T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

MELİH CEVDET ANDAY'IN ŞİİR, TİYATRO VE ROMANLARINDA TÜRLERARASI İLİŞKİLER

MEHMET AKİF ÖBEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL 2024

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

MELİH CEVDET ANDAY'IN ŞİİR, TİYATRO VE ROMANLARINDA TÜRLERARASI İLİŞKİLER

MEHMET AKİF ÖBEK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN:
PROF. DR. MEHMET GÜNEŞ

İSTANBUL 2024

“Türler sonradan yaratılmıştır. Bu da bana cesaret verdi.”

Melih Cevdet Anday

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER I
ÖN SÖZ III
ÖZET V
ABSTRACT VI
KISALTMALAR VII
1. GİRİŞ 1
1. 1. EDEBİYATTA TÜR KURAMI VE TÜRLERARASI İLİŞKİLER 1
1. 1. 2. Türlerin Kökeni 3
1. 1. 3. Üslup ve Söylem 7
1. 1. 4. Edebî Tür ve Yazınsal İşlev 9
2. EDEBÎ TÜR VE TÜRLERARASILIK BAĞLAMINDA MELİH CEVDET ANDAY VE ESERLERİ 11
3. METİNLERİN KARŞILAŞTIRILMASI 15
3. 1. *RAZİYE* İLE *LİRİK ŞİİRLER*'DE SÖYLEM ORTAKLIĞI VE TEMATİK BÜTÜNLÜK 15
3. 1. 1. Tümcesel Görünüm 16
3. 1. 1. 1. Tahakkümün Sözel İfadesi: Dayı'nın Söylem Özellikleri 18
3. 1. 1. 2. Saf Söylem: Raziye 23
3. 1. 1. 3. "Estetik Algı" ile Şair-Özne Ortaklığı: Yeğen ve *Lirik Şiirler* 26
3. 1. 2. Anlamsal Görünüm 30
3. 1. 2. 1. "Anlam Yüklü Mekân" Olarak Deniz 37
3. 1. 2. 2. Bir Kaçış veya Lirik Şiirin "Büyük An"ı Olarak Erotizm 42
3. 1. 2. 3. Raziye'nin Yitimi ile "Gelinlik Kızın Ölümü" 47
3. 2. *GİZLİ EMİR* İLE *İÇERDEKİLER*'DE SOSYOLOJİK GÖRÜNÜM VE UMUT TEMASI 52
3. 2. 1. Sosyolojik Görünüm 53
3. 2. 2. "Karakol" Algısı 54
3. 2. 3. Devlet ve İktidar 57
3. 2. 4. Direniş Biçimleri 59
3. 2. 5. *Gizli Emir* ve *İçerdekiler*'de Ortak Bir Tema Olarak "Umut" ve "Bekleyiş" 68
3. 3. MELİH CEVDET ANDAY'IN MENSUR ŞİİRLERİNDE TÜRLERARASI İLİŞKİLER 77
3. 3. 1. Türlerarasılık Bağlamında Mensur Şiirin Genel Özellikleri 77
3. 3. 2. Melih Cevdet Anday'ın Mensur Şiir Anlayışı 80
3. 3. 3. "Öğle Uykusundan Uyanırken"de Türlerarası İlişkiler ve "Karşıtlık" 83
3. 3. 4. Melih Cevdet Anday'ın Diğer Mensur Şiirlerinde Türlerarasılık 96
3. 3. 4. 1. "Sen Ne Dersin?" 96
3. 3. 4. 2. "Gündüzün Geceyarısı" 98

3. 3. 4. 3. “Diyorsun Ki”..... 100
3. 3. 4. 4. “Bölümlemeler”..... 102
3. 3. 4. 5. “Ot Biçme”..... 104
3. 3. 4. 6. “Sözler ve İşler”..... 108
3. 3. 4. 7. “Çırılçıplak Bir El”..... 109
3. 3. 4. 8. “Bir İki Üç Dört Beş”..... 112
3. 3. 4. 9. “Yalnız Kalan Tanrı”..... 114
3. 4. “SIRADAN İNSAN” BAĞLAMINDA *YILANLAR* VE MELİH CEVDET ANDAY’IN İLK DÖNEM ŞİİRLERİ..... 115
3. 4. 1. *Yılanlar*’ın Haydar’ı ile Anday’ın “Dayan” ve “Senden Utanıyorum” Şiirlerinde Özne Ortaklığı..... 117
3. 4. 2. *Yılanlar*’da ve Anday’ın İlk Dönem Şiirlerinde Toplumsal Görünüm..... 120
3. 4. 3. Sevgilinin Sınıfsal Konumu Bağlamında Gülizar Örneği ve “Günlerimiz” Şiiri..... 130
3. 5. *ÖLÜLER KONUŞMAK İSTERLER* OYUNU İLE “KOLLARI BAĞLI ODYSSEUS”, “GÖÇEBE DENİZİN ÜSTÜNDE” VE “TEKNENİN ÖLÜMÜ” ŞİİRLERİNDE “SU” İMGESİ 133
3. 5. 1. Kolları Bağlı Odysseus..... 135
3. 5. 2. Göçebe Denizin Üstünde..... 151
3. 5. 3. Teknenin Ölümü..... 158
3. 5. 4. Ölüler Konuşmak İsterler..... 164
3. 5. 5. Türlerarası İlişkiler Bakımından Metinlerin Karşılaştırılması..... 168
3. 6. *İSA’NIN GÜNCESİ* İLE *MÜFETTİŞLER*’DE “TAKİP” VE “SORGULANMA”..... 171
3. 7. *YARIN BAŞKA KORUDA* İLE *GÜNEŞTE*’DE “ZAMAN”..... 185
3. 8. *AYLAKLAR* İLE *DİKKAT KÖPEK VAR*’DA “EYLEMSİZLİK”..... 196
3. 9. “MURAT TEK” İLE MELİH CEVDET ANDAY ORTAKLIĞINA BİR ÖRNEK: *MERYEM GİBİ* VE *MİKADO’NUN ÇÖPLERİ*’NDE METİNLERARASILIK..... 218
3. 9. 1. “Yeniden Yazma” ve Değiştirmeler..... 220
SONUÇ..... 228
KAYNAKÇA..... 233

ÖN SÖZ

Edebî türlere yönelik incelemeler, antik dönemden beri daha ziyade "tasnif etmeyi" esas alır. Bu yaklaşımla birlikte yazar, metin ve okur arasındaki etkileşimi karşılayan türler; yazar için yazı örnekleri, metin için dahil olunan edebî halka, okur için ise bir beklenti ufku olarak tanımlanır. Ancak modernleşmeyle birlikte edebî metinlerin homojen yapısını giderek yitirdiği ve birbirleriyle alışverişi sıklaştırdıkları görülür. Bu noktada "türlerarasılık" denilen araştırma disiplini ortaya çıkar. Eşzamanlı bir incelemeyi gerektiren türlerarası araştırmalar, bir türün gelişiminden ziyade aynı dönemde yazılan farklı türdeki edebî metinlerin birbirleriyle etkileşimini takip etmeyi önceler. Romanın şiirden ne ölçüde istifade ettiği, şiirin tahkiyeye dayanarak düzyazıyı nasıl kullandığı, önceleri şiir formunda yazılan tiyatronun "manzum tiyatro" başlığıyla tıpkı "mensur şiir" gibi nasıl ikincil bir melez türe evrildiği, bu bağlamda türlerarasılığın temas ettiği temel noktalardır. Elbette bu ilgiler, birden çok türde eser veren tek bir yazar üzerinden izlendiğinde hem türlerin birbirlerinden ayrıldığı ve birbirleriyle buluştuğu noktalar hem de bir yazarın hangi türde nasıl bir kimlik kazandığına dair tespitler görünür kılınacaktır. Çalışmamızda da bu yöntem, daha çok şairliğiyle anılan ancak tiyatro ve roman türünde de nitelikli ve "şairane düzyazı" tabirinin ötesinde metinler üreten Melih Cevdet Anday üzerinden izlenmiş, Anday'ın türlerarası kimliği ve metinlerinin türlerarası ilişkileri tartışılmıştır.

Melih Cevdet Anday üzerine pek çok çalışma yapılmış olsa da Anday'ın farklı türdeki eserlerini bütünüyle kuşatan ve bu metinlerdeki türlerarası ilişkileri tayin eden bir tez üretilmemiştir. Çalışmamız bu açığı kapatır niteliktedir. Ancak bu tezin araştırma disiplinine ortak olan, Türk Dili ve Edebiyatı alanında yazılmış ve farklı yazarlardaki türlerarası ilişkilerin tespit edildiği çalışmalar mevcuttur. Selda Uygur'un "Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiir ve Öyküleri" (2005), Sezgin Gök'ün "Türlerarası İlişkiler Açısından Sabahattin Kudret Aksal'ın Şiir, Öykü ve Tiyatroları" (2010), Ali Karahan'ın "Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiir ve Hikâyelerinde Türlerarası İlişkiler" (2019) ve Esra Öney'in "Türlerarası İlişkiler Bakımından Behçet Necatigil'in Radyo Oyunu ve Şiiri" (2022) adlı çalışmaları bu bağlamda zikredilebilir.

Çalışmamıza Anday'ın yalnızca hikâye türündeki eserleri dahil edilmemiştir. Bunun sebebi, Anday'ın türlerarası kimliğinde hikâyenin diğer türler kadar ağırlıklı bir nokta olmayışıdır. Ancak türlerarası "anlatısallık" ve "tahkiye" bakımından Anday'ın hikâye yazarlığına değinilmiştir. Eserlerin özgünlüğü esas alındığından Anday'ın başka yazar ve

şairlerle birlikte kaleme aldığı metinler de çalışmaya dahil edilmemiştir. Hikâyeler ve çoklu yazarlı eserlerin haricinde *Ölümsüzler ya da Bir Cinayetin Söylencesi* (1984), *Birbirimizi Anlayamayız* (1992), *Zifaftan Önce* (2007) ve *Bir Gecede Üç Erkek* (2007) adlı eserler ise türlerarasılık bakımından Anday'ın diğer metinleriyle ilişkilendirilemediğinden dışarıda bırakılmıştır. Zira bu çalışmada metinlerin eşleştirildiği ve farklı disiplinlerden hareketle detaylıca karşılaştırıldığı bir yöntem izlenmiş, böylece "Melih Cevdet Anday külliyatı" şairin çoksesli edebiyatına uygun bir yaklaşımla sunulmuştur.

Çalışmanın "Giriş" bölümünde türlerarasılığın kuramsal çerçevesi çizilmiş; "Edebî Tür ve Türlerarasılık Bağlamında Melih Cevdet Anday ve Eserleri" adlı ikinci bölümde ise bu kuramsal zemin Anday'ın düşünce yazıları ve çeşitli söylemleri üzerinden tartışılmıştır. Böylece şairin "öncül tür"ü ve edebî türlerin etkileşimine yönelik genel tavrı değerlendirilmiştir. Tezin omurgasını oluşturan "Metinlerin Karşılaştırılması" başlıklı üçüncü bölüm ise farklı türdeki eserlerin eşleştirilip çeşitli disiplinlerden hareketle karşılaştırıldığı bölümdür. Bu bölümde yer alan dokuz ana başlık; kendi kuramsal zemini olan, öncelik-sonralık ilişkisiyle birbirlerine atıfta bulunan, giriş, karşılaştırma ve sonuç bölümlerinden mürekkep makaleler olarak değerlendirilebilir. Anday'ın türlerarası kimliğinin farklı cephelerini detaylandıran ve çalışma boyunca takip edilen türlerarası ilişkilerin çatallı yollarını içeren bu makaleler, "Sonuç" bölümünde bütünlenmiş ve ortak bir kaynakta buluşturulmuştur. Referans alınan kaynaklar ise "Kaynakça" bölümünde hüviyetlerine göre tasnif edilerek belirtilmiştir.

Tez yazım sürecimde her daim varlığını hissettiren ve süre yönetiminden bilimsel yaklaşımlara değin her alanda bana destek olan danışman hocam Prof. Dr. Mehmet Güneş'e, tezimi detaylıca okuyup görüşlerini paylaşan saygıdeğer hocam Dr. Öğr. Üyesi Tuncay Öztürk'e, tez savunmamın jüri heyetinde yer alan, nitelikli soru ve değerlendirmeleriyle çalışmamın son haline gelmesine katkı sunan Prof. Dr. Murat Koç ile Doç. Dr. Selda Uygur'a, son olarak bu süreçte yanımda olan kıymetli aileme ve keyifli arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Mehmet Akif ÖBEK
HAZİRAN, 2024
İSTANBUL

ÖZET

Melih Cevdet Anday, melez formlar da dahil olmak üzere şiir ve düzyazı alanında yazdıklarıyla hacimli bir külliyat oluşturmuştur. Bu çeşitlilik; şiir-düşünce söylemi birlikteliği, ortak sosyolojik zemin, tematik bütünlük, aynı imaj veya kavramların farklı türlerdeki algılanma biçimi, metinlerarası göndermeler vd. gibi pek çok bağlamı kuşatır niteliktedir. Çalışma boyunca bu görünümler kimi zaman türlerarasılığın kendi kuramsal çerçevesiyle ilişkilendirilerek, kimi zaman karşılaştırılan metinler bağlamında söz konusu disiplinden hareketle izlenmiştir. "Giriş" bölümünde gereğinden fazla yükleme yapmamak adına bu geniş referans alanı ilgili başlıklara dahil edilmiş, metinlerin karşılaştırıldığı üçüncü bölümde yer alan her başlığın kendi kuramsal zemini oluşturulmuştur. Bu yöntemle Anday'ın edebî eserleri yalnızca tür kuramıyla sınırlandırılmamış, çoksesli bir yazınsal süreç, çoksesli gereçlerle incelenmiştir. Böylece çalışmada söylem özelliklerinden tematik ilgilere, biçimsel alışverişlerden yazınsal işlevin değişkenliğine değin pek çok unsur; türlerarası ilişkiler bakımından takip edilmiş ve Melih Cevdet Anday'ın türlerarası kimliği, tür alışverişi ve bu bağlamda genel bir poetikası sunulmuştur.

Bu yaklaşımla Melih Cevdet Anday'ın gerek eserleri arasındaki etkileşim gerekse düşünce yazılarındaki "tür" bahsi üzerinden okunabilen "türlerarası kimlik" inşâsı örneklenmiş ve tayin edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Melih Cevdet Anday, Tür, Türlerarasılık, Şiir, Tiyatro, Roman

ABSTRACT

Melih Cevdet Anday has created a voluminous corpus with expenditures in the fields of poetry and prose, including hybrid forms. This diversity; Poetry-idea discourse unity, common ground of products, thematic integrity, perception of the same image or concepts in different genres, intertextual references, etc. It encompasses many contexts such as. Throughout the study, these views were sometimes associated with interspecies' own theoretical frameworks, and sometimes the relations between the compared texts were followed based on the discipline in question. The “Introduction” section was included in the titles related to this broad reference area in order not to overload, and in the third section, where the texts are compared, the theoretical basis of its title is provided. In this way, Anday's literary works are not limited only to genre theory, they are a polyphonic literary process, with polyphonic materials. Thus, the change of shapes is uncertain in many ways, from thematic concerns to formal exchanges to the variability of literary function; was followed in terms of inter-genre relations and Melih Cevdet Anday's inter-genre personality, genre exchange and a general poetics in this context were presented.

With this approach, among Melih Cevdet Anday's works, the ideas of interaction and the construction of "interspecies identity", which can be read through "species" Bitcoin in his writings, are exemplified and allocated.

Keywords: Melih Cevdet Anday, Genre, Interspecies, Poetry, Theatre, Novel

KISALTMALAR

a.g.e. : adı geçen eser

a.g.y. : adı geçen yazı

c. : cilt

çev. : çevirmen

ed. : editör

haz. : hazırlayan

s. : sayfa

s.a. : sayfa aralığı

sy. : sayı

1. GİRİŞ

1. 1. EDEBİYATTA TÜR KURAMI VE TÜRLERARASI İLİŞKİLER

"Çeşit" veya "sınıf" anlamına gelen *genre* (tür) sözcüğü, Fransızca kökenli olup metnin karakteristik bir çeşidine atıf yapmak için kullanılır.[1] Bu yönüyle metnin dahil olduğu edebî halkayı karşılayan tür kavramı, gerek metinleri sınıflandırmak, gerek türlerarası ilişkileri tayin etmek amacıyla pek çok kuramsal incelemenin odak noktası olmuştur. Bu noktada tür kavramının kuramsal kapsamı üzerinde durmak yerinde olacaktır. Edebiyat kuramları, detaya inildikçe çatallı bir yapı sunsalar da esas aldıkları bağlam bakımından, toplumcu eleştiri hariç tutulduğunda üç ana yönelime sahiptirler. Bu yönelimler; eser, yazar ve okur merkezli olmak üzere üç farklı okuma sunar.[2] Tür kavramının poetika ve poetik eleştiride merkeze alınması ise bu üç okumayı da kuşatmasından ileri gelmektedir. Zira türler, bahse konu metin için "bir eserin dahil olduğu estetik gelenek"[3] olarak tanımlanırken, okur için "beklenti ufku", yazar için ise "yazı örnekleri" olarak işlerler.[4] Tür incelemelerinin ise iki temel yönteme sahip olduğu söylenebilir: İlki bir türün kökenini ve evrimini irdeleyen çalışmalardır. Bu yöntemde söz konusu türün kuşaklarca nasıl işlendiği, yıpratıldığı ve nihayetinde dönüştürüldüğü incelenir; türe etki eden akımlar ışığında bir değerlendirme sunulur. İkinci yöntemde ise türlerin birbirlerine olan etkileri ve özellikle "ihlal edilen sınırlar" tartışılır; bu sebeple eşzamanlı bir inceleme söz konusudur. Bununla birlikte tür incelemeleri, hangi yöntem izlenirse izlensin çift yönlü bir kuramsal dayanak gerektirir. Bu gereklilik yukarıda kısaca değinildiği gibi edebî türün yapıtı, yapıtın da türü etkilemesi olarak özetlenebilir. Todorov'dan alıntılanan aşağıdaki ifadeler, edebî tür ile eser ilişkisi bağlamında genel bir kabuldür:

> "Edebiyat alanına giren her metin için iki yönlü bir gerekliliği göz önüne almak gerekir. Öncelikle o metnin tüm edebi metinlerle ya da edebiyatın altsınıflarından biriyle (tam da 'tür' diye adlandırılan şey) ortak özellikler taşıdığı gözden kaçırılmamalıdır. Bir edebiyat yapıtındaki her şeyin bireyselliğe bağlanması, kişisel bir esinin yepyeni ürünü olması, geçmişteki yapıtlarla hiçbir ilişkisi olmaması tezini savunmak bugün artık imkânsızdır. İkinci noktaysa, bir metin daha önceden varolan bir dizgenin (gücül edebiyat

[1] Daniel Chandler, "Tür Kuramına Giriş", çev. Jale Özata Dirlikyapan, *Tür Kuramı Temel Metinler*, Ed. Jale Özata Dirlikyapan, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2018, s. 16.
[2] Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018.
[3] Rene Wellek-Austin Warren, "Edebî Türler", *Edebiyat Teorisi*, çev. Ö. Faruk Huyugüzel Dergâh Yayınları, İstanbul 2021, s. 295.
[4] Tzvetan Todorov, "Türlerin Kökeni", *Edebiyat Kavramı*, çev. Necmettin Sevil, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 31.

özelliklerinden kurulu bir düzen) ürünü değildir yalnızca, bu dizgenin dönüşümüdür aynı zamanda."[5]

Türler, kuramsal olarak Aristoteles'in *Poetika*'sından bu yana tartışılagelmiştir. Daha çok türlerin kökeni ve sınıflandırılması konu edinilirken modern edebiyatla birlikte türlerin homojen yapısını giderek yitirdiği, karmaşık bir çehre kazandığı görülür. Öyle ki akademide yalnızca şiir, roman, öykü, tiyatro vd. gibi mutlak ifadelerle tanımlanan eserlerin yerini, "metin" denilen çok sesli ve birden çok türün sınırlarında gezinen, birden çok türü içeren eserler alır. Bu bağlamda Wai Chee Dimock'un tür-medya benzetmesi, edebî türlerin yoğun etkileşimini açıklar niteliktedir: "Türler de medya gibidir. Hiçbir tür görevini tek başına ve diğer türlerden sürekli bir dizi girdi olmadan yapamaz. Ozmos ve çökelmede olduğu gibi, alma ve birleşme her ikisi için de çok önemlidir."[6] Tür algısının modernizmle birlikte farklı bir çehre kazandığı düşünüldüğünde, söz konusu tür-medya ilişkisi de açıklık kazanır. Zira modern bireyin/okurun zihninde, Aristoteles'in *Poetika*'sına konu olan Antik Yunan'ın "sınıflandırılabilir" metinlerine ve nispeten saydam toplumsal yaşamına kıyasla çok daha fazla "girdi" mevcuttur. Bu noktada, şair ve yazarı da "okur"a dahil ederek modern bireyin ve türlerin etkileşiminin izlenmesinde okur merkezli bir yol çizmek yerinde olacaktır. Zira çağın çok sesli yapısı ve medyayı andıran karmaşası, hem türlerin *sapma*sına, hem de okurun algı katmanlarının çoğalmasına yol açmıştır:

> "Türleri, metinsel malzemelerin muhtemel kullanımlarını tanımlamaya yardımcı olan üst veri kümeleri -bilginin nasıl kullanılacağına ilişkin bilgi- olarak düşünebiliriz. Bu kısmen bir ekonomi meselesidir: Bir gazete başlığı okuyorsam, bürokratik bir doküman hakkındaki talimatları ya da gotik bir aşk romanına ilişkin bilgi ve zihniyeti hafızamda tutmama gerek yoktur, gene de bu bilgi ve tutumu ilgili olması durumunda etkinleştirebilirim. Tür belirtileri, bir okur, konuşmacı ya da izleyici olarak beni belirli ve sınırlı amaçlarıma cevap olacak bilgilerin katmanlarına ve alt katmanlarına yönlendirerek bir yazılım programındaki içeriğe duyarlı tıkla-aç menüler gibi hareket eder."[7]

Buradan hareketle denilebilir ki, metnin ihtiyacına göre kimi zaman aktif kimi zaman uyur vaziyette seyreden bilgi alanlarından birkaçının aynı anda etkinleşmesi, türlerarası ilginin kurulmasına örnektir. Bu bilgi alanlarını kasten etkinleştiren eserler ise kendi sınırlarını ihlal etmiş, türlerarası metin hüviyeti kazanmıştır. Elbette bu durum yalnızca edebî türlerde değil, farklı bilgi alanlarını kuşatan içeriklerde de söz konusudur.

---

[5] Tzvetan Todorov, *Fantastik (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım)*, çev. Nedret Öztokat Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 14.

[6] Wai Chee Dimock, "Bilgi Alanları Olarak Türler", çev. Ebru Akçay, *Tür Kuramı Temel Metinler*, ed. Jale Özata Dirlikyapan, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2018, s. 89.

[7] John Frow, "Yeniden Üretilebilenler, Yönergeler ve İhtiyacınız Olan Her Şey: Tür Teorisinin Bugünü", çev. Oğuzhan Yeşiltuna, *Tür Kuramı Temel Metinler*, ed. Jale Özata Dirlikyapan, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2018, s. 61.

Edebî türler arasındaki ilişki ve ortaya çıkan metinlerin karmaşık yapısı, tür kavramını silikleştirse de onu ortadan kaldırmaz. Doğrudan veya dolaylı olarak metinlerarası ilişki yoluyla oluşturulan eserler, her zaman bir tür aracılığıyla edebiyat evrenine adım atar. Bir başka tabirle "türlerin varlığını tanımamak edebiyat yapıtının kendinden önce varolan yapıtlarla ilişki kurmadığını ileri sürmek anlamına gelir. Türler bir yapıtın edebiyat evrenine bağlanmasını sağlayan iplerdir."[8] Bu sebeple türler, metni edebiyat evrenine bağlayan ipler olarak nitelendiğinde, incelenen eserin hem edebiyat evreniyle hem de eserin dahil olduğu yazınsal dönem ile birlikte düşünülmesi gerektiği yargısına varılır. Zira türler, "içinde yer aldıkları ve bağlantılı oldukları türler dizgesinin dışına çıkılarak incelenemez. Tolstoy'un tarihsel romanı Zagoskin'in tarihsel romanıyla değil, çağının düzyazısıyla bağlantı içindedir."[9] Bu eşzamanlı etkileşim de türlerarası ilgilerin yatay düzlemdeki geçişler aracılığıyla izlenmesini gerektirir.

1. 1. 2. Türlerin Kökeni

Tür kavramıyla ilgili ilk incelemeler, türlerin sınıflandırılmasına yönelik olmuştur. Bu durum da elbette türlerin kökenine inilmesine ve "öncül"ün aranmasına yol açar. Bu hususta edebiyat eleştirmenleri ile doğabilimcileri arasında bir ortaklık mevcuttur. İlk örneğin aranması, evrimin izlenmesi ve doğanın tüm unsurlarının işlevlerine göre tasnif edilmesi; Aristoteles'ten beri edebî türler üzerine çalışan eleştirmenlerin izlediği başlıca yöntem olmuştur:

> "Sözgelimi bir bitkibilimci uzun araştırmalar ve gözlemler sonunda üzerinde çalıştığı bir bitkinin, çiçeklerinin tek renkli, bu rengin az ya da çok koyu mor, yapraklarının bakışımlı ve yürek biçiminde oluşuna bakmış, bu ayırıcı yanları bütünleyerek ona 'menekşe' adını vermiştir. Bunun gibi, bir eleştirmen ya da yazın kuramcısı da ele aldığı metnin içsel ve dışsal özelliklerine, içerdiği öğelere, bu öğelerin değişik boyutlarına bakarak 'şiir' ya da 'düzyazı' diye adlandırmıştır."[10]

En genel sınıflandırma sayılabilecek bu "şiir ve düzyazı" ayrımında şiir, türsel öncül kabul edilir:

> "Yazın kuramcıları, yazın tarihçileri ve kimi eleştirmenlere göre tüm dilsel ürünler, şiir toprağında boy atıp gelişmiştir. Daha doğrusu yazınsal ürünlerin ya da türlerin anası şiirdir. Ancak burada şiir terimini günümüzdeki anlamından farklı biçimde algılamalıyız. Şöyle ki

[8] Tzvetan Todorov, *Fantastik (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım)*, çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 16.
[9] Yuri Tinyanov, "Yazınsal Evrim Üstüne", Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı (Rus Biçimcilerinin Metinleri)*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İstanbul 2021, s. 118.
[10] Emin Özdemir, *Yazınsal Türler*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 2017, s. 9.

> başlangıçta insanoğlu önce sesini geliştirdi; bunu bir araç gibi kullanmayı öğrendi. Geliştirdiği, bir araç gibi kullandığı ses de ilkel insanın şiiriydi. Önce şiir vardı."[11]

Bu "ilkel ses" zamanla bir sanat hüviyeti kazanır ve hem "klasik şiir" örnekleri, hem de bugün bir kısmı düzyazıya *evrilen*, şiir formunda yazılmış metinler sunulur. Örneğin tiyatro bu evrimi karşılayan bir türdür. Zira tiyatro metinleri Antik Yunan'da şiir formunda yazılırken bugün tiyatroda düzyazının hâkim olduğu açıktır. Nitekim tıpkı "mensur şiir" kullanımı gibi bir "manzum tiyatro" kavramının ortaya çıkması, nazım formunun tiyatro özelinde "ikincil" olduğunu gösterir; "mensur" şiirin daha az rastlanan bir şiir türü olması gibi. Destan (epik/epope) ise yapay destanlarla şiir formunu sürdürmüş olsa da, tahkiyeyi ve olayı öncelemesi sebebiyle modern düzyazıya etki etmiş bir türdür. *Odysseia* gibi "bir kişinin destanı"[12] olarak öne çıkan destanlar ise, bireyi önceleyen pek çok modern anlatıyı beslemiştir. Türk edebiyatına ve edebî türlerine gelindiğinde ise, mesnevi ile roman arasındaki ilgiye değinmek yerinde olacaktır. Divan edebiyatında mesnevinin gazelden farkı, yalnızca biçimsel bir uzunluk-kısalık ilişkisinden kaynaklanmamaktadır. Gazel, eskiler için doğrudan yoğun ve rafine ifadelerle şiir sanatını icra etmeyi karşılarken mesnevide tahkiye/anlatı ve dolayısıyla bir olay örgüsü öne çıkar. Bu yönüyle, her ne kadar roman türü Batı edebiyatı etkisiyle gelişse de Türk edebiyatında romanın öncülünün mesnevi olduğu söylenebilir. Nitekim Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Hüsn ü Aşk*'ı roman olarak nitelemesi de bu evrimsel yakınlığı vurgular niteliktedir: "Benim için dünyada en güzel, en tertipli roman *Hüsn ü Aşk*'tır. Ama romantiktir, hayat yoktur."[13] Tanpınar'ın bu ifadesi, romanın mesnevi ile hem yakınlığını hem de mesnevinin romandan ayrıldığı noktayı işaret eder. *Hüsn ü Aşk*, şiirin aksine "düşünce" temelli olarak değerlendirilen romana göre fazla romantiktir, ancak *hikâyesi* ve kurgusuyla tertipli bir roman görünümündedir. Aynı biçimde modern öykünün de bu tahkiyeden yararlandığı söylenebilir. Nitekim Türk edebiyatında roman ve hikâye türleri, Tanzimat edebiyatı boyunca birbirine karışmış, hem edebî eser hem de teorik adlandırma bakımından ayrışmaları zaman almıştır.[14] Tüm bu türsel evrim süreci, şiirin "biçimsel öncül" olduğunu gösterir. Ancak "içerik" bakımından öncelenen unsurlar, tıpkı Aristoteles'in tragedya ile komedya ayrımı gibi, bu şiir türleri arasında bir ayrıma yol açmış ve zamanla tiyatro ve mesnevi gibi türlerin düzyazıya evrilmesini gerektirmiştir. Bu gereklilik, "şiire yük olan, şiir dışı öğeler"[15] barındıran türlerin şiirden ayrılması ve yazımına daha elverişli olan düzyazıya yönelmesiyle sonuçlanır. Bu

[11] Emin Özdemir, *Yazınsal Türler*, s. 49.
[12] Azra Erhat, "Odysseia"; "Odysseus", *Mitoloji Sözlüğü*, s. 221-225.
[13] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Dersleri*, haz. Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018, s. 257.
[14] M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2022, s. 70.
[15] Emin Özdemir, *Yazınsal Türler*, s. 113.

çalışmaya konu olan şiir, tiyatro ve romanın türlerarası ilgileri ve ayrımları da bu evrimden ileri gelmektedir ve bu noktada çalışma boyunca detaylandırılan üç türün temel ayrımlarına ve ortaklıklarına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Şiiri diğer türlerden ayıran temel özellikler biçimsel formu, ritmi öncelemesi ve özellikle lirik şiirde şairin/şair-öznenin nispeten okura/izleyiciye sırtını dönüp kendine yöneldiği bir tür olmasıdır.[16] Tiyatro ise şiirin aksine seyirciyi, yani sahneyi gerektirir ve kimi zaman bir fikri, kimi zaman simgesel bir çağrışımı içeren "temsil" yönüyle öne çıkar. Roman ise, Mihail M. Bahtin'in ifadelerine göre şairin söylemini doğrudan üstlendiği şiirin teksesli söylem özelliğinin aksine çoksesli bir "söylem alışverişi" içerir.[17] Ayrıca tiyatronun statik sahne dekoruna karşın romanda hareketli bir kurgusal zemin, yani durağan olmayan bir mekân söz konusudur. Ancak tüm bu ayrımlarına rağmen şiir, tiyatro ve roman birbirleriyle dirsek temasında olan, birbirlerini besleyen türlerdir. Anlatısallığıyla öne çıkan uzun şiirler, manzum tiyatrolar ve "şiirsel düzyazı" ifadesini karşılayan romanlar, bu türlerarası ilginin yalnızca yüzeysel örnekleridir. Türler arasındaki detaylı geçişler ve karşıtlıklar ise karşılaştırılan eserler ile birlikte çalışma boyunca uygulamalı olarak izlenmiştir.

Northrop Frye'e göre ise tür ayrımının temeli; eser, yazar ve okurun/izleyicinin buluştuğu "sahneleme"dir. Zira buradan hareketle türlerin oluşumunda klasik anlamda sahnelemenin, modern anlamda ise "retorik"in söz konusu olduğu görülür.

> "Edebiyattaki tür ayrımı, öyle görünüyor ki sahnelemenin kökenidir. Sözcükler izleyici önünde oynanabilir, bir dinleyici önünde konuşulabilir, şarkı olarak söylenebilir ya da okur için yazıya dökülebilir. Eleştiride yazarın seyirci kitlesinin mensuplarını karşılayacak bir sözcük olmadığını kaydedelim ve 'seyirci' sözcüğü tüm türleri kapsamaz, bir kitabın okurlarını seyirci olarak tanımlamak da biraz mantıksızdır. Tür eleştirisinin temelinde her zaman, türün şair ve kitlesi arasındaki koşullar tarafından belirlenmesi anlamında, retorik vardır."[18]

Bu noktada Frye'in "şair ve kitlesi" olarak ifade ettiği sahneleme, yalnızca tiyatro sahnesini değil, bir *edebî ortak alanı* karşılar. Zira gerek diğer kültürlerde, gerek Türk kültüründe sözlü edebiyat müşterek bir *katılım* gerektirir. Masallar, halk anlatıları, cenazeler, şölenler, dini ritüelleri düzenleyen şairler (Türk kültüründe şaman, kam, ozan, baksı) vs. düşünüldüğünde; edebiyatın modern veya geleneksel fark etmeksizin bir "sahnede" gerçekleştiği açıktır. "Masal ve onun temsili birbirlerinden ayrılamazlar. Her ikisi de aynı zamanda dram ve dans, efsane ve

[16] Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2021, s. 311.
[17] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000, s. 29.
[18] Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, s. 283.

ayin, hikaye ve tören olan ritmin içindedir."[19] Modern anlamda ise bu sahne, farklı biçimlerde de olsa varlığını sürdürür. Zira yazar, edebiyatını basılı metinler aracılığıyla okura sahneler. Bu yönüyle okur/izleyici, hem türlerin ayrımında hem de türlerarası ilişkilerle çatallanan "bilgi alanları"nın etkileşiminde önemli rol oynar. Türlerin okurlar için "beklenti ufku" olarak tanımlanması da bu sebeptendir. Yazar/şair, "yazı örneğini" okurun beklentisini göz ardı etmeden kurgular ve edebî türün estetik halkasına dahil olur yahut türlerarası geçişlerle o halkayı yatay düzlemde çeşitler, türün sınırlarını genişletir.

Türler arasında bir öncül belirlenip türlerin evrimi bu başkalaşma üzerinden izlenebilse de özele inildiğinde bir "kök-metin" belirlemek pek mümkün değildir. Bu noktada metinlerarasılık bağlamında "palempsest" kavramına değinmek yerinde olacaktır. Palempsest, üzerindeki ilk metnin kazınarak yerine yeni bir metin yazılmış yaprağın konulduğu veya aynı yaprak üzerine yeni bir metnin eklendiği bir parşomendir; Gerard Genette ise bu betiyi metinlerarasılığı kavramsallaştırmak için kullanır.[20] Bu yönüyle palempsest, metinlerarası ilişkileri karşılayan bir simge konumundadır. Palempsest fikri, türlerin ve metinlerin evrimsel sürecini özetler niteliktedir. Zira kök-metnin *görünür* olmaması, var olmadığı anlamına gelmez. Tıpkı türlerin zamanla ayrışması gibi, değişim sonucu bir metin yerini başka bir metne bırakmıştır:

> "Demek ki edebiyatta da doğada olduğu gibi zincirin pek çok halkası eksiktir: insanları ve şempanzeleri bir kenara bırakırsak, eksik halkaların en meşhuru (ve de eksikliği en çok hissedileni) belki de bir edebi metindir: Kök-Hamlet, yani her edebiyat uzmanının hiç değilse bir kere hayalini kurduğu ama kimsenin bugüne dek bulamadığı efsanevi ata-metin. Bu metni kimse bulamadıysa bu var olmadığı için değildir (aslına varlığından neredeyse eminiz); değişim 'sıçramasının' gerçekleştiği anda, evrimin mantığı gereği geçici ve geçişsel biçimler harcandığı, oturmuş bir biçim yerini bir başka oturmuş ve tamamlanmış biçime bıraktığı içindir."[21]

Buradan hareketle, edebî türlerde şiirin rolünü üstlenen bir ana figürün metinler özelinde tespit edilemeyişi, kök-metnin yokluğundan değil ulaşılmaz oluşundandır. Ancak parşomenin ilk metnine ulaşılamasa da eklenen yeni metinler kök-metnin varlığını kanıtlar. "İlk edebî metinden itibaren türler geçişken özellikler göstererek değişir ve yerini ya yeni türlere ya da dönüşüm geçiren türlere bırakır. Böylece ilk metnin izi silikleşir."[22] Dolayısıyla türlerin ve metinlerin

[19] Octavio Paz, *Yay ve Lir 1 (Şiir Nedir?)*, çev. Ömer Saruhanlıoğlu, Armoni Yayınları, s. 47.
[20] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 216.
[21] Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler (Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine)*, çev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul 2005, s. 315.
[22] Ali Karahan, *Aynanın İki Yüzü (Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiir ve Hikâyelerinde Türlerarası İlişkiler)*, Çizgi Kitabevi, İstanbul 2022, s. 22.

kökeni söz konusu olduğunda, odak nokta "kök" değil evrim olmalıdır. Nitekim türlerarasılık da bu ortak *kaynağın* çatallanan yolları arasındaki ilgileri araştırmak, edebî türler arasındaki ilişkileri tayin etmek amacıyla başvurulan bir disiplindir.

1. 1. 3. Üslup ve Söylem

Edebî türlerin bahsi geçen ayrımlarının yanı sıra, üslup ve söylem özellikleri de türleri birbirinden ayıran, kimi zaman da birbirine yaklaştıran unsurlardır. Özellikle Mihail M. Bahtin'in üzerinde durduğu üslup ve *söylem* özelliği, türün temel öğelerinden biri olarak değerlendirilir. "Üslubun olduğu her yerde tür vardır. Üslubun bir türden diğerine aktarılması yalnızca üslubun kendisine yabancı koşullarda sesini değiştirmez, verili türü ortadan kaldırabilir ya da yenileyebilir de."[23] Böylece günlük konuşmadan askeri komutlara, bir köşe yazısından bilimsel makaleye, edebî türler bağlamında ise şiirden romana değin her "söylem" türsel bir ayrıcalık taşır. Edebî metinlerde ise bu ayrıcalıklı söylem, metnin aktarımına elverişli zemini gerektirir; bu noktada da "edebî tür" devreye girer:

> "Her üslup sözce ve sözcenin tipik biçimleri, yani söylem türleri ile koparılmaz bir biçimde bağlantılıdır. Söylemsel iletişimin her alanında sözlü veya yazılı, birincil veya ikincil her sözce bireyseldir ve bu yüzden konuşanın (ya da yazanın) bireyselliğini yansıtabilir, yani bireysel üslubu vardır. Ancak her tür, konuşanın bireyselliğinin yansıtılması için, yani bireysel üslup için, aynı ölçüde elverişli değildir. En elverişli olanları edebiyat türleridir; edebiyat türlerinde bireysel üslup sözcelem işine doğrudan dahil olur, hatta temel hedeflerinden biri budur (fakat edebiyat sanatının sınırları içerisinde de farklı türler dilde bireyselliği ve bireyselliğin farklı yönlerini iletmek için farklı olanaklar sunar)."[24]

Dilde bireyselliğin farklı yönlerini iletmek amacıyla edebî türler arasındaki uygun zemini bulmak olarak değerlendirilebilecek olan söylem özelliği, aynı zamanda türlerin söylemsel ses değerini belirlemek için de kullanılır. "Türlerin Kökeni" bölümünde değinildiği gibi Bahtin, buradan hareketle şiiri teksesli, romanı ise çoksesli türler olarak tanımlar:

> "Söyleşimsellik ya da çokseslilik romanın belirgin bir özelliğidir. Baktin tekseslilik altına şiir türünü yerleştirir. Önceleri çokseslilik her yazınsal türe özgü bir özellik olduğunu savunan Baktin'in sonradan şiirin -özellikle de lirik şiir- teksesli bir nitelikte olduğunu söylemesi çelişki yaratır. Çünkü Baktin'e göre şiir bir sözcelem edimidir, ozan kendi söylemini doğrudan kendisi üstlenir, oysa roman yazarı dili ön plana çıkararak söz alışverişlerini çoğaltır. Bu durumda roman türü söyleşimi en somut, en açık biçimde gerçekleştiren bir yazın türüdür. Romanın konusu konuşan insan ve söylemidir. Dili bir ileti

[23] Mihail M. Bahtin, *Söylem Türleri*, çev. Okan N. Çiftci, Metis Yayınları, İstanbul 2021, s. 71.
[24] Mihail M. Bahtin, *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s. 68

> vermeye yarayan bir aracı olarak kullanmaz, çünkü dilin kendisidir; her zaman önceki sözce ve sözcelemlerle belirlenir. Üstelik romanın özgüllüğü, her tür tekanlamlı söyleme son vermiş olmasıdır. Yazar yalnızca kendi adına konuşmaz, değişik söylemleri aralarında etkileşim durumuna getirir. Öyleyse roman sözcelemi bütünüyle çoğuldur. Özellikle kişiler roman metnine farklı sesler katarlar. Bu seslerin roman metninde katmanlaşması, üst üste yığılması onun çokdilliliğine ya da çokseslilığine katkıda bulunur. Romanın ister yazınsal olsun -şiir, öykü vb.- ister olmasın -gelenek incelemeleri, sözbilimsel, bilimsel, dini metinler vb.- ona benzemeyen farklı türlere de içerisinde yer vermesi onun çoksesli ya da söyleşimci nitelikte bir yazın türü olduğunu kesinler."[25]

Özellikle romanda öne çıkan bu çoksesli söylem özelliği konusunda Bahtin, tüm söylemlerin yazarın ifadesinde toplandığını da vurgular. Edebî türler, söylem türleri bağlamında çeşitli dönüştürülmüş birincil türlerden (diyalog repliği, gündelik hikâye, günlükler, notlar v.b.) oluşan ikincil, karmaşık türlerdir. Yazarlar, anlatıcılar ve muhataplarla ilgili tüm edebi/geleneksel karakterler buradan doğar. Fakat Bahtin'in tanımına göre bunlar yalnızca eserin içindeki söylem türlerini kapsar, eserin bütünü ise baştan sona *yazarın sözcesi* konumundadır.[26] Bu noktada sözce kavramı, cümleden ayrı düşünülmelidir. Sözce, cümleyi iki taraftan çevreleyen ve muhatabın karşısında "cevabi konum" alabildiği, konuşan öznelerin değişmesiyle anlamsal bütünlük kazanan bir ifadedir ve cümleden söylem türlerine değin tüm unsurları kuşatır. Bahtin'in yanı sıra Aristoteles'in "düşünce-söz" ayrımı da bir yönüyle karakter tavrının düşüncenin aktarımındaki rolüne işaret eder. Aristoteles bu yaklaşımı tiyatro üzerinden sunsa da çoksesli bir tür olan roman ve romanın diyalojik çeşitliliği de bu bağlamda düşünülebilir:

> "Sözlerle ortaya konacak her şey düşüncenin alanına girer. Bölümlerine gelince, şunları sayabiliriz: Kanıtlama, çürütme, acıma, korku, öfke ya da buna benzer heyecanlar uyandırma; bir de yüceltme ya da küçültme. Açıkça görülür ki, eylemleri düzenlerken acıma, korku, büyüklük ya da gerçeğe benzerlik etkileri yaratmak istediğimizde başvurduğumuz biçimlerle aynıdır bunlar. Aradaki fark şudur: Bir yanda etkiler herhangi bir açıklamaya başvurulmadan yaratılırken, sözlere bağlı etkiler konuşan kişi tarafından yaratılmalı, onun sözlerinden doğmalıdır."[27]

Özellikle roman ve tiyatroda öne çıkan bu diyalojik çeşitlilik, yani "konuşan kişinin söz üzerindeki etkisi", yazarın *sözcesini* farklı zeminlerde dönüştürerek birbirinden ayrı söylem biçimleri oluşturmasını sağlar. Bu sebeple bir edebî eser, örneklediği söylem türleri bakımından ayrıştırılmalı ve yazarın sözcesinde bütünlenmelidir.

---

[25] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 29.
[26] Mihail M. Bahtin, *Söylem Türleri ve Başka Yazılar*, s. 105.
[27] Aristoteles, *Poetika*, çev. Samih Rifat, Can Yayınları, İstanbul 2021, s. 60.

Her ne kadar söylem biçimleri, edebî türlerden "üsluba elverişli olanın" tercih edilmesinde rol oynasa da, edebî türlerin ifade biçiminin yegâne öğesi olduğu düşünülmemelidir. Bu noktada, bu çalışmaya konu olduğu gibi farklı türlerde eser veren bir şairin/yazarın metinlerine odaklanmak, söylemin tür üzerinde ne ölçüde etkili olduğunu görünür kılacaktır. Zira yazar, *sözcesini* edebî tür değiştikçe farklılaştırsa da kimi eserlerde şiirsel söylemini nesre taşıdığı gibi, kimi zaman da nesrin düşünce söylemini şiirinde sürdürebilir. "Edebi biçimlerin kendilerine ait bir tarihi vardır; içeriğin itaatkâr bir ifadesi değildirler yalnızca."[28] Bu yönüyle üslup ve söylem özellikleri, tür üzerinde etkin rol oynayan ancak ifade biçimini bütünüyle türün sınırlarına hapseden öğeler değildir. Türlerarası geçişlerde metinler arasında söylemsel farklılıklar bulunabileceği gibi ortak kullanımlar da görülecektir. Bu durum, tıpkı *söylemlerin sözcede* birleşmesi gibi, farklı edebî türlere mensup metinlerin yazarın üslubunda kesişmesi olarak değerlendirilebilir.

1. 1. 4. Edebî Tür ve Yazınsal İşlev

Edebî eserler, diğer tür ve metinlerle ilişki kurdukları gibi, kendi bünyelerinde de bir *etkinlik* içerirler. Metnin içinde yer alan dizgeler birbirleriyle etkileşim halindedir ve her metnin kendi "işlev hiyerarşisi" mevcuttur:

> "Demek ki, bir yapıtın sözcük dağarcığı aynı anda, bir yandan yazınsal sözcük dağarcığı ve genel sözcük dağarcığıyla, öte yandan bu yapıtın öbür öğeleriyle ilişki içine girer. Bu iki bileşen ya da daha doğrusu aynı önemdeki bu iki işlev eşdeğerli değildir."[29]

Yapıtın öğeleri arasındaki etkileşimde "kurucu işlev"[30] öne çıkar. Örneğin bir şiirde kurucu işlevi karşılayan ritim öğesi, romanda ikincil bir işlev olarak bulunabilir. Bu durum sadece türler arasında değil, aynı türdeki bazı eserlerde, hatta aynı yazarın iki farklı metninde de gözlemlenebilir. "Şiirde ritmin incelenmesi ile düzyazıda ritmin incelenmesi, aynı öğenin farklı dizgelerde farklı roller oynadığını ortaya çıkarmaktadır."[31] Buradan hareketle, bir yazarın eserlerindeki türlerarası ilişkiler irdelenirken; yazınsal işlevlerin değişkenliği ve oynadıkları roller de göz önünde bulundurulmalıdır.

Yazınsal işlev, yalnızca yazarın/şairin tasarrufuyla öne çıkarılan bir unsur olarak anlaşılmamalıdır. Nitekim edebî eser, yazarından bağımsız bir "okur algısı" ile genişletilebilir yahut dönüştürülebilir. Böylece bir edebî metin, özgül niteliklerini korumakla beraber bütünüyle "kapalı" değildir. Bir haber yazısının "işlevi/işlevleri" oldukça basittir ve aktardığı

[28] Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur?*, çev. Kaya Genç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 104.
[29] Yuri Tinyanov, "Yazınsal Evrim Üstüne", Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı (Rus Biçimcilerinin Metinleri)*, s. 115.
[30] Yuri Tinyanov, a.g.y., s. 115.
[31] Yuri Tinyanov, a.g.y., s. 115.

