı sıra tasavvufu ifade eden bir diğer simge, daire/halkadır. Halka, başı ve sonu aynı düzlemde birleşerek tek noktadan oluşan dönüşü yansıtır;

“*Hal-ka-hal-ka-hal-ka*

Halka, bir nokta idi başlangıçta/ne küçüktü ne büyük/ne yerdeydi ne arşta/çünkü sadece o vardı/nokta değdinse ısırlmamış, dişlenmemiş bir elma.” (s. 59)

Halkanın/dairenin özelliğine bakıldığı zaman, halka evrenin en ufak zerresinde bile izlerini görebileceğimiz yaratıcıya işaret eder. Hermes Trismegistus'a göre “*Tanrı merkezi her yerde, dış yüzeyi hiçbir yerde olan bir dairedir.*”¹¹¹ Bu dairenin alıntı metinde görüldüğü üzere kesin çizgilerle belirlenmiş bir sınırı yoktur; halkanın özünde yüce yaratıcı bulunmaktadır. Tamamlanmışlığı ve bütünlüğü göstermesi bakımından oldukça önemli olan bu merkezde yer alan nokta, insanı yansıtırken; yaratılmış için yaradan her şeyin başında ve sonunda olandır. Ruh ve Madde yayınlarına ait Varlıksal İlkeler adlı kitapçığa göre “*yaratılış, Yaradan'dan itibaren açılmaya başlar. Merkezde ve her şeyin başında O vardır, her şey O'na doğrudur. Tekamül, zaman ve mekan içerisinde bulunan bir değişme olup Merkez'e yaklaşmanın ölçüsüdür. Ancak bu asla ulaşılamayacak bir merkezdir. O merkezden sonsuzluğa yayılan şuur alanı içerisine giren varlıklar Birlik fikrine, yani merkeze doğru çekilirler.*”¹¹² Bu çekilme, gökyüzü ve yeryüzünde tek bir gücün olduğunu gösterir.

Tasavvufu, sadece simgeler düzlemindeki unsurlar oluşturmaz; kavramlar düzleminde yer alan nefis, ölüm ve aşk konularının da bu düşünceye işaret ettiğini söyleyebiliriz. Dişil imgeye benzetilebileceğimiz nefis, iki farklı boyutta yansıma bulur; birincisi, dünyayı zahiri boyutta görmemizi neden olur ve içsel bir yabancılaşmaya yol açtığından dolayı insanı asıl gerçekliğinden uzaklaştırır. Bu yönüyle nefis, tiranlaşır ve Daidalos'un labirentinde yer alan Minotauros gibi ruhun derinliğinde bir canavar olarak

¹¹¹ Astroset Semboller Araştırma Grubu, [http:// www. astroset.com/bireysel gelism/ezoterizm/kilic/htm](http://www.astroset.com/bireysel/gelism/ezoterizm/kilic/htm) 2010.

¹¹² Astroset Semboller Araştırma Grubu, a.g.a., 2010.

saklanır. İkincisi ise, nefsin olumlu enerjiye dönüştürülmüş halidir. İnsan olma sürecimiz nefisle verdiğimiz sınav neticesinde belirlenir. Çünkü insanın varoluşunu onayan temel unsur, nefsine/ruhuna karşı verdiği savaştır; aksi takdirde insan, sadece boş bir bedenden ibarettir. Pinhan'ın gelişim öyküsünde aşama kaydetmesini sağlayan nefisle mücadele, tasavvuf anlayışında mertebe kaydetmekle eşdeğerdir. Nefis, Pinhan'ın ben'idir/özüdür ve kendini bulmak istediği yerdir. İçsel bir mekandır nefis; Pinhan bu mekanda farklı özellikleriyle tanışarak benliğine yön verir. Dürri Baba tekkesindeki kapıdan girmesi, Cüce Caferle boy uzatma oyununda yenilmemesi, Nida Hamamında ruhuna bulaşan zehri dışa akıtabilmesi kendisine zarar vermeden zorlu yolculuğu nasıl başardığını gösterir. Eğer Pinhan, nefsin gölgesinde kaybolup giderse felaketlere neden olabilir. Frager'e göre *"nefs, dönüştürülmedikçe insanın en tehlikeli hasmıdır"*.¹¹³ Dolayısıyla nefis, insanı yabancılaştıran ve kör güce hapseden bir tutkudur; tatmin edilemeyen ben duygusuyla ve dünyevi zevklerle yakından ilintilidir. Nefsi terbiye etme, kişisel düzeyde gelişmedir; bu gelişimi sabırla tamamlayan Pinhan; eksiklikleri, kusurları ve zaaflarıyla tanışır. Böylece egosuna dayanan arzularını denetleyebilmesi daha da kolaylaşır; çünkü nefsi yenme, Pinhan'a manevi bir disiplin kazandırır. Bu manevi disiplin, dünyeviselliğin ortamında şekillenmeyen ve mutlak varlığa kavuşmayı sağlayan aşkla yakından ilişkilidir. Aşk, Pinhan'ın yaşamında beşeriliğin boyutunu aşar; ruhun derinliklerinde büyük ateşe dönüşen Mevla'ya ulaşma arzusu, her şeyin önüne geçer. İçsel değişimi yaşadıktan ve dünya üzerinde yerini kesinledikten sonra Pinhan, Dürri Baba tekkesine gider; tekkenin tarumar edildiğini görünce derenin yanına uzanır ve gökyüzüne ağız. Başkışı Pinhan'ın ölümü tercih etmesi tesadüfi değildir. Bu bir bakıma, her şeyi yaratıcının varlığında yok etme ve onu mutlak güç olarak kabul etmeyi gösterir. Ölüm, hiçlik gibi görünse de yeni başlangıcın var olduğunu ortaya koyar. Arbery'e göre ölüm, *"insan ruhunun Rabbine bizzat kavuşmak için duyduğu sürekli ve değişmez isteğin"*¹¹⁴ bir neticesidir. Dolayısıyla kozmik evrende yer alan tüm varlıkların Allah'ın varlığıyla bütünleşmesi, ölüm olgusunun aracılığıyla gerçekleşir; çünkü vücut/beden perdeleyici bir engeldir. Ölüm, bu engeli kaldırarak insanı cismanilikten soyutlar ve ruha dönüştürerek Tanrı'ya eriştirir. Guenon *"O'nun dışında hiçbir şeyin bulunmadığını Mutlak'ın yüce*

¹¹³Robert Frager, Kalp, Ruh, Nefs. Gelenek Yay., İstanbul, 2004, s. 29.

¹¹⁴ Arbery J.A., Tasavvuf Müslüman Mistiklere Toplu Bakış, Çev. İbrahim Kaypaklıkaya, Gaye Kitapevi, İstanbul, 2004, s. 132.

birliği içinde kavrayan”¹¹⁵insan, hiç olduğunun farkına varır. Balçıktan/topraktan yaratıldığına inanan insanın bedeniyle toprağa; ruhuyla Hakk’a geri dönmesi devir nazariyesine gönderme yapar. Yaratan ve yaratılan arasındaki ilişkiyi dönüş evresine dayalı olarak anlatan devir inancı, mutlak hakikatten ayrı düşen insanın hikayesini içerir; bu insan, tüm yönleriyle Pinhan’a işaret eder. Pinhan da aşama aşama gerçekleşen serüven sayesinde önce kendi benliğine ulaşır sonra benliğinden ve kendinden vazgeçerek Hakk’ın koruyuculuğuna ve huzuruna sığınır. Öyleyse insan, dünyaya geldiği ilk anda mutlak bir oluşun merkezinde kendini bulur ve zaman içinde çeşitli aşamalardan geçerek mutlak sona doğru yol alır. Bu yol, düz bir çizgiyle değil dairesel şekilde anlatılır. Anne rahminden ayrıldıktan sonra dünyaya doğan insan, seyri uruc ve seyri nüzuldan oluşan serüvende kamil oluncaya kadar ilerler; Pinhan’da bu ilerlemenin kişiler düzlemindeki sembolüdüdür. Izutsu “*varlık alemindeki her şey, kendilerine çizilmiş olan bir güzergahta, fitratlarındaki tekamülü bulmak üzere topyekun bir yolculuktaadır.*”¹¹⁶der. Yolculuk, dönme/dönüşle hareketlilik kazanır; bu dönüşün her aşamasında farklı bir yönüyle karşılaşan Pinhan, ruhsal düzeyde insanı yeniden var eden bir aydınlanma yaşar. Hiçlikten varlığa; varlıktan hiçliğe ve buradan Tanrı’nın yanına açan Pinhan, devir nazariyesi çerçevesinde insanın öyküsünü vurgular.

2.8.1.9. Kültürel Değerlerin İnsanın Bireyselleşme Sürecine Etkisi

Kültür, bellek mekanlarının tarihsel süreç içinde korunup zaman ötesine taşınmasını sağlayan ortak değerler bütünüdür. Zamansal ve mekansal düzlemde süreğenlilik sağlayarak geleceğe akan insanın geçmişle ilişkisini ve kökensel bağını ortaya koyan kültür, yaşamın temel biçimlerini var ederek bireysel ve toplumsal düzlemde kimliksel bir bilinç kazandırır. Korkmaz “*kültürel değerler dizgesi, bizim ruhumuzun sığınağı, sılası olan kimlik mekanlarıdır*” derken insan- kültür ilişkisine gönderme yapar. Dolayısıyla kültür, bir taraftan insanın kişiliğini anlam ve değer çerçevesinde inşa ederken diğer yandan kolektif düzeyde bir yaşama biçimi sunar. Bu yaşama biçimini romanda yansıtan ilk unsur, tekkedir. Tekke, sembolik manada insanı yeniden kuran ve yapan tarafıyla anlam aktarıcı bir mekandır; ocak kültünütems il eden

¹¹⁵Rene Guenon, Varlığın Mertebeleri, Çev. Vildan Yalsuzuçanlar, Etkileşim Yay., İstanbul, 2013, s.52.

¹¹⁶Toshikiko Izutsu, Kur’anda Tanrı ve İnsan, Çev. Dr., M., Kürşat Atalar, Pınar Yay., İstanbul, 2014, s. 277.

tekke, Pinhan'ın kendisini dış dünyanın bir nesnesi olmaktan kurtarmasına yardımcı olur. Pinhan, tekkede kaldığı sürede gerçekliğin sınırlayan ve baskılayan etkisinden uzaklaşarak olmayı arzuladığı yaşam biçimine yönelik rüyalar/düşler görür. Düş, uyku hali gibi görünse de insanın günlük yaşamında gün yüzüne çıkmayan kaçındığı ya da arzuladığı kendisiyle yüzleşmesini sağlar. Bu nedenle Dürri Baba tekkesi, ruhsal doğuşu hazırlayan yenilenmenin ilk aşaması olarak kabul edilebilir. Mustafa Kara, “*tekelerin insana yeni bir hayat verme, hayat-ı salikini ruhlu ve zinde bir hale koyma*”¹¹⁷ konusunda önemli bir misyon üstlendiğini ifade eder. Bu bakımdan Dürri Baba tekkesi, duygusal ve düşünsel anlamda besleyen ve yönlendiren yaşatıcı nüveyi barındırır; mekan olmaktan çok Pinhan'ı bir amaca taşıyan imkan dünyasıdır.

Tekkenin yanı sıra dünyayı anlama ve algılama sürecinde kendimizin neye ve nereye ait olduğunu bilmemize yardımcı olan diğer bir kültürel unsur, neydir. Ney, içten ve samimi bir nağmenin kadim bir üflemeyle/nefesle birleşen yansımasıdır. İnsan sesine en yakın sesi çıkaran ney, basit bir nesne değildir; evrene bıraktığı yankı, belli bir kadere ve zamana yazgılı olan insanın trajik öyküsüyle ilgilidir. İnançer' e göre “*insan bu dünya hapishanesine düşmeden, Hakk ile arasına masiva perdesi çekilmeden, beden kafesine ruhu hapsolmadan evvel mutlak hürriyet ile ve Zat-ı hak ile beraber, asıl vatanı olan ilahi alemde idi. Neyin kamışlıktaki hali gibi. Sonra kendi iradesinin hiçbir katkısı olmadan dünyadan indirildi. Vatanı aslisinden kesilmenin acısıyla insanoğlunun yaptığı ilk iş, ağlamak oldu.*”¹¹⁸ Dolayısıyla ney ile insanın dünyaya gelişi arasında benzerlik olduğu söylenebilir. Dürri Baba tekkesindeyken neyin sesini duyan ve susturulmuş kendiliğinin acısını büyük bir çılgınlıkla dile getiren Pinhan, ney'in yaşanmışlıklarla ilişkisine gönderme yapar. Ney Pinhan'ın ikibaşlılıktan kaynaklanan iç savaşına, bunalıma ve melankoliye sürüklenen olumsuz hallerine tanık olur ve onun içsel sancısını ağlayan/inleyen haliyle dile getirir. Pinhan'a ait sırrın yıkıcı ve yıpratıcı etkisi, neyin nefesinde/sesinde ifşa edilir. Bu yönüyle ney, var olanın ötesindekini duyan ve bilen yönüyle bildiricidir. Neyin hikayesinin ‘*dinle*’ sözüyle başlaması, bu özelliğini ortaya koyar.

Ney, Pinhan'ın acısına ince bir yakarıyla dokunurken kültürel değerleri aktaran musiki, sözcüklerin armonisi üzerine kurulu bir dünyanın ruhsal coşkusu sunar. Musiki, yaşamın kuşatıcı ve sınırlayıcı etkisinden insanı kurtararak dinginlik ve sakinlik

¹¹⁷ Kara, a.g.e., 1999, s. 225.

Korkmaz, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, 2004, s. 130.

¹¹⁸ Tugrul İnançer, Dinle Neyden, Sufi Yay., İstanbul, 2013, s. 29.

verir. Musikinın bu etkisi özellikle Hezarpare Horoz Baba tekkesinde belirgin biçimde görülür. Şeyh Mehmed Efendi, musikinın huzura çağırın sesini duyduğu zaman yüreğinin ferahladığını ve sonsuz bir aydınlanmayla derin coşkulara yöneldiğini hisseder. Musikinın yanı sıra ebru sanatı, bireysel ve toplumsal özgüluğē işaret eden kültürel bir unsurdur. Ebru sanatı, insanın nesneyle yarattığı enerjiyi ortaya koyar ve birden fazla unsurun estetize edilmiş yanını gösterir. Ebru sanatı, sadece görselleşen şey'in bilinçte yer alan izdüşümü değildir; biçimselden çok ötsel birlikteliğē vurgu yaparak tekliğin/birliğin aktarımına dönüşür;

“Ebru neyi anlatır bilir misin ya Pinhan? Sen kendini küçük zannedersin. Halbuki en büyük alem sende toplanmıştır. Ebru bunu fısıldar bize. Bir tek nokta en ince fırçanın ucuyla suya bırakılan minnacık bir nokta olur sana ummanı derya. Yayılır, kıvrılır, lamelif misali dolandır. Katreyiz alemde, lakin unutma ki tek bir nokta Pinhan, tek mil sırları barındırır.” (s. 62)

Dürri Baba'ya göre ebru sanatı, insanın dünya üzerindeki konumuna gönderme yapar; Tanrı'nın üflediği bir ruha sahip olan insan, küçük bir nokta gibi görünse de yaratıcının özünü içinde taşır; çünkü insan, tek katmandan meydana gelmez; başkasının/ötekinin varlığıyla personasını zenginleştirerek kendisi olur. Ebru da farklı renklerin bireşimi gibi görünse de aslı tekliğē/birliğē işaret eder.

Kültürel değerlerin bir diğer simgesi ağaçtır. Ağaç, kutsalı içerir. Pervin Ergun'a göre ağaç, *“kişioğlunun inanış ve düşünüş dünyasında türeyiş, beslenme, Tanrı ile irtibat kurma, cennete ulaşma, şifa, dilek v.s aracı rolünü üstlenmiş ve ağacı tanrısal bir varlık olarak kabul eden insanlık, onu neredeyse bütün inanma ve pratiklerinde ana eksene oturtmuştur.”*¹¹⁹ Dolayısıyla ağaç, dini ritüelide kapsayan ve insana bu özellikleriyle enerji veren bir unsurdur; ağaç, Dürri Baba ile Pinhan'ın buluşma macerasını şekillendirir. Elma ağacındaki kuşu gördükten sonra Dürri Babayla tanışın Pinhan, böylece değişim ve gelişim öyküsünün ilk çizgisini oluşturur. Bu nedenle ağaç, seyirlik bir varlık olmaktan çok kendilik sürecini kuran kozmik bir imgedir; Pinhan, ağacın altına düşen sapanıyla bilmediği dünyanın içine beklenmeyen bir anda girer. Geçmişin taşıdığı mitik enerjiyi şimdiye aktaran masal, destan ve efsanelerde birden farklı boyutuyla

¹¹⁹Pervin Ergun, Türk Kültüründe Ağaç Kültü, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara, 2004, s. 17.

kahramanın yolculuğuna refakat eden ağaç, Pinhan'ın yaşamında benzer işleviyle görünüm kazanır.

İnsanın bireysel ve toplumsal kimliğini onayan kültürle ilişkisi, zamanın yıpratıcılığı ve yok sayıcılığı karşısında çözölme yaşamama adına önemlidir. Başkişi Pinhan'ın kendilik savaşını kültürel bir adaptasyon sürecinden geçirerek başarması tesadüfi değildir. Bu durum kültürün, insanın var olma serüveninde olumlayıcı bir imge ya da bir kimlik mekanı olduğuna vurgu yapar; çünkü insan, yaşam sürecinde köklü ve kalıcı bir misyon kazanma adına hatırlama/anımsama biçimlerine tutunur. Dolayısıyla kültüre ait her unsur, Pinhan'ın ne ve kim olduğuna yönelik sorulara cevap vermesini sağladığı gibi tahrip edilen değerlerini yeniden var eder.

2.2. ŞEHRİN AYNALARI ROMANINDA YAPI VE İZLEK

2.2.1. Romanın Kimliği

Şehrin Aynaları, Elif Şafak'ın ikinci romanıdır; ilk baskısı 1999 yılında İletişim yayınevi tarafından 310 sayfa olarak yayımlanır. 2004 yılında Metis yayınları, romanın beşinci baskısını çıkarır. Toplamda on iki defa basılan eserin Doğan Kitapeviyle ilk yayını Mart 2009 tarihine aiten; çalışmada 2011'nin Mayıs ayında 298 sayfa olarak yayınlanan on ikinci baskısı esas alınır.

2.2.2. İsim İçerik İlişkisi

Şehrin Aynaları, 1575 İspanya'sında kültürel narsisizme dayalı baskı gördüğü için İstanbul'a kaçan Miguel Pereira'nın yaşamını öyküler. Şehir kelimesiyle İstanbul'a; ayna metaforuyla ise kendisini keşfeden bir insanın içsel yolculuğuna gönderme yapılır. İstanbul, çevresel bir mekan olmaktan öte algısala taşınarak ayna misyonu üstlenir. Aynalar, somut bir nesne özelliği taşımaz; başkişinin kendisini tanımasını sağlayan bir nitelik taşır. Bedenden/dış görünüşten çok ruhun huzursuzluğunu, bunalımı, çaresizliğini yansıtan aynalar şehri; köksüz, yurtsuz ve yabancı olan Miguel'i hatalarıyla ve kusurlarıyla yüzleştirir. Miguel, aynalara bakarak ne ve kim olduğunu sorgular; ayna, yaşamdan örtülü bir şekilde koparak parçalanmış Miguel'i bütünlüğe çağıran sembolik değerdir. Ayna; Miguel'in bir suretten ibaret olduğunu, süslü; ama yalıtık ve ruhsuz özünü ortaya koyar. Miguel, kimliksiz ve boyutsuz kendiliğinin yansımaları aynalarda görür; yaşamındaki bu bozulmayı idrak ettikçe kaçmaya çalışır; fakat her yerde ona bölünmüşlüğü hatırlatan aynalarla karşılaşır. Ayna, İstanbul'dur; İstanbul, Miguel'in dünyasına yapılan bir vurgudur, içine battığı kendilik sorunlarını gün yüzüne çıkarır; kandırmaca mantığı üzerine kurulu yaşamı değiştirir. İstanbul, bastırılan, örtülen, gizlenen benliği açığa vurur; hiçbir yerdeliğin ve hiçkimsesizliğin nedenlerini sorgular. Bir karakter kadar önemli olan İstanbul, mekan-insan arasındaki eylemsel ilişkinin yansımasıdır; bu ilişki mekanı fizikselliğinden çıkarır ve kendilikle ilintilendirir. Hayatı

topyekun bir şekilde reddettiğinden içindeki öze yönelemeyen Miguel'i tek boyutlu olmaktan kurtarır; kendi ötekiliğini oluşturmada etkin rol üstlenen olumsuzluklarını sağaltır. Aynalar şehri, varoluş mücadelesinde Miguel'i bir yere taşır; asıl gerçeğiyle karşılaşmasına imkan tanır; kurucu ve yeniden oluşturuculuğa yönelik simgesel uyarılar taşıyan şehir, kendisiyle arasındaki mesafeleri aşmasını sağlar. Miguel, İstanbul'da kırılmış ve dökülmüş anılar mağmasından çıkıp içsel dünyasındaki sıkışmış kızgınlıklarını idrak etmeye başlar.

2.2.3. Olay Örgüsü

Şehrin Aynaları, iç içe geçmiş iki vakadan oluşur. Yazar romanı “*Sırlar, Aynalar, Yollar*” başlıklarıyla üçe ayırırken; biz asıl ve çerçeve vakayı esas alarak iki bölümde inceledik. Birinci bölüm, çerçeve vaka niteliği taşır ve kendi arasında birbirinden farklı kısımlardan oluşur. Çerçeve vakanın ilk bölümü, Alonso Perez De Herrera'nın yaşamı üzerine kuruludur; Alonso babasından şiddet gördüğü için korkularına mahkum edilmiş bir çocuktur; içindeki sesle tanıştıktan sonra büyük bir değişim yaşayarak kendine güvenir. Kilisede papaz olarak görev yapan Alonso, başkişi Migeul ve Pereira ailesini converso oldukları gerekçesiyle tutuklamak ister ve arayışa yönelir. Engizisyon mahkemeleri tarafından yargılanan Isabel Pereira çerçeve vakanın ikinci bölümünü oluşturur. Isabel, Antonio Pereira'yla evli olmasına rağmen onun kardeşi Miguella ilişki yaşar ve Andres isimli bir çocuk dünyaya getirir. Andres, annesinin hapse atılmasından sonra Elena isimli kadın tarafından büyütülür ve babası Miguel gibi İspanya'dan kaçarak İstanbul'a sığınır. Isabel ise İspanya'da bir süre tutukevinde kalır; çocuğu ve Miguel gibi o da İstanbul'a gelir. Çerçeve vakada başkişi Miguel ve Isabel'in karşılaşmaları önemli bir kırılma noktasıdır.

İkinci bölüm ise asıl vaka niteliği taşır ve Miguel'in tanıtılmasıyla başlar. Çevresindeki insanları küçümseyen, herhangi bir değeri olmayan, kendisini İsa'nın havarisi olarak gören Miguel, sorumluluk ve ahlak bilinci olmayan biridir. Converso olduğu anlaşılınca engizisyon görevlileri tarafından aranır. Kaçmak için türlü bahaneler uyduran Miguel, İspanya'dan ayrılır; İstanbul'a varır. Kendisini mesih ilan eden Miguel, hastalıklı bir ruh haline sahiptir; İstanbul onun bu olumsuz halini tüm yanlarıyla görmesini; köksüzlüğünün ve yabancılığının farkına varmasını sağlar. Burada Haham

Yakup'un yanında kalan Miguel, değişim süreci yaşıar ve Isak adını alır. Haham Yakup'un kızı Zülfe'yle tanışır ve ona aşık olur. Zülfeyle beraber yeni bir hayata başlayan Miguel, ruhsal dünyasında değişim yaşıar. Yazar, bu değişimi mantıklı ve tutarlı gerekçelere dayandırarak yansıtmaz. Başkişinin İstanbul'a gelmesi ve bilinçlenmesi, belli bir alt yapı hazırlanmadan veya herhangi bir sürece tabi tutulmadan kurgulanır. Romanın son sayfalarına kadar başkişi Miguel'i narsist ve şizofrenik kimliğiyle tanıtan yazar, hızlı ve ani bir geçişle okuyucuya Miguel'i farkındalık kazanan biri olarak tanıtır. Halbuki karakterler dönüşüm yaşarken belli aşamalardan geçmelidir; aksi takdirde okuyucunun hafızasında büyük boşluklar oluşur.

2.2.4.Bakış Açısı ve Anlatıcı

Şehrin Aynaları romanı hakim bakış açısıyla yazılmıştır; bu bakış açısı, anlatı kişilerinin psikoruhsal durumlarına, davranış biçimlerine, yetişme tarzlarına, içinde bulundukları sosyokültürel yapıya, görünmeyen/görünen tüm gerçekliklerine vakıftır. Tanrısal bakış açısı, başkişi Miguel Pereira'nın kimselerle paylaşmadığı ve büyük bir içsel sancıya dönüşen mahfi durumunu kendisiyle yaptığı sessiz ve içten konuşmalara nüfuz ederek nakleder. Herşeyi bilen ve gören konumda olan tanrısal anlatıcı, Miguel'in derin bir gayya kuyusunda çırpınmasına neden olan gizli ilişkisini; kendinden kaçamazlığını, bastırdığı öfke ve nefretin benliğini nasıl esir aldığını görür ve bilen bir tavırla okuyucuyla paylaşır;

“Taşı okşadı, öptü, kokladı, dudaklarında gezdirdi. Söylesene kimim ben? Neye uğradığını şaşırın incinin aşağılayıcı nazarları canını incitti. Hafakanları tutmuştu gene; üsteledi. Neden susuyorsun? Söylesene kimim ben? Neye benziyorum senin baktığın yerden?” (s. 284)

Miguel'in kendisiyle tanışmaya başladığı ve derin bir umutsuzluğun pençesinde sıkışıp kaldığı varlık sancısını yazar anlatıcı, tanrısal bir tavırla okur. İç monologlarla geliştirilen alıntı metinde tanrısal bakış açısı, Miguel'in sorgulamalarına yaptığı bilinç okumalarıyla temas eder. Köksüzlüğünün ve yurtsuzluğunun bunalıma dönüşen halini içinden söyledikleriyle duyabilen tanrısal bakış açısı, her şeyden haberdardır. Dışa yansıtılmayan, ifşa edilmeyen ruhsal çatışmaya müdahil olarak bilinen/bilinmeyen,

görünen/görünmeyen tüm yaşanmışlıklara nüfuz eder. Kendisiyle ilişkisi olmayan bir insanın kimliksizliğini ve yabancılığını açığa vuramadığı gerçeğiyle yansıtır;

“İsak Pereira afallamıştı. Uyandığında nerede olduğunu kestiremeyen bir uyurgezerin şaşkınlığı okunuyordu gözlerinde. Bu sıkıntılı anı daha fazla uzatmamak için müsaade isteyip, koşaradım selamlıktan çıktı.(...)Hiddetinden utandı. Cinnetinden utandı. Anı anına uymayan kah vezir kah rezil eden tıynetinden utandı.” (s. 263)

Tanrısal bakış açısı, Miguel’i(İsak’ı) saran utanç psikozunu, kimseler yokken kendisiyle yaptığı içsel konuşmalar sayesinde bilir. *Hiddetinden utandı. Cinnetinden utandı. Anı anına uymayan kah vezir kah rezil eden tıynetinden utandı*, ifadeleri bu durumu somutlaştırır. Miguel’i kuşatan kendilik sorunlarını tüm yönleriyle açıklamaya yönelirken pesimist bir insan olan Isabel’in mutsuzluğunu, başarıya odaklandığı için kendisini unutmış Antonio Pereira’nın mutlu bilgisizliğini, ilk bağlarından kopuk olduğu için Andres’in yalnızlığını ve Alonso’nun dışlanmışlığını eş zamanlı bir düzlemde okuyucunun bilgisine sunar. Tüm zaman ve mekanlarda yer alan, olayları kimi zaman anlatan; kimi zaman sahneleyen tanrısal bakış açısı, üçüncü tekil şahıs kipini kullanır. Sınırsız bilme ve görme yetisiyle anlatı kişilerini kurgulayan yazar anlatıcı, özetleme ve ayrıntılandırma tekniğini kullanır. Dramatik aksiyona doğrudan müdahale etmeyen tanrısal bakış açısı, tarafsızlık ve mesafe ilkesini korur. Müdahaleci bir tavır sergilemeyen ve nesnelliği göz ardı etmeyen yazar, aynı başarıyı vaka birimlerini kurgularken gösteremez. Vaka birimleri arasında neden-sonuç ilişkisini mantıklı ve tutarlı bir zemin üzerine oturtmayan, karakterleri durumlara hazırlamadan ve sağlam bir zemin oluşturmadan kurgulayan yazar, yüzeysel bir bakış açısına sahiptir.Bu durum, anlatıma zarar verir.

2.2.5. Mekan

2.2.5.1. Çevresel Mekanlar

Şehrin Aynaları’nda çevresel mekanlar,İspanya ve İstanbul iken; roman Hasköy, Avila şehri, Alonso Perez De Herrea’nın dini vaaz verdiği kilise, Rieosreco, Duero Nehri, Fortuna Sokağı, Plasencia Del Monte Köyü, Oro Azul Manastırı, Madrid, Morisco,Toledo yakınlarındaki La Guardia Köyü, Miguel’in ve on iki arkadaşının

uğradığı hancının mekanı, Casa Santa, Padua, Plaza Mayor, Santa Clara Manastırı, Los Inocentes Kilisesi, Venedik, Amsterdam gibi mekanlarla daha geniş bir coğrafyaya açılır. İspanya, döneme hakim olan kültürel ayrışmaların ve sosyal baskıların sembolik açılımdır. Üzerinde yaşanan, görüp geçilen bir yer olmakla beraber insanı sıkı ve boğan çağrışımların yansımasıdır. İstanbul ise arka fon görevi üstlenmekten çok ayna işlevi taşıyarak dönem insanın iletişimsizliğini, yalnızlığını, yabancılığını ve değerlere karşı görmezliğini vurgular. İstanbul'un derme/çatma, yıkılmaya yüz tutmuş yapısı, fizikselliğinden değil insanın kendine ve yaşama verdiği anlamdan kaynaklanır. İstanbul'a bütünsel bir bakış açısıyla yaklaşan yazar, mekanın kalabalığı, kaosu, keşmekesi ve karmaşası üzerinde önemle durur. İstanbul, sosyo-kültürel dokunun da izlerini taşıyan bir mekan olmakla beraber, başkişinin psikolojik durumuyla ilişkisi mekanı çevreselden çıkarıp algısala taşır.

2.2.5.2. Algısal Mekan

2.2.5.2.1. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekanlar

Şehrin Aynaları romanında kapalı/dar mekanlar; başkişi ve diğer anlatı kişilerinin kendiliklerini yutar, yok eder. İçsel sıkıntıyı en üst düzeyde idrak etmelerine neden olur; yalıtık ve tek boyutlu olan bu tarz mekanlar, ürkütücüdür, dünya-ben ilişkisinde çatışma yaratır. Kapalı/dar mekanların genel görünümü İstanbul'la yansıtılır;

“Bir yerden bir yere giderken uğranılacak yahut uzak bir akrabanın hasta ziyaretinde görülecek ya da dokunmadan sevilebilecek bir şehir değildi o. Oradaydı; varlığından kaçmayı imkansız kılacak kadar yakında ve birlikte var olunamayacak kadar uzaktaydı. İkibaşlığının tadını çıkarır, acısını çekerdi. Küstahtı. Hüznünlüydü. Yalnızdı. Suretinde Ademoğullarının, Havvakızlarının türlü türlü hallerini görürdü. O türlü türlü halleri yoğurup isim yapar, tek bir vücutta bunca farklı isim taşıdığı için caka satardı.”

İstanbul; bir yerde olamazlığına ve bir şey yapamazlığına sıkışmış insanın hüznünü ve yalnızlığını sembolik düzeyde açımlayan kapalı/dar bir mekandır. Öfke ve hiddet psikolojisine bürünen İstanbul; *“küstahtı, hüznünlü, yalnız ve varlığından kaçmayı imkansız kılacak kadar yakında ve birlikte varolamayacak kadar uzaktadır.”* İstanbul; iletişimsizliğin, güvensizliğin ve yabancılaşmanın mekan boyutlu durağıdır. Böylesine

olumsuzluklarla yüklü bir mekanın insana sığınak/barınak olması elbette beklenecek bir durum değildir. İstanbul; soğuk ve yalıtık bir mekandır; mekan bu etkisini başkişi Miguel'in kişiliğinden/mizacından alır. Miguel'in kimsesizliğini ve duyarsızlığını yansıtan mekan, onun ruhunun cisimleşmiş görüntüsüdür; huzurunu ve dinginliğini kaybeden İstanbul, insanı sadece fiziksel alanda barındırdığı için daralarak labirentleşir. İnsanın kaçamazlığına ve kuşatılmışlığına gönderme yapan mekan, potansiyel bir tehdit unsuru taşımakta; tüm içtenlik değerlerini yutarak yaşamı güvensiz kılmaktadır;

“Doymak bilmezdi şehir.(...) Bazen o kadar çok yerdi ki mide fesadına uğrardı. İşte o zaman kusardı şehir. İstanbul şehri hırçın bir rüzgar, serkeş bir at gibiydi. Ara sokaklarda kaybolan ve çok geçmeden şehre söz geçiremeyeceğini anlayan yabancı, gamı kederi dağıtmak için şöyle bir meyhanelere kadar uzanırdı.” (s. 218)

İstanbul, sadece kendisine verileni yutan kara bir delik gibidir; ürettiği nesnenin esiri olan memnuniyetsiz ve tatminsiz insanın simgesidir. Bu insanın kişiler düzleminde temsilcisi, Miguel'dir. Mekan, tükeniş psikozu yaşayarak boşlukta asılı kalan Miguel'in içsel dünyasını yansıtan bir nitelik taşır; nereye ait olduğunu bilmeyen, *“hırçın bir rüzgar, serkeş bir at gibi”* duran İstanbul, Miguel'in ruh haliyle özdeş konumdadır. İstanbul, anlam yitimine uğrayarak metalaşan, cisimleşen, süslü ama yalıtık Miguel'e benzer; bu mekanda değerler bilinci yoktur ve herşey bir görüntüden ibarettir. İstanbul'da insan *“ara sokaklarda kaybolur ve bir yabancıya dönüşür.”* Yabancılığın kişileşmiş biçimi Miguel'dir. Kimliksiz, köksüz ve hodbin Miguel dünya üzerindeki yerini konumlandırılamayan mekanın birebir yansımasıdır. Sorumsuzluğun, aymazlığın ve duyarsızlığın kısılcığında sıkışıp kalan Miguel'e işaret eden mekan, daralarak labirentleşir ve rahatsızlık verir;

İstanbul'un dışında kapalı/dar mekanları simgeleyen bir diğer yer, Dueo nehridir. Dueo, Isabel'in içsel dünyasının tersyüz edilmiş halidir;

“Dueo Nehri sık sık omuzlarını silkip gözlerini kaçırırdı. Huzurla bir alıp veremediği yoktu; sadece nasıl huzurlu olunabileceğini bilemiyordu o kadar. Hırçınlığını beceriksizliğine kılıf yapıp yüreğindeki o derin yarayı saklamak istiyordu. Ve ne zaman sırrını keşfedip yüzüne vurmaya kalkan biri çıksa, canhıraş bir feryatla onu boğuyordu. Her sene nehri döven yağmurların dinip suların alçaldığı vakitlerde en az birkaç ceset kalıyordu. Dueo Nehri, mutsuz bir çocuk, huzursuz bir ruhtu. Ve küçük Isabel ile aynı hamurdan yoğrulmuştu.” (s. 34)

Mekan, tabiatın uyumundan, dengesinden koparılmıştır; huzursuzluk ve mutsuzlukla yüklü psikolojinin taşıyıcısı konumundadır. Saldırganlığı, uyumsuzluğu ve karamsarlığıyla imge bir mekana dönüşen Dueo nehri, su fenomeninin iyileştiren ve sağaltan yönünden uzaktır. Dueo nehri; intikam, nefret ve yok etme gibi felaketlerin durağı gibidir; kendi içine kapanmışlığın, kötümserliğin ve kızgınlığın sembolik açılımıdır. Mekan gibi Isabel de dünya-ben ilişkisini kuramadığı için hayata küser; bu küsmeye, bir tür ruhsal geri çekilmedir. Mahfi durumunun ifşa edilmesinden korkan, endişe duyan mekan, güvensizliği ve tek başlılığı yansıttığı için daralarak labirentleşir. Koruyucu özelliğini yitirerek bir ölüm kuyusuna dönüşen Dueo nehri, kaygılarının vehminde boğulur; bu yönüyle mekan, Isabel'in kendiliğini vurgulayan bir değer taşıır;

Kapalı/dar mekanların bir diğer yansıması Avila şehrinin görüntüsüyle verilir. Avila; yabancı, yalnız, yersiz ve mutsuz insanların varlık sancısını somutlaştırır;

“Şehirdeyoksulluk had safhadaydı. Adım başı bir dilenci vardı sokaklarda; yaralarından irin akan, birbirlerinin nafakasını aşırarak için fırsat kollayan ve pis bir paçavra tomarı gibi atıldıkları köşebaşlarını mesken tutan dilenciler. Avila şehri, kendi içine bu kadar kapalı olduğundan belki de, öz evlatlarını telef etmişti tez zamanda. Şehirdeki Yahudiler ve Araplar, nasılsa boyvermiş yabani otlar gibi görülmüş, birer birer ayıklanmışlardı. Otlar yakıldıkça, bereketini kaybeden tarlalar çorak topraklara ve dumandan zehirlenen gökyüzü siyah, simsiyah bir kubbeye dönüşmüştü.” (s. 18-19)

Fiziksel ve algısal alanda yoksulluk ve yoksunluk labirenti olan Avila, yaşamın uyumlu ve dengeli akışı önünde bir engel gibi durarak insanı yıkmaya, yok etmeye yönelir. Böylesine kişiyi ezen bir mekanda maddi ve manevi çöküntü içinde kıvranan insan; çaresizdir, umutsuzdur, yarınısıdır. Tutunabilecek bir nokta arasa da dört bir yanının *“yaralarından irin akan, birbirlerinin nafakasını aşırarak için fırsat kollayan ve pis bir paçavra tomarı gibi atıldıkları köşebaşlarını mesken tutan dilencilerle”* kuşatıldığını görür. Zulmeden, görmezden gelen ve insanı doğup büyüdüğü topraklardan koparan mekan, gökyüzüne kadar yükselen karanlık bulutları ve kurak topraklarıyla üzerinde yaşanılan yer olmaktan çıkar. Avila, insana aidiyet duygusu hissettirmeyen kapalı/dar bir mekandır; dışlanma ve bırakılma psikozuna haps ederek öteki yaratır. Bir ejderha edasıyla her şeyi küle dönüştüren Avila, bereketsiz, verimsiz topraklarıyla insana moral çöküntüsü yaşatır ve herkes için dünyayı cehennemleştiren bir baskı unsuru içerir. Avila, insanın ruhsal çözülüşüne neden olan karşı bir değerdir.

Şehrin Aynaları romanında kapalı/dar mekanlar; insani ilişkilerdeki sınırlandırılmışlığın, tutuklanmışlığın yansımasıdır. Başkişi Miguel ve diğer anlatı kişileri bu tarz mekanlarda kendilerini anlamlı ve değerli kılacak tüm imkanların tehdit altında olduğunu bilir. Kapalı/dar mekanlar, Miguel'in olmazlığını ve hiçkimsesizliğini yüzüne haykıran yalıtık, tek boyutlu yerlerdir; onu böylesine sıkı ve boğan mekanlar, yaşamla arasındaki aşılmaz mesafeleri gösterir.

2.2.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar

Şehrin Aynaları, kendini bulamayan mutsuz ve huzursuz ruhların yaşam sürecini anlattığı için romanda açık/geniş mekanların rahatlatıcı ve dinginleştirici etkisi yoktur. Başkişinin moral değerlerini yükselten ve sorunlarla yüklü psikolojisinden arınmasını sağlayan açık/geniş mekanların niteliğine rastlanmaması, Miguel'in bunalımını artırır.

2.1.6. Zaman

Şehrin Aynaları'nın vaka zamanını tarihsel perspektif içinde 1575 yılı olarak belirleyebiliriz. Romanda belirli bir tarihsel döneme ışık tutan vaka zamanı, akronik karakterli bir yapıya sahiptir.

“Sene bin beş yüz yetmiş beş, bir kanun-ı sani akşamıydı. Engebeli dağ yollarında, buraların yabancıları oldukları her hallerinden belli olan üç adam ortaya çıktı, üç siyah atın üzerinde. Silahlıydılar. Silahlı ve kararlıydılar. Gözlerini batmakta olan güneşten bir an bile ayırmamaya yemin etmişlerdi sanki.” (s. 91)

Engizisyon görevlilerinin dönem üzerindeki etkisini ifade eden zamansal süre, vaka zamanının başlangıcını belirler. Kesin ve net bir süreyi içermeyen vaka zamanı, 1656 yılında meydana gelen Çınar vakasıyla sonlanır;

“Dört mart bin altı yüz elli altıda huzursuzluk had safhadaydı. İstanbul'un avuçlarına ismini kazıdı Çınar Vakası.” (s. 292)

Vaka zamanının bitiş süresi, 1656 yılıdır. 1575 yılında başlayan zamanın dört Mart 1656 tarihinde bitirilişi, anlatım için esas alınan vakanın oluşum sürecinin seksen bir yıllık bir zamansal sürece işaret ettiğini gösterir. Seksen bir yıllık süreç, zamanda geri

dönüş tekniğini kullanarak aktarılır; yazar anlatıcı, roman süresince anlatı kişilerinin geçmişle ilgili bilgiler vererek geçmişle şimdi arasında bağ kurar.

Zamanın nesnel boyutundan soyutlanarak psikolojiyle ilişkilendirildiği ferdi bir zaman dilimine yer verilmez.

2.2.7. Kişiler Dünyası

Şehrin Aynaları'nda yer alan kişiler dünyasını şu başlıklar altında değerlendirebiliriz;

2.2.7.1. Başkişi

Şehrin Aynaları romanın başkişisi, Miguel'dir. Miguel Pereira'nın yaşam sürecini iki evrede inceleyebiliriz;

1. Dünya-Ben İlişkisi

Miguel Pereira, sorumluluk ve ahlak bilinci olmayan; yıkıcı ve yok edici eğilimler sergileyen karanlık bir yüzdür. İnsan, dünyaya geldiği ilk anda diğerleriyle ortak içgüdülere sahiptir; bu güdüleri olumluya ya da olumsuzla dönüştürecek olan kişinin kendisidir. Varlık alanını olumsuzluklarla kuşatan Miguel, insani oluşu temellendiren her şeyi görmezden gelir. Bu tavrının altında yatan temel neden, kendisiyle yüzleşmemesinden kaynaklanan değersizlik duygusudur. Geçtan'a göre *“değersizlik duyguları yaşayan insan, kendi gerçek benliğini kabul etmediğinden, gerçekdışı bir üstünlük düzeyine ulaşabilmek için çaba harcar ve enerjisinin çoğunu bu amaç için tüketir. Ne var ki bu amaca ulaşmak için geliştirdiği yöntemler ve kendini tanrılaştırmak amacıyla oluşturduğu hedefler ulaşılmaz niteliktedir. Üstelik seçtiği hedefler topluma değil kişisel çıkarlarına yöneliktir; tasarıları bencil niteliktedir ve kişisel üstünlüğü sağlayabilme yolunda diğer insanlara zarar verebilecek girişimlerde bile bulunabilir.”*¹²⁰ Dolayısıyla Miguel Pereira, kendisini üstünlük sıfatıyla değerlendirirken içindeki özü zedeler, tahrip eder ve saldırgan davranış biçimlerine yönelir. Sadece kendisini düşünen

¹²⁰Engin Geçtan, İnsan Olmak, Metis Yay., İstanbul, 2012, s. 77.

ve dünyayı bu sıkıştırılmış algıyla yorumlayan Miguel, yaşamı başkalarıyla birlikte deneyimleyemez, sevgi ve güven üzerine kurulu ilişkiler geliştiremez. İnsanlara yaptığı kötülüklerin bedelini tek başına kalmakla ödeyen Miguel, bu durumu kabul edemez. Duygusal olarak kişiye ya da bir mekana kendisini bağlayamaz ve yapayalnız kalır;

“Açlıktan nefesi, pislikten üstü başı kokuyordu. Yanına sığınabileceği tek bir dostu, çatısı altında hiç olmazsa bir gececik huzur içinde uyuyabileceği tek bir yuva yoktu. Ümidini kaybetmediği günlerde, tanıdıklarından yardım istemiş, başkalarından medet ummuştur. Arkadaşlarının kapılarını teker teker çalmış ama her seferinde aynı korkunç sahnenin tekrarlandığına tanık olmuştur.” (s. 169)

Tutunabilecek bir teselli kaynağı bulamayan Miguel, terk edilmişlik ve bırakılmışlık psikozu yaşar. Başkası tarafından kabul görmeyen, onanmayan Miguel, bir süre sonra bu durumu aşmak için kendisini mesih ilan eder. Mesih maskesi altında görünme isteği; üretemediği, yaratamadığı dünyadan sahte ve yapay görüntüler aracılığıyla pay alabilmektir, önemsiz kişiliğine değer ve anlam kazandırma çabasıdır. Maske, insanın kendisi olmasına izin vermeyen ve Miguel’in ödünçleme kişiliklere boğulmasına neden olan karşı değerdir. Bu karşı değerın arkasına sığınmanın geçici çözümler olduğunu bilen Miguel, converso kimliğinden dolayı İspanya’yı terk eder ve İstanbul’a gider.

2. Miguel’in Değişimi

İstanbul’a vardığında ne yapacağını bilemeyen Miguel, şaşkın ve çaresizdir. Hayata tutunmaya çalışır; fakat özgüveni olmadığı için bu amacını kendi çabasıyla başaramayacağını düşünür ve kandırmaca mantığı üzerine bir düzen kurmaya karar verir;

“Heey! Nereye böyle? Durun biraz. Durun da beni dinleyin. Görmüyor musunuz, beklediğiniz benim. Ester’in rüyalarına giren benim.” (s. 280)

Miguel, kendisine kutsal bir değer atfederek varlığını kanıtlamaya çalışır. İnsanın kendisini böylesine adlandırması, gizil ve örtülü bir narsizimin etkilerini yansıtır. Narsist insan, kendisini diğer insanlardan üstün ve farklı görür; kendisini sevme duygusu, onda büyük bir endişeye dönüşür; çünkü narsist insan, yalnız kalmaktan korkar. Yalnızlığını bu tehlikeli hastalıktan rol ödünçleyerek gidermek isteyen Miguel, kendiliğini dünyanın merkezinde görür. Fromm *“narsist insan, yalnızlık ve korkaklığını narsist bir biçimde*

*kendini büyük görerek ödünmektedir. Dünya kendisiyse, dışarıda onu korkutabilecek başka bir dünya olamaz; kendisi herşeyse yalnız değildir o zaman; bunun sonucu olarak narsisizmi zedelendiğinde tüm varlığının tehlikeye girdiği duygusuna kapılır.”*¹²¹der. Bu tehlikeyi hissetmemek için büyük çaba veren Miguel, yüceltmeye çalıştığı varlığının koca bir boşluktan ibaret olduğunu bilir. Zedelenmiş narsisizm, ruhsal çöküntüye yol açmak yerine Miguel’in kendisini sorgulamasına imkan tanır; “*kimim ben?*” sorusuna bir yanıt arayan Miguel, bölünmüş bir ben olduğunun farkına varır. Parçalanmışlığını bütünlüğe dönüştürmek için mücadele eden Miguel, değişir. Değişim, ilk olarak İsak adını almasıyla gerçekleşir. Ad, kişiliğimize değer yükleyen bir kimliktir; bu kimliğin yaşam enerjimizle yakın bir ilişkisi olduğuna inanılır. İsminin sağladığı olumlamayla köksüzlüğüne, yersizliğine ve yabancılığına çareler arayan İsak, yeniden var olabilmek için büyük bir gayret sarf eder. Güven ve huzur temelli bir gelecek inşa etmek amacıyla olumsuzluklarla yüklü psikolojisini sağaltır; saptırılmış duygularından arınır. İnsan, hastalıklı bilincinden kurtulduğu an, kendisiyle ve dünyayla yaratıcı ve özgün ilişkiler kurabilir; dıştanlıktan kurtularak içsel dünyasına yönelir, kendini tanımaya başlar.

2.2.7.2. Norm Karakterler

2.2.7.2.1 Haham Yakup

Haham Yakup, norm karakterdir; algı dünyası ve tecrübesiyle Miguel’in yaşamındaki ilk olumlu kişilik imgesidir. Sorunsal düzlemdeki dünya-ben ilişkisini onaran Haham Yakup, Miguel’in içindeki insani özü harekete geçirir; dünyalık yaşantısında kendine yer edinmesini sağlar. Miguel, tek boyutlu ve yalıtık bir karakterdir; fakat bu yalıtılmışlığı idrak edebilecek düzeyde değildir. Kendisini sürekli yücelten Miguel’in bu bakış açısı, Haham Yakup’un uyarıcı tavrıyla değişmeye başlar;

“İsak bunu yapma. Sen Mesih falan değilsin. Sen... sen sadece mutsuz bir adamsın. Sesi yumuşacıktı. Oğlum, evladım. Acılar hepimiz için, bütün insanlar için. Fakar her acının bir mükafatı vardır muhakkak.” (s. 281)

¹²¹Erich Fromm, Sevginin ve Şiddetin Kaynağı, Çev. Yurdanur Salman, Nalan İçten, Payel Yay., İstanbul, 2008, s. 67.

Haham Yakup, ışıksız ve karanlık dünyada boğulan Mıguel'in içindeki felaketi sonlandırır; yarı uyku halinde devam eden yaşamından soyutlanmasına, kendiliğine dönmesine imkan tanır. Uzun yıllar bastırıldığı, gizlediği duygularını ifşa eder; kendisiyle uyuma, sağlıklı ve dengeli bir iletişim kurmaya davet eder. Varlığını tehdit eden uyuşmazlıklar kompleksinden kurtarır, narsisizmin temellendirdiği rutin kuşatmalardan çıkarır. Haham Yakup'un öğretileriyle değer bilinci kazanmaya çalışan Mıguel, ruhuna sinen çetin karmaşadan yavaş yavaş uzaklaşır.

2.2.7.2.2. Zülfe

Zülfe, norm karakterdir; ruhu besleyen ve yaşamın aydınlık yüzüne dokunmasını mümkün kılan bir değerdir. Zülfe, sevginin ve aşkın cisimleşmiş ruhudur. Zülfe, hayatına anlam kazandıran bir düzen ve bütünlük simgesidir; dünyaya sevgi ve aşk gibi yüce bir duyguyla bağlanan insan, karamsarlığın ve kötümserliğin baskısından kurtulmayı başaracaktır. Mıguel de Zülfe'yi gördüğü an, eksikliklerinin tamamlandığını, zayıflıklarının ve kusurlarının kendisini kuşatmadığını fark eder. Zülfe; Mıguel'in duygu dünyasının sembolik açılımıdır; Mıguel'i özden değiştirecek kadar güçlüdür. Mıguel'in değişim gücü, aşkın örtüsünde gizlidir; aşk, gerçek ve mutlak dönüşümü yapar. Zülfe'nin yardımıyla Mıguel; sığ, bir yürek olmaktan kurtulur. Kutsal bir akışın içinde iyileşerek hayatın güzelliklerini tanımaya başlar; Mıguel Zülfe'ye baktıkça kendini anımsar, hatırlar. Geçmişin trajik kırılmalarla beslenen ağır yükünde boğulmasını engeller. Zülfe, yaşamın ahenginden koparak dağılan Mıguel'e kendini toparlayabilmesi için enerji verir; ruhundaki labirent çıkmazına karşı durabilmesini mümkün kılar. Moral kaynaklarını yükseltir ve iyileştirir.

2.2.7.3. Kart Karakterler

Şehrin Aynaları romanında başkişinin serüvenini doğrudan etkileyen bir kart karakter yoktur.

2.2.7.3.1. Bernoldo Rinozzi

Bernoldo Rinozzi, başkişinin serüvenini doğrudan etkileyen bir anlatı kişisi olmamasına rağmen temsil ettiği değerlerle kart karakterdir. İnsani ilişkilerdeki duyarsızlaşmanın ve yabancılaşmanın yansıması olan Rinozzi de, ucube bir bedene sahiptir. Tanrı tarafından kusurlu bırakılan Bernoldo Rinozzi, dünyada kendine düşen payı bilgisi, becerisi ve gücü sayesinde alamadığı için intikam alır. Rinozzi'nin vücudu, başka insanların parçalarından bir araya getirilen birleşim gibidir;

“Çirkin doğmuştu; önce çirkin bebek, sonra çirkin çocuk bir çocuk olmuştu. Adeta başka başka vücutlardan ödünç alınmıştı her bir uzvu. Sıksa gövdesiyle tam bir tezat oluşturan kafası, varla yok arası ufacık kulakları ve görenleri güldüren upuzun, sipsivri bir burnu vardı. Dokuz yaşına bastığında, boyunun uzaması bıçakla kesilmişçesine durmuştu. O andan itibaren hızla kılınmaya başlamıştı. Vücudunun her tarafı siyah, simsiyah kıllarla kaplıydı.” (s. 134)

Çirkinlik; bedensel bir görünüme atıf olmaktan çok varoluşsal bozulmanın, çürümenin yansımasıdır. Ancet'e göre *“insanınbozuk şekilli beden(inin) yarattığı izlenim, kendisini algılayışı üzerinde de etkili olur.”*¹²² Dolayısıyla insanın dış yapısı içseline de etki eder. Rinozzi, fiziksel ve ruhsal bakımdan bir tepegözü ya da medüzayı çağrıştırır. Tanrı'nın kendisine sunmadığı bütün güzelliklerden başkalarının varlık alanına mütecaviz bir tavırla dokunarak yok etmek isteyen Rinozzi, acıyla kuşatılmıştır. Acı üzerine kurulu yaşamların intikamı, merhamet duygusundan mahrum, son derece korkutucu ve yıpratıcıdır;

“Rinozzi hırçın ve hodbin bir adamdı. Tabiatın ona bahşetmediği güzelliğin acısını, muhakkak bir şeylerden çıkarmak isteyen bir adam. On beş yaşına bastığında habersizce çekip gitmiş, bu dünyaya böylesine çirkin doğmasına sebep olan ailesini terk etmişti. Hayatta tek bir arzusu vardı: hekim olmak.” (s. 135)

Kin ve nefret duygularıyla insani ilişkilerde yıkıcılığa dayalı bir anlayış geliştiren Rinozzi, karanlık bir yüzdür. Başkaları için büyük bir tehdide dönüşen Rinozzi'nin bir türlü barışık olmadığı bedeninin algısında yarattığı olumsuz etki öylesine büyüktür ki, herhangi bir suçu olmamasına rağmen en yakınları olan annesini ve babasını suçlamasına

¹²²Pierre Ancet, *Ucube Bedenlerin Fenemolojisi*, Çev. Ersel Topraktepe, Yapıkredi Yay., İstanbul, 2010, s. 15.

neden olur. Dünya ve başkasıyla isyan ve kavga nedenli uyum başarısızlığı yaşayan Rinozzi, değerlerinin içtenliğinden uzaklaşarak canlıların üzerinde yapamadığı işkenceyi hekim kimliğinde kadavraların üzerinde dener.

2.2.7.4. Fon Karakterler

Şehrin Aynaları romanın fon karakterleri; Alonso Perez De Herrera, Yaşlı, Amet Zambarel, Beatriz Blasquez, Elena Rodriguez ve eşi, Diego, Antonio Pereira, Pedro Arbues, Gece, Gündüz, Rodrigo, Lucrecia, La Barbuda, Hancı ve eşi, Ester, Benito Garcia, Rahibe Juana ve karısı, Şeyh Süleyman Efendi, Zühre, Sedef Efendi, Haham Samuel, Kösem Mahpeyker ve Valide Sultan, Dördüncü Murad, Mevkufatçı Kara Abdullah'dır. Bu karakter kadrosu, vaka birimlerinin farklı zaman ve mekanlara taşınmasını sağlarken; dramatik aksiyondaki çatışma düzlemine boyut kazandırır. Kösem Mahpeyker ve Dördüncü Murad gibi tarihsel kişiliklere yer verilmesi dönemin sosyo-kültürel yapısı hakkında bilgi edinmemizi, dış çevrenin tamamlanmasını mümkün kılar.

2.2.8. İzleksenel Kurgu

Şehrin Aynaları'nın izleksenel kurgusunun sembolik açılımı şu şekildedir;

KORA

	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞI DEĞERLER
KİŞİLER	Mıguel, Haham Yakup, Zülfe, Antonio, Andres, Şeyh Süleyman Efendi, Zühre,	Bernoldo Rinozzi, Elena, Beatriz, Isabel
KAVRAM	Kendilik Değerleri, Aşk, Kültürel Çözülme Nedenli Kaçış ve Değişim, Özgürlük ve Sorumluluk, Farkındalık, Tasavvuf,	Kimlik Bunalımı ve Kaos, Yabancılaşma ve Aidiyet Sorunu, Yalnızlık, Umutsuzluk, Hiçlik ve Anlamsızlık,
SİMGE	Ayna, İstanbul, Ad, Kimlik, Maggid, Rüya, Felsefe Kitabı, Ses, Üç ve Yedi Sayısı,	Mesih, Sır, Altın Haleli Gülfam Taşı, Büyü, Kan

2.2.8.1. Yalnızlık ve İletişimsizlik

Yalnızlık, insanın dünya-ben ilişkisinde etkileşimi ve iletişimi reddetmesine neden olan ruhsal bir sorundur. Sorunlu psikoloji, uyumu ve dengeyi bozarak insanı tek başınalığa mahkum eder. Tek başınalık, fiziksel/bedensel durumdan kaynaklanmaz; insanın yaşama ve kendine izafe ettiği değer bağlamında biçim kazanır. Yalnızlığın kişiler düzlemindeki temsilcisi, başkişi Mıguel Pereira'dır. Mıguel, yanılsamalara kapıldığı, gizli bir suçluluk psikolojisi yaşadığı için kendisiyle ve yaşamla iletişim kuramaz. Hayatına ailesinin istediği gibi yön vermediği için dışlandığını düşünür. Bu bir bakıma, içinde olamadığı bir dünyayı suçlu ve kusurlu göstererek kendini aklama çabasıdır. Çünkü Mıguel'in dünyasında, bireysel önem duygusu her şeyin önüne geçer; Mıguel, insani ilişkilerde kendisinin ön planda olmadığını hissettiği an, öfkenin ve nefretin esir aldığı bir insana dönüşür. Bu hastalıklı durum, zamanla beraber Mıguel'i kuşatır. Kendinden ve ailesinden uzaklaşma, herkesi bir düşman olarak görmesine neden olur;

“Meşhur Pereira ailesinin yüz karasıyım ben. Neyse ki Antonio var, öyle değilmi? Birilerinin bu kutsal aile mesleğini sürdürmesi gerekiyordu. Sevgili abim de kendini feda ediyor bu uğurda. Sülalecek ona müteşekkirim.” (s. 50)

Kendisini bir utanç tohumu olarak değerlendiren Miguel’in bu davranışının altında yatan temel neden, bastırıldığı aşağılanmışlık duygusudur; o, hırsın ve intikamın çevrelediği huzursuz bir ruhtur. Miguel, ailesi tarafından onay görmeyeceği, kabul edilmeyeceği fikrine kapılır. Kendi seçimlerinin öznesi olmasına izin verilmeyen çocuklar, zaman içinde ailelerine karşı içten bir tepki verirler; bunu ya onları suçlayarak ya da kendilerini gizli bir şekilde dışlayarak gösterirler. Miguel de ailesine duyduğu kızgınlığı, alaysı ve küçük düşürücü bir tavırla ortaya koyar; itilmişlik psikozuna kapılarak kendisine verilmeyen önemi narsist eğilimler göstererek kotarmaya çabalar. Narsist bir düşünceyle kendini ve dünyayı yorumladığı için yalnızlığa sürüklenir; bu kişilik probleminin temelinde yetersizlik ve çaresizlik durumu yer alır. Miguel, insani oluşun sorumluklarını alamaz, karar veremez, parçalanır ve dağılır. Varlığının çevresindeki insanlar aracılığıyla anlam kazanmasını istediği için kendi sevgisine başvurur; diğer insanların da kendisine aynı tavırla yaklaşmasını istediğinden ödüncleme kişiliklere boğulur. Elbette ki insan, tek bir katmandan meydana gelmez ve yaşam sürecindeki zenginliğimiz ödünclediğimiz kişilikleri kendiliğimizde bağdaştırmamızla sağlanır; fakat kendimizi kuramazsak maskeler takarak yaşamak zorunda kalırız. Bu zorunluluğun cisimleşmiş görüntüsü, Miguel Pereira’dır. Miguel, mesih maskesine sığınarak gerçekliğini örter, perdeler, kendini yok sayarak var olmaya çalışır; sürekli başkasını örnek alarak biçtiği roller iç dünyasındaki yalnızlığın sembolik açılımıdır. Yalnızlık, Miguel’in yaşamında tehdit ve baskı unsuruna dönüşür; kendisiyle iletişimsizlikten doğan ruh yalnızlığını aşmak istemeyen Miguel, geçmişin olmazlıklarla örülü yanını hatırlayarak ıstırabını artırır. Aile içindeki yersizliği, köksüzlüğü ve sevgisizliği onun yalnızlığını çetin bir karmaşaya dönüştürür; kahır ve sorun yumağının nüfuz alanını artırır. Ailesinin yanı sıra çevresinden beklediği desteği görmediğini düşünen Miguel, sorumluluk duygusundan kaçmak için böyle bir yola başvurur. Fakat çare olarak kabul ettiği bu durum, onun yalnızlığını iyice derinleştirir. Yalnızlığı çoğaltan bir diğer neden, aşık olduğu, sevdiği kadından beklediği ilgiyi görememesidir; imkansızlıklarla kuşatılmış bir duygunun onu ittiği karanlık, içsel acısını çoğaltır. Aşk, insanın hayatın anlamsızlığı karşısında durabilmesini sağlayan soylu bir kurtuluş imgesi

iken; Miguel'i bunaltılı varlık sancısına sürükler, çaresiz, ümitsiz kılar. Kimselerle paylaşmadığı bu durum, travmatik tükenişler zincirine bir yenisini ekler ve Miguel'i bedbaht, yaralı, hüznü biri haline getirir. Beklentilerinin olmazlığı, güçsüzlüğü, iradesizliği, yurtsuzluğu, sıcak ve samimi ilişkiler kuramaması, duygusal dünyasında koca bir boşluğun olması Miguel'in yalnızlığını derinleştirir.

Yalnızlığın yansıma bulduğu bir diğer anlatı kişisi Andres'tir. Andres, bırakılmış, terkedilmiş bir çocuktur. Anne ve baba gibi insanın dış dünyaya doğmasını sağlayan değer mekanlarının içtenliğinden yoksundur. Rollo May, *“insan dokunulamayan, dokunamayan, yakın ilişkileri önleyen, hissedemeyen, soğuk ve mesafeli bir ortamda büyürse yalnızlaşır.”*¹²³ derken Andres'in kendilik sorununa değinir. Aile olgusunun güven verici çatısı altında barınamayan Andres, psikolojik boyutlu bir tükeniş yaşar;

“Babasına gelince o zaten her zaman uzaktaydı. Belki sarp yollarla, engin denizlerle değil ama sapsarı kitap sayfalarıyla ayrılmıştı dünyaları. Çocuk, ne yaparsa yapsın, aralarındaki sınırı bir türlü aşamıyordu. Ölümü anlamak çok daha kolaydı. Ölmüş bir baba zaten yok demektir. Oysa hayatta olan bir babanın yokluğunu içine sindirebilmesi bir hayli zordu. Eskiden olsa bu kadar kahrolmazdı, çünkü annesinin sevgisiyle avunurdu. Fakat şimdi o da değişmiş, ellerinin arasından kayıp gitmişti. Suratı hep asık, gözleri hep dalgındı. Tek bir oyun arkadaşı bile kalmamıştı. Kimselerin sevmediği, özlemediği, istemediği bir çocuk olduğuna göre, kabahat belki de ondaydı.” (s. 82-83)

Baba ve annesinin birbirinden kopuk tavırları, acının alanını genişletir ve Andres'i incinen bir ruha dönüştürür. Andres için yalnızlık yıkıcıdır; nedeni ise ailesiyle kendisi arasında sınırlarını göremediği kör ve karanlık duvarların örülü olmasıdır. İçinde sessizce büyüyen yalnızlık, giderek etkisini artırır ve onu *“kimselerin sevmediği, özlemediği, istemediği bir çocuk olduğuna inandıran”* depresif bir durum yaratır. Borgna'ya göre *“depresyon, her birimizin içinde oturan yabancısıdır ve olası nedenleri arasında yalnızlığın acılı ve karanlık mevcudiyeti bulunur.”*¹²⁴ Dolayısıyla yalnızlık ve depresyon birbirini tetikleyen sorunlardır. Andres'in dünyasında yalnızlık, temel ihtiyaçlarının doyurulmamasından kaynaklanır; eksiklik ve yetersizlik duygusu yaratır. Çocukluk döneminde duygu ve düşünce dünyasına bırakılan her tohum, bilinçaltında depolanır ve

¹²³May, a.g.e., 2012, s. 17.

¹²⁴Eugenio Borgna, Ruhun Yalnızlığı, Çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, Yapıkredi Yay., İstanbul, 2011, s. 63.

ileriki aşamalarda gün yüzüne çıkar. İtilmişliklerin ve dışlanmışlıkların şekillendirdiği Andres, dünyalık zamanında yapayalnız bir sürgündür; onun trajik yazgısına dönüşecek bu durum, bir kişiye ya da yere ait olamama sorunuyla etkisini artırır.

Yalnızlığın yansıma bulduğu bir diğer anlatı kişisi, Alonso Perez de Herrea'dır. Sesinin kötü çıkması nedeniyle alay ve aşağılanma konusu olduğunu düşünen ve bu durumdan büyük bir utanç duyan Alonso, insani iletişime intibak edemez, yaşamın bir parçası olamaz. Ebeveyni tarafından sözlü ya da fiziksel şiddete uğrayan çocuk, kendiliğini zedeler ve özgüvenini geliştiremez. Özgüven, insanın kendisiyle yaratıcı özne konumunda ilişki kurmasına imkan tanıyan bir değerdir; bu değer olmazlığı dünya-ben ilişkisinin sağlam temeller üzerine inşa edilmesini engelleyecektir. Alonso, bu engeli yaşamı boyunca derinden duyumsar;

“Bir gün, koro dağıldıktan sonra, her zaman yaptığı gibi herkesin uzaklaştığından emin oluncaya kadar arkada kalıp biraz oyalanmıştı. Tek bir arkadaşı bile yoktu. Kilisenin dışında ağzını açmak gafletinde bulunduğu anda alay konusu olacağını gayet iyi bildiğinden insanlardan köşe bucak kaçıyordu.” (s. 19-20)

Alonso, en yakınları tarafından baskı altına alındığı için dış dünyaya doğamaz ve kendini diğerleriyle birlikte hissedemez. Zamanla beraber bu durum, bireysel iletişimsizliğe yol açar. Bireysel iletişimsizlik, yalnızlığı doğurur. Alonso'nun yalnızlığı, korkularının karşısında cesaretli bir tavır alamamasından kaynaklanır. Korkularımız, gölge arketipe işaret eder. Gölge arketipini bastıran insan, güçsüz ve huzursuzdur. İç dünyasının karanlık ve boğucu tarafında sıkışıp kalır; dünyada olma cesareti gösteremediği için kaygılanır ve geri çekilir. Geri çekilme, nevrotik kişiliğin bir yansımasıdır. Rollo May *“Nevrotik, kendi çelişkili merkezini yitirmekten çok korkuyorsa, dışarı uzanmayı reddeder ve kendini kasarak geri çeker.”*¹²⁵ derken Alonso'nun sorununa gönderme yapar. Bu sorun, çevresinde yer alan insanlardan kaçma eylemiyle belirginleşir; sevgi, şefkat, değer ve önem gibi duygulardan örtülü bir biçimde sürülen Alonso, *“kilisenin dışında ağzını açmak gafletinde bulunduğu anda alay konusu olacağını gayet iyi bildiğinden insanlardan köşe bucak kaçır.”* Başkalarıyla iletişimden ürküp kaçtığı için kendisini sosyal bir varlık olarak kanıtlayamaz. Tek bir arkadaşı olmadan yaşamına devam eden Alonso, hem kendisiyle hem de diğer insanlara karşılıklı bir ilişki

¹²⁵ May, a.g.e., 2012, s. 14.

içinde değildir; çünkü o, zayıf bir kişilik yapısına sahiptir ve yaşadığı ruhsal kapanma nedeniyle kendini ittiği labirentten çıkmayı bir türlü başaramamıştır.

Miguel, Andres ve Alonso'nun yanısıra yalnızlık; Isabel'in yaşamında da belirgin bir şekilde görülür. Isabel'i yalnızlığa iten temel neden, eşinin kardeşiyle yaşadığı ilişkidir; sessiz ve içten konuşmalarıyla sadece kendisine söyleyebildiği bu durum, onu yalıtık bir insan haline getirir. Kendisini utanç; çocuğunu günah tohumu olarak değerlendiren Isabel, pesimizimin içinde boğulur; acılarına batar, dış dünyayı bir savaş alanı olarak değerlendirir. Mutlu bir yaşama karşı reddedici bir tavırla yaklaşır; yeniden oluş'u sağlayan tüm teselli kaynaklarını yok eder. Sürekli kendisini sorgulayan Isabel, her sorgulamadan büyük bir yenilgiyle çıkar ve boşluğa düşer. Karamsarlığın kuşatıcı vehminden soyutlanmak istemeyen Isabel, kendisinin özgürlüğüne ve yaşamın kutsallığına inancı yoktur; yaşayan bir postula dönüşmenin eşiğinde olan Isabel'in algısında sevgi, huzur ve saadet gibi değerler hiçbir anlam ifade etmez. Dünyada olmayı ıstırap olarak görür ve zamanla kendisinden nefret etmeye başlar. Isabel'in ve diğer anlatı kişilerinin yaşadıkları yalnızlık, kendilik sorunlarından kaynaklanır; kara bir delik gibi insanı yutan ve dünyeviliğini baskı unsuruna dönüştüren bu duygu, insanın kendisi olarak sonsuz akışa katılmasını engeller. Dışarıya açılırken eksikliklerinin ve hatalarının farkında olan insan, güvenlik endişesi yaşadığı için içe kapanır ve sınırlar oluşturur. Zamanla beraber kendi sesini duyamaz hale gelir; çevresinden uzaklaşarak uyumlu ve dengeli birliktelikler kurma imkanını kaybeder.

2.2.8.2. Arayış ve Kendisi Olma

İnsan, dünya üzerinde kendisi kurmakla yükümlü olan tek varlıktır; bu yükümlülüğünün farkına varan kişi, ne ve kim olduğunu bilmek istediği için kendini arar. Arayan insan, kendiliği üzerinde bir okuma yapmış; dünyalık zamanında nerede olmak istediğine karar vermiştir. Arayış, başkisi Miguel'in kendini ve dünyayı fark etmesiyle gerçekleşir. Miguel, özgüven eksikliğinden kaynaklanan sorunları aşamayan, kendine kesin inançlıymış gibi görünen, yapay bir kutsallığın düşüncelerine sığınan yalıtık bir yüzdür. Hastalıklı bilincinin kuşatmasında olan Miguel'in bir kimlik nosyonu yoktur; bir yerde olamazlığı ve bir şey yapamazlığı, yüce değerleri pratik yararlar uğruna kullanmasına neden olur. Miguel'in içine battığı bu çıkmazdan kurtulmasını sağlayan

güç, Haham Yakup'tur. Haham Yakup, norm karakter misyonuyla Mıguel'in kurucu kişisidir. Bu kurucu kişi, Mıguel'in ruhunu saran felaketi ve her geçen gün özüne yabancılaştığını bilir; öfkesine, nefretine, hırs ve ihtiraslarına nasıl yenik düştüğünü görür. İçsel bir uyarana dönüşerek Mıguel'e seslenen Haham Yakup, zayıf ve güçsüz kişiliğiyle yüzleşmesini mümkün kılar;

“Anlamıyor musun? Bir tuhaflık görmüyor musun? Bunca acı, bunca hüsrân, bunca buhrân... Niçin hep benim başıma geliyor? Niçin başkaları değil de ben, hep ben ve benim sevdiklerim...? Bir izahı olmalı muhakkak. Bütün bunları nasıl izah edeceksin? Beni ikna etsen bile, öfkemi nasıl ikna edeceksin? Haham Yakup, İsak'ın buz gibi olmuş ellerini sıkıyordu. Sesi yumuşacıktı. Oğlum, evladım. Acılar hepimiz için, bütün insanlar için.” (s. 280-281)

İnsan bilinçli ve kasıtlı olarak kendini, saptırılmışlıkların, kötülüklerin içine iterse yok oluş süreçlerini besler; dünyayı cehenneme çevirecek özü güçlendirir. Haham Yakup, Mıguel'in bu olumsuzluğuna dokunarak onu iyileştirir; geçmişteki acıların ve hüznlerin tutsağı olmaktan kurtararak yeni bir yaşam biçimi sunmaya çalışır. Anthony Giddens, *“kişinin hayatını baştan kurması riskler içerir, zira o çeşitli muhtemel olasılıklarla yüzleşmek demektir. Bireyin gerektiğinde geçmişten belirli ölçüde kopmaya hazır olması ve basitçe yerleşik alışkanlıklarla sürdürülemeyecek yeni eylem akışları üzerinde düşünmesi gerekir.”*¹²⁶ derken Mıguel'in içinde bulunduğu duruma gönderme yapar. Norm karakterinin sesini içselleştiren Mıguel, geçmişin karanlık anılarından uzaklaşmaya başlar; kaybettiklerini, yitirilmişliklerini bulmak için mücadele etmeye karar verir. Bunu kendisine sorular sorarak gerçekleştiren Mıguel, yepyeni bir başlangıcın eşiğindedir;

“Kimim ben? Güzel miyim çirkin mi? Bambaşka biri miyim yoksa herkes gibi biri mi? Tekil mi konuşmalıyım yoksa çoğul mu? Kim olduğumu bilmeyi neden bu kadar çok istiyorum?” (s. 285)

İnsanın sorularla kendi içine yönelmesi, cesaretin ve arayışının somutlaşan görüntüsüdür. Hem cismani hem de ruhsal olarak kendini bilmek/tanımak isteyen Mıguel, mesih maskesini atar ve varlık tabakaları arasındaki yerini belirler. Potansiyel bir tehdit unsuru barındıran narsisizmin yarattığı benlik krizlerini aşar. Tabulaştırdığı kendiliğinin gerçeğiyle karşılaşır ve özüne geri döner. Mıguel'in gecikmeli uyanışı gerçekleştiren bir diğer neden, Zülfeyle tanışmasıdır. Zülfe, Mıguel'in yarım kalmışlıklarını bütünlüğe

¹²⁶ Giddens, a.g.e., 2014,s.10.

çevirir; mecazi bir unsur olmaktan öte Miguel'in içindeki fırtınayı dindiren, onu dinginleştiren, uyuma davet eden bir güçtür;

“İsak, Zülfe’yi kucakladığında, bambaşka hikayelerden damıtılmış iki ayrı yarım birbirine kavuştuğunda, çember tamamlandı.” (s. 290)

Miguel, Zülfe’ye dokunduğunda yaşadığını derinden duyumsar; mecburiyetleri ve sınırlandırılmışlıkları sağaltarak parçalanmışlıklarını bütünler; kendisi olur. İstanbul’a geldikten sonra uzun bir süre intibak süreci yaşayan Miguel, yaşamını özgürce kucaklayabilmek için arayışa yönelir. Arayışın altında yatan temel neden, dünyada olma biçimiyle ilgili kaygılarıdır. Kaygı, insanı teslimiyetçi duyarsızlıktan çekip alarak değişimlere imkan tanır. Giddens’e göre *“kaygı insanın yaşamında uyarlayıcı davranışlara ve yeni inisiyatifler başlatmaya katkıda bulunur.”*¹²⁷ Dolayısıyla kaygı, insanın kendisini sorgulamasını ve yeniden var olmasını sağlayan bir itkidir. Kaygısını yitiren insan, cüzzamlı bir hasta gibi yaşama reflekslerini yitirir. Oysa insan, dünyaya bırakılmıştır; değer dünyasına ait kökleri sağlam bir şekilde yaratma ve geleceğe akmak zorundadır. Bu zorunluluğu yerine getirmeye çalışan Miguel, güven duygusunu temellendirir ve özerkliğini geliştirir. Hatalarının ve yanlışlarının idrakine vararak tecrübe edinen Miguel, özgürlüğe erişir; kişilik çözülmesini engeller.

2.2.8.3. Kaçış ve Değişim

Gerçekliğin baskı ve kuşatıcılığından bunalan insan, mevcut durumdan kurtulmak için kaçır ve öte yerlere yönelir. İnsan, karşı konulmaz yitimlerin açmazında yok olup gitmek istemez; bu nedenle içinde bulunduğu koşulları değiştirmeye çabalar ve farklı imkanların çağrısına icabet eder. Bazen de kaçır, mecburi nedenler sonrası gerçekleşir; kimliğinden dolayı yaşadığı toprakları terk etmek zorunda kalan Miguel kaçır eylemini bu boyutlu gerçekleştirir. Seçme şansının olmadığı verili bir değerden ötürü suçlanır ve kaçır sürüklenir. Converso olarak bilinen Miguel, engizisyon görevlileri tarafından yargılanacağı bildiğinden dolayı İspanya’dan ayrılır İstanbul’a sığınır. Erich Fromm, *“sığınma psikolojisinin temelde bireyin güven yitimine uğradığı, kendini aşağılanmış hissettiği zamanlarda yaşama mücadelesine devam etmek için kendi dışında bir güce,*

¹²⁷ Giddens, a.g.e., 2014, s. 27.

imgeye bağlanması şeklinde bir faaliyet olduğunu belirtir.”¹²⁸ Dolayısıyla sığınma merkezli kaçış, umudu ve güveni de temenni eden bir unsura dönüşmüş, dünyadallığındaki süregelenliliğine anlam katmıştır; çünkü İstanbul, aynalar şehridir. Ayna, fizikselliği gösteren niceliksel bir simge olmaktan çıkarak içsel bir uyarıcıya dönüşmüştür. Miguel’in olmamışlığını yüzüne haykıran aynalar şehri, günah psikozunda kıvrınmasına neden olan kendilik sancılarını hatırlatır ve olması gerekeni söyler. Sese dönüşmüş bir metafor aracılığıyla kendini duymaya başlayan Miguel, dünya üzerindeki yersizliğini görür ve kendisini tanımaya çabalar. Bu çaba, ‘kimim ben?’ sorusuna aranan cevapla işlevsellik kazanır; nesnel devamlılık sağlamaktan öte kimliksel bağlamda bir yere ait olma ihtiyacını karşılar. Empoze edilen çarpık düşünceler yumağının doğruluğunu reddeder; sürüklendiği moral tükenişinden çıkmasını sağlar. Köksüzlüğünün yarattığı bunaltıyı sonlandırarak Miguel’in kendi içine bakmasına imkan tanır; böylece yaşamın akışından ve uyumundan kopup gitmesini engelleyen bir teselli kaynağı edinir. Miguel’in değişimini sağlayan ilk teselli kaynağı, adıdır. Ad, kimliğimizi onayan; varlığımızı, bireyselliğimizi kanıtlayan bir simgedir. Ad, karakterle yakın ilişkilidir; insan bir isme sahip olduktan sonra kendisini saran olumsuzlukları yok etme gücü kazanır. İsak adını alan Miguel, melankoliye batmışlığından çıkarak yüzünü yaşama döner ve psikolojik düzeyde uyanır; benliğini esir alan hırs ve öfke duygusundan uzaklaşır. Miguel’in karanlık bir güce dönüşmesine engel olarak eksikliklerini görmesine imkan tanır. Kaçışın ve değişimin bir diğer nedeni, aşktır. İstanbul’da Zülfe’yle karşılaşan İsak, ruhuna ulaşan bu yüce duygu sayesinde içten bir yenilenmeye hazırlanır. Dolayısıyla aşk, onun kurucu ateşidir. Aşk, içten ve derinden bir yanmanın kendisidir; ışık saçan bir ayın gibi iyileştiricidir, İsak’ın dünyasında güçlü bir enerjinin kapısını aralar. İki ayrı beden ve ruhken birlikte aynı yöne bakmaya, birbirlerini hissetmeye başlayan İsak ve Zülfe, kutsal bir akışta yeniden doğarlar;

“Aşk sonradan gelmez hiçbir zaman. Varsa vardır, o kadar. El ele tutuştular. Gökyüzünün karanlığında, birbirlerinin yalnızlığında, aynaların sırlarında çoğalarak birbirlerine kavuştular. İsak Zülfe’yi kucakladığında, bambaşka hikayelerden damıtılmış iki ayrı yarım birbirine kavuştuğunda, çember tamamlandı” (s. 289-290)

Miguel, aşkın yeniden oluşturucu gücünde parçalanmışlıklarını bütünler. Yıllarca içselleştiremediği tüm güzellikler onu düzene, dirliğe ve bütünlüğe çağırarak; uyuma

¹²⁸Erich Fromm, 1985, s. 99.

davet edecektir. Zülfe'ye baktığında ona doğru aktığını hisseden Miguel, çözülemeyen kavgasını unuttur; öteki olmaktan kurtulur. Ötekileşmenin en kötü yönü, insani değerlerin sesine karşı kulakları tıkamaktır. Sorgulamalarıyla bu durumun önüne geçen Miguel, değişir. Böylece kaçış serüveni altında şekillenen değişim süreci usanç duyulan yaşamı anlamlı ve değerli kılacaktır; çünkü kendisi olarak değişme haysiyetli bir oluşturmaktadır.

Kaçış eylemini gerçekleştiren diğer anlatı kişileri Isabel ve Andres'tir. Miguel gibi benzer nedenlerden dolayı İspanya'dan kaçan Isabel, İstanbul'a gelir. İstanbul'da Kösem Sultan'ın himayesinde yaşamını devam ettiren Isabel, histerik anılar mağmasına dönüşmüş geçmişinin tutsağı olmaktan kurtulur ve yaşamın ahenkli akışına intibak etmeye gayret eder;

“Kızımıyordu kendine. Anlamaya çalışıyordu sadece. Kimselere anlatamadığı, anlattığı takdirde anlaşılamayacağını bildiği şeyleri kendine saklıyordu.(...) Kızmak istemiyordu kendine. Anlamaya çalışıyordu sadece.” (s. 272)

Isabel'in yanı sıra kökensel olarak kendini dünyada bulamayan Andres ise İstanbul'da kendisine ait bir hikayenin olduğuna inanarak arayışa yönelir. Bu yönelim, çekildiği mahzenin içinden çıkmasını sağlar; yalnızlıkla kuşatılmış bir mazinin bütün serüveninin bir yazgı olmasını engeller.

Anlatı kişilerinin şahsında düşünsel ve eylemsel bir çizgide etkinleşen kaçış, kültürel farklılıkların oluşturduğu baskı sonrası yaşanır. Kültürel baskı, büyük bir tehlike ve tehdit unsuru barındırarak uyumsuzluk yaratır ve milli belleğin derinliğini asimile eden yok sayıcı bir güçtür. 1575 İspanya'sında converso kavramıyla tanımlanan Pereira ailesi, engizisyon tarafından sadece kendi dinlerine mensup olmadıkları için adil ve insani olmayan bir yaklaşımla yargılanırlar; oysa insana ait değer ve anlam dünyası hiçbir zaman mekansal bir yön tayin edemez. Kendine özgü davranış kalıpları ve duyuş tarzıyla aidiyet duygusunu hissetmelerine izin verilmeyen ve sınırları çizilen bir kozaya hapsedilen Pereira ailesi, yapay bölünmelerle ayrıştırılarak dışlanır. Yaşadığı mekanla ruhdaşlık kuramayan bu aile için sonuç tamamıyla karanlıktır. Bu olumsuzlamadan kurtulmak için çıkış yolunu kaçışta arayan Pereira ailesi için kaçışın mekanı, çokkültürlülük olgusu altında farklı kimlikleri ve ritüelleri barındıran İstanbul'dur. Burası kültürel anlamda bireysel özgürlüğü korur ve onlara kaderlerine karşı durabilme cesareti verir. Aynı zamanda kendilerini tarafından yok edilmeye çalışılan iç sesin ifşa edilmesini gerçekleştirerek değişimi başlatır. Değişim, şehre atfedilen ayna metaforunun tüm

gerçekliği yansıtmamasıyla yaşanır. Ayna, paramparça olmuş bir yaşamın eksikliğini, acısını, boşluğunu, belirsizliğini tüm yönleri ile ortaya koyar; aynanın bu özelliği psikolojik bir duruma vurgu yaptığını gösterir. Ayna nesnesiyle özdeşleşen ve romana adını veren şehir, İspanya'dan kaçarak İstanbul'a gelen Miguel, Isabel, Andres'in var olma biçimlerindeki eksiklikleri ve kusurları gösterir. İstanbul için kullanılan "*küstah, kibirli, yalnız, ikibaşlı*" gibi sıfatlar, adeta kişinin suretini görmesini sağlar; nefis merkezli tüm kirlenmişliğinden arınmasına imkan tanıyan bir değere dönüşür. Bu yönüyle ayna maneviyatla yakın ilişki içindedir. Burckhard "*ayna, manevi tefekkürün en dolaysız simgesidir; çünkü öznenin ve nesnenin birliğini temsil eder.*"¹²⁹ derken aynanın görüntünün öte tarafındaki işlevine vurgu yapar. Ayna, kendisiyle imtihanı hep arafta kalan Miguel ve Isabel'in her şeyi tüm çıplaklığıyla görebilmesini ve olumsuzluklarla yüzleşme cesareti bulmasını sağlar; Miguel "*suretinde Ademoğullarının, Havva kızlarının türlü türlü hallerini gör(en)*" (s. 215) ve gösteren İstanbul'a gelişyle İsak adını alır ve "*kimim ben?*" sorusunu ilk defa kendisine sorarak aslında bütün cevapların kendi içinde olduğunu görür. Bu bağlamda kaçış, kendini bulma, anlam ve değer kazanma çabasına yön tayin eder; İsak'ın içsel yolculuğunu gerçekleştirir.

2.2.8.4. Bunalım

Bunalım, tutunma ve teselli noktalarını kaybetmiş mutsuz ve huzursuz insanın hastalıklı durumudur; bu hastalığın etkisinden çıkamayan insan, kendiliğini umutsuzluklarla örülü bir kabuğun içine atar. Kabuğun nüfuz alanı genişledikçe içe çökme durumunun yaşanması olasıdır; Miguel Pereira, ruhsal anlamda kendi içine oturmayı başaramadığı, hayatı çıkılmaz kapalı/dar bir mekan olarak algıladığı için bunalıma sürüklenir. Bunalım, Miguel'i tutuklamıştır ve onu kendi hücrelerine kapamıştır. Bu hücrede kendisinden ve dış dünyadaki ilişkilerinden korkan Miguel, çaresizliğini örten bir savunma mekanizması geliştirir; insanlara karşı alaycı ve kırıncı davranan Miguel, güçlü görünmeye çalıştıkça zayıf ve özgüvenden yoksun kişiliğinin sınırlarına çarparak dağılır. Bedene sıkışmışlığını, başarısızlıkla sonuçlanan eylemlerinin olmazlığını, hiç kimsesizliğini ve hiçbir yerdeliğini fark ettikçe bunalımın yarattığı kaos derinleşecektir. Dünyadalığını sorunlu bir psikolojiye mahkum olarak deneyimleyen

¹²⁹Titus Burckhardt, Aklın Aynası, Çev. Volkan Ersoy, İnsan Yay., İstanbul, , 1994, s. 127.

Miguel, içindeki özün dışarı çıkmasını engeller; oysa insan, değer dünyası itibariyle kendisini yaşatabilmekle ve sonsuz akışa katılabilmekle yükümlüdür. Bunu başaramayan Miguel, büyük bir akıl travmasının eşiğinde kalır;

“Ellerimde başkalarının kanı var, başkalarının ellerinde de benim kanım. Bir cinayet işledim; belki de pek çok cinayet işledim. Nasıl olsa bütün ipuçlarını temizledi hafızam. Bir cinayete kurban gidiyorum. Nasıl olsa inanmıyorum ardımdan tutulacak mateme. Katillerimin yüzlerini seçemiyorum; isimlerindense geride harfler kalacak sadece. Binlerce kelime, onlarca hikaye var boğazımda düğümlenmiş.” (s. 286)

Miguel, yaşamışlıklarından dolayı suçluluk ve pişmanlık duyar; bu açmazını kararlılık ve cesaretle aşmak yerine iyice batar. *“Ellerimde başkalarının kanı olduğuna, katillerinin yüzlerini seçemediğine”* kendisini inandırarak sağlıklı düşünme yetisini kaybeder. O, geçmişe yönelik sıkıntıları tarafından esir alınmış ve sorunlarına batmış biridir. Zor zamanlara karşı olumlu davranış biçimleriyle çözüm üretemeyen Miguel, yaşamı korku ve kaygılarla örülü bir gayya kuyusu olarak görür. Gayya kuyusu, kirlenmişliğini haykıran soğuk ve yalıtık nitelikli bir yerdir; burada günah psikozunun içine düşen Miguel, geçmişini hatırladıkça sınırların daha da güçlendiğini görür. Geçmiş, Miguel’in yaşamında tutunabilecek kalıt bir sığınak vazifesi üstlenmez; insanı yutan ve boğan çağrışımlarıyla yok edici bir sürece dönüşebilir; bu yokluğa karşı tavır alamayan Miguel, yaşamın aydınlık tarafıyla buluşma imkanını kaybeder. O, hayatın sadece olumsuzluklarla kuşatılmış yanını görür; Miguel’in bunaltısı, yeniden oluşu mümkün kılacak enerjiden yoksun kalmasına neden olur; parçalanmış, dökülmüş anılardan kurtulmasını engeller.

Bunaltıyı yaşayan bir diğer anlatı kişisi, Isabel’dir. Isabel, yaşamın değeri ve anlamına duyduğu inancı kaybettiğinden bunalır. Sevinci, mutluluğu, dinginliği ve sükuneti hayatından silen Isabel; kendiliğine uzak, yabancı biridir. Her şeyi günah-sevap bağlamında sorgulayan; derin bir huzursuzluk yaşayan bu insan, mutsuzluğuna batarak katastrofik dünyaya sıkışıp kalır. Bu dünyanın kuşatılmışlığından çıkamazlığı ve kendinden kaçamazlığı onun bunaltısını artıran bir diğer durumdur;

“Hüzün, derinden iz süren ve geçtiği yollarda nilfam ayak izleri bırakan bir hüznün peşinden ayrılmıyordu. Durup omuzlarından sarsmak istiyordu hüznü; neyin peşinde olduğunu duymak istiyordu. Sonra yatışıveriyordu öfkesi. Biliyordu çünkü. Gayet iyi biliyordu ki hüznün denilen şey tıpkı siyah dalgalı saçlarının arasına nasılsa yerleşivermiş

beyaz bir saç teline benziyordu. Hüziün kopardıkça çoğalıyor, çoğaldıkça arsızlaşıyordu.”
(s. 30)

Hüzün ve acı hastalığına tutuklanmış bu muzdarip ruh, kendisini var edecek kaynaklara ihtiyacı olsa da sığınabilecek bir nokta bulamaz. “*Peşinden ayrılmayan, derinden iz süren*” sıkıntısına ram olur. Mutlak bir suskunluğa teslim olur; bunalıtlı varlık sancısını derinden duyumsar. Büyük bir yıkımın gücüne dönüşen ve onu mahkum eden bu ruh hali, özgürce yaşamı deneyimlemesine izin vermez; kendilik alanını sınırlar, iradesini yok eder.

Miguel ve Isabel’in yanısıra bunalımın yansıma bulduğu bir diğer anlatı kişisi, Andres’tir. Andres, anne ve babanın değer dünyasından örtülü bir şekilde sürülerek yalnızlığa mahkum edilmiş, kimsesiz bir çocuktur. Kimsesizliği, iç dünyasında aşılmaz sorunlara neden olacak; kendi oluşuna engel olacaktır. Böylece Andres, dünya-ben ilişkisini uyumlu ve olumlu yanıyla kavrama fırsatından yoksun kalacaktır. Kökensel güçlerinden koparılmışlığını düşündükçe bunalım onu parçalayan ve bölen bir güce dönüşecek; savunmasız bırakacaktır. Bu gücün karşısında kendisini yaşama bağlayacak teselli kaynaklarının olmaması düşüşünü hızlandıracak ve yaşamın uyumlu akışına geri dönüşünü engelleyecektir.

Bunalım, hayatın güzelliklerini silen ve insanı bir postula çeviren bir sorundur. Bu sorun, anlatı kişilerinin özgürlüğünü tehdit ederek kötümserliği ve karamsarlığı güçlendirecektir. Kendiliğini eksik, çaresiz, güçsüz ve yalnız duyumsamasına; ruhsal çatışmadan doğan tedirginliğin daha geniş boyutlara ulaşmasına neden olacaktır.

2.3.MAHREM ROMANINDA YAPI VE İZLEK

2.3.1.Romanın Kimliği

2000 yılında Metis yayınları tarafından ilk baskısı yapılan “*Mahrem*”, Elif Şafak’ın üçüncü romanıdır.“*Görmeye ve görülmeye dair bir roman*” başlığıyla yayımlanan Mahrem’in oluşum sürecini yazar şu şekilde ifade eder;

*“Mahrem’i yazarken kendimi tamamen yazının akışına bıraktım. Romana başlarken nasıl biteceğini bilmiyordum, sezgilerimle ilerledim. Okuru şaşırtan her dönemeç yazarken beni de şaşırttı diyebilirim. Romanlarım çok odalı çok katmanlı binalara benziyor. Özellikle de Mahrem. Farklı okurlar farklı kapılardan geçerek binayı dolaşıyor. Bu esnekliği seviyor ve önemsiyorum. Anlattığım her ayrıntı için araştırma yaptım ve her karakteri severek yazdım. Onları yargılamak yerine hüznlerini ve sevinçlerini hissetmeye çalıştım. Karakterlerimi yüreğimde hissediyorum. Onlara tepeden bakmıyorum.”*¹³⁰ der.

Bu durum, yazarın romanı kurgularken kendini anlatı kişileriyle özdeşleştirdiğini ortaya koyar. 2000 yılında Türkiye Yazarlar Birliği Ödül’ünü kazanan Mahrem’in, Doğan Kitapevi’nde ilk yayını Şubat 2010 tarihine tekabül ederken; çalışmada 2012 yılına ait 287 sayfalık baskısı esas alınmıştır.

2.3.2. İsim İçerik İlişkisi

Mahrem, kişiye özgü bireysel alandır ve Arapçada haram kökünden gelir. Başkası tarafından dokunulması, bilinmesi ve görülmesi yasak olan mahrem, gizli, saklı, kapalı ve örtük bir özellik taşımalıdır; çünkü mahrem, öteki’nin bakışıyla ifşa edilmemesi gerektirir. Bu gerekliliğin üzerinde önemle duran yazar, mahrem kavramına ilişkin şöyle bir değerlendirme yapar;

¹³⁰Elif Şafak , Mahrem, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2012, s. 289.

“Bazen hayatımızın belli bölümlerinin, kişiliğinizin bazı yönlerinin görülmesini, bilinmesini istemezsiniz. Onlar size özel şeylerdir. Kimi zaman Tanrı’dan kimi zaman toplumdaki saklılardan saklı tutarsınız bu şeyleri. Görmesini istemediğiniz varlıklar kişiden kişiye değişir. Ama sonuçta mahremiyet vardır. Saklama arzusu vardır. Herkesin gizli, kendince mahrem saydığı yönleri mutlaka vardır. Bu yüzden mahremi ben, görülmesini asla istemediğimiz, saklamak için üzerine titrediğimiz alan olarak tanımlıyorum.”¹³¹

Dolayısıyla mahrem, insanın kendisine ait alandır; açıklığa ve görünebilirliğe izin vermez. Mahrem böylesine bir tanımlamayla anlatılırken; romanda başkışının sınırları Yabancı’nın fütursuz ve hunhar dokunuşlarıyla iğfal edilir. Bu bir bakıma, insani ilişkilerdeki hoyratlığa, saygısızlığa, çirkinliğe ve kirlenmişliğe yapılan ironik bir göndermedir. Küçük yaşta tecavüze uğrayan başkışının bedeni, Yabancı tarafından cinsel arzularını tatmin etme aracı olarak görülür. Maruz kaldığı tecavüzden dolayı bedeninin kendisine ait olmadığını düşünen başkışı, mecburi dışarı çıkışlar dışında içsel güvenilirliğe dayalı korunma güdüsüne zarar vermemek için toplumla ilişki kurmayı reddeder. Başkışı dış dünyaya açıldığı zaman, sürekli gözetlendiği düşünür; geçmişe yönelik bu travmatik durum, kaygı, korku ve panik halinde geri çekilmesine neden olur. Başkışıye göre dış dünya, saklı olanı açarak teşhir eder ve içsel alana müdahale ederek insanı kontrol eder; başkışı, kendi görünmezliğine dayalı varlık alanını önemserken modern toplumda insanla çevre arasında olması gereken mesafe gözün iktidarıyla silinir. Gözün iktidarı, mahremiyetinin örtüsünü kaldırarak başkışıyi kaydedilebilir, sınıflandırılabilir, tanımlanabilir bir nesneye çevirir; görülmenin baskılayıcı ve kuşatıcı etkisini duyumsayan başkışı özne konumu yitirerek seyirlik bir nesneye dönüşür. Bu durum başkışının isminde yansıma bulur; kimliği yansıtan ve varlığını onayan adı yerine Foucault’un panoptisizm mekanizmasına benzeyen bir düşüncede sıkıştırılan başkışı, fiziksel durumunu önceleyen bir sıfatla tanımlanır: Şişman. Değersizleştiren ve aşağılayan bu sıfat aracılığıyla başkışı kendisiyle kalmak istediği anlarda bile rahatsız edilir. Yalnız ve tek başına kalma gibi en temel hakka bile saygı duymayan toplum, kişisel sınırları önemsizleştirerek bireysel özgürlük ihtiyacını yok eder; mahremi zedeler.

¹³¹Turgay Uludağ, Mahrem Üzerine, www.elifsafak.us. 2006 .

2.3.3. Olay Örgüsü

Karma bakış açısıyla yazılan Mahrem’de yazarın sayı birimleriyle ayırdığı vaka sürecini kurgusal zaman ve mekanı esas alarak iki ana bölümde inceledik. Birinci bölümü, 1999’ta başkişi Şişman Kadın’ın psikoruhsal durumunu ve dönemin sosyokültürel yapısını İstanbul merkezli anlatan asıl vaka; ikinci bölümü ise 1885 Pera’sında Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi’nin çadırında yaşananlar ve 1648 Sibiryası’nın kaos ve karmaşayla örülü yapısını içeren çerçeve vaka oluşturur.

Asıl vaka, kendisini uçan bir balon olarak hayal eden Şişman Kadın’ın rüya görmesiyle başlar; Be-ce tarafından uyandırılan Şişman Kadın, işe gitmek için bindiği minibüste tekrar uykuya dalar. Minibüste yanındaki kız çocuğu tarafından fazla yer kapladığı için uyandırılan Şişman Kadın, bir pastaneye gider ve gördüğü her şeyi bilinçsizce yedikten sonra kusar. Evine geri döndüğünde Be-ce’nin kendisiyle dışarı çıkmak istediğini öğrenir; o ana kadar mecburi durumlar dışında çevresiyle iletişim kurmayan Şişman Kadın, bu durumdan tedirgin olur. Tebdil-i kıyafeti tercih ederek insanlar arasına karışan Be-ce ve Şişman Kadın, görünüşlerinden ötürü diğer insanların taciz içeren bakışlarıyla rahatsız edilir. Şişman Kadın’ın dış dünyaya açılmasını isteyen Be-ce Nazar Sözlüğü başlığını taşıyan bir kitap yazar. Fiziksel durumu nedeniyle toplum içinde yer almaktan utanan Şişman Kadın, geçmişini anımsar. Çocukken otoriter bir babaannenin himayesinde büyüyen Şişman Kadın, kötülük ifadesiyle tanımladığı kömürlükte bir yabancının tacizine uğrar. Taciz esnasında kömürlükteki kedinin kendisini izlediğini düşünerek kediyi öldürür. Maruz kaldığı tacizi, hafızasından silemeyen Şişman Kadın, sürekli yemeye ve sonrasında kusmaya başlar; kusma, onun yaşamındaki temel alışkanlıklardan biri haline gelir. Kömürlükte yaşadığı olaydan sonra babaannesinin yanından ayrılan Şişman Kadın, bir vapur seyahatinde Be-ceyle tanışır ve ona aşık olur. Yazar, geçmişin çizgisinden uzaklaşarak şimdi’yi anlatmaya devam eder. Uzun bir süre Be-ceyle birliktelik yaşayan Şişman Kadın, Be-ce’nin kendisini sevmediğini ve sadece Nazar Sözlüğü kitabının bir nesnesi olduğunu anlar. Be-ce’nin kendisini terk etmesiyle bunalım yaşayan Şişman Kadın, havagazını açarak intihar eder.

İkinci bölüm ise, çerçeve vaka niteliği taşır ve gözleri fındikkabuğuyla çizilen Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi’nin doğumuyla başlar. Gözleri çizgi şeklinde olduğu için hiçbir şey göremeyen Keramet, insanlardan intikam almak ister ve 1885

Pera'sında bir çadır kurarak seyirlik olan her şeyi burada sergiler. Çerçeve vakayı sadece Keramet'in çadırında yaşananlar oluşturmaz; 1865'ten 1648'e zamansal bir geri dönüşle geçiş yapan yazar, Çarlık Rusya'sının sosyo-kültürel yapısını da anlatmayı tercih eder.

Mahrem romanının olay örgüsü, toplum ve kendisi arasında uzlaşma kuramayan başkişi Şişman Kadın'ın yaşadığı bunalımlı zamanlar üzerine kuruludur. Zaman ve mekana paralel olarak başlatılan vakada gizem unsuru romanın sonlarına kadar canlı tutulur. Asıl vakada metin halkaları arasında nedensellik bağı kuran yazar, aynı özeni çerçeve vakada gösteremez. Çerçeve vakada, Keramet Efendi'nin ismi bile absürtlüğe varan bir anlatımla yansıtılır. Doğduğu esnada bir kerametın olması, babasının keşke demesi, yüzünün mum şeklinde bir yapıya sahip olması v.b. nedenlerle açıklanan Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin varlığı bu durumu somutlar niteliktedir. Bunun yanı sıra asıl vakada vurgulamak istediği ana fikirle çerçeve vaka arasında mantıklı ve tutarlı geçişler yapamaz. Bu durum, parçalanmışlığın ve çok katmanlılığın bir yansıması gibi görülse de olaylar arasında kurgusal ya da izleksel düzeyde herhangi bir bağdaştırmanın olmaması metnin bütünlüğüne zarar verir.

2.3.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Mahrem, karma bakış açısıyla yazılır; başkişinin şimdisi kahraman/ben anlatıcısıyla; çerçeve vaka ve başkişinin geçmişi tanrısal bakış açısıyla nakledilir. Kahraman anlatıcı/başkişi Şişman Kadın, toplum içine çıktığı zaman sıkıntılarını, sorunlarını, bunaltılı varlıklı sancılarını ve toplum tarafından kabullenilemeyişi, dışlanmışlığı kendi bakış açısıyla vurgular;

“Zira ne zaman o yüksek basamakları hırıltılar arasında çıkıp, tıklım tıklım koridorda itiş kakış kendime yer açmak zorunda kalsam, bin pişman oluyorum bindiğime. İçimden bir ses derhal otobüsten inmemi, eve dönmemi söylüyor. Ne mümkün. Şöförün şirret talimatlarıyla arkalara doğru ilerleyen kalabalığın akıntısı beni çıkıştan, çıkışı benden uzaklaştırmakta gecikmiyor. Baktım ki kurtulamıyorum, hiç olmazsa gözlerle karşılaşmamaya çalışıyorum; merakla beni inceleyip birbirlerine beni gösteren gözlerle.” (s. 25)

Ben anlatıcı dolmuşu bindiği anda hissettiği pişmanlığı, utancı, incinmişliği ve suçluluk duygusunu iç sesinin söyledikleriyle belirtir. Yıkıcı bir enerjiyle üzerine doğru

yürüyen bir kitlenin etkisinden kurtularak bir yere sığınamayan ben anlatıcı, kendi sezgileriyle tespitlerde ve yorumlarda bulunur. Mutsuzluğuna, endişesine, bedeninden dolayı insanların alay eden bakışlarından kaçamayışına özellikle dikkat çeken ben anlatıcı, toplumla arasındaki duygusal ve düşünsel mesafesini kendisiyle kurduğu iç diyaloglar sayesinde aktarır. *“İçimden bir ses derhal otobüsten inmemi, eve dönmemi söylüyor, ne mümkün.Baktım ki kurtulamıyorum, hiç olmazsa gözlerle karşılaşmamaya çalışıyorum; merakla beni inceleyip birbirlerine beni gösteren gözlerle”* ifadeleri bu durumu somutlaştırır.

Kahraman/ben anlatıcı, şimdideki yaşam sürecinin yanı sıra özetleme ve hatırlama tekniğiyle; hafızasında muğlak bir şekilde beliren çocukluğunu ise kendi bilgisi kadar okuyucunun dikkatine sunar;

“Çocukluğumdan beri böyle. Çok daha küçükken, gayet zayıf sayılabılırdım aslında. Bulanık da olsa hatırımda. Çok sürmedi. Geçen her gün, biten her sene, ben biraz daha kilo aldım. Daha ortaokul bitmeden, görenleri hayrete düşürecek kadar şişmanlamıştım.” (s. 29)

Geri dönüşle çocukluğunu hatırlayan ben anlatıcı, geçmişine ait detayları yeniden görüp birtakım çıkarsamalar ve değerlendirmeler yapar. Çocukluğunda fizyolojik bakımdan zayıf bir insan olduğunu okuyucunun bilgisine kendi ifadeleriyle sunan ben anlatıcı, şimdideki durumun bir nedeni olduğunu örtük bir biçimde vererek merak duygusu uyandırır. Kahraman/ben anlatıcı, mahremini önemseyen ve bireysel alanını örterek koruyan kendiliğinin nasıl yok sayılmaya ve görmezden gelinmeye çalışıldığını sessiz ve içsel konuşmalarıyla aktarır. Ben anlatıcı, mecburi dışarı çıkışlarında bile tedirgin ruhunun bir şey yapamazlığını fark eder; içe çekilerek susmak, sinmek, kaçmak zorunda kalan durumunun çaresizliğini kimi zaman anlatarak kimi zaman ise göstererek vurgular. Kendi yaşamını anlatırken dönemin sosyokültürel yapısı ve insana bakış açısını da değinen ben anlatıcının görme ve bilme alanı kendisiyle sınırlıdır.