"bilgi" değişmez. Ancak bir edebî metin söz konusu olduğunda okurun algısı/bilgisi devreye gireceğinden yapıt hem anlamsal değişikliklere uğrar hem de "işlev hiyerarşisi"nde çeşitli *sapmalar* meydana gelir. Akşit Göktürk'ün aşağıdaki ifadeleriyle daha ziyade metinlerarasılık bağlamında değindiği ön-alan/art-alan geçişi, yazınsal işlevin çeşitlenmesi bağlamında da geçerlidir:

> "Bir gazete haberi ne denli yeni olursa olsun olayların öncesi üstüne doğrudan doğruya temellenir. Verilen yeni bilginin değişikliği, beklenmezliği, olayların öncesine taşıdığı nedensellik bağı ile gündelik mantık çerçevesinde açıklanabilir. Oysa bir kurmaca metinde ön-alan ile artalan, kendi aralarındaki ilişkiyle değişikliklere uğramaya açıktırlar. Geçmiş bağlam, kendini duyurmakla birlikte, önceleri sahip olmadığı yeni bir açıdan kavranmayı gerektirir. Özdeşliği değişikliğe uğrar. Başka bir deyimle, hem çağrıştırılır geçmiş bağlam, hem de değiştirilir. Yazarın seçmesinde geçmişin anlam gücüllüğü sürer, ama anlam göstergeleri yeni bir düzenlenişle, yeni yapıya uyarlanır. Böylece art-alan ile ön-alan, yeni bir anlambilimsel kavranış açısı oluşturmak üzere karşılıklı etkileşir. Ruhbilimsel algıda, kendi nesnel varlıklarıyla bilince yansıyan art-alan ile üzerindeki algı nesnesi, burada üçüncü bir nesne oluşturmak üzere karşılıklı ilişkidedir. Bu üçüncü boyuttaki nesne, estetik nesnedir."[32]

Bu yönüyle bir edebî metin, yazınsal işlevi de dahil olmak üzere okurun katılımı ve algısıyla dönüştürülebilir. Ancak yazınsal işlev özelinde tek "değiştirici unsur" okur değildir. Zira oluşturulan yapıt da yazarı şekillendirecek, onun "amacından" farklı bir gelişimle sonuçlanacaktır. Bu noktada Yuri Tinyanov'un "yaratma özgürlüğü" ile "yaratma gerekliliği" kavramları zikredilebilir.[33] Tinyanov'a göre eserin oluşumunda yazarın amacı ancak bir "maya", bir "tohum" görevindedir; yazınsal işlev ve yapıtın yazınsal dizilerle olan etkileşimi ise yazarın bu amacını dönüştürecek, "gerekli olan" eseri meydana getirecektir.[34] Tinyanov'un bu yorumu edebî türlere aktarıldığında ise türlerin yazar üzerindeki etkisi öne çıkar. Zira yazar için "yazı örnekleri" olarak işleyen edebî türler yazara belirli biçimler sağlamasının yanı sıra onun yazımını da şekillendirir. Bu ilişki karşılıklı bir "iktidar geçişi" olarak düşünülmelidir. Yazar, seçtiği türü "elverişli" olduğu için tercih etmiştir ancak bu durum yazarın türe bütünüyle "söz geçireceği" anlamına gelmez. Edebî türün de yazarı şekillendireceği noktalar olacaktır. Farklı türlerde eser veren bir yazarın başkalaşması da bu bağlamda düşünülebilir. Ancak türlerin modern edebiyatla birlikte çoksesli bir görünüm kazanmış olması, yazara/şaire esnek bir alan

[32] Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı*, YKY, İstanbul 1997, s. 110-111.
[33] Yuri Tinyanov, "Yazınsal Evrim Üstüne", s. 123.
[34] Yuri Tinyanov, a.g.y., s. 123.

sağlayacaktır. Bu çalışmada da söz konusu esnek alan arasındaki geçişler, şairliğiyle öne çıkan bir yazara odaklanılarak izlenmiş; Melih Cevdet Anday'ın türlerarası "kimliği" araştırılmıştır.

2. EDEBÎ TÜR VE TÜRLERARASILIK BAĞLAMINDA MELİH CEVDET ANDAY VE ESERLERİ

Melih Cevdet, Türk edebiyatının hemen her türünde eser vermiş olsa da daha çok şairliği ve şiirleri ile anılmıştır. Anday'ın şiiri öncelemesi ve şiirlerinin niteliği düşünüldüğünde bu durum açıklık kazansa da farklı sebepler üzerinden şairin edebiyat hayatı tartışılabilir. Nitekim Anday'ın şairliği ile anılmasında nitelik ve öncelik esas olsa da, edebiyat tarihindeki yeri de bu kıyasta önemli rol oynar. Zira Türk şiir dilinde bir devrim olarak kabul edilen Garip Hareketi'nin başlıca temsilcilerinden olması onun daha çok şiiriyle anılmasına sebep olmuştur. Fakat gariptir ki Anday'ın Türk şiirinde önemli bir yer edinmesi, Garip etkisinden çıktığı ve kendi şiir dilini kurduğu metinler aracılığıyla sağlanmıştır. Bu noktada denilebilir ki Anday; yer aldığı hareket bağlamında edebiyat tarihinde, kendine özgü şiir metinleriyle ise Türk şiirinde kalıcı olmuştur. Edebiyat öğretimindeki bu zıtlık ise elbette bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır.

Günlüğünde "Şimdi şimdi anlıyorum ki oyunlar, romanlar benim şiirimin ön çalışmalarıdır."[35] diyen Melih Cevdet'in bu söyleminden hareketle şairdeki "tür hiyerarşisi" üzerinde durmak yerinde olacaktır. Anday'ın bu ifadesi nispeten geçerli bir öncelik-sonralık ilişkisi sunuyor olsa da bu öncelik Anday'ın düzyazı eserlerinin "roman yazmaya soyunmuş bir şair" yahut "tiyatroya meyleden bir ozan" olarak algılanmasına zemin oluşturmamalıdır. Zira şairin diğer türlerde verdiği eserler, yalnızca şiirinin taslağı olmaktan epey uzaktır. Hatta Anday'ın eserlerinde elbette bir bütünlük sezilse de kimi eserlerinde edebî tür değiştiğinde şairin de başkalaştığı görülür. Bundan sebep Anday'ın söz konusu ifadesi, çoğu şair-yazarda olduğu gibi eserlerini ve türe dair yönelimini bütünüyle aydınlatmaz. Yalnızca Anday'ın amacını açıklayabilir ve edebî eserler, Tinyanov'dan hareketle "Yazınsal İşlev" bölümünde değinildiği gibi yalnızca yazarın amacı doğrultusunda oluşmaz. Türlerin yazar üzerindeki etkisi de bu noktada ortaya çıkar. Nitekim Orhan Koçak'ın Anday edebiyatındaki şiir-roman "kuruculuğu" üzerine dikkatleri bu bağlamda zikredilebilir. Melih Cevdet ve yazınsal türler bahsinde Orhan Koçak, Edip Cansever'in Anday'ın *Raziye* (1975) adlı romanına yaptığı yorumu çeşitleyerek şu tespitlerde bulunur:

> "Melih Cevdet'in romanları arasında *Raziye*'nin ayrı bir yeri var. Edip Cansever'in romanı çok sevdiğini Anday'ın kendisinden dinlemiştim; ama biraz rahatsız olduğu da anlaşılıyor:

[35] Melih Cevdet Anday, *Bir Defterden*, Everest Yayınları, İstanbul 2019, s. 41.

> ‘Bunun yerine bir uzun şiir yazsaydın, aynı malzemeyle bir büyük şiir yazsaydın..’ Bu tepkiyi şairlerimizin düzyazı alerjisine bağlamak yanlış olur; düzyazıdan (roman da dahil) en çok beslenenlerden biri Cansever’di. Kendi şiirinde yaklaşıp çok üstüne gitmediği bir tehlike bölgesini *Raziye*’de görmüştü belki de; şiir biçiminin, görece yekpare biçimiyle bu tehlikeyi aşabileceğini düşünmüştü belki. Anday’ın şiiriyse kurucu atılımlarını ve mimarisini aynı tehlikeli malzemeyle oluşturuyor.
>
> Cansever sezmiş olabilir: *Raziye* Anday’ın şiirinin merkezindeki tehlikeye bakıyordu. Milan Kundera bir yerde ‘şiirin yıkıntılarından roman doğdu’ gibi bir şey söyler. Anday’da tam tersi olmuş gibiydi biraz.”[36]

Anday’ın “oyunlar, romanlar benim şiirimin ön çalışmalarıdır” ifadesini ve Orhan Koçak’ın bu dikkatini Northrop Frye’in nesir-epos-lirik (şiir) ayrımı ile desteklemek yerinde olacaktır. Frye’in tasnifine göre nesir semantik ve sürekli, *epos* (epik) ölçülü/düzenli ritme sahipken; lirik çağrışıma ve hatta *abuklama*’ya dayanır:

> “Semantik ritim nasıl nesrin inisiyatifiyse, ölçülü ritim de *epos*’un inisiyatifidir; demek ki liriğe hâkim olan inisiyatif, bu anlaşılmaz ritimdir. Nesrin inisiyatifinin ağırlık merkezi doğal olarak bilinçli zihindedir: Diskörsiv yazı kastidir ve edebi nesir yazarı bilinçli bir süreci taklit eder. Manzum *epos*’taki vezin seçimi retorik düzenlenişe biçim verir: Şair bu vezinle düşünme konusunda bilinçsiz ve daimi bir kabiliyet geliştirir ve bu sayede de başka şeyler yapmak, mesela hikâye anlatmak, fikirleri açıklamak ya da yerindeliğin talep ettiği çeşitli değişiklikleri yapmak için özgür kalmış olur. Bunlardan hiçbiri, çağrışıma dayanan, büyük bir kısmı şuur eşiğinde geçen, kelime oyunlarının karmaşası, ses yansımaları, belirsiz ses bağlantıları ve rüyanınkilere oldukça benzeyen hafıza bağlantıları altındaki bizim tipik şiirsel yaratım olarak düşündüğümüz bu retorik sürece girişmek için tek başına yeterli değildir. *Bunun dışına çıkınca, ses ve anlamın çarpıcı lirik birliği su yüzüne çıkar*.”[37](Vurgu tarafımızca yapılmıştır.)

Frye’in anlaşılmaz ritim, abuklama dediği unsur; *ilkel atılım* veya deliliğe yakın, katışıksız bir görünüm olarak algılanabilir. Bu noktada Anday’ın *Raziye* (1975) romanı ile *Lirik Şiirler*’inin (1974-75) sunduğu koşutluk hem Koçak’tan hem de Frye’den alıntılanan durumu örnekler niteliktedir ve bu çalışmada iki eser karşılaştırılarak incelenmiştir. Zira Frye’in “nesre şiirin çağrışıma dayalı yoğunlaşmasından bir şeyler kazandırmak çok zordur; Flaubert ve Joyce dışında çok az nesir yazarı bu zorluklarla aralıksız ve terddütsüzce yüzleşmiştir”[38] ifadesinden hareketle *Raziye*’nin bu sözü edilen romanlardan ve Anday’ın da “nesre şiirin çağrışıma dayalı

[36] Orhan Koçak, “Anday’da Duygu ve Resim”, *Kopuk Zincir (Modern Şiir Üzerine Denemeler)*, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 24.
[37] Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, s. 312.
[38] Northrop Frye, a.g.e., s. 319.

yoğunlaşmasından bir şeyler kazandıran" yazarlardan olduğu, bu bağlamda irdelenen nokta olacaktır. Şiir-nesir ilişkisi bahsinde Koçak'ın "tehlike bölgesinin üstüne gitme" ifadesi ile Frye'in "yüzleşme" kullanımının yakınlığı da dikkate değerdir.

Her ne kadar bu çalışma Anday'daki "öncül tür"ün tespitinden ziyade onun türlerarası edebiyatını izlemek gayretinde olsa da bu konudaki temel görüşlerimizi özetlemek yerinde olacaktır: Melih Cevdet Anday'ın kendi ifadeleri, edebiyatını "şiirden hareketle" yahut "şiire doğru" kurduğunu işaret eder. Koçak'ın *Raziye* ile ilgili "tehlike bölgesi" tespiti yerinde olsa da bu durum Anday'ın diğer düzyazılarında bu denli öne çıkmaz. Nitekim bu çalışmada Anday'ın romancılığının temel özelliklerini karşılayan iki metin olarak değerlendirilen *Gizli Emir* ile *İsa'nın Güncesi*, hem tematik hem de yapısal açıdan bir "şair romanı" olarak tanımlanamaz. Nitekim *Aylaklar* da ilk bölümüyle bir "sosyal çürüme"yi karşılarken ikinci bölümüyle Muammer'in varoluşçuluğa varan sürecini işler ve *Gizli Emir* ile *İsa'nın Güncesi* çizgisine yaklaşır. "Popüler roman" başlığına dahil edilebilecek olan ve Anday'ın Murat Tek müstear adıyla yayımladığı romanlar ise, *Meryem Gibi* haricinde "türlerarasılık" bağlamında pek malzeme sunan metinler değildir. Dolayısıyla Anday'ın kendi adıyla yayımladığı romanlarının, şiiriyle nispeten ilintili olsa da bir romancı kimliğiyle yazıldığı açıktır. Nitekim bu çalışmada da söz konusu dört romandan yalnızca *Raziye* Anday'ın şiirleriyle karşılaştırılmış; *Aylaklar*, *Gizli Emir* ve *İsa'nın Güncesi* tiyatro metinleriyle eşleştirilmiştir. Anday'ın oyunlarının ise türlerarası geçişlere daha elverişli olduğu söylenebilir. Zira tiyatroları, hem romanlarıyla hem de şiirleriyle yoğun bir alışveriştedir. İncelemelerde detaylandırılan Anday'ın "soyutlama tekniği"nin hem roman yazımında hem de tiyatro kurgusunda etkin olduğu görülür. Şiiriyle tiyatrosu ise "kaynak" ve "fikrî zemin" bakımından ilintilidir. Ancak bu noktada da elbette işleniş farkları ortaya çıkar: Kaynak bakımından değerlendirildiğinde Anday'daki "mitolojik esintiler"in her iki türde de mevcut olduğu görülür. Fakat şiirinde söz konusu mitolojik karakterler (Odysseus, Ikaros vd.) doğrudan adlarıyla anılan, antik çağrışımlarıyla modern düzleme taşınan ve daha çok "duyuş"larına odaklanılan unsurlardır. Düzyazıda ise hem roman hem de tiyatro düzleminde felsefî bir mitolojik ilgi söz konusudur. Zira "*İsa'nın Güncesi* ile *Müfettişler*'de 'Takip' ve 'Sorgulanma'" adlı bölümde değinildiği gibi Sisifos figürü, bu metinlerde "yazgısıyla" ele alınır ve adı dahi anılmaz. Ayrıca ortak kaynak mitoloji olsa da "yararlanılan kaynaklar" türsel bir ayrımı işaret eder. Zira Anday'ın şiirinde görülen mitolojik karakterler yine bir şair olan Homeros'tan, roman ve tiyatrosuna "fikir veren" Sisifos ise Homeros'un *Odysseia*'da tasvir ettiği görünümden ziyade Albert Camus'un temellendirdiği felsefî bir kavramdan hareketle kurgulanmıştır. Fikrî zemin olarak tanımlanan ortaklık ise Anday'ın özellikle mensur şiirlerinde gözlemlenen "nedensellik yergisi"nin tiyatrolarında

doğrudan temsili olarak anlaşılmalıdır. Zira Anday'ın şiirinde "Nedensel bağlantıya inanç kör inançtır."[39] ifadesiyle özetlediği bu yaklaşımı özellikle *Yarın Başka Koruda* ile *Dikkat Köpek Var* adlı oyunlarına uyguladığı ve nedensel bağlantının bozumunu örneklediği görülür. Bunun yanı sıra tiyatrolarının absürt diyaloglar ve görünümlerden örülü oluşu da Melih Cevdet Anday tiyatrosuna diğer türdeki eserlerinden ayrı bir kimlik kazandırır.

Melih Cevdet Anday'ın şiiri ise özellikle anlatıyı önceleyen metinleriyle düzyazı ile ilişkidedir. "Kolları Bağlı Odysseus", "Teknenin Ölümü", "Troya Önünde Atlar", "Gelinlik Kızın Ölümü", "Duvarcının Oğlu" ve daha birçok metin; şiirselliğini korusa da tahkiyeden ve düzyazı kurgusundan yararlanır. Bu ilginin yanı sıra, çalışmanın devamında detaylandırıldığı gibi Anday'daki şiir söylemi ile düşünce söylemi ortaklığı da türlerarası etkileşimlerde öne çıkan bir diğer unsurdur. Zira "masal"ı temsil eden mitolojik görünümler ile kimi şiirlerin satır aralarında öne çıkan düşünsel ifadelerin kaynaşmış olması da bu sebeptendir. Öyle ki "Kolları Bağlı Odysseus" şiirindeki Odysseus seçiminin bile bu kaynaşmayı karşılayan bir kullanım olduğu söylenebilir. Zira Odysseus, *İlyada* ve *Odysseia*'da aklıyla öne çıkan bir karakter olmasının yanı sıra, bitimsiz deniz yolculuğuyla Anday'ın şiir söylemi ile düşünce söylemini buluşturan bir motiftir. Nitekim tema olarak yolculuk, mekânsal düzlemde de deniz ve gemi şiirsel ifadelerin aktarımına uygun bir zemin oluşturur; ayrıca karakterin yalnızlığı da "sanrılara" ve "düşünsel aktarıma" malzeme sunar. Bu yönüyle şiir söylemi ile düşünce söylemi, nazım-nesir ayrımının çıkış noktalarından biri olsa da Anday'ın şiirlerinde bir birlikteliği karşılar. Şairin bir düşünce yazısına konu olan aşağıdaki ifadesiyle bu durumu görünür kılmak yerinde olacaktır:

> "Bir ülkenin bütün tarihi ve felsefesi şiirle kapanmış ise, orada dilin gücünden ve mantıksal anlatımından söz edilemez. Bu demektir ki, o ülkede imgelem, simgelem, usun yerini tutmuştur. Bu ise yalnızca yaşama, yaşamın sürekliliğine, tarihe, toplumun geleceğine boş vermenin bir tanıtı olmakla kalmaz, varlığımızın bilincinden yoksunluğu da gösterir."[40]

Görüldüğü üzere Anday'ın bu ifadeleri, yalnızca Türk edebiyatında roman ve tiyatronun gecikmişliğini değil, "düzyazı düşüncesi"nin yokluğunu vurgular niteliktedir. Anday'a göre bu düzyazı düşüncesi; usu önceleyen, dilin gücünü ve mantıksal anlatımını sağlayan bir düşünce sistemidir. Bu yönüyle şiiri koşulsuz şartsız düzyazının önüne koymanın aksine, şiirin bu düşünce sisteminden istifade etmesi gerektiğini vurgular. Nitekim kendi şiir dilini de bu yaklaşım üzre kuracak ve düşünce söylemiyle şiir söyleminin ortak ve değişken bir ifade

[39] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 477.
[40] Melih Cevdet Anday, "Söz", *Cumhuriyet*, 3 Ekim 1980, *Suçumuz Edebiyat (Edebiyat Yazıları)*, haz. Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2017, s. 99.

biçimini yakalayacaktır. Bu ortak söylemin özellikle mensur şiirlerinde öne çıkması ise Anday'daki bu "Araf" görünümüne en elverişli zeminin melez bir tür olmasıyla açıklanabilir.

Tüm bu yaklaşımlardan hareketle Melih Cevdet Anday'daki türlerarası geçişleri somut bir şekilde konumlandırmak yerinde olacaktır. Anday'daki şiir, tiyatro ve roman zincirinde şiir ile roman, etkileşimde olsalar da zincirin iki ucunu karşılayan türlerdir. Tiyatro metinleri ise Anday'ın hem şiiriyle hem de romanıyla yoğun ilişkide olduğundan ortada bir konum alır. Ancak tıpkı Bahtin'in söylem türleri ile sözce tanımında olduğu gibi, Anday'ın farklı türdeki eserlerinin çoksesli oluşu, bütünlenemeyecekleri anlamına gelmez. Bu yönüyle türlerin yazarı şekillendiren farklı yapılarına rağmen, eserler yine ortak noktaları ve farklılıklarıyla Melih Cevdet Anday'ın *sözcesinde* birleşir.

3. METİNLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

3. 1. *RAZİYE* İLE *LİRİK ŞİİRLER*'DE SÖYLEM ORTAKLIĞI VE TEMATİK BÜTÜNLÜK

Çalışmanın giriş bölümünde de değinildiği gibi Anday'ın *Raziye* (1975) romanı ile *Lirik Şiirler*'i (1974-75), gerek üslup ve söylem özellikleri, gerekse tematik görünümleriyle birbiriyle ilintili metinlerdir. Aynı yıllarda yazılmış olmaları da, eserlerde ortaklaşa görülen pek çok unsuru yazar merkezli olarak temellendirir. Türlerarası metin karşılaştırmalarında henüz mutlak bir inceleme yöntemi bulunmasa da, bu karşılaştırmada Todorov'un poetik eleştiri için teklif ettiği tümcesel, dizimsel ve anlamsal görünümler izlenecek; diğer kuram, yöntem ve kuramcılarla çalışma desteklenecektir. Todorov'dan alıntılanan üç görünüm, şu şekilde özetlenebilir: Tümcesel görünüm, metni oluşturan somut cümleleri, Rus Biçimcilerinin deyimiyle dizgeleri kapsar. Bu başlıkta biçem ve bakış açısı olmak üzere iki farklı inceleme grubu mevcuttur ve genel olarak "üslup" izlenir. Dizimsel boyut, bir yapıtın bölümlerinin kendi aralarında kurdukları ilişkileri karşılar ve bu ilişkiler mantıksal, zamansal ve uzamsal olmak üzere üçe ayrılır. Anlamsal boyut ise bir yapıtın izlekleri olarak tanımlanabilir ve oldukça esnek bir zemini karşılar. [41] Seçilen iki metnin karşılaştırılmasında tümcesel görünüm ana hatlarıyla tespit edilmiş, daha çok anlamsal görünümlere odaklanılmıştır. Dizimsel görünümün bu karşılaştırmaya dahil edilmemesinin sebebi, "bölümleme" olarak adlandırılan, olay örgüsünün zamansal, mantıksal ve uzamsal sunumunun *Raziye* için elverişli olsa da *Lirik Şiirler*'e uygulanamıyor oluşudur. Bu sebeple karşılaştırmada tümcesel ve anlamsal görünüm başlıkları

[41] Tzvetan Todorov, *Fantastik (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım)*, s. 16.

esas alınmıştır. Tümcesel görünümde Anday'ın üslup ve söylem özellikleri ile *sözcesi*, anlamsal görünümde ise metinlerin izleksel bütünlüğü/farklılığı takip edilecektir. Ayrıca *Raziye*, daha çok *Lirik Şiirler* ile koşutluk sunsa da Anday'ın aynı ortaklığı sunan farklı kitaplardaki şiirleri de incelemeye dahil edilmiştir.

3. 1. 1. Tümcesel Görünüm

Melih Cevdet Anday'ın eserleri söylem özellikleri bakımından incelenirken, şairin Garip etkisinden çıktıktan sonraki estetik evrimi göz ardı edilmemelidir. Garip Hareketi'nin etkisinden çıkmasıyla birlikte, şairin gündelik dilden daha felsefe temelli, düşünce ve imge yüklü bir dile yöneldiği görülür:

> "Anday şiiri olarak üzerinde dikkatlice durulması gereken dönem, 1960'tan sonra başlayan ve *Yağmurun Altında* isimli şiir kitabı ile son bulan dönemdir. 1960'tan önce yazılanlar önemsiz metinlerdir demek istemiyoruz. Ancak, bu metinler Anday şiirinin genel yapısı bakımından merkezden uzaktaki metinlerdir. Şairin, şiirsel ereği bağlamında, merkeze alınan ve ağırlık taşıyan metinleri, 1960'tan sonrakilerdir. 1960'tan önceki şiirlerinde gündelik yaşamın kimi toplumsal sorunları, bireysel kimi düşünceler etkinken, 1960 sonrasında şiir, gündelik olmaktan daha çok (zamanın yadsınması, nesnenin yadsınması, anlamın dil ile ilintisinin irdelenmesi... gibi düzlemlere taşınmasında olduğu gibi) dil-anlam, nesne- kavram, birey- zaman- uzam olgularının irdelendiği hem evrensel, hem de -bir dönemin anlatılmasından daha çok, süreklilik göstermesi düşünülerek yaklaşılan- bir dilsel olgu olarak görülür."[42]

Anday şiirindeki bu evrim, düzyazı eserlerinde, özellikle romanlarında da gözlemlenir. Zira Anday'ın 1960 öncesi döneminde yazılan, Murat Tek müstear adıyla ve genellikle tefrika yoluyla yayımladığı romanları ile *Aylaklar*'dan (1960) *Raziye*'ye uzanan romancı kimliği arasında hem kurgu hem de dil kullanımı bakımından epey fark mevcuttur. Anday'ın oyun yazarlığındaki değişim ise bu çalışmada Anday'ın ilk dönem şiirleriyle ilişkilendirilen *Yılanlar* (1946) üzerinden okunabilir. Şairin diğer tiyatroları ise 1960 sonrası dönemde yazıldığından değişim sürecinin sonraki aşamasını karşılar. Eser verdiği tüm edebî türlerde farklı şekillerde gerçekleşmiş olsa da, Anday'ın 1960'tan sonraki edebiyat dönemi genel bir yazınsal evrimi karşılar niteliktedir. Giriş bölümünde Bahtin ve Tinyanov'dan hareketle değinilen türlerin yazarı şekillendiren hüviyeti ve sunduğu farklı olanaklar da bu bağlamda düşünülebilir.

[42] Mitat Durmuş, "Anday Şiirinde Nesnenin Yadsınması ve Anlamın İtilmesi İzleğinin Poetik Söyleme Dönüşümü", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 2010, s. 7-19.

Raziye ve *Lirik Şiirler* özelinde ise daha çok Bahtin'in "ses farkı" olarak tanımladığı ayrım söz konusudur. Zira *Raziye*, anlatıcı ile Raziye'nin aşkını konu alsa da Dayı figürü her an varlığını hissettiren bir otorite/iktidar konumundadır. Dayı'nın köylüyle kurduğu geçimsiz ilişki ve romanı çeşitleyen pek çok başka unsur, eserin çok sesli ve bu sebeple söylem türleri bakımından zengin bir görünüm kazanmasına yol açar. *Lirik Şiirler* ise baştan sona bir aşk söylencesidir. Bu yönüyle tekseslidir ve şair-özne'nin söylemlerinde pek fazla değişkenlik görülmez; özne ile muhatabın "arasına giren" yahut konuyu dağıtan/çeşitleyen bir figür de mevcut değildir.

Söylem özelliklerine geçmeden önce romanın genel hatlarını sunmak yerinde olacaktır. *Raziye* romanı, yirmi iki yaşında bir erkek olduğunu bildiğimiz romanın baş kişisinin (anlatıcı), şehirde politik olaylardan aranması sebebiyle dayısının köyüne gelmesiyle başlar. Detay verilmese de bu süreç 12 Mart muhtırasını karşılar. Dayısı, anlatıcının annesinin yalnızca anneleri bir kardeşidir. Anlatıcının hem dayısının köylüye söz geçirme ve tasarılarını uygulatma hevesi sebebiyle içinde bulunduğu durumlar, hem de dayısının evlatlığı Vedia (Raziye) ile kurduğu aşk ilişkisi; onu burada yalnızca resimle vakit geçirme arzusundan uzaklaştırır. Köylüden Dayı'ya, anlatıcıdan Raziye'ye varan bu zincirde bir şehir-kopuş-doğa süreci söz konusudur:

> "Göçebe belki doğayı mülk edinmez, çünkü kendisi doğanın bir parçasıdır. Anday'ın *Raziye*'sinde bu noktada bir üçgen, hatta belki bir dörtgen belirir: Köylüler doğayı kullananlardır; göçebe Raziye doğanın bir parçasıdır, bir orman perisi. Karşıda iki kentli durur: dayı ve yeğen (anlatıcı). Dayı da doğayı işlemekte, ama asıl köylünün kullanışını kentin bilimiyle düzenlemeye çalışmaktadır. Anlatıcı ise doğayı faydanın dışında hisseden estetik algıdır."[43]

Raziye romanında üç karakter ile sunulan üç farklı söylem öne çıkar. Yeğen (anlatıcı), Raziye (Vedia) ve Dayı karakterleri, yalnızca eylemleriyle değil, söylemleriyle de romanı çeşitlerler.[44] Ancak Yeğen bir kahraman-anlatıcı olduğundan diğerlerinden ayrı tutulmalı, o ve onun söyleminin "biricik" olduğu unutulmamalıdır:

> "Diğerlerinin konuşmalarını ve betimlerini anlatıcının kaleminden okuyabiliriz; karakter-anlatıcı ise yalnızca sözün içinde var olur. Daha kesin olarak söylersek anlatıcı anlatının kahramanları gibi *konuşmaz*, *anlatır*. Böylece, kitabı 'anlatan' kişi, kendi karakterinde kahramanı ve anlatıcıyı bir araya getirmekten ziyade, biricik bir konuma sahiptir. Hem

[43] Orhan Koçak, "Issız Koylar: Anday'da Bir Motifin Oluşumu", *Kopuk Zincir (Modern Şiir Üzerine Denemeler)*, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 44-45.
[44] Yeğen ve Dayı karakterlerinin romanda adları zikredilmediğinden iki karakter bu adlarla anılacaktır.

> kendisine 'o' denmesi durumunda olacağı karakterden farklıdır, hem de potansiyel bir 'ben' (örtük yazar) olan anlatıcıdan."[45]

Bu yönüyle *Raziye*'nin kahraman-anlatıcısı olan Yeğen, söylem özellikleri bakımından *Lirik Şiirler*'in şair-öznesiyle karşılaştırılabilir. Bu çalışmada da Dayı ve Raziye'nin söylem özellikleri ana hatlarıyla sunulmuş, ardından romandaki anlatıcı ile *Lirik Şiirler*'in şair-öznesi ve bu iki öznenin söylem özellikleri karşılaştırılmıştır.

3. 1. 1. 1. Tahakkümün Sözel İfadesi: Dayı'nın Söylem Özellikleri

Dayı karakteri; köy, köylü ve Vedia (Raziye) üzerinde kurduğu tahakküm ile öne çıkar. Bu sebeple karakter diyaloglarda sert mizaçlıdır ve metnin şiirsel söyleminin aksine realist bir görünümdedir. Yazarın sosyolojik ve politik bağlamları da Dayı karakteri üzerinden tartıştığı görülür. Fakat karakter Anday'ın fikriyatını okura doğrudan aktaran bir aracı değildir ve Anday'ın Dayı'da "gizlendiği" söylenemez. Dayı karakteri, Orhan Koçak'ın *Raziye* özelinde belirlediği dörtgende "doğayı işleyen, ama köylünün kullanışını kentin bilimiyle düzenlemeye çalışan"[46] otoriter cephe konumundadır. Romanda Dayı'nın siyasi görüşü tam olarak belirtilmese de karakterin devrimci bir sosyalist olduğu söylenebilir. İnsanlığı "vıdı vıdıcılık" ve "rahat etmeden aramak" ifadeleriyle tanımlayan Dayı'nın eylem odaklı oluşu, aşağıdaki pasajdan okunabilir:

> "Unutma yeğen, desteklediğin bir işte sadece kafa ile onaylamakla yetinme, elinin emeği ile de karış ona. Yapmak, elle yapmak, aklın penceresini açar, havasını tazelendirir, ona ummayacağın kadar güç kazandırır. Ben, olmasını istediğim bir işe karışmadan duramam. Aklımdan bir düşünce mi geçirdim, onun nasıl uygulanacağını merak ederim. Hem de tek başına, yani başkasını, başkalarını, birtakım memurları, kurumları, dernekleri araya katmadan. Gittim ateşçi oldum. Sana sonra ayrıntıları ile anlatırım bunu. (…)"[47]

Dayı'nın çeşitli bilginlerden örnek vererek aklı ve eylemi öncelemesi, "düşçü" olarak nitelediği Yeğen ile bir karşıtlık oluşturur. İki karakterin diyaloglarındaki çatışma da romanın fikrî zemini açısından dikkate değerdir. Bu bölümler genellikle Dayı'nın tiratları ve anlatıcının kimi zaman dile getirdiği, kimi zaman iç monolog aracılığıyla aktardığı zıt düşünceleriyle şekillenir. Özellikle anlatıcının Dayı'yı "her durumun adamı imiş gibi davranan" olarak tanımlaması, ikili arasındaki karşıtlığı örnekler niteliktedir:

---

[45] Tzvetan Todorov, "Edebi Metnin Çözümlenmesi", *Poetikaya Giriş*, Metis Yayınları, İstanbul 2018, s. 76-77.
[46] Orhan Koçak, "Issız Koylar: Anday'da Bir Motifin Oluşumu", *Kopuk Zincir*, s.45.
[47] Melih Cevdet Anday, *Raziye*, Everest Yayınları, İstanbul 2022, s. 14. (Tüm alıntılar bu baskıdan yapılmış olup diğer referanslarda yalnızca sayfa sayısı belirtilmiştir.)

> "Bu yüzden olacak, ilgilendiği konuların birinden ötekine hiçbir neden, sıra gözetmeden, pipolarını değiştirir ya da yatağında sağından soluna döner gibi geçiverir, en önemlisi, bu durumların her birinde yalnızca o durumun adamı imiş gibi davranırdı." (s. 24)

Bu özellikleriyle Dayı, romanda bir *iktidar* konumundadır ve birden fazla çatışma sunar. Köy halkı, Vedia (Raziye) ve Yeğen; Dayı'nın iktidarında ve aynı zamanda onunla çekişen unsurlardır. Böylece Dayı ve diğerleri arasında bir "yönetim" sorunu ortaya çıkar. Bu noktada Michel Foucault'nun özne ve iktidar anlayışı, Dayı karakterinin açımlanmasında referans alınabilir:

> "Yönetim sözcüğü, on altıncı yüzyılda sahip olduğu çok geniş anlamıyla düşünülmelidir. 'Yönetim' sözcüğü, sadece siyasi yapıları ya da devletlerin yönetilmesini anlatmakla kalmıyor, bunun yanı sıra, bireylerin ya da grupların davranışlarına nasıl yön verilebileceğini (çocukların, zihinlerin, toplulukların, ailelerin, hastaların yönetilmesi) de gösteriyordu. Yalnızca siyasi ya da ekonomik anlamdaki tabi kılmanın meşru ve kurumsallaşmış biçimlerini kapsamakla kalmıyor, bunun yanı sıra, başkalarının eylem imkânları üzerine eylemde bulunmaya yönelik az çok düşünülmüş ya da hesaplanmış eylem kiplerini içeriyordu. Bu anlamıyla yönetmek, başkalarının mümkün eylem alanını yapılandırmaktır."[48]

Dayı karakteri de romanda "başkalarının mümkün eylem alanını yapılandıran" iktidar olarak başlı başına bir çatışma unsurudur. İlk olarak köylü üzerindeki tahakkümünden hareketle Dayı'nın romandaki konumu vurgulanabilir. Dayı, kendini "işleyen", köylüyü ise "işlenen" olarak görür ve köyü yapılandırmayı kendine vazife bilir. Özellikle köylüye dair aşağıdaki ifadeleri bu durumu örnekler:

> "Kendi çıkarlarını bilmiyorlar. Elbette başta bilmeyecekler. Ama ben onlara bunu öğreteceğim. Ne demektir kooperatif, ne demektir turfanda sebze, sonra ne demektir sera? Ben kaç yıl önce bir köyde tütün ekimine başlatmak istediğim zaman da böyle olmuştu. Annene yazmıştım. Direndi köylü önce, 'Biz babamızdan görmedik bunu,' dedi. Sanki ben görmüşüm! Ama sonra ne oldu? Ne olacak, önce beni kovdular köyden, sonra da tütün yetiştirmeye başladılar. Anlıyor musun yeğen? Merak ettikleri şu: Bu adam ne bekliyor, ne istiyor? Bunun açıklama yolunu bulamıyorum, benim en zayıf yanım bu." (s. 61)

Bu pasaj, özellikle bahsi geçen köylünün Dayı'yı gönderdikten sonra tütün yetiştirmeyi makul bulması, karakterin fikirleriyle değil, söylem ve tavırlarıyla bir çatışma yarattığına işarettir. Dayı her zaman çatışmayı son noktaya vardırmış ve iktidar'dan *rakip* konumuna evrilmiştir.

[48] Michel Foucault, "Özne ve İktidar", çev. Osman Akınhay, *Özne ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2021, s. 74.

"İktidarın son noktası ise, ya diğer tarafı tamamen güçsüz bir duruma sokan bir eylem (bu durumda iktidarın uygulanmasının yerini rakip üzerinde kazanılan 'zafer' alır) ya da yönetilen tarafla girilen çatışma ve onun rakip konumuna getirilmesidir."[49] Nitekim Dayı'nın naklettiği bu anıya ilave olarak, romana konu olan köyde de durum farklı olmamıştır. Dayı'nın eylemleri, bazı köylülerce onun rakip olarak görülmesine yol açmış, Raziye özelinde ise "terk" ile son bulmuştur.

Dayı ile köylü arasında genel bir çatışma söz konusu olsa da, özellikle iki olay öne çıkar. Bunlardan biri, Dayı'nın domuz ticareti için sera kurması, ikincisi de Ermiş Yusuf'un uçma hadisesini yalanlamasıdır. Her iki durumda da karakterin bir karşı çıkmadan ziyade, işi ileri götürdüğü ve "zafer" elde etmek için çabaladığı görülür. Dayı'ya göre köylü, asla beraber yaşanılacak ve ayak uydurulacak bir halk değil, yola getirilmesi gereken bir güruhtur ve elbette bunları yola getirme misyonunu kendisi yüklenmelidir:

> "Herif yemek yemiyor, yalnız külle geçiniyor… Bu yüzden 'ermiş' sıfatını da kazanabiliyor. Bir yanda hesap kitap, ciddi bir girişim, öte yanda bu kül yiyen ermişin düşleri. Demek en başta savaşılacak konu, inançları değiştirmek konusudur. Genellikle tembelliğin egemen olduğu yerde, elbette düşler önemli bir etken durumuna gelir. Yakında uçacakmış… Buna inanılıyor. Göreceğiz bakalım! Ne zaman, nasıl uçacak? Alalım şu domuz sorununu… Kimseye dinletemiyorum. Domuz sorunu çözülmeden ülkenin besin politikasına temelli bir çare bulunamaz. (…) Bütün düşüncemiz geleneklerle sarılı, geleneklerin dışına çıkamıyoruz." (s. 64)

Dayı'nın "savaşılacak konu", "göreceğiz bakalım", "dinletemiyorum" gibi ifadeleri; Dayı ve köylü arasında, "konuşan öznelerin değişmesiyle belirlenen"[50] bir *söylem* etkileşimi olmadığını gösterir. Böylece köylü, Dayı karşısında bir "cevabi konum"[51] alamaz. *Sözce*lerden ziyade, sözde diyalojik görünen, fakat Dayı tarafından "askeri komut" etkisiyle reaksiyon beklenen emirler söz konusudur. Dayı'nın diyaloglarda karşı tarafa yönelttiği sorular ise, beklenen reaksiyonun alınmasına yönelik komutlardır. Köylüyü temsilen Halit Bey'e yönelttiği soru da bunu örnekler:

> "Dayım ona sert sert, 'Sen de inanıyor musun, Halit Bey?" diye sordu. 'Sen ki bu yerin geçmişini bilirsin, miskinliği, köleliği bilirsin, yanından Meclis albümünü eksik etmezsin,

[49] Michel Foucault, a.g.e., s. 80.
[50] Mihail M. Bahtin, *Söylem Türleri*, s. 78-79.
[51] Mihail M. Bahtin, a.g.e.

> haritanı açıp açıp topraklarımızın seyrine doyamazsın. Mucizeler mi çizdi o haritayı, Halit Bey?" (s. 174)

Dayı'nın bu güdümleme yüklü sorusuna Halit Bey'in cevabı, köylünün hem Dayı karşısındaki konumunu, hem de onun için anlam yüklü olan hadiselerin köylü nezdinde ne denli olağan olduğunu vurgular:

> "Halit Bey, 'Canım bey', dedi alçak sesle, 'o başka, bu başka. İnanıp inanmamak değil ki konumuz. Bir köye ermiş de gerek elbet. Ama sen diyeceksin ki, ermiş değil, bu deli. Olsun! Bir köye elbet bir deli de gerek. Hiç delisiz köy gördün mü sen? Köylü çalışıp ekmeğini kazanıyor, namusu ile ya, iş burada." (s. 174)

Yine köylüyü temsilen, Hasan'ın kooperatife "istemeye istemeye üye oluşu", Dayı ve onun görüşleriyle ilgili ifadesi de bahsi geçen uyumsuzluğu örnekler:

> "Hasan, dedim, 'sen kooperatife üye misin?'
> 'Öyleyiz,' dedi istemeye istemeye. Ama bizim paramız yok ortada, hepsi dayının. Sonra bizim olacakmış, onun dediği. Köy zengin olmasına zengin, portakalı, limonu var. (…) Kimseyi sıkboğaz etmemeli. Dayın darılmasa, diyeceğim ki ona, sıkma tatlı canını, eskiden nasılsa gene öyle olsun diyeceğim. Ama kızıverir diye korkarım. Dün öğleyin bizim bahçedeydik, topladı arkadaşları… Yoğurt yedik, pide yedik. Bununla olur mu diyor dayın, domuz yiyin diyor. Yemezseniz satın diyor, dağ bayır domuz dolu. Daha biz kooperatifin, camekânın hakkından gelemedik, insanın hiç boş vakti kalmıyor. Bir de domuz çıkarmasın başımıza. Yüzüne duramıyoruz, severiz kendini. Ama iki arada kaldık. Bakalım ne olacak? (s. 78-79)

Köylünün çeşitli söylemlerinden hareketle, Dayı'nın *iktidar* hevesinin açımlanmasında, Foucault'nun "iktidar ilişkilerini anlamak için direniş biçimlerini ayrıştırma" yöntemi kullanılabilir:

> "Bunlar bireyin konumunu sorgulayan mücadelelerdir: Bir yandan, farklı olma hakkına sahip çıkar ve bireyleri hakikaten birey yapan her şeyi vurgularken, öbür yandan bireyi parçalayan başkalarıyla bağlarını koparan, cemaat yaşamını bölen, bireyi kendi üzerine kapanmaya zorlayan ve kısıtlayıcı bir biçimde kendi kimliğine bağlayan her şeye saldırırlar. Bu mücadeleler tamamen 'birey'den yana ya da 'birey'e karşı olmayıp; daha çok, 'bireyselleşmenin yönetilmesi'ne karşı yürütülen mücadelelerdir."[52]

Görüldüğü üzere "cemaat yaşamını bölen" ve "bireyselleşmenin yönetilmesine karşı yürütülen mücadele" ifadeleri, Dayı ve köylü arasındaki çatışmanın temelidir. Nitekim köylünün domuz ticareti için kurulan serayı kırıp dökmesi, camlarını parçalaması da bu çatışmanın vardığı son

[52] Michel Foucault, a.g.e., s. 62.

noktayı, Dayı'nın *iktidar*'dan *rakip*'e evrilmesini karşılar. Yusuf'un uçma hadisesi ise, Dayı'nın akılcılığı ile kavranamayacak bir durumdur ve ancak Yeğen tarafından algılanır:

> "O zaman anladım ki, onlar için önemli olan Yusuf'un uçması, uçmaması değil, bir masaldır bu, her masal gibi dinlenir geçilir. Ama masalı doğrulamak ya da yalanlamak diye bir şey olamayacağı için dayımın akılcılığından tedirgin oluyorlar. 'Bırak' demek istiyorlar ona, 'üstüne düşme, çocuk uçtum diyorsa uçtu deriz. Ahali öyle istiyorsa öyledir.'" (s. 172)

Anlatıcının "ahali öyle istiyorsa öyledir" ifadesi, bir yabancı olarak köylüye ayak uydurmayı içerir. Dayı'da ise ayak uydurmak yerine köylüyü "işlemek" öne çıkar ve bu sebepten onların "masallarını" kabullenemez, her şeyi akıl yoluyla tahlil etmeye soyunur. Köylünün Dayı karşısındaki, aldırmazlıktan çatışmaya evrilen süreci, yine anlatıcının aşağıdaki ifadeleriyle özetlenir:

> "Bunun gibi, dayım da, bütün o canlılığı, soluması, sıçrayışları, sağ elini yukarı kaldırması ile gereksiz bir devinim oluşturuyordu sanki. Oysa Hacı uyumak istiyordu." (s. 51)

Bu noktada "Oysa Hacı uyumak istiyordu" ifadesi, bütün bir köylüyü karşılar nitelikte kullanılmıştır. Kendi "gelenekleri" içinde "uyur" vaziyette de olsa huzurlu olmayı arzulayan köy halkı, Dayı'nın gereksiz devinimleri ile rahatsız edilir. Dayı'nın "sağ elini yukarı kaldırma"sının ise roman boyunca tekrarlanan bir leitmotoiv olduğunu belirtelim. Bu durum da yine karakterin otoriter konumunu simgeler.

Dayı'nın, evlatlık edindiği Raziye üzerinde de bir baskı oluşturduğu görülür. Raziye'ye Vedia adını vermesi, Çingene asıllı bir kız olmasına rağmen onu soylu bir aileden aldığını söylemesi gibi çeşitli görünümler, Dayı'nın Raziye üstündeki hükmünü örnekler niteliktedir. "Vedia" isminin "emânet"[53] anlamına geliyor oluşu da bu bağlamda düşünülebilir. Kızının Çingeneliğini gizlemek adına onu Yeğen'e tanıtırken "kanına işlemiş soyunun üstünlüğü, etine sinmiştir" gibi abartılı ifadeler kullanmasının yanı sıra, Vedia'nın Çingeneliğini dışavuran davranışlarda bulunmasını öfkeyle karşılar. Vedia'nın hasır ördüğü bölüm bunlardan biridir:

> "Yere yatıp ayağı ile ezdiği hasırı göstererek, 'Görüyor musun,' dedi kızına, 'bir daha istemiyorum bunu, istemiyorum, işte bu kadar. Git odana müzik dinle, kitap oku, resimlere bak, anlıyor musun? İşte bu kadar.'
>
> (…)
>
> "Sen nerden bilirsin sepet örmesini? Fransızca dersini geçtin mi bugün? Yazdırdığım sözcükleri ezberledin mi? Briçte kaçıncı sayfadasın? Görgü kitabında sofra düzenini bir

[53] Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2016, s. 1331.

daha gözden geçirdin mi? Roma tarihi diye tutturmuştun, kapağını bile açtığın yok." (s. 35-39)

Dayı'nın tüm uğraşlarına rağmen, Raziye'nin Roma tarihi tutkusu bile, Çingenelerin kökeninin Roma'dan geldiğini öğrenmesi ve kendi köklerini kurcalamak hevesiyle gerçekleşir. Dayı'nın sahiplenmesinin altında yatan bir diğer sebep ise, "anlamsal görünüm" başlığında detaylandırıldığı gibi önce evlatlık kızının annesine, sonra da bizzat Raziye'ye aşık olmasıdır. Raziye'nin tüm otoriteyi reddedip Çingenelerle kaçmasıyla birlikte baba-kız arasındaki *iktidar* çatışması son bulur. "Kölelik, insan zincirlenmiş olduğunda değil (bu durumda söz konusu olan maddi bir kısıtlama ilişkisinin dayatılmasıdır) hareket edebileceği ve hatta kaçabileceği zaman bir iktidar ilişkisidir."[54] Raziye'nin "hareket edebileceği" alan da doğa, göçebe yaşam ve Çingenelerdir. Bu kaçışla iktidar ilişkisini yıktığı söylenebilir.

Tüm bu görünümler, Dayı karakterinin romanda diğer karakterleri işlemeye çalışan bir iktidar konumunda olduğunu doğrular. Bu yönüyle Dayı; romanın sosyolojik, idarî ve fikrî tabanını oluşturur. Köylü kendi havasında "uyumayı", Raziye özüne dönmeyi ve Yeğen de dayısının işlemeye çalıştığı ortamı faydanın dışında hisseden ve kavrayan estetik algıyı karşılar. Tüm karakterler, bir yönüyle Dayı'ya karşıttır, denilebilir. Bu sebeple Dayı'nın otoriter söylemleri ile *Lirik Şiirler* arasında bir ilgi kurulamaz. Yalnızca *Raziye* ile epey benzerlik gösteren *Lirik Şiirler*'in, söylem ve anlam özellikleri bakımından bu iktidarı dışladığı ve "kaçış"ın gerçekleştiği konfor alanını içerdiği söylenebilir. Zira Dayı'nın fazla akılcı ve buyurgan söylem özellikleri, şiirin alanında karşılık bulmaz. Roman ise, çoksesli bir tür olması bakımından Dayı'nın uygulanabileceği bir zemindir ve eseri hem söylem özelliklerinde, hem de olay örgüsünde çeşitler.

3. 1. 1. 2. Saf Söylem: Raziye

Romanı söylem türleri bakımından çeşitleyen bir diğer karakter Raziye'dir. Raziye, özellikle anlamsal görünümde detaylandırıldığı gibi doğal, katışıksız tavır ve söylemleri ile öne çıkar. Anlatıcı tarafından algılanması zor diyaloglarıyla diğer karakterlerden farklı bir görünüm çizer. "Bir anlatıcının ya da karakterin zihniyetinin ve tipik düşünme modellerinin metne yansıması"[55] olarak tanımlanan "düşünme tarzı"nın, diğer karakterlere göre daha zor ve zamanla çözümlendiği bir karakterdir. Özellikle romanın başında, Yeğen'in Raziye ile diyalog kurmakta güçlük çektiği görülür ve karakterin kendine has konuşma tarzı ile tavırları öne çıkar:

[54] Michel Foucault, a.g.e., s. 75.
[55] Manfred Jahn, "Söylemler: Sözün, Düşüncenin ve Bilincin Temsilleri", *Anlatıbilim (Anlatı Teorisi El Kitabı)*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 130.

"Ben sana güzel yüzdüğünü söylüyorum, 'Ben mi?' diye soruyorsun. Başka kimse yok ki yanımızda.'

'Ne?'

'İkimizden başka şu an kimse yok diyorum.'

'Yoksa ne olmuş?'

'Bir şey olduğu yok… İkimiz konuşuyoruz. Ben sana bir şey söyleyince, senden onun karşılığını beklerim elbet.'

'Nasıl karşılık?'

'Gereği neyse öyle bir karşılık.'

'Ne demek istiyorsun?'

'Yani yüzmeyi seviyorsun anladığıma göre, atlamayı da… Değil mi? Seviyor musun?'

'Eh işte, herkes gibi.'

'Herkes yüzmeyi sever mi?'

'Ne bileyim.'

'Diyelim, buranın köylüleri denize girer mi?'

'Biraz girerler.'

'Severler mi denize girmeyi?'

'Bilmem.'

'Seni severler mi?

'Hiç sormadım.'

'Canım sormadan da anlaşılmaz mı? Sana bakışlarından filan.'

(…)" (s. 53-54)

Raziye'nin kayıtsız görünen cevaplarının, aslında Yeğen'e veya kişilere özel bir durum olmadığı romanın devamında anlaşılacaktır. Onun filtresiz karşılıkları, anlatıcının "Konuşurken çocuklaşıyordu; daha doğrusu, konuşmadığı zaman çocukluktan çıkıyordu." (s. 52) ifadeleriyle tanımlanır. Bu yönüyle karakterin diyalogları, tavırlarıyla beraber düşünüldüğünde özgün bir söylemi içerir. "Ne kadar kısa ve ani olursa olsun her repliğin konuşanın özgül bir konumu olduğunu ifade eden özgül bir tamamlanmışlık niteliği vardır; başka biri bu konuma cevap verebilir veya ona nispetle cevabi bir konum alabilir."[56] Alıntıladığımız diyalog da bu durumu örnekler niteliktedir.