Kahraman/ben anlatıcı, çocukluk döneminin ayrıntılı bir şekilde sunulduğu bölümlerde sözü tanrısal bakış açısına emanet eder; tanrısal bakış açısıyla yazılan ve iç monologlarla boyut kazandırılan bölümlerde yazar anlatıcı, ilahi özellikleri ödünçlemiş konumuyla başkişi Şişman Kadın'ı yansıtır. Tanrısal bakış açısı, başkişi Şişman Kadın'ın maruz kaldığı taciz sonrası korku, kaygı, öfke ve panik halinde kendisiyle yaptığı içsel

konuşmalara; kimselerle paylaşamayacağı sırrından dolayı gecenin karanlığına niçin sığınıp nasıl umutla beklediğine vakıftır;

“Korku dolu gözlerle kömürlüğün tavanına baktı. Medet umabileceği tek şey geceydi. Çünkü eğer geceyse, eğer yeterince karanlıksa, yani eğer yeterince kömürlük karasıysa bu kömürlük...Tanrı bir şey görmemiş olabilirdi. Ve eğer Tanrı tarafından görülmemişse, yokuşlarından aşağı yuvarlanmaz, cehennemi boylamazdı.” (s. 244)

Yazar anlatıcı, başkişinin Tanrı’dan bile saklamayı düşündüğü sırrını mahfuz dünyasına nüfuz ederek, iç sesini duyarak ifşa eder. Başkişi, Elsa tarafından izlenmenin yaşattığı acıyı, hüznü ve utancı gecenin örten ve kapatan yanında görünmez kılmaya çalışır; yazar anlatıcı, onun bu çaresizliğini görür ve bilir. Gecenin koruyucu olmadığına inanan başkişi Şişman Kadın, herhangi bir teselli noktası bulamayınca bilinçsizce suların sağaltıcı gücüne sığınır. Şişman Kadın’ın bu durumunu yazar anlatıcı, belirli bir davranışa dönüştürerek yansıtır;

“Banyoya gitti. Ağzını çalkaladı. Üstündeki elbiseyi çıkardı. Ağzını çalkaladı. Lifi köpürttü. Ağzını çalkaladı. Liflendi. Ağzını çalkaladı. Saçlarını şampuanladı. Ağzını çalkaladı. Saçlarını duruladı. Ağzını çalkaladı.” (s. 245)

Yinelemeler üzerine kurulu davranışçı anlatımıyla başkişinin ruhsal sancısını vurgulayan yazar anlatıcı, somut bir görüntünün arka planında yer alan sorunu ve sıkıntıyı bilir ve hakimane bir tavırla okuyucuyla paylaşır.

Mahrem romanında seyirlik bir nesneye dönmek istemeyen başkişinin yersizliğini, yurtsuzluğunu, yalnızlığını, yabancılığını, iletişimsizliğini ve bunaltılı varlık sancısını kahraman ben anlatıcıyla; izin almadan bireysel alanına hoyratça dokunularak yitik cennete dönüştürülmüş çocukluğunu ise tanrısal bakış açısıyla yansıtılır. Kahraman/ben anlatıcının etkin olduğu bölümlerde başkişinin ilgi ve dikkati kendi üzerinedir; ben anlatıcı, diğer insanların yaşamları hakkında bilgi verme yetkisine sahip değildir ve yaşanmışlıklarını birinci tekil şahsın anlatımıyla aktarır; çocukluğunun aktarıldığı bölümlerde ise yazar anlatıcı her şeyi bilen ve gören mevkiden başkişinin yaşadığı psikolojik travmasının nedenlerini okuyucuya anlatır.

2.3.5. Mekan

2.3.5.1. Çevresel Mekanlar

Mahrem romanında çevresel mekan olarak belirteceğimiz yerler; İstanbul, Pera, Sibirya, Rusya, Lena Nehri, Fransa ve Keramet'in çadırıdır. Çevresel düzeydeki ana mekan, İstanbul'dur; fakat anlatı düzlemi sadece üzerinde görülüp geçilen yerler olarak yukarıda verilen diğer mekanlarla geniş bir coğrafyaya açılır. Pera, Sibirya, Rusya, Lena nehri ve Fransa metinde sahne ya da arka fon görevi görürken Keramet'in çadırı; farazi, kurmaca olup dönemin ahlaki yapısını ve düzenini tüm ayrıntılarıyla yansıtan iğreti görüntüler sunar. Keramet'in çadırı Batı ve modern toplumun sembolik açılımıdır; mahrem alanına saygı duymayan kitlenin iğfal ve ihlal eden bakış açısını yansıtır. Çevresel mekanlar arasında İstanbul önemlidir; çünkü bu mekan, başkişinin/ben anlatıcının duygu ve düşünce dünyasındaki gelişmelere bağlı olarak şekillenir. İstanbul, ruhunu ve değerler bilincini kaybederek nesneleşen insanın yapısıyla ilişkilidir. İstanbul, coğrafi bir zemin olmasının yanı sıra niteliksel bir misyon kazanarak algısala dönüşür. Canlı ve fonksiyonel bir yer olma özelliği taşıyan İstanbul, insanlar arasındaki ilişkileri ve toplumun insana bakışını kendisine yüklenen çeşitli sıfatlarla yansıtır; modern insanın içine battığı kendilik sorunlarını, olmazlaştan yanını değerler bilinci üzerinden anlatır.

2.3.5.2. Algısal Mekanlar

2.3.5.2.1. Labirentleşen Kapalı- Dar Mekanlar

Mahrem, kendine özgülüğü yaşamak isterken engellenen, dış dünyada sıkışıp kalan Şişman Kadın'ın öyküsünü anlattığı için romanda kapalı/dar mekanların nitelikleri ve nicelikleri oldukça fazladır. Kapalı/dar mekanlar, genelde toplumun/dış dünyanın; özelde ise insanın imgesel bir görüntüsüdür. Dış dünya, Şişman Kadın'ın kendi olma biçimini onaylamadığı için yutucu ve boğucudur. Şişman Kadın'ın karşısında ezici bir güç gibi duran kapalı/dar mekanlar; endişe, vehim, korku ve kaygı barındırır. Şişman Kadın'ı tahakküm altına alarak kuşatan labirent mekanlar, mahremini

zedeleterek kendisiyle arasında aşılmaz mesafeler koyar. Kapalı/dar mekanları yansıtan ilk yer, kömürlüktür;

“Yandaki evin arka bahçesinde bir kömürlük vardı; çinko damlı, iki kapılı. Kapılardan biri devamlı kapalıydı, ötekiyse her zaman açık. Kapalı kapının üzerinde kocaman bir kilit asılıydı. Kışlık odun kömür orada saklanırdı. Açık kapının kilide ihtiyacı yoktu. Komşunun arka bahçesinde bir kömürlük vardı; çinko damlı, iki kapılı. İçinde bir çocuk mahsur kaldı. Gözlerini yumsa da, açsa da gördüğü tek şey kömürlük karasıydı. Herkes, her şey, aynı kör renge boyanmıştı. Kustuğu beyazlık, yediği vişneler, Kıymet Hanım Teyze’nin bacaklarındaki damarlar, hatta Abdullah’ın Kırmızı Cakası bile, kömürlük karasıydı.” (s. 234-240)

İki kapılı görüntüsüyle metne taşınan kömürlük, insani ilişkilere bulaştırdığı kocaman lekesiyle algısal, karanlığı ve kilitli oluşuyla fiziksel düzeyde kapalı bir mekandır. Kömürlük, gizli bir utancın acı ve ıstırap verici ağır yükünü küçücük bir çocuğun yaşamına taşıdığı için daralarak labirentleşir. Kömürlükte çocukluğunun masum, temiz ve saf yanının kirletildiğini bilen Şişman Kadın, maruz kaldığı fiziksel ve psikolojik şiddet karşısında çaresizdir. Kömürlüğün müphem bir tehdit ve tehlikeyle örülü yanını, giderek artan bir etkiyle iç dünyasında hissederek Şişman Kadın, burada tutuklu kalır; mekanın bu özelliği, kilitli olmasıyla vurgulanır. Kilitlenme, insanın özgürlüğünü sonlandıran ve güven duygusunu tahrip eden bedensel ve psikolojik bir kapatılmadır. İçinden çıkılmazlık vehmi uyandıran ve Şişman Kadın’a ürküntü veren bu durum, onun huzursuzluğunu iyice derinleştirir. Kaçarak kurtulamayan, tutuklu kalan ve şuursuzca bekleyen Şişman Kadın’ın gördüğü tek şey vardır: “Kömürlük karası”. Kara, onun ruhuna öylesine sinmiştir ki çevresine baktığı an her şeyi, kustuğu beyazlığı bile aynı renk görür; bir mahzen ya da gayya kuyusu gibi onu kendi karanlığına çekerek yutan kömürlük, içinde barındırdığı felaket tohumuyla başkışı Şişman Kadın’ın kötücül bir yazgıya doğru sürüklenmesine neden olur. Kömürlük, ezici bir güç halinde Şişman Kadın’ın üzerine yürür ve çaresiz bıraktığı için güçlü bir baskı unsuru içerir. Bu mekanda kendi yok olmuşluğunu ve tükenmişliğini kavrayan Şişman Kadın, kirli bir dokunuşa mahkum edilmişliğinden nefret ve tiksinti duymaktadır;

“Gecenin aymazlığında yüreğini çaldırmaktan ölesiye korktuğu için kapılarına sürgü üstüne sürgü çeken ve her sürgüde biraz daha kendi içine kapanan, kendi ağırlığının üzerine abanan şehre bakıyorum. Bütün şehir çerden çöpten yapma bir kuş

yuvası gibi görünüyor gözüme. İçinde yeni doğmuş milyonlarca kuş yuvası gibi görünüyor gözüme. İçinde yeni doğmuş milyonlarca kuş yavrusu var; hepsi de ölesiye aç. Ciyak ciyak bağırlıyorlar gözleri açılmadığı için henüz neye benzediğini görmedikleri annelerine. Çiğ pembe gagalarından içeri atılan solucanlar, iki tiz çığlık arasında kısacık mola vermelerinden başka bir işe yaramıyor. Her gün aynı kalafat yerine çekilen emektar bir gemi gibi, her gece bu şirret açlığa çekiliyor şehir. Ve hiçbir zaman doymuyor.” (s. 280)

Başkişi Şişman Kadın’ın yaşamındaki içeri-dışarı ilişkisini sorunsal düzeyde yansıtan İstanbul, gecenin karanlığında yutulmaktan korkmakta ve derin bir güven sorunu yaşadığı için kendi ağır yükünü sessiz bir şekilde içe kapanarak taşımayı tercih etmektedir. “Sürgü üstüne sürgü çeken ve her sürgüde biraz daha kendi içine kapanan, kendi ağırlığının üzerine abanan” İstanbul; endişeli, gergin, ürkek ve kapalı dünyasıyla başkişi Şişman Kadın’ın cisimleşmiş ruhudur. Şişman Kadın, uyum sorunu yaşadığı için bu mekanda korunabileceği bir kendilik alanı bulamaz ve tıpkı İstanbul gibi dış dünyaya kapanır. Dış dünyaya kapalı kapılarla bağlı olan İstanbul; Şişman Kadınla beraber hem insanı çağcıl bir mahkuma dönüştüren iletişimsizliğe, yalnızlığa gönderme yapar hem de insani ilişkilerin bozulan, çürüyen, kokuşan ve tükenen yanını mekansal boyutta vurgulayarak imgesel bir mekana dönüşür. Bu durum, “çerçöp yığını” ifadesiyle belirtilir; irite/iğreti olan, kullanıldıktan sonra bir köşeye atılan ve işlevini yitiren çöp, yozlaşma temelli değersizliğin simgesidir. “Bir kuş yavrusu” gibi kendisine sığınan insanı koruyamayan, barındırmayan İstanbul, zamana paralel olarak çatırdayan/kırılan kabuğunda besleyici gücünü yitirir. İstanbul; huzursuzluğun, yalnızlığın, ilişkisizliğin, samimiyetsizliğin, bencilliğin, yoksulluğun durağı gibidir; bitmek bilmeyen istekleriyle oburluğun ebedi savaşını veren mekan, ne istediğini bilmeyen ama sürekli yapay ve sahte şeylerle mutlu olmaya çalışan modern insanın trajedisini anlatır. Modern insan, aç bir ağız gibi sürekli yiyen ama doymayan yanıyla bir süre sonra yaşamdan bir şey alamaz hale gelerek tükenir;

“Her akşam birbirimize o gün dışarıda birlikte neler yaptığımızı anlatıyorduk. Çünkü biz dışarıda birlikte olamıyorduk. Hayali Fener Apartmanı’nı dışına adım atar atmaz sevgililiğimiz sona eriyordu. Gündüzleri birlikte dışarı çıkamıyor, sokaklarda beraber dolaşamıyorduk. Dışarı’sı bize yasaktı. Sadece ‘ben’ vardı mahremiyetin bittiği yerde.” (s. 103)

“Dışarı”nın anlamlarla yüklü simgesel değeri burayı coğrafi bir zemin olmaktan çıkarıp başkişinin ruhsal yapısını yansıtan bir mekana dönüştürür. Dışarı, kendisiyle arasında uyum sorunu oluşturduğu ve bireysel alana dokunulacağı kaygısı yarattığı için labirentleşen bir mekandır. Başkişinin kendi olma biçiminin karşısında durarak engel bir durum teşkil eden dışarı, çevresel düzeyde geniş olmasına rağmen varoluşa saygı duymayarak örtük mahremiyeti ifşa ettiğinden kapalıdır. Şişman Kadın, cüce sevgilisiyle dışarı çıktığı zaman kabul sorunuyla karşılaşacağını bilir; meraklı gözlerin yargılayan, eleştiren ve sorgulayan bakışlarına maruz kaldığından dolayı yaşamla kendisi arasında savunma duvarı örür. Çünkü ona göre dış dünya, insanlar arasında samimiyet ve paylaşım içerikli ilişkilere izin vermez; parçalayan, bölen ve yok eden bir enerjiyi taşıyarak yalıtık, soğuk ve yutucu bir mekana dönüşür. Be-ceyle birlikteliğini gizlemek ve saklamak zorunda kalan Şişman Kadın, dışarı’yı oluşturan her alanla çatışma içindedir. Kalabalığın işgal ettiği mekanda kendi oluş’u duyumsayacak kadar özgür ve rahat olmayan Şişman Kadın, nefes aldığı her an’da değersizliğini hisseder, bu yabancı mekanla yakın temas kuramaz; mahrem olanı yutarak büyüyen ve nesnel bir mekanizma gibi insanın dışa açılmasını olmazlaştıran kapalı mekan, şişmanın varlık alanını taciz eder ve onun bireyselliğini haykırma gücünü elinden alır. Bu durum, hem mekanın kendiliğe yönelmiş bir tehdit olduğunu gösterir hem de kişiyle arasında herhangi bir uzlaşma olmadığına işaret eder;

“O daracık yerde yan yana düşünce, nezaketi elden bırakmayanlar bile göz ucuyla bir bana bakarlar, bir de asansörün en faza kaç kilo taşıdığını belirten levhaya. Kaşla göz arasında kaç kilo geldiğimi tahmin etmeye çalışıp çaktırmadan hesap yaparlar. Bazen bu gizli gerginliği bir latifeye taçlandırarak kadar pişkin olanlarda çıkar: Aman ip kopmasın da! Bütün bunlar o kadar anlamsız, o kadar abartılı ki! Asansörde tehlike saçacak kadar şişman değilim elbette. Ama anlaşılan görüntüm her şeyin önüne geçiyor. Daracık asansörde benimle yan yana gelenler, mantıklarıyla değil, gözleriyle düşünmeye başlıyor.” (s. 102)

Asansör, iki insan arasındaki mesafeyi ve sınırları kaldırdığı için geçici bir süreliğine de olsa kaygı ve endişe uyandırır. “Daracık yer” olmasıyla fiziksel düzeyde; tedirginlik ve endişe yarattığı için algısal düzeyde kapalı/dar mekan olan asansör, başkişiyle dış dünya arasındaki uyuşmazlığı ortaya koyar. Asansöre bindiği andan itibaren yabancı bir gözün bakışında sıkışıp kalan Şişman Kadın, içsel güvenilirliğini

kaybeder; çünkü asansör, eksikliklerini ve normal olmayan yapısını yüzüne haykırdığı, fiziksel durumunu ön plana çıkartarak yaşamının her anında duyumsayacağı gizli bir aşağılanmışlık hissi yarattığı için yalıtıktır. Böyle bir mekandautanan, sıkılan, gizli bir suçluluk hissine kapılan Şişman Kadın, nezaketsizlikten ve hoşgörüsüzlükten kaynaklanan bir rahatsızlık yaşar. Adeta başka biri tarafından teslim alındığı/tutsak edildiği fark ettiğinden huzursuzlaşır. Gözetlenerek teftiş edilen ve psikolojik bir kilit altında tutulan Şişman Kadın, bedenini disiplin altına alma mecburiyetinde bırakılır; çünkü asansörde olduğu süre içinde yöneltilen bakışlar, insani bakımdan değerli olduğunu önemsemeden sadece görüntüyü dikkate alır. Görülen üzerinden insanın tanımlanması ve dışsal otorite tarafından kontrol altına alınması, insanı basitleştirerek anlam dünyasını yok sayar; bu bakımdan mekan, kişinin üzerine yürüyerek onu ezer;

“Belli ki kavurucu, bunaltıcı güneş ışınlarını sızdırmıyordu oymalı, fiyakalı taş evler; yemeklerin yavanlığını, sokakların darlığını, günlerin kısalığını da. Köhne, ahşap evlerin tekerrürlerle örselenmiş, bakımsızlıktan sararmış cephelerine inat, seyirlik bir tazelikti oymalı, fiyakalı taş evler. Karşıdaki dilini bilse de bilmese de, kendinden bahsetmeyi severdi taş evler. İçlerinde kim yaşarsa yaşasın, yabancılarca seyredilmek için seyredilebilecek surette inşa edilmişti taş evler. Görülmek ve göstermek üzerine inşa edilmişti taş evler; zaten bu yüzden dış cepheleri gelip geçenlerin bakışlarıyla her dem yeniden sıvanıyordu ” (s. 139)

Modern kültürün etkisiyle çağın temel barınma mekanı olan taş evler, görselliğe dayanan yeni bir dünya düzeni sunar; böyle bir düzende yer alan taş evler, iktidar ve beden arasındaki ilişkinin mekansal bir yansımasıdır. Sennett’e göre “*modern kentin kültürel sorunu, kişisel olmayan çevrenin nasıl dile getirileceği; onun süregelen kişiliksizliğinin; kökenleri dış dünyaya dayanan şeylerin gerçek olma(yan)*”¹³²yapaylıkla örtüşen yapısıdır. Dolayısıyla yapay evler, insanın kendiliğine ait ipuçları verir. İnsanın kaderiyle yakın ilgisi olduğuna inanılan evlerin taş simgesiyle nitelendirilmesi; mekanın donukluğuna, soğukluğuna, cisimleşmişliğine ve yalıtıklığına işaret eder; aynı zamanda mutsuz, güvensiz, yalnız ve yabancı insanın mekanlaşmasına izin vererek sadece nesnel olanı sahneler. İçsel yaşantısında oldukça yoksul bir görünüm sergileyen taş evler; düşsellik, içtenlik, samimiyet, sıcaklık, birliktelik içermez; onun tek malzemesi maddedir.

¹³²Richard Sennett, Kamusal İnsanın Çöküşü, Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2013, s. 13.

Bilmediği ve tanımadığı bir dünyanın insanına kendini sergilemek için zoraki ve iğreti bir şekilde iletişime geçmeye çalışan taş evler, ruhsal bakımdan değersizliğine gönderme yapar. Dışsalın ya da görmenin insan yaşamında nasıl etkin rol aldığını vurgulayan taş evler, fiziksel bir yerleşiklik sağlayarak bir yere ait olma duygusunu beslemekten uzak kalır ve yabancı bakışların odağında mahrem duygusunu öteleyen izler taşır; evin saklayan ve koruyan özelliğinin aksine her şeyi açığa vuran, belirginleştiren, şeffaflaştıran bu mekan tarzı, beden/dış dünya ve ruh/iç dünya arasındaki çatışmanın bir yansımasıdır.

Mahrem romanında kapalı/dar mekanlar, başkişi kendiliğinin dışlandığını ve basit bir nesneye dönüştürüldüğü yerlerdir; bu mekanlar, başkişinin varlık alanını fütursuzca ihlal ederek karanlık ve cehennemi özü içinde taşıyan bir düzen yaratır. Kapalı/dar mekanların temel yansıması, dışarının/toplumun dar bakış açısıyla vurgulanır. Başkişinin şişmanlığını katlanılmaz bir durumun sanrısı gibi sürekli tekrar eden; onun kusurlarını, eksikliklerini ve zaaflarını yüzüne vuran dışarı/toplum adeta bir cezalandırma labirenti gibidir. Dışarıya çıktığı zamanlarda yalnızlığını, kimsesizliğini, yabancılığını ve iletişimsizliğini derinden duyumsayan başkişi kendisini aciz bir varlık olarak görür. Çevrenin baskı altına alan tavrı karşısında kaçıp kurtulmak isteyen fakat başaramayan başkişi sıkışıp kalır; onun bu sıkışmışlığı ve olmazlığı kapalı dar mekanlarda etkisini gösterir.

2.3.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık- Geniş Mekanlar

Mahrem’de açık geniş mekanların sayısı oldukça azdır; çünkü roman, kendiliğe saygı duymayarak baskı altına alan toplumla bireysel alanını korumak isteyen insanın arasındaki çatışmayı anlatır. Açık/geniş mekanların temel yansıması ev ile verilir. Şişman Kadın, dışarının dağdasından kopup eve geldiği zaman iç huzura kavuşur;

“Evde rahattım, dışarıda hiç olmadığım kadar rahat. Gazetelerin, kitapların, resimlerin günbegün çoğaldığı, yüzlerce fotoğrafın gelişigüzel saçıldığı bu ıvır zıvır cennetini; hiçbir eşyanın sabit bir yerde durmamasını ve mecburiyetsizliği; dışarının gözlerinden saklanabilmeyi, mahremiyeti, mahremiyetimizi seviyordum.” (s. 197)

Kalabalık/yığın halinde varlığını ezmek isteyen toplumun baskısından kurtulmak isteyen başkişi, kaçarak eve sığınır. Ev, kendiliğin ve özgürlüğün mekanıdır. Ben evinde

rahat, huzurlu, dingin ve kendisidir. Bu mekan, onu tahrip edici kitlenin bakışlarından korur ve bedenini seyretmekten haz alan dışarı'nın karşısında iyileştirir. İçtenlik mekanı olan ev, sonsuz bir güven duygusuna imkan tanıyan yaşam alanıdır; düzenin tehdit ve tehlike içeren bakışına karşı güçlü bir sığınaktır. Ev, “*ruhun arınması için ritüel bir mekan konumuna yükse(len)*”¹³³ bir değer taşıdığı için sınırları sonsuzluğa doğru açılarak genişler. Bu geniş mekan, insanı fetişist nesneye dönüştürmek isteyen dışarı'nın baskısını yok eder ve başkişiyi herkesliğe açmadan kutsalını/mahremini saklar. Şişman Kadın, evine girdiği zaman “*dışarının gözlerinden saklanabilmeyi*” başardığından burada mutludur, huzurludur. Korkmaz'a göre “*ev, çevreyi dünyalaştıran insanın doğa karşısındaki ilk zafer anıdır. O, evrenin düzensizliğinden koparılmış bir dünya cennetidir. İçerisinde bütün bireysel ve toplumsal düşlerimizi barındıran gerçek bir kozmostur.*”¹³⁴ Şişman Kadın, bu kozmosun imkan dünyasında yaşadığını ve nefes aldığını hissederek;

“*Sinema, Hayalifener Apartmanı dışında birlikte olabildiğimiz tek mekandı. Genellikle içeri ayrı ayrı girip filmi ayrı ayrı izliyorduk. Ama, eğer salon tenhaysa, ortalıkta çok fazla meraklı göz yoksa yan yana oturuyorduk. Karanlıkta el ele tutuşuyorduk film boyunca.*” (s. 106)

Psikolojik boyutta başkişi üzerinde belirleyici ve yönlendirici etkisi olan sinema salonu, toplumsal yapının izini taşımayan bir mekandır. Sinema salonu, fiziksel olarak karanlık olmasından dolayı kapalı/dar mekan iken olumlu anlamla yüklü olduğu ve algısal düzeyde rahatlatıldığı için açık/geniş mekana dönüşür; çünkü başkişi Şişman Kadın burada kendini mutlu ve rahat hissederek. Sinema salonunda dolaylı ya da doğrudan müphem bir gözle izlenmeyeceğini bilen Şişman Kadın, bir çift bakışın hem insanın yaşamında hem de ahlaki dokudaki yarattığı çözülme deneyimlediği için bu durumdan oldukça korkar. Başkasına saygı göstermek konusunda inanç birlikteliği oluşturamayan meraklı insan algısı, sinema salonunun karanlığında yok olduğundan burası açılarak genişler. Bu mekanda Be-ce'ye dokunarak onu hissedebilen Şişman Kadın, bütün sıkıntılarından uzaklaşarak rahatlar.

Mahrem romanında açık geniş mekanlar, bireyselliği önceleyen değerlerin mahfazasıdır. Başkişi açık/geniş mekanlarda, kendisini başkasından gizlemeyecek ve

¹³³ Murray Bookchin, Kentsiz Kentleşme, Çev. Burak Özyalçın, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1999, s. 89.

¹³⁴ Korkmaz, a.g.e., 2008, s. 146.

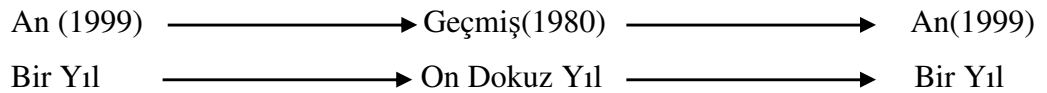
saklamayacak kadar özgürdür. Başkişi Şişman Kadın'ın dışardalıkta olma halini sonlandırarak onu içtenliğe taşıyan açık/geniş mekanlar, kendisine özgü olanı deneyimlemesine izin verir. Başkişi Şişman Kadın, sonsuzluğa açılan bu mekanlarda herhangi bir sınırının ve başkasının kendisi üzerinde mutlak bir egemenliğinin olmadığını fark ederek rahatlar. Varoluşsal düzeyde rahatlama ve genişleme düzenin kör gücünde kaybolup gitmekten onu kurtarır ve yaşama tutunmasını sağlar.

2.3.6. Zaman

Mahrem'de vaka zamanı, tarihsel zaman boyutunda 1999 yılına işaret eder; vaka zamanına ait ilk belirteç bölüm başlığıyla verilir;

“İstanbul 1999”. (s. 11)

Vaka zamanının zamanın başlangıç noktası, 1999' a tekabül ederken; bitiş süreci romanın son bölümündeki *“1999 İstanbul”* ifadesiyle verilir. Yaklaşık olarak bir yılı doldurmayan vaka zamanı, an'dan geri dönüşle geçmişe; geçmişten şimdiye doğru uzanan akronik boyutlu bir zaman karakteri taşır. Kahraman anlatıcının sözü tanrısal bakış açısına emanet ettiği an'da geçmişe geri dönüş süreci başlatılmış olur;



Başkişi Şişman Kadın'ın bir evin kömürlüğünde tacize uğraması, zamanda geri dönüşle aktarılır;

“İstanbul 1980” (s. 216)

Olayların ileriye doğru gidiş sürecini askıya alınarak 1980 İstanbul'unda başkişinin yaşadığı travmaya özellikle değinilir. 1980'i hatırlayarak özetleme kronolojik akışı durdurur ve sıradizimsel yapıyı bozar. Başkişinin yaşam sürecine bütünsel olarak bakabilmemizi sağlayan geri dönüş, belirtilen zamanda bireysel bir sıkıntının ve sorunun olduğunu gösterir.

Mahrem'in asıl vakasını oluşturan zaman, böylesine bir seyir gösterirken çerçeve vaka aracılığıyla 1648 Sibirya ve 1885 Pera'sında yaşananlara gönderme yapılarak vaka

zamanı başka bir boyuta taşınır. Kurmaca metinde bölüm başlıklarıyla anımsanan bu dönemlere yer verilmesinin nedeni, dramatik aksiyonda yer alan temel izlekleri desteklemek olduğu söylenilebilir.

2.3.7. Kişiler Dünyası

Mahrem romanında yer alan kişiler dünyasını şu başlıklar altında inceleyebiliriz;

2.3.7.1. Başkişi

Mahrem romanının başkişisi, Şişman Kadın'dır. Şişman Kadın'ın kimliğini belirleyici bir adı yoktur; O, görüntüsüyle tanımlanır. Şişman Kadın'ın yaşam öyküsünü iki kategoride değerlendirebiliriz;

1. Çocukluk Dönemi:

Çocukluk dönemi, psikoruhsal düzeyde kişilik gelişiminin temelidir. Dünyaya geldiğinde insan, boş bir bellekten ibarettir; bu bellek, çocukluk dönemindeki kodlamalar sayesinde şekillenir. Bu evrede öze bırakılan her tohum, insanın kimliğini inşa eder. Başkişi Şişman Kadın'ın ilk kimlik algısı, babaannesinin uyarı nitelikli değer yargılarıyla oluşur. Babaanne, Fromm'un tanımıyla otoriter ahlaka sahip bir kadındır. *“Otoriter ahlakta otorite, insan için neyin iyi olduğunu belirler ve davranış biçimleri için yasa ve normlar koyar.”*¹³⁵ Oysa insan yasa ve normlar çerçevesinde tanımlanırsa anlamını kaybeder. Babaanne, bu kaybedilmiş anlamı kişiler düzleminde temsil eder; o, algı ve idrak seviyesini düşünmeden küçük bir çocuğu kendi bildiği ahlaki ve dini kurallara göre yaşamaya zorlar. Babaanne, sevgi, şefkat, ilgi ve destekle çocuğu eğitmekten çok; ona her şeyi baskıyla dikte ettirir; bu nedenle Şişman Kadın'ın çocukluk deneyimleri, kendisine dayatılan bir yığın talimatı duymak ve anlayamadığı bir hayatı yaşamak üzerine kuruludur;

“Çocuk tuzlanmış çağla yeşili eve geldiğinde yaz mevsimi yeni başlıyordu. Babaanne çocuğun bavulunu açıp içindekileri tek tek divanın üzerine dizmişti. Şortlar,

¹³⁵Erich Fromm, a.g.e., 2008, s. 20.

çoraplar, donlar, şapkalar çıkmıştı bavuldan. Bir de rengarenk misketler. Giyecek başka şeyin yok mu senin? O günün akşamı çocuk, babaannenin kendisi için satın aldığı uzun kollu kahverengi elbiseyi giymişti. Şimdi biraz kıza benzedin!(...) Bavulun içindeki kıyafetler ne dışarıda giyilmeliydi, ne de içeride. Çocuk, şortlarını dışarıda giymemesi gerektiğini anlamıştı anlamasına da, evin içindeyken kimden sakındığına akıl erdirememişti. Onu kim görecekti evde dört duvar arasında.” (s. 230)

Koşulsuz itaatin kendisinden beklendiğini kavramayan çocuk, babaannenin ritüelleriyle yaşamak zorunda olduğunu bilir; fakat her insanın ruhu ve bedeniyle yakın ilişki kurmasına imkan tanıyan evinde niçin saklanmak/gizlenmek durumunda olduğunu anlayamaz. Ev, dünyaya bırakıldığı ilk andan itibaren kendini savunma ihtiyacı duyan insan için bir sığınaktır. Bachelard’a göre ev, “güvenlik düşünün uyanması(ı)”¹³⁶ besleyen bir değerdir; “yabancılarla dolu meçhul açıklıkların içine oyulmuş bir mahremiyet sahası(na)”¹³⁷dönüşmemelidir. Bu olumsuzlayıcı dönüşümü babaannesinin evinde derinden duyumsamaya başlayan çocuk burayı, yaşamı boyunca etkisini gösteren gözlemci iktidar mekanizmasının mikro boyutlu yansıması olarak anımsar. Kendisi olmasına izin verilmeyen bir ortamın korkularla örülü gölgesinde zayıf ve güçsüz kalan çocuk; burada sevilmediğini, istenmediğini, yaptığı ve düşündüğü her şeyin bir hata/kusur olduğunu sanarak mutsuzlaşır. Botton, “her insan saygı duyulmak, sevmek veya herhangi bir hatasında hoş görülmek ister. İşte bu altın anahtarların açacağı kapıdan yaşama başlayan çocuk, yaşam içerisinde başarılarla koşacak, zorluklar karşısında bile yaşama sevinciyle yaşama dört elle sarılabilecek ve yaşadığı her şeyden tat alabilecektir.”¹³⁸ derken çocuğun yoksun olduğu ve yaşadığı trajediye vurgu yapar. Toplum hafızasında yer edinen ritüeller ve yaşama biçimleri elbette ki önemlidir; fakat bunu karşımızdaki insana ifade etme şeklimiz, insanın hayatında çok güçlü tahribatlara neden olabilir.

“Çocuk babaannenin verdiği paketi açtı. Yeni bir elbise bekliyordu, ama bu sefer paketten bir tülbent çıktı. Kenarlarına ufacık deniz kabukları işlenmiş vişne rengi bir tülbent. O gün namaz kılmasını öğrendi. Seccadenin üzerinde babaannenin yaptıklarını taklit ederken, deniz kabuklarının seslerini dinledi. Hep bir ağızdan konuşuyordu deniz

¹³⁶ Bachelard, a.g.e., 2013, s. 123.

¹³⁷ Alphonso Lingins. Ortak Bir şeyleri Olmayanların Ortaklığı, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1997, s. 111.

¹³⁸ Alain De Botton, Statü Endişesi, Çev. Ahu Sıla Bayer, Sel Yay., İstanbul, 2013, s. 15.

kabukları. Ne dedikleri anlaşılmıyordu. Babaanne seccadesini katlayıp kenara kaldırdığında, çocuk peşinden seğirtti. Ne zaman seyrediyor peki? Senin benim zamanım mı bu? Tanrı zamansızdı. Zamanın şekerleme yaptığı saatlerde dahi uyumuyor, insanları seyretmeye devam ediyordu. Niye seyrediyor peki? Babaanne dönüp sanki ilk defa görüyormuşçasına tepeden tırnağa dikkatle süzmüştü çocuğu. İşte o zaman söylemişti o sözü. Dilini tutmalı inan. Çok konuşanın dili kanar.” (s. 233)

Çocuk; soru soran, merak eden, çevresindeki her şeyi rüya güzelliğiyle benimseyerek yaşamın büyüünü ve geleceğe akma gücünü simgeleyen bir değerdir. Yaşamı bu şekilde öğrenmeye çalışan çocuğun sorgulamasına izin vermeden susturma, onun içsel dünyasını baskı altına alır. Halbuki soru sorma neticesinde alınan her cevap, sorumlulukla birleşen seçimler yapmamızı ve dünyayı bilinçlilik düzeyinde tanımamızı sağlar; bundan yoksun olan başkişi Şişman Kadın, Kafka’nın “*Dava*” adlı romanındaki Josef K. gibi kendisine soru soramadığı için özgüvenden yoksun pasifize edilmiş bir çocukluk yaşar. Bu bakımdan Şişman Kadın, susan ve susturulan insanın sembolik düzeydeki yansımasıdır. Babaanne tarafından kendisine verilen tülbentle namaz kılınması istenilen başkişi Şişman Kadın; neyi, niçin yaptığının farkında değildir. Namaz, belirlenen zaman dilimine paralel olarak uyanma eyleminden çok, insanın zamana tinsel anlamdaki dokunuşuna ve Tanrıyla iletişimine işaret eder. Bu iletişimi, çocuğun bilinç düzeyine eşdeğer şekilde açıklamak yerine dayatarak/zorlayarak öğretme, onun dünyasında kesin bir reddedişe neden olur; çünkü babaannenin çocuğa öğrettiği tek şey, korkmaktır. Korku kültürünün temel imi, değer yargılarımızın en üst noktasında yer alan Tanrı’nın cezalandırıcı bir güç ya da “*çok konuşanın dilini kanatan*” otorite tanımlanmasıyla verilir. Bu tarz ifadelerle çocuğu sürekli sindiren babaanne, onun kendiliğini zedeler. Oysaki kendisi olarak yaşamı tanıma; özbenliğini geliştirip güçlendirirken kişinin fenemolojik düzeyde bir dünya kurmasının ilk aşamasıdır. Gruen’e göre “*insan oluşun temelinde, kendi dünyasını algılama, anlama, kavramsallaştırıp biçimini oluşturma çabası vardır.*”¹³⁹ İnsanın devamlılık sağlayabilmesi, varoluşundaki bu çabanın ne kadar etkin olduğuna bağlıdır. Bireysel alanında söz sahibi olamayan çocuğun bu dönemine ait travmatik anılar, sadece babaannesinin tavırlarıyla sınırlı kalmaz. Çocuk, babaannesinin yanında kaldığı zamanlarda sapkın bir tecavüze maruz kalır. Saklambaç oyunu oynarken girdiği kömürlükte Yabancı’nın cinsel dürtülerine alet

¹³⁹Arno Gruen, *Empatinin Yitimi*, Çev. İlknur İlhan, Çitlembik Yay., İstanbul, 2012, s. 18-19.

edilen çocuk, bilinçaltında unutamayacağını bir psikozun derin sancılarını ömrü boyunca yaşar;

“Tam o esnada adam yaklaştımaya başladı. Çocuksa kendi kendine, korkacak bir şey olmadığını söylüyordu. Nasıl olsa bir sonraki rakam üç’tü. Ve üç, hep iki’den sonra geldiğine göre, yakınlarda bir yerlerde olmalıydı. Çünkü o, hiç gecikmezdi. Hatta öyle çabuk gelirdi ki, ebe iki’deyken hala saklanmayı başaramayan, Üç’te muhtemelen açıkta kalmış olurdu. (...)Nihayet çıkıp gidebilecekti üç dendiğinde. Kömürlükten çıkacak ve bir daha adımını atmayacaktı buraya. Bir daha asla oynamayacaktı kömürlükteki yabancılarla. Çoktan pişman olmuştu olmasına da, azat edilmek için Üç’ü bekliyordu. Oysa üçten evvel et parçası geldi. Geldi ve ağzına girdi. Ağzında adım adım ilerledi. Çocuk donakalmıştı. Adamsa durmadan hırlıyordu.” (s. 239)

Bedeni üzerindeki saldırgan davranışa karşı kendini savunamayan çocuk; utanç, suçluluk, pişmanlık ve incinmişlik duygusunda boğulur. Bilincinin ve ruhunun içinde yankılanan ses, bir an önce çıkıp gitmesini söylese de o çaresizce durup bekler. Çaresizlik, yaşadığı duruma sıkışmış olan insanın kaçamazlığına, tepkisizliğine, güçsüzlüğüne, sığınacak bir kimsenin ve yerinin olmadığına gönderme yapar. Çaresizlik psikolojisinin temel nedeni, cinsel istismarın yıkıcı etkisidir. Her iki tarafı da yok eden bu kirli dokunuşun karanlık boşluğunda susan çocuk, aşağılanmışlık hissinden bir an önce kurtulmak ister. Ruhunu acıtan hissin ağırlığı altında ezilse de herhangi bir tepki veremeyen ve sessizleşen çocuğun yapabildiği tek şey, kusmaktır;

“Et parçası ağzından çıktı. Geride bıraktığı boşluğa tuhaf bir sıvı aktı. Yapış yapıştı. Tadı berbattı. Çocuk daha fazla dayanamayıp midesine kapıyı açtı. Kusmaya başladı. Et parçasının ağzına kustuğunu o da dışarı kustu. Artık acı sudan başka bir şey kusamadığında ağlamamak için kendini zor tutarak başını kaldırdı. Dosdoğru yokluğun içine baktı ve Üç’ün yokluğunun, hem Birden hem İki’den ve hatta Üç’ün kendisinden beter olduğunu gördü. Çünkü adam gitmişti.” (s. 240)

Kusma, ağzındaki sıvının fiziksel olarak dışa akıtılması/boşaltılmasından çok hem ruhundaki tiksintiyi yok etme hem de kendisini kirleterek bulaşan şeyi reddedici bir tavırla geri püskürtmedir. İrite ve iğreti bir dokunuşa karşı kendini korumayan çocuk; bağırma, haykırma ve yardım isteme gibi bir davranışta bulunmaktan çok acziyetinin doğurduğu yokluğun/boşluğun içinde yapayalnız kalır. Yedibaşlı bir ejder gibi kendisini çepçevre kuşatan hiçlik vehminin ezici gücünü derinden duyumsayan çocuk, Yabancı’nın

dışında bir göz tarafından izlendiğini fark eder. Kendisini gözetleyen Elsa adında bir kedidir. Elsa'yı gördüğü anda öfke nöbeti geçirerek paniğe kapılan çocuk, geçmişin utanca dönüşen psikozuyla yüzleşmek istemediği için kediye öldürür. Bu bir bakıma; kendini koruma, ruhundaki intikam ve nefret duygusunun oluşturduğu yaralanmışlığı bir nebze olsun gidermedir. Kömürlükten güç bela çıkarak babaannesinin evine giden çocuk, ağzını sürekli çalkalamaya başlar;

“Mutfağın arka kapısından eve girerken, babaannenin sesini işitti. Banyoya gitti. Ağzını çalkaladı. Üstündeki elbiseyi çıkardı. Ağzını çalkaladı. Lifi köpürttü. Ağzını çalkaladı. Liflendi. Ağzını çalkaladı. Saçlarını şampuanladı. Ağzını çalkaladı. Saçlarını duruladı. Ağzını çalkaladı. Havluyla kurulandı. Ağzını çalkaladı. Saçlarını taradı, ağzını çalkaladı. Temiz iç çamaşırları giydi. Ağzını çalkaladı. Dolabın üstünden bavulunu indirdi. Ağzını çalkaladı.” (s. 245)

Davranış bozukluğu ya da saplantı gibi görülse de bilinçsizce suların mitik tarafına yönelme, hem arınma ve temizlenme hem de yaşadığı felaketin tutsaklığını sonlandırma arzusudur. Su imgesi, maddesel bir unsur değildir; çocukluğunu yani ilk oluş anını kirli bir dokunuşla deneyimleyen başkişinin yıpranmışlığını silerek onun sonsuz akışta devamlılık sağlamasına imkan tanır. Korkmaz'a göre *“(insan her çözülmezinde/çıkamazında) bilinçaltının bu doğurgan imgesine yönelir; ona kaçır, onun koruyuculuğuna, yeniden oluşturuculuğuna her şeyi yeniden başlatma imtiyazına (sığınır).”*¹⁴⁰ Gizil ve örtük biçimdeki bu sığınma, sudan enerji ödünçlediğini ve tahrip edileni onarma ihtiyacı olduğunu gösterir. Başkişi Şişman Kadın'ın başkasıyla paylaşamadığı sırrını alıp götüren su, tutunma ve teselli kaynağı olarak görülür. Sınırları aşılacak doğa-insan ilişkisinin bir görüntüsünü sunan bu durum, kendi türünün anlayışsızlığına ve paylaşmazlığına çarpan insanın yaşadığı trajik bir sıkıntıya gönderme yapar. Su, anlaşılmazlığın içine gömülü olduğu bir zamanda onu sararak kucaklar ve ruhsal sancısını iyileştirir.

2- Hayali Fener Apartman'ında Yaşadığı Dönem

Babaannesinin evinden ayrılan ve yaşamına tek başına devam eden Şişman Kadın, normallliği aşan bir çizgide yeme alışkanlığı edinir; bu alışkanlık, obsesif kompulsif

¹⁴⁰ Korkmaz, a.g.e., 2008, s.186.

bozukluğu olarak açıklanabilir. Tekrarlanan davranışlara insanı mahkum eden bu hastalık, bireyleşme sürecinde psikolojik bir rahatsızlığa işaret eder; bu rahatsızlığın temel nedeni, mahreminin ihlal edilmesidir. Tecavüz sonrası ağzındaki kötü tadı yok etmek için sürekli yiyen başkişi, sıra dışı fiziksel görüntüsüyle modern toplum tarafından kayıt altına alınır. Foucault’a göre “*iktidarın bireylerin tohumuna kadar ulaştığı, bedenlerine eriştiği, hal ve tavırlarına, söylemlerine, öğrenimlerine, gündelik yaşamlarına sindiği*”¹⁴¹ toplum, insanı dispozitiflere sıkıştırır;

“*Oysa gözlere karşı vurdumduymaz olamıyordum bir türlü. Oradaydılar. Dört yanımda; kirpiklerle kuşatılmışım, batıyorlardı etime, şerha, şerha. Grubun her üyesi, bir yandan hocanın yaptıklarını tekrarlarlarken, bir yandan da aynalardan diğerlerini seyrederdi. Herkes herkesin en gizli rakibiydi.*” (s. 30)

Gizli bir uyarı halinde başkişinin tavrını, bakışını, duruşunu denetim altına alan gözler, disipline eden bir araçtır. Başkişinin özgürlüğünü sınırlayarak tüm hallerini sahneleyen toplum, varlık alanına hunharca dokunan kör bir güce sahiptir. Bu kör güç, insanı nesneleştirerek Gustave Le Bon’un ifadesiyle “*bireysellikleri yok eden cinai sınıf’a*”¹⁴² dönüştürecektir. Kendisini görünmez kılmak istedikçe bu cinai grubun saldırısını daha güçlü hisseden Şişman Kadın, kendisini dış dünyaya kapatarak korunmaya çalışır; çünkü ona göre modern toplumun içsel ve dışsal düzeydeki güvenlik algısı oldukça düşüktür. Modern toplumlarda önem ve değerini yitiren güven duygusu, Şişman Kadınla toplum arasında bir sınır oluşturur. Giddens’e göre “*modern türdeki mahremiyet ilişkilerinde güven her zaman müphem bir nitelik taşır ve ayrılma olasılığı hep vardır.*”¹⁴³ Ayrılma eylemini olasılıktan çıkarıp gerçekleştiren başkişi Şişman Kadın, kendi olma biçimlerini besleyen evine kaçarak dış dünyayla iletişim kurmayı reddeder. Toplumun bakış açısıyla uyuşamayan Şişman Kadın, kendisini çevreleyen mekanın aynalarla çevrilmiş olmasından da rahatsızlık duyar. Berger’e göre ayna, “*kadını her şeyden önce ve her şeyden çok seyirlik bir şey olarak*”¹⁴⁴ görüntüler. Görüntü merkezli tanımlama, kutsallığın insana aktardığı kendiliğe ait olanı çalar ve başkasının teftiş edici bakışına maruz bırakır. Başkişi Şişman Kadın ilk olarak bu durumu kendi dünyasında fark eder, iktidarın sürekli değişkenlik gösteren karakteri, normalin ötesinde bir yapıya

¹⁴¹Michel Foucault, İktidarın Gözü, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2012, s. 23.

¹⁴²Gustave Le Bon, Kitleler Psikolojisi, Çev. Hasan İlhan, Alter Yay., Ankara, 1979, s.157.

¹⁴³ Giddens. a.g.e., 2014., s. 124.

¹⁴⁴John Berger, Görme Biçimleri, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yay., İstanbul, 2012, s. 51.

sahip olan kadını görür ve onu markaj altına alır. Ruhu değersizleştirerek her şeyi bedenine içine hapseden toplum, sessiz bir şekilde Şişman Kadın'ın yaşamına girerek onu tanımlamaya çalışır. Toplum sadece Şişman Kadın'ı değil onun gibi seyirlik olan herkesi aşağılayıcı bir bakışla izler ve kendi oluşturduğu hücrelerine kapatmak ister;

“Varoldukları halde var olmayan, seyirlik oldukları halde ortalıkta görünmeyen insanlar vardı bu şehirde; cüceler, sakatlar, şişkolar... Göze tuhaf görünen bütün insanlar... Dışarının gözlerinden sakınan, evlerinin mahremiyetine sığınan, varlıkları mahrem olan insanlar... Ben de onlardan biriydim. Dışarıda bir türlü rahat etmedikçe, günbegün kendi içine kapanmış; kendi içime kapandıkça, dışarıda bir türlü rahat edemez olmuştum.” (s. 203)

“Cüceler, sakatlar, şişkolar” ontolojik düzeyde açılımlarına ve kendi özgünlüklerini yaşamalarına müsaade edilmeyen insanlardır; bunlar toplumun çözülüşünü karakterize eder ve gözetleme mekanizmasını besler. Dışarı, onlar için tehlikelidir, izlencelik olan dışarı'da risk ve tehdit altındadır. Başkişi Şişman Kadın, dünya üzerindeki varlıklarını onaylamamış bu insanların kişiler düzlemindeki simgeleyicisidir. Şişman Kadın, toplumun karanlık yüzünün temel bir parçasını olmamak için herkesten ve her şeyden kaçarak evine sığınır. Sennett' e göre *“dünyada gücün pisliğinden kaçıp sığınak ararsak, kendimizi daha çok bulacağımızı düşünüyoruz. Sığınağa çekilirken her şeyin daha netleşeceğini fark ederiz. Sığınakta ifşa olunanlar bizim gerçeğimiz, benliğimizdir bizce.”*¹⁴⁵ Bu şekilde tanımlanan sığınak, Şişman'a göre evidir. Ev, huzurun ve dinginliğin mekanıdır; sınırları sonsuzluğa açılarak genişleyen bu mekanda Şişman Kadın, kendisiyle baş başadır. Ev, narsistik geri çekilmenin veya tecritin mekanı değil; dış dünyanın teşhir eden tutumuna karşı korunmak isteyen benliğin tutunduğu kendilik alanıdır. Evinde huzurlu bir şekilde yaşamına devam eden Şişman Kadın, zorunlu dışarı çıkışlarından birinde Be-Ce'yle tanışır ve ona aşık olur. Be-ce'nin yardımıyla kısa süreli de olsa dışarı çıkmayı başaran Şişman Kadın, her şeyin aldatmaca üzerine kurulu olduğunu anlayınca dünyalık zamanını sonlandırmak ister. Küçük bir sözlüğe fetiş nesnesi olduğunu düşünen Şişman Kadın, toplumun nesneleşen yapısında yer almak istemediği için Be-ce'yle birlikteliğine intibak edemeyecek ve yenilmişliğini acımasızca haykıran dünyalık yaşantısını reddedecektir. Hava gazını açarak evinde sessizce bekleyen Şişman Kadın, bir anda geçmişini hatırlar. Şişman Kadın, geçmişin

¹⁴⁵ Sennett, a.g.e., 2013, s. 41.

anlarıyla yüzleştğinde bunaltılı varlık sancısının ve çaresizliğinin derinleştiğini fark eder. Beatriz Sarlo “geçmişin geri dönüşü her zaman kurtarıcı bir hatırlama anı değildir”¹⁴⁶ derken Şişman Kadın’ın geçmiş merkezli bir teselli noktası bulamamasına gönderme yapar. Şişman Kadın’ın ruhsal dünyasını kuran geçmişinde yapıcı yaşanmışlıklardan çok trajedisini besleyen olayların etkinliği hakimdir. Geçmişini anımsarken gökyüzünü şuursuzca izleyen Şişman Kadın, bir süre sonra terk edilmiş ve bırakılmış yalnız bir çocuk görür;

“Bir uçan balonum ben. Sönüyorum şimdi. Havalandıkça hava kaçırıyorum. İçime aldığım havayı, içime karıştırdığım havaya veriyorum. Gövdem, üzerine inen sineklikten kıl payı kurtulup sersemlemiş bir sinek gibi vızırdaya vızırdaya bir oraya bir buraya savruluyor havada. Eğer aşağıdan bana bakan yalnız bir çocuk varsa şu anda, gözden kaybolmak üzere olduğumun farkındadır herhalde. Ama zaten bu kadar seyretmek yeter. Zaten daha fazla görülmek istemem. Çünkü mahremdir hayat. Ve mahrem olan her şey gibi, bazı bazı ırak kalabilmelidir gözden, gözlerden. Daha fazla dayanamayacağım.” (s. 284)

Bilinçaltındaki çocuk imgesi; kaybedilmiş, yitirilmiş, dokunulmuş masumiyeti simgeler. Çocukluğuna geri dönme imkanı olmayan başkişi, kendisini uçan bir balon olarak görür. Uçan bir balon olarak gökyüzüne akma, dünyayla kendisi arasındaki aşılmaz mesafesine ve imkansızlığını kavrayan başkişinin özgürlük arayışına vurgu yapar. Günübürlük ve aldaticı metaforlarla örülü bu dünyada bu arayışını gerçekleştiremeyen başkişi, “Gün Uzar Yüzyıl Olur” romanında yer alan Raymalı Ağa gibi yaşama arzusunu kaybedip gökyüzüne ulaşmak ister; çünkü kendiliğe saygı duymayan ve kaba bir kütle halinde insanın üzerine çöken bir düzen içinde bu denli bir trajik sona doğru gidiş ayrıcalıklı yerini her zaman korur.

Mahrem’de başkişi kendisine özgü değer dünyasını ve örtük mahremiyetini korumak isterken toplum engeline takılan insanın nasıl parçalandığına ve yok olduğuna vurgu yapar. Küçük yaşında hunharca bir saldırıya uğraması, annesi ve babasının yokluğu, babaannesinin sürekli kontrol altında tutma isteği, toplumsal bir varlık olmasına rağmen dünyalık yaşantısında diğer insanlardan onay görmemesi, rol ödünçleyebileceği birinin olmazlığı başkişi Şişman Kadın’ın çözülüşünü hızlandırarak öldürücü sona doğru sürükler. Onun intiharı; umarsızca iğfal edilen, yadsınan, dışlanan, aşağılanan ve yok

¹⁴⁶ Beatriz Sarlo, Geçmiş Zaman, Çev. Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci, Metis Yay., 2012, s.9.

sayılan yaşamlar adına, felaketin nüvesini içinde taşıyan insandan ve dünyadan alınan bir intikamdır.

2.3.7.2. Norm Karakter

2.3.7.2.1. Be-Ce

Be-ce norm karakterdir. Boyu kısa olduğu için cüce lakabıyla tanımlanan Be-ce, fiziki yapısından dolayı sıradışıdır. Herkesten farklı olmasına rağmen görüntüsünden utanmayan, sıkılmayan Be-ce, kendisiyle sağlıklı uylaşımsal bir bağ kurar ve öteki'nin aşağılayıcı/alaysı bakışlarını önemsemeden yaşamına devam eder. Modern toplumun kör gücü, özgüveni oldukça yüksek olan Be-ce'nin dünyasına rahatsız edici etkiyle dokunmaz; onun görme-görülmeyle ilgili bir sıkıntısı yoktur, aksine Be-ce yaşadığı süreçlerin başkası tarafından bilinmesini ister. Sorunsal düzeyde dünyayla ilişki içine girmeyen Be-ce, Şişman Kadın'ın içsel dünyasına yansıyan ilk olumlu imgedir. Be-ce, Şişman Kadın'ın hiçbir yerdeliği ve hiçkimsesizliği nedeniyle değersiz ve anlamsız nitelendirdiği yaşamını aydınlık bir an'a dönüştürür; Şişman Kadın'ın kendi içine kapanma durumunu yok ederek güvenli bir şekilde dışarı'ya çıkışı mümkün kılar;

“İşte böylece, eşyalarımı toplayıp Hayali Fener Apartmanı'na yerleştim. Burada hem gövdemin kapanından hem de beni rahatsız eden bakışlardan kurtulabileceğimi hissediyordum. Değişiyordum. Hatta zaman zaman nasıl göründüğümü düşünmediğim bile oluyordu. Senelerdir gövdemin gözlüklerinden kendime ve cümle aleme bambaşka gözlerle görmeyi öğreniyordum. Çoğu zaman onun gözlerinden bakabilmek, neyi nasıl gördüğünü anlayabilmek için can atıyordum. Bu gözlerde ne merhamet vardı ne yadırgama. Dünya yaşanılabilir, ben de sevilesiydim Be-Ce'nin gözlerinden baktıkça.” (s. 264)

Be-Ce örtük bir animus imgesi olarak değerlendirilir, hayata tutunamayan Şişman Kadın'ın yaşamına bir ışık gibi sızar. O zamana kadar hissetmediği sevgi, güven, merhamet ve şefkat gibi duyguları içselleştirmesine imkan tanıyacak, onu kendisiyle ve dünyayla uyuma davet edecektir. Be-Ce Şişman Kadın'ın yalnızlıkla ördüğü kabuktan çıkmasını ve kendisini saran tüm kuşatılmışlıkların ötesinde dünyaya bakmasını sağlayacak içsel bir çağrının sesi gibidir. Be-Cey'le dünyanın yaşanılabilir bir yer olduğuna

inanan Şişman Kadın, aşk gibi kutsal bir duygunun yarattığı enerjide var olmayı deneyimleyerek değişmeye başlar. Değişen ruh, anlamlı ve derin bir bilişe doğru yönelerek kendisini yeniden kurarken içine sinen karanlığı yırtarak yaşama çağrıldığını derinden duyumsayacaktır. Be-Ce Şişman Kadın'a sadece kendisinin hakim olduğu geniş bir özgürlük alanı sunar ve yaşama bu perspektiften bakmayı öğretir.

2.3.7.3. Kart Karakterler

2.3.7.3.1. Yabancı

Yabancı, kart karakterdir; hareket alanı belirlenmiş olan bu karakter, değişmeyen bir içgüdüğü yansıtır. Yabancı; kişileşmiş bir yabancılaşmayı, yozlaşmayı, bozulmayı, saldırganlığı ve tehlikeyi sembolik düzeyde temsil eder. İnsani ilişkilere bulaştırdığı lekeyle dünyayı cehennemleştiren Yabancı, taşıdığı katastrofik tehditi yaşama sıçratır. Tanınmayan/ bilinmeyen kişi anlamına gelen yabancı, modern medüzanın/tepegözün yaşamsal süreçteki belirtecidir. Başkişinin kutsallık ve dokunulmazlık içeren mahremine ve çocuk ruhuna sapkın bir cinsel dürtünün tesiriyle dokunur. Bu dokunuşun başkişinin ruhunda ve bilincinde yarattığı şok kırılma, yaşamını bulaşıcı bir hastalık gibi kuşatarak onu korkak, güvensiz, yalnız ve kaygılı birine dönüştürür. Şişman Kadın'ın yaşamı süresince süreklilik gösteren bir kaçışa neden olan Yabancı'nın tensel teması ve izin almadan bir insanın varlık alanına girmesi, ontolojik bir suçtur. Yabancı'nın anlık bir arzuya dayalı tavrından dolayı başkişi kendini değersiz bir nesne olarak görür ve unutamayacağı bir utanca ömrü boyunca mahkum edilir.

2.3.7.3.2. Babaanne

Babaanne, korku verici otorite simgesidir; bu yönüyle tek boyutlu bir kart karakterdir. Babaanne, küçük bir çocuğun dünyasında güçlü bir baskı unsuruna dönüşür ve onun bilincinde sürekli izlendiği düşüncesini oluşturarak dış dünyayla sağlıklı bir ilişkisi kurmasına engel olur. Cezalandırma ve yargılama mekanizması gibi çocuğun üzerine çöken babaanne, onun soru sormasına izin vermez; halbuki dünyayı keşfetmeye çocukluktan başlayan insan, neden-sonuç ilişkisi kurarak kendiliğini belirleyen bir

varlıktır; bu yönüyle onu tutuklayan babaanne, kişiler ve temsil ettiği kavramlar düzleminde karşı değerdir. Bababaannelik sıfatını taşımasına rağmen aile bağlarının içtenliğini ve sıcaklığını sunamayan babaanne, içtenliğe bağlı bir değer mekanı değildir. Başkişinin kendilik gelişimine olumlu uyarılar yükleyemeyen bu kart karakter, çocuğun en yakınından beklediği onayı veremez; oysa kişilik gelişiminin temelini bu onayın verdiği güven ve özgürlük duygusu oluşturur. Babaannesinin davranış biçimlerini benimseyemeyen başkişi çocuk, beklentilerine cevap verecek karşılığı bulamayınca kendisinin ördüğü kabuğun içine gizlenir. Bu kabuktan babaannesine baktıkça katı kurallara sıkışmış bir insanın yalnızlığını ve mutsuzluğunu görür. Onun davranış biçimlerinde kendisini bulamayan başkişi çocuk, aralarında gizli bir şekilde örülmüş sınırların her geçen gün arttığını, duygusal ve düşünsel dünyasında yapayalnız olduğunu fark eder.

2.3.7.4. Fon Karakterler

Mahrem romanında; Madame de Marelle ve eşi, sokaktaki kadın, Kıymet Teyze, dolmuştaki çocuk ile annesi, Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi, La Bella Anabella, Samur Kız, Samur Oğlan, Keramet'in halası, annesi ve babası, Çar Aleksis, Timofei Ankidinov, Tobolsk askeri valisi, Psikoloğ, Hoyrat Aruzayak, Zekeriya fon karakterlerdir. Bu karakterler, dramatik aksiyonun karşı ve ülkü değerler çerçevesinde boyut kazanmasını; başkişinin yaşadığı bunaltılı varlık sancısının farklı zaman ve mekanlara taşınmasını sağlarlar. Fon karakterler, 1999 İstanbul, 1648 Sibiryası ve 1885 Perası'na hakim olan dönem insanının değerlerini ve sosyokültürel durumunu aktarırlar.

2.3.8. İzleksen Kurgu

Mahrem romanının izleksen kurgusunu kavramlar ve simgeler düzleminde yansıtırsak;

KORA

	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞIDEĞERLER
KAVRAM	Kendisi Olma, Mahrem, Varlık Alanını Koruma Arzusu, Güven, Hoşgörü, Gelenek, Doğu, Özgürlük,	Varlık Alanı İhlal Edilen İnsanın Yabancılaşması, Bunaltı, Yalnızlık, İletişimsizlik, Modernite, Kaçış, Yalnızlık, Doğu-Batı Çatışması
SİMGE	Rüya, Balon, Hayali Fener Apartmanı, Ev, Su, Sinema Salonu, Süpermarket, Gece	Göz, Kömürlük, Yabancı, Nazar Sözlüğü, Kusmuk, Dolmuş, Vişne Renkli Tülbent, Elsa, Dışkı,

2.3.8.1. Varlık Alanı İhlal Edilen İnsanın Yabancılaşması

Yabancılaşma, kendilik sorunlarına çarparak parçalanmışlığını derinden duyumsayan insanın içsel psikozudur. Bu psikoz, tüm yaşamsal atılımları içinde barındırarak varlığını yeniden inşa etme gücüne sahip olan insanın kendisi olmasına izin vermez. Yabancılaşmanın bu boyutunu kişiler düzleminde başkişi Şişman Kadın simgeler. Dünya üzerindeki varlığını onayamayan ve yerini kesinleyemeyen başkişi Şişman Kadın, kendisi olmaktan yoksun bırakılır. Şişman Kadın'ın yabancılığını birden farklı nedenle açıklamak mümkündür; fakat bu sorunun temelini varlık alanının hunharca ihlal ve ifsal edilmesi oluşturur. Bedenine ruhsal şiddet içeren cinsel bir arzuyla dokunulması, onun yaşama olan inancını tahrip eder. Bilinçaltında etkisini yıllarca sürdüren ve travmatik bir sancıya dönüşen tecavüz, kendilik sürecinde güven problemi oluşturduğu için dış dünyaya yabancılaşmış bir insan yaratır. Başkişi Şişman Kadın'ın

algısında dışarı/toplum, katastrofik boyutta bir tehdit oluşturur; bu tehdidin ördüğü sınırları fark edebilen başkişi Şişman Kadın, bir çözüm arar. Şişman Kadın'ın savunma mekanizması, böylesine bir tehlikeye karşı iç zırhını örerek onun kendi içine kapanmasını çare olarak görür. İç kapanma, dış dünyaya kendisi olarak açılmayan insanın yaşadığı psikolojik bir duruma ya da yaşamı bütünüyle reddettiğine yönelik protest bir tavra işaret eder. Çevresiyle ilişki kurmayan, aynalara bakmaktan çekinen, insanların kendisini işaretle göstererek teşhir etmesinden bunalan başkişi, modern medüzaların ve tepegözlerin var olduğu düzende yutulacağı endişesine kapılır;

“Elimden bir şey gelmez. Bu durumda olan başkaları da vardır sanıyorum; mesela, hilkat garibesi kadar çirkin ve acayip ya da peri kadar güzel ve müstesna olanlar da aynı dertten mustarıptır herhalde. İşin tuhaf yanı şu ki, benim kadar şişmansanız eğer, insanlar sizi hiç görmezler. Bakar ve seyredeler; birbirlerine gösterir ve aralarında konuşurlar. Seyirlik bir malzemeyimdir onların nezdinde. Bakışlarının beni rahatsız edebileceğini akıllarından bile geçirmezler. Sürekli seyredeler. Ama görmezler. Cüsseme bakmaktan fırsatı bulup da gözlerimi görmezler. İçimi görmezler.” (s. 253)

Toplumla kendisi arasına sıkışmış olan başkişinin yaşamında yabancılaşma sürecini hızlandıran diğer neden isimsiz/kimliksiz olmasıdır. İsim/ad, insanı herkesten ayırarak kendisine özgü bir aidiyet yükleyen kimliksel bir belirteçtir. Bu belirtecin yokluğu, onu sıfatlara sıkıştırır ve dünya üzerinde kendiliğini kanıtlayacak bir statü edinmesine izin vermez. Alain Botton'a göre *“statü sahibi olmamış bireyler toplumların gözünde birer hiçtir, onlara sert muamele edilir, renkli kişilikleri görmezden gelinir, kimlikleri horlanır.”*¹⁴⁷ Dolayısıyla toplumdaki bir insanın statüsünün olmaması, cismaniliğini ön plana çıkarır; modern toplumda cismanilik, insani değerlerden daha önemlidir. Başkişi Şişman Kadın'ın da kimliği kendisine verili olan sıfatla görmezden gelinerek aşağılanır. Sıfatla anılma, hem içinde bulunduğu yetersizliğin psişik yankısıdır hem de toplum tarafından kabul edilemezliğinin objektif bir görüntüsüdür. Sağduyusunu kaybetmiş bir kitlenin yutucu gücünde çepeçevre kuşatılan başkişi, toplumun tanımlayan ve kategorize eden bakış açısı tarafından mercek altına alınır. Adı önemsizleştirilen ve fiziksel görüntüye mahkum edilen Şişman Kadın, kendisini olduğu gibi kabul etmeyen toplumun çılgınlıkla haykırdığını fark eder. Dışarı çıktığı zamanlarda bu çılgılığı duyan Şişman Kadın, kendisi olma arzusunun duyarsızlıklarla örülü toplumun heryerdeliğine

¹⁴⁷ Botton, a.g.e. 2013, s. 16.

çarparak dağıldığını görür. Özgür ve rahat bir şekilde yaşamda devamlılık sağlayamadığını kavrayınca geçmişine dönüp sığınan başkişi; bırakılmış, terk edilmiş, yalnız ve çaresiz bir çocuğun hafızasında kalan tek şey olduğunu fark eder. Şişman Kadın, çocukluğunu -bireyleşme sürecinin ilk dönemini- kontrol mekanizması gibi ruhuna çöken babaannesinin yanında geçirir. Çocuğa sürekli roller biçen babaanne, onu yasakçı zihniyetin yaşama biçimine kısıtlar ve kendisine itaat etmediği sürece cezalandırılacağını öğretir. Gruen, *“korkusu, kırılmalı ve utancı cezalandırma yoluyla silinen çocuk, kendisini ezenlerin elinde bir araca dönüş(ür).”* derken başkişi çocuğun ontolojik düzeydeki açılımının nasıl engellendiğine vurgu yapar. Kendi türünden ama farklı bir varlık alanıyla beslenerek zenginleşemeyen başkişi, babaannesiyile aydınlık bir zeminde buluşamaz. Şişman Kadın’ın kırılmış ve incinmiş anılarına bir yenisini ekleyerek yabancılaşma sürecini besleyen babaanne, çocuğu dinlemekten ve anlamaktan uzaktır. Babaannesinin evinde kaldığı zamanlarda tecavüze uğramasına rağmen ızdırabını babaannesiyile paylaşamayan Şişman Kadın, bu gizli utancını içinde taşır. En yakınındakiyle arasında ışık yılı mesafelerin olmasına dayalı açılmazlık ve paylaşamazlık her geçen gün ruhunda büyüyen içsel bir sancıya dönüşür. Toplumdan kovulan ve kendine sürgün edilen başkişi Şişman Kadın, verili düzenden bir kendilik alanı oluşturamaz; oysa insanlaşma sürecinin temelinde bu çaba vardır; insan çevreden yaşanılabilir bir dünya kurarsa ontolojik anlamda var olur; aksi takdirde kitlesel bir otoritenin elinde yabancılaşır ve bir statü edinmeden yok olup gider. Şişman Kadın’da amansızca toplum tarafından böyle bir yok oluşa doğru sürüklenerek kendisini olmaktan uzaklaşır ve kendiliğini yitirir. O, artık varlığını hissedemeyecek ve uyumsuzluklar kompleksini besleyen trajik durumunu artan bir yersizlik ve yurtsuzluk duygusuyla perçinleyecektir. Bu bir bakıma, yabancılaşmadır. Özünü başkası’na devrederek dünyayı nefes alabileceği bir mekan olarak göremeyen insan, parçalanır ve dağılır.

Yabancılaşmayı yansıtan bir diğer anlatı kişisi, Yabancı’dır. Kendinde var olan güdülerini olumsuz yönde geliştiren Yabancı, başkası’nın mahreminde olmaması gereken tanımlamasıyla anlatı kişisi olmaktan çok bir semboldür; kendisini, varlık alanının ihlali, yabancılaşma, yozlaşma, insani ilişkilere bulaşan kirlilik ve değerlerin çöküşü gibi kavramlar üzerinden açılar. Yabancı, kendisine yüklenen sıfat gereği güvensizdir. Küçük bir çocuğun ruhuna sapıklığa dönüşen arzuların tesirinde kalarak dokunan yabancı, onun yaşamında mutlak ve kesin bir susturulmaya neden olur. İnsanın kendisini

ve başkasını tahrip edebilecek özü içinde taşıdığını gösterir; bu yönüyle yabancı, cehennemleşen öteki bir yüzdür. Başkişi çocuk ve diğer insanların varoluşları, farklı kılıklara giren bu öteki yüzlerin sadistçe davranış ve arzularıyla sürekli tehdit edilir; çünkü insan, bireyi ve toplumu kuran değer dünyasına zevkleri nedeniyle yabancılaşırsa potansiyel bir tehlike barındırır. Potansiyel tehlikeyi kişiler düzleminde temsil eden Yabancı, ilişkide bulundukları kişilerin dünyalarını yok ederler; evreni saran felaketlerin döngüsellliği bu yok edilmişliklerle beslenir. Saldırgan ve mütecaviz kimliğiyle Yabancı, insani boyuttan kopar; şehvet duygusunun insanlığın önüne geçmesi, onu tiranlaştırır ve hayvani arzularla başkası'nın sınırlarına sorgusuzca/ sualsizce girmesine neden olur.

Yabancılaşmanın yansıma bulduğu bir diğer anlatı kişisi Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'dir. Keramet Efendi, 1885 Pera'sında kapısı doğuya ve batıya açılan vişne renkli bir çadır kurmaya karar verir; çadırda seyirlik olan ve tektipleşmeyen insanlar, denetim altına alınır; topluma bir arzu nesnesi gibi sunulur. Keramet'in nesnel düzeyde yaşamasını sağlayan tek neden, budur. Çadır, modern toplumun bir yansımasıdır; kimlik aşınması ve değerlerin çöküşünü hızlandıran modern toplum, insanın varlık alanını hiçe sayar. Keramet, modern toplumun kişiler düzlemindeki temsilcisidir. Düzenini devam ettirmek için yeni nesneler bulmak tek amacıdır. Bu bakımdan Keramet, Fromm'un tanımlamasıyla sömürücü bir tiptir. "*Sömürücü eğilimde herkes sömürülebilecek bir objedir ve yararlılığına göre değerlendirilir.*"¹⁴⁸ Herkesi ve her şeyi pratik yarar için kullanan Keramet, problem yitimine uğramış bir ötekidir. Başkalarını fiziksel ve zihinsel düzeyde iğdiş ederek var olma, hastalıklı bilincinin yansımasıdır.

Birey-toplum ilişkisini sorunsal nitelikte sürdürme, başkasının sınırlarına saygısızca müdahale etme, insanın kendisine ve dünyaya karşı ilgisini kaybetme, özgünlüklerin ve farklılıkların silinmeye çalışıldığı tekleştirme eylemi, kendiliği var eden tüm değerlerini yok ederek yıkıcı bir güce dönüşmesi gibi kavramlar üzerinden açılan yabancılaşma, kendisi olamama durumudur. Kendisi olamayan insanın değişmesi, gelişmesi, ontolojik boyutta kanıtlaması imkansızdır. Bu imkansızlığı derinden duyumsayan başkişi geçmiş ve şimdi'sinin yaşamında yarattığı olmazlıklarla yokluğa sürüklenerek tüm değerlerinden vazgeçer.

¹⁴⁸ Fromm, a.g.e., 2008, s. 79.

2.3.8.2. Yalnızlık

Yalnızlık, insanı hiçkimsesizliğe sıkıştırarak başkasıyla paylaşım alanını yok eden psikoruhsal boyutlu bir kendilik sorunudur. Kendini yalnız ve toplumdan yalıtılmış/soyutlanmış biri olarak düşünen insan, anlamsızlığın ve boşluğun girdabında sürüklenerek ilişkisizleşir. Geçtan’a göre “*insan, temelde kendini ilişkiler yaratarak var etme eğilimindedir.*”¹⁴⁹ Bu eğilimden yoksun olan başkişi Şişman Kadın, bireyselleşmesini ve toplumsallaşmasını sağlayan tüm yapıcı kaynaklardan uzaktır. Çocukluğunu otokontrol bir babaannenin yanında geçiren Şişman Kadın, babaannesine yakın arasında aşılmaz mesafelerin olduğunu kavradığı için kendisini babaannesine yakın hissetmez. Duygusal ve düşünsel ihtiyaçları en yakınındaki insan tarafından karşılanmamış ya da doyurulmamış çocuk, kendisinin yalnız ve korumasız olduğunu düşünür. Şişman Kadın, babaannesini anlayan, dinleyen, çözüm üreten ve kendisine yol gösteren bir sığınma mekanı olarak görmez; onun sessizce ördüğü sınırlara çarparak parçalanan, dağılan Şişman Kadın yalnızlığını hissettikçe mutsuzlaşır. Çocuğun kendisine özgü bir davranış biçimi geliştirmesine izin vermeyen babaanne, onun ruhunu sararak kucaklayan, varlık sancısını dindiren, huzur veren, rahatlatan ve sonsuz açılımları barındıran bir içtenlik imgesi değildir. Despotik bir güç özelliğiyle çocuğun hafızasında yer edinir; bu yakının yanında manevi öz bakımından gelişemeyen başkişi çocuk, babaannesine beraberken deneyimlediği tek başınalığın toplumla süre giden ilişkilerinde de devam ettiğini görür. Babaannesinin norm koyucu, baskıcı ve buyurgan tavrı; uğradığı tecavüzün sınırlayıcı boyutu, çevresiyle uyumlu ve sağlıklı bir birliktelik kurmasını engeller. Tecavüz, çocukluğunun geleceğe olumlu bir çizgide taşınmasına engel olur;

“*Çocukluğun arka bahçesi vişne ekşisi tadındadır. Hatırlamak, bayramlık elbiselerde leke bırakır.*”¹⁵⁰

Çocukluk, insanın yaşama katılırken en özgür ve kendisi olduğu bir dönemken; tecavüzün olması, özgürlüğü ve kendiliği ruha bulaştırdığı lekeyle sınırlandırır; geçmiş travmatik anılar sürecine dönüştürür. Geçmiş, yıkıcı bir sürecin izlerini şimdiye aktararak Şişman Kadın’ın algısında güven sendromu yaratır. Güvensizlik, şişmanlık durumunun yarattığı aşağılanmışlıkla birleşince Şişman Kadın dış dünyaya açıldığı zaman başkasıyla

¹⁴⁹ Geçtan, a.g.e., 2012, s. 30.

¹⁵⁰ A.g.e., s. 249.

ortak bir paylaşım alanı oluşturamaz. Sosyal bir varlığın özelliklerini taşıyan bir özne olarak dışsallaşamayan Şişman Kadın, herkesten kaçarak evine sığınır. Fromm, “*kendi kendisinin farkında olma ve kendisini yalnız hissetme nitelikleriyle hayvandan ayrılan insan, kendi öz kişinin ötekisindeki dünyayla birleşmek, onunla bir bağ oluşturmak gereksinmesini doyuran çöşkusal bağları bulamazsa rüzgarla savrulan çaresiz bir toz tanesinden farksız olur.*”¹⁵¹ der. Çaresizliği kaçınılmaz boyutta duyumsayan Şişman Kadın, müstehzi bakışların her yerdeliğine maruz kalır ve toplumla sağlıklı bir ilişki kuramaz; bu durum, başkisinin uyuşmazlıklar kompleksini artırır. Dış çevrede yer edinemeyişinin yarattığı psikozdan kurtulamayan başkisi baskı unsuruna dönüşen yalnızlığını bedensel ve ruhsal düzeyde yaşar. Başka bir varlık alanıyla birlikte olma arayışına toplum merkezli cevap bulamayan başkisi, kendi içine çekilerek her geçen gün biraz daha yalnızlaşır. Dışarı’nın onun benliği üzerindeki kesin yargılayıcı hükmü, geri çekilmesine ve ilişkiler düzeninde kimsesizleşmesine neden olur. Mecburi dışarı çıkışlarında bile pişmanlık duyan, kendisini suçlayan, bedeninden nefret eden, aidiyetsizliğini ve herkese yabancı olduğunu bunalım noktasına varan sorgulayışlarıyla anlayan başkisi, tüm yaşatıcı mekanlardan kovulduğunu düşünür ve intiharı seçer. Durkheim “*intihara yönelen insanın çevresi içindeki nesnel konumu kendisi için öylesine dayanılmaz bir durum almıştır ki, hiçbir şeyin kendisini yaşama bağlayamadığı yargısına varır.*”¹⁵² derken Şişman Kadın’ın sorununa vurgu yapar. Şişman Kadın’ın intiharı, beklentilerinin olmazlığını gören bir insanın umudunu yitirmesiyle ilişkilidir. O, görüntüsü bakımından farklı olduğu için kendisini onaylamadığını her defasında yüzüne haykıran dünyada yer almak istemediğini protest bir tavırla ortaya koyar.

Yalnızlığın çepeçevre kuşattığı bir diğer anlatı kişisi, Keramet Keşke Memiş Efendi’dir. Keramet, doğum esnasında annesini kaybetmiş biridir. Anne, çocuğun özgüvenini sağlam temeller üzerine inşa eder; sevgisiyle, şefkatiyle ve sıcaklığıyla çocuğun ruhunu besler. Annesiyle beraberken mutlak güven altında dünyaya bakan çocuk, annesiz kalınca bu değerinin sağladığı imkanları yitirir. Anne, *kalıt bir sığınaktır*; bu sığınaktan en savunmasızanda mahrum kalma, Keramet’in sürgün yazgısının başlangıcını oluşturur. Annesinin yokluğunun yanı sıra babasının kendisine her baktığında utanç duyduğu bilen Keramet, böylece baba gibi önemli bir rol modelini de

¹⁵¹Fromm, a.g.e., 1995, s. 78.

¹⁵²Emile Durkheim, İntihar, Çev. Zühre İlkelen, Pozitif Yay., İstanbul, 2013, s.22.

kaybetmiş olur. Keramet'in ailesi merkezli yaşadığı bu travmatik dışlanma psikoza, evlendiği gece eşinin kendini terk etmesiyle etkisini artıracaktır. Terkedilmişlik ve bırakılmışlık, onu sevgisizliğe mahkum eder. Biri tarafından sevilmediğini düşünen Keramet, her güne büyük bir öfke ve ümitsizlikle uyanır; çünkü başkasından beklenen sevgi ve ilgi varoluşsal düzeyde bir onaydır. Alain De Botton'a göre, “*dünyada bir yer edinmiş olmamız, bize sevgi gösterilip gösterilmeyeceğini belirler.*”¹⁵³ Bu belirlenmişliği gerçekleştiremediği için bir yere veya kişiye ait olamamışlığını çoğalan bir acıyla duyumsayan Keramet, başkasıyla uyumlu ve dengeli bir ilişki kuramaz. Oysa bireyleşme sürecinin olumlu bir çizgide devam etmesi, insanın aynı ya da farklı varlıklarla kurduğu ilişkilerin güçlülüğüne ve istikrarına bağlıdır; çünkü insan, özü gereği yalnız değildir.

Yalnızlık, başkışı Şişman Kadın, Keramet Efendi'nin dışında; formel evliliğinin mecburiyetlerine sıkışıp kalmış Madame De Marelle'nin, bir fetiş nesnesine dönüştürülerek ruhsal dünyası görmezden gelinen La Bella Anabella'nın, Samur-kız, Samur-oğlan'ın, bakış açısının darlığıyla kendisini ve çevresindeki insanları korku kültürüne hapseden babaannenin ve zamanın süreksizliğinde parçalanan/bölünen modern toplumdaki her ferдин yaşamına yıkıcı bir etkiyle dokunur. Modern insan, kendisini çevreleyen şeylere sıkışıp kalmıştır; insanın bu sıkışmışlığı zamanla beraber kendisi ve çevresiyle ilişkisini tüketmiş, yalnızlıkla örülü mahzene kapatmıştır.

2.3.8.3. Doğu-Batı Çatışmasının Yarattığı Aidiyet Sorunsalı

Doğu-Batı çatışması, ait olamama sorunsalının oluşturduğu kültürel bir kimlik krizidir. İki toplumun yaşama bakış açısındaki temel farklılıklar, bu çatışmanın boyutunu ve sürecini belirler. Kültürel bellek mekanındaki köksüzlük ve belirsizlik düşüncesini iyice derinleştiren kimlik krizi, başkışı Şişman Kadın'ı arayışa yöneltir. Doğu ve Batı arasına sıkışmış Şişman Kadın, olması gerektiği ve olduğu yeri sorgular. Doğu Şişman Kadın'a göre yirmi birinci yüzyılda tüm dünyayı etkileyen medenileşme/modernleşme sürecini mütegalibe bir zihniyetin etkisiyle reddederek tüm değişim ve dönüşümlere uzak kalır. Doğu'nun kişiler düzlemindeki sembolü, babaannedir. Doğu toplumunun baskıcı ve yıpratıcı yönüyle babaannesinin yanındayken tanışan Şişman Kadın, bu değer yargılarının içinde yok olma kaygısı taşır. Şişman Kadın, anlamaya ve kavramaya

¹⁵³ Botton, a.g.e., 2013, s. 21.

çaladığı kültürün tahakkümcü bağnazlıkla örülü olduğunu görür; bu toplumun tutucu ve değişmez yanıyla uyumlu bir bütünleşme yaşayamaz. Doğu'nun benimsediği değerlerle bağdaşamayan Şişman Kadın, batıyı simgeleyen modernitenin çirkin yüzüyle de ilişki kuramaz. Görülerek ifşa etme istemi üzerine bir düzen kuran Batı, insanın kendisi olma biçimlerine yasaklar koyarak özgürlüğünü engeller. Batı, varlık alanı üzerinde kesin ve susturucu bir yaptırım gücüne sahiptir; insan böylesine bir yaşamda kendisini umutsuzluğa, güvensizliğe, ilişkisizliğe sürükleyen nesneleşmeden yorulur. Albert Schweitzer bu durumu “*ilerleyen uygarlığın intiharı*”¹⁵⁴ olarak değerlendirir. İnsanın algısında zamanla beraber geniş ve derin tahribatlara neden olan Batı, kendisine yararlı gördüğü her şeyi bir fırsat olarak değerlendirir.

Doğu ve Batı Şişman Kadın'ın bilincinde tektipleşmeyi temsil eder; her iki düzende de farklılıklar bir tehdit gibi algılanır, sindirilmesi ve bastırılması kaçınılmazdır. İnsani özü tahrip ederek yok sayma Doğu'nun ve Batı'nın temel zihniyetidir; bu nedenle Şişman Kadın birbirinden ayrıymış gibi görünen iki kültüre de yabancısıdır. Babaannesinin evindeyken korku, kaygı ve endişeyle yaşamına devam eden Şişman Kadın yüzünü batıya çevirdiğinde metafetişizmi yarıstırarak mücadele eden insanların çözümlüşlerini görür. Kökensel olarak bağlı olduğu Doğu toplumunun içinde rahatça yaşayamayan başkışı, aslından kopup insanı değer dünyasına yabancılaştıran Batı'nın sahte ve yapay algısında var olmak istemez. Kendisi olamadığı, dünya üzerinde yer edinemediği ve pragmatik bir oluşumun parçasına dönüşmek istemediği için intihar boyutlu kaçıışı tercih eder. Bu kaçış, varoluş serüvenine kör bir ayna tutarak kendisini görmesini engelleyen Batı'nın; insanı katı kurallara sıkıştırarak hırpalayan Doğu'nun sınırlarına karşı gösterilen bir tepkidir.

2.3.8.4. Özgürlük Sorunsalı

Özgürlük, insanın ontolojik düzeyde gelişimini ve açılımını sağlayarak kendisi olma çabasını güçlendirir. Kuşatılan, sıkıştırılan, baskı altına alınan her insanın yaşamında özgürlük bir kurtuluş imgesidir. Özgür insan, kendi kendini seçer.¹⁵⁵ Kendini seçme eylemi, sorumluluk bilincinin sembolik açılımıdır. Dünyalık yaşantısında sorumluluk üstlenen insan, bireysel iradesini sonuna kadar kullanabilme yetkisine

¹⁵⁴P. Aleksdroviç Sorokin, Bir Bunalımın Çağında Toplum Felsefeleri, Çev. Mete Tuncay, Göçebe Yay., İstanbul, 1997, s. 220-222.

¹⁵⁵Jean Paul Sarte, 1999,s.65.

sahiptir. Pico Della Mirandola “*kendi özgür iradesine bağlı bir büyüme ve gelişme yetisi yalnızca insana verilir.*”¹⁵⁶ derken insanın kendini kurma sürecindeki önemli bir imkanına vurgu yapar. Başkışı Şişman Kadın, yaşam sürecinde bu imkandan yoksun bırakılmıştır. Şişman Kadın’ın ilk kendilik deneyimleri, babaannesinin yanında kaldığı zamanlarda oluşur; babaanne, bireysel kimliği zedeleyici bir etkiyle çocuğun yaşamına dokunur. Şişman Kadın, bu dönemde kendisini karanlıkla örülü bir mahzene kapatılmış ve buraya terk edilmiş gibi duyumsadığı için yaptırımcı bir söylemin sınırlarında kalarak kendini tanıma ve varlığının farkına varma fırsatı edinemez. Babaanne, Şişman Kadın’ı kendi kabuğuna bağımlı kılar; karakter oluşumunun temelini oluşturan çocukluğunu mutlak bir susturulmaya ve sessizliğe mahkum eder. Bireyleşme serüveninde yardımcı ve yol gösterici olması gereken aile fertleri, dışlayıcı ve sorgulayıcı olduğu an, Zebercet gibi tiplerin ortaya çıkması kaçınılmazdır. Babaanne; çocuğa özgün, cesur, kararlı ve güçlü olması gerektiğini öğretmez; bu nedenle Şişman Kadın, bastırılmışlık duygusunun hezeyanı altında ezilir. Bu karşı değer, çocuğun ruhunu ve bilincini besleyerek kişisel alanda değişmesi için gerekli güveni ve ortamı sunamaz. Çocuk, kendisi olarak hayata katılması gerektiğini, zor ve sıkıntılı zamanlarda hızlı ve doğru kararlar verebilmesini babaanne gibi önemli bir yaşam modelinden rol ödünçleyerek kavrayamaz. Ruhsal olarak dünyaya eksik doğan çocuk, yaşamını herkesten kaçarak, korkarak, kaygı ve endişe içinde geçirir;

“Yalnız-çocuk bir daha bir uçan balon gördüğünde, onu kimseye göstermeye kalkışmayacaktır. Büyümüştür artık; tek başına keşfettiği bu seyir aleminin, tek başınalıktan kurtulmanın yolu olmadığını görecektedir. O da bundan böyle sırlarını kendine saklar.” (s. 282)

Şişman Kadın’ın bu sıkıntısı, babaannesiyile kuramadığı içtenlik modern toplumun cinai bir sınıfa dönüşmüş haliyle iyice derinleşir. Modern zamanın güç istenciyle ortak bir noktada buluşamayan Şişman Kadın, herkesin tek boyutlu olduğunu görür ve bir yığın adına kendi özgürlüklerini yaşayamaz hale gelir. İnsan doğasında kendiliğinden var olan özgürlüğün yok sayılması, derin bir kırılma oluşturur. Fromm’a göre “*özgürlük, insanoğlunun, kendisini doğadan ve diğer insanlardan farklı bir bireysel varlık olarak görmesini, kendisinin farkına varmasını sağlayan düşünme yetisi yani öznel*

¹⁵⁶ Fromm, a.g.e., 2008, s.10.

özbilinçlilik.”¹⁵⁷ Özbilinçliliğini toplumsal iktidarın hegemonyası nedeniyle kuramayan başkışı Şişman Kadın, rüyalarında kendisini uçan bir balon olarak görür. Özgürlük arzusunun rüyada ortaya çıkması, bizim dışımızdaki güçlerin ne denli etkin olduğunu gösterir.

Şişman Kadın, otoriter bir mekanizmanın bakışını özgürlüğüne yönelik saldırı olduğunu bilir; bu nedenle herkese ve her şeye karşı gizli bir savunma geliştirerek kendi içine kapanır. Shayegan “*kendi üzerine kapanan varlık açılmayı inatla reddeder.*” derken özgürlüğü sınırlanan insanın kendisini iptal edeceğine ve toplumdan soyutlanacağına gönderme yapar. George Orwell’in “1984” romanındaki Büyük Birader tiplemesine benzer bir algıyla Şişman Kadın’ı dispoitiflere sıkıştıran modern yapı, “*bir çift pörtlek göze sahip yırtıcı kuş*” özelliğiyle tam bir avcıdır. Kendi sistemindeki kalıplardan birine uymadığı için Şişman Kadın’ı acımasızca yaşamın dışına iter. Bu itilmişliği güçlü bir şekilde hissedenden Şişman Kadın’ın bu denli çözülüşünün bir diğer nedeni, geçmişinin tutsağı olmasından kaynaklanır. Geçmişin kuşatıcılığında sıkışıp kalan insan, kendisini sürekli yargıladığı ve eleştirdiği için özgür değildir.

İnsanın ontolojik anlamda kendisini keşfedilmesi için önemli bir aşama olan özgürlük, Keramet Efendi’nin çadırında başlayan ve süregiden düzenle yok edilir. Çadır, sanal imajlarla asıl olanı düşünmekten uzaklaştırılan özneyi yönetme amacı taşır. Samur-kız, Samur-oğlan, La Bella Anabella ve Hoyrat Aruzayak’ın görsel bir nesne şeklindeki sunumu, varlık türleri arasında en değerli olan insanın anlamını nasıl yitirdiğine vurgu yapar. Çadırdaki bu insanlar, bırakılmışlığın ve terk edilmişliğin çaresizliğini yaşarlar. Onların bu savunmasız hali, Keramet Efendi’nin tutsak etmeye dayalı bir sistem kurmasını sağlar; korkunun ve güçsüzlüğün içinde kıvranan insanlar dikte ettirici düzenin tüm rollerini kabul ederler. Keramet Efendi, kendiliği elinden alınan bu kişiler üzerinde bir güç mekanizmasıdır. Onları kendilerine ait olmadıklarına inandırarak insani özlerini reddeden bir oluşumun içine atar. Fromm’a göre “*insan doğası, bir soyutlama olmadığı gibi, sonsuz sayıda kalıba girebilen, istenilen yöne çekilebilen, dolayısıyla dinamiği yokumsanacak bir sistem değildir.*”¹⁵⁸ İnsanı bu şekilde değerlendirip onun çaresizliğinden beslenerek güçlü olduğunu zannetme, büyük bir yanılgıdır. Varlığını bu

¹⁵⁷ Fromm, ag.e., 2008, s. 33.

¹⁵⁸ Fromm, 1995, s. 18.

yanılgı üzerine kurmaya çalışan Keramet, gözlerinden dolayı özgürce yaşayamadığı için başkalarının da kendisi gibi olmasını ister.

Özgürlüğü, zamansal değişimlerle kılık değiştirmiş/maskelenmiş diktatörlere teslim etme insanı robotlaştırır; çünkü bu dürtü, bastırabilir bir niteliğe sahip değildir. İnsan dünyaya bırakıldığı andan itibaren kendilik savaşı verir; bu savaşın temeline kök salmış olan düşünce özgür olabilmelidir. Teorilerle, kurallarla, emirlerle ve vaazlarla tanımlanamayan insan, zorba despot ve cebreden bir zihniyetin yönetimi altında varoluşunu bir üst boyuta taşımaktan yoksun kalır. Başkişi Şişman Kadın'ın ve Keramet'in çadırında anlamını yitiren insanların trajedisi de bu yoksunluktan beslenir. Başkişi kendisine verili olan şişmanlık sıfatıyla toplum tarafından aşağılanmış ve dışlanmıştır. Bir uyarı niteliği taşıyan bu denli bir tavır, onu kendilik değerlerinden uzaklaştırarak objeye indirgemiş ve olmamışlık düşüncesini hafızasında canlı tutarak ben olmasına izin vermemiştir. Böylesine ürkücü boyuttaki Kafkaesk¹⁵⁹ çürüme şimdi'de ve gelecekte çözümsüz parçalanmışlıkların süreklilik gösteren bir boyutta devam etmesine neden olur.

2.3.8.5. Kaçış

Kaçış, bireysel ve toplumsal saldırı nitelikli ilişkilere karşı insan ruhunun başvurduğu örtük bir savunma eylemidir. Bu savunma eylemi ani bir şekilde ortaya çıkmaz; mevcut ortamda ve koşullarda huzurlu, dingin, rahat ve mutlu olamayan insanın kuşatılmışlık ve sıkışmışlık durumundan kaynaklanır. Dünyalık yaşantısını tedirgin, endişeli, umutsuz ve yalnız geçirmek zorunda olduğu için gayya kuyusuna; insanları da duyarsız ve değersiz çağcıl mahkumlara benzeten başkişi Şişman Kadın, bu durumu yaşadığı için hayata tutunamayan biridir. Şişman Kadın; travmatik geçmişi, anne ve babasızlığı, yabancılığı, yalnızlığı, iletişimsizliği, parçalanmış ve örselenmiş çocukluğu, birine ve bir yere ait olmamışlığı, kırılan ve dağılan hayalleri, sadece kendisine itiraf edebildiği kadınca arzuları v.b. sorunlarla yüzleştğinde değiştiremeyeceğini anladığı yaşamdan kaçmak ister. Kaçtıkça savaşılamadığı bu histerik yaşanmışlıklarında tutuklu kaldığını gören Şişman Kadın'ın yaşama yeniden inanmasını sağlayacak güçlü bir norm karakteri yoktur. Be-ce Şişman Kadın'ın dış dünyayla yüzleşmesini mümkün kılarsa da

¹⁵⁹Yıldız Ecevit, Kurmaca Bir Dünyadan, Ferit Edg ve Kafkaesk, Gündoğan Yay., Ankara, 1992, s. 28.

onun trajik yazgısını önlemeyecektir. Be-ce'nin ansızın gidişi ve kendisinin toplum merkezli dışlanmışlığı Şişman Kadın'ın eve kapanmasına neden olur. Huzursuzluk ve mutsuzluk, evinin dışına adım atma düşüncesinin başladığı anda Şişman Kadın'ı çepeçevre kuşatır ve kendi olma ayrıcalığından uzaklaştırır. Onun algısında tehlike/ tehdit barındıran ve istikrarlı bir ilişki zemini olmayan toplum, göz merkezlidir. Ve güven arayışını yanıtsız bırakır. Giddens'e göre *“başkalarına duyulan güven, sürekli ve yinelenen türde bir psikolojik gereksinimdir. Başkalarının güvenilirliğinden ya da dürüstlüğünden güvence çıkarmak bildik toplumsal çevrelerle ilgili deneyimlere eşlik eden bir tür duygusal doyum türüdür.”*¹⁶⁰ Bu duygusal doyum türünün olmadığı yerde iletişim kurma Şişman Kadın'ın hayatında büyük bir fobiye dönüşür; çünkü ona göre dış dünya sıfatların diyarıdır. Böylesine bir ortamda Şişman Kadın, her şeyi reddederek geri çekilir. Bu durum şizofrenik ya da narsistik bir savunma değildir; rahatça yaşamasına izin verilmeyen bir insanın topluma karşı tepkisel tavrıdır. Başkişi Şişman Kadın'ın kaşışı, toplumla arasına mesafe koymakla sınırlı kalmaz; onu topyekun bir reddedişe yönelten bu kaçış, intiharla sonuçlanır. Başkişi Şişman Kadın'ın intiharı, “Gün Uzar Yüzyıl Olur” romanında yer alan Raymalı Ağa'nın yazgısına benzer bir nitelik taşır. Şişman Kadın'da tıpkı Raymalı Ağa gibi kendini anlamayan sürü bir kitlenin kör bakış açısında yer almaktansa hayatına son verip göklere akmak/çekilmek ister.

¹⁶⁰Anthony Giddens, 2014, s. 87.

2.4. BİTPALAS ROMANINDA YAPI VE İZLEK

2.4.1. Romanın Kimliği

Bit Palas, Elif Şafak'ın dördüncü romanıdır; Bit Palas'ın 2002 yılında 381 sayfa olarak yayımlanan ilk baskısı, Metis yayınlarına aittir. Çalışmada romanın Şubat 2010 tarihli 372 sayfalık yayını esas alınmıştır. Romanın oluşum sürecini yazar şu sözlerle ifade eder;

*“Bu kitap için bir İstanbul romanı diyebilirim. Bu romanı yazarken hayatın içindeki küçük ve basit şeylerden ilham aldım. Bit kadar minicik şeylerden. Bir eşya, bir apartman resmi, bir çöp yazısı...gündelik hayatı irdeledim. Severek ve üzerine titreyerek. Bu şehir muhteşem bir sentezler şehri. Burada her şey ve herkes birbirine temas ediyor. Kimse yalıtılmış değil. Hikayelerimiz ha bire birbirine karışıyor. Ben de bu karışımı takip ve hayal ederek yazdım.”*¹⁶¹ der.

Basit ve sıradan bir konudan oluşan roman, İstanbul'un genel görünümünü yansıtır. Bit Palas, postmodern bir anlatı niteliği taşır ve 2005'te “*En iyi yabancı edebiyat kısa listesinde*” yerini alır.

2.4.2. İsim-İçerik İlişkisi

BitPalas; Anadolu'nun bakımsız, denetimsiz, köhne, uzak ve ücra köşelerindeki çürümenin/bozulmanın İstanbul gibi büyük bir medeniyet merkezine yansıtarak daha legal ve şehirli bir karakter kazanmasını ironik tarzda eleştiren bir simgedir. Palas, sosyo-ekonomik ve sosyo- kültürel bir yapının mekansal yansımasıdır; saraya benzer yanılla ihtişamı ve gösterişi barındırmasına rağmen bit gibi kirliliği anıştıran hayvanla birleştirilmesi absürt görünen bir durumu ortaya koyar. Asalak olarak yaşayan bit; kirliliğin, sefaletin, yokluğun ve çaresizliğin sembolik düzeydeki açılımıdır. Bit, bu olumsuzluklarla yüklü yanını palasa bulaştırır; böylece döneme tanıklık etmiş tarihi bir mekanın nasıl yıprandığına ve tahrip edildiğine gönderme yapar. Palas, İstanbul'un küçük

¹⁶¹Elif Şafak, Bit Palas. Doğan Kitapevi, İstanbul, 2010, s. 381.

boyutlu bir aktarımıdır; Bit Palas'ı yazarken İstanbul'u anlattığını söyleyen yazar, kültürel bellek mekanının sosyal değişimlerden dolayı zarar gören yanını burası üzerinden aktarır. İstanbul, yıllarca süren savaşlar, Anadolu ve yurtdışından yapılan göçler, çıkarıcı zihniyetin yanlış imar planları ve bunun gibi nedenlerle zedelenerek kimliğini kaybetmeye başlar. Çehresi değişen ve sadece üzerinde yaşanılan bir yere dönüşen İstanbul'un bu dökülmeye yüz tutan hali, bitle vurgulanır. Bit, somut ve soyut düzeyde iki farklı anlamı içerir; somut alanda sadece fizikselin/dış çevrenin kokuşmuşluğunu gösterir, soyut alanda ise dejenere olan insan ilişkilerinin açılımıdır. Bu bakımdan Bit Palas, dış dünya gibi görünse de içsel olan bir bozulmanın dışsal açılımını imler. Mecbur bırakıldığı değişime intibak etmekte zorlanan İstanbul, bir yığın gibi üzerine yürüyen insanların kuşatması altında kalarak çökmeye başlar. Bu çöküş, mekansal formda Bit Palasla vurgulanırken; bir metafor gibi görünenden daha geniş bir anlama taşınarak dönemin/insanın parçalanmış dokusunu yabancılaşma, yozlaşma, yalnızlık ve iletişimsizlik gibi izleklerle kavramsal düzeyde yansıtır.

2.4.3. Olay Örgüsü

Bit Palas'ı yazar “*Öncesi, Daha Öncesi, Şimdi ve Ya Sonra*” gibi kelimelerden oluşan dört bölüme ayırırken; biz romanı çerçeve vaka ve asıl vaka bütünlemesi doğrultusunda iki ana bölümde inceleyebiliriz. Bit Palas, çerçeve vaka içine yerleştirilmiş asıl vaka unsurlarından oluşmaktadır.

Birinci bölüm; kurgu ve gerçek Benle Bonbon Palas apartmanındaki insanların birbirlerinden farklı mizaçlarını, bakış açılarını, hayatlarını içerir. Bu bölümde yer alan olaylar zinciri, asıl vaka niteliği taşır. Asıl vaka, Ben'in hayal ve hakikat arasındaki bağı sorgulamasıyla başlar. Ben, kendisini Bonbon Palas apartmanında yaşayan biri olarak kurgular. Ben, Bonbon Palas'a taşındığı ilk günden itibaren mekanı saran kötü kokudan rahatsız olur ve kokunun nereden geldiğini araştırır. Su aracılığıyla kokunun Madam Teyze'nin evinde biriken çöplerden kaynaklandığını öğrenir ve bir ilaçlama servisine başvurarak apartmanın temizlenmesini sağlar. Evindeki çöpleri elinden alınan Madam Teyze, bu duruma daha fazla dayanamaz ve intihar eder. Madam Teyze'nin intiharından kendisini sorumlu tutan Ben, çöplerden tiksinesine rağmen evinde başkalarına ait nesneler biriktirir. Bunalım noktasına varan Ben, şu ana kadar yaşadıklarının gerçek

olmadığını itiraf eder. Ve kendisinin Bonbon Palas'ı bir cezaevinin yedinci koğuşuna atıldığı zamanlarda kurguladığını söyler. Üst kurmacanın soyut gerçeklikten çıkıp somut yaşama taşındığı zamanlarda Ben, 1 Mayıs eylemlerinde gözaltına alınan bir tutukludur. Bir sene iki ay gibi bir cezaya mahkum edilen Ben, yalan ve hakikat kavramlarını yatay ve dikey boyutlu çizgiler çerçevesinde irdeleyerek her şeyin saçma üzerine kurulu olduğu kanısına varır.

İkinci bölüm çerçeve vaka niteliği taşır; general Pavel Pavloviç, Agripına ve Haksızlık Öztürk'ün yaşam süreçleri ekseninde şekillenir. Bu bölüm, şehrin caddelerini genişletmek için evliya mezarlıklarını yıkma kararı alan iktidara karşı halkın tepki göstermesiyle başlar. Halkın isyanını durdurmak isteyen muhalefet ve iktidar, Üç Ahbap Danışmanlar adlı kişilere başvururlar ve mezarlıkları yıkarlar. Mezarlıkların yok edilmesi sonrası sorumluluğu üstlenmeyen iktidar, bu insani olmayan durumdan dolayı üç mezarlık bekçisini suçlu bulur. Üçüncü mezarlık bekçisi yaşadığı haksızlığı hazmedemez ve o zamanlarda dünyaya gelen çocuğuna Haksızlık Öztürk adını verir. Çerçeve vakanın bir diğer metin birimini, Rusyadan kaçarak İstanbul'a yerleşen Agripına ve Pavel'in yaşam öyküsü oluşturur. Pavel, ülkesinde generalken Bolşevik ihtilali nedeniyle eşi Agripınayla ülkesini terk eder ve İstanbul'a sığınır. Agripına kısa bir süre sonra hamile kalır ve yaşadığı sıkıntılardan dolayı çocuğunu kaybeder. Çocuğun ölümünden kendisini sorumlu tutan Agripına şiddetli bir travma geçirir ve akıl hastanesine yatırılır. Bir süre klinikte kalan ve uzun süre konuşmayı reddeden Agripına, kendisine verilen hapların bonbon olduğunu söyler ve yeniden konuşmaya başlar. Eşinin sıhhatine kavuştuğunu düşünen Pavel, Bonbon Palas adını verdiği bir apartman yaptırır ve eşiyle beraber bu apartmanda yaşamına devam eder. Pavel'in vefatı üzerine Bonbon Palas onun gayri meşru kızı Valeria Germain'e kalır. Valeria, babasının kendilerini yalnız bırakmasından dolayı bu apartmanda yaşamayı kabul etmez ve evi birbirinden farklı insanlara kiraya verir.

Bit palas romanında olay örgüsü, Ben'in ve Bonbon Palas apartmanındaki insanların kendilik sorunları üzerine kuruludur. Madam Teyze'nin herkesten saklayarak evinde çöp biriktirmesi dışında gizem ve merak unsuru taşımayan vaka birimleri gerilim ve çatışma barındırmaz. Zamanda geri dönüşle kurgulanan olaylarda bazı kişilerin yaşam süreçleri özellikle akıbetleri hakkında belirsizliklerin bulunması zayıf ve eksik bir anlatımına yol açarak romanın bütünlüğüne zarar verir.

2.4.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Bit Palas, iki farklı bakış açısıyla yazılır; çerçeve vakanın tamamı, asıl vakanın ise bir bölümü tanrısal bakış açısıyla; başkişinin kendini deneyimlerini anlatmaya başladığı bölümler ise kahraman/ben anlatıcısıyla nakledilir.

Tanrısal bakış açısı, farklı zaman ve mekanlarda yer alan anlatı kişilerinin zihinlerine nüfuz ederek bilinç okuması yapar; bu durumun somutlaştırıldığı ilk kişi Agripina Antipova'dır. Yazar anlatıcı, ihtilaldan dolayı İstanbul'a göç eden Agripina Antipova'nın kendisiyle ve Tanrıyla yaptığı sessiz ve içten konuşmaları duyar. Agripina'nın annelik duygusuyla tanışmaya başladığı ve ıstırap içinde kıvrandığı kendilik sancılarını, yazar anlatıcı hakimane bir tavırla bilir ve okuyucuyla paylaşır;

“Oysa Agripina Fyodorovna Antipova, kocası gibi sevinçle karşılayamadı kızını. Yaptığı erken ve zor doğum şu dünyaya bir can daha kazandırmış olabilirdi ama o can kendisinden çalınmıştı. Hamileyken şu anda olduğu insandan çok daha farklıydı ve çok daha fazlası. Bütün bu zaman zarfında Tanrının bunca insan içinde onu seçtiğini kendi kendine telkin etmiş ve başına gelen her felaketi zorlu sınavının zorunlu bir aşamasını addetmişti. Tanrı'ya ve kendine olan itimadı hiç bu kadar sarsılmamış; etrafındaki insanların anlayamayacağı, asla bütünüyle kavrayamayacağı bir ibret ve lanet hikayesinin başkahramanı olduğuna yürekten inanmıştı. Hem kendisini hem de kocasını bu atıl dünyanın pençelerinden kurtarabilmek için ikisi adına ama tek başına didinmiş, çamura yuvarlanmış bir inci tanesi gibi yeniden temizlenip ışıldayacağı günü beklemişti.”
(s. 47)

Yazar anlatıcı, sınırsız bakış açısıyla Agripina'nın duygusal dünyasına vakıftır; onun hamilelikten dolayı tahammül edemediği sıkıntısına, umutsuzluğuna ve bu sıkışmışlık hissinin yarattığı çaresizliğe temas ederek her şeyden haberdar olduğunu gösterir. Tanrısal bakış açısı, Agripina'nın kimseler yokken kendisiyle yaptığı konuşmaları iç monologla öğrenir; onun gizli/mahrem alanına girerek kadere karşı savunmasızlığını ve Tanrıya güvensizliğini iç sesiymiş gibi yansıtır. Böylece Agripina'nın saklı ve mahfi dünyası ifşa edilmiş olur. Söylenmeyen, açığa vurulmayan, söze dökülmeyen ruhsal psikozu bir Tanrı edasıyla bilen yazar anlatıcı, *“hem kendisini*

hem de kocasını bu atıl dünyanın pençelerinden kurtarabilmek için ikisi adına ama tek başına didinen, çamura yuvarlanmış bir inci tanesi gibi yeniden temizlenip ışıldayacağı günü bekleyen” Agripına’nın bilincinden geçirdiklerine hakimdir; onun ruhuyla bedeni arasında süre giden savaşını, Tanrı’dan beklentisini, uğradığı hayal kırıklığını, bir anda alt üst olan yaşamını her şeyi bilen ve gören mevkisiyle yansıtır.

Tanrısal bakış açısının görme ve bilme yeteneğiyle nakledilen bir diğer kişi Sidar’dır. Yazar anlatıcı, Sidar’ın an’daki bir durumunu referans alarak onun iç dünyasını anlatma tekniğiyle okuyucunun dikkatine sunar;

“Nihayet olmuştu istediği. Annesi de babası da her zamanki hallerine dönmüşlerdi işte. Dönmüşlerdi dönmesine de sokaklar boyunca içini didikleyen o habis his, azalacağına büsbütün keskinleşmişti. Ağlamaya başladığında Sidar, ne o şamardı canının böyle yanmasına sebep, ne de işittiği azar. İstanbul’dan geriye kalan o son cumartesi sabahı ev yapımı bir un kurabiyesinin üzerindeki toz beyaz pudra şekeri gibi, silkeleyişte dökülüp dağılmıştı hayatın her zaman nasılsa öyle devam edeceğine dair bunca zamandır duyduğu, duymaya alıştığı inanç.” (s. 246)

Yazar anlatıcı, Sidar’ın ruhunu kuşatan endişeyi, hiçlik vehmini, parçalanmış/dağılmış hayallerini ve inançsızlıktan beslenen tükenmişliğini ilahi niteliği sayesinde bilir. Sidar, kendisiyle baş başa kaldığı bir zamanda yaşama olan güvenini sorgulamaya başlar; onun iç sesiyle yaptığı bu sorgulamaya nüfuz eden tanrısal bakış açısı, bu durumu bir kendilik değeri gibi ödünçleyerek anlatır.

Sidar ve Agripına’nın yanı sıra yazar anlatıcı; anıları ve hatıralarını kaybetmek istemeyen Madam Teyzenin geçmişe duyduğu özlemi, Celal ve Cemal’in söyleyemedikleri ama yıllardır devam eden içsel savaşını, Ateşmizaçoğulları’nın şizofreniye varan hastalıklı durumunu, Mavi Metres’in kendisine olan güvensizliğini, Pavel’in pişmanlıkla örülü yaşamını, Hijyen Tijyen’in korkularını/kaygılarını v.b. pek çok anlatı kişinin sorunlarını sonsuz bir görme ve bilme yetkisiyle yansıtır. Tanrısal bakış açısı, tüm zaman ve mekanları aşarak anlatı kişilerinin gözlemlenebilen/gözlemlenemeyen durumlarını herşeyden haberdar olan konumuyla nakleder; olayları ve kişileri bazen sahneleyerek bazense özetleyerek ya da ayrıntılandırarak aktarır. Metin içindeki anlatımını iç monologlarla genişleten yazar anlatıcı, yer yer araya girerek çeşitli yorumlarda ve açıklamalarda da bulunur;

“Gülüştünde karanlık bir şımarıklık vardı.(...) Tutarsız ve uyumsuzdu. Söylediklerinin içeriğinden alabildiğine kopuktu. Onun yaşındaki bir çocuk için fazla battal fazla kantarlı, fazla bir gülüştü.” (s. 117)

Yazar anlatıcı, kendi görüş ve düşüncelerini okuyucuya aktardığı alıntı metinde küçük bir kız çocuğunu -Su’yu- kendi ilgi ve dikkatiyle ortaya koyar. Aytür *“yazar anlatıcının en belirgin özelliği her zaman ön planda bulunması, yalnızca kişilerin duygu ve düşüncelerini aktarmakla kalmayıp olaylara, kişilere, hatta genel olarak yaşama ilişkin görüş ve düşüncelerini de belirtmesi, yorumlarda bulunmasıdır.”*¹⁶² derken anlatıcının metindeki konumuna gönderme yapar. Tanrısal bakış açısı, kişilerle ilgili çözümleme yaparken metin içinde kendisini birebir hissettirerek konuşur; bu durum kendini saklama ilkesini ihlal ettiğini gösterir. Üçüncü şahıs hikayeci kimliğiyle metinde sesini duyduğumuz yazar anlatıcı, karakterlerin mekanla ve eşyayla ilişkisini canlandırarak yansıtır. Kişilerin iç dünyalarının yanı sıra savaşın ve ihtilal yıllarının dönem üzerindeki etkisini İstanbul merkezli vurgulayan yazar anlatıcı, sosyo-toplumsal bir dokunun tüm yönlerini de aktarmıştır.

Yazar anlatıcının sözü kahraman anlatıcıya emanet ettiği bölümlerde ise üst kurmaca tekniğinin kullanıldığı görülür. Üst kurmaca, post modern metinlerle yazın dünyasına giren bir yöntemdir. Yıldız Ecevit’e göre *“üst kurmaca edebiyatı oyun olarak gören bir anlayışın ürünüdür, özne-nesne iç dünya-reel yaşam kurmaca-gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı zamanda yaşandığı çoğulcu(pluralist) ve eş zamanlı(simultaneous) bir gerçeklik anlayışını yansıtır.”*¹⁶³ Dolayısıyla üst kurmacada realite ve kurmaca birbirine karşıt ya da iç içe geçmiş iki unsur olarak yer edinir. Üst kurmacayla şekillenen metinlerde konuşan başkişi, Ben/kahraman anlatıcıdır. Başkişi Ben, Bonbon Palas apartmanının yedinci katında yaşadığını düşünerek kurgusal bir düzen yaratmaya çalışır. Okuyucu kurgusal düzendeki Ben’in, bunaltılı varlık sancısını kendi ifadelerinden öğrenir;

“Zaman geçtikçe, vücudum değilse bile hafızam bir bite dönüşüyor. Hafızam, besili bir bit gibi sınıksız kenetlenmiş kafama, düşüncelerimin arasında geziniyor.” (s. 362)

¹⁶²Ünal Aytür, Henry James ve Roman Sanatı, Yapıkredi Yay., İstanbul, 2009, s.20-21.

¹⁶³Yıldız Ecevit, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yay., İstanbul, 2011, s. 99.

Bit tarafından yutulma endişesine, bu halinden kaçamazlığına dikkati çeken ben anlatıcı, sınırlı bir bakış açısına sahiptir; ben anlatıcı, yaşam karşısında çaresizliğini, bir şey yapamazlığını ve sıkışmışlığını kendinde deneyimleyerek anlatır. Kahraman/ben anlatıcı, içselleşmiş kendilik sorunlarını yüksek sesle haykırmaz; başkişi Ben'in tüm halleri iç sesinin kendisi tarafından dışa aktarılmasıyla ortaya konulur. Kurgu Ben'in oluşturduğu bu soyut gerçeklik, romanın son bölümünde Gerçek Ben'in söylemleriyle ifşa edilmiş olur ve yerini somut yaşama bırakır. Okuyucu Gerçek Ben'in öyküsünü, yine kendisiyle yaptığı içsel konuşmalar aracılığıyla bilir;

“Ben mi? Pek fazla kalmayacağım burada. 1 sene 2 ay bana biçtikleri ceza. Bunun 66 günü tamamlandı bile. Bu 66 günün ilk haftası yerimi yadırgamak ve böceklerden korkmakla geçti. Geri kalanı da okuduklarınızı uydurmak suretiyle korkumu unutmakla.” (s. 379)

Kahraman anlatıcı konumundaki Gerçek Ben, korkularından kaçmak için nasıl bir dünya yarattığını belirtirken; kendi içine yaptığı bir yolculukta teselli bulduğunu böylece hapsoldüğü acizlikten uzaklaştığını da ifade eder.

Bit palas, karma bakış açısıyla yazılır. Asıl vakanın Bonbon Palas apartmanı adlı mekanda vuku bulan bölümleri hakim bakış açısıyla şekillenir; tanrısal bakış açısı, yaptığı içsel okumalarla anlatı kişilerinin görünen/görünmeyen, bilinen/bilinmeyen tüm özelliklerine vakıftır. Başkişi Ben'in aktarıldığı bölümlerde ise kahraman anlatıcının sesini etkin bir şekilde duyurur. Kahraman anlatıcı, başkalarının yaşamlarına nüfuz etme gücüne sahip değildir; onun görme alanı kendisiyle sınırlıdır.

2.4.5. Mekan

2.4.5.1. Çevresel Mekanlar

Bit palas romanında çevresel mekan, genelde İstanbul; özelde ise Bonbon Palas'tır. Coğrafi bir alana işaret eden İstanbul, vakanın zamansal süreçteki değişen yanını sahne göreviyle yansıtır. Dönemin sosyo-kültürel yapısını fiziksel özellikleriyle vurgulayan İstanbul, çerçeve vakada temel mekan konumundadır. Çevresel mekanlardan bir diğeri ise Bonbon Palas'tır. Bonbon Palas, İstanbul'un Cihangir taraflarında olduğunu tahmin ettiğimiz gülibrişim ağacıyla tanınan bir apartmandır. Jurnal sokak 88 numarada

bulunan bu apartman, kurmaca üzerine kuruludur. Yazar İstanbul'u bir bütün olarak görüp değerlendirmek yerine Bonbon Palas gibi farazi bir mekan ismine yer verir. Her iki mekan da döneme hakim olan sosyal karmaşayı, çarpıklığı, kaosu, düzensizliği vurgulayan irite ve iğreti manzaralar sunar. Keşmekeşi, kalabalığı ve hengamesiyle dikkat çeken İstanbul, başkişi Ben'in sıkıntısına tanıklık eden bir mekandır. Mekanın bu özelliğini maddi bir kirlilik unsuruyla yansıtan Bonbon Palas ise İstanbul'un çevresel düzlemde küçük boyutlu bir yansımasıdır. Kirlilik, çöple belirtilir; somut bir nesnenin üzerinden fiziksel koşullarını ortaya koyan Bonbon Palas ve İstanbul, insan ve dönem ruhuyla ilişkilendirildiği için sembolik bir mekana dönüşür. İstanbul ve Bonbon Palas'ın eskiliği, yıkık/dökük görüntüsü, yıpranması, bakımsızlığı, insanların değerleri görmezliğiyle ilişkilendirerek toplumsal dokunun izlerine gönderme yapılır. Bununla birlikte bu iki mekan, başkişi Ben'in iç dünyasına tanıklık eder. Başkişi Ben'in ruhsal durumuyla kurulan ilişki her iki mekanın da niteliksel boyut kazanmasına ve algısal dönüşmesine imkan tanır.

2.4.5.2. Algısal Mekanlar

2.4.5.2.1. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekanlar

Bit Palas; yabancılaşma, yalnızlık, iletişimsizlik ve yozlaşma temelinde karakterize edilen modern yaşamın dayattığı rollerden dolayı yaşanan değersizliği öykülediği için romanda kapalı/dar mekanların nicelikleri ve nitelikleri oldukça fazladır. Yaşanılabilir bir yer olmaktan çıkan kapalı/dar mekanlar; insanın üzerine bir karabasan gibi çökerek dünyayı cehennemleştirir. Kapalı/dar mekanlar; kavga, çatışma, çekişme ve huzursuzluk barındırır; nesnel süreğenliliği aşarak ontolojik düzeyde devamlılık sağlamaya çalışan anlatı kişileri böylesine daralan mekanlarda kendilerine sığınacak bir yer bulamazlar. İçtenlik değerlerinin huzurundan ve dinginliğinden uzak olan kapalı mekanları somutlaştıran ilk yer İstanbul'dur;

“Geceleri değil; gündüzleri uğultulu bir kara ormana dönüşüveriyordu şehir. Kimseye görünmeden bir ağaç kovuğuna birkaç sır kırıntısı koyuyor ve arkamı döner dönmez, nereden çıktıkları, nereye kaçtıklarını anlayamadığım sessiz ve sinsî orman yaratıklarına kaptırıveriyordum onları. O bunaltıcı aydınlıkta, gözlüğünü kaybetmiş ileri

derece miyop biri gibi sarsak adımlar atıyor, sürekli birtakım fısıltılar duymakla birlikte, konuşanların yüzlerini bir türlü seçemiyordum.” (s. 232)

İstanbul, mekan-insan bağdaşımını işlevsel alanda yansıtan; “sessizliği, sinsiliği ve bunaltıcı aydınlığıyla ” dikkat çeken kara bir orman gibidir. Kara ormanda insanı çevreleyen her şey koyu ve muğlak bir örtüyle kaplanmıştır; tuzaklarla örülü bu mekan, güvensizlik, endişe, kaygı, korku ve yutulma vehmi barındırdığı için daralarak labirentleşir. Huzur ve dinginlik vermeyen mekan, rahatsız edici aydınlığıyla Ben’in üzerine yürür ve onu kuşatarak güçsüz bırakır; çünkü kara orman görüntüsüyle yansıtılan mekan, içsel dünyanın imgesel görüntüsüdür. Bu imgesel mekan, dış dünyadan koparak iletişimsizleşmiş, yalıtılmış ve içe kaçmış olan Ben’in varlık sancısını haykırır. Kapalı mekanda Ben, dünya-ben ilişkisini sorunsal nitelikli bir düzeyde yaşar ve bu karmaşık labirentte kendini tanıyamadığı için onu çevreleyen her şeyden kaçıp kurtulmak istedikçe sıkışmışlığını fark eder. Mekan, kaybolmuşluk hissine kapılan, yönünü belirleyemeyen, Ben’in yalnızlığı ve çaresizliği bağlamında izikleşerek algısal alanda sıkıştırır. Bu sıkışma, dışarıdallıktaki imkansızlığını derinden duyumsayan Ben’in kalabalıklar arasında boğulmasına ve hiçlik vehmine kapılmasına neden olur. Başkişi Ben’in algısında İstanbul, kendilik alanı oluşturmamasını, dünyadaki yerini onaylamasını engelleyen karşı bir değerdir; burası varlık alanına gizlice saldırır ve onu savunmasız bırakır.

Labirentleşen mekanı yansıtan bir diğer yer, kurgu ya da gölge Ben’in Bonbon Palas’taki evidir. Ev, dünyanın dağdasından, telaşından ve hengesinden kopup sığınabileceğimiz bir kendilik alanı iken Ben’in yaşamında mutsuzluk ve huzursuzluk yaratır;

“Tuğla rengi böcek sağ ayağının altında kaldı. Kaçmak için fırsatı vardı oysa. Kaçmadı. Aşağıda kara kuru bir kadın elindeki çöp torbalarını bahçe duvarının önüne fırlattı. Alt katlardan birinin öfkeli sesi yükseldi avaz avaz.(...) Sevmiyorum burayı. Öyle yada böyle buradan çıkmam gerek. Belkide biraz kendime benzetiyorum Bonbon Palas’ı. Vaktiyle alıştığı refahı şimdi mumla arayan hoşnutsuz bir apartman bu.” (s. 169)

Çevresel alanda kirli algısal düzeyde kapalı olan ev, Ben’in cisimleşmiş ruhudur. Başkişi Ben, mekana baktığı zaman kendisini çevreleyen şeylerin “böcek, çöp ve öfkeyle yükselen bir ses” olduğunu görür. İnsanın etrafındaki nesneler ya da varlıklar ruh halinin çözümleyici bir aracıdır; dolayısıyla böcek ve çöp imgesi de maddi olanı aşarak soyut düzeyde psikolojik bir gerçekliği belirtir. Kafkavari çürüme yaşayarak böceğe ya da

işlevini yitirerek çöp gibi atılmış bir nesneye dönüşen Ben için evi rahatsız edicidir; buraya yapışmış böcek, onun bir şey yapamazlığını/kaçamazlığını ve çaresizce bir köşede beklemesini yansıtır. Bu halinden memnun olmayan Ben'in hoşnutsuzluğu; kendisiyle kavgalı olmasından, karar verme ve sorumluluk alma bilincinin yokluğundan kaynaklanır. Yaşam sürecinin hiçbir döneminde kendini sevmeyen Ben, dünyaya sıkışmış bir insandır; onun bu sıkışmışlığı içten dışa yansıdığı zaman mekanı labirentleştirerek umutsuzluğunu artırır. Umutsuzluk labirenti, Ben'in varlığını parçalamaya yöneldiğinden mekan, ontolojik boyutta bir tehdit yaratır;

“İstanbul, o sırada kendi derdinde, üstelik işgal altındaydı. Yeni demir atmış geminin güvertesinden yarı şaşkın, yar vakur kendisini süzen on dokuz yaşındaki genç kadına gözucuyla baktı. Böyle hodbin tıfillarla uğraşmayı bırakalı çok olmuştu. Omuzlarını silkti, sırtını çevirip kendi hayhuyuna döndü. Agripina Fyodoravna Antipova taşlaşmış gülümsemesiyle donakaldı. İnsanların kaba saba davranabildiklerini görmüştü görmesine de bir şehrin küstahlığına ilk kez tanık oluyordu. İlk şaşkınlığı üzerinden attıktan sonra, yüreğinin tüm perdelerini, pencerelerini, panjurlarını kapatıp küstü.” (s. 41)

İstanbul, insan ruhunun cisimleşmiş halidir. İşgal altında olduğu için kendi derdine düşen mekan, bozgun psikolojisinin tereddüdü ve endişesi içindedir. Burası; istilanın, kuşatılmışlığın, muhasaranın ve yenilmişliğin mekan boyutlu durağıdır. Böylesine olumsuz bir algıya sahip olan mekanın, üzerinde yaşayan insana barınak/yurt olması elbette beklenemez. Kendisine sığınan insanı yaşadığı sıkıntılardan dolayı görmezden gelen İstanbul, daralarak imge bir mekana dönüşür. Mekan/ İstanbul, Agripina'nın iç dünyasının tersyüz edilmiş halidir. Agripina'nın taşlaşmış gülümsemesi ve hodbin mizacı, mekanın duyarsız, soğuk, yalıtık ve ilgisiz tavrıyla özdeş konumdadır. Agripina, İstanbul'un kendisini görmezliğini fark ettikçe *“yüreğinin tüm perdelerini/pencerelerini kapat(ır) ve küser.”* Küsmeye ve içe kapanmaya, hayata karşı bir tür geri çekilmedir. Tıpkı abluka altına alınmış olmasından dolayı kendi iç kaynaklarına yönelemeyen, enerjisini ve canlılığını yitiren İstanbul gibi. Bu durum bir bakıma mekanın kişilik çözümlemesiyle doğrudan bağlantılı olduğunu gösterir. Agripina, İstanbul'da ülkesinden sürgün edilerek yabancı bir yurda göç etmiş insanın mahkum olduğu rahatsızlığı deneyimler; burada unutulduğunu, bırakıldığını düşünen Agripina mekanın ruhu besleyen özelliğini hissedemediği için kendini buraya ait hissetmez. Aidiyet

problemi yaşatan mekan, içtenlik bağlarını yok etmiş ve Agripina'yı içerideki dışarıdalık haline getirmiştir. Mekanın koruyucu niteliğini yitirmesi insanı yutar, boğar ve içe kaçmasına neden olur. Bu durum, mekanın kapalılık özelliğine işaret eder; kapalı olma hali, fiziksel alanda değil insanın İstanbul'la kurduğu ilişkisine yani işlevselliğine gönderme yapar. Zor zamanlar geçiren Agripina için hazin bir tablo sunan İstanbul, rahatsız edicidir/küstahtır/güvensizdir; kendisi ile iletişim kurmayı reddederek onun acziyetine duyarsız kalır ve son derece ilgisiz davranır; bu nedenle İstanbul, onun algısında olumlu bir intiba bırakmaz ve herşeyi trajik bir tarzda duyumsayan Agripina'nın olumsuz bu durumunu daha da güçlendirir. İstanbul, Agripina'nın öyküsünü taşıyacak, paylaşacak ve sırdaş olacak kadar içten ve samimi değildir; Agripina'yı içermeyen/içselleştirmeden/ aidiyet duygusu hissettirmeden bir arada var olma imkanını tüketerek labirent bir mekana dönüşür;

“Hamileliğinin son aylarında aşırı kilo alıp, bir sonraki günü dahi taşıyamaz olmuş bir kadına benziyordu İstanbul. Attığı her adımda azametle büyümüş vaatkar karnından su sesleri yükseliyordu dalga dalga. Sürekli yiyordu ya, yediklerinin ne kadarının kendine ne kadarının ise içinde günbegün büyüyen onca küçümen, kırılğan ve asla doymayan cana yaradığını artık kendi de bilmiyordu.” (s. 259)

İstanbul, değer mekanlarına yabancılaşarak ben algısını tabulaştıran modern insanın taşıyıcı imgesidir. Bitmek bilmeyen istekleriyle üretmeyen sadece tüketen dönem insanı, kendisini yok etmeye ve yıkmaya doğru ilerleyen bir gidişat içindedir. Sarte'nın söylediği gibi o tarihin arabasına koşulmuş, yaşlı, yorgun ve zavallı bir attır.¹⁶⁴ Zamanla beraber kendisiyle anlam kazanan bu dünyada güçsüzleşecek ve tükenecektir. Modern insanın bu hali, İstanbul'un devasa iştahı ve doymak bilmezliğiyle vurgulanır. Kocaman bir ağız gibi yedikçe doymayan ve daha da aç olduğunu hisseden İstanbul, yutucu kara bir delik gibidir; kendisine verilen alan ve onu karanlığında görmezleştirerek yenisini bekleyen yapısıyla insanı yansıtan niteliktedir. Sembolik bir mekana dönüşen İstanbul; bezgin, bitkin, yorgun ve tüketici haliyle; daralarak labirentleşir; mekanın böylesine labirentleşmesi kendisinin güçsüzlüğünden değil içinde yaşayan insanın tükenmişliğinden kaynaklanır. İstanbul, daha fazla güç istenciyle tıpkı insan gibi kendisini var edecek tüm kaynakları yok eder ve artık yaşamdan bir şey alamaz hale

¹⁶⁴ Ramazan Korkmaz, Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür; Küçürek Öykü, Grafiker Yay., Ankara, 2011, s. 14.

gelerek verimsizleşir. Verimsizliğin bu boyutu, karından gelen su sesleriyle vurgulanır; su sesleri boşluğa işaret eder. Mekanın var olan düzeninden insanın ise ilişkilerinden beslenemediğini gösterir;

“Fotoğrafta renksiz ve suretsizdi apartman. Hiç insan yoktu içinde; ne de pencerelerinde yada balkonlarında, ne de kaldırımlarda ya da sokakta. Bir savaş çocuğu gibiydi. Tüm yakınlarını yitirmiş; büyüdüğünü göreceğ gözlerden yoksun kalmıştı. Ve mekansızdı adeta. Etrafının nasıl olduğu, bulunduğu şehrin neye benzediği hakkında tek bir ipucu bile sunmuyordu. Dünya üzerinde herhangi bir yer olabilirdi burası.” (s. 64)

Fotoğraf halinde yansıyan görüntü, Bonbon Palas’a aittir. Bonbon Palas, savaş çocuğuna benzetilen yanıyla kapalı/dar mekandır; savaş çocuğu imgesi sahipsizliğin, kimsesizliğin, terk edilmişliğin ve bakımsızlığın somutlaşmış halidir. Bu yönüyle mekan, Valerie’nin içsel dünyasını yansıtan bir nitelik taşır. Valerie, babası tarafından tek başına bırakılmıştır; Bonbon Palas’ın ilişkisizliği, yetimliği ve yurtsuzluğuyla/ köksüzlüğüyle örtüşür. Bonbon Palas, Valerie gibi yıkımın eşiğinde olduğu için dünyalaştırabileceği bir yerinin olmadığına inanır; aidiyet arayışına cevap bulamayan mekan, *“tüm yakınlarını yitiren; büyüdüğünü göreceğ gözlerden yoksun kalan”* yönüyle Valeri’nin cisimleşmiş ruhudur. Onun tek başınalığı ve yalnızlığı Bonbon Palas’ın insansızlığıyla birebir benzerdir. Bonbon Palas, bırakılmış metruk bir mekandır; burası insansızlığı ve iletişimsizliğiyle dikkati çeker. Korku, kaygı ve tedirginlik içinde kendinden gidenlere sadece çaresiz bir şekilde uzaktan bakabilen Bonbon Palas, mekansızlığında boğularak tek başına ve yalnız kalır;

“Bonbon Palas uzun zamandır şikayetçiydi çöplerden; içindekilerden ziyade dışındakilerden. Şubat başından nisan ortalarına kadar bölgenin çöp toplama işini üstlenen özel şirketin batması ve yeni bir şirketin ihaleyi alması arasında geçen süre boyunca çöp tepesi ve onunla birlikte palazlanan ekşimsi koku dayanılmaz bir hal almıştı. Çöp torbaları alınır, çöp torbaları kaldırılır ama teneke mukavva, yemek artıkları ve daha bilumum nesne toplamak için ziyaretine gelen arayıcı ehlerinden, kedilerden, kargalardan, martılardan, mürekkep neferleri ile uzun tüylü, nemrut suratlı, kendi kendine katran karası, sakalı beyaz kralıyla o çöp tepeciği büyük bir istikrarla muhafaza eder yerini. Bir de böcekler tabii. Çünkü çöpün olduğu her yerde, böcekler de olur. Bitler de cirit atar Bonbon Palas’ta. Ve inanın bit en beterdir.” (s. 17)

Çeşitli sebeplerden dolayı huzursuzluğu deneyimleyen insanları fiziksel olarak içine alan Bonbon Palas, canlı bir varlık halinde konuşarak mide bulandırıcı “*çöp, bit ve böcek*” metaforuyla kirliliğini gün yüzüne çıkarır. Metin boyunca süreklilik gösteren bir çizgide yinelenen haşareler, apartmanda yaşayan her kişinin yaşam alanını tehdit eder; çevresindeki yığınların üzerine oturan ve tüm mücadeleye rağmen bir türlü arınamayan Bonbon Palas, dönem insanının imgesel bir görüntüsüdür. Görüntüsündeki çöp tepeciğiyle bir artık çukuruna dönüşen ve yaşanılabilir bir yer olmaktan çıkan palas; kirlenen, yıpranan ve bozulan ilişkileri yansıtır. İğreti bir görüntüyle dışsallığını oluşturan Bonbon Palas, her geçen gün biraz daha pisliğe boğulur; pis, aslında insana atf edilen bir çürümedir. Mekan, değerler bilincinden uzaklaşarak yokluğa ve hiçliğe sürüklenen insanın sembolik açılımıdır. Bonbon Palas, biriktirdiği atıklar ile her iki yakasında baş döndürücü bir hızla çoğalan ve birbirine benzeyen betonarme yapılarla kasvetli bir mekana dönüşen İstanbul’un sıkışmışlığını, içiçeliğini, karmaşıklığını ve kaosunu mikro boyutlu ifade eder;

Bit Palasta kapalı/dar mekanlar, İstanbul ve Bonbon Palas’tır. Bir medeniyet şehri olan İstanbul, savaşın ve işgalin tüm yıkıcı sürecini yaşamak zorunda kalan bir mekandır. Göçler ve kuşatılma nedeniyle yapısı bozulan İstanbul, beton kimliğiyle boğucu ve yutucu bir mekandır. Üzerinde yaşayan insanı görmezden gelen ve dışarıda bırakan İstanbul, nefes aldirmayan gayya kuyusudur. İnsan bu gayya kuyusunda zamana sıkışmışlığını, bıkmışlığını, tükenmişliğini derinden duyumsar; bu duyumsamayı kişiler düzleminde Ben simgeler. Başkisi Ben’in sorunlarla yüklü olumsuz psikolojisi kapalı/dar mekanların çağrışımlarında yansıma bulur.

2.4.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar

Açık/geniş mekanlar, insan ruhunun içten dışa doğru genişlemesini sağlar ve tüm sınırları ortadan kaldırarak kendisi olmasına imkan tanır. Bit palas, zamana tutuklanmış insanın parçalanmışlığını öykülediği için açık/geniş mekanların niteliksel ve niceliksel yansıması sınırlıdır. Açık/geniş mekanların sembolik düzeyde yansıtan ilk yer, Sidar’ın evidir;

“Kafasını oğuştura oğuştura kanepeye uzandı. Aynı anda hem yatak hem de çalışma vazifesi gören salonun tam ortasından geçerek kazan dairesine doğru yol alan

ve üzerinden titrek örümcek ağları sallanan kirli sarı boru, kulaklarıyla aynı hızda olduğundan ikide bir kafasını çarpıyordu aşağı yukarı aynı noktadan. Daha bu sabah alacele evden çıkmaya çalışırken tekrarlanmıştı aynı hadise ve orada küçük bir yumru oluşacaktı bu gidişle. Ama kanepeye uzanır uzanmaz hırçınlığı dindi, gerginliği geçti. Evinde olmayı seviyordu. İstanbul'un her köşesini delik deşik eden keşmekeşten böylesine irak durabildiği, kısıktırak koşuşturmacanın ortasında som bir durgunluk kesilip, tıpkı Gaba'nın karnı tika basa doydüğundan yaptığı gibi, kendi dışındaki dünyaya karşı kayıtsız ve kıpırtısız kalabildiği için seviyordu evini.” (s. 199)

Kirliliğinden ve eskiliğinden dolayı fiziksel olarak iç açıcı olmayan mekan, algısal düzeyde genişleyerek sonsuzluğa doğru açılır. Ev, Sidar'ın bedensel ve ruhsal anlamdaki sığınağıdır. Mekanın bir sığınma yeri olarak düşünülmesi, hissedilen güvenle yakından ilintilidir. Sidar, dışarının tehlike dolu ağına karşı kendisiyle barışık olmasına imkan tanıyan evinde varoluşsal bir rahatlığın mutluluğu içindedir; çünkü o, eviyle arasında duygusal bir bağ kurar. Bu daracık mekan, açılarak bir kendilik dünyasına dönüşür. Ev, varlık alanına olumlu değerlerle özel bir yükleme yapar; İstanbul'un keşmekeşi ve kaotik yapısından kendisini uzak tutarak sessizliğin derin huzurunu duyumsayabilmesini sağlar. Bu nedenle Sidar, dışarı çıkmak istemez; çünkü İstanbul, kendini dinleyebilmesine ve özgür davranmasına izin vermeyerek insan gerçekliğini yutar. Kaba bir kütle halinde insanın üzerine çöken ve gürültüsüyle sıkıntıyı üst seviyeye çıkaran İstanbul'un kuşatıcılığına rağmen; ev, Sidar'ın hırçınlığını/gerginliğini dindirir; burası ruhsal bir kozmosun yansımasıdır. Kafasını her kaldırdığında sert bir boruya çarpan ama bu acıyı hiç hissetmeyen Sidar, evinde olmaktan oldukça hoşnuttur; tüm sınırları ortadan kaldırır, ruhunun içten dışa doğru genişlemesini sağlar, bitmeyen gürültüden uzaklaşarak kendisiyle kalır; bu durum mekanın kişinin dünyasında bıraktığı izlenimlerle yakın ilişkili olduğunu gösterir;

“Dairenin geniş pencereleri sabahları tülle, güneşin yükseldiği saatlerde ise beyaz patiskadan güneşlikle gün boyunca sıkı sıkıya örtülüdür. Vakit az biraz ilerleyip de hava kararmaya başlar başlamaz, apartmanın dış cephesiyle aynı renkteki kül rengi, kalın, kenarları saçaklı kadife perdeler sonuna kadar çekilir. İşte o zaman, 4 numaralı dairenin salon pencereleri, düşmanları tarafından fark edilmemek için çevresindeki toprağın rengine bürünmüş ihtiyatlı bir hayvan gibi dış dünyanın gözlerinden saklanır, sakınır. (s. 99-100)

Açık/geniş mekanları yansıtan bu yer, Bonbon Palas'taki dairelerden biridir. Mekan-eşya-insan ilişkisinin somut bir şekilde anlatıldığı bu daire “*kalın ve sonuna kadar çekilmiş perdeleriyle*” dış dünyaya kapalıdır. Kalın perde imgesi, Ateşmizaçoğullarının çevreleriyle aralarındaki aşılamayan sınırları/mesafeleri gösterir; perdenin küçük bir aralığından bile bakmaya tahammülü olmayan Ateşmizaçoğulları dışarının gerçekliğiyle yüzleşmekten korktukları için evlerinde olmayı tercih ederler. Ev, güvenlik eşliğinin üst seviyede algılandığı bir yerdir; sınırları sonsuzluğa doğru açılarak genişleyen ev, huzurun, dinginliğin ve rahatın temel mekanıdır. Sennett'e göre “*evin gerçek niteliği bir huzur yeri olmasıdır. Yalnızca her türlü incinmeye değil; her türlü korkuya, kuşkuya ve anlaşılmazlığa karşı da bir sığınaktır.*”¹⁶⁵ Bu sığınaktan dünyaya bakan Ateşmizaçoğulları evlerinde kendileriyle kalmayı tercih ederler. Böylece çevresinin karmaşası, kalabalığı ve tehlikesinin onlara dokunmayacağını düşünürler.

Bit palas'ta açık/geniş mekanlar, ev imgesi üzerinden yansıma bulur. Olumsuz durumlara karşı sağaltıcı bir karakter taşıyan ev, anlatı kişilerini kendilik sorunlarına batmaktan kurtarır ve varoluşsal düzeyde yaşama tutunmalarını sağlar. Sidar ve Ateşmizaçoğulları evlerinde başkalarının zarar verici tavırlarından uzak kendiliklerini deneyimlerler. Ev, kutsal bir barınaktır/korunaktır. Dünya üzerinde bir düzen kurmalarına ve buraya kök salmalarına imkan tanır.

2.4.6. Zaman

Bitpalas'ın vaka zamanı, 1 Mayıs 2002 tarihinden önceki bir zaman dilimi olarak düşünülebilir. Kesin ve net ifadelerle belirtilmeyen öykü zamanı, Ben'in hapishanedeki konuşmalarından tahmin edilebilir

“1 Mayıs 2002 tarihinde polis barikatını yarma kararı alan küçük grubun içindeydim. Derdest edilip yaka paça polis otobüsüne bindirildiğimde, turuncu saçlı, yelken kulaklı, komik suratlı, yaşını hiç göstermeyen bir adamla yan yana düştüm.” (s. 378)

1 Mayıs'ta tutuklanan Ben, cezaevindeyken şu ana kadar anlattığı her şeyin kurmaca olduğunu belirtir. Ben'in söylemi asıl vakanın 2002 tarihinden önce kurgulandığını ortaya koyar. Muğlak bir süreye karşılık gelen bu zaman dilimi belirtilen

¹⁶⁵ Sennett, a.g.e., 2013, s. 37.

sürede işlerken romanın postmodern bir yapıya sahip olması, olaylar dizisinin parçalanmasına neden olur. 2002 tarihinden geri dönüşlerle aktarılan zaman dizgesi, akronik bir karakter taşır. 2002'den 1949, 1960, 1966 ve 1972 senesine geri dönüş, kronolojik yapıyı bozarak geçmişin metinde yansıma bulmasına neden olur.

2.4.7. Kişiler Dünyası

Bit Palas'ta yer alan kişiler dünyasını şu başlıklar inceleyebiliriz;

2.4.7.1. Başkişi

Bit Palas'ın başkişisi Ben'dir. Ben'in varlığı iki şekilde ve iki mekanda yansıma bulur;

1. Kurgu/Gölge Ben

Kurgu Ben; birbirlerine sevgi, güven, sadakat, hoşgörü ve anlayışla bağlı bir ailenin içtenliğinden yoksun bir çocukluk geçirir. Babası, onun hafızasında iyi bir rol model değildir; annesi ise babasının hatıralarına saygı duymayan duyarsız bir kadındır. Kendi içinde pek çok eksiklik barındıran ailevi ilişkilerin zamanla tükenişi, ilk kendilik deneyimlerinin sağlıklı bir ortamda şekillenmesine neden olur. Böylece Ben, mutlak güven ortamından örtülü bir şekilde sürülerek yalnız başına kalmaya zorlanır. Ben, yaşama yönelik kendilik eylemi olmayan biridir. Bu durum, dünyayı deneyimlerken başkası'nın etkin olmasına ve kendi söz hakkını kaybetmesine neden olur. Halbuki insan, eylemleriyle özü arasında yaratıcı bir ilişki kurduğu sürece anlama ve değere bağlanır.

Sürekli tedirgin, kaygılı ve endişeli olan Ben, yaşamının hiçbir sürecinden memnun değildir. Ben, Bonbon Palasta'ki evine taşınırken bile düşünmeden karar verir; çünkü o, sorgulamalara ve araştırmalara tahammülü olmayan biridir. Ev, kendiliğimizi mekanlaştıran bir sığınma alanıdır; bu sığınma alanının soruna dönüşmesi ve ivedilikle halledilmesi, Ben'in huzursuzluklarını artırır. Bonbon Palas'taki ev, böceği, biti ve çöpüyle kirli bir mekandır; iğretiliğiyle dikkat çeken evin kısa bir süre sonra temizlenmesi Ben'i rahatsız eder. Ben, yaşamına devam edebilmek için başkalarına ait nesneleri

biriktirmeye başlar. İlişkilerini kaybetme ve tamamıyla yalnız kalma korkusu onu istifçi olmaya zorlamıştır. Fromm'a göre *"istifçi eğilimindeki insanların güvenlikleri, istiflemeye ve biriktirmeye dayalıdır."*¹⁶⁶ Dolayısıyla istifleme, özgüven eksikliğinin davranış boyutlu simgesidir. Dünya üzerinde yersizliğini göremeyen Ben'in hem kendi varlığını kanıtlayan hem de güç kazanmasını sağlayan bir savunma mekanizmasıdır. Ben'in bu savunma mekanizması, onu dış dünyanın tehlike ve tehdit dolu müdahalelerinden korur. Ben, istiflediği nesnelerin alınmasından korkar ve kendini atıklar/nesnelerle eve kapatır. Nesnelerin yığılaştırılarak bir araya getirilmesi, Ben'in tek başına kaldığını gösterir. Dünyalık yaşantısında yer edinebilmek için ihtiyacı olan inancı, yaşamsal çizgiden değil ötekine ait anılardan çalarak kimse konumuna düşen Ben, yalnızlaşır. Yalnızlık gerçeğine çarpan ve değer dünyasını yok eden Ben, değer dünyasını yok ederek eylemsiz kalır ve diğer insanlara ait şeyleri aramaya devam eder. Şey, onun koruyucu bir kabuk olarak gördüğü rutinleşen yaşam biçimine yöneldiğini ve edilgenliğini gösterir. Edilgenlik, onun gölge tarafına yani içi boş, karanlık bir yansıma oluşuna işaret eder. Gölge, sadece fiziksel olarak yer tutar ve işlevsizdir. İnsan edilgen/işlevsiz olduğunda dünyanın kurulma sürecine kendisi olarak katılamaz; çünkü o, kabuğundan dışarı çıkmayı bir tehlike ve tehdit olarak görür.

2. Gerçek Ben

Gerçek Ben, Bonbon Palas'ta yaşayan Kurgu Ben'i tasarlayan kişidir. Gerçek Ben, var oluşun dayanılmaz bir işkence olduğunu düşünür ve insanlarla ilişki kurmaktan korkar. Bu durum, Ben'in şizofreniye varan psikolojik bir sorun yaşadığını ortaya koyar. Şizofrenik insan, derin bir güven bunalımı yaşar, her şeyden kuşkulandır; başkası'nın duruşunu, bakışını, tavrını kendi varlığı üzerine bir saldırı olarak düşünür;

"YA SONRA NE OLMUŞ? Dedi hücre arkadaşım ısrarla. Sonrası yok. Adam hiçbir zaman hiçbir işe yaramayacak çöp yazılarını biriktirmeye başlıyor işte. Saçma bulduğunu söyledi. Gocunmadım. Hayal gücüm geniş! demenin şimdiye kadar icat edilmiş en kaba yoludur bu. Haklı olabilir. Endişelenmeye başladığımda, nerde ne zaman ne söylemem gerektiğini karıştırdığımda, insanların bakışlarından korktuğumda, insanların bakışlarından korktuğumu belli etmemeye çalıştığımda, tanımak istediğim

¹⁶⁶ Fromm, ag.e., 2008, s. 80.

birine kendimi tanıtmak istediğimde, aslında kendimi ne kadar az tanıdığımı bilmezden geldiğimde, geçmiş canımı yaktığımda, geleceğin de daha ala olmayacağını kabullenemediğimde, ne bulunduğum yerde, ne görüldüğüm insan olmayı içime sindirebildiğimde... saçmalarım. hakikatten ne kadar uzaksa yalandan da o kadar uzaktır saçmalık. ” (s. 376)

Ben, toplumsal iletişimi sorunsal düzeyde kuran biridir; o, Anayurt Otel’i romanında yer alan Zebercet gibi Gerçek Ben’de uzun uzun konuşmalara ve anlatmalara katlanamaz. Kendini ifade etmekte büyük bir sıkıntı yaşayan Ben, özgüvenden yoksundur. Özgüvenini sağlam temeller üzerine inşa edemediği için başkasıyla ilişki kurmaya çalıştığında güçsüzleşir/tıkanıp kalır. Sığınabileceği bir teselli kaynağı aradığında ise geçmişini hatırlar. Geçmiş, parçalanmış ve kırılmış anıları barındıran bir mahzendir; bu mahzende sıkışıp kalmışlık insanın şimdi’sine inançla bağlı olmasını engeller. Oysa inanç, ruhsal bir onarıcı gibi onu saracak ve bütün yıpranmışlıkları yok edecektir. Ben’in inanmak gibi yapıcı bir değeri reddetmesi, boşluğun ve anlamsızlığın karanlığında boğulmasına neden olur.

Gerçek ve Kurgu Ben olarak romanda yer alan başkişi, içsel dünyasından enerji olarak dünyaya doğamaz. Zayıf kişilik yapısı, Ben’i içe kapatır ve sınırlı bir alan içinde her şeyi yok etmeye yöneltir. Bachelard, “*kendini kabuğun hareketsizliği içine saklayan varlığın geçici varlık patlamalarına, varlık anaförlemlerine, hazırlanmakta*”¹⁶⁷ olduğunu söyler. Kendini, koruyucu olduğunu düşündüğü bir mahzenin içine atarak burada kalmayı tercih eden Ben; yer almak istemediği bu dünyayı, düşünsel düzeyde reddederek her şeyin saçma olduğu kanısına varır. Varlık alanının ve yaşamının saçma kavramı üzerine kurulu olması, insani özün kutsallığını sekteye uğratar. Gerçek Ben, köksüzlüğünü kavradığı için Kurgu Ben’i yaratır. Kurgu Ben, olmak istediği kendiliğidir; fakat tasarılarını bile gerçekleştiremeyen Ben, gölgeye dönüşür.

2.4.7.2. Norm Karakterler

Başkişi Ben’in kendine güvensizliğini, yalnızlığını, iletişimsizliğini ve çaresizliğini durduran; onu kendisine ve yaşama yeniden inandıran sağlıklı bir norm karakteri yoktur. Ben’in, zor zamanlarında hızlı ve doğru kararlar vermesini sağlayan;

¹⁶⁷ Bachelard, a.g.e., 2013, s. 31.

onu yaşama bağlayan ve içine battığı umutsuzluktan kurtaran norm karakterinin olmazlığı, değer dünyasındaki çözülüşü hızlandırır.

2.4.7.3. Kart Karakterler

2.4.7.3.1. Ethel

Ethel, tek boyutlu bir karakterdir. Kişileşmiş bencilliği simgeleyen Ethel, duygusal ilişkileri fetişist bir nesne olarak düşünür. Sahip olduğu maddi güç sayesinde erkeklerle ilişki kurmayı tercih eder. Kendilik saygısı ve değer bilinci oldukça düşük olan Ethel, erotizmin ihtirası ve tutkusuyla beslenir. Ethel, Kurgu Ben'in ilişki kurduğu kadınlardan biridir. Ethel'le Ben'in beraberliği, *“hiçbir şeyleri ortak olmayanların ortaklığı”* gibi zoraki ve iğretidir. Bu durumu derinden duyumsayan Ben, Ethel'e baktığı zaman ruhsal alanda kirli bir insan görür. Sevgi ve aşk gibi kutsal değerlerin içtenliğini düşünmeyen Ethel, kendisini bir arzu nesnesine dönüştürür. Cinsiyet kategorisi merkezli bir sınıflandırmayla çevresindeki insanları birbirinden ayıran ve hemcinsleriyle sağlıklı bir iletişim kuramayan Ethel, pragmatik bir insandır. İlgi alanından uzak bir bölüme sadece erkeklerle birlikte olmak için başlayan ve yaşadığı komplekslerden kurtulmak için onların zekalarından etik olmayan bir şekilde faydalanan Ethel, yozlaşmanın ve yabancılaşmanın bireysel görüntüsüdür.

2.4.7.4. Fon Karakterler

Bit palas romanının fon karakterleri; Celal ile Cemal, Hijyen Tijyenle Su, Mavi Metres, Sidar ile Gaba, Nadya ile Metin Çetin, Hacı Hacı Oğlu Gelini ve torunları, Madam Teyze, Musa, Meryem, Muhammet, Ateşmizaçoğulları, Haksızlık Öztürk ve Sekreteri, Üç Ahbap Danışmanlar, Pavel Pavloviç, Ağıpına Antipova, üç mezarlık bekçisi, Fransız Kadın ve kızı Valerie Germain ve başkışının hücre arkadaşıdır. Fon karakterler, asıl ve çerçeve vakanın daha geniş bir boyuttan sunulmasını sağladığı gibi mekan ve zamanı da farklı boyutlara taşır. Olaylar başkışı Ben üzerine kurulu olsa da bu

karakter kadrosu, dramatik aksiyonda yer alan izleklerin perspektifini genişletir ve döneme hakim olan sosyal yapı hakkında bilgi edinmemize imkan tanır. Özellikle Pavel ve Agripına Bolşevik İhtilali'nin toplumsal sürece yansıyan izlerini aktaran iki önemli karakterdir.

2.4.8. İzleksenel Kurgu

Bit Palas'ın izleksenel kurgusunu şematize edersek;

KORA;

	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞI DEĞERLER
KİŞİLER	Gölge ve Gerçek Ben, Madam Teyze, Nadya, Gelin ve çocukları, Musa, Muhammet, Ayşin	Ethel, Celal ile Cemal, Mavi Metres, Sidar ile Gaba, Haksızlık Öztürk, Hacı, Zeytinyağı tüccarı, Metin Çetin,
KAVRAMLAR	Kendisi Olma, Özgürlük, Ben Bilinci, Sorumluluk ve İrade, Geleneksel Değerler	Yabancılaşma ve Yozlaşma, Bunalım, Yalnızlık, Ahlaki ve Kültürel Değerlerinde Çözülüş, İletişimsizlik, Fortuna, Batıl İnançlar ve Tabular,
SİMGELER	Hafıza, Hatıra, Evliya mezarlığı, Kirli beyaz kamyonet, Fotoğraf,	İstanbul, Bonbon Palas, Bit palas, Ev, Kötü koku, Çöp, Bit, Hapishane, Akıl Hastanesi, Yalan, Saçma, Nesne ve Atıklar, Kirlilik

2.4.8.1. Yabancılaşma

Yabancılaşma, insanın içsel dünyasını anlama ve tanıma gücünü yitirmesinden kaynaklanan ruhsal bir sorundur. Bu sorunla karşılaşan her insan, kendisi olma imkanından yoksundur. Cevizci'ye göre yabancılaşma *“kişinin kendi ben'iyle ya da zihin halleriyle kendi arasına duygusal bakımından mesafe bırakması durumu, kişinin gerçek*

beniyle olan iç temasını yitirdiğini anlamasının sonucu olan kendinden kopma hali(dir)”¹⁶⁸ İnsan kendisini var eden tüm değerleri yıkan bir güce dönüştüğünü gösteren bu tanımlama, başkisi Ben’in yaşadığı süreci anlatan bir nitelik taşır. Ben, etkin olarak var olan dünya düzeninde yer alamaz; çünkü kendisine ait olan yaşamın bir öznesi değildir. Oysa insan, kendisine ait olan, yaşamı başkasına devredemez, yükleyemez. Kendisi olarak varoluşsal sorumluluğunu üstlenemeyen Ben, içsel dünyasını kuramadığı ve özgürleşemediği için asıl gerçekliğinden sürekli kaçır. Ben’in bu hali, özünü kaybetmesine ve bit gibi asalak bir hayvan tarafından yutulmasına neden olur. Gregor Samsa gibi böceğe dönüşmek üzere olan ve kendi türü dışındaki bir varlığın kuşatmasıyla bunalan Ben, günbegün eksilir;

“Zaman geçtikçe, vücudum değilse bile, hafızam bir bite dönüşüyor. Hafızam, besili bir bit gibi sımsıkı kenetlenmiş kafama, düşüncelerimin arasına geziniyor. Ben hep aynı dehşetengiz ihtimalle boğuşurken, o sürekli biraz daha güç kazanıp, günbegün semiriyor.(...) Binlerce küçük, lanetli, arsız mahluk, bana rağmen benimle besleniyor. Sayılarıyla birlikte iştahları da katlanarak artıyor. Gün içinde değişik saatlerde acıkıp acıkıp etime dişlerini geçirdiklerinde, başım, binlerce toplu iğne batırılmış gibi sızlaya sızlaya uyuşuyor. Bundan kimseye bahsetmiyorum. Başkalarının yanındayken olduğum insana katlanamadığım için, mümkün olduğunca yalnız kalmaya çalışıyor ve hep aynı çıkmaz sorulara cevap arıyorum.” (s. 362)

Bit, yabancılaşan ben’in sembolik düzeydeki açılımıdır. Kendisine olan güvenini zedeleyen ve tehdit eden bir varlıktır; onun bireysel mücadelesini yok eden bit, anlam aktarıcı tüm değerleri siler. Dünyayla kurduğu ilişkiyi tamamıyla sonlandırır ve insani oluşu tahrip eder. Bit’in baskı altına aldığı Ben, “*hafızası bite dönüşen*” biri haline gelir. Hafıza, bu hastalıklı bilinç tarafından kuşatılır ve geleceğini sömürerek ambargo koyar. Ben, bu olumsuzluğu derinden duyumsadığı an kendisiyle iletişiminin tehlikede olduğunu fark eder; ama herhangi bir tepki vermezliği onun kendilik çıkmazını artırır. Özgüven eksikliğinin şartlandığı/ koşullandığı bu kişilik, böylesine bir problemle savaşabilecek/yüzleşebilecek bir cesarete sahip değildir. “*Sayılarıyla birlikte iştahları da katlanarak artan ve gün içinde değişik saatlerde acıkıp etine dişlerini geçiren bitler*”, tensel bir kirlenme ve üremenin de simgesidir. Kimselerle paylaşmadığı bu durum, bütünlüğünü parçalayarak böler; benliği ve yaşamı bit gibi yabancı bir varlığın

¹⁶⁸ Ahmet Cevizci, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Paradigma Yay., İstanbul, 2000, s.994.

tutsaklığında yavaş yavaş tükenir. Hasta bir bilince dönüşen Ben, bu durumunun başka biri tarafından bilinmesini istemediği ve personasının kendisine yüklediği misyona tahammülü olmadığı için toplumdan soyutlanmayı seçer. Persona, sosyal ilişkilerimizi sürdürürken üstlendiğimiz rollere uygun davranmak zorunda olduğumuzu gösteren bir maskedir. Jung’a göre “*persona, dünya ile ilişkilerimizi sağlayan bir gerekliliktir.*”¹⁶⁹ Bu gerekliliği ihmal eden her insan, kendisine ve dünyaya yabancılaşır. Bireysel ve toplumsal amaçlarından uzaklaşan Ben, ilişkilerinden koparak evinde birbirinden farklı nesneler biriktirmeye başlar;

“Ne yapacaksın bu kadar fotoğrafı,” diye çıkıştı Mavi Metres evden çok bir depo görünümünü almaya başlayan dairemi hoşnutsuzlukla süzerek. “Ne işine yarayacaklar?”

“İşe yarasınlar diye biriktirmiyorum.”

“Peki ne demeye yapıyorsun bunu?”

Bir şey yapmıyorum aslında. Yapıyor gibi hissetmiyorum kendimi. Galiba yapmaktan ziyade, yapmamak belirliyor son tahlilde tüm hareketlerimi. Eylemden ziyade eylemsizlik.Aramaktan kendimi alıkoyamıyorum; arayınca buluyor, bulduklarımı topluyor, topladıklarımı biriktiriyor ve birikenleri atmaya kıyamıyorum.” (s. 373)

Büyük bir amaçsızlık ve “*eylemden ziyade eylemsizlik*” çıkmazında sıkışıp kalan Ben, istifçi bir eğilime yönelir. İstifçilerin dışarıdaki dünyaya karşı oluşturabildikleri tek savunma biçimi biriktirmedir; çünkü bir kenara yığılmış nesneler, insanın varlığını koruyan bir kabuk işlevi görür. Dünyaya bu kabuğun çizdiği sınırlar içinden bakabilen Ben, yığınlarla oluşturduğu düzenin dışına çıkamaz; derin bir güven bunalımı yaşayan kendiliği için nesnelere sığınma rahatsız edici değildir. Kurduğu bu yaşam biçimine ödün vermeden uyum gösteren Ben, farklılıkların ve değişikliklerin kendisini yok edeceğini düşünür; bu rutinin bozulmasına ya da dağılmasına tahammülü olmadığı için evindeki hiçbir nesneyi atmadan yaşamına devam eder. İnsanın kendisine eş değer bir varlık alanıyla ilişki içinde olması gerekirken; nesnelerle iletişime geçmesi, sağlıklı düşünebilme yetisini yok ettiğini ortaya koyar. Ben, düşünerek/ sorgulayarak/ seçerek/ farkında olarak kendisini kanıtlayamadığı için yabancılaşır.Yaşamı üzerinde kaçınılmaz bir yıkıcılığın kendisine dönüşen Ben, “*aramaktan kendimi alıkoyamıyorum; arayınca buluyor, bulduklarımı topluyor, topladıklarımı biriktiriyor ve birikenleri atmaya kıyamıyorum.*” sözleriyle kendini anlatır. Bu durum, anlamsız bir arayışın içine girdiğini

¹⁶⁹ Frieda Fordham, Jung Psikolojisi, Çev. Aslan Yalçın, Say Yay., İstanbul, 2011, s. 63.

gösterir. Anlamsızlık, varlığına ve dünyaya duyduğu inançsızlıktan beslenir; inanç, parçalanmışlığı bütünlüğe, değersizliği değere çeviren içsel bir enerjidir. Bu içsel enerjiden rol ödünçlemeyen Ben'in bu hali zayıf kişilik yapısının olduğunu ortaya koyar.

Yabancılaşmanın cismanileşmiş bir diğer görüntüsü Zekeriya Ateşmizaçoğlu'dur. Hak ederek yaşamı kazanma duygusu gelişmediği için çalarak kendisini var etmeye çalışır. Fromm'a göre bu eğilimdeki insanlar, sömürücü tiplerdir. *“Sömürücü tipler, üretmeye değil çalmaya eğilimli olmasıdır.”*¹⁷⁰ Dolayısıyla Zekeriya, dünyalık yaşantısında payını başkası'nın varlık alanına fütursuzca dokunarak alır. Kendisine yönelik hiçbir özgünlüğü olmayan Zekeriya; kişileşmiş bencilliğin, yozlaşmanın ve ahlaki çürümenin somutlaşmış görüntüsüdür;

“Takip eden seneler boyunca Zekeriya Ateşmizaçoğlu annesinin kendisini ite kaka soktuğu otobandan her fırsatta ayrılarak, bulduğu tüm sapaklara birer birer dalacak; yolunu kaybede kaybede, başlı başına bir utanç ve azap kaynağı olup çıkacaktı en nihayetinde. Burnunu kırdığı yıl anne babasının cüzdanlarından para aşırırmaya, on beşinde tüm boş vakitlerini mastürbasyona adamaya, on altısında okulu kendinden güçsüzleri ezebileceği bir arena olarak görmeye, on yedisinde günde iki paket sigaraya, on sekizinde mümkün olan en kestirme yoldan köşeyi dönmeye salarak, annesinin daha çok sinirine giden burnunu, kokusunu aldığı her batağa sokar olmuştı.” (s. 102)

Zekeriya, değer bilinci oldukça düşük biridir; başkasını ezerek, aşağılayarak var olmaya çalışır; bu durum, özgüven yetersizliğinden kaynaklanır. Arno Gruen, *“insanın kendisi dışındakilere ezici ve baskıcı bir tavırla yaklaşması, kendi üstünlüğünü göstermeye yönelmesi, kendisini yetersiz ve çaresiz görmesinden beslenen davranış biçimleridir.”*¹⁷¹ der. Bu davranış biçimleriyle karakterini oluşturan Zekeriya, toplumsal bir suç unsuruna dönüşür. O, kendiliğe ve yaşama ait tüm güzellikleri, incelikleri silen biridir; kabalığın, şiddetin, hunharlığın ve istismarın öfkeli yüzüdür. Kötülüğün ve kirliliğin insan biçimi kazanan bu görüntüsü, yabancılaşmanın etkisini artırır. Zekeriya, kendisinden güçlü insana kölecil bir itaatle bağlı iken, güçsüzün ise aciziyetinden yararlanır; sevgi, saygı, hoşgörü ve iyi niyet gibi tüm içtenlikleri yutarak hayatı cehennemleştirir. Varoluşsal sorumluluğundan sürekli kaçan Zekeriya, varlığını böylesine bir değerler ve haklar işgali üzerine kurar.

¹⁷⁰ Fromm, 2008, s. 78-79.

¹⁷¹ Gruen, a.g.e., 2012, s. 273.

Yabancılaşmayı bireysel düzlemde ortaya koyan bir diğer anlatı kişisi, Mavi Metres'tir. Mavi Metres; kendi bilgisi, çabası, tecrübesi sayesinde yaşamda yer edinmeye çalışan biri değildir; ismi bile ona beraber yaşadığı zeytinyağı tüccarı tarafından verilmiştir. Başkasının kendisine dayattığı rollerle basit bir objeye dönüşen Mavi Metres, sevgi ve aşk gibi yüce değerlerden uzak sadece meta üzerine kurulu bir ilişkide olmayı tercih eder. Kendisi olma biçimlerine yabancı olan Mavi Metres, varlığının ve kadınlığının kutsallığını zedeler; o, artık bedeninin bile hakimi değildir. Çünkü zeytinyağı tüccarının isteklerini bedeni üzerinden karşılar. Zeytinyağı tüccarı isminin verilmesi tesadüfi değildir. Alıp satma işlemine dayalı bir düzeni olan tüccarla bu şekildeki bir ilişki Fromm'a göre pazarlamacı bir eğilimin yansımasıdır. *“Pazarlamacı eğilimde insan, kendisini fetişist bir nesneye dönüştürerek yabancılaşır. Kendinden farklı bir şey haline gelen insan, başkalarının yargılayıp kullanabilecekleri biridir. Kimlik hissi ve güvenini tamamiyle yitirmiştir.”*¹⁷² Bu boyutlu bir yabancılaşmanın öznesi olan Mavi Metres, maddi ve manevi anlamda güvende olmak ister. Onun bu güven arayışı, kendisini tahrip etme üzerine kuruludur.

Mavi Metres'in yaşadığı kendilik sorununun farklı bir boyutunu Cemal'in hayatında gözlemleyebiliriz. Cemal, mecburi nedenlerden dolayı babasıyla Avustralya'ya göç eder;

“Cemal ise babasıyla birlikte Avustralya'ya gitmişti- özgür ama savunmasız, sonsuz ama yapayalnız bir evrende, yabancıladığı bir dilde, hep yarı yerleşik, yarı göçebe yaşamak üzere. Hoyratça ayrılan yolları, birbirlerinden tamamen bihaber katettikleri gençlik dönemlerinin ardından, Cemal'in beklenmedik dönüşüyle yeniden kesişivermişti. Tüm akrabalar, onun memleket hasretinden döndüğüne hükmetmiş; bu suretle yıllar evvel annesinin cenazesine gelmemekle gösterdiği vefasızlığı bir nebze de olsa bağışlamışlardı. Oysa işin aslı, o yurdunu Avustralya olarak gördüğü gibi, Türkiye'den de, Türklerden de pek hoşlanmıyordu.” (s. 69)

Avustralya'da kültürel bellek mekanlarından uzaklaşan Cemal, kimlikssel bir belirsizlik yaşar. Gassett'e göre *“bu tarz insanların durup düşünceye dalma, kendi içine sığınıp kendisiyle uzlaşma, neye inandığını, gerçekten değer verdiği ve gerçekten nefret ettiği şeylerin neler olduğunu belirleme olanağı yoktur.”*¹⁷³ Dolayısıyla Cemal, özünden

¹⁷² Fromm, a.g.e., 2008, s. 87.

¹⁷³ Gassett, a.g.e., 2011, s. 32.

kopar ve duyarsız bir ötekiye dönüşür. “*Gün Olur Asra Bedel*” romanındaki Sabitcan gibi kendi değerlerine ait olmayı reddederek geçmişe yönelik tüm kazanımları siler. Oysa geçmiş, yaşadıklarımızı, düşlediklerimizi, anılarımızı taşıyan, dokunulduğunda Antheus’un toprağı gibi yeniden diriltten bir enerjiyi içerir. Geçmişini unuttuğı gibi annesinin kabrini ziyaret etmeyen Cemal, törel olana saygı ve hürmet ilkesini tamamıyla yok sayar. Korkmaz’a göre “ölüleri ziyaret etme Türk kültürü için önemli bir değer belirticidir.”¹⁷⁴ Bu değer belirtecinin kutsallığını çözemeyen Cemal, her şeyi yadsır; onun böylesine bir tavır sergilemesi, kendisi olma imkanını yok ettiğini gösterir.

Yabancılaşma sadece bireysel alanda yaşanmaz. Dönemin iktidarı, evliya ve diğer mezarlıkları pragmatik bir yarar nedeniyle yok etmeye karar verir. Bu kararı onamayan insanların isyanları/itirazları sağır kulaklara ve farkında olmayan bilinçlere çarpıp geçer. İktidar, mezarlıkların akıbetiyle ilgilenenleri bir ayak bağı olarak nitelendirir ve yıkmak için engel olan herkesi görmezden gelir. Mezarlıklar, yitirdiğimiz yakınlarımızı anmamızı sağlayan sembolik mekanlardır; bu sembolik mekanların nesnel bir kaygı adına yok sayılması, toplumsal alanda derin bir problem yitimine işaret eder. Bu anma mekanlarını, Nayman Ana Gömütlüğüne benzer bir kadere mahkum eden iktidar, insani değerlerin yaralayan kör bir güçtür.

Farklı boyutlarla açıklayabileceğimiz yabancılaşma, hem bireysel hem de toplumsal alanda görülür. İnsanın ontolojik düzlemde kendisine özgülüğünü dışlayarak şeyleşmesine neden olan yabancılaşma, başkişi Ben’in içsel bir uyarana tepki vermesini engeller. İç karmaşası, kendisini tanıma ve dünya üzerindeki varlığı belirmesini engellediğı için onu yabancılaştırır. Ben’in yaşadığını kitlesel düzlemde simgeleyen iktidar ise, kaba bir kütle halinde insanlığın üzerine çökerek hatırlama mekanlarını ortadan kaldırır; böylece birbirine değersiz, kimliksiz ömürlerin ulanmasına neden olur.

2.4.8.2. Bunalım

Bunalım, umutsuzluk hissinden kaynaklanan ruhsal bir sıkıntıdır. İnsan yaşam sürecinde bir yandan bireyselleşmeye; diğer yandan dünyayla uyumlu bir ilişki sürdürmeye yani sosyalleşmeye çalışır. Bunu başaramayan her kimse, kontrol edemediğı bir şüursuzluğa tutsak olur ve bunalır. Bunalımı bu boyutlu yaşayan Ben, mutlak bir

¹⁷⁴ Korkmaz, a.g.e., 2008, s. 74.

çaresizlik içindeyken yaşamın kutsallığına ve kendine özgünlüğüne inanmadığı için her şey ona saçma gelir. Ben, saçmalık olarak kabul ettiği bu süreci idame etmeye zorlandığı için bunalıma sürüklenir; ona göre insanın bir sorumluluğu olmamalıdır; sorumluluğunu başkasına yükleyemediği ve kendisini seçemediği için Ben, güçsüzleşir. Özdemir, *“insanın seçme durumunda kalışı insanda bunalım yaratır. Edimlerinden doğacak sorumluluğu kendisinin dışında başka bir varlığa yükleyememesinden doğar bu bunalımı.”*¹⁷⁵ derken Ben’in varlık sancısına gönderme yapar. *“Kime, ne zaman, ne olacak”* sorularını düşünmek yerine verili olan düzeni inkar etmeye yönelen Ben, herhangi bir kaygı taşımaz; oysa kaygı, insanın kendisini sorgulamasına ve eksikliklerinin farkına varmasına yardımcı olan bir itkidir. Bu itkinin gerekliliğini saplantılı bir şekilde reddeden Ben, bir şey yapamazlığının ve bir yerde olamazlığının yarattığı sorunlarla bunalır; çünkü Ben, umutsuzdur. Onun umutsuzluğu, kendisini gerçekleştirme özgürlüğüne sınırlar koymasından ve hiçleşmesinden kaynaklanır. Kierkegerard *“umutsuzluğun özü yaşamın hiçbir şey olmamasıdır.”*¹⁷⁶ derken Ben’in yaşadığı soruna vurgu yapar. Hiçlik, Ben’in pesimizim düşüncesini besler. Ben, yaşamını özgür iradesiyle kuramaz; ona göre insanın dünyalık yaşantısındaki tüm çabası, yararsız ve faydasızdır. Ben’i bu kompleksten kurtarabilecek bir teselli kaynağının olmayışı bunalımını iyice derinleştirir; o, anne merkezli bir yuvanın içtenliğinden yoksun kalarak aile gibi önemli bir değer mekanından rol ödünçleyemez. Halbuki anne ve baba; tahrip olan, parçalanan, dağılan her insan için yaşatıcı bir kurtuluş imgesidir; bu kurtuluş imgesinden beslenemeyen Ben, çevresindeki herhangi bir kimseden duygusal ya da düşünsel bir destek alamaz. Onun kendisini birine bağlayamaması ve varlığını tanıyamaması, mutsuzluğunu artırır. Toplumsal bir varlık olmasına rağmen bir süre sonra evine kapanan Ben, biriktirdiği nesneleri güven kaynağı olarak görür. Sorunsal nitelikli bu içeri-dışarı ilişkisi, Ben’in rahatsızlığını derinleştirir. Sarte, *“insan kendi dışında vardır, kendi dışına çıkarak var olur. Yani, ancak dışa atılarak dışta kendini yitirerek varlaşır.”*¹⁷⁷ derken Ben’in korku temelli kaçışına gönderme yapar. Ben, dışarı çıkmaya kendisini hazır hissetmez; kalıt bir sığınak özelliği taşımayan geçmişini ve eylemsizlikle örülü şimdisini bir yazgı olarak kabul eder. O, bu yazgısını yapıp ettikleriyle değiştirebilecek ya da yön

¹⁷⁵Özdemir 1999, s. 366.

¹⁷⁶Soren Kierkegerard, Ölümçül Hastalık Umutsuzluk, Çev. M. Mukadder Yakupoğlu, DoğuBatı Yay., Ankara, 2010, s. 8.

¹⁷⁷Jean Paul Sarte, 1999, s. 98.

verebilecek durumda değildir. Kendini gerçekleştirmek için cesaret ve kararlılıkla bir adım atamayan Ben, ruhunu teslim alan bunalının etkisinde yok oluşa sürüklenir.

Bunalımı yaşayan bir diğer anlatı kişisi, Sidar'dır. Sidar, hayata tutunmasını sağlayan teselli kaynaklarını reddettiği için ölümü arzular ve kendiliğini bir an önce yok etmek ister. Sidar'ın böylesine bir yönelim içinde olmasının temel nedeni statü endişesidir. Alain Botton'a göre *“statü, bizim için eşi benzeri olmayan bir zenginliğin kapısını açan bir kilit sanki; o sevgi olmadan ne kendimize güvenebilir ne de kendi kimliğimize tahammül edebiliriz.”*¹⁷⁸ Dolayısıyla Sidar, kendisine baktığı zaman, eksikliklerin ve kusurların şekillendirdiği marazi bir ben gördüğü için kendisini kuramaz ve toplum içinde yer edinemez;

“Zaten sürdürdüğü hayata hiç uygun düşmüyordu aşk meşk ilişkilerine bulaşmak; üç başı mamur bir hayat gerekliydi bunun için, zaman, enerji ve para gerekliydi. Parası yoktu. Enerjisi kısıtlıydı. Zamana gelince o da giderek azalıyordu. Ölümle ilgili saplantılarından kurtulmak için, ikinin çokluğundan sıfırın hiçliğine ulaşarak çember tamamlayan 2002 senesi oldukça uygun bir zaman(...) Kafasının içinde tam da salonunun ortasından geçen kirli sarı boruya çarpıp durduğu yerde, günbegün semiren habis tümör gibi öfkesini taşıyan Sidar, yakında ölmeye hazırlanıyordu.” (s. 212)

Sidar, kendisini karanlık bir mahzene iter ve buradalığını histerik bir sıkıntıyı kuşandığı için onaylayamaz. Sidar, ölmeye yakın olduğunu hissederek. Bauman, *“ölüm kendi adı altında ortaya çıktığı zaman en güçlü konumdadır.”*¹⁷⁹ derken Sidar'ın ölümü bekleyen ve arzulayan bunalımlı tavrına gönderme yapar. Zayıf, yılgın ve yorgun kişiliği bu güç karşısında direnemez ve yutulmayı bekler. Bekleyişini; hareketsizliği ve işlevsizliğiyle hızlandıran Sidar, Kafka'nın *“Dönüşüm”* romanında yer alan Gregor Samsa gibi insani oluşu koruyamadan çürür ve bir noktada sabit kalarak durağanlaşır. Durağanlaşma, insani niteliklerini yitirip hayvana dönüşebileceğinin psişik yankısıdır. İçten bir tepki vermeden kaçınılmaz bir sona doğru bu denli koşuşu, bunalının etkisine işaret eder. Kendiliğine yönelik sessiz ve parçalayıcı bir şiddet uygulayan Sidar, zor ve sıkıntılı zamanlara karşı bir duruş sergileyemeyince tükenir.

Ben ve Sidar'ın yanı sıra bunalıtlı varlık sancısını deneyimleyen diğer anlatı kişisi Zeliş Ateşmizaçoğlu'dur;

¹⁷⁸Botton, a.g.e., 2013, s. 21.

¹⁷⁹ Bauman, a.g.e., 2010, s.

“Ateşmizaçoğulları içinde evhama karşı en dayanıksız olan oydu. Evham, ailenin öteki fertleri için dışarıdan gelen bir tehditten ibaretti. Bu tehdidin sebepleri değişmekle beraber geldiği adres, hep aynı kalırdı; kalın, kül rengi kadife perdelerin dışındaki dünya. Zeliş Ateşmizaçoğlu için her şeyden önce soyut bir şeydi evham. Tıpkı hava gibi hem her yerdeydi, hem de ele avuca gelmez. Bir kere evham, insanın dışında değil insan evhamın içinde barınırdı. Çünkü korku ve kaygı ve kuruntu, “her şeyin başka türlü olması ihtimalinin dehşeti”nden beslenir. (İşte evin, arkadaşların, Vücudun, ailen... Bunlar senin ama maalesef, bir gün elinden alınabilir!) Evhama gelince, o, “hiçbir şeyin başka türlü olmaması ihtimalinin dehşetinden beslenir.” (s. 108-109)

Şizofrenik temelli davranış biçimleri sergileyen Zeliş, özgüvenini sağlam temeller üzerine inşa edemediği için bunalıma sürüklenir. O, *“kalın, kül rengi kadife perdelerin arkasından”* dış dünyaya bakar. Kalın perde imgesi; iletişimsizliğin, yalnızlığın, dışarıya açılmazlığın somut bir görüntüsüdür. Dış dünya şizofrenin algısında tehlikelerle dolu gayya kuyusudur. Bu gayya kuyusuna temas etme, onu ürkütür. Zeliş, yaşadığı mekanı sığınak olarak kabul eder ve buraya kapanır. İç kaçma ve kapanma eylemi, güven arayışının davranış boyutlu açılımıdır. Zeliş’in şizofreniziminden kaynaklanan vehim duygusu, bunalımını iyice derinleştirir. Vehim, insan doğasına aykırıdır ve zarar vericidir; insanı tutuklu kılarak, asıl gerçekliğini yutarak bilinçli düşünmesini engeller. Bunalımın yaşamında oluşturduğu baskıdan kurtulamayan Zeliş’in hastalıklı bilinci genetik bir mirastır; annesinin mizacını taşıyan Zeliş, psikotik rahatsızlığını aşamadığı için kendisi olmaktan çıkar ve sosyalleşmenin insana kazandırdıklarını tecrübe edemeden tükenir.

Bunalımın etkisini yalnız bir kadın olan Madam Teyze’nin yaşamında da gözlemleyebiliriz. Madam Teyze, eşini kaybetmiş ve tek başına mahkum edilmiş bir kadındır; insanlarla iletişim kurabilmek için sık sık kuaföre gider ve eskiyen eşyaları biriktirir. Topladığı nesnelerin elinden alınması üzerine intihar eder. Madam Teyze, sabitleyemediği, durduramadığı zamanın akışı ve yaşattığı kayıplardan dolayı intihara sürüklenir. Sürekli değişen ve yakınlarını alıp götüren hayat, artık güvensizdir; insanlar ise ilişkisizdir. Bu nedenle intihar, tek çözüm yoludur. Durkheim, *“insan tek başına terk edildiği, bir toplumsal grupta iyice bütünleşemediği ve bundan ötürü o toplumsal gruptan kaynaklanan ortak güç ona yeterince canlılık ve yetke vermediği zaman, intihara eğilim gösterir.”*¹⁸⁰ der. Dolayısıyla intihar, insanın hayattan aldığı doyum sona erdiği ve

¹⁸⁰Durkheim, a.g.e., 2013, s. 24.

başkasıyla iletişimi doğrultusunda kendisini var edemediği zaman ortaya çıkar. Bu boyutuyla açıklayabileceğimiz Madam Teyze'nin intiharı, içe çekilen umudunu kaybeden bir insanın trajik sonu olarak değerlendirilebilir.

Bunalım, Madam Teyze'nin yanı sıra öfke, hüznün, acı ve hayal kırıklığı gibi durumlarda kendine fiziksel şiddet uygulayan Mavi Metres'in, obsesif kompulsif bozukluğu yaşayan Hijyen Tijyen'in yaşam süreçlerinde de yansıma bulur. Bunalım, dünyayı yaşanılabilir bir yer olmaktan çıkarır ve kendiliği yeniden kurabilecek enerjiyi bitirir. Başkışı Ben ve diğer insanların algılarını kuşatan bunalım; düşünme, eleştirme, sorgulama ve seçim yapma özgürlüğünden insanı alıkoyarak içe kapanmaya ya da intihar gibi geri dönüşü olmayan bir sona sürükler.

2.4.8.3. Sorumluluk – Fortuna/Kader Çatışması

Fortuna, Yunanca bir kelimedir. Giddens'e göre *“kader konusuyla ilgili önceki mevcut görüşler ile Ortaçağa ait fikirler arasındaki temel bağlantı noktası fortunadır; kavramın asıl kaynağı Roma'nın kader tanrıçasının adıdır.”*¹⁸¹ Kaderle eşdeğer bir anlam taşıyan fortuna, inanç sisteminin oluşmasında önemli bir rol alır. Fortuna, Tanrı gibi önemli bir yücelik algısının varlığımızın üstünde bir güç olduğunu kabul eder. Fortunaya inanma, insanı sorumluluk bilincinden soyutlamamalıdır; çünkü insan, fiziksel değil ontolojik doğumuyla yani kazanımlarıyla değerlidir. İnsani oluşun bu boyutunu çatışma süreciyle yaşayan başkışı Ben, felaketlerle örülü yaşamının sorumlusunu araştırır, sorgular. Kötülükler tarafından kuşatılan yaşam, kendi edinimlerinin mi yoksa fortuna denilen büyük oluşumun mu sonucudur;

“Eğer Bonbon Palas'a hiç gelmemiş ve bu insanlara bulaşmamış ya da sırlarını öğrenmemiş olsaydım eğer ömrümde bir kez olsun, her zamanki ben değil de farklı biri olmayı başarsaydım, gene de aynı dönemeçlerden döne döne akar mıydı bu hikaye aynı melun sona doğru? İki farklı cevabım var. Birini aklım, diğerini yüreğim fısıldıyor. “Merak etme! Sen olmasan da yaşanırdı bu felaket, er ya da geç,” diyor aklım. “Zannettiğin kadar önemli değilsin, ne de korktuğun kadar fesat. Zaten ha senin yüzünden olmuş, ha başka bir sebepten... Sonuç aynı olduktan sonra ne fark eder? İçini

¹⁸¹Giddens, a.g.e., 2014, s. 144.

rahatlatacaksa, Fortunada diyebilirsin buna. Hem fortunadan başka neyle açıklanabilir ki, her sırrın, eninde sonunda onu gambazlayacak olanın eline geçmesi?” (s. 362-363)

Ben, içinde bulunduğu çıkmazı sorularıyla cevaplayamaz; yaşadığı bu çatışma dünyalık serüveninin temel problematiğini oluşturur. Çözemediği, baş edemediği, bu epistemolojik sorunu aşacak bilgi birikimi ve yaşam tecrübesine sahip olmadığı için bir suçlu arar. İnanmayla inkar etme arasında bir saat rakkası gibi gidip gelen düşünceler, sağlıklı bir karar vermesini engeller. Bu durum, dönem insanın yaşadığı düşünce merkezli medeniyet çatışmasının bir hülasesidir. Ben, geleneksel değerleri içeren kaderle aklı önceleyen ve Tanrı'yı yok sayan modernitenin arasında sıkışıp kalır. Giddens, *“modern toplumsal hayat ve kültürün doğası dikkate alınrsa, günümüzde kaderi gelecekteki olayların müdahaleye açıklığının karşısına koyma eğilimindeyiz. Kader önceden düzenlenmiş bir determinizm biçimi olarak alınır ve modern bakış açısıyla karşıtlık içindedir. Kadercilik modernitenin reddi, yani olayların gelecekte almaları gereken yönde ilerledikleri görüşü lehine kontrollü bir gelecek yöneliminin reddedilmesidir.”*¹⁸² derken modernite ve kader arasına sıkışmış Ben'in sorununa gönderme yapar. Halbuki insan, kendisini çevreleyen her şeye şartsız, koşulsuz teslim olmayacak ve dünyalık zamanını kendi eylemleriyle biçimlendirecek kadar akıl ve bilgi sahibidir. Özgür iradesiyle toplumdaki yerini belirleyen insan; aciz, çaresiz, basit ve yalıtık bir varlık değildir. Rastlantı ve tesadüf şeklinde nitelendirilen durumları anlamayan çalışan Ben, kaderin etkin bir güç olduğuna kanaat getirir; fakat o, fortunayı/kaderi bir araç olarak kullanır. Ben tarafından sınırları belirlenen kader, kandırmaca mantığı üzerine kuruludur. Bireysel ve toplumsal yükümlülükleri reddeder, insanı edilgenleştirir. Sorumluluklarından kurtulabilmek için bahanelere sığınan Ben, eksikliği ve yetersizliğiyle yüzleşme cesaretinin olmadığını gösterir. Ona göre sorumluluk, kaldırmayacağı ağır ve sancılı bir yükür; bu yükün gücü altında ezilen Ben, kaçır. Oysa insan, dünyanın ayrılmaz bir parçasıdır; sorumluluklarının farkında olarak kendisini seçmeli ve yaşamın ahenkli akışına katılmalıdır. Çünkü insan, fiziksel doğumuyla sadece bir postuladır; var olan düzenden bir kendilik alanı yaratır ve dünya üzerindeki konumunu belirlemelidir.

¹⁸² Giddens, ag.e., 2014, s. 144.

2.4.8.4. İletişimsizlik

İnsan yaşamını bir hastalık gibi sararak modern medüzalar üreten, dünyayı güvensiz kılan iletişimsizlik, yalnızlık temellidir. İnsan, doğası gereği yalnız değildir. Kendisini başkasıyla ilişki boyutuyla kurabilen insan, sosyo-toplumsal bir varlık olmasının gereğini böylece yerine getirir. Bu gerekliliğini başaramayan Ben, içe dönük bir hayatı seçer; çünkü o, insanlarla bir arada olmaktan rahatsızdır. İç yalnızlığı onu çepeçevre kuşatır ve dış çevreyle anlaşmazlığını günbegün artırır. İnsanlardan kaçarak nesnelere sığınan Ben, kendi türündeki varlıklarla paylaşım alanlarını yok eder; fotoğraflar, çöpleşen yazılar gibi işlevini yitiren atıklarla bütünleşmeye çalışan Ben, tek başına kalır. Laing, “*insan başkalarıyla yaratıcı ilişkiye girmeden başka kişilerin ve dış dünyanın etkin mevcudiyetini gerektiren ilişki tarzlarına başvurmaktan yaşayamaz*”¹⁸³ derken Ben’in kendilik sorununa vurgu yapar. Ben, kendisini çevreleyen dünyayla iletişimi reddeder ve asosyalleşir. Ben’in iletişimsizliği sadece toplumsal değildir; kendini dinlemeyen, sorular sormayan, eleştiri yapmayan Ben, bir süre sonra kendi sesini bile duyamaz hale gelir. Tehdit edici boyutlara ulaşan bu ruhsal kapanış, kendi bütünlüğünü ve dünya-ben etkinliğini engeller. Bireyler arası iletişime katılamayan Ben, yalnızlığına çekildiği için dünyadaki yerini bulma konusunda sıkıntı yaşar. Jung “*bu davranış biçimini huy edinmiş kişilerden içedönük tip diye söz etmektedir. İçedönük tip, insanlara karşı güvensizdir, sosyal değildir, hareketsizdir, dışarıya karşı uyumlu bir duruş sergileyemez*.”¹⁸⁴ Dolayısıyla insanın hayatı topyekun bir şekilde reddetmesi, ontolojik düzeyde geri çekilme ve içe kaçma gibi sorunlar yaşatır.

İletişimsizlik, Ben’in yanı sıra Ateşmizaçoğullarını da çağcıl bir yayılma gücüyle kuşatır. İçine atıldıkları mahzende başkası’nın bakışı, dokunuşu ve müdahalesine tahammülleri olmayan Ateşmizaçoğulları’nın algısında dışarı tehlikelidir/güvensizdir. Bu nedenle Ateşmizaçoğulları evlerine sığınmayı tercih ederler. Eve kaçma, içgüdüsel bir korunma ihtiyacıdır. “*Evlerinin içe dönük karakteri ve kendilerini dışarı kapatma tarzları bu ihtiyacın somutlaşan yansımasıdır*.”¹⁸⁵ Dış dünyayla kendilikleri arasında ördükleri sınır, kalın perde metaforuyla verilir; perde, dışa açılmazlığın sembolik yansımasıdır.

¹⁸³Laing, ag.e., 2011, s. 73.

¹⁸⁴Fordham, a.g.e., 2011, s.39

¹⁸⁵Beatriz Colomina, Mahremiyet ve Kamusalılık, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yay., İstanbul, 2011, s. 40.

Kendisini savunmak isteyen Ateşmizaçoğullarının böyle bir tavır sergilemesi; paylaşamayacakları, dönüştüremeyecekleri dünyada yalıtık ve tek boyutlu olmalarına neden olur.

İletişimsizliğin bir diğer yansıması Hijyen Tijyen'in yaşamıyla verilir. Hijyen Tijyen, çevresindeki insanlarla konuşmaktan çekinen, sakınan bir kadındır. Obsessif kompulsif bozukluğu yaşayan Hijyen, korku ve kaygıları tarafından kuşatılır; ona göre dış dünyadaki her şey/ herkes kirlidir ve temizlenmelidir. Takıntıya varan temizlik istenci, hastalıklı ruh halinden kaynaklanır. Kendisi dışındakilerin bir çöp yığınının ibaret olduğunu düşünen Hijyen Tijyen, evinin sınırlarında kalmayı yeğler ve iletişimsizleşir. Dışarı çıkma veya ilişkide bulunma tehlikelidir; zarar vericidir.

İletişimsizlik, uyumlu birlikteliği yok ederek insanı eksik, yalnız ve çaresiz bırakır. Bu sorunu yaşayan anlatı kişilerinin dış dünyaya intibak etme çabaları tükenmiştir. Gücsüz ve zayıf kişilikleri, yeniliği ve farklılıkları önceleyen değişimlere açık değildir; yaşamın doğal akışından koparak kendilerine bir savunma oluşturan anlatı kişileri dış dünyayı bir labirent olarak düşünür. Bu labirentin yaşatacağı tahribe karşı bir duruş sergileyemeyecekleri için her türlü ilişkiyi reddederler ve yaşamlarını yarı uyku halinde devam ettirirler. Zamanla içe kapanma durumuna neden olan bu kaçış psikozu, sınırlar yaratır; soyutlanma gibi bir olumsuzluğun içinde insanı tek başına bırakır; dünyayı kendine deneyimlemesine engel olur.

2.5. ARAF ROMANINDA YAPI VE İZLEK

2.5.1. Romanın Kimliği

Araf, Elif Şafak'ın beşinci romanıdır. “*The Saint Of Incipient Insanities*” ismiyle ABD'nin Farrar ve Straus-Giroux adlı yayınevinde ilk baskısı yapılır. Araf, yazarın İngilizce yazdığı ilk romandır; Aslı Biçen tarafından tercüme edilen eserin 2004 yılında 352 sayfa halinde ilk baskısı, Metis yayınlarına aittir. Romanın oluşum sürecini yazar şu şekilde ifade eder;

*“Araf, bir gençlik romanı. Gündelik hayatın ve gençliğin dilinin ön planda olduğu bir roman. O yüzden dili biraz farklı kullandım. Araf, benim gözümde hep özel bir roman olarak kalacak. Bana ilk defa bir başka dilde yazmayı tattırdı. Bu anlamda bir sıçrama noktasıdır. Bu kitabı yazmak için kendimi kah odaya kah kütüphanelere kapattım, gece gündüz yazdım. O kadar yıprattım ki bedenimi. Deliliğin eşiğinde yazıldı Araf.”*¹⁸⁶

Toplamda 45 defa baskısı yapılan Araf'ın çalışmada Doğan Kitapevi'nin 2012 yılına ait 385 sayfalık on altıncı baskısı esas alınmıştır.

2.5.2. İsim İçerik İlişkisi

Araf, “*İslam inancına göre cennet ile cehennem arasındaki yer*”¹⁸⁷ anlamına gelir; urf kökünden türediği kabul edilen bir kelimedir. Araf; arada kalmışlığın, yersizliğin, bir yerde olamamışlığın ve aidiyet probleminin sembolik açılımıdır. Araf, başkışı Ömer'in kendilik açmazına gönderme yapar; Ömer, hiçbir yerdeliğini içgüdüsel olarak duyumsamış ve dünyalık yaşantısında yer edinememiş biridir. Özgür iradesi ve gücüyle kendilik alanı oluşturamayan/varlığını kanıtlayamayan Ömer, bunaltılı varlık sancısında tükenir. Ömer, varoluş serüvenine yön tayin edebilecek cesaret ve kararlılıktan yoksun olduğu için arafta sıkışıp kalır. Araf; bir şey yapamazlığın simgesel değeridir; derin bir içsel sıkıntıya işaret eden bu durum, Ömer'i varlıkla hiçliğin çekim alanında asılı bırakır. Kurucu özne olarak yaşamını oluşturamayan Ömer, herhangi değere ve anlama bağlanamadığı için zamanla beraber çaresizleşir. Bu çaresizliğin besleyip güçlendirdiği

¹⁸⁶Elif Şafak, Araf, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2012, s. 389.

¹⁸⁷Haluk Şükrü Akalın, Türkçe Sözlük, TDK Yay., Ankara, 2009, s. 112.

köksüzlük duygusu, onu boşluğa sürükleyecek ve dünyadalığından koparacaktır. Kendisiyle dünya arasında psikolojik sınır oluşturan ve bu sınırı bir adım öteye geçerek aşamayan Ömer, ontolojik boyutta tamamlanmamıştır. O, yarım kalmış; bölünmüş bir ben'dir; birey oluşun getirdiği sorumluluklara intibak edememiştir. Ömer kendisi olmayı başaramamıştır; yapıp ettikleriyle özü arasında yaratıcı bir ilişki kuramamıştır; başkalarından ödünçlediği özelliklere zaman zaman sığınsa da yaşadığı özgüven eksikliği Araf'ın etkisini artıracaktır. Bu duruma karşı bir duruş sergileyemeyen Ömer, kaçmak istedikçe gerçeğine çarpacak, dağılıp parçalanacaktır; çünkü Araf'ı yurtsuzluğunu yüzüne haykıracak ve sığınmak istediği tüm teselli kaynaklarını yok edecektir. Herhangi bir eylemin kendisine zarar vereceğini düşünen Ömer, bu halini süreç içinde bir yazgı olarak kabul eder ve trajik sonunu bilinçsizce örmeye başlar.

2.5.3. Olay Örgüsü

Araf romanında vaka çeşitli başlıklarla dört bölüme ayrılırken biz asıl ve çerçeve vakayı dikkate alarak anlatıyı iki bölümde inceledik. Asıl vaka, çerçeve vakanın içine yerleştirilmiş unsurlardan oluşur ve roman çerçeve vakanın aktarılmasıyla başlar.

Birinci bölüm, çerçeve vakayı içerir; Zarpandit, Debra, Alegre ve Abed'in yaşam süreçleri üzerine kuruludur. Çerçeve vaka, kayıt yaptırmak için üniversiteye gelen Zarpandit'in Debra'yla tanışması üzerine başlar. Zarpandit, burada kendini yalnız hisseder ve bu duruma daha fazla tahammül edemediğinden dolayı intihar eder; fakat başarısız olur. Yalnızlığını Debra'nın yürüttüğü gay hareketlerine katılarak gidermeye çalışan Zarpandit, Gail ismini alır. Bulimik hastası olan Alegre ise tedavi görmek için gittiği klinikte Debrayla tanışır ve Alegre'yi Gail'e tanıtır. Alegre sevgilisi Piyu'yla cinsel bir ilişki yaşayamadığı için bunalıma girer ve tedavi olmaya karar verir. Debra'yla arkadaşlığını sürdüren Alegre, eşcinsel Debra'nın kendisine yönelik eğilimlerine tahammül edemez ve şiddetli buhranlar geçirir. Yazar Gail dışında diğer insanların akıbeti hakkında okuyucuya bilgi vermez; bu durum, olayların tutarlı bir bütünlük göstermediğini, kurgusal boşlukların olduğunu ortaya koyar.

İkinci bölüm, asıl vakadır. Asıl vaka, başkişi Ömer'in yaşadığı süreç üzerine kuruludur ve ikiye ayrılır. Birincisi Ömer'in Amerika'da; ikincisi ise İstanbul ve Ankara'da geçirdiği zamanı içerir. 2002 yılında Amerika'ya doktora eğitimini

tamamlamak amacıyla giden Ömer, Faslı Abedle tanışır ve Abed'in Piyuyla beraber yaşadığı eve taşınır. Ömer burada ortak arkadaşlarının aracılığıyla tanıdığı Gail'e aşık olur ve kısa bir süre sonra onunla evlenir. Mutsuz bir beraberlik sürdüren Ömer, Gaille birlikte İstanbul'a ailesinin yanına gider. Amerikaya dönüş esnasında arabadan ani bir şekilde çıkarak kendini köprüden atan Gail, intihar eder. Yazar, olayları burada sonlandırır. İkinci bölümü ise yazar birincinin içinde ve zamanda geri dönüş tekniğini kullanarak anlatır. Ömer kuzeni Muratla beraber Odtü Endüstri Mühendisliğini kazanır; kuzeniyle Ankara'ya giden Ömer, siyasi eylemlere karışarak tutuklanır ve üniversiteyi bırakmak zorunda kalır. İstanbul'a giden Ömer yeniden sınavlara hazırlanır ve İstanbul'da kazandığı bir üniversitede eğitimini bitirdikten sonra Amerika'ya gider.

2.5.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Araf romanı, yazar anlatıcıyla yazılır. Yazar anlatıcı, her şeyi bilme ve görme ayrıcalığıyla donatılmış tanrısal bir konumdadır. Tanrısal bakış açısı, başkişi Ömer ve diğer anlatı kişilerinin görünebilen/görünmeyen; duyulabilen/duyulmayan duygu ve düşüncelerine nüfuz edebilme gücüne sahiptir. Yazar anlatıcı, başkişi Ömer'i ve diğerlerini kendi gerçeklikleri, yaşama bakış açıları, dünyayı algılama biçimleri doğrultusunda anlatırken iç monolog tekniğini kullanır;

“Bir çocuğun sevgi, bağlılık ve ihtiyaç ipleriyle Gail'i hayata bağlayıp bağlayamayacağını merak ediyordu; başka bağlamda bu karışımından hoşlanmazdı muhtemelen ama çocuğundan gelirse pekala hoşuna gidebilirdi. Huzurlu anlarında hokka burunlu, minicik elli, sevimli kafasında devasa bir siyah saç çalısı olan bir kız bebek getiriyordu Ömer gözlerinin önüne. O bebek kendisinin yapmayı başarmadığı şeyi yapabilir, Gail'in içindeki ölüm dürtüsüne hayat üfleyebilirdi. İçindeki nihilist, kendini birden kalıbına büründürdüğü gözü yükseklerdeki burjuva babayla inceden inceye dalga geçerken, Ömer bu yüz kızartıcı ölçüde evrensel ve sıradan özlemi kendine saklıyor.” (s. 333)

Tanrısal bakış açısı, Ömer'in kendisiyle yaptığı içsel konuşmasını, kimselere söylemediği özlemini, Gail'in psikolojik sorunu karşısında derinden duyumsadığı çaresizliğini, geleceğine yön veren hayallerini, onu ve kendisini yaşama bağlayacak umutlarını hakim konumuyla bilir. İçindeki umutsuz ve bedbaht sesin benliğini nasıl esir

aldığına, beklentilerinin büyük bir utanca dönüştüğüne, kendisiyle dalga geçtiğine sınırsız bir bilme yetkisiyle temas ederek yansıtır. Yazar anlatıcı, Ömer'in ruhuna sinen nihilizme dayalı sorunu bir kendilik değeri gibi ödünçler; onun arada kalmışlığına, bir şey yapamazlığına, çaresizliğine vakıf olarak her şeyi anlatan tanrısal bakış açısı kişinin iç sesi gibidir. Tanrısal bakış açısı, “*kendisine saklanan yüz kızartıcı ölçüde evrensel ve sıradan özlemine*” yani görünmeyen/ gözlenemeyen durumunu bilir/görür;

“*Oraya geldiklerinde Ömer'in yüzü birden buruştu, sanki zahmetli maceralı bir yürüyüşten sonra geldikleri yer gecenin son bulduğu kendi evi değil de dünyanın son bulduğu gökkuşağının altıydı. Onun yalpalayan bedeni ve daha da yalpalayan ruhu üzerinde giderek ağırlaşan duygusal sömürüler uygulamaya muktedir olduğunu gayet iyi bilen Abed, ayrılırken arkadaşına sıkı sıkı sarılmaktan kendini alamadı, ama bu sevgi gösterisi Ömer'i iyice duygusallaştırmaktan başka bir şeye yaramadı. Abed arkadaşının uzun uzuvlu, söğüt gövdesinin devasa kapılar ardında kayboluşunu izleyerek kaldırımında dikilirken Gail'in onun yeniden içkiye başladığını görünce ne diyeceğini merak edip bunu engelleyemediği için kendini suçlu hissetti.*” (s. 25-26)

Tanrısal bakış açısı, Ömer'in kendilik sancılarını yurtsuzluğundan kaynaklanan besleyip büyüttüğünü bilir ve bu durumu hakimane bir tavırla okuyucuyla paylaşır. Ömer'in eviyle kurduğu sorunsal düzlemdeki ilişkiyi kendi yaşıyormuşçasına ortaya koyan yazar anlatıcı, ona ait özel bir durumu “*yüzü buruşan, bedeni yalpalayan, ruhu giderek ağırlaşan*” sözleriyle ifşa eder. Ev, Ömer'in algısında cehennemi bir yere dönüşür; bu cehennemi yerin yarattığı içsel huzursuzluğa nüfuz eden tanrısal bakış açısı, Ömer ve Abed arasındaki bir iletişimin hangi duygulara yol açtığını da her şeye vakıf olan konumuyla nakleder.

Araf romanında tanrısal bakış açısı, başkışı Ömer ve diğer anlatı kişileriyle ilgili tüm ayrıntıları bilir. Ömer'in kendisine bile söylemekten sakındığı sırrını açığa vuran tanrısal bakış açısı, üçüncü tekil şahıs kipiyle konuşur. Yazar anlatıcı, Ömer'in dünyalık yaşantısının büyük bir savaşa dönüştüğünü, kaçacak ve sığınacak bir yerinin olmazlığını, kendi içine çekilerek nasıl kapandığını, yaşamla ölüm arasında sıkışıp kalmışlığını, Gail'in hastalıklı bilincini, Abed'in kültürel alandaki kimlik bunalımını, obsessif kompulsif bozukluğundan dolayı kendisi olamayan Alegre'nin çözülüşünü, tüm zaman ve mekanlarda yer alarak bir Tanrı edasıyla anlatır. Yazar anlatıcı, kimi zaman anlatma kimi zaman ise canlandırma/sahneleme tekniğine başvurur; anlatı kişilerinin kendisiyle,

ötekiyle, mekan ve zamanla ilişkisini eş zamanlı olarak yansıtır. Herhangi bir gizem ve merak unsuru taşımayan olayları sadece anlatan tanrısal bakış açısı, güçlü bir nedensellik bağı kuramaz. Nedenleri kısmen ortaya konulan vakaların sonuç bölümlerine yer verilmemiştir. Alegre ve Debra'nın akıbetlerinin; Ömer'in Gail'in intiharı sonrasında neler yaşadığının belirtilmemesi bu durumu somutlaştırır. Vakanın gelişim sürecini aniden sonlandıran yazar anlatıcı, yorumları ve öznel değerlendirmelere yer vererek tarafsızlık ve görünmezlik ilkesini ihlal eder.

2.5.5. Mekan

2.5.5.1. Çevresel Mekanlar

Araf'ta Amerika ve İstanbul çevresel mekanın temelini oluştururken; roman, Ankara ve Gülen Saksagan Barı gibi mekanlarla daha geniş bir coğrafyaya açılır. Ankara, topoğrafik bir zemin niteliği taşır ve başkışının fiziksel olarak barındırdığı bir yer özelliği gösterir. Yazar, İstanbul'u ise muhtelif semtleriyle ele alıp değerlendirmek yerine bütünsel olarak yansıtır. İstanbul; kirli, karmaşık, bakımsız, yıkık, dökük yanıyla değerlerine yabancılaşan insanın ahlaki çöküşünü vurgular. İstanbul; evleri, sokakları ve insanların yaşama bakışıyla zamanın sosyo-kültürel yapısını da yansıtır. Dönem insanın içine battığı sorunları somutlaştıran İstanbul'un yanı sıra Amerika kültürel bir kopuşun bunaltısını yaşayan Ömer'in dil ve kimlik merkezli ait olamama problemini aktarır. İstanbul ve Amerika'nın bu denli bir işlev kazanması mekanın çevresel olmaktan çıkıp algısala taşındığını gösterir.

2.5.5.2. Algısal Mekan

2.5.5.2.1. Labirentleşen, Kapalı/Dar Mekanlar

Araf, kendi dünyasında derin çatışmalar yaşayan başkışı ve diğer anlatı kişilerinin yurtsuzluk sorununu öykülediği için romanda kapalı/dar mekanların sayısı oldukça fazladır. Kendilerini evinde duyumsayamayan ve yabancı hisseden anlatı kişilerinin algısında yaşadıkları yer, yalıtık ve tek boyutludur. Fakat yalıtık olma hali, mekanın

özelliği olmaktan çok anlatı kişilerinin mekanı algılama ve yorumlama biçimiyle ilişkilidir. Ömer'in parçalanmış ve bölünmüş bir kişiliğe sahip olması, kapalı/dar mekanların yapısını besleyen temel etkindir; bu yerlerin içeriğini yansıtan çekirdek nitelikli mekan, İstanbul'dur;

“606 numaralı odanın balkonundan eşit ölçüde cezp edici ve çirkin görünüyordu İstanbul. Ne de olsa bin bir surettir; öyle ki iki bitişik evin hatta aynı odanın iki farklı duvarından bambaşka görünebilir. Burada rakipsiz bir ihtişamla, acıklı bir çürüme yan yana var olabilir, alımlı ile yaralı, görkemli ile pejmürde asırların basıncıyla yüksek oktanlı bir hayhuyda kaynaşabilir.” (s. 361)

İstanbul, kimlikssel bütünlüğünü yitirmiş Ömer'in ruh halini yansıtan değerleri taşıdığı için imge bir mekana dönüşür. *Alımlı ile yaralı, görkemli ile pejmürde, cezp edici ve çirkingibi* zıtlıklara/ikilemlere sahip olan mekan, Ömer'in cisimleşmiş halidir. Varoluşunun buradalığını kesin ve net bir şekilde onaylayamayan Ömer, İstanbul gibi kendisini tanımlayamaz. Dünya üzerinde kendisine bir yer edinemeyen mekanın bu özelliği, niceliksel yönünden değil; içinde yaşayan insanın izafe ettiği değerden kaynaklanır. İstanbul, ikiye bölünmüştür; bu yönüyle mekan, kim ve ne olmak istediğine yönelik sorulara cevap veremeyen Ömer'in içsel karmaşasına işaret eder. Bu karmaşa, uyumsuzluğu beslediğinden mekan daralarak labirentleşir. Labirent mekan, dünyanın ezici ve yutucu özelliği karşısında güvenli bir sığınak/barınak değildir. Ömer buraya baktığı zaman kendi sıkışmışlığını ve arada kalmışlığını görür;

“606 numaralı odadan ise, karman çorman çatıların üzerinden ve martıların kanatları altından ve fazlasıyla yakından gördüğü şehrin en pis sureti, keşmekeşiydi, öyle tehditkar bir yakınlığı vardı ki insan neredeyse nabzının atışını duyabiliyordu. Kirli, dar, yılankavi sokaklar, pencereleri ardına kadar dışarıda zonklayan hayata açılmış üst üste, iç içe, salaş evler, kimileri hayli bakımlı ve tıknaz, kimileri sefil sürü sepet kediler, sadece uzun zaman önce sönüp gitmiş hayatların izleriyle değil, daha doğmamışların işaretleriyle de kaplı tarih bulamacı. Buradan böyle bakar bakmaz şehir pek çirkin görünmüştü Ömer'e.” (s. 360)

İstanbul, kirliliği ve bakımsızlığıyla fiziksel alanda; güven telkin etmeyen ve tehdit barındıran yönüyle ise algısal alanda kapalı/dar bir mekandır. *“Kirli, dar, yılankavi sokaklar, pencereleri ardına kadar dışarıda zonklayan hayata açılmış üst üste, iç içe, salaş evleriyle”* insanın üzerine yürüyen mekan; boğucu ve yutucudur. Ömer, burada içsel

güvenilirlik duygusundan yoksun olduğu için tedirgindir/endişelidir. Mekan, düzenini, dirliğini ve huzurunu yitiren haliyle Ömer’e kendisini hatırlatır; ruhuna rahatsızlık vermesinden dolayı daralarak labirentleşir; Ömer’in çaresizliği ve hayata tutunamaması bağlamında izleklenen mekan, onu güçsüz bıraktığından dolayı yıkıcı bir baskı unsuru içerir. Bezginleştiren ve bitkinleştiren tarafıyla simgeleşen mekanın böylesine bir etki uyandırması kendi yıkık, dökük ve perişan durumundan değil, yaşam enerjisi tüketen insanın ruh halinden kaynaklanır. Mekan, Ömer’in kendilik sorununa dönüşerek onu bir yığın engelle karşı karşıya bırakır ve tutuklar. Burada benliğini koruyabilecek ve varlığını kanıtlayabilecek bir kendilik alanı bulamayan Ömer, kuşatıldığını ve hapsedildiğini düşünür. Kuşatılmışlık, bir şey yapamazlığın yol açtığı vehimden kaynaklanır. İstanbul, içsel dünyasına sinen sıkışmışlığı, yaşam karşısındaki imkansızlığı derinden duyumsamasına neden olur; burada Ömer, bedeni dahil her şeyin taşıyamayacağı ağır bir yüke dönüştüğünü görür ve bunalır;

“Burada çatılar çığlık atsa da konuşan sokaklardır. Öfkesi bilenmiş, hüsrana bulanmış, tortu tortu keder ve katman katman neşeli seslerin karışımıyla sokaklarda zonklar hayat; şehrin üzerinde asılı duran uğultuya eşlik eder denizin daimi hışırtısı, bu cehennemî tarrakayı önüne katıp götürmek istemiş gibi. Bitimsiz dalaşların şehridir İstanbul; erkeklerle erkekler, kadınlarla erkekler, hayatla ölüm arasında. Velvele öyle kesiftir ki en hafif çıtırtı bile uzaklardaki bir çığlıkla bütünleşerek ana ezginin dokusunu emiverir.” (s. 362)

İstanbul, karmaşanın ve bitimsiz çatışmaların mekanıdır; sorunlu bir psikolojiyle hayatı algılayan ve zamana sıkışmış olan Ömer’in ruhunu yansıtır. İstanbul, “öfkesi bilenmiş, hüsrana bulanmış, bitimsiz dalaşların şehridir”; bitmek bilmeyen gürültüsü, yıpratıcı ve yoruculuğuyla kapalı/dar bir mekandır. Hız çağına ayak uydurmak isteyen Ömer’in telaşını, vehametini, endişesini taşıyan mekan, yaşanılabilir bir yer olmaktan çıkıp cehennemleşir. Kendisiyle kavgalı olan Ömer’in ruh halini yansıtan mekan, dünya-ben ilişkisinin uyumlu bir şekilde devam etmesine izin vermez ve insanı sonu gelmeyen mücadelelere sürüklediği için bingünlük yaratır. Mekanın olumsuzluklarla yüklü bu psikolojisi, zamanın baskıları karşısında tükenen ve kendisine ait bir tavırla yaşama karşı duramayan Ömer’i yansıtan bir nitelik taşır. İstanbul’da Ömer, bir gayya kuyusuna düşerek çaresizleşir; mutluluğunu ve huzurunu kaybeder; *“hayatla ölüm arasında sıkışır”*, zıtlıkların sarkacında boğulur;

“Zira insanın cilalayıp parlatabileceği, kenarlarındaki fazlalıkları atıp, sivriliklerini törpüleyip, sevgilisini sevindirmek için hediye paketiyle ona sunabileceği şehirlerden değildi o. Tökezleyen aşk maceralarına romantik bir lezzet katmak için parlak tabaklarda beşamel sosla servis edebileceği şıkıdım şehirlerden değil. İstanbul bu füzuli kaygıların ötesindedir, hem çok yaşlı hem de yaşsız. Hem miadını çoktan doldurmuş hem sonsuz. Bir ucube melike, kaprisli bir ece: Her yeni gelenin tohumlarını içine çeken ama tarihi boyunca kimse tarafından döllememiş olan bir rahim, hem sahiplerin penahı, hem kimse tarafından sahiplenilmeyen.” (s. 359)

Hem çevresel hem de algısal düzeyde kapalı bir mekan özelliği gösteren İstanbul, kara bir delik gibidir; kendisine verilen alan fakat üretmeyen mekan, yaşama tutunmak için gerekli olan tüm kaynaklarını yok etmiştir. İstanbul, ucube görünümüyle ürkütücüdür; üzerinde yaşamak için insana herhangi bir şey vaat etmeyen mekan; yalnız, sahipsiz, kimsesiz ve yalıttır. Uzun yıllar boyunca birden çok insanı barındırsa da bir süre sonra tek başına kalmış, yorulmuş ve yıpranmıştır. Mekan, bu yönüyle modernite tarafından çağcıl bir mahkuma dönüştürülen ve tüketildikten sonra bir köşeye atılan insanın sembolik açılımdır. Enerjisi alındıktan sonra işlevsiz bir nesne niteliği taşıyan insan, tıpkı mekan gibi bir yere ait olmayı beklese de hüsrana uğrar. Aidiyet sorunu bağlamında izleklenen mekan, Ömer’in kendiliğiyle birebir örtüşür.