Raziye özelinde, Dayı örneğinde görüldüğü gibi yaşama dair unsurların veya fikriyatın sözel bir dışavurumu yoktur. Karakter daha çok söylemiyle değil eylemiyle öne çıkar ve bu yönüyle romanda "algılanan/alımlanan" konumundadır. Uzun tiratlar sunmasa da, kısa

[56] Mihail M. Bahtin, *Söylem Türleri*, s. 77.

diyaloglar üzerinden karakterin söylem özellikleri tartışılabilir. Bu noktada Anday'ın karakterlerin inşasında genellikle "dolaysız söylem"i kullanması, romanın söylem türlerinde çeşitlilik sağlar. Karakterlerin sözlerinin veya düşüncelerinin doğrudan alıntılanması olarak tanımlanan "dolaysız söylem"in esas niteliği, alıntılanan iliştirmenin gösterimsel unsurlarıdır ve bu sebeple karaktere özgü nitelikler taşır.[57] Raziye'nin özellikle Çingene olduğunu ve gerçek adını Yeğen'e söylediği bölüm, söylem özellikleri bakımından dikkate değerdir:

> "Sen Çingene misin?'
> 'Çingeneyim ya…'
> (…)
> 'Babam beni çok küçükken almış bizimkilerden, Kızım olsun, demiş, siz bunu unutun, demiş, onun adını değiştireceğim, demiş. Okutacağım onu, hanımefendi yapacağım.'
> (…)
> 'Çok iyi adam, sevmiş beni. Okuttu da, yazdırdı da. Nerde şimdi bizimkilerde benim gibi kız. Hepsi cahildir bizimkilerin. Sevmezler okul. Ama işte gelirlerdi peşimizden. Beni yalnız bulunca anlatırlardı. Annemi de anlatırlardı. Öyle güzelmiş ki annem…'
> Vedia (çünkü Raziye'ye daha alışamamıştım) sürdürüyordu sözlerini:
> (…)
> Bizimkiler geldiğinde Çingenece konuşurlardı benimle. Ben önce anlamazdım hiçbir şey, sonra sonra anlamaya başladım. Çok kolay geldi bana. Fransızcadan daha kolay. Biliyor musun ne derler bizim dile?.:'
> 'Bizim' derken övünüyordu sanki'
> 'Ne derler?'
> 'Romi derler.'
> (…)
> Raziye, 'Evet, evet ya,' dedi. Roma tarihini ben başta bizimkilerin tarihi sanmıştım. Okudum okudum, Çingene lafı geçmedi hiç. Ben de sıkıldım okumaktan. Niçin okursunuz, anlamam. Hepsinden sıkıldım ya… Bütün derslerden…'" (s. 244-245)

Raziye'nin uzun ifadelerle hikayesini anlatması ve konuşma bittikten sonraki tavırları, karakteri gerçek kimliğinin rahatlığına kavuşturur. Anlatıcının "Türküler söylüyor, kendi kendine dans ediyordu ortada. Sanıyorum, beni tam olarak inandırmak için, tam olarak Çingeneliğine. Nasıl anlatsam, bir yükten, bir baskıdan kurtulmuş gibiydi. (s. 245-246)" ifadeleri de Raziye'deki dönüşümü vurgular. Çingenelerden ve Çingene dilinden bahsederken "bizim dil", "bizimkiler" gibi ifadeler kullanması da, karakterin aidiyetini ve kimlik kazanımını örnekler. Raziye'nin

[57] Manfred Jahn, a.g.e., s. 123.

başından geçenleri anlatırken "Sevmezler okul. Ama işte gelirlerdi peşimizden" örneklerinde olduğu gibi "Çingene ağzı" diyebileceğimiz devrik kullanımlar sergilemesi de söylem türleri bakımından dikkate değerdir. Romanın başında Yeğen'i karşılarken "Hoş gelmişsiniz" demesi ve Dayı'dan "hanımefendilik" hususunda azar işitmesi de bu bağlamda düşünülebilir. Çingene olduğunu paylaşmasıyla birlikte söylem ve tavırlarıyla başkalaşan Raziye'nin, romanın sonunda Çingenelerle birlikte kaçarak Dayı'nın otoritesinden kurtulması, söyleminde gözlemlenen bu öze dönüşün anlamsal düzlemdeki karşılığıdır. Böylece Raziye, Foucault'nun tabiriyle "kaçabileceği" bir yönetimden arınmıştır.

Raziye, örneklediğimiz diyaloglarda olduğu gibi söylem özellikleri bakımından romanı çeşitlese de, asıl görünümü tümcesel değil anlamsal düzlemdedir. Bu sebeple karakterin sunduğu birçok ilgi anlamsal görünümde incelenmiş, tümcesel görünümde yalnızca öne çıkan söylem özelliklerine yer verilmiştir. Raziye'nin bir diğer önemi ise, tıpkı Yeğen ile *Lirik Şiirler*'in şair-öznesinin ortaklığı gibi; *Lirik Şiirler*'in muhatabı ile ilintili olmasıdır. Yukarıda Raziye için kullanılan "alımlanan karakter" ifadesi de bu bağlamda düşünülebilir.

3. 1. 1. 3. "Estetik Algı" ile Şair-Özne Ortaklığı: Yeğen ve *Lirik Şiirler*

Kahraman-anlatıcı olmasıyla romanın ve diğer karakterlerin inşasında önemli bir rolü olan Yeğen, *Lirik Şiirler*'in şair-öznesiyle koşutluk sunması bakımından söylem özelliklerinde de "biricik" konumunu sürdürür. Koçak'ın tabiriyle "doğayı faydanın dışında hisseden estetik algı" olarak Yeğen, bir kentli yabancı haliyle köyün, Dayı'nın ve özellikle Raziye'nin alımlanmasında kilit noktadır.

Anlatıcının "Sevdalanmaya gidiyormuşum meğer (s. 9)" ifadesiyle başlayan romanın ilk pasajı, *Lirik Şiirler*'in ilk metniyle (Sevincin Yarısı) benzerlik göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Romanda politik sebeplerle kentten ayrıldığını henüz bilmediğimiz anlatıcının bu yolculuğunun sevdalanma ile sonuçlanması, "Sevincin Yarısı" şiirinde "Mutsuz dönüşler ayında / Ben sana gelirdim" dizeleriyle örneklenir. Romanın ilk pasajı aşağıdaki gibidir:

> "Sevdalanmaya gidiyormuşum meğer…
> Bunu daha önce bir kâhin bana söyleseydi, kuşkusuz geri dönmeye kalkmazdım, ama bu sevdanın nerede, nasıl karşıma çıkacağını düşünmekten belki de olayların sırasını bozardım, zamanı altüst ederdim. Geleceğimizi bilmemektir bizi zamanın içine sokan. Yoksa bir gün dizlerine dokunur dokunmaz onun soyunuvereceğini bilip de beklemek, bir ölümlünün sabrını aşar." (s. 9)

Koşutluk sunduğu belirtilen "Sevincin Yarısı" adlı şiir aşağıdaki gibidir:

"Kuşlar yağmur yağdırır da
Yağmur güneşe vururdu ya
Ben sana gelirdim

Sevincin yarısı ağzımda
Zambağa birikir sabahlar
Ovalar atlara binerdi

Kulesine koşuşunca deniz
Cebimde geceden yıldızlar
Arılarla ballarla kanımda

Yüreğim avuç olurdu da
Sonra çeşme de olurdu ya
Mutsuz dönüşler ayında

Ben sana gelirdim."[58]

İki metindeki ortaklıklara bakıldığında, dönüş/gidiş ilgisinin yanı sıra şiirde kullanılan doğa unsurlarının *Raziye*'de de öne çıktığı görülür. Bu kullanımın dışında "Sevincin Yarısı" ifadesi, romanda da yer alan bir kullanımdır. Türlerarası söylem ve üslup ortaklığı bakımından bu ifade de sözel bir koşutluk sunmaktadır:

> "Birden sevincimin yarıda kaldığını anladım. Gerçekte sevinçli miydim de yitirmiştim onu? Böyle olduğunu tam söyleyemeyeceğim. (…)" (s. 106)

Bu yönüyle "Sevincin yarısı ağzımda" dizesiyle "Mutsuz dönüşler ayında / Ben sana gelirdim." dizeleri; Yeğen'in yolculuğunu hatırlatır. Kahraman-anlatıcı Yeğen ile *Lirik Şiirler*'in şair-öznesi arasındaki sözel ortaklık bu ifadelerle de sınırlı değildir. Zira "zamanı yitirmek" kullanımı, iki öznede de Yeğen'in yolculuğunu ve dönüşümünü karşılar niteliktedir. *Raziye*'de bu ifade, romanın ilk sayfalarında yer alır ve anlatıcının köye gelirken hangi ruh halinde olduğunu hatırlamasını karşılar:

> "Burada geçecek günler, aylar yitmiş sayılsa da ne çıkar diye düşünüyordum. Gençtim, yitirmek için çok ömrüm vardı. (s. 10)"

[58] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler (Bütün Şiirleri)*, Everest Yayınları, İstanbul 2021, (s. 281)

Anday'ın "Darı" adlı şiirinde de benzer bir kullanım "Zamanı ölçtüm de yitirdim"[59] dizesiyle örneklenir. Bu yönüyle Yeğen ile şair-özne birlikte düşünüldüğünde, romandaki ifadenin öznenin ilk durumunu, şiirdeki kullanımın ise "yitirilen sürecin" sonundaki bilinçli özneyi temsil ettiği söylenebilir. Yeğen her ne kadar romanın girişinde süreci yaşamış ve sürecin bilincinde olarak anlatıma başlasa da alıntılanan ifadede anlatıcının başlangıç konumuna döndüğü görülür. Romandaki "Geleceğimizi bilmemektir bizi zamanın içine sokan. (s. 9)" ifadesi de her iki metnin zaman vurgusunu bütünler.

Yeğen ile şair-özne arasındaki bir diğer ortaklık, "sevgilinin tasviri" olarak özetlenebilir. Yeğen'in Raziye'yi sürekli doğa unsurlarıyla birlikte sunması, şair-öznenin sevgili tasvirinde de görülür. "*Raziye*'de anlatım biçimi olarak betimleme öne çıkar. Bunu, hem yazarın doğal olanı gösterme niyeti hem de merkezî figürlerden Yeğen'in resim yapma hevesi anlaşılır hâle getirir. Anlatıcı Yeğen olduğu için onun hevesi doğrultusunda çizilmiş manzaralarla karşılaşmak doğallaşır."[60] Yeğen'in resim çizerken karşılaştığı "otlar üstünde uzanan Raziye" de bu manzaraları örnekleyen bir tasvirdir:

> "Vedia yüzükoyun yere, otların üzerine uzanmış, bacaklarını arkadan kaldırmış ileri geri sallayarak bana bakıyordu. Eteği kısa olduğu için, bacakları yukarılara kadar açılmıştı; elinde tuttuğu bir otu çiğneyip tükürüyor, bir eliyle de göğüslerini kapatıyordu. Bakışlarında acayip bir parıltı vardı, gece çıkmış bir yangının sabaha kalan közü. Bana bir haber getirmiş ya da bir muziplik yapmış da, bunu bulmamı beklercesine kendini tutuyor gibiydi. (s. 84)"

Lirik Şiirler'de yer alan "At" adlı şiirde de sevgilinin Raziye'ye benzer bir tasviri mevcuttur:

> "Bak çözülen saçların bu
> Önümüzde doğuran çimen,
> Belki de örtük göğsünün yarısı."[61]

Tıpkı Raziye'nin uzandığı görünümde olduğu gibi alıntılanan dizelerde de "çimen/toprak" motifi öne çıkar. Böylece *Lirik Şiirler*'deki şair-öznenin muhatabının da Raziye gibi doğa ile ilişkilendirildiği söylenebilir.

Yeğen ile şair-özne birlikteliğinde bir diğer ortak nokta "yol" ve "yolculuk" kullanımlarıdır. Yeğen, Dayı'nın kurduğu seranın köylü tarafından dağıtıldığı haberini aldıktan sonra ve Raziye'nin kaçış haberini almadan hemen önce artık köyden gitmesi gerektiğine karar

[59] Melih Cevdt Anday, a.g.e., s. 284.
[60] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara 2012, s. 293.
[61] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 292.

verir. Anlamsal görünümde detaylandırılan deniz sahnesinin yanı sıra, Yeğen'in "dönüş huzursuzluğu" "İstasyon" şiirinde de benzer görünümdedir. İlk olarak romandaki ifadeleri örneklemek yerinde olacaktır:

> "İçimde bir rahatsızlık vardı; dayımın kasabadan getirdiği haber üzerine, artık hep benim ne zaman gideceğim düşünülüyor gibi geliyordu bana. Gitmek üzere olan insan, çevresindekileri tedirgin eder. Onları tedirgin durumda bırakacak mıydım? Onları derken, niçin Raziye'yi de araya katıyorum, onu ayrı tutmam gerekmez mi? (s. 264)"

"İstasyon" adlı şiir de aşağıdaki gibidir:

> "Peronu kocamış bir istasyonun,
> Bilmediğim akşam saatı, hüzün
> Yanımda, şaşırdım yönleri.
>
> Yukarda bırakmıştım seni, gökte,
> Karanlıktı ağaçlar ve yol,
> Karanlıktı ak giysilerin.
>
> Gece, o hazne, yabancı taş,
> Ağaçların üstündeydi penceren,
> Artık ses ve demir onamaz beni.
>
> İşte burda saatlardayım,
> Saatlar hiçbir yerde değil, değil
> Ne bu yönde, ne de o yönde,
>
> Yukarda bırakmıştım seni, gökte."[62]

Böylece "İstasyon"un şair-öznesinde de aynı dönüş hali örneklenir. Bu noktada bir diğer ortaklık, *Raziye*'deki "kentli (Yeğen)-göçebe (Raziye)" karşıtlığının *Lirik Şiirler*'de de mevcut oluşudur. Zira *Lirik Şiirler*'in "Kuzgun" şiirinde geçen "Yolda olmak isterdim bir çingene / Arabası gibi hüzünle"[63] dizeleri; mekânsal düzlemde kentli ile çingene/göçebe, tren istasyonu ile de çingene arabası karşıtlığı sunar. Bu yönüyle *Lirik Şiirler*'in şair-öznesinin Yeğen ile benzer bir aidiyetsizliği taşıdığı, yahut "öteki"ne öykündüğü açıktır. Yeğen ile şair-özne kapalı mekân algısına sahiptirler ve hem muhatabın konumunu hem de beraber geçirdikleri süreyi bir

[62] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 290.
[63] Melih Cevdet Anday, a.g.e., s. 293.

"açık mekân" olarak arzularlar. Zira algısal düzlemde açık ve geniş mekânların, "mutlu bilgisizlik dönemi"ne ait bir durumu yansıttığı söylenebilir.[64] Nitekim *Raziye*'nin başlangıç cümlesi olan "Sevdalanmaya gidiyormuşum meğer…" kullanımı da bu "mutlu bilgisizlik dönemi"ni hatırlatır niteliktedir.

Tüm bu görünümler, *Lirik Şiirler*'in şair-öznesi ile *Raziye*'nin kahraman-anlatıcısı Yeğen'in benzer bir konumda durduğunu ve ortak algı biçimlerine sahip olduğu tezini kanıtlar. Zira "*Lirik Şiirler*'in şair-öznesi" kullanımı da kitaptaki muhtelif şiirlerin "bir" ve "devamlı" öznesini görünür kılmak adına tercih edilmiştir. Nitekim kitaptaki on sekiz şiirin onu, 1974'te *Yeni Dergi*'de "Lirik Şiirler I-X" başlığı altında yayımlanmış; kitaplaştırılırken her metne ayrı bir başlık verilmiştir.[65] Bu yönüyle *Lirik Şiirler*, yalnızca tematik ortaklık içeren metinlerden mürekkep bir toplam olarak düşünülmemeli; Anday'ın aynı özne odağıyla kurguladığı on sekiz şiirlik bir ortak söylem olarak değerlendirilmelidir. *Lirik Şiirler*'den bir yıl sonra yayımlanan *Raziye* ise aynı söylemin düzyazıdaki aksidir. Zira sevgilinin alımlanmasından/tasvirinden sözel tercihlere değin iki metin arasındaki ortaklık açıktır. Ancak *Raziye* roman kurgusuyla oluşturulduğundan bu söylemin çatallandığı, farklı karakterler üzerinden söylem özelliklerinin çeşitlendirildiği ve "çoksesli" bir *sözcenin* oluşturulduğu görülür.

3. 1. 2. Anlamsal Görünüm

Anlamsal görünüm olarak adlandırılan başlık, özünde söylem özelliklerinin/tümcesel görünümün bütünüyle dışında değildir. Zira Aristoteles'in "konuşan kişiye bağlı etkiler" olarak tanımladığı "söz", konuşanın eylemleriyle de ilintilidir. Ancak söylem söz konusu olduğunda diyalojik çeşitlilik ve buna bağlı etkiler öne çıkarken anlamsal görünüm çok daha geniş bir alanı kapsar. Bu yönüyle *Raziye* ile *Lirik Şiirler*'de anlamsal görünüm; metinde öne çıkan izleklerden mekân ve zaman tasarımlarına, mitolojik referanslardan kullanılan motiflere değin uzanır. Çalışmanın bu bölümünde de tümcesel görünüm başlığında "sözel ilişkileri" belirlenen karakterler detaylandırılmış, aynı zamanda *Raziye* ile *Lirik Şiirler*'in kurduğu türlerarası ilişki genel bir başlık altında incelenmiştir.

Raziye'de ilk olarak, "Uyanış Konağı" adıyla anılan ve hem Dayı'nın köy ve köy halkı üzerindeki otoritesini temsil eden, hem de Yeğen ile Raziye ilişkisinin başlangıcı olmasıyla önem arz eden evin detaylı tasvirine değinmek yerinde olacaktır. Anday, özellikle *Aylaklar* ve *İsa'nın Güncesi*'nde de görüldüğü gibi, kimi romanlarında mekânın önemini vurgulamak adına

[64] Ramazan Korkmaz, "Romanda Mekânın Poetiği", *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler)*, ed. Ramazan Korkmaz-Veysel Şahin, Akçağ Yayınları, Ankara 2017, s. 24.
[65] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 281.

tasviri detaylandırır. Hatta Anday'daki bu kullanımın romanın girişinde nispeten durağan bir görünüme yol açtığı söylenebilir. Ancak metnin devamında bu kullanım sürdürülmez, hareketli mekân kurgularıyla canlı bir görünüm çizilir ve yapıtın başında tüm detaylarıyla aktarılan mekân olay akışını rahatlatır. "Uyanış Konağı"nın tasviri de Anday'daki bu kullanıma örnektir:

> "Ev kalın ağaçtan temel direkleri üstünde yükseliyordu, yayla evlerinin altı gibi açık olan birinci katı saymazsam, iki katlıydı. Alttaki boşluğun yüksekliği iki metre kadardı. İkinci katın dört yanı balkonla çevriliydi, üstü örtülü olduğu için gerçekte bir revaktı bu, revaktan aşağı dar bir merdiven iniyordu, bu merdivenin kolayca kaldırılır türden olduğu ilk bakışta anlaşılıyordu. Daha üstte, ikinci katın yarısı büyüklüğünde, kafesli pencereleri çok ufak tutulmuş bir kat daha vardı. Revakta damı tutan direkler başka başka renklere boyanmış olduğu için neşe verici bir izlenim uyandırıyordu, ya da bir Kızılderili çadırı gibi ilkellik. Bahçenin güney ucunda, yoğun limon ağaçlarının yoğun turunculuğu altında, renkli yaprakların taşırttığı kara kabarık topraklı bir çiçeklik göze çarpıyordu. (s. 14)"

Görüldüğü gibi Anday, *Raziye*'deki ev (Uyanış Konağı) gibi metnin temelini oluşturan mekânların tasvirinde epey detaya iner. Romanın devamında ise bu detaylar karakter hareketleriyle kullanılır ve çeşitlenir. Yine de Anday'ın mekânı tamamen yapıtın başında bir kalıp olarak sunduğu düşünülmemelidir. Detaylarla sunulan mekânların yanı sıra, roman boyunca yavaş yavaş işlenen ve karakter perspektifiyle açılan mekânlar da mevcuttur. Bu da kimi zaman mekân çerçevelerini, kimi zaman da poetik mekânı karşılar. Önceki örneğe göre daha canlı olan ve yine romanın başında sunulan bir mekân tasviri de aşağıdaki gibidir:

> "Köyü sağımda bırakarak, denize doğru, ağaçların arasındaki izlekten yürümeye başladım. Burada toprak hafifçe bayırlaşıyor, bu yüzden iniş beni bavulumun ağırlığı ile öne, aşağıya çekiyordu. Ayağımı taşlara çarpıyordum, dengemi bulmak için sağa sola yalpalıyordum. Daha günün erken saatleri olduğu halde güneş bütün gücünü duyurmaya başlamıştı bile. Görülmemiş bir aydınlık, doğada da, zihinde de hiçbir belirsizliğe olanak bırakmıyordu; her şey ile çıplak, gizlisiz, kuruntusuz, katıksızdı. Ağacın, taşın, damıtık havanın bu yalın ülkesinde, sanki konuşmak isteseniz, ancak eşyanın adını söyler, en ilkel gereksemelerinizden söz edebilirdiniz. (…) Ama aşkın da böylesi bir ortamı gereksediğini nerden bilebilirdim!" (s. 12)

Pasajdaki "katıksız" doğa vurgusu ile "aşkın da böylesi bir ortamı gereksediği" ifadeleri önem arz eder. Zİra Raziye, saf ve samimi görünümüyle doğanın katıksız bir parçasıdır; bu aidiyet roman boyunca sürüp gider ve Raziye/Vedia, metnin sonunda herkes tarafından "yitirilen", Çingeneler tarafından ise "kazanılan" olarak doğaya katılır. Metin boyunca Raziye karakteri doğa unsurları ile hem benzer, hem de onlarla bir ve bütün olarak hareket ettirilir.

Nitekim bu ilginin en basit örneği, Raziye'nin ilk göründüğü bölümde deniz benzerliğiyle sunulmasıdır:

> "Öyle, güzelliği sonradan, tanıdıkça, yavaş yavaş anlaşılan kızlardan değildi; uzaktan görülen bir yonutun yaklaşıldıkça çizgilerini azar azar ortaya çıkarması gibi zamanla varılacak, sakladığı, istemeden olsun sonraya bıraktığı bir şeyi yoktu, deniz gibiydi, ne yandan bakarsan bak, deniz, öncesi sonrası olmayan." (s. 17)

Tümcesel görünümde değinildiği gibi Raziye'nin kendiliğindenliği diyaloglarda da incelikle işlenmiş ve karakter-doğa ilgisi yalnızca benzetme ve tasvirlerle değil, doğrudan karakterin tavırlarıyla hissettirilmiştir. *Lirik Şiirler*'de yer alan "Orman" şiiri bu bağlamda Raziye ile bir koşutluk sunar. Öncelikle bu doğal tavrı romandan bir alıntıyla desteklemek yerinde olacaktır:

> " 'Ne var bunda?'
> 'Bir şey yok elbet, ama neden saklıyorsun?'
> 'Neden mi?'
> 'Neden ya!'
> 'Her şeyin nedeni mi olurmuş?'
> (…)
> 'Çok güzel yüzüyorsun,' dedim.
> 'Ben mi?' diye sordu.
> Hep böyle gereksiz sorularla konuştuğuna dikkat etmiştim. Sanki onun için hiçbir sözün önemi yoktu da, sorular, yanıtlar, herhangi bir anlam taşımaksızın geçip gidiyorlardı, kuşların uçuşu, dalların sallanması gibi, bizim dışımızda." (s. 53)

Raziye'nin "söz"ünün kuşların uçuşuna, dalların sallanmasına benzetilmesi; "Orman" şiirindeki sevgili tasviriyle koşuttur:

> "Kuşların bakışından büyülenip
> Dalmışım akşamın alacasına
> Yetmez mi uzun gün unutmak için?
>
> Mumlarını söndürdü ağaç
> Ardında ne duman, ne yağ, ne koku
> Boşluğunda aklım dönenir boşa.
>
> Büyük Pan öldü ve bütün kervanı
> Ağlayaraktan ardı sıra,
> Senin öten berin, suyun buyun hep…
>
> Sembol ormanları demişti Baudelaire,

İmgesiz düşünemez miyiz,
Sevemez miyiz ki sözcükler

Seni almış kendi ormanlarına?"[66]

İlk olarak şiirde adı geçen Tanrı "Pan" üzerinden doğa ve orman bağlamını çeşitlemek yerinde olacaktır. Mitolojik bir karakter olarak Dağlık Arkadia'da küçükbaş hayvanların, çobanların tanrısı olan Keçi ayaklı Pan, Hermes'in oğludur. Sözcük olarak ise Pan, Yunanca'da "bütün" anlamına gelir. Pan çoban kavalını sever, azgın tekeler gibi güzel nymphaların peşine düşer ve insanların, hayvanların uyuduğu yaz öğlelerinde birdenbire beklenmedik gürültüler koparır, dört bir yana "panik" korkuları saçardı. Efsaneye göre Plutarkhos, Korfu'nun güneyinde sefer eden bir gemideki gemicilerin, Paksos adasından gelen bir ses duyduklarını anlatır. Gemi dümencisinin adını söyleyen bu ses, dümenciye "Ulu Pan öldü!" haberini vermiş, dümenci aldığı bu haberi emredilen yerde karaya doğru seslenince, karadan korkunç bir inilti duyulmuş, Pan'ın ölümünden ötürü tabiat yas tutmaya başlamıştır.[67] Raziye, gerek doğa ile kurduğu bütünlük, gerekse tıpkı "Ulu Pan öldü!" haberi gibi romanın sonunda Çingenelerle kaçtıktan sonra Dayı ile Yeğen'i yasa boğmasıyla Pan ile özdeş bir karakterdir. Ayrıca romanda Raziye'nin sık sık keçiye benzetildiği kullanımlar da bu ilgiye sağlam bir zemin oluşturur. Raziye ile keçi ilgisinin kurulduğu birkaç pasajı alıntılayıp karakteri bu bağlamda tartışmak yerinde olacaktır. Alıntı içi vurgular tarafımızca yapılmıştır:

> "Burada yaşamın gizlisi saklısı düşünülemezdi. Demek gününün anlatmaya gelir, ansınacak bir yanı olmadığı kanısındaydı. *Keçiler gibi yeryüzünde dolaşıyor ve unutuyordu. Onun gizlice dağlarda gezdiğini sonra öğrendim*. (s. 76)"
>
> "*Bir keçi gibi sıçraya sıçraya merdivene doğru koştu*, merdiven başında bir an durdu, dönüp bana baktı, başının hareketiyle saçlarını arkaya attı, yüzüne dökülmüş olan. Ben bir şey söyleyecek diye bekledim. Bir adımı merdivende, bir şey demedi, sonra hızla yukarı çıktı. Bakışlarımdan bacaklarına, beline, göğüslerine sarılan telleri gere gere. (s. 88)"
>
> "Hasan, nereye baktığımı anlayınca, 'Sen onu merak etme ağam,' dedi. '*Bulur o yolunu kendiliğinden, keçi gibi gider eve. Neden dersen yalnız burayı değil ha, ormanı da bilir karış karış*.'
>
> Anlayamamıştım.
>
> 'Kim bu dediğin?' diye sordum.
>
> Hasan, 'Vedia Hanım,' diye sürdürdü sözünü. (s. 162)"

[66] Melih Cevdet Anday, *Lirik Şiirler*, *Sözcükler (Bütün Şiirleri)*, Everest Yayınları, İstanbul 2021, s. 294.
[67] Azra Erhat, "Pan", *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2022, s. 235.

Tüm bu görünümlerden hareketle, Raziye'nin keçi ayaklı orman tanrısı Pan ile benzer özellikler sergilediğini, hatta Melih Cevdet Anday'ın mitolojik altyapısı göz önünde bulundurulduğunda karakterin Pan'dan hareketle kurgulanmış olabileceğini söyleyebiliriz. Tanrı Pan'ın, kendi adından türetilen "panik" korkuları saçması ise, Raziye özelinde farklı bir görünümdedir. Tanrı Pan'da olduğunun aksine, Raziye'nin varlığı değil, her zaman yokluğu, özellikle ev halkı ve Dayı için "panik" yaratır. Dayı'nın sürekli Raziye'yi sorgulaması, yeğenine ve köylüye Raziye ile ilgili tembihlerde bulunup onlara sorumluluk yüklemesi, evlatlığının bir Çingene olduğunu bildiği ve onlara geri döneceğinden korktuğu için köye Çingeneleri sokmayıp köy halkını uyarması… Tüm bunlar Raziye'nin yarattığı, daha doğrusu Raziye üzerinden hissedilen panik havasını örnekler niteliktedir. Dayı'nın Raziye'yi evi ile bütünleştirmesi, hatta evine "bayrak çekmesi" ise düşmanı gördüğü Çingenelere bir gözdağıdır. Buradan hareketle, Bachelard'ın "Aceleci metafiziklerin vazettiği gibi insan 'dünyaya fırlatılmış' bir varlık olmaktan önce, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır"[68] tespitini çeşitlemek, farklı açıdan okumak yerinde olacaktır. Zira Raziye'nin Çingene asıllı bir göçebe oluşu ve doğayla kurduğu bütünlük düşünüldüğünde, onun bir evin beşiğine yatırılmışlardan değil, doğaya salınmışlardan olduğu yorumu yapılabilir. Dayı'nın çabaları ise bu bağlamda yapay kalır ve Raziye'nin Çingenelerle beraber kaçmasıyla "panik"in son raddesine varılır. Nitekim Raziye'nin gidişinden sonra Dayı'nın evi "sökeceğini" söylemesi, evin Raziye'yi "doğadan saklamak" amacıyla kurulduğunu örnekler niteliktedir:

> "Yarın dön sen, diyor bana. '*Ben de bu evi söküp yola çıkacağım senden sonra.*" (s. 268)

Raziye ve "Orman" şiiri arasındaki bir diğer koşutluk, Raziye'nin tavır ve cevaplarının fazla kendiliğinden, fazla katıksız oluşu üzerinden yorumlanabilir. Romanda Raziye'nin çingeneliğini ve saflığını yansıtan cevapları, yine Dayı'nın bu özellikleri küçümseyerek Raziye'yi "soylu bir kız" gibi tanıtmaya çalışması, bahsi geçen duruma örnektir:

> "Romanın hemen başında dayının iki konuda Raziye'yi azarladığı görülür. Bunlardan biri güzel konuşmaması diğeri de topladığı sazlarla gizli gizli sepet örmesidir. Bunlar aslında Raziye'nin Çingene olduğunu hissetmesi için okuyucuya verilen ipuçları gibidir. Dayının Raziye'ye kızdığı bir başka husus onun sık sık evden ayrılıp sahilde, dağlarda dolaşmasıdır. Başlangıçta bu kızgınlığın sebebinin başka erkeklerle birlikte olacağı -anlatıcının kuruntularıyla- hissettirilirken, romanın sonunda esas korkunun Raziye'nin Çingeneler tarafından kaçırılması olduğu anlaşılır.
>
> (…)
>
> Onun Çingeneliğine dolaylı vurgu yapan bu ifadelerin yanında aynı amaçla anlatıcının Raziye'yi hep tabiat unsurlarıyla anlattığı görülmektedir. O bazen bitkilerle, bazen

[68] Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 37.

> hayvanlarla (çoğu zaman keçi) anlatılırken bazen de bütün tabiat unsurlarıyla bir arada verilir."[69]

Bu noktada Raziye'nin "canlılığından" hareketle tür kavramı karakter özelinde tartışılabilir. Çalışmanın başında, Northrop Frye'in ifadeleriyle şiirin katışıksız bir oluşum, yani bir *abuklama* haliyle ortaya çıktığı ve özellikle bu yönüyle diğer türlerden ayrıldığı belirtilmişti. Karakter bağlamında odaklanılacak nokta ise, Raziye'nin tavır ve cevaplarında "şiirsel durum"a benzer bir oluşumun söz konusu olduğudur. Bu ilgi, Octavio Paz'in "şiire dönüşmemiş şiirsel durum" ifadesiyle tanımlanabilir:

> "Şiir olmaksızın şiirsellik söz konusu olabilir; doğal güzelliklerin, insanların ve olayların genellikle şiirsel yanları vardır. Şiire dönüşmemiş şiirsel durumlardır bunlar. Şimdi; değişimin yoğunlaşması anlamında şiirselliğin veri olduğu veya şairin yaratıcı arzusuna yabancı güçlerin ve anlık durumların billurlaşarak görünür hale geldiği an şiirselliğin içindeyizdir. Şair -etken veya edilgen, uyanık veya uyku halinde- şiirsel akımı yönlendirerek onu dönüştüren bir aracı olduğunda ise karşımıza çıkan bütünüyle farklı bir şeydir: Bir yapıt. Şiir bir yapıttır. Şiirsel eylem, insan ürününde toplanır, bütünleşir ve tüm diğer şeylerden ayrılır: Bir tablo, bir şarkı, bir trajedi. Şiirsellik, şiirsel eylemin içinde henüz biçimlenmemiş bir durumdur, dimdik yükselir ve şiir işte orada yaratılır."[70]

Raziye'nin tavırları ile "şiirsel durum" arasında kurulan bu ortaklığın temelinde *algılanma* özelliği yatar. Karakter gerek konuşması, gerek yaşantısıyla tüm kültürel kodlardan soyutlanmıştır. Özellikle Dayı'yla, kısmen de Yeğen ile zıt bir görünüm sunması da bu sebeptendir. Kentli (dayı); eleştiri ve çözümlemeyi, Raziye ise tutkuyu, başına buyrukluğu ve toplumsal düzenin ihlalini örnekler niteliktedir. Koçak'ın tabiriyle "doğayı faydanın dışında hisseden estetik algı" Yeğen ise bu yönüyle hem doğanın hem de Raziye'nin şiirsel durumunu kavrayan, fakat yine de *çözümlemekte* zorlanan kişi konumundadır ve bu yönüyle Octavio Paz'ın şiirsel akımı yönlendiren şair imajıyla örtüşür. Raziye'yi kavramakta zorlanmasına rağmen onun saflığını algılaması da bu sebeptendir. "Dayı, Raziye'yi uygar gösterirken Yeğen onu ilkel, saf, yalın bulur. Ona göre Raziye, konuşmayı gereksemeyen, aklı hep rahmindeymiş gibi görünen dalgınlıkta, başına buyruk bir toprak yaratığıydı."[71] Bu yönüyle Raziye'nin "odaklanılan" olarak öne çıktığı romanda karakterin uyumsuzluğu, diğer roman kişilerinin konumunu şekillendirir:

---

[69] Sabahattin Çağın, "Efsaneden Edebiyata: Kadınların Yeniden İnşası", *Çingeneler Edebiyata Girince*, haz. Şerife Çağın-Özlem Nemutlu, Dergâh Yayınları, İstanbul 2021, s. 127-148.

[70] Octavio Paz, *Yay ve Lir 1 (Şiir Nedir?)*, s. 8-9.

[71] Ebru Vural Arslan, "Melih Cevdet Anday'ın *Raziye* Adlı Romanında İdealize Edilmiş Yaşamın Eleştirisi ve Yıkımı, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Temmuz-Aralık 2017, s. 17-32.

> "Raziye her şeyi her an unutur; konuşmanın sürekliliğini olanaksız kılacak kadar unutkandır. Bu nedenle romanda Yeğen ve Raziye arasındaki geçen konuşmalar çoğu yerde anlamsızlaşır, bir Absürd tiyatro sahnesine dönüşür. Raziye yalnızca gözünün önünde olanla ilgilenir. Yaşamına katmadığı bilgi ile ilgilenmez. (…) Cinselliği aşkla birlikte düşünmez. Bu konuda 'uygar' yeğenin tüm kültürel kodlarını alt üst eder. Raziye ile sevişen Yeğen, aralarındaki ilişkiyi 'aşk' olarak adlandırır ve bu adlandırmaya uygun yaşamaya çalışır. Oysa Raziye için cinsellik, kentli insandaki gibi aşkla ilglili değildir. Raziye yalnızca o anda yaptığı eylemle ilgilenmektedir. Bu nedenle Yeğen ile seviştiği balıkçı arasında bir ayrım gözetmez. Aşkın kültürel kodları onun için anlam taşımaz. Romanın sonunda da Dayı'nın onu uygar kılmaya yönelik tüm baskılarına, Yeğen'in çağrılarına uymayarak gerçek ailesi olan çingenelerle göçebeliğe kaçar.
>
> "Raziye kimi nitelikleriyle yaşamdan 'izole' edilmiştir. Neredeyse tüm kültürel kodlardan habersizdir (…)"[72]

"Orman" şiirine dönüldüğünde ise, Raziye karakteri özelinde tespit edilen iki cephenin şiirdeki karşılığını buluruz. "Büyük Pan öldü ve bütün kervanı / Ağlayaraktan ardı sıra, / Senin öten berin, suyun buyun hep…" dizeleri, muhatabın da doğa ile birlikte yitirildiğini vurgular ve bu unsurlar "Pan'ın Kervanı"na dahil edilir. Şiirin son dizeleri ise hem doğa ilgisini, hem de Raziye'de gözlemlenen katışıksız hâli örnekler niteliktedir: "Sembol ormanları demişti Baudelaire, / İmgesiz düşünemez miyiz, / Sevemez miyiz ki sözcükler / Seni almış kendi ormanlarına?" Özellikle son üç dize, bir yönüyle Raziye'nin düşün'den uzak eylem'e yakın yaşantısını örneklerken, muğlak bir ifade oluşu ve muhatabın sözcük ormanlarına alınmış olduğunu vurgulaması sebebiyle de yeğenin Raziye'yi çözümlemekteki güçlüğünü karşılar:

> "Anday'ın şiirinin bazı belirleyici anlarında, yaralı doğa imgesi ilerleme ve aydınlanmayla ilişkilendirilir. Onu bir görünüm, bir imge, demek işlenmiş ya da işlenecek (çevçecelenecek) bir nesne olarak alan bir özne belirdiği anda, doğa da tutuklanmış, 'kötürümleşmiş' demektir."[73]

"Orman" şiiri üzerinden örneklenilen bu "yitik doğa (Raziye)", yine *Lirik Şiirler*'de yer alan "Kırlangıçlar" şiiriyle de ilişkilendirilebilir.

> "(…)
> Bir yel kalktı denizden doğru
> Yüreğimse boşanmış kırlangıçlar
> Ey ten ne buldun dünyada!

[72] Yalçın Armağan, *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman*, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara 2003, s. 62-63.
[73] Orhan Koçak, "Issız Koylar: Anday'da Bir Motifin Oluşumu", *Kopuk Zincir*, Metis Yayınları, İstanbul 2012, s. 47

Yitti eteğinin ucu köşeden
Artık deminki mitologya
Gökyüzüne dönüşür taş giyimli

Uyurgezer bir bakışla" [74]

Özellikle son dizelerde doğrudan "mitologya" olarak tanımlanan ve "yitirilen" dişi özne, doğrudan Raziye'yi ve Raziye'nin Tanrı Pan ilgisini karşılar niteliktedir. "Uyurgezer bir bakışla" ifadesi de yine Raziye'nin bilgiden uzak eyleme yakın tavrını karşılar. "Ey ten ne buldun dünyada!" dizesi de *Raziye* ile birlikte okunabilir. Zira yukarıda değinildiği gibi, Raziye'nin sevişmeyi aşkla değil, yalnızca eylem ve "herhangi bir erkek" ile düşünmesi Yeğen'i bır yıkıma götürür. Romanda bu yıkım, anlatıcının ruh halinin yanı sıra şu ifadelerinden de rahatlıkla okunur:

> "Böyle düşünürken, birden, aşkımın yok olup gittiği kanısına kapıldım. Çünkü ben, bir şey olarak ortadan silinmişim, bir cins adı, genel ad olarak kalmıştım ortada: Bir insan, bir erkek… İsterseniz şunları da ekleyebiliriz: Daha genç ve talihli. Evet, böyle bir kızla, uzak bir köyün bir evinde baş başa kalabilmek talihi kolay bulunur şey miydi? Ama benim yerime, aşağı yukarı benim yaşımda birini koydunuz mu, hiçbir değişiklik olmuyordu. Kız bu kez onu seviyor, onunla yatıyordu. Masal yok oluyordu ve kendisi ile birlikte 'ben'i de siliyordu. 'Ben' silinince 'aşk'ın sığınacağı bir yer de kalmaz elbet." (s. 209)

Yeğen'in Raziye ile ilk sevişmelerinden sonra ona ve aşkına yüklediği anlamın büyüklüğü, Raziye'yi az çok kavradıktan sonra karakteri bir yıkıma götürmüş ve bu ifadelere yol açmıştır. "Kırlangıçlar" şiirinde şair-özne'nin "Ey ten ne buldun dünyada!" ifadesi de, "ten"in cinsel çağrışımı sebebiyle benzer bir yakarış olarak roman ve şiiri buluşturur.

3. 1. 2. 1. "Anlam Yüklü Mekân" Olarak Deniz

Raziye'nin doğa ile birlikteliği, deniz ilgisi üzerinden de sık sık vurgulanır. Ancak bu ilgi yalnızca Raziye ile sınırlı değildir; Yeğen-Vedia (Raziye) ilişkisinin sembolik mekânlarından biri olarak da öne çıkar. Bu yönüyle *Raziye*'deki deniz kullanımı ile *Lirik Şiirler*'den "Asma" şiiri arasında bir ortaklık kurulabilir. Önce romandaki dairesel deniz algısını örnekleyip bu görünümü "Asma" şiiri ile desteklemek yerinde olacaktır.

Romanda deniz, Raziye ve Yeğen'in birleştiği bir mekân olmasının yanı sıra, Yeğen'in köyden ayrılmadan önce tek başına uğrayıp anılarını tazelediği "hafıza mekânı" olmasıyla da farklı anlam katmanları sunar. Bu yönüyle deniz ilgisi özelinde metnin başa döndüğü ve anlamsal/izleksel bir daire çizildiği söylenebilir. Bilindiği gibi metnin içine kapanması ve bir

[74] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler (Bütün Şiirleri)*, s. 291.

daire çizmesi daha çok şiir metinlerine özgüdür; Valery'nin "nesir yürüyüş, şiir dans"[75] benzetmesi ile Derrida'nın "kirpi metaforu"[76] da şiirin bu özelliğini vurgular. Böylece *Raziye*, tematik bağlamda da olsa şiirsel bir görünüm sunan bir romandır; bu görünüm birkaç bölüm üzerinden izlenilebilir. Karakterlerin ilk denize gidişlerinde Yeğen denize girmez, fakat Raziye'yi izlerken kurduğu düşünceler dikkate değerdir:

> "Oturdum kıyıya, kollarımı arkaya dayadım, daldım gittim ona. Burada onunla karşılaşmıştım, demek gelirken kurduğum sessiz, yalnız geçecek bir kırsal yaşam tasarısı bozulmuştu. (Doğaya asıl onunla gireceğimi nerden bilebilirdim.)" (s. 50)

Bu noktada "Doğaya asıl onunla gireceğimi nerden bilebilirdim" ifadesi, romanın ilk cümlesi olan "Sevdalanmaya gidiyormuşum meğer" kullanımını andırır. Şehirden ve politik baskıdan kaçan anlatıcı, resim uğraşına hizmet edeceğini düşündüğü köy hayatının ve doğanın, ancak Raziye tanıklığı ile gerçekleştiğini vurgular. İkilinin denize bir sonraki gidişlerinde aralarındaki birleşme başlar ve bu birleşmenin anlatıcı tarafından deniz ile "sınırlandırılması" dikkate değerdir:

> "Böyle, belki de yüzlerce kez dalıp denizin altında öpüştük ve yüzlerce kez dışarı çıktığımızda, *sanki birbirimize deniz dışında bakmamız yasaklanmış gibi*, ama utanarak değil, deniz yaratıklarının soylu bakışları ile bakarak göz göze geldik. (s. 105)" (Vurgu tarafımızca yapılmıştır.)

İkilinin "deniz dışında yasaklanmış" olarak sunulması ve deniz yaratıklarının "soylu" bakışları ile desteklenmeleri, Raziye-doğa-Pan ilgisini destekler. Bu doğayla çevrelenme hali, "doğal" ve "yapma" mekân farkı üzerinden okunabilir:

> "İnsanoğlu mekân yapmaya başladıkça, doğal mekânla yapılan mekân arasında gerilimler yaşamıştır. İçinde yaşadığı coğrafyayla savaşan ya da onunla organik bütünlük oluşturan insan, dağları ve denizleri, kendi varlığının dışında, gerçek üstü bir varlık evreni olarak algıladığı gibi onlarla kendisi arasındaki uyumu da görebilmiştir. Bu anlamda her medeniyetin, 'doğal' olanla 'yapılan' arasındaki gerilim ve etkileşimden beslendiğini söylemek mümkündür."[77]

Göçebe ve "doğal" Raziye'nin, Yeğen'e kendini ilk olarak Dayı'nın "yapma" evinde değil denizde açması elbette bu bağlamda düşünülmelidir. Bir diğer önemli deniz sahnesi ise Yeğen'in köyden ayrılmadan önce tek başına kaldığı bölümdür. Bu noktada anlatıcının denize girmeden önceki duygu durumu dikkate değerdir:

---

[75] Paul Valery, "Şiir ve Soyut Düşünce", *Şiir Sanatı*, çev. Ahmet Ölmez, Ketebe Yayınları, İstanbul 2020.
[76] Jacques Derrida, *Şiir Nedir?*, çev. Ahmet Sarı-M. Abdullah Arslan, Babil Yayınları, İstanbul 2002.
[77] Mehmet Narlı, *Şiir ve Mekân (Cumhuriyet Dönemi '1920-1950' Türk Şiirinde Şiir-Mekân İlişkisi)*, Akçağ Yayınları, Ankara 2014, s. 371.

> "Ne çabuk geçmişti aylar! Demek bugün yarın buradan bir minibüse binecek, kasabanın yolunu tutacaktım, belki de bir sevinç kaplayıverecekti içimi, durup dururken yanımdakilerle konuşmaya başlayacaktım, sonra kasaba kahvesinde, çınarın gölgesinde kırmızı bir çay içecektim, (…) Yolcunun ruhu da, yüzü gibi ileriye dönüktür. Geride kalanları unutacaktım." (s. 261)

Tüm bu anımsama ve yola hazırlık düşüncelerinin ardından anlatıcının tek başına denize gitmesi; anlamsallaştırmayı (semanticization) örnekler. Bu yönüyle deniz, romanda "anlam yüklü mekân"[78] konumundadır. Anlatıcının "belki Raziye de gelir" umuduyla denize, yani anlam yüklü mekâna girdiği bölüm aşağıdaki gibidir:

> "Sonra yerimden sıçrıyordum birden, kendimi denize atıyordum. Derine dalıyordum. Gözlerimi açıp suların içindeki ışık çubuklarının denizanaları gibi açılıp kapanan gökyüzü gölgelerini görüyordum. Bunlar bana, bir zamanlar denizin içinde öptüğüm Vedia'yı düşündürüyordu. (…) Sonra niçin 'Raziye' diye düşünmediğime şaşıyordum. Ben gerçekte Vedia'ya âşık oldum. Ama bırakıp gideceğim kız, artık o değil, Raziye'dir. (s. 262)"

Anlatıcının fazla romantik betimlemeleri; "doğaya Raziye ile girme", "deniz dışında yasaklanma" ifadeleri ve son bölümde denize girdikten sonra Raziye'yi bir nevi tekrar yaşayıp köyü terk etmekten vazgeçmesi, anlatıcı (Yeğen)-deniz özelinde algısal mekânı örnekler.

> "Eğer mekân betimlemeleri bilhassa karakterlerden birinin bakış açısından yansıtılıyorsa, öznel yargıları da içerme eğilimi gösterir. Bunun temel sebebi, iç odaklanmaya dayalı betimlemelerin, öykü dünyasıyla ilgili nesnel bilgilerden ziyade odaklayıcı-karakterin öznel algılamaları ve izlenimlerini temsil etmesidir. Odaklanmaya dayalı bu tip mekân betimlemeleri çoğunlukla mekânın, karakterin duygusal tabiatının dışavurumu haline dönüştüğü sembolik işlevler taşır."[79]

Raziye özelinde sembolik işlevler taşıyan ve "anlam yüklü mekân" olarak nitelenen deniz, "Asma" şiirinde de aynı öznel algıyı karşılar:

> "Denize bakıyorduk ikimiz de,
> Çocukluğun ve ben. Kayık limanı
> Şaşırttı düşüncemi zamanlardan.
>
> Burda mutluluk bir kalıttır,
> Alnının değdiği eski denizden,
> Köpükten, geleceğin saklandığı,

[78] Manfred Jahn, "Zaman/Mekân ve Kurmaca Mekânı", *Anlatıbilim (Anlatı Teorisi El Kitabı)*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 109.
[79] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016, s. 183.

Öpüşmeyi bilmezdin, bilmediğin
Gibi yedi renkli asmadan
Yapılmış burcu yok sevdayı.

Yanmış kömür yükünü düşüncemin
İndirdim yalısız kıyıya,
Bir midyeydi açtım zamanı,

İçindeydi zamanı ikimizin. (s. 288)"W

Şiir, romanla pek çok ortaklık içermektedir. Metinde romanla kurulan birkaç doğrudan ilginin ardından son dizelerle birlikte "kabuk" metaforunun kullanıldığı ve roman özelinde deniz üzerinden kurulan "dönüş"ün "Asma" şiirini de *kapatan* unsur olduğu görülür. "Denize bakıyorduk ikimiz de, / Çocukluğun ve ben. Kayık limanı / Şaşırttı düşüncemi zamanlardan" dizeleri, anlatıcının da vurguladığı Vedia-Raziye karşıtlığını/ortaklığını işaret eder. Nitekim Yeğen'in Vedia'nın gerçek adının Raziye olduğunu ve Çingene asıllı olduğunu öğrenmesi, tek başına denize girip "Ben gerçekte Vedia'ya âşık oldum. Ama bırakıp gideceğim kız, artık o değil, Raziye'dir" ifadelerini kurmasından yalnızca birkaç sayfa önce gerçekleşir (s. 243-244). "Çocukluğun ve ben" ve "Şaşırttı düşüncemi zamanlardan" dizeleri de bu "ikilik" bağlamında okunabilir. "Burda mutluluk bir kalıttır, / Alnının değdiği eski denizden" dizeleri ise, doğrudan romanda anlatıcının denize girdiği ve Raziye'yi hatırladığı ruh halini bütünler. Böylece deniz, hem *Raziye* hem de "Asma" şiiri özelinde bir hafıza mekânı olarak değerlendirilebilir. "Öpüşmeyi bilmezdin, bilmediğin / Gibi yedi renkli asmadan / Yapılmış burcu yok sevdayı." dizeleri ise romanda ikilinin ilk yakınlaşmalarının, yani denizdeki öpüşmelerinin "Asma" şiirindeki karşılığıdır.

Tüm bu görünümlerin ardından, şiirde "midye-zaman" imgesiyle bir kabuk metaforu kurulur ve bu kullanım romandaki dairesel görünümü hatırlatır. Özellikle Bachelard'ın üzerinde durduğu kabuk kavramı, hem "ikâmet etme işlevi"ni, hem de hareketi aynı anda içerir. Bu yönüyle kabuklu varlıklar "karma varlığı" ve "saklı olan ile ortada olan"ı karşılar.[80] Bu ikilik sebebiyle kabuklu hayvanlar zihin için "yüce temaşa özneleri" konumundadır ve edebî eserler, bu imgesel zenginliği çeşitli bağlamlarda kullanır.[81] "Asma" şiirindeki "Bir midyeydi açtım zamanı, / İçindeydi zamanı ikimizin." dizeleri de bu kullanıma örnektir. Yeğen ile Raziye arasındaki kentli-göçebe karşıtlığı da hem ikâmeti hem de hareketi içeren "kabuklu varlıklarla"

[80] Gaston Bachelard, "Kabuk", *Mekânın Poetikası*, s. 139-170.
[81] Derrida'nın "kirpi"si de şiiri tanımlarken buna benzer bir bağlam sunmaktadır.

örtüşür. Roman ve şiir arasında özellikle metinlerdeki unsurlar açısından büyük ortaklıklar olduğu ve dairesel görünümün her iki metinde de söz konusu olduğu açıktır. Zira edebî türler, farklı düzenleme biçimleriyle birbirlerinden ayrılsalar da aynı kaynaktan beslenebilirler. "Dans yürümekten ve işlevsel eylemlerden ne kadar farklı olursa olsun yine de aynı organları, kemikleri ve kasları kullanmaktadır. Bunlar sadece farklı bir şekilde uyarılır ve düzenlenir."[82] Bu ortaklık tespit edildikten sonra söz konusu "düzenleme" farkının da üzerinde durmak yerinde olacaktır. Nitekim türlerarası ilişkilerin araştırılmasındaki çıkış noktası "aynı tema, ortak motif ve imgelerin" farklı türlerde nasıl işlendiği yahut bu benzerlik ve ortaklıkların türlerin kimliğiyle ne denli ilintili olduğudur.[83] Romanda deniz ilgisi, Raziye ve Yeğen özelinde başlangıç-beraberlik-hatırlayış sürecini karşılar ve anlatıcının köyden gitmekten vazgeçme isteğiyle son bulur. Şiirdeki dairesel görünüm ise bir hafıza mekânını anıştırsa da böyle mutlak bir süreci işaret etmez. Şiirde yer yer romanı doğrudan karşılayan ifadeler ve "kalıt"lar "midye-zaman" imgesiyle bütünlenir. Bu noktada yine Valery'nin şiir-nesir ayrımından yararlanmak yerinde olacaktır:

> "Burada yine nesir ve şiir arasındaki zıtlığa varıyoruz. Nesir ve şiir aynı kelimeleri, aynı sözdizimini, aynı şekilleri, aynı sesleri ve tınıları kullanır ama bunlar farklı bir şekilde düzenlenir ve farklı bir şekilde uyandırılır. (…) Biri için geçerli olan genellikle diğeri için pek anlamlı değildir. Fakat büyük ve kesin fark şudur: Yürüyen adam hedefine vardığında, o yere, kitaba, meyveye veya arzuladığı nesneye eriştiğinde bu elde etme durumu bir anda bütün hareketini fesheder; etkisi bütün araçları yutar, sonuç süreci soğutur. Hareket ne olursa olsun geriye sadece sonucu kalır. (…)
>
> Netice olarak nihai gayesi anlaşılmak olan bu tür bir dilin mükemmel hale gelmesi, tamamıyla bambaşka bir şekle kolaylıkla dönüştürülmesinde yatar.
>
> Oysa şiir, yaşadığı için ölmez: Hususi olarak küllerinden tekrar doğmak ve ilelebet neyse o olmak üzere tasarlanmıştır. Şiiri bu özelliğinden, yani kendi şeklinde tekrar türemeye temayülünden tanıyabiliriz. (…)"[84]

Valery'nin tanımından hareketle, "Asma" ve *Raziye* özelinde de aynı "şekillerin" kullanıldığı, fakat farklı bir biçimde düzenlendiği söylenebilir. Zira *Raziye*'de finali olan bir "yürüyüş", "Asma"da ise midye motifinde olduğu gibi bu süreci işlemek yerine çeşitli imajlarla imgeleyen kullanımlar öne çıkar. Son olarak, Melih Cevdet Anday'ın *Çağdaş Eleştiri* dergisinde yayımlanan bir söyleşide kurduğu "zaman geçmişten geleceğe doğru gitmez, gelecekten

[82] Paul Valery, "Şiir ve Soyut Düşünce", *Şiir Sanatı*, s. 85.
[83] Selda Uygur, *Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiir ve Öyküleri*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.
[84] Paul Valery, a.g.e., s. 85-86.

geçmişe doğru da gidebilir"[85] cümlesi, şairin eserlerinde gözlemlenen dairesel görünümünü destekler. Anday'ın eserlerinde yaşam ve zaman, ileri doğru atılarak değil dönerek başlar. Yeğen'in başa dönen hatırlayışı ile "Asma" şiirindeki "iki zamanı" birleştiren midye motifi de bu algıyı örnekler.

3. 1. 2. 2. Bir Kaçış veya Lirik Şiirin "Büyük An"ı Olarak Erotizm

Raziye ve *Lirik Şiirler* arasında, yukarıda kısaca değinilen erotizm bağlamında farklı ortaklıklar da mevcuttur. Romanda gözlemlenen, Yeğen'in algısındaki "anlam yüklü" cinsel yakınlık, "Yelpazeli Karanfil" ve "Lale" şiirlerinde de söz konusudur. Bu noktada, özellikle *Raziye*'de Yeğen ve Raziye'nin ormandaki birlikteliği öne çıkar. Bu bölümde de şiir ile roman arasındaki türsel farklılık söz konusudur: Romanda köy "Yusuf uçtu", "Belki de Çingeneler ormanı yakıyorlar" gibi haberlerle çalkalanırken kaotik bir görünüm sunulur: "Yola çıktık. Kalabalığın konuşmasından toz kalkmıştı havaya. Kuru derenin taşlığı içinden geçerken yere yuvarlananlar oldu. Camiden ezan okunuyordu. 'Kıyamet' diye bağıranlar oldu. (s. 150)" Yeğen ve Raziye'nin bu kaotik ortamdan kaçıp "ormanda" sevişmeleri, karakterlerin söz konusu "dörtgenden" kurtulma çabalarıyla ilişkilidir. Bahsi geçen dörtgen, yukarıda belirtildiği gibi Orhan Koçak'ın ifadesiyle "doğayı kullananlar (köylü), doğanın bir parçası (Raziye), doğayı işleyen (Dayı), doğayı faydanın dışında hisseden estetik algı (Yeğen/anlatıcı)" şeklindedir. Doğanın parçası ile estetik algının diğer bileşenlerden soyutlanmaları, ormandaki sevişmeyle taçlanır. Bu bölümde anlatıcının Raziye'yi "toprak yaratığı" olarak nitelemesi dikkate değerdir:

> "Toprakla öylesine iç içeyiz ki evlerin, odaların, yatakların şimdiye değin bizi aldattığını, oyaladığını, sevişmekten, asıl sevişmekten alıkoyduğunu düşünüyorum. Bir toprak yaratığı benim sevgilim. Bunu çok iyi anlıyorum. Onun yurdundayız şimdi." (s. 152-153)

Anlatıcının evleri, odaları, yatakları ikiliyi "sevişmekten alıkoyan" unsurlar olarak nitelemesi, "deniz dışında yasaklanmış olma" durumunun aynısıdır. Toprak yaratığı Raziye (Pan), ancak doğanın içerisinde bütünüyle hissedilecektir. İkilinin bir zeytin ağacının altında seviştiği bölümde, köyden gelen seslerin etkisizliği vurgulanır ve birliktelikleri asla sekteye uğramaz:

> "Başımı elleriyle aşağı doğru itiyor, göğüslerinin arasına gömülüyorum. Bağırmalar geliyor köyden. Tabancalar patlıyor. Ama o daha da itiyor, yukarı kaldırdığı entarisine sürünerek geçiyor yüzüm, toprağın kokusunu duyuyorum, çeneme otlar batıyor, yüzümü gözümü ıslak duyuyorum, elleriyle kendine doğru bastırıyor başımı, soluğum kesiliyor ikide bir.
>
> Köyün en heyecanlı gecesi.

[85] Yalçın Armağan, *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman*, Yüksek Lisans Tezi, s. 19.

(…)

Nerdeyse bir burgaç gibi çekerek, baş dönmeleri arasında, en derindeki yosunlu, açılıp kapanan, düşle gerçek arası kabuğu içine gömüyor beni.

Uzaklardan gelen sesler çınlıyor kulağıma.

'Kıyamet geceleri…'

'Yusuf, Yusuf…'

Tabancalar atılıyor gene. *Bu kurşunlar dayımın tabancasından çıkıyordur diye düşünüyorum, ama unutuyorum bunu*. (s. 153)" (Vurgu tarafımızca yapılmıştır.)

Köyden gelen seslerlerin önemsizliğiyle beraber, asıl dikkat çekici nokta "dayının tabancasından çıkan kurşunların" anında unutulmasıdır. Bu ifade romanda sürekli bir otorite olarak öne çıkan Dayı'nın ötelenmesine işarettir. Dayı'yla beraber tüm kaotik köy havası da itilir, ikili özelinde anlamsızlaşır, hatta yıkılır. "Erotizmin ön plana çıkarıldığı yazınsal eserlerde, arka plan ya da zaman gizlenir. Görünmez olanın içine sığdırılan erotizm, imgenin iç unsuru haline getirilerek gece veya zifiri karanlığa aktarılır. Yani alenî olan, erotizmin sınırları dışında kalır. Savrulmuş yaşamı imlemesi, düzenin dışında olması nedeniyle görüntüsünü hep saklayan erotizm, bu yönüyle sürekli yıkıcıdır."[86] Böylece Yeğen ile Raziye, romanın diğer bileşenlerini, yani "arka planı" ötelemiş; kendileri dışındakine kayıtsız kalmışlardır. Benzer bir kullanım "Yelpazeli Karanfil" şiirinde de öne çıkar:

"Esrikliğimi koydum ellerine,
Gözlerine altın gölgeyi,
Uyumuştum hani bir kez içinde.

Emziren bir sundurma gibiydin sen
Özsuyu balıklı bir akça ağaç
Geceyi uzatıyordu enine.

Uyandım baktım ki büyümemişim,
Üç perili saç kilidinin
Yabani gül ağacı gecesinde.

Al boyacılar, yeşil boyacılar,
Hangi kuş sallamıştı kederimi,
Unutma yelpazeli karanfili

[86] Özgür Özmeral, *Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm*, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006, s. 127.

Düşümde katılan olup bitene."[87]

Bu noktada yine bir türsel ayrım söz konusudur. *Raziye* ile "Yelpazeli Karanfil"de kullanılan unsurlar benzer, hatta hemen hemen aynıdır fakat düzenlenişleri farklıdır. Romanın çoksesli yapısı ve "ötelenmeyi" gerektiren unsurları (Dayı, köy, Yusuf vs.) şiir metninde yer almaz. "Lirik şiirde yalnızca büyük an vardır, yalnızca doğa ve ruhun anlamlı birliğinin veya anlamlı ayrılıklarının, ruhun zorunlu ve onaylanmış yalnızlığının ebedi olduğu an. Lirik anda, ruhun en saf içselliği, hiçbir seçim şansı olmaksızın süreden ayrılır, şeylerin bulanıkça belirlenmiş çokluğunun üzerine yükseltilir ve töz halinde katılaşır; aynı zamanda, yabancı, bilinmeyen doğa da içerden gelen bir ivmeyle, her yöne doğru ışıyan bir simgede toplanır."[88] Lukacs'ın "her yöne doğru ışıyan bir simge" ifadesi ise, şiir özelinde "yelpazeli karanfil" imajında toplanmıştır. Şiir epey muğlak dizelerden oluşsa da *Raziye*'yi anımsatan kullanımlar içerir. "Uyumuştum hani bir kez içinde" dizesi, cinsel çağrışımı yoluyla Yeğen ve Raziye'nin "Uyanış Konağı"ndaki birliktelikleriyle örtüşür. Özellikle bu bölümde anlatıcının rüyadan uyanıp Vedia'yı (Raziye) karşısında bulması ve düş-gerçeklik karmaşası yaşaması, söz konusu durumu detaylandırır:

> "Fakat gülmeye, öksürmeye benzer bir ses duydum odamda; uykudan zorla sıyrılarak başımı kaldırdım. Vedia yatağımın ayakucunda yere oturmuş, dizlerini çenesine dayamış bana bakıyordu. Bacakları tümden açıktaydı. *Sarhoşluk, uyku ve bacaklar birbirine karışarak beni gerçek olmayan bir dünyaya sürüklemişlerdi. Konuşmasa düş gördüğümü sanabilirdim. Düşümde onu altıma çekerdim*. (s. 112-113)" (Vurgu tarafımızca yapılmıştır.)

Anlatıcının romanda uzun uzun betimlediği uyur uyanık hâl ve devamındaki birliktelik, "Yelpazeli Karanfil"de "Uyumuştum hani bir kez içinde" dizesiyle karşılanmıştır. Romanda anlatıcının sarhoş vaziyette uykuya dalmasıyla şiirdeki "Esrikliğimi koydum ellerine" dizesi de benzer bir görünüm sunar. *Raziye*'deki evin "Uyanış Konağı" adıyla anılması da bu ilgiyi destekler niteliktedir.

"Emziren bir sundurma gibiydin sen" dizesi ise, hem cinsel çağrışımı hem de "beslemek" ilgisiyle çift yönlü bir bağlam sunar. Romandaki yoğun sofra betimlemelerinden hareketle, ikinci bağlam Raziye'nin Uyanış Konağı'nı gündelik işlerinden sofrasına kadar her yönüyle çekip çevirmesini karşılar. Fakat bu bölümlerden birinde, anlatıcı tarafından Raziye ile sofra arasındaki "uyumsuzluk" vurgulanır:

> "Benim gördüğüm kadar, Vedia'nın sofrayı düzenlemesinde bir baştan savmalık vardı. Elleriyle kullandığı nesneler arasında sanki bir uyumsuzluk varmışçasına zoraki bir işi sürdürüyor izlenimini uyandırıyordu. Sezgim doğru ise, tuhafı şu ki, dayım durumdan

[87] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 289.
[88] Georg Lukacs, "Büyük Epik Edebiyat Biçimleri", *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul 2019, s. 70.

> memnun görünüyor, niyete değil, sanki işe bakıyordu. İşti, uygulamaydı onu ilgilendiren. Bunu bilinçle seçmiş olmasa bile, yaşamın bir biçim olduğu yargısından daha derine gidecek vakti yoktu. Bunun daha derini olup olamayacağını sonraları çok düşündüm." (s. 62)

Bu pasaj, Dayı'nın otoriter konumundan Raziye'nin "doğasına aykırı" yaşam biçimine kadar daha önce değinilen birçok başlığı karşılar niteliktedir. Raziye'nin "zoraki bir iş sürdürüyor" gibi görünmesi ve Dayı'nın buna aldırmıyor oluşu, karakter perspektiflerinin yanı sıra mekân bağlamında da okunabilir. Yukarıda tespit edildiği gibi Raziye'nin göçebe olması sebebiyle Bachelard'ın "evin beşiğine yatırılmışlar" tabirine uymaması, sofra özelinde de benzer bir bağlam sunar. Bu noktada Bachelard'ın ev işi ve nesnelerle kurulan ilişki tanımı, yine Raziye özelinde bir uyumsuzluk olarak ortaya çıkar:

> "Evde özenle yapılan günlük işler, nesneden nesneye geçerken, çok eski bir geçmişi yeni güne bağlayan iplikleri dokur. Ev işi gören kadın, uykuya dalmış mobilyaları uyandırır. Hülyanın abartıldığı sınıra ulaşırsak, evi canlı tutmak ve ona var olmanın tüm açıklığını kazandırmak için gösterdiğimiz özenle, içimizde bir ev kurma bilincinin uyandığını hissederiz. Gösterilen özenle ışıldayan ev, içeriden yeniden inşa edilmiş, içeriden yenilenmiş gibi gelir bize. Duvarların ve mobilyaların içsel dengesinde, kadınlar tarafından inşa edilmiş bir evin bilincine vardığımız söylenebilir. Erkekler, evi yalnız dışarıdan inşa etmeyi bilirler. Cila uygarlığını ise neredeyse hiç bilmezler.[89]

Raziye'nin "Uyanış Konağı"nda uyumsuz bir görünüm sergilemesi ve zoraki bir işi sürdürüyormuş izlenimi, yapay ile doğal karşıtlığına örnektir. Dayı'nın evi yapay (dışarıdan inşa edilmiş), Raziye ise doğal cephedir ve bu karşıtlık Raziye'nin uyumsuzluğuna yol açar.

Şiirdeki "Uyandım baktım ki büyümemişim," dizesi düş-gerçek-Uyanış Konağı ilgisini desteklerken "Üç perili saç kilidinin / Yabani gül ağacı gecesinde." gibi muğlak ifadeler Anday'ın şiir çalışmalarından hareketle açımlanabilir. Melih Cevdet, şairin günlük hayattan veya okuduğu edebiyat dışı metinlerden bile şiirine malzeme üretmesi gerektiği kanaatindedir. Bu sebeple Anday, okuduğu veya gözlemlediği bazı maddeleri/unsurları fişlere not alıp, yeri geldiğinde bunları şiirlerinde kullanmıştır. "Üç perili saç kilidi" ifadesi de bunlardan biridir. Anday, *"Anadolu'da Kapı Kilitleri"* adlı bir inceleme yazısında gördüğü "üç perili kilit" ifadesini fişlemiş ve birden çok dizesinde kullanmıştır.[90]

Lirik Şiirler'in "Lale" başlıklı şiirinde de *Raziye*'deki sevişme sahnesine benzer kullanımlar öne çıkar:

---

[89] Gaston Bachelard, a.g.e., s. 99

[90] Mitat Durmuş, "Yaşamsal ve Metinler Arası Bağlamda Melih Cevdet Anday Şiirinin Kaynakları", *Turkish Studies*, v. 4, 1-II Winter 2009, s. 1277-1307.

"Ellerimle soydum seni, ilkyazın
Taç yapraklarını açması gibi,
Nar gibi diş dişti tezcanlılığın

Ah şakıyan ormanı solukların,
Öpüşün, bakışın yüreği,
Soran, diri sessizliğinde.

İsteğinin damı uçmuştu göğe,
Uğultulu sarı kelebeklerdi
Dört bir yanına boşalışın.

Bağladım seni dişlerimle
Doymak bilmez ipekböceği gibi,
Ay gibi yarıktı kırmızılığın

İki dilim lale döşekte."[91]

Özellikle tüm sevişmenin "İki dilim lale döşekte" geçmesi, *Raziye*'deki "doğada birleşme" ile ortak bir kullanımdır. Nitekim yukarıda alıntılanan bölümün devamında da Yeğen ile Raziye birlikteliğinin doğaya aktarıldığı, doğayla beraber sürdüğü vurgulanır:

> "Başımı kaldırıyorum, altına uzandığımız delicenin meme başları büyüklüğündeki yemişlerinde ay ışığından mumlar yanıyor. Yanı başımızda akan suların çağıltısı ile dünyada sevişmekten başka ne varsa sürüklenip denize, oradan uzak deryalara, bilinmeyen yerlere kayıp gidiyor. Üstümüzde bir kuş cenneti kurulmuşçasına kabına sığamayan mutluluğun binlerce kanadı çırpınıyor. Ona bir daha kavuşuyorum. Nerdeyse bir burgaç gibi çekerek, baş dönmeleri arasında, en derindeki yosunlu, açılıp kapanan, düşle gerçek arası kabuğu içine gömüyor beni. (s. 153)"

İlk kıyasta da değinildiği "sevişmekten başka ne varsa" ötelenmiş, Yeğen ile Raziye birbirleri dışındaki tüm unsurlara kayıtsız kalmışlardır. Ancak bu durum Raziye için "herhangi bir sevişme" iken Yeğen için anlam yüklüdür ve bu sebepten Yeğen metnin sonunda bir yıkıma uğrar. *Lirik Şiirler*'de ise "Lale" de dahil olmak üzere "ötelenmesi gereken" unsurlar yoktur. *Lirik Şiirler* bir kaçış temasını gerektirmez. Çünkü türü gereği yalnızca "büyük anlar"dan kuruludur.

[91] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 287.

3. 1. 2. 3. Raziye'nin Yitimi ile "Gelinlik Kızın Ölümü"

Lirik Şiirler ile sunduğu ortaklığın yanı sıra *Raziye*, Anday'ın diğer şiirleriyle de ilişkilendirilebilir. Özellikle *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'ta (1981) yer alan "Gelinlik Kızın Ölümü" adlı şiir, Raziye'nin kaçışını hatırlatır. Her ne kadar *Raziye*'de kaçış, "Gelinlik Kızın Ölümü"nde ölüm söz konusu olsa da "yitiren" ve "yitirilen" özneler benzer görünümdedir. Bu noktada ilk olarak Dayı ile Raziye ilişkisini hatırlatmak yerinde olacaktır.

Yeğen, Vedia'nın gerçek adını ve aslında Çingene olduğunu öğrenmeden önce Dayı'nın "her zaman kilitli duran" odasına girme fırsatı bulur. Dayı'nın odası; Vedia'nın boy boy fotoğraflarının asılı olduğu ve bir kısmının Vedia'nın annesinin fotoğrafları olduğu anlaşılan, metnin sonunda ise "Dayı'nın tapınağı" olarak vurgulanan bir görünümdedir. Bu bölümde Yeğen'in "Vedialar" tasviri dikkate değerdir:

> "Duvarlara bakınca… Üç duvarda da Vedia'nın büyük boy fotoğrafları asılıydı. İşte beni şaşırtan bu fotoğraflar olmuştu. Belki de yirmi kadar. O gün bana çok sayıda geldiyse bilmem, bir daha çıkmadım dayımın odasına çünkü. (…) Öteki fotoğraflara geçtikçe, iş büsbütün karışıyordu. Vedia bir gençleşiyor, bir yaşlanıyor. Ama bakış, duruş, yüzündeki anlam, hep hep Vedia. (…) Bana bugünkü gibi görünmeyen fotoğraflarında Vedia, hep çatık kaşlı ne nasıl söyleyeyim… bakımsızdı. (…) Böylece birken iki oluyor, ikiyken bir oluyordu Vedia. Vedia'lar. (s. 227)"

Dayısının odasından çıktıktan sonra, Yeğen ile Raziye arasındaki, yukarıda da değinilen konuşma gerçekleşir. Raziye kendi geçmişinden söz eder ve Yeğen'e gerçek adını söyler. Raziye anlatımında detaya inmese de Dayı'nın onu Çingenelerden "okutmak için" aldığını söyler ancak Çingenelerle konuştukça "gerçeği öğrendiğini" vurgular. Dayı'nın Çingenelerin dilini biliyor oluşu ve Raziye'nin annesinin fotoğrafları da göz önünde bulundurulduğunda Dayı'nın kaybettiği aşkını Raziye'de yaşattığı anlaşılır. Raziye'yi herkesten sakınması/kıskanması ve ona "emânet" anlamına gelen Vedia adını vermesi de bu bağlamı destekler. Romanda Dayı ile Raziye arasında herhangi bir yakınlaşma söz konusu olmasa da Dayı özelinde bu ilişkinin baba-kız ilişkisinden öte olduğu açıktır. Nitekim Raziye kaçtıktan sonra Yeğen'in kendi yaşanmışlığına rağmen "asıl acı çeken"i Dayı olarak nitelemesi dikkate değerdir:

> "Raziye kaçmıştı.
>
> Az sonra, dayımın tüfeğinden çıktığını sandığım sesler duydum. Herhalde atına atladığı gibi dağın yolunu tutmuştu; tetiği çeke çeke.
>
> (…)
>
> Sonra birden karşımda buluyorum onu.

Bir iskemleye çöküyor, sağ yumruğunu ağzına dayıyor ve ağlıyor, hıçkırıklarla.
Ona bakmakla kalıyorum. Başka bir şey yapılamaz.
(…)
Sonra bana dönüp, 'Onu çok sevmiştim, o benim her şeyimdi,' diyor.
Geziniyor, balkona çıkıyor, bir süre dışarıyı dinliyor, sonra içeri girip, 'Yetişemedim,' diyor. 'Çok olmuştu onlar gideli.'
Uzun uzun bana bakıyor, sanki böyle sessiz oturuşuma şaşıyor. Ben de şaşıyorum. Burada gerçekten acı çeken bir kişi var, o da dayım. (s. 267-268)"

Metnin son "olayı" olan Raziye'nin kaçışı ve Dayı odağıyla sunulan yitirme hali, "Gelinlik Kızın Ölümü"nde görülür. "Gelinlik Kızın Ölümü"nü *Raziye*'ye koşut kılan etkenler, yitirilen ile yitiren öznelerin benzerliği olarak özetlenebilir. Ayrıca şiirde öne çıkan öyküleme tekniği de türlerarası bir ilgi sunmaktadır:

"Sala verilirken kalktık kahveden,
Cumaydı, yılın en beklemiş günü,
Yemeni gibi üstünde tabutun,
Gölge veren ağaçsız bir gökyüzü.
Kızın babası yanımızda, boyu uzun,
Zayıf, ağzında mırıltılar.
On köylü, iki subay, bir tezkereci er,
Sıralandık ahşap mescidin avlusunda,
Namaz kılmadı adam, ağlamıyordu da,
Alnı bir uzun sabrın kabaran gelgiti,
Sürgün duvarı bekleyişin,
Dünyaya çok yakın bir gece gibi.
(…)"[92]

Metnin başından itibaren tahkiye öne çıkar. Bu yönüyle "Gelinlik Kızın Ölümü"nü manzum hikâye yahut şiir-hikâye sınıfına dahil etmek yanlış olmaz. Bu iki melez tür her ne kadar aynı başlığa dahil edilebilecek olsa da aralarındaki fark vurgulanmalıdır. Behçet Necatigil'in tasnifine göre şiir-hikâye, dil ve anlatım özellikleriyle manzum hikâyeden farklı bir görünümdedir ve şiirsel unsurların manzum hikâyeye göre daha çok kullanıldığı bir türdür.[93] Ancak Mehmet Güneş'in tespitine göre Necatigil'in bu teklifi, tıpkı "durum hikâyesi" ile "olay hikâyesi" ayrımında olduğu gibi aynı türün farklı kullanımları olarak değerlendirilmelidir:

[92] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 378.
[93] Mehmet Güneş, *Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, Hece Yayınları, Ankara 2016, s. 16.

> "Nesirle yazılan hikâyeler, kendi aralarında olay ve durum hikâyeleri olarak ayrılması gibi manzum hikâyelerde de Necatigil'in 'şiir-hikâye' olarak adlandırılmasını teklif ettiğin örneklerin; duygu yoğunluğunun, şiirsel unsurların ve romantik duyuş tarzının diğer örneklere göre daha çok öne çıktığı metinler olduğu görülür. Bu örnekleri ayrı bir kategoride değerlendirmek yerine aralarındaki ifade, anlatım ve üslûp farklılıklarının vurgulanması daha doğru olacaktır. Necatigil'in 'şiir-hikâye' olarak nitelendirdiği metinlerde de Âkif'in ve diğer şairlerin manzum hikâyelerinde olduğu gibi anlatıcının varlığı açıktan hissedilmekte, kesitten ibaret de olsa durum ya da olay bulunmaktadır."[94]

Anday'ın, türlerarası kimliğinde belirgin bir yönelim olmasa da *Balerina'nın Ölümü* (2010) adıyla kitaplaştırılan öyküleri de onun hikâye yazarlığını örnekler ve özellikle "Gelinlik Kızın Ölümü", "Duvarcının Oğlu" ve "Çiftlikteki Gece" gibi şiirlerinde yararlanılan düzyazı türünün hikâye olduğu görülür. "Anlatı"nın öne çıktığı "Kolları Bağlı Odysseus", "Troya Önünde Atlar", "Teknenin Ölümü" gibi şiirlerinde ise kurucu unsurun hikâye olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Zira ilk üç örnekte durum hikâyesine benzer birer kesit sunulurken diğer üçlü bir anlatı sayılabilecek hacimli şiirler olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak genel itibariyle Anday'ın edebiyat hayatının kısa bir bölümünü karşılayan hikâye yazarlığının şiirinde de yer yer varlığını hissettirdiği söylenebilir. "Gelinlik Kızın Ölümü"nün devamında da söz konusu öyküleme tekniği sürer ve metin; anlatıcı, mekân kurgusu, üslûp özellikleri ve şahıs kadrosuyla bir şiir-hikâye olarak tanımlanabilir:

> "Aldık cenazeyi sarsmadan, iğreti
> Ve hafif, gözlerimiz yerde,
> Kayıp bir tayın izini süreriz sanki.
> Kapılarda başları çatkılı kadınlar
> Sallanıyorlardı sisli giysilerinde
> Yüklüğe saklanmış çevreler gibi soluk,
> Bölünmüş gibi yılın en katı ekmeği
> İmece sofrasında hıçkırığın,
> Kim bilir kaç ölümden kalma saçı gibi.
> Susmuştu çekirgelerin kabuğu,
> Toprak kumruları güneşin,
> Ve köpeklerin yediği kemiksiz sabah,
> Susmuştu göğün sarnıcı, boş.
> Cemaat yürüyordu kaplumbağa gibi,
> Mezarlığa doğru yüzyıldan,

[94] Mehmet Güneş, a.g.e., s. 17.

Sarısabırların yanından, acelesiz.
Ayrık otu yolmaya gidiyor sanırsın,
Davul vurmaya, ay tutulmuş,
Tarladaki yarılmış toprağı görmeye,
Susuzluğun kirli rengini, ayıbını,
Dağa taşa vurmuş açlığı.
Dayanan dayanır, yağsız bulgular ve ahlat,
Gençleri alır ölüm ilk ağızda,
Sabah yıldızının uğrağı.
(…)"[95]

Özellikle kızın cenazesi kaldırılırken "çekirgelerin kabuğunun", "güneşin toprak kumrularının", "köpeklerin yediği kemiksiz sabahın" ve "göğün sarnıcı"nın susması; tabiatın yas tutması olarak değerlendirilebilir ve bu yönüyle Raziye ile Pan ilgisini hatırlatır. "Kayıp bir tayın izini süreriz sanki" dizesi de yine Raziye ile ilişkilendirilebilecek bir diğer kullanımdır. Böylece her iki metinde de "yitirilen özne", doğa ile bir görünümdedir ve bu sebepten tabiat yas tutmaktadır. Bu ilginin yanı sıra, "yitiren özne" hususunda da figürlerin farklı görünümler sunmalarına rağmen ikili arasında ortak bir trajedi söz konusudur. Şiirin giriş bölümünde birkaç dizeyle resmedilen baba figürünün metnin sonundaki detaylı tasviri, Dayı ile kurulan bu ortaklığı destekler niteliktedir:

"Böğürtlensiz mezarlığa vardığımızda,
Bir melek lâle sümbül dikiyordu,
Lâlelerden birini aldı adam,
Girdi kızının mezarına,
Sarıldı, öptü, bıraktı lâleyi sonra,
Kefenin üstüne, uykusuz.
Yedi çocuğu gömülüymüş, söylediler,
Bizi aç bırakan bu toprak
Açlıktan ölenlerle beslenir, dediler.
Dönüşün bir kişi omuzladı tabutu,
Toz toprak içinde vardık kahveye,
Yaşlı adam doğru çeşmeye gitti,
Elini yüzünü yıkadı konuşarak
Kendi kendine, duasız, bir tanrı gibi."[96]

[95] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 378-379.
[96] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 379.

"Gelinlik Kızın Ölümü"ndeki baba figürü, Dayı'ya göre daha soğukkanlı olarak tasvir edilse de "acı çeken tek kişi" olmaları bakımından benzer görünümdedirler. Nitekim "Gelinlik Kızın Ölümü"ndeki babanın yalnızlığı, *Raziye*'de de benzer bir biçimde Yeğen tarafından vurgulanır. Nitekim şiirde olduğu gibi romanda da metni sonlandıran son görünüm "yitiren" figürün tek başınalığıdır:

> "'Yat,' dedi bana, 'erken yat, yarın erken kalkacağız.'
> Sonra yukarı, odasına, tapınağına çıktı. (s. 268)"

Bu görünümüyle Dayı, baba figürü kadar soğukkanlı olmasa da tıpkı onun gibi "kendi kendine", "duasız" ve "bir tanrı gibi"dir. Romanda Yeğen'in Dayı'yı ilk gördüğünde yaptığı "tanrı" benzetmesi de iki figürü koşut kılan bir diğer kullanım olarak değerlendirilebilir:

> "Sanki bütün yaşamında varmak istediği bu görünüşü elde eder etmez artık yaşlanması durmuş ve bir tanrı yonutu gibi ölümsüzlüğe ermişti. (s. 14)"

Raziye ile "Gelinlik Kızın Ölümü"nü sonlandıran bu görünümlere koşut olarak, *Lirik Şiirler*'in son metni "Arama O Ağaçları" da yitirilen figürden sonraki sürecin "anlamsızlığını" vurgular niteliktedir:

> "Artık arama o ağaçları,
> Yaz öğlesinde kırmızı dutlar gibi
> Masaya yanıp sönerek dökülen
> Işığın ve gölgenin anısını.
>
> Artık arama o ağaçları
> Altında hiç kimse yok artık
> Yalnız beyaz örtüde gölge ve ışık.
> Bir yanıp bir sönüyoruz."[97]

Buradan hareketle Raziye, gelinlik kız ve *Lirik Şiirler*'in muhatabı "anlam yüklü figürler" olarak değerlendirilebilir. Bu figürlerin yitimi de hem tabiatı etkilemiş, hem de diğer figürler özelinde mekânı ve yaşantıyı anlamsız kılmıştır.

Sonuç olarak *Raziye* ile *Lirik Şiirler*, Anday'ın diğer eserlerinde de gözlemlenen türlerarası ortaklıkların ötesinde bir ilgi sunmaktadır. Hatta yazım tarihleri göz önünde bulundurulduğunda *Raziye*'nin yer yer *Lirik Şiirler*'i "anıştırdığı" dahi söylenebilir. İki metnin kronolojisi bu yönüyle oyunlarını ve romanlarını şiirinin "ön çalışmaları" olarak gören Anday'ın bu ifadesiyle çelişir. Zira Orhan Koçak'ın Edip Cansever'den hareketle *Raziye* özelinde tespit ettiği "tehlike noktası" da burada yatar. Anday, özellikle *Gizli Emir* ve *İsa'nın*

[97] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 296.

Güncesi ile oluşturduğu ve şiirinden ayrı nitelikler taşıyan romancı kimliğini, *Raziye* ile birlikte büyük ölçüde "şairliğine teslim etmiş", üstelik bunu son romanında gerçekleştirmiştir. Ancak bu "tehlike" olumsuz bir dönüşüm olarak algılanmamalı, *Raziye*, kendi adıyla yayımladığı ilk üç romanında şair kimliğini yeterince hissettirmeyen Anday'ın ilk ve son "şair romanı" olarak değerlendirilmeli ve önemsenmelidir. Nitekim söylem özelliklerinden mekân ve zaman kurgusuna, özne/figür ortaklığından kullanılan motiflere değin *Raziye* ile *Lirik Şiirler* birbirlerini bütünleyen metinlerdir. "Gelinlik Kızın Ölümü"nün de bu halkaya dahil olması ise Anday şiirinin *Raziye* üzerindeki etkisini çeşitler. Ancak hem çalışmanın kuramsal girişinde değinildiği hem de Anday'ın bir söyleşisinde vurguladığı gibi edebî türler, yazarı şekillendirir ve dönüştürür: "Ama türün zorladığı özellikler de var ki, onlardan kaçınılamaz. Boyun eğmek zorundasınız. Başka bir deyişle, türden türe geçerken kafayı değiştirmeli."[98] Bu bağlamda inceleme boyunca *Raziye* ile *Lirik Şiirler*'in ortak noktalarıyla beraber "tür gereği" oluşan farklılıklarına da değinilmiş, özellikle *Raziye*'deki dörtgeni oluşturan dış unsurların *Lirik Şiirler*'e dahil edilmediği ve yalnızca Lukacs'ın ifadesiyle "lirik şiire özgü olan" "büyük an"ların söz konusu edildiği tespit edilmiştir.

3. 2. *GİZLİ EMİR* İLE *İÇERDEKİLER*'DE SOSYOLOJİK GÖRÜNÜM VE UMUT TEMASI

Anday'ın *Gizli Emir* (1970) romanı ile *İçerdekiler* (1965) adlı oyunu, politik ve sosyolojik ortaklıklarının yanı sıra, "bekleyiş" ve "umut" temaları üzerinden şekillenmeleri yönüyle de koşut metinlerdir. Ancak bahsi geçen politik ilgi eserleri bütünüyle kuşatmaz, distopik ortamı besleyen bir unsur olarak varlık gösterir. Bu yönüyle Anday bir çağ romanı/metni inşa etmez. Birey üzerinde durarak karakterin şahsi beklentisini konu alır fakat bu bekleyiş politik olanaklar/olanaksızlıklar ile ilintilidir. *Gizli Emir*'de mekân ve zamanın belirsiz oluşu, *İçerdekiler*'de ise karakter adlarının zikredilmeyişi, silik bir görünüm sunarak eserlerin estetik yönünü önceler ve metinlerin birer "sosyal belge" değil, kurmaca olduğunu vurgular. Fakat eserlerin sosyolojik zemini ve 27 Mayıs (1960) ile 12 Mart Muhtırası (1971) arasında yazılmış oldukları düşünüldüğünde, *Gizli Emir* ve *İçerdekiler* üzerinden kurmaca-gerçek ilgisi kurmak mümkündür. Bu çalışmada eserlerin bu yönüne de değinilmiş, fakat genel olarak türlerarası ilişkiler bağlamında iki metnin kurmaca düzlemdeki özellikleri karşılaştırılmıştır. İlk bölümde sosyolojik görünüme odaklanılmış, ikinci bölümde umut ve bekleyiş temalarından hareketle metinler türlerarası bağlamda tartışılmıştır.

[98] Melih Cevdet Anday, "Şiir Üzerine", Söyleşiyi yapan: Zeynep Oral, *Milliyet Sanat*, 16 Mart 1973, *Dakika Atlamadan (Söyleşiler)*¸ s. 96.

3. 2. 1. Sosyolojik Görünüm

Gizli Emir ve *İçerdekiler*'de yer alan sosyolojik unsurlar, yalnızca yapıtların "özgün" hüviyetleriyle oluşmamış, yer aldıkları "edebî tür"ün özellikleriyle de şekillenmiştir. Zira roman ve tiyatro, "sosyolojik imkân"ın kullanımına en açık türlerdir. Tiyatro başlangıçtan itibaren seyirciyi esas alan ve sahnelenmek üzere yazılan bir türdür. Bu yönüyle toplumsal bir zorunluluk olarak ortaya çıktığı varsayılabilir. Benzer bir biçimde roman türünün ortaya çıkması için de, toplumda belirli sınıfların ortaya çıkmış olması, bu türü yazıp okuyabilecek eğitime ve zamana sahip insanların var olması gerekmektedir.[99] Bu noktada Bahtin'in roman türünü tanımlayan "çoksesli" ifadesine tiyatroyu da dahil edebiliriz. Çünkü tiyatronun diyalojik yapısı, yoğun bir "sözce"[100] ve söylem etkileşimini mümkün kılar. Lirik şiir ne kadar kendine dönük ve teksesli ise, tiyatro -manzum da olsa- o kadar diyalojik ve çokseslidir. Roman ise bu özellikleri kuşatmasının yanı sıra, tiyatronun dekora dayalı mekânına kıyasla daha hareketli ve kurmaca bir mekân sunması sebebiyle, toplumsal görünümün detaylandırılabildiği bir tür olarak öne çıkar.

Cumhuriyet tarihinde yaşanan darbe ve muhtıra dönemleri, toplumsal ve siyasi sonuçlarının yanı sıra Türk edebiyatına da yansımıştır. Anı türünde eserlere ilaveten bu dönemler; şiir, tiyatro, roman ve hikâye türlerinde de varlık göstererek kurmaca düzlemde yeniden işlenmiştir. Bu noktada Türk edebiyatının toplumsal kanalının altını çizmek yerinde olacaktır. Tanzimat yazarlarından, özellikle Namık Kemal'den itibaren Türk edebiyatçıları, birer "aydın" rolü üstlenmiş, edebiyatı yalnızca sanat yönüyle kavramaktan uzak kalmış veya uzak kalmak durumunda bırakılmışlardır:

> "Türk aydını Batı'daki benzeri gibi politikadan bezmemiş, yılmamıştır. Çünkü Tanzimat'tan bu yana bir toplumsal değişim sorunuyla karşı karşıyadır ve bu sorun kendisi için hayatî önem taşımaktadır. Bir kere, devlet dışında ayağını basacağı sağlam bir yer bulamadığı için şu ya da bu şekilde devletle ilişkidedir. Okur yazar olduğu için kendisine toplum tarafından belirlenmiş bir politik misyon yüklemektedir. Ayrıca, toplum yapısının güçsüzlüğü ve oturmamışlığı nedeniyle, her politik sarsıntı öncelikle onu etkilemektedir. Dolayısıyla, mizacı, kişisel zevk ve eğilimleri bakımından tamamen 'a-politik' olabilecek bir aydın bile, Türkiye'de sık sık politik tavırlar almaya zorlanmaktadır – Tevfik Fikret bu durumun iyi bir örneği olabilir."[101]

[99] İbrahim Tüzer-Muhammed Hüküm, *Edebiyat Sosyolojisi (Edebiyata Sosyolojiden Bakmak)*, Akçağ Yayınları, Ankara 2019, s. 66.
[100] Mihail M. Bahtin, a.g.e.
[101] Murat Belge, "Politik Roman Üstüne", *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2020, s. 82.

Belge'nin özetlediği "politik misyon" anlayışı, elbette Türk edebiyatını/edebiyatçılarını bütünüyle kuşatmış değildir. Fakat edebiyat öğretiminde sıklıkla tekrarlanan "toplum için sanat-sanat için sanat" ayrımı bile aydınların üzerindeki baskıyı kanıtlar niteliktedir.

Yazarın misyonunun yanı sıra, sosyal kökeninden hareketle eserlerinin fikrî tabanının incelenmesi de gerek okurlar gerekse edebiyatçılar ve sosyologlar tarafından kullanılan bir yöntemdir. Bu noktada edebiyatı önceleyen şair ve yazarlarda genellikle sınıfsal aidiyetin silikleştiği ve yazarın yer yer bağımsız bir görünüm sunduğu unutulmamalıdır:

> "Bu sosyal köken, bir sınıfa sadakat ve ideoloji problemleri, eğer sistematikleştirilirse, bizi tip olarak veya belli bir zaman ve yerdeki tip olarak yazar sosyolojisine götürecektir. Yazarları sosyal süreçle bütünleşme derecelerine göre ayırabiliriz. Bu bütünleşme halk edebiyatında çok sıkıdır; fakat lanetli şairler (poéte maudit) ve özgür yaratıcı dehalarla birlikte bohem bir hayat yaşayan sanatçılarda toplumdan aşırı bir kopma, 'uzaklaşma' görülebilir. Genellikle yeni zamanlarda ve Batı'da edebiyatçılar sınıflarıyla bağlarını azaltmışlardır. Bir 'aydınlar sınıfı' (intelligentsia), edebiyatı meslek edinen kişilerden oluşan oldukça bağımsız bir ara sınıf doğmuştur. Bu sınıfın toplum içindeki gerçek yerini, hakim sınıfa bağımlılık derecesini, onu destekleyen ekonomik kaynakları ve her toplumda yazarın itibarını araştırmak edebiyat sosyolojisinin görevi olacaktır." [102]

Bu tanımlamalardan hareketle, "yazar sosyolojisi" bağlamında Melih Cevdet Anday'ın konumunu tayin etmek yerinde olacaktır. Anday, sosyoloji ve politikadan beslenir fakat herhangi bir metni için "politik roman/şiir", "tarihi tiyatro" vb. gibi tanımlamalar yapmak uygun değildir. Anday gerek yazınsal gerekse toplumsal yaşam bağlamında politika ve ideoloji ile ilgilenmiştir fakat edebiyatını estetik ve saf düşünce temelli bir yapı üzerine kurmuştur. Bu noktada Anday'ın fikir yazılarını, edebî eserlerinin sosyolojik görünümleriyle bir ve aynı olarak okumak doğru olmayacaktır. "Yazarların ifade ettikleri görüşler, kararlar ve faaliyetlerle eserlerindeki gerçek sosyal imaları asla birbirine karıştırılmamalıdır."[103] Melih Cevdet Sosyalist bir anlayışa sahiptir, fakat bir ideolojiyi temsil eden "aydın"dan ziyade "edebiyat adamı" olarak öne çıkmıştır. Sosyolojik altyapısı olan edebî eserlerinde bile metnin toplumdan birey özeline yöneldiği görülür. *Gizli Emir* ve *İçerdekiler* yapıtları da bu duruma örnektir.

3. 2. 2. "Karakol" Algısı

Gizli Emir romanı, yeri ve zamanı belirtilmeyen distopik bir evrende geçer. Ayakkabı boyacısından sanatçısına kadar tüm vatandaşlar, beklenen "gizli emir" ile felaha ereceğini düşünmektedir ve bu emir tüm vatandaşları tahakküm altına alan AYOT (Asayişi Yerleştirme

[102] René Wellek; Austin Warren, "Edebiyat ve Toplum", *Edebiyat Teorisi*, s. 123.
[103] René Wellek; Austin Warren, a.g.e., s. 123.

Olağanüstü Teşkilatı Genel Direktörlüğü) tarafından ilan edilecektir. Romanın başlarında bahsi geçen gizli emirin kanun niteliği düşünüldüğünde, vatandaşın içinde bulunduğu durum bütünüyle politik bir hadise olarak algılanır. Fakat metnin devamında her karakterin kendi "bekleyiş"inde olduğu ve kendi gizli emirini yarattığı vurgulanır. Bu yönüyle *Gizli Emir*, toplumdan bireye yönelen kaotik havanın sunumunda, karakter çeşitliliğinin de yardımıyla sosyolojik bir görünüm kazanır. Toplumu ve şehri bütünüyle kuşatan kaotik hava, romanın ilk pasajında okura hissettirilir:

> "Sessizlik, kocaman bir göktaşı gibi oturmuştu kentin üstüne; bu yüzden şaşkına dönen insanlar birbirlerinin yüzlerine bakıyorlar, uyuyan bir canavarı uyandırmaktan korkarmışçasına ayaklarının ucuna basarak yürüyorlardı sanki. Sancılı bunalımların ardından gelen gevşemeye, rahatlığa benzer bir görünüş. Bir genç kız, bir kilise duvarının önünde durmuş, başını kaldırmış, sol elini alnına siper etmiş, bir gözü kapalı, güneşe bakıyordu. Çoktan beri insan ayağı değmemiş bir balkonda serçeler koşuşuyordu. Ve inanılmayacak bir şey, kapalı kepenkleri delik deşik edilmiş bir dükkânın önünde çiçek satıyordu bir adam, kolunda âmâ kolluğu."[104]

Tüm bu kaotik havanın yanı başında, "inanılmayacak bir şey" olarak tanımlanan çiçek satıcısı, romanın bütününe işleyen "umut" fikrinin ilk pasajla birlikte hissettirilmesine örnektir. Metnin devamında Mütercim Efdal karakteri üzerinden, hastane dahil tüm şehrin "karakol" olarak görülmesi, *İçerdekiler* oyunu ile koşutluk sunan "içerdekiler-dışardakiler" ayrımı bakımından dikkat çekicidir:

> "(…)
>
> Mütercim Efdal, 'Ben bir daha karakola gelmem,' diye cevap vermişti.
>
> Adam da, 'Burası karakol mu?' diye sormuştu, çevresindeki öteki hastabakıcılara bakarak ve gülümseyerek.
>
> Mütercim Efdal, bunca zaman yattığı yerin bir hastane olduğunu unutmuş gibiydi, oradan ayrıldıktan sonra bile, bir süre, hasta aylarını bir karakolda geçirdiğini söylemişti ötekine berikine.
>
> 'Efendim büyük büyük karakollar yapmışlar her yere…' diye anlatıyordu.
>
> 'Nerelere?' diye soranlara da, 'Her yere işte…' diye cevap veriyor, kentin büyük hastanelerini, bankalarını, yöneticilerin oturdukları yerleri, büyük otelleri, elçilikleri sayıp döküyordu.
>
> Bir gün bir arkadaşına, o arkadaşının oturduğu apartmanın kapısından ayrılırken, 'Sen bu karakolda mı oturuyorsun?' diye sormuştu.

[104] Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir*, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s. 7.