Araf romanında kapalı/dar mekanlar; kendisini kuramayan insanın yurtsuzluğunu, yabancılığını, olmazlığını ortaya koyan imgesel görüntüler sunar. Başkişi Ömer, bu tarz mekanlarda hayata tutunamadığını ve dünya-ben ilişkisini olumlu değerler üzerine kuramadığını görür. Kapalı/dar mekanlar, Ömer’in algısında cezalandırma labirenti, içinden çıkamadığı tutuk evleridir. Ömer, burada var edemeyeceği dünyadaki ölü ilişkilerini görür ve herkesten uzaklaşarak kaçmak ister; çünkü o böylesine labirentleşen mekanlarda, kendisiyle iğreti ve zoraki bir ilişki kurduğunu derinden duyumsar.

2.5.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar

Araf, kimlik krizi yaşayan insanların bunaltılı varlık sancılarını öykülediğinden; romanda açık/geniş mekanların dıştan içe, içten dışa yayılan rahatlatıcı etkisi yoktur. Kimliksel yabancılaşma, insanı kendiliğinden ve dünyadan kopardığı için anlatı kişileri

hallerinden memnun olmamakla beraber yaşadıkları mekanları yalıtık ve tek boyutlu olarak algılarlar.

2.5.6. Zaman

Araf romanının vaka zamanını, tarihsel perspektif içinde 2004 yılına oturtabiliriz. 2004 yılı Ömer'in Amerika'da olduğu zaman dilimine işaret eder;

“Gün 16 mart 2004” (s. 9)

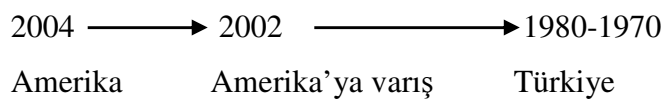
Vakanın başlangıç zamanı olarak tespit edilen 2004, aynı zamanda olayların bitiş zamanına da işaret eder. Yazar zamanda geri dönüş tekniğini kullanarak başkişinin geçmişini hakkında bilgi verir;

Ömer Özsipahioğlu Amerika'ya ilk olarak 2002 haziranın ortasında ayak bastı. Kendisinden önce yeni kıtaya ayak basmış sayısız yeni gelen gibi hem yabancı bir ülkede yabancı olduğunu hem de aslında geldiği yerin o kadarda yabancı olmadığını hissetti. ” (s. 87)

Kurgunun kronolojik dizgesinde sonraki vakalara hareketlilik sağlayacak 2002 senesi, trajik olayların akış sürecinde temel rol alır ve yönlendirici bir nitelik taşır; 2002 hatırlama tekniğiyle yansıtılan ve anlatım süresi bakımından oldukça kısa bir zaman dilimidir. Bununla birlikte 2002, 2004'ten sonra anlatma zamanındaki olayları içeren ilk yansımadır; süre boyutundan çok içsel bir çatışma yaşayan başkişinin yabancılaşma sürecini anlatır. İki yıl öncesine geri dönerek akronik bir metin oluşturan yazar, 1970 ve 1980'li yıllara da değinerek Ömer'in çocukluğu hakkında bilgi verir;

“Ömer'in çocukluğunda 1970'ler boyunca 1980 darbesine kadar esip gürleyen o güçlü, yoğun, canlı muhalefetin kalıntılarından, artıklarından başka bir şey değildi bugünkü direniş.” (s. 187)

34 ve 24 yıllık geri dönüş, sorunlu bir psikolojiye sahip olan Ömer'in travmatik bir çöküş yaşamasına neden olan alt yapının nereden kaynaklandığını vurgulamakla beraber dönemin sosyal yapısını yansıtmaları bakımından önemlidir.



Şekilde görüldüğü gibi yazar üç farklı zaman diliminden bahsetmiştir; geriye dönüşler özellikle 2002 yılına aittir; çünkü bu zaman dilimi Ömer'in yaşam sürecinde önemli bir dönüm noktasına işaret eder. Ömer'in kaç yaşında olduğunu kesin bir belirteçle ifade etmeyen yazar, 1970-1980 yılları arasında yaşanan olaylara değinerek bize birtakım bilgiler verir. Yazar aktardığı bu zamanlardan tekrar 2004 senesine dönerek zamana farklı bir boyut kazandırır;

“Martin on altısıydı, Gülen Saksığan gecesi. Bunun ne denli uğursuz bir eşik olduğunu çok sonra fark edecekti Ömer, o araftan sonra Gail ondan adım adım uzaklaşmıştı.” (s. 345)

Martin on altısı/Gülen Saksığan barında geçirilen gece, simgesel değer taşır; zamanın böylesine ferdi bir boyut taşınması Ömer'in psikolojisiyle yakından ilgilidir. Bu zamanı, felaket gecesi ya da uğursuz bir eşik şeklinde nitelendirme, psikolojik durumla ilişkili olduğunu gösterir;

“Ömer Özsipahioğlu yedi yıl sonra işte bu adla evlenecekti.” (s. 84)

Başkişi Ömer Özsipahioğlu'nun yaşamı, geçmişe anlık bakışlarla aktarılırken gelecek zamana yönelik metinlerin varlığı, “*zaman atlaması*” tekniğiyle yansıtılır. Ömer'in yedi yıl sonraki düzeni hakkında kesin bir kanata varan anlatıcı, okuyucunun bilincinde bir önizleme oluşturur. Tanrısal anlatıcının vakıf olduğu durum, başkişinin bilmediği ve yaşayarak deneyimlebildiği vakadan okuyucuyu haberdar eder. Böylece okuyucu için Ömer'in yaşamının bir parçası belirsizlik durumundan çıkar ve onun akıbetinde Gail'in olacağına yönelik net bir bilgi verir. Fakat verilen zamansal süre roman tekniği açısından hatalıdır; çünkü Ömer'in Amerika'ya geliş süreci 2002 tarihi olarak verilir; yedi yıl sonra *işte bu adla evlenecekti* dediği Gail ile bir önceki alıntı metinde yer alan 2004 tarihinde evli olduğu görülür. Bu durum, kurgusal bir yanlışın temel göstergesidir.

2.5.7. Kişiler Dünyası

Araf romanında yer alan kişiler dünyasını şu başlıklar altında değerlendirebiliriz;

2.5.7.1.Başkişi

Araf romanının başkişi Ömer'dir. Ömer'in yaşam sürecini iki dönemde inceleyebiliriz;

1. Ömer'in Çocukluğu ve Türkiye'deki Hayatı;

Ömer, anne ve babasının aşırı ilgili ve korumacı tavrıyla büyüyen bir çocuktur. Özellikle annesinin davranış biçimlerinden dolayı dış dünyaya kendisi olarak doğamayan Ömer, hayata karşı bir duruş sergileyemez. Annesi, Ömer'e zarar geleceği düşüncesinden dolayı kaygılıdır; ancak unutulmamalıdır ki kaygılı, endişeli, gergin ve telaşlı ebeveynler çocuklarının birden fazla sorunla dünyaya uyanmasına neden olur. Bu sorunun temelinde çocuğun kendisini tanıyamaması ve eylemlerinin sorumluluğunu üstlenememesi yatar;

“Bir açıklama yapmasına da gerek kalmamıştı zaten. Annesi önce bütün dergileri imha etmiş, sonra da hiç böyle bir şey olmamış, dolayısıyla konuşacak bir şey yokmuş gibi davranmıştı. Anlaşmazlıkları çözmek konusunda takındığı tutum hep bu olmuştu zaten: Azimle inanırsan ortada mesele olmadığına, inancı gerçeğe dönüştürebilirsin. Annesinin her türlü pisliği, kiri böyle çiçekli yamalı örtülerle kaplayıp örtmesi, bu ahenkli ikiye bölünmüşlüğü Ömer'in canını sıkardı.” (s. 185-186)

Ömer, dışsal uyaranların müdahalesinden ötürü sorumluluk bilinci kazanamamış biridir; onu pasif direnişçi haline getiren anne, sorumluluğun kendiliği kuran bir değer olduğunu unuttur. Yalom, “*en derin düzeyde sorumluluk varoluşu açıklar.*”¹⁸⁸ derken Ömer'in içsel sorununa gönderme yapar. Ömer, müdahaleci bir anne, babanın gölgesinde kalır; bu durum, özgürlük alanının sınırlandırılmasına neden olur. Etrafına örülü kozadan çıkmakta zorlanan Ömer'in kişisel bütünlüğü zedelenir; çünkü iyi niyetli de olsa böylesine bir tavır, ileriki aşamalarda etkisini sürdürecektir. Sayar'a göre “*kişilik çocukluktan başlayarak şekillenen ve hayatın sonraki evrelerinde ufak fırça darbeleriyle son şeklini alan kalıcı özellikler bütünüdür.*”¹⁸⁹ Dolayısıyla bir insanın çocukluk dönemine bırakılan her tohum, geleceğini psiko-ruhsal düzeyde etkileyecektir. Ömer,

¹⁸⁸Yalom, a.g.e., 2001, s. 347.

¹⁸⁹Sayar, 2012, s. 213.

kendi olma biçimini deneyimleyememiştir; bu durum, Ömer'in ailesine yansıtamadığı ama her geçen gün içinde büyüttüğü derin bir öfke duymasına neden olur;

“Annesiyle babası kötü insanlar değildi. Onu ellerinden gelen en iyi şekilde yetiştirmiş, iyi bir eğitim vermiş, rahat ettirmek için bolca para harcamış, hiç dövmemişlerdi. Ömer ne Gail'e ne kendine huncunun nereden kaynaklandığını açıklayamıyordu. Ailesi ona ne kötülük yapmıştı ki? Hiçbir şey. Ama belki soru yanlış dillendirilmişti. Belki bunun kötülükle alakası yoktu. Hem ailesi kötü olmayacak kadar imtiyazlı, görgülü ve moderndi. İşte gene mi haksızlık ediyordu onlara? İyi insanlar için kötü şeyler düşünmenin vicdani yükünü taşımak istemiyordu. Kulaklığını takıp karışık punk-rock CD'lerinde acilen dinlemeye ihtiyaç duyduğu şarkıyı aradı: Overcoming Learned Behavior(Terbiyeden Kurtulmak).” (s. 366)

Bilinçaltında bastırılmış duygunun yarattığı depresif durum, Ömer'i içinden çıkamayacağı bir açmaza sürükler. Ömer, sınırları ailesi tarafından belirlenmiş bir düzende olmak istemediği için her şeyi reddeder. Bu durum, örtülü bir şekilde onlardan intikam almak istediğini gösterir. O, ailesi tarafından kabul edilmiş kurallara, normlara, rollere sıkıştırılmıştır; kendisi tarafından belirlenemeyen her şey uyumlu bir ilişki sürdürmesine engel olacak kadar boğucudur. İlerleyen zamana paralel olarak büyüyen Ömer, Odtü'de Endüstri Mühendisliğini kazanır. Burada sevgilisinin yönlendirmeleriyle hayatını devam ettiren Ömer, bilmediği bir dünyada yer almanın yabancılığını yaşamaktadır. Siyasi eylemlere karıştığı için tutuklanan Ömer, üniversiteyi bırakmak zorunda kalır ve İstanbul'a geri döner. Yaşamı kendisi olarak öğrenme gücü gelişmeyen her insan, kolayca başkasının himayesine girer; zor zamanlara karşı güç ve cesaretle duramadığı için hızlı bir şekilde dağılıp parçalanır. Özde ve gelecekte büyük kırılmalara neden olan bu zayıf kişilik yapısı, Ömer'i kuşatarak çaresizleştirir, güçsüzleştirir.

2. Ömer'in Gençlik Dönemi ve Amerika'daki Hayatı

Ömer, İstanbul'da üniversiteyi tamamladıktan sonra doktora eğitimi için Amerika'ya gider. Kaçış mekanı olarak değerlendirebileceğimiz Amerika, onun bilincinde başarısızlıklarla örülü geçmişini onaracak, kendisine ve yaşama inanç duymasını sağlayacak bir sığınma mekanıdır. Ömer, burada hapsediği bedensel kabuğunu kıracağını ve yaşamını yeniden kurma amacını gerçekleştireceğini düşünür;

“Atlantik okyanusunun üzerinde bir yerlerde, dibe-gömen soruların yerini yukarı –çeken-kararlar alacaktı. Ana hatlarıyla artık kendisi olmamaya karar vermişti. Teferruata inildiğinde, daha tahammülü olmaya- ki bu daha az gergin, daha çok dingin olması anlamına geliyordu ki- işi üzerinde yoğunlaşmaya, hedeflerini gerçekleştirmek için mücadele etmeye, hedefi yoksa da fazla zaman kaybetmeden eli yüzü düzgün bir tane bulmaya, geçmişiyile bir nevi iç barış ilan etmeye, annesiyle babasını değiştirmeye çalışmaktan ve değişmediklerinde hüsrana uğramaktan vazgeçmeye, aşkımsıyı aşkla karıştırmayı bırakmaya, aşkı bulana kadar yeni ilişkilere atlamaktan imtina etmeye, başkalarına karşı daha az şüpheli, kendinden emin olmaya... kısacası olabildiğince hızlı olgunlaşmaya karar verdi.” (s. 92)

Sabırlı, kararlı, uyumlu, sakin, huzurlu ve mücadeleci bir insan profili çizen Ömer, aslında personasını belirler. Jung “*personanın dünya ile ilişkilerimizi sağlayan bir gereklilik olduğunu ve personayı geliştirmeyi ihmal eden insanların kaba, huzursuzluk yaratan ve dünyadaki yerlerini bulmada zorluk çeken eğilimler sergilediklerini söyler.*”¹⁹⁰ Dolayısıyla insan personasıyla uzlaşırsa bu güç, varlık üzerinde koruyucu bir işleve sahiptir; bunu gerçekleştiremeyen Ömer, kendiliğinden ve dünyadan kopar. Çünkü Ömer’in istekleri eyleme dönüşmemiştir; eylemselleşmeyen her düşünce boşlukta asılı kalır ve yok sayılır. Ömer, yabancı bir memlekette beklentilerinin olmazlığını görür ve hayata tutunamaz. Güçlü ve sağlam bir karakterinin olmaması, kendini özgür iradesiyle kuramaması, statü endişesi gibi pek çok durumdan dolayı Ömer, personası tarafından kuşatılır. Olması istediği kendiliğiyle mevcut olan arasındaki fark, psikolojik çatışmasını artırır ve onu personasına düşman biri haline getirir, özüne yabancılaştırır; Ömer derinden duyumsadığı yabancılaşmanın sınırlarına çarptıkça içine kapanacak ve kendiliğinden vazgececektir.

Varoluşsal sorumluluğunu üstlenebilen biri olmadığı ve kendilik hezeyanlarından kurtulamadığı için nerede ve kim olmak istediğine yönelik sorulara sağlıklı cevaplar veremez. Hiçbir yere ve kimseye ait olmak istemeyen Ömer, tüm olumlu çağrılara kendini kapatarak içe çekilir. Bu geri çekilme hali, yeniden doğuşunu engellemiş ve onu arafın hücrelerine iterek kendiliğini öldürmüştür.

¹⁹⁰Fordham, 2011, s. 65.

2.5.7.2. Norm Karakter

Başkişi Ömer'i algı dünyası ve tecrübesiyle besleyen bir norm karakteri yoktur. Ömer'in parçalanmışlığını bütünleyen ve onu bir anlama dönüştüren norm karakterinin olmazlığı, başkişinin travmatik sürecini hızlandırır.

2.5.7.3. Kart Karakterler

2.5.7.3.1. Gail

Gail, tek boyutlu bir kart karakterdir; umutsuzluğun, huzursuzluğun, güvensizliğin ve iletişimsizliğin cisimleşmiş halidir. Gail, dünyayı her an kendisini yutabilmeye hazır kara bir delik; insanları ise mutsuzluğa batmış yorgun ve sürgün medüzalar gibi görür. Gail, içindeki ölme dürtüsünü bir türlü yok edemez; ona göre yaşam, anlamsız ve saçma; insanlar ise bu saçmalıkta bocalayıp duran kurbanlardır. O, içsel ya da dışsal uyarının sağladığı bir fark ediş çılgılığıyla uyanamaz. Gail, kendiliğinin özgünlüğüne ve hayatın kutsallığına olan inancını yitirir; onu çepeçevre kuşatan bu ölümcül hastalığı bulaşıcıdır. Bunalımını, melankolik tavrını Ömer'e yansıtan Gail, Ömer'in çıkmazını iyice derinleştirir; varlık alanını tehdit eder. Gail, kendilik sorunlarına batmıştır; hayatı sorguladığı her an, hayal kırıklıkları ve pişmanlıklarla dolu zamanlarını anımsar; onun algısında yaşamak mutsuzluktur; ölüm ise dinginliktir.

2.5.7.4. Fon Karakterler

Araf romanının fon karakterleri Abed, Piyu, Gail, Debra, Defne, Alegre, Porto Rikolu barmen, Ömer'in anne ve babası, Ömer'in kardeşi, The Rest ve The West adlı kediler, esmer kız, Miriam, Zehra, Helen, kuzeni Murat, Doktor Marc Fitzpatrick, Tracey, Lynn, Vinessa, La Tia Piedad'dır. Fon karakterler, başkişinin kendilik sorunlarını daha geniş boyuttan görmemizi; ülkü ve karşı değerler bağlamında dramatik aksiyonun nitelik kazanmasını sağlarlar. Bu karakter kadrosu, 1980'den 2000'li yıllara kadar geçen zamanın sosyal yapısını ve döneme hakim olan insanın düşüncelerini vurgular.

2.5.8. İzleksel Kurgu

Araf romanının izleksel kurgusu şu şekildedir;

KORA

	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞI DEĞERLER
KİŞİLER	Ömer, Ömer'in anne ve babası, Zehra, Murat	Debra, Gail, Abed, Alegre, Piyu, Barmen, Defne,
KAVRAMLAR	Kendilik Bilinci, Özgürlük, Sorumluluk, İnanma ve Ait Olma İhtiyacı, Farkındalık, Doğu	Yabancılaşma ve Aidiyet sorunu, Bunalım, Batı, Kaçış, Yalnızlık, Ahlaki ve Kültürel Değerlerde Çözülüş, İletişimsizlik, İntihar,
SİMGELER	Kimlik, ad, üniversite, şarkı, ana dil, ana vatan Doktora tezi,	Araf, İçki, Zaman, İngilizce Kitapları, Kusmak, Rüya, İstanbul, Amerika,

2.5.8.1. Yabancılaşma ve Aidiyet Sorunsalı

Yabancılaşma, insanın kendisi ve dünyayla kopuk bir ilişki sürdürmesine neden olan psikolojik bir sıkıntıdır. Yabancı insan, değerlerine karşı görmezleşir; kendisini yeniden inşa edecek gücü bulamadığı için varlığını hiçleştirmeye yönelir. Dünyayla kendisi arasında büyük bir çatışmanın olduğunu gören insan, yabancılaşmanın merkezinde asılı kaldığı için özünü yitirme tehlikesi yaşar. Ruhunda yabancılaşmanın mahşeri çatışmalarını yaşayan Ömer, var olma biçimlerini oluşturamaz, arafta sıkışıp kalır; oysa insanın dünyalık yaşantısında ben'ini kanıtlama arzusu bu eylem aracılığıyla şekillenir. Ömer'in böylesine bir sorunun içine batmasının temel nedenlerinden birini

çocukluğuyla açıklayabilmek mümkündür. Çocukluk döneminden itibaren niteliksel bir karakter gelişimi gösteremeyen Ömer, bu olumsuzlanan durumdan çıkamaz. Korkmaz “*insan bütün temelleri, davranış kodları, ruh iklimi çocukluğunda atılan, belirlenen koca bir dünyadır.*”¹⁹¹ derken çocukluğun kişilik oluşumundaki etkisine vurgu yapar. Ömer’in hatalarıyla yüzleşmesine engel olan bir ailenin yanında büyümesi kendisini bulma, tanıma ve kavrama özgürlüğünden yoksun olmasına neden olur. Ömer, ailesinin yanından ayrılıp Ankara’ya gittiğinde ilk defa kendi başına kalır. Evden ayrılma, psikolojik düzeyde dış dünyaya açılmayı ve yaşama seçimlerimizle yön verebilme istemini somutlaştırır; bu simgesel eylem, Ömer’e kendisi olamayacağını haykırır. Bir uyarı niteliği taşıyan bu başarısızlık, Ömer’in yazgısına dönüşecek ve yabancılaşma sürecini iyice derinleştirecektir. Benzer sorunları Amerika’da yaşayan Ömer için burası dışlanmanın, aşağılanmanın, hor görülmenin sembolik durağıdır. Narsist ve bencil bakış açısıyla kendisi gibi olmayanı önemsemeyen bu mekan, duyarsızdır;

“İnsan memleketini geride bıraktı mı kendinden en az bir parçayı feda etmeye hazır olmalıdır, derler. Eğer hal böyleyse Ömer neyi feda ettiğini biliyordu: noktalarını! Türkiye’de ÖMER ÖZSİPAHİOĞLU idi. Burada, Amerika’da ise OMAR OZSİPAHİOĞLU olmuştu. İsmi sahibi daha iyi olabilsin diye bu ülkeye, içeriye, isminin noktaları bırakılmıştı hariçte. Ne de olsa Amerikalılar, hemen herkes gibi, aşinalık peşindeydi; öyle ya da böyle pek bir manaya gelmeseler de dillerinin daha kolay döndüğü isimler, telafuz edebildikleri sesler arasında daha rahat ediyorlardı. İsimlerin yabancı memleketlere ayak uydurma sürecinde muhakkak bir şeyler eksilir; bazen bir nokta, bazen bir harf ya da vurgu.” (s. 12)

Ömer, kendiliğe ait değerlere saygı duymayan yalıtık bir kültürün umarsızlığına maruz kalır ve adının özgülüğünü kaybeder. Ad, bireyselliğimizi yansıtan simgesel bir koddur; kimliksel bir bilinçtir. Bu bilincin tahrip edilmesi, Ömerle yaşadığı mekan arasında erişim engeli oluşturur. Kendisini burada eksik, parçalanmış ve yalnız hisseden Ömer, “*isimlerin yabancı memleketlere ayak uydurma sürecinde eksildiğini*”, zorunlu bir yabancılaşma sürecinde olduğunu fark eder; ama bir karşı duruş sergileyemez. Onun çıkmazını besleyen temel neden de çaresizliğe dayalı bir şey yapamazlığıdır. Ömer’in yabancılaşma çıkmazı sadece adının değer ve anlamını yitirmesiyle sınırlı değildir;

¹⁹¹Ramazan Korkmaz, Ülkü’ye Mektup, Turkish Studies. 2001, s.11.

“Ortak bir yabancı dilde konuşan insanlar arasında kelimeler, sessizliklerde konuşmak, yokluklarıyla var olmak gibi muğlak bir yetenek geliştirirler. Bir nevi dilsel hayalet uzuv etkisi. Ameliyattan çok sonra bile kesilmiş uzuvlarını hissededen insanlar gibi, anadillerinden tümüyle koparılmış olan ve sonrasında başka dilde hayatlarını sürdürmeyi öğrenen insanlar da uzak geçmişlerindeki kaybettikleri kelimeleri bir şekilde hissetmeye devam ederler ve artık sahip olmadıkları o kelimelerle cümleler kurmaya çalıştıklarından eksiklik hissini peşleri sıra sürüklerler.” (s. 18)

Amerika’da ana diliyle konuşmanın rahatlığını hissedemeyen Ömer, iletişim sorunu yaşar. Bir insanın anadili kültürüne özgü önemli bir duyuş kaynağıdır; kendisini tüm içtenliğiyle ifade etmesini sağlayan bir değerdir. İnsan bu değeri sayesinde başkasıyla sağlam ve yaratıcı bir ilişki kurabilir. Ömer’in bu imkandan yoksun olması yabancılığını artıran bir diğer nedendir. Ömer, *eksiklik hissini peşleri sıra sürükle(yen)* birine dönüşür. Duygu ve düşüncelerini anadilini kullanarak aktaramayan Ömer, sessizlikte konuşmaya mahkum edilir. Paulo Freire *“insani varoluş suskunluk içinde kalamaz, sahte sözlerle beslenemez; ancak gerçek sözlerle, insanların dünyayı dönüştürmekle kullandığı sözlerle beslenebilir.”*¹⁹² derken Ömer’in ana dil merkezli yaşadığı açmaza vurgu yapar;

“Hiç kimseydi, saf ve mükemmel- tümüyle isimsiz, geçmişsiz ve dolaysız kusursuz. Hiç kimse olduğu için Herhangi biri olabilirdi. İsimsizlik cilasını altında neredeyse görünmezleşecek kadar şeffaf bir maddeden oluşan bu aidiyetsiz boşluk ne harikaydı; hemen herkesin kişisel tarihinin en küçük ayrıntılarına kadar tanıdığı boğucu tanışıklıklar dünyasında o tam ve som bir yabancı olmuştu.” (s. 97)

Kendini çevreleyen yabancı bir dünya karşısında Ömer’in değer mekanlarına tutunamaması, kaçınılmaz tükenişi doğurur. Sosyopsişik düzeyde kendini yokluğa doğru sürükleyen Ömer, dünyayla sadece bedensel bir ilişki kurar; *“geçmişsiz, dolaysız ve kusursuz hiçkimseye”* dönüşür. Ömer’in sığınabileceği ve tüm zorluklara karşı durabileceği bir yaşatıcı güce bağlanamaması varlığının kendilik boyutunu silmiş, onu yabancılaştırmıştır. Yabancılığı kuşanarak yaşama uzaktan bakmayı seçen Ömer, kendini gerçekleştiremez. Kendini gerçekleştirme, varoluşun özüdür. İçgüdüsel düzeyde kendini buna hazırlayarak mücadele etmeyen Ömer, arafta kaldığı için geri dönüşler yaşar. Oysa mücadelenin devamlılığı, kişiyi bir anlama bağlar ve insanlaşma sürecini onar. Bunu

¹⁹²Freire, a.g.e., 2011, s. 67.

başaramayan Ömer, iradesini kullanarak kendisini var edemediğinden daha güçlü sorunlarla dünyaya uyanır.

Yabancılaşma, başkişi Ömer'in yanı sıra mutsuzluk hastalığına tutsak edilmiş Gail'in, göçmen olduğundan kendi köklerini yitirme tehlikesi yaşayan Abed'in, kendisiyle barışık olmadığı için farklı arayışlar içine giren Alegre'nin ve diğer anlatı kişilerinin hayatlarında da görülür. Bu anlatı kişileri, varoluşsal sorumluluklarını yüklenip kendi olma biçimlerini belirleyemezler; memnuniyetsizlik, yetersizlik ve çaresizlik durumuna takılı kalıp özüyle varlıkları arasına aşılmaz mesafeler koyarlar. Kaygı ve korkularının esiri olup cesaret ve kararlılıkla tüm sıkıntılı zamanlara karşı bir tavır sergileyemezler.

2.5.8.2. Bunalım/Bungunluk

Bunalım, kendini kurmakla yükümlü olan insanın yetersiz olduğunu fark etmesi sonucunda yaşadığı ruhsal çöküştür. İnsan, kavrayamadığı, anlam veremediği bir dünya düzeninde yaşadığı çaresizlikten dolayı bunalıma sürüklenir. Başkişi Ömer, kendisi olarak değer ve anlam katamadığı yaşam sürecinde bir şey yapamazlığıyla yüzleştikçe huzursuzlaşır; çünkü Ömer dünya üzerindeki yerini belirlemede başarısızdır. Eylemsizliğin içinde boğulan Ömer, kendini seçme özgürlüğünü ve sorumluluğunu üstlenemediği için bunalır. Büyük ve çözümsüz parçalanmışlığı içinde taşıyan ve adeta bu duruma biat eden Ömer, dünya-ben ilişkisine duyduğu inancı yitirir. Oysa inanç, insanı saran, kucaklayan güçlü bir yaşam enerjisidir; bölünmüşlükleri bütünleyecek, yaşamı bir anlama dönüştürecekken Ömer'in mutsuzluğu buna izin vermez. Mutsuzluk, sarıh bir hastalık gibi hayatın tüm süreçlerine sıçrayarak Ömer'in hasta bilincini besleyen bir güce dönüşür. Ömer'in böylesine bir sürece sürüklenmesinin temel nedenlerinden biri akıp giden zamana karşı işlevsizlik kabuğunun içinde hareketsizce beklemesidir;

“Ömer Özsipahioğlu, ruhunun en alt kademelerine kadar her katmanında yılgın ve huzursuz, kendisiyle alay edilmesinden korkan bir adamdı ve “zaman” denen o alacakaranlık hologramın muazzam hızı yüzünden ağır çekime indirgenmişti. Mesele zamanın daima yaptığı şeydi: akmak... akmak...akmak... Onu geren tam da bu akış kısmıydı işte, hem öyle lirik bir süzme gibi değil son sürat dört nala akış. Ömer'in hafif miyop puslu kısıp bakışında zaman daima sorunsallaştırılıyor, bölümleniyor,

çözümleiyor, damgalanıyor ve ölçülüyor, asla anlamlı bir bütün oluşturacak şekilde birbirine eklenmiyor, zinhar bir yere ulaşmıyordu. Zamandan dışarı adım atmanın yolu yoktu. Ölü bebekler doğuran ve ölenlerin yasını bile tutmadan hemen yenilerine hamile kalan, o her şeyi kapsayıcı, yutucu rahimdi zaman. İnsanı daha uzun sürmesi için azar azar boğuyor, azıcık soluklanmaya yetecek kadar havayı vermeyi ihmal etmiyordu.” (s. 89)

Ömer, modern çağın kaygılarını taşır ve zamanın yutucu niteliği karşısında büyük bir endişe duyar; o, zamanın durdurulamaz devinimiyle mücadelece edemeyecek kadar güçsüzdür. Çünkü Ömer, yaşamını bir kazanıma dönüştürememiş, yerini kabullenememiş, kendi olamamış bir insanın derin ve içsel bir çılgılığıdır. Durdurulamayan zamanın içinde hiçbir şey yapamadan sürüklenmeye razı olmak Ömer’i derinden sarsacak ve hiçleşme sendromu yaratacaktır. Bauman “*zaman, her an her şeyin ellerimizde yok olduğu ve böylece bütün değerini yitirdiği şeydir.*”¹⁹³ derken Ömer’in zaman karşısındaki psikolojik yenilmişliğini vurgular. Nesnel boyutundan çıkıp Ömer’i kuşatan zaman, geç kalmışlığını, yenilmişliğini yüzüne haykırarak çaresizliğe sürükleyecektir. Hızlıca yok oluşa sürüklenen Ömer, amaçsızlığın yarattığı azabı derinden duyumsar; zaman onun algısında büyük bir korkuya dönüşür ve Ömer, korkularıyla savaşamayacak biri haline gelir. Ömer, “*ruhunun en alt kademelerine kadar her katmanında yılgın ve huzursuz, kendisiyle alay edilmesinden korkan bir adamdı.*” Korku, insanı çepeçevre kuşatan bir baskı unsurudur, insanı sınırlandırarak cesaretini kırar. Ömer, boğucu ve hapsedici işleviyle zamanın kısıracında kalır, varlığını zamana sıkıştırılmış hisseder; bu değer mevhumunun yok ediciliğine çarptıkça parçalanır. Sıkıntı ve bunalıyı yaratan süreden bir an önce kurtulmaya çabalasa da yetersiz olduğunu görür; bu durum, parçalanmışlığını iyice artırır.

Ömer’in böylesine bir parçalanmışlıktan çıkıp sağlam temeller üzerine kurulu bir hayata yönelmesini engelleyen diğer bir neden, yurtsuzluğudur. Yurtsuzluk, tüm mekan ve zamanlarda ruhunu sararak varlığını tehdit edecek ve güçlü bir hayat hamlesine izin vermeyecektir. Ömer, kendiliğin nereye ait olduğunu bulamamakta ve bunun bunalıma dönüşen sıkıntısını yaşamaktadır; onun için yaşanılabilir tüm zeminler boşluktur. Boşluk, fizikselliğinden değil Ömer’in yaşama yüklediği değerden ve aidiyetsizlik

¹⁹³Zygmunt Bauman, Ölüm, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri, Çev. Nurgül Demirdöven, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2000, s. 119.

psikozuna yazgılı olan durumundan kaynaklanır. Bu duruma karşı bir tavır gösteremeyen Ömer, sürekli kendinden kaçır; kaçış bir savunma gibi düşünülse de Ömer'in acısını çoğaltarak kendi olmasını erteleyecektir. Geçmişine baktığı zaman, annesine ve babasına karşı nedenini bilmediği bir nefret duyan, evli olmasına rağmen mutlu bir beraberliğin yaşatıcı gücünü hissedemeyen, yabancılığını ve yalnızlığını bir türlü aşamayan, kötümser, kararsız, pasif ve içe dönük mizacıyla hayata bağlanamayan Ömer, bunalım açmazına düşer. Dünyalılığını bunalımlı bir insanın psikolojisiyle idrak eden Ömer'in hayata tutuklanmışlığından kaynaklanan bu kendilik sorunu, uyuşmazlığı ve bununla kurulmuş olan ölü ilişkiyi besleyip büyütür. Böylece Ömer, yaşamını cehennemleştiren özü harekete geçirerek geri dönüşü olmayan bir yıkıma doğru adım adım ilerler ve kendisini çevreleyen tüm umut mekanlarından kopar.

Bunalımın etkisinden kurtulamayan bir diğer anlatı kişisi, Gail'dir. Gail, nevrotik bir insandır. Nevrotik insan için hayatla barışmanın imkanı yoktur; bu imkansızlık Gail'i anlamsızlığa ve hiçliğe mahkum eder. Jung, *“anlamsızlığın hayatın tamliğini engellediğini ve bu nedenle hastalığa eş değer olduğunu düşünmektedir.”*¹⁹⁴ Dolayısıyla insan, yaşamını değersiz ve saçma olarak görürse hasta bir bilincin tutsağı haline gelir. Gail bu tutsaklığı kişiler düzleminde temsil eder; o, dünyayı karanlık bir mahzene benzetir, kendi türündeki varlıklara karşı ise büyük bir nefret duyar;

“İlk başlarda Ömer, hüznünü kontrol ettiği müddetçe endişelenecek bir şey olmadığını düşünmüştü. Ama zamanla bunu kontrol edemediğini fark etti. Ne zaman onu neşelendirmeye çalışsa bir duvara tosluyordu; arkasında bir oyuk, bir in kendini kötü hissettiğinde çekildiği bir penah vardı bu duvarın ve oradan çıktığında daha beter oluyordu. İşte Ömer'i her şeyden çok korkutan o saklı yerd, çünkü Gail bir kere oraya yuvarlandı mı peşinden içeri girmenin ya da onu dışarı çekmenin bir yolu olmadığını öğrenmişti artık. Onu daha da endişelendiren o meçhul mekanın kapalı olmaması, başka bir alana, varoluşsal bir yer altı dünyasına açılan bir kapı olması korkusuydu. Geçmişin zehriyle yüklü ve esrik, dipsiz bir azapla düşüyordu Hades'in derinliklerine.” (s. 325-326)

Acı ve hüznle örülü ruh halini bir türlü kontrol edemeyen Gail, kendiliği üzerinde sessiz bir şiddet uygulayan ve varlığını yok etmeye çalışan yıkıcı bir güç gibidir. Amansız bir çözümlüğe doğru kayıp gittiğini fark edemeyen Gail, ruhuna sinen uyuşmazlıklar kompleksini derinleştirerek yaşama isteminden vazgeçer; *“kendini kötü hissettiğinde*

¹⁹⁴ Yalom, a.g.e., 2001, s. 658.

*çekildiği penahına” gider. Çekildiği penah; onun kendisiyle ilişki kurmasını, onun dışarıya açılmasını ve yaşamın aydınlık yüzüyle tanışmasını engeller. Saklandığı ininde herkesten soyutlanarak tek başına kalmayı seçer. Bauman’a göre “yaşam, başkalarıyla birlikte olmaktır, başkaları için eylemde bulunmaktır, başkalarının gereksinimi ve onların benim dikkatim ve sempatim için uğraşları sonucunda benimle konuşulması, istenir olmam ve bir önem kazanmamdır.”¹⁹⁵ Böylesine birlikteliği reddeden Gail, intiharı seçer ve ölüm gibi koca bir hiçliğe sürüklenir. İntihar, hayatı topyekun bir şekilde reddettiğini gösterir; insanın bilerek ve isteyerek böyle bir sona doğru sürüklenmesi umuda dönüştüremeyeceği yaşamından kaynaklanır. Durkheim “*intihar, her şeyden önce artık yaşama önem vermeyen bir adamın umutsuzluğundan doğan bir edimdir.*”¹⁹⁶ der. Dolayısıyla yaşam sürecimizdeki yok eden ve tükenişi sürükleyen olumsuz çağrışımlar, intiharı hazırlayan ve besleyen bir nitelik taşır;*

“Şimdi korkulukların öteki tarafında, sadece tek eliyle hayata tutunmuş vaziyette duran Gail, seyircilerinden habersiz. Nefesini sabitlemek ister gibi derin bir nefes alıyor. Bir kez daha öteki uçta ama bu sefer kendini sona daha yakın hissediyor. Bu sefer hayatındaki her dakika, tanıdığı her insan, barındırdığı her benlik alfabe çorbasındaki harfler misali. Zihninde karıştırıyor hepsini, bütün o birbirine uymaz anları, anıları bir girdapta döne döne eriyinceye kadar. Aniden muazzam bir hızla düştüğünü hissediyor ve bir sonraki isminin ne olacağının artık önem taşımadığı çivit rengi bir boşluğa çekildiğini.” (s. 384)

Ölüm, her insanın deneyimleyeceği, kaçamayacağı, engelleyemeyeceği ve kabul etmek zorunda olduğu trajik bir sondur; bu sona doğru hızlı bir şekilde kayan Gail’in bu tavrı inançsızlığından, umutsuzluğundan ve sevgisizliğinden kaynaklanır. İnanç, umut ve sevgi gibi değerler, yaşamın aydınlık tarafıyla doğrudan ilişki kurmamızı sağlarken Gail’in bunlardan yoksun olması ölmeyi arzulamasına neden olur. Levinas’a göre “ölüm; bozulmadır, yanıt yokluğudur, bilinmeyene gidiştir, dönüşü olmayan yola çıkıştır.”¹⁹⁷ Bilinmeyene gitmeyi seçen Gail’in algısında yaşam, katlanılmaz bir duruma, büyük bir tehlikeye dönüşür; bu duruma daha fazla tahammül edemeyen Gail, bu dünyayı terk eder. Oysa hayatı ve insanları sevmeye yönelik içimizdeki tohumlar büyüyüp geliştikçe insan

¹⁹⁵Zygmunt Bauman, Yaşam Sanatı, 2011, s. 55.

¹⁹⁶Durkheim, a.g.e., 2013, s. 4.

¹⁹⁷Emmanuel Levinas. Ölüm ve Zaman, Çev. Nami Başer, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2006, s. 11-12-13-16.

bir anlama dönüşecek ve güven kazanacaktır; aksi takdirde Gail gibi yaşamın akışından kopan insanların trajik yazgıları devamlılık gösterecektir.

Bunalım, bulimia hastalığına yakalandığı için kendisine zarar veren Alegre'nin, cinsel kimliğini bulamayan Debra'nın, göçmen psikolojisinin yarattığı aşağılanmışlık duygusunu yok edemeyen Abed'in yaşamlarını saran ve sorunlu bir psikolojiye yazgılı bırakan ruhsal bir travmadır. Başkişi Ömer ve diğer kişilerin bakış açılarına sinen bunalım, olumlu tüm değerleri silerek insanı kendisi tarafından oluşturulan bir labirente atar; dayandığı tüm moral kaynaklarını bir anda çöküşe uğratarak bütünlük hissimizi paramparça eder. Bunalımlı insan, sağlıklı düşünme yetisini kaybeder; içine battığı çıkmazdan kurtulabilmesini sağlayan enerjisinin olmadığını düşünür.

2.5.8.3. Yalnızlık

Yalnızlık, başkası tarafından anlaşılamama ve insanın kendisini anlatamama sorunundan kaynaklanan bir durumdur. Yalnız insan; çaresiz, umutsuz ve mutsuzdur; bunu duyumsayan insan için dünya tek başıhalığını hatırlatan yalıtık bir yerdir. Yalnızlığın bireysel görüntüsünü simgeleyen başkişi Ömer, iç dünyasında kendisiyle barışık olmayan biridir. Ömer, Murathan Mungan'ın Bir Yalnız adlı öyküsünde yer alan kişi gibi kendi ruhunun içinde yalnızlığa mahkum edilmiş, atılmış, terk edilmiş, kabuğuyla çekirdeği arasına ışık yılı mesafeler girmiş bir yabancıdır.¹⁹⁸ Dolayısıyla Ömer, kendisiyle olması gereken ilişkiyi reddederek aşılması imkansızlaşan mesafelerin oluşturduğu yok edici bir kabuğun içine atılır. Kabuktan dışarı çıkamadığı sürece Ömer'in yalnızlığı derinleşecek ve içe kapanma sorunu başlayacaktır. Bu durumu paylaşabilecek herhangi birinin olmazlığı dünyaya ve kendiliğine inançla bağlı olmasını engeller. Annesinin hataları görmezden gelen tavrı nedeniyle ona herhangi bir sıkıntısını anlatmayan Ömer, babasıyla da içsel bir iletişim kuramaz. Aileyle sorunları paylaşma/anlatma, insanın kendisini daha hissetmesini sağlayacak ve yaşamda devamlılık göstermesini mümkün kılan gücü artıracaktır. Çünkü konuşulamayan herşey ya yok sayılır ya da insanı baskı altına alarak bunalıma sürükler. Bu durumun doğurduğu açmazı çözebilmek için kaçmayı tercih eden Ömer, Amerika'ya gider. Amerika, düştüğü çıkmazı sonlandırmak için bir kurtuluş reçetesi gibi görünse de Ömer, iyileşemeyen

¹⁹⁸Murathan Mungan, 2010, s. 15.

hastalığının heryerdeliğine çarparak dağılacaktır. Ömer'in yalnızlığı fiziksel bir durumdan çok; kendini ve dünyayı yorumlamasından ve çevresine izafe ettiği değerden kaynaklanır. Bu his; soğuk, yabancı ve yutucu bir mekanda etkisini giderek artırır. Burada kültürel bir kimlik krizi yaşayan Ömer, koca bir dünyada tek başına olduğunu düşünür;

“Birkaç günlüğüne kalabileceği bir yer bulmak uğruna Ömer, ellerini bu ağa değdirmiş bulunuyordu. Ama sağlamayı vaat ettiği emniyet hissi karşılığında onu içine çekmeye, yutmaya yeltenen ılık, nemli organizmayı hissederek etmez hemen geri kaçtı. Sonu ne olursa olsun, yabancı bir memlekette yalnızlık tehdidine rağmen, hem kendi sürüsünün hem de başka sürülerin dışında kalmayı tercih ederdi.” (s. 96)

Amerika, güven ihtiyacına dayalı beklentilerini karşılayabilecek bir yer değildir; o, boşluk, vehim, endişe ve yok olma gibi ürkütücü anlamları içeren Amerika'da, kendiliğine ait çağrışımları duyamaz hale gelir. Bu durumdan ürken Ömer, kendisine yakın olabilecek insanları bile sürü olarak nitelendirir; kendiliğin sesinden kopuk olmanın bir insanda yaratacağı en kaçınılmaz sonuç budur. Yalnızlık, bir türlü yaşama intibak edemeyen ve içindeki kaosu dindiremeyen Ömer'i kuşatarak tüm değerlerini silmeye hazırlanır. Ömer'in yalnızlığı sadece kendisi merkezli değildir; Gail'in içine düştüğü durum Ömer'i bir hastalık gibi sarar ve savunmasız bırakır. Ömer, yaşamı boyunca kendisi diğerleriyle birlikte hissedemeyecek ve mutlak bir suskunluğun çıkmazında geri çekilecektir.

Ömer'in yalnızlığına benzer bir durum yaşayan Gail ise, çevresiyle iletişim kurmayı reddeden biridir. Oysa insan, çevreden bir dünya düzeni kurarken başkalarının onayına, desteğine, ilgisine ihtiyaç duyar; insanın sağlıklı bir gelişim süreci gösterebilmesi topluma temas etmesi sayesinde gerçekleşir. Bu teması kurmak istemeyen Gail, parçalanmış bir dünya ve onunla kurulan ölü ilişkinin sembolik düzeydeki açılımıdır. Dış dünyada herhangi biriyle olmaktan nefretle ürken Gail, asosyaldir. Adler, *“insanın ruhsal yapısının dış dünyadan birtakım izlenimler edinme yeteneği ile belirlenmiş olması, her insani varlığın çevresine ayak uydurma zorunda oluşundan ileri gelir.”*¹⁹⁹ derken kişinin dışarıyla uyum içinde yaşaması gerekliliği üzerinde durur. Gail, bu gerekliliği kabul etmez ve kendi türündeki varlıkları bir problem olarak görür. Kendini soyutlama ve yalıtma niteliği taşıyan bu tavır, içindeki ben'e uyguladığı gizli bir şiddettir. Dünyadallığını kavrayamayan Gail, kendisine duyduğu öfkeyi başkalarına yansıtır ve

¹⁹⁹ Alfred Adler, İnsan Tanıma Sanatı, Çev. Kamuran Şipal, Say Yay., İstanbul, 2003, s. 61.

çevresini sorunsal nitelikli bir düzen içinde tanımlar. Geçtan’a göre “*dış dünyayı tehlikeli bir alan olarak algılama ve insanlara güvenememe sonucu geliştirilen bir diğeryalıtım mekanizmasında kişi, diğer insanlardan bağımsızlaşarak iç ve dış ihtiyaçlarının onlar tarafından etkilenmesine karşı önlem almaya çalışır. Böyle bir insan için amaç, kendi kendine yeterli olmak ve kimseye muhtaç olmamaktır. Ne varki bu, gerçekleştirilmesi olanaksız bir amaçtır. Diğer insanlara muhtaç olmamak için çaba gösterildikçe, bilinçaltında giderek yoğunlaşan bağımlılık eğilimleri ve düşmanca duygular sonunda denetlenemez bir duruma gelebilir ve kişinin içine gömüldüğü yalnızlık sonucu ciddi uyum sorunları ortaya çıkabilir.*”²⁰⁰ Dolayısıyla insan içselindeki sıkıntılar doğrultusunda dünyayla sağlıklı bir diyalog kurarsa kendisini engeller. Gail böylesine bir engellenmişliğe kendini mahkum eder; onun algısında yaşam, ağır ve sancılı bir yüke dönüşür. Gail’in bu yükü kaldırabilecek gücü yoktur; yaşamda olmanın dayanılmaz sancısına karşı koyamayan Gail, intiharı seçer.

Başkişi Ömer ve Gail’in yanı sıra yalnızlığın oluşturduğu psikolojik mesafeleri aşamayan Abed, Alegre, Debra ve diğer kişiler kalabalıklar içinde tek başınadır. Yalnızlıklarının arka planında yer alan temel neden, kendileridir. Özüyle bir iletişime geçemeyen insanın, dünyalık yaşantısında bir yere ve kişiye bağlanabilmesi imkansızdır.

2.5.8.4. Kendi Olamama Sorunu: Araf

Varoluşsal düzeyde imkanlarının farkında olan ve bu doğrultuda sorumluluklarını üstlenen insan, kendisi olma özgürlüğüne ulaşır. Böylece insan, kendini seçme zorunluluğunu anlamlı süreçlerle destekleyerek hayata tutunma çabasını besleyen bir güce dönüşür. Başkişi Ömer, bu dönüşümü başaramadığı için kendini gerçekleştiremez. Ömer’in pasifize edilmiş kişiliğinin temelleri çocukluğunda atılır. Çocukluk dönemi, biyopsişik düzeyde gelişim ve değişim sürecine ait ilk oluşumları şekillendirir; bu evrede insan, ileriki aşamalara yön verebilecek bir referans kazanır. Annesi Ömer’i korumak isterken kaygılarını yok edememiş; çocuğunun kusurlarını örterek onu eylemsizliğe itmiştir. Olumsuz durumlara karşı kendisini savunamayan Ömer, ailesine karşı derin bir öfke duyar; hiçbir zaman itiraf edemeyeceği bu duyguyu sürekli bastırır. Oysa anne, insanın çevreyi dünyalaştırmasına yardımcı olan bir imkan dünyasıdır; törel olana saygı

²⁰⁰Geçtan, 2012, s. 70.

ve değer ilkesinin simgesidir. Ömer'in kendisi olmasına engel olan bir diğer neden, kararlı ve cesaretli bir duruş sergileyip zorluklara karşı savaşılabilecek güçten yoksun olmasıdır. Zayıf, birden fazla kusurla ve eksikliklerle dolu marazi ruh yapısı, bireyselleşme serüvenine kendisi olarak katılmasına engel olur ve Ömer'i arafta bırakır. Araf, Ömer'in hareketsizliğini, sıkışıp kalmışlığını, sorunlarına batmışlığını, bir şey yapamazlığını sembolik düzeyde yansıtır. Arafta kalan ruh, kendini var edemeyeceği için huzursuzdur; bu durum, insanın anlam ve değer içeren bir dünya yaratmasına ve varlığını keşfetmesine izin vermez. Oysa insan; kendisini tanıyarak, keşfederek gelişir, zenginleşir ve özgürlüğünü kazanır. Rollo May'a göre *"kendi özgün fikirlerinizi ifade etmezseniz, kendi varlığınızı dinlemezseniz, kendinize ihanet etmiş olacaksınız."*²⁰¹ Dolayısıyla kendini kavrayan insan, başka bir kişi ya da neden tarafından yutulma endişesine kapılmayacaktır. Ömer, bu endişeye mahkum edilmiştir; onun asıl sorunu bu duruma tepkisiz kalacak kaygısızlaşmasıdır. Kaygı, insan için uyarıcı bir nitelik taşır. Korkmaz, *"kaygı ontolojik düzeyde insanı kuran bir itkidir."*²⁰² derken kaygısızlığı besleyen sığınma gerekçelerinin önlenemez bir düşüş yaşatacağına gönderme yapar. Önlenemez düşüşe doğru sürüklenen Ömer'in kendilik bilincine tutunamamasının bir diğer nedeni yurtsuzluğudur; bu sorunun yarattığı hiçbir yerdelik, kendiliğinden koparacak, ruhsal bütünlüğünü parçalayacaktır. İçinden çıkılmaz bu durum, dünya-ben ilişkisini bilinçlilik düzeyinde kurmasına engel olarak Ömer'i bunalım vehmine sürükleyecektir. Sorunlarına battığı için yeni ve güçlü bir yaşamsal atılım gösteremeyecek, kendisi olarak hayatı deneyimleyemeyecektir. Hayatı ve kendiliği şekillendiren insan, her şeyi uzaktan seyreden, izleyen değil; dokunan, temas eden ve içinde olandır. İnsan, aktif olarak varoluş sürecine katılırsa büyüyen ve gelişen bir varlığa dönüşür; aksi takdirde yanılsamalar, sadece görüntüden ibaret olan suretinde kaybolur. Dünyadalığımızın zor ve sıkıntılı zamanlarına karşı kaybolmadan kendisi olarak kalmayı başaramayan Ömer, yaşamla uyumlu bir ilişki kuramaz.

²⁰¹May, a.g.e., 2012, s. 41

²⁰²Korkmaz, a.g.e., 2004, s. 10-11

2.6. BABA VE PİÇ ROMANINDA YAPI VE İZLEK

2.6.1. Romanın Kimliği

Baba ve Piç, Elif Şafak'ın altıncı romanıdır. Metis yayınlarından 2006 yılında 376 sayfa olarak ilk baskısı yapılan eser, İngilizce yazılır; Aslı Biçen tarafından Türkçeye çevrilir. Şubat 2010 yılında Doğan Kitapevi'nden ilk baskısı çıkan romanın çalışmada 2012'nin Ocak ayına ait 405 sayfalık baskısı esas alınır. Yazar, romanı şu sözlerle değerlendirir;

*“Ataerkil kültüre eleştirel bakan ve kadınları konuşturan bir kitap bu. Aynı zamanda Ermeni ve Türk kadınları konuşturan bir kitap bu. Aynı zamanda Ermeni ve Türk kadınlarının ortak yanlarını gösteren; yemek kültürü, ninniler, masallar, adetler... gibi zenginliklere önem veren ve kültürlerarası köprüler kuran bir roman. Ve bence en önemlisi yapıcı ve barışçıl niyetlerle kaleme alınmış bir roman.”*²⁰³

Baba ve Piç, on sekiz bölümden oluşur; Türk-Ermeni ilişkileriyle ilgili tema, yazarın eleştirilmesine, hatta Türkiye Cumhuriyet'i kanunlarının üç yüz birinci maddesi esas alınarak, *“Türk Milletini Soykırımcı olarak gösterdiğini, Türk milletinin aşağılanarak soykırımla suçlandığını, Türk milletine öfke ve kin duyulmasının sağlandığını, sonuçta Türklüğü aşağılama suçunun işlendiğini iddia(sıyla)”*²⁰⁴ yargılanmasına neden olur.

2.6.2. İsim İçerik İlişkisi

Piç, *“anne ve baba arasında evlilik bağı olmadan dünyaya gelen çocuk, babası belli olmayan çocuk”*²⁰⁵ anlamına gelir. Piç, meşru olmayan bir ilişkinin sonucunda doğan çocuğa verilen bir isimdir; bu ismin baba sözüyle beraber kullanılması, ironik bir yaklaşımdır; çünkü böylesine bir tanımlama içinde yer alan insan, duygu ve düşünce

²⁰³Elif Şafak, Baba ve Piç, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2012, s. 406.

²⁰⁴İgili dava dosyasından, 2006.

²⁰⁵Akalın, a.g.e., TDK 2009, s. 1605.

bakımından babasıyla bir iletişim kuramaz. Bu durum, baba ve çocuk arasında büyük bir kopmanın var olduğunu babalığın piçliği, piçliğin babalığı desteklemediğini; aksine sorgulattığını, geçişsiz sözcüklerin çağrışım değerlerin birbirini bağlamadığını ortaya koyar. Piç, kimliksizdir; başkaları tarafından aşağılanır, dışlanır. Kendini bırakılmış ve yalnız hisseder. Tüm sorumlulukları reddederek kaçan baba ise; güven, saygı, sevgi ve içtenlik üzerine kurulu ilişkilerin anlam yitimine uğramasına yol açar. Baba, ‘*piç*’ tanımlamasına sıkıştırılan insanın algısında koruyucu ve güven verici misyonunu yitirir. Küçük düşürücü ve rencide edici çağrışımlar içerdiği için olumsuzlanan bu söz; saklanmaya, gizlenmeye çalışılan enstest bir ilişkinin neticesi sonrasında çocuğa atfedilir. Dolayısıyla çocuk, bu enstest ilişkinin mağduriyetini yaşamı boyunca hissedecek, köksüzlüğünü derinden duyumsayacaktır. Enstest ilişkisinin oluşturduğu trajedi, saflığı ve masumluluğu simgeleyen çocuğa piç denilmesine; yaşam sürecinde önemli bir sığınma mekanı olan babanın da yok sayılmasına neden olur. Çocuk ile baba arasında kurulamayan iletişim, ‘*baba ve piç*’ gibi bir durumun doğmasına zemin hazırlar niteliktedir. ‘*Baba ve piç*’, kökensel değer konumuyla çocuğa yol göstermeyen; onun bir kimlik edinmesine yardımcı olmayan, duyarlılığını yitiren babaların yol açtığı travmalara gönderme yapar.

2.6.3. Olay Örgüsü

Baba ve Piç, yazarın çeşitli simgeleri kullanarak on sekiz bölüme ayırdığı bir romandır; fakat biz asıl ve çerçeve vakayı esas alarak romanı iki ana bölümde inceledik;

Birinci bölüm, asıl vaka niteliği taşır ve başkişi Zeliha’nın kendisi ve dünyayla kurduğu ilişkiyi içerir. Zeliha, abisinin tecavüzüne uğrar ve hamile kalır. Böylesine utanç verici bir ilişkinin tohumunu taşımak istemediği için kürtaja başvurur. Son anda bu kararından vazgeçen Zeliha, Asya adında bir kız çocuğu dünyaya getirir. Kızının babasının kim olduğunu söyleyemediği için acısını ve hüznünü tek başına yaşamak zorunda kalır. Asya ile arasında anne-kız ilişkisine dayalı bir samimiyet kuramayan Zeliha, abisinin yurt dışından gelmesi ve bir süre sonra ölmesi nedeniyle kızına tüm gerçeği açıklar. Burada sonlandırılan asıl vaka, bir sonuca bağlamadan bitirilir; asıl vakada başkişi, gelişim ve değişim serüveni geçirmez, tecavüz olayı dışında gerilim unsurunu artıran bir olay birimine rastlanmaz.

İkinci bölüm ise çerçeve vaka niteliği taşır ve birden fazla olayı içerir. İlki Kazancı ailesinin yaşamı üzerine kuruludur. Gücünü kanıtlamak ve otoritesini göstermek için kız kardeşine tecavüz eden Mustafa Kazancı, Amerika'ya gider; burada Rose'yle tanışır ve bir süre sonra onunla evlenir. Rose'nin önceki evliliğinden olan Armanuş, geçmişini araştırmak için Türkiye'ye Kazancı ailesinin yanına gider. Mustafa, Rose'nin kaygılarından dolayı onunla beraber ailesinin yanına gelir ve kendi evinde ölür. Mustafa Kazancı'nın dışında halk kültürünün ritüelleriyle yaşamına yön veren Banu, eşini trafik kazasında kaybetmesinden dolayı yapayalnız kaldığını düşünen Feride, kızını bir utanç kaynağı olarak gören Gülsüm, iyi bir eğitmen olan Cevriye ve babasız büyüyen Asya Kazancı'nın, hayatı çerçeve vakanın ilk kısmında bir renk motifi olarak kullanılır. Çerçeve vakanın ikinci halkası 1915 Tehcir yasasıyla evlerinden koparılacak göç etmek zorunda bırakılan Ermenilerin yaşamı üzerine kuruludur.

2.6.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Baba ve Piç, tanrısal bakış açısıyla yazılır. Yazar anlatıcı, ilahi özelliklerle donatılmış olduğu için herşeyi bilir ve görür. Bir Tanrı gibi farklı mekan ve zamanlarda vuku bulan olaylardan haberdardır; bunları bazen ayrıntılarıyla bazense özetleyerek yansıtan yazar anlatıcı, başkişi Zeliha'nın kendisiyle yaptığı içten, sessiz konuşmaları duyar. Zeliha'nın kendisine ve yaşama duyduğu öfkeyi, yaratıcının varlığına inanırken bir anda nasıl bu teselli kaynağından uzaklaştığını, olduğu gibi herkes tarafından kabul görme istemini, uğradığı tecavüz nedeniyle kimselerle paylaşamadığı ama günbegün içinde büyüyen içsel sancısını hakimane bir tavırla bilir ve okuyucuyla paylaşır;

“Aniden derin bir utanç hissetti Zeliha. Bu zillet hissi öyle baskındı ki, içinde başka hisse yer kalmamıştı. Eli kolu bağlanmış, utançtan donakalmıştı. Normalde ne denli pervasız, nasıl da pabuç dilli görünürse görünsün, yetiştirilme tarzının öğrettiği ahlak anlayışını sandığından daha çok içselleştirmişti özünde. Beklenmedik bir taciz anında, karşıdakine değil kendine odaklanmıştı ilk-kendi kıyafetlerine, kendi görünüşüne. İç çamaşırının görülmesinin verdiği aşağılanma hissi, bir an için her şeyi bastırmıştı. Ama birden panik dalgası utancını süpürdü attı.” (s. 353)

Yazar anlatıcı, an'daki bir vakayı anlatsa da Zeliha'nın hakkında *“normalde ne denli pervasız, nasıl da pabuç dilli görünürse görünsün”* ifadeleriyle bir genelleme

yaparak olayları her şeyden haberdar kimliğiyle naklettiğini ortaya koyar. Tanrısal bakış açısı; Zeliha'nın derinden duyumsadığı utanca, içinde bulunduğu durumdan dolayı hissettiği suçluluk psikozuna yaptığı bilinç okuması aracılığıyla nüfuz eder. Beklenmedik bir taciz anında kendine odaklanmışlığını, özünde içselleştirdiği ahlak anlayışını bilen/duyan yazar anlatıcı; yansıtılmayan ve belirtilmeyen olayları açığa vurur. Maruz kaldığı fiziksel şiddetten kaçamazlığına, bir şey yapamazlığına vakıf olan yazar anlatıcı; Zeliha'nın kendi içine çekilmesine neden olan acıyı bir kendilik değeri gibi ödünçler. Böylece Zeliha'nın dışa vurulamayan sancısı ifşa edilir. Yazar anlatıcı, ailesi tarafından kabul edilmeyen ve dışlanan Zeliha'nın gerçeğini görür; onun zihninden geçenlere temas ederek her şeyi bildiğini ortaya koyar;

“Uyandığında tek başınaydı, midesi bulanıyordu ve tanımadığı bir odadaydı. Buraya nasıl gelmiş olabileceğini bir an için merak ettiyse de, çözmek istemedi. Ne acı, ne keder, hiçbir şey hissetmiyordu. Nihayetinde içindeki kayıtsızlığın bu yarışı kazanmış olduğuna hükmetti. Sadece bebeğini değil hislerini de aldırması olmalıydı yan odada. Öyle ya, madem ki hissizlikte içini kaplayan, kendi beyniyle yarışmaya kalkmadan ya da kendi zamanının gerisinde bırakılmış hissetmeden, saatlerce öylece durmayı başarabilirdi belki de.” (s. 29)

Okuyucu; başkişi Zeliha'nın kendisi ve dünyayla içsel çatışmasını, bir yere sığamayışını, hiç kimsesizliğini ve hiçbir yerdeliğini, bunaltılı varlık sancısını, yazar anlatıcının ilgi ve dikkatinden öğrenir. Tanrısal bakış açısı, mahfi dünyasına dokunulduğu için duyarlılığını kaybeden, cisimleşen Zeliha'nın içsel çatışmasını, hayata güven duymadığını ve değerler dünyasında çetin bir karmaşa yaşadığını bilir. *“Kayıtsızlığını, ne acı, ne keder hiçbir şey hissedemeyişini, içini kaplayan hissizliğini”* Zeliha'nın iç sesini duyarak ortaya koyar. Başkişinin yanısıra Mustafa'nın yalıtıklığına ve tek boyutluluğuna, Rose'nin nefreti ve intikamına, Armanuş'un kimliksizliğine, Banu'nun geleneksel ritüellere verdiği öneme, Gülsüm'ün kızı üzerinde insani olmayan davranış biçimlerine, Feride Kazancı'nın depresif ruh haline, Asya'nın yalnızlığına, Banu Kazancı'nın nefsiyle olan mücadelesine yaptığı içsel okumalarla vakıf olur. Üçüncü tekil şahıs kipini kullanan yazar anlatıcı, anlatı kişileriyle ilgili çözümlemeler yaparken olayın akışını durdurur ve okuyucuya kendi düşüncelerini anlatmaya başlar;

“Zaten artık çok geç. Sırılsıklam oldu bile. Bu açıdan bakınca, yağmur da hüznün gibi bir şey galiba: ilk başta, aman bana ilişmesin diye didinir sakınırsın, emniyetli ve

kuru kalmak için elinden geleni yaparsın, ama baktın ki olmuyor, baktın ki yağıyor üzerine dört bir koldan, gark olursun ta dibine kadar ve bir kez bu kadar battın mı içine, ha bir damla eksik ha bir damla fazla ne fark eder.” (s. 11)

Vakanın gidişatını bir anda kesip kişisel bir değerlendirme yapma, görünmezlik ve tarafsızlık ilkesini ihlal ettiğini gösterir. Kendini saklamaya gerek duymayan tanrısal bakış açısı, bu anlatım tarzını 1915 tehcir kanunuyla ilgili düşüncelerini yansıtırken de sürdürür. Objektif bir perspektifin yokluğu realiteye zarar verir; zayıf ve eksik bir anlatımın oluşmasına neden olur.

2.6.5. Mekan

2.6.5.1. Çevresel Mekanlar

Baba ve Piç romanında çevresel mekanlar; İstanbul, St. Petersburg, Arizona, Kafe Kundera, Russian Hillde'deki ev, Berkeley, Los Angeles'tır. Çevresel mekanlar arasında İstanbul, merkezi bir konumdayken; roman diğer mekanlarla daha geniş bir coğrafyaya açılır. İstanbul ve Kafe Kundera dışındaki mekanlar sadece fiziksel olarak barınılan ve arka fonu oluşturan yerlerdir. Yazar İstanbul'un muhtelif semtlerine yer vermek yerine burayı bir bütün olarak görür ve aktarır; romanın sonuna doğru hemen hemen bütün anlatı kişilerini İstanbul'da bir araya getirir. İstanbul, dönem insanını psikososyal ve sosyokültürel yönleriyle yansıtan bir mekandır; mekan, insanların değerlerine karşı yabancılaştığını, ahlaki yozlaşmayı, çürümeyi, kaosu irite ve iğreti manzaralarıyla sunar. İstanbul, karmaşık, kalabalık, yıkık, dökük görüntüye sahiptir; bu görüntünün mikro boyutlu yansıması ise Kafe Kundera'dır. Kafe Kundera, insanın postulata dönüştüğü; zamanın, enerjinin ve yaratıcılığın tükendiği karanlık bir mekandır. Her iki mekanda değerler bağlamında bozulmanın, yıpranmışlığın ve dejenere oluşun sembolik açılımıdır.

2.6.5.2. Algısal Mekanlar

2.6.5.2.1. Labirentleşen Kapalı ve Dar Mekanlar

Baba ve Piç, mahremine dokunularak kirlenen içsel bir dünyanın yaşadığı sıkıntıları anlattığı için romanda kapalı/dar mekanların özelliklerine sıklıkla rastlanır. Kapalı/dar mekanların niteliklerini açımlayan yer, İstanbul'dur. İstanbul, başkişi ve diğer anlatı kişilerinin yaşadığı sorunları çeşitli sıfatlar üstlenerek yansıtan bir mekandır. Kapalı/dar mekanlar, başkişi Zeliha ve diğer anlatı kişilerinin yitirilmiş değerlerini somutlaştırdığı için yabancılik ve bunaltı yaratır;

“İstanbul’da öyle değil ama. Burada işler başka türlü. Bizim için yağmur ne bereket demek, ne de ıslaklık. Ne arınırsın onunla ne onarırız. Olsa olsa sebebi öfkedir yağmur. Sebebi öfkemizdir yağmur. Çünkü çamur ve karmaşa ve hiddet boca eder üzerimize, damla damla dahi değil, kova kova, sanki elimizde yeterince yokmuş gibi her birinden. Bir de mücadele demektir yağmur. Biteviye didiniş. Suyla dolu bir leğene aniden atılmış yavru kediler gibi, on milyonumuz birden damlalara karşı beyhude bir kavgaya gireriz. Bu dalaşta tümüyle yalnız olduğumuz söylenemez aslında. Ne de olsa teneke levhalara yazılı kadim isimleriyle İstanbul’un sokakları da mücadeleye koyulur bizimle beraber.” (s.9-10)

İstanbul; bütün değerleri yutan ve insanı mevhumlarına sıkıştıran sembolik bir mekandır. İstanbul, insanı “suyula dolu bir leğene aniden attığı, biteviye didiniş, beyhude bir kavgaya” ittiği için fiziksel ve algısal alanda kuşatır, çaresizleştirir; bütün değerleri yutarak kaçış psikozu uyandırır. Mekan, mutsuz ve öfkeli haliyle Zeliha’nın kendiliğiyle birebir örtüşür; günah ve utanç tohumunu bedeninde taşıyan Zeliha’nın isyanını, haykırışını yansıtır. Mekan, iğreti ve kirlidir; bu halini “çamur, karmaşa ve hiddet boca eden, ne bereket sunan ne de arındıran” yönüyle ifşa eder. İstanbul’un böylesine kirlenmişliği ve yok olmuşluğu fiziksel özelliklerinden değil insanlar arasındaki bozulmuş ve yozlaşmış ilişkilerden kaynaklanır. İstanbul’da tıpkı insan gibi başkalarının varlık alanına tecavüz eder; izin almadan fütursuzca saldırır. Zeliha, burada katlanılmaz, dayanılmaz bir yükün ağırlığı altında ezildiği; hassasiyetlerine ve duyarlılıklarına saygı gösterilmediği için güvende değildir. İstanbul kendisiyle savaş halinde olan ve değerler dünyasında anarşi yaşayan Zeliha’nın simgesidir; yalıtık ve tek boyutlu olan mekan, onu

bitmek bilmeyen yorgunluğa tutuklu kıldığı için daralarak labirentleşir. Bu labirent mekan, insanın üzerine yürür, onun enerjisini ve mücadelesini yok ederek güçlü bir çatışma yaratır; Sisifos gibi ne kadar mücadele etse de içine battığı çıkmazdan kurtulması mümkün değildir. Birden çok tehdit ve tehlike barındıran mekan, Zeliha'nın ruhunu çevreleyen nesnelerle de durumunu ortaya koyar. “*Teneke levhalar*” gibi basit ve bayağı bir unsurun mekanı kuşatması değer yitimine uğrayan ilişkilerin somutlaşan yansımasıdır;

“*Oraya buraya serpiştirilmiş ışıkların dışında İstanbul hala koyu karanlıkta. Eski mahallerde kıvrılan yilankavi sokaklar boyunca dizili sıra evlerde, yamaçlara inşa edilmiş gecekondularda, bakkalların hep ithal ürünler sattığı zengin muhitlerindeki modern apartmanlarda, şehir dışına kaçanlara ait lüks sitelerde, her yerde insanlar derin uykuda.*” (s. 236)

İstanbul, modern zamanın ürettiği yapay ve sahte unsurlarla düzen kuran insanın cisimleşmiş halidir. İnsan, kandırmaca mantığına dayanan böylesine bir hayatta kendiliğinin farkında değildir, “*oraya buraya serpiştirilen ışıklarla, koyu karanlıkla, yamaçlara inşa edilmiş gece kondularla*” işgal edildiği için altında derin bir uykuya dalar. Yarına ait hiçbir umudu yokmuş gibi daldığı derin uykudan uyanamayan İstanbul, ruhu bir dinginliğe çağırmadan her geçen biraz daha çirkinleşerek bir yeryüzü tuğlasına dönüşür; çünkü uyku, kendiliğimizin aktivitesini sonlandırır ve insanı yabancılaştırdığı için kendinden uzaklaştırır. Mekan, süslü ama ruhsuz insanın yansımasıdır; kendisine ait olanı üretemez ve “*ithal ürünler satılan lüks sitelerin kuşatmasında*” kaybolur. Yıkık, dökük gecekondular ve yığın betonarmeler içinde nefes alamayan İstanbul, yutucu ve yalıtıcıdır; aslını kaybetmiş, değerler yitimine uğramıştır;

“*Asya, Kafe Kundera'nın en çok bu özelliğini severdi: Koma benzeri bir bezginlik hali ve kimsenin düzeltmeye kalkmadığı yapışkan bir ahenksizlik. Zamanın ve mekanın dışında konumlanmıştı burası. İstanbul şehri daimi bir telaş içindeydi ama Kafe Kundera'da hüküm süren sadece rehavetti. Kafenin dışındaki insanlar yalnızlıklarını saklayabilmek için birbirlerine yaklaşır, aslında olduklarından daha samimi görünmeye çalışırlardı. Halbuki burada tam tersi geçerliydi. Burada herkes gerçekte olduğundan çok daha kopuk davranırdı. Kafe Kundera şehrin tezatı, hatta inkarıydı.*” (s. 103)

Kafe Kundera, tecavüzün utanç tohumu olarak görülen Asya'nın bakış açısıyla birebir örtüşür. Asya, piç tanımlamasına sıkıştırılmış, babası tarafından terk edilmiş,

bırakılmış bir çocuktur; bu nedenle o, kendisi ve hayatla tüm bağlarını koparmıştır. Asya'nın bu kopma hali, Kafe Kundera'nın *“koma benzeri bir bezginlik hali ve kimsenin düzeltmeye kalkmadığı yapışkan bir ahenksizlik”* durumuyla özdeştir. Mekan, bu olumsuz etkisini Asya'nın ruh halinden alır. Kafe Kundera hayatın sorumluluğunu üstlenmeyen; *“renksiz, yalnız ve sürgün bir medüza”* gibi yaşamak isteyen insanların toplandığı kapalı-dar mekandır. Mekan, kaygısını yitirerek cüzamlı bir hastaya dönüşmüş, dünya- ben ilişkisini kuramadan bunaltılı varlık sancısına sıkışıp kalmış Asya'nın sorunsal nitelikli bakış açısını somutlaştırır. Ölü bir sessizliğin yaydığı rehavetten beslenen Kafe Kundera; umudu, huzuru ve cesaretle yaşamın karşısında durabilme gücünü sildiği için daralarak labirentleşir, Asya'yı kuşatır. Bu mekanda Asya, alışkanlıklarının sıradanlığına batar; fark ediş düzeyinden düşer, özgürce karar verebilme iradesini yitirir, nesnel süreğenliliğiyle var olan Asya'yı eylemsizliğe mahkum eder; eylemsizlik kuşatıldığı vehimden çıkmasını engeller, olumlu değerleri yok ederek dünyayı kaosa çevirir.

Baba ve Piç romanında kapalı/dar mekanlar, ilişkilerin içtenlik ve güven boyutunu yitirilir; değersizliğe ve anlamsızlığa sürüklenir. Bu tarz mekanlarda insan, kendisini ve yaşamı kuran tüm kaynaklara karşı duyarsızlaşarak kendilik alanlarını yok eder. Modern medüzaların ve tepegözlerin etkin olduğu kapalı mekanlarda insan, dünyayı karanlık bir sona sürükler; bu durum, Zeliha'nın ve diğer anlatı kişilerin yaşadığı çatışmalarda somutlaşır. Daralarak labirentleşen bu mekanlarda insan, hayatı cehennemleştiren öze tutkuyla yönelir.

2.6.5.2.2 Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar

Baba ve Piç; kendi oluş problemine duyarsız kalan, yaşama karşı güçlü bir duruş sergileyemeyen, değerler bilincini yok eden insanları öykülediği için romanda açık/geniş mekanların olumlayıcı etkisi yoktur.

2.6.6. Zaman

Baba ve Piç romanının vaka zamanını tarihsel bir perspektif içinde 2004 ve 2005 yılları olarak düşünebiliriz;

“Hikayeler birbiriyle öyle iç içedir ki nesiller önce vuku bulmuş hadiseler şimdiki zamanın tümüyle alakasız gelişmelerine etki eder. Geçmiş geçip gitmez kolay kolay. Levent Kazancı o kadar otoriter ve baskıcı bir baba olmasa, tek oğlu Mustafa bambaşka biri olmaz mıydı? Nesiller önce 1915’te Şuşan yetim kalmasa 2005’te Asya diye bir piç olur muydu?” (s. 404)

Başkişi Zeliha’nın kızı Asya’nın doğum tarihi 2005’tir; olaylar ise Zeliha’nın çocuğunu aldirmek için doktora gitmesiyle başlar. Bu durum dikkate alınırsa öykü zamanını 2005 ya da bir ihtimal olarak 2004 yılı olduğunu söyleyebiliriz. 2004-2005 tarihleri arasında başlayan öykü zamanı 2024’te sona erer;

“Zeliha Teyze, kırkına merdiven dayamış bir kadın ama odası pek çok açıdan bir genç kızinkini andırıyor.” (s. 244)

“Bugün on dokuz yaşına basıyordu ve kendisini hiç olmadığı kadar olgun hissediyordu.” (s. 78)

Asya’nın on dokuz yaşına gelmesi, zamanın 2005’ten 2024’te taşındığını gösterir. Geçen on dokuz yıllık zaman üzerinde durmayan yazar, 2024’ten sonrasını ayrıntılandırarak anlatırken geri dönüşlere de başvurur;

“1930’ların başları, milli siyasetin öyle uluorta eleştirilmediği, ya takdir ya da tasdik edilebileceği yıllardı.” (s. 159)

Doksan dört yıl öncesine hatırlama tekniğiyle geri dönüş, zamanın akronik bir yapıya sahip olduğunu gösterir; kronolojik ilerleyişin durdurularak 1930 yılına vurgu yapma, dönemin sosyo-kültürel yapısı hakkında bilgi verme amacı taşır. 1930’lar sosyal bir zaman niteliği taşıırken 1915 yılı Ermeni ve Türkler arasında sivil savaşın hakim olduğu yıllara tekabül eder. Yazar Türk- Ermeni meselesine değinmek için 1915’i birkaç defa vurgular ve o zamanda yaşanılmış sorunları ve sıkıntıları anlatır;

“Şimdi Banu Teyze ile Ağulu Bey birlikte zamanda geriye yolculuk edecekler. 2005’ten 1915’e uzun bir sergüzeşt gibi görünüyor, ama gulyabani yaşıyla hepi topu birkaç adım.” (s. 247)

Alıntı metin, zamansal geri dönüşte kurgusal bir hatanın var olduğunu ortaya koyar; çünkü Banu Teyze’nin Ağulu Bey adlı ciniyle konuştuğu zaman dilimi, Asya’nın 19 yaşına geldiği ve Armanuş’la tanıştığı bir andır. Armanuş’un geçmişini öğrenmek için Banu Kazancı’nın 2024 yılından öncesine geri dönmesi gerekir; çünkü 2005 Asya’nın doğum tarihidir. Zamansal kurguda bu hata, romanın temel bütünlüğünü zedeler. Geri

dönüş, çerçeve vakanın yanı sıra asıl vakada da görülür. Başkişi Zeliha'nın tecavüze uğradığı an, zamanın nesnel boyuttan çıkıp bireyselleştiğini gösterir;

“Zeliha Teyze tecavüze uğradığında on sekizini doldurmuştu. Aniden derin bir utanç hissetti Zeliha. Bu zillet hissi öyle baskındı ki, içinde başka hisse yer kalmamıştı.”
(s. 353-357)

2004 → 2005 → 2024 → 1915
Tecavüze uğradığı an Asya'nın doğumu Zeliha'nın kırk yaşı Tehcir Kanunu

Zamansal çizelgede 2004 ve 2005 kısa süreli anlatılsa da olayların başlangıcına işaret ettiği ve başkişinin geçmişinden kopuk bir insan olmasına neden olduğu için önemlidir. Bu zaman üzerinde durulmasa da yazarın özetleme şeklinde vurguları, olayların bütünlük içinde sunulmasını sağlar.

2.6.7. Kişiler Dünyası

Baba ve Piç romanında yer alan kişiler dünyasını şu başlıklar altında değerlendirebiliriz;

2.6.7.1. Başkişi

Baba ve Piç romanının başkişisi Zeliha'dır;o, dış görünüşü, hayatı anlama ve kavrama yönüyle, davranış biçimleri ve söylemleriyle sıra dışıdır. Bu bakımdan Zeliha, Ferit Edgü'nün “Öç”adlı öyküsünde yer alan hoppa kızın sembolik açılımıdır. Hoppa kız gibi Zeliha'da kerkes gibi olmaktan sakınır; kendi yapıp ettikleriyle değerli ve anlamlı olduğuna inanır. Toplumsal rol ve kabullere uygun davranmama hata ya da yanlış değil, Zeliha'ya göre özgünlük ve özgürlüğün bir yansımasıdır. Herkes tarafından kabul edilen toplumsal rol ve kabullerin ötesinde davranan Zeliha, annesi tarafından utanç tohumu olarak nitelendirilir;

“Utan utan! Bunca zaman hepimizi rezil rüsva ettiğin yetmedi mi? Gülsüm'ün yüzü öfkeden çarpılmıştı. Şu hızmaya bak, şu hallere... Boya küpüne düşmüş gibi makyaj,

avuç kadar etekler, bi karış topuklar! Böyle... Böyle orospular gibi giyinirsen olacağı budur. Beyoğlu'ndaki kaldırım yosmaları bile senden daha namusludur ya. Yat kalk Allah'a şükret. şükret ki bu ailede erkek yok." (s. 40)

Zeliha'nın farklılığını ahlaki değ rlere ynelti miş bir tehdit olarak gören anne Gülsüm Kazancı, onu aşağılamış ve dışlamıştır. Annesi tarafından onur ve gurur kırıcı tanımlamalara sıkıştırılan Zeliha, anne gibi önemli bir değ r mekanından kovulmuştur. Anne, ocuğun dış dünyayla tanışma sürecinde özgüvenini sağılam temeller üzerine inşa eder. Böylesine bir misyon taşıyan anne; dışlayıcı ve sorgulayıcı olduğu an, çocuğun kendisi ve yaşamla kurduğu yaratıcı ilişkileri yutan bir güce dönüşür. Anne Gülsüm Kazancı, Zeliha'yı "*Beyoğlu'ndaki kaldırım yosması ve orospu*" gibi yaralayıcı ve incitici kavramlara hapsederek psikolojik şiddete maruz bırakır. Annesinin tavırları karşısında kendi zg l klerini yaşamaktan vazgeçen ve kendinden kopan Zeliha, ebeveyniyle arasındaki mesafenin farkındadır. Bu mesafe, onu annesine yabancılaştırmış, anne ve ocuk arasındaki duygusal bağı dayalı etkileşim alanını yok etmiştir. Her insan, anne rahminden dünyaya doğıduğu an, kendisini çevreleyen kişilerin ilgisine ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaç karşılanmadığı an, büyük bir boşlukta asılı kalır. Başkişi Zeliha'da sadece cisim olarak annesinin varlığını tanır, bilir. Anlayan, dinleyen, destekleyen ve hoş gören bir annenin içtenliğini ve yakınlığını hissedemeyen Zeliha, tek başınadır. Tek başınalık durumunu travmatik bir sürece dönüştüren kişi ise abisi Mustafa Kazancı'dır. Babasının ölümüyle evde otorite kurmaya çalışan ve saygı gösterilmesini isteyen Mustafa, Zeliha tarafından fark edilmez, dikkate alınmaz. Varlığının Zeliha'nın nazarında onanmadığını bilen Mustafa, fke ve hiddet psikolojisine bürünür. Bastırılmış fke, her iki tarafı da yok eden bir sürece -ensest ilişkiye dayalı bir tecavüze- dönüşür. Engin Geçtan "*genellikle encest eğılimler, karmaşık düşmanca duygular içerir.*"²⁰⁶ derken Mustafa'nın kendilik sorununa ve en yakını üzerinde uyguladığı şiddete vurgu yapar. Dolayısıyla Zeliha'nın maruz kaldığı saldırının nedeni, yetersizlik duygusunun neden olduğu kin ve nefrettir;

"Her şey o kadar gerekdişi, öylesine kontrols zd  ki, hakikatin bu olmadığına hükmetti. Anlardan bir andı sadece, gelip geçecekti. Direnmeyi bıraktı, başı yastıktan düştü. Saklambata ebe kalmış gibi gözlerini yumdu; görmezse görülmeyeceğini umarak. Bütün diye bir şeyin olmadığı bu yerde sadece ayrıntılar vardı artık, hırılıtlar ve kokular. Mustafa'nın solukları hızlandı; deminden beri g gs nde gezinen elleri, boynunda

²⁰⁶Engin Geçtan, Zamane, Metis Yay., 2010, s. 87.

sıkılaştı. Zeliha kendisini boğacağından korktu ama çok geçmeden gevşedi parmaklar, kesildi salınım, dünya durdu. Gögsü gögsüne dayalı bir halde, kendini bırakırken olanca ağırlığıyla sırtından bir okla yaralanmışçasına acı bir ses çıkardı Mustafa. Zeliha yattığı yerden onun kalp atışlarını duyabiliyordu, deli gibi çarpan bir yürek. Duyamadığı kendi kalbinin atışıydı. İçindeki hayat damarlarından çekilmiş gibi hissediyordu.” (s. 355)

Uğradığı tecavüzün tiksintisini ruhunda ve bedeninde duyumsayan Zeliha, derinden yaralanır; “görmezse görülmeyeceğini umarak” yok olmak ister, kirli ve iğreti bir dokunuşun etkisini yaşamı boyunca üzerinden atamaz. İnsanı bir tecavüz nesnesine dönüştüren bu saldırı, Zeliha’nın yaşama tutunma noktalarını yok eder; mutsuz, huzursuz, kaygılı ve güvensiz bir kişilik yaratır. “İçindeki hayat damarlarından çekilmiş gibi hisseden” Zeliha, sadece görüntüden ibaret birine dönüşür. Bedeniyle var olan ama ruhuyla yaşamı deneyimleyemeyen soğuk ve yalıtık bu kişilik, geleceğini sorunsuz bir şekilde düşleyemeyecek, yapılan işgalin bir parçası haline getirecektir.

2.6.7.2. Norm Karakterler

Başkışı Zeliha’nın varoluşunu besleyen ve aynı zamanda ruhsal dünyanın tahrip olan yanını sağaltan bir kişi olmadığı için romanda inceleyebileceğimiz norm karakter yoktur. Norm karakterin olmazlığı, değerler dünyasındaki çözülüşü hızlandırır; kavgalı ruhun olumsuzluklarını artırır.

2.6.7.3. Kart Karakterler

2.6.7.3.1. Mustafa Kazancı

Mustafa Kazancı, tek boyutlu bir kart karakterdir. Kötülüğün ve varlık alanı ihlalinin cisimleşmiş görüntüsü olan Mustafa Kazancı, ödünçleme kişiliklere boğulmuş, sorumluluk ve değer bilincini kaybetmiş biridir. Babasının vefatından sonra herkes üzerinde üstünlük kurmaya çalışan Mustafa, yapay ve sahte kimliklerle kendini kanıtlamaya çalışsa da başarısızlığa uğrar. En yakınının mahrem alanına fütursuzca/düstursuzca girerek ilişkilerin içtenlik, güven ve değer boyutunu siler. Güçlü bir karaktere sahip olmadığı için tıpkı bir tepegöz gibi payını alamadığı yaşamdan intikam

alır. Fromm, bu tarz insanların öç alıcı şiddete eğilimli olduğunu düşünür.²⁰⁷ Bu eğilim, belirtilen nedenlerin yanı sıra korku ve kaygıyla da ilişkilidir; hayatın zorluklarına karşı kendisi olarak tepki veremeyen Mustafa, etkin olmadığını fark ettiği an hayvanileşir. Geçtan'a göre *“kişinin yeterince olgunlaşmaması, gölge arketipinin hayvansı istekleri doğrultusunda hareket etmesine, güçlüünün zayıfı, büyüğün küçüğü istismar etmesine neden olur.”*²⁰⁸ Karşı cinse yönelimini kız kardeşi üzerinden gerçekleştirdiği için Mustafa, bu istismarın sembolik düzeydeki açılımıdır. Mustafa, insanı fetişist bir nesneye dönüştüren, sağlıklı bir şekilde geleceğe akmasını engelleyen cehennemi bir yüzdür. Her insanın içinde var olan dürtülere olumsuz bir işlev yüklemiş bu kişilik, kaos duygusunu besler.

2.6.7.3.2. Gülsüm Kazancı

Gülsüm Kazancı; Zeliha'yı sevgi ve şefkatten sürgün ettiği, içsel sancısını artırdığı için kart karakterdir. Zeliha'nın kendine yıkıcı bir dürtüyle yönelmesine; güçsüz, yalnız ve yabancı olmasına neden olur. Annesinin uyarıları karşısında içe kapanarak geri çekilen Zeliha, yaşamla uyum başarısının düşük olduğunu zanneder ve kendisiyle kavgaya başlar. Annesiyle sorunlarını konuşma ve paylaşma ihtiyacı, Gülsüm Kazancı'nın sert ve acımasız tavrına çarparak yok olur; kaçınılmaz bir biçimde incinen Zeliha yaşamı suçluluk psikolojisiyle deneyimlemeye başlar. Kendi özgürlüğünü yitirir; sessizce yaşamın akıp gidişini seyreder, suskunlaşır. Susma, durumu kabullenme ve içe kapanarak geri çekilmedir. Zeliha, annesinin rencide edici uyarılarından dolayı kendisine yıkıcı bir dürtüyle yönelir; yalnız, yabancı, çaresiz ve iletişimsiz birine dönüşür.

2.6.7.4. Fon Karakterler

Baba ve Piç romanında; Banu, Cevriye, Feride, Armanuş, Rose, Kafe Kundera'da yer alan insanlar ve Aram, fon karakterdir. Bu karakterler, çerçeve vakada yer alan olayların farklı mekanlara taşınmasına ve dramatik aksiyonu oluşturan değerlerin daha geniş bir boyuttan verilmesine imkan tanır. Bununla birlikte dönemin sosyo-kültürel

²⁰⁷Fromm, a.g.e., 2008, s. 21.

²⁰⁸Geçtan, a.g.e., 2010, s. 88.

yapısını yansıtarak tarihsel perspektif açısından bir fikir edinmemizi sağlar. Olayların seyrine doğrudan müdahaleleri olamayan fon karakterler, yapısal unsurları tamamlayan bir niteliğe sahiptir.

2.6.8. İzleksel Kurgu

Baba ve Piç romanının izleksel kurgusu şu şekilde yansır;

KORA

	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞI DEĞERLER
KİŞİLER	Zeliha, Arem, Banu, Cevriye, Feride, Armanuş, Barsam	Mustafa, Gülsüm Kazancı, Asya, Kafe Kunderadakiler, Baron, Rose, Barsam'ın ailesi
KAVRAMLAR	Kendi Olma İstemi, Sorumluluk Bilinci, Özgürlük, Mahrem, Birarada Hoşgörü ve İyi niyete Dayanan Bağlar, Tevazu, Hoşgörü, Sadakat, İçtenlik ve Samimiyet	Yabancılaşma ve Aidiyet sorunu, Bunalım, Yalnızlık, İletişimsizlik, Umutsuzluk ve bedbinlik, Batıl İnançlar Ve Tabular, Kültürler arası çatışma, Ölüm, Ailevi Değerlerde Çözülüş,
SİMGELER	Dövme, etek, topuklu ayakkabı, Yağmur, Aşure	Tecavüz, Ensest ilişki, Piç, Soykırım iddiası, Kafe Kundera, İstanbul

2.6.8.1. Yabancılaşma

Yabancılaşma; insanın duygu ve düşünce bakımından kendisi olamama durumudur. Kendisi gibi yaşayamayan insan, anlam ve değer duygusunu yitirerek bir yabancıya dönüşür. Yabancı insan, kökensel güçleriyle beslenemediği için özgür değildir; derin iç çatışmalarla kuşatılarak kendisi olmaktan çıkar. Kendisi olma hakkı en yakınları tarafından engellenen Zeliha, yabancılaşmanın cisimleşmiş görüntüsüdür. Mahrem alanına saygı duyulmadan hunharca saldırılması, çevresindekiler tarafından kabul görme ve desteklenme ihtiyacının reddedilmesi, yalnızlığı, iletişimsizliği Zeliha'yı

yabancılaşmaya sürükleyen temel nedenlerdir. Zeliha, 18 yaşında iken abisinin tecavüzüne uğrar ve uzun bir süre hafızasından yaşadığı o kötü anı silemez; utanç duyduğu bu durumu kimseyle paylaşamaz. Zeliha'nın maruz kaldığı bu durum karşısında bir şey yapamazlığı güçsüzlük ve çaresizlik hissini artırır. Bir türlü dışa yansımayan, ifşa edilemeyen gerçek, onun ruhunda büyük bir infilak yaratarak kendisine yönelik yok edici bir şiddet uygulamasına neden olur. Tecavüzün sessizleştirdiği/suskunlaştırdığı bu kişilik, varlığıyla bütünleşme konusunda yetersizdir; çünkü hayata ve kendisine karşı güven sorunu yaşar, yalnız, yalıtık ve tek boyutlu birine dönüşür. Zeliha'nın bu trajik yazgısını besleyen bir diğer durum, annesizliği ve yersizliğidir. Zeliha'nın yaşamında anne; kendiliği keşfetmenin önünde yargılayıcı ve dışlayıcı bir engeldir. Anne Gülsüm Kazancı, farklılıkları bir tehlike olarak görür; evladının ailevi değerlere saygı duymadığını düşünür; böylesine bir algı iki insanın birbirine içtenlik değerleriyle açılmasını imkansızlaştırır. Yaşama tutunmak için bir teselli kaynağı bulamayan Zeliha, evinde de huzursuzdur. Ev, tecavüzü haykıran kapalı/dar bir mekandır; büyük bir baskı unsuru içerir. Yalıtık niteliğiyle ev, kendiliği korumaz; aile fertlerinin kurallarını, kaidelerini ve normatif kabullerini düşündürerek bunaltı yaratır. Evinde dünyaya tutuklu kılındığını hisseden Zeliha, geçmişini dahil her şeyi unutmak ve yok olmak ister; oysa insan, geçmişini anımsayarak şimdisine tutunur. Geçmiş, anne ve baba gibi kendiliğimizi sağlam köklere bağlayan değer mekanıdır. Bu değer mekanından kopan Zeliha, hatırlama ve anımsamaya dayalı tüm bağlarını reddeder; bunun kendisini iyileştireceğine inanır. Saklanmış, gizlenmiş histeriyle örülü anılar, Zeliha'ya sadece zarar verir. Onun köksüzlüğü bir nebze de olsa hayatı tümüyle paramparça etme arzusundan kaynaklanır;

“İnsan geçmişinden usul usul kopmaz her zaman, öyle peyderpey kendiliğinden düşen ölü bir tırnak gibi. İnsan geçmişinden bir anda pat diye kopar bazen; kesinkes yırtılır bir bağ, bir daha asla bağlanmamak üzere... Bilirsin ki hatırlamamak tek seçeneğindir. Bilirsin ki hatırlamamak kendini inkar etmektir. Bedeli göze alırsın. Ancak böyle hayatta kalırsın.” (s. 355)

Zeliha, kendine ve yaşama olan inancını kaybeder. Oysa inanç, insanın umudunu besleyen ve onu saran ruhani bir güçtür. Bu gücün Zeliha'da karşılık bulamaması onu büyük bir boşlukta asılı bırakır. İnsanın çevresini kuşatan her şeyi derin bir boşluktan ibaret görmesi, umudunu yitirdiğini gösterir. Fromm *“insanoğlu, umutsuz*

yaşayamayacağından, umudu tümüyle yok olmuş kişi, yaşamdan nefret eder”²⁰⁹derken Zeliha’nın kendilik sorununa gönderme yapar. Kendisine ait olmayan bir hayata mahkum edilme talihsizliği yaşayan Zeliha, kızına da soğuk ve yabancı davranır. Onun kendisine anne diye hitap etmesine izin vermez ve teyze kavramını kullanır;

“Dengeyi bulmak zor, tıpkı bir annenin çocuğu tarafından “teyze” diye çağrılması gibi. İçine işliyor bu durum, canını yakıyor. Yine de teyzelik rolünü annelikten daha iyi kıştırılabileceğine, böylesinin ikisi içinde daha iyi olacağına inanıyor. Fiziksel ve ruhsal olarak bağlanabilmek için evvela ismen kopmaları gerekiyor sanki.” (s. 245)

Annelik, zoraki ve yıpratıcı olduğu için Zeliha’nın algısında anlamını kaybeder; Zeliha, kızının kendisinin bir parçası olmadığını ve onu reddettiğini göstermek için teyzelik rolünü üstlenir. Yaşadığı olayı hatırlamamak ve sorumluluk almamak için bir savunma oluşturan Zeliha, kendisine ve çocuğuna yabancılaşır; evladının büyük bir yanılsamada sıkışıp kalmasına neden olur. Tevarüs eden bir yazgı gibi düşünebileceğimiz bu durum, kızı Asya’yı bunalıya sürükler ve yabancıya dönüştürür. Asya, piç kavramına sıkıştırılmış bir çocuktur; piç, aidiyetten yoksundur, bırakılmıştır, yalnızdır, terk edilmiştir. Terk edilmişlik psikozunun her yerdeliği derin bir kopma yaratır. Piç kelimesiyle yapılan bu kavramsal uyarı, onun her şeyi reddetmesine neden olur; Asya babasızlığın ve annesizliğin yarattığı acıda kaybolduğu için kimlik bunalımı yaşayarak değer dünyasından uzaklaşır;

“Hayatım boyunca geçmişsiz olmayı istedim... Akli başında bir Alzheimer vakası olmayı düşledim. Piç olmak insanın babası olmamasından ziyade geçmişinin olmamasıdır...” (s. 290)

Dünyalık yaşantısında kendini bir yere ait hissedemeyen Asya, yersizdir/yurtsuzdur. Hiçbiryere ve hiçkimseye ait olmama istemi, geçmişini yok etme düşüncesi derin bir güven problemi yaratır. Geçmiş, Asya’nın yaşamında olumlu değerlere ya da kurucu bir işleve sahip değildir; Asya’nın nesnel süreğenlilik sağladığını, tutunma noktalarının ve bellek mekanlarının yok edildiğini gösterir. Çünkü Asya, birlikte yaşadığı ve ortak bir paylaşım alanı kurduğu insanlarda kendisini göremez. Ebeveynlerinden rol ve enerji ödünçleyemeyen, geçmişini de beslenebileceği kökensel bir sığınak olarak görmeyen Asya, düşlerini, umutlarını, yarınını ve değerlerini barındıracak kökensel bir gücü olsun istemez. Piçlik durumu ve annesizlik, onun kendini

tanıma ve kavrama hissini işlevsizleştirmiş; trajik bir tükenişe mahkum etmiştir. Oysa bu temel referans kaynağı, insanı geleceğe taşıyan oluşturuca bir nüve taşır.

Asya'nın yanı sıra yabancılaşmayı kişiler düzleminde temsil eden bir diğcr kişi, Mustafa Kazancı'dır. Mustafa, fazla ilgili ve koruyucu bir anne imgesinin gölgesinde büyür. Jung *“annelerkendilerini feda etmelerine rağmen, gerçek bir fedakarlıkta bulunacak durumda değildirler, tam tersine, annelik içgüdüünü, hem kendi kişiliklerinin hem de çocuklarının özel yaşamını mahvetmeye varacak kadar gözü dönmüş bir iktidar hırsıyla dayatırlar.”*²¹⁰ der. Bu dayatma; Mustafa'nın sorumsuz, güçsüz, güvensiz ve değersiz birine dönüşmesine neden olur. Özgüvensizlik, öylesine belirgindir ki onu saldırgan ve yıkıcı bir davranışa yönlendirir. Kendi varlık alanını oluşturma konusunda başarısızlık yaşayan Mustafa, Zeliha'nın yaşamını ihlal eder. Başkasına karşı bu denli bir yönelim, yetersizlik ve çaresizlik durumundan, yaşadığı sorunun karşısındaki insanda da yansıma bulmasını istemesinden kaynaklanır; çünkü kendini var etme gücüne sahip olamayan insan, ötekinin sorunlara batmasından haz alır. Neden olacağı durumun sonuçlarını düşünmeden hunharca şiddet uygulayan Mustafa, hiçbir şeyin sorumluluğunu üstlenmeden kaçır. Türkiye'den kaçıp yurt dışına sığınma, soruna bir çözüm üretmez; aksine Mustafa'nın yabancılaşma sürecini farklı boyutlara taşıyarak artırır;

“Tam bir kültürel kopuşla geçen onca yılın ardından, Türkiye'ye olan aşinalığı biraz eprimişti. –güneşin ve rüzgarın pul pul ettiği eski bir parşömen üzerine çizili belli belirsiz bir resim gibi. Farkına varmadan İstanbul hayalet şehre dönüşmüştü onun için; zaman zaman rüyalarına girmek dışında hiçbir çağrışımı olmayan bir meçhul masalsı diyar. Gençliğinde şehrin pek çok mahallesini deli gibi sevdiği halde, ABD'ye yerleştiğinden beri İstanbul'a ve onunla ilintili konulara karşı bariz bir duyarsızlık geliştirmişti. Yine de insanın doğduğu şehirden uzaklaşması başka şeydi, kendi etinden, kanından kopması başka bir şey. Mustafa kazancı geri dönebileceği bir ana yurdu yokmuş gibi sonsuza kadar Amerika'ya sığınmayı, hatta hiç anısız, sürekli ileriye dönük bir hayat yaşamayı umursamıyordu; ama ataları olmayan bir yabancıya, çocukluğu olmayan bir adama dönüşme fikri canını sıkıyordu.” (s. 316-317)

Mustafa, geçmişini insani olmayan anılar ve hatıralar üzerine kurduğu için bu kimlik mekanlarına tutunarak kendilik bilincini oluşturamaz. Oysa insanın kendisini kuşatan nesneler dünyasında yok kişiye dönüşmemesi için bireysel ve toplumsal

²¹⁰Jung, a.g.e., 2012, s.27.

bağlarıyla iletişim kurması, kaçınılmaz bir gerekliliktir. Çünkü insana ait hiçbir şey ölmez; ruhumuzda ve bilincimizde saklanarak bir kazanıma dönüşür. Bu bağlamda yaşamını kuramayan ve her şeyi unutmak isteyen Mustafa, çocukluğu olmayan bir yabancıya dönüşmekten rahatsız olsa da eylemsiz kalır. Onun trajedisi, bu eylemsizlikten beslenir. Bir şey yapamazlığı, Mustafa'nın öteki olmayı seçtiğini ve mutlak bir çözümlü hapsoldüğünü gösterir. İnsan kayıp bir kimliğin boşluğuyla devam edemeyeceği için tamamıyla her şeyi yıkmaya yönelir ve kendi oluşu ebediyen yeryüzünden siler.

Yabancılaşmanın cisimleşmiş bir diğer görüntüsü Armanuş'tur. Armanuş, anne ve babasının farklı kültürlerde olmasından dolayı aidiyet problemi yaşar. Kim ve ne olduğunu bilmek istese de ebeveynlerinin yanlı tutumu onu çetin bir karmaşaya sürükler;

“Kültürel çoğulluk iyi bir şey elbette ama benim durumum çoğulluktan ziyade eksiklik üzerine kurulu. Annemi gücendirmemek için ne tam Ermeniliğimle barışabildim, ne de babamı gücendirme korkusuyla Amerikalılığım.” (s. 138)

İçine doğabileceği bir kimlik imgesinin olmayışından dolayı kendisini tanımayan Armanuş, kayıp bir geçmişin eksiklik ve belirsizlikle örülü tarafında yaşamak zorunda kalır ve dünya üzerindeki yerini bulamaz. İnsanın özgürlüğünü elinden alarak dünya-ben ilişkisini karmaşaya boğan yabancılaşma, bireyi ve toplumu yıkıma götürecek felaket tohumlarını taşır. Yabancılaşma, başkişi Zeliha ve diğer anlatı kişilerinin ontolojik sınırlarını ihlal eder, özgürlüklerine saygı duymaz, onları medüzaya dönüştürerek dünyayı cehennemleştirir. Kendilik ilişkilerini rahatça kuramayan insan, her şeye yabancılaşır; çünkü böylesine bir mekanda birbirini iğfal eden birlikteliklerin yarattığı yok etme mantığı hakimdir.

2.6.8.2. Yalnızlık

Yalnızlık, insanlar arasındaki iletişimsizlikten kaynaklanan içsel bir sorundur. Bireysel ve toplumsal iletişimsizliğin yol açtığı anlaşılama ya da paylaşamamadurumu; umutsuzluk, bedbinlik, bunalım ve yabancılaşma gibi varoluşsal sancıların yaşanmasına neden olur. İnsanın yalnızlığı fiziksel/bedensel tek başlıktan değil başkasıyla düşünsel veya duygusal bir ilişki kuramamasından kaynaklanır. Başkişi Zeliha, çevresiyle ölü ilişkiler kurmaya mecbur edildiği için yalnızlığını en üst düzeyde idrak eder ve bu durumdan nefretle ürker. Onu yalnızlığa iten temel neden annesi, başkası

tarafından bedeninin ve ruhunun iğfal edilmesidir; anne dinginliğin ve şefkatin mekanıdır. Ondan rol ve enerji ödünçlemeyen Zeliha, dünyanın acımasızlığı karşısında tek başına kalır. Jung, “*anne tüm deneyimleri içine alan biçim’dir.*”²¹¹ derken anneliğin çocuğun dünyasındaki önemine vurgu yapar. Annenin içtenliği ve sıcaklığı çocuğun algısında iç sese dönüşerek kendilik sürecine yön tayin edecektir. Bu imkandan yoksun olan Zeliha, kendisiyle annesi arasında aşamayacağı bir mesafenin olduğunu fark eder;

“Kafayı bulmuşlarmış diye terslendi Gülsüm Nine oturduğu köşeden. Neden acaba? Bunca zaman ailemizin yüzünü kızarttığın yemedi mi? Şu bacağına etek diye geçirdiğin beze bak. Çocuğunu babasız büyüten bir annesin, boşanmış bir dul. Ağırbaşlı olman لازمken sen tam tersine hafifleştin. Beni iyi dinle Zeliha! Burnu halkalı dul kadın görmedim senden başka. Kendinden utanmalısın!” (s. 283)

Zeliha, annesinin suçlamaları ve yargılamaları nedeniyle ondan uzaklaşarak yaşama küser; çünkü insanı hayata bağlayan nokta yakınlarıyla, sevdikleriyle kurduğu samimi birlikteliğidir. Annenin kendi sesini susturarak çocuğunun varlık alanını yadsıması, Zeliha’yı içinden çıkılmaz bir duruma sürükler. Değerler dünyasında kaos yaşayan Zeliha, dışlanmışlığını ve itilmişliğini derinden duyumsar. Annesini kaybolmuş, yitirilmiş bir ebeveyn olarak gören Zeliha, kendisini kurma ve yaşama karşı koyabilme konusunda güçsüzdür. İnsanın başarılı ve etkin olabilmesi için anne merkezli bir aile ortamında yetişmesinin önemli bir payı vardır. Anneler, çocuğun değerler bilincine tutunabilmesini ve yaşamla sağlıklı bir bağ kurabilmesini sağlar. Bu samimiyeti annesinden göremeyen Zeliha, kendini ve yaşamı tahrip ederek yalnızlaşır. Mutlak korunağından itilmişlik sendromuyla kovulan Zeliha’nın yalnızlığını artıran bir diğer neden güvensizliktir. İnsani ilişkilerde asgari seviyede olması gereken değer, güven duygusudur. Giddens “*güvenin kesintiye uğraması kuşku ve düşmanlıkla birlikte incinme, şaşkınlık ve ihanete uğrama duyguları biçimini alan varoluşsal kaygıların yükselmesi(ne) zemin hazırlar*”²¹² der. Bu varoluşsal kaygıların çıkmazında dağılan, parçalanan Zeliha kendisini hayata bağlayan bir değere tutunamaz. Uğradığı tecavüz, bu tutunamama halini iyice derinleştirerek Zeliha’yı yalnızlaştırır; içindeki yalnızlığın gerçeğine çarptıkça ilişkisizliğini fark eden Zeliha, kendinden ve yaşamdan kopar. Tecavüz, ilişkilerin sağlıklı ve boyutlu bir beraberlik üzerine temellendirilmesine izin vermez; kendiliği

²¹¹Jung, a.g.e., 2012, s. 34-38.