> Sonra sonra bıraktı bu karakol lafını, bir büyük yapıyı gösterip, 'Efdal Bey, burası nedir?' diye alaylı alaylı soranlara cevap vermez oldu. Ve yeni bir gitara satın aldı, unuttu başından geçen acı olayları, çevirilerine ve gitarasına gömüldü."[105]

Karakter özelinde tüm şehrin karakol görünümüne evrilmesi ve arkadaşına "Sen bu karakolda mı oturuyorsun" diye sorması, darbe ve muhtıra dönemlerinde gerçekleşen işkence olaylarının toplumda bıraktığı izleri vurgular niteliktedir. Tutuklu bir öğretmenin hapishane sorguları üzerinden şekillenen *İçerdekiler*'de de benzer bir durum öne çıkar. Özellikle tiyatronun ilk perdesinden önce düşülen "Olay, polisin tevkif kararı olmadan herhangi bir kişiyi süresiz olarak tutuklu bulundurabileceği bir ülkede geçer."[106] ifadesi, *Gizli Emir*'deki belirsiz mekânı hatırlatır. Elbette her iki metnin de Türkiye'de geçtiği anlaşılır fakat bunun gizlenmesi ve ifşa yerine sezdirilme yönteminin tercih edilmesi, dönemin hukuki şartları ve sürekli değişen/değiştirilen iktidardan hareketle açıklanabilir. İşkence ve hapishane bahsinde ise, "içerdekiler-dışardakiler" ayrımı öne çıkar. Murat Belge'nin 12 Mart romanlarını incelerken altını çizdiği bu ayrım, *Gizli Emir* ve *İçerdekiler* için de söz konusudur:

> "Birçok insanın hapishaneye girdiği dönemlerde ister istemez bir 'içerdekiler/dışardakiler' ayrımı oluşur. 12 Mart süresince de böyle bir ayrım vardı. En şematik biçimiyle, 'içerdekiler' hapse giren devrimcilerse, 'dışardakiler' de kamuoyu olur. Romancılarsa, birincileri, ikincilere anlatmakla yükümlü olur."[107]

Murat Belge'nin bu ayrımı, kendisinin de yazının devamında belirttiği üzere yalnızca fiziken içeride olmayı değil, "sorun"un içinde olmayı ve yapıtları bu perspektifle oluşturmayı kapsar. Bu noktada içeriden yazarların yanı sıra sorunu önemseyen fakat dışarıdan bir gözle bakmakla yetinen/yetinmek zorunda kalan yazarlar da vardır. Melih Cevdet'in iki eseri de Belge'nin esas aldığı 12 Mart muhtırasından önce yayımlanmıştır. Fakat eserlerin 27 Mayıs ile 12 Mart arası mevcut durumu yansıtıyor oluşu ve özellikle *Gizli Emir*'in "beklenen emir" ilgisiyle muhtıraya/emire giden süreçten izler taşıması, Anday'ın da bu yönüyle değerlendirilmesine olanak sağlar. Anday'ın *İçerdekiler* oyununda bu konuyu yalnızca eser adıyla simgeleştirmekle kalmayıp, "içeri/dışarı" ayrımını tutuklu aracılığıyla metne aksettirdiği görülür:

> "TUTUKLU (*Gözlerini kapar, açar)*: Kendimi tutayım diyorum ama, tutamıyorum. Gene yanlış anladın. Dinle bak! Bir kadını hiçbir zaman anlayamayacağımı düşünmüşümdür çoğun. Nereye kadar bilir misin? Benim duyduğum bir sesi o duyamaz. Benim görmediğim bir rengi o görür… Buraya kadar. Kuşla balık arasındaki ayrım gibi. İşte içerdekilerle dışardakiler arasında da böyle bir uçurum varmış meğer. Onu bugün anladım. Ne kadar

[105] A.g.e. s. 18.
[106] Melih Cevdet Anday, *İçerdekiler*, *Toplu Oyunlar II*, Everest Yayınları, İstanbul 2022, s. 13.
[107] Murat Belge, "12 Mart Romanları", *Edebiyat Üstüne Yazılar*, s. 115.

ezbere yaşıyorsunuz dışarda, biliyor musun? Hiçbir şeyin gerçeğini, şöyle ucundan olsun, göremiyorsunuz.

(…)

TUTUKLU: Ah bu sizin normallik hastalığınız! Dışardakilerin hepsinde bu hastalık var, artık biliyorum. İçeri girdikten sonra anladım. İçerdeyken, aklımdan geçenleri bir bir tartıyordum, bunları dışarda anormal sayarlar diye düşünüyordum."[108]

Kurmaca metinde tutuklunun mekânsal düzlemde kurduğu karşıtlık, Belge'nin değindiği gibi gerçek hayatta dönemin aydınlarının sorunun içinde ve dışında olmasıyla örneklenir. Bu sosyolojik/ideolojik ayrımın iç ve dış mekân üzerinden tanımlanması, Bachelard'ın "içerisi ile dışarısının diyalektiği"nden hareketle detaylandırılabilir:

> "Dışarısı ve içerisi, bir tür parçalara ayırma diyalektiği oluşturur ve bu diyalektikte açıkça belli olan geometri, onu metaforun alanına taşıdığımız anda körleşmemize neden olur. Bu diyalektik, her şeye karar veren *evet* ve *hayır* diyalektiğinin keskin sarihliğine sahiptir. Bu diyalektiği, farkına varmadan, tüm olumlu [*positif*] ve olumsuz [*negatif*] düşüncelere kumanda eden bir hayal tabanı haline getiririz. Mantıkçılar, birbirini kesen ya da birbirine dokunmayan daireler çizerler ve de bunların uyduğu kurallar bir anda açıklık kazanır. Filozof, dışarısı ve içerisi ile varlığı ve varlık-olmayanı düşünür. Böylece en derin metafizik de örtük bir geometriye, düşünceyi (istesek de istemesek de) mekânlaştıran bir geometriye kök salmış olur."[109]

Bachelard'ın iç ile dış özelinde sunduğu "evet-hayır", "olumlu-olumsuz" ve "varlık-varlık olmayan" karşıtlıkları, *İçerdekiler*'de Tutuklu'nun ifadelerinde geçen "kadın-erkek", "kuş-balık" örnekleriyle benzeşir. Bu yönüyle içerdekiler ile dışardakiler ayrımı, hem sosyolojik/ideolijik bir karşıtlığı, hem de mekânsal bir diyalektiği örnekler. *Gizli Emir*'deki AYOT'un toplumsal hayat üzerindeki tahakkümü ve "çoklu karakol görünümü" ise, "hapishanenin dışarıda olduğu"[110] bir metin olarak *İçerdekiler* ile koşutluk sunar.

3. 2. 3. Devlet ve İktidar

İki eseri ortak kılan bir diğer nokta, *Gizli Emir*'de AYOT'u temsil eden direktörler ile *İçerdekiler*'deki Komiser'in söylem ve tavır benzerliğidir. Bu noktada AYOT'un toplum üzerindeki bakısı düşünüldüğünde, her iki eser için de "sorguya çeken" ve "sorgulanan" karşıtlığı kurulabilir. *Gizli Emir*'de, sonrasında Nigâr olduğu öğrenilen bir kadın, "geneleve müracaat" etmek için AYOT direktörü ile görüşür. Bu noktada direktörün "ilgili" tavrı, *İçerdekiler*'in Komiser'i ile benzerlik gösterir. *Gizli Emir*'de direktörün tavrı aşağıdaki gibidir:

[108] Melih Cevdet Anday, *İçerdekiler*, s. 62-73.
[109] Gaston Bachelard, "İçerisi ile Dışarısının Diyalektiği", *Mekânın Poetikası*, s. 255.
[110] Gaston Bachelard, a.g.e., s. 259.

> "(…) Ancak benimkisi dostça bir soruydu. Geneleve, müracaatla girmek isteyen ilk gördüğüm kadın sizsiniz. Ötekiler girmezler, düşerler. Siz de beni anlayın rica ederim, meslek hayatımda ilk başıma geliyor bu: 'Efendim, beni geneleve yazdırır mısınız?'
>
> (…)
>
> 'Güç günler yaşıyoruz. Bunalıyoruz, sıkılıyoruz. Sözgelişi, ben bile, ben ki şu meslekte şu kadar yılımı harcamışım, kimi zaman, 'Öf be!' diyorum kendi kendime. Ama alıştık. Alışmadık mı? İnsan her şeye alışıyor. Şu makineli tüfek seslerine alışmadınız mı? Demin baktım da, makineliler işi azıtınca benim sinirim bozuldu, siz hiç oralı değildiniz. Ama insanların tepkileri de çeşit çeşit: Beni sinirlendiren bir şey size vız geliyor, buna karşılık sizi isyan ettiren olaylar da bakarsınız bana dokunmaz. Dün yukarı mahallede ciddi bir çatışma vardı, bir ekip yollayacağım, ekip şefi geldi, selam verdi, 'Efendim bugün nişanlanıyorum, bana izin verir misiniz?' dedi. Çaresiz verdim. Bu yüzden yukarı mahalleyle bir günlük bırakışmaya gittik. (…)'"[111]

Direktörün işiyle ilgili vurguları ve muhatabının mevcut durumuyla ilgili merakı, *İçerdekiler*'de de söz konusudur. Özellikle Komiser'in yaptıkları işi hastabakıcılığına benzetmesi, sorgulayan/sorgulanan ilişkisi bakımından dikkate değerdir:

> "KOMİSER: İlgilendim seninle, ne saklayayım, sevdim seni. Bir yıldır dayanıyorsun… Bir odada, tek başına, gece gündüz… Pek az gördüm senin gibisini… Elimizden çok insan geçer bizim… Senin gibi aylarca kapatılanlarda çeşitli tutkular belirir. Kimi içki diye kıvrım kıvrım kıvranır, kimi kadın diye kudurur, kimi de olmadık şeyler ister. Hiç unutmam, biri makyaj takımı istediydi.
>
> (…)
>
> KOMİSER *(Boş bulunur)*: Evet… *(Gülümser.)* Ama nedense sana bir türlü kızamıyorum. Merak ediyorum seni daha çok. İyi bir adamsın. Başına bir kaza gelmiş, siyasete sokmuşsun burnunu. *(Bir cigara yakar.)* Sana ne birader! Dünyayı sen mi düzelteceksin? Senden başka yurtsever kalmadı mı? *(Durur.)* Neyse, orası beni ilgilendirmez. Ben kendi işime bakarım… Ne diyordum? Sevdiklerimiz de olur. Biz biraz da hastabakıcılara benzeriz. Hastahaneye her hün birtakım hasta gelir, her gün birtakım hasta taburcu olur. Hastabakıcılar da bu gelen giden insanlara bağlanırlar."[112]

Her iki örnekte de, *Raziye* bölümünde Foucault'dan hareketle değinilen "iktidar" algısı söz konusudur. Direktör ve Komiser'in yaptıkları işin güçlüğünden yakınmaları, konuşma/sorgu sırasındaki otoriter tavırları ve çeşitli yönlerden muhataplarını "ilgi çekici" bulmaları gibi sebepler, bu iktidar alanını görünür kılan unsurlardır. *Gizli Emir*'den alıntılanan görüşmenin AYOT Genel Direktörlüğü'nde gerçekleşmesi, *İçerdekiler*'de ise doğrudan polis

[111] Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir*, s. 53-54.
[112] Melih Cevdet Anday, *İçerdekiler*, s. 35-37.

müdürlüğündeki bir sorgunun konu olması, bu iktidar alanının altını çizen mekânsal unsurlardır. Ayrıca *İçerdekiler*'de karakterden ziyade "olay" öncelenir ve karakterlerin isimleri mevcut değildir. Oyunun tamamen iktidar kırılmalarıyla ilerliyor oluşu da bu bağlamda düşünülebilir.[113] *Gizli Emir*'de ise kurumsal bir iktidar olarak AYOT temsili öne çıkar. Denilebilir ki *Raziye*'de Dayı karakteriyle özdeşleşen iktidar algısı, *Gizli Emir* ve *İçerdekiler*'de AYOT ve Komiser ile örneklenir. Aralarındaki fark, *Raziye*'de Dayı "iktidar"ın dışında da bir karakteri temsil eder. *Gizli Emir* ve *İçerdekiler*'de ise AYOT ve Komiser, bir karakter inşasıyla değil, bizzat iktidar temsiliyle öne çıkar. Figürlerin şahsi varlıklarının vurgulanmaması da bu iktidara mekanik, soğuk bir görünüm katar. Bu noktada *Gizli Emir* ve *İçerdekiler* koşutluğuna, "özne ve iktidar"[114] bağlamında *Raziye* romanı da eklemlenir ve türlerarası halka genişler.

3. 2. 4. Direniş Biçimleri

Devlet ve iktidarın söz konusu olduğu durumlarda, yönetilen bağlamında direniş biçimleri öne çıkar. "İktidar ilişkisinin özünde yatan ve onu devamlı kışkırtan etken, istencin boyun eğmeyişi ile özgürlüğün inadıdır. Özsel bir uzlaşmazlıktan söz etmektense, bir 'çekişme'den (*agonisme*) söz etmek, aynı zamanda hem karşılıklı teşvik etmeyi hem de mücadeleyi içeren bir ilişkiden söz etmek; birbirine karşı her iki tarafı da felce uğratan yüz yüze bir kapışmadan ziyade sürekli bir kışkırtmadan söz etmek daha yerinde olur."[115] *Gizli Emir* ve *İçerdekiler*'de de AYOT ve Komiser'in karşısında/tahakkümünde yer alan cepheler bir direniş sergiler. Bu direniş *Gizli Emir*'de genelde toplum, özelde roman karakterleri; *İçerdekiler*'de ise ilk perdede Tutuklu, ikinci perdede ise Kız ile oluşturulur.

Gizli Emir'de muhtelif toplumsal görünümlerin yanı sıra, Heykeltıraş Nizam ve arkadaşları üzerinden bir aydın sınıfı çizilir. Heykeltıraş Nizam ve arkadaşları, sergi ve benzeri sanatsal faaliyetlerini yürütürken yalnızca AYOT'u değil, baskıncıları da düşünmek durumundadırlar. AYOT'un "baskıncılar bahanesiyle" kurduğu tahakküm dikkate değerdir. Bu noktada AYOT'un tedbirleri, "kentin huzurunu plana bağlamak" anlayışıyla işler ve iktidar alanını vurgular:

> "Üstelik sanatseverlerin ya da birtakım sanatçı genç arkadaşların, herhangi bir tehlikeyi haber vermek için yolda, çıkmaz sokağın başında ve kapıda nöbet tutmalarını da istemiyordu AYOT Direktörlüğü. AYOT kentin huzurunu plana bağlamıştı, planın

[113] Saime Kemerci, "İçerdekiler'de İktidar: Devlet, Aydın, Toplum", *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 2023, sy. 4, s.a. 37-41.
[114] Michel Foucault, a.g.e.
[115] Michel Foucault, a.g.e., s. 75.

> uygulamasına engel olmak ya da uygulamadan uzak tutulmayı istemek kimsenin hakkı değildi."[116]

Bu noktada sanatseverlerin direnişi, baskınlara ve AYOT'un "planlamalarına" rağmen sergi açma girişimidir. Sanatçıların ortaklığı ve kurdukları çeşitli diyaloglar, içinde bulundukları durumdan hareketle sanat ve gerçeklik algısı tartışmalarına yol açar. Bu diyaloglar, 12 Mart Muhtırasına giden süreçten izler taşıyan *Gizli Emir*'in sanat-gerçek ilgisini de aydınlatır niteliktedir:

> "Eleştirmen Hulusi, ceketinin içi boş sol kolunu, sol cebine iyice yerleştirerek, 'Bütün kentin beklediği gizli emir, yapıtlarınızın hiçbirini etkilememiş bakıyorum,' dedi.
>
> O zaman Ressam Ülkü, Eleştirmen Hulusi'nin gözlerine baktı, bu bakışta az önceki sertlikten hiçbir iz kalmamıştı, yaşından umulmayacak kadar ağırbaşlı, derin, hatta acılı ve bu acının ortak olduğunu bilmekten gelen bir dostluk duygusuyla doluydu; bir sanat konusunu tartışır gibi değil, az önce dalmış bir hastanın başucunda konuşur gibi, 'Resimlerimde o savaşın izleri iyi ki yok,' dedi. 'Çünkü o savaş çok acı, yırtıcı, utandırıcı. Bir sanatçı ne denli çabalasa, onu yansıtamaz, duyuramaz, yapsa yapsa tatsız bir kopyasını verebilir onun, bu kopya tatsız olmaya mahkûmdur ve bunu yapmak yakışıksızdır. Şunu da söylemek istiyorum, bir sanat yapıtı, bu kopyada ileri gittikçe, ustalaştıkça, başka bir deyişle sizin aradığınız 'izler' onda çoğaldıkça bayağılaşır. Çünkü 'gerçek' ile yarışılmaz, 'acı' boyanamaz, 'yaşanan' onu yaşayana yaşamdan daha güçlü olarak bir daha gösterilemez. Sanatsa güçsüzlüğe razı oldukça düşer ve yiter. Doğrusu, işkence altında olanın sanatı gereksemesi olanaksızdır; yoksa sergilerimizi kentin halkı savunurdu, merdivenleri tel örgülerle kapamak zorunda kalmazdık."[117]

Ressam Ülkü üzerinden sunulan sanat ve gerçeklik algısı, özellikle "işkence altında olanın sanatı gereksemesi olanaksızdır" ifadesiyle dikkate değerdir. Bu noktada Murat Belge'nin değindiği, yazarların sorunun "içinde" ve "dışında" olması durumu öne çıkar. Romanında bu ifadelere yer veren Anday'ın "işkence" sorununa içerden baktığı söylenebilir.

Gizli Emir'de direniş olarak nitelenebilecek bir diğer tepki de Ozan Kadri'den gelir. Bu noktada ilk Anday'ın karakter adlandırması üzerinde durmak yerinde olacaktır. Karakterlerin çoğu meslek ön adlarıyla oluşturulmuştur: Heykeltıraş Nizam, Ressam Macit, Ozan Kadri, Başyazar Kutsi, Aktör Bilâl, Ressam Ülkü vd. "Kurmacadaki çağrışımsal süreç olağan bir biçimde, en başta yazarın karakterleri için icat ettiği isimlerde kendini gösterir."[118] *Gizli Emir*'de karakterlerin meslek adlarıyla birlikte sunulması, sosyolojik ilgileri olan bir romanda

[116] Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir*, s. 69.
[117] A.g.e., s. 75.
[118] Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, s. 318.

toplumsal görünümün çeşitli sınıflarca temsil edilmesi olarak yorumlanabilir. "Biricik" bir karakter inşasından ziyade toplumsal bir temsil öne çıkar ve olay öncelenir. Ozan Kadri'nin tepkisinde de, temsil ettiği grubun "aykırı" imajını destekler nitelikte bir "aydın davranısı"nın son raddesi söz konusudur. Bu tepki, Ozan Kadri'nin "nelerden ve kimlerden korktuğunu söylemeden" Heykeltıraş Nizam'ın atölyesinde sedirin altına gizlenmesi ve atölyeye düzenlenen baskın sonucu köpeğinin tekmelenerek öldürülmesiyle başlar. Ozan Kadri'nin "Ulan reziller… Ulan haydutlar…" serzenişleriyle kalmayıp binanın üstüne çıktığı ve ölü köpek yavrusunu halka fırlattığı bölüm, romandaki distopik havanın en iyi aktarıldığı sahnelerdendir:

> "Yangın söndürme arabalarının yaklaştığını anlayan Ozan Kadri, iki elinin üstünde tuttuğu ölü yavruyu başının hizasına kaldırdı. Onun, elinde ne tuttuğunu bilmeyen kalabalık, bu hareketi, denize dalmak üzere hazırlığa geçen bir yüzücünün hareketine benzetmiş olacak ki, 'Atlıyor, atlıyor,' diye bağıranlar oldu. 'Çekilelim, atlıyor!"
>
> Ve Ozan Kadri, boğuk boğuk bir şeyler söyleyerek… elinde tuttuğu ölü köpek yavrusunu halka doğru fırlattı. Bu, görülmemiş bir panik yarattı halkın arasında; herkes birbirini iterek, ezerek kaçışmaya başladı. Yere devrilenler bağırıyorlar, AYOT'un memurları var güçleriyle düdük çalıyorlardı. Kaçışan halkı, öbür yandan da yangın söndürme arabaları sıkıştırmıştı.
>
> (…)
>
> Ve Ozan Kadri gözden kayboldu. Caddeyi dolduranlar itişip kakışarak yerlerde yuvarlanıyorlardı ve kenardan bakan için, birçok kişi değildiler bunlar, bir bütündüler, yüzlerce kolu bacağı olan kocaman bir eskiçağ yaratığı gibiydiler."[119]

AYOT memurları ve halkın bir bütün olarak "kocaman bir eskiçağ yaratığına" benzetilmesi ve Ozan Kadri'nin bu "yaratığa" ölü köpek yavrusu fırlatması, son noktaya varmış bir direniş biçimini karşılar. Ozan Kadri ile sunulan bu "aşırı tepki"nin diğer ucunda, romanda bütünüyle bir "kayıtsızlık" örneği sergileyen Ressam Macit yer alır. Geneleve müracaat eden Nigâr'ın kocası olan Ressam Macit, aktüel zamanda ölmüştür fakat geriye dönüş tekniğiyle romanda yer alır ve gizli emire kayıtsız kalan tek karakter olarak öne çıkar:

> "*Gizli Emir*'in beklemeyen/bekleyemeyen tek kahramanı Ressam Macit'tir. Romanın geriye dönüş tekniğiyle kurgulanan beşinci bölümünde üzerinde durulan bu kişi, yaşanan kaos ve belirsizlik ortamından umutsuzluğa düşüp evine kapanmış ve resim yapmayı bırakmıştır. Karısı Nigâr tarafından 'zavallı biri' olarak nitelendirilen Macit, umuda karşı

[119] Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir*, s. 173.

umutsuzluğun, beklemeye karşı vazgeçmenin simgesidir. Yaşarken hissedilmeyen, ancak öldükten sonra aşkın ve sevginin simgesine dönüşen bir kişi olarak önem kazanmıştır."[120]

Toplumun her kesiminin büyük bir umutla beklediği gizli emire karşı Ressam Macit'in kayıtsızlığı, Albert Camus'un "yaşamın yaşanmaya değip değmediği"[121] tartışmasından hareketle yorumlanabilir:

> "Birçok nedenlerden dolayı yaşamın buyurduklarını yapar dururuz, bu nedenlerin birincisi de alışkanlıktır. İsteyerek ölmek, bu alışkanlığın gülüçlüğünün, yaşamak için hiçbir derin neden bulunmadığının, her gün yinelenen bu çırpınmanın anlamsızlığının, acı çekmenin yararsızlığının içgüdüyle de olsa benimsenmiş olmasını gerektirir."[122]

Böylece roman karakterlerinin bütününde görülen "gizli emir"in yaşamak için bir "derin neden" olduğu algısı, Ressam Macit özelinde "çırpınmanın anlamsızlığı"na dönüşür. Karakterin bu kayıtsızlığı da "gizli emir"e karşı bir direniş biçimi olarak yorumlanabilir.

İçerdekiler ise iktidar kırılmaları üzerine kurulmuş olması sebebiyle, değişken bir direniş alanını karşılar niteliktedir. İlk perdede Tutuklu, Komiser'e direnirken, ikinci perdede Tutuklu iktidara dönüşür ve Kız'ın direnciyle karşılaşır. Tutuklu ve Komiser'in diyaloğu, kimi zaman gizli kimi zaman örtük de olsa sürekli bir çekişmeyi içerir. Bu noktada Komiser, 345 gündür tutuklu olarak alıkoyduğu öğretmeni konuşturmak ve üstlerine bildirmeyi, öğretmen ise işlemediğini belirttiği suçu üstlenmeyerek temize çıkmayı ve "içerdeki" direncini sürdürmeyi amaçlar. Bu noktada Komiser'in "hoşlanmadığı tutuklu çeşitlerini" özetlemesi ve okumuş takımını da bu tutuklulara dahil etmesi, öğretmen ile Komiser arasındaki çekişmeyi özetler niteliktedir:

> "KOMİSER: Bak sana söyleyeyim, biz üç çeşit tutukludan hoşlanmayız. Biri yakınlarımız… Sözgelişi, amcamın oğlunu bir suçtan yakaladılar, tıktılar buraya diyelim… Gelir, ağlar, yalvarır… Bir şey yapamazsın. İkincisi meslektaşlardan birinin düşmesidir. Olur a, polis de insan, o da suç işleyebilir, burnunu pis bir işe sokar, aynı sizin gibi onu da yakalarız, atarız içeri. (…) Üçüncüsü… Senin gibi okumuş takımıdır. Okumuş yazmışlar çok yorar bizi. Çünkü ağzı laf yapar herifin, bin dereden su getirir, mantık oyunlarına kalkar. Ya da senin gibi susar oturur. Bre konuş! Konuşmaz... En iyisi ayaktakımıdır. Ne yorulursun, ne de vicdan azabı çekersin.
>
> (…)

[120] Murat Kacıroğlu, "*Tatar Çölü* ve *Gizli Emir* Romanlarında Bir Varoluş Biçimi Olarak Umut ve Umutsuzluk Paradoksu", *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Haziran 2015, sy. 1, s.a. 35-50.
[121] Albert Camus, "Uyumsuz ve İntihar", *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul 2023, s. 21.
[122] Albert Camus, a.g.e., s. 23-24.

> Sorgu neden tıkırında gitmez? Herif inat eder de ondan. Bunca yıllık tecrübeme dayanarak söylüyorum, bu inat denilen şey akıldan geliyor azizim. Akıllı, okumuş yazmış adamlar inatçı oluyor. İşte ben, okuryazarlığın yayılmasını bu yüzden istemem."[123]

Komiser'in ifadesiyle onun görevi suçu ispat etmek değil, söyletmektir. Tutuklu da direnç göstermemeli ve "söylemesi gerekeni", yani beyannameyi kendisinin yazdığını söylemekle yetinmelidir. Bu noktada Komiser, tutuklu öğretmene karşı durumu normalleştirmek adına, sorguyu sözlüye benzetir ve cevap almak hevesini bununla açıklar. Tutuklu'nun cevabı ise, Komiser'in rahatsız olduğu "mantık oyunları" dahilinde bir direniştir:

> "Ama ben, öğrencilerime sorduğum soruların karşılıklarını bilirim. Oysa siz, benim vereceğim cevabın doğru olup olmadığını bilemezsiniz."[124]

İkili arasındaki çekişme, Tutuklu'nun direncinin eşini görmemesinden kaynaklandığını vurgulamasıyla bir pazarlığa dönüşür. Tutuklu, eşini "başsız" ve sadece cinsel çağrışımlarıyla hatırladığını, bu düşünceleri ve "kadınsızlığı" sebebiyle de tutuklu oluşunun ve sorgulamaların umrunda olmadığını belirtir. Bu ilk duygu durumuyla Tutuklu, Ressam Macit'in kayıtsızlığını taşıyordur, denilebilir. Ancak bu kayıtsızlığı sürdüremeyecektir. Zira metinde bu noktadan sonra Komiser, "bugün odamda yarım saat görüşebilirsiniz" vaadini Tutuklu'nun tavırlarına göre geri çeker ve tekrar sunar. Böylelikle Tutuklu üzerinde gelgitli bir tahakküm kurmak hevesiyle bu işi bir pazarlığa çevirir:

> "KOMİSER: Vazgeçersem…
>
> TUTUKLU: Sorgudan mı.
>
> KOMİSER: Hayır. Karınla seni buluşturmaktan?
>
> TUTUKLU: Bugünkü durumda kalırım.
>
> KOMİSER *(Afallamıştır)*: Doğru ya… *(Bulmuş gibi)* Peki, karın gelip gittikten sonra ne olacak?
>
> TUTUKLU: Orasını bilemem, şimdiden bir şey söyleyemem.
>
> KOMİSER: Karını gördükten, onunla yattıktan sonra… seni sorguya çekersem… gene ilgisiz kalabilir misin?
>
> TUTUKLU: Bilemem.
>
> (…)
>
> KOMİSER: Otur yerine… Oturduğun yerden cevap ver! *(Tutuklu oturur.)* Sen aklın sıra beni aldatmak mı istiyorsun?
>
> TUTUKLU *(Sakin)*: Hayır.

[123] Melih Cevdet Anday, *İçerdekiler*, s. 22-23.
[124] A.g.e, s. 24.

KOMİSER *(Bağırır)*: Yalan söyleme! Beni aldatmak istiyorsun. Yok aklı karısının bilmem neresindeymiş de, yok bu yüzden dünya vız geliyormuş da, yok sorular bir kulağından girip bir kulağından çıkıyormuş da… Bunlar hepsi palavra palavra be! Düpedüz karını çekti için, bin dereden su getiriyorsun ki, vazgeçmeyeyim diye… *(Sakinleşir.)* Ben de aptal gibi inandım. Bak hele!

TUTUKLU: Vaz mı geçiyorsunuz?

KOMİSER *(Bağırır)*: Vazgeçiyorum."[125]

İkinci perdeye geçildiğinde ise Tutuklu, eşi yerine baldızının geldiğini görür ve bahsi geçen iktidar kayması bu noktada belirginleşir. Tutuklu, ilişkiye girmeleri için Kız'ı ikna etmeye başladığında, hâl ve hareketleri de Komiser'i andırır. Komiser'in masasına gitmesi ve Komiser'in yaptığı gibi leblebi kâsesini alarak kendi tutuklusuna uzatması, bu tavırlarına örnektir. Kapıyı açtırmaya giden Kız'ı bırakmaması da Tutuklu'nun "iktidar"a, Kız'ın tutukluya evrildiğini vurgular niteliktedir:

"KIZ: Gitmeye kalkarsam gene zorbalık yapacak mısınız?

TUTUKLU: Hayır.

KIZ: Öyleyse gidiyorum, allahaısmarladık!

(Kız kapıya doğru yürür. Tutuklu ona bakmaz, olduğu yerde kalır.)

TUTUKLU *(Kız tam kapıya yaklaşırken)*: Kapının kilitli olduğunu unutma!

KIZ: Hani zorbalık yapmayacaktınız? (…) Vururum, dışardan açarlar.

TUTUKLU: Emir aldılar.

KIZ: Açmamak için mi?

TUTUKLU: Evet.

KIZ: Polisle işbirliği mi yaptınız?

TUTUKLU: Evet, karımı zorla burada tutmak için."[126]

Bu diyalogta özellikle, Tutuklu'nun polisler için "emir aldılar" ifadesini kullanması, Tutuklu'nun iktidar alanına dahil oluşunu vurgular:

"İyiliğin ve kötülüğün birbiri içine geçtiği modern oyun anlayışında, tıpkı adalet kavramının anlamı tartışmasında olduğu gibi, görecelik sorunu bir kez daha ortaya çıkmaktadır. *İçerdekiler* oyununda otoriteye karşı çıkma eğilimi içerisindeki birey, gerektiğinde kendisine yapılan 'kötü' niyetli planı bir başkasına uygulamaktan çekinmeyecek, içinde bulunduğu durumun şartlarına göre 'iyi' kişi halinden çıkıp, 'kötü' olandan öğrendiklerini bir başkası üzerinde denemeye kalkışacaktır."[127]

[125] Melih Cevdet Anday, *İçerdekiler*, s. 41-42.
[126] A.g.e., s. 75.
[127] Yeşim Gökçe, *Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet*, Yüksek Lisans Tezi, Bilken Üniversitesi, Ankara 2004, s. 55

Bu noktada iktidar kayması, direnen karakterin direniş biçimlerinin değişmesini de beraberinde getirir. Zira ilk perdede Tutuklu'nun "okumuşlara yönelik" mantık oyunları ve susup oturması, ikinci perdede yerini Kız'ın "ahlaki duruş"una bırakır. Ahlâk kavramı, ikili arasındaki ikna/direnç sürecinde tartışmanın merkezi konumundadır. Tutuklu, içinde bulundukları şartlardan ve "içerdekiler/dışardakiler" ayrımından hareketle ahlâkı değersiz bulup ilişkilerini normalleştirirken, Kız ise gelenek ve ahlâktan hareketle bir duruş sergilemektedir. Bu noktada ahlâk kavramının çift yönlü anlamı, Terry Eagleton'ın "şiir ve ahlâk" bahsinden hareketle açımlanabilir:

> "Ahlak sözcüğü bilhassa Anglosakson kültürlerinde genellikle bir sorunu ortaya koyar. Kurallar ve yasaklamaları, sert kısıtlamalarla medeni davranışları, doğru ile yanlış arasındaki kesin ayrımları ifade eder. Ahlak hakkındaki bu yasaklayıcı anlayış, filozof Bertrand Russel'ın On Emir'in bazen on soruluk sınav kâgıtlarında rastlanan türde bir yönergeyle ('Yalnızca altı tanesini cevaplamaya çalışın') birlikte gelmesi gerektiği yönündeki yorumu yapmasına yol açmıştır. Eğer şiir zevkle ilgiliyse, ahlak da bunun tersiyle ilgili olmalıymış gibidir. Gerçekte geleneksel anlamında, görev ve sorumluluk savunucuları ona el atmadan önce ahlak, en bütünsel şekilde ve zevkle nasıl yaşamak gerektiğini inceliyordu; 'ahlak' sözcüğü de bu bağlamda insan davranışı ve deneyimine yönelik niteleyici veya değer biçici bir anlayışa gönderme yapar. Ahlak dili yalnızca iyi ve kötü veya doğru ve yanlış gibi terimleri içermez, onun sözcüğü 'aceleci', 'zarif', 'sakin', 'acı', 'hayat dolu', 'dirençli', 'şefkatli', 'bıkkın' ve 'cimri' gibi nitelemelere dek uzanır. Tüm bu sözcükler 'azizlere yakışır' veya 'soykırımsal' kadar ahlaki terimlerdir. Ahlak yalnızca doğru davranışla değil, davranışın kendisiyle ilgilidir. (…) Ahlaki yargılar 'Onun itirazları güven tazeleyici olmaktan çok endişe vericiydi' gibi açıklamalar kadar, 'Bu günahkârın gözlerini oyup çıkarmak lazım' gibi önermeleri de içerir. Eleştirinin kelime hazinesi çoğunlukla ahlakidir ve teknik veya estetik kavramların bir karışımıdır."[128]

İlk anlamıyla "zevkten uzak" ve "baskıcı" olarak algılanan ahlâk kavramı, Eagleton'ın ifadeleriyle aslında insani değerlerin bütününü içerir. Tutuklu'nun, ahlâkı ilk anlamında sınırlayıp Kız'ı bir nevi yoz olmakla suçlaması ve Kız'ın "insani bir yaşam" için enistesinin teklif ve ısrarlarına direnmesi, ahlâkın çift yönlü algısını örnekler niteliktedir. Nitekim ikili arasındaki "namus" tartışması da bu minvalde şekillenir:

> "KIZ: Demin yalnızlığı övüyordunuz… Beni kendi inanışınıza getirmek için şimdi neden bu kadar uğraşmayı göze alıyorsunuz? Yalnız olan zorbadır. İstediğiniz kadar kabul etmeyin, siz bir zorbasınız. Hadi zorbalık edin! Size burada ne yaptılarsa bana uygulayın onları, bekliyorum.

[128] Terry Eagleton, "Şiir ve Ahlâk", *Şiir Nasıl Okunur?*, çev. Kaya Genç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 53-54.

TUTUKLU *(Leblebi alır, ağzına atar)*: Çocukluk… Dünyanın saçma bir mantıkla sana namus diye benimsettiği bir şeyi savunmak için direnip duruyorsun.

KIZ: Saçma bir mantık, öyle mi? Neden saçma olsun?

TUTUKLU *(Elini masaya vurarak bağırır)*: Saçma ya!.. Sana mı düştü gelenekleri yürütmek?..

KIZ: Onları doğru buluyorsam?..

(…)

TUTUKLU *(Duvar saatine bakar)*: Daha vaktimiz dolmadı. Sakinleş, ondan sonra.

KIZ *(Başını kaldırır)*: Beni bu işe zorlarsanız kendimi öldürürüm.

TUTUKLU: Neden?

KIZ: Bir.. bir.. bir orospu yerine giriyorum çünkü.

TUTUKLU: Orospuluktan ötürü kendini öldüren orospu gördün mü sen?

KIZ: Orospuluktan ötürü kendini öldüren namuslu kadın gördüm.

(…)

TUTUKLU: Yapacaksın!..

KIZ: Peki öyleyse… *(iradeli)* Ama razı olmadan.

TUTUKLU: İşte şimdi orospu oluyorsun.

KIZ: Sizin de bir orospuya ihtiyacınız var zaten."[129]

Tutuklu'nun "ahlâk" ve "namus" kavramlarını kötüleyip kendi isteğini mantık çerçevesinde açıklama girişimleri, Kız'ın "Ben sizin için bir inanç konusu değilim, bir aracım, o kadar." cümlesiyle özetlenir. İkili arasındaki çekişmenin temelinde bu durum söz konusudur. Tutuklu, son umut olarak tutunduğu cinsel birleşmeyi Kız "aracılığıyla" gerçekleştirmek için Kız'ın aşağılanmasını önemsememekte, bu yönüyle Komiser'e yani "iktidar"a benzemektedir. Zira Komiser, Tutuklu'nun suçu işleyip işlememesiyle değil, yalnızca suçu kabul etmesiyle ilgilenmektedir. Tutuklu da Kız'ı cinsel isteğinde araç olarak kullanma arzusunda olup, karşı tarafın sebeplerini yok sayar:

"KIZ *(O da bağırmaya başlar)*: Sizi sorguya çekenler de aynı şeyi yapmıyorlar mı? Kendi bildiklerine, kendi doğrularına getirmek için tutmuyorlar mı sizi burada? Siz zorbalıktan, demin yaptığınız gibi, beni kolumdan tutup kanepeye fırlatmayı anlıyorsunuz sadece, dayağı, işkenceyi anlıyorsunuz. Bir insanı belli bir konuda inandırmaya çalışmak da zorbalık değil midir? Tutun ki, ben davranışlarım üzerinde düşünmek istemiyorum. O davranışların doğru olup olmadığını ille düşün diye beni zorlamak kimsenin hakkı olmamalıdır. Ben belki de basit bir insan olarak kalmak istiyorum."[130]

[129] Melih Cevdet Anday, *İçerdekiler*, s. 78-84.
[130] A.g.e., s. 84.

Kız'ın "Ben belki de basit bir insan olarak kalmak istiyorum" ifadesi, bir yönüyle Kız'ın "insani yaşam"ını koruma direncini gösterirken, bir yönüyle de Tutuklu'nun gelenek, ahlâk, namus vb. kavramlarla örneklediği "basit"i Kız'ın da kabullendiğini vurgular. Nitekim metnin sonunda Kız ikna olmuştur fakat arzulanan/ikna olunan cinsel birliktelik gerçekleşmez. Kız ikna olup soyunmaya başladığında, Tutuklu Kız'ın ellerini avuçlarına alıp çocukluk anılarından birini anlatır ve sonrasında pencereden bakarak "dışarı"yı tasvir eder. Sonrasında Tutuklu'nun "Sen içeri girdin biraz, biraz da ben dışarı çıktım" ifadesi ve öpüşmeleri ise, metindeki iktidar/direniş kaymalarını ve "içerdekiler/dışardakiler" ayrımını/kaynaşmasını vurgular niteliktedir:

> "TUTUKLU *(Kız'ın karşısındaki bir iskemleye oturur)*: İçerde insanın kafası başka türlü işliyor. Sen bugün bunu iyice anladın. Yalnız benden mi? Hayır… *(Gülümser.)* Kendinden de… Çünkü sen de bugün, yarım saat sonra içerden biri oldun çıktın, ona göre düşünmeye başladın. *(Uzun uzun Kız'a bakar, sonra yerinden kalkar, dolaşır.)* Sen içeri girdin biraz, biraz da ben dışarı çıktım. *(Durur, derin bir nefes alır.)* Evet, dışarı çıktım, dışarda yaşadım. Bu bana bir yıl yeter. *(Boşluğa bakar, düşünür.)*
>
> KIZ *(Ceketinin kolunu dişleyerek hafif hafif ağlar)*: Beni affedin…
>
> TUTUKLU *(Kendi âlemindedir)*: İçerde buluştuk seninle… Sonra ben, seni burada bırakıp kaçtım, gittim.
>
> (…)
>
> TUTUKLU: Şimdi artık herkes yerli yerinde… Bu kadar gezinti yeter…
>
> KIZ *(Yaşlı gözlerle ona bakar)*: Beni affettiniz… affettiniz, değil mi?
>
> TUTUKLU *(Gülümser)*: Affedecek bir şey yok ki…
>
> KIZ *(Tutuklu'nun boynuna sarılır, onu dudaklarından öper)*: Affedecek çok şey var. *(Bu sırada telefon çalar, üç defa çalar ve susar. Tutuklu ile Kız, birbirlerinden ayrılmadan bu telefon seslerini dikkatle, biraz da korkuyla dinlerler. Sonra birbirlerine bakıp göğüs geçirirler.)*[131]

Kapı dışardan yumruklandıktan sonra ikili ayrılır. Bu sahnede, özellikle Tutuklu'nun Kız'ı ikna sürecinde sık sık kullandığı ve metnin başat ögesi olan "içerdekiler/dışardakiler" ayrımı bir anlığına silinir ve bir kaynaşma yaşanır. Metindeki direnişi özetleyen cümle ise Tutuklu'nun "Aklın sorgularına dayanabilen inançlar yaşar" ifadesidir. Kız'ın "Ben akılsız bir kızım. Duygularımla yaşadım hep" şeklinde cevap vermesi ise, her iki tarafın da bu direnişteki sürecini ortaya koyar. Kız manipüle olmuştur, Tutuklu ise kendi tutuklusu üzerinde söz geçiren bir iktidar olarak "bir anlığına" dışarı çıkmak ile bir kazanç elde etmiştir. "Bir çatışma ilişkisi, uzlaşmaz tepki oyununun yerine durağan mekanizmalar geçtiğinde ve taraflardan biri bu mekanizmalar yoluyla diğer tarafın davranışlarını kalıcı ve yeterince kesin bir biçimde

[131] A.g.e., s. 94-95.

yönlendirdiğinde, varabileceği son noktaya, nihai anına (yani, iki düşmandan birinin zafer kazanmasına) ulaşmış demektir."[132] Metnin sonunda Komiser'in "Ee.. Şimdi başlayalım… Ta baştan… Söyle bakalım…" ifadesinden hareketle Tutuklu, sorgulanmaya ve "direnmeye" devam edecektir, denilebilir.

İki metin iktidar ve direniş biçimleri bağlamında karşılaştırıldığında, *Gizli Emir*'de mutlak bir iktidar (AYOT) ve karakterler özelinde kayıtsızlıktan (Ressam Macit) "yaratığa direniş"e (Ozan Kadri) değin uzanan bir çeşitlilik görülür. *İçerdekiler*'de ise değişken bir iktidar söz konusudur. İlk perdede iktidar Komiser, direnen ise Tutuklu iken ikinci perdede Tutuklu iktidara evrilir ve Kız direnmek zorunda kalır. Bu çekişmede de içerisi ile dışarısının karşıtlığı, kimi zaman ise kaynaşması öne çıkar.

3. 2. 5. *Gizli Emir* ve *İçerdekiler*'de Ortak Bir Tema Olarak "Umut" ve "Bekleyiş"

İki metin arasındaki bir diğer ortaklık, karakterlerde görülen umut ve bekleyiş temaları ve buradan hareketle oluşturulan kavuşma arzusudur. Bu noktada *Gizli Emir*'de karakterlere göre değişiklik gösteren fakat metnin bütününe sirayet eden bir beklenti söz konusudur. *İçerdekiler*'de ise sorgulayan konuşturmayı/harekete geçirmeyi, sorgulanan ise kurtulmayı arzular/umut eder. Her iki metinde de umut sonucu gerçekleşmesi beklenen kavuşma veya hayal kırıklığı tam olarak vurgulanmaz. Kimi karakterler özelinde açık bırakılır, kimilerinde ise bir değişken (içerdekiler/dışardakiler) üzerinden gerçekleşen yer değiştirme söz konusudur.

Gizli Emir'deki bekleyiş, daha bütüncül ve bir o kadar muğlaktır. Öyle ki her karakterin "kendi gizli emri" ve kendi beklentileri söz konusudur:

> "Ressam Macit, 'Benim çözemediğim şudur,' diye açtı konuyu. 'Gizli emrin kendisi mi daha önemlidir, yoksa onu beklemek mi? Başka türlü söylemek istersem bizim tutkumuzun yüceliği, gizli emri karşılıksız sevmemizle orantılıysa (öyle sayılabileceğine göre demek istiyorum), mutluluğu içimizde buluyoruz demektir, içimizde yaşıyoruz."[133]

Romanın başlarında bir kararname/bildiri olarak algılanan "gizli emir", karakterlerin inşâsıyla birlikte toplumdan bireye yönelen ve her bireyde özelleşen, farklı hükümler kazanan bir arzuya dönüşür. Karakterlere göre farklılık gösteren bu arzuların ortak noktası ise, herkesin aynı sesi bekliyor oluşu ve bu beklenti halidir. Bu noktada Heykeltıraş Nizam'ın AYOT binasından ayrılıp caddeye çıktığı bölümde sunulan kalabalık tasviri ve "koro" benzetmesi, topluma sinen bekleyiş halini özetler niteliktedir:

---

[132] Michel Foucault, a.g.e., s. 80.
[133] Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir*¸s. 204.

> "Susmuş bir koro gibiydi kalabalık, beklenen ya da görünmeyen yöneticinin bir işaretiyle çok sesli bir türkünün kim bilir hangi bölümüne başlayacak olan bir koro gibi."[134]

AYOT için kullanılan "beklenen ya da görünmeyen yönetici" ifadesi, hem AYOT'un sunî iktidarına, hem de "kurtarıcı" vazifesine değinmesi bakımından dikkat çekicidir. Aynı türkünün "kim bilir hangi bölümüne başlayacak olan" kalabalığı ise, herkes tarafından beklenen fakat her bireyde farklı görünümler kazanan gizli emrin hem toplumsal hem de bireysel yönünü işaret eder. Bu noktada Terry Eagleton'ın Nietzsche ve Walter Benjamin'den hareketle tanımladığı "beklenti" ve "kurtarıcı" algısı, *Gizli Emir*'deki "koro" ile örtüşür:

> "Nietzsche'ye göre gelecek zaferlerle doluyken, Benjamin'e göre Mesih'in gelişiyle kıyaslandığında tüm tarihsel zamanlar boştur. Ama ilginçtir ki, bu iki tarih anlayışında da Kurtarıcı'nın içinden geçebileceği dar bir kapı vardır. Zamanın her anı basbayağı boşsa, adı umut olan Mesih'in gelişine yönelik hevesli bir beklentiyle canlandırılması mümkün olmayacaktır; patlama noktasına gelmiş bir dolulukta olması, yani belli bir tarihselciliğin öngördüğü gibi, tüm önceki anların yüküyle dolup taşması durumunda ise, Mesih'in gelişi için açık tutulması gereken gayri nihailikten yoksun kalacaktır. Şu halde, zaman belli bir ardışıklık arz eder ama bu onun değerden yoksun ve boş olduğu anlamına gelmez. Beklenti ile gerçekleşme arasında, şimdiki anın boşluğu ile onun her an taşacak biçimde doldurulması beklentisi arasında bir gerilim söz konusudur."[135]

Bu noktada roman karakterlerinden Başyazar Kutsi'de görülen, "gizli emrin karşısındaymışçasına iki kolunu yanlarına indirip"[136] saygılı bir vaziyet alma durumu, "beklenen"e atfedilen kutsallığı ve Eagleton'ın değindiği "Mesih/kurtarıcı" ilgisini örnekler niteliktedir.

Heykeltıraş Nizam ve sanatçı sınıfı üzerinden detaylandırılan gizli emir beklentisi; emekli, kahveci ve ayakkabı boyacısı gibi meslek grupları özelinde de tartışılır. Bu diyaloglar üzerinden sokağın nabzı tutulmuş, umut edilen "şey"in "sıradan" vatandaştaki akisleri izlenmiştir. Bu noktada karakterlerin meslek adlarıyla konuşturulması, sosyolojik ilgi bölümünde değinilen toplumsal görünümü besler niteliktedir:

> "Emekli, 'Emir gelecek mi?' diye sordu.
>
> O zaman kahveci, sanki karşısında oturan adam birdenbire aklını kaçırmış gibi, dik dik baktı onun yüzüne.
>
> 'Hiç gelmez olur mu?' dedi. 'Delirdin mi sen? Boşuna mı bekliyoruz? Kahvelerin geleceği güvenlik altına alınmamalı mı?'

---

[134] A.g.e., s. 97.
[135] Terry Eagleton, "İyimserliğin Banalliği", *İyimser Olmayan Umut*, çev. Emine Ayhan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016, s. 50-51.
[136] Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir*, s. 181.

> Ayakkabılarını yeni boyatmış adam bu sırada yanlarına geldi, eğilip kahve sahibinin kulağına bir şeyler söyledi. Kahve sahibi gelenin yüzüne bakmadan, 'Daha bir şey yok,' dedi.
>
> Yeni gelen kısa boylu, gözlüklü adam, kahve sahibinin yeğeniydi; işi gücü yoktu, hastaydı, sarası vardı; ama saralı olduğu için değil, tembelliğinden, iş bilmezliğinden çalışmıyordu. Dayısından harçlık alırdı. Babası ölmüştü. İşte bu yeğen, epey oluyordu, evlenmeye karar vermişti, dul bir kadınla evlenecekti. Fakat dayısı bu evlenmeye bir türlü razı olmuyordu.
>
> 'Dur be oğlum,' diyordu, 'şu emir gelsin de ondan sonra düşünürüz. Ananın karnında nasıl sabrettin? Ortalık karışık, kimin başına ne geleceği belli değil.'
>
> (…)
>
> Çünkü saralı olduğunu kadından saklamamış, bunu öğrenen kadın da, 'Benimle evlen, iyi ederim ben seni, bir şeyciğin kalmaz,' demişti. Dayı bunu duydukça büsbütün küplere biniyor, 'Doktor mu bu kadın?' diyordu.
>
> Yeğen, her gün -sanki aynı evde oturmuyorlarmış gibi- kahveye uğruyor, gizli emrin gelip gelmediğini soruyordu."[137]

Romanda bu bölümün dışında yer etmeyen kahvecinin yeğeni, sergilediği "koşulsuz beklenti hali" ile önem arz eder. Tembelliğinden çalışmaması, evleneceği kadının sarasını çözeceğini düşünmesi ve her gün düzenli olarak kahveye uğrayıp gizli emrin gelip gelmediğini sorması; romanda karakter algılarıyla umut edilen "kurtarıcı" algısının en üst noktasıdır. Fakat yeğenin olduğu noktada "çaba gerektiren umut" kaybolmuş, yerini edilgen bir "iyimserlik" almıştır. Zira umut, "aynı zamanda, insanları politik atalete itme riski barındıran da bir bakıştır; zira parlak bir gelecek garanti altındaysa, insanların yerinden kalkıp onun için çaba sarf etmesini gerektirecek bir neden bulmak güçtür."[138] Yeğen örneğinde de görülen, "garanti altındaki gelecek" tembelliğidir. Bu durum da karakteri umut ettiği şey için bir çalışmaya sokmaktan ziyade onu edilgen bir iyimserlikte *bekletir*. Bu noktada AYOT idaresinin ideolojik kısırlığı da vurgulanır. Zira iktidar ve ideolojiler, gelecek için vaatlerde bulunduklarında bir umut söz konusudur fakat bu gelecek için "çalışılması" ve halktan iktidara kadar bütünüyle temel atılması gereklidir. AYOT örneğinde ise hem iktidar hem de halk, yürürlüğe konacak bir emir üzerinde sözleşirler fakat bir beraberlikleri, çalışma ortaklıkları söz konusu değildir. Bu durum da halkın bazı kesimlerinde iyimser beklentinin tembelliğine yol açar. "Bu bakımdan, komünist bir geleceği sapasağlam teminat altında gören türde bir Marksizm, onun uğruna neden mücadele etmek gerektiğini de izah etmek durumundadır."[139] Elbette roman özelinde beklenen emir,

[137] Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir*, s. 11-12.
[138] Terry Eagleton, "İyimserliğin Banalliği", a.g.e., s. 22.
[139] Terry Eagleton, a.g.e., s. 22.

yalnızca iktidar-toplum arasında bulunan ve duyurulması beklenen bir kararname değildir. Gizli emir metnin sonlarına doğru yalnızca devlet eliyle yürürlüğe konacak bir kararname olmaktan çıkıp bireyleşir ve farklı bir hüviyet kazanır.

Direktörlerin yer aldığı diyaloglarda, gizli emrin yalnızca halk tarafından değil, AYOT çalışanları, hatta baskıncılar tarafından da beklediği vurgulanır ve bekleyenin yalnızca halk olmadığına işaret edilir. Heykeltıraş Nizam'ın AYOT binasına çağrıldığı bölüm bu duruma örnektir:

> "Ve birden, 'Emri bekliyorsunuz, değil mi?' diye sordu.
> Heykeltıraş Nizam, 'Şimdi oldu,' dedi içinden, 'işte çağrılışımın nedeni bu.'
> 'Bunu öğrenmek için mi?' diye soracak oldu.
> Fakat direktör durdurdu onu.
> 'Boşuna telaşlanmayın,' dedi. 'Herkes biliyor bunu ve herkes bekliyor.'
> Sonra, ta burnunun ucuna kadar sokuldu Heykeltıraş Nizam'ın.
> 'Size bir sır vereyim mi?' dedi. 'Biz de bekliyoruz.'
> Heykeltıraş Nizam, 'Neyi?' diye soramadı, onların da beklediği, acaba kendi bekledikleri miydi? Niçin?
> AYOT Genel Direktörü, 'Şaşırıyorsunuz ve benden kuşkulanıyorsunuz,' dedi. 'İkisi de yanlış. Sizin emir beklemeniz normal oluyor da, bizim beklememiz neden olmuyor? Evet, böyle bir emir var, ama size gelecek olanla bize gelecek olan aynı mı? Bunun üzerinde çeşitli düşünceler ileri sürülebilir. Ama gerçek olan şudur ki, bu düşünceler iki tarafın da beklemekte oldukları noktasında birleşmektedir.'
> (…)
> 'Hem size karşı olanların da beklemediklerini biliyor musunuz?' diye sordu. 'Onlara da emir gelmeyeceğini kim iddia edebilir?'"[140]

Halkın, AYOT'un ve baskıncıların "beklemek" paydasında birleşmesi, hem toplu bir umudu hem de bulundukları durumun vahametini ortak kılar niteliktedir. Direktörün "size gelecek olanla bize gelecek olan aynı mı?" ifadesi ise, romanda gizli emrin başkalaşmasının sınıfsal örneğidir.

Romanda halk, baskıncılar ve AYOT ayrımının yanı sıra, halkın da sınıflandırıldığı görülür. Bu noktada AYOT'un tahakkümünü kabüllenenler ile onunla çarpışmak, mücadele etmek isteyenler arasında bir karşıtlık söz konusudur. Heykeltıraş Nizam'ın eşi Kutlu'nun, Nigâr'ın annesinden dinledikleri bu durumu örnekler:

> "(…) Oysa sizler başınızdan büyük işlere kalkışıyorsunuz, çarpışıyorsunuz, AYOT ile uğraşıyorsunuz… Biz size, yapmayın, diyor muyuz? Diyoruz ama, sözümüzü

[140] Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir*, s. 90-91.

> dinletemeyince susuyoruz. İşte böyle böyle aramız açılır. Ne sizler bizleri anlıyorsunuz ne bizler sizleri. İyisi mi, bana sorarsanız, bir kent yerine iki kent kurmalı burada… Yo yanlış anlamayın, yaşlılarla gençleri ayıralım demiyorum. Evlenip gününü gün etmek isteyenler bir kentte; çarpışmak isteyenler, günlerini zehir edenler öbür kentte yaşamalı."[141]

Nigâr'ın annesinin sözleriyle özetlenen karşıtlık, bahsi geçen "umut" ve "iyimserlik" farkını da içerir. Umut ettikleri gelecek için "günlerini zehir edenler" AYOT ile çarpışmakta, edilgen iyimserler ise "gününü gün etmek" hevesindedir. Bahsi geçen "ayrı şehirler kurma" durumu ise bu karşıtlığın somut bir tasarısıdır. Kutlu, AYOT ile çarpışan tarafı, Nigâr'ın annesi ise edilgenliği karşılar. Bu noktada her iki karakterin, hatta her iki tarafın da yazgısı "bekleyiş"te kesişir. Etken olan taraf bu bekleyişte hareket ve çalışma halindeyken, edilgen taraf yalnızca beklemekle yetinir. "Gizli Emir'de kaosa son vereceği düşünülen gizli emir, roman kahramanlarının hayata tutunduran tek umuttur. Ancak bu, onlar için arzulanan şeyin nesnesi olmaktan öte bir anlam taşımamaktadır. Daha doğrusu beklemek, bir edim olarak yazgının kabullenilmesi ve bu dünyada varoluşun bir biçimidir. Bekleyen-varlıklar olarak bütün kent halkı, aydınlardan okumuşlara, sıradan insanlardan AYOT yönetici ve memurlarına kadar herkes, kendi varlık bilinçlerini bu bekleme ve umut eylemi içinde tecrübe eder. Bu ontolojik durumda, umudun umut edene aşkın hâle geldiği görülür."[142] Kent sakinlerinde, umut ve bekleyiş ile beliren bu ontolojik durum, Aktör Bilâl'in "bekliyorsam varım" ifadesi üzerinden okunabilir:

> "Düşüncesinin burasında aklı karışıyordu. Belki de insanın var olması için bir başkası gerekliydi, kendi başına yoktu o. Öyleyse yapısının bütün zerrelerinden doğan, içindeki silik tasarının günden güne berraklığa kavuşmasıyla gerçekleşen, dışardan bağımsız hiçbir duygusu da olamazdı onun. İnsanın varlığı sadece dışsal bir varlıktı. Bu bakımdan da sadece amaçlar yaşatır, gerçekleştirirdi onu. 'Beklemeliyim,' diye düşündü Aktör Bilâl. 'Kendimi var kılmayı, gerçekleştirmeyi beklemeliyim. Bekliyorsam varım.'[143]

Metnin başlarında Başyazar Kutsi, Siyasetçi Ahmet, eski bakanlardan Fazlı, Doktor Amil, Yazar Şermin ve Mühendis Fasih'in bulunduğu toplantıda, mesleklerin çağrışımıyla da birlikte bir kararname olarak beklenen gizli emir, Aktör Bilâl örneğinde görüldüğü gibi bir varlık sebebine dönüşmüş, kişiden kişiye farklılık gösteren *bulanık* bir beklenti haline gelmiştir. Aktör Bilâl'in umutsuz zamanlarında gökyüzüne bakması ve gökyüzünü "umutsuzluğun olmadığı yer" olarak kabul etmesi, karakterin "beklemek" üzerine kurduğu varlık bilincini örnekler niteliktedir:

---

[141] A.g.e., s. 143.
[142] Murat Kacıroğlu, a.g.y.
[143] Melih Cevdet Anday, *Gizli Emir*, s. 194.

> "Aktör Bilâl, gazetenin merdivenlerinden aşağı düşecekmiş gibi sallana sallana indi. Sokağa çıkınca bir an durdu, gökyüzüne baktı. En umutsuz zamanlarında gökyüzüne bakardı hep; sanki umutsuzluğun, kederin, talihsizliğin gökyüzünde hiçbir yeri olmadığını düşünmekten gelen gücü arar gibi."[144]

Aktör Bilâl'in umudu gökyüzünde, yani metinde çizilen distopik kentin "dışında" araması, karakter özelinde algısal mekânı örnekler. Haliyle distopik kent karakter algısında kapalı, "talihsizliğin yeri olmayan" gökyüzü ise açıktır. Elbette bu duygu durumunda Aktör Bilâl'in Ressam Macit'in eşi Nigâr ile kurduğu ilişki ve ona olan aşkı da etkendir.

Gizli emir ve beklemek üzerine varoluşsal çeşitlemeler yapan bir diğer karakter de Başyazar Kutsi'dir. Eşiyle kurduğu diyalog bu durumu örnekler:

> "Gerçekte gizli emir, saltık olarak hiçbir şeye karşı değildir. Çünkü bir şeye karşı olmak, o şeyin varlığını kabul etmeyi içerir, oysa gizli emirden başka bir şey var olamaz."[145]

Karakterin "gizli emirden başka bir şey var olamaz" ifadesi, yalnızca gizli emirin sonucuna yönelik bir düşünce değildir; beklenti sürecini de karşılar. Öyle ki Başyazar Kutsi'nin Aktör Bilâl'i konuk ettiği ev, yüksek duvarlarla çevrili ve birçok geçitlerden oluşan korunaklı bir yapıydı ve öldürülme korkusu duyduğu için bu evi peşindekileri aldatmak için kullanıyordu. Karakterin gizli beklenene ulaşmak ve bu süreci atlatmak amacıyla evini, yaşantısını gizli emire göre düzenlemesi, gizli emirden başka bir şey var olamaz fikrini destekler niteliktedir. Başyazar Kutsi'nin eşinin ise misafirleri gelir gelmez telaşla "emir geldi mi" diye sorması, pek çok karakterde gözlemlenen emre bağlı yaşantının bir başka örneğidir. Başyazar Kutsi'nin gizli emiri bir "sınav" olarak nitelemesi ve kavuşacaklar-kavuşamayacaklar ayrımı yapması, bahsi geçen *etken* ve *edilgen* karşıtlığını vurgular:

> "Gizli emir nedir? Bunu yalnız biz biliyoruz. Gizli emir doğumdur. Evet. Bize düşen de, soğukkanlı olarak beklemektir onu. Çünkü bu bir sınav olacaktır, sınavı başarıyla geçemeyenler kavuşamazlar ona, kavuşamayacaklardır."[146]

Başyazar Kutsi'nin "sınav" benzetmesi, edilgen bir iyimserlikle beklemek yerine, umut edilen şey için çabalamayı ve çarpışmayı ifade eder.

Umut ve bekleyişe dair tüm bu görünümler, Heykeltıraş Nizam ve Kutlu diyaloğunda, gizli emir beklentisinin müphem bir devamıyla sonlanır. Kutlu, eşine onu aldattığını, Ressam Macit'in ölümünden önce onunla mektuplaştığını söyler. Bu bölümde öne çıkan unsurlar, Heykeltıraş Nizam'ın eşine ve aldatılmasına kayıtsız kalıp sergiyi, gizli emiri ve yaşanan diğer olayları öncelemesi, Kutlu'nun ise sürekli esnemesidir. Kutlu'nun esneyişi, metnin son

[144] A.g.e., s. 186.
[145] A.g.e., s. 177.
[146] A.g.e., s. 178.

diyaloğunda gizli emir beklentisinin sonuçsuzluğunun, devamlılığının ve bir bakıma "saçma"lığının vurgulanmasında kullanılır:

> "Heykeltıraş Nizam, 'Bunların hepsi geçecek,' dedi. 'Bir gün gizli emir gelince…'
> Bu sırada kapı çalındı. Heykeltıraş Nizam, 'Geldiler,' diyerek kapıyı açmaya yollandı. Kutlu onun arkasından, 'Sen gizli emre…' diye bir söze başladı, bir soru soracaktı, ama esnemekten bitiremedi sözünü…"[147]

Kutlu'nun kuvvetle muhtemel "sen gizli emre *inanıyor musun*" olarak tamamlayacağı cümle, esnemesiyle birlikte bu beklentinin olanaksızlığını ve mevcut durumun "saçma"lığını vurgular. Bir diğer yönüyle de *etken* ve çarpışan safta yer alan Heykeltıraş Nizam, Kutlu ve arkadaşlarının yorgunluğunu, sürecin bitmezliğini simgeler. Aydın sınıfının tüm çabaları ne umut edilen bir geleceğe, ne de hayal kırıklığına varmıştır. Tamamlanamayan bir cümle, henüz gerçekleşmemiş bir arzu olarak Kutlu'nun esnemesiyle yarıda kesilir veya yorgun bir bekleyişle devam eder. "Umut, sağlam bir güvenin hayaletinden ibaret olan ürkek ve biraz korkulu bir beklentiyi akla getirir. Modern zamanlarda umut en az, karşıtı olduğu söylenebilecek nostalji kadar kötü bir intibaa sahiptir. Buna göre, umut dokunsan kırılacak bir kamış, uçan bir kale, arkadaşlığı hoşa giden kötü bir kılavuz, besin değeri düşük ama lezzetli bir sos gibidir. Çorak Ülke'de nisan en zalim aysa, bunun nedeni insanda yeniden doğuşa dair boş umutlar uyandırmasıdır."[148] *Gizli Emir* romanında bu "besin değeri düşük ama lezzetli sosu" her karakter kendince deneyimlemiş ve kendi umudunu, beklentisini hatta "kendi gizli emirini" oluşturmuştur. Kimi karakterler Ressam Macit gibi olan bitene değil umuda ve bekleyişe "direnerek" ona kayıtsız kalmış ve vazgeçmiş, kimisi ise bu uğurda çabalamış fakat mutlak bir sonuca, "beklenen"e ulaşamamıştır. Bu yönüyle Anday, *Gizli Emir*'de umut ve beklentinin sonucunu değil, bu sancılı süreci işlemiştir.

İçerdekiler'de ise *Gizli Emir*'in bütününde görülen yoğun bir umut ve bekleyiş havası yoktur. Fakat metnin sorgulayan/sorgulanan karşıtlığı ile şekillenmesi ve yaşanan iktidar kaymaları ve her iki tarafın da beklentisine/umuduna ulaşmak için manipüle yöntemleri üretmesi, ortak bir temayı karşılar. Bu yönüyle *Gizli Emir* bütünüyle umut ve bekleyiş üzerinde temellendirilirken, *İçerdekiler* temeli farklı olsa da bu temaları da içeren bir metindir, denilebilir. Bu noktada eserler arasında hem türlerarası bir farklılık hem de çeşitli ortaklıklar söz konusudur. İki metnin koşutluğu da türlerarası ilişkiler bağlamında düşünülebilir. "Bebee'ye göre tek bir tür, komşu türlerin arka planlarına karşı bir ön plan hâlinde, yalnızca bir farklılık olarak algılanabilir olduğundan, her yapıtın örtük bir biçimde dahi olsa birden fazla tür

[147] A.g.e., s. 268.
[148] Terry Eagleton, "Umut Nedir?", *İyimser Olmayan Umut*, s. 60-61.

içerdiğini savunur. Bir metnin hakiki, hayati anlamları, metnin içine yerleştirebileceği belirli bir türsel kategoride içerilmekten ziyade türler arasındaki farklılıkların oyununa dahildir. Böyle bir oyun, türün farklılıklardan oluşan bir sistem oluşunun bir sonucu olup, kullanım değeri kavramını türün temeli olarak daha iyi tanımlamaya ve tür ile ideoloji arasındaki bağlantıyı daha derinlemesine incelemeye yarar."[149] Esra Dicle'nin Thomas Beebee'den hareketle ifade ettiği, türler arasındaki kullanım değerini karşılayan "arka plan-ön plan" farklılığı/ortaklığı, *Gizli Emir* ve *İçerdekiler* arasındaki tematik ortaklığı ve söz konusu umut temasının "yoğunluk derecesi"ni örnekler niteliktedir.

İçerdekiler'de üç karakter üzerinden şekillenen dört farklı umut ve bekleyiş durumu söz konusudur. Bir önceki bölümde alıntılanan diyaloglarda da görüldüğü gibi, ilk perdede Komiser'in beklentisi Tutuklu'yu konuşturmak, Tutuklu'nun umudu ise beklenenin aksine hapisten kurtulmak değil Komiser'in vaat ettiği üzere eşiyle görüşüp cinsel birliktelik yaşayabilmektir. Yine de Tutuklu'da "içeriden" kurtulma isteğinin ama az ama çok mevcut olduğu söylenebilir. İkinci perdede ise Kız'ın niyeti onu cinsel birlikteliğe ikna etmek isteyen eniştesinden, yani Tutuklu'dan kurtulup yanlışa düşmemektir. Tutuklu karakterinin beklentisi ikinci perdede değişkenlik gösterir. Eşinin yerini baldızı almıştır ve artık arzusu, onu manipüle ederek Kız ile cinsel birliktelik yaşamaktır.

Komiser'in sorgudaki amacı, gerçeği aydınlatmak değil ne olursa olsun Tutuklu'yu konuşturmak, itiraf ettirmektir. Bu sebeple iktidar bahsinde değinilen aralarındaki çekişme, çeşitli manipülasyonlarla şekillenir:

> "TUTUKLU: Demek ben buraya, 'O yazı benimdir.' Demek için getirildim.
>
> KOMİSER: Ya ne sandın?
>
> TUTUKLU: Gerçeği aramak için değil, öyle mi?
>
> KOMİSER: Gerçeği aramakmış… Sen gerçeği bulmak için bana yardım ediyor musun?
>
> TUTUKLU: Böyle bir yardım gelmez elimden.
>
> KOMİSER: Benim de seni söyletmekten başka bir şey gelmez elimden.
>
> TUTUKLU: Bilmediğim bir şeyi nasıl söyletebilirsiniz?
>
> KOMİSER: Demek ikimiz de bilmiyoruz… Peki sorarım sana! Neden ikimizi karşı karşıya getirdiler?
>
> TUTUKLU: Neden?
>
> KOMİSER: Şunun için; bu işin gerçeğini bulsak bulsak ikimiz buluruz.
>
> (…)
>
> TUTUKLU: Ama ben tutukluyum, siz değilsiniz.

[149] Esra Dicle, *Ben Yüz Çiçekten Yanayım (Nâzım Hikmet Tiyatrosunda Yenidenyazım Odağında Metinler, Türler, Söylemler)*, İmge Kitabevi, Ankara 2020, s. 41.

KOMİSER: Seni tutuyoruz, çünkü tutmasak gideceksin. Oysa ben bir yere gitmiyorum bak! Üç yüz kırk beş gündür soruyorum sana, bıkmadan, yılmadan çalışıyorum. Sense susuyorsun. Susmak da bir çeşit kaçmak demektir. Kaçmak isteyeni tutarız elbet. *(Bıyık altından gülümseyerek)* Gerçeği bulmak için"[150]

Komiser'in gerçeği bulmak için derken "bıyık altından gülümsemesi" ve Tutuklu'yu bir nevi ortağı olarak görüp ondan yardım beklemesi, elde edeceği cevap sonucu 345 günlük bu sorgudan başarılı olarak ayrılmasını ve üstlerinin gözüne girmesini sağlayacağından bir beklenti hâlini karşılar. Tutuklu ise umudu ile sınanmış ve bu uğurda itirafçı olmayı bile göze alabildiğini göstermiştir. Öyle ki Komiser, Tutuklu'nun eşi polis müdürlüğünün kapısında beklerken Tutuklu'ya imza şartı koşmuş ve kağıtta yazanları imzalayarak itiraf etmesi koşuluyla onu eşiyle buluşturacağını söylemiştir. Tutuklu'nun düşünmeden kağıtları imzalaması, içinde bulunduğu durumu örnekler niteliktedir. Fakat Komiser onu yalnızca sınamış ve bu müsveddelerin sorgunun sonlanması için yeterli olmadığını belirtmiştir. Tutuklu'nun bir imza ile arzusuna kavuşma beklentisi, "iyimser"[151] fakat mevcut şartlar düşünüldüğünde zorunlu bir edilgenliği örnekler niteliktedir.

İkinci perdede ise, "direniş biçimleri" bölümünde irdelenen Tutuklu ile Kız arasındaki ikna süreci ve "ahlâk-mantık", "içerdekiler-dışardakiler" karşıtlıkları üzerinden kurulan diyaloglar, Tutuklu'nun cinsel beklentisini, Kız'ın ise kurtulma arzusunu karşılar:

"KIZ: Komiser beyden bir orospu isteseydiniz, bu güçlüklerin hiçbiri çıkmazdı.

TUTUKLU: Dinle beni!.. Tutalım ki yarın sabah asacaklar beni. Bugün dünyada son günüm… Bütün idam mahkûmlarına sordukları gibi bana da son isteğimin ne olduğunu soruyorlar. Ben de; son günümü bir kadınla geçirmek istediğimi söylüyorum. Diyelim ki, razı oluyorlar. Nereden bulabilirler böyle bir kadını? Genelevden, değil mi? Evet, genelevden bir kadın geliyor ve benimle bütün gün kalıyor. O kadının yaptığına orospuluk diyecek misin?

KIZ: Hayır.

TUTUKLU: Demek, senin, ya da başka bir kadının benimle yatması orospuluk olmaz.

KIZ: Ama sizi yarın öyle bir felaket beklemiyor.

TUTUKLU: Ah bu kafa! Ah bu kafa! Yatacak, yatacak ama ille de yarın asılmamı istiyor."[152]

Tutuklu'nun idam mahkûmu örneği, karakterin bundan sonraki sorgu sürecindeki direncini cinsel birlikteliğe bağlaması bakımından önem arz eder. Metnin sonunda bu dirence kavuşmuş,

[150] Melih Cevdet Anday, *İçerdekiler*, s. 25.
[151] Terry Eagleton, *İyimser Olmayan Umut*.
[152] Melih Cevdet Anday, *İçerdekiler*, s. 86-87.

fakat bunu cinsel birliktelik yoluyla değil, yarım saatliğine "iktidar olmak" ve "dışardakilerden" biri gibi davranmak huzuruyla sağlamıştır. Bu yönüyle Kız ikna olmuş ve Tutuklu'nun durumuna anlam verebilmiş, Tutuklu da bu geçiş ile yetinerek cinsel birleşmeye atfettiği anlamı bu huzura yüklemiştir. "*İçerdekiler* oyunu için Tutuklu'nun en son aşamadaki durumu, Komiser'e karşı, kendisi ile ilgili kazandığı bir başarıdır. Tutuklu, Kız ile yaşadığı yarım saatlik sürede, umut etmeyi yeniden hatırlamış ve bir yıla yakındır ısrarcı olduğu itiraf etmeme durumuna bir yıl daha yetecek direnme gücünü kazanmıştır."[153] Metnin Tutuklu ve Komiser arasındaki sorgunun tekrarıyla sonlanması, umut ve bekleyişin sürdüğünü örnekler. Kız, eniştesinin vaziyetini "yanlış" görse de anlamlandırabilmiş ve yarım saatlik sürecin sonunda polis müdürlüğünden ayrılmıştır. Bu sebeple Kız özelinde beklenti son bulur fakat eniştesinin teklifinden sonraki hayal kırıklığı, yerini umuda bırakmıştır. Komiser ve Tutuklu arasındaki çekişmede ise her iki tarafın hem beklentisi hem de umudu sürmektedir. Fakat Tutuklu, başkalaştığı yarım saat sonucu direnç kazanmış ve Komiser'in karşısına bu değişim ile çıkmıştır. Bu yönüyle Tutuklu özelinde umudun çoğaldığı söylenebilir. Komiser ise bu yarım saatlik sürecin Tutuklu'yu konuşturmakta kendine yarar sağlayacağına olan inancı sürmektedir, çünkü içerde olanlardan habersizdir ve Tutuklu'nun yalnızca eşiyle cinsel ihtiyacını karşıladığını düşünmektedir.

Bu görünümlerden hareketle, *Gizli Emir* ve *İçerdekiler*'in "umut" ve "bekleyiş" temalarının metnin sonunda devam etmesi bakımından bir ortaklık kurduğu söylenebilir. Sosyolojik bağlamda her iki metin de özellikle "iktidar" ve "direniş biçimleri"ni içerir. Aralarındaki temel fark; *Gizli Emir* "umut" ve "bekleyiş" temaları üzerine inşa edilmiştir fakat iktidar-halk ilişkilerini de örnekler; *İçerdekiler* ise iktidar kaymaları ile şekillenir fakat "umut" ve "bekleyiş" temaları da bu kaymalarda karakterler arası hareket halindedir. Metinler arasındaki bu ayrım, Thomas Beebee'nin türlerarası ilişkiler bağlamında esas aldığı "kullanım değeri" farkından ve elbette yapıtların özgül niteliklerinden ileri gelmektedir.

3. 3. MELİH CEVDET ANDAY'IN MENSUR ŞİİRLERİNDE TÜRLERARASI İLİŞKİLER

3. 3. 1. Türlerarasılık Bağlamında Mensur Şiirin Genel Özellikleri

Dünya edebiyatında ilk örnekleri Aloysius Bertrand, Charles Baudelaire, Arthur Rimaud ve S. Mallerme'de, Türk edebiyatında ise Hâlid Ziya Uşaklıgil'de görülen mensur şiir; zıtlıkları ile tanımlanan şiir ve nesrin ara formu olması sebebiyle türlerarası ilişkilerin yoğun olduğu bir

[153] Sıla Can Budak, *Melih Cevdet Anday'ın İçerdekiler Oyununun Stanislavski Yöntemi ile İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2021, s. 98.

zemindir.[154] Modern edebiyat eleştirilerinde genellikle, nesrin hüviyetini yitirmeden "şiirsel" oluşu bir kazanım olarak değerlendirilirken, şiirin düzyazıya yaklaşması ise bir kayıp olarak görülür. Bu iki kutbun birleştiği mensur şiir, Tanzimat döneminde özellikle Recaizade Mahmut Ekrem ve Muallim Naci'den hareketle olumlanmış, Cumhuriyet devrine gelindiğinde ise -farklı görüşler sunulmakla birlikte- Yahya Kemal, Ahmet Haşim ve Tanpınar'dan itibaren iki türün karşıtlıkları üzerinde durulmuş ve bu zıtlık üzerinden ortak bir form yakalamanın yararsız olduğu ifade edilmiştir. Bu noktada belirtmek gerekir ki Türk edebiyatında mensur şiirin ilk örneğinin bir romancı tarafından verilmesi, Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif'le birlikte şiirin tahkiyeye yaklaşması, Ziya Gökalp'te görüldüğü gibi şiirin kendine yönelen bir sanattan ziyade kimi zaman fikirleri, kimi zaman poetik anlayışı aktarmada bir araç olarak kullanılması gibi etkenler, saf şiir savunucuları tarafından "nesre düşme" ifadesinin kullanılmasına ve bir reaksiyon gösterilmesine yol açmıştır. Bu reaksiyon Yahya Kemal'den çağdaş Türk şiiri temsilcilerine kadar uzanır.[155]

Şiir-nesir bileşimi olarak görülen mensur şiirin başlıca özelliği, bir biçim-öz kaynaşması sunuyor oluşudur. Zira mensur şiir, öz olarak şiir, biçim olarak ise nesirden istifade eden bir ara form olarak tanımlanabilir. Şiir ve nesir arasında öz bakımından birçok farklılık tespit edilmiş, tartışılmıştır. Bunların yanı sıra, edebiyatçıların biçim ayrımından hareketle kurguladığı şiir tanımları, mensur şiirin hüviyetini aydınlatır niteliktedir. Zira şiir, tüm farklılıklarının yanı sıra "satırların nerede biteceğine yayıncı veya kelime işlemcinin değil yazarın karar verdiği"[156] bir tür olması yönüyle de diğer türlerden ayrılır. Mensur şiirler, şiirin bu niteliğinden soyutlanmakla beraber düzyazının şekil özelliğini alarak heterojen bir yapı sunarlar. Charles Baudelaire de *Paris Sıkıntısı*'nın (1869) girişinde, mensur şiir yazma hevesinin, "bu saplantılı ülkü"nün "kocaman kentlerle haşırneşir olmaktan", "onların sayısız bağlantılarının rastlaşımından" doğduğunu ifade eder. Bu durum düzyazı formunun "karmaşık" ve çoksesli yapısına işaret eder niteliktedir. Böylece bu çoksesli biçim şiirin özüyle birleştirilmiş ve mensur şiirin imkânı

[154] Türk edebiyatında mensur şiir örneklerinin Hâlid Ziya'dan önce de verildiği bilinmektedir fakat bu yayınlar Recaizade Mahmut Ekrem'in tanımından hareketle mensur şiirin ilk atılımları/denemeleri olarak kabul edilir. Ekrem'in Takdir-i Elhan'da "Her mevzun ve mukaffa lakırdı şiir olmak lâzım gelmez; her şiir mevzun ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi" ifadeleriyle işaret ettiği ara form, Tanzimat sonrası mensur şiir atılımlarına zemin oluşturan bir tanım olmuştur. Bu atılımlardan sonra gelen Hâlid Ziya ise, *Mensur Şiirler* ve *Mezardan Sesler* adlarıyla kitaplaşan örnekleriyle Türk edebiyatında "ilk başarılı" mensur şiir yazarı olarak kabul edilir. Bu konuda detaylı bilgi için bkz.; Cafer Gariper, "Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, c. 4, sy. 7, 2006, s.a. 361-409 – M. Fatih Andı, "Halid Ziya'nın Mensur Şiirleri II", *İlmî Araştırmalar* 4, İstanbul 1997, s. 7-16.

[155] Tanzimat'tan Cumhuriyet devrine kadar Türk edebiyatında şiir-nesir ayrımı ve mensur şiir tartışmaları için bkz.; Mehmet Samsakçı, "Şiir Nesir Olmayan Söz Müdür? Nazım-Nesir Farkı, Şiirde Nesirleşme ve Mensur Şiirin İmkânı Üzerine", *Turkish Studies*, 7/4, Ankara 2012, s. 2709-2724.

[156] Terry Eagleton, "Şiir ve Düzyazı", *Şiir Nasıl Okunur?*, s. 49.

yoklanmıştır. Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı*'nın girişinde yer alan Arsene Houssaye'e mektubu, şiir ve düzyazının karşıtlıklarının yanı sıra birbirlerini ne denli beslediklerini göstermesi ve bunu "ihtiyaç" kavramıyla özetlemesi bakımından türlerarasılık için önemli bir vesikadır:

> "Uyumu uyağı olmadan da şiirli, ezgili olan, ruhun içli devinimlerine, imgelemin dalgalanmalarına, bilincin çarpıntılarına uyacak kadar kıvrak ve çarpıntılı bir şiirsel düzyazı tansığını hırslı günlerimizde hangimiz düşlemedik?
>
> Bu saplantılı ülkü her şeyden önce kocaman kentlerle haşır neşir olmaktan, onların sayısız bağlantılarının rastlaşımından doğar. *Camcı*'nın cırtlak bağırışını bir şarkı biçiminde vermeyi, bu bağırışın sokağın en yüksek sisleri arasından çatı katlarına dek yolladığı hüzünlü esinleri içli bir düzyazıda anlatmayı siz de denemedinizmi, sevgili dostum?
>
> Ama doğrusunu söylemek gerekirse, kıskançlığımın bana uğur getirmemiş olmasından korkuyorum. Bu çalışmaya başlar başlamaz, yalnızca gizemli ve parlak örneğimden çok uzak kaldığımı değil, alabildiğine farklı bir şey (buna bir şey denilebilirse) yaptığımı da anladım. Böyle bir olgu benden başka herkese gurur verirdi kuşkusuz, ama yapmayı tasarladığını tam tasarladığı gibi yapmayı ozanın en büyük mutluluğu sayan bir insanı ancak derinden derine yaralar."[157]

Baudelaire'in "uyumu uyağı olmadan da şiirli, ezgili olan" düzyazı şeklinde tanımladığı mensur şiir, iki tür arasındaki "düzenli zıtlığı" vurgular niteliktedir. Bu noktada Todorov'un Baudelaire üzerindeki tespitleri, mensur şiirin açımlanması bakımından faydalı olacaktır. Todorov, Baudelaire'in mektubunda belirttiği karşıtlığın, *Paris Sıkıntısı*'nda yer alan metinlerin çoğunda öne çıktığını ve bu karşıtlığın yalnızca edebî kategoriler olarak değil, "yaşamın ve dünyanın boyutları", yani algılama biçimleri olarak sunulduğunu belirtir.[158] Söz konusu bu "oksimoron", Todorov'a göre özellikle Baudelaire'in *Thyse* ("Asa") adlı mensur şiirinde sembolleştirilir. Öyle ki asa motifi, hem "törel ve şiirsel", hem de "fiziksel" olarak betimlendiğinden bir kaynaşma sunar ve "çift görünümlü nesne" olarak kullanılır.[159] Bu yönüyle asa, Todorov'a göre düzyazı şiiri en iyi tanımlayan simge konumundadır.[160]

---

[157] Charles Baudelaire, "Arsene Houssaye'e", *Paris Sıkıntısı*¸ çev. Tahsin Yücel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2021, s. x.
[158] Tzvetan Todorov, "Dizesiz Şiir", *Edebiyat Kavramı*, s. 68-69.
[159] A.g.e., s. 69-70.
[160] A.g.e., s. 70. Bu noktada Todorov'un Baudelaire'de tespit ettiği karşıtlığın tüm mensur şiir yazarlarında söz konusu olmadığını Rimbaud üzerinden örneklediğini, fakat Baudelaire'in "asa"sının türü tanımlamak açısından çalışmaya konu edildiğini belirtelim.

Mensur şiirin bir diğer oksimoronik özelliği, ferdî olanla fikrî olanı birleştiriyor oluşudur. Bu noktada Tanpınar'ın Valery'den hareketle tanımladığı şiir-nesir ayrımı, mensur şiirin kesişimlerinin altını çizmesi bakımından önem arz eder:

> "Şiir Valéry'ye göre, zekânın bir oyunudur ve bütün oyunlar gibi, gayesini yalnız kendinde bulur. Nesirle arasındaki fark, buradadır. Nesrin alâkası, ona göre, daima kendisinin hâricindedir. Halbuki şiirinki, daima kendisindedir. Böyle bir sanatta fikrin mevkii nedir? Herhâlde ona ilk safta yer gösterilemez. Fikir manzumede, bir meyvenin gıda hassası gibi gizli bulunmalıdır. Meyve yiyen adam şüphesiz ki, bir gıda almış olur. Fakat bunu gıda hâlinde değil, lezzet hâlinde alır. Böyle bir eserin deruni hayatla, sanatkârın kalbinin veya ömrünün sergüzeşti ile hiçbir alâkası yoktur. O, zekânın saf bir mahsulüdür."[161]

Şiire özgü olan "ben"e yönelme temayülü, mensur şiirlerde de varlığını hissettirir. "İlk dikkati çeken husus, mensûr şiirin tamamen ferdî tahassüslere tahsis edilmiş olmasıdır. Türün hareket noktası yazarın kendi 'ben'i ve bu 'ben'in duyguları, hisleri, heyecanları, sevinçleri, elemleri ve isyanlarıdır. O kadar ki, çok az olarak sosyal ve beşerî meseleleri ele alan mensûr şiirlerde bile ferdî bir yön mevcuttur. Buradan hareketle, bu türün, Servet-i Fünûn ve Fecr-i Âtî gibi ferdîliği ön planda tutan edebî topluluklarda neden büyük rağbet görmüş olduğu daha iyi anlaşılır."[162] Bu noktada mensur şiirin ferdîliği lirik şiir gibi algılanmamalıdır. Mensur şiirler, bahsi geçen "ben"e kimi zaman bir düşünce tasavvuru, kimi zaman ise toplumun herhangi bir halkasına dair şahsi gözlemler aracılığıyla yönelir. Bu yönelimde ise şiir ve şiirsellik esastır. Denilebilir ki, türün hüviyetlerini karşılayan nitelikli bir mensur şiir, "fikir" temasını esas aldığında bile bu fikir, "dışarıda" karşılık bulan ideoloji temelli bir yönelim olmamalı, "düşün"ü ve düşünceyi kurcalayan şiirsel bir metin olarak öne çıkmalıdır. Çalışmaya konu olan Melih Cevdet Anday'ın mensur şiirlerinde de bu tanıma uygun metinler yer almaktadır.

3. 3. 2. Melih Cevdet Anday'ın Mensur Şiir Anlayışı

Melih Cevdet Anday'ın yazın hayatında mensur şiiri sıklıkla tercih ettiği söylenemez. Fakat oldukça hacimli şiir külliyatında bulunan on adet mensur şiir, şairin bu alanın imkânını yokladığını gösteren metinleridir. Ayrıca Anday'ın hem şiir hem de düzyazı alanında kayda değer eserler yazmış olması, şairin bu çift yönlü özelliğinin mensur şiirde izlenmesi bakımından önem arz eder. Edebî tür bağlamında bu görünümün yanı sıra Anday; şiir-nesir ayrımı, düzyazının Türk yazınında gecikmişliği, düzyazının "ussal" niteliği ve eski düzyazının sınırları

[161] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Paul Valéry", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 473.
[162] İsmail Çetişli, *Servet-i Fünûn'da Mensûr Şiir*, Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1986, s. 29.

gibi konular üzerine düşünce yazıları da kaleme almıştır. Bu denemeler, Anday'ın "tür" kavramını bir mesele olarak ele aldığına işarettir ve bu durum eserlerindeki türlerarası ilişkileri yazar merkezli olarak destekler. Anday, kimi şair/yazarlarda ve araştırmacılarda görüldüğü gibi, şiiri imgelem, düzyazıyı ise fikir ve mantığa dayalı yeni bir düşünüş tarzı olarak yorumlar: "Gerçek betimleme yeni bir usu gerektiriyordu. Düzyazıyı ortaya çıkaran bu yeni ustur."[163] Şair, "gerçek betimleme ihtiyacı" olarak tanımladığı yeni düzyazı düşüncesini başka bir yazısında derinlemesine tartışır. Bu yazıda dikkati çeken nokta, Platon'un anlatmak istediklerini aktarmada tiyatronun diyalog biçimlerini kullanması sebebiyle türlerarası bir "geçiş noktası" olarak kabul edilirken, Aristo'nun doğrudan "ilk düzyazı eri" olarak tanımlanmasıdır:

> "Demek insanlık düzyazının ortaya çıkmasını uzun bir süre beklemiştir. Bunun için birtakım yorucu denemeler geçirildiği düşünülebilir. Peki, neden şiirle, şiire benzer ölçülü biçili sözlerle yetinilmedi de, özne, tümleç ve eylemden kurulu tümceye heves edildi? Bunun nedenlerini araştırmak bizim için artık olanaksızdır sanırım. Yalnız şuncası söylenebilir, yaratıcı hayal gücü bakımından daha elverişli olan şiir anlatımını özgür bırakıp mantıklı düşünme düzenini başka bir söz biçiminde aramak gereksemesi duyulmuş olacaktır. Bana sorarsanız, Platon, bu geçiş döneminin özelliğini taşır. Bir ozanken bütün şiirlerini yakıp yok eden bu düşünür, düzyazıya vermiş kendini. Ama nasıl bir düzyazı? *Devlet* adlı yapıtında yerin dibine batırdığı ozanlara öykünerek ortaya çıkardığı bir düzyazı. Platon, anlatmak istediklerini neden doğrudan doğruya anlatmaz da, tiyatronun (o zamanki dramatik şiirin) diyalog biçimini kullanır? Ama bakın Aristo onun gibi değildir; konusunu doğrudan düzyazıyla işler o. Sanırım onu ilk düzyazı eri olarak göstersek yanılmış olmayız."[164]

Anday'ın geniş bir yelpazeyi kapsayan mensur eserlerinden, düzyazının önemine ve gelişimine yönelik tespitlerinden hareketle; Orhan Koçak'ın *Raziye* özelindeki Anday tespiti tekrar vurgulanmalıdır: "Milan Kundera bir yerde 'şiirin yıkıntılarından roman doğdu' gibi bir şey söyler. Anday'da tam tersi olmuş gibiydi biraz."[165] Bu yönüyle Melih Cevdet, "düzyazı alerjisi olan" şairlerin aksine, düzyazıdan şiirlerinde bile sıklıkla istifade eder. Anday'ın şiirlerindeki "düzyazı kanalı", "nesre düşmek"ten ziyade, düzyazı düşüncesini esas almak olarak ifade edilebilir. Zira Melih Cevdet'in şiirlerinde, özellikle de mensur şiirlerinde gözlemlenen düşüncenin, eşyanın ve algılamanın takibi bu bağlamda düşünülebilir; düşünce yazılarındaki şiirsellik ise bu türsel geçiş özelliğinin karşılıklı bir etkileşimi olarak öne çıkar. Anday'da

[163] Melih Cevdet Anday, "Söz", *Suçumuz Edebiyat (Edebiyat Yazıları)*, haz. Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2017, s. 96-97.
[164] Melih Cevdet Anday, "Düzyazı Üstüne", a.g.e., s. 75-76.
[165] Orhan Koçak, "Anday'da Duygu ve Resim", *Kopuk Zincir (Modern Şiir Üzerine Denemeler)*, s. 24.

gözlemlenen bu çift yönlü söylem özelliği, Mehmet Yalçın'ın ifadesiyle "düşünce söylemi" ile "şiir söylemi"nin kaynaşmasından doğmaktadır:

> "Melih Cevdet Anday'ın 'düşünce şiiri' ile 'şiir düşüncesi'ni kanımca yine şiir temelinde ele almak daha doğru olur. Ozanlığının yanında, bir yazar ve bir düşünür olarak üretmiş olduğu yazı türleri (oyun, roman, anı, felsefe, şiir vb.) tanımsal olmaktan çok, saymaca ölçütlerle belirlenen ve öylesine birbirinden ayrılan yüzeysel örneklerdir. Onların tümüne egemen görünen bir 'Melih Cevdet Anday dili' olmalı, diye düşünüyorum. Yani bir ozanın sesinin yönlendirdiği bir dil… Son çözümlemede iki söylem türü içeren bir dil: Birincisi 'şiirsel söylem', ikincisi 'şiir üstüne söylem'.
>
> "Burada, Anday'ın 'şiir' olsun diye yazığı betiklerden çok, şiir üstüne (ya da kimileyin düşünsel içerikli herhangi bir konuda) yazdığı yazışlarda 'şiir gibi' diyebileceğimiz, ama onun hem 'düşünce' hem de 'şiir edimi'ni (performansını) belirleyen, belki de salt ozanlara özgü bir söylem oyunu var: Bir düşünce yazısını sürdürürken, sanki gündelik mantık dilinin yetersiz kaldığını duyumsuyor ve ozanlık dilinin anlatım gücüne sarılıyor; büyük başarıyla da işin içinden çıkıyor. 'Düşünce söylemi' ile 'şiir söylemi' iç içe girmiş gibi oluyor o zaman."[166]

Anday'ın "yaratıcı hayal gücü bakımından daha elverişli olan şiir anlatımını özgür bırakıp mantıklı düşünme düzenini başka bir söz biçiminde aramak gereksemesi" olarak tanımladığı düzyazı ihtiyacı, şairin ayırdında olduğu bir şiir-nesir karşıtlığı sunmasının yanı sıra, bu farkındalığın çift yönlü bir söylemsel özelliğe dönüşmesini temellendirir. Düşünce yazılarında temellenen, edebî eserlerinde gözlemlenen bu söylem özelliği, Anday'ın mensur şiirlerinde de yer edinir. Bu noktada Anday'ın "Öğle Uykusundan Uyanırken" adlı mensur şiirinin bir bölümüne konu olan "tür" bahsi, şairin türler arası geçişe ve türün sınırlarına yönelik tutumunu özetler. Elbette buradaki "tür" ifadesi yalnızca edebî tür bağlamında değil, tabiatın ve insanın algılanmasını kurcalar nitelikte kullanılmıştır. Ki bu durum da Anday'ın iç içe geçmiş söylem özelliğini örnekler niteliktedir:

> "Sonra dişlere benzeyen insanlar gördüm, topraktan çıkmış. Birbirlerini parçalıyorlardı. Parçalama, seviden daha güçlüdür. Çünkü akıl, doğar doğmaz ölen bir böcektir. Delilik bu böceği her gün yeniden dünyaya getirir. Bunları birbirlerinden ayırmak insanın erincini yok eder. Bir gün de bir insan gördüm, insanın bir tür olmadığını anladım. Hiç bir benzerlik yoktu. Türler sonradan yaratılmıştır. Bu da bana cesaret verdi. Bütün inançlarımı sorguya çektim. Yok edebilecektim kendimi. Böylelikle var edebilecek de. 'Horatio bana bir şey söyle!'"[167]

[166] Mehmet Yalçın, "Melih Cevdet Anday'ın Düşünce Şiiri ve Şiir Düşüncesi", *Melih Cevdet Anday – Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Bilkent Üniversitesi Sempozyum Kitapları – 1, Alkım Yayınevi, İstanbul 2004, s. 113-126.
[167] Melih Cevdet Anday, "Öğle Uykusundan Uyanırken", *Sözcükler*, s. 356.

Todorov'un Baudelaire tespiti, Anday özelinde de vurgulanabilir. Zira Anday'ın mensur şiirleri, türün niteliğini de vurgular bir biçimde karşıtlıklar üzerine kuruludur. Bu karşıtlık kimi zaman düşüncenin irdelenmesiyle, kimi zaman karşıt görüntü sunan kavramlarla, kimi zaman ise bir imajın tersine çevrilmesiyle desteklenir. Metinlerde "yineleme"nin sürekli olumsuzlanması ise yine bu bağlamda düşünülebilir. Aynılık olumsuzlanmış, karşıtlık ve "oksimoron" öne çıkarılmıştır.

3. 3. 3. "Öğle Uykusundan Uyanırken"de Türlerarası İlişkiler ve "Karşıtlık"

Sözcükler'in ilk mensur şiiri "Öğle Uykusundan Uyanırken", bir mensur şiire göre epey hacimli oluşu ve bunun çok sesli bir anlatımla aktarılması sebebiyle önem arz eder. Metnin yer yer "şiir alanı"nın dışına çıkması, kimi zaman ise şiirsel imajlar ve "sesi" ile şiiri öncelemesi, Anday'ın çift yönlü söylem özelliğini örnekler niteliktedir. Metinde geçen "Şiirimin, bir pervane gibi aleve yaklaştığını görüyorum. Biraz daha dayanacağım."[168] ifadesi de bu bağlamda düşünülebilir. "Öğle Uykusundan Uyanırken", düş-gerçeklik karşıtlığını, hatta düşün gerçeğe uygulanabilirliğini vurgulayan cümlelerle başlar:

> "Öğle uykusundan uyanırken deniz yükselirdi, bilirdim, hep o gün o saatta yükselirdi. Kendimi büyümüş bulurdum. Birbiri arkasına uyanırdım. Koştuğumu anlamadan. Cilâlı taş ormanları içinden geçerdim. Düş, doğaya dönüşürdü. Yoksa hangi çiçek büyüyebilir ki!
>
> "Uykunun çiçekli perdesi duvara vurmuştu ama o sabırsız, damıtık, büyü bilmez ışık, imgelemin bütün haritasını parça parça ediyordu. Her uyanışında dünyayı baştan yaratan çocuğu Tanrı korusun! Parçaları toplamağa başladım ağır ağır."[169]

İlk pasajda düşün doğaya dönüşmesi ve şair-öznenin "kendini büyümüş bulması", ikinci pasajda "Her uyanışında dünyayı baştan yaratan çocuğu Tanrı korusun" ifadesiyle bütünlenir. "Parçaları toplamağa başladım ağır ağır" cümlesi ise, metnin kalanında görülen bağımsız fakat bütünlüklü "parçaları" vurgular niteliktedir. Zira "Öğle Uykusundan Uyanırken", pek çok imaj ve düşünce görünümlerinin yer ettiği, Hellen'den Oidipus'a, Mevlâna'dan Genceli Nizami'ye değin birçok referans noktası bulunan, bunların yanı sıra türlerarası söylem geçişlerinin de söz konusu olduğu bir metindir. Bu yönüyle metni çok sesli kılan unsurlar "toplanan parçalar" olarak vurgulanmıştır, denilebilir. Metnin bir diğer özelliği, Anday'ın diğer mensur şiirlerinde de gözlemlenen "başat öge"nin tersyüz edilmesidir:

[168] Melih Cevdet Anday, a.g.e., s. 363.
[169] A.g.e., s. 347.

> "Sesler geliyordu uzaktan. Ne kadar ses varsa toplanıp sokağın ucundaki parkta, çocukların anılarını kurmaya gitmişlerdi. Kuşları göremedim, belki de bahçelerin kuruluşunda görevliydiler."[170]

"Çocukların anılarını kurmaya giden sesler" ve "bahçe kuruluşunda görevli kuşlar" ifadeleri, yalnızca bir imaj yaratmak için kurulmuş cümleler değildir. Anılarda "ses", bahçedelerde ise "kuşlar", yalnızca mekânda yer eden unsurlar olmaktan çıkarılmış, başat ögeler olarak "kurucu" unsur haline getirilmişlerdir. Anday'ın mensur şiirlerinin temelini oluşturan "tersyüz etme" bilinci, "kuş" ve "ses" unsurlarıyla sembolize edilir.