²¹²Giddens. a.g.e. 2014,, s. 88.

gerçekleştirmenin, gelişmenin ve zenginleşmenin önünde yıkıcı bir engel gibi durur. Önlenemez bir kişilik sorunu yaratarak anti insan algısını güçlendirir; insanı yalnızlaşmanın ve yabancılaşmanın ebedi tutsağı kılar. Zeliha'nın yalnızlığı kabuklaşarak bir engele dönüşür ve içe çekilmesine neden olur. Kabuğun dışına çıkılmadığı sürece kapanma eylemi devam edecek ve Zeliha'yı pesimist bir insan haline getirecektir. Yakınlarındaki uzaklık ve maruz kaldığı travmadan dolayı, içindeki kendiliğe yönelemeyen Zeliha, babasız bir çocuk dünyaya getirmiş olduğu için kızı tarafından bile suçlanır. Asya'nın algısında annesi “*ailedeki kara koyun. Evlilik dışı çocuk doğuracak kadar asi.*” (s. 193) sözleriyle itham edilir; bu durum insanın çevresindekiler tarafından nasıl yalnızlaştırıldığını ortaya koyar. Evladın gerçeği bilmeden annesini bu şekilde eleştirmesi, kendine dönmesini sağlayan önemli bir teselli kaynağını yok ettiğini, tüm duyarlılıkları ve incelikleri sildiğini ortaya koyar. Geleceğe başka bir bedende akma ve devamlılık sağlama konusunda evlat/çocuk temel bir referansken onun böylesine ötekileşmesi Zeliha'nın yalnızlığını artırır. Oysa insan; yaşamında acılarını ve sevinçlerini paylaşabileceği, sırtını dayayabileceği, enerjisini artırabileceği kişiler olsun ister; bunu elde edemediği zaman korkar, paniğe kapılır ve zarar görmemek için kendini yalıtık bir dünyaya haps eder. Zeliha, bu hapsedilmişliğin somutlaşan imgesidir. Ona kendisi olma gerekliliğini söyleyen, saygı duyan, dinleyen herhangi bir içtenliği yoktur.

Yalnızlık, Asya Kazancı'nın yaşamında da etkin bir şekilde gözlemlenir. Asya Kazancı, modern zamanın yalnızlığa ittiği çağcıl bir mahkumdur. Asya bir tecavüzün tohumu olduğu için ‘piç’ kelimesine sıkıştırılarak aşağılanır. ‘Piç’ gayrimeşru bir ilişkinin sembolik açılımıdır; insanın toplum içinde kendisi olarak yer almasına izin vermez. Kişinin varlık nedenini sürekli olumsuzluklar üzerinden sorgulamasına, yıpratıcı ve yorucu sürecin içinde olmasına neden olur. Bu durumu yaşayan Asya babasızlığın yarattığı acıyı, bunaltılı bir varlık sancısıyla deneyimler; kendisine sahip çıkan, iyi ve kötü arasında ayrımı yapmasını sağlayan, koruyan, kollayan baba imgesinin yokluğu onu kimsesizleştirir. Korkmaz, “*babalar dağ gibidir ve her zaman çocuk için direnç ve yaşam kaynağıdır.*”²¹³ der. Bu kaynağın olmazlığı, onu çepeçevre kuşatan bir hüzne sıkıştırır. Babasından rol ve enerji ödünçleyemeyen, annesi tarafından da kabullenilmediğini bilen Asya, dünyayı bırakılmışlığı haykıran soğuk ve yutucu bir mekan olarak değerlendirir. Anne, Asya'nın yaşamında fiziksel olarak bile yoktur; çünkü Asya annesine teyze demek

²¹³ Korkmaz, 2014, a.g.e., s. 119.

zorunda bırakılır. Zeliha, bir tecavüz sonucu çocuğunu dünyaya getirdiği için anneliği kabul etmez ve bu reddedişin trajik sonucunu kızı Asya'ya yükler. Anne, çocuğuyla iletişim kurarken ve ona yeterli eşduyumla karşılık verirken yetersiz kalıyorsa çocuk kendisini tek başına ve yapayalnız hisseder.²¹⁴ Bu his, Asya'yı kendiliğinden ve toplumdan koparır; onu içerideki dışarıdalık haline getirir. Dünyayla kavgalı ve uyumsuz bir şekilde hayatını devam ettiren Asya, bir yere ya da kişiye bağlanma ihtiyacı reddedildiği için hayatı bunaltılı varlık sancısıyla deneyimler; çünkü gerçekliğin kuşatıcı gücüne sığamadığımız zamanlarda daima en yakınımızdakinin koruyuculuğuna, yeniden oluşturuculuğuna sığınırız. Sıkıntılarımızdan, hüznümüzden ve acılarımızdan kaçarak dinlenmek istediğimizde anne veya baba gibi değer mekanlarımızda sağalarız. Oysa Asya, bu imkandan yoksundur; ben bilincini bize taşıyamadığından dolayı soğuk ve yalıtık birine dönüşür. Geçmiş dahil her şeyi reddeder; yaşamın ahenginden koparak hafızasız, yarinsız bir postulaya dönüşmeyi arzu eder. Ailesizliğin ve değersizliğin oluşturduğu yalnızlaşma, onu özüne yabancı biri olmaya zorlar. Korkmaz'a göre *“ebeveynler, geçmişin sağduyulu sesi olarak çocukları, yaşamın körleşme alanlarına düşmekten ve bir insan taslağı haline dönüşmekten korurlar.”*²¹⁵ Bu koruma gücünden mahrum kalan Asya, anlamdan ve değerden uzaklaşır; bu durum, tam olarak ruhsal bir travmaya karşılık gelir.

Asya gibi Armanuş'ta yalnızlığın kişiler düzlemindeki temsilcisidir. Armanuş, bakış açıları farklı olan anne ve babanın himayesinde büyüdüğü için kendini bulamaz. Anne ve babanın belirlediği roller, Armanuş'u şaşkın, mutsuz ve yalnız kılar. Ne ve kim olmak istediğine kendisi olarak karar veremeyen Armanuş, bir süre sonra ailesiyle tüm bağlarının kopmaya başladığını fark eder. Ebeveynlerinin dikte ettiği bir şekilde yaşaması istenilen Armanuş, seçimleri ve kararları doğrultusunda hayatına yön veremez. Çocuğunu tek boyutlu tercihlere zorlayan aile; içe çekilme, reddetme ya da başka yönlerde sapma gibi tepkilerle karşılaşabilirler.

Yalnızlık, kendi türündeki varlık alanlarını önemsizleştiren ve boyutsuzlaştıran insanın ötekinde uygulamaya çalıştığı baskıdan kaynaklanır. Başkişi Zeliha'yı ve diğer anlatı kişilerini kuşatan yalnızlık; kimsesizlik sorunu yaratarak birlikte bir değere

²¹⁴Heinz Kohut, 2006, s. 28.

²¹⁵Korkmaz, a.g.e., 2008, s. 171.

dönüşme algısını tahrip eder. Ne yazık ki böylesine bir durumda insan olumlu değerler üzerine yaşamını inşa edemez ve yaşamı tehdit edici bir potansiyel taşır.

2.6.8.3. Bunalım/Bungunluk

Bunalım, ontolojik anlamda insanın kendilik sınırlarını belirlemesini engeller; sağlıklı düşünme ve karar verme gücümüzü yok ederek hastalıklı bilinçler yaratır. Bunaltılı insan, nihai anlamsızlık açmazında tutuklu kalır; kendiliği ve yaşamı değersizleştirir, var olma enerjisini besleyen referans noktalarını çözümlüğe uğratar. Bu çözümlüştün kişiler düzlemindeki temsilcisi, Zeliha'dır. Kendine ve yaşam duyduğu inançsızlık, onu bunalıma sürükler; oysa inanç, ışığını kaybetmiş ruhun bir kurtuluş reçetesidir. Umutla doğrudan ilintili olan bu duygu, ruhu besleyen bir değerdir; ruh sonsuzluğa meyillidir ve akışı kesildiği an tatmin olamazsa olumsuzluklara yönelebilir. Zeliha, bu olumsuzlukların cisimleşmiş görüntüsüdür; onun algısında yaşam iyileşemeyen ağır ve sancılı bir sürece dönüşür; çünkü inançsızlığı umutsuzluğa ve bedbinliğe neden olmuş, onu ölümcül bir yazgıya mahkum etmiştir. Sorunlarına, hayatın zor ve sıkıntılı anlarına karşı içsel bir savunmayla tepki veremeyen Zeliha, bilerek ve isteyerek kendini derin bir kaosun içine iter. En yakınlarına karşı bile hissizleşen, hiçbir beklentisi ve umudu olmayan Zeliha, güvensizdir. Dış dünyaya açılma sürecinde güvensizlik, insanı sınırlandırır; cesaretini kırar, özgüveni zedeler, sağlıklı ve uyumlu ilişkiler kurmasına ve her tür tehlikeye karşı kendisini korumasına izin vermez.

Zeliha'nın bunalımını artıran bir diğer neden, sevgisiz ve ilgisiz bir aile ortamında büyümüş olmasıdır. Babasını kaybeden, annesinin desteğini hiçbir zaman hissedemeyen Zeliha, büyük bir boşlukta asılı kalır. İnsan, tüm zorluklara karşı sırtını dayayabileceği bir kişi ya da yer arar; bu arayış genellikle anne merkezli aile ortamlarında en sağlıklı karşılığını bulur. Bundan mahrum olan Zeliha, anne gibi samimi ve sıcak bir değerden duygusal anlamda dışlanır, sürülür. Acılarını ve sevinçlerini konuşma, paylaşma, anlatma ihtiyacı karşılanamadığından kendi içine çekilir. Bu tür bir geri çekilme, onu sorun yumağına dönüştürür; mutsuzlaştırır. Mutsuzluğunu artıran bir diğer durum, evsizliğidir; ev, insanın ruhunu besleyen bir değerdir. Kendisini dinlediği, nefes aldığı ve rahatladığı bu içtenlik mekanı, Zeliha için anlamını yitirir. Zeliha, evi sığınma ve barınma mekanı olarak göremez. Ev, adeta onun algısında içinden çıkamadığı bir labirenti anımsatır.

Koruyuculuk misyonunu yitiren bu mekan, değersizleşmenin, yozlaşmanın, ayrılıkların sembolik açılımıdır. Yok oluş sürecini güçlendirerek büyük bir baskı unsuruna dönüşür.

Zeliha'nın bunalımını güçlendiren bir diğer neden, varlık sınırlarının fütursuzca ihlal edilmesidir. ;

“Birinin Dur! Diye haykırdığını duydu Zeliha; kendi sesi olmayacak kadar yabancı, yabani, çatal çatal, avaz avaz, insanlıktan çıkmış, mezbahadaki bir hayvanın sesi gibi direnircesine kendinden kuvvetli bir kötülüğe. Kendi çılgınlığını tanıyamamıştı; tıpkı kendi vücudunu algılayamadığı gibi, bacakları aralanıp beriki içeri girdiğinde.(...) Göğsü göğsüne dayalı bir halde, kendini bırakırken olanca ağırlığıyla sırtından bir okla yaralanmışçasına acı bir ses çıkardı.” (s. 354-355)

Tecavüz, bir karabasan gibi üzerine çöker, onu geçmişsiz, köksüz bırakma gibi yaşamsal bir bedel ödetir; oysa geçmiş, kalıt bir sığınaktır. Zeliha, geçmişini hatırladıkça aşılanmışlık hissini daha derinden duyumsar; başa çıkmadığı bu durum, onu suçluluk psikozuna yöneltir. Geçmişin anılarıyla yüzleştiği her anda ya inançsızlığı, ya annesinin tehdit eden uyarıları ya da kirlenmişliği aklına gelir; hatıralarının sıkıntılarla örülü bir içerik taşıması, tutunamamasına, kendisi olamamasına neden olur. Çünkü tecavüz; karanlık, ezici, yok sayıcı bir güçtür, kaotik bir yıkım imgesidir; insani ilişkilerde saygı, güven ve sadakat gibi değerleri yok eder, ihanetten ve ifalden beslenen bilinçleri önceler. Mahrem alanına tahripkar bir saldırı sonrası acısını bir türlü dindiremeyen ve büyük bir utanç hisseden Zeliha, huzuru ve güveni yaşamından silerek parçalanır, dağılır. Kendisiyle ve hayatla barışmasını mümkün kılan tüm değerlere karşı görmezleşir; ruhunda giderek büyüyen öfke ve nefretin esiri olur.

Bunalımın cisimleşmiş bir diğer görüntüsü Asya Kazancı'dır. Asya, birbirleriyle uyumlu ve dengeli iletişim kuran bir aile ortamında büyümemiştir; annesinin sürekli dışlandığına, annesinin hakaretlerine tanık olan Asya, rol ve enerji ödünçleyebilecek olumlu bir imgesinin olmadığını bilir. Anne ve baba gibi moral kaynaklarını kaybetmiş olan Asya, kendisi olarak yaşam atılımı gösteremeyecek kadar bunalımlıdır; annesi, teyzeleri ve anneannesiyle beraber yaşadığı evi bir gayya kuyusu olarak görür. Ev, insanlar arasındaki bağları güçlendirerek sevgi, saygı, paylaşım ve birliktelik gibi duyguların kökleşmesine imkan tanır. Dış dünyanın dağdasını susturan ev, insana yaşatıcı bir kendilik alanı sunarken Asya'yı bunalıma sürükler; Asya burada törel değeri temsil eden anneannesi tarafından 'piç' yaftasına sıkıştırılır. Piç sözü, Asya'nın en yakınlarıyla

sığ ve derinliksiz bir iletişim kurmasına neden olur; babasının olmazlığı, ruhunu incitir, yaşamına devam ederken büyük bir eksiklik ve yetersizlik oluşturur. Bu eksikliği gidermeye çalışan Asya, Kafe Kundera'ya sığınır; burası insanların uyku halinde olduğu bir mahzendir; yalnız, yabancı ve iletişimsiz insanların yığın şeklinde bir araya geldiği kapalı/dar mekandır. Kafe Kundera, Asya'yı huzursuzlaştırır, mutsuzlaştırır, kimliksizleştirir; sadece bedeniyle yaşayan bir ölüye çevirir;

“Burası ise mecburi miskinliklerin ve ebedi tekerürlerin penahıdır. Saplantıların, yinelemelerin, takıntıların ve boşvermişliklerin mecrası. Belki de gerçekliğin vasatlığından kaçıyordu buradakiler. Ama bunu yaparken hayal dünyasına sığınmak yerine içsel bir huzursuzluğun içine yuvarlanıyorlardı. Adeta havaya sinmiş bir kasvet vardı; dışarıdaki insanlardan kendilerini kesinkes ayırma gayretindeydi içerideki insanlar.” (s. 223)

Asya'nın yaşamı, kısır bir döngünün ve durağanlaşmanın sembolik açılımıdır; kendisini yeniden var edebilecek bir gücü olmayan Asya, hayata sadece fiziksel olarak devamlılık göstermeyi tercih eder; çünkü o, bırakılmışlığını ve terk edilmişliğini derinden duyumsar. Uyumlu ve dengeli bir araya gelişler, boşuna bir çabadan ibarettir; özlenen, beklenen, arzulanan herhangi bir değer olmazlığı, her şeyin yıpratıcı ve yok edici bir akış içinde tükenmesi Asya'yı labirent mekanlara iter. Pasif bir içe kapanışın, eylemsizliğin, sorumsuzluğun ve kaygısızlığın yansıması olan mekana sığınma istemi; düzenden, ahenkten koptuğunu, çözükle bir kişilik edindiğini ortaya koyar. Yarınsız ve beklentisiz var olma düşüncesi soğuk ve yalıtık birine dönüşür.

Bunalım, insanın kendi olma biçimlerini yok eder; yaşamı büyük bir varlık sancısıyla deneyimlemesine neden olur. Başkışı Zeliha, bu varlık sancısının kişiler düzlemindeki temsilcisidir; o, ışığını kaybetmiş huzursuz ve mutsuz bir ruhtur. Zeliha ve Asya'nın yanı sıra kocasından şiddet gören Gülsüm Kazancı, manik depresif bir yapıya sahip olan Feride Kazancı, eşini kaybeden Cevriye Kazancı, cinsel bir sapkınlık ile otorite krizini gidermeye çalışan Mustafa Kazancı'da bunalımın etkisinden kendilerini kurtaramazlar.

2.6.8.4. Kùltürler Arası Çatışma

Kùltür; insana özerklik kazandıran ve değêr empoze eden bir bellek mekanıdır. Kişi, bu bellek mekanının içine doğarak bir kimlik bilinci edinir. Kimlik bilincimiz, ortak bir coğrafyada yaşayan insanlar tarafından korunmalı ve saygı duyulmalıdır; çünkü yaşam, kùltürel bir çeşitliliğin üzerine inşa edilir; bu farklılıkların aynı topraklarda bir arada olması hoşgörünün sağladığı imkanlar doğrultusundadır. Aksi taktirde kùltürler arası süregiden çatışmanın yarattığı huzursuzluk, insanları ve toplumları çepeçevre kuşatır, düşmanca müdahaleleri önceler.

Kùltürler arası çatışmanın somutlaşan görüntüsü, 1915 Tehcir kanunuyla yansıtılır. Türkler ve Ermeniler arasında yıpratıcı bir döneme işaret eden 1915, yazarın önyargılı tavrıyla değêrlendirilir. Yazarın sözünü emanet ettiği kişi Ermeni kökenli Baron Banghdassarian'dır. Baron'un bakış açısı, Türklerle Ermeniler arasında bin yıldır devam eden birlikteliği zedeler, tahrip eder;

“Ermenilerin arzusu kaybımızın ve çektiğimiz derin acının tanınmasıdır. Hakiki insani ilişkilerin gelişebilmesi için en temel gereklilik bu. Türklere şunu diyoruz: Bakın biz yas tutuyoruz, neredeyse bir asırdır yas tutuyoruz çünkü sevdiklerimizi kaybettik, evlerimizden çıkarıldık, toprağımızdan kovulduk, eşyalarımızdan olduk, hayvan muamelesi gördük, koyun gibi kesildik. Doğru düzgün haysiyetli bir ölüm bile esirgendi bizden. Dedelerimize ninelerimize çektiğiniz acı bile onu takip eden sistematik inkardan daha çok yaralamadı bizleri... Söylesene, bunları dillendirirsen Türkler sana nasıl tepki verir? Olumsuz! Türklerle arkadaş olmanın tek bir yolu var: Onlar kadar bilgisiz ve unutkan olmak. Velhasıl, onlar geçmişin hatırlanmasında bize katılmadıklarına göre bizim geçmişin göz ardı edilmesinde onlara katılmanız bekleniyor.” (s. 204)

1915 olayları, tarihsel perspektif içinde önemli bir dönüm noktasına işaret eder; yazarın böylesine mühim bir hadiseyi, büyük felaketi tek taraflı düşünmesi, duygusal açıdan anlaşılabilir da geleceğe yönelik ortak bir dilin oluşmasını engelleyecektir. Uzun yıllar farklı etnisiteleri hoşgörüyle karşılamış bir toplumun kin, inat, intikam içeren sözlere sıkıştırılarak suçlanması, her iki taraf için de zarar vericidir. Sivil savaşın acı ve hazine sonu, elbette ki insanların bilincinde tahribat yaratır; ama bin yıldır süregiden yaşam öyküsünü travmatik/saplantılı bir bakış açısıyla değêrlendirmek tahribatı onarmak

yerine daha da olumsuz sonuçlar doğuracaktır. Baron Baghdassarian bu olumsuzluğun kişiler düzlemindeki temsilcisidir. Baron, iki toplum arasındaki ilişkilerin süreklilik göstermesi adına Türklerin soykırımı kabul etmesi gerektiğini söyler. Türkler'in hafızasını ve bilgisini müstehzi bir tavırla eleştirmesi, hakaret etmesi bahsi geçen insani ilişkilerdeki hak arayışının anlamından nasıl yoksun olduğunu ortaya koyar. Gerçek dışı bir iddiaya inanarak bir halkı tarihsel hezimet içine hapsetme, beraberce var olma çabasının yara almasına neden olur. Baghdassarian, geçmiş ve hafıza gibi konular üzerinden Türklere ithamda bulunurken önemli bir realiteyi göz ardı eder. Türklerin 11. yüzyılda Anadolu'daki varlıkları ve Osmanlı devletinin kurulması, Ermenilere siyasi, sosyal, ekonomik ve bireysel alanda imtiyazlı yaşama imkanı sağlar. Bununla beraber Türkler kendilerini tarihsel perspektif çizgisinde 1915 tehcir olayından hiçbir zaman münezzeh tutmamışlardır. Konuyla ilgili tarihçi Kemal Karpat bir röportajında 1915 Ermeni soykırımına girer mi sorusu üzerine şu şekilde cevap verir; *“Hayır, çünkü planlı bir hareket değildi. Ermeni milliyetçileri böyle bir planın olduğunu bin bir dereden su getirerek ispat etmeye çalıştılar fakat kullandıkları malzemenin uydurma olduğu hep ortaya çıktı. Bu ispat edilmiş bir şey değil.”*²¹⁶ ifadeleriyle cevap verir. Ve sözlerine şöyle devam eder; *“1878'de yüz binlerce Müslüman Türk Rumeli'den sökülüp yok edildi. 1912-1913'te Balkan harbinde 400 bin Müslüman öldürüldü. Aynı miktarda adam göçe mecbur edildi. Yine Kafkaslarda bir buçuk milyon insan öldürüldü. Peki o devirde bütün milletler birbirine soykırım yapıyordu mu diyeceğiz? Hayır, onlar savaş ortasında yaşanmış katliamlardı. Bir coğrafyanın üzerinde sivil savaş gibi bir şey yaşıyordu ve çok acıydı.”*²¹⁷ Dolayısıyla kaos döneminde mecburi iskan politikasını; yakma, yıkma, yok etme ve ölüm kuyusuna dönüştürme Türkler tarafından kabul edilmesi mümkün değildir. Baron'un sağlıklı olmayan fikirleri, sadece insani olmayan bölünmelerin ve ayrışmaların oluşmasına neden olur;

“O Türk ailesiyle bu kadar iyi anlaşman gerçekten çok hoş. Kendilerince ilginç, iyi kalpli insanlar oldukları konusunda söylediklerine de inanıyorum. İyi de görmüyormusun? Ancak kendi kimliğini inkar ettiğin müddetçe onların arkadaşıydın. Tarih boyunca Türklerle durum hep böyle olmuş. Onlarla arkadaşlık edebilmenin tek yolu bu: Onlar Türklüklerinden feragat etmeyecek, ama biz Ermeniliğimizden feragat

²¹⁶Kemal Karpat, 'Ünlü Tarihçi Kemal Karpat'tan Ermeni İddialarını Çürütecek Sözler', Zaman Gazetesi, 2 Haziran, 2009.

²¹⁷Karpat, a.g.y. 2009.

edeceğiz. Mimar Sinan'ı hatırla! Onlardan biri gibi hareket ettiğin müddetçe toplumsal merdivenin en üst basamağına kadar tırmanabilir, hatta tarihlerinde 'en büyük Türk mimarı' diye yer bulabilir, teveccühlerini kazanabilirsin." (s. 204)

Baron'un, Türkler hakkındaki adil ve insani olmayan suçlamaları kabul edilemeyecek kadar incitcidir. Yanlı bir davranışla diğer insanlar üzerinde baskı kurması, iki toplum arasında etkileşim ve erişim alanlarını tıkayan büyük bir engel oluşturur. Baron'un saplantılı düşüncesini empoze etmek için Mimar Sinan'ı örnek vermesi doğru ve mantıklı bir yaklaşım değildir; çünkü Türk mimarisinin bir karakteri vardır; bunu üst noktaya taşıyan Mimar Sinan, aslını inkar ederek değil sanatını icra ederek saygı ve değer kazanmıştır. Böylesine bir yaklaşım Mimar Sinan'ın başarısını da gölgeleyen bir nitelik taşır. Türkleri unutkan olmakla itham eden Baron, Osmanlı tebasında çok sayıda Ermeni kökenli insanın hiçbir bedel ödemedi görev aldığı göz ardı eder. Hallaçoğlu, "*Osmanlı devleti döneminde 29 paşa, 22 bakan, 33 milletvekili, 7 büyük elçi, 11 başkonsolos olmak üzere pek çok Ermeni yüksek devlet görevlerinde yer alır.*"²¹⁸der. Dolayısıyla tanınmış hak ve özgürlükleri görmezden gelerek toplumu sadece bir ana sıkıştırma, iyi niyet duygusunu köreltir; koşullandırılmış, öğretilmiş söylemlerin hakim olmasına neden olur. Sivil savaşın yaşandığı bir ortamda her iki taraf karmaşa, kaos ve ölüm v.b tehlikelerle karşı karşıyadır; benzeri acılar ve yok oluşlar çizgisinde buluşan her iki millet için de bu durum, oldukça sarsıcıdır. Elbette ki savaşın hiçbir türevi meşru bir eylem olarak gösterilemez, hiç kimse bu tükeniş mecrasına koşarak/isteyerek gitmez. Bundan dolayı sadece bir tarafa duyulan nefret, insanlık ülküsünü karanlığa sürükler; insanın paylaşım alanlarını ebediyen yeryüzünden siler. Kùltürler arasında bir çatışma oluşturur ve moral kaynaklarını alt üst eder; geleceğe akmamızı sağlayan ortak ruhumuzu tehditlerle kuşatır. Bakış açısını daraltan tek yönlü bir algı oluşturarak sürekli bir öteki/yabancı yaratma düşüncesini besler. Oysa dünya düzeninin cehennemi özü güçlendiren düşüncelere ihtiyacı yoktur; çünkü bir toplumu içinde barındırdığı farklılıklar zenginleştirir. Osmanlı Devlet'i ve Türkiye Cumhuriyet'i bu durumun temel örneğidir. İnsani değerleri önceleyen her kişi tarihe tanıklık eden olayları, nesnel bir tavırla değerlendirmeli ve sonuçlarını bu doğrultuda ele alarak bir tez öne sürmelidir.

²¹⁸Yusuf Hallaçoğlu, Sürgünden Soykrıma, Babıali Kùltür Yay., İstanbul, 2007, s. 34.

2.7. SİYAH SÜT ROMANINDA YAPI VE İZLEK

2.7.1. Romanın Kimliği

Siyah Süt, Elif Şafak'ın yedinci romanıdır. Siyah Süt'ün ilk baskısı 2007'nin Kasım ayında yayınlanır. Otobiyografik bir nitelik taşıyan romanın çalışmada 2012 yılına ait 303 sayfadan oluşan seksen dördüncü baskısı esas alınır. Yazar, romanın oluşum sürecini şu sözlerle ifade eder;

*“Siyah Süt, sadece loğusalıkla ilgili bir kitap değil. Daha temelde kadınlık halleri üzerine bir kitap bu. Yaratmak-yaratamamak üzerine bir kitap. Her kadının içinde çelişen, çatışan farklı sesler var. Anne olmak, anaç ve evcimen olmak, kariyer sahibi ve azimli olmak ya da zaman zaman her şeyi boş vermek, akışına bırakmak.... Ben Siyah Süt'ü yazarken, kendimi yerden yere vurdum. Hiç işime gelmeyen yanlarımı ifşa ettim, bunlarla dalga geçtim. Çok canım yandı yazarken. Ama ortaya samimi, hakiki bir kitap çıktı.”*²¹⁹

Elif Şafak'ın diğer romanlarından farklı olan Siyah Süt, kendi yaşamındaki önemli bir süreci-hamilelik dönemini- referans alarak oluşturulan bir eserdir.

2.7.2. İsim İçerik İlişkisi

Siyah Süt, kendisini anneliğe hazır hissetmeyen Elif Şafak'ın hamilelik sürecinde yaşadığı psikoruhsal sorunlara gönderme yapan bir simgedir. Anne sütü, annenin çocuğuyla fiziksel ve duygusal bir ilişki kurabilmesini sağlayan besleyici bir değerdir. Bu değerın siyah sıfatıyla nitelenmesi; karamsarlığın, hüznün, sıkıntının ve bunalımın yansımasıdır; beklemediği bir anda üstlenmek zorunda olduğu sorumluluk, kendini tanımaya ihtiyaç duyan ve nerede durması gerektiğini bilmeyen bu kararsız insanın ruhunda labirent çıkmazı oluşturur. Yazar hem kendi yaşadığı olumsuzluğu hem de romana neden bu ismi verdiğini şu sözlerle açıklar;

²¹⁹Bars, 2015.

“Siyah Süt ismini iki sebepten ötürü verdim. Birincisi, annelik ve annelikle özdeşleştirilen süt, her zaman sandığımız kadar beyaz ve pür-i pak değil. Anneliğin de kendi içinde çelişkileri var. Depresyonda annenin sütü kararabiliyor, anneannemin deyişiyle “süt çürüyor”. En azından eskiler böyle diyorlar. Ancak ben o kararmış süttten mürekkep elde etmek istedim. Yani yazıya dökebilmek istedim, doğum sonrası yaşadığım o hüzünlü dönemi. Yazmak ve bu sayede geride bırakmak... Kitabın ismi tüm bu metaforları barındırıyor içinde.”

Çocuğu dünyaya geldikten sonra sütünün siyah olduğunu fark eden Elif Şafak, huzursuz ve mutsuzdur. Beyaz akması gereken sütün böylesine bir sıfatla nitelenmesi, fiziksellüğinden değil Şafak’ın kendine ve yaşama bakış açısından kaynaklanır; çünkü hayata değer izafe eden ve yorumlayan insandır. Bu bağlamda düşünüldüğünde Siyah Süt, yıpranan ve tükenen insan psikolojisini sembolize eder. Bedeniyle ve ruhuyla içsel bir çatışma yaşayan Elif Şafak, hamileliğin yıpratıcı etkisinden uzun bir süre kurtulamaz; büyük bir boşlukta asılı kaldığını düşünür, çocuğuyla sağlıklı ve uyumlu birliktelik kuramaz. Bütün bu olmazlar, zaman içinde sütünün siyah akmasına neden olur. Hamilelik ve annelik duygusunun amansız baskısını ve kuşatılmışlığını derinden duyumsayan Elif Şafak, yetersizlik ve çaresizlik psikozuna düşer. Kutsallık içeren anneliğin; karanlık çağrışımlar barındırması, çevresini saran her şeyden usanç duyduğunu, teselli ve moral kaynaklarını kaybettiğini gösterir. İç dünyasındaki sorunları bir türlü çözemeyen Elif Şafak; çelişkilerinin, bir yerde olamazlığın ve bir şey yapamazlığın tutsağı olur; hayatının gidişatını kontrol etmekte zorlanır, umudunu ve yaşama sevincini tüketerek postnatal depresyonun esiri olur. Postnatal depresyon, anneyi tek boyutlu ve yalıtık birine; verimli ve önemli bir unsuru da siyaha dönüştürür.

2.7.3. Olay Örgüsü

Siyah Süt, önsöz ve sonsöz metni dışında sayı birimleriyle ayrılmış on bir bölümden oluşur; yazar romanı kendi ruh haline göre birden farklı başlıkla kurgularken biz asıl ve çerçeve vakayı esas alarak iki ana bölümde inceledik. Roman, asıl vaka içine yerleştirilmiş çerçeve vaka unsurlarından oluşur; asıl vakada Elif Şafak’ın değişen ruh hali anlatılırken, çerçeve vakada ise evlendikleri için paramparça olan ünlü sanatçıların yaşamları anlatılır.

Birinci bölüm, Elif Şafak'ın yaşam süreci üzerine kuruludur; asıl vaka niteliği taşıyan bu bölüm, Evde Kalmış Kız Manifestosu adlı bir yazı yazan Şafak'ın vapur yolculuğuyla başlar. Kim ve ne olmak istediğine yönelik sorulara cevap arayan Şafak, içindeki sesler korosundan Pratik Akıl Hanım ve Sinik Entel Hanımla iletişime geçerek Amerika'ya gitme kararı alır. Bir süre Boston'da kalan Şafak, yazarlık ve annelik arasında bir sorgulama yaparak yazarlığı seçer. Burada Araf romanını yazar ve kısa bir zaman için İstanbul'a döner. İstanbul'da şu anki eşi olan Eyüp Canla tanışır; Eyüp Can'la evlenir ve anne olur. Henüz evliliğine adapte olamamışken anneliğin yükümlülüklerini kaldıramayan Şafak, postnatal depresyon adlı ruhsal bir travma geçirir. Birden farklı yöntem denese de bu sıkıntısıyla baş edemez; uzun bir zaman sonra asıl çözümün kendi içinde olduğunu anlar. Hayatını yetersizlikleri, yanlışları, doğruları, acıları ve hüznleriyle kabul etmenin önemli olduğunu; insanın kendi içine yönelerek asıl gerçekliğini tanıması gerektiğini kavrar. Asıl vaka Şafak'ın farkındalık ve değişim süreci geçirmesiyle sonlandırılır; bu bölümde gerilim ya da merak unsurunu içeren herhangi bir vaka birimine rastlanmaz.

İkinci bölüm ise çerçeve vaka niteliği taşır; farklı mekan ve zamanlarda yaşamış olan yazarların evlilik süreçleri üzerine kuruludur. Tolstoy, Sylvia Plath, Zelda Sayre Fitzgerald, F.Scott Fitzgerald ve Ayn Rand'in trajik biten sonları çerçeve vakanın temel yapısını oluşturur. Siyah Süt romanında asıl vaka, kendiliğini kurmaya çalışan Elif Şafak'ın çelişkileri, kaygıları üzerine temellendirilir. Bu bölümde yaşamına nasıl yön vermek istediğine yönelik sorulara cevap veremeyen başkışı Elif Şafak'ın ruhsal bunaltısı anlatılırken; ilk vakaya çerçeve oluşturan metin halkalarında ise sanat/bilim dünyasında evlilik süreci yaşadıktan sonra darmadağın olan insanların yaşamları ve kadının nasıl değersizleştirildiği yansıtılır. Zamanda geri dönüş tekniğini kullanarak birden farklı tarihsel süreci metne taşıyan vaka birimleri, asıl vakada yer alan düşünceleri desteklemek amacı taşır. Bu nedenle mana birliği ve yapısal bakımdan çerçeve vaka, asıl vakanın içinde yer alır.

2.7.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Siyah Süt romanı otobiyografik bir nitelik taşıdığı için kahraman-ben anlatıcıyla yazılır. Aktaş'a göre “*otobiyografik karakterli bu bakış açısından yazılmış metinlerde*

*kahraman anlatıcı hem vakanın yaşandığı devirdeki halini hem ferdi geçmişini, hem de anlatma zamanına ait dikkatlerini nakledebilir.”*²²⁰ Dolayısıyla hem kurgu hem gerçeklik çizgisinde yaşamının değişen ve gelişen boyutunu edindiği tecrübeler aracılığıyla aktaran ben anlatıcı, vaka birimlerinin merkezinde yer alır. Kahraman anlatıcı, başkişi Elif Şafak’tır. Elif Şafak, bunaltılı varlık sancısını deneyimleri doğrultusunda yansıtır;

“Hem bendim, hem ben değildim.

Hayatı boyunca depresyon nedir bilmeyen, yaşamı yazmakla, yazmayı harflerle sevdalanmak, hikayeler kurgulamakla eş tutan ben, gün geldi lal oldum.

Ümmi oldum. Ne okumam kaldı ne yazmam. Harfler ki gözüm, kulağım, yoldaşımdı; alfabeyi unuttum. ‘A’ lar, ‘B’ ler, ‘C’ ler... her biri bir kızıl uçurtma oldu, tellere direklerle çatılara ağaçlara takıldı kuyrukları. Kurtaramadım hiçbirini. Elimde kaldı ipleri. Mucizevi varlıklarımdı kelimeler; tek tek dağılıp gittiler. Düşünemez, düşleyemez, yazamaz oldum.” (s. 26-27)

Kahraman/ben anlatıcı, kendisinin eylemsizlik çıkmazına takılı kaldığını düşünerek bu durumdan kaçamazlığına ve çaresizliğine vurgu yapar. Onu var eden yaşatıcı gücün kaybolduğunu, kendini savunamadığını ve yaşam karşısındaki şaşkınlığını dile getirir. Duygu ve düşünce dünyasını sorgulayan, eleştiren ben anlatıcı, amansızca kendisini saran/çevreleyen bu sorunlu psikoloji tarafından yok edilme kaygısına kapılır. *“Düşünemez, düşleyemez, yazamaz olan”* Elif Şafak sıkışıp kalmışlığını, pasifize edilmiş durumunu kendi his ve duygularıyla aktarır. Sürekli iç sesiyle konuşan ben anlatıcının ilgisi ve dikkati kendi üzerinedir; kahraman/ben anlatıcı etkisinden kurtulamadığı nevrozu, kendiyle yaptığı diyaloglarla yansıtır;

“Adı nedir yaşadığım rahatsızlığın, bugün bile tam olarak bilmiyorum ve belki de hiçbir zaman bilemeyeceğim. Teşhisi de tedavisi de hala bir yanıla muamma. Tek bildiğim, an geldi, takıldı motor, tılandı sistem. Önce su almaya, sonra batmaya başladı varlığımın gemisi. Ve ben sadece öyle güvertede durup bekledim. İçimden başladım saymaya. Bir, iki, üç... yüz, yüz on, yüz yirmi... Bin, bin bir, bin iki... Sandım ki, yeterince beklersem bu halde, ben de gemimle beraber batarım. Denizler altında yirmi bin fersah, bir postnatal depresyon boyu kulaç atarım.” (s. 28)

Kahraman/Ben anlatıcı, kimselerle paylaşmadığı tedirginliğini, bir şey yapamaz duruma gelişini, içe kapanarak susmak zorunda oluşunu anlatma ve gösterme tekniğini

²²⁰ Aktaş, ag.e., 2005, s. 94.

kullanarak vurgular. Ben anlatıcı, kendini tanımakta güçlük çeker; zorluklarla mücadele edebilecek enerjiden yoksun olduğunu ifade eder. Hamilelik durumunu kabullenemeyişini, umutsuzluğun pençesinden kurtulamayışını, yazarlık yeteneğini kaybetme korkusunu, suçluluk duygusunu, bir türlü bastıramadığı altı farklı iç sesini öznel bir bakış açısıyla değerlendirir. Birinci tekil şahıs kipini kullanan ben anlatıcı; başkışı, yazar ve anlatıcı olarak romanda yer alır. Alıntı metnin temel öznesi konumundaki ben anlatıcı, yaşadığı sıkıntılar karşısında nasıl bir tepki verdiğini okuyucuyla paylaşarak kişisel dünyası hakkında bilgi edinmemizi sağlar. Postnatal depresyonun yaşamına nasıl sirayet ettiğini anlatmak için çeşitli benzetmelerden yararlanan ben anlatıcı, şimdiki zaman diliminden konuşur. An'a yönelik bir durumu sahneleme tekniğini kullanarak belirten anlatıcı, kurmaca içeriğin şekillenmesinde başat rol alan kendisini hem eylemleriyle hareket halinde hem de eylemsizliğiyle sabit bir noktada resmeder. Kendisiyle metin arasında herhangi bir mesafe koymadan olayları yorumlayan ben anlatıcı, zaman zaman çevresindeki insanlar hakkında bilgi verir. Kısa süreli bu bilgiler, bulunduğu mekanla ilgili fikir edinmemize imkan tanır.

2.7.5. Mekan

2.7.5.1. Çevresel Mekanlar

Siyah Süt romanında İstanbul ve Boston çevresel mekanlardır. İstanbul; kalabalığı, karmaşası, gürültüsü ve büyük bir çöplüğe dönüşen yapısıyla kirlidir/kasvet vericidir. İstanbul, insani ilişkilerdeki bozulmuşluğu, çürümeyi ve yıpranmışlığı fiziksel yapısıyla yansıtır. Duyarsızlaşan, görmezleştiren, ve bir yığın haline gelen insanlar, bu yozlaşmış mekanda dünyanın nizamından kopuklardır; bu nedenle İstanbul, coğrafi bir zemin olmaktan çıkıp algısal mekan görünümü kazanır. Yazar, İstanbul'u muhtelif semtleriyle yansıtmak yerine mekanı bir bütün olarak görür. Boston ise topografik bir zemindir; romanda arka fon vazifesi görür; işlevsel değil dış görüntüyü tamamlayan bir değer taşır.

2.7.5.2. Algısal Mekanlar

2.7.5.2.1. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekanlar

Siyah Süt romanında kapalı/dar mekanlar;sıkışmışlığı, kaosu, sıkıntıları ve sorunlarıyla başkışının üzerine yürüyen bir baskı mekanizmasıdır. Yaşamın doğal akışından başkışiyi koparan ve dünyayı bir savaş alanı olarak görmesine neden olan kapalı/dar mekanların ilk görüntüsü İstanbul'da yansıma bulur;

“Koşuşturan insanlar, tıklım tıklım dolu otobüsler, kasvetengiz binalar, daracık sokaklar, taklit mallarla dolu seyyar satıcı tezgahları, ucuz Gucciler, Versaceler, ellerinde kirli bezlerle arabaların camını silip üç beş kuruş koparmaya çalışan sokak çocukları, seyyar satıcı avına çıkmış bıkkın zabıta memurları, ısıltılı hayatların ısıltılı ürünlerini tanıtan reklam panoları, ne modern ne geleneksel, çelişkilerinden sentezler çıkaran bir şehir, kilitlenen trafik, patlayan borular... Kendini hırpalayan İstanbullular ve onlara rağmen ayakta kalan İstanbul ve bunca kaos, kaos, kaos...” (s. 120)

İstanbul, zamana tutuklu kılınan ve değer mekanlarını unutarak tüketimin nesnesine dönüşen çağcıl mahkumların cismanileşmiş görüntüsüdür; daralarak labirentleşen, insanı sıkı ve boğan mekan, bozulmuş bir dünya düzeninin sembolik yansımasıdır. *“Tıklım tıklım otobüsleri, kasvet yayan binaları, daralan sokakları, kilitlenen trafiği, patlayan borularıyla”* İstanbul, hem fiziksel hem de algısal alanda sıkıntı ve bunalım yaratarak başkışının üzerine çöker. Telaşın, endişenin, vehmin insanı aslından kopararak bir yığın haline getirdiğini ve kuşattığını gören Şafak bunalır; yapıcı, dinlendirici ve huzur verici etkilerini yitirerek onun varlığını tehdit eden mekan, kapalıdır. Mekan, yorgun, yılgın ve enerjisi tükenmiş insanları sadece bedensel olarak bir araya getirir; insanların bir değere dönüşmesine izin vermez. Her geçen gün artan kirliliğiyle insanı tutuklayan ve olumsuzluklara sıkıştıran İstanbul, kişinin kendi özgümlüklerini engeller; ürettiği nesneler tarafından kuşatılan insan, bu mekanda mutsuzdur, gergindir ve rutinliğe mahkum edilmiştir. Sıradanlığın/statikliğın körleştirici gerçeğine çarpan insan bu tek boyutlu ve yalıtık mekanda dağılır, parçalanır; mekan, kişisiz ve kimisiz yapıyla uyumsuzluğu besleyen büyük bir çıkmazdır. İstanbul'da

kaosun etkilerini yoğun bir şekilde hissedilir; hayata bağlanabilmek için bir tutunma noktası yoktur; gürültüye, kasvete, ahenksizliğe itilen insan, yeniden var olmak istese de yaşatıcı bir güç bulamaz; çünkü burası insanın umudunu tıkamıştır;

Labirent mekanların özelliğini ortaya koyan bir diğer yer, Adalet Ağaoğlu'nun evidir. Sükuneti, korunaklılığı ve düzenliliğiyle dikkat çeken mekan, başkişinin hareket alanını sınırlayarak onu tutuklu kılar;

“Buyur edildiğim salon, sükuneti, korunaklığı ve düzenliliğiyle görür görmez çarpıyor beni. Tek tek her bir eşyanın yerinin düşünüldüğü ve seneler boyu değiştirilmeden korunduğu izlenimine kapılıyorum ansızın. Belki doğru, belki yanlış. Her bir karesi geometrik açıdan uyumlu bir tabloya nasıl olduysa düşüvermiş yabancı bir unsur gibi hissediyorum kendimi. Ressamın eli kayınca yanlışlıkla ekleyiverdiği bir fırça darbesiyim. Elimi, ayağımı, varlığımı nereye koyacağımı bilemiyorum. Ama baş köşeye oturmuş gibi oluyorum bu halde. İçime sinmiyor. Kalkıp karşıdaki koltuğu deniyorum.” (s. 43-44)

Ev, huzursuz ve kaygılı ruhun sembolik açılımıdır; başkişi böyle bir ortamda yaşamın ahengine katılabilme gücünü kaybeder. Kendisini bu mekana atılmış bir yabancı gibi hisseder. Her an yutulacağı, yok olacağı korkusu taşıyan Elif Şafak, buradan kaçmak ister. Kaçış, kurtulma arzusunun yansımasıdır. Dünyalılığını sorunlu bir psikolojiyle deneyimleyen başkişi, burada ruhsal dinginliğini kaybettiği için mekan daralarak labirentleşir. Mekanın böylesine labirentleşmesi, kendisinden değil başkişinin yaşamı algılamasından ve yorumlamasından kaynaklanır. Başkası'nın evinde olmaktan rahatsızlık duyan başkişi, olumsuzluklarla yüklü bir psikolojinin kendisini kuşattığını fark eder. Güvensiz, soğuk, yalıtık bir nitelik taşıyan mekan, başkişiyi içerideki dışarıdalık haline gelir. Mekan, çelişkilerin pençesinde kıvranan ruha barınak olmadığı için bir tereddüt durumu oluşturur ve aidiyet sorunu yaratır;

Siyah Süt romanında kapalı/dar mekanlar, başkişinin ve modern insanın sıkıntılarını, sorunlarını, sıkışmışlığı ve kuşatılmışlığını imgeleşerek açımlayan bir çatışma alanıdır. Bu tarz mekanlar, fiziksel olarak içinde barındırdığı insanı algısal alanda tüketir, yok oluşturmaya sürükler. Mekanın bu etkisini derinden duyumsayan başkişi kapalı/dar mekanlarda kendisi olamaz, dünyayla arasında uyumlu ve dengeli bir ilişki kuramaz.

2.7.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar

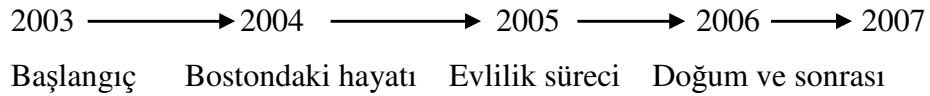
Siyah Süt, bunaltılı varlık sancısına hapsolmuş ve özgürlüğünü kaybetmiş bir insanın ruh halini öykülediği için romanda açık/geniş mekanların dinginleştiren niteliğine yer verilmemiştir.

2.7.6. Zaman

Siyah Süt romanı kronik karakterli bir gelişim seyri gösterir; ileriye doğru akan zaman çizgisinin kullanıldığı romanda vaka zamanını tarihsel perspektif içinde 2003 yılı olarak belirleyebiliriz;

“Sene 2003. Bir öğle vaktiydi.” (s. 31)

2003, olayların başlangıç zamanına 2006 ve sonrası bitiş zamanına işaret eder; dört yıla yakın bir zaman sürecinde 2006 yılı ve sonrası kırılma noktasını oluşturur. 2006, doğum yapan Elif Şafak’ın postnatal depresyona yakalandığı zamana gönderme yapar. Yazarın önemle durduğu 2006 yılı, kamusal zaman boyutundan çıkıp ferdi bir özellik kazanır. Ayrıntılı olarak anlatılan bu zaman zarfı, anarşi günleri sözleriyle belirtilir ve hemen hemen bütün anlatıya yansıyan bir etkisi vardır. Zamana yansıyan vakanın gelişim seyrini şu şekilde ifade edebiliriz;



Yukarıda yer alan zamansal çizelge, vaka birimlerinin oluş sürecine göre şekillenir. Kronolojik olarak aktarılan olaylar, asıl vakanın çevresinde vuku bulur. Olaylar 2003’de başlamasına rağmen süre bakımından olayların dönüm noktası 2006 senesi ve sonrasında yaşanır. Ruhsal ve psikolojik baskılardan arınan Elif Şafak’ın tüm enerjisiyle yaşama dönmesine işaret eden olayların bir sıralamaya tabi tutularak sıradizimsel olarak yansıtılması, zamanın ileriye gidiş tekniğiyle kurgulandığını ortaya koyar; fakat zamansal kurgu verilen tarihler itibarıyla birbiriyle uyumsuz ve hatalıdır.

2003'te ada vapuru yolculuğunda yazdığı 'Evde Kalmış Kız Manifestosu' üzerinden dokuz ay geçtikten sonra evlendiğini söyleyen başkişi Elif Şafak, Boston'da geçirdiği bir yıl sonra eşi Eyüp Can ile İstanbul'da yeni tanıştığını ifade eder. Belirtilen her iki tarih arasında iki yıla yakın bir süre var iken evliliğin o zaman diliminde gerçekleşmesi, hem zamanın akıp giden özelliğine hem de aktarılan durumun mantıksal yönüne ters düşer.

2.7.7. Kişiler Dünyası

Siyah Süt romanında yer alan kişiler dünyasını şu başlıklar altında değerlendirebiliriz;

2.7.7.1. Başkişi

Siyah Süt romanının başkişisi Elif Şafaktır. Elif Şafak; kadınlık, annelik ve yazarlık kimliği arasında sıkışıp kalmış biridir; biz başkişinin mizacını içindeki sesler korosu aracılığıyla öğreniriz. İçindeki sesler korosu, kişilik bakımından birbirinden farklı olan altı kadına işaret eder; Pratik Akıl Hanım, Hırs Nefs Hanım, Sinik Entel Hanım, Anaç Sütlaç Hanım, Can Derviş Hanım, Saten Şehvet Hanım. Elif Şafak, otuz üç yaşındadır; kendinden ve yaşamdan beklentilerini sürekli sorgulayan Şafak, kim ve nerede olmak istediğine yönelik sorulara cevap arar. Cevabı kendisi olarak veremeyen Elif Şafak, kararsızlıkların yarattığı travmada bocalamaya başlar. O, zamanın durdurulamaz devinimi karşısında yenilmiş olmanın mutsuzluğunu yaşayan huzursuz bir ruhtur; kendini eksiklikleri ve kusurlarıyla yalnız ve çaresiz olarak düşünen Şafak, nevrotik eğilimler gösterir. Geçtan'a göre *nevrotik kişi çoğu kez kendisine ve başkalarına karşı sorumluluklarını yerine getirmediğinin farkındadır. Kendine dönüklüğü ve diğer insanlara yönelttiği bencil istekleri suçluluk duyguları yaşamasına neden olur. Bunlarla birlikte gelişen yetersizlik duyguları ve çoğu kimsenin olağan karşıladığı durumlarda kaygıya kapılma eğilimi, nevrotik insanın sürekli doyumsuz ve mutsuz olmasına neden olur.*²²¹Mutsuzluğun kişiler düzlemindeki temsilcisi olan Şafak, bu belirsizliği sonlandırmak için bir karar verir ve yazarlık kimliğiyle hayatına devam eder. Yazarlığın

²²¹Geçtan, a.g.e., 2012, s. 144.

kendisini herkesleşmekten kurtaracağına, özgür ve farkında kılacağına inanır. Şafak’a göre dünyayla yaratıcı ilişki kurmasına izin veren tek güç, yazarlıktır;

“Romancı bencildir. Annelik ise bencilliğin doğal yollardan bertaraf edilmesi. Romancı içe dönüktür, annelik ise alabildiğine dışa dönük. Romancı beyinde bir ufacık özel oda kurar kendine, kapıya da kilit üstüne kilit vurur kimse girmesin diye. Sırlarını, arzularını orada istifler. Gözden uzak. Annelikte ise tüm kapılar açıktır ardına kadar. Gece gündüz, yaz kış. Kapı pencere açık püfür püfür. Dilediği kapıdan girer çocukları içeri, dilediklerince gezinmek üzere. Ne sığınağın vardır onlara karşı, ne gizli bölmen. Ne mahremiyetin kalır ne bahanen. “Kendine ait oda” diye bir saha yoktur artık içine çekilip yazabileceğin.” (s. 63)

Romancı/yazar, yalnızlığı ve tek başlılığı seçerek kendisini herkesten yalıtır, *“bencildir, içe dönüktür, beyinde bir ufacık özel oda kurar”* sadece kendisiyle ilgilenir; annelik ise fedakarlığın, hoşgörünün, karşılıksız sevginin simgesidir. Kendisini anneliğe yakın hissetmeyen Elif Şafak, yazarlığı seçer. Seçimlerimiz, yaşam sürecimize yön verir. Kadınlığa dayalı tüm görevleri reddederek var olmaya çalışan başkışının algısında yazarlık, yeniden var olabilmek için tutunabileceği bir teselli kaynağıdır. Dünyadalığının yazarlığı deneyimleyerek anlama ve değere bağlanacağına kanaat getirir; kendisine bu çizgiden ayrılmayacağına dair söz veren Elif Şafak, bir süre sonra evlenir. Bu bir bakıma, yaşamın planlarımızın yanı sıra tesadüflerle şekillenen bir süreç olduğunu ortaya koyar. Evliliğinin rollerine hazır değilken hamile kalır ve postnatal bir depresyona sürüklenir; çünkü Şafak, hazır olmadığı bir düzenin içine atıldığını hisseder ve güçlü bir yaşam hamlesi yapmasını sağlayacak enerjinin elinden alındığını düşünür. Annelik karşısında *“ne sığınağı vardır, ne gizli bölmesi. Ne mahremiyeti kalır ne bahanesi. İçine çekilip yazabileceğikendine ait bir oda yoktur.”* Bu olmazlıklar tarafından kuşatılan Elif Şafak, bir yığın sıkıntının tutsağı olur;

“On ay boyunca hayatımın ayrılmaz parçası oldu postnatal depresyon. Nereye gitsem, ne yapsam Lord Poton gölge gibi peşimdeydi. Varlığı sürekli, sürekliliği yorucuydu. Hiçbir zaman abartıya kaçmadı. Radikal bir kesintiye yol açmadı. Anladımki tarzı bu. Enerjini sıfırlamıyor belki ama herhangi bir iş için enerji harcamayı anlamsızlaştırıyor. Yemeden içmeden kesilmiyorsun belki ama yediğinden içtiğinden zevk almaz oluyorsun. Öfke, hiddet ya da intikam gibi keskin duygularla dolmuyorsun belki ama sevgisiz kalıyorsun. Paranoyak olmuyorsun belki ama kimselere güvenemiyor,

açılmıyorsun. Yataklara düşüp yorgan döşek yatmıyorsun belki ama kendini sürekli hasta hissediyorsun. Sütün kesilmiyor belki. Ama siyah akıyor.” (s. 285)

Hamilelik sonrasında ruhuna sinen kötümserliğin, karamsarlığın sembolik düzeydeki açılımı, Lord Poton’dur. Lord Poton, bilinçli düşünebilme yetisini yok eder ve başkişinin karşısında engel bir güç gibi durur. Onu tutuklu kılar ve kendi olumsuzluğuna haps eder. Başkişi bu durumundan nefretle ürkse de tükenmiş kendiliğinin her yerdeliğine çarptıkça dağılır, parçalanır. Kendisini çevreleyen duyguların; sevgisizlik, duyarsızlık ve güvensizlik olduğunu anlar; sütünün siyah akmaya başladığını fark eder. Siyah süt, umutsuzluğu açımlayan bir tanımlamadır; gerçekten siyah görünen süt değil, Elif Şafak’ın duyguları ve düşünceleridir. Uzun bir süre içinde bulunduğu durumdan çıkamayan Elif Şafak, bu halinin kendisine ve çocuğuna zarar verdiğini bilir. Yaşamın akışına katılabilmek için arayış içine girer; birden farklı yöntem denese de asıl çözümün içsel dünyasında gizli olduğunu kavrar. Cesaret ve kararlılıkla tüm eylemlerinin sorumluluğunu üstlenir; bu sorunu aşabileceğine duyduğu inanç, dünya-ben ilişkisindeki aksaklıkları düzeltir, kendisi olarak yaşamı deneyimlemesini sağlar.

2.7.7.2. Norm Karakterler

‘İçindeki sesler korosu’ başlığı altında değerlendirilen altı parmak kadın, norm karakterdir. Norm karakterler, başkişinin benliği, iç sesidir; sevgi, umut, huzur, başarı ve mutluluk gibi değerleri içselleştirmesine imkan tanır. Başkişi ilk süreçte norm karakterlerini tanıyamaz; bütünlük içinde değerlendirme yapamaz, eksik kalır; bir türlü tamamlanamaz. Oysa içindeki sesler, ruhunun farklı yanlarını ortaya koyar; kendisini tüm yönleriyle tanımasını sağlar. Bunlardan sadece üçünü ön plana çıkaran Şafak, norm karakterleri aracılığıyla kendisini tüm yönleriyle tanımaya başlar. Tüm sorunlara kolay ve basit çözümler üreten Pratik Akıl Hanım, başarmanın ve mücadele etmenin her şeyden daha önemli olduğuna ve bir kadının sadece kariyer yapması gerektiğine inanan Hırs Nefs Hanım, tüm nefslerinden arınarak yargılamadan, küçük düşürmeden, hor görmeden bütün insanlara aynı ölçüde davranmayı beceren Can Derviş Hanım, kadınlığın dişilik tarafını ortaya çıkaran Saten Şehvet Hanım, anneliğin bir kadının temel vazifesi olduğunu düşünen Anaç Sütlaç Hanım, dış görünüşünü dikkate almayan ve sadece kitaplarla

hemhal olan Sinik Entel Hanım, başkişinin ruhundaki farklılıkları keşfetmesini sağlayan, onu tek bir yönlülüğe ve sıradanlığa boğmayan benliğinin yansımalarıdır.

2.7.7.3. Kart Karakterler

Loğusa cini Lord Poton, kart karakterdir. Kart karakter, soyut bir varlık olmasına rağmen yalnızlığın, bingunluğun, iletişimsizliğin ve çaresizliğin cisimleşmiş halidir. Lord Poton, bir karabasan gibi başkişinin üzerine çöker; onun yaratıcılığını, üretkenliğini, verimliliğini ve başarısını yutar. Başkişi Lord Poton'u hissettikçe kara bir deliğin içine atıldığını ve buradan çıkamayacağını düşünür. Dünyanın ezici bir güç gibi kendi üzerine geldiğini zanneden başkişi, yaşama sevincini silerek kendi ışığına kapalı kalır. Lord Poton, başkişinin varlık alanını ihlal eder, hareket alanını sınırlayarak onu korku, kaygı ve endişe labirentine kapatır. Kart karakter Lord Poton; huzursuzluğu, mutsuzluğu ve umutsuzluğu güçlendirir; başkişinin kendi sesini duymasını engeller. Başkişinin zor ve sıkıntılı süreçlerini bir fırsat olarak değerlendiren Lord Poton, depresif ruh halini önceler; enerjiyi ve gücü insanın ruhundan çekip alarak postulaya çevirir. Lord Poton, başkişinin özgür iradesini yok eder; kendisiyle uyumlu ve dengeli ilişkisini sonlandırır. İçinde yaşattığı cehennemi öze biat etmesine neden olur. Canlı ve dinamik oluşu durdurarak insanı pasif, asosyal, güvensiz ve yalıtık birine çevirir.

2.7.7.4. Fon Karakterler

Siyah Süt romanında; Adalet Ağaoğlu, Tolstoy, Sylvia Plath, Virginia Woolf, ada vapurundaki kadın, Elif Şafak'ın annesi, Scott Fitzgerald, Zelda Fitzgerald, Ernest Hemingway, Fuzuli ve kız kardeşi Firuze, Doris Lessing, Elif Şafak'ın eşi, Julia Kristeva fon karakterlerdir. Bu karakter kadrosu, başkişinin yaşadığı zorlu sürecin daha geniş bir çerçeveden sunulmasını sağlayan ve metnin izleksel kurgusunu ayrıntılandıran bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte zamanın ve mekanın farklı yerlere taşınmasına imkan tanır. Fon karakterler, dış görüntünün çerçeve boyut kazanmasına ve bütünlenmesine yardımcı olur.

2.7.8. İzleksel Kurgu

Siyah Süt'ün izleksel kurgusu şu şekildedir;

KORA

	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞIDEĞERLER
KİŞİLER	Elif Şafak, Eyüp Can, Adalet Ağaoğlu, Elif Şafak'ın annesi,	Lord Poton, Tolstoy, Sylvia Plath, Scott Fitzgerald, Julia Kristeva, Zelda Fitzgerald
KAVRAMLAR	Kendilik Bilinci, Kadınlık ve Annelik Süreci, Özgürlük, Sorumluluk, Farkında Olma ve Değişme Arzusu	Bunalım, Yalnızlık, Kötümserlik, Umutsuzluk ve Bedbinlik, İletişimsizlik, Çaresizlik,
SİMGELER	Beyaz süt, Annelik, İçindeki Sesler Korosu, Yazarlık, Araf romanı, Edebiyat, Beyin yemini, Çocuk, Evlilik,	Hamilelik, Postnatal Depresyon, Evde Kalmış Kız Manifestosu, Siyah Süt, Kirli Elbise, ada vapuru yolculuğu,

2.7.8.1. Bunalım

Bunalım, insanın kendi olma biçimlerini deneyimlemesini engelleyen bir tükeniş psikozudur. Fanon'a göre bunalım, “*kendi ben'i içine tutsak edilmiş birinin varoluş biçimidir.*”²²² Kendiliğini bu varoluş biçiminin etkisinde kuran insan, kendilik sorunsalına mahkum edilir; cisimleşir, duyarsızlaşır. Ruhunu saran olumsuzlukların esiri olur; anlam ve değer duygusunu yitirir. Bunalımın kişiler düzlemindeki temsilcisi başkişi Elif Şafak'tır. Seçimlerinden memnun olmama durumu ve yetersizlik psikolojisi onu bunalıma sürükler. Kararlarını sürekli sorgulayan Elif Şafak, suçluluk çıkmazına takılı kalır; bu hastalıklı bakış açısından kurtulamadığı için sorun ve kahr yumağına dönüşür;

“*Peki kendine bir bak. Kendinde ne görüyorsun? Senebesene yanlış hayaller, yanlış erkekler, yanlış ilişkilerle yıpranmış; babasız büyümesinin kırgınlığını hala atlatamamış; sevgilileriyle kanlı bıçaklı olmuş, kalp kırmış ve kalbi kırılmış; el alemin ne dediğini gereğinden fazla ciddiye alan, hala tam olarak kendini tanımayan; Allah ye*

²²² Frantz Fanon, Siyah Deri Beyaz Maske, Çev. Cahit Koytak, Versus Yay., İstanbul, 2014, s. 79.

kendisini sevmese, görmezse, esirgemezse diye endişe eden, gene de O'na sitem etmekten geri duramayan; sadece roman yazdığı zaman mutlu ya da tam olabilen; edebiyat dışında geçen her anı soru işaretleri, çelişkiler ve yalpalamara örülü, tam olarak neden yazı yazdığını bilmeyen ama yazı yazmazsa yaşayamayacağına inanan; henüz yeterince olmamış-pişmemiş,-büyümemiş, layıkıyla 'elhamdüllilah' dememiş; ha bire düşüp dizlerini kanatan yarı kız çocuğu yarı kadın bir mahluk görüyorum kendime bakınca. ” (s. 120)

Elif Şafak, mutsuz bir geçmişin tüm süreçlerini bir yazgı olarak kabul eder ve her şeyi yeniden anımsayarak kendisini bu trajik kırılmalardan oluşan olumsuzluklara atar. Duygusal birlikteliğinde kırgınlıklar yaşayan, babanın değer dünyasından habersiz büyüyen, yaşamını sürekli ötekinin ne dediğiyle meşgul eden ve her zaman memnuniyetsiz olan Elif Şafak'ın olumlu tek bir referans noktası yoktur. Kendisine baktığında “*senebesene yanlış hayaller, yanlış erkekler, yanlış ilişkilerle yıpranmış; babasız büyümesinin kırgınlığını hala atlatamamış; sevgilileriyle kanlı bıçaklı olmuş, kalp kırmış ve kalbi kırılmış; el alemin ne dediğini gereğinden fazla ciddiye alan, hala tam olarak kendini tanımayan*” birini görür. Bundan dolayı hayatında hüznün, acı, sitem, öfke ve pişmanlık biriktirir; sırtını dayayabileceği bir yaşantı sürecinin olmadığını düşünür. Bu durum, başkişinin yaşatıcı bir özün gücüne sığınarak var olmadığını ve olumsuzluğa yöneltilen bakış açısından kendisini yalıtmadığını gösterir; çünkü bunalımının arka planında, hızla akıp giden yaşama tüm enerjisiyle eşlik edemeyen ve kendilik uyumundan kopan bir insanın huzursuz ruh hali vardır. Elif Şafak, içsel dünyasını kuşatan kaosta sürekli bocalar ve “*ha bire düşüp dizlerini kanatan yarı kız çocuğu yarı kadın bir mahluk*” edasıyla kendisine bakar. Bunalımın etkisini artıran bir diğer neden; adapte olamadığı, intibak edemediği yaşamıdır; bir anda hayatının yön değiştirmesiyle üstlenmek zorunda kaldığı yükümlülükleri kaldıramaz ve tükeniş psikozu yaşar;

“Donarak ölmeyi andıran bir yapısı var postnatal depresyonun. Canını yakarı ne tam olarak saptayabiliyorsun, ne de aşabileceğine inanıyorsun. Bir şey hissetmediğin anlarda dahi canının yandığı fikri ve istediğin takdirde senin de can yakabileceğin ihtimali bırakmıyor peşini. Gerçeklerden ya da gerçeklikten değil, ihtimallerden ürker oluyorsun. Bırakıyorsun kendini bulutsu bir yok oluşun kucağına. Bırakıyorsun sarsın sarmalarsın seni dondurucu soğuk; ayaklarından başına doğru adım adım tırmanarak

ilerlesin donukluk. Ne beklentin kalıyor ne şikayetin. Keçe tabakasına dönüşüyor derin. Giderek hissetmez oluyorsun. Düşmüyor, yavaşlıyorsun. Kurumuyor, soluyorsun. Durmuyor, durgunlaşıyorsun. Ta ki etrafındaki her şey ve herkes seninle beraber bu sessiz tufanın içine çekilinceye dek.” (s. 286)

Ruhsal bütünlüğü parçalanmış Elif Şafak, anlam katamadığı yaşam karşısındaki bir şey yapamazlığını duyumsadıkça bunalır; özümüzde var olan yaşam hamlesini yitirir, cansız ve donuk bir şekilde bilmediği bir akıbeta doğru sürüklenir. Dünyalık yaşantısında sığınabileceği bir yer ya da kişinin olmadığı hissine kapılır; kendini itilmiş, yalnız ve yabancı bir sürgün olarak görür. Zayıf ve güçsüz kişilik yapısı sorunları aşmasına, üretken ve yaratıcı hamleler yapmasına izin vermez; bunalımın kurduğu düzene koşulsuz, ödünsüz uyarak derin bir özgüven eksikliği yaşamasına neden olur. Bu olumsuz gidişatı değiştirmeye gücü veya cesareti yoktur; herhangi bir değişimin kendisini yok edeceğini düşündüğü için mahzenine çekilir. Mahzen, onun korunağı haline gelir; her geçen gün bu korunakta kalarak karanlığın içine haps olan Şafak, hissiz ve duyarsız biri haline gelir. Sorunsal düzeyde kendiyle kurduğu ilişki; karmaşanın arttığını, uyumsuzluklar kompleksinin çoğaldığını ve Şafak’ın hiçlik vehminde boğulduğunu gösterir. Fromm, “*insan kendisini dünyayla olan ilişkilerinde merkezi alacak biçimde geliştirmede hiçbir şey ve hiç kimse değildir.*”²²³ der. Dolayısıyla yaşamı ve kendimizi yeniden yaratmak, başkalarıyla etkileşim içinde olmak, varoluşumuzu besleyen bir eylemdir. Bu eylemi gerçekleştiremeyen Şafak, sadece nesnel süreğenliliğe katılır; hareketsizliği, durağanlığı ve sinikliği benimser. Fromm, “*kişi kendisini daha bağımsız kılacak tepki gösteremiyorsa çoğu zaman sinikliğe ya da yıkıcılığa sürüklenmekten kurtulamaz.*”²²⁴ Dolayısıyla bunalım ve diğer kendilik sorunları, yeniden oluşları siler; suskun, sessiz ve yabancı insanlar yaratır; varlık alanı üzerinde tehlike oluşturarak her şeyi absürtleştirir. Elif Şafak, bu olumsuzlamanın içine çekilir; yavaş yavaş beklentilerini, umutlarını, hayallerini yok eder.

²²³Fromm, a.g.e., 2008,s.68.

²²⁴Fromm, a.g.e., 2008, s. 24.

2.7.8.2. Kendisi Olma

Kendisi olma, insanın varlığını kanıtlama ve dünya üzerindeki konumunu belirleme etkinliğinden beslenir. İnsan, kendisi tarafından nitelikleri belirlenen bir yaşam sürecine her zaman ihtiyaç duyar; özüyle sağlıklı bir ilişki kurabilmesi için temel gereklilik olan bu ihtiyaç karşılanırsa insan “*kendi içine oturmayı*” öğrenir. Kendisi olma cesareti ve kararlılığı gösteren başkışı Elif Şafak, zor ve sıkıntılı zamanlardan geçer; yalnızlığın ve yabancılığın içinden çıkma çabası yaşamın aydınlık yüzüyle tanışmasını sağlar. Sıkıntılar ve sorunlar insanı çepeçevre kuşattığı zaman; insan kendi içine bakmayı, rol ve enerji ödüncüleyebilmeyi bilmelidir. Hayatı iyi ve kötü yanlarıyla görüp değerlendirmenin insana doğru bir bakış açısı kazandıracağını düşünen Şafak, içine battığı olumsuzluklardan kurtulur. Kurtuluşu mümkün kılan temel güç, inancı ve değişme arzusudur; çünkü mevcut olan her şey onu tatmin etmemekte, yılgınlığa ve yorgunluğa sürüklemektedir. Kendisini, eşini, çocuğunu bir tehdit olarak görmekten vazgeçen Şafak, sorun değil çözüm odaklı davranış biçimleri sergileyerek içsel barışını sağlar. Eksiklikleri, kusurları ve zaafalarını kabul edip kendisiyle yüzleşir; mizacının farklı yönlerini ortaya koyan altıparmak kadına çağrı yapar, yaşamı bir bütün olarak görür;

“Oysa hepsi bendim. Hepsi benim. Hataları ve sevapları, eksikleri ve meziyetleriyle. Ve şimdi anlıyorum ki İçimdeki Sesler Korosu ancak yan yana olduklarında, biraradalıklarında anlam taşıyorlar.” (s. 302)

Duygu ve düşünce dünyasına yerleşmiş özgülükleri susturup, bastırmak yerine her biriyle yüzleşir. Bu durum bir bakıma, kendiliğinin uyanmasını ve dış dünyaya çıkmasını sağlar. Uyanmak, farkında olmaktır, idrak etmektir. İdrak eden bilinç, kendisini tanıyabilme fırsatı edinecektir; dış dünyaya çıkış ise fizikselliğe değil yeni bir başlangıca işaret eder. Yeni başlangıç, postnatal depresyonun kısır döngüsünü kırar, sığılaşıp körelmesine izin vermez. Şafak, iç nizamına/dengesine kavuşmasını mümkün kılarak, içeri-dışarı iletişimini sağlam temeller üzerine inşa ederek kendisi olur. Bu eylem; korkuları, kaygıları yok ederek bütünlüğü önceler, özgür iradeyi güçlendirir; onu durağan ve edilgen kişiliğine karşılık çeşitli bahanelerle geriye ittiği benliğinin sesini duymaya yöneltir. Güvensizlik ve yalnızlık sendromundan kurtararak iç aydınlanma sürecini yaşamasını; karanlık ve baskı içeren tüm unsurlardan arınmasını sağlar. Ayrıntılarda gizli olan güzellikleri görerek sınırlandırılmışlıkları kaldırmasına; sabır, sorumluluk, özgüven

ve azimle kendiliği inşa etmesine referans olur. Kendisi olabilmeyi başarabilen bu kişilik, edilgen nitelikli ruh halinden soyutlanır, acizliği reddederek yaşamın akışına katılır.

2.8. AŞK ROMANINDA YAPI VE İZLEK

2.8.1. Romanın Kimliği

Aşk, Elif Şafak'ın sekizinci romanıdır. Doğan Kitapevi romanın ilk baskısını 2009 Martta yayınladı. Elif Şafak'ın eserleri arasında yoğun ilgi ve talep gören romanın çalışmada 2012 Mayıs ayına ait 415 sayfadan oluşan 368. baskısı esas alınmıştır. Romanın oluşum sürecini yazar şu sözlerle ifade eder;

*“Anlattığım karakterleri yüreğimde hissediyorum. Tüm romanlarımda anlattığım karakterlerle aramda yatay bir bağ kuruyorum. Onlara tepeden bakmıyorum.(...) Aşk'ta anlattığım her karakteri severek yazdım. Onları yargılamak yerine onların hüznlerini ve sevinçlerini hissetmeye çalıştım. Yazarlık bir nevi aktörlük. Yazarken tek tek tüm karakterlerin hallerine bürünüyorum.”*²²⁵

Dolayısıyla yazar, Aşk'ın kendinden izler taşıdığını; anlatı kişilerin yaşam süreçlerini ilk önce kendinde deneyimlediğini vurgular. Aşk'ın teması değişimdir; romanda tasavvuf ritüeline modern bir bakış açısı kazandırılır ve tasavvuf, bir renk motifi olarak sunulur.

2.8.2. İsim İçerik İlişkisi

Aşk, yirmibirinci yüzyıl Northampton'ında yaşayan Ella'nın niteliksel boyutlu değişimini açılar; tensel bir ilişki olmaktan öte olumsuzluklarla çevrelenmiş bir insanın hayata bakışını farklılaştıran içsel bir teselli kaynağına gönderme yapar. Aşk, Ella'nın örttüğü, sakladığı, gizlediği duygulara sızan güneş ışığı gibi gerçek ve mutlak dönüşümü yapan bir güce sahiptir; onun karamsarlığa itilmiş ruhuna dokunarak asıl yolculuğu başlatır; dünyanın anlamsızlığı karşısında bunalan Ella'nın tüm olumsuzluklara karşı mücadele verebileceği önemli bir tutunma noktası olur. Bu tutunma noktası, yeniden doğuşu sağlayacak; medcezirin baskısı altında devam eden hayatı soylu ve aydınlık bir

²²⁵Elif Şafak, Aşk, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2012, s. 422.

sürece yönlendirecektir. Dünya-ben ilişkisini güven ve sevgi temelli inşa eden aşk, yaşama sevinci ve umudu verir; Ella böyle bir akışın içinde dışlanmışlığını ve bırakılmışlığını unuttur. Ella'nın dünyasında aşk, kurtuluş imgesidir; bu imgeye sığınarak kendiliğini tanır ve fark ediş düzeyi edinir. Aşkın enerjisiyle dünyadaki uyuma ve ahenge katılan Ella, cisimleşmeden ve duyarsızlaşmadan soyutlanır; anlama ve değere bağlanarak yenilenir. Gerçekliğin baskıcı ve kuşatıcı gerçeğinden yavaş yavaş uzaklaşmaya başlar; rutinliğin, sıradanlığın oluşturduğu durağanlığı durdurarak yaşatıcı bir nüve edinir. Bu bağlamda düşünüldüğünde aşk, bütün olmazları mümkün kılan gücün sembolik açılımıdır; duygusal dünyanın sığılaşıp, körelmesini engeller.

2.8.3. Olay Örgüsü

Aşk romanı; iki farklı önsöz ve Aşk Şeriatı hakkında bilgi veren bölüm dışında “*toprak, su, rüzgar, boşluk, ateş*” başlığını taşıyan beş ana bölümden oluşur; fakat biz romanı çerçeve vaka ve asıl vakayı esas alarak iki ana bölümde inceledik. Asıl vaka başkışı Ella'nın norm karakterinin yardımıyla içsel değişimi; çerçeve vaka ise tarihe konu olan Mevlana- Şems arasındaki ilişkiyi sembolik bir düzeyde yansıtır. Roman, çerçeve vaka içine yerleştirilmiş asıl vaka unsurlarından oluşur.

Birinci bölüm, asıl vakadır; başkışı Ella'nın mutsuzluk ve huzursuzluk üzerine kurulan evlilik hayatının anlatılmasıyla başlar. Ella rutin hayatının akışını bozmak için bir dergide editör asistanı olarak görev alır; Aşk Şeriatı isimli kitabı değerlendirirken kitabın yazarı Aziz Zaharayla tanışır. Aziz Zahara, Ella'nın sıradanlığa batmış yaşamını tamamıyla değiştirir; hayatı huzur ve güven temelli bir algıyla görmesini sağlar. Ella ve Aziz arasındaki ilişki zamanla aşka dönüşür. Ella üç çocuğunu ve eşini bırakarak Türkiye'ye Aziz'in yanına gelir; burada hastalığından dolayı tedavi gören Aziz bir süre sonra vefat eder. Bunun üzerine Ella, Amsterdam'a doğru yeni bir hayata başlangıç yapmak için yolculuğa çıkar. Asıl vaka iki önemli olay üzerine kuruludur. Birincisi Ella'nın Azizle tanışması; ikincisi ise Ella'nın eşini ve ailesini terk ederek Azizle birlikte olmasıdır, asıl vakadaki tema ve izlek boyut değiştirerek çerçeve vakada yansıma bulur.

İkinci bölüm, çerçeve vakadır; başkışı Şems ve Mevlana'nın hikayeleri üzerine kuruludur ve Şems'in rüya görmesiyle başlar. On yaşında evden ayrılan Şems, gezgin bir derviş olmaya karar verir ve Baba Zaman'ın tekkesine gider. Baba Zaman tekkesine

Kayseri’den Seyyid Burhaneddin tarafından bir mektup gönderilir ve Konya’nın büyük alimi Mevlana için bir yoldaş talep edilir. Bu yoldaşlığa talip olan Şems, Baba Zaman’ın kabulüyle Konya’ya gider. Konya’da Mevlana’nın ayinine katılır ve onunla tanışır. Halk, bir süre sonra dini kurallara uymadığı ve Mevlana’yı kötü yola sevk ettiği gerekçesiyle Şems’e düşman olur; Şems baskılara daha fazla dayanamaz, Mevlana’ya zarar vermemek için Konya’yı terk eder. Mevlana bu durumdan dolayı büyük bir hüzne boğulur; babasının sıkıntılı ruh halini idrak eden Sultan Veled, Şems’i aramak için yola çıkar. Başına bir felaket geleceğini bilmesine rağmen Şems, Sultan Veledle beraber Konya’ya geri döner. Şems, Mevlana’nın evinde Çakal Kafa, Baybars ve İrşad tarafından öldürülür. Şems’i tamamen kaybettiğini anlayan Mevlana, kırk gün çilehanede kalır ve Mesnevi’yi yazar. Çerçeve vaka, iki önemli an üzerine kuruludur. Birincisi Şems’in Konya’ya gitmesi ve Mevlana’yla tanışması; ikincisi ise Şems’in öldürüldüğü gecedir. Şems’in öldürüldüğü gece, merak ve gerilim unsuru taşımakla beraber Mevlana’nın yaşamını tamamıyla değiştirir.

2.8.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Aşk romanı tanrısal bakış açısıyla yazılır. Tanrısal bakış açısı, birden farklı zaman ve mekanda eş zamanlı düzlemde yer alır; ilahi bir tavırla anlatı kişilerinin görünen, görünmeyen; bilinen, bilinmeyen yönlerini ifşa eder. Tanrısal bakış açısının önemle üzerinde durduğu anlatı kişisi, Ella’dır. Yazar anlatıcı, başkışı Ella’nın mutsuzluğunu, huzursuzluğunu içsel murakebesine vakıf olarak bilir ve hakimane bir bakış açısıyla okuyucuya yansıtır;

“Ella hafifçe kıpırdayıp omuzlarını dikleştirdi. Zoraki, iğreti bir tebessüm kondurdu dudaklarına. Bir yandan da merak ediyordu, acaba kocası niye bu kadar çırpınıyordu? Bunca sene onu meslek sahibi olmaktan alıkoyduğu için birdenbire senelerin kaybını telafi etmeye mi çalışıyordu? Yoksa onu aldattığı için pişmanlık duyup bu şekilde arayı yumuşatmayı mı umuyordu? Hangisi doğrudu acaba? Aklına başka bir açıklama gelmiyordu doğrusu. David’in bu kadar iştiyakla ballandıra ballandıra konuşmasının başkaca bir izahı yoktu.” (s. 17-18)

Ella’nın zihninden geçirdiklerini bilinç okuması yaparak açığa vuran tanrısal bakış açısı, belli bir an üzerinde yoğunlaşır. Kendine sorular sorarak iç sesiyle konuşan

Ella'nın ruh haliyle ilgili dışa yansıtamadığı gerçeğini görür. Ella'nın kendisiyle yıllardır süre giden içsel savaşına; bastırdığı, ittiği, görmezden geldiği duygularına iç sesini duyarak nüfuz eder; ruhuyla bedeni arasındaki çatışmayı herşeyi bilen ve gören konumuyla vurgular. Çözemediği sorununa, ruhunu kuşatan çetin karmaşasına müdahil olan yazar anlatıcı, Ella'nın mahfi dünyasına temas eder. *“Bir yandan da merak ediyordu, acaba kocası niye bu kadar çırpınıyordu? Hangisi doğrudu acaba?”* şeklindeki ifadeler bu durumu somutlar niteliktedir. Kimselerle paylaşamadığı ruhsal sancısını kendi yaşıyormuşçasına yansıtan tanrısal bakış açısı; sonsuz bilme ve görme yetisiyle donatılmıştır. Ella'nın kuşatılmışlıklarına karşı verdiği tepki biçimlerine müdahil olarak yorumlayan yazar anlatıcı, Ella'nın sorgulamalarını duyar;

“Tebrizli Şems bir de benim el falıma baksaydı, geçmişimde ne görürdü acaba?” diye düşündü. Acaba açıklayabilir miydi, neden böyle hiç olmadık anlarda zihninin ve benliğinin kapkara endişe bulutlarının etkisi altında kaldığını? Bu kadar geniş bir ailesi varken nasıl olup da kendini böyle yalnız ve kimsesiz hissettiğini söyleyebilirmiydi? Merak etti Ella, kendi etrafında da bir hale var mıydı acaba? Varsa hangi renklerden oluşuyordu? Parlak mıydı renkleri, yoksa solgun mu? Gerçi son zamanlarda hayatında parlak olan ne var ki? Hiç olmuşmuydu peki?” (s. 59)

Yazar anlatıcı, Ella'nın bunaltıya dönüşen umutsuzluğunu uzun yıllardır onu esir alan pişmanlığını, eksik kalan yaşanmışlıklarını, bitmeye/yıkılmaya yüz tutmuş evliliğinin sancısını gizli ve saklı dünyasına nüfuz ederek bilir. Ella'nın tek düze ve sıkıcı yaşamından kurtulma arzusuna, içinde bulunduğu tükeniş psikozuna vakıf olan tanrısal bakış açısı, her şeyden haberdar konumdadır. Yazar anlatıcı, Ella'nın hayal kırıklığına dönüşen beraberliğine, kendisini boğan ve sıkın işlevsizliğine hakimdir; okuyucu başkişinin kimsesizliğini, kendisiyle tanışmaya başladığı farkındalık zamanlarını, Mevlana ve Şems'in ruhsal yolculuklarını, Alaaddin'i kuşatan hırs ve nefret duygusunu, David'in sadakat duygusunu nasıl ihlal ettiğini, Şems'in rüyalarını ve yaşama bakış açısını sınırsız bilme ve görme yetisiyle tanrısal bakış açısının ilgi ve dikkatinden öğrenir. Tanrısal bakış açısı, anlatı kişilerinin içsel dünyalarını kimi zaman anlatarak kimi zaman ise göstererek yansıtır; kişilerle ilgili çözümleme yaparken tarafsız kalmayan ve kendini saklamaya gerek duymayan yazar anlatıcı, zaman zaman tarafsızlık ve nesnellik ilkesini reddeder. Yazar anlatıcı, üçüncü tekil şahıs kipini kullanır. Kişileri gerçeğe aykırı durumlar içinde kurgulayan yazar anlatıcı, mantıklı ve tutarlı vakalar yaratma konusunda

yetersizdir; karakterleri belli bir hazırlık sürecine tabi tutmadan kurgular. Ella'nın Konya'ya geliş süreci, Aziz Zahara'nın meditasyon yapması, ölümünde bütün dünyanın yas tutması bu durumu somutlaştırır. Karakterlerin psikolojik süreçlerini yansıtırken dönemin sosyo-kültürel yapısına da değinen tanrısal bakış açısı, Şems'in öldürüldüğü gece dışında gerilim ve çatışma unsuruna yer vermez.

2.8.5. Mekan

2.8.5.1. Çevresel Mekanlar

Aşk romanında çevresel mekanlar; Northampton, Konya, Bağdat, Amsterdam, İskenderiye, Tebriz, Boston ve Kayseri'dir. Northampton ve Boston başkışı Ella'nın yaşam sürecinde üzerinde yaşanan yer olma özelliği gösterirken; Konya ise yağma ve talandan kaynaklanan irite ve iğreti görüntüleriyle dönemin toplumsal yapısına ait izler taşır. Konya ve Kayseri Anadolu'nun genel bir görüntüsünü verir; iktidar mücadeleleri, mezhep kavgaları ve siyasi çatışmalarla dirliği ve düzeni yitirmiş olan mekan, savaş alanına dönüşür. Konya, bozulmuşluğun ve kokuşmuşluğun sembolik açılımıdır; yıkık/dökük haliyle dikkat çeken mekan, dönem insanının içinde bulunduğu duruma gönderme yapar. İnsanların değerlere karşı görmezliğini, yabancılığını, ahlaki çöküşünü ve çözülüşünü yansıtan mekan, çevresel olmaktan çıkıp algısala taşınır.

2.8.5.2. Algısal Mekan

2.8.5.2.1. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekanlar

Aşk romanında kapalı/dar mekanlar; varlık alanını sıkıştıran ve yutan çağrışımlarıyla çatışma yeridir. Ella ve diğer anlatı kişileri bu tarz mekanlarda kendileriyle uyumlu ve barışık değildir;

“608 numaralı oda, mavili grili tonlarda gayet zevkli bir şekilde dekore edilmişti. Ferah, genişçeydi mekan. Ella en son ne zaman bir otelde kaldığını düşündü. Herhalde kocası ve çocuklarıyla seneler evle Montreal'e gittiklerinde. Ondan sonra tüm tatillerini Rhode Adası'ndaki yazlık evlerinde geçirdiklerinden çarşafların her gün değiştirildiği,

temizliğin bir başkası tarafından yapıldığı bir yerde kalmayalı uzun zaman olmuştu. Farklı bir ülkeye gitmiş gibi hissetti kendini. Ama içeri adım atar atmaz endişeye kapıldı. Oda istediği kadar hoş, dekorasyonu istediği kadar zevkli olsun, tam ortada duran yataktan rahatsız oldu. Buraya sevişmeye gelmemişti. Ya ne demeye gelmişti? Yabancı bir erkeğin otel odasında ne arıyordu?” (s. 368)

Fiziksel alanda *mavili grili tonlarda gayet zevkli bir şekilde dekore edilen* yanılla açık, geniş olan mekan; algısal düzeyde ise düzeyde Ella’yı kuşatarak labirentleşir. Ella bu labirent mekana girdiği zaman kendisini rahatsız, gergin ve endişeli hisseder; bir utanç ya da günah psikozunun etkisi altında ruhunun baskı altına alındığını derinden duyumsar. Ella, *yabancı bir erkeğin otel odasında ne arıyordu?* Sorusuna cevap ararken bunalır. Bu mekanda bulunduğu için kendisini sorgulayan ve büyük bir pişmanlık duyan Ella huzursuzdur; oda, moral çöküntüsü yaşamasına ve kendisini suçlamasına neden olduğu için daralarak imge bir mekana dönüşür. Mekanın bilincinde uyandırdığı cinsel çağrışımlara daha fazla dayanamayan Ella, kaçmak ister; fakat başaramaz. Gittikçe onu sıkıştıran, tutuklu kılan ve bir yere kaçamazlığını yansıtan mekan, gizli ve yasak bir beraberliğin somut görüntüsüdür;

“Gümüş Dolunay isimli lokanta ufak ve basıktı ama şıktı bir o kadar. Masalarda şirin cam lambalar, siyah saten peçeteler, her duvarda çerçeveli onlarca ayna... O kadar çoklardı ki müşteriler kendi yansımalarıyla yemek yemekteydi adeta. Ella’nın buraya yabancılaştırması çok sürmedi. Sebebi ortam yada dekorasyon değildi. Kocasıydı.” (s. 306)

Gümüş Dolunay lokantası, Ella’nın sahte ve yapay evliliğinin sembolik açılımıdır. İhtişamın altında barındırdığı olumsuzluk/ımkansızlık kendisini yabancı hissetmesine neden olur; daralarak üzerine yürüyen mekanın aynalarla çevrelenmiş olması rahatsızlığını iyice artırır. Ayna, Ella’ya görüntüden ibaret olan düzeninin süslü ama ruhsuz ve yanılsamalarla örülü olduğunu haykırır. Ella, aynalara baktığı zaman asıl gerçeğini görür; eşiyle zoraki ve iğreti beraberliğine daha fazla dayanamayan Ella, burada bunalır ve dünyadalığını sorunlu bir psikolojiyle deneyimler. Formel olarak sürdürmek zorunda olduğu düzenden dolayı yaşadığı varoluş sıkıntısını yüzüne haykıran mekan, yalıtık bir yerdir; eşinin varlığı bu yalıtıklığı çoğaltmakla beraber onu baskı altına alır ve tutuklu kılar. Mekanın bu özelliği fizikselliğinden değil; Ella’nın kişiliğinden, hayatı ve kendisini yorumlayışından kaynaklanır; her şeyin nizam ve düzenle çevrelendiği mekanda Ella, anlamını yitiren ve içtenliğini kaybeden yaşamının donukluğunu fark eder;

“Şehir ormandan beterdi. Bir başımaydım. Şehrin ruhumu ezmesi çok sürmedi. Bambaşka bir alemin içindeydım artık; şiddetin, şerrin, tecavüzün, zulmün, hastalıkların dünyasında.” (s. 157)

Konstantinopol, değerlerine karşı görmezleşerek dünyayı cehenneme çeviren insanın somut görüntüsüdür. *“Şiddetin, şerrin, tecavüzün, zulmün, hastalıkların”* kuşatılmışlığında nefes alamayan Çöl Gül’ü tehdit ve tehlikelerle örülü bu mekanda ruhunun sıkıştığını ve baskı altına alındığını düşünür. İlişkilerin bozulan, çürüyen, dejenere olan yanını yansıtan mekan, karanlık bir kuyu gibi insanı yutar, yok eder. Burası; yozlaşmanın, yabancılaşmanın ve yalnızlığın durağıdır. Fahişe Çöl Gül’ü böylesine bir mekanda varlık alanının ihlal edildiğini, kendiliğinin kuşatılarak mütecaviz ilişkilerin içine atıldığını derinden duyumsar. Fiziksel ve algısal alanda Çöl Gül’ünü kuşatan mekan; onun ruhunu ezerek hapseder, güven duygusunu yitime uğratar, tek başına bırakır;

“Şehrin kuzeyine doğru yürüdükçe evler harabeye, bağ bahçe viraneye dönüştü. Sokaklarda kavga, patırtı içinde oynayan yoksul, başıboş çocuklara rastladım. Sadece evler ve insanlar değil, kokularda değişti, gitgide keskinleşti; baharat, yağ, sarımsak kokuları bollaştı. En sonunda dar bir sokağa girdim. Burada üç koku ağır bastıyordu; Misk, ter ve şehvet. Konya adı kötüye çıkmış mahallesine vasil olmuşum demek.” (s. 145)

Konya; *“harabeye dönüşen evleri, bahçeleri, yoksul çocukları, kavganın kol gezdiği sokaklarıyla”* fiziksel alanda, ahlaki yozlaşmanın cisimleşmiş görüntüsüyle algısal alanda kapalı/dar mekandır. Konya; sefaletin, yıpranmışlığın, eskimişliğin, yıkık/döküklüğün simgesidir. Bu özellikleriyle mekan, değerler bilincini yitiren ve yabancılaşan insanın içsel dünyasını yansıtır. Karmaşanın ve kaosun izlerini taşıyan mekan, yaşanılabilir bir yer olmaktan çıkar. Kirlenmişliği, perişanlığı ve bırakılmışlığıyla daralarak labirentleşen mekan, insanı esir alır. Burada barınmak için kendilik alanı bulmayan insan, boğulur.

Aşk romanında kapalı/dar mekanlar; başkışı ve diğer anlatı kişilerinin kendilik sorunları karşısında yenilmişliğini, bir yerde olamazlığını ve bir şey yapamazlığını yansıtan yerlerdir. Bu tarz mekanlarda insan, kendisi olma biçimlerini deneyimleyemez; sıkıntılarının içine batarak dünya-ben ilişkisini kuramayacak bir hale gelir.

2.8.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar

Aşk; bastırılan, itilen ve unutilan bir kadının hayatını öykülediği için romanda açık/geniş mekanların sayısı sınırlıdır. Açık/geniş mekanların özelliklerini yansıtan ilk ve tek yer, Ella'nın mutfakıdır;

“Mutfakta yemekle uğraşırken, esiri olduğu gündelik yaşamın sınırlarından ve sıkıntılarından kurtuluyordu. Mutfak, dışarıdaki dünyadan kaçabileceği, zamanı dilediği gibi ayarlayıp durdurabileceği tek mekandı. Belki bazı insanların sevişmekten aldığı hazzı, Ella yemek yapmaktan alıyordu. Üstelik ikinciye kişiye ihtiyaç duymadan. Yemek yapmak için tek gereken biraz zaman, emek ve malzemeydi.” (s. 89)

Mutfak, Ella'nın dünyalık yaşantısındaki tek kendilik alanıdır; huzura ve dinginliğe erişmesine imkan tanıyan mekan, sınırları sonsuzluğa açılarak genişler. Mekan, *“dışarıdaki dünyadan kaçabileceği zamanı dilediği gibi ayarlayıp durdurabileceği tek yerdir.”* Dolayısıyla mutfak, ihtiyaç duyduğu sakinliği ve sükuneti veren içtenlik mekandır. Burası Ella'yı gerçekliğin sınırlayıcı etkisinden uzaklaştırır; kendisiyle ve dünyayla barışık olmasını sağlar. Mekan, moral çöküntüsüne karşı bir direnç noktası oluşturur; yapıcı ve dinlendirici etkisiyle sığınma ve barınma mekanı olan mutfak, sorun yumağına dönüşmüş Ella'yı sağaltır. Ona yeniden olma fırsatı veren mekan, rutinin ve sıradanlığın yok sayıcı gücünü sonlandırır. Kendisiyle özgür bir biçimde ilişki kurmasına izin veren mekan, gereksiz sorumluluklardan onu yalıtır ve dış dünyanın sesini susturur.

Aşk romanında açık/geniş mekanlar, başkışı Ella'yı nesnel süreğenliliğinden kurtarır; yaşama tutunma ve direnme gücünü besler. Olumsuz durumların yarattığı sıkıntılara karşı çözülen Ella'nın psikoruhsal engellerini yok eder; böylesine mekanlar, yaşamın tahrip edici, parçalayıcı yönünü silerek Ella'nın rahata ve umuda erişmesine imkan tanır. Ella, açık/geniş mekanlardan enerji ödünçler.

2.8.6. Zaman

Aşk romanında vaka zamanını tarihsel perspektif içinde 2008 yılı olarak belirleyebiliriz; 2008, Ella'ya ait hikayenin anlatıldığı zaman dilimine işaret eder. Belirtilen zamanda başlayan olaylar, 2009'da sona erer;

“Ella, Boston, 17 Mayıs 2008,

Bahardı mevsimlerden. Ilık mı ılık, yumuşacık bir günde başladı bu tuhaf hikaye. Nice sonra Ella geriye dönüp baktığında başlangıç anını zihninde o kadar çok tekrarlayacaktı ki, sanki geçmişte yaşanmış bitmiş bir hatıra değilde, hala evrenin bir köşesinde sürmekte olan bir tiyatro sahnesi gibi gelecekti ona her şey.” (s. 15)

“Ella, Konya, 7 Eylül 2009” (s. 408)

Bir yıllık süre içinde gelişen vaka birimleri, akronik bir yapıya göre şekillenir. Kronolojik dizge, geçmişini hatırlama nedenli yapılan geri dönüşlerle bozulur; hatırlama tekniğini kullanan yazar, zamansal süreyi kesin ve net belirteçlerle ifade etmeden Ella'nın yedi yaşındaki hali hakkında bilgi verir;

“İlginçtir, zihninde beliren Ella, yetişkin hali değil, ta yedi yaşındaki haliydi. Çoktan unuttuğunu sandığı nahoş hatıralar canlandı. Çocukluğunu hatırladı; burukluğunu, yalnızlığını...(…) İlk Ella keşfetmişti babasının cansız bedenini.” (s. 124)

Tahmini olarak otuz iki yıl öncesi, zamanın nesnel boyutundan çıkıp bireysellik kazandığını gösterir. Ella için büyük bir travmaya dönüşen çocukluğu, geçmişin ağır bir yüke dönüşmesine neden olur. Yazar Ella'yı tüm yönleriyle görebilmemizi sağlamak için çocukluğunu özetleme tekniğine bağlı olarak yansıtır. Zaman, Ella'nın çocukluğundan şimdiki anına kadar geçen sürenin yanı sıra çerçeve vakada yer alan olaylar aracılığıyla boyut değiştirir;

“Bitmek bilmez iktidar mücadeleleri, dini çatışmalar, mezhep kavgaları, siyasi çalkantılar... 13. yüzyılda Anadolu bunların hepsine yakından şahit idi. Batı'da, Kudüs yolundaki Haçlılar Konstantinopolis'i işgal edip yağmalamışlar; böylelikle Bizans İmparatorluğu'nun bölünmesine yol açmışlardı.” (s. 37)

Başkişi Ella'nın hayatı 21.y.y'a tekabül ederken çerçeve vakayla zamanın akışı 13. yüzyıla taşınır. Bu zaman belirtecine yapılan vurgu, hem hafızalarda yer edinen tarihi

bir olaya hem de nostaljik bir gönderme yapar hem de dramatik aksiyonu genişletme ve ayrıntılandırma imkanı tanır.

2.8.7. Kişiler Dünyası

Aşk romanında yer alan kişiler dünyasını şu başlıklar altında inceleyebiliriz;

2.8.7.1. Başkişi

Aşk romanının başkişisi Ella'dır. Ella, yedi yaşında iken babasını kaybetmiş biridir; küçük yaşta babasının intiharına tanık olan ve bu durumdan dolayı annesini suçlayan Ella, yaşadığı bu olayın etkisinden uzun bir süre kurtulamaz. Çocukluk döneminde yaşadığı bu travma, hayatının bütün süreçlerinde etkisini gösterecek ve Ella'yı yönlendirecektir; annesine benzememe yemini eden Ella, Aşk-ı Memnu romanında yer alan Bihter gibi tüm iddiasına rağmen tevarüs eden bir yazgıya mahkum olur;

“Tüm gençliği boyunca Ella babasının intiharından annesini sorumlu tutmuştu. Ve henüz genç bir kızken kendi kendine bir söz vermişti. O, annesinin yaptığı hataları yapmayacak, evlenince kocasını hep mutlu edecekti. Onun evliliği ölene kadar sürecek, anne ve babasının gibi kısa ömürlü olmayacaktı. Belki de bu yüzden, yani sırf kendi evliliğini farklı kılabilmek için annesinin yaptığı gibi bir Hristiyanla değil, kendi inancından bir Yahudi'yle evlenmek istemiş, eş olarak David'i seçmişti.” (s. 124)

İyi bir anne ve eş kimliğine sahip olma çabası veren Ella, kendisine yabancılaşır; o, özüyle yaşamı arasına bir yığın engel koyar, maskeler takarak kendini gizlemeye çalışan Ella'nın bu mücadelesi boşunadır. Çünkü insan, genetik mirasının taşıyıcı imgesidir. Soren Kierkegaard *“birey, her an, hem kendi hem de türünün kendisidir.”*²²⁶ derken Ella'nın yaşam sürecinde etkili olan ilk bağlarına gönderme yapar. Ella, annesinin kimliği üzerindeki etkisini reddetse de sonuç beklediği gibi olmamış, yaşamı bir yığın hayal kırıklığıyla kuşatılmıştır;

“Ella midesinin ortasına koca bir taş gelip oturmuş gibi kalakaldı. Demek böyle görüyordu öz kızı? ‘Mutsuz, pasif, can sıkıntısından bunalmış bir ev hanımı’ öyle mi?

²²⁶Kierkegaard, a.g.e., 2011, s. 43.

Yolun yarısını geçmiş, çökmeye yüz tutan bir evlilik içinde mahpus kalmış, sıradan bir kadın? Demek buydu imajı! Kocas da böyle mi görüyordu onu? Peki ya dostları, komşuları? Bir anda içini bir endişe kemirmeye başladı: Etrafında kim varsa, gizliden gizliye kendisine acıdığı şüphesine kapıldı. Ve öyle canını yaktı ki bu sinsi şüphe, nefesi kesildi, suspus oldu.” (s. 23)

Evlilik sürecine girdiği an’da toplum tarafından kendisine verilen rolleri sorgulamadan kabul eden Ella; bastırıldığı, gizlediği, sakladığı olumsuzlukların sınırlarına çarpınca paramparça olur ve dağılır. Dünya onun algısında mutsuzluğunu, bunaltısını yüzüne haykıran yalıtık bir yerdir; kendisiyle iletişim kuramayan ve en yakınları tarafından dikkate alınmayan Ella, yalnızlaşır. Gasset’e göre “*insanın her koşulda kendini yalnız hissetmesinin temelinde insan yaşamının başkasına aktarılamaması ve özünde kökten bir yalnızlığı barındırması söz konusudur.*”²²⁷ Dolayısıyla dünyalık yaşantısında içeridelik kazanamayan her insan; cansız, donuk ve soğuk bir yaşamın merkezinde asılı kalır. Ella, bu olmazın yönlendirdiği bir kişidir; kendiliğini kuran her şeyden zaman içinde rahatsız olmaya başlar. Acziyetini duyumsar, aşamadığı bu durum kendisini tutuklu kılar. Tekdüzeliğin sarmalında sıkışıp kalmış ve rutin alışkanlıkları tarafından kuşatılmış Ella, içine battığı yalnızlığın farkına varır. Kendisine bile itiraf edemediği gerçeğin bir an’da ifşa edilmesiyle çırılçıplak kaldığını hisseden Ella, kızının sözlerine tepki vermek istese de bir dayanak noktası bulamadığı için savunma yapamaz. Zoraki ve iğreti bir beraberliğin içinde var olma çabası onu zaman içinde yormuş, kendinden uzaklaştırmıştır;

Acaba açıklayabilir miydi, neden böyle hiç olmadık anlarda zihninin ve benliğinin kapkara endişe bulutlarının etkisi altında kaldığını? Bu kadar geniş bir ailesi varken nasıl olup da kendini böyle yalnız ve kimsesiz hissettiğini söyleyebilirmiydi? Merak etti Ella, kendi etrafında da bir hale var mıydı acaba? Varsa hangi renklerden oluşuyordu? Parlak mıydı renkleri, yoksa solgun mu? Gerçi son zamanlarda hayatında parlak olan ne var ki? Hiç olmuşmuydu peki?” (s. 59)

Bedbaht bir beraberliğin tüm sürecini yazgı olarak benimsediğini gören Ella, ördüğü kabuktan çıkamaz hale geldiğini görür. “*Zihninin ve benliğinin kapkara endişe bulutlarının etkisi altında kaldığını*” fark eder. Bu fark ediş, kendisini ve hayatı sorgulamasına yardımcı olur. Sorduğu sorulara bir türlü cevap veremeyen Ella,

²²⁷Gasset, a.g.e. 2011, s. 60.

yakınlarındaki uzaklık duygusundan dolayı hiçkimsesizdir. Kendini başkasının varlığıyla birlikte deneyimleyemez, ilişkilerin içtenlik ve değer boyutundan yoksun kalır, başkasından onay ve takdir göremez. Arno Gruen'e göre *"bu tarz insanlar kendini bir başkasının gözünde onaylamış ve değerli hissetme ihtiyacından kaynaklanan bir yetersizlik ve eksiklik durumu yaşarlar."*²²⁸ Böylesine açmazın doğurduğu sorunlarla yıprandığını ve tükendiğini düşünen Ella, hayata tutunmak için bir teselli kaynağı bulamaz. Dünyalık zamanının bütünlüğünü sıradanlığa itilmiş roller ve kurallar çerçevesinde değerlendirir. Derinliksiz birlikteliklerin çıkmazında tutuklu kalan Ella, herşeyin ezberlenmiş bir mantık üzerine kurulu olduğunu fark eder.

2. Ella'nın Değişim Süreci

Yarı uyku halinde devam eden yaşamını kendisine yönelik eylemlerle biçimlendiremeyen Ella, bu yalıtılmışlığının farkına varır. İlgisizliğin ve duyarsızlığın ruhunda açmış olduğu yaraları bu bilinçlenme sayesinde aşmaya çalışan Ella, Aziz'in dokunuşlarıyla yeniden olmaya hazırlanır. Aziz; unutulmanın, bırakılmanın açmazında körleşmiş Ella'nın kendisiyle barışmasına imkan tanıyacak, yaşamını saran içsel karmaşayı sonlandıracaktır. Ruhsal bütünlüğünü yeniden kazanmaya çabalayan Ella, Aziz'in enerjisi ve ışığıyla kendisini tanımaya başlayacak, yaşamın aydınlık yüzüne dokunarak değişecektir. Ontolojik düzeydeki bu yeniden doğuş, sınırların kırılmasını sağlayarak Ella'yı güçlü bir kendilik atılımına yönlendirecektir. Kırk yıla yakın bir sürede inkar ettiği, bastırdığı, yok saydığı kendiliği uyanmaya ve keşfetmeye hazırlanır;

"Birkaç hafta içerisinde durağan, tekdüze bir hayat süren bir kadın olmaktan çıkıp, geçiştirmeler, kaçamaklar ve sırlarla dolu bir başka kadına dönüşmüştü. İşin tuhaf yanı bu değişimden hiç rahatsız değildi. Garip bir sükunet gelmişti üzerine. Sabırla önemli bir şeyler olmasını bekliyordu. Yeni ruh halinden şikayetçi değildi. Tam tersine, uzun zamandır ilk defa yüreğinin pır pır ettiğini hissediyordu. Aziz'le konuşurken yumuşak, kırılgandı Ella'nın sesi. Gülmeye başladı mı dalga dalga yayılıyordu kahkaka, gülmeye doyamaz gibi. Hayatta hiçbir zaman kendini koyvermeyi becerememiş, başkalarının dediklerine kulak asmamayı öğrenememiş, kendini hep bastırmış, sansürlemiş bir kadının kahkaha denemeleriydi bunlar." (s. 222)

²²⁸Gruen, a.g.e., 2012, s. 150.

Ella, engellerle ve koşullandırmalarla çevrelenmiş yaşamında iç savaşlarından kendisini kurtarır; yüreğinin sesini duymaya ve ruhunun arzularını anlamaya başlar. İçe kapanma ve sürekli kendinden kaçma gibi olumsuzluklarla örülü geçmişin tutsağı olmaktan kurtulur. Geçtan “*olumsuz duyguların egemen olduğu geçmiş, geleceğe doğru taşınmadığında yeni bir yaşantıya kolayca geçilir.*”²²⁹ derken Ella’nın değişim sürecine gönderme yapar. Kısır bir döngüye mahkum edilen kendiliğini kırılmış ve dökülmüş anılar mahzeninden kurtaran Ella için hiçbir şey eskisi gibi değildir; kendiliğine duyduğu inancı artıkça dışarı/içeri arasında sağlıklı bir ilişki kurduğunu bilir. Onun değişimi; basit, boyutsuz ve dışsal değildir; içsel dünyasının sorunlarını çözmeye çalışan Ella, değişir. Tek düze hayat süren bir kadın olmaktan çıkar.

2.8.7.2. Norm Karakterler

2.8.7.2.1. Aziz Z. Zahara

Aziz Zahara, norm karakterdir. Gizli kalmış bir animus imgesi olarak değerlendirebileceğimiz Aziz, Ella’yı kendisini tanımaya ve dünyayla uyum içinde yaşamaya çağıracaktır. Aziz, Ella’nın bilinçaltına yansıyan ilk olumlu imgedir; onu ölümcül bir hastalık gibi saran sorunların yıkıcılığından kurtarır ve kabuğundan dışarı çıkmasını sağlayan enerjiyle buluşturur. Tecrübesi ve bilgisini Ella’ya taşıyarak umutsuzluklarla beslenen uyuşmazlık kompleksini yok eder, değişmez düzenin getirisi olan rutinliği bozarak canlı ve dinamik bir sürecin içinde yeniden olmasına imkan tanır. Aziz’den rol ve güç ödünçleyen Ella, tüm zorluklara ve sıkıntılara karşı kendisi olarak mücadele edebilmeyi öğrenir. Aziz Zahara, başkişinin yalın ve keskin bir enerjiye dönüşmesini sağlar; oluşumunu ve kişilik değişimini besler. Çözumsuzlük çıkmazına takılı kalan Ella için Aziz, yepyeni bir dünyanın müjdeleyicisidir; başkişinin duygusal ve düşünsel alanının açılmasına imkan tanıyarak yaşamsal zenginliğin kapısını aralar. Aziz, kurucu bir ateş niteliği taşır; Ella’yı fiziksellüğün ötesine taşıyarak aşk gibi yüze bir duyguyu içselleştirmesini sağlar. Aziz, Ella’nın olumsuzluklara batma ve saklanma halini yok eder; paramparça olmuş, unutulmuş duygularını ifşa eder. Duyarsızlaşmanın önüne geçerek güçlü bir aydınlanma süreci başlatır.

²²⁹Geçtan, a.g.e., 2012, s. 61.

2.8.7.3. Kart Karakterler

2.8.7.3.1. David

David, kark karakterdir; ihanetin, duyarsızlığın, bencilliğin cisimleşmiş görüntüsüdür. Sevgi ve sadakat gibi önemli yücelik değerlerini iğfal eden David, Ella'nın yalnız, çaresiz ve mutsuz bir kadın olmasına neden olur. Haz ve tutkuların esiri olduğu için kendine yabancılaşır; çevresine karşı sorumsuzca davranır. Ella'yı dışlayan ve onu ilgisiz bırakan David, cinsel arzularını tatmin etmenin peşine düşerken yakınlarını görmezden gelir, yok sayar. Ella'yı dört duvarın arasına hapsederek yalnızlaştıran, çaresizleştiren David, yıkıcı bir figürdür. Kişileşmiş bencilliği ve duyarsızlığı simgeleyen David, Ella'ya telafisi mümkün olmayan zaman kayıpları ve kırgınlıklar yaşatır. Ella'yı kırgın, küskün, hüznü ve suskun birine dönüştürür.

2.8.7.4. Fon Karakterler

Aşk romanında fon karakterlerin sayısı oldukça fazladır. Fon karakterler; Mevlana, Şems, Fahişe Çöl Gülü, Sultan Veled, Alaaddin, Kerra, Kimya, Dilenci Hasan, Sarhoş Süleyman, Baybars, Şeyh Yasin, Çakal Kafa, Orly, Avi, Jeannette, Gölge, Esther Hala, Scott, Michelle, Hancı, Çömez, Hükümdar Keyhüsrev, Seyyid Burhaneddin, Kadı, Köylü, Susam, Mutaassıp, Talebe Hüsam, İrşad, Sepetçi Abdullah'tır. Bu karakter kadrosu, zamanın ve mekanın daha geniş bir perspektiften sunulmasını, çerçeve vakanın işleyişinin hareketlilik kazanmasını ve başkişinin yaşamındaki tüm süreçleri ayrıntılı bir şekilde görmemizi sağlar. Özellikle Mevlana ve Şems'in metin üzerindeki etkisi büyüktür. Romanın tarihi bir nitelik taşımasında ve başkişinin değişim sürecinde rol alan bu iki karakter, tasavvufun metne yansımada da temel belirleyicilerdir.

2.8.8. İzleksen Kurgu

Aşk romanının izleksen kurgusu şu şekildedir;

KORA

	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞIDEĞERLER
KİŞİLER	Ella, Aziz, Mevlana, Şems, Fahişe Çöl Gülü, Kimya, Sultan Veled, Jeannette, Orly, Avi, Talebe Hüsam, Çömez, Michelle, Scott, Kerra, Sarhoş Süleyman, Dilenci Hasan, Baba Hasan,	David, Alaaddin, Baybars, Şeyh Yasin, Çakal Kafa, Hükümdar Keyhüsrev, Kadı, İrşad, Çakal Kafa, Esther Hala, Sepetçi Abdullah,
KAVRAMLAR	Tasavvuf, Güven ve Sadakat, Aşk, Kendisi Olma, Arayış, Farkındalık ve Değişim, İnanma ve Ait Olma İhtiyacı, Kozmos, Ölüm, Sabır,	Yabancılaşma ve Aidiyet sorunu, Yozlaşma, İhanet, Bunalm, Kaçış, Yalnızlık, Ahlaki ve Kültürel Değerlerdeki Çözülüş, Hor Görme ve Aşağılama, İletişimsizlik, Kaos, Umutsuzluk,
SİMGELER	Aşk Şeriatı adlı kitap, Gölge, Boston, Mutfak, Mektup, Mesnevi, Ney, Sema, Musiki, Konya, Kırk ve yedi sayısı, Rüya, Kırk kural, İpek Mendil ve merhem, Gül Bahçesi, Vahdet-i Vücut, Nisa suresi, Söz ve Kelam,	Nefs, Kibir, Meyhane, Şarap, Dedikodu, Anadolu ve Konstantinopol, Mogol İstilas, Cüzam,

2.8.8.1. Kendisi Olma

Kendi oluş, insanın dünyalık yaşantısını anlama ve değere bağlayan soylu bir eylemdir; özünü kurma mücadelesini veren kişinin sorun yumağına dönüşerek yitip gitmesini önleyen bu var olma çabası, önemli bir tutunma noktasıdır. İnsan, kendisi olarak serüvenini devam ettirdiği sürece tüm zorluklar karşısında kılıç gibi durabilecek kadar cesaretli ve kararlıdır. Başkişi Ella, bunu başaramadığı için mutsuz ve incinmiş bir kadındır; evliliğinin ve anneliğinin yükümlülükleri altında ezilen Ella, kendisini unuttur, kendinden vazgeçer. İçine battığı bu olmazın çevresi tarafından yapay ve sahte tesellilerle

desteklendiğini fark edince kaybolmuş, yitirilmiş kendiliğini bulmak için arar. İnsan, mevcut durumdan rahatsız olduğu zaman yeni oluş kaynaklarına tutunabilmek ister; gerçekliğin sınırlayıcı ve kuşatıcı gücünden sıkılan ruh, daima yeni çareler bulmaya yönelir. Bu yönelimin kişiler düzlemindeki temsilcisi Ella, kendiliğinin ve yaşamın anlamını yutan tek boyutluluktan kurtulma amacındadır. Durağanlık ve alışkanlıklarımıza batmışlık, sürecin ilerlemesiyle yeniliklere/farklılıklara açılmamıza engel olacak; duygusal ve düşünsel alanda körlük alanları üretecektir. Mutlu bilgisizlik döneminin sıradan seçimleri üzerine kurulu hayatı yaşayan Ella, bu körlük alanlarında boğulur. Onun yaşamına dünyalık yaşantısındaki yerini kanıtlayan kaygılar değil; anneliğinden ve evliliğinden ödünçlediği roller, ağır sorumluluklar yön verir. Bu açmazdan çıkmaya çalışan Ella, kendiliğine yönelik eylemleri incelemeye başlayarak bir bakıma yeniden doğar. Ella'nın bastırıldığı, ittiği, görmezden geldiği duygularının uyanışı bu doğumun somut bir yansımasıdır; koruyucu işleviyle onu saran bu yansıma, başkası'ndan ödünçlediği kuralları/kaideleri hükümsüz kılacak ve Ella'nın kendisi olmasını sağlayacaktır;

“Eskiden evliliklerine zeval gelmesin diye suları bulandırmaz, bilmezden gelir, dünyadan haberi yokmuş gibi davranırdı. Şimdiyse olan biteni bildiğini ama umursamadığını anlatıyordu her hareketiyle. (...) Ella hiç olmadığı kadar güçlü hissediyordu kendini.” (s. 224)

Kendisi olma biçimini belirlemek için uyanan/farkında olan Ella, geçmişini ve şimdisini sorgulayacak, tüm kuşatılmaları geçersiz kılarak olması gerekene yüzünü dönecektir. Ella, bu aydınlanma sürecini aşkın yaratıcı etkisi sayesinde yaşayacaktır. Aşk, iç dünyasının sesini duymaya imkan tanıyacak, kendilik düşüncesini işlevselleştirecektir. İki kişi arasındaki ilişkinin içtenlik boyutunu simgeleyen aşk, Ella'nın varoluşunu daha üst bir düzeyde kurmasını, hayata karşı durabilmesini sağlayacaktır. Hayallerini ve ideallerini erteleyerek nesnel bir süreğenlilik gösteren Ella, bu yok sayıcı kabuğun sınırlarını kırarak, düşleriyle gerçeği arasına sıkışmış varlığını özgürleştirecektir; çünkü o, artık kendisi olarak yaşamı deneyimlemek, kavramak ister. *“Kendisini hiç olmadığı kadar güçlü hisseden”* Ella içine atıldığı kabuğu kırıp dış dünyaya açılma cesareti gösterir ve kırk yıllık durağan bir şekilde devam eden yaşamının akışını değiştirir.

Kendisi olma savaşı veren bir diğer anlatı kişisi, Şems'tir. Şems, on yaşında evinden ayrılarak kendi yolunu bulmaya çabalar; babasının olması istediği kişiliği

reddederek ruhunun sesini dinleyen Şems'in evinden çıkma serüveni, psikolojik bir eşiğin sembolik açılımıdır. Bu eşiği, kendi güç ve enerjisi sayesinde aşmaya çalışan Şems, dünyalık yaşantısında anlama ve değere bağlanarak tutunmak ister. Anlam ve değer, nesneleşmekten yorulan insanı postulaya dönüşmekten kurtarır; basit, boş ve kuru bir beden olmak istemeyen Şems, hayatı seçmek zorunda olduğunun bilincindedir. Kendi eylemleriyle varoluşunu kurmak gayesi taşıyan Şems, gideceği yolu, mücadele etmek zorunda kaldığı tüm zorlukları bilir. Rüyalarında reel hayatın çizgisinden uzaklaşan Şems, kendiliğinin tüm süreçlerini görür. Fromm'a göre *"rüyasıyla başbaşa kalmakla insan aslında neyi düşündüğünü, neyi istediğini ve gelecekte ne yaşayabileceğini artık tahmin edilebilir olur."*²³⁰ Dolayısıyla özümüze ait her şey rüyalarda netleşir; bu sembolik mekanlarda başına neler geleceğini bilen Şems, inandığı doğrulardan vazgeçmez. Kabul edilmiş ritüellerin ve inanışların dışında davranan Şems, sıra dışıdır; onun yaşama bakışı, insanı kör bakış açısına sıkıştıran türden değildir. Toplumsal normlara uymadığı için ahlaki yozlaşmanın ve çürümenin simgesi olarak gösterilen Şems, bu durumdan rahatsız olmaz. Hayatı ve kendisini doğru okuyabildiğini düşünen Şems, insanı önceleyen değerler sisteminin dünyaya sevgi, şefkat, huzur ve güven tohumları bırakacağına inanır. Mütegalibe zihniyetin insanı yıkan bir güce dönüştüğünü; kin, nefret ve intikamla birbirine ulanan ömürleri beslediğini bilir. Şems'in benimsediği/ kabul ettiği bakış açısı, toplum tarafından onanmaz. Toplum, Şems'i değerlerin üzerine çöken bir tehdit ve tehlike olarak görür. Ona ait farklılıkları bastırmaya çalışır; Şems' göre hayatta en önemli değer insandır. İnsanı teorilerle, kurallarla açıklamak mümkün değildir. İnandığı değerler nedeniyle yaşamdan koparılarak sürülmek, yok edilmek istenilen Şems'in bu tavrı, öldürüleceğini bildiği an bile değişmez.

Kendisi olma istemi başkışı Ella ve Şems'in yanı sıra hayatı özgürce kucaklayabilen Aziz Zahara'nın, ruhunun bilge tarafıyla tanışmak isteyen Mevlana'nın, mütecaviz ilişkilerin kurbanı olmaktan çıkmayı arzulayan Fahişe Çöl Gül'ünün yaşamlarında da belirgin bir şekilde görülür. Bu eylem, insanın kendisiyle yaşamı arasına yığıldığı bütün engelleri ortadan kaldırır; bireyleşme serüvenini sağlıklı ve dengeli ilişkiler üzerine inşa eder.

²³⁰Fromm, a.g.e., 2003, s. 101.

2.8.8.2. Farkındalık ve Değişim

İnsan, dünyaya geldiği andan itibaren içinde bulunduğu dünya düzenini anlamaya ve tanımaya çabalar; bu çaba, düşünmesini ve sorgulamasını sağlar. İnsan; düşündükçe, sorguladıkça fark ediş düzeyine erişir. Farkındalık, gerçekliğimizi algılayabilmemizi ve içimizdeki karmaşayı sonlandırıp doygunluk ve başarı hissi edinmemizi mümkün kılar; farkında olan insan, özgürce seçim yapar, kendini referans alarak kararlar verir, varoluşsal sorumluluğu üstlenir. Farkındalığın kişiler düzlemindeki temsilcisi Ella'dır; yetersizliklerini ve eksikliklerini gören Ella, karanlıkta kalmış kendiliğini aydınlığa açarak yaratıcı ve oluşturuocu bir nüvenin içinde değişir. Değişim, ani bir şekilde gerçekleşmez; içine battığı sorunların körleştirici tehditlerine karşı yok edici direnç noktaları oluşturmaya çalışan Ella, uzun bir süre ruhsal çatışmalarında sıkışıp kalır. Korkmaz *“insan, ontolojik yapısı gereği; rutin bir sistematığe sahip dünyanın sınırlandırıcı etkisinden ürküntüyle kaçarken aynı zamanda onunla çatışır.”*²³¹ derken Ella'nın yaşamını saran sıkıntıya gönderme yapar. Ella, bu sıkıntılı sürecin sonunda yeni bir başlangıcın eşiğindedir; huzursuzluğun yarattığı bunaltıyı sonlandırarak dinginliğe erişir.

“Bir garip sükunet sinmişti Ella'nın üstüne. Her sabah aynada çehresine bakıyor, yüzünde belirgin bir değişim arıyordu. Bir yandan, hiçbir şey değişmemişti hayatında. Ailesi aynı aile, o aynı insandı. Bir yandan, hiçbir şey eskisi gibi değildi. Biliyordu ki bir değişimin tam ortasındaydı.” (s. 225)

İnsan, kendiliğini idrak etmek ve tanımlamakla yükümlüdür; hayata sadece bedeniyle bağlı olan Ella, bu boşluğu algıladığı an arayış içine girer. Arayış, kendilik düşlerini gerektirecek, sınırlandırılmışlıklara inat büyüyecek ve Ella'yı kuşatılmışlıklarından çekip alacaktır. Değersizlik duygusunun hakim olduğu karanlık bir kuyuda kendinden bile habersizken bilincinde yanan kendilik ateşini keşfeden Ella, değişir. Derin bir yalnızlık ve düzenin yıkılıp gideceği endişesiyle o ana kadar değişimden korkan Ella, tutuklu bırakıldığı zindandan çıkar. Bitkin, yorgun, tükenmiş ve güvensiz kendiliğini olumsuzluklarından yalıtarak umudun ve huzurun biçimlendirdiği yeni bir düzene açar. Kendisini her şeyden tecrit eden insan, yaşamın büyük bir engelle örülü olduğunu düşündüğü için ilk anda yenilenmenin varlığını parçalayacağını düşünür. Fakat

²³¹Korkmaz, a.g.e., 2004, s. 126.

kabuk haline dönüşerek onu çevrelemiş tüm kabulleri yıkma cesareti, kendisinin uyumlu yanıyla ilişki kurabilme umudunu güçlendirecektir. Kırk yaşına geldiği zaman yeniden düşleyen Ella, Aziz Zahara'nın Aşk Şeriatı eserinde yer alan kırkinci kuralla dönüşüme hazır hale gelir. Kırk sayısının seçimi, rastlantı ya da tesadüf değildir. Annemarie Schimmel, “*kırk sayısının hazırlanma ve tamamlanma aşaması*”²³² olduğunu söylerken Ella'nın sürecine vurgu yapar. Kırk sayısı, olgunlaşmanın ve yaşam sürecinde bir üst noktaya erişmenin sembolik açılımıdır; bunu ruhunda bastırılan ötekini duyumsayarak gerçekleştiren Ella, aynı kalamaz. Jung “*kendindeki ötekini özümsemiş insanın aynı kalamayacağını söyler.*”²³³ Dolayısıyla insan, hareketsizlik ve durağanlığın içinden çıkıp farklılıklarını keşfettiği an, dönüşüm sürecini aktifleştirir.

Ella'nın yanı sıra farkındalığı yaşayarak değişen bir diğer anlatı kişisi Mevlana'dır. Ella'nın değişimini sağlayan kişi Aziz Zahara iken; Mevlana'nın ki ise Şems'tir. Şems, Mevlana'nın inandığı tüm ritüelleri yıkar. Mevlana, derin bir ilim öğretisine sahiptir, dini kuralları/kaideleri retorik olarak bilir; çevresindekiler dışında diğer insanların hallerine yabancı olan Mevlana, sefil ve perişan kişilerin durumundan habersizdir. sadece çevresindeki insanların övgülerini dinleyen Mevlana, bu yönünden dolayı Şems tarafından eleştirilir;

“*Mevlana hep ayrıcalık görmüş, yönetici kesim tarafından korunup kollanmış. Şimdi, halktan sıradan insanların gayet iyi bildiği bir duyguyu ilk defa tattı; hükmeden seçkinler karşısında yaşanan zayıflık hissi. Mahrumiyetin, çaresizliğin, kenara itilmişliğin ne menem bir şey olduğunu anlayamadan Mevlana nasıl herkesi kucaklayan bir şair olabilir ki?*” (s. 339)

Mevlana, müderrislik, vaizlik ve fakihlik yönüyle halkı bilgilendirmesine rağmen onların sorunlarına duyarsız kalmış biridir. Sadece görünenle ilgilenen ve birçok durumun gölgesinde kalan Mevlana, Şemsle tanıştıktan sonra ruhunun aydınlandığını fark eder. Şems'in Mevlana'nın hayatındaki etkisini Sultan Veled şu sözlerle anlatır; “*Ansızın Şemseddin geldi, ona ulaştı. Mevlana'nın gölgesi, onun ışığının parıltısında yok oldu. Aşk aleminin ötesinden defsiz, sazsız bir sestir erişti. Şems, ona maşuk halinden bahsetti. Bu suretle de Mevlana'nın sırrı gökleri aştı. Şems dedi ki: Batın aleminde ilerisin, ama şunu duy ki, ben batınında batınıyım. Sırların sırrıyım, nurların nuruyum.*

²³²Schimmell, ag.e., 2000, s. 265.

²³³Jung, ag.e. 2003, s. 14.

Erenler, benim sırlarıma erişemez. Aşk, yolumda perdedir benim. Diri sevgi, tapımda ölüdür. Şems, onu öyle şaşılacak bir aleme çağırdı ki, o alemi ne Türk rüyasında gördü, ne Arap. Üstad şeyh, yeni bilgi beller bir hale geldi, her gün huzurunda ders okuyordu. Sona erişmişti. İşe yeni baştan başladı. Kendisine uyuluyordu, bu sefer o Şems'e uydu. Yokluk bilgisinde olgundu, fakat Şems'in ona gösterdiği bilgi yepyeni bir bilgiydi. Şems, maşuk erenlerindendi. Onuda o aleme, maşukluk cihanına, davet etti. Mevlana'da onun cinsindendi, ona ulaştı, can yoluyla canlar canına kavuştu.”²³⁴ Bu kavuşma sonrası cisimleşmenin baskısından kurtulan Mevlana, kendiliğine doğru yola çıkar; rahatça yaşamasını sağlayan tüm makamlardan/mevkilerden vazgeçerek ruhunu besleyen ve öte dünyaya açan değerler üzerine düşünmeye başlar.

Değişimi Ella ve Mevlana gibi içsel dünyasında yaşayan bir diğer anlatı kişisi Fahişe Çöl Gülü'dür. Toplumun varlık alanını ihlal ve iğfal eden dokunuşları neticesinde bedeninin mahremini koruyamayan Çöl Gül'ü mecbur bırakıldığı bataktan çıkmak için bulunduğu ortamdan kaçır ve arınmak ister. Tanrı'nın bağışlayıcı ve esirgeyici yönüne sığınarak tövbe eden Çöl Gül'ü yaşamını sadece biçimsel düzeyde değiştirmez. Hazlarından ve tutkularından soyutlanarak ruhani olana yönelir. Farkında olma hali, başkisi Ella ve diğer anlatı kişilerinin yaşamlarında kendi içine yönelme eylemiyle gerçekleşir. Mevcut düzenden sıkılan, bunalan anlatı kişileri kendilerini çevreleyen düzeni sorgulamaya başlarlar ve yeniden olmalarını sağlayan enerjilere yönelirler.

2.8.8.3. Aşk

Aşk, imkansızlıkları, olmazları aşabilme gücü verir; insanın kutsal bir oluştan yeniden olmasını sağlar. Aşk, insanı içten feth eder, sağaltır, tedavi eder. Bu sonsuz akış içinde tek düzeleşmiş, rutinleşmiş hayatının sınırlarını yok eden Ella, dış dünyanın kendiliği üzerindeki mutlak baskısını kırar;

“Ella eğilip Aziz'i usulca öptü; önce alnından, sonra kurumuş dudaklarından. Şu son bir sene içinde deli gibi sevdiği, seviştiği, içine aldığı ve bir kovuk gibi içine çekildiği bu beden onun için bir erkeğin bedeninden çok daha fazla bir şey, adeta bir mabetti. Bu sayededir ki Aziz'in günbegün gözünün önünde eriyişi Ella'da ne uzaklaşma arzusu ne

²³⁴ Aktaran Cemal Sargut, Allah'ın Şems'deki Nurani Tecellisi Aşktır, Şems. Güneşle Aydınlananlar, Tasavvuf Serisi Konfreanslar 2, Nefes Yay., İstanbul, 2010, s. 326.

acıma duygusu yaratmıştı. Aziz, içtikçe susadığı, berraklığına doyamadığı bir pınardı.” (s. 411)

Kendiliğin dışında başka birini içirme/içselleştirmenin mutluluğunu yaşayan Ella, huzurludur. Aşk, cismaniliği silen iki ayrı insanın birbirlerine akmasını sağlayan bir duygudur. Korkmaz “*aşk, yaş, sosyal statü, gelenek gibi birçok farklılıkları aşarak ruhundaki sonsuzluk ve özgürlük arzularını gerçekleştirir.*”²³⁵ derken aşkın sınırlandırılmazlığına gönderme yapar. Ella ve Aziz arasında her geçen büyüyen aşk, tensel bir zevk ve hazzın ötesinde iki insanın birbirini anlaması, bilmesi üzerine kuruludur. Tüm farklılıklarına rağmen aynı yöne bakmaya başlayan Ella ve Aziz, dış çevrenin baskısından kurtulurlar; parçalanmışlıklarını bütünlerler/birleştirirler. Ella, geçmişin yutan ve silen özelliğine karşın aşkın var eden ve çoğaltan yönüne sığınır; bu bakımdan aşk, koruyucu bir tutunma ve teselli noktasıdır. Aziz’in yanındayken yaşamın ahenkli akışına katılan ve nefes aldığını hisseden Ella, yüreğinin sesini duymaya başlar; Aziz onun algısında *içtikçe susadığı, berraklığına doyamadığı bir pınardı(r)*. Bütün mesafeleri aşan, insani öz bakımdan birini diğerine taşıyan aşk, Ella’nın nazarında Aziz’i ölmezleştirir. Suskunluğunu, itilmişliğini, bırakılmışlığını bu yüce değer sayesinde yok etmeyi başaran Ella, yaşamın aydınlık yüzüne dokunur. Aşk, güzellikleri fark ettirici bir değerdir; iki insanı kökensel bakımdan birbirine taşır. Biçimsel farklılıkları görmezleştiren aşk, tüm olmazları tolere edebilen kutsal bir akıştır. Aşkın, insan hayatındaki bu belirleyici etkisini derinden duyumsayan Ella, kırılmış, dökülmüş anılarını sağlar.

Aşk, ruhu besleyen yaşatıcı bir nüvedir; bu nüve, Mevlana ve Şems arasındaki ilişkide ise boyut değiştirir. On üçüncü yüzyılda Mevlana ve Şems’in gönül sohbetlerinde gözlemleyebileceğimiz aşk, yüce yaratıcının mevcudiyetinde yeniden olma amacı taşır, Hakk’a yönelişte tecelli eder ve faniliği aşar. Mevlana “*sen ve ben bir olmuşuz temiz Allah’ın aşkıyla*”²³⁶ derken Mevla’ya nasıl yöneldiğini ve bütün ruhların, bendenlerin nasıl bir olduğunu ortaya koyar. Şems ve Mevlana maddi alemin görünen tarafından çıkıp varlıktan yokluğa ulaşmaya çalışır. Zahir ve batın arasındaki farkı algılayabilen Mevlana ve Şems, Tanrı’nın özüne bürünmeyi ve O’nun varlığında yok olmayı arzularlar.

²³⁵Korkmaz, 2008, s. 136.

²³⁶Mevlana, Divan-ı Kebir, s. 103.

Bedenlerinden soyunarak faniliği aşmalarını mümkün kılan aşk, öte tarafını önceleyen bir bakış açısına sahiptir.

Aşk, yirmi birinci ve on üçüncü yüzyıllarda farklı yansımalarla ortaya çıkar; bu duygunun her iki zamanda da ortak yönü değişimi ve farkındalığı sağlayarak insanı nesneleşmeden baskısından soyutlamasıdır. Aşk, on üçüncü yüzyılda ise varoluş amacımızı inanç ve davranış boyutuyla derinden kavramamızı sağlayan Şems ve Mevlana'nın toplumsal hafızaya nakşolmuş gönül muhabbetlerinde yansıma bulur. Fanilikten kurtulup sonsuz bir varlıkta yok olma, Hakk'ın tevhid mevcudiyetini anlama ve açıklama gibi derin bir amaç taşıyan Şems- Mevlana ilişkisi, bir mürit ve mürşit arasında zaman ve mekan merkezli başlayan ve devam eden bir yöneliştten çok bütün alemi birleyen Tanrı'nın özünde tecelli eder. Şems Mevlana'nın arayışını ışıklı bir dokunuş ile neticelendiren ve maddi alemin görünen yüzünü yırtıp yaratıcının aşkı ile hemhal olmasına imkan tanıyan bir sufidir. Gölpınarlı'ya göre *“O, bütün dinlerin, bütün mezheplerin üstüne çıkmış, kendini mutlak varlıkta yok etmiş, onun varlığına bürünmüş, her şeyden mutlak olmuştu(r).”*²³⁷ Bu anlayışla Mevlana'yı yüreğinin sesiyle Mevla'ya yönelten Şems, Mevlana'nın varlıktan yokluğa uzanan bir yolculuk yapmasında, asıl vuslata ererek gönül erbabı olmasında büyük bir rol üstlenir. Bağdat'tan Anadolu'ya göç ederek zahir ve batın arasındaki farkı idrak edebilen Şems ve onun yakın dostu Mevlana, birbirlerinin halinden anladıkları ve aynı yöne baktıkları için zamanın akışıyla beraber Mevla'nın aşkı ile yanan tek bir beden ve ruh olmayı başarırlar.

2.8.8.4. Tasavvuf

Tasavvuf, İslam mistisizmin temel ritüelidir, insanı dini ve ahlaki bakımdan yönlendiren bir bakış açısıdır. Süleyman Ateş'e göre tasavvuf *“zühd ve takvada sahabe, tabiun ve tebeuttabiin yolunu izleyen, nefeslerini Allah'ı anmakla geçiren, kalb temizliğini her şeyin üstünde tutan, bunun için kalblerini gafletten koruyan, dünyadan el-etek çekip zahiri aleme aldırış etmeden iç kuvvetlerini, ruhi kabiliyetlerini geliştirmeye çalışan zahid ve abidler zümresinin yolun(u)”*²³⁸ temsil eden bir inanç biçimidir. Bu inanç biçimi farklı zaman ve mekanda anlam ve değer kazanır. 21. yüzyıl Northampton'ında

²³⁷Gölpınarlı, a.g.e., 2012, s. 57.

²³⁸Süleyman Ateş, İslam Tasavvufu, Yeni Ufuklar Neşriyat Yay., İstanbul, 2005, s. 5.

yaşayan Ella'nın yaşamına Aziz Zahara'nın; 13.yüzyıl Konya'sında yaşayan Mevlana'nın içsel dünyasına ise Şems'in aracılığıyla yansıtılan tasavvuf, sufilik boyutunda yer alan ritüellerle metne taşınır. Ella, doğunun mistik düşüncesini, inanç sistemini, dini öğretilerini sufizimin tüm boyutlarını Aşk Şeriatı adlı kitapta yer alan kırk kural aracılığıyla öğrenir. Kırk kuralda yer alan her bir cümleyi okuyan Ella, Mevlana ve Şems hikayesiyle karşılaşır. Aşk Şeriatı ona tasavvuf hakkında detaylı bilgi verir. Tasavvuf, klasik kalıplardan çıkarılarak hoşgörü, iyi niyet, samimiyet ve ilahi aşk merkezli bir yaşam felsefesini esas alır;

Aşıklara ne cehennemde azap çekme korkusu ne de cennette ödülendirilme arzusu rehberlik eder. Onlar sonsuz bir Ledun denizinde yüzer. Sufi taifesi Allah'ı sever. Dolaysız bir sevgidir bu. Dolambaçsız, beklentisiz...” (s. 231)

Alıntı metin, sufilikle ilgili yirmi beşinci kuralı açıklar niteliktedir. Şems'in kendisini de dahil ettiği sufi taifesi, yeryüzünde ve gökyüzünde herhangi bir şeyle sınırlandırılmadan yaratıcıya erişme arzusundadır. Beklentilerinin veya korkularının esiri olmadan Kadir'i Mutlakla bağ kurmaya çalışan Sufiler, varoluş nedenlerini Tanrı'yı aramak ve bulmakla eş değer olduğunu düşünürler. Şems'in benimsediği bu bakış açısı, otorite kabul edilen tüm düşünceleri yıkar. Irk, kültür, mezhep, cinsiyet ve kimlik gibi verili değerleri esas alarak yapılmış tüm ayrımları reddeden tasavvuf anlayışının temelinde insani öz esas alınır; çünkü Tanrı bütün dinleri, dilleri, kültürleri kutsamıştır; kutsallık bu unsurlarda değil, kendiliğimizdedir, içimizde taşıdığımız özdedir. Her insan, devamlılığını sağlayan öz aracılığıyla Tanrı'nın varlığına, tekliğine şahitlik eder; bu bir bakıma vahdet-i vücud düşüncesinin temelini oluşturur. Rene Guenon, “*varlık birdir, varlığın birliği dünyanın biricikliğinde yansır.*”²³⁹ derken Allah'ın dünya düzeninde ve insanın varlığındaki etkisine vurgu yapar. Bu düşüncenin kişileşmiş görüntüsü Şems'tir.

;

*“Ben ne Hristiyan'ım,
Ne Musevi, ne Farisi, ne de Müslüman;
Ne Doğu'danım, ne Batı'dan.
İkiliği bir kenara koydum,
İki alemin bir olduğunu gördüm.”* (s. 232)

²³⁹Guenon, A.g.e. 2013, s. 28.

Şems'e göre Allah'ı bilme ve varlığını kabul etme, tevhid düşüncesini benimsemekle eş değerdir. Tanrı'nın, kainatın her zerresinde tecelli ettiğini ifade eden Şems, dünyalık zamanının kazanımlarına önem vermeden Allah'a yönelir. Vahdet-i oluşturan her bir varlık, birliğe ve bütünlüğe işaret ettiği için değerlidir. Şems, herkes tarafından hor görülen ve aşağılanan Çöl Gül'üne “*zira onlar diye bir varlık yok tıpkı ben diye bir şey olmadığı gibi. Aklından bunu çıkarma. Kainatta ne varsa birbirine bağlı insan, hayvan, nebat, cemad... Yüzlerce, binlerce farklı ve ayrı mahluk değiliz. Hepimiz Tek'iz.*” (s. 176) derken tevhid inancına gönderme yapar. Dolayısıyla kainatta var olan ayırım, sadece görüntüdedir; çünkü mutlak hakikat, kainatın yekununu gösteren nihai birliğin yansımasıdır. İnsani öz bakımından kutupsallık ve bölünmüşlük uyuşmazlığa yol açar. Bu ayrımların yaşandığı yer, bir kaos alanına dönüşür. Asıl olana yönelemeyen insan, ruhunu kirletir; böylesine bir ortamda ölüme yazgılı olan insan, baki kalacağını düşünerek önyargılarının, hasletlerinin, çıkarlarının esiri olur. Bu bir bakıma, Tanrı'nın birliğini inkar etmekle eş değerdir; çünkü hiç kimse üstünlük takvasıyla yaratılmamıştır. Dünyaya alınmak üzere bırakılan insan, ömrü tamamlanınca yok olup gidecektir; sonsuz olan Mevla'dır. Arbery'e göre “*eğer insan buna karşı görmezleşirse ruhunun Rabbine bizzat kavuşmak için duyduğu sürekli ve değişmez isteği kaybeder.*”²⁴⁰ İnsan bu değişmez isteği sayesinde faniliğin kendine özgü olduğunu ve her şeyin geçici olduğunu idrak eder.

Tasavvufun kurgusal zeminde yansıma bulduğu bir diğer konu, nefsi tanıma ve bilmedir. Nefs, insanileşme sürecimizde etkin rol alan bir özelliktir; kontrol altında alınmadığında ya da terbiye edilmediğinde ruhsal bir yabancılaşmaya yol açar. Tatmin olmayan ve hep daha fazlasını isteyen nefis, nefis-i emarenin bir görüntüsünü sunar;

“*Yoz, Ham ve Daima Başkalarını Suçlayan Nefs merhalesi. Ne yazık ki pek çok insan ömrü boyu bu aşamada takılıp kalır. Kurtulamaz cendereden. Dünyevi işlerden gayrısını düşünmeyen, paraya iktidara makama tamah eden, şişkin ve semiz bir 'Ben' zannıyla yaşayan insan bu makamdadır. Buraya demir atmış kişileri hemen tanırsın. Hep başkalarını suçlar, eleştirir, çekiştirir; nefes alır gibi doğallıkla dedikodu ve iftira eder; katiyen kendilerinde kusur bulmaz; başkalarını yargılar; şüphe kuşku ve kibir ikliminde yaşarlar. Bilirsin onları. Kendiden bilirsin. Çünkü madem ki insanız ve madem ki beşerdediğin şaşar, Nefs-i Emmare'ye düşmeyenimiz yoktur. Önemli olan o çukurdan çabuk çıkabilmek.*” (s. 210)

²⁴⁰Arbery, J.A., a.g.e., 2008, s. 9.

Nefs-i emmare, insanın içine düştüğü koca bir bataktır; kin, nefret, öfke ve kıskançlık gibi kötücül duygularla kendisini zehirleyen insan, bu duygularının tutsağı olur. Dünyevi işleri önceleyen, güçlü bir ego ve kibirle beslenen insan, tevazu ve hoşgöründen yoksundur. Nefs-i emarenin istekleriyle kendini kuşatan kişi, dünyevi işlerin ve beşeri zevklerin çıkmazına düşerek yaratılış gayesini unuttur. Nefsin yanı sıra sema ve ney gibi simgelerle de tasavvuf, kurgusal zeminde yansıma bulur. Sem'a ilim konusunda istidadını ispatlayan ve maşukluk mertebesinde ilerleyen Mevlana'nın hayatında önemli bir dönüm noktasına işaret eder. Sultan Veled, İntihaname'sinde "*vaktaki Şemseddin onu sema'a davet etti, öyle bir sema ki öncekiler seçmişler, kabul etmişlerdir. Onun emri ile sema'a başladığında kendi halinin yüz kat arttığını gördü*"²⁴¹ derken Sema'nın Mevlana'nın ruh dünyasında yaptığı etkiye vurgu yapar. Semadan önce üflenen ney, insanın var olma serüveninin sembolik açılımıdır; insan ruhunun en yakın enstrümanı olan ney, insanı dinlendirir ve öte bir boyuta taşır. Ney'in sesini duyduğu an Mevlana ve Şems, vecd haliyle kendilerinden geçerek Tanrıyla iletişim kurarlar.

Birden farklı konuyla aktarılan tasavvuf; reel dünyanın kurallarında kaybolmuş insanı kurtaran bir ritüel olarak karşımıza çıkar. Başkişi Ella, Mevlana, Fahişe Çöl Gül'ü ve Aziz Zahara gibi anlatı kişilerinin hayata bakışlarını değiştiren tasavvuf, varoluşumuzu sorgulayan, içsel dünyamızı tanımamızı sağlayan değerler sistemidir. Şems'in kırk kuralıyla yansıyan tasavvuf, insanın kim ve ne olduğundan çok içinde gizil olarak taşıdığı özü ve anlamıyla ilgilenir.

2.8.8.5.Arayış

Arayış, yaratılan dünyada kendiliğini bulamayan insanın farklı mecralara yönelmesiyle başlar; yaşamın niteliklerini ve anlamını kaybettiğini düşünen insan, körleştirici durumlara karşı yeni şeylere ihtiyaç duyar ve arar. Gerçekliğin sindiren ve durağanlaştıran baskısından kaçıp kurtulmak isteyen insan, çareler bulmaya çalışır; çünkü yaşam, uyumsuzlukların, çatışmanın ve karmaşanın çağrışımlarını taşıyan labirent nitelikli bir yerdir. Labirentin etkisini yok etmek için değişikliklere icabet etmek gerekir. İnsanın içinde bulunduğu halden memnun olmama durumunda beliren arayış, başkişi

²⁴¹Sultan Veled, İntihaname, Konya, Mevlana Müzesi, Ktp, 2122, vr. 282b, Eflaki, Ariflerin Menkıbeleri, İstanbul, 1995, s. 189-286.

Ella'nın bilmediği duygulara ve düşüncelere doğru akmasına ve kendisini tüketen iç kargaşanın sesini susturarak tek boyutluluktan kurtulmasına yardımcı olur. Var olanın yetersizliği ve eksikliği Ella'yı farklılıkları keşfetmeye sürükler. Kendisini yirmi yıla yakın bir süre boyunca karşı koyamayacağı bezginlik ve bitkinlik halinin pençesinde hisseden, nefes aldığı her anda ölümcül bir sessizliğin ve susmuşluğun içine itilen Ella, ruhunun gizli bir şekilde yaptığı çağrıyı duyumsayarak anlam arayışına cevap verir. Varlığımız ve yaşam, attığımız anlam duygusuyla değer kazanır. Bu değer sayesinde Ella, ürkek, çekingen, pasif ve durgun bir kadın olmaktan çıkar; tüm sınırlandırılmışlıkları ortadan kaldırarak yeni bir başlangıç yapar. Ella bir dönüm noktasındadır; onun bu sürecini güçlendiren ve besleyen temel değer, aşktır. Aşk, ıstırap içinde kıvranan ve karanlıkta kalan ruhuna bir sığınak olur, yaşamına renk katar,

“Telefonunu kapatınca uzun zamandır yapmadığı, belki de hep ertelediği şeyi yaptı: hayatında aşk olmasını diledi. Aşk onun ayağına gelmiyorsa o aşkın ayağına gidecekti. Peki ama nasıl? Gönlü bu kadar yaralıyken, kendine olan güveni derinden örselenmişken kocasına bir daha aşık olabilir miydi acaba? peki ya bir başkasına? Aşk kafiyesizlere kafiye, gayesizlere gaye, canı sıkınlara bir nebze heyecan ve haz sunmanın dışında neye yarardı bu yaban dünyada? Peki ya aşkı bulma sevdasından çoktan vazgeçenler... Onlar ne olacaktı. Gün bitmeden Aziz'e bir mektup yazdı.” (s. 108)

Yaşamın yıpratıcılığından usanç duyan Ella, içsel bir tepki vermeye başlar. Görünenin statikliğini ve durağanlığını aşma çabası, Ella'yı örtük bir aleme sevk eder. Güvensizlik ve kaygıyla örülü bir mahzenden dışarı çıkmaya çalışan Ella, aşkın yaşatıcı özünde yeniden doğmak ister. Korkmaz'a göre *“bu yeniden doğuş, insanın en soylu tarafı olarak hayata karşı verilen mücadelede tek dayanak noktası haline gelir.”*²⁴² Soylu akışın sonsuz gücüne tutunarak bedbaht olan yanını yaşamdan çekip almak isteyen Ella, harekete geçer ve Aziz'e bir mektup yazar. Bu mektup büyük bir boşluk ile kuşatılan Ella'nın yüreğinde umut, özlem ve arzu ile beklenen bir insanın olduğuna işaret eder. Tüm olumsuzlukların duyguları sağaltarak kendi yüreğinin sesini duymaya başlayan Ella, ezen ve baskılayan şeylerin rutinleşen akışından kurtulmaya çabalar;

Ella'nın yansıra Kalenderi bir derviş Şems'in ve Konya'nın alimlerinden biri olan Mevlana'nın dünya üzerindeki mücadeleleri arayış temasıyla bütünleşir;

²⁴²Korkmaz, a.g.e.,s. 2002, s. 97.

“Beni esas düşündüren mirassız ölmek. Sineme sığmıyor artık bunca kelime; anlatılmayı bekler durur içimde nice mesel, nice hikaye. Bütün ilmimi, bildiğim öğrendiğim her şeyi, bir inci tanesi gibi avucumda tutup, tek bir kişiye vermek arzusundayım. Ne bir müşit, ne de mürit bulmak peşindeyim. Aradığım insan, ruhumun aynası. Canımın dengi. Gamdaşım! Ruhdaşım!” (s. 63)

Baba mesleğini sürdürmek istemediği gerekçesiyle on yaşında evden ayrılan ve diyar diyar gezen Şems, içinde yaşadığı şeyler dünyasından çıkıp kendisini derin bir içtenlik ve samimiyetle anlayan bir insanın hafızasında ve yüreğinde yer edinmek ister; çünkü Şems, kendi içine kapanarak ve herkesten soyutlanarak bu dünyadan göçüp gitmeyi kabul etmez. Mutlaka içsel enerjisini ve gücünü *“canımın dengi, gamdaşım, ruhdaşım”* olarak adlandırdığı kişiye aktararak kendi varlığının yansıma bulmasını sağlamalıdır. Zamanı ve sınırları aşan bir buluşmayla bugünden yarına erişmek için bir gönül yoldaşı arayan Şems, yılların tecrübesiyle bilincine nakşettiği tüm hikayeleri paylaşmak amacındadır; bu amaç, herhangi bir tekkeye ya da dergaha bağlı olmak şekline indirgenebilecek kadar sıradan ve basit değildir. Kendiliğini üst bir düzeyde yeniden kurmak isteyen Şems, dünyanın sırlarını bilmek ve çözmek arzusundadır.

Arayış temasının yansıma bulduğu bir diğer anlatı kişisi, Mevlana’dır;

“Kamuda ayrı mutluyum, evimin mahreminde ayrı. Peki ama o halde neden anlayamadığım, açıklayamadığım bir boşluk var içimde? Öyle bir boşluk ki günbegün büyümekte? Fare gibi sinsice, sessizce, hırslı ve haris, bu eksiklik duygusu ruhumu kemirmekte. Nereye gitsem içimdeki boşluk da benimle gelmekte. İnsan bu kadar tam iken gene de hala eksik hissedebilir mi? Ya da mutluyken kederli olabilir mi? Gündüzlerim bu kadar parlak, tatminkar ve noksansız iken, başarıdan başarıya mertebeden mertebeye yükselirken, nedendir her gece rüyamda yana yakıla birini arayışım?” (s. 132)

Mutlak bir düzen içinde tüm imkanlara sahip olan Mevlana, gerçek kimliğiyle buluşamamasından kaynaklanan bir rahatsızlık durumu yaşar. Mevlana, *“içinde günbegün büyüyen boşluğun, ruhunu sinsice kemirmekte olan eksiklik duygusunun”* farkındadır. Bir arif ve alim olmasına rağmen ham bir meyvenin ağızda bıraktığı nahoş tadı yaşamında hisseder; çünkü o, yaşayan bir beden olmanın kendisine haz vermediğini bilir; bu nedenle Mevlana, ruhunun coşkusunu ve ritmini tanımaya; eksikliğini gidermeye çalışır. Maddi kazançları kendisini tatmin etmez, hayata ruhaniyetini besleyen değerlerle

katılmak ister. Mevlana, tüm imkanlara sahip olmasına rağmen canlılığını ve aydınlığını kaybeder. Bu nedenle zaman ve mekan ötesi bir aşkınlığa yönelir.

Arayış düşüncesinin yansıma bulduğu bir diğer anlatı kişisi, Fahişe Çöl Gül'üdür. Anne ve babasını küçük yaşta kaybeden, halasının yanına sığınmak için yola çıktığında eşkıyaların saldırısına uğrayan Çöl Gülü, yaşamın yalnız bıraktığı ve kirlenmişlikle örülü kör batağına pervasızca ittiği bir kadındır. Bedeni üzerinden para kazanmaya zorlanan Çöl Gül'ü, acı ve ıstırap çektiren düşmüşlüğünden kurtulmak için bir neden arar;

“Düşünüyorum da iman da gizli bir gül bahçesi gibi. Vaktiyle o bahçe içinde dolaşıp baygın kokularını içime çekerdim ama bir gün pat diye kendimi dışarıda, cennetten kovulmuş buldum. Tanrı'nın bana kucak açmasını ne çok isterim; tıpkı çocukluğumda olduğu gibi ona yönelebilsen keşke. Bu arzuyla iman bahçesinin etrafını dolaşıyor, açık kapı arıyorum.” (s. 158)

Sorumlu tutulamayacağı bir günahın içine sürüklenen Çöl Gül'ü kendi seçimi olmayan ama devam ettirmeye kırbaç darbeleriyle mecbur bırakılan yaşam biçiminden dolayı Tanrı'nın cennetinden kovulduğunu düşünür; bu nedenle çocukluğunun saf ve masum yönüne sığınır. Bulunduğu yozlaşmış mekandan çıkıp camiye dua etmeye gittiğinde cinsel obje olarak onu kullanan toplumsal yaşamlarında ise kötü kadın tanımlamasıyla onu dışlayan kişiler tarafından linç edilmeye çalışılan Çöl Gül'ü, Konya sokaklarında Şems ile tanışır. Yaratıcının nazarında bir değeri olmasını isteyen Çöl Gül'ü, Şemsle konuştuğundan sonra bu istemine olan inancı artar ve düşünsel arayışını eyleme dönüştürür.

2.9. İSKENDER ROMANINDA YAPI VE İZLEK

2.9.1. Romanın Kimliği

İskender, Elif Şafak'ın dokuzuncu romanıdır; 2011 yılında Doğan Kitapevi tarafından ilk baskısı yapılan eser -çalışmada esas alınan- İngilizce yazılır. İngilizce'den Türkçe'ye Omca Korugan aracılığıyla çevrilen romanın oluşum serüveni İstanbul'da başlar, Londra'da biter. Bir buçuk yıl içinde tamamlanan eserde üzerinde önemle durulan konu, kadına şiddettir. Kitabın kapağında başkişi İskender'in fiziksel görüntüsüne bürünen Şafak, bu durumu ve romanın oluşum sürecini şu sözlerle ifade eder;

“Zaten kapaktaki İskender olma halinin sebebi de o. Ben her gün kendimi İskender'in yerine koydum. Bütün karakterlerin yerine koydum, sadece İskender'in değil. Belli bir mesafede durabilmek önemliydi. Ama belki bir kadın yazar için en zoru, İskender'i anlayabilmek, İskender olabilmek aslında. Pembe olmak daha kolay, Cemile olmak daha kolay. Esmâ olmak belki en kolayıydı benim için. Sonuçta orada yazar olmak isteyen bir genç kız var. Yunus olmak da kolay. Okumayanlar bu karakterleri tanımazlar ama, en zoru İskender olmaktı. En çok onun üzerinde durmam gerekiyordu. Bence okur için de en önemli soru o, İskender'i anlayabiliyor musun? İskender'i hissedebiliyor musun?”²⁴³

Karakterleriyle kendisi arasında bağ kurmaya çalışan yazar, anlatı kişilerinin ruh hallerine bürünerek İskender'i kurgular. Kürt kökenli bir çocuğun hayat hikayesinden hareketle yazılan İskender; kadınlık, töre, ataerkil toplum, göçmenlik ve aile içi çatışma gibi konulara da değinir.

2.9.2. İsim İçerik İlişkisi

İskender, “M.Ö. 356-323 yılları arasında yaşayan ve 20 yaşında hükümdar olan Makedonya kralına” verilen bir isimdir. İskender, İstanbul'da dünyaya gelen Londra'da hayatını devam ettirmek zorunda kalan Kürt kökenli bir çocuğun öyküsünü anlatır. Yazar, romana neden İskender ismini verdiğiyle ilgili şöyle bir açıklama yapar;

²⁴³İrmak Zileli, En Zoru İskender Olmaktı, www.elifsafak.us, Remzi Kitabevi Kitap Gazetesi, Ağustos. 2011.

“İskender’deki o başat rol önemli. Ama bunu yapmamın esas sebebi, İskender’in en çok değişen karakter olması. Bu roman benim için bir değişim hikâyesi. Yunus’un da özellikleri benim için önemli. Diğer kardeşin de. Annenin de, ikizinin de. Ama romanın başındayken farklı olup da, romanın sonunda farklı olan karakter, dört mevsimi yaşayan karakter, İskender. O dönüşüm... Roman okumak benim için dönüşmek demek. Değişim demek. Seyahat demek. O değişimi en iyi İskender taşıdığı için, romanın adı ‘İskender’.”

Dolayısıyla İskender, değişimin sembolik açılımıdır, bu misyonu taşıyan bir değere sahiptir. İskender, hırçın, öfkeli, inatçı, hodbin biridir. Babası tarafından bırakılmış bir çocuk olan İskender, böyle koruyucu bir değer eksikliğini, yokluğunu tamamlamaya çalışırken güçlü ve yeterli görünme arzusundadır. İçinde bulunduğu durum; çocukluğunu, yaşını ve masumiyetini yaşatmadan onu üstlenemeyeceği sorumluluklara taşımıştır. Çocuk yaşta incinen ruhu, sürekli hata yapmasına ve kendisini tanıyamamasına neden olur. Zayıflığını ve eksikliğini kusur olarak gören İskender; kendisini gizler, saklar, kapatır. Babasından rol ödünçleyemeyen, annesi tarafından aşırı ilgi ve koruma güdüsünün gölgesinde incitilen İskender, yalnız ve mutsuz biridir. Baskı, otorite, şiddet ve yok saymayla sorunlarını çözmeye çalışır. İçine doğup büyüdüğü kültürün öğretilerine göre kişilik edinen İskender, kendilik alanı üzerinde bilinçli bir okuma yapabilecek kadar farkında olmadığı için ailevi değerlerin çöküşüne, bireysel ve toplumsal hafızanın zedelenmesine neden olan bir suç işler. Bu durum, İskender’i hem suçlu hem kurban durumuna getirir; geri dönüşü olmayan bir yıkıcılığa sürükler. İsmi ve kendisine dayatılan rollerin gölgesinde kalan başkışı İskender, yapıp ettiklerinin sorgulamasını yapar ve pişman olur.

2.9.3. Olay Örgüsü

İskender, yazar tarafından beş bölüme ayrılmıştır; fakat biz romanı asıl ve çerçeve vakayı dikkate alarak iki bölümde inceledik.

Birinci bölüm, çerçeve vaka niteliği taşır; Berzo ve Naze’nin, Yunus’un Cemile’nin Adem ve Pembe’nin yaşam serüvenleri üzerine kuruludur. Çerçeve vaka, Naze’nin ikiz kız çocuklarını dünyaya getirmesiyle başlar. Naze, son çocuğunu doğururken ölür. Mala Çar Bayan köyünde hayatlarını devam ettiren Pembe, Ademle evlendikten sonra köyden ayrılır ve Cemile’yi yalnız bırakır. Pembe, Ademle ilk önce

İstanbul'a daha sonra Londra'ya taşınır; Esmâ, Yunus ve İskender isimli üç çocuk dünyaya getiren Pembe, Adem'in evini terk etmesi nedeniyle tek başına kalır. Londra'da Elias'la tanışan Pembe, onunla duygusal bir bağ kurar. Mala Çar Bayan köyünde uzun bir süre ebelik yapan Cemile, kardeşinin başına gelenleri öğrenince Londra'ya gider. Cemile'nin kendi çocuğu tarafından öldürülmesinden dolayı köyüne geri dönen Pembe, burada vefat eder. Çerçeve vakada bu bölümden sonra yaşanan olaylar, asıl vakayla ilintilidir; dolayısıyla asıl vaka, çerçeve vaka içine yerleştirilmiş unsurlardan oluşur.

İkinci bölüm, asıl vaka niteliği taşır ve İskender'in doğumuyla başlar. İskender, İstanbul'da bir süre kaldıktan sonra ailesiyle Londra'ya taşınır; burada Kate isimli bir kıza aşık olur. Babasının kendilerini terk edip gidişiyle evin tüm sorumluluğunu üstlenmeye çalışan İskender, annesinin Elias isimli biriyle görüştüğünü öğrenir. Bir bıçak edinerek onu öldürür; fakat yaşamını sonlandırdığı kişi annesi değil, teyzesi Cemile'dir. Gizem ve merak unsurunun üst seviyeye taşındığı bu bölüm, romanın temel hareket noktasıdır. İşlediği cinayet nedeniyle on dört yıl cezaevinde kalan İskender, burada Zışan'la tanışır. Zışan'ın uyarılarıyla iç ben'ini yakından tanımaya başlayan İskender değişir; işlediği cinayet nedeniyle büyük bir pişmanlık duyar. On dört yıl sonra cezasını tamamlayan İskender, Esmâ'yla beraber hapisneden ayrılır.

2.9.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

İskender romanı, karma bakış açısıyla yazılır; çerçeve vaka ve asıl vakanın bir bölümü tanrısal bakış açısıyla; başkisi İskender'in hapisane hayatı ise kahraman/ben anlatıcıyla nakledilir. Tanrısal bakış açısı, tüm zaman ve mekanları aşarak anlatı kişilerinin ruh hallerini her yönüyle yansıtır. Yazar anlatıcı; hayata tutunmayı başaramayan İskender'in babasızlığından dolayı yaşadığı acıyı, göçmenliğinin yarattığı aidiyet problemini, yaşama karşı yenilmişliğini, kendi içine çekilmişliğini, bastırmak, ötelemek zorunda olduğu korku ve kaygılarını hakimane bir tavırla bilir ve okuyucuyla paylaşır;

“Başlarına ne geleceğini bile bile nasıl böyle umursamazca davranabildiklerini akli almıyordu. Endişe ile göz gezdirdi etrafa. Odayı dolduran o kadar insandan hiçbirinin, hatta annesinin bile onu kurtaramayacağından adı gibi emindi. Bilhassa annesinin. Bütün sabah ağlayarak oğlunun gerçek bir erkek olmasından gurur

duyduğunu söylemişti. Bir parçasını bıçağa kaptırmakla nasıl erkek olabileceğine akli ermiyordu İskender'in. İçinden çıkılmaz bir bilmeceydi. Azalarak artıyor, eksilerek büyüydün. Zihninin almadığı bir diğer husus, canının yanacağı besbelliyken neden herkesin ona sakın ola ağlamamasını söylediği idi.” (s. 22)

İskender'in çocukluk dönemini ayrıntılı bir şekilde anlatan tanrısal bakış açısı, herşeyi gören ve bilen konumdadır. Tanrısal bakış açısı, İskender'in iç sesiyle konuşmasını duyarak onun endişesine, tedirginliğine, kimselerle paylaşmadığı düşüncelerine vakıf olur. İskender'in “*endişeyle çevresine göz gezdirmesine, zihninin alamadığı hususlara, içinden çıkılmaz bilmecesine*” yaptığı bilinç okumalarıyla müdahil olan yazar anlatıcı, görünmeyen tüm yaşanmışlıkları somutlaştırır. Çocuk aklının anlayamayacağı, bilmeyeceği bir durumdan dolayı nasıl paniklediğine değinen yazar anlatıcı, sınırsız bir görme yetisiyle donatılmıştır. İskender'in aile içi iletişimsizliğine, hangi yanlış öğretiler ve diktelerle yetiştirildiğine, kendisini kuşatan pişmanlıklarına, öfkesine, hırçınlığına ve kimselerle paylaşmadığı korkularına temas eden yazar anlatıcı, ilahi bir özellik taşır. Tanrısal bakış açısı, İskender'in gözlemlenemeyen ruh halini ve bilincinden geçirdiklerini kendisiyle yaptığı sessiz ve içsel konuşmalar sayesinde bilir. Yazar anlatıcı; çocuk yaşta zedelenen güven duygusunu, annesine karşı hissettiği öfkeyi, bir türlü dışa yansıtamadığı duygularını İskender'in mahfi dünyasına girerek ifşa eder;

“İskender'in yüzü kireç gibi bembeyaz kesildi. Korkudan ziyade şaşkınlıktı hissettiği. Annesi herkesin önünde kandırmıştı onu. Üstelik tokatlamıştı. Oysa bugüne kadar ondan fiske bile yememişti. Böyle bir şey olabileceği aklına gelmezdi. Konuşmaya çalıştıysa da yapamadı, sözcükler cam bilyeler gibi yuvarlanıp tıkadı boğazını. Sünnet esnasında donuk ve tepkisiz durmasının tek bir sebebi vardı: Annesinin onu nasıl ve neden kandırdığını düşünüyor olması. Hazmedememişti İskender bu ihaneti. Sevip de kandırmayı. İnsanın canı kadar sevdiği birini oyuna getirebileceği aklının ucundan dahi geçmemişti.” (s. 26-27)

İskender'in yaşadığı bir durum karşısında utanç ve şaşkınlık hissettiğini bilen tanrısal anlatıcı, bir anda durağanlaşan ve tepkisizleşen başkişinin ruh halini gösterme ve anlatma tekniğiyle yansıtır. Başkişinin ne düşündüğünü ve düşündüklerinin gerekçelerini okuyucuya her şeyden haberdar olan konumu ile aktaran tanrısal anlatıcı, İskender'in kırgın ve küskün kalan yanını vurgularken ileride yaşayacağı olayların geçmiş merkezli nedenlerini kurgusal dünyadan konuşarak verir.

Yazar anlatıcı, İskender'in Shrewsbury hapishanesinde geçirdiği sürecinde ise sözünü kahraman/ben anlatıcıya emanet eder. Kendisini mektuplarla anlatan İskender, işlediği suçun ruhunda yarattığı tahribatı kendi bilgisi ve tecrübesi doğrultusunda anlatır;

“Gecenin bir yarısı sıçrayarak uyandım. Annemin beni ziyarete geldiğini sandım önce. Ama ne kadar uğraşsam da hissedemedim varlığını. Ne bir hışırtı ne parıltı vardı. Yatakta dimdik oturup beni uyandıran şeyin ne olduğunu anlamak için etrafıma bakındım. Ve sonra gördüm.” (s. 299)

Kahraman/ben anlatıcının ilgi ve dikkati kendisiyle sınırlıdır; uykularında bile rahatsız olmasına neden olan bunaltılı varlık sancısını, huzursuzluğunu, hissizliğini ve yalnızlığını kendinde deneyimler. Kahraman anlatıcı, birinci tekil şahıs kipini kullanır; *“hissedemedim, sandım, uyandım”* gibi ifadeler bu durumu somutlaştırır. Başkişi İskender'in hapishane süreci dışındaki yaşam süreci tanrısal bakış açısıyla yansıtılır; tanrısal bakış açısı İskender'in yanı sıra Cemile'nin özlemlerine, Pembe'nin hayallerine, Adem'in mutsuzluğuna, Naze'nin beklentisine, Esmâ'nın İskender'e duyduğu nefrete, Yunus'un masumiyetine değinirken sözü tekrar devralır. Üçüncü tekil şahıs kipiyle konuşan yazar anlatıcı, olayların gelişim serüvenini mantıklı ve tutarlı bir bütünlük içinde yansıtamaz;

“Yolsuz, elektriksiz, hekimsiz, mektepsiz, küçük ve ücra bir Kürt köyüymüş onları. Dış dünyanın haberleri, büründükleri yalnızlık zırhını aşp da kolay kolay ulaşamazmış. İkinci Dünya Savaşı, ne atom bombası, ne İspanya'da Franco...” (s. 18)

“Köyün üç yaşlısı, kambur bedenleri ve kederli çehreleriyle bütün gün kahvede oturup ömür kadar narin, gönül gibi sırça bardaklarla çay yudumlar, Allah'ın hikmetlerine ve siyasetçilerin hilelerine akıl sır erdirmeye çalışırlarmış.” (s. 18)

Bir paragraf arayla verilen iki farklı metin, birbirleriyle çelişkili ve tutarsızdır. İlk metinde yansıtılan manzarayla ikincisi arasında büyük farklılıklar vardır; ilki dönemin sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapısına uygunken, diğeri ise dönem itibarıyla ütöpik bir dünyanın izlerini taşır. Metni bütünlüğünü zedeleyen bu bakış açısı, roman boyunca etkisini sürdürür. Yazar, karaktere uygun rol benimsetme konusunda da yetersizdir; bu durumu 1946'lı yıllarda bahsi geçen köyde Berzo ve Pembe'nin arasında geçen konuşmalarda gözlemleyebiliriz;

“Doktor reçeteyi yazarken hemşire çocuğun karnına iğne yapmış. Feryadı basmış Pembe. İşte o zaman Berzo eğer sakın olursa onu sinemaya götüreceğini söyleyivermiş

kulağına. Pembe'nin sesi anında kesilmiş, gözleri beklentiyle parıldamış. Sinema kelimesi parlak kağıda sarılı şekerler gibiymiş.” (s. 63)

Dönemin yapısı ve herşeyden yoksun bırakılmış köylünün durumu dikkate alınırsa sinema kelimesinin her ikisi içinde bir anlam ifade etmemesi gerekir. 1946 yılında kaderine terk edilmiş, eğitimsiz, bilgisiz ve köyüyle çevrelenmiş sınırların dışına çıkamamış insanların bu tarz konuşmaları anlatı kişilerinin seviyelerine uygun değildir. Gerçeklik ve inandırıcılık ilkesini göz ardı eden yazar yapay ve zorlama üslubunu, Cemile ve Pembe'nin çocukluk dönemindeki konuşmalarında da belirgin bir şekilde sürdürür. Bakış açısındaki hatalar, kusurlar; İskender'in pişmanlık ve farkındalık sürecinde de kendisini gösterir. Yazar, Zişan karakterini belli bir alt yapı hazırlamadan, belirli aşamalardan geçirmeden ani bir şekilde olayların içinde yer verir; bu nedenle norm karakter gibi önemli bir misyon taşıyan anlatı kişinin sağladığı değişim, yüzeyseldir. Bir hazırlık sürecine tabi tutmadan kurgulanan vaka birimleri, anlatımın zayıf ve eksik olmasına neden olur. Cemile'nin Londra'ya gitmesi, Adem'in intihar etmesi, Zişan'ın ortaya çıkışı bu duruma örnek verilebilir.

2.9.5. Mekan

2.9.5.1. Çevresel Mekanlar

İskender romanında Londra, Abu Dabi, Urfa, Shrewsbury hapishanesi, Fırat nehri yakınlarında Mala Çar Bayan Köyü çevresel mekan niteliği taşır. Londra ve Mala Çar Bayan köyü, çevresel mekanların temelini oluşturur. Mala Çar Bayan köyü, Fırat nehri yakınlarındadır; farazi/kurmaca bir isimle yansıtılan mekan, fiziksel özellikleriyle kuşatır. Bırakılmışlığın ve yoksunluğun mekanı olan köy, 1950 döneminin sosyo-kültürel yapısını yansıtan bir nitelik taşır; perişanlığın, yokluğun, yitimin ve tükenişin sembolik açılımıdır. Burada maddi koşulların yetersizliği, eksikliği ve olmazlığı nedeniyle büyük sıkıntılar yaşayan insanlar kaderlerine terk edilmişlerdir. Çevresel mekanların arasında Mala Çar Bayan köyünün yanı sıra Londra ve Shrewsbury hapishanesi de önemlidir. Londra, yabancılaşmanın; hapishane ise kirliliğin, yozlaşmanın ve tutuklanmışlığın somut açılımıdır. Başkişi İskender'in yaşam sürecinde kırılma noktasına tanıklık eden bu iki mekan, simgesel yüklemelerle algısal bir mekana taşınır.

2.9.5.2. Algısal Mekan

2.9.5.2.1. Labirentleşen Kapalı Dar Mekanlar

İskender; kendi olmazlığını gören ve kültürel kimlik krizi yaşayan küçük bir çocuğu anlattığı için romanda kapalı/dar mekanların yansımaları oldukça fazladır. İskender, göçmen bir ailenin çocuğudur; yaşadığı mekan- Londra- yabancılığını, yersizliğini haykıran yalıtık bir yerdir. Londra’da kimsesizliğini derinden duyumsayan İskender’in olumsuzluklarla yüklü psikolojisi, Shrewsbury hapishanesinde iyice derinleşir;

“Gecenin bir yarısı sıçrayarak uyandım. Koridordan sızan hastalıklı sarı ışık dışında tamamen karanlıktı hücre. Cin fikirli bir terapistin buluşu olmalı. Oysa bende sadece kusma isteği uyandırıyor bu renk. Yatak sert, beton üstünde uyumaktan farkı yok. Ama bu saatte uyanmasının sebebi bu değil. Yolunda gitmeyen bir şeyler var hissediyorum. Soluğumu tutup dinliyorum. (...) Bu gece her zamanki seslere rağmen tuhaf bir şekilde boş geliyor burası. Bir eksiklik var sanki. Ya da ben keçileri kaçırıyorum.” (s. 228)

Shrewsbury hapishanesi, “koridordan sızan hastalıklı sarı ışığıyla sert yatağıyla, karanlığıyla”fiziksel alanda; İskender’in ruhunu sıkıştıran ve boğan yapısıyla ise algısal düzeyde kapalı/dar bir mekandır. Mekanın daralarak labirentleşen etkisi, İskender’in kendine ve çevresine izafe ettiği değerden kaynaklanır. İskender, hapishanede ruhunu ezen yükün tesirinden bir türlü kurtulamadığını; büyük bir baskı unsuru içererek onun üzerine yürüyen mekanın kendisini yok edeceğini düşünür. Tüm olumlanan değerleri sildiği, yutucu ve tek boyutlu olduğu için imge bir mekana dönüşen hapishane; kuşatıcıdır, rahatsız edicidir. Çevresel düzlemde İskender’i dört duvarın arasına hapseden ve uykularını kaçırarak Shrewsbury hapishanesi, içsel sıkıntıyı artırarak daralır, yaşama iradesini yok eder, korku ve kaygı duygusuna neden olur. Korku ve kaygı labirenti görünümüyle İskender’i bunalıtlı bir varlık sancısına sürükleyen hapishane, bedeni ve ruhu korumadığından derin bir çatışma yaratır. Huzursuzluk yaratan, sağlıklı düşünme yetisini yok eden mekan, içinde barınan İskender’in ruh halini yansıtan simgesel bir değer taşımaktadır. Annesini öldürdükten sonra tıklandığı, itildiği bu mekanda yapayalnız kalan İskender, mekanın varoluşsal açıdan bir tehdit içerdiğini fark eder. Zamanın

geçmezliğiyle beraber her saatte nefes alamayacak duruma gelen İskender, derinden hissedilen pişmanlık duygusunun güçlü bir vicdan azabına dönüştüğünü görür. Yaptığı hatayı telafi etmeye ve içinde bulunduğu olumsuz durumu aşmaya çalışsa da duvarlar arasında tutuklu kılınmış olması onu çaresiz bırakır ve delilik sınırına varan bir çöküntü yaşatır. Mutsuzluğun, umutsuzluğun ve karamsarlığın kör kuytularından çıkmak isteyen ruha, koridordaki ışık bile aydınlatıcı bir çare olamaz. Hastalıklı sıfatıyla tanımlanan ışık, İskender'in bilincinde irite ve iğreti bir duruma işaret eden ve sadece ortamı aydınlatan bir güçtür; çünkü kocaman bir karanlığın en dibinde mahkum kalan, İskender'in ruhudur;

Kapalı/dar mekanları yansıtan bir diğer yer, Toprak ailesinin İstanbul'daki evidir. Ev, dünyalık yaşantımızdaki kendilik alanımızdır; koruyan, güven ve huzur veren mekanın böylesine darlaşması, Esma'nın imkansızlığını/olmazlığını duyumsamasından kaynaklanır;

“Bodrum katına pek gün ışığı girmiyordu ama bol bol yağmur sızıyordu. Ne zaman sağanak olsa evin içindeki giderler ve tuvaletler taşar, arka odayı pis ve bulanık bir göl kaplardı. (...) Fırın tepsileri, kesme tahtaları, havan ve çaydanlığın hali umutsuzdu. İstanbul... koynunda saklıyordu Esma şehrin anısını. Zihnin derinlerinde ince bir sızı. Adını dilinin üstüne yerleştirir şeker gibi emardi bazen. (...) İstanbul, vişneli, meyanköklü, dişe yapışan türden bir şeker olurdu- zıt tatların uyumundan oluşmuş, ekşinin tatlıya, tatlının ekşiye dönüşebildiği bir ala karışım.” (s. 136)

Ev, “gün ışığı girmemesi, yağmurun sızdırması, pis ve bulanık olan arka odasıyla” fiziksel alanda; iç açıcı olmayan anılarıyla algısal düzeyde kapalıdır. Doğal akışın önünde bir engel gibi duran ev, kasveti ve kirliliğiyle insanı bir yığın sıkıntıya mahkum eder. Mekanı çevreleyen eşyaların durumu, bu çaresizliğin ve sıkıntının boyutunu artırır; *umutsuz olan fırın tepsileri, kesme tahtaları, havan ve çaydanlık* Esma'nın ruh halinin sembolik açılımıdır. İstanbul'a ait temel sorunların küçük boyutlu bir yansıması olan ev, içindeki eşyaları olduğu gibi insanı da kaderiyle baş başa bırakan ve kirliliğe hapseden bir mekandır. Yaşamın ağır ve acımasız koşulları karşısında Esma'yı sıkıntılarına tutuklu bırakan ev, mutsuzluğun mekanıdır. Esma tarafından anımsandığı zaman hatıraların “*derin ve ince bir sızıya*” dönüştüğü İstanbul, doğup büyüdüğü yer olmasına rağmen algıda olumlu bir çağrışım uyandırmayan ve aidiyet duygusu hissettirmeyen bir yerdir. Zıtlıkların sarkacında boğulurken üzerinde yaşayan insana bir sığınak olmayan ve hoşnutsuz bir durum yaratan mekan, labirentsi bir niteliğe sahiptir.

İskender romanında kapalı/dar mekanlar, insanın üzerine çöken ve kaçma hissi uyandıran irite ve iğreti manzaralar sunan yerlerdir. Bu tarz mekanlarda insan, yaşamın uyumlu ve dengeli ahenginden koparak huzursuzlaşır. İskender ve diğer anlatı kişilerinin dünya üzerinde bir yer edinmesini ve aidiyet ihtiyacını karşılamasını engelleyen dar mekanlar; kavgaya, çatışmaya, mutsuzluğa ve umutsuzluğa zemin oluştururlar.

2.9.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/Geniş Mekanlar

İskender, trajedi ve acı ile örülü bir ailenin dramını ve başkişi İskender'in olumsuzluğunu yansıttığı için romanda açık/geniş mekanların rahatlatıcı etkisi yoktur.

2.9.6. Zaman

İskender romanının vaka zamanını, takvimsel süre içinde 1946 yılı olarak belirleyebiliriz. Pembe ve Cemile'nin dünyaya geldikleri zamana işaret eden 1946, sosyal zamana ait unsurlarını da taşır;

“Aralık 1946, Fırat Nehri yakınlarında bir köy.” (s. 17)

“3 Ekim 1992, Londra” (s. 13)

Pembe ve Cemile'nin doğum tarihleriyle İskender'in hapisshaneden çıkıp Esmâ'nın yanına gitme süreci arasında geçen zaman, geri dönüş tekniğiyle yansıtılır. Zamansal akış içinde 1978 tarihi önemlidir. Başkişi İskender ve diğer anlatı kişilerinin bu zamanı hatırlaması, 1978'in bireysel boyut taşıdığını ve kamusal boyuttan çıktığını gösterir;

1978 sonbaharında hayatlarının altüst olacağı dönemece girdiklerinde, Pembe'ye bir haller olduğunu ilk fark eden Yunus'tu. Hep dalgın, düşünceliydi annesi. Birkaç kez Yunus'a harçlık vermeyi unutmuştu. Üstelik onu daha az besliyor, eskisi kadar yiyecek tıkmıyordu ağzına. Yunus'u şüphelendiren de buydu zaten. Pembe asla unutmazdı onu beslemeyi.” (s. 29)

Başkişi İskender'in tutukluluk halinin sona erdiği ve Esmâ'nın onu cezaevinden almaya gittiği süreyi ifade eden 1992 yılı, romanın kurgusal olarak sona erdiği zamansal sürece işaret eder. Vakanın başlangıç ve bitiş zamanı arasındaki kırk altı yıllık akış, zamanda geri dönüş ve ileri sıçrama tekniğiyle yansıtılır; bu durum metin akronik bir

yapıyla kurgulandığı gösterir. 1992’den 1978’ i geri dönüşle aktarma, kronolojik dizgenin bozulmasına neden olduğu gibi on dört yıl öncesi hakkında okuyucunun bilgi edinmesini sağlar. 1978 sonbaharı, İskender’in trajedisine zemin hazırlayan olayların yaşandığı bir zamandır. Anlatım süresi bakımından diğer konulara göre daha yoğun işlenen 1978 ve sonrası İskender için huzursuzluğun, Toprak ailesinin yaşayacağı trajedinin başlangıç süresidir; bu süre aileyi oluşturan kişiler arasında bir parçalanma ve dağılma anını metne taşıdığı için zamansal boyutunu yitirerek öznel bir görünüm kazanır. Geçmiş, takvimsel sürenin işlevinden ayrılarak hatırlama, anlatma zamanından uzaklaşan tanrısal anlatıcının sınırsız bilme yeteneğiyle mümkün olur;

“Günlerden salıydı. Daha dün gibi hatırlıyorum. O ana dek hayatımda hiç kekelememiştim. 14 Kasım 1978. Bir bıçak edinmeye karar verdiğim gün.” (s. 46)

Bir mutsuzluk ve huzursuzluk zamanını vurgulayan 14 Kasım 1978, işlevsel bir öneme sahiptir. Alıntı metinde geri dönüş, başkişi İskender’in cezaevinde yazdığı bir mektup aracılığıyla sağlanır. Bilinmeyen bir durumu metne taşıyarak hem romanın temel izleğinde var olan acı ve hüznle sonlanacak bir ana hem de başkişi İskender’i somut bir zamanın içinden çıkararak psikolojik bir duruma değinen zamansal dilim, ferdi bir boyut kazanır;

“İşte bu yüzden, 1963’ün o Kasım gününde, doğum servisindeki yatağında şafağa kadar gözünü kırpmadan yatan Pembe hem mutlu hem huzursuzdu. Daha on yedi yaşındaydı ve şimdiden memesinde bir oğul vardı. Annesinin göklerde bir yerlerden hasetle seyrettiğini düşünmeden edemedi.” (s. 103)

Zamansal akış içinde 1963 yılını hatırlama tekniği ile şimdiye taşıma, kurmaca metnin içeriğine genişlik ve derinlik kazandırmakla beraber anlatma zamanına bilgi aktarır. Öyküleme zamanında anlam kazanan zamansal belirteç, iki farklı ruh hali arasında gelgit yaşayan Pembe’nin bilincinden geçen düşünceleri öğrenmemize ve yirmi dokuz yıllık bir geri dönüşün yaşanmasına imkan tanır;

“Gökte ne çok yıldız var bu gece” demişti Cemile. 1962 senesinde, insanın iliklerini donduran bir geceydi. Ona doğru eğilip gözleriyle yüzünü tarayarak, bazı aşkların parlak yıldızlara benzediğini söylemişti Adem.” (s. 120)

Vaka ve anlatma zamanının iç içe aktarıldığı alıntı metin, Mala Çar Bayan köyünde Cemile ve Adem arasında geçen bir ana işaret eder. Tanrısal anlatıcının aracılığıyla belirtilen 1962 senesi, otuz yıllık bir geri dönüş ile kesin ve net bir süreyle

yansıtmayan zamanı vurgular; bu durum, “1962 senesinde, insanın iliklerini donduran bir geceydi” ifadesiyle verilir. Dramatik aksiyon üzerinde belirleyici rol alan bir izleği ifade eden zamansal süre, kronolojik dizgedeki akışın kırılmasına neden olur.

2.9.7. Kişiler Dünyası

İskender romanında yer alan kişiler dünyasını şu başlıklar altında inceleyebiliriz;

2.9.7.1. Başkişi

İskender romanının başkişisi İskender’dir. İskender’in yaşam serüvenini iki bölümde inceleyebiliriz;

1.İskender’in Çocukluğu

İskender, korku ve kaygıların yarattığı çaresizlik ve yetersizlik durumundan utandırılarak büyümek zorunda kalan bir çocuktur. İskender, kimlik ve kişilik kazanma sürecinin temeli olarak değerlendirebileceğimiz çocukluk evresinde bastırılan, kısıtlanan ve zaman içinde körelen duygularından dolayı sağlıklı bir gelişim süreci geçiremez. Arno Gruen, “*tam gelişim göstermiş veya körelmiş bir insan oluşun temelleri çocuklukta atılır. Sonradan bilincine varmadan kuşaktan kuşağa aktarılan uğursuz hatalar burada oluşur.*”²⁴⁴ derken İskender’in kendilik sorununa gönderme yapar. “*Sen erkeksin ağlama, babanı utandırma*” ikazlarıyla sürekli uyarılan İskender, düşüncelerine ve hislerine yabancılaşır, duyarsızlaşır. İleriki dönemlerde şiddet, öfke, nefret ve intikam gibi tüm olumsuzlukların temeli bu inkar edilen, yok sayılan kendiliğimizle kuramadığımız ilişkiden kaynaklanır. İçine doğduğumuz kültürün öğretileri gereği cinsiyetinin sorumluluklarını çocuk yaşta üstlenmek durumunda bırakılan İskender, yaşadığı tüm süreçlere yıkıcı tepkiler veren birine dönüşür. Bir çocuğun ruhuna ve bilincine kaldıramayacağı kadar ağır ve aşırı uyarımların yüklenmesi, onu içe kapanık biri haline getirir.

²⁴⁴Gruen, a.g.e., 2012, s. 25.

2. Kendisini Tanıma Dönemi

İskender, kendisi ve dünyayla uyumlu ve dengeli bir ilişki kurarak yaşamın akışına katılan biri değildir. Merhamet, şefkat, sevgi ve güven gibi mekanlardan örtülü bir biçimde sürülen İskender, kendiliğini açımlayan duygu ve düşüncelerden uzaklaştırılır. Ezmek, itmek ve yok saymak zorunda kaldığı insani tarafının yerine saldırganlık, hırçınlık, kızgınlık ve nefret gibi kötülükleri kuşanan İskender, özgürlüğünü kısıtlar; hodbin, asabi, gergin ve kontrolsüz biri olur. Babasızlığından dolayı annesi ve kardeşlerini koruma arzusu, çocukluk döneminde bilincine bırakılan yanlış tohumlar nedeniyle trajediyle sonuçlanır. Güçsüz ve savunmasız olmaktan utanan İskender, taktığı maskelerle varlığını kanıtlamak ister; bu durum, kendisi olarak dünyayı deneyimleyememesine neden olacaktır. Annesi ve kardeşlerinin nazarında tam otorite sahibi olmak isteyen İskender; böylece değer ve statü kazanacak, kabul görecektir ve eksikliklerini giderecektir. İnsan; örtmek, saklamak zorunda kaldığı durumlarını başkasını görmezden gelme, söz hakkı vermeme hatta yaşama hakkını elinden alma gibi baskı yöntemlerine başvurarak kotarır. Böylesine bir algının kişileşmiş görüntüsü, İskender'dir. İskender, annesinin başkasıyla duygusal bir ilişki içinde olduğunu öğrendiği an, onu öldürmeye karar verir. Bu karar, içtenlik ve değer bilinci üzerine kurulu bir düzeni, aile sistemini zedeler; anne gibi dış dünyaya açılmamızda temel rol oynayan varlığın hunharca yok edildiğini gösterir. İskender, “*Gün Olur Asra Bedel*” romanında yer alan Mankurt tiplemesindeki Jolaman annesini öldüren bir kurbandır. Arno Gruen’e göre “*kadınları ve çocukları kurban haline getiren kapsayıcı koşulların yapısı algılanamıyorsa, onların travmatik deneyimleri de algılanamaz.*”²⁴⁵ Dolayısıyla kurban ve suçlu haline getirdiğimiz insanların, bilinçaltına ittikleri büyük bir infilak haline dönüşerek bireyi ve toplumu yok eder. İskender; böylesine bir yıkımın öznesidir; hapishaneye atıldıktan sonra yapıp ettiklerini iç sesiyle yaptığı sorgulamalar neticesinde düşünür ve vicdanın sesini duyar. Vicdan, kendiliğimizi görmemize imkan tanıyan içsel bir yargılama biçimidir. Vicdanın çağrısını içselleştiren İskender; işlediği günahın/suçun farkına varır, acı çeker, pişmanlık duyar. Karanlık dünyadan çıkmak için çaba sarf eden İskender, annesine bir mektup yazarak arınmaya, sağalmaya çalışır. Bu sığınma, ruhunu kirleten tüm düşüncelerden arınmasını ve hayata karşı sağlam bir inanç edinmesini sağlar.

²⁴⁵Gruen , a.g.e. 2012, s. 20

Yok etmeye çalıştığı güce- annesine- gerçeğini idrak ettikten sonra sığınmak isteyen İskender, hayata yeniden başlama yönelik sağlam bir inanç edindiğini ortaya koyar;

“Sevgili anacım,

Hani bir zaman makinası olsa, yeniden onbeş yaşında olsam, eskiden yaptıklarımı katiyen yapmazdım. Sonuçlarını biliyorum artık. Kimseye öyle acı çektirmezdim. Sana, kardeşlerime, rahmetli teyzeme. Fakat geçmişini değiştiremem. Bir anını bile. Zışan diyor ki ‘bugünü düzeltebilirsin’. Ondan emin değilim ya. Fakat çabalıyorum. Hakikaten. Ve umuyorum ki, beni yeniden hayatına kabul eder, affedebilirsin. Elini öpmeye geleceğim anacım. Duanı benden esirgeme.” (s. 424)

Mektup, simgesel bir değerdir; annesiyle kuramadığı samimiyete, hoşgörüyeye, güven ve sevgiye dayalı ilişkiyi telafi etme, af dileme düşüncesinin somut açılımıdır. Aynı zamanda kendiliğini esir alan öteki yüzünden kurtulduğunu; yaşamın aydınlık tarafıyla tanıştığını gösterir.

2.9.7.2. Norm Karakter

2.9.7.2.1. Zışan

Zışan, norm karakterdir. Sağduyunun cisimleşmiş görüntüsü olan Zışan, değişimi/ dönüşümü gerçekleştirir. Günah ve suç psikozuna sıkışıp kalmış İskender’in kendisine ve yaşama güvenmesini, tutunmasını mümkün kılar. Zışan aracılığıyla İskender, içsel dünyasına yönelir. Ruhsal dünyasında derin bir değer eksikliği yaşayan İskender’in kendi içine bakmasını söyleyen Zışan, onun değişmesini ve olgunlaşmasını sağlar;

“Zışan diyor ki, *Her zaman kendi içine bakmak en emin yol. Başkalarıyla uğraşmak bırak. Her gazap, her kahır ağır bir çanta. Niye taşıyasın? At onları. Sıcak hava balonu gibi hayat. Yukarı mı gitmek istersin aşağı mı? Hiddeti, intikamı, rekabeti bırak. Torbalardan kurtul. Zışan diyor ki, Evren yuvarlak; çemberde iki yay var. Biri yükselen, biri alçalan. Her insan durmadan hareket halinde. Bazısı iner, bazısı çıkar. Yükselmek istiyorsan, en çok kendini eleştir. Kendi hatalarını görmeyen asla iyileşemez.”* (s. 402)

Zışan, İskender’in iyileşme sürecini hızlandırır; onu parçalayan bunaltılı varlık sancısını sonlandırır ve yaşamın aydınlık tarafıyla tanışmasını sağlar. Geçmişini ağır bir

yüke dönüştürerek altında ezilmek yerine; kendisini tüm yönleriyle kabul edip geleceğini kurmasının onun asıl sınavı olduğunu söyler. İskender, Zişan'ın sözlerini içselleştirdikten sonra kendisini tanımaya ve kavramaya başlar; ruhunu kuşatan gerçeğiyle yüzleşir. Yüzleşme, geçmişin acılarını, hüznelerini onaracak; İskender'i kendisi olmaya çağıracaktır. İskender, norm karakterinin yönlendirmeleriyle dünyayı savaş alanı olmaktan çıkarır; özüyle varlığı arasına koyduğu bir yığın engeli aşar. Zişan'ın romandaki varlığı, bir suçla dejenere olan bireysel ve toplumsal değerlerin koruma altına alındığını gösterir.

2.9.7.3. Kart Karakterler

2.9.7.3.1. Adem

Adem, kart karakterdir; kaybolmuş, yitirilmiş baba motifinin simgesidir. Baba; bir çocuğun dünya görüşüne kimlik kazandırır; kişiliğini sarsılmaz temeller üzerine inşa eder. Bu desteğini ihtirasları, sorumsuzluğu ve duyarsızlığından dolayı çocuklarına yansıtamayan Adem, ailesinin parçalanıp dağılmasına neden olur. Çocuklarıyla manevi ruhdaşlık kuramayan Adem, kötü bir rol modeldir; çocuk yaşta evladına baskı ve şiddet uygulayarak onun karakter gelişimine zarar verir. Adem, tek boyutludur; kişileşmiş bencilliği temsil eder. İskender babası gittikten sonra aniden büyümek ve yaşamın yükünü tek başına üstlenmek zorunda kalır. Bu zorunluluğun amansızlığı, İskender'in ruhunda şok kırılmalara yol açar; onun varlığını bir hastalık gibi sararak tehdit ve tehlikelerle kuşatır.

2.9.7.3.2. Tarık ve Meral

Tarık ve eşi Meral, tek boyutlu ve yalıtık kart karakterlerdir; her ikisi de kötülüğün cisimleşmiş ruhudur. Tarık ve Meral, anti-insan tipinin somutlaşmış biçimidir. Tarık, fedakarlığın ve koşulsuz sevginin yansıması olan anneliği ve kadınlığı dışlayan, aşağılayan yitik bir yüzdür. İnsani oluşun tüm değerlerine sırtını dönerek yaşayan Tarık, acımasızdır, ön yargılarına hapsolmuş duyarsız biridir. On beş yaşında bir çocuğun ruhuna kin, nefret ve intikam tohumları ekerek onu trajik bir acıya mahkum ederler.

Kendilerine her bakımdan ihtiyacı olan bir aileyi korumak yerine onları tahrip ederek geri dönüşü olmayan felaketlerin yaşanmasına sebep olurlar.

2.9.7.4. Fon Karakterler

İskender romanının fon karakterleri Esma, Esmanın eşi ve çocukları, Hediye, Yunus, Kate, Kate'nin annesi, Tobiko, Uçuk, Pembe, Cemile, Adem, Naze, Berzo, Hatip, işgalciler, Mala Çar Bayan köyün muhtarıdır. Bu karakter kadrosu, dramatik aksiyonun boyut kazanmasını; zaman ve mekanın değişkenlik göstermesini sağladığı gibi olay örgüsünün de geniş bir çerçeveden sunulmasını sağlar. Fon karakterler, dönemin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapısı hakkında bilgi edinmemize imkan tanımakla beraber dış görüntüyü tamamlayan bir nitelik taşırlar.

2.9.8. İzleksen Kurgu

İskender romanın izleksen kurgusu şu şekilde metne yansır;

KORA

	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞIDEĞERLER
KİŞİLER	İskender, Pembe, Cemile, Hediye, Altı kız kardeş, Esmâ, Yunus, Esmâ'nın eşi ve çocukları, Naze, Berzo, Tobiko, Kate, Kate'nin annesi, Elias, Tom, Ayşe, Halil, Uçuk ve karısı	Adem, Tarık, Meral, Pembe'nin çalıştığı evin sahibi, Roksana, Adem'in babası,
KAVRAMLAR	Kendilik Bilinci, Özgürlük, Sorumluluk, İnanma ve Ait Olma İhtiyacı, Masumiyet, Aşk ve Sevgi, Farkındalık ve Değişim, Sadakat ve Hoşgörü Törel Olana Saygı,	Yabancılaşma ve Aidiyet sorunu, Değersiz Bir Nesneye Dönüştürülen Kadının Dünyası, Bırakılmışlık, Yalnızlık, Batıl İnançlar, Irkçılık, Ölüm, Kin, Nefret,
SİMGELER	Aile, Çocukluk, Anne, ana dil, Ana yurt, Ev, Mektup, Ebelik, Elmas,	Hapishane, Baba, Suç, Cinayet, Londra, Mala Çar Bayan köyü, Kumarhane, Para, İstanbul, Bıçak, İp, Sarı ışık, Tek kişilik hücre, Göçmenlik,

2.9.8.1. Kendisi Olamama: Yabancılaşma

Kendine ve yaşama sorumluluk duyan her insan, varlığını kurmakla yükümlüdür; kendisini tanıma ve bilmenin; dünya üzerindeki yerini kanıtlayabilmenin tek yolu bu eylemin gerçekleştirilmesine bağlıdır. Aksi takdirde insan, ödüncleme kişiliklere boğularak yaşamı çetin karmaşalarıyla örülü bir savaş alanı olarak değerlendirir; uyumsuzluklarla kuşatılmış psikolojisinin içine batar. İskender, bu durumun cisimleşmiş görüntüsüdür. İskender; zayıflıklarını, eksikliklerini, kusurlarını kapatmak, yok saymak ve bastırmak zorunda kalan küçük bir çocuktur;

“İn aşağı dedim sana! Babanı rezil ettin. Senden başka herkes sünnet oldu. Bir sen ödle çıkıttın.” (s. 25)

Utanç psikozuna itilerek çekindiği, sakındığı durumları anlamasına ve sorgulamasına izin verilmeyen İskender; sorunlarını iletişim kurarak, anlayarak, dinleyerek değil kavga ederek, yargılayarak çözmeye çalışır. Baba'yı paylaşma, güvene ve içtenliğe bağlı olarak değil de bir korku öznesine dönüştürüp çocuğunun ruhunu incitmek sağlıklı bir kişilik gelişimine ve babayla kurulan iletişime zarar verir. Her çocuk, dünyaya geldiği ilk andan itibaren çevresi tarafından kendiliğine yüklenenleri/aktarılanları öğrenerek biçim kazanır; özüne yabancılaştırılarak istemediği durumlara zorla itilmesi, çocuğun geri dönüşü olmayan bir yıkıma sürüklenmesine neden olur. İskender, bu sürüklenişin kişileşmiş biçimidir; o, insani ilişkilerde uzlaşmacı ve barışçıl olmaktan çok saldırgan, isyankar ve asi bir tavır sergiler; annesinin ona benimsetmeye çalıştığı itaatkar öğretilerinin yanı sıra babasından sadece şiddet gören İskender, kendisi olmaktan uzaklaşır;

“Annem kurbanın kanından alınma sürdü, sulatana benzediğimi söyledi. Ağır ve yapışkan bir et kokusu kapladı evi. Yemeği önüme koyduklarında yemeyi reddettim. “O adağın bana kaç mal olduğunu biliyor musun? diye sordu babam. En ufak bir fikrin var mı kadir bilmez serseri?” Tabağı kenara ittim; niye ettiğimden daha sert bir hareket oldu. Yemek masaya döküldü. Gördüklerine inanamayan babam gözlerini kıpırttırdı. Annemin ve kızkardeşimin önünde otoritesine kafa mı tutuyordum? Delirdi. Onu hiç o kadar sinirli görmemiştim.(..) Babam yerinden kalktı, kafamı tuttuğu gibi yemeğe doğru itti. O kadar beklenmedik bir şeydi ki çenem tabağın dibine çarptı, lastik top gibi sekti. Bir şapırtı duydum. Benden geliyordu. Bir yanımda itaat etmişti hemen. İşte o tadı asla unutmadım. Ezikliğin tadı.(...) Oracıkta ve o an anladım pısrıklığın faydası olmadığını. Ezik davranırsam herkes ezerdi beni.” (s. 186)

Çocuğu üzerinde bir güç denemesi yapan baba Adem Toprak, otoriter ahlaka sahip bir insandır. Fromm *“otoriter ahlak biçimsel olarak insanın iyi veya kötüyü ayırt etme kapasitesini reddeder; norm belirleyici her zaman için bireyi aşan bir otoritedir. Böyle bir sistem, ne akıl ne de bilgi üzerine kurulmuştur. Onun varoluş sebebi, otoriteye karşı duyulan korku ve kişinin zayıflık ve bağımlılık hisleridir.”*²⁴⁶ derken baba-evlat arasında yıkıcılığı besleyen bir duruma gönderme yapar. Baba, çocuğun koruyucu öznesi

²⁴⁶Fromm, a.g.e., 2008, s.21.

konumundadır; biyolojik doğumunun ötesinde çocuğu bir kimliğe taşıyan, kendini kurmasını sağlayan bir güçtür. Babanın “*ezikliğin tadını hissettiren*” bir baskı mekanizmasına dönüşmesi geri dönüşü olmayan yıkıcılığın yaşanmasına neden olur. Babasından beklediği desteği göremeyen İskender, annesine yönelmek istemez. Evladına verdiği sözü tutmayan Pembe, babasının üzerinden onu yargılar, korkutur, incitir. Çocukluk döneminde insan, kendisine verileni ve yapılanı hafızasına kaydeder; zaman içinde bu kaydedilmiş yaşanmışlıklar onun karakterini oluşturur. İskender’in annesine yönelmemesinin bir diğer nedeni kendisine öğretilenlerdir; anne, onun algısında cinsiyet merkezli ayrımdan dolayı yetersizdir. Ona sığınmak, bağlanmak, ihtiyaç duyarak yaşamını sürdürmek bir erkek evlat için çaresizliktir. İskender, bu düşüncesini annesinin çocukluk döneminde yarattığı güven sendromundan dolayı esiri olur. Kendisini annesiyle özdeşleştirmek yerine ayrıştırmayı tercih eden İskender, annesinin başka biriyle duygusal birlikteliğini kabul edemez. Namus ve töre öğretilerine aykırı olan bu durum, İskender’ e göre ölümle cezalandırılmalıdır; kendisini kuşatan fikrini eylemselleştiren İskender, annesini öldürür. Yuvanın/evin sağlam temeller üzerinde süreğenlik sağlamasını mümkün olan anne, kendilik çağrışımdır; bu çağrışıma ait sesin susturulması bireyin ve toplumun belleğinde onanmayacak yaraların oluşmasına neden olur. Anneyi öldürme/yok etme arzusu, İskender’i mutlak anlamda yabancılaştırmış ve bir suç mekanizmasına dönüştürmüştür; ölümün sevinçlerimizi ve acılarımızı paylaşmayı düşlediğimiz anne gibi bir değer mekanında vuku bulması tüm içtenlikleri ortadan kaldırır. İskender’i karşı koyamayacağı kimlik kaosu içinde yapayalnız bırakır. Annesini öldüren Mankurt-oğul gibi kendi türüne yönelttiği acımasız şiddet, İskender’in trajedisini hazırlayan ve toplumsal hafızayı tahrip eden bir nitelik taşır. Dolayısıyla bireysel düzeyde suçlu ve kurban durumunda işlenen hatalar, evrensel alanda da yeniden olma biçimlerimize zarar vermekte, uygarlığı tehdit eden felaketler silsilesine dönüşmektedir. Törel olana saygı ve değer ilkesini şuursuzca çiğneyen İskender’in yabancılaşma sürecini göçmen bir ailenin çocuğu olmasıyla da açıklayabiliriz. Anavatanlarında kendilerine ve dış dünyaya uyum başarısı oldukça yüksek olan insanlar, evsizlik gerçeğinin sınırlarına çarptıkça kendisi olarak yaşama özgürlüğünün ellerinden alındığını bilirler. Hall “*göçmen bir insanın geri dönebileceği bir yuva yoktur*”²⁴⁷ derken İskender’in kendilik sorununa gönderme yapar.

²⁴⁷Hall.ag.e.,s.13.

Londra’da yurtsuzluk, yersizlik sorununun yarattığı çaresizliği derinden duyumsayan İskender, değerlerini bilmediği bir dünyaya yabancı kalır;

“Belki göçmen olmak böyle bir şey. Her yabancı çekinir yeni bir dil öğrenmekten. Hele deyimler; onlar en kötüsü. Tahtalıköy’ün anlamını çıkarmaya çalıştığınızı tahayyül edin. “Tahta’nın” ne olduğunu öğrendiniz diyelim, “köy”ün ne olduğunu biliyorsunuz, ama ne kadar uğraşırsanız uğraşın deyim bir anlam taşımayacaktır eğer bir dile yabancıysanız.” (s. 179)

İskender, kendi değer dünyasından kopuk bir yabancıdır; ana diliyle konuşamayan, türkülerini dinleyemeyen, topraklarının ruhunu hissedemeyen İskender, ait olduğu kökensele güçleriyle ilişki kuramaz. O, insanın yaşam sürecinde önemli bir iletişim belleği olan ana dilinden uzaktır. Korkmaz’a göre *“ana dilleriyle yazmayan, eğitim görmeyen ve konuşmayan kişiler/toplumlar varlık alanlarıyla ezbere ilişkiler kurduklarından asla derinlik ve özgünlük kazanamazlar.”*²⁴⁸ Dolayısıyla ana dil, kendilik sürecimizin temelini oluşturarak ve insanı asimile olmaktan kurtararak tecrübelerimizi/deneyimlerimizi bir bellek mekanında toplamaktadır. Bu bellek mekanını içselleştiremeyen İskender, özüyle yaratıcı bir ilişki kuramaz, kendisi olarak dünyayı deneyimleyemez. Takiyettin Mengüşoğlu *“düşünme ile dil görme ile dil arasında sıkı bir ilişki vardır. Yaratıcı bir görme, yaratıcı düşünme dilde de yaratıcı olur.(...) Bir şeyi fenomeni/olguyu kendi öz diliyle gören ve düşünen bir insan, o şeyi kendi dili ile mutlaka anlatabilir. Bir şeyi düşünülen ve görülen bir şey’i kendi diliyle anlatamayan bir kimse ezbere gören ve ezbere düşünen, yani varlık dünyasında bir karşılığa dayanmadan söz söyleyen kimsedir.”*²⁴⁹ der. Dolayısıyla insanın koşullandırmalara ve şartlandırmalara mecbur bırakılarak anlama ve bilme biçimlerinde büyük boşluklara düşmesi, onu yabancı kılar. İskender’in yaşadığı yabancılaşma, sadece ana dilden kaynaklanan bir durum değildir; Londra’da kendiliğine ait bir alan oluşturarak varlığını kanıtlayamayan İskender, İngilizler tarafından sürekli dışlanır. Dışlanma psikoza, insanı güvensiz ve huzursuz kılarak hiçkimsesizlik ve hiçbir yerdelik duygusunu derinden duyumsatır. Etnik temelli ırkçılığın dolaylı dışlanan/hor görülen İskender, kendisini buraya ait hissetmez ve intibak sürecinde kaldıramayacağı zorluklarla karşı karşıya kalır;

²⁴⁸Korkmaz, a.g.e. 2008, s. 164.

²⁴⁹Takiyeddin Mengüşoğlu, Felsefeye Giriş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 237.

“İngiltere’deki yabancı düşmanlığı her seferinde hazırlıksız yakalar beni. İnsanın yüziüne Pis Latino ya da Yağlı Arap filan demezler kolay kolay. Irkçılık burada başka ülkelerde olduğunu duyduğum gibi günlük hayatın bir parçası değil. İnceden inceye yapılır; her zaman kibarca.”

Aidiyet bilincinin olmazlığı, İskender’i yabancılaştırarak öteki olmaya zorlar. Fanon *“kökiinden koparılan, kovalanan, yok oluşa sürüklenen ve kendi varoluş sorunsalı içinde bulup çıkardığı gerçeklerin birbiri ardından yok olup gittiğini görmeye mahkum edilen insanın”*²⁵⁰ kendisini gerçekleştiremeyeceğini söyler. *“İngiltere’deki yabancı düşmanlığı her seferinde hazırlıksız yakalanan”* İskender, kimliğinin başkası tarafından yok sayılmasını kabul edemez. Şartları yüzünden mecbur olduğu durum, savunma yapmasını, kendisini korumasını engeller; çaresizlik sorunu yaratır.

2.9.8.2. Yalnızlık ve İletişimsizlik

Yalnızlık, insanın kendisi ve başkasıyla ilişkisinin olmamasından kaynaklanan içsel bir sorundur. Yalnız insan, özüyle yaşamı arasında aşılamayacak mesafeler yaratır ve bu durumunu korunabileceği bir kabuk olarak düşünür. Dış dünyaya karşı gösterdiği bu tavır, yalnızlığını besleyen bir güç gibi insanı kuşatmakta ve kendiliğini tüketmektedir. Yalnızlığın kişileşmiş görüntüsü olan İskender; yaşama kendiliğini oluşturan bilme ve anlama biçimleriyle taşınmak isterken aile içi parçalanmış ilişkilerinden dolayı bunu başaramaz ve yalnızlığını derinden duyumsar. İskender, babası tarafından bırakılmış bir çocuktur. Baba, çocuğun karakter gelişimi üzerinde rol belirleyici bir misyona sahiptir; güç ve enerji edinebileceği bir sığınaktır. Baba, yaşama karşı durabilmemizi mümkün kılan yönlendirici bir iç sestir. Çocuk bu iç sesi duyarak onun bir parçası olduğuna inanır, varlığının kabul gördüğünü hisseder ve hayata güven duymaya başlar. Güven mekanından örtülü bir şekilde sürülen İskender, ruhunun incindiğini hisseder; çünkü her çocuk geleceğe taşıyabileceği babasıyla birlikteliğini içeren bir öyküsü olsun ister. Babanın davranışlarından ödünçlemeler yaparak kendini oluşturan çocuk, tek başına olmadığını bilerek yaşama tutunur. Çocukluk döneminde babasından yeteri kadar ilgi ve destek göremeyen İskender, terk edilmişlik psikozunun yarattığı olumsuzluklarda bunalır; büyük bir hayal kırıklığı yaşar;

²⁵⁰Fanon, a.g.e., 2014, s. 2.

“Babam...” diye söze başladı ama lafı nereye götüreceğinden pek de emin değildi İskender. Biz büyürken yoktu ortalıkta. Hep başka yerlerdeydi. Sonunda evi terk etti. Pat diye!” (s. 292)

İskender için baba imgesi, büyük bir boşluğa işaret eder; babasını özleyen ama bırakıp gittiği için sitemini ve öfkesini kuşanarak onu hatırlayan İskender, annesi ve kardeşleriyle de içtenlik değerleri üzerine kurulu bir ilişki geliştiremez. Babasız büyüme, soğuk ve mesafeli bir iletişimi ya da iletişimsizliği öncelemesine; kendisini ruhsal olarak tek başına hissetmesine neden olur. En yakınlarındaki uzaklık duygusundan dolayı iletişimsizleşen İskender, paylaşım alanları oluşturamaz. O,eksikliğini, yetersizliğini ve çaresizliğini kimseye yansıtmamak için herkesten kaçır; kaçır hayata karşı bir tür geri çekilmedir. Bir yere ya da bir kişiye bağlanarak var olmak istese de yalnızlığı, hapsediğı önyargıları ve öğretilmişlikleri buna izin vermez. Sayar *“hepimiz içinde yaşadığımız dünyada ben-sen ilişkisi kurmak, sahici ve sağlam insan ilişkileri geliştirmek isteriz.”*²⁵¹ derken insanın kurması gereken etkileşim alanlarına vurgu yapar. Dolayısıyla insan, kendisini başkalarıyla birlikte deneyimleyerek yalnızlığından, anlatamama ve anlaşılamama probleminden kurtulur;

Yalnızlığı kişiler düzleminde yansıtan bir diğeri anlatı kişisi, Pembe’dir. Pembe, yaşadığı toplumun öğretilerine sıkışır kalmış bir kadındır; küçük yaşta evlendirilen, ömrü boyunca kendisini sevmeyen bir insanla evli kalmak zorunda kalan Pembe, çevresinde iletişim kurabileceği birinin olmadığını bilir. Ölü bir beden konumunda olan eşi, onun maddi ve manevi ihtiyaçlarını karşılayabilmeyi reddeder; acılarını ve mutluluklarını paylaşabileceği birinin olmazlığı aynı yöne bakmayan insanların birlikteliğinden doğan sıkıntının sembolik açılımıdır. Pembe; hüznüne, mutsuzluğuna, çaresizliğine rağmen Selvi Boylum Al Yazmalım’da yer alan Asel gibi suskundur; suskunluk bir içe kapanma halidir, yaşama karşı böyle bir tavır alma Pembe’yi ebedi yalnızlığa iter. Nitekim Pembe, ölümü esnasında bile tek başınadır. Elbette insan mutlak bir sona doğru giderken yalnızdır; fakat kendisinin bir başkasında devamlılık göstermesini sağlayan yakınlarından “ışık yılı mesafelerce uzak olması” birlikte bir değere dönüşme imkanını yok eder ve Pembe’yi kendi içine sürgün kılar.