Metinde söz konusu olan karşıtlıklar Araf ile temsil edilir. Anday'ın karşıtlığa ve ikiliğe duyduğu ilginin temsili olması bakımından, Araf'ın dahil olduğu bölüm metnin genel kimliğini tanımlar niteliktedir:

> "Âraf hem inançsızlığımızın, hem de korkaklığımızın imidir, insan, cennetle cehennemden başka bir şey daha olsun istemiştir. Yaşamla ölüm arasında da böyle bir yer vardır. Karşıtlık yaratır onu, zaman yalnız orada işler, yaşamda ve ölümde değil. Sürekli ile süreksizin arasına düştüm kaç kez. Durmak da, yürümek de şaşırtıcı idi."[171]

Özellikle "insan, cennetle cehennemden başka bir şey daha olsun istemiştir" ifadesi, "Öğle Uykusundan Uyanırken"in temelini oluşturan yaratma arzusunu örnekler. Metnin sonlarında şair-özne, benzer bir düşünceye başvurarak "Hiçbir yenilik kalmamıştı, yaratılacak olandan başka"[172] diyecektir. Bu iki örneğin yanı sıra insanın aidiyetsizliğini vurgulayan ve "her şeye baştan başlayacağız" cümlesiyle sonlanan bölüm de, bahsi geçen yaratma ve yenilik arzusuna örnektir:

> "Bu dünyada neyin bu dünyalı olduğu ise kesinkes söylenemez. Kuşlara bakın, konacak yeri çok ararlar. Rüzgârın bir tüneği olmaması da bundandır. Bizim konumumuzun yanlışlığını gösterir bunlar. Her şeye baştan başlayacağız."[173]

Orhan Koçak'ın tespitiyle, Melih Cevdet'te farklı bir bileşim olarak öne çıkan "Ah!" ünlemi, "Öğle Uykusundan Uyanırken"de de sık sık öne çıkar. "Ah!" ünlemi, Anday'da iç içe geçen düşünsel ve duyumsal ifadeleri temsil eder:

> "Anday'da 'ah!' ünlemiyle sıkça karşılaşırız. Alışılmış kullanımda, olmsuz bir duygu gösterenidir bu; mesela 'oh!'tan farklı olarak, acı, üzüntü, pişmanlık, serzeniş ve yakınma gibi duygusal durumları ifade eder. Ama Anday tuhaf bir bileşim içine sokar bu ünlemi: ya *düşünsel*, mantıksal bir cümlenin başında kullanır, ya da *duyumsal* bir sözün. Bazen de

[170] A.g.e., s. 349.
[171] A.g.e., s. 349.
[172] A.g.e., s. 368.
[173] A.g.e., s. 361.

yazıklanma konusunun ne olduğunu tam seçemeyiz, ağrının çevresi boşaltılmış, bağları koparılmıştır.

(…)

"Bu ünlemleri mesela bir Hilmi Yavuz'da da çok sık geçen 'âh!'lardan ayıran şey, Anday'ın cümlelerinde gerçekleşen bir çeşit iç alışveriştir (onları düpedüz bir manyerizm ya da bir üslup tiki olmaktan çıkaran da budur): 'Ah!' ünlemi kendi duygu tonunu yanındaki düşünsel (ya da duyumsal) birime bulaştırmakta, buna karşılık kendisi bir renk, bir şekil, bir kıpırtı, bir halı motifine gelmektedir – saf duyumsal bir olgu. Şöyle özetleyebiliriz: Duygu, Anday'da düşünceyle duyum arasında kısa devreye uğrama eğilimindedir."[174]

Bir yazıklanmadan ziyade düşünsel ve duyumsal bir bileşimi örnekleyen "Ah!" ünlemi, "Öğle Uykusundan Uyanırken"de de öne çıkar:

"Ah ne duvarlar, ne pencereler, ne denizler, ne bahçeler, ne bitkiler, ne hayvanlar vardır, hem tanıdık, hem ilk. Birinden ötekine geçilirken, en bilinmedik olanla karşılaşılır. Sokakları dolaşmayı sevdim. Değişme sonsuzdu. Öyle ki, kimsenin geçmediği sokaklar buldum.

(…)

"Ah, ben dışardayımdır! Olanın olduğu ile olmayanın olmadığı karşıt değildir. Olanı olumlamakla olmayanı olumsuzlamak yalnızca yinelemedir. Bütün önermeler duvardır. Bir önermeyi yatsımak bizi başka bir önermeye çıkarıyorsa kurtuluş yok demektir. Sözü yakmakla olur kurtuluş.

(…)

"Ah bu aydınlığın ağırlıksızlığı! Bir imgenin yerini beyaz bir ışık almıştı. Bilincim bana bu ışığın gerçek olduğunu söylüyordu. Çünkü ikisi de aynı mayadan yapılmıştı. Yaratmaların çoğu böyle yarıda kalmıştır. Lanet olsun!

"(Ah, başka bir akıl gerekliydi!)"[175]

Metinde "öz nitelikler"in olumsuzlandığı ifadeler öne çıkmaktadır. Bu noktada yine "öz"ün yerini önce "yıkım", sonra "yaratma" alır. Anday'ın türe ve niteliklere yönelik ihtilalci tavrını bir mensur şiirde öne çıkarması, bir biçim-öz birlikteliği/gerekliliği olarak düşünülebilir. Bu denli karşıtlıklarla kurulmuş bir türün özü de elbette yıkım-yaratma ikilisiyle örülecektir:

"Öz niteliklerin tümü tedirgindir. Ama kıyamet onlara zarar veremez. Yakalım onlardan başkasını!

(…)

"Eskiden sayı yoktu, nitelikler de. Yalnız yaratma vardı."[176]

---

[174] Orhan Koçak, "Anday'da Duygu ve Resim", *Kopuk Zincir*, s. 25-26.
[175] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 350-360.
[176] A.g.e., s.350-353.

Yıkım ve yaratma bilincini örnekleyen tüm bu görünümler, Anday'ın "Türler sonradan yaratılmıştır. Bu da bana cesaret verdi" ifadesini destekler niteliktedir. Bu noktada metnin başında vurgulanan düş-gerçek karşıtlığından hareketle, bu iki kavram da tersyüz edilir. Mevlâna örneğiyle uyanıkken görülen dünyanın "niteliği" yadsınmış, düşlerin gerçekliği öncelenmiştir. Bir başka örnekte ise düşlerin bu gerçekliği "işkence" ile temsil edilmiştir:

> "Gece düşünde, ertesi gün sarhoş olacağını gören Mevlâna, ertesi gün içmiş, sarhoş olmuş. Biz ancak uyanıkken gördüğümüz dünyaya inanıyoruz.
>
> (…)
>
> "Gerçekte ise uyanmak, bize dinlenelim diye verilmiştir. Yoksa düşlerin ağırlığı altında beyin çarçabuk tükenir. Ölüm uyumaksa, büyük bir işkence demektir. Cehennem uyumaktır."[177]

"Çocukların anılarını kurmaya giden sesler" ve "bahçe kuruluşunda görevli kuşlar" örneklerinden hareketle değinilen başat ögenin tersyüz edilmesi ise, "Tanrım, bizi çocuklar dünyaya getiriyor"[178] ifadesiyle yinelenir.

"Öğle Uykusundan Uyanırken"de görülen karşıtlıkların birlikteliği, çeşitli kavramların tersyüz edilmesi, yıkım ve yaratma arzusu, söylemsel değişkenlik ve Araf temsili; metnin Kaos teorisi bağlamında okunmasını mümkün kılar:

> "Kaos teorisinin getirdiği devrim niteliğindeki çığır açıcı düşünceler, sadece fiziksel evrenin özünü, yapısını değil, insan dilini ve bilincini de açıklamak için bir imkân olarak düşünülmüştür. Değişen fizik bilimi, evren tasarımı bireysel algıda da şüphesiz büyük etki bırakmıştır. Bütünlük hissi başat olan, aklı önceleyen, belleğine mutlak güven duyan modern insanın postmodern dünyadaki tavrı ve tutumu değişmiştir. Bu dönemde yaşayan insanın zihni dağınık ve parçalıdır. Aynı zamanda belleğin kolayca manipüle edilen ve eden yapısı da çağın insanınca açığa çıkarılmıştır. Her türlü öngörüyle, tutarlılıkla, bilginin mutlaklığıyla ilgili düşünceler yerini kayıp anlama, parçalanmış zamana bırakır. Hâl böyleyken yaşadığı tarihsel ortam ve toplumdan etkilenen ve onu etkileyen şair ve yazarın, kaotik evreni ve kaotik bilinci eserlerinde yansıtmaması beklenemez. Böylelikle kaotik evren ve kaotik bilinç, hem içerik hem de biçim olarak eserlerde izdüşümsel yankısını bulur."[179]

Kaos teorisinde öne çıkan "dağınık ve parçalı zihin" ve "parçalanmış zaman", "Öğle Uykusundan Uyanırken"de hem içerik hem de biçimsel düzlemde gözlemlenir. İçerik düzleminde karşıtlıkların birliği ve karmaşası, aşağıdaki pasajla örneklenebilir:

---

[177] A.g.e., s. 352-359.
[178] A.g.e., s. 351.
[179] Gökhan Tunç, "Kaos Teorisi ve Behçet Necatigil'in 'Karışık Tarife' Şiiri", *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul 2022, s. 255.

> "Gerçekte uyku ve uyanıklık birdi. Ölmek ve yaşamak bir. Geceden günü, günden geceyi yaratırdık. Acıkma geyiği diriltmek içindi. Taşları topladın mı, yağmur geliverirdi. Bakışımızla yakardık ateşi. Bir yılan bulduk mu, yüzde yüz ay çıkardı. Şaşıracak hiçbir şey yoktu. İşte, olsun!"[180]

Alıntılanan bölümde karşıtların birliğinin yanı sıra, nedenselliğin de bulanıklaştırıldığı, silindiği görülür. Öyle ki "acıkma geyiği diriltmek içindi", "taşları topladın mı, yağmur geliverirdi", "bakışımızla yakardık ateşi" ve "bir yılan bulduk mu, yüzde yüz ay çıkardı" ifadeleri; algısal değişimin ve sebep-sonuç zincirinin başkalaştırılmasına örnektir. Dağınık zihin ve parçalanmışlık hissini de şair-özne, "Ben sayı saymaya 'iki' ile başladım" ile başlayan pasajla vurgular:

> "Ben sayı saymaya 'iki' ile başladım. Sağ elime 'sol elim', sol elime 'sağ elim' demeyi öğrettim kendime. Aynaya, görüntümü yitirecek gibi bakmayı buldum. Nesneleri olmayan adlar attım ortaya."[181]

Metinde sürekli vurgulanan bu parçalanmışlık ve "doğru"nun tersyüz edilmesi temayülü, Anday'ın yalnızca çağın kaosundan etkilenmekle kalmayıp, bunu bir bilinçle eserine işlediğine işarettir. Nitekim metin formunun "mensur şiir" olarak seçilmesi de bu bilincin biçimsel karşılığı, yani kaosun biçimdeki yansımasıdır.

"Öğle Uykusundan Uyanırken", kendi içinde gözlemlenen türlerarası geçişler ve karşıtlıkların yanı sıra, Anday'ın diğer eserleriyle de koşutluk sunan bir metindir. "Öğle Uykusundan Uyanırken"in yer aldığı *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'tan (1981) sekiz yıl sonra yayımlanan "Güneşte" şiiri, bu koşutluğa örnek olabilecek metinlerdendir. "Öğle Uykusundan Uyanırken"in bir bölümüne konu olan "saat" ve "zaman" bahsi, "Güneşte" şiirinin temelini oluşturan kavramdır. Bu yönüyle "zaman" kavramının bir mensur şiir ve bir şiirde ne denli ortaklıklar/farklılıklar ile işlendiğini irdelemek, türlerarası ilgileri görünür kılacaktır.

İki metnin karşılaştırmasına geçmeden önce, Melih Cevdet'in *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış* ile beraber yaşadığı değişim ve "zaman" kavramına yönelen şiirine değinmek yerinde olacaktır:

> "*Ölümsüzlük Ardında Gılgamış*'ın başında yer alan 'Yaz Sonu Şiirleri' ile Anday şiirinde bir değişim yaşanır. *Göçebe Denizin Üstünde* ve *Teknenin Ölümü*'nde evrensel temaların sorgulandığı büyük kavramlarla örülen bir şiirden, 'Yaz Sonu Şiirleri' ile 'an'ların yakalanmaya çalışıldığı ve nesnelerin öne çıkarıldığı bir şiire varılır. Zaman tasarımı da bu değişimden etkinlenir."[182]

[180] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 356.
[181] A.g.e., s. 357.
[182] Yalçın Armağan, *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman*, Yüksek Lisans Tezi, s. 77.

"Öğle Uykusundan Uyanırken" de Anday'daki "zaman" temayülünün izlenebileceği metinlerdendir. Öyle ki b'ın "anların yakalanması" olarak tanımladığı durum, "Öğle Uykusundan Uyanırken"de akrebin kaybolması ve yelkovanın "yürüyüşü" ile sembolize edilir. Metne belirli aralıklarla konu olan "zaman" bahsi, bu yönüyle "Güneşte" ile birlikte okunabilir:

> "Ben gerçi ikindi olduğunu düşünmüştüm, ama birara kuşkuya düştüm bundan. Saatıma bakayım dedim, akrebi yok olmuştu. Yelkovan, yarış bittikten, seyirciler gittikten sonra, aklını kaçırdığı için koşuyu sürdüren bir atlete benziyordu. Kimse doktor getirmeyi düşünmemişti. Deli, döndüğünü bilmiyordu, boyuna ileri gittiğini sanıyordu. Varacağı bir yer varmış gibi. Bildiği yerlerden birinde düşüp ölecekti.
>
> (…)
>
> "Saatlara hem akrebi, hem yelkovanı koyma buluşu, gerçekten şaşılacak bir buluştur. İki yıldızı gökten çalıp bir camın altına kapamak kolay iş mi! İlk anda sadece akrepli bir saatın bu işi görebileceği düşünülebilir, ama akrep o kadar ağır yürür ki, biz onun yürüdüğünü göremeyiz, oysa zaman bunca yavaşlığı kaldırmaz. Hız onun var olma sahteciliğidir. Utancındani ölümü yarattı. Yelkovandır bizi zamana inandıran. Güneş saatları edilgendi. Zamanı, dönüş sanmak (ya da tersi) aldanmaların en büyüğü. Aldanmalar çoğaldıkça arttı bilgimiz. Ama yelkovan sadece yürümesini bilir, nereye doğru gidiyoruz, umurunda değildir. Sonra saatımın akrebi yerinde olsaydı da, diyelim beş buçuğu gösterseydi, bunun ikindi mi, sabah mı olduğunu nasıl anlayacaktım? Bu gibi delice meraklar, sayıların bizi şaşırtmasından doğar."[183]

Metinde vurgulanan zamanın "hızı" ve "yavaşlığı kaldıramaz oluşu", "Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz" dizesiyle öne çıkan "Güneşte" şiiriyle örtüşür. Metindeki "Güneş saatları edilgendi" ifadesi de bu bağlamı detaylandıran bir kullanım olarak öne çıkmaktadır. İki metin arasındaki koşut noktaları belirlemek adına "Güneşte" şiirini alıntılamak yerinde olacaktır:

> "Çünkü saatler dardır, her şeyi almaz
> Güneşte çözülür ve kayarlar bir yana.
> Mısırlar güçlükle büyürken yağmursuzluk
> Kaygılandırır dilsiz bahçıvanı.
> Sessiz kuşlar, bir keçi, ağır iğde ağaçları.
> Bir araba geçti incelmiş yoldan
> El salladı biri, belki tanıdık,
> Belki değil, süreksizliğin eşanlamı.
> Ve denizin yorgun çağındaydı çocuklar
> Çığlıkları titretir balkondaki sarmaşığı,

[183] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 354-357.

Çünkü dardır saatler, sığmaz biraraya
Dalgınlık, deniz ve sardunya.
Rüzgâr alıp götürdü balıkçı teknelerini
Uzaktaki kılıçlara, ki bilemeyiz
Hangi derinlikte dölleyerek denizi
Gidiyorlar öyle ağırbaşlı, doğuya.

Ve ocaktan çorbanın kokusu geldi demin
Burun deliğine kedinin ve köpeğin.
Rafta kitaplar, mavi bir şişe ve gül
Donmuş kalmışlar tek başlarına.
Duvarda bir resim, resimde kalabalık
Köy alanı, çocuklar, çember ve zaman,
Breughel nasıl da toplamış bunca
Ortaklığı ve uyumu biraraya,
Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz,
Güneşte her şey çözülür gider bir yana."[184]

"Güneşte"de "Çükü saatler dardır, her şeyi almaz", "Çünkü dardır saatler, sığmaz biraraya", "Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz" dizeleriyle yinelenen ve değiştirilen zaman/saat algısı; "Öğle Uykusundan Uyanırken"de akrep ve yelkovanın, bir eşya olarak saatte "bir araya" getirilememesiyle sembolize edilir. "Öğle Uykusundan Uyanırken"de geçen "İki yıldızı gökten çalıp bir camın altına kapamak kolay iş mi!" ifadesi, "Güneşte"de yinelenen "sığmayan saatler"i hatırlatır. "Güneşte"de atıfta bulunulan Pieter Bruegel'in "Çocuk Oyunları" (1560) tablosu; zamanı sığdırmayı, "anları yakalamayı" ve "bunca ortaklığı ve uyumu" bir araya toplamayı başarması bakımından Anday'ın referans gösterdiği bir eser olarak öne çıkmıştır.

[184] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 498.



185

Pieter Bruegel, Melih Cevdet Anday'ın etkilendiği ve özellikle *Güneşte* adlı şiir kitabında tablolarından sıklıkla yararlandığı bir ressamdır. Resim, başlı başına bir uzmanlık alanı olsa da, edebiyat sınırları içerisinde Anday'daki Bruegel etkisini tartışmak yerinde olacaktır. Pieter Bruegel, yukarıdaki örnekte de görüldüğü gibi tablolarında genellikle çoklu bir görünüm çizer ve bu resimler "anların bir aradalığına" örnektir. Anday'ın "İkaros'un Ölümü" adlı şiirinde yararlandığı ve dönüştürdüğü, Bruegel'in "Landscape with the Fall of Icarus" (İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara) adlı tablosu da bu etkiye örnektir. Babası Daidalos'un yaptığı kanatlarla uçarken babasının sözünü dinlemeyip yükseldikçe yükselen, güneşin ışınlarına aldırmayan, doğayı yenmek ve özgürlüğe kavuşmak hevesiyle güneş tanrı Helios'u hor görme suçunu işleyip tepetaklak denize düşen ve boğulan İkaros; bu serüveniyle birçok sanatçıyı etkilemiştir.[186] Pieter Bruegel'in tablosunu farklı kılan nokta ise, tablonun isminde yer alan İkaros'un tuvalde çok küçük bir ayrıntı olarak yer almasıdır. Toprak süren çiftçi, atı ve toprağın izi bile tuvalde İkaros'tan daha çok yer kaplar. Bu durum yaşamın seyrinde gerçekleşen düşüşü ve "an"ların ortaklığını çağrıştırması bakımından Anday'ın zaman algısına dokunur ve

[185] Pieter Bruegel, *Çocuk Oyunları*, 1560.
[186] Azra Erhat, "İkaros", *Mitoloji Sözlüğü*, s. 153.

"İkaros'un Ölümü" şiirini etkiler. Anday ise tablonun İkaros'u merkeze alarak Bruegel'in "ironik" tablosunu "trajik" bir şiire dönüştürür ve tablodan etkilenmekle kalmayıp onu etkilemeyi amaçlar.[187] "Güneşte" ve "Çocuk Oyunları" arasında ise, Gökhan Tunç'un "İkaros'un Ölümü" ile "İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara"dan hareketle yorumladığı palimpsestin dışında bir ilgi söz konusudur. "Güneşte"de Anday, "sığdırılamayan anlar"ı bir arada çizen Bruegel'i referans gösterir ve saatlerin birlikteliğinin bir sanat eserindeki imkânını işaret eder:

> "Duvarda bir resim, resimde kalabalık
> Köy alanı, çocuklar, çember ve zaman,
> Breughel nasıl da toplamış bunca
> Ortaklığı ve uyumu biraraya,
> Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz,
> Güneşte her şey çözülür gider bir yana."[188]

Bu noktada, Anday yazınındaki türlerarası görünümlerin, yalnızca kendi eserleriyle veya bütünüyle edebiyat metinleriyle sınırlı olmadığı, edebiyat dışı türlerle de etkileşimde olduğu söylenebilir. "Güneşte" ile "Çocuk Oyunları" ve Gökhan Tunç'tan hareketle değindiğimiz "İkaros'un Ölümü" ile "İkaros'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara"; genel anlamda Anday'daki resim etkisini, özelde ise Bruegel etkisini örnekler niteliktedir.

"Öğle Uykusundan Uyanırken" ile "Güneşte" örneklerine dönüldüğünde ise, "zaman" kavramının iki metinde de odak noktada olduğu, fakat tür ve üslup gereği farklı biçimlerde işlendiği görülür. "Öğle Uykusundan Uyanırken"de kimi zaman şiirden sapıldığı nesrin açımlayıcı niteliğinin öne çıktığı görülür. Böylelikle "zaman", "saat" ve "bir aradalık"; nesrin düşünce temelli yapısıyla kurcalanır:

> "Akrep, bir gevşemeden ötürü vidasından çıkmış olsa, camın altında bir yere düşerdi. Ne dar bir dünya! Gene de bir akrep ortadan yitiveriyor. (Kaç kez bulamadım kendimi.) Yelkovana oynanmış acı bir oyundu bu. Belki de o, akrebi bulacağım derken kendisine yetişecekti ve yalnızlıktan kurtulduğunu sanıp ikileşecekti. Hem saniye, hem dakika olacak. Çocukluğumda yere düşünceye dek dönerdim, bir yandan da bilinmeyen sözler söylerdim. Uzun süre unuttum onları, sonra yeniden buldum. Yaratma budur."[189]

Pasajda "akrebin yitip gitmesi" ve "yelkovanın ikileşmesi" sözlerinden ve metnin bir başka bölümünde geçen "İki yıldızı gökten çalıp bir camın altına kapamak kolay iş mi" ifadesinden

[187] Gökhan Tunç, "Palimpsest ve Melih Cevdet Anday'ın 'İkaros'un Ölümü' Adlı Şiiri", *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, s. 74-81.
[188] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 498.
[189] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 354.

hareketle yorumlanan zaman, "Öğle Uykusundan Uyanırken"de üzerine düşülen/düşünülen bir kavram olarak öne çıkar. "Güneşte"de ise şiirde yer yer yoklanan anların birlikteliğinin imkânı/imkânsızlığı, "Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz, / Güneşte her şey çözülür gider bir yana." dizeleriyle sonlandırılmıştır. Bu yönleriyle iki metin, şiir ve mensur şiir farkını örneklemeleri bakımından önem arz eder. Anday'ın iç içe geçmiş olan iki uçlu "düşünce" ile "şiir" söyleminin; "Öğle Uykusundan Uyanırken"de düşünceye/nesre kaydığı, "Güneşte"de ise saat/zaman kavramı benzer olarak ele alınsa da "saatler"in şiirsel yönüyle öne çıktığı, yani dönüştürülen dizelerle kavramın poetik açıdan çeşitlendiği görülür.

"Öğle Uykusundan Uyanırken" (1981), yalnızca "Güneşte" şiiriyle değil, Anday'ın *Raziye* (1975) romanıyla da ortak görünümler sunan bir metindir. Bu noktada "Öğle Uykusundan Uyanırken" ile *Raziye*'yi koşut kılan, her iki metinde de yer alan "altın külçe düşü"dür. Hatta bu noktada, hem eserlerin yayın tarihleri, hem de "Öğle Uykusundan Uyanırken"de yer alan ifadelerden hareketle, iki metin arasında düşünce/düş birlikteliğinin yanı sıra bir *anıştırma*nın söz konusu olduğu söylenebilir. İlk olarak *Raziye*'de Yeğen'in gördüğü uzun rüyayı, "altın külçe" bölümleriyle örneklemek yerinde olacaktır:

> "Düş gördüm. Düşümde bir ata binmişim, iki yanında yüksek apartmanlar bulunan parke döşeli bir caddeden dörtnala gidiyorum. Halk ikiye ayrılmış, otomobiller, otobüsler, troleybüsler durmuş.
>
> (…)
>
> "Birden kendimi bir hapishanenin revirinde buluyorum. Tertemiz bir karyolada yatıyorum. Odada benden başka kimse yok. Pencere demir parmaklıklı. Uyumuşum da sanki yeni uyanıyorum. Birden gözüm köşeye dikiliyor, köşede parıl parıl bir şey var. Bunun büyük bir külçe altın olduğunu sanıyorum. Yavaş yavaş yerimden doğruluyorum. Doğrulmamla altın sönüp gidiyor.
>
> (…)
>
> Bunun üzerine ben de korkup hapishaneden kaçıyorum. Meğer kapı aralıkmış. Dışarıda hiçbir nöbetçi yok. Koridorda ayaklarımın ucuna basarak yürüyorum. Bir merdivenden iniyorum. Aralık bir bahçe kapısı. O aralıktan, az önce odamda parlayan altını görüyorum gene. Elimi uzatıyorum, meğer uzaktaymış. Bahçeye çıkınca anlıyorum ki, ben yürüdükçe altın külçe de benden uzaklaşıyor. Bir bakıma bana yol gösteriyor. Ben de onun gittiği yöne doğru yürüyorum. Bir dere çıkıyor önümüze, altın külçe bu dereye yuvarlanıyor, gözden yitiyor. (…)"[190]

"Öğle Uykusundan Uyanırken"de ise, şair-öznenin yine uyandıktan sonra yerde bir altın külçe görmesi ve bunu "olağan" karşılaması, metnin *Raziye*'deki düşü anıştırdığına işarettir:

[190] Melih Cevdet Anday, *Raziye*, s. 45-47.

> "Bir süre kanımın gelgitinde sallandığımı algıladıktan sonra, yatağımda doğruldum. İşte o zaman, odamın ucunda, pencerenin altında, dolapla duvarın yer çizgisi arasında bir altın külçenin parıldadığını gördüm. Bunu bir an çok olağan bulduğumu unutmuyorum. Olağanüstü değildir şaşırtan. Bir yandan da, beynimdeki düş zembereğinin bir aksaklığa uğradığını, az sonra bu imgenin yok olacağını düşünüyor, bilincin acelesinden ya da düşün tam zamanında yitmekte gecikmesinden ötürü ortaya çıkan bir tür Âraf'ın gerçek varlığını tanımaya çalışıyordum."[191]

Raziye'de düşünde gördüğü altın külçeyi takip eden Yeğen'in yerini; "Öğle Uykusundan Uyanırken"de altın külçeyi görüp kayıtsız kalan, bunu "olağan" karşılayan ve "imgenin yitmekte geciktiğini" düşünüp Âraf vurgusu yapan özne alır. Şair-özne'nin kayıtsızlığı, Yeğen'in düşünden ileri gelmektedir ve bu noktada Anday *Raziye* yapıtını anıştırır. "Dupriez, anıştırmanın 'tümceyi kapsadığını', *Dictionary of World Literary Terms* ise onun bir 'sözcük' işi olduğunu ileri sürer. Ancak ister bir tümceyi kapsasın ister bir sözcüğü, anıştırma bütünüyle sözcelemeye ya da söyleme bağlı değildir; alıntıdan ayrı olarak bir 'düşünceyi' alıntılar."[192] "Öğle Uykusundan Uyanırken"de alıntılanan "düşünce" altın külçe düşüyle, bu düşe hazır bulunma durumu ise Yeğen'in rüyası ile karşılanır. *Raziye*'de yalnızca Yeğen'in düşünde yer alan altın külçe, "Öğle Uykusundan Uyanırken"de daha geniş bir görünüm ve tartışma alanı sunar. Öyle ki metinde altın; yalnızca düş bağlamında değil, altını tanıyan en eski kentten (Uruk) İsa'ya, Roma İmparatorluğundan mitolojiye, Hades'e değin tartışılır. Bu noktada her iki eserde de görülen altın ile düş ilgisini özetlemesi bakımından "Ama altın, düşlerde istediği büyüklüğe kavuşur"[193] ifadesi önem arz eder. Hem *Raziye*'de hem de "Öğle Uykusundan Uyanırken"de altın külçe düşünün erotizm ile beraber sunulması da dikkat çekicidir. Hatta "Öğle Uykusundan Uyanırken"de altın külçe düşü "yıllar sonra yepyeni bir biçimde" belirmiş, fakat şair-öznenin yaşlanmasını sebep gösterip "Gözlerimi kapayınca, sadece kadın vücudunu düşünebiliyordum" ifadeleriyle cinsel görünümlere evrilmiştir. Bu noktada *Raziye*'de Yeğen'in altın külçe düşündeki cinsel görünümleri alıntılamak, iki metnin bir diğer ortaklığını işaret etmek bakımından yerinde olacaktır:

> "(…) Bu kez sahici kurşun oluyor o tüy, gidip polislerden birini vuruyor. Polis yere düşüyor… 'Oooo…' diye bağırıyor kaldırımda halk. Kör bir dilenci boyuna filmimi çekiyor. Polisler yaklaştılar yaklaştılar, nerdeyse ceketimden tutacaklar. Birden Beethoven'ın beşinci senfonisi başlıyor. Onun başlamasıyla da atım havalanıyor yavaş yavaş. (…) Derken bir apartmanın balkonundan içeri giriyorum atla. İçerde yatakta çıplak

[191] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 349.
[192] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 110.
[193] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 361.

bir kız. Hadi dörtnala kızın üstüne. Fakat tam bu sırada at ortadan çekiliyor, ben kıza biniyorum. Kızın saçlarından tutup asılıyorum. Kara gözleri var. (…) Bileklerimi tutup çekiyor, saçlarını kurtarıyor, avuçlarımı getirip memelerinin üzerine geçiriyor. (…) Ben tam orgazm olacakken altımdan çekiliveriyor. Birden kendimi bir hapishanenin revirinde buluyorum. Tertemiz bir karyolada yatıyorum. Odada benden başka kimse yok. Pencere demir parmaklıklı. Uyumuşum da sanki yeni uyanıyorum. Birden gözüm köşeye dikiliyor, köşede parıl parıl bir şey var. Bunun büyük bir külçe altın olduğunu sanıyorum. Yavaş yavaş yerimden doğruluyorum. Doğrulmamla altın sönüp gidiyor. Çok üzülüyorum. Ben organımla oynamaya başlıyorum. (…) Bu sırada demir parmaklıklı pencerenin ardında birtakım suratlar beliriyor… 'A…!!' diye bağırıyorlar. 'Suçtur, suç!' (…) Aralık bir bahçe kapısı. O aralıktan, az önce odamda parlayan altını görüyorum gene. Elimi uzatıyorum, meğer uzaktaymış. Bahçeye çıkınca anlıyorum ki, ben yürüdükçe altın külçe de benden uzaklaşıyor."[194]

Raziye'de olduğu gibi, "Öğle Uykusundan Uyanırken"de de altın külçe imgesi cinsel görünümleri beraberinde getirir:

"Altın külçe düşü, yıllar sonra yepyeni bir biçimde, ama bu kez usumda beni yakaladı. Yaşlanmıştım, ne geçmişe ilişkin bir anım, ne geleceğe dönük bir tasarım kalmıştı beni oyalayacak, bana güç katan. Az ve güç uyuyordum, çünkü uykuya geçmişle ve gelecekle girilir. Gözlerimi kapayınca, sadece kadın vücudunu düşünebiliyordum. Ne inanılmaz bir varlıktı o! Çeşitli işlevler yüklenen organları ile sadece cinselliği yaratıyordu ve bu yüzden sürekli şaşırtıcı idi. Yeni erinlenmiş bir delikanlıydım sanki; çıplak kadın, gözkapaklarımın içini dolduruyordu. Hattâ gözlerimi açtığımda da bu imge bir süre daha canlılığını koruyordu. Saçlar, yüz, boyun, omuzlar, göğüsler, karın, kollar, bacaklar… ama bütün bunlardan, düşle gerçek arası bir şey varlaşıyordu. Belki kadının da bilmediği bir şeydi bu. Öyle ki, siz bu şeyi seçince, insan yitip gidiyordu. Hattâ cinsel organ bile sadece öğelerinden biri idi bu cinsellik imgesinin.

"Sonra Kadın'a gidiyordum, taşkınlık içinde, imgeyi bulmak için. Bakışımdan korkuyordu. 'Ne istiyorsun? Sende bir gariplik var' diyordu. Konuşma, imgelemimi dağıtıyordu sanki. 'Sus!' diyordum, 'soyun!' Ağlayarak soyunuyordu. Saçlar, yüz, boyun, omuzlar, göğüsler, karın, kollar, bacaklar… Başlangıçta o imge bir görünüyor, bir yitiyordu. Gözlerimi kapıyordum. Fakat asıl istediğim görmekti, karşımda, dışımda görmek. Bundan haberi yoktu onun. Demek taşıdığı öteki şeyi bilmiyordu. Bilmiyor muydu? Onda olmayan bir şeyi, ötekini ben mi yaratıyordum yoksa? Sevişmenin sonuna doğru, insan-kadın yitiyordu tümden. Tapınmağa başlıyordum. Büyük bir coşku idi bu. Yatağımda gözlerimi kapayınca imgelemimde beliren, işte, dışımda idi. Bir kadında iki varlık. Böylece bengi olanı

[194] Melih Cevdet Anday, *Raziye*, s. 46.

> bulduğumu anlıyordum. Tıpkı altın külçe düşündeki gibi. Oysa bir düş değildi o. Uyanıkken görmüştüm onu. Söylenceyi atlayarak söylene geçmiştim o gün. Bireyken halk olmuştum. Zamansızlıktı gördüğüm, 'şimdi'yi yaşadığım için. Yaşam sınırsızdır."[195]

Görüldüğü üzere hem *Raziye*'de hem de "Öğle Uykusundan Uyanırken"de söz konusu olan altın külçe ve altın külçe düşü, iki metinde de cinsel görünümlerle birlikte sunulur. Özellikle "Öğle Uykusundan Uyanırken"den alıntıladığımız pasajın sonunda, sevişme ve altın külçenin "Tıpkı altın külçe düşündeki gibi" ifadesiyle bütünlenmesi, bu bağlamı destekler. "Oysa bir düş değildi o. Uyanıkken görmüştüm onu" sözleri ise hem "Öğle Uykusundan Uyanırken" özelinde, hem de anıştırma ve metinlerarasılık bağlamında Yeğen'in düşüyle, yani *Raziye*'yle koşuttur.

Tüm bu görünümler, "Öğle Uykusundan Uyanırken"in Anday'daki türlerarası ilişkileri birden fazla düzlemde sunduğunu örnekler niteliktedir. Metin hem kendi içindeki söylemsel geçişler ile mensur şiir formunun parçalı yapısını hissettirir, hem de Anday'ın "Güneşte" ve *Raziye* gibi çeşitli metinleriyle koşutluğu sebebiyle şair özelinde türlerarası ilişkileri çeşitler. Bu noktada öne çıkan diğer unsurlar; başat ögelerin tersyüz edilmesi, "kaos" algısıyla birlikte nedenselliğin bulanıklaştırılması, yaratma arzusu ve "karşıtlık" kavramıdır. Zira metnin sonunda da bu yaratma arzusu; "Hiçbir yenilik kalmamıştı, yaratılacak olandan başka" ifadesiyle özetlenir:

> "Altın külçe yitip giderken, usumu da kapmıştı. Simyacıların hangi usla çalıştıklarını artık çok iyi anlıyordum. Ne olmayacak taşlar, ne bulunmaz bitkiler, ne inanılmaz hayvanlar yarattım. Kimse bilmez. Bilmenin bilinmesi olanaksızdır. Zamanın olduğu gibi, uzamın da dilini yok ettim. Eski paralar gibi değiş tokuştan kaldırdım onları. Hem geçmişte, hem gelecekte yaşıyordum. Ruhun abecesini öğrendim. Hiçbir yenilik kalmamıştı, yaratılacak olandan başka. Nerede ne olduğunu biliyordum. Çok basitti.
>
> "Eksik bırakacağım şiirimi! Onu sen tamamla!"[196]

Bu noktada "parçaları" toplayan şair-özne, son söylemiyle karmaşık imgelerle dolu metnine okuru dahil eder. "Öğle Uykusundan Uyanırken şiirinde yadsınan nesnel dünyaya karşılık imgelerle kurgulanmış gerçeklik öylesine yoğun işlenir ki, şiirin sonu "*Eksik bırakacağım şiirimi! Onu sen tamamla!*" denilerek bitirilir. Ve okur bu son söyleme gelinceye değin kurgulanmış dünyanın nesneleri ile düşündü(rüldü)günden, şiirin sonunu imgeleminde tamamlar."[197] Metnin bütününde gözlemlenen "karşıtların birliği" ise, "saçlarını sarıya boyatmış zenci" imgesiyle özetlenebilir:

---

[195] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 366-367.
[196] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 368.
[197] Mitat Durmuş, "Anday Şiirinde Nesnenin Yadsınması ve Anlamın İtilmesi İzleğinin Poetik Söyleme Dönüşümü", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 2010, s. 7-19.

"Öldükten sonra neler yapacağımı düşünüyorum. Bunu bana, saçlarını sarıya boyatmış bir zenci ansıttı."[198]

Bütün bu nitelikleriyle "Öğle Uykusundan Uyanırken", Anday özelinde türlerarasılığın en yoğun görüldüğü metin olmasıyla öne çıkar. Diğer mensur şiirlerinin aksine epey hacimli oluşu ve birçok bağlamı içermesi sebebiyle de düzyazı şiirin türsel geçişlerini örnekler niteliktedir.

3. 3. 4. Melih Cevdet Anday'ın Diğer Mensur Şiirlerinde Türlerarasılık

Anday'ın diğer mensur şiirleri, "Öğle Uykusundan Uyanırken" kadar hacimli değildir ve türün biçimsel tanımına uyar niteliktedir. Bu yönüyle, Anday'ın diğer mensur şiirlerinin daha rafine metinler olduğu söylenebilir. "Öğle Uykusundan Uyanırken"de görülen karşıtlıklar, nedenselliğin olumsuzlanması ve söylem geçişleri gibi çeşitli unsurlar ise Anday'ın mensur şiir yazımındaki başat ögeler olarak bu metinlerde de mevcuttur.

3. 3. 4. 1. "Sen Ne Dersin?"

Anday'ın "Sen Ne Dersin?" adlı mensur şiiri, çeşitli kısa anlatılar üzerine kurulmuştur. Mavi bal kusan şahin ve metne adını veren "Peki, sen ne dersin" sorusuyla öykülenen derviş, nedenselliğin sorgulanmasında aracı unsurlar olarak öne çıkar:

"Nama Kralı Anum-Hirbi'nin Kaniş Kralı Warşama'ya gönderdiği mektupta yazıldığına göre, Eski Mısır'da mavi bal kusan bir şahin vardı. Rahipler bu kutsal kuşun ne ile beslendiğini bir türlü bulamadılar. Belki de hiçbir besin mavi balın yaratılmasında işe yaramıyordu ve şahin bunu biliyordu, kendini yaşamdan daha yüksek bir gerçeğin buyruğuna vermişti. Fakat amacı kendi olan bir çaba da değildi mavi bal. Nitekim Mısır şahini öldüğünde hiçbir rahip bunun farkına varmadı. Ortada mavi bal duruyordu sadece. Mısır şahini ruhunu nesnelleştirmek için yaşamıştı."[199]

Görüldüğü üzere metinde şiirsel söylem neredeyse hiç yoktur. Anday'ın "felsefi temelli" olarak değerlendirilebilecek kimi metinlerinde, nesrin "düşünce" yüklü varlığı ağır basar. Hiçbir besinin mavi bal ile ilişkilendirilememesi ve şahin ölümü için söylenen "ortada mavi bal duruyordu sadece" ifadesi, nedenselliğin silindiğini işaret eden bir görünümdür. Nitekim metnin devamında geçen "Çünkü yaşamda neden-sonuç ilişkisi yoktur. Bir köpeğin nedensiz dolaşmasıdır o."[200] cümleleri de bu bağlamı destekler niteliktedir. Bu bağlamın derviş öyküsünde de öne çıktığı görülür:

[198] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 358.
[199] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 474.
[200] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 474.

> "Bir derviş varmış, deli olup olmadığını bilmiyoruz, kimi gün birinin yolunu çevirir, *'Peki, sen ne dersin?'* diye sorarmış. Boş verip geçmişler başlangıçta; fakat derviş sorusunda direndikçe kasabayı bir düşüncedir almış: Dervişin sorusunu bir yanıtlayan çıkmayacak mı? Ama bunu herkes yalnızken kendi kendine düşünürmüş, başkasına açmaya utanırmış. Bilemedim demenin korkusu. Öyle ki dervişin sorusu ile karşılaşanlar, bunu gizlemeye başlamışlar artık, *'Bana bir şey sormadı'* diyorlarmış kahvede. *'Hele bana sorsun da, bakın nasıl yanıtlarım'* diyenler de çıkmaya başlamış. Fakat zamanla bu sıkıntılı durum bir karabasan olmuş çıkmış. Dervişi öldürmüşler, neyi sorduğunu da unutmuşlar."[201]

İki öyküde de öne çıkan nokta, cevaplanamayan/temellendirilemeyen bir durumun söz konusu oluşudur. Mavi bal kusan şahinin ne ile beslendiği bulunamamış, dervişin ise sorusuna cevap verilememiştir. Anday bu iki öyküyle, metinlerinde başka biçimlerde de gözlemlenen neden-sonuç ilişkisi kurma gereğini eleştirir. Toplumun her iki soruya/duruma yönelik çözüm üretme çabası bir huzursuzluk yaratır ve ancak temellendirilemeyen unsurun ölümüyle bu huzursuzluk diner. "Dervişi öldürmüşler, neyi sorduğunu da unutmuşlar" ifadesi de bunu işaret eder.

Metinde, "Dünyada en güç olan ad vermektir. Bütün adlar uydurmadır ve dil bundan doğmuştur."[202] cümlesi gibi tür ve yaratma kavramlarına yönelik ifadeler de mevcuttur. Bu söylem, "Öğle Uykusundan Uyanırken"de görülen "Türler sonradan yaratılmıştır. Bu da bana cesaret verdi." söylemiyle koşutluk sunar. Yine "Öğle Uykusundan Uyanırken"in sonunda okura seslenilen, okurun metne dahil edildiği bölüme benzer bir ifade de "Sen ne dersin?" vurgusuyla örneklenir:

> "Tek başına düşünce, hiçbir zorunlu sınıra rastlanmayan bir bulutsuyu andırır ve ego seçmedikçe hiçbiri yoktur. Dilinden ve anlığından kurtulunca, gerçekliği anladım. Bunu başarmak zordur. Patroklos'un hayaleti Patrokles'e benzer, aralarında sadece 'tasa' ayrımı vardır. Sen ne dersin?"[203]

Anday'ın mensur şiirlerinde sıkça yer alan karşıtlıklar, "Sen Ne Dersin?"in sonunda soyut-somut karşıtlığı ve "kaderin tabletleri" ifadesiyle örneklenir:

> "Soyutla somutu hep birbirine karıştırdım. Kaderin tabletlerini okudum. Artık çıkıp dolaşacağım, konuşmayı unutmak için insan renklerin yasalarını incelemeli."[204]

Bu görünümleriyle "Sen Ne Dersin?"; nesre ve düşünce yazısına yakın, şiirsellikten uzak, neden-sonuç ilişkisinin yerildiği, çeşitli referansları ve kısa anlatılarıyla öne çıkan bir metin

[201] A.g.e., s. 475.
[202] A.g.e., s. 474
[203] Melih Cevdet Anday, Sözcükler, s. 474
[204] A.g.e., s. 475.

olarak tanımlanabilir. Öz bakımından mensur şiirden uzak, yapı bakımından ise mensur şiiri karşılar niteliktedir.

3. 3. 4. 2. "Gündüzün Geceyarısı"

"Gündüzün Geceyarısı", özellikle ritmin ve şiir söyleminin öne çıktığı bir mensur şiir olarak önem arz eder. Diğer metinlerde tespit ettiğimiz düşünce yüklü açımlamaların yerini şiirsel bir akış almıştır. Nitekim ilk pasajdan itibaren metnin salınımı, şiirsel söylemi örnekler:

> "Gökyüzü korkunçtur pazar çanını çınlattığında, sevisel işlem imleri döndürür onu doruklardan doruklara, uçurumu yoksul bulmamalısın, bir çift dile getişirtir yalnızlığı arabanın, istediğin kadar düş kur ve yaz gibi yorulmadan toprağı kokla, o güzel karamsar bakışlarını suyun, daha boşluğunu sis doldurmadan bir an, çok küçük bir an dön, seyret bıraktığın yeri, bir yaratıkmış gibi bak ona, bahtlı ya da bahtsız, kemerlerin altından görünen güneşli deniz nasıl susmasını biliyorsa, ona benzeyerek düşün, süreklilik seni yatıştıracaktır belki, bir keçi yonutuna dönüşecektir zaman, çünkü gözucu ile gördük uzaklarda kalan dünyayı ve onun rastgele mevsimlerini ve ezgilerle geçmişe doğru uçan kuşları."[205]

Mensur şiirde şiirin ağır bastığı bu pasajın ardından, şair-öznenin doğrudan bir dörtlükle devam etmesi de "Gündüzün Geceyarısı"nın ritmik kurgusunu vurgular:

> "*Kuşlar üçüncü zamanda ortaya çıktı*
> *Aşk tebeşir çağında*
> *Ben onu bunu bilmem*
> *Ayın elinde hatmi vardı*"[206]

Bu noktayı bir söylem geçişi olarak değerlendirmek pek doğru olmayacaktır. Zira metnin ilk pasajı mensur formda olsa da bir şiir olarak kurgulanmış ve bu söylemle ritmik bir salınım yakalanmıştır. Devamında doğrudan şiir formuna geçilmesi, söylemsel bir değişimi/geçişi değil, yalnızca biçimsel bir geçişi, yani yapısal çeşitliliği karşılar. Baştan sona bir şiir olarak yazılan metin, manzum-mensur karışık bir formla sunulmuştur. Bu noktada Terry Eagleton'dan hareketle "ritim" ve "ölçü" ayrımını vurgulamak yerinde olacaktır:

> "Şiirde ritim ile ölçü aynı şey değildir. Ölçü, vurgulu ve vurgusuz hecelerin oluşturduğu düzenli bir motiftir, ritim ise biçime daha az bağlıdır. Şiirin düzensiz salınımı ve akışı anlamına gelir, konuşan sesin bükülmelerini takip ederkenki dalgalanmaları ve titreşimleridir."[207]

---

[205] A.g.e., s. 476.
[206] A.g.e., s. 476.
[207] Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur?*, s. 194.

Bu tanımda, özellikle ritmin biçimden kısmen bağımsız oluşu vurgusu önem arz eder. Nitekim "Gündüzün Geceyarısı"nda düzyazı formundan dizeye geçilmesi yeni bir ritim oluşturmamış veya ritmi sekteye uğratmamıştır. "Ritim, şiirsel özellikler arasında en 'kökensel' olanlardandır."[208] Bu köken birliği ise, "Gündüzün Geceyarısı"nda olduğu gibi aynı ritmin bir şiirde iki ayrı formla işlenmesini mümkün kılar. Bu dörtlükten sonra ise tekrar mensur forma geçilir ve metin bu pasajla sonlanır:

> "Zamanlar yanlış yaratıldı, gölgeleri yeniden dikiyorum kurmak için yeniden ağaçları; rüzgâr nereye gideceğini bilmeden ikindi üzümlerinin oltasında bocalıyor, bu yüzden kelebekler konacak yaprak bulamıyor, ölüm kayaların ellerine sarılıyor, kırağ vurmuş mantar gökyüzünü küçültüyor ve Tanrı'nın uykusuna zehirini akıtıyor, sessizliği duymamak için gözlerini kapayan arı tüm gördüklerine inanmak istiyor, unutuyor iğnesini kullanmayı, içtenliğin yabanlığına şaşıyor ve başını gizlere vuruyor. Ey anlam, karabasan değilsen bizi hatırlama, bilinmezin ışığında uzaklaş bilge karla örtülü kış göklerine! Kurtaracak bir şey bulmak istiyorum, yolun başında olduğumu söyleyen güneş beni dilsiz bırakıyor ve her soru betimlenebilir olana dönüşüyor, tersyüz edilmiş bir giysi gibi yeniden ortaya çıkıyor, dünyayı ilk giyenleri düşüdürüyor ve yinelemenin suç ortağı korkusuz pişmanlık koncalanmamış pencere kanadı gibi ölümsüzlüğün camına vuruyor. Uzaklardan başka güvenilecek bir borç yok. Nedensel bağlantıya inanç kör inançtır."[209]

Pasajdaki "Ey anlam, karabasan değilsen bizi hatırlama" ifadesi, hem biçimsel hem de anlamsal düzlemde kilit bir kullanımdır. Biçimsel düzlemde, "bocalayan rüzgâr" ile başlayıp "gizlere vuran arı"ya değin süren ve "-yor" ekinin yinelenmesiyle kurulan tahkiyeli anlatım; "Ey!" ünlemiyle kırılır. Bu noktada "y" ve "r" ünsüzleri şiirin bütününe bir genişlik ve süreklilik katar.[210] Ünlem geçişiyle birlikte ise alışıldık ritim sekteye uğratılmış, çeşitli imajlarla kurgulanan tahkiyeli anlatım dağıtılmıştır. Anlamsal düzlemde ise "Ey anlam, karabasan değilsen bizi hatırlama" ifadesi, "anlam"ın ve nedenselliğin yadsındığı örneklere eklemlenir. Metnin sonundaki "Nedensel bağlantıya inanç kör inançtır." ifadesi de, diğer metinlerde de görülen, anlamın ve nedenselliğin "açık" yergilerinden biridir.