Yalnızlık, Pembe gibi Cemile’nin de yaşamını kuşatan bir sorun olarak karşımıza çıkar. Cemile Mala Çar Bayan köyünde doğup büyümüş ve bu sınırların dışına

²⁵¹Kemal Sayar, Olmak Cesareti, Timaş Yay., İstanbul, 2013, s.22.

çıkamamıştır. Sınırlar, Cemile'nin dünyayla kendisi arasına sıkışıp kaldığını ve iletişimsizleştiğini gösterir. Cemile köy halkının sorunlarına çare ararken, kendisini unutmuş ve yok saymış bir kadındır. Unutulmuşluğunu idrak ettiği an, bunalır. Yalnızlığa yazgılı olan Cemile, tehdit ve baskı unsuruna dönüşen bu amansız durum, bir süre sonra içsel bir çatışma yaşamasına neden olur;

“Giydiği kat kat giysilerin, takındığı katı hallerin altında bambaşka bir Cemile vardı- gülüşü gümüş bir çingırağın çınlamasını andıran, genç, güzel ve şen bir kadın. Ama nicedir ortalarda dolaşan o değildi; odun kıran, tarlaları tırpanlayan, su çeken, merhemler hazırlayan bir başkasıydı. Ruh sağlığı için endişeleniyordu bazen. Bu kadar yalnızlık belki de yapacağını yapmış, kemirmeye başlamıştı aklını.” (s. 41)

Güçsüzlüğe, değersizliğe ve çaresizliğe neden olan yalnızlığın her yerdeliğine çarptıkça dağılıp parçalanır. Başkasının sesini duyarak, başkasıyla paylaşarak hayata devam edemeyen Cemile, yavaş yavaş tükenir. Tutunabilmek için kendini bir yere bağlayamaz ve hiçkimsesizleşir. Yalnızlık; Cemile'yi huzursuz ve mutsuz kılar; içsel ışığını söndürerek ruhsal travmaya sürükler.

İnsanı yalıtık, tek boyutlu, soğuk ve cansız bir cisim haline dönüştüren yalnızlık, bütün anlatı kişilerinin yaşam süreçlerinde gözlemlenir. İskender, Pembe ve Cemile'nin yanısıra ihanete uğradığı için güven bunalımı yaşayan Elias'ın, kendisini mutsuz bir evliliğin kurbanı gibi gören Adem'in, yıkılan bir ailenin trajedisini yaşayan Esmâ ve Yunus'un kendilik serüvenlerinde de sınırlayıcı ve yok edici bir güç olarak karşımıza çıkar. Yalnızlığın anlatı kişilerinin yaşamlarındaki etkisi kendilerini tanıyamama ve anlatamama durumundan kaynaklanır. Hayatın akışı içinde kendi parçalanmışlığını gören, kendiliğini çatışma durumuyla kavrayan insan; derin ve köklü etkileşimler yerine tek başınalığa itilir.

2.9.8.3. Kadın Olma Sorunu

Kadın, cinsiyet merkezli bir sınıflandırmaya dayalı olarak verilen bir kimliktir. Birden farklı misyonu- anne, eş, sevgili, kardeş- yaşam sürecinde yer alan kadın, duygusal dünyanın yapıcı imgesidir; uyumlu ve dengeli bireylerin topluma kazandırılmasında belirleyici bir role sahip olan kadın, nesneleştirilerek ve değersizleştirilerek basit ve yoz bir algıya sıkıştırılmamalıdır. Kadına bakış açısının

çıkılmaz bir noktaya dönüştüğünü, Mala Çar Bayan köyünde yer alan insanların davranış biçimlerinde yansıtan yazar, bu sorun üzerinde önemle durur;

“Pembe Kader ile Cemile Yeter’in doğduğu diyarlarda şeref bir kelimeden ibaret değilmiş. Aynı zamanda özel isimmiş. Çocuğuna Şeref adını verebilirmiş insan, tabii eğer oğlansa. Şeref ve haysiyet erkeklere mahsusmuş. Yaşlılara, orta yaşlılara, gençlere, hatta ağzı süt kokan oğlanlara. Hepsinin bir onuru varmış. Kadınlarınsa yokmuş. Onların kısmetine düşen kelime başkaymış: ar.” (s. 66)

Kadını ar, namus kavramına mahkum eden algı, ataerkil bir kültürün gereğiymiş gibi meşrulaştırılır. Yazara göre ataerkil kültür, erkeklerin hakimiyetini ve etkinliğini esas alırken; kadının arzularını, duygularını, düşüncelerini hiçleştirerek kadını dayatılan rolleri yaşamaya mecbur olan bir meta olarak görür. Alain Touraine, *“kadının kendilerine dışarıdan dayatılmış anlamlarla yüklü nesneler değil özgür varlıklar olduğunu, sorumluluk bilincinin farkında olduğunu ve yaşamı kendisi olarak idame ettireceğini söyler.”*²⁵² Dolayısıyla kadın, *“ben kimim, nereye aidim”* sorusuna kendisi olarak cevap verebilecek kadar güçlüdür. Kadının varlığı, dış etkiler tarafından belirlenmez; bu durum, insani olmayan hataların toplumun genelinde hastalıklı bir bilincin oluşmasına neden olur. Namus kavramı üzerinde sorgulanan Hediye, Cemile ve Pembe benzer bir yazgının kurbanıdır. Mala Çar Bayan köyünde yaşayan bu üç kadından Hediye, sevdiği ve güvendiği insanla gider; onun kendisini terk etmesi sonrası baba evine geri döner. Bu geri dönüş, Hediye’nin sonunu hazırlayan bir nitelik taşır. Verilen iple kendisini asmaya mecbur edilen Hediye, yaşamak gibi kutsal bir hakkın nasıl elimizden alınarak yok edildiğimizi simgeler. Kendi türünden bir canlıya zarar vermek, bireysel dünyada büyük bir yıkıma neden olmakla beraber; ölüm, yıkım, baskı ve şiddet gibi eylemlerle birbirine ulanan nesillerin varlığına ve geleceğin yok olmasına neden olacaktır. Kadının aşağılanması, hor görülmesini ve sıkıştırılarak değersizleştirilmesini kişiler düzleminde simgeleyen bir diğer anlatı kişisi, Pembe’dir;

“Kadın kadınlığını bilmezse erkek başka yerlere bakar. Tarık’a kalsa, Adem hiç evlenmemeliydi Pembe’yle. Daha uygun kızlar varken gidip anlaşılmasın bir şekilde gidip anlaşılmasın bir şekilde o kadına tutulmuştu. Neden o ve neden bu kadar ani, anlamamıştı Tarık. Pembe’nin güzelliğini görmüyor değildi. Ama bu onun gözünde daha da güvenilmez kılıyordu Pembe’yi. Alımlı eş istemekle hata ediyordu erkekler. Çekici kadın

²⁵² Alain Touraine, Kadınların Dünyası, Çev. Mehmet Morali, Kırmızı Yay., 2006, s. 44.

tekinsiz kadın demektir. Bekarken böyleleriyle gönül eğlendirmenin zararı yoktu ama bir eşte fiziksel görünüşten başka özellikler olmalıydı.”

Pembe, haysiyet, onur ve şerefın erkeğe atıf edildiği bir köyde doğup büyür; bu nedenle kendisinin insan olarak değeri ve önemi olmadığına inandırılır. Pembe, şefkati, sevgiyi ve içtenliği önceleyen bir beraberlikten dolayı oğlu tarafından ölüme sürüklenir. Eşinin kardeşi Tarık'ın ağır ithamlarına ve suçlamalarına maruz kalır. Adem'in ailesini terk etmesine haklı gerekçeler bulmayan çalışan Tarık, güzel bir kadının sadakat duygusunu ihlal edeceğini söyler. *“Alımlı eş istemekle hata ediyordu erkekler. Çekici kadın tekinsiz kadın demektir. Bekarken böyleleriyle gönül eğlendirmenin zararı yoktu ama bir eşte fiziksel görünüşten başka özellikler olmalıydı”* şeklindeki ifadeler bu durumu somutlar niteliktedir. Böylesine yoz ve iğreti bir düşünce kendi bastırılmışlıklarından, sahip olamadıklarından kaynaklanır. Tarık'a göre dış görünüşüyle güzel kadın, cinsel arzuların bir nesnesidir; evlilik öncesi bu tarz ilişkilerin aracı konumundadır. Onanmayacak, kabul edilemeyecek düşüncelerin öznesi olan Tarık gibi insanların varlığı, kadının dünyasını zedeler, tahrip eder. Çünkü sadakat, bağlılık ve dürüstlük gibi değerler sadece erkeğe özgü değildir. Bu zihniyet taşlaşmasının, bakış açısının darlığı; Naze'nin tavrında da yansıma bulur. Naze, sekiz kız çocuğu dünyaya getirdikten sonra karnındaki çocuğun erkek olmadığını öğrenince karnını parçalayarak kendini öldürür; onun nazarında erkek evlat doğuramayan kadın, böyle bir sona razı olmalıdır.

Kendisi olarak hayatı deneyimlemesine izin verilmeyen, söz hakkı elinden alınan, evle sınırlı bir alana tutsak edilerek özgürlüğünü yitiren kadının görmezden gelinmesi sağlıklı bir şekilde geleceğe akmasını engeller. Oysa kadınlık duygusu rencide edilmemeli, klasik kalıplara sıkıştırılmamalıdır; çünkü her insan, değerleriyle kutsaldır; katı, yoz ve tekilleştirici bakış açısı her iki tarafı da yok edecek kadar tehlikelidir.

2.9.8.4. Aile İçi Çatışma

Aile, çocuğu biyolojik ve ruhsal olarak yaşama hazırlayan kurulu bir düzendir; bu düzen insanın zorluklara karşı cesaret ve kararlılıkla durabilmesini sağlayan bir sığınaktır. İnsan, ailesinin desteğini duyumsadığı an, kendine ve yaşama inanır, güvenir. Aksi

takdirde kendisiyle ve dünyayla büyük çatışmalar, kavgalar yaşayarak travmatik bir tükenişe sürüklenir. İskender, bu tipik tükeniş psikozunun simgesidir.

Anne ve baba arasındaki beraberliğin formaliteye dayanması; babanın sorumluluk bilincinden yoksun olması, saygı ve sadakatin ihlal edilmesi, kopuk ve yitik bir aile yaratır. İskender, böylesine olumsuzluklarla örülü bir aile ortamında yetiştiği için sorunlu birine dönüşür; mutsuz, huzursuz, güvensiz ve yalıtık biri olan İskender'i yalnızlaştırır, yabancılaştırır. Anne ve babanın paylaşımaya dayalı ilişki kurmaması, babasının bir süre sonra evini terk etmesi İskender'i derinden yaralar; insan ailesi aracılığıyla çevreyi/dış dünyayı tanır, bu imkandan yoksun olan İskender, kendini böyle bir ortamda konumlandıramadığı için yersizdir/yurtsuzdur. İskender, yaşamın amansız gerçeği karşısında savunmasız ve eksik kalır; dışarıdan gelebilecek bir tehlikeye karşı paniktir; çünkü o, aile gibi mutlak güven ortamından bir kozanın çekirdeği gibi dış dünyaya doğmamıştır.

Yuvanın sıcaklığını ruhunun derinliklerinde hissedemediği için İskender'in algısında ev/yuva yitik bir cennet düşüdü. Ev, insanın kendilik alanıdır; bu alandan koparılacak yaşama atılan İskender, hayata kök salmakta sıkıntı yaşar. Ev, içinde yaşayan insanların samimi ilişkilerine dayalı birliktelikleri içeriyorsa fiziksel boyutundan çıkarak içtenlik imgesine dönüşür; evine içtenlikten yalıtılarak yabancı bir mekan gibi bakan İskender, aile içi çatışmanın yarattığı karmaşada suçlu ve kurban durumuna sürüklenir. Anne ve babanın bir düzeni koruyamaması ya da mecburiyetlere bağlı kılmaları, geri dönüşümü olmayan yıkımların yaşanmasına neden olur. Çocukları birlikteliklerin bir parçası olmaktan çıkarır ve hayata güven duymalarını engeller; sorun yumağı haline getirerek değerler bilincini yok eder. Bu duruma maruz kalan çocuk, kendisiyle de kavgalıdır; hayatı bir savaş alanı olarak görür. Olmazlarla yüklü psikolojisini kuşandığı için sağlıklı ilişkiler kuramaz; gergin, asabi, öfkeli ve hırçın tarafıyla herşeyi değerlendirir. Aile içi çatışmanın doğurduğu bu sıkıntı, İskender'in annesini öldürmesine neden olur. Dağılan ve parçalanan bir beraberliğin yol açtığı kızgınlık ve kırgınlık annesinde yansıma bulur. Annesinin başka bir adamla görüşmesini kabul edemez; töre/namus cinayetinin gibi görünen bu insani olmayan davranışın altında yatan temel neden, yalnız kalma korkusu olabilir. Annesinin tıpkı babası gibi kendisini terk edeceğini zanneden İskender, bunu ikinci kez yaşamak istemez. Ruhunu esir alan sorununa çözüm ararken iyi bir rol modelden ödünçleme yapamadığı için şiddete başvurur; çünkü aile

kavramı olumlu çağrışımlara sahip değilse kendinden birinin yaşama sevincini, var olma arzusunu silebilir. Sağduyuyu tahrip ederek mutsuz ve yaralı bilinçler oluşturur; dünyaya kin, nefret ve intikam tohumları eker. İskender gibi Esmâ ve Yunus da yıkılmaya yüz tutmuş bir ailenin trajedisine mahkum edilmiş sorunlu insanlardır. Esmâ, babasında bulamadığı huzuru ve güveni eşinde arar; abisini hiçbir zaman affetmez; Yunus ise ailesiyle ortak bir paylaşım alanı kuramadığını bilir; bu durumu başkalarının- işgalcilerin- evine kaçarak kotarmaya çalışır.

2.10.USTAM VE BEN ROMANINDA YAPI VE İZLEK

2.10.1.Romanın Kimliği

Ustam ve Ben, Elif Şafak'ın onuncu romanıdır. Eserin ilk baskısı, -çalışmada aynı baskı esas alınır- Doğan Kitapevi tarafından 2013 yılının Aralık ayında 470 sayfa olarak yayınlanır. Roman, İngilizce yazılır; Omca A. Korugan aracılığıyla Türkçe'ye çevrilir. Ustam ve Ben'i yazarken Prof. Dr. Gülrü Necipoğlu'nun Sinan Çağı adlı kitabından yararlandığını söyleyen Elif Şafak, romanla ilgili şöyle bir değerlendirme yapar;

*“Osmanlı tarihinin en görkemli dönemini, bir hayvanat bahçesi üzerinden hayal ettim. Aslan, zürafa, kaplan, tavuskuşları, fil... Biz Osmanlı'ya genelde hep Batı'dan baktık. Ben Doğu'dan yaklaşmak istedim. Osmanlı'yı tarih kitaplarında insansız anlattık. Tek tük insandan bahsedildiğinde de hep sultanlar, yöneticiler ön planda oldu. Oysa ben sıradan insanları anlatmak istedim. Taş ustalarını, dervişleri, köleleri, aslan terbiyecilerini, fahişleri... ve hayvanları hatırlatmak istedim. Sanki tarihimizde hayvanlar var olmamış, hiçbir önemleri yokmuş gibi davranıyoruz. Halbuki savaşlarda, depremlerde, inşaatlarda onlarda insanlarla beraberdi, yan yana. Ve bir de Mimar Sinan'a bambaşka bir cepheden bakmak istedim...”*²⁵³

Ustam ve Ben'de yazar basit ve sıradan bir ayrıntıdan yola çıkarak dönemin sosyo-kültürel yapısı hakkında bilgi verir.

²⁵³ Ayşe Arman- Elif Şafak Röportajı, Aşka gelince... Bak, Orada acemiylim!, www. hurriyet.com. tr. İstanbul, 2014.

2.10.2. İsim İçerik İlişkisi

Ustam ve Ben, Hint diyarından İstanbul'a gelen küçük bir çocuğun -Cihan'ın- yaşam serüvenini anlatır. Ben; başkişi Cihan'a; ustam ise Osmanlı döneminin mimarlarından Mimar Sinan'a işaret eder; usta ve çırak arasındaki iletişim, Cihan'ı kendi kabuğundan çıkarıp kendini ve dünyayı tanımasını sağlayan bir nitelik taşır. Usta Mimar Sinan, bilgisi ve tecrübesiyle başkişi Cihan'ı kuşatılmışlıklarından /sınırlandırılmışlıklarından kurtarır. Başkişi Cihan, ustasının öğretileriyle dünyalık yaşantısındaki yerini kendisi olarak kanıtlar. Mimar Sinan, Cihan'ın hayatında basit ve sıradan bir usta ya da öğretici değildir; Cihan'ın psikoruhsal düzeyde de dönüşümünü, gelişimini gerçekleştiren bir imkan dünyasıdır. Bu nedenle usta kelimesinin Cihan'ın algısındaki çağrışımları anlamlı ve değerlidir; böylece yazar, ustalığın içerdiği niteliksel vasıflara, küçük bir çocuğun dünyasındaki yerine dikkat çeker. Usta, kurallarla/kaidelerle bir işi anlatan ve öğreten biri olmaktan öte sorumluluk bilinci kazandırarak insanın kendisine inanmasını ve özgürlüğünü kazanmasını mümkün kılan yapıcı bir imgedir; başkişi Cihan, bu imgeden rol ve enerji ödünçleyerek hayata tutunur. Yeniden kurucu ve oluşturucu bir nüve taşıyan usta; Cihan'ın içsel alanına dokunduğu an, kendini tanıma ve kavrama süreci başlamış olur.

2.10.3.Olay Örgüsü

Ustam ve Ben romanını yazar; “*Ustamdan Evvel, Ustam, Kubbe ve Ustamdan Sonra*” başlıklarından oluşan dört ana bölüme ayırır; fakat biz romanı asıl ve çerçeve vakayı esas alarak iki ana bölümde inceledik.

Roman, çerçeve vakada yer alan olayların anlatılmasıyla başlar; çerçeve vaka, Kanuni Sultan Süleyman, Sultan Selim ve Üçüncü Murat döneminin sosyal yapısı üzerine kuruludur. Padişah isimleriyle şekillenen bu üç evre, çerçeve vakaya yön verir. Kanuni Sultan Süleyman, çerçeve vakanın ilk bölümünü oluşturur ve Şah Hümayun'un Kanuni'ye fil hediye etmesiyle başlar. Kanuni Sultan Süleyman, Prut nehrini geçmek amacıyla Mimar Sinan'a köprü yaptırır. Köprüyü savaşta araç olarak kullanan Osmanlı Devlet'i savaştan galip çıkar. Zigetvar kalesini ele geçirmek için hazırlık yapan Kanuni ve Osmanlı ordusu, zafer kazanır; fakat savaş esnasında vefat eder. Bunun üzerine Sarı

Selim sultan olur; Mimar Sinan’a Selimiye camisini, kalfalarına ise Ayasofya camisini ve Kebir-i Cami-i Şerif’ini inşa ettirir. Sultan Selim hamamda düşüp başını çarpması sonucunda ölür ve yerine beşkardeşini boğduran Şehzade Murat geçer. Sultan Murat döneminde Osmanlı-İran savaşında Osmanlı çok sayıda kayıp verir; büyük oranda kuraklık ve kıtlık yaşanır. Bu durumu anlamaya çalışan Sultan Murat, rasathaneyi neden olarak gösterdiği için rasathane yıktırılır. 1588 yılında Mimar Sinan ölür ve yerini kalfalarından Cihan’a bırakır.

İkinci bölüm, asıl vakadır ve başkişi Cihan’ın kendi olma serüveni üzerine kuruludur. Kendi olma serüveninin üç önemli noktası vardır; birincisi Cihan’ın Hindistan’dan kaçıp İstanbul’a gelmesi, ikincisi Mimar Sinan’la tanışması, üçüncüsü ise Mimar Sinan’ın vefatı ve baş kalfa olan Cihan’ın mimaride büyük bir usta olması. Cihan, Hindistan’da amcasının zulmünden kaçıp İstanbul’a gelen bir gemiye kaçak biner ve Osmanlı sarayına varır. Kanuni’ye gönderilen file bakıcılık göreviyle sarayda kalmayı başaran Cihan, burada Mimar Sinan’la tanışır ve onun çırağı olur. Çok sayıda inşanın yapımında etkin olan Cihan, Mihrimah’a aşık olur; fakat Mihrimah Rüstem Paşa’yla evlendirilir. Kendisini işine adayan Cihan, Mimar Sinan’ın vefatı sonrasında Hindistan’a göç eder; kendi memleketinde evlenir, bir çocuğu olur ve ustalık eseri olan Taç Mahal’ı inşa eder.

2.10.4. Bakış Açısı ve Anlatıcı

Ustam ve Ben romanı karma bakış açısıyla yazılır; çerçeve vakanın tamamı ve asıl vakanın bir bölümü tanrısal bakış açısıyla; başkişi Cihan’ın mektuplarla kendisini anlattığı bölümler ise kahraman/ben anlatıcıyla nakledilir. Tanrısal bakış açısı, başkişi Cihan’ın kendisiyle yaptığı sessiz ve içten konuşmaları duyar. Onu kuşatan korkuları, kaygıları hakimane bir tavırla bilir ve okuyucuyla paylaşır;

“Demek buraya kadarmış, diye düşündü acı acı; bütün hayatı, bunca çabası boşa gitmişti. Her ikisi de olaylardan habersiz, sıcak yuvalarında muhtemelen uyumakta olan sevgili filini ve saygıdeğer ustasını düşündü. Sonra aşık olduğu kadına gitti aklı. Çoktan yatmış olmalıydı. Hayatındaki bu üç kıymetli varlık kim bilir hangi tatlı rüyaları görürken, o burada olmaması gereken bir mekanda bulunduğu ve görmemesi gereken cinayetlere şahitlik ettiği için öldürülecekti.” (s. 23)

Tanrısal bakış açısı, başkişi Cihan'ın kendisiyle kaldığı bir zamanda düşündüklerini/hislerini bilinç okuması yaparak ifşa eder. Dışa yansıtamadığı pişmanlığını, sıkışmışlığını ve bir yere kaçamazlığını tüm boyutlarıyla ortaya koyan yazar anlatıcı, herşeyi bilen ve gören konumdadır. Başkişi Cihan'ın zihninden geçirdiklerine vakıf olan yazar anlatıcı; onun öfkesini, kırgınlıklarını, hayallerini, gelecekteki beklentilerini iç sesini duyarak yansıtır. *“Demek buraya kadarmış, diye düşündü acı acı; bütün hayatı, bunca çabası boşa gitmişti.”* ifadeleri bu durumu yansıtır niteliktedir. Cihan'ın kendilik sancısına, ruhuyla bedeni arasında süregiden savaşına, susmazlığı ve merakı nedeniyle yaşadığı zor ve sıkıntılı zamanlara, hayata karşı güvensizliğine nüfuz eden tanrısal bakış açısı, herşeyden haberdardır. Cihan'ın kimselerle paylaşamadığı aşkına, annesine duyduğu özleme, babasını arayışına, kimsesizliğine müdahil olan tanrısal bakış açısı sınırsız bir görme ve bilme yetisiyle donatılmıştır. Yazar anlatıcı, başkişi Cihan'ın mektup tarzında yazdığı bölümlerde ise sözü kahraman anlatıcıya devrederek geri çekilir;

“O seneyi hep saadet senesi olarak hatırlayacağım. Herkesin hayatında böyle bir mutlu zaman vardır herhalde. Kendiliğinden boy verir, yeşerir, çiçek açar ve sen hep böyle devam edecek zannederken pat diye kurur, bitiverir. Benim en mutlu senem Mihrimah için bir cami yapmamızla başladı.” (s. 217)

Kahraman/ben anlatıcı konumundaki Cihan'ın anlatımı kendi duygu ve düşünceleriyle sınırlıdır. Kahraman anlatıcı, birinci tekil şahıs kipiyle konuşur. *“Hatırlayacağım, benim en mutlu senem”* sözleri kahraman anlatıcının konumuna gönderme yapar. Kendi deneyimleri doğrultusunda bilgi veren kahraman/ben anlatıcı, zamanın nesnelliğinden soyutlanıp ferdi boyut kazandığına işaret eder; bu bir bakıma dünyayı kendinde deneyimlediğini gösterir. Hislerini, duygularını öznel bir bakış açısıyla yansıtan kahraman/ben anlatıcı, diğer anlatı kişilerinin yaşam süreçlerinde sözü yazar anlatıcıya emanet eder. Yazar anlatıcı; Mimar Sinan'ın işine duyduğu saygıyı, gösterdiği özeni, Mihrimah'ın düşlerine, intikam duygusunu, Selim'in sorumluluk bilincinden uzak yaşamını, Davud'un ihanetini, vebanın halkın üzerindeki etkisini, Sultan Murat'ın yaptığı katliamları anlatma ve gösterme tekniğini kullanarak belirtir. Üçüncü tekil şahıs kipiyle konuşan yazar anlatıcı, anlatı kişilerinin mahfi dünyalarını, açığa vurulmayan yönlerini yaptığı okumalarla bilir, görür, duyar. Tanrısal bakış açısı, vaka birimleri arasında

nedensellik bağı kurmaz; Cihanla Mimar Sinan'ın tartışmaları bu durumu somutlaştırır. Yazar anlatıcı, sağlam bir alt yapı hazırlamadan ve bir adaptasyon sürecinden geçirmeden karakterleri kurgular. Cihan'ın fil bakıcısıyken herhangi bir ilgi alanı ya da becerisi olmadığı halde Mimar Sinan'ın yanında çalışmaya başlaması ve kalfa olması, bu durumu yansıtan bir nitelik taşır.

2.10.5. Mekan

2.10.5.1. Çevresel Mekanlar

Ustam ve Ben romanında İstanbul, Hindistan, Mimar Sinan'ın evi, Osmanlı sarayı, sarayın harem, Fransa, İtalya, İspanya çevresel mekanlardır. Bu mekanlardan İstanbul ve Osmanlı sarayı, arka plan veya fon olmaktan öte dönemin sosyo-kültürel yapısını tüm boyutlarıyla ortaya koyar. Fiziksel özellikleriyle insanı büyüleyen İstanbul, aldığı göçlerle kalabalık, dağınık ve karmaşık bir görünüme sahiptir; savaşların neden olduğu kuraklık ve kıtlık İstanbul'u etkisi altına alır. Kanuni Sultan Süleyman zamanından itibaren veba hastalığıyla mücadele etmek zorunda kalan İstanbul, ölüm kuyusuna dönüşür; çok sayıda insanın yitimine tanıklık eder. Taht kavgalarının, kardeş katliamlarının, saray entrikalarının yaşandığı bir yer olduğu için değerlere karşı görmezleştiren insanın da simgesidir. İstanbul, keşmekeşin, kirliliğin ve çürümenin mekanıdır. Başkişi Cihan'ın bireyleşme serüveninde belirleyici bir konumda olan İstanbul, tek başına kalmış yalnız bir çocuğun öyküsünü fiziksel anlamda tamamlayan bir sahne görevi görmekten öte algısal bir nitelik taşır.

2.10.5.2. Algısal Mekan

2.10.5.2.1. Labirentleşen Kapalı/Dar Mekanlar

Ustam ve Ben romanında kapalı/dar mekanlar, başkişi Cihan'ın kavgaya ve çatışma üzerine kurulu bir psikolojiyle hayatı deneyimlemesine neden olur; bu tarz mekanlarda Cihan, içine battığı sorunlardan kaçamadığını ve kendi olmazlığını fark eder. Kapalı/dar

mekanların ilk yansıması İstanbul'un bunalıtlı varlık sancısını artıran yönünde vurgulanır;

“Şehir, bütün hatlarıyla, pırıl, pırıl açıldı önünde. Nurlar ve gölgeler, sırtlar ve bayırlar, tepeler boyu bir aşağı bir yukarı, tezatlardan mürekkep bir diyar. Her adımda kendini inkar eden, her mahallede mizaç değiştiren, aynı anda hem nikbin, hem bedbin olabilen bir kentti İstanbul; bir yandan cömertçe verirken, bir yandan cümlesini geri alırdı. Kalabalık ve keşmekeş içinde felek-i alaya yükselmek ister, hep daha fazlasını arzular, tatmin olmazdı. Sihirkardı, şivebazdı.” (s. 39)

İstanbul, fiziksel alanda “kalabalığı, keşmekeşi” ve karmaşasıyla boğucu; algısal alanda ise kuşatıcı ve yutucu bir mekandır. İstanbul, iyi ve kötü yanları arasında sıkışmış Cihan'ın cismanileşmiş görüntüsünü sunar. *“Her adımda kendini inkar eden, her mahallede mizaç değiştiren, aynı anda hem nikbin, hem bedbin olabilen”* İstanbul, kimliğini bulamayan Cihanla özdeş konumdadır. Dinginliğini ve huzurunu kaybettiği için labirentleşerek imge bir mekana dönüşür; memnuniyetsizliği, doymazlığı, tatminsizliğiyle dikkat çeken İstanbul, bitmek bilmeyen hırs ve arzularına teslim olan başkişinin kirlenmişliğini, günahkarlığını yansıtan bir nitelik taşır. Cihan, İstanbul'a baktıkça bunalır; ilk anda büyüyle etkisi altına alan İstanbul, onu zıtlıkların sarkacında asılı bırakır;

“Zindanda en kıt şey umuttu, en bol şey insan pisliği. Kovalar nadiren boşaltılıyordu. Cihan hiçbir zaman alışamadığı kokuya, ilk zamanlardaki gibi hassas değildi artık.” (s. 246)

Fiziksel düzeyde insanı dört duvarın arasına sıkıştıran; algısal alanda umutsuzluğa, karamsarlığa ve mutsuzluğa iterek kapatılmışlık hissi uyandıran zindan, kapalı/dar bir mekandır. Özgürlük düşüncesini yok eden zindan, koruyuculuğunu yitirdiği için daralarak labirentleşir. Kendiliğini kuşatan ve varlık alanını sınırlayan zindan; kaçıp kurtulamazlığını, tutuklu kılındığını haykıran yalıtık bir yerdir. Böylesine yutucu bir mekana atılarak yok olacağını düşünen Cihan, endişelidir, kaygılıdır; tutunabileceği bir teselli kaynağı arasa da umudunun tükendiğini bilir. Güven duygusunu silen mekan; tek boyutludur, Cihan'ın üzerine yürüyerek tehdit ve baskı unsuru içerir; bu mekanda sağlıklı düşünme yetisini kaybeden Cihan, uyuşmazlıklar kompleksinin arttığını görür;

“Yaptığı her hareketi izleyen düzinelerce gözün altında ter basardı Cihan'ı. Oda basık ve havasız gelirdi. Bütün bu insanlara ve beklentilerine dardı mekan.” (s. 375)

Oda, Cihan'ın içsel dünyasının tersyüz edilmiş halidir; uyumsuzluğun mekanıdır. Beklentilerinin olmazlığına, tükenen umutlarına gönderme yapan mekan, daralarak imge bir mekana dönüşür; rahat ve huzur vermeyen yapısıyla Cihan'ın üzerine yürüyen bir güç gibi etkisini gösteren mekan, kapalıdır. Burada başkası tarafından göz hapsine alındığını düşünen Cihan; tedirgindir, kaygılıdır. Mekan, hayallerine, düşlerine erişemezliği yansıtan bir nitelik taşır; onu şiddetli bir iç çatışmaya sürükleyen mekan, olumsuzluklarla yüklü psikolojisini artırır; algı dünyasında sorunsal bir alana dönüşür. Cihan, odada imkansızlığını duyumsar; çaresizliğini hisseder;

“Gözden düşmüşler hanesi deniyordu adına. Çam ağaçlarıyla yüksek duvarlar arsına saklanmış bir binaydı. Buraya sultanın gözünden düşmüş cariyeler gönderiliyordu ekseriya. Aşırı kıskanç veya hırslılarla, fitne-fesada karışmış olanlarda sarayda terfi etme ihtimalleri kalmadığı için kendilerini bu çatının altında bulabiliyorlardı. Mutsuz bir yerd. Tavanda kahkahalar çınlamaz; halılarda kimse raks etmezdi fokurdayan bir yemekten çıkan buhar gibi, müzmin bir hınç tüterdi bacalardan. Söylenen tek tük şarkı da öyle gamlı olurdu ki etrafta tek bir kuru mendil kalmazdı. Buradaki kadınlar geleceği düşünmezlerdi. Şimdiki zamanı da. Sadece mazi vardı. Ha bire eski günlerine döner, yaptıkları hatalara, kaçırdıkları fırsatlara, sapmadıkları yollara, harcadıkları gençliklerine yanarlardı.” (s. 444)

Mekan, ihtirasları ve tutkularını tarafından kuşatılan insan ruhunun simgesidir; bencillik, hırs, öfke ve nefretin kişileşmiş yansıması olan mekan, cehennem kuyusuna benzer. Cehennem kuyusundan ödünçlediği özelliğiyle insanı ebedi günahkarlığa mahkum etmiş; işlediği suçların cezasını çekmesi için atılan insanların yaşadığı bir yerdir. Gözden düşmüşler hanesi, nefesine yenik düşerek kendisine ve başkalarına zarar veren kişinin kendilik sancısını hatırlatarak imge bir mekana dönüşür. İnsanın bu mekanda geleceğe yönelik ümitleri, hayalleri, düşleri yoktur; sığındıkları tek şey; hatıraları ve geçmişleridir. Saadet diyarından kovularak mutsuzluğa mahkum edilmişlerin biraradalığını yansıtan mekan, sıkıntının, bunalımın, mutsuzluğun, umutsuzluğun, bedbinliğin ve karamsarlığın sembolik açılımıdır. Uyumu ve ahengi dünya üzerinden silerek büyük bir tehlike ve tehdit içeren gözden düşmüşler hanesinin değer dünyasını yitiren insanları barındırması mekan- insan arasında bir özdeşikliğin olduğunu ortaya koyar.

Ustam ve Ben romanında kapalı/dar mekanlar; insanın olmazlığını hatırlatan, uyumsuzluğunu artıran ve içine düştüğü olumsuzlukları ifşa eden bir değer taşır. Bu tarz mekanlarda moral çöküntüsüne uğrayan başkişi Cihan ve diğer anlatı kişileri yaşama sevinçlerini kaybederek umutsuzluk ve yalnızlıkla sınanırlar; kendilerini çevreleyen baskıdan kurtulamazlar. Zaaflarının ve zayıf noktalarının esiri oldukları için kendilerini yıkıcı bir imge olarak algırlar.

2.10.5.2.2. Sınırları Sonsuzluğa Açılan Açık/ Geniş Mekanlar

Ustam ve Ben romanı, kendini arayan bir çocuğun sorunlarla kuşatılmış hayatını öykülediği için açık/geniş mekanların nitelik ve nicelik bakımından yansıması sınırlıdır. Açık/geniş mekanların etkisini somutlaştıran ilk ve tek yer Sahaf Simeon'un evidir;

“İşte Cihan nice saatini geçireceği bir mekanla böyle tanıştı. Peyderpey, Sahaf Simeon'un evi ona sığınak oldu. Bu duvarların arasında kendini yabancı hissetmiyordu. Nereden geldiği, korkuları, zaafları, hiçbirisi mühim değildi. Kitapların arasında kaybolarak kendini arayacaktı.” (s. 178)

Sahaf Simeon'un evi, başkişi Cihan'a kendilik düşünüyü hatırlattığı/anımsattığı için sınırları sonsuzluğa açılarak genişler. Mekan, Cihan'ın korkularını ve kaygılarını sağalttığı; kendisi olarak hayatı tecrübe etmesini sağladığı için güven vericidir. Cihan, mekanda içsel çatışmalarından ve olumsuzluklarla kuşatılmış halinden kurtularak kendini bulur. Mekan, başkişi Cihan'ın var olma amacını besler; Cihan'a yeniden olma imkanı tanır. Hayata tutunma gücünü artırır, kendisiyle ilişkisini güçlendirir. Sıkıntılardan arınarak aydınlık bir bakış açısıyla kendisini ve çevresini görmesini sağlar, on dört yaşından itibaren tek başına mücadele verdiği dünyalık zamanında varoluş çabasını destekleyen açık/geniş mekandır. Güvensizliğin ve korkunun esaretini yok eden, aidiyet algısının oluşmasına imkan tanıyarak yabancılık duygusunu dışarıda bırakan mekan, kendini keşfetmeye çalışan bir çocuğu içsel olarak geliştirir ve değiştirir. Bulunduğu yerle bütünleşen ve kendisine sunduğu gizemi çözebilen Cihan, böyle bir mekanda kendisiyle tanışmasını sağlayan sürecin sonsuz akışına katıldığını hisseder.

Ustam ve Ben romanında açık/geniş mekanlar, başkişi Cihan'ın sınırlarını/koşullandırılmışlıklarını kırarak, kendisini görmesini mümkün kılar. Bu tarz mekanlar, başkişi Cihan'ın ruhunu besler, kendine ve hayata inanmasını sağlar. Açık/geniş

mekanlarda Cihan, yaşamın ahenkli akışına katılır; dünyayla uyumlu ve dengeli birliktelikler kurar, değişir.

2.10.6. Zaman

Ustam ve Ben romanında yer alan vaka birimlerinin başlangıç zamanını tarihsel perspektif içinde 1539 yılı olarak düşünebiliriz. 1539 senesi, başkişi Cihan'ın İstanbul'a geldiği zamana işaret eder; Cihan, İstanbul'a geldiği zaman on iki yaşındadır. 1539'da hareketlilik kazanan olaylar, 1632 yılında başkişi Cihan'ın Hindistan'a geri döndüğü zamanlarda sona erer;

“Ve ismi Cihan olan bir oğlan henüz on iki yaşındaydı İstanbul’u hayatında ilk kez gördüğünde” (s. 37)

“Yıllar gelip geçti. Neredeyse yüz beş yaşındayken Portekiz’e giden bir gemiye bindim, oradan yeni dünyaya yelken açılabilmesini işitmişti. Yol değil, yolcu değişir” dedi. Hindistan’a vasil olduğumda sene 1632’ydi; niyetim şu herkesin dilinden düşmeyen inşaatın nasıl bir şey olduğunu görmektir, o kadar.” (s. 463)

Aradan geçen doksan üç yıllık süre geri dönüş tekniği aracılığıyla yansıtıldığı için, zaman akronik bir yapıya sahiptir. Genellikle romanda yapılan geri dönüşler, başkişi Cihan'ın geçmişini yansıtan bir nitelik taşır. Yazar Cihan'ın altı yaşında olduğu döneme özellikle değinerek içinde bulunduğu ruh halinin sebeplerini açıklar. Çocukluk dönemi; altı, on iki ve on dört yaşlarıyla vurgulanır; Cihan'ın on iki yaşında Hindistan kaçıp İstanbul'a varmasının temelinde altı yaşında babasını kaybetmesi ve derinden duyumsadığı yalnızlığı yer alır. Altı ve on iki yaşını özetleme tekniğiyle; on dört yaşını ve sonrasını detaylı bir şekilde anlatır. Zamanı nesnel boyutundan çıkarıp bireysel özelliğe taşıyan yazar, başkişinin psikolojisiyle zamanı ilişkilendirir;

“O senesi hep saadet senesi olarak hatırlayacağım. Herkesin hayatında böyle bir mutlu zaman vardır herhalde. Kendiliğinden boy verir, yeşerir, çiçek açar ve hep sen böyle devam edecek zannederken pat diye kurur, bitiverir. Benim en mutlu senem, Mihrimah için bir cami yapmamızla başladı.” (s. 219)

Başkişi Cihan'ın ruh dünyasıyla yakından ilintili olan zaman, niceliksel yönünden soyutlanır ve Cihan'ın mutlu olma zamanına işaret eder. “*O sene*” ifadesi, nesnel zaman boyutunda kesin ve net bir süreyi yansıtmakla beraber, Cihan'ın dünyalık yaşantısındaki önemli bir anına gönderme yapar.

2.10.7. Kişiler Dünyası

Ustam ve Ben romanında yer alan kişiler dünyasını şu başlıklar altında inceleyebiliriz;

2.10.7.1. Başkişi

Ustam ve Ben romanın başkişisi Cihan'dır. Başkişi Cihan'ın bireyleşme serüvenini iki bölümde inceleyebiliriz;

1.Cihan'ın Çocukluk Dönemi

Cihan, anne ve baba gibi değer mekanlarından, kendimizi ve dış dünyayı tanımamızı sağlayan ilk bağlardan kopuk bir çocuktur. Babasının bilinmez bir sona doğru sürüklenmesine; annesinin amcasıyla zulüm ve işkenceye dayalı evliliğine, daha sonra ölümüne tanık olan Cihan, küçük yaşta öldürme istemine ram olarak yıkıcı eğilimlere yönelir. Fromm'a göre “*yıkıcılık umutsuzluktan doğmuştur; yaşamda karşılaşılan umut kırıklığı yaşamdan nefrete yol açmıştır.*”²⁵⁴ Nefret ve umutsuzluk hissinin çocukluk döneminde Cihan'ı çepçevre kuşatması, ruhunun kaçınılmaz bir biçimde incinmesine ve kendiliğinin zarar görmesine neden olur;

“*Artık hayatta değildi anası. (...) Cihan'ın üvey babası- ki amcasıydı aynı zamanda- ölümüne sebebiyet veren o değilmiş gibi bağıra çağıra ağlamayı denemişti cenazede bir de utanmadan. Cihan nefret ediyordu bu adamdan, onun riyakarlığından.(...) Öte yandan biliyordu kieğher kalsaydı, ya amcası onu öldürecek, ya o amcasını.*” (s. 38)

²⁵⁴Fromm, a.g.e., 2008, s. 23.

Cihan, intikam duygusunu bastırarak yaşamına devam etmek zorunda kalır; bastırılmışlıklarıyla yüzleşmediği için gizil bir şekilde bu duygusuna teslim olur. Böylesine yok edici bir tavır sergilemesinin temelinde anne ve babasının eksikliği yer alır. Anne ve baba, kimlik bilincimize yön veren en temel referans noktasıdır; acılarımızı ve mutluluklarımızı paylaşmamızı sağlayan teselli kaynağıdır. Çocuk, anne ve babası aracılığıyla bilgi ve tecrübe edinir; kendini ve dünyayı tanır, kavrar; çünkü aile zorluklara karşı durabilmek için cesaret ve güç ödünçleyebileceğimiz değer mekanlarıdır. Bu imkandan yoksun olan Cihan, kendine ve yaşama güven duymaz. Doğup büyüdüğü toprakları, bir tehdit ve tehlike alanı olarak gördüğü için kaçır. Kaçır psikozu, mevcut duruma tahammül edemeyen insanın bunaltılı varlık sancısını yansıtır; olanla olması gereken arasındaki mesafeyi gösterir.

2. Cihan'ın Gelişim ve Değişim Dönemi

Cihan, Hindistan'dan İstanbul'a hareket eden bir gemiye kaçır binerek İstanbul'a ulaşır. İstanbul, coğrafi/topografik bir zemin olmaktan çok Cihan'ı türlü sınavlara tabi tutarak kararlılığını, sabrını ve gücünü sınar. Mekan, Cihan'ın yeni bir hayata başlama ihtiyacına karşılık verir; onu farklı serüvenlere taşır. Cihan, mutsuz ve yaralı bir bilinçtir; yaşama olan inancı kırılmış, yalnız kalmış, bırakılmış ve çaresizliğe sürüklenmiştir. Bu sorunlara batmadan kendini kurmak isteyen Cihan; hayatın zorluğu, sıkıntısı ve büyüklüğü karşısında ne yapacağını bilemez. Bir süre şaşkınlık içinde dış dünyayı seyrederek ve kendisini hayata bağlayacak bir neden arar. Cihan, bu arayışını Mimar Sinan'la tanışması sonrası neticelendirir; derin, köklü ve düşünsel söylemiyle Cihan'a ulaşan Mimar Sinan, onu bir misyona hazırlayarak varlığına yönelik bakış açısı kazandırır. Mimar Sinan, öğretileriyle karşılaştığı ilk anda bocalar, kendini kaybeder, hata yapar, ihtiraslarına yenik düşer; Mimar Sinan'ın içsel olanı değiştirmeye yönelik uyarıları Cihan'ı derinden etkileyerek bu olumsuz yönünü yok eder;

“Sana bir sır vereyim dedi Sinan. İster küçük, ister büyük, ister selatin cami, ister basit bir mahalle çeşmesi olsun, yaptığın her binanın altında, farz et ki kainatın kalbi sen de atmakta. Sen Arzun Merkezinin üstüne inşa ediyorsun. Öyle düşün. O zaman daha özenle, şefkatle çalışırsın.” (s. 170)

Mimar Sinan'ın sözlerini içselleştirerek kendisine ulaşmasına izin veren Cihan, kişisel bir kimlik kazanmaya doğru yol alır. Jan Asmann'a göre *kişisel kimlik, ancak etkileşim ve eylemlilik içinde ortaya çıkar. Kişisel kimlik aynı zamanda başkalarına ilişkin bir bilinç olan öz bilinçtir: başkalarının beklentileri ve onların kişi üzerinde yarattığı sorumluluk ve yükümlülüktür.*²⁵⁵ Bu sorumluluk ve yükümlülükle kendi özünde gizlenen arzusun ortaya çıktığını fark eden Cihan, kim ve ne olmak istediği sorusuna cevap arar. Hayatı kuşatan tüm olmazlıkları aşmaya çabalar; dünyalık yaşantısındaki yerini belirlemesini sağlayan imkanlara tutunarak muzdarip ruh halinden soyutlanır. Kimliksizliğini, bilmezliğini, olmazlıklarını aşar; böylece aydınlığını kaybetmiş huzursuz ruh, içten gelen güçlü bir hayat hamlesi yapar.

2.10.7.2. Norm Karakterler

2.10.7.2.1. Mimar Sinan

Mimar Sinan, norm karakterdir; sağduyunun, sabrın, başarının ve hoşgörünün kişileşmiş görüntüsüdür. Mimar Sinan, başkişi Cihan'ın kendini tanıma ve bilme konusundaki yetersizliğini ve eksikliğini gidererek onu bir serüvene taşır. Cihan, dünyanın kocamanlığı, zorluklarla ve sıkıntılarla örülü tarafı nedeniyle yapayalnızdır, çaresizdir. Cihan'ın hem bu olmazlığıyla hem de zaaflarıyla, kusurlarıyla yüzleşmesi gerekir; insanın en büyük düşmanı kendiliğini saran kötücül duygularıdır. Gizlenen, bastırılan bu yok edici güç, en zayıf olduğumuz anlarda ortaya çıkarak bizi esir alır. Cihan'ın ilk mücadelesi, içsel dünyasındaki görünmez düşmana karşı olmalıdır; bu bağlamda Mimar Sinan, Cihan'ı bir postula olmaktan kurtaran temel güçlerle tanıştırır. Böylece Cihan, ruhuna sinen karşı güçlerin beslendikleri kaynakları tüketecek ve granit gibi asıl olanı gün yüzüne çıkaracaktır. Cihan'ın bir yerde olamazlığını ve bir şey yapamazlığını durdurarak kendilik düşünüyü uyandırır. Becerilerini, kabiliyetlerini keşfetmesini mümkün kılar. Cihan, Mimar Sinan'dan kendisini bulma adına davranış modelleri ödünçler; onun başarılı, cesur, azimli ve kararlı olmasının temelinde Mimar Sinan'ın bu misyonu etkilidir.

²⁵⁵ Jann Asman, Kültürel Bellek, Çev. Ayşe Tekin, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2001, s. 135.

2.10.7.3. Kart Karakterler

2.10.7.3.1. Kaptan Garreth

Kaptan Garreth, tek boyutlu bir kart karakterdir. Başkasının varlık alanını hunharca ihlal etmenin, hak etmeden istemenin, bencilliğin cismanileşmiş görüntüsüdür. Fromm'a göre bu tarz insanlar sömürücü tiplerdir. "Sömürücü tipler şiddet ve baskıyla istediklerini alırlar, üretmedikleri, var edemedikleri, yaratamadıkları için yaşamdan paylarını çalarak alırlar."²⁵⁶ Kaptan Garreth, böylesine olumsuz bir karakter eğiliminin simgesidir; o cehennemleşmiş yitık bir yüzdür. Hırsızlık gibi kötücül bir eylemi yaşama biçimi olarak kabul eder ve Cihan'a aşılır. Kaptan Garreth, ötekileşmenin ve yozlaşmanın kirli yüzüdür; sadakat duygusunu ihlal ederek Cihan'ı ihanete yöneltir.

2.10.7.3.2.Davud

Davud, kart karakterdir. Davud, Kin, nefret, ihanet ve intikam gibi kötücül duyguların üst kimliğiyle insani ilişkilerini sürdürür;yapay ve sahte düzenler üzerine kurulu bir dünyada var olmaya çalışır. Davud, başkişi Cihan'ın hayallerinin önünde yıkıcı bir engeldir. Mimar Sinan'ın vasiyetine ihanet ederek sadakat duygusunu ihlal eder. Kendisine verilmeyen bir mevkiyi yalanlarıyla icra eden Davud, karşı değerdir.

2.10.7.4. Fon Karakterler

Ustam ve Ben romanını fon karakter kadrosu bakımından geniştir. Bu karakterler; Olev, Kaptan Garreth, Çota, Yusuf(Sancha), Nikola, Sokullu Mehmet Paşa, Rüstem Paşa, Dara, Kato, Sibiryalı Taras, Kanuni Sultan Süleyman, Sultan Murad, Şah Hümayun, Çingeneler, Mirka, Sangram, Mihrimah Sultan, Hürrem Sultan, Pakize, Gurab, Leyli ve müridleri, Ebussuud Efendi, Taras, Lütfi Paşa, Frenk askerleri, Pembeşeker, Simeon, Hasan Çelebi, Gülbahar, Urbino, San Pietro, Tomaso, Kaymaktabağı, Abdullah, Selahaddin, yeniçeriler, Bülbül Hoca, Şehzade Selim, Nurbanu, Feridun Bey, Marcantio, Takiyeddin, Hadım ağa, Zeyneb, Mösyö Breves, Amina'dır. Fon karakterler; dönemin

²⁵⁶Fromm, a.g.e., 2008, s. 78.

sosyal yapısını, izleksel kurgunun daha geniş boyuttan sunulmasını sağlar; bununla birlikte zamanın ve mekanın farklılıklar göstererek değişmesine imkan tanır.

2.10.8. İzleksel Kurgu

Ustam ve Ben romanın izleksel kurgusu şu şekildedir;

KORA

	ÜLKÜ DEĞERLER	KARŞIDEĞERLER
KİŞİLER	Cihan, Mimar Sinan, Balaban, Cihan'ın annesi ve babası, Nikola, Sancha, Olev, Çota, Dara, Kato, Sibiryalı Taras, Şah Hümayun, Mirka, Sangram, Mihrimah Sultan, Pakize, Leyli ve müridleri, Gurab, Taras, Pembeşeker, Simeon, Gülbahar, San Pietro, Tomaso, Kaymaktabağı, Selahaddin, Yeniçeriler, Takiyeddin, Amina,	Cihan'ın amcası, Kaptan Garreth, Rüstem Paşa, Hürrem Sultan, Sultan Murad, Davu, Hesna Hatun, Ebussuud Efendi, Lütü Paşa, Frenk Askerleri, Şehzade Selim, Nurbau, Hadım Ağa, Zeyneb, Abdullah,
KAVRAMLAR	Kendilik Bilinci, Kültürel Değerler, Özgürlük, Sorumluluk, İnanma ve Ait Olma İhtiyacı, Masumiyet, Aşk ve Sevgi, Farkındalık ve Değişim, Kozmos, Emek ve Sabır, Umut,	Savaş, Ölüm, İktidar mücadelesi, Kaos, Kibir, Haset, Kıskançlık ve Öfke, Zulüm Ve Acımasızlık,
SİMGELER	Mimari, Cami, Kuyruklu Yıldız, Adak Ağacı, on iki sayısı, Anlatılan hikaye, mektup, Vasiyetname, Kitap, Zigetvar kalesi, Taç mahal, Sekiz sayısı,	Veba, İdam Sehpaşı, Roma, Hapishane, Topkapı sarayı,

2.10.8.1. Kendisi Olma

Kendisi olma, insanın ontolojik düzeydeki en temel sorunudur; dünyalık yaşantısında insan, kendiliğini özgürce kurduğu zaman, nesneleşmenin kuşatıcı gerçeği karşısında cesaret ve kararlılıkla durabilir. Özgüvenini sağlam temeller üzerine inşa ederek kendine ait bir dünya yaratır; aksi takdirde kim ve nereye ait olduğuna yönelik sorulara cevap veremediği için ödüncleme kişiliklere boğulur. Başkişi Cihan, bu sorunun kişiler düzlemindeki temsilcisidir. Anne ve babanın yönlendiriciliğinden ve koruyuculuğundan yoksun olduğu için tek başına kalan Cihan, köksüz bir ağaç gibi yıkılma, dağılıp parçalanma tehdidiyle karşı karşıya kalır. Cihan'ı bir yere ya da bir kimseye bağlayabilecek yaratıcı ve güçlü bir ilişkisi ya da ideali/ülküsü yoktur; o, dünyanın büyüklüğü karşısında kendisini yalnız ve çaresiz hisseder. Çocukluk döneminin öfke ve acı dolu hikayesine sıkışarak kendiliğini unuttur; geçmişini kahr ve sorun yumağına dönüşmüş haliyle hatırlar/anımsar;

“Geçmişini sırtında taşıyan adam tez tükenir, yol gidemez. Buraya nasıl geldin, bilmiyorum. Fakat şimdi bizimlesin. Yapabileceğinin en alasını yap. Olabileceğinin en iyisi ol. Kızma artık geçmişe. Kabiliyetin kuş gibi tutsak kalmış. Maziyle uğraşmaktan, ona buna kızmaktan fırsat olmamış ki çıksın. Eğer cehalet kafesinden kurtulursa kuş özgür kalır, gönlünce uçar, yükselir. İyi talebe olursan hayatın kapıları önünde açılır. Ama evvela karar vermen gerek. Öğrenmeye hazır mısın?” (s. 146)

Hayatı kavrama ve anlama düzeyi kendisiyle sınırlı olan Cihan, Mimar Sinan'ın öğretileriyle yeni bir bakış açısı kazanır. Cihan, varlığıyla özü arasındaki tüm olumsuzlukları aşarak kendini tanımaya başlar; dünyalık zamanında varlığını kanıtlamasını sağlayan imkan dünyasıyla tanışır. İçsel çatışmaların ağır yükünden kurtulur; çünkü yaşadıkların esiri olan insan, kendisini değiştiren gücü fark edebilecek kadar özgür değildir. Bu özgürlüğe Mimar Sinan'ın yardımıyla erişmek isteyen Cihan, bir yığın açmaza sıkıştırılan kendiliğini ışığa açmaya çalışır. Yaşama bırakılmış insanın böylesine bir yönelimde bulunması, geleceğini kurabilmesi adına kaçınılmaz bir gerekliliktir. Cihan, norm karakterinin aracılığıyla bu gerekliliğinin farkına varır. Güçlü ve zayıf yönlerini keşfederek yaşama hazırlanır; postulata dönüşmeden kendisi olarak hayatını seçer. Mimar Sinan'ın sembolik uyarıları üzerinde doğru okumalar yaparak yeniden doğabilen Cihan, tüm olmazlarını yok ederek kendilik bilincine ulaşmaya

çabalar. Kendilik bilinci; insana değer atfeden bireysel bir kimliktir; sorunsal nitelikli dışarı-içeri ilişkisini sağaltarak içinde taşıdığı özü harekete geçirir. Geçmişin karanlık yanını yok etmesini ve çetin karmaşadan çıkararak onu saran kabuğu kırmasını mümkün kılar. Cihan, acısına ve hüznüne batmışken anlama ve değere dönüşerek yaşam sürecini bir serüvene taşır. Bunu bilgi, tecrübe ve başarının ışığına konsantre olarak gerçekleştirir; bilgi, Cihan'ın içindeki enerjiyle derin ve mutlak bir oluştta yer almasını sağlayarak onu hayata hazırlar;

“Hayatta hiçbir şey, dışa vurulamayan kızgınlık kadar zarar vermez insan ruhuna. Ve Cihan'ın öfkesi içinde birikiyordu anbean. Hiçbir şeye inancı kalmamıştı. En sıradan ayrıntı için bile ne çok çaba harcıyorlardı ama kimin umrundaydı? İşlemeyen demir pas, kullanılmayan ahşap küf, çalışmayan insan zan besler, derdi Sinan. Boş durmak yoktu.” (s. 374)

Bilgi, tecrübe ve başarı kendiliğinin açılımını tehdit eden engelleri kaldırır; çalışarak yaşamın akışına katılmasını ve kendisini değerli hissetmesini sağlar. Sorumluluk bilinci edinerek yaşamını değiştirme ve dönüştürme şansı edinen Cihan, yapılan işe saygı duymaya başlar. Gösterilen çabayla verilen emekle beraber insanın bir şeye dönüşmesi; umutsuzluk, kötümserlik, karamsarlık ve tembellik gibi duyguları siler/yok eder. Cihan, trajik kırılmalarla beslenen öykünün mağduru iken ruhuna bırakılan yaşatıcı nüveyi işleyerek kendisi olur; bir işi eyleme, yapma, yerine getirme onu güçlü bir yaşam atılımına taşıyacak ve yeniden doğmasını mümkün kılacaktır. Yeniden doğuş, biyolojik varlığın ötesinde ona bir kimlik kazandıracak, kendisini bilmesini ve farkına varmasını sağlayacak, dış dünyayla tanışmasını mümkün kılacaktır. Cihan, norm karakterinden ödünçlediği roller yardımıyla kişisel gelişimini tamamlayan, içsel anlamda zenginleşen, kendilik sürecinde hiç duraksamadan sınırları aşan ve zehirli pençesine sıkıştırılmak istenildiği geçmişinden kurtulan Cihan, artık kendisi olarak özgün ve yaratıcı farklılıklar edinmeye çabalar. Herhangi bir konu hakkında derin ve kapsayıcı bir düşüncesi yokken hapsoldüğü kısır döngüden soyutlanarak ne ve kim olmak istediğine yönelik sorulara düşünsel ve eylemsel cevaplar veren Cihan, serüvenini tamamlayarak ana vatanı Hindistan'a döner.

2.10.8.2. Sorumluluk Bilinci ve Özgürlük

Sorumluluk, kendini seçmeyi arzulayan ve başaran her insanın yerine getirdiği bir eylemdir. Yaşama uyarlanma sürecinde davranış ve düşüncelerimize yön veren sorumluluk, kararlarımızın arkasında durabilecek cesaret ve kararlılığı gösterdiğimiz sürece yansıma bulur. Böylece insan, ne ve kim olmak istediğiyle ilgili sorulara yanıtlar vererek kendilik serüvenine yön veren bir özne konumuna gelir. Başkışı Cihan, bu imkandan yoksundur; o, dünya-ben ilişkisini, sıkışmış kırgınlıklar üzerine temellendirdiği için sadece bu duyguların etkisinde kalarak hareket alanını belirler. İyi bir rol model misyonuna sahip ebeveyni olmadığından kendisini bahaneler bularak haklı çıkarmaya çalışan Cihan, iç savaşlarının tutsağıdır; kıskançlığını, intikam duygusunu ve kırgınlıklarını kuşanan Cihan, özgür bir şekilde hayatını devam ettiremez. Cihanla tanıştıktan sonra onu saran olumsuzlukların bilincinde olan Mimar Sinan, Cihan'ı kendisiyle yüzleştirir. Kötücül duygulara hapsolmuş ruhunu, aydınlık zamanlara açan Mimar Sinan, Cihan'ın merak etme ve soru sorma yetisini keşfeder. Sorular ve verilen cevaplar insanın kendi içine bakmasını ve dış dünyayı kavramasını sağlar. Cihanla yakından ilgilenen Mimar Sinan, onun çevresinden beklediği onayı verir;

“Nihayet ustam beni bir kenara çekti. Nicedir seni izlerim Cihan. Her ne kadar hazır olmasan da sendeki irade ve kabiliyeti takdir ederim. İnaniyorum ki bu kararlılıkla güzel işler başaracaksın. Seni de kalfa yapacağım. Elini öptüm, alnıma koydum. Şu andan itibaren hayat bambaşka olacaktı seziyordum.(...) Deli gibi her ayrıntıya koştum, her ihtiyaca yetişmeye çabaladım. Bilmediklerimi kapmak için zihnimi açık, kulağımı delik tuttum. Hep didindim. Ustam beni dikkatle, merakla, takdirle izliyordu. Onun bakışlarını hissetmek bana güven veriyordu.” (s. 219)

Cihan, on dört yaşından itibaren öğrenmeye ve gelişmeye başlar; bu zamansal süreç içinde zor ve sıkıntılı anlar yaşasa bile herşeyin üstesinden tek başına gelmeye çalışır. Kendi yaşamını yönetme sorumluluğun bilincine varan insan, hangi yöne doğru gideceğini bilir.²⁵⁷ Dolayısıyla dünyadaki yerini belirleme mücadelesi gösteren insan, tüm zorlukları aşacak cesarete ve kararlılığa sahip değilse kendisi olamaz. Bunu başarabilmesi için varoluşsal düzeydeki yükümlülüklerini bilmeli ve yerine getirmelidir. Dıştan ya da içten gelen engelleyici bir uyarıya karşı koyabilmeli, yaşamı üzerinde kurucu

²⁵⁷Doğan Cüceloğlu, İçimizdeki Biz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2015, s. 50.

bir özne olmalıdır. Kendi başına var olmak için Mimar Sinan'ın hazırladığı ortama intibak etmeye başlayan Cihan, sorunlarını çözme ve yoluna geri dönüşler yaşamadan devam etme savaşı verir. Bu savaş, kara bir ormanda yaşamaya benzer; ormanın derinliğini keşfetmeye çalıştıkça karanlık onu kuşatır. Önemli olan direncinin kırılmasına izin vermeden, özgürce düşünmemize sınırlar oluşturmada tüm sorumlulukları alarak kendi yolunu seçebilmektir. Bu seçimi yapabilme gücü ve sabrı gösteren Cihan, Mimar Sinan'ın *“daima akıl olanın, sevmesini bilen, gayretli olanın yolunda gidin”*(s.421) sözlerini bir iç ses gibi duyar ve nesnel bir süreğenliliğin ötesine taşınır. Sorumluluk bilinci edinerek kendiliğini yaratan Cihan, özgürdür. Rollo May, *“kendimi ilk kez kendi gerçek kendim olarak kabul ederim. Varoluş ancak özgürlük içinde gerçektir. Özgürlük... Varoluş halidir. Ancak özgürlüğümü uyguladığım anlarda ben tam kendimim. Özgür olmak, kendi olmaktır.”*²⁵⁸ derken Cihan'ın bireyleşim serüvenine gönderme yapar. Böylece Cihan yetersiz ve eksik olduğunu düşünmez, dış dünyaya açılırken güvenlik endişesine kapılmaz; çünkü Cihan, özgüvenini sağlam temeller üzerine inşa etmeye başlar. Bu bir bakıma, Cihan'a güç ve enerji vermekte; onu farklı uğraşlara yönlendirmektedir. Hayatı kazanma amacı güden Cihan, geleceğini kurma adına kaygılanır. Soren Kierkegaard'a göre *“kaygı, özgürlüğün olanağıdır, insanın gitmek istediği yere ışık tutan rehber bir tindir.”*²⁵⁹ Bu ışığın yönlendiriciliğiyle büyük bir boşluktan kurtulan Cihan, varlığını kanıtlar; kendiliğinin özgürlüğüne inanır, yabancı bir insana dönüşmekten kurtularak karakter kazanır. Adler karakter özellikleri genetik yapıdan etkilense de, yaşam içerisindeki serüvenle biçimlenir.(Adler) derken Cihan'ın kişilik gelişimindeki etkili olan unsurlara vurgu yapar. Başkası'nın himayesinde olmayı reddederek özerkliğini oluşturan Cihan, kendi bilincine varır; hayatın karanlık ve aydınlık yanını tanıyarak olma biçimlerini şekillendirir.

2.10.8.3. Farkındalık ve Değişim

İnsanın körelen algılama biçimlerini sağaltması ve verili olanı değiştirmesi için farkında olması gerekir. Farkındalık, sıradanlığın ve rutinleşmenin formunu bozarak insanın kendisini yeniden kurmasını, tanımasını sağlar. Farkında olan insan, tekdüzeliğin

²⁵⁸Rollo May, Özgürlük ve Kader, Çev., Ali Babaoğlu, Okyanus Yay., İstanbul, 2013, s. 19.

²⁵⁹Kierkegaard, a.g.e., 2011, s. 156-159.

oluşturduğu kuşatılmayı sorgular; yaşamı ve varlığını yeniden görmeye çalışarak hapsedildiği kabuğu kırar. Böylece sınırlandırılmışlıklara /koşullandırılmışlıklara karşı bir tavır sergiler ve arayış içine girer. Başkişi Cihan'ı bu nitelikli arayışa yönelten kişi Mimar Sinan'dır. Mimar Sinan, Cihan'ın eksikliklerini ve yetersizliklerini fark etmesine, içindeki benle tanışmasına imkan tanır. Jung “*kendindeki ötekini özümsemiş insanın aynı kalamayacağını söyler.*”²⁶⁰ Dolayısıyla keşfedilen, fark edilen herşey insanı içten bir değişime tabi kılar. Değişim, Cihan'ın öğrenme ve bilme istemi sayesinde gerçekleşir; Cihan, kendiliğindeki gizli noktayı tanıdıkça belirsizliklerini çözer, müphem bir çizgiye sürüklenmekten kurtulur;

“Nasıl da değişmişti ruh hali. Hem de bir anda. Kimse ben şöyleyim, ben böyleyim dememeliydi fazla. Belki de her insanın içinde hiç tanımadığı biri gizliydi. En sıkıntılı, en beklenmedik anlarda çıkıveriyordu.” (s. 223)

Önyargılarını, kabullenmişliklerini yok ederek kendini tüm yönleriyle tanımaya başlayan Cihan, zamanda ve mekanda dönüşür. Bu durum bir bakıma, insanın bedenselliğini aşarak sonsuz varoluşu kendinde duyumsadığını ve farkındalık kazanmaya başladığını gösterir. Kendisini kuşatan şeylere batmayan Cihan, değere ve anlama bağlanmanın önemini kavramış olur. İnsan, dünyaya fiziksel özellikleriyle doğar; fakat niteliksel değişimi, hayatı deneyimleyebildiği sürece gerçekleşir; bu deneyimler, Cihan'a varlığını bir üst boyutta kurma fırsatı verir. On iki yaşındayken İstanbul'a gelen Cihan, intikam alma düşüncesine ram olmuş küçük bir çocuktur. Çocukluğunun verdiği bilmezlik, şaşkınlık onu bir yığın hataya sürükleyerek kişilik gelişimini zedeler; Cihan'ı bu olmazından yalıtın güç, benliğinin derinliğinde gizlenmiş ve her an keşfedilmeye hazır olan özüdür. Keşfetme, dünyadaki anlamı okuyabilmesi adına yaratıcılıkları besleyen bir eylemdir.

Cihan'ın fark etme ve değişim sürecini aşkın oluşturucu ve kurucu gücüyle de açıklayabilmek mümkündür. Aşk, umutsuzluğun kaskacına sıkışıp kalan Cihan'ın algısında önemli bir teselli kaynağıdır. Cihan'a hayatı sevdirebilir; bütün olmazları ve imkansızlıkları görmezleştirerek değiştirir. Değişen ruh, kendini aşmaya ve çoğalmaya başlar; yaşamın aydınlık yüzüne dokunarak mutlu olur. Aşktan enerji ödünçleyen Cihan, sağlar; parçalanmışlığını bütünlüğe çevirerek öteki olmaktan kurtulur. Mihrimah Sultan'a baktıkça ona doğru aktığını hisseden Cihan, birini içermenin güzelliğini ve

²⁶⁰Jung, 2003, s. 14.

huzurunu yaşar. Sorunlarının her yerdeliğine çaptıkça dağılan Cihan, aşkın birleştiriciliğine sığındıkça farkındalık kazanır. Kötü yazgısının kendisini ittiği yok edici mahzenden çıkar, hayatın anlamı, kutsallığı ve değeri olduğuna inanır. Aşk, iç dünyasındaki çetin karmaşayı sonlandıran yapıcı bir imgedir; bu imge cisimleşmenin, taşlaşmanın önüne geçerek Cihan’a öte olana açar. Cihan’a yaşama sevinci verir; o, ıstırap ve bedbahtlıkla dolu geçmişini Mihrimah’a duyduğu aşk sayesinde geride bırakır. Cihan, Mimar Sinan’la tanıştığı günü ilk oluş anı olarak kabul eder; kırgınlıkların biçimlendirdiği geçmişini esas alarak yeni bir başlangıç yapar. Sabretmeyi, beklemeyi öğrenir; zorluklara karşı durabilmeyi başararak güven alternatifi kazanır.

Cihan, trajik olayların yaşandığı bir hayata mahkum edilmişken içindeki yaşatıcı nüveye dokunarak değişir. Dünyanın sonsuzluğu ve büyüklüğü karşısında küçücük kaldığını düşünürken çaresizliklerini ve acizliğini unuttur; kendini kavramaya ve hayatın içinde yer almaya hazırlanır. Merak etme, soru sorma ve keşfetme arzusu, onun bu hazırlığını besleyen bir nitelik taşır. Kendiliğini sorgulayarak, eleştirerek; zamansal süreç içinde ise farkında olarak yaşamdan payını almaya çalışan Cihan, özünü belirler. Bu bir bakıma hayatla biyolojik düzlemde ilişki kurmasını engelleyerek değişmesini mümkün kılar; Cihan yaratıcılığını artıran bu değerın yanı sıra aşkın her şeyi anlamlı kılan yönünü deneyimleyerek karanlık tarafından kurtulur.

2.10.8.4. Kaos ve Kozmosun Çatışması

Kaos, dünyayı yaşanılabilir bir yer olmaktan çıkarır ve döngüsel felaketlere süreğenlik kazandırır. Doğanın ruhuna kutsallık izafe eden denge bozulur ve geleceğe akma konusunda büyük yitimlerin, kayıpların yaşanmasına neden olur. Kaosu besleyen durumlar, sosyokültürel yaşamı etkileyen yok oluş süreçlerine işaret eder; bunlardan ilki vebadır. Düzensizliğin kirli ve karanlık ortamı, veba gibi insanı ölüme tutuklu bırakan hastalığın kuşatıcı etkisiyle genişler. Kanuni Sultan Süleyman döneminde ortaya çıkan veba, toplumsal düzeni bozar; derin bir güven sendromu yaşatır;

“Şenlikleri beklerken veba geldi şehre. Üsküdar’ın kenar mahallelerindeki viranelerde boy gösterdi evvela. Evden eve sıçradı, dört bir yana yayıldı. Kalkmayan bir sis gibi İstanbul’un üstüne çöktü ölüm; en ufak delikten, en ince çatlaktan içeri sızdı. Denizden esen yelde, ekmeğin mayasında, kahvenin koyu kıvamındaydı. İnsanlar

sokaklara çıkmaz oldu; her nevi cemden sıyrılarak yalnızlığa gömüldüler. Akşamları kürek sesleri işitilmiyordu artık. Kimse mecbur olmadıkça bir kıydan diğerine geçmek istemiyordu. Hiç bu kadar ürkmemişlerdi dışarıda dolaşmaktan, görünür olmaktan. Ve hiç bu kadar korkmamışlardı Allah'ın gücüne gidecek bir kabahat işlemekten.” (s. 131)

Veba, insanın varlığını tehdit eden ve yutan bulaşıcı bir hastalıktır; dış dünyayla barışık ve uyumlu bir şekilde ilişki kurmasına izin vermeyerek insanı bir yere kapatır. Korku ve kaygı saçan veba, baba ve oğul arasında katliamla sonuçlanan bir durumun bedeli gibi görülür. Kefareti ödenmeyen bu günah, “*İstanbul'un üzerine kalkmayan bir sis bulutu gibi ölümün çökmesine, dört bir yana yayılmasına, her nevi cemden sıyrılarak yalnızlığa gömülmesine*” insanın ise ürküntü ve ürpertiyle yaşama devam etmek zorunda kalmasına neden olur. Veba; değerlerine karşı görmezliğin; tahrip edilen, yok oluşa sürülen yaşamların sembolik açılımıdır.

Silsilevi yok oluşlar zincirini güçlendiren bir diğer durum, savaşlardır. Korkmaz'a göre “ölüm, tüm biçimleriyle bireysel bir yok oluşu tebliğ ederken, savaş yaşamın en canlı renkleri olan insan yüzlerini ebediyen silerek ölüme yeni alanlar açar.”²⁶¹ Dolayısıyla savaş esnasında alınan her can, iki taraf içinde karanlık ve hazin bir tablo sunar; cihan imparatorluğu uğruna verilen kararlar, maalesef ki ölümün soğuk ve acınası yönünü yadsıyamaz;

Moral değerler bakımından insanı tahrip eden savaş; zafer ve başarı getirse de parçalanmış aileler, bireyler oluşturacağı bir gerçektir. Var olma ve yok olma arasına sıkışmış insanı tercih yapmaya zorlayan savaş, barışın ve düzenin çöküşe uğramasına neden olur. Mutlak bir yıkım gücünü içinde taşıyan insanın böylesine bir eylemi aktifleştirmesi, yaşamı cehennem kuyusuna çevirir.

Kaosu çoğaltan bir diğer durum, ihtirasları uğruna en yakınlarına bile zarar vermekten çekinmeyen insanların varlığıdır. Kanuni Sultan Süleyman ve Şehzade Mustafa arasında vuku bulan trajik olayın benzeri Kanuni Sultanla Mihrimah'ın iletişimde yansıma bulur. Mihrimah Sultan, babasından intikam almaya odaklandığı için babasının yaptığı mimarilere zarar verir. Ebeveynlere karşı düşmanca eğilimler, içtenlik değerlerini zedelediği gibi sağlıklı bir neslin geleceğe akmasını da imkansız kılacaktır. Bununla beraber kaos, bağınaz bir düşüncenin arkasına sığınarak insanlık suçu işleyen şeyhülislamın kararlarında da etkisini gösterir. Sufilik öğretisine inanarak hayatını

²⁶¹Korkmaz, 2008, s. 93.

devam ettiren Leyli ve on iki müridinin asılarak infaz edilmesi, mütecaviz ilişkilerin çoğalmasına zemin hazırlar; çünkü bu durum, başkasının varlık alanına yönelik hunharca saldırıdır. İnsan, hayatını özgürce yaşayabilme hakkına sahiptir; bu hakka fütursuzca dokunulması, kin, nefret, ölüm ve acımasızlık gibi yok oluşlarla birbirine ulanan bilincin çoğalmasına neden olur. Kaosun yıkıcı alanını genişleten bir diğer durum, Pembeşeker'in yaşam sürecinde gözlemlenebilir; Pembeşeker, bir hayat kadınıdır. Maruz bırakıldığı bu sürece alışamadığı ve erkeklerle beraber olmayı reddettiği için vezir-i azam Lütfi Paşa tarafından cinsel organı kesilerek dolaştırılır ve kan kaybından ölür. Pembeşeker'i böylesine bedbaht bir sona sürükleyen Lütfi Paşa, karanlık bir yüzdür.

Hastalıklarla, zulümle, baskıyla, savaş ve bireysel ölümlerle nüfuz alanını artıran kaos, inşa edilen kültürel değerlerle yerini kozmosa bırakır. Kültür, insanın içine doğduğu kimlik mekanıdır; zamanın akışıyla beraber bu kimliğin insanı ve toplumu yeniden kuran bir tarafı vardır. Kültürel bellek mekanlarının sembolik açılımı, camilerdir; Mimar Sinan tarafından itina ve titizlikle inşa edilen camiler, Tanrıyla buluşma adına edilen duaları saklı tutar, gizler ve içtenliğe dönüştürür. Ruhani anlamda kendini iyi hissetme ve ritüelleri anımsama adına insan bu mekandan rol ve enerji ödünçleyebilir; çünkü camiler, fiziksel yapısından soyutlanıp insanı derin bir anlama taşır.

Kaos ve kozmosun yansımalarını çatışma boyutuyla yaşayan birey ve toplum, öldüren, aşağılayan, tahrip eden tarafıyla yıkıcı; üreten, yapan ve yeniden var eden yönüyle ise yapıcı bir özelliğe sahiptir. Bu zıtlıklardan oluşan yapı, adalet, sevgi, hoşgörü ve başarı gibi değerlerle beslenirse aydınlığa; tecavüz eden, susturan, tepegözler ve medüzalar doğuran bir sürece dönüşürse karanlığa yönelecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

DİL ve ÜSLUP

3.1. HAZIRLIK DÖNEMİ VE ETKİLER

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı yazarlarından biri olan Elif Şafak, postmodern bir akıma bağlı olarak romanlarını yazar. Yıldız Ecevit, “*herşeyin karşıtıyla birlikte hiçbir çatışmaya yer vermeden var olduğu, farklılıkların barışçıl bir karnaval atmosferi içinde birarada yaşadığı bir tinsel varoluş biçiminin adıydı postmodern.*”²⁶² derken bu düşünce doğrultusunda eserlerini oluşturan yazarların çoklu bakış açısına gönderme yapar. Elif Şafak’ın romanları da tek bir katmandan meydana gelmez. Modern edebiyatın oluşturduğu şablonları kırmayı ve herşeyi sorgulamayı esas alan postmodernizm, Şafak’ın romanlarına bu özelliğiyle yansır. Postmodern oluşum içinde bilinçli bir şekilde yer almadığını; fakat kendisinin hep bu çerçevede değerlendirildiğini söyleyen Şafak, zıtlıklardan bile bir bütünlük oluşturma, bu bütünlüğü tekrar yıkıp parçalara ayırma çabası içindedir. Aklın ve nesnel gerçekliğin ötesinde var olanları sorgulayan Şafak, romanlarında kendisi kadar dış dünyada yer alan herşeyin ele alıp irdelenmesi gerektiğini düşünür. Edebiyat, Şafak’a göre sadece kendini anlatmak değildir;

“*Edebiyat benim için sınırları aşmak demek. İçine doğduğum cinsel, dinsel, dilsel, kültürel ve sınıfsal hudutların berisinde neler olduğu keşfetmek. Beni anlatmak değildir edebiyat, ben olmaktan çıkmaktır.*”

Şafak, sosyo-kültürel ve psiko-sosyal açıdan incelediği insanın geniş bir perspektiften sunulması gerektiğini söyler. Şafak’ın ilk eseri Kem Gözlere Anadolu’dur. 1994 yılında “*Kem Gözlere Anadolu*” ismini taşıyan bir öykü yazmasına rağmen yazın hayatına bu eseri dahil etmeyen yazar, kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle bir değerlendirme yapar;

“*Ben öykü kitabımı sevmiyorum. Ben ona üvey evlat muamelesi yapıyorum. Ve bir şey var orada, bir olmamışlık var. Yani buna da açık olmak gerektiğini düşünüyorum. İnsan her yaptığı şeyi sevmez, her dönemi sevmez. Her şeyine de aynı oranda*

²⁶²Ecevit, 2012, s. 63.

sahiplenmez. O da benim yani o anlamda Pinhan'dan önceki dönemde henüz tam buluşmayan, o kimyasal elementler var ya sanki birbirini harekete geçirmemiş gibi. Bir şey var, bir hamlık var. Onu aştığım noktayı Pinhan olarak görüyorum o anlamda miladım olarak algılıyorum. Belki haksızlık ediyorum, ama böyle hissediyorum. Onun için bir şey yapma gereği duymadım.(...) yeniden basmak istemedim, yeniden ele almak istemedim.”²⁶³

Yazarın öykü kitabıyla ilgili yaptığı açıklamaların temel nedeni, Kem Gözlere Anadolu’yla Pinhan arasında içerik bakımından ciddi farklılıkların olması düşünülebilir. Kem Gözlere Anadolu, İstanbul’un ve Anadolu’nun kenar mahallelerinde yazarın ifadesiyle “*varoşlarda*” yaşayan insanın umutsuzluk, karamsarlık, yalnızlıkla örülü sürecini bireyselden çok toplumsal bir bakış açısıyla irdeler. Kem Gözlere Anadolu’da tüm gücüyle mücadele etmesine rağmen yokluğun ezici ve baskıcı etkisini üzerinden atamayan ve bırakılmışlığın yazgısına mahkum edilen işçilerin, unutulmuş ve terk edilen Anadolu insanının, muhafazakar söylemin fetvalarına sıkışmış Kalenderi bir dervişin, kent hayatının bir parçası haline gelen lağım farelerinin, yoksulluk ve çaresizlikle kuşatılan küçük bir çocuğun yaşamını daha çok gösterme ve tasvir unsuruna bağlı olarak yansıtan yazar, “*halka yönelme*” ve “*toplumculuk*” gibi bir düşüncenin etkisi altındadır. İlk hikayesinde sade bir dil ve üslubu benimseyen yazar, belki dönemin içinde bulunduğu durum nedeniyle benimsediği faydacı ve toplumu eğitici anlayıştan Pinhan’la beraber tamamıyla uzaklaşır.

Yirmi altı yaşında yazdığı ilk romanla birlikte endividüalizm’e (bireycilik) yönelen yazarın şahsi üslubunun şekillenmesinde etkili olan unsurları şu şekilde sıralayabiliriz; anne ve babasının görevleri nedeniyle yurt dışında yaşaması ve göçmen oluşu, anneannesi ve babaannesinden öğrendiği sözlü kültüre dayalı birikimleri, farklı ve mekan ve zamanlarda yaşayan ve tarihe konu olan insanlara ait araştırmaları/gözlemleri, Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nde “*Bektaşî ve Mevlevilik Düşüncesinde Döngüsel Evren ve Kadınsılık Anlayışı*” adlı yüksek lisans, Siyaset Bilimi bölümünde ise “*Türk Modernleşmesinin Kadın Prototipleri ve Marjinaliteye Tahammül Sınırları*” doktora tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi’nde, Amerika’nın çeşitli üniversitelerinde Kadın Çalışmaları, Ortadoğu, İngiliz Edebiyatı ve Hafızanın Politikası alanlarında verdiği dersleri, kısacası bireysel yaşamındaki olumlu ve olumsuz tüm tecrübeleridir. Bu etkiler, hemen hemen

²⁶³Tural, a.g.tz., 2006, s. 266.

bütün romanlarında hissedilir. Yaşanmışlıklarını kurgusal bir zemine oturtan Şafak, zaman zaman masalsı dünyada yer alan öğelerden de örnekler alır.

Pinhan'da yer alan Mevlevilik ve Kalenderiliğe dayalı tekke adabı ve erkanının bahsi geçen yüksek lisans teziyle örtüşen bir yapısı vardır. *Mahrem*'de diktelerle küçük bir çocuk üzerinde otorite kurmaya çalışan babaanne figürü, "*Celal Tanrı*" olarak nitelendirdiği kendi babaannesinin birebir yansımasıdır. *Baba ve Piç*'te, annesine teyze kelimesiyle hitap eden Asya karakteri, bir süre annesine "*abla*" diyen kendisiyle doğrudan ilişkilidir. Yazar, *Bitpalas*'ta saçma kavramı üzerinde duran başkişi Ben'in fanilik üzerine beyan ettiği düşünceleriyle, *Araf*'ta kızlar yurdunda yabancılik hisseden Gail'in yalnızlığıyla yaşamı arasında yakın bir ilişki kurar. "*İskender, Pinhan, Şehrin Aynaları, Mahrem, Baba ve Piç, Ustam ve Ben*" romanlarında sıklıkla bahsettiği kayıp baba imgesini çocukluğunda travmaya neden olan babasızlığıyla, zaman zaman batıl inanışlara ve tabulara varan halk kültürüne dayalı geleneksel söylemi anneannesinden işittikleriyle, bireysel sorunlarını ise tek başına büyümek zorunda kalan kırgın bir ruhun yaşadıklarıyla bağdaştırır. Bununla birlikte yazar; Pinhan ile başlayan, Aşk'ta daha geniş bir algıdan okuyucunun dikkatine sunulan tasavvuf ritüeline ait görüşlerini ise İbn-i Arabi, Neyzen Tevfik ve İdris Şah gibi isimleri okuyarak şekillendiğini söyler. Kimi zaman romanın tamamında kimi zaman ise çerçeve vakanın bir bölümünde izlerine rastladığımız tasavvufu anlatma çabasını, edebiyatla ilişkilendiren yazar her ikisinin ortak yönleri olduğunu vurgular;

*"Tasavvuf ile edebiyat çok fazla ortak damar barındırır. Her ikisinde de içeriden, bireyden, içten başlar arayış ve dönüştürme arzusu, her ikisininde de aşkınlık arayışı, her ikisininde de "ben'in" hudutlarının dışına taşabilme arayışı ve merakı."*²⁶⁴

Tasavvuf, Şafak'ın romanlarında modern hayata uyarlanmış bir yaşama biçimidir. Romanlarını yukarıda anlatılan çerçevenin sunduğu imkan dünyası aracılığıyla yazan Elif Şafak, herhangi bir döneme/ekole bağlı olmaktan çok 1980'den günümüze kadar Türkiye'nin kültürel ve sosyal alanda geçirdiği evreleri ve yaşadığı sorunları dışarıdan bakan bir gözle ele alır. Özellikle sancılı geçiş dönemlerinin bir toplumun hafızasında bıraktığı izleri, ataerkil bir yapının kadını nasıl cinsel fetişizm unsuruna dönüştürdüğünü, toplum tarafından kabul edilmeyen, hoşgörülmeleyen tercihleri ve sessiz kalınan, ifşa edilmeyen gerçekleri - eşcinsellik ve ensest ilişkiler gibi- dile getiren yazar, romanlarını

²⁶⁴Elif Şafak, Yazılarını Yakanlar, mobil. zaman.com.tr., 26 Aralık, 2006.

İngilizce yazmayı tercih eder. Araf'tan itibaren İngilizce yazılan her romanın Türkçe'ye eksik bir şekilde çevrilmesi; anlatım bozuklukları, ciddi yazım ve imla hatalarının oluşmasına neden olduğu gibi yazarı anlaşılmaz kılar.

3.2. ROMANLARININ DİL VE ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

Günümüz Türkçesine ait kelimelerle edebi eser yazmanın dar bir çerçeveden bakmakla eş değer olduğunu düşünen Elif Şafak, Osmanlıca ve İngilizceye ait kelimeleri kullanmanın anlatımı zenginleştireceğini düşünür. Yazın hayatını Pinhan'la başlatan Şafak, dilin konuya paralel olarak bir akış kazandığını ve farklı dillere ait ifadelerle yer vermesinin farklı temaları ve kültürleri yansıtmışından kaynaklandığını söyler. Dili belli sınırlara ve kurallara hapsetmenin doğru bir tavır olmadığı konusunda elbette yazarın haklılık payı vardır; fakat dil ve üslup, içeriğin anlatım düzenini oluşturan bir yapı olduğu için yazarın kelimelerini itinayla seçmesi ve anlaşılabilirlik konusuna özen göstermesi gerekir. Bu ilgi ve dikkatten uzak bir şekilde romanlarını yazan ve akıcı bir anlatımı tercih etmeyen Elif Şafak'ın romanlarını dil ve üslup açısından değerlendirdiğimiz zaman genel olarak şunları söyleyebiliriz;

1. Küçük bir çocuğun tasavvuf ve tekke kültürüyle ilişkisini Pinhan'da anlatan yazar, sadeliği ve yalınlığı esas alan bir anlatım tarzı benimsemez. Romanda Osmanlıcaya ait sözcüklerin ardı ardına sıralanması, karmaşık ve çetrefilli bir üslubunun oluşmasına neden olur;

“Def ü ud ü kudümü ney ile iştiğal eden veya gününü ibadetle geçiren ya da aralarında münazara eden veyahut içli nefesler koşan dervişleri hayran hayran seyretmiş, lakin onların arasına katılmayı istemek bir yana, aklından dahi geçirmemişti.”
(P., s. 24)

Arapça ve Farsçada yer alan *ü* harfiyle tamlama oluşturulması, günümüz Türkçesinde bulunmayan ibarelerin metinde yer alması yazarın anlatımını kapalı ve ağır kılar. “*Veya, ya da, veyahut*” gibi aynı anlama gelen kelimelerin birarada kullanılması, dilde mevcut olan bağlaçların içeriğiyle ilgili detaylı bir bilgiye sahip olunmadığını gösterir. Alıntı metne bakıldığı zaman üslupla ilgili bir diğer sıkıntı, cümle yapısının sağlam bir kurgu içinde oluşturulmamasıdır. Neredeyse bir paragrafa karşılık gelen cümle, anlam karmaşasına neden olduğu için üslubu olumsuz yönde etkiler. Geniş bir

okur kitlesine ulaşmak isteyen yazarın amacıyla çelişen bu durum, benzer bir şekilde Ustam ve Ben’de görülür;

“Caminin hem içi, hem dışı herkesi büyülüyor, takdir topluyordu ama insanlarda esas merak uyandıran kubbenin ebatlarıydı. Acaba Selimiye'nin kubbesi Ayasofya'ninkini geçmiş miydi? Hem evet hem hayır. Kubbenin çevresi ölçülecek ve yüksekliği kubbe tabanının hizasından itibaren hesaplanacak olursa, onlarınki daha büyüktü. Selimiye Cami'nin yuvarlak kubbesi, daha yüksek olan zirvesiyle Iustinianos'un yassı kubbesini aşmıştı. Şayet yerden itibaren ölçülecek ve kubbesinin çevresi değil de kutru hesaba katılacak olursa onlarınki azıcık daha küçüktü. Aynı anda daha büyük, daha küçüktü.

Alıntı metne bütün olarak bakıldığı zaman, mantıksal açıdan birbiriyle çelişik ve tutarsız ifadelerin sıralanması, yazarın dil konusunda bir bocalama yaşadığına ve dile tam olarak nüfuz edemediğine işaret eder. Anlaşılmazlık üzerine kurulu olan metin, doğallıktan uzaktır. Bunu yansıtan ilk gösterge, *“hem evet hem hayır”* ya da *“aynı anda daha büyük, daha küçüktü”* cümleleriyle verilir. Evet ve hayır büyük ve küçük kelimeleri, birbirine zıt ifadelerdir. Okuyucuya ne anlatmak istediğine yönelik net bir görüş beyan etmeyen ve anlam karmaşasına neden olan cümleler, yazarın üslubu oluşturma konusunda sıkıntılı olduğunu gösterir;

“Mermer ve granitten yapılmış filayakları üzerinde sekiz ayakla desteklenen müsemmen kubbe, sekizgenden daireye akan bir mimari çıkarmıştı ortaya..” (U.v.B., s. 327)

Müsemmen, sekiz parçalı anlamına gelir. Divan edebiyatında da bir bölümü oluşturan müsemmenin, yukarıdaki cümlede *sekiz ayakla desteklenen* ifadesinden sonra kullanılması, yazarın eski ve günümüz Türkçesinde aynı anlama gelen kelimelerin anlamını bilme konusunda acemilik yaşadığını gösterir. Bu duruma benzer bir hata, Baba Piç romanında görülür;

“Kendisi bir Ermeni kızı olarak kendi kuşağından nesiller evvel yaşamış atalarının ruhlarını içinde barındırdığına inanıyordu.” (B.v.P., s. 184)

Kendisi ve kendi kelimeleriyle anlatımında gereksiz sözlere yer vererek anlatım bozukluğu oluşturan yazar, dili boğumlama yanlışına düşer. Sadelikten ve yalınlıktan uzak üslubunun dolambaçlı bir şekle bürünmesi, yazarın dili kullanma becerisinin zayıf olduğunu gösterir. Bununla birlikte kuşak ve nesil eş anlamlı kelimelerdir. Kısa ve açık

bir anlatımı benimsemeyen yazarın bu tavrı, estetizim bir yana, üslubuna yönelik bir endişesinin olmadığını ortaya koyar;

“Rose orada kendini hep yabancı hissetmişti, ne yaparsa yapsın odar olduğunun bilincinde olmuştu daima- bu yapışkan kelime daha ilk günden yapışmıştı üstüne.” (B.v.P., s. 51)

Alıntı metin, üslup bakımından hatalıdır. Bu kelimesinden önce kullanılan çizgi işaretinin hiçbir işlevi yoktur. Vurgulama ve tonlamayla alakalı bir duraksama olmayan çizgi işaretinin kullanımı, yazarın imla kurallarında başarılı olmadığına işaret eder. Çizgi işaretinin yanı sıra, *“yapışkan ve yapışmıştı ile ne yaparsa yapsın ve daima”* kelimeleri cümle içinde benzer anlamını verdiği için ikinci kez tekrar edilmesi, okuyucu açısından külfetli ve yorucu bir aktarımın oluşmasına neden olur;

“Rüyamda bir uçan balon görüyordum. Rengini seçemiyordum ama gökyüzü gıpgri, bulutlar bembeyaz, güneş sapsarı olduğuna göre, gıpgri, bembeyaz ya da sapsarı dışında bir renk olmalıydı muhakkak. Aksi takdirde onu göremezdim. Rüyamda gördüğüm uçan balon görüldüğü müddetçe var, görülmediği anda yoktu.” (M., s. 11)

Görmek fiiliyle, renk, sapsarı, gıpgri, bembeyaz kelimelerinin dört ve iki defa yinelenmesi, ritmi bozmakla beraber anlatım paktında sıkıntı oluşturan bir monotonluğa ve sıradanlığa yol açar. Bir paragrafta herhangi bir ifadenin defaatle verilmesi, üslup bakımından yazarın bir anlatım zorluğu içinde olduğunu gösterir.

2. Yazar, üslubuna ait bir diğer özellik, ikilemelere sıklıkla yer vermesidir. İkileme sistemi, yazarın romanlarında *“anlatımı pekiştirmek ve kavramı zenginleştirmek”*²⁶⁵ amacıyla kullanılır. Muhtelif romanlarından seçtiğimiz ikilemelerden bazılarını şöyle sıralayabiliriz;

“Tir tir, derin mi derin, boydan boya, derin derin, gümbür gümbür, hiç mi hiç, gürül gürül, ağır mı ağır, açık açık, damla damla” (P., s. 9-10-11)

“Yaka paça, göz göze, ayrı ayrı, epi topu, zar zor, kolay kolay” (A., s. 9-10-11-12-13)

“Ufak tefek, ağlaya ağlaya” (İ., s. 9,26)

“Mutlu mesut, uzun uzun, fersah fersah” (A., s. 13-14)

“Zaman zaman, alayıp pullamak, süsleyip püslemek” (Ş.A., s. 9)

²⁶⁵Ramazan Korkmaz, Sabahattin Ali- İnsan ve Eser, Yapı kredi Yay., 1997, s. 326.

“Olsa olsa, damla, damla, uyumsuz mu uyumsuz, türlü türlü” (B.v.P., s. 10,16-17)

“Cümbür cemaat, boy boy, vıdı vıdı” (M., s. 15-16-17)

Genel olarak ses benzerliğiyle ve kelime tekrarıyla oluşan ikilemeleri kullanan yazar, ikilemeler aracılığıyla anlatı kişilerinin davranış biçimlerini destekler. Bu durum Elif Şafak’ın, romanlarında karakterleri kurgularken davranışlar üzerinde önemle durduğunu ve ikilemelerin dilsel bir malzeme niteliği taşımasının yanı sıra yapısal unsurlarda da dolaylı yönden etkili olduğunu gösterir. Yazarın üslubunu konuşma diline yakınlaştıran ikilemeler, samimi ve rahat bir anlatımın oluşmasına zemin hazırlar.

3. İkilemelerin oluşturduğu günlük dile yaklaşma, argo ifadelerde de etkin bir şekilde görülür. Dil ve üslupla ilgili bir sembol ya da anlatım kalıbı olan argo söyleyişler, Elif Şafak’ın romanlarında sokağı anlattığı zaman sosyal ortamın bir gereğini ya da anlatı kişinin yaşayış ve düşünüş tarzını ortaya koyan bir yapıya sahiptir;

“Orospu sinek! Oroospuu! Orospu sineeeek!” (M., s. 14)

“Kaltaktı maltaktı ama zekiydi şu İlena” (A., s. 78)

“Bok geçer.” (İ., s. 128)

“Bugün kapına köpek olan, yarın seni de ısırp başkasına yaltaklanırdı.” (U.v.B., s. 41)

“Böyle... böyle orospular gibi giyinirsen olacağı budur.” (B.v.P., s. 40)

“Kırbaçlayın şu sahtekarı! Kırbaçlayın orospuyu!” (A., s. 161)

4. En az iki kelimeden oluşan ve kalıplaşmış ifade niteliği taşıyan deyimleri, her romanında kullanan yazar, Türkçeye has bu söz gücünden istifade ederek anlatımını zenginleştirir;

“Yaka paça dışarı atmak” (A., s. 10)

“Alıp başını kaçmak” (İ., s. 17)

“Ele güne rezil olmak” (M., s. 15)

“İçi cız etmek” (P., s. 14)

“İçi daralmak” (Ş.A., s. 7)

“Kafa tutmak” (A., s. 14)

5. Elif Şafak’ın üslubuna yönelik bir diğer özellik, anlatı kişilerini konuştururken onların sosyo-kültürel konumlarını dikkate almaması ve toplum içindeki statülerine uygun bir dil kullanmamasıdır. Bu durum bariz bir şekilde *İskender* romanında görülür. 1957 yılında Mala Çar Bayan adlı Kürt köyünde dünyaya gelen Pembe’nin ve Cemile’nin

konuşmalarına bakılırsa yazarın inandırıcılık ve gerçeklik duygusunu dikkate almadığını söyleyebiliriz;

“Ben denizci olup dünyayı dolaşacağım. Her sabah başka bir limanda uyanacağım.”(İ., s. 46)

“Eğer öyleyse” diye düşündü Cemile“ acaba hangisi daha çok üzecek bizi- Pembe’nin tutkuları mı, yoksa benim tutkusuzluğum mu?”

“Bir gün evlenmek istiyordu- bir gelinlik ve şehirde yaptıkları türden beyaz kremalı pasta harika olurdu.” (İ., s. 44)

Fırat nehri yakınlarında olduğu söylenilen ve yazarın ifadesiyle her tür haktan yoksun bırakılan, terk edilen, unutilan bir köyde çocukların bu denli hayal kurmaları ve konuşmaları hem yaşlarıyla hem de sosyal ortamlarıyla bağdaşan bir durum değildir. O dönemlerde köylerin içinde bulunduğu hal dikkate alınırsa örnek metinde yer alan karaktere ait söylemler yazarın zorlama bir üsluba sahip olduğunu gösterir. Karaktere uygun rol benimsetememe durumu yazarın reellik çizgisinden çıkmasına neden olduğu gibi neredeyse romanın tamamında gözlemlenebilir. 1947 yılında yoksulluğu derinden yaşayan köylünün hayatını yansıtırken yazarın kullandığı tasvir cümlelerinin de dönemle uyuşmayan bir yapısı vardır;

“Köyün üç yaşlısı, kambur bedenleri ve kederli çehreleriyle bütün gün kahvede oturup ömür kadar narin, gönül gibi sırça bardaklarla çaylarını yudumlar, Allah’ın hikmetlerine ve siyasetçilerin hilelerine akıl sır erdirmeye çalışırlarmış.” (İ., s. 18)

“Kambur bedenler ve kederli çehrelerle” anlatılan insanların, çay içtikleri bardağın özellikleri belirtilen zaman dilimine ait değildir. 47’li yılları toplumsal gerçekçi açıdan değerlendiremeyen yazarın bu tavrı, Anadolu insanının mevcut durumuyla çeliştiği için okuyucunun bilincinde olumsuz sonuçlara neden olur ve anlatıma zarar verir.

Bir dönemi anlatan ve tarihi bilgilere yer veren *“Ustam ve Ben”* romanında da benzer bir hatanın yapıldığı görülür. Hindistan’dan İstanbul’a sefer yapan bir gemiye on iki yaşındaki Cihan adlı bir çocuğun binmesi ve on dört yaşında nedeni verilmeyen bir şekilde Mimar Sinan’la tanışması, yazarın vaka icat etmede dayatma usullere başvurduğunu ortaya koyar. Bununla birlikte Hesna Hatun tarafından Mihrimah’a prenses diye hitap edilmesi Osmanlı kültürünün kural ve kaidelerine aykırıdır;

“Prensesin adını kullanmaya nasıl cüret edersin?” (U.v.B., s. ??)

Osmanlı hanedanına mensup kız çocukları dünyaya geldiği zaman sultan, erkek çocuğununsa şehzade ünvanını aldığı herkes tarafından bilinir. Bu nedenle prenses ifadesi kullanmak doğru değildir. Romanda benzer bir yanlışlık, mekan isimlendirilmesiyle yapılır. 1478 Fatih Sultan Mehmed zamanında imar edilen ve 600 yıllık bir tarihe sahip olan Osmanlı'ya 400 yıl boyunca hizmet vermiş bir mekanın ilk isimleri Saray- Cedide-i Amire ya da Saray-ı Hümayun'dur. Yazarın on altıncı yüzyılı anlatmasına rağmen saray için;

“İşte gecenin o geç vaktinde Cihan, Topkapı Sarayı'nın hayvanat bahçesindeki barakasında, kabaca yontulmuş bir masada oturmuş, bununla uğraşmaktaydı” (U.v.B., s. 15)

Şeklindeki ifadesi, dönem hakkında yeterli bilgisi olmadığını gösterir. 16. yüzyılı anlatması ve 'Topkapı' isiminin 19.y.yda 2. Mahmut döneminde verilmesi nedeniyle hatalıdır. Mehmet Berksan, bu konuyla ilgili yazara şöyle bir eleştiri yöneltir;

“Topkapı sarayı ismi, 19. y.yda 2. Mahmut döneminde verilmiştir. Öncesinde Saray-ı Cedit-i Amire, Saray-ı Hümayun olarak adlandırıldı. Başka isimleri de vardı; ama Topkapı sarayı kesinlikle bunların arasında değildi. Bunu bilmek için de mimarlık tarihi uzmanı olmaya gerek yok. Hadi dönem araştırmasını iyi yapmadın diyelim, neden bilip bilmeden, hem de devrik cümlelerle edebi maharet sergilemeye kalktığın bir yerde 'Topkapı derlerdi adına'(s.53) diye bir iddia koyuyorsun ortaya? Üç sene araştırdığını söylediğin, 16.y.y İstanbul'unu ve Mimar Sinan'ın adını kullanarak pazarladığın bir eserde bu kadar bariz bir hata yapmak hakaret değil mi okuyucularına?”²⁶⁶

Berksan'ın tespiti doğrudur; yazar, hakkında üç senelik araştırma yaptığı romanda mekan ya da diğer isimlere yer verirken tarihsel süreci göz ardı etmiştir. Bu durum, tarihsel roman niteliği taşıyan metnin reelliğini zedeler.

Zorlama üslubunun belirtilerini görebileceğimiz bir diğer roman, *Mahrem*'dir. Şişman bir kadının yaşamına paralel olarak yansıtılan Keramet Mumi Keşke Memiş Efendi'nin doğumu esnasında yaşananları değerlendirdiğimizde şu sonucu çıkarabiliriz; Keramet'in bir mum şeklinde dünyaya gelmesi, gözlerinin fındıkkabuğuyla çizilmesi efsane ya da mucize olarak kabul edilemeyecek kadar gerçekdışıdır. Mum gibi görünmesi, dünyaya geldiği zaman bir kerametın olması ve babasının keşke demesi

²⁶⁶Mehmet Berksan, Mimar'ın Gözüyle Elif Şafak'ın Son Romanı, <http://www.arkitera.com>, 9 Ocak 2014.

Keramet'in ismini biçimlendirir. Bir karakterin absürtlüğü varan bir neden-sonuç ilişkisi kurularak oluşturulması, yazarın sağlam bir kurgu yeteneğinin olmadığını gösterir.

6. Elif Şafak, kurmaca metinde yapısına göre basit ve birleşik; anlam bakımından olumlu ve olumsuz yüklem türüne göre ise isim ve fiil cümlelerini özellikle tercih eder. Heyecan ve ani duyguların yarattığı etkileri ünlem ve soru cümlesiyle aktaran yazar, kuralsız yani devrik cümleye de yer verir.

7. Bütün sözcük türlerinden -isim, fiil, zarf, zamir, sıfat, ünlem, edat, bağlaç-istifade eden yazar tasvire yönelik bir anlatım tarzını benimsediği için sıfatları ve isimleri daha çok kullanır. Yazarın romanlarının ilk sayfalarını taradığımız zaman sözcük türlerinin dağılımını şu şekilde tablolatabiliriz;

ROMN ADI	SAYFA ARALIĞI	İSİ M	Fiİ L	SİFA T	ZAMİ R	ZAR F	EDA T	BAĞLA Ç	ÜNLE M
Pinhan	9-29	2670	626	1073	125	386	102	176	1
Şehrin Aynaları	13-30	670	320	107	78	48	44	25	12
Mahre	11-20	870	545	346	80	45	32	16	11
Araf	9-20	840	254	217	92	42	51	96	12
Bitpalas	11-30	987	453	230		45	36	85	5
Baba ve Piç	9-20	790	467	468	80	73	65	67	5
Aşk	15-30	890	554	417	88	123	21	13	12
Siyah Süt	31-50	980	456	345	80	61	15	16	11
İskende r	17-30	784	200	80	62	21	12	13	6
Ustam ve Ben	13-20	678	256	240	81	20	26	55	8

3.3. ROMANLARDA KULLANDIĞI ANLATIM TEKNİKLERİ

Elif Şafak, romanlarında bireyleşme serüveni başarıyla tamamlayan ya da kendilik sorunsalları nedeniyle gerçekleştiremeyen kişilerin yaşantı süreçlerini konu alır. Bu kişilerin ruhsal dünyasındaki yaşananlar, iç monolog, diyalog, bilinç akışı, montaj ve kolaj gibi teknikler aracılığıyla yansıtılır. Bu tekniklerden iç monolog, diyalog ve bilinç akımı toplumsal alanda öteki ile bağ kuramamış uyumsuz insanların kendileriyle gerçekleştirdikleri konuşmaları dışa aktarır; montaj ve kolaj ise daha çok biçim ve içerik bakımından metni destekleyen bir yapıya sahiptir. Yazarın üslubu üzerinde belirleyici rol alan bu teknikler, hem şahıs kadrosu, zaman, mekan, olay örgüsü ve bakış açısının özelliklerine hem de yazarın niyetine bağlı olarak şekil kazanır. Öznel yorumlarla ya da nesnel betimlemelerle boyut kazanan teknikler, çoğu zaman tanrısal ya da kahraman anlatıcının müdahaleleriyle metne yansır.

3.3.1. İç monolog

Bourneur ve Quellet'e göre iç monolog "*insan bilincinin dünyayı nasıl idrak ettiğini göstermek*"²⁶⁷ için kullanılır. İç monolog, karakterin kendisiyle olan sessiz konuşmasını yazar aracılığıyla somutlaştırır. Elif Şafak, romanlarında anlatı kişilerinin dünya-ben ilişkisine dayanan varoluş sıkıntılarını iç monolog tekniğine bağlı olarak anlatır. Yalnızlık, çaresizlik, iletişimsizlik, bunalım/bungunluk, umutsuzluk ve yabancılaşma gibi kendilik sorunsalları yaşayan karakterler, ruhsal ve psikolojik durumlarını okuyucuya yansıtırken kendisiyle konuşan ve doğrudan iç sesinin söylediklerini aktaran konumdadır;

"Ella kimseye -bilhassa kocasına- itiraf edememişti ama işin doğrusu, bu satırları okurken kendi ölüm ilanını okur gibi olmuştu. "Ben ölünce arkamdan bunları diyecekler herhalde diye geçirmişti içinden." (İ., s. 13)

İç monolog tekniği, Ella'nın kendisiyle baş başa kaldığı bir an'ı metne taşıyarak onun içsel dünyası hakkında okuyucunun bilgi edinmesini sağlar. Hislerini ve

²⁶⁷Bourneur-Quellet, a.g.e., 1989, s. 18.

düşüncelerini kimseler yokken sadece kendisine itiraf edebilen Ella'nın bir şey yapamazlığını ve sıkışmışlığını tanrısal bakış açısı iç monologla ifşa eder;

“Ne karmaşık bir kişiliği vardı. “Hoş çocuk” diye düşündü; tek mesele, aniden öfkelenabiliyordu. Böyle anlarda Kate ne yapacağını bilemiyordu. Bir sonraki buluşmalarında- bir daha buluşacaklarından emindi zira- onu daha iyi çözecekti. (İ., s. 169)

Kate'nin kendisiyle yaptığı sessiz ve içsel konuşması iç monolog aracılığıyla dışa yansır. İç monolog sayesinde okuyucu Kate'nin bilincinden geçirdiklerini öğrenir; onun gelecekte ne düşündüğünü, neler planladığını bilir;

“Geçmişle bir nevi iç barış ilan etmeye, annesiyle babasını değiştirmeye çalışmaktan ve değişmediklerinde hüsrana uğramaktan vazgeçmeye, aşkımsıyı aşkla karıştırmayı bırakmaya, aşkı bulana kadar yeni ilişkilere atlamaktan imtina etmeye, başkalarına karşı daha az şüpheli, kendinden daha emin olmaya... Kısacası olabildiğince hızlı olgunlaşmaya karar verdi.” (A., s. 92)

İç monolog, kişinin iç dünyasındaki değişimi ve yaşamı üzerindeki hakimiyetini ortaya koyar. Geçmişe dönük bir yüzleşme yaşayan ve yeni kararlar alan anlatı kişinin yaşamını onun bilincinde yer alan sınırları çizilmiş yeniliğe temas ederek vurgulayan iç monolog, kişinin kendini gördüğü yer ve konumla ilgili okuyucuya bilgi verir;

“Ona bunu hiç söylemedim ama Uçuk'un gözleri Yunus'unkileri çağrıştırıyor. En çok erkek kardeşimi özlüyorum galiba. Hiç iyi ağabey olmadım ona. Yanlış davalar uğruna dövüşmekle öyle meşguldüm ki bana en çok ihtiyacı olduğu zamanlarda yanında durmadım.” (İ., s. 79)

Alıntı metinde iç monolog, yalnız kaldığı bir anda kendisiyle hesaplaşan İskender'in yüreğini derinden acıtan özlem ve pişmanlık duygusuyla ilgili bir durumu öğrenmemizi sağlar. Dile getirilmeyen/ifade edilmeyen bir düşünceyi kişinin bilincindeki ses aracılığıyla aktaran iç monolog, olayların gelişim sürecine bağlı olarak kişinin verdiği içsel tepkileri gün yüzüne çıkarır. Bu durum, okuyucuya kişinin rusal dünyasını çözmesine yönelik birtakım ipuçları sunar;

“Oysa içimden haykırmak geldi: Evet, sen yoktun ama ben her gece seninleydim rüyalarımda; yarasalar uyanır, baykuşlar öterken, her karanlık çöküşü, senle sohbet

ettim, hasret giderdim. Etime takılmış bir çengel gibi her yere taşdım ismini ve şimdi senin için uzak bir hatıradan ibaret olsa da özliyorum o eski günleri.” (U.v.B., s. 278)

Ruhsal tıkanmışlık noktasına varan haykırışı durum zarflarıyla ya da sıfatlarla zenginleştiren iç monolog, düşüncelerden çok davranışlarda yansıma bulur. Yoğun bir duygusal yönelimi açığa vuran iç monolog, birinci tekil şahsın söylemiyle metne aktarılır; kendisinin bildiği durumu iç sesiyle konuşarak vurgulayan ve yaşamındaki yerini gösteren anlatı kişisi, kimselerin duymayacağı isyanını kendisiyle konuşarak dile getirir;

“Diyemiyorum ki ben de tam tersine sessizlikten rahatsız oluyorum. Ne zaman sessizliğe gömülse ortalık, çıkıveriyor içimdeki çatlak sesler birer birer . Susmak nedir bilmeyen bir koro taşıyorum içimde. “İçimden Sesler Korosu” diyorum onlara.” (S.S., s. 44)

Anlatı kişinin itiraf edemediği gerçek, iç monolog aracılığıyla okuyucunun dikkatine sunulur. Kimselerin duyamadığı ve sesli olarak dile getiremediği çaresizlik duygusunu belirten anlatı kişisi, yaşamını daha ayrıntılı görmemizi ve bilmemizi sağlar;

“Ömer çok geçmeden kendini bir sürü varoluşsal soru içinde debelenirken buldu; ne yapıyordu(uçakta değil hayatta) nereye gidiyordu(gene aynı bağlamda) neden memleketin ayrılıyordu, Amerika’da siyaset bilimi doktorası yapmak neyi değiştirecekti, bu uçakta olmasının gerçek sebebi bu muydu yoksa kendinden m kaçıyordu(...)”(A., s. 92)

Tanrısal anlatıcının parantez içi açıklamalarla müdahale ettiği bu monolog, belirsizlikleri sonlandırıp yaşamına yön vermek isteyen anlatı kişinin kararsızlığını ve çaresizliğini anlatır. Bilincindeki karmaşayı çözmeyen ve bilinmezliğe doğru sürüklenen anlatı kişisi sorularının cevabını içsel dünyasında aramaya başlar;

“Yoksa, yoksa bütün bu minyatürler ve beyitler onu mu anlatıyordu? Tekkeye gelişini, burada yaşadıklarını ve belki... belki bundan sonrasını? (...) Hem seneler evvel, daha ilk karşılaşmalarında, Dürri Baba da öyle dememiş miydi? Gönlü bu yöne aktığı için ağaçtan inmiş, tekkede yaşamakta karar kılmış değil miydi?” (P., s. 49-50)

Alıntı metindeki iç monolog, anlatı kişinin kendisine sorular sormasıyla oluşur. Tekrar bildiren ifadeler, soru işaretleri ve tamamlanmamış cümlelerle yaşadığı çatışmanın boyutunu sunan kişi, tek kişilik dünyasında bilincini meşgul eden problemlere yönelerek çözüm bulmaya çalışır. Anlatı süresince bir sırrı saklayan Pinhan’ın başkasına kendisini anlatamaması onu içe yönlendirir ve kendisiyle iletişim kurmasına zemin hazırlar.

3.3.2. Diyalog

İki kişinin karşılıklı ve sözlü olarak konuşmasıyla oluşan diyalog, Elif Şafak'ın hemen hemen bütün romanlarında kullanılan ve metnin temel bir parçası haline gelen bir anlatım tekniğidir. Aktaş'a göre diyalog “*dramatik türe has göstermeyle ilgili sahneler anlatımı zenginleştirmekte, kahramanların bazılarının ruhi durumları anlatıcının dikkatine yazarın ifadesiyle gözler önüne serilmektedir.*”²⁶⁸Bu yönüyle metnin içinde yer alan ve anlatı kişinin yaşadığı süreçten bir kesit sunan diyaloglar, olayların canlı ve dinamik sahnelerle hareketlilik kazanmasına imkan tanır;

“*Bunları nereden biliyorsun, işin gücün yok mudur ki beni gözetlersin?*”

Gözetlemek değil, seni seyrettim. Ben... Ben sende kendimi gördüm. Hagopik şaşkındı. Kekelemeye başlamıştı.

“*Kafi!*” *Diye haykırdı Pinhan. Daha fazla dinlemeye hiç niyetli değilim.*” (P., s. 47)

Sadece davranışları aktaran, konuşmalara müdahale etmeyen tanrısal anlatıcı alıntı metinde “*diye haykırdı*” belirtecini kullanarak varlığının dolaylı olduğuna işaret eder; çünkü diyalog tekniği yukarıdaki söylemlerden anlaşılacağı üzere birinci tekil şahsın aktarımıyla sunulur. Dertli Hagopik'in bildiği bir durumla ilgili yaptığı açıklama ve Pinhanla arasındaki çatışma, diyalog tekniğiyle aktarılır;

“*Peki o zaman bir şey sorayım. Söyle bakalım, sayı saymayı biliyor musun? ”*

Pörtlek- gözlü- çirkin- çocuk hevesle başını sallıyor. Ama hala dudaklarını aralamıyor

“*Yok, yooook!*” *diyor liseli kız. “Bilseydin hemen sayardın.(...)”*

“*Yaaa!*” *diye çınlıyor çocuğun sesi. “Biliyoruuum!”* (M., s. 40)

Tırnak içine alınmış diyalog cümleleri arasında yorum yapan anlatıcı, hem önceki soru cümlesiyle akışın kesilmediğini gösteren bir bağlantı kurar hem de metnin içinde yer aldığını ortaya koyar. Birbirini tanımayan iki insan arasındaki konuşmayı davranışlara yansıyan tepkilerle ve betimlemelerle destekleyen anlatıcı, diyalog tekniğini öznel yorumlarla farklı bir boyuta taşır;

“*Lord Poton: “Bu sabah bir farklılık var sende.”*

Ben: “Öyle mi? Olabilir. Dün gece tuhaf bir rüya gördüm de.”

²⁶⁸Şerif Aktaş, Edebiyatta Üslup ve Problemleri, Akçağ Yay. Ankara, 2002, s. 120.

Lord Poton: Kabustur inşallah...

Ben: Önemli değil.

Lord Poton:(İlgisi artmış bir halde.) Ya öyle mi? E, çatlatma adamı, anlatsana.”

(S.S., s. 293-294)

Lord Poton isimli kötü bir cinle başkişi Elif Şafak arasında geçen bir konuşmayı aktaran diyalogda konuşma çizgileri yerine kişilerin isimleri kullanılır. Başkişi Elif Şafak, hem konuşma metnini sağlayan anlatı kişisi hem de anlatıcı konumuyla olayların içinde yer alırken sorulardan, durum zarflarından ve sıfatlardan yararlanarak karşısındaki soyut varlıkla iletişim kurar.

3.3.3. Montaj

Elif Şafak romanlarında olay örgüsü, zaman ve mekan gibi yapısal unsurları hem içerik hem de biçim bakımından destekleyen montaj, metinlere birden farklı görünümle yansıyan anlatım tekniğidir. Bir başkasına ait bir söze metnin temel düzeninde yer vererek anlatıma derinlik kazandıran montaj, romanlarda daha çok bölüm başlıklarıyla ilişkili olan epigram ifadelerle verilir. Metinlerarası montaj tekniğinin kullanıldığı anlatılarda, herhangi bir değişikliğe uğramadan bir kalıp halinde olduğu gibi verilen alıntıların yansıması şu şekildedir;

Roman Adı ve Sayfa Numarası	Yazılım Şekli	Anlatıdaki Gösterim Şekli	Terkip Şekli
Pinhan, s., 35	Normal Yazım, Küçük Harf	Yunus Emre'den Metinlerarası Gönderme	Kalıp Halinde
Şehrin Aynaları, s., 12	Normal Yazım, Küçük Harf	Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dan Metinlerarası Gönderme	Kalıp Halinde
Mahrem s., 10	Normal Yazım, Küçük Harf	Refik Halid Karay'dan Metinlerarası Gönderme	Eserden Alıntı
Araf s., 8	Normal Yazım, Küçük Harf	Mevlana'dan Metinlerarası Gönderme	Mesnevi eserinden alıntı
Bitpalas s., 10	Normal Yazım, Küçük Harf	Ursula K. Le Guin'den Metinlerarası Gönderme	Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar Eserinden Alıntı

Baba ve Piç s., 8	Normal Yazım, Küçük Harf	Masaldan Metinlerarası Gönderme	Masaldan Alıntı
Siyah Süt, s., 10	Normal Yazım, Küçük Harf	Lewis Carroll'dan Metinlerarası Gönderme	Alice Harikalar Diyarında'n Alıntı
Aşk s., 33	Normal Yazım, Küçük Harf	Mevlana'dan Gönderme	Mesnevi'den Alıntı
İskender, s., 9	Normal Yazım, Küçük Harf	J.M. Coethze'den Gönderme	Taşra Hayatından Manzaralar'dan Alıntı
Ustam ve Ben	Normal Yazım Küçük Harf	Fuzuli'den Metinlerarası Gönderme	Şiirden Alıntı

Tabloda görüldüğü üzere aynı yazım şekli ile yapılan montajlar, dünya edebiyatından alıntılanan seçmelerden bazılarıdır. Değiştirilmeden orijinal haliyle aktarılan ve genel yapıyı besleyen/zenginleştiren montajlar, postmodern anlatıların bir gereği olarak da kullanılır. Posmodernist bir anlayışı benimseyen yazarın montaj tekniğine yer verirken genel kullanımı tercih ettiği görülür. Elif Şafak, metinlerde yer alan her bölümle anlam bakımından bağdaşan bir özelliğe sahip olan montajları, hiç değiştirmeden, üç veya beş cümleyle sınırlı kalarak anlatıya taşır.

3.3.4. Anlatma/Durum Yansıtma, Gösterme/Sahneleme, Betimleme/Tasvir

Siyah Süt dışında romanlarının bütününde tanrısal bakış açısını tercih eden Elif Şafak, zamana ve mekana yansıyan anlatı kişilerinin ruh halini yansıtırken metinde anlatma, gösterme ve tasvir tekniklerini subjektif yorumlarıyla birleştirir; bu durum yazarın metinden uzaklaştığına ve kendi tezini ortaya koymaya çalıştığına işaret eder;

“Mavi Metres merdivenleri nefes nefese çıkıp, telaşla 8 numaralı dairenin kapısını açtı. Geç kalmıştı. Kuaförde işinin umduğundan uzun sürmesi yetmezmiş gibi, bir de alışverişle vakit kaybetmişti. Aldıklarını mutfak tezgahının üzerine boşalttı. Yiyecekler bekleyebilirdi, önce hazırlanmalıydı.” (B.P., s. 154)

Gündelik yaşamın bir anını anlatma yöntemine başvurarak metne taşıyan tanrısal anlatıcı, Mavi Metres'in bilincinden geçenleri okuyarak ve içinde bulunduğu hali çözümleyerek yansıtır. Aytür'e göre *“tanrısal bakış açısından yazılan romanlarda*

genellikle egemen olan anlatma yöntemidir.”²⁶⁹Anlatma yönteminin dışarıdan bir müdahalenin etkisiyle yansıtıldığı metinde sıradan bir eylem aracılığıyla durum tespiti yapan ve kendisi saklamadan yorumlarıyla okuyucuya bilgi veren bakış açısı, hakim konumdadır;

“Uyku tutmadı; şafak sökerken çıktı evden. Akılsızca bir iş yaptığını bile bile kazandığı tüm parayı yanına aldı. Bu kadar yüklü meblağ için kaburgalarını kırmakta sakınca görmeyecek yankesiciler ve hırsızlarla doluydu Kuzey Londra. Sokakta yabancı biri yakınından geçecek olsa adımları hızlanıyor, bedeni savunma dürtüsüyle irkilip, eli ayağı buz kesiyordu.” (İ., s. 76)

Yukarıda belirtilen ifadelerde anlatma yöntemi, tanrısal bakış açısının duygu ve düşünce dünyasıyla doğrudan ilintilidir. Bu teknikte metinden geri çekilmeyerek kişinin ruh haliyle ilgili detaylar üzerinde duran ve içinde bulunduğu an’da ne hissettiğini bilen tanrısal bakış açısı, aktarıcı konumundadır. Anlatı kişinin davranışları ve hareketlerini geçmiş ve şimdiki zaman diliminde değerlendiren anlatma, okuyucunun ilgi ve dikkatini bakış açısı üzerinde yoğunlaştırır;

Gösterme tekniği ise yazar, romanlarında olayların akışını yansıtmaya ve sahneleme aracılığıyla metne taşır. Herhangi bir diyalogu ya da eylemi esas alan gösterme yönteminde bakış açısı, etkin değildir.

“Kağıdı buruşturup cebime koydum. Anında bir tane daha attı:

Neyin var senin?

Omuzlarımı silkip, önemli değil manasına gelen bir el hareketi yaptım. (...)Ben de ona not yazdım:

Sonra söylerim! Uzatma” (İ., s. 47)

İki anlatı kişisi arasında geçen bir konuşma, gösterme yöntemiyle somutlaştırılır. Okuyucuyla anlatı kişinin doğrudan iletişim kurduğu metinde her şey sahneleme tekniğiyle canlandırılır. Objektif bir tavrın hakim olduğu metinde şimdiki zaman esas alınır. Birbirinden farklı yazım biçimleriyle yansıtılan göstermede tanrısal anlatıcının etkinliği sonlanır;

“Hamileliğinin son aylarında aşırı kilo alıp, bir sonraki günü dahi taşıyamaz olmuş bir kadına benziyordu İstanbul. Attığı her adımda, azametle büyümüş vaatkar karnından su sesleri yükseliyordu dalga dalga. Sürekli yiyordu ya, yediklerinin ne

²⁶⁹Aytür, a.g.e., 2009, s. 22.

kadarının kendine ne kadarınınsa içinde günbegün büyüyen onca küçümen, kırılğan ve asla doymayan cana yaradığını artık kendi de bilmiyordu.” (B.P., s. 259)

Betimleme tekniğiyle birleşen gösterme, sıfatları ve zarfları kullanarak mekanı yansıtır. Mekan için kullanılan her ifade, yazarın algılayış biçimiyle yakından ilişkilidir. Dışıl bir karakter olarak okuyucunun karşısına çıkarılan İstanbul, niteliksel ve niceliksel özellikleriyle gösterilir. Bu özellikler, dönemin sosyal yapısını belirten mekanın insanla ilişkisini sunar;

“Dış duvarlar baştan aşağı külrengine, pencere çerçeveleri ve balkon demirleri de, ondan daha koyu ve daha açık olmak üzere grinin iki ayrı tonuna boyanıp, yabani bir sarmaşık gibi çift kanatlı giriş kapısını çevreleyen ince süslemelerde tamamlandığında apartman gözkaştırmacı güzelliği ve el değmemişliğiyle çıkıverdi ortaya.” (B.P., s. 60)

Çizilen görüntü, İstanbul’daki bir apartmana aittir. Metinde yer alan konunun bütünlüğünü sağlamak için yapılan tasvir, anlatıcının söylemlerinden yansır ve mekanın dış görünümünden bir kesit sunar. Renklerin tonundan ve benzetmelerden yararlanan, en ince ayrıntısı düşünülerek gerçekleştirilen tasvir, gözlem aracılığıyla şekillenir. Bir tablo gibi sunulan ve olayların akışı içinde önemli bir unsur olan tasvir, okuyucunun bilincinde canlı bir dekor vazifesi görür.

3.3.5. Leitmotiv

Leitmotiv, Elif Şafak’ın romanlarında kullandığı anlatım tekniklerinden biridir. Aytaç leitmotiv için *“türlü vesilelerle tekrarlanan bir ifade kalıbıdır.”*²⁷⁰der. Bu kalıbı, psikolojik sıkıntıların insan üzerinde ne kadar etkili olduğunu belirtmek için arka arkaya tekrar edilen söz ya da eylemlerle belirten yazar, leitmotivi Mahrem romanında kullanır;

“Banyoya gitti. Ağzını çalkaladı. Üstündeki elbiseyi çıkardı. Ağzını çalkaladı. Lifi köpürttü. Ağzını çalkaladı. Lifiendi. Ağzını çalkaladı. Saçlarını şampuanladı. Ağzını çalkaladı. Saçlarını duruladı. Ağzını çalkaladı.” (M., s. 245)

Kendisini rahatsız eden bir sorundan kurtulmak için anlatı kişinin başvurduğu fiziksel davranışın süreklilik göstermesi bir leitmotiv örneğidir. Bu örnek, *“ağzını çalkaladı”* cümlesinde verilir. Üçüncü tekil şahsın içinde bulunduğu durumu ifade eden metin, olayların akışını karakterin içsel dünyasına yer vererek aktarır;

²⁷⁰Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler, DoğuBatı Yay., Ankara, 1972, s. 173.

“Nasıl olsa, bir sonraki rakam Üç’tü. Ve Üç hep İki’den sonra geldiğine göre, yakınlarda bir yerlerde olmalıydı. (...) Üç’te muhtemelen açıkta kalmış olurdu. Demekki az kalmıştı bu tatsız tuzsuz oyunun sona ermesine. Nihayet çıkıp gidebilecekti Üç dendiğinde. Çoktan pişman olmuştu olmasına da, azat edilmek için Üç’ü bekliyordu.” (M., s. 239)

Simgeler düzleminde yer alan üç sayısının beş defa tekrarı, leitmotivin bir yansımasıdır. Olayların gidişatına yön vermesinin yanı sıra işlevsel bir nitelik taşıyan leitmotiv, tanrısal anlatıcının öznel yorumlarıyla birleştirilerek verilir.

Elif Şafak anlatılarının oluşmasında önemli rol alan teknikler, anlatıma niteliksel güç kazandırmakla beraber kurmaca metnin okuyucuyu ile paylaştığı mesaja bir yön tayin eder. Yazarın seçimleri doğrultusunda metinde yer alan her teknik, anlatının biçim ve içeriğine bir değer atfetmenin yanı sıra çeşitlilik ve özgünlük kazandırır. Yukarıda belirtilen anlatım tekniklerinin hepsini kullanan yazar, iç monologda bireysel psikolojinin tüm süreçlerine, diyalogda bazen kendisinin müdahil olduğu insanlar arasındaki iletişime, montajda vakaların kuruluşunu simgeleştirerek bir üst boyuta taşıyan edebi alıntılara, anlatma, gösterme ve tasvir de ise kişilerin kendi söz ve seslerine ya da insan ve mekan betimlerine yer vererek metnin çerçevesini genişletir. Canlı ve cansız varlıklara ait her şeyi anlatırken teknikler aracılığıyla zengin bir metin dünyası oluşturan yazarın temel malzemesi dildir.

3.4. ROMANLARDA KULLANDIĞI ANLATIM BİÇİMLERİ

Yazarın romanlarında genel olarak tercih ettiği bakış açısı, ilahi özellikle donatılmış yazar anlatıcıdır. Bireyleşim serüveni yaşayan küçük çocuğun başından geçenleri konu edinen Pinhan’ın ilk sayfalarından itibaren dil ve üslupta belirgin bir şekilde etkin olan tanrısal bakış açısı, dış dünyayı başkişinin ruhsal haline uygun bir tarzda anlatır;

“Taş köprüünün tam orta yerinde durdu. Dağ, taş, dere, tepe, börtü, böcek onunla beraber durup, soluğunu tuttu. Onlara dönüp yola devam etmelerini, arkalarından yetişeceğini söylemek istedi; ama yapamadı. Aniden bir ürperti yaladı tenini; hazan yaprağı gibi tir tir titredi. Hava bu kadar rakit, sema böyle bulutsuz iken, yağmur

muştulayan bu arsız rüzgarın nereden çıktığını kestiremedi.(...) Nicedir meftun olduğu şehir nihayet görünmüştü uzaktan.” (P., s. 9)

Alıntı metinde “*durdu, tuttu, yapamadı, atamıyordu*” gibi eylem bildiren sözlerin üçüncü tekil şahıs aracılığıyla verilmesi, yazarın anlatım biçiminde benimsediği tavırla ilgilidir. Pinhan’ın ne düşündüğünü ya da ne hissettiğini iç çözümleme tekniğiyle veren bakış açısı, çeşitli sıfatlar ve benzetmelerle tasvir ettiği doğayı Pinhan’ın ruh haliyle ilişkilendirerek yansıtır. Bu durum, “*tir tir titreyen hazan yaprağı ve arsız rüzgar*” ibarelerinde görülür. İlk planda Pinhanla mekan aynı anlatım çerçevesinde aktaran yazar, mekan-insan ilişkisi kurmaya çalışır. Böylece yazar, mekanın özelliklerinden yararlanarak anlatı kişisi hakkında bir çözümleme yapma fırsatı edinir. Romanın son sayfalarına kadar bu özelliğini devam ettiren yazar, Pinhan’ın uzun yıllar kaldığı Dürri Baba tekkesinden ayrılıp İstanbul’a gelmesini sağlar; İstanbul’a geldikten sonra Akrep Arif mahallesinin durumuyla karşılaşan Pinhan’ın geceler boyu acı içinde kıvrınmasına ve herkesten köşe bucak kaçmasına neden olan hüsnalık hali, mekanın sunduğu imkanla okuyucunun dikkatine sunulur.

Mekan-insan özdeşliğini “*Şehrin Aynaları, Bitpalas, Baba ve Piç*” romanlarında da benzer bir şekilde görmek mümkündür. “*Şehrin Aynaları’nda*” Dueo nehri, içinde yaşayan kişinin yaşama bakış açısını her yönüyle yansıtan bir mekandır;

“Dueo Nehri sık sık omuzlarını silkip gözlerini kaçırırdı. Huzurla bir alıp veremediği yoktu, sadece nasıl huzurlu olunabileceğini bilemiyordu o kadar. Hırçınlığını beceriksizliğine kılıf yapıp yüreğindeki o derin yarayı saklamak istiyordu. Ve ne zaman sırrını keşfedip yüzüne vurmaya kalkan biri çıksa, canhıraş bir feryatla onu boğuyordu. Dueo Nehri mutsuz bir çocuk, huzursuz bir ruhtu. Ve küçük Isabel ile aynı hamurdan yoğurulmuştu.” (Ş.A., s. 34)

Teşhis sanatıyla insana ait özellikleri doğaya atfeden yazar, tanrısal bakış açısıyla Isabel’in görünmeyen ve bilinmeyen tarafına nüfuz ederek var olan durumu örtük bir şekilde mekan üzerinden anlatır. Huzursuz, hırçın, beceriksiz, mutsuz kelimeleriyle yansıtılan mekan, Isabel’in mizacıyla birebir örtüşür. Isabel, Dueo nehri gibi umutsuz ve yapayalnızdır. Darmadağınık ve paramparça olan yaşamında saadetin ve huzurun tesellisini bulamayan Isabel, kimselere açamadığı sırrı nedeniyle içe kapanık, bedbin, yaşama öfkeli bir kadına dönüşür. Onun bu kendine dönük yıkıcı kişiliğiyle mekan arasında simgesel bir ilişkinin olduğunu bildiren yazar, Türkçe ve Osmanlıca kelimelerin

bir arada kullanarak oluşturduğu sıfatlardan yararlanır. Mekanı yansıtmaya amaçlı seçilen her sıfat, anlatı kişinin bireysel yok oluşunu aktarır.

Bitpalas'ta ise başkışı Ben'in mekanla ilişkisini bit sözcüğü üzerinden aktaran yazar, kişi ile ilgili bir çözümleme yapar. Bitleri ve çöpleri yığın haline getirerek kirlenen Bonbon Palas, kötücül yazgısını Ben'in yaşamına ödünçler. Mekanı esir alan çöp ve bitler başkışı Ben'in bir süre sonra hafızasını/bilincini kuşatarak delilik sınırına varan bir travma yaşamasına neden olur. Ben'in bu sorunsalını, mekanla ilgili tasvir ve gözlemlerin yanı sıra başkışının algı dünyasını gören ve bilen yetisiyle belirten yazar, kendini gizleme ihtiyacı duyar. Yazarın aynı yöntemi benimsediği bir diğer roman, Baba ve Piç'tir. Yaşantı sürecimizin temel tanıklarından biri olan mekan ile insan arasında güçlü bir ilişkiyi yansıtan Baba ve Piç'te yazar algısal ve fiziksel olarak kapalı/dar bir mekanı tercih eder;

“Asya, Kafe Kundera'nın en çok bu özelliğini severdi. Koma benzeri bir bezginlik hali ve kimsenin düzeltmeye kalkmadığı yapışkan bir ahenksizlik.” (B.v.P., s. 103)

Benzetmeleri kullanarak insan psikolojisine gönderme yapan yazar, geçmişini ve kimliğini travmatik bir şekilde reddeden Asya'nın yaşamdan kopukluğunu, Kafe Kundera'nın bezgin, bitkin ve ölmeye yakın hali ile anlatır. Mekanı fiziksel özelliği ile ön plana çıkarmayan yazar, insan psikolojisine ya da varoluşuna göre yeniden biçimlenen Kafe Kundera'nın kişiyle arasında döngüsel bir ilişki olduğunu ortaya koyar.

Görüldüğü üzere mekanı anlatırken insanı ruhsal ve psikolojik süreçleriyle ele alan yazar, tanrısal anlatıcıyla kurguladığı metinlerde bazen kendini gizler bazense tarafsızlığını bozarak anlatı kişisiyle birlikte düşünmeye ve hissetmeye başlar;

“Süpermarketler, asabı bozuk ve kafası karışık kadınlar için tuzaklarla dolu tehlikeli yerlerdir. En azından Rose gibi kadınlar için.” (B.v.P., s. 47)

Görünmezlik ilkesini yok sayarak tanrısal anlatıcı, anlatımdaki gerçeklik unsurunu zedeler. Olayın gidişatını durdurarak kendi fikrini ön plana çıkaran yazar, metnin içine katılır. Genel bir konu hakkında bilgi vermeye çalışırken subjektif yorumlarıyla kendi “gizli ve şahsi mitolojisi(ni)”²⁷¹ aktaran yazar, araya girerek anlatının sürecine müdahale eder. Bu durum, yazara ait anlatım biçiminin ve üslubunun belirlenmesinde temel belirleyici rol alacaktır.

²⁷¹ Aktaş, a.g.e., 1998, s. 58.

Yazarın kurmaca metinde tarafsızlık ilkesini ihlal etmesine yönelik benzer bir durum Araf’’ta da görülür. Hakim bakış açısıyla yazılmış olmasına rağmen insanlar hakkındaki düşüncelerini çekinmeden söyleyen yazar, kendini açığa vuran bir tavırdan sakınmaz;

“İronikti bir bakıma. İki yıldır çıkıyorlardı, ama son altı ayda alttan alta, ağır aksak ama istikrarla birbirlerinden kopmaya başlamışlardı.” (A., s. 93)

Ömer ve Defne arasındaki duygusal bir ilişkinin süreciyle ilgili karakterleri devre dışı bırakarak kendi konuşmaya başlayan yazar, gerçekçilik ve inandırıcılık özelliğine zarar verir. Bu durum, anlatıcının konumuna bakılmadan olayların gelişim sürecine yazarın şahsi mizacının yön verdiğini gösterir. Ayrılma sürecine gelen iki kişinin yaşadıklarını ironik kelimesiyle anlatan yazar, durumla ilişkisiz bir ifade kullanır. Aynı zamanda iki virgül arası bir açıklama cümlesine yer vermediği gibi birbiriyle çelişen sözlerin art arda kullanılması yazarın dil ve üslup bakımından Türkçe’ye hakim olmadığına işaret eder.

SONUÇ

Roman, Tanzimat dönemiyle beraber Türk edebiyatındaki yerini alır. Tanzimat edebiyatı romanlarının kusurlu ve eksik pek çok yanı olmakla beraber; bu sorun, Servet'i Fünun döneminde bir nebze olsun aşılmaya ve roman, Cumhuriyet dönemi edebiyatıyla ise en başarılı örneklerini vermeye başlar. Cumhuriyet dönemi Türk romanı, kırsal alanlarda yaşayan köylü halkın sorunlarıyla birlikte modern-kentli insanın da bireysel durumunu ele alır. Peyami Safa, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Oğuz Atay çizgisinde başlayan kentli insanı anlatma serüvenine Elif Şafak da katılır. Zamana sıkışmış, yalnız, yabancı ve mutsuz kent insanının kendisini kuşatan sıkıntılarını ele alan Elif Şafak, postmodern bir oluşumun içinde değerlendirilebilir.

Elif Şafak, 25 Ekim 1971'de Fransa'nın Strasbourg şehrinde dünyaya gelir. Doğumundan kısa bir süre sonra anne ve babası ayrılma kararı alır; babasından ayrı annesiyle beraber yaşamına devam eden Elif Şafak, babasızlığının yarattığı sendromu hayatı boyunca derinden duyumsar. Babasının yıllarca kendisini arayıp sormamasından dolayı ruhu incinen Elif Şafak, terk edilmişlik psikolojisinden kurtulamaz. Hem bu sorunu hem de annesinin diplomat olması nedeniyle uzun yıllar yurt dışında yaşaması; köklerinden kopuk, yalnız, yabancı ve içe kapanık bir çocukluk geçirmesine yol açar. Çocukluğundaki hisleri ve düşünceleri, romanlarındaki anlatı kişilerinin ruh hallerine yansır. Bu durum, yazarın yazma serüveniyle yaşanmışlıklar arasında doğrudan bir ilişki olduğunu gösterir. Elif Şafak romanlarında anlatı kişileri, anne ve babalarıyla duygusal ya da düşünsel düzeyde iletişim kuramayan sorunlu ve sıkıntılı insanlardır. Fiziksel ya da psikolojik düzeyde problemlili olan anlatı kişileri, dış dünyaya açılma ve kendiliğini kurma konusunda yetersiz ve eksik kalırlar. Pinhan'da Pinhan, Şehrin Aynaları'nda Mıguel, Mahrem'de Şişman Kadın, Bit Palas'ta Ben, Baba ve Piç'te Zeliha, Araf'ta Ömer, Aşk'ta Ella, Ustam ve Ben'de Cihan; dışlanma, bırakılma, terk edilme durumları yaşadıkları için parçalanmış, dağılmış, yalnızlaşmış ve arafta sıkışıp kalmış huzursuz ruhlardır. Bahsi geçen bu karakterler, uyuşmazlıklar kompleksine batmış, hayatı bir çatışma alanına dönüştürmüşlerdir. Başkişi olarak anlatılan bu insanlar; güvensiz, yalıtık ve tek boyutludur. Korku, kaygı, hüzn ve bastırılmışlıklarla örülü çocukluk dönemi geçiren başkişiler, bunalımlı ve mutsuzlardır. Pinhan, Şişman Kadın, Cihan, İskender bu özellikleri somut olarak yansıtan başkişilerdir.

Elif Şafak, romanlarında başkişileri yüzeysel ve sığ bir bakış açısıyla ele alır. Başkişinin kim olduğunu okuyucuya sezdirmekle beraber; onun değişim ve gelişim sürecindeki yaşanmışlıkları eksik bırakır. Başkişi, çoğu zaman diğer karakterlerin gölgesinde kalır. Ustam ve Ben’de Cihan başkişi olmasına rağmen Mimar Sinan daha çok anlatılmıştır; İskender’de İskender’in suç işlemesi, cezaevine girmesi ve burada farkındalık kazanarak değişmesi ayrıntılı olarak yansıtılmamıştır. Pinhan’da başkişi Pinhan’ın aniden tekkeye girmesi, birden annesinden ayrılması; Şehrin Aynaları’nda Miguel’in romanın birkaç sayfasından önce değişmesi; Ustam ve Ben’de Cihan’ın nedensiz bir şekilde İstanbul’a gelmesi, Mimar Sinanla tanışması, hep çocuk tarafıyla anlatılırken bir anda büyümesi, fil bakıcısıyken Kanuni Sultan Süleyman’ın av alanına girmesi, bir hazırlık sürecine tabi tutulmadan verilir. Bu denli sathi bir yaklaşım, büyük boşlukların oluşmasına neden olduğu gibi anlatı kişilerinin ‘*karakter mi?*’ olduğu sorusunu akla getirir; çünkü başkişiler, karakter seviyesine taşınamayacak kadar derinlikli işlenmemiştir. Elif Şafak romanlarında başkişiler, dışlanma ve bırakılma sendromunu ya kendisi olarak hayatı deneyimleyebildiklerinde aşarlar ya da hayata karşı yenilmişliklerini kabul edip tükeniş psikozu yaşayarak geri çekilirler. Başkişilerin bunaltılı varlık sancısından kurtulmaları aile ya da yakın çevresi sayesinde değil; sonradan tanıştığı insanlar aracılığıyla gerçekleşir. Norm karakter görünümündeki bu insanlar, Pinhan dışında gereken özen ve dikkatle işlenmemiş, zayıf ve eksik bırakılmış anlatı kişileridir. İskender’de Zişan, Mahrem’de Be-ce, Şehrin Aynaları’nda Haham Yakup ve Zülfe, Ustam ve Ben’de Mimar Sinan, Aşk’ta Aziz Zahara norm karakterlere bakış açısındaki olumsuzluğu yansıtan birkaç örnek arasındadır. Aşk’ta Aziz Zahara’nın maillerle enerji yollaması, ellerinin keramet içermesi, cinsellik içeren çağrışımlardan sonra dua etmeye başlaması ve otel odasında evli bir kadınla buluşması, sayfalar dolusu anlatılan sufilik kimliğiyle çelişkilidir. İskender’de Zişan karakterinin aniden ortaya çıkması ve değişimi sağlaması zorlama durur ve inandırıcılık özelliğinden yoksundur. Zişan, sufi ya da derviş kimliğine mensup biri gibi konuşturulmasına rağmen; buna uygun bir alt yapının hazırlanmaması yazarın karakterleri yaratma konusunda sıkıntılı olduğunu gösterir. Şehrin Aynaları’nda Zülfe ve Haham Yakup norm karakterdir; her ikisi de, parçalanmış bir insanı tamamlayan ve bütünlüğe erdiren kişiler olmasına rağmen bir iki sayfa dışında işlenmemiş, yüzeysel bırakılmıştır. Mahrem’de Be-ce, başkişi Şişman Kadın’ın yaşamına yansıyan ve anlık da olsa değişimi sağlayan Be-Ce’nin gereken

önemden yoksun olması, karakterlerin yeterince iyi işlenmediğini gösterir. Elif Şafak'ın romanlarında karakterlerle ilgili bir diğer sorun, özellikleridir; yazar, anlatı kişilerinin sosyo-kültürel konumlarını ve eğitim seviyelerini/eğitimsizliklerini, doğup büyüdükları ve yaşadıkları coğrafyanın koşullarını dikkate almadan kurgulamıştır. Elif Şafak, yerel bir duyuş ve biliş kaynağıyla beslenmediği için anlatı kişilerini yapay ve koşullarına uymayan bir görüntüyle sunar. Toplumsal gerçekçiliğe uymayan bir anlayışla eserlerini yazan Elif Şafak'ın bu sorunu İskender'de bir üst boyuta taşınır. İskender'de Mala Çar Bayan gibi terk edilmiş, bırakılmış, her bakımdan yoksul ve yoksun bir köyde yaşayan Cemile'nin konuşmaları, ne içinde bulunduğu çevre ne de sosyal konumuyla bağdaşmaz;

“Başarının pamuk ipliğine bağlı olduğunun fakındaydı. O da biliyordu mesleğinde iyi olduğunu. Ama her zirvenin bir sonraki aşaması iniş demektir.

Cemile, Toprak ailesinin bu kadar uzun süredir o adada yaşadıkları halde nasıl olup da kraliçeyi dergiler ve gazeteler dışında görmediklerini anlamıyordu.

Cemile büyük şehirleri boğucu buluyor, bilmediği yerleri düşününce bile ürküyordu.” (İ., s. 38-39)

Cemile, 1947 yılında Mala Çar Bayan köyünde dünyaya gelmiş ve buranın sınırları dışına hiç çıkmamış bir insandır. Cemile'nin başarıyla ilgili benzetmesi, zirve kelimesinin anlamını bilmesi, dergilerden ve gazetelerden haberdar olması, sıradan insanların kraliçeyle iletişim içinde olduğunu düşünmesi, kraliçenin ne anlama geldiğini bilmesi, hiç görmediği şehrin yapısıyla ilgili yorumda bulunması konumuyla uyumsuzdur. Cemile'nin bu şekilde yansıtılması, yazarın Anadolu'nun içinde bulunduğu koşulları iyi bilmediğini ve toplumu tanımadığını gösterir; çünkü yazar, Cemile gibi uzak, ücra, yoksul bir köyde yaşananları anlatıyorsa o yörenin insanına ve hayata bakış açısına hakim olmalıdır. Sosyo-kültürel yapısına tam olarak nüfuz edemediğimiz kişileri, durumları ya da olayları anlatmak ciddi bir araştırma ve bilgi birikimi gerektirir. Bu tavrını roman boyunca sürdüren yazar, inandırıcılık ve gerçeklik duygusundan yoksundur;

“Ben denizci olup dünyayı dolaşacağım. Her sabah başka bir limanda uyanacağım.” (İ., s. 46)

“Eğer öyleyse” diye düşündü Cemile“ acaba hangisi daha çok üzecek bizi- Pembe'nin tutkuları mı, yoksa benim tutkusuzluğum mu?”

“Bir gün evlenmek istiyordu- bir gelinlik ve şehirde yaptıkları türden beyaz kremalı pasta harika olurdu.” (İ., s. 44)

1947 yılında her tür haktan yoksun bırakılan, terk edilen, unutulmuş bir köyde çocukların bu denli hayal kurmaları ve konuşmaları hem yaşlarıyla hem de sosyal ortamlarıyla bağdaşan bir durum değildir. O dönemlerde köylerin içinde bulunduğu hal dikkate alınırsa örnek metinde yer alan karaktere ait söylemler yazarın zorlama bir üsluba sahip olduğunu gösterir. Karaktere uygun rol benimsetme konusunda yaşanan sıkıntı yazarın reellik çizgisinden çıkmasına neden olduğu gibi neredeyse romanın tamamında gözlemlenebilir.

Cemile’nin yanı sıra bahsi geçen kurguya ait sorun, Pembe ve İskender arasında geçen bir konuşmada da yansıma bulur;

“Nereye?”

Sevmedim burayı. Eve gidelim.

Ulan ödleğ herif, ben sana boşuna mı sultan diyorum? Demiştin. İstersen çıtkırıldım diyeyim onun yerine.”

Alıntı metin, Pembe ve oğlu İskender arasında geçen bir diyalogu yansıtır. Pembe de Cemile gibi Mala Çar Bayan köyünde doğup büyümüş, mazbut, içe kapanık, suskun, sessiz ve kaderine razı olmuş bir kadındır. Pembe’nin konuşurken böyle bir üslup kullanması, roman boyunca güçlü bir karakter olarak göstermeye çalıştığı İskender’e sultan diye hitap etmesi, ödleğliği sultanlıkla örtbas etmeye çalışması, çıtkırıldım sözüyle sultanı bağdaştırması karakterin durumuyla uyumsuzdur. Pembe ve Cemile karakteri anlatılırken cümlelerdeki uygun olmayan kullanım, mekan tasvirlerinde de yansıma bulur;

“Yolsuz, elektriksiz, hekimsiz, mektepsiz, küçük ve ücra bir Kürt köyüymüş onları. Dış dünyanın haberleri, büründükleri yalnızlık zırhını aşp da kolay kolay ulaşamazmış.” (İ., s. 18)

Şeklindeki sözlerle tasvir edilen bir köyde;

“Köyün üç yaşlısı, kambur bedenleri ve kederli çehreleriyle bütün gün kahvede oturup ömür kadar narin, gönül gibi sırça bardaklarla çaylarını yudumlar, Allah’ın hikmetlerine ve siyasetçilerin hilelerine akıl sır erdirmeye çalışırlarmış.” (İ., s. 18)

İfadelerinin kullanılması hem 1947 yılının sosyo-ekonomik durumuyla hem de bir önceki cümleyle ilişkili ve tutarlı değildir. Benzer bir durum, Aşk’ta söz konusudur. Aşk’ta Şems’in konuşmaları, sufilik kimliğiyle bağdaşmaz;

“Hakkımda uydurulan lafları duyunca, insanların hayal güçlerine şapka çıkarıyorum. Pes! Böyle palavralara karnım tok, gülüp geçerim. Etrafın çalkalanıp dalgalanmasının sufiye bir zararı yok. Tüm dünyayı sel bassa, ördeğin umurunda olur mu?” (A., s. 279)

Alıntı metin, Şems’in isyanını içeren sözlerden oluşur. Şems’in kendini anlatma ve ifade etme tarzı, kültürel hafızada yer edinen Şems kişiliğiyle örtüşmez ve Amerikanvari bir üsluba işaret eder. Tarihe mal olmuş kişilere yer verirken içinde bulunduğu döneme ve misyonuna dikkat edilmelidir. Yazar, özenden ve itinadan yoksun bu hatalı kullanımını, eser boyunca devam ettirir. Kimya’nın Şemsle konuşmasına bakıldığında;

“Nisa suresi” dedim yavaşça. İçime sinmeyen birkaç husus var orada. Bazı yerlerde erkeklerin kadınlara üstün olduğu yazılı. Hatta kocaların karılarını dövebileceğini söylüyor...

“Öyle mi? Bak sen!”

Şems öyle abartılı bir hayretle tepki vermişti ki, ciddi mi yoksa alay mı ediyor anlayamadım.

Söylesene Kimya. Hayatında hiç nehirde yüzdün mü?” (A., s. 244-245)

Şeklinde devam eden konuşmalar, anlam bakımından hatalı, birbirlerinden kopuk ve karakterlerin kendisiyle uyuşmayan bir yapıya sahiptir. “Abartılı bir hayret”, doğru bir kullanım olmadığı gibi “nehirde yüzdün mü” sorusu olayların akışıyla bağdaşmaz. Aynı zamanda belirtilen sayfalarda Nisa suresiyle ilgili okumalar, 13. y.y’a ait değildir. Kur’an-ı Kerimde yer alan sureyle ilgili böylesine bir okuma şekli, modern bir bakış açısıdır.

Yazar, karakterlerin yanı sıra vaka birimlerini de sağlam bir kurgu üzerine inşa etmez. Romanlara bakıldığı zaman, olaylar arasında neden-sonuç ilişkisine özen

göstermeyen Elif Şafak, Pinhan'da başkişi Pinhan'ın tekkeye katılması, Akrep Arif mahallesindeki kadınlarla karşılaşması, Ustam ve Ben'de Cihan'ın Mimar Sinanla tanışması, İskender'de Cemile'nin Londra'ya gitmesi, Şehrin Aynaları'nda Miguel'in İstanbul'da Isabelle karşılaşmasını, belli bir nedene bağlı olarak anlatılmaz. Bir hazırlık sürecine tabi tutulmadan olayların akışında yer alan anlatı kişilerinin hayatları, ani ve tesadüfi durumlar çerçevesinde gelişir. Vaka birimleri arasında ilişki kurmakta yeterli olmayan yazar, olayları mantıklı ve tutarlı bir bütünlük içinde kurgulayamaz. Pinhan'da başkişi Pinhan'ın hakkında kullanılan cümleler, olayın akışıyla tutarsızdır;

“Vardı ve bir daha hiç ayrıldı.” (P., s. 16)

Yazar, Pinhan'ın tekkeye katıldığını ve bir daha hiç ayrılmadığını söylese de Pinhan'ın bireyleşme yolculuğu İstanbul'a gidişi ve İstanbul'da fiziksel ve ruhsal değişimini tamamlamasıyla gerçekleşir. Ustam ve Ben'de ise başkişi Cihan'ın üç padişah dönemini görmesine rağmen bütün dönemlerde çocuk olarak yansıtılması, yaşının hiç ilerlememesi ve sadece son bölümde 100'lü yaşlara gelindiğinin belirtilmesi geçişlerin gelişigüzel ve mantıksız olduğunu ortaya koyar. Cihan'ın Mihrimah'a duyduğu aşkın, metin arasına sıkıştırılması; Mimar Sinan'a aşık olduğu için dilsiz bir kalfa olmayı seçen Sancha'nın romanın sonlarına doğru Cihan'a aşağıdaki metinde verilen bir teklif sunması ve ona karşı bir şeyler hissettiğini söylemesi birbiriyle çelişkili ve paradoks bir durum yaratır;

“Belki hala geç değil, çocuğumuz olabilir dedi Sancha utanarak.” (İ., s. 399)

Aşk gibi yüce bir duygunun basitleştirilmesi, yazar tarafından temaların sığ ve yüzeysel olduğunu ortaya koyar. Ustam ve Ben'de görülen yetersiz, mantık dışı ve çelişkili vaka örgüleri, Şehrin Aynaları'nda Miguel'in İstanbul'a gelişi, Zülfe'ye aşık olması ve bütünüyle değişmesinde de yansıma bulur. Bununla birlikte; Araf'ta bunalımın eşiğinde olan ve kimlik sorunu yaşayan Ömer'in bu haliyle ilgili nedenlerin belirtilmemesi, Aşk'ta Ella'nın monoton evliliğinin gereksiz yere uzatılması, aşkın hiçbir kural tanımadığının söylenilmesine rağmen 'aşkın kırk kuralı' diye bir başlık atılması, İskender'de Cemile'nin Mala Çar Bayan köyünden çıkıp Londra'ya eşkıyalar yardımıyla gitmesi v.b. örnekler yazarın vaka icat etme, sağlam bir temele oturtma, nedensellik bağını kurma ve tutarlılık ilkesine bağlı kalma gibi unsurları göz ardı ettiğini gösterir. Bunun yanı sıra yazar, vaka akışı içinde bir kelimeyi ya da kelime grubunu sıklıkla tekrar eder. Pinhan romanında *“İşte o esnada, sonradan Pinhan adını alacak olan çocuk(s.15),*

sonradan Pinhan adını alacak çocuk(s.15), *sonradan adı Pinhan olacak çocuğun*(s.16)’’gibi ifadelerin arka arkaya kullanılması, metnin yinelemelere boğulduğunu gösterir. Bu durum, Aşk’ta da belirgin bir şekilde görülür. Aşk’ta “*durgun bir göle*” benzetilen Ella’nın yaşamı hakkında yapılan tanımlar, hep aynıdır.

Elif Şafak, romanlarında mekan-insan ilişkisini ruhsal dünyayla ilişkilendirir ve sembolik bir boyut kazandırarak yansıtır. Kendisi ve dış dünyayla uyum sorunu yaşayan, hayatı bir savaş alanı olarak gören bunalımlı, yabancı, iletişimsiz ve yalnız kişilere labirent temalı mekanlarda yer verir. Dar/labirent mekanlar, kişilere kendi olmazlığını, bir şey yapamazlığını, bir yere kaçamazlığını haykıran; insanın üzerine bir baskı mekanizması gibi yürüyen bir yapıya sahiptir. Yılankavi, dar sokaklar, taş yollar/basamaklar, derme/çatma binalar, çamur ve pislik saçan caddeler, yıkık/dökük evler, karanlık odalar, bitiyle/böceğiyle/çöpüyle kirlenen apartmanlar v.s gibi. Kapalı/dar mekanların nicelik ve nitelik bakımından yansması oldukça fazladır; bu durum, yazarın sorunlu psikolojiye mahkum olmuş insanların yaşam sürecini anlatma isteğiyle yakından ilişkilidir. Kapalı/dar mekanların yanı sıra açık/geniş mekanların sayısı oldukça sınırlıdır. Kendilik sancıları tarafından kuşatılmış insanlar açık/geniş mekana kaçtıkları an, dinginliğe ve huzura erişirler. Elif Şafak’ın romanlarında mekan, bir karakter kadar önemlidir; Bit Palas bunun bir örneğini sunar. Bit Palas’ta genelde İstanbul; özelde Bonbon Palas mekan olmalarına rağmen metnin tamamına hakim konumdadır. Yazar mekan aracılığıyla dönem insanının zamana sıkışmışlığını, bite dönüşen hafızasını, değerlere karşı görmezliğini, kokuşmuşluğunu ve çürümesini anlatır. Yazarın romanlarında İstanbul, hemen hemen bütün romanlarında hem çevresel hem de algısal alanda temel mekandır; insan psikolojisini birebir somutlaştırmakla beraber tarihe tanıklık ederek sosyo-kültürel yapının da izlerini yansıtan bir nitelik taşır. Savaşlar, aldığı göçler, mimari yapı ve ekonomik durum gibi nedenlerden dolayı çehresi değişen İstanbul’un değişime intibak edemeyen hali; mutsuz, huzursuz, yorgun ve yılgın insanın yapısıyla verilir. İstanbul’un yanı sıra Elif Şafak’ın romanlarında yer verdiği bir diğer mekan, Anadolu’dur; yazar, Anadolu’nun bakımsız, köhne, bırakılmış ve terk edilmiş yönünü İskender’de, Bit Palas’ta, Pinhan’da ve Aşk’ta vurgular. Aşk’ta istila, mezhep kavgaları, dini çatışmalarla çevrelenen Anadolu; kaosun, yabancılaşmanın, bohem ve karmaşanın izlerini taşır. Bit Palas’ta Anadolu bu olumsuz tarafını İstanbul’a bulaştırır;

Pinhan'da dönem insanının yozlaşmış, kirlenmiş algısının sembolik açılımıdır; İskender'de ise yokluğun ve yoksunluğun kendisidir.

Elif Şafak romanlarında -Siyah Süt hariç- zaman akronik bir yapıya sahiptir. Yazar, vakayı başlattığı zaman diliminden önceki an'a geri dönüşler yapar. Geri dönüşlerde, genellikle hatırlama ve özetleme tekniğini kullanılır; amaç başkişi ya da diğer anlatı kişilerinin geçmişlerindeki yaşanmışlıkları anlatmadır. Yazar, bu yaşanmışlıkları dile getirirken zamanı nesnel boyutundan çıkarır ve bireyselliğe taşır. Bireysel zaman, anlatı kişilerinin psikolojik durumlarıyla yakından ilintilidir. Zamanın yanı sıra Elif Şafak, romanlarında genellikle tanrısal bakış açısını kullanır. Başkişi ve diğer anlatı kişilerinin ruh hallerini kendileriyle yaptıkları sessiz ve içsel konuşmalara nüfuz ederek bilen/gören/duyan tanrısal bakış açısı, üçüncü tekil şahıs kipiyle konuşur. Pinhan'da Pinhan'ın, Şehrin Aynaları'nda Miguel'in, Mahrem'de Şişman Kadın'ın Araf'ta Ömer'in, Baba ve Piç'te Zeliha'nın Aşk'ta Ella'nın, İskender'de İskender'in, Ustam ve Ben'de Cihan'ın dışa yansımayan, açığa vurulmayan ruh halleri, tanrısal bakış açısının sınırsız bilme ve görme yetisiyle nakledilir. Tanrısal bakış açısı, kişilerin varoluşsal sancılarını iç monolog tekniğiyle yansıtır;

“Ella kimseye -bilhassa kocasına- itiraf edememişti ama işin doğrusu, bu satırları okurken kendi ölüm ilanını okur gibi olmuştu. “Ben ölünce arkamdan bunları diyecekler herhalde diye geçirmişti içinden.”

“Geçmişiyse bir nevi iç barış ilan etmeye, annesiyle babasını değiştirmeye çalışmaktan ve değişmediklerinde hüsrana uğramaktan vazgeçmeye, aşkımsıyı aşkla karıştırmayı bırakmaya, aşkı bulana kadar yeni ilişkilere atlamaktan imtina etmeye, başkalarına karşı daha az şüpheli, kendinden daha emin olmaya... Kısacası olabildiğince hızlı olgunlaşmaya karar verdi.”

“Oysa içimden haykırmak geldi: Evet, sen yoktun ama ben her gece seninleydim rüyalarımda; yarasalar uyanır, baykuşlar öterken, her karanlık çöküşü, senle sohbet ettim, hasret giderdim. Etime takılmış bir çengel gibi her yere taşımam ismini ve şimdi senin için uzak bir hatıradan ibaret olsa da özlüyorum o eski günleri.”

“Yoksa, yoksa bütün bu minyatürler ve beyitler onu mu anlatıyordu? Tekkeye gelişini, burada yaşadıklarını ve belki... belki bundan sonrasını? (...) Hem seneler

evvel, daha ilk karşılaşmalarında, Dürri Baba da öyle dememiş miydi? Gönlü bu yöne aktığı için ağaçtan inmiş, tekkede yaşamakta karar kılmuş değil miydi?”

İç monoloğun yanı sıra Elif Şafak, romanlarında diyalog, montaj ve leitmotifi kullanır. En az iki kişi arasında karşılıklı konuşma olarak tanımlanan diyalog, Elif Şafak’ın hemen hemen bütün romanlarında kullanılan bir anlatım tekniğidir. Metnin içinde yer alan ve anlatı kişinin yaşantı sürecinden bir kesit sunan diyaloglar, vaka birimlerinin canlı ve dinamik sahnelerle hareketlilik kazanmasına imkan tanır;

“Bunları nerden biliyorsun, işin gücün yok mudur ki beni gözetlersin?”

Gözetlemek değil, seni seyrettim. Ben... Ben sende kendimi gördüm. Hagopik şaşkındı. Kekelemeye başlamıştı.

“Kafi!” Diye haykırdı Pinhan. Da“Peki o zaman bir şey sorayım. Söyle bakalım, sayı

saymayı biliyor musun?”(P., s.18)

Pörtlek- gözlü- çirkin- çocuk hevesle başını sallıyor. Ama hala dudaklarını aralamıyor

“Yok, yooook!” diyor liseli kız. “Bilseydin hemen sayardın.(...)”

“Yaaa!” diye çınılıyor çocuğun sesi. “Biliyoruuum!”ha fazla dinlemeye hiç niyetli değilim.”(M., s. 32)

Hem yapısal unsurları hem de metnin içeriğini destekleyen anlatım tekniklerini kullanarak tanrısal bakış açısına zenginlik katan yazar, anlatıcının taşıması gereken nitelikleri zaman zaman ihlal eder. Bazı romanlarında -Baba ve Piç, Bit Palas- olayların akışını durdurarak yorumlarına yer veren, anlatı kişileriyle arasında olması gereken mesafeyi korumayan yazar anlatıcı, objektif davranmaz. Baba ve Piç’te Ermeni meselesini anlatırken önemli bir tarihsel olayı, yanlış bir bakış açısına sıkıştırarak anlatması ve Türk toplumunu bir yıkım mekanizması gibi göstermesi, yazarın nesnelliği kaybettiğini gösterir. Tanrısal bakış açısının kahraman anlatıcıyla birlikte kullanıldığı Bit Palas, İskender, Mahrem’de yazar çoklu bakış açısından yararlanır. Çoklu bakış açısı, postmodernitenin bir ögesidir. Kahraman/ben anlatıcının tek başına kullanıldığı tek romanı Siyah Süt’te ise yazar, kendilik sancılarını kendi duygu ve düşüncelerini esas alarak aktarır.

Elif Şafak, romanlarında dil ve üslup konusunda bariz hatalar ve kusurlar görülmektedir. Romanlarını Araf'tan itibaren ilk önce İngilizce yazan sonra Türkçeye çeviren yazar; Türkçeye, Osmanlıcaya tam anlamıyla hakim değildir;

“Mermer ve granitten yapılmış filayakları üzerinde sekiz ayakla desteklenen müsemmen kubbe, sekizgenden daireye akan bir mimari çıkartmıştı ortaya.” (U.v.B., s. 327)

“Acaba Selimiye'nin kubbesi Ayasofya'nın kini geçmiş miydi? Hem evet hem hayır.(...) Şayet yerden itibaren ölçülecek ve kubbesinin çevresi değil de kutru hesaba katılacak olursa onlarınki azıcık daha küçüktü. Aynı anda daha büyük, daha küçüktü.” (U.v.B. s. 328)

“Konuşurken ayaklarına sarılarak onun kıpırdamasına mani olmuş; ve bir anlık boşluktan istifade ederek onu evine kadar sürüklemeyi başarmıştı.” (P., s. 139)

“İsak Zülfe'yi kucakladığında, bambaşka hikayelerden damıtılmış, iki ayrı yarım birbirine kavuştuğunda, çember tamamlandı.” (Ş.A., s. 290)

“Çocukluğumdan beri böyle. Çok daha küçükken, gayet zayıf sayılabilirdim aslında. Bulanık da olsa hatırımda.” (M., s. 29)

“Onun yaşındaki bir çocuk için fazla battal fazla kantarlı, fazla bir gülüştü.” (B., s. 117)

Şeklindeki ifadelere bakıldığı zaman aynı anlamı taşıyan kelimelerin yan yana kullanılmış, noktalama işaretleri ve yazım kaidelerinde hatalar yapılmıştır. Bir kelimenin her iki dilde de aynı anlama gelmesine rağmen beraber kullanılması, anlatım bozukluğu, anlam karmaşası bu durumu somutlaştıran bir nitelik taşır. Özellikle İskender'de yazar, Londra'da yaşayan Kürt kökenli bir ailenin konuşmalarına yer verirken ne Londra'ya ne de Doğu'ya özgü bir dil kullanmaz; rastgele oluşturulan dil, anlam ve anlamlandırma sıkıntısına yol açar. Üslubunu oluşturma konusunda yetersiz olan yazar, hala bu konuda sağlam bir altyapıya sahip değildir. Romanlarında sözcük türlerinden isim ve fiile sıklıkla yer veren yazar, kurallı cümlelerin yanı sıra devrik cümlelere yer verir. Dilin sadece yaşayan tarafını esas almanın doğru bir yaklaşım olmadığını söyleyen yazar, bununla ilgili göstermesi gereken ilgiyi ve özeni eksik bırakmıştır.

Elif Şafak, Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında romanlarıyla ilgi ve beğeni toplamış bir yazardır. Yazar, genellikle Türkiye'de yaşanan kültürel ve sosyal sorunlara temas eder; fakat yansıttığı dönemin ve insanın gerçeğine tam olarak vakıf olmadığı ve

kurgu bakımından gerekli bir alt yapı hazırlamadığı için romanları reel çizgiden uzaktır, yapı ve üslup bakımından hatalıdır. Elif Şafak'ın romanları, popülerite kaygısı taşır; hızla tüketime yönelen insan için başarılı sayılan metinler, zamanı aşarak çağlar ötesine seslenen bir güce sahip değildir. Mesela yazar, Aşk romanının kapağını pembe rengi olarak seçer; bu seçimini “*Aşk kapağında kullanılan pembe, Doğu mistisizmde kalp çakrasının rengi. Kalbimizin yaydığı enerjinin rengi*” sözleriyle açıklar. Bir süre sonra erkek okuyucularının romanın kapağından rahatsız olur; bunun üzerine yazar, gri rengini kullanır. Gri rengini ise “*edebiyatın dünyası bile pembeyi ciddi edebiyat'ın rengi olarak görmüyor*” ifadeleriyle gerekçelendiren Şafak, seçimlerine göre değil dönem insanın arzularını esas alarak hareket eder. Kitaplarının daha çok satması için başvurulmuş bu yöntem, popüleritenin bir yansımasıdır. Eserleri kırk bir dile çevrilerek dünya edebiyatında tanınan ve bilinen bir yazar olma vasfı kazanan Elif Şafak, Türk edebiyatında Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Ferit Edgü, Cemil Meriç, Sevgi Soysal, Halide Edip Adıvar ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'dan; batı edebiyatında ise Zadie Smith'den, Jose Saramago'dan Sylvia Plath'dan, Emile Zola'dan esinlenir. Elif Şafak, postmodern roman çizgisinde Türk edebiyatına önemli katkıları olmuş bir yazardır. Romanlarında yaptığı üst okumalar, pastişler, metinlerarasılık tekniğine bağlı montajlar ve çoklu bakış açısı bu katkıyı somutlaştıran birkaç örnek arasındadır. Eserlerini gelenekle ilişkilendirmesi, yerel bir duyuş ve bakış açısıyla okumalar yapmaya çalışması, aklın yalıtıklaştırdığı modern insana karşı değerleri savunan törel insanı incelemesi, geleneksel anlamda irfan kültürümüzü ele alıp işlemeye çalışması elbette ki yazarın edebiyatımıza sağladığı faydalar arasındadır. Kimlik mekanlarımıza ait konulara değinmesi ve bunları besleyici, kurucu bir öz olarak düşünmesi, kendini ve dünyayı bu bağlamda yorumlaması Türk edebiyatı için önemlidir. Bu konuda pek başarılı olamasa da buna yönelik enerji harcaması ve çaba sarfetmesi takdir edilir. Türk edebiyatında Ahmet Hamdi Tanpınar gibi bir kültür romancısı olma yolunda ilerlemek isteyen Şafak, eserlerindeki üslup problemleri ve yapısal hatalar nedeniyle Tanpınar başarısını yakalayamaz. Düşüncelerindeki yavanlık ve sığlık, vaka örgütlemelerindeki eksiklik, birbirleriyle çelişen mantık örgüleri, kişilerin bir türlü karakter seviyesine taşınamaması v.b konulardaki sıkıntı; dil ve üslup konusunda bir üst boyuta taşınır. Tüm çabasına rağmen Elif Şafak'ın netleşen bir üslubu yoktur.

KAYNAKÇA

1.Elif Şafak'ın Kaynakçası

1.1. Elif Şafak'ın Romanları

- Şafak, Elif, Pinhan, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2011.
- Şafak, Elif, Şehrin Aynaları, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2011.
- Şafak, Elif, Mahrem, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2012.
- Şafak, Elif, Bit Palas, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2010.
- Şafak, Elif, Araf, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2012.
- Şafak, Elif, Baba ve Piç, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2010.
- Şafak, Elif, Siyah Süt, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2012.
- Şafak, Elif, Aşk, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2012.
- Şafak, Elif, İskender, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2011.
- Şafak, Elif, Ustam ve Ben, Doğan Kitapevi, İstanbul, 2013.

1.2. Elif Şafak Hakkında Yazılan Tezler

Okur, Jeannette Sguire(2007)**Weibliche Umwurzelung; Die Darstellung Interkultureller Begegnungen In Den Werken Von Füruzan, Alev Tekinay Und Elif Şafak**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara.

Gazal Balta(2011)**Elif Şafak'ın Romanlarında Mistik Ögeler**, Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Bilgir İnan Kadir(2013) **Elif Şafak'ın Romanlarında Aşk Teması**, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Kars.

Tural Ahmet(2006) **Elif Şafak'ın Romanlarında Şahıs Kadrosu**, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.

Ever Mustafa(2009) **Pinhan ve Mahrem Romanları Odağında Elif Şafak'ın Romanlarında Görülen Klasik Türk Edebiyatı Dönemi Kültür Unsurları**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Adana.

Duru Üzeyir(2011) **Elif Şafak ‘Aşk’ ve Feridun Zaimoğlu ‘Liebesbrand’ adlı Eserinde ‘Aşk’ ve ‘Hüzün’ İmgelerinin Diyalektik Çözümlemesi**, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Adana.

Arzum Sibel (2006) **Elif Şafak’ın Romanlarında Şahıslar Dünyası, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisan Tezi**, Van.

Aktaş Ayşe(2006) **Elif Şafak’ın Romanlarında Kadın ve Eğitim, Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi**, İzmir.

Onat Gökşen(2007) **Elif Şafak’ın Romanlarının Arketipsel Sembolizm Açısından İncelenmesi**, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.

Yılmaz Basri(2007) **Elif Şafak’ın Romanlarında Mekan Ögesinin Zaman-Kişi ve Olay Bağlamında İncelenmesi**, Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

Çalışlar Burcu(2004) **Elif Şafak’ın Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisans Tezi, Muğla.

Dönmez Burcu Hatice(2008) **Elif Şafak’ın Romanlarında Kültürel Unsurlar, Muğla Üniversitesi, Lisans Tezi**, Muğla.

Çakır Vecihe(2007) **Elif Şafak’ın Romanlarının Tematik Açısından İncelenmesi**, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Van.

1.3. Elif Şafak Hakkında Yayınlanan Bildiriler

Elif Şafak’ın Mahrem’inin Biçemsel Özellikleri ve Çevirmeni Bekleyen Zorluklar, Burçe Kaya, Marmara Üniversitesi Uluslararası V. Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu, 24-25 Haziran 2005

“Tarihsel Roman Tartışmaları Bağlamında *Şehrin Aynaları*”, Ayşegül Utku Günaydın, Genç Eleştirmenler Sempozyumu 7, 08-10 Mayıs 2006

Elif Şafak’ın Pinhan Romanında Mevlevîlik izleri Üzerine Bir İnceleme (A Study on Mevlevi Marks in Elif Şafak’s *Pinhan*) Gülsün KOÇER, Uluslararası Düşünce ve Sanatta Mevlâna Sempozyumu Bildirileri, Rumi Yayıncılık, [25-28 Mayıs 2006 tarihleri arasında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi İlahiyat Fakültesi]

Elif Şafak'ın *Pinhan* Adlı Romanında Kullanılan Anlatım Teknikleri, Yrd. Doç. Dr. Ayşe Melda ÜNER, Yeditepe Üniversitesi, Sakarya ÜniversitesiII. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyatbilim Kongresi, 07-08 EYLÜL 2006

Mahrem, Doğu ve Batı'da Görme-Görülme ve Gösteri Sanatları, Araş.Gör. B. Nihan EREN, Yeditepe Üniversitesi, Sakarya ÜniversitesiII. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyatbilim Kongresi, 07-08 EYLÜL 2006.

“Elif Şafak'ın *Pinhan* Romanında Varoluş Problemi ve İnsanın Kendi iç Dünyasına Yolculuğu”, Gariper, C., Yard. Doç. Dr. - Küçükcoşkun Y., Arş. Gör., 2007 UNESCO Mevlana Yılında Uluslararası VII. Dil, Yazın, Değişibilim Sempozyumu, 2-5 Mayıs 2007, Konya, s.477-486.

Elif Şafak'ın *Bit Palas* Romanında Çöplük Olgusu, Temizlik ve Arınma (Isparta), Dr. Cafer Gariper - Yasemin Küçükcoşkun, Türk Kültüründe Temizlik Sempozyumu 21-22 Kasım 2007 Marmara Üniversitesi İstanbul

Elif Şafak'ın *Bit Palas* Romanında Çöp, Çöpev ve Çöplüklerin Murakabe ve Şahsî Arınmada Rolü (Zonguldak), Dr. Şahmurat Arık, Türk Kültüründe Temizlik Sempozyumu 21-22 Kasım 2007 Marmara Üniversitesi, İstanbul.

1990 ve 2000'lerde Kadın Olmak: Oya Baydar, İnci Aral ve Elif Şafak'ın Romanlarında Kadın ve Gündelik Hayat – Özge Soylu Bozdağ (özet), Karaburun Bilim Kongresi 2008, 4 Eylül-7 Eylül 2008 - İzmir.

1.4. Elif Şafak Hakkında Yayınlanan Makaleler

“Şehrin Aynaları” Romanında “Gölge”nin Gücü, Ebru BURCU, Türkbilgi Türkoloji Araştırmaları 2004/7.

Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak'ın “*Pinhan*” Romanının İncelenmesi, Taner NAMLI, Turkish Studies, Volume 2/4 Fall 2007.

“Elif Şafak Romanı: ‘*Pinhan*’ ve ‘*Baba ve Piç*’ Örneğinde Bir Çözümleme Denemesi”, Onur Bilge KULA, Frankofoni, Ortak Kitap No 19, 2007, s. 483-514.

“Hayatla Kurmaca Arasında Elif Şafak'ın Siyah Süt Romanı”, Gariper, C., Yard. Doç. Dr., Küçükcoşkun, Y., Arş. Gör., Arayışlar -İnsan Bilimleri Araştırmalar-, nr. 18, Isparta 2007, s. 173-218.

“Elif Şafak’ın Siyah Süt Romanında Eşikte, Arafta Kalma İzleği”, Doç. Dr. Alâattin Karaca, Hürriyet Gösteri, Mart, Nisan, Mayıs (İlkbahar) 2008.

1.5. Elif Şafakla Yapılan Röportajlar ve Söyleşiler

Arman, Ayşe, Aşka Gelince... Bak, Orada Acemiylim!, Hürriyet Gazetesi, 15 Aralık 2013, aarman@hurriyet.com.tr

Arman, Ayşe, En Çok İncittiklerimiz Aslında En Çok Sevdiklerimiz, 17 Temmuz, 2011, aarman@hurriyet.com.tr

Aker Pınar Göksan, Sayılarda Gizlenen Mahrem, Cumhuriyet Gazetesinin Kitap eki, 18 Kasım, 2000.

Akman Nuriye, Sekiz Ayrı Yüzü Var Sekizi de Birbiriyle Çelişiyor, Zaman Gazetesi, 21 Nisan, 2002.

Akman Nuriye, Hep Deliliğe Yakın Oldum, Zaman 16 Mayıs 2004

Andaç Feridun, Hikaye Anlatmayı Bilen Bir Yazar, Cumhuriyet Gazetesinin Kitap eki, 11 Temmuz, 2002.

Andaç Feridun, Yazmamayı da Her Zaman Bir Seçenek Olarak Gördüğüm İçin Yazabiliyorum, Varlık Dergisi, Temmuz 2002.

Arıciöğlu Seda, Hafızamı Kaybettim Hükümsüzdür, Kozmopolitan Dergi, Mart 2006.

Arslan Sema, Beşi Bir Romanda, Milliyet Sanat, Haziran 2004.

Atmaca Efnan, Asolan Kitaptır Katibi Değil, Akşam, 28 Aralık 2003.

Aygündüz Filiz, Pislik Tam da İçimiz de, Milliyet Gazetesinin Kültür Sanat eki, 21 Mart, 2002.

Aygündüz Filiz, Elif Şafakla Söyleşi, Milliyet Pazar eki, 5 Mart 2006.

Aygündüz Filiz, Ben Siyasetçi Ya da Tarihçi Değil Yazarım, Benim Derdim İnsanla, Milliyet Sanat, Nisan 2006.

Aygündüz Filiz, İşittim ve İtaat Ettim, Yabancılık Hissi Geçmeyecek, Milliyet Sanat, Mart 2004.

Dede Melih Bayram, Tasavvuf Benim Edebiyatçılığım Ayrılmaz/ Ayrışmaz Bir Katmanı, Dergibi, 5 Nisan 2002.

Dede Melih Bayram, Kelimelerin de İnsanlar Gibi Ömrü Vardır, Dergibi.com, 2000.

Erciyes, Cem, Pislik Belki de Sandığımız Kadar Pis Değildir, Radikal Gazetesinin Kitap Eki, 22 Mart, 2002.

Erciyes Cem, Kuşaklar Arasında Hafızayı Kadınlar Aktarıyor!, Milliyet Sanat Dergisi, Mart 2006.

İlhan Alper, Elif Şafak Kendini Anlatıyor, Düşleİnternet Edebiyat Dergisi, Sayı 25, 2003.

Tunca Elif, Arafta Kalmak, Hudutları Aşmaktır, Zaman, 10 Mayıs 2004

Tunca Elif, Beşpeşe ciddi bir oyun yazdılar, Zaman, 12 Temmuz, 2004.

Özkan Fadime, Derdimiz Nobel Almak Değil Onaylamak, Yeni Şafak Gazetesi, 3 Ocak, 2006.

Özkan Fadime, Çok Olmak Mümkün, Zaman Gazetesi ve Dergibi, 25 Mayıs 2004.

Öztop Erdem, Beni Anlatmak Değildir Edebiyat, Ben Olmaktan Çıkmaktır, Cumhuriyet Kitap Eki 15 Temmuz 2004.

Öztoprak Hasan, Sezgilerimle Yazıyorum, E dergisi, Nisan 2002.

Sazak Derya, Mozaik Değil Ebru Modeli Konuşulmalı, Milliyet, 2005.

Sönmez Işıl, Ateş Yıldız, Şimşek Özlem, Karakterlerimin Katipliğini Yapıyorum, Cumhuriyet Gazetesinin eki, 23 Haziran 2002.

Sönmez Sevgül, Cehaletin Kutsanmasına Anlam Veremiyorum, Zaman, Turkuaz Eki, 18 Ocak 2004.

Yılmaz İhsan, Medcezir, Yazma Mevsimiyle Romandan Kurtulma Mevsimi Arasındaki Sarkaçtı, Hürriyet Cumartesi, Keyif Eki, 3 Aralık 2005.

Yılmaz İhsan, Geçmiş Bir An Evvel Elimizden Çıkarılabilecek Bir Bavul Olarak Görmüşüz, Hürriyet Pazar Keyif Eki, 5 Mart 2006.

2. Genel Kaynakça

2.1. Kitaplar

Adler, Alfred, İnsan Doğasını Anlamak, (Çev. Deniz Başkaya), İlya İzmir Yayınevi, İzmir, 2010.

- Adler, Alfred, İnsan Tanıma Sanatı, (Çev. Kamuran Şipal), Say Yayınları, İstanbul, 2003.
- Aktaş, Şerif, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Akçağ Yayınları, Ankara, 2005.
- Akalın, Haluk Şükrü, Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2009.
- Aktulum, Kubilay, Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.
- Ancet Pierre Ucube Bedenlerin Fenomolojisi,(Çev. Ersel Topraktepe), Yapı kredi Yayınları, İstanbul, 2010.
- Arbery, J., A. Tasavvuf Müslüman Mistiklere Toplu Bakış, (Çev. İbrahim Kapaklıkaya)Gaye Kitapevi Dağıtım, İstanbul, 2008.
- Ateş, Süleyman, İslam Tasavvufu, Yeni Ufuklar Neşriyat, İstanbul, 2005.
- Aytaç, Gürsel, Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler, DoğuBatıYayınları, Ankara, 2012.
- Aytmatov, Cengiz, Gün Olur Asra Bedel, (Çev. Refik Özdek), Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1991. Aytmatov, Cengiz, Toprak Ana, Elips Yayınları, Ankara, 2009.
- Aytür, Ünal, Henry James ve Roman Sanatı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.
- Bachelard Gaston, Ateşin Tin Çözümlemesi,(Çev. Nail Bezel) Öteki Yayınları, İstanbul, 2007.
- Bachelard, Gaston, Mekânın Poetikası, (Çev. Alp Tümertekin), İthaki Yayınları, İstanbul, 2013.
- Bachelard, Gaston, Su ve Düşler, (Çev. Olcay Kunal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- Bahtin, Mihail, Karnaval'dan Romana, (Çev. Sibel İrzık), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.
- Baldıran, Galip, Alain Robbe-Griller ve Yeni Roman, Çizgi Kitabevi Yayınları, Ankara, 2002.
- Barthes, Roland, Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, (Çev. Mehmet Rıfat-Sema Rıfat), Gerçek Yayınevi, İstanbul, 1998.
- Barthes, Roland, Bir Aşk Söyleminden Parçalar, (Çev. Tahsin Yücel), Metis Yayınları, İstanbul, 2005.
- Bates, H.B., Yazınsal Bir Tür Olarak Kısa Öykü, (Çev. Gökçen Ezber), Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul, 2013.

Baudrillard, Jean, Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme, (Çev. Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.

Bauman Zygmunt, Yaşam Sanatı, (Çev. Akın Sarı),Versus Yayınları, İstanbul, 2011.

Bauman, Zygmunt, Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri, (Çev. Nurgül Demirdöven), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010.

Berger Jonh, Görme Biçimleri,(Çev. Yurdanur Salman) Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Bolat, Salih, Öykü Yazma Teknikleri, Varlık Yayınları, İstanbul, 2012.

Booth, C. Wayne, Kurmacanın Retoriği,(Çev. Bülent O. Doğan) Metis Eleştiri, İstanbul, 2010.

Botton de Alain, Statü Endişesi,(Çev. Ahu Sıla Bayer), Sel Yayınları, İstanbul, 2013.

Botton, Alain de, Aşk Üzerine, (Çev. Ahu Antmen), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2002.

Bourneur-Qellet Roland-Real, Roman Dünyası ve İncelemesi, (Çev. Hüseyin Gümüş), K.B.Y., Ankara, 1989.

Boynukara, Hasan, Romanda Bakış Açısı ve Anlatıcı, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1997.

Borgna, Eugenio, Ruhun Yalnızlığı,(Çev.Meryem Mine Çilingiroglu)Yapı Kredi yayınları, İstanbul, 2011.

Boockhin, Murray, Kentsiz, Kentleşme, Çev. Burak Özyalçın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Buckland, Raymond, İşaretler, Semboller ve Alametler,(Çev. Derya Engin), İstanbul, 2011.

Burchardt, Titus, Aklın Aynası, (Çev. Volkan Ersoy), İnsan Yayınları, İstanbul, 1994.

Bumin, Tülin, HEGEL Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.

Butler Judith, Kırılgan Hayat,(Çev. Başak Ertür) Metis Yayınları, İstanbul, 2005

Büyük Türkçe Sözlük, TDK Yayınları, Ankara, 2011.

- Campbell, Joseph, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, (Çev. Sabri Gürses), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000.
- Camus, Albert, Başkaldıran İnsan, (Çev. Tahsin Yücel), Kuzey Yayınları, Ankara, 1985.
- Canetti, Elias, Kitle ve İktidar, (Çev. Gülşat Aygen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.
- Canetti, Elias, Ölüm Üzerine, (Çev. Gürsel Aytaç), Payel Yayınları, İstanbul, 2007.
- Cevizci, Ahmet, Felsefe Terimleri Sözlüğü, Paradigma Yayınları, İstanbul, 2000.
- Chambers Iain, Göç, Kültür, Kimlik, (Çev. İsmail Türkmen, Mehmet Beşikçi), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.
- Chatman, Seymour, Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı, (Çev. Özgür Yaren), De Ki Yayınları, Ankara, 2008.
- Chittick C. William, Kozmostaki Tek Hakikat, (Çev. Ömer Çolakoğlu), Sufi Kitap, İstanbul, 2010.
- Chittick William, Varolmanın Boyutları, (Çev. Turan Koç), İnsan Yayınları, İstanbul, 2013.
- Cioran, E.M., Çürümenin Kitabı, (Çev. Haldun Bayrı) Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- Colomina, Beatriz, Mahremiyet ve Kamusalılık, (Çev. Aziz Ufuk Kılıç), Metis Yayınları, İstanbul, 2011.
- Connerton, Paul, Toplamlar Nasıl Anımsar? (Çev. Alaeddin Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.
- Covel, Joel, Tarih ve Tin, Özgürleşme Felsefesi Üzerine Bir Deneme, Çev. Hakan Pekinel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994.
- Cüceloğlu Doğan, İçimizdeki Biz, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2014.
- Çetin, Nurullah, Roman Çözümleme Yöntemi, Öncü Kitap Yayınları, Ankara, 2009.
- Çetişli, İsmail, Metin Tahlillerine Giriş Roman-Hikâye, Kardelen Yayınları, Isparta, 2000.
- Çüçen, A.Kadir, Heidegger'de Varlık ve Zaman, Asa Kitabevi, Bursa, 2003.

- Deveci, Mutlu, Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek, Akçağ Yayınları, Ankara, 2012.
- Develioğlu, Ferit, Osmanlıca-Türkçe Sözlük, Aydın Kitabevi, Ankara, 1997.
- Dr. Mustafa Tahralı, İsmail Taşpınar), İnsan Yayınları, İstanbul, 2003.
- Durkheim, Emile, İntihar,(Çev. Zühre İlkelen), Pozitif Yayınları, 2013, İstanbul.
- Dökmen, Üstün, Düşler Tarlası Filminde Arketipler, Adam Sanat Yayınları, İstanbul, 1993.
- Dökmen Üstün, İletişim Çatışmaları ve Empati, Sistem Yay., İstanbul, 2002.
- Dökmen Üstün, İnsanın Korunakları, Deriden Kültüre, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010.
- Eagleton, Terry, Kötülük Üzerine Bir Deneme, (Çev. Şenol Bezci), İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Ecevit, Yıldız, Kurmaca Bir Dünyadan, İletişim Yayınlar, İstanbul, 2013.
- Ecevit, Yıldız, Kurmaca Bir Dünyadan, Ferit Edgü ve Kafkaesk, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1992.
- Ecevit, Yıldız, Türk Romanında Postmodernist Açılımlar, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.
- Eliade, Mircea, Edebi Dönüş Mitozu, (Çev. Ümit Altuğ), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2003.
- Eliade, Mircea, İmgeler ve Simgeler,(Çev.M.Ali Kılıçbay),Gece Yayınları ,İstanbul, 1992.
- Eliuz, Ülkü, Küçük Adam, Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek, Öykü Yayınları, Ankara, 2006.
- Eraydın Selçuk, Tasavvuf ve Tarikatlar, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul, 2004.
- Ergin, Muharrem, Dede Korkut Kitabı I, TDK Yayınları, Ankara, 2004.
- Ergun, Pervin, Türk Kültüründe Ağaç Kültü, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2004.
- Ersoy, Necmettin, Semboller ve Yorumları, Dönence Yayınları, İstanbul, 2007.
- Evola, Julius; Guenon, Rene, Savaş Metafiziği ve Sembolik Silahlar, (Çev. Atilla Ataman, Prof. Dr., Mustafa Tahralı, İsmail Taşpınar), İnsan Yay., İstanbul, 2003.

- Fanon Frantz, Siyah Deri Beyaz Maske, (Çev. Cahit Koytak) Versus Yayınları,, İstanbul,2014
- Fordham, Frieda, Jung Psikolojisi, (Çev. Aslan Yalçın), Say Yayınları, İstanbul, 2011.
- Forster, E.M., Roman Sanatı (Çev. Ünal Aytür), Adam Yayınları, İstanbul, 2014.
- Foucault Michel, Büyük Kapatılma, (Çev. Işık Ergüden, Ferda Keskin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.
- Foucault Michel, İktidarın Gözü,(Çev. Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012.
- Foucault, Michel, Hapishanenin Doğuşu, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1992.
- Foucault, Michel, Özne ve İktidar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.
- Frankl, Victor E., İnsanın Anlam Arayışı, (Çev. Selçuk Budak), Öteki Yayınevi, Ankara, 2000.
- Frager, Robert, Kalp, Ruh, Nefs, Gelenek Yayınları, 2004.
- Freire Paulo, Ezilenlerin Pedagojisi(Çev. Dilek Hattaoğlu-Erol özbek), Ayrıntı Yayınları,İstanbul, 2011.
- Freud Sigmund, Arzu Dürtü ve Çatışmaları Açığa Çıkarma, Ankara, 2014.
- Freud Sigmund, Grup Psikolojisi ve Ego Analizi, (Çev. Büşra Yücel)Alter Yayınları,Ankara, 2013.
- Freud Sigmund, Sevgi ve Cinsellik Üzerine(Çev. Akın Kanat), İlya Yayınları, İzmir, 2012.
- Freud Sigmund, Nevrozlar, (Çev. Kamuran Şipal) Say Yayınları, İstanbul, 2013.
- Freud, Sigmund, Haz İlkesinin Ötesinde, (Çev. Emir Aktan), Alter Yayıncılık, Ankara, 2011.
- Freud, Sigmund, Psikanaliz Nedir ve Beş Konferans, (Çev. Kamuran Şipal), Bozak Yayınları, İstanbul, 1975.
- Fromm, Erich, Hayatı Sevmek,(Çev. Ali Köse), Arıtan Yayınları, İstanbul, 2004.
- Fromm, Erich, İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri, (Çev. Şükrü Alpagut), Payel Yayınları, İstanbul, 1995.
- Fromm, Erich, İtaatsizlik Üzerine Denemeler, (Çev. Ayşe Sayın), Yaprak Yayınları, İstanbul, 1987.

- Fromm, Erich, Kendini Savunan İnsan (Çev. Necla Arat), Say Yayınları, İstanbul, 2005.
- Fromm, Erich, Özgürlükten Kaçış, (Çev. Şemsa Yeğin), Payel Yayınevi, İstanbul, 2011.
- Fromm, Erich, Rüyalar, Masallar, Mitoslar, (Çev. Aydın Arıtan; Kaan H. Ökten), Arıtan Yayınevi, İstanbul, 2003.
- Fromm, Erich, Sevginin ve Şiddetin Kaynağı, (Çev. Yurdanur Salman-Nalan İçten) Payel Yayınevi, İstanbul, 1997.
- Fromm, Erich, Sevmeye Sanatı, (Çev. Özden Saaatçi-Karadana), İlyas Yayınları, İzmir, 2007.
- Fromm, Erich, Umut Devrimi, (Çev. Şemsa Yeğin), Payel Yayınları, İstanbul, 1995.
- Fromm, Erich, Yaşama Sanatı, (Çev. Aydın Arıtan), Arıtan Yayınevi, İstanbul, 1997.
- Fromm, Erich, Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum, (Çev. Necla Arat), Say Yayınları, İstanbul, 2001.
- Funk, Rainer, Ben ve Biz Postmodern İnsanın Psikanalizi, (Çev. Çağlar Tanyeri), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009.
- Gasset Jose Ortega Y, Tarihsel Bunalım ve İnsan, (Çev. Neyire Gül Işık) Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- Gasset, Jose Ortega Y, İnsan ve Herkes, (Çev. Neyire Gül Işık), Metis Yayıncılık, İstanbul, 2011.
- Gasset, Jose Ortega Y, Kitlelerin Ayaklanması, (Çev. Neyire Gül Işık), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1982.
- Gasset, Jose Ortega Y, Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler, (Çev. Neyire Gül Işık), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- Gasset, Jose Ortega Y, Sevgi Üstüne, (Çev. Yurdanur Salman), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.
- Geçtan Engin, Hayat, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- Geçtan Engin, İnsan Olmak, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- Geçtan Engin, Zamane, Metis Yayınları, İstanbul, 2010.
- Geçtan, Engin, Kimbilir?, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Giddens Anthony, Modernite ve Bireysel Kimlik,(Çev. Ümit Tatlıcan), Say Yayınları, İstanbul, 2014.

Giddens, Anthony, Mahremiyetin Dönüşümü, (Çev. İdris Şahin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1994.

Girard, Réne, Romantik Yalan ve Romansal Hakikat (Edebi Yapıda Ben ve Öteki), (Çev. Arzu Etensel İldem), Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

Gölpınarlı, Abdülbaki, Mevlevi Adab ve Erkanı, İnkılap Kitapevi, İstanbul, 2006.

Gölpınarlı, Abdülbaki, Tasavvuf, Milenyum Yayınları, İstanbul, 2012.

Gruen Arno, Empatinin Yitimi, (Çev. İlknur İlğan), Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2012.

Gruen, Arno, Kendine İhanet, (Çev. Ülkü Hastürk), Çitlembik Yayınları, İstanbul, 2004.

Guenon Rene, Varlığın Mertabeleri(Çev. Vildan Yalsuzuçanlar), Etkileşim Yayınları, İstanbul, 2013.

Guntrip, Harry, Şizoid Görüngü Nesne ilişkileri ve Kendilik, (Çev. İpek Babacan), Metis Yayınları, İstanbul, 2003.

Güngör, Erol, Şahıslararası İhtilafların Çözümünde Lisanın Rolü, Ötüken yayınları,, İstanbul,1988.

Gürbilek, Nurdan, Mağdurun Dili, Metis Yayınları, İstanbul,2011.

Hallaçoğlu, Yusuf, Sürgünden Soykırıma, Babıali Kültür Yayınları, İstanbul, 2007.

Haçerlioğlu, Orhan, Başlangıcından Bugüne Erdem Açısından Düşünce Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul, 1970.

Heidegger Martin, Varlık ve Zaman, (Çev. Kaan H. Ökten), Agora Kitaplığı,, İstanbul, 2011

Hikmet, Nazım, Cezaevinden Mehmet Fuat'a Mektuplar-2, Adam Yayınları, İstanbul, 1968.

Horney, Karen, Nevrozlar ve İnsan Gelişimi Öz Gerçekleştirme Kavgası, (Çev. Selçuk Budak), Öteki Yayınevi, 2. Basım, Ankara, 1993.

Horney, Karen, Ruhsal Çatışmalarımız, (Çev. Selçuk Budak), Öteki Yayınevi, Ankara, 1991.

http://www.astroset.com/bireysel_gelisim/ezoterizm/kilic.htm (13.04.2015)

İlin, M.; Segal, E., İnsan Nasıl İnsan Oldu, (Çev. Ahmet Zekerya), Say Yayınları, İstanbul, 2000.

İnançer, Tugrul, Dinle Neyden, Sufi Yayınları, İstanbul, 2013.

Izutsu, Toshihiko, Kur'an'Da Tanrı ve İnsan,(Çev. Dr. M. Kürşat Atalar) Pınar yayınları, İstanbul, 2014.

Jung Carl Gustav, İnsan Ruhuna Yöneliş,(Çev. Engin Büyükinel), Say Yayınları,İstanbul, 2004.

Jung, Carl Gustav, Dört Arketip, (Çev. İhsan Kırımlı), Kumsaati Yayınları, İstanbul, 2012.

Jung, Carl Gustav, İnsan ve Sembolleri, (Çev. Ali Hanit Babaoğlu), Okyanus Yayınları, İstanbul, 2009.

Jung, Carl Gustav, Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi(Çev. Engin Büyükinel), Say Yayınları, İstanbul.

Jung, Carl Gustav, Keşfedilmemiş Benlik, (Çev. Barış İlhan), Barış İlhan Yayınevi, İstanbul, 2002.

Jolande Jacobi, C.G. Jung Piskolojisi, (Çev. Mehmet Arap),Barış İlhan Yayınevi, İstanbul, 2002.

Kara Mustafa, Din, Hayat ve Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler, Dergah Yayınları, İstanbul,1999.

Kara Mustafa, Tasavvuf ve Tarikatler Tarihi, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2012

Kierkegaard Soren, Ölümçül Hastalık Umutsuzluk,(Çev.M.Mukadder Yakupoğlu) DoğuBatı Yayınları, Ankara, 2010.

Kılıç Sadık, Benliğin İnşası, İnsan Yayınları, İstanbul,2000.

Kierkegaard, Soren, Kaygı Kavramı, (Çev. Türker Armaner), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2011.

Konevi, Sadreddin, Vahdet-i Vücut ve Esasları,(Çev. Ekrem Demirli), İz Yayıncılık, İstanbul,2012.

Korkmaz, Ramazan, İkaros'un Yeni Yüzü: Cahit Sıtkı Tarancı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2002.

Korkmaz Ramazan, Deveci Mutlu, Türk Edebiyatında Yeni Bir Tür Küçürek Öykü, Grafiker Yayınları, Ankara,2011.

Korkmaz, Ramazan “Servet-i Fünûn Edebiyatı”, Yeni Türk Edebiyatı (1839-2000) El Kitabı, Grafiker Yayınları, Ankara, 2004.

Korkmaz, Ramazan, Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri, Grafiker Yayınları, Ankara, 2008.

Korkmaz, Ramazan, Sabahattin Ali İnsan-Eser, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997.

Korkmaz, Ramazan, Yazınsal Okumalar, Kesit Yayınları, İstanbul, 2015.

Kundera, Milan, Roman Sanatı, (Çev. Aysel Bora), Can Yayınları, İstanbul, 2009.

Laing, R, D, Bölünmüş Benlik, (Çev. Ergün Akça), Pinhan Yayınları, İstanbul, 2011.

Le Bon, Gustave, Kitleler Psikolojisi, (Çev. Hasan İlhan), Alter Yayınları, Ankara, 2012.

Levinas, Emmanuel, Sonsuzluğa Tanıklık, (Çev. Medar Atıcı, Melih Başaran, Gaye Çankaya, Zeynep Direk, Erdem Gökyaran, Özkan Gözel, Cemallettin Haşimi, Umut Öksüzan, Ceylan Uslu, Hakan Yücefara), Metis Yayınları,, İstanbul, 2010.

Levinas, Emmanuel, Ölüm ve Zaman, (Çev. Nami Başer), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006.

Lıngins, Alphonso, Ortak Birşeyleri Olmayanların Ortaklığı, (Çev. Tuncay Birkan), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.

Lıvingston Ray, Geleneksel Edebiyat Teorisi, (Çev. Necat Özdemiroğlu), İnsan Yay., İstanbul, 1998.

Lukacs, Georg, Roman Kuramı, (Çev. Cem Soydemir), Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

May, Rollo, Kendini Arayan İnsan, (Çev. Kerem Işık), Okyanus Yayınları,, İstanbul, 2013.

May, Rollo, Özgürlük ve Kader (Çev. Ali Babaoğlu) Okyanus Yayınları, İstanbul, 2013.

May, Rollo, Yaratma Cesareti, (Çev. Alper Oysal), Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

Mengüşoğlu, Takiyeddin, Felsefeye Giriş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Morley David, Robins Kevin, Kimlik Mekanları,(Çev. Emrehan Zeybekoğlu) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011.

Nietzsche, Friedrich, İnsan Nasıl Kendisi Olur(Çev. Yakup Canol) Altınpost Yayıncılık, Balıkesir, 2012.

Osho, Farkındalık, Ganj Yayınları, İstanbul, 2004.

Ögel, Bahaeddin, Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar), C.I, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1993.

Özher, Sema, Kaptan'ın Aynasından Yansıyanlar, Romancı Yönüyle Attila İlhan, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009.

Pearson, Carol S, İçimizdeki Kahraman, (Çev. Semra Ayanbaşı), Akasa Yayıncılık, İstanbul, 2003.

Randal, William, Bizi Biz Yapan Hikayeler, (Çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Reich, Wilhelm, Kişilik Çözümlemesi, (Çev. Bertan Onaran), Payel Yayınları, İstanbul, 1948.

Said W. Edward, Şarkiyatçılık,(Çev. Berna Ülner) Metis Yayınları,İstanbul, 2013.

Salecl, Reneta, Kaygı Üzerine, (Çev. Barış Engin Aksoy)Metis Yayınları,İstanbul, 2013.

Sarlo, Beatriz, Geçmiş Zaman,(Çev. Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci), Metis Yayınları, İstanbul, 2012.

Sarte, Jean Paul, Varlık ve Hiçlik,(Çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen), İthaki Yayınları, İstanbul, 2013.

Sarte, Jean Paul, Varoluşculuk, (Çev. Asım Bezirci,) İstanbul, 1999.

Sayar, Kemal, Olmak Cesareti, Timaş Yayınları, İstanbul,2013.

Sayar, Kemal, Sufi Psikolojisi, Timaş Yayınları, İstanbul, 2013.

Sayar, Kemal, Merhamet, Timaş Yayınları, İstanbul, 2013.

Sazyek, Hakan, Roman Terimleri Sözlüğü, Hece Yayınları, Ankara, 2013.

Schimmell Annemarie, Sayıların Gizemi, (Çev. Mustafa Küpüşoğlu)Kabalıcı Yayınları, İstanbul, 2011.

Schimmell, Annemarie, İslamın Mistik Boyutları(Çev. Ergun Kocabıyık), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 2012.

Schopenhauer, Arthur, Seçkinlik ve Sıradanlık Üzerine, (Çev. Ahmet Aydoğan), Say Yayınları, İstanbul, 2009.

Sennet Richard, Karakter Aşınması(Çev. Barış Yıldırım) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010

Sennett, Richard, Kamusal İnsanın Çöküşü,(Çev. Serpil Durak, Abdullah Yılmaz) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013.

Sennett Richard, Ten ve Taş, (Çev. Tuncay Birkan) Metis Yayınları, İstanbul, 2011.

Sennett, Richard, Gözün Vicdanı, (Çev. Süha Sertabiboğlu-Can Kurultay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Sennett, Richard, Otorite, (Çev. Kamil Durand), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005.

Shayegan, Daryush, Melez Bilinç, (Çev. Haldun Bayrı), Metis Yayınları, , İstanbul, 2013.

Shayegan, Daryush, Yaralı Bilinç, (Çev. Haldun Bayrı), Metis Yayınları, İstanbul,2012.

Silverberg, Robert, İçeriden Ölmek,(Çev. Elif Ersavcı), İthaki Yayınları, İstanbul, 2011.

Simmell, Georg, Bireysellik ve Kültür(Çev.Tuncay Birkan) Metis Yayınları, İstanbul, 2009.

Stevick, Philip, Roman Teorisi, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), Akçağ Yayınları, Ankara, 1988.

Sorokin, P.Aleksdroviç, Bir Bunalımın Çağında Toplum Felsefeleri,(Çev. Mete Tunçay), Göçebe Yayınları, İstanbul, 1997.

Tekin Mustafa, Aradığın Şeysin Modern Dünyada Mevlana, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2012.

Tekin, Mehmet, Roman Sanatı I (Romanın Unsurları), Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006.

Tolan, Barlas, Çağdaş Toplumun Bunalımı-Anomi ve Yabancılaşma, Ankara İktisadi ve İdari Bilimler Akademisi Yayınları, Ankara, 1980.

Touraine, Alain, Kadınların Dünyası, (Çev. Mehmet Moralı), Kırmızı Yayınları, 2006.

Touraine, Alain Eşitliklerimiz ve Farklılıklarımızla Birlikte Yaşayabilecek miyiz? (Çev. Olcay Kural), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

Tunalı, İsmail, Estetik, Cem Yayınevi, İstanbul, 1998.

Uludağ Süleyman, Dört Kapı Kırk Eşik, Dergâh Yayınları, 2010, İstanbul.

Urry John, Mekanları Tüketmek, (Çev. Rahmi G. Ögdül), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999.

Yalom Irvın, Varoluşsal Psikoterapi,(Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit),Kabalıcı Yayınları, İstanbul,2001.

Veled Sultan, İntihaname, Konya, Mevlana Müzesi, Ktp, 2122,vr. 282b; Eflaki, Ariflerin Menkıbeleri, (trc Tahsin Yazıcı), İstanbul, 1995, 2, 189-286.

2.2. Makaleler, Tezler, Röportajlar ve Bireysel Yazılar

Berksan Mehmet, Mimar Gözüyle Elif Şafak'ın Son Romanı: Ustam ve Ben, www.arkitera.com., 9 Ocak 2014.

Korkmaz Ramazan (1990), “Roman Tekniği Bakımında Kuyucaklı Yusuf”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 4(2), 173-186.

Korkmaz, Ramazan (1989), “Derviş ve Ölüm Romanı Üzerine Bir Deneme”, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3(2), s. 223-243.

Korkmaz, Ramazan (1998), “Cengiz Aytmatov'un Romanlarında Çevre ve İnsan Problematikliği”, Milletlerarası Aytmatov Sempozyumu (6-9 Mayıs, Bişkek/ Kırgızistan)

Korkmaz, Ramazan (2002), 1. “Romanda Entrik Kurguyu Oluşturan Değerlerin Görüntü Düzeyleri Üzerine Bazı Öneriler”, 20. Yüzyılda Türk Romanı Sempozyumu (19-21 Nisan2000), Düzenleyen; Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma Merkezi, Yayım yeri; AFestschrift to Lars Johanson/ Lars Johanson Armağanı, Grafiker Yayınları, Ankara, s. 271-282.

Korkmaz, Ramazan (2003), “Oğuz Yurdu Romanında Toplumsal Bilinçdışının Görüntü Düzeyleri” Bilig. Güz /sayı 27, s. 71-83.

Korkmaz, Ramazan (2005), “Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otelı”, İlmi Araştırmalar, s. 20, Güz, s.139-148.

Korkmaz, Ramazan (2006), “Aytmatov Anlatılarında Ritmin Büyülü Gücü; Türküler” Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi, Güz, S. 26, Ankara; Türk Dil Kurumu Yayınları.

Korkmaz, Ramazan (2006), “Dede Korkut Anlatılarında Yüce Birey Aketipi”, XII. Uluslararası Kibatek Edebiyat Şöleni, 9-16 Mayıs, Bakü/ Azerbaycan.

Korkmaz, Ramazan (2007), “Romanda Mekânın Poetigi”, Edebiyat ve Dil Yazıları-Mustafa

İsen’e Armağan, (Editörler; Aysenur Külahlıoğlu İslam, Süer Eker), Ankara, s. 399-415 309

Korkmaz, Ramazan (2008), “Aytmatov Anlatılarında Aşkın Eriştirici ve Dönüştürücü Gücü”, Bilig Dergisi, Yaz/2008, Sayı;46, s. 1-8.

Gökeri, A.İ. (1979), Arketiplere Dayanan Yeni Bir İnceleme Yönteminin Tanıtılarak İngiliz ve Türk Edebiyatında Bazı Romans ve Epik Niteliğindeki Yapıtlara Uygulanması, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Karpat Kemal, ‘Ünlü Tarihçi Kemal Karpat’tan Ermeni İddialarını Çürütecek Sözler’, Zaman Gazetesi, 2 Haziran, 2009.

Tural, Ahmet, Elif Şafak Romanlarında Şahıs Kadrosu, Dumlupınar Üniversitesi Yüksek Lisan Tezi, 2006.

Sargut, Cemalnur, Allah’ın Şems’deki Nurani Tecellisi Aşktır, Şems, Güneşle Aydınlananlar, Tasavvuf Serisi Konferanslar 2, Nefes Yayınları, İstanbul, 2010.

<http://www.astroset.com/bireysel> gelişim/ezoterizm/kiliç/htm(13.14.2013)

EKLER**Ek 1. Fotoğraf**

Elif Şafak İskender Romanı İçin Kapak Çekimine Hazırlanırken

Elif Şafak'ın çocuk okurlarıyla buluştuğu an





Elif Şafak Okyanus Kolej’inde Okurlarıyla Buluşurken



Elif Şafak Ted Konuşması Yaparken



Elif Şafak Sakız Sardunya'yı Anlatırken



Elif Şafak'ın babasıyla birlikte olduğu tek fotoğrafı

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler:

Adı Soyadı: Yeliz AKAR

Doğum Yeri ve Tarihi: Elazığ, 10.07.1985

Eğitim Durumu:

Lisans Öğrenimi: Fırat Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (2003-2007)

Yüksek Lisans Öğrenimi: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı

Anabilim dalı, Yeni Türk Edebiyatı bilim dalı (2008-2010)

Bildiği Yabancı Diller: İngilizce

Çalıştığı Kurum: Tunceli Üniversitesi

Bilimsel Faaliyetleri:

Makaleler

Fakir Baykurt'un Romanlarında Yabancılaşma ve Aidiyet Sorunu, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/3 Summer, 2011, p.1637-1644-, ANKARA-TURKEY.

'Konuşma'Adlı Küçürek Öyküde Kendilik Sorunları, Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/4 Winter 2012, p.647-653, ANKARA-TURKEY.

Ulusal, Uluslararası Kongre ve Sempozyumlarda Basılan Bildiriler

Yeliz Akar, *Kassandra Damgası Romanında Bırakılmışlık Sendromu*, IV. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi (TUDOK) İstanbul Kültür Üniversitesi, 27-28 Ağustos 2012, (Editör: Prof. Dr. Ömür Ceylan) G. M. Matbaacılık ve Ticaret A. Ş. (baskı tarihi Aralık 2013) İstanbul.

Yeliz Akar - *Bir Cinayet Romanı adlı Romanda Akın Erkan Yıldız Gerçel Adlı Karakterlerin Yaşadığı Psikolojik Bunalım*, Edebiyatımızın Üvey Evladı Polisiye Sempozyumu, 27-28 Kasım, İstanbul.

Yeliz Akar, *Suat Derviş'in Hiç Romanında Yalnızlık Sorunsalı*, 3. Kadın Yazarlar Sempozyumu, Suat Derviş Edebiyatı, Yeni Yüzyıl Üniversitesi, 4-5 Nisan 2013, İstanbul.