"Gündüzün Geceyarısı"nın bir diğer özelliği, önceki metinlerde de söz konusu olan "karşıtlık" meselesidir. Bu noktada şiirin başlığından metindeki çeşitli kullanımlara değin karşıtların birliği söz konusudur. "Tersyüz edilmiş bir giysi" gibi temel örneklerin yanı sıra, "Öğle Uykusundan Uyanırken"de tespit edilen "başat ögenin tersyüz edilmesi"ni örnekleyen

[208] Terry Eagleton, a.g.e., s. 195.
[209] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 477.
[210] Gülsemin Hazer, "Ontolojik Tahlil Metoduyla Ahmet Muhip Dıranas'ın 'Yaşarken' Şiirinin İncelenmesi", *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 41, Mart-Nisan 2014, s. 1-14.

ifadeler de vardır. “Gölgeleri yeniden dikiyorum kurmak için yeniden ağaçları” ve “dünyayı ilk giyenler” ifadeleri, “Öğle Uykusundan Uyanırken”deki “Çocukların anılarını kurmaya giden sesler” ve “bahçe kuruluşunda görevli kuşlar” imajlarıyla benzeşir. Kurucu öge değiştirilmiş, tersyüz edilmiştir. Doğrudan “Gündüzün Geceyarısı” ifadesi de hem çift anlamlı bir çağrışımı olması, hem de iki temel karşıtlığı birleştirmesi bakımından bu örneklere dahil edilebilir.

Tüm bu görünümleriyle “Gündüzün Geceyarısı”, özellikle ritmi ve şiiri öncelemesiyle “Öğle Uykusundan Uyanırken” ile “Sen Ne Dersin?” metinlerinden ayrılır. Hem düzyazı hem de şiir formunu içermesi de ritmik salınımından ileri gelmektedir. Bu ayrımın dışında, Anday’ın diğer mensur şiirlerinde de görülen nedensellik yergisi ve karşıt/tersyüz edilmiş imajlar; “Gündüzün Geceyarısı”nda da mevcut olan unsurlardır.

3. 3. 4. 3. “Diyorsun Ki”

“Diyorsun Ki”, Anday’ın düşünce temelli söylemleriyle beraber, özellikle imgelemin öne çıktığı bir metindir. Hatta düşünce ve imgelemin iç içe geçtiği söylenebilir. Bu noktada imgelem yalnızca “süsleyici” ve “figüratif” yönüyle algılanmamalı, “bilişsel” varlığı ile hatırlanmalıdır.[211] Metin, Anday’ın diğer mensur şiirlerinde de görülen yineleme yergisinin yanı sıra, çeşitli imajlarla kurulmuştur. Bu birliktelik, Mehmet Yalçın’dan hareketle değindiğimiz, “düşünce söylemi” ile “şiir söylemi”nin kaynaşması olarak yorumlanabilir:

> “Bulut şemsiye açmıştı. Zamana bağlı olmadan varlığını sürdüren kapılar olgu bağlamını kuruyorlardı. Gökyüzü bir genellemedir. Ancak lambalar varsa dünyanın belirgin bir sorusu ortaya çıkabilir. Çünkü yazın kutsallığı olmasaydı onu ben de ayırt edemezdim, yoksa soyluluğun çakmak taşı bir gerçeklik tasarımıdır. Bir gün, şaşkın bir dalla bakışmıştık, o an gözlerimle onun arasında çok ince bir ip geriliverdi ve bütün öteki nesneler silindi. Bakılan şey vardır sade. Neye baksam onu varediyorum. Dünya panayırı. Yineleme olasılık dışıdır. Yanlış olanı hep nesnelerde aradım. Aklı da. Akıl biçimsel bir kavramın izidir. Gördüklerimi yazmadığıma öyle pişmanım ki! Su kenarında acılı kediler, gözyaşı bulamayan ağaçlar, ölümün soyduğu toprak ve gecenin ağılı. Ah şu kırmızı renk ile öteki, bir iç bağlantıda sallanıyorlar. Buna renk değişkeni demek gerek. Her değişken bir im tanımlamasıdır. Arayın! Bulunacak bir şey varsa! Yazı imi ile ses imi, betimlenmemiş özdeşliklerdir. Gerçekte mantık gökyüzünü aşar ve bize dışardan bakar. Ben kendi mantığımım. Diyorsun ki, karanlığı dilmek için zaman bıçağı kullanılmaz. Ölemem, bölünmemişti güz ve damın sınırını yoksayan yağmur, duraklayan sabah. (…)”[212]

[211] Terry Eagleton, “İmgelem”, *Şiir Nasıl Okunur*, s. 199-204.
[212] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 482.

Metnin girişindeki "Bulut şemsiye açmıştı" ifadesi, imge bahsiyle açımlanabilir. "Bulut" ve "şemsiye", yağmurun yerine kullanılan parçalar olarak düşünüldüğünde *synecdoche*; ardışık ve eşdeğerlik bağlamında ise *metonimi* olarak değerlendirilebilir. Ancak Anday'da sıklıkla rastlanan tersyüz etme temayülü "bulut şemsiye açmıştı" gibi bir ifadeyi mümkün kılar. Bu yönüyle benzetme, metafor, metonimi ve synecdoche'u karşılayan ve imgenin alanına giren bir ifadedir. Özellikle Ece Ayhan'ın "Apaş Paşa Şapa Oturdu" (1957) şiirinde yer alan "Yüzüklerinde altın parmaklar takılıymış ve / çarşılar grevsiz deli olurmuş yalnızlık işte"[213] beyitinin ilk dizesiyle benzerlik gösterir. Bu noktada Eagleton'dan hareketle, "karmakarışık bir durumda" olan imgelemi kısmen tanımlamak yerinde olacaktır:

> "Tıpkı uyak, vezin ve dokunun farklılık ve kimlik arasında bir etkileşimle ilgilenmeleri gibi, imgeler de benzer bir etkide bulunurlar. Benzetmeler ve metaforlar, farklı olduklarını da kabul ettiğimiz öğeler arasında benzerlikler olduğunda ısrar ederler; terimler arasındaki akrabalıklara biz daha çok ilgi gösterdikçe farklılıklar da bir o kadar geniş bir biçimde gelişir. Metonimi, öğeleri ardışık bir biçimde (kuş/gökyüzü gibi) bağlar, böylece tamamen farklı olduğunu gördüğümüz şeyler arasında bir eşdeğerlik yaratır. *Synecdoche* parçayı bütün yerine koyar (kuş için kanat örneğin, veya hükümdar için taç) ve parçalar ve bütünler hem farklı hem de benzer olurlar."[214]

Bu yönüyle "Bulut şemsiye açmıştı" ifadesi, imgenin çeşitli alanlarını içeren bir kullanım olarak değerlendirilebilir. Metindeki "Gökyüzü bir genellemedir. Ancak lambalar varsa dünyanın belirgin bir sorusu ortaya çıkabilir." ifadesi ise "parça-bütün" ilgisiyle *synecdoche* olarak kullanılmıştır. Gökyüzü dışarıyı, lamba ise içeriyi karşılar ve Anday'da gerek sosyolojik/ideolojik, gerekse diyalektik bir karşıtlık olarak kullanılan iç-dış mekân algısını örnekler.

Pasajdaki "Ah şu kırmızı renk ile öteki, bir iç bağlantıda sallanıyorlar"[215] ifadesi, Orhan Koçak'tan hareketle değinilen, Anday'da duyumsal ve düşünsel birleşimi örnekleyen "Ah!" ünlemi kullanımlarına örnektir. Renk bahsinde ise bu ifade, "Sen Ne Dersin?"de yer alan "konuşmayı unutmak için insan renklerin yasalarını incelemeli"[216] örneğiyle koşuttur. Düşünsel/Ussal kullanımlarda, "Ben kendi mantığımım" ve "Yineleme olasılık dışıdır" ifadeleri öne çıkar. Bu düşünsel ifadelerin, "Bir gün, şaşkın bir dalla bakışmıştık, o an gözlerimle onun arasında çok ince bir ip geriliverdi ve bütün öteki nesneler silindi." gibi imge yüklü kullanımlarla birlikte sunulması; Anday'daki düşünce söylemi ve şiir söyleminin

[213] Ece Ayhan, "Kınar Hanımın Denizleri", *Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler)*, YKY, İstanbul 2021, s. 56.
[214] Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur?*, s. 199.
[215] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 482.
[216] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 475.

kaynaşmasını örnekler niteliktedir. Bu şiir ile düşünce söylemi birlikteliği, metnin tümünde gözlemlenir ve pasajın devamında da bu gibi kullanımlar yer alır:

> "Her yerde bulabilirim ışıklı bir çiftliğin kadınlarını ve gençliğin yıldızlarla başlanan yitirilmişliğini. Ey kendi benzerini arayan bahçe, ey anımsanan karlar ve kokulu şaraplar. Bu gece uyandırmak zorundayım işte çığlıklarla örtüşmüş bedenini, ki ateş böceğidir uçurumla tehdit arasında. Bir sevi ki, ona yaşamı anlatan saatlerdir. Kimse söyleye mez bize, seni anımsatan ayın sınırsız acısını. Yok olun oluşturucu öğeler! Yok olun yinelenen tümceler! Yok olun zaman dışı idealar! Çiçeğin içinde bulunacak yardımsever bir esinti vardır, sevecen bir yazgı, gece kuşu gibi bir gülümseme. Artık gecenin imgesi denize bağlanmış bir kırlangıçtır. Bu yüzden de denizde hiç beklenmedik şeyler olmaz. Bütün bunlar apriori bilgilerdir ve yaşantısız bir sele benzerler. Diyorsun ki, çingenelerin çalıştıklarını ve paniğe kapılmadan para topladıklarını duy. Duydum sırtında gün dönümünü taşıyan Horos'u. Ölüleri hiçliyorum artık. Siz ey uzaklıkların gömütleri, siz ey yokluğun bağışlanmış kentleri, siz ey bakışlarında taş döşeli avlular bulunan ışıktan köpekler! Olmayacak sabah rüzgârları yazıyorum. Yukardan aşağı."[217]

Pasajdaki "Yok olun oluşturucu öğeler! Yok olun yinelenen tümceler!" ifadesi, diğer metinlerde de sıklıkla görülen nedensellik ve yineleme yergilerine örnektir. Bu gibi düşünsel söylemlerin yanı sıra, yine "siz ey bakışlarında taş döşeli avlular bulunan ışıktan köpekler" gibi imge yüklü bir kullanımla düşünce-şiir söyleminin kaynaştığı görülür.

Tüm bu kullanımlarla "Diyorsun Ki", özellikle Anday'daki söylem geçişlerini gösteren bir metindir. Metnin başlığı ve "Diyorsun ki, karanlığı dilmek için zaman bıçağı kullanılmaz" ifadesi, "Sen Ne Dersin?" ve "Öğle Uykusundan Uyanırken"de örneklerinde olduğu gibi okuru metne dahil eden, okura seslenen bir kullanım olarak öne çıkar.

3. 3. 4. 4. "Bölümlemeler"

Anday'ın bir diğer mensur şiiri "Bölümlemeler", düşünce söyleminin öne çıktığı bir metindir. Bu söylemine özellikle "hiçbir zaman tür adlarını tutmadım" ve "bizi aldattılar, çünkü bölümlemeler yanlıştı" ifadeleri örnek verilebilir. Şair-özne metin boyunca nesnenin dil ile olan ilintisi üzerinde durur:[218]

> "Ağaçlara ilişkin kimsenin bilmediği bilgiler vardır. Onlara 'bekleyenler' adının verilmesi istendi gerçi. Ama nefretle karşılandı bu öneri ve 'eşyanın gerçeği epik bilimin romantizmidir' denmekle yetinildi. Yalnız sözcüklerle bilen, ama bu sözcüklerin gösterdikleri eşyayı bilmeyen, gene de sözcüklerle onların gösterdiği eşya arasında

[217] A.g.e., s. 483.
[218] Mitat Durmuş, "Anday Şiirinde Nesnenin Yadsınması ve Anlamın İtilmesi İzleğinin Poetik Söyleme Dönüşümü", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 2010, s. 7-19.

> kesinkes bir benzerlik olduğunu söyleyen, ancak bu benzerlikte hangi yanın önce geldiğinin bilinemeyeceğini, belki ikisinin bir anda ve bir arada doğduğunu, ama ayrı tanrılardan yaratıldığını, bu tanrıların ise birbirlerini hiç görmediklerini, tanımadıklarını, buna karşın birbirlerini yadsıdıklarını ileri sürenlere karşı hiçbir zaman tür adlarını tutmadım."[219]

Metnin devamı da nedensellik, yineleme ve adlandırma sorunsalı üzerine fikir akışlarıyla kurulur. Buradan hareketle "Bölümlemeler" bir mensur şiirden ziyade düşünce yazısına yakındır, denilebilir. Ancak bir yönüyle düşünce yazısından ayrılır. Metin şiirsel olmasa da fikirler, bir düşünce yazısında olduğu gibi enine boyuna ve belirli bir kompozisyon akışıyla tartışılmaz. Alıntıladığımız pasajın başında olduğu gibi gayet nizami işleyen düşünce aktarımı, anlık çağrışımlarla sekteye uğratılır. Aşağıdaki örnek bu durumu görünür kılacaktır:

> "Anlamak beni mutsuz kılıyor, anlamadığım kitaplarla yaşayabiliyorum. *Merdivenli suların camı*. Masa ile iskemleyi hep bir arada düşündüm, böylece ikisi de yok oldu, geriye bağıntıların imgesi kaldı."[220] (Vurgu tarafımızca yapılmıştır.)

"Merdivenli suların camı" kullanımı, nizami anlam akışını sekteye uğratarak anlık bir çağrışım yoluyla iki cümle arasında kullanılmıştır. Bu yönüyle "Bölümlemeler", şiir söyleminden uzak olsa da, Northrop Frye'in ritim özelinde *abuklama*[221] olarak adlandırdığı görünümü, düşünsel/ussal düzlemde içerir. "Bölümlemeler"de öne çıkan bir diğer görünüm ise, yine nizami bir düşünce akışı sırasında şair-öznenin "Tanımlama tüketti beni" ve "Yinelemeden ise nefret ettim" gibi ben merkezli söylemlerinin araya girmesidir:

> "Bütün bilgilerimizin yanlış olduğu ortaya çıktı, bizi aldattılar, çünkü bölümlemeler yanlıştı. Söz gelişi 'çayır' gerçekte üçe ayrılır.
>
> "Bunlar, 'Fırtınanın çayırı', 'Öğlenin çayırı' ve 'Ölümlerin çayırı' adlarını taşırlar. Fırtına ise beşe: 'Yıkanmış fırtına', 'Geçmişi ormana takılı fırtına', 'Umutsuz fırtına' ve 'Tarihini yok etmiş fırtına'dır. Çünkü dört beştir. (…) Şimdi ölümleri bölmeye başlayalım: (…) Gerçekte yedi olması gerekiyordu. İşte o yedinci ölüm unutuldu ve kılık değiştirerek bir denklem biçiminde matematikte boy gösterdi: p/q = ne p, ne q. (…) Tümceler arasında anlam farkı yoktur, ancak kendi bulduğumuzu anlayabiliyiz. Bu da bağımsızlık ve yalnızlık demektir. Bir tümcenin içindeki sözcükler sonsuza değin yer değiştirebilirler. Bunu denemeye değer. *Tanımlama tüketti beni*. *Yinelemeden ise nefret ettim*. Bizi aldatan, günlerin, ayların, yılların yinelenmesi oldu. Oysa yinelenen hiçbir şey yoktur. Bunu biliyorum."[222] (Vurgu tarafımızca yapılmıştır.)

[219] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 514.
[220] A.g.e., s. 514.
[221] Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, s. 316-317.
[222] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 515.

Bu özellikleriyle "Bölümlemeler", şiir söylemini ötelese de, düşünsel söylemin bir abuklama, yani şiir formuyla aktığı bir metin olarak tanımlanabilir. Metinde yer alan "Masa ile iskemleyi hep bir arada düşündüm, böylece ikisi de yok oldu, geriye bağıntıların imgesi kaldı." ifadesi ise, Anday'ın şiir kurgusunu yansıtan bir kullanım olarak önem arz eder.

3. 3. 4. 5. "Ot Biçme"

"Ot Biçme", Anday'ın diğer mensur şiirlerinde de görülen söylem geçişlerini ve anlık sekteye uğratmaları örnekleyen bir metindir. Bunun yanı sıra, Anday'ın bir diğer metniyle, yani "İkaros'un Ölümü" ile de koşuttur. "Öğle Uykusundan Uyanırken"in incelendiği bölümde değinilen "İkaros'un Ölümü" şiiri, Pieter Brueghel'in tablosundan etkilenen ve onu dönüştüren bir metindir. "Ot Biçme"de de İkaros, hem Anday'ın şiiri ve Brueghel'in tablosu arasındaki ayrımı vurgular, hem de "Gündüzün Geceyarısı"nda olduğu gibi "Ey" ünlemiyle alışıldık ritmin kırıldığı bir kullanımla sunulur:

> "Bir sürü kaçak izlenim arasında damla birlik olmuş paramparça sabahın taşları, somut bir iyimserliği içgüdüye dönüştürürken iki temel tümce eşit sayıda yeşil ve kırmızı çelişkileri olasılık öğretisine indirgemekte ve yaşamanın gereği inandığım sokağı üzüntüsüz kaçırılmış bir fırsat gibi yüreğin atışına katmaktadır, sanki aldanma, saklanan bir sessizlik değilmiş, güzellik ile öfke, eylemlerin kanıtlama imlerini oluşturmuyormuş gibi kutsal duvarların gölgelerinde biçimini ve anlamını yitiren rüzgâr vakti gelince özgürlüğe toz kaldırmayı düşünüyor *ey tek başına bir koyda boğulan İkaros!* İktidarın karşısında hep direnme vardır, dünya sonsuz karmaşıklıkta da olsa hiç kimse engelleyemez kanatların ürpertisini ki, bir gün ayak gene ayak olacak ve bu biçim içinde de dile getiriş çığlık, bütün geri kalanlar değişken olacaktır."[223] (Vurgu tarafımızca yapılmıştır.)

Bruegel'in "İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara" adlı tablosu ile Anday'ın "İkaros'un Ölümü" şiiri, Gökhan Tunç'un tespitiyle bir *palimpsest* örneğidir. Palimpsestte, farklı ve benzer metinler/yapıtlar, karşılıklı ilşkiler içindedir ve metnin kökenini bulma amacını esas alan metinlerarasılıktan bu yönüyle ayrılır.[224] Bu noktada Bruegel'in tablosunu ve Anday'ın şiirini hatırlamak yerinde olacaktır. Zira "Ot Biçme"deki "ey tek başına bir koyda boğulan İkaros" ifadesi, özellikle "tek başınalık" ilgisiyle Bruegel'in tablosunu hatırlatır:

[223] A.g.e, s. 516.
[224] Gökhan Tunç, "Palimpsest ve Melih Cevdet Anday'ın 'İkaros'un Ölümü' Adlı Şiiri", *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, s. 74-81.



225

"İKAROS'UN ÖLÜMÜ
Doğum çoğuldur; ölüm tekil
Mumdandı aç tutkumun kanatları
Uçuyordum sevinç içinde.

Herkes işinde gücündeydi
Yok olmuş damlar ki unuttum.

Ve güneşin basamağından döndüm geri
Üfür üfürü uçardı yalnızlık
Zamansızlığın kanadı yalnızlık.

Hiç yıldız doğmadı ben gökte iken
Ne düşlediğimi unuttum.

Çift sürüyordu bir köylü iki büklüm
Kalkmak üzereydi ak bir gemi limandan
Denize düşeni kimse görmedi.

[225] Pieter Brueghel, *İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*, 1558.

Herkes işinde gücündeydi
Ve acı çekmeği unuttum.

Belleğimde hâlâ gökyüzü dünya
Yüreğin yaban arısı yalnızlık
Yaşantısız daldı yalnızlık.

Tükenmiş tutkumun neşeli ağırlığı
Göksel erincimi unuttum.

Ölmeden bütün sabahlarımı unuttum
Denize düşeni kimse görmedi
Gökten indiğimi kimse görmedi.

Ak bir gemi kalkıyordu limandan
Görmediklerini unuttum.

Bölünmemişti tarihsiz gün
Varlığın kanatsız adı yalnızlık
Sudan dışarda kalmış ayaktı yalnızlık.

Soyağacına tırmanmıştım putsuz tanrının
Ölümün dilini unuttum.

Düşüncem yavaş yavaş giriyordu varolana
Tam bir uygunluk yoktu aramızda
Saydam yağmur gibiydi canlandıran ölüm.

Herkes işinde gücündeydi
Olan biteni unuttum.

Yaşadığıma inanılmaz benim
Masal kahramanı gibiyim
Kimse görmeden yittim gittim."[226]

[226] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 509-510.

Bruegel'in tablosunda İkaros pek az yer kaplar. Hatta ressam İkaros'u tepetaklak suya düşmüş ve iki bacağı da batmak üzereyken komik ve alaycı bir şekilde yorumlar. Tabloya "İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara" adını vermesi de bu alaycılığı işaret eder. Öyle ki İkaros'un düşüşü odak nokta değil, yalnızca manzaranın küçük bir parçasıdır. Anday'ın şiirinde ise odak nokta İkaros'tur ve İkaros'un "düşüşü" değil, "ölümü" söz konusudur. Bu noktada da ironik ve trajik karşıtlığı mevcuttur. Bruegel'in İkaros'u ironik, Anday'ın İkaros'u ise trajiktir:[227] Anday'ın tabloya gönderme yaparak İkaros'u sitem ettirmesi de bu karşıtlığı vurgular: "Çift sürüyordu bir köylü iki büklüm / Kalkmak üzereydi ak bir gemi limandan / Denize düşeni kimse görmedi / Herkes işinde gücündeydi / Ve acı çekmeği unuttum."

"Ot Biçme"ye dönüldüğünde ise, "ey tek başına bir koyda boğulan İkaros!" ifadesinden önce metin çeşitli imajlar ve düşünsel ifadelerle monoton bir akıştadır. Fakat "Ey!" ünlemiyle bu monotonluk kırılmış, üst perdeye bir geçiş gerçekleşmiştir. İkaros'un tek başınalığı ise, yine metnin öncesinde olmayan "trajik" ilgiyi hazırlar. Burada tek başınalık, yalnızca İkaros'un mitolojik öyküsüne değil, Brueghel'in tablosuna, yani "ironik" olana göndermedir. Böylelikle Anday, Bruegel'i yalnızca "İkaros'un Ölümü"nde değil, "Ot Biçme"de de referans alır ve dönüştürür. Her iki metnin *Güneşte*'de yer alması da Anday'daki Bruegel ve İkaros etkisini dönemsel olarak görünür kılar. "Tablo ve şiir aynı parşömenin üzerindedir. Bu şekilde palimpsest farklı disiplinlerin bir araya geldiği bir uzam/mekân vasfını kazanır."[228] Pasajın devamındaki iktidar-direnme bahsi ve "hiç kimse engelleyemez kanatların ürpertisini" ifadesi de, İkaros'un trajik öyküsünü vurgular. Metnin devamı da gerek İkaros'a, gerek Tiresias'a atıfla mitolojik referanslarla devam eder:

> "Ama bak, mırıldanıyoruz biz, karşımızda biri varmış gibi, yoksa olacaktır diyorum tümce sesi, kulağı yaratır, bekle beni, iki nesneyi aynı imle göstermemiz, hiçbir zaman bu nesnelerin ortak göstergesi olamaz, su perileri gitmişler; bir avcı kendi ayak izlerini izliyor, üzmeyeceğiz artık sabahı, ben Tiresias, biçilen ot gibi yaşlandım, bir acı erikler ağacında belleğime anlamlı düşler yoruyorum, saklasın bir çocuğun balonu gibi, belki yel de acı çekiyor, mantıkta hiçbir şey rastlantısal değildir, kırmızıdır göğün kocaman saçı, dünya olduğu gibi olan her şeydir, sonsuzluğa vardığım zaman öğreneceğim ustalığı, güneşi parlatmanın ustalığını, kararan dağ yollarının türkü ustalığını, sabrın korosunu yönetmenin ustalığını, kör gibi uçmanın ustalığını, öğeleri birleştirmenin ustalığını."[229]

Metindeki "sonsuzluğa vardığım zaman öğreneceğim ustalığı", "güneşi parlatmanın ustalığını" ve "kör gibi uçmanın ustalığını" ifadeleri, doğrudan İkaros'un güneşe yaklaşmak/sonsuza

[227] Gökhan Tunç, a.g.e., s. 81.
[228] Gökhan Tunç, a.g.e., s. 78.
[229] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 516.

varmak hevesini karşılar. Bu hevesin İkaros'un ölümüne yol açması sebebiyle de "kör gibi uçmak" ifadesi kullanılmıştır. Pasajda adı geçen Teiresias ise, Yunan mitolojisinde "kör bilici" ve kâhin olarak anılır. Teiresias özelinde "saklasın bir çocuğun balonu gibi" ve "öğeleri birleştirmenin ustalığı" ifadeleri önem arz eder. Çünkü Teiresias, efsaneye göre çocukluğunda Kithairon dağında gezerken çiftleşen iki yılana rastlamış, dişi yılanı öldürtükten sonra dişi olmuş, yedi yıl sonra tekrar aynı yerde aynı olayı gördüğünde ise bu sefer erkek yılanı öldürerek yeniden erkek olmuştur.[230] Buradan hareketle "saklasın bir çocuğun balonu gibi" ve özellikle dişi-erkek bağlamında "öğeleri birleştirmenin ustalığı" ifadeleri, metinde de adı geçen Teiresias'ın öyküsüyle örtüşür. Tüm bu görünümleriyle "Ot Biçme", belirli ifadelerle derinleşen çeşitli referansları ve mitolojik altyapısıyla öne çıkan bir metindir.

3. 3. 4. 6. "Sözler ve İşler"

"Sözler ve İşler", şiir söyleminden ve şiirsel görünümlerden uzak bir metindir. Bu yönüyle bir mensur şiir olarak değil, Anday'ın nesne, anlam, şiir, dize, düşünce vb. konular üzerine serbest yorumlarını içeren bir metin olarak değelendirilmesi isabetli olacaktır. Bu noktada "Sözler ve İşler"i Anday'ın diğer ussal mensur şiirlerinden ayıran nokta, "Sözler ve İşler"deki görüşlerin şiir söylemiyle ve imajlarla iç içe geçmiş vaziyette değil, daha titiz, nesrin "düşünce" temeline yakın, teorik altyapılı olmasıdır. Bu yönüyle "Sözler ve İşler", Anday edebiyatı, özellikle şiiri için bir nevi "poetika" olarak okunabilir:

> "Herhangi bir sözcüğün işitimsel imgesini, anlıkta ona karşılık düşen bir kavramla buluşmadan yakalamak ve anlamak bir tansıktır, bütün tansıklar gibi de şiirle eşdeğerlidir. Bilmediğimiz bir yabancı dilin işitimsel imgeleri bizde bu tansığı yaratamaz. Ama bilmediğimiz bir yabancı dilin onomatopeleri yaratabilir. Ne var ki onomatopeyi dil saymak yanlış olur, dil ile doğa arasında, daha çok doğaya yakın bir ses topluluğudur o. (…) Nesnelerle sözcükler birbirlerinde kesinlikle ayrılmışlardır, böyle olduğu için de yanyana yaşamak zorundadırlar. Nesneleri anlamanın olanağı yoktur."[231]

Bu noktada Anday'ın anlam bahsinde söyledikleri de şiirini ve şiir kurgusunu aydınlatır niteliktedir:

> "Anlamak nesneleri yatsımakla gerçekleşir. Anlam dünyası bomboştur ve onda gözün hiçbir yeri yoktur. Biz bu boşluğu, tam öğrenirken kaçırmışızdır. Şimdi şiirle yoklamaya çalışıyoruz onu"[232]

[230] Azra Erhat, "Teiresias", *Mitoloji Sözlüğü*, s. 279.
[231] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 517.
[232] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 517.

Anlam dünyasının boşluğu ve bu anlamın "şiirle yoklanması", biçim-içerik ilgisi ve biçimin yaratıcı etkisinden hareketle yorumlanabilir. "Sözcüklerin kendilerinden bağımsız biçimde şekillenmiş anlamları iletmelerinden ziyade, anlamlar sözcükleri nasıl kullandığımızla ilgilidir."[233] Buradan hareketle sözcük-anlam ilişkisi, sözcüğün ve biçimin anlam yaratmasını, yani "anlamı şiirle yoklamayı" karşılar, denilebilir. "Sözler ve İşler"deki "Gördüğümüz dünya, yemin ederim, aslına benziyor"[234] ifadesi de yine bu bağlamda sözcük-anlam, yani görülen-asıl ilişkisiyle ilintilidir. "Yani, şiir sanki bize anlamı salt tamamlanmış bir nesne olarak kullanmaktansa onun bir pratik olarak şekillenişini görme deneyimini verir."[235] "Bir şiir bahsettiği şeylerin bizzat kendilerini oluşturur. Bu anlamda her şiir kendi üzerine geri kıvrılır."[236] Bu yönüyle "gördüğümüz dünya, yemin ederim, aslına benziyor" ifadesi, görülenin aslıyla pratik olarak şekillenmiş hâlini karşılar. Bu da şiirin kendi üzerine kıvrılmasıyla eşdeğerdir.

Çeşitli konulara yönelik poetik yorumlar içermesi sebebiyle "Sözler ve İşler", Anday'ın edebiyata ve "yaratma"ya bakışını aydınlatan bir metindir. Bu noktada Anday'ın düşünce ile ilgili "Düşünerek başlamayın. Bir şey yapılırkeni başka şey düşünülür. Bu kuralı unutma! Aklı oyalamak için en iyi çaredir."[237] ifadesi de, şiir ve düşünce söyleminin geçişkenliğini temellendirir. Son olarak, çoğu metninin aksine "Sözler ve İşler"de ayrı bir şair-özne söz konusu değildir; doğrudan Anday'ın konuştuğu, daha doğru ifadeyle düşündüğü görülür.

3. 3. 4. 7. "Çırılçıplak Bir El"

"Çırılçıplak Bir El", "Gündüzün Geceyarısı"nda olduğu gibi, Anday'ın şiir söylemini önceledeği mensur şiirlerden biridir. Metinde ussal açımlamalar ve okura seslenen ifadeler yer almaz. Bu yönüyle kendine/şair-özneye yönelen, lirik şiire yakın bir metindir, denilebilir. Zira lirik, şairin kendi seyircisine/okuruna sırtını döndüğü bir türdür.[238] Bu yalnızca dize ile değil, şairin/şair-öznenin tavrıyla ilintili olduğundan mensur şiirde de durum değişmez:

> "Garip bir kuş, kimliği saptanamamış, gerçek yağmurun bacası, başı boş evler nasıl büyürse bir şaka gibi, bıçağı bağ bozumu için ısıtalım, nasıl olsa gözleniyoruz, güneş bana bakıyor uykumun üzerinden, ben de düşlerimden bakıyorum tanrıya, gel dokunalım beklenen kadınlara, çünkü ilk gelenim ben kıyametten sonra, çizdim gökyüzünün çizgilerini, doğru ve yanlış tümceler, ey benim gizli ordumun barbarları, vakit akşam özenle dikilmiş, unutma

[233] Terry Eagleton, "Biçimin Anlamı", *Şiir Nasıl Okunur?*, s. 107.
[234] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 518.
[235] Terry Eagleton, a.g.e., s. 107.
[236] Terry Eagleton, a.g.e., s. 108-109.
[237] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 518.
[238] Northrop Frye, "Çağrışımın Ritmi: Lirik", *Eleştirinin Anatomisi*, s. 311.

ki öldürerek kurtarıyorsun beni, gömülü durmuşsam hep, kutsallığını hiç unutmadım saatin, matematik eşitleme gibi, bu ören belleğe taş kabartmaların yüklediği göğüsler hâlâ kız adlarını taşıyor okşamalarla ve acının ovalarını sana açmayacağım, çünkü kazıdım anayurtları ne yankılasınlar kapaksız gözlerimizi tarla kuşunun sabırsızlığından,"[239]

Metinde düşünsel ifadeler yerine lirik kullanımların öne çıkması, ritmik bir şiir söylemini de beraberinde getirmiştir. Pasajdaki "kutsallığını hiç unutmadım saatin" ifadesi, Anday'daki zaman algısını ve "şimdi" arzusunu örneklemesi bakımından dikkate değerdir. Melih Cevdet'in şiirinde ve edebiyatında daima başat öge konumunda olan zaman, kimi örneklerde mitolojik kullanımlarla eskiyi çağrıştırsa da bu nostaljik bir yönelim olarak değerlendirilmemelidir. Zira Anday'da saatin/zamanın sürekli alışılmışın dışında kullanıldığı görülür. "Öğle Uykusundan Uyanırken"deki "akrepsiz saat" ve "Yelkovan ve akrep ikilisinin kıskacından kurtulmuştum"[240] ifadesi, Anday'ın doğrusal zamana ne denli karşı olduğunu örnekler niteliktedir. Bunun yanı sıra *Tanıdık Dünya*'da (1984) yer alan "Değiştirmeler" adlı şiirinin dokuzuncu bölümünde bir leitmotiv olarak sürekli yinelenen "Kan kardeşim değildir yazgı" dizesi, Anday'daki zamanda etken olma ve "şimdi"yi yaratma arzusunu işaret eder:

"(…)
Geçtim yürüyerek azmağı
Karanlığı elimle yoklayayım
Kan kardeşim değildir yazgı.

Bulayım kendi ışığımı."[241]

Tüm bu örnekler, "kutsallığını hiç unutmadım saatin" ifadesinin altını dolduran kullanımlar olarak Anday'daki zaman algısını temellendirir. Bunun yanı sıra, söz konusu kullanımlar yalnızca şiirlerinde değil, roman ve roman karakterlerinde de görülür:

"Melih Cevdet Anday, Zaman konusundaki ortak anlayışı değiştirsek dünyayı başka türlü göreceğimizi ve Zaman kategorisindeki alışılmış mantığı yıkmanın zihne kazandırıcı bir öğe olacağını söylerken Raziye ile somutlaşan hale işaret eder. Şiirinde 'şimdi'nin ayrımında olup gerisi ile ilgilenmeme yani Raziye gibi olma, hep ulaşılmak istenendir. Bu istek gerçekleştiğinde özgürlüğe, kendinde olanla yetinmeye, 'doğa'sına uygun davranmaya ulaşılacaktır."[242]

[239] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 519.
[240] A.g.e., s. 358.
[241] Melih Cevdet Anday, "Değiştirmeler", *Sözcükler*, s. 427.
[242] Yalçın Armağan, "Anday Şiirinde Zaman'ı 'Yok'lamak", *Melih Cevdet Anday – Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Bilkent Üniversitesi Sempozyum Kitapları – 1, Alkım Yayınevi, İstanbul 2004, s. 49-66.

Raziye örneğinin yanı sıra, "beklemek" ve "umut" üzerine kurulu *Gizli Emir*'i değerlendirdiği bir yazısında Anday, bu eylemsiz bekleyişi ironik bir dille eleştirir ve "her an yapabilmek gücü"nü vurgular. *Gizli Emir*'in kurgusu ve Anday'ın bu yorumu da şairin şimdiyi yakalama arzusuna örnektir:

> "Umutsuzluğa düştüklerini söyleyenler olduğu için açtım bu konuyu; onlar gerçekte kendilerinden umutsuzluğa düşmüş olanlardır. Yoksa umut bağladıklarımızın başarısız dönemleri bizi umutsuzluğa atamaz. Bir başka yazı konusu olarak şunu söyleyerek yazıma son vereyim: Dünyada umut bağlanan bütün insanlar zaman zaman başarısızlıklara düşmüşlerdir. Onların yapamadıklarını biz her an yapmak gücünü yüreğimizde duyabiliyor muyuz, bütün iş buradadır.
>
> "Ama gene de bekleyelim; belki bir gün şatoya gireriz, belki bir gün dava biter, belki bir gün Tatarlar, belki bir gün gizli emir gelir."[243]

Zaman ilgisinin dışında, metinde geçen "artık renk gibi seviyorum üzüntülerimi"[244] ifadesi, "Diyorsun Ki"deki "Ah şu kırmızı renk ile öteki, bir iç bağlantıda sallanıyorlar" ve "Sen Ne Dersin?"deki "konuşmayı unutmak için insan renklerin yasalarını incelemeli" kullanımlarıyla koşuttur; bu yönüyle renk, hem duyumsal hem de düşünsel görünümlerle Anday'ın mensur şiirlerinde sıkça yer alan bir unsurdur. Pasajın devamı da metnin lirik söylemine uygun ifadelerle ilerler:

> "ey tutuklu yün, evli karım, üşüdüğüm denizler, kemikler, tanımadığım uzak toprak, kalabalığın derinlikleri, ötede çok ötede biçimsel kavram, tümümüz Kıral Dimitrios gibi giysi değiştireceğiz bir gün, kaç yıl aradık Hızır'la İlyas'ın buluşmasını, sınırı yok lamba ile gecenin sabahla akşamın sınırı yok, sizi seviyorum eski düşlerim, ama hangi çağdan, oturmuş düşünüyordum, belki hiçbir çağ yok ve kimse aldırmaz yaşamadığına ve aldırmaz hep yaşadığına, mutluluğun kimsesizliğinden başka."[245]

Tüm bu görünümleriyle "Çırılçıplak Bir El", Anday'ın şiir söylemini lirik bir düzyazıyla ifade ettiği bir metin olarak öne çıkar. Kısa bir cümleyle vurgulanan "zamanın kutsallığı" ise Melih Cevdet Anday edebiyatındaki zaman algısını özetler. Detaylandırılan, açımlanan düşüncelerden uzak bir şiir söylemi içeren metnin "Çırılçıplak Bir El" başlığıyla sunulması da bu bağlamda düşünülebilir.

[243] Melih Cevdet Anday", "Beklemek", *Suçumuz Edebiyat (Edebiyat Yazıları)*, s. 214.
[244] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 519.
[245] A.g.e., s. 519.

3. 3. 4. 8. "Bir İki Üç Dört Beş"

Anday'ın "zaman" kavramı etrafında şekillenen bir diğer mensur şiiri de "Bir İki Üç Dört Beş"tir. *Raziye* ve *Lirik Şiirler* bölümünde ve çeşitli diğer alt başlıklarda tespit edildiği gibi, Anday'da zaman doğrusal değil "dönen", kendi üstüne kapanan bir kavram olarak işlenir. Bu noktada metinde yer alan "atlı karınca" imajı ve "dönen zaman" ifadesi, bu bağlamda önem arz eder: "En büyük deprem atlı karıncayı vurandır dönen zamana karşın."[246] Bu ifade, tıpkı "Çırılçıplak Bir El"deki "kutsallığını hiç unutmadım saatin" cümlesi gibi metnin temelini oluşturan bir kullanımdır. Nitekim metin hem anlamsal hem de tümcesel olarak "dönen zaman"ı karşılar. Zira geçmiş ve şimdiki zaman çekimli ifadeler arka arkaya kullanılmış, bu kullanımlar gösterilen zamana yönelik imajlarla çeşitlenmiştir:

> "Yaralı bir kuşun seke seke uçtuğunu gör**düm**. Sabah bir kafes değildi **artık**. Hüzün ayaklarımızın ucunda hapishane parmaklığı gibi yürü**mekte**. En büyük deprem atlı karıncayı vurandır dönen zamana karşın. Aristo'nun düşündüğü kıyıdan şarkısını söylü**yordu** martı, **artık** bir kasımpatı olmayan denize. (…) Ben mi yaşadım bunca öfkeli ve çelimsiz yılı! Dil sevda gibi acemi ve buğday gibi kan. (…) Camileri, kiliseleri, havraları gez**dim**; örenlerin yıpranmamış taşlarında otur**dum**, bahçe hortumlarında ayaklarımı yıka**dım**, iki sözcüğün yan yana gelmesini gör**düm**, bir gün bir kuşu vur**dum**, rüzgârın bulutlardan geldiğini düşün**düm**, *kendime yolda rastladım*. Bir iki üç dört beş."[247] (Vurgular bize ait)

Geçmiş ve şimdiki zamanı karşılayan kullanımlardan sonra "kendime yolda rastladım" ifadesinin metne dahil oluşu, söz konusu "dönen zaman"ı ve "atlı karınca" imajını vurgular. Bunun yanı sıra, metinde geçmişe yönelik eşya ve unsurların yer yer sıralandığı, pasajın sonunda ise çeşitli eşyaların toplanıp "gene geleceğim" ifadesiyle metnin bitirildiği görülür. İlk olarak bahsi geçen eşyaların sıralandığı bölümleri alıntılamak yerinde olacaktır:

> "Sevdalar, yeni giysiler, gözyaşları, saraylar, avizeler, unutulmuş eski mahalleler, çocukluk yıldızları, yıldönümleri, ateş böceklerini bekleyen mezarlar, tüfek sesini köpek sanan kanatlar, üşümeler, mangallar, uçurumdaki mehtapların kanlı tarihi, ah lambaların çıtırtısında nice kalplerdir ışıyan. (…) Ya unutursam perdeleri, rüzgârda çarpan sokak kapısını, kardelenleri, toz alındıktan sonra hep eğri kalan duvardaki resimleri, yağmur dinerken başlayan sokak seslerini, doya doya küstüğümü ve sevdiğimi, ya unutursam öldüğümü!"[248]

[246] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 520.
[247] A.g.e., s. 520.
[248] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 520.

Metindeki tüm bu anı, mekân, eşya ve çeşitli kullanımlar, *belleksel unsurlar* olarak değerlendirilebilir. Zira tüm unsurların sıralanması ve "ya unutursam" korkusu, şair-öznenin belleğini oluşturan görünümlerdir. Bu kullanımlar bir nostalji hevesi veya "zevk-i tahattur" olarak yorumlanmamalı; belleği, geçmişle geleceğin bileşimini şimdide bulmak gayretini örnekleyen unsurlar olarak değerlendirilmelidir:

> "Anday, insanın belleksel varoluşunu tarihsel kronoloji içine sıkıştırmak istemez. Bu oluşuma çok daha geniş bir zaman boyutundan bakar. İlkel insanın kimi halleri, modern çağa kadar taşınır. Tarihsel kronoloji içindeki herhangi bir olay ya da kişi, şairin yaşadığı çağa getirilir ve bu çağ içinde yeniden kurulur. Aynı şekilde yaşanan çağdaki bir olay ya da kişi de eskil zamanlara gö[tü]rülüp yeniden etkin kılınabilir. Amaç, 'insan somutluğu(nu) geçmişle gelecek arasındaki bu yerde yani şimdide bularak' insanın tinsel varlığını hâle taşımak ve bireysel öznenin belleksel varoluşunu ortaya çıkarmaktır."[249]

Mitat Durmuş'un "insanın tinsel varlığını hâle taşımak ve bireysel öznenin belleksel varoluşunu ortaya çıkarmak" olarak tanımladığı, Anday'daki şimdiyi kurma temayülü, "Bir İki Üç Dört Beş" özelinde bahsi geçen sıralı unsurlar ile somutlaştırılmıştır. Nitekim metindeki "Ben akşam lambalarını yakarım, bellekteki ırmakların ışıması için"[250] ifadesi de bu toplanmayı örnekler. Metnin sonunda ise "Eşyamı toplamalıyım" ile başlayan bölüm, bu unsurların belleksel önemini işaret eder:

> "Denize açılabilmek için korkmalı ve türkü söylemeli. Sirensiz kıyıları gemi ne yapsın? Eşyamı toplamalıyım, makasları, zilleri, mendilleri, gönyeleri, kapıları, bahçedeki çakıl taşlarını, havuzun suyunu, uzak tarlaları, ağaçlardaki kuşları, denizi, ufku… Gene geleceğim."[251]

"Denize açılabilmek için korkmalı ve türkü söylemeli. Sirensiz kıyıları gemi ne yapsın?" ifadesi, Anday'daki "an için çabalama" ve şimdiyi kurma gayretini örnekler. Toplanacak eşyalardan sonraki "Gene geleceğim" kullanımıyla ise, pasaj boyunca süren geçmiş-şimdiki zaman çekimli ifadelere gelecek zaman kurgusu eklenmiş, böylelikle "atlı karınca" bütünlenmiştir.

Bu görünümleriyle "Bir İki Üç Dört Beş", Anday'ın "dönen zaman"ını atlı karınca ile sembolize eden ve bu bağlamda çeşitli zamansal ifadeleri içeren yoğun bir metindir. "Bellek" yalnızca bir "geçmiş deposu" olarak işlenmemiş, bu kavram da dönen zamana uygun şekilde çeşitlendirilmiştir.

---

[249] Mitat Durmuş, "Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Bireysel Öznenin Belleksel Varoluşu Bağlamında *Zaman* İzleği", *Türkoloji Dergisi*, c. XIV, S. 2, Ankara 2003, s. 165-180.
[250] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 520.
[251] A.g.e., s. 520.

3. 3. 4. 9. "Yalnız Kalan Tanrı"

Melih Cevdet Anday'ın son mensur şiiri "Yalnız Kalan Tanrı", şairin son şiir kitabı *Yağmurun Altında*'da (1995) yer alır. Diğer mensur şiirlerinden daha kısa bir metindir ve metinde lirik bir şiir söylemi öne çıkar. Bu noktada insanların arasında yalnız kalan Tanrı izleğinin lirik bir söylemle sunulması, türsel bir yönelim olarak değerlendirilebilir. Zira daha önce de belirtildiği gibi lirik, şairin seyircisine sırtını döndüğü ve iç dünyasına yöneldiği bir tür olma özelliği taşır.[252] Bu yönüyle lirik bir mensur şiir, Tanrı'nın yalnızlığını aktarmaya uygun bir "yazı örneği"dir:

> "Tan ağarırken dişleri arasında bir nar dalıyla, güzelliğin nemi parlıyor saçlarında. Gökyüzü ile bulanan çay. Tam aramıza gelip oturan güvercin bakışlı gün, elinde sıcak ekmeği. Kır çiçekleri arasındaki arı gibi kandan daha hızlı çarğan sevinç. Divanelik kuşların kanatlarına değen esinti. Yelken açmış tekneler çayırlarda yüzüyor. İnsanlar arasında yalnız kalan tanrı. Ölüm yüreksizlerin en güzelidir, ama sabaha varan öpüşmenin belleği yok. Pınara giden atları erincin."[253]

Tanrı, insanların arasında yalnız olarak işlense de metinde çoklu bir görünüm sunulur. Tan, nar dalı, güvercin bakışlı gün, kuşlar, yelken açmış tekneler, pınara giden atlar vb. gibi kullanımlar; bu yönüyle tanrısal bakış açısının çoksesli motifleri olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bu noktada, Anday'ın "İkaros'un Ölümü" şiiri ile "Yalnız Kalan Tanrı" arasında bir koşutluk söz konusudur. Anday'ın, Pieter Brueghel'in ironik tablosunda epey küçük bir yer eden İkaros'u, "İkaros'un Ölümü" şiirinde merkeze aldığını ve trajik bir görünüme dönüştürdüğünü belirtmiştik. "Yalnız Kalan Tanrı"da da söz konusu çoklu görünümlerle hayat akışı sürmekte, Tanrı yalnızca bir cümlede "insanlar arasında yalnız kalan" ifadesiyle tasvir edilmektedir. Bu yönüyle Anday'ın "yalnız tanrı"sı ile Bruegel'in "İkaros"u; bütünde küçük bir parça olmak yönüyle benzeşir. Ancak Anday "yalnız tanrı"yı alaycı bir üslupla tasvir etmemiş, onun trajik yönünü vurgulamaktan geri durmamıştır. Bu yönüyle "Yalnız Kalan Tanrı" lirik bir söylemle trajik bir tanrı portresi çizer. Ancak tanrı bu tabloda küçük bir yer kaplar. Zira "insanlar arasındaki tanrı"; gökleri, üstünlüğünü ve kutsallığını yitirerek "küçük insan"a evrilmiştir. "Ama sabaha varan öpüşmenin belleği yok" ifadesi de, tanrıya uzak olan erotizm ögesinin insanlar arasındaki yalnız tanrı aracılığıyla vurgulanması olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak, Melih Cevdet Anday'ın mensur şiirleri belirli bir ortak zemini olan, fakat odak noktaları ve söylem özellikleri bakımından farklılık gösteren metinlerdir. Anday'ın eserlerinde sıklıkla rastlanan düşünce ile şiir söylemi geçişi/bir aradalığı, kimi metinlerde

[252] Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, s. 311.
[253] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 543.

birlikte kullanılmış, kimi metinlerde bu iki söylemden biri öncelenmiştir. Bu noktada, özgül özellikleri tespit edilerek incelenen metinleri, belirli başlıklar altında kısaca sınıflandırmak yerinde olacaktır. "Öğle Uykusundan Uyanırken", diğer metinlere kıyasla belirgin bir yönelimi ve söylemi olmayan, çoksesli özellikleri ve çeşitli karşıtlıklarıyla öne çıkan bir metindir. Diğer metinler ise düşünce söylemi-şiir söylemi karşıtlığında belirgin öncelikleri karşılar. Örneğin "Bölümlemeler", "Ot Biçme" ve "Sözler ve İşler"de düşünce söyleminin ağır bastığı ve ussal yorumların/dışavurumların öne çıktığı görülür. "Sen Ne Dersin?" ve "Diyorsun Ki" metinleri de bu sınıfa dahil edilebilir fakat iki metnin bu bağlamda ayırt edici birer özelliği söz konusudur. "Sen Ne Dersin?"de düşünceler "mavi bal kusan şahin" ve "derviş" örnekleriyle kısa anlatılar aracılığıyla temellendirilmiş; "Diyorsun Ki"de ise ussal ifadelerin arasında yer yer şiirsel imajlar kullanılmıştır. "Çırılçıplak Bir El", "Bir İki Üç Dört Beş" ve "Yalnız Kalan Tanrı" metinleri ise lirik bir şiir söylemiyle öne çıkan metinlerdir. Bu sınıfa dahil edilebilecek olan "Gündüzün Geceyarısı"nı diğerlerinden ayıran iki temel nokta ise, metinde doğrudan "dizelere" yer veriliyor oluşu ve metnin lirik bir söylemle değil, daha sert bir şiirsel ifadeyle kurgulanmış olmasıdır. Bu yönelimlerin dışında, "Çırılçıplak Bir El" ve "Bir İki Üç Dört Beş" adlı metinler, Anday'da sıklıkla görülen "zaman" kavramını temel almaları bakımından ayrıca bir ortaklık sunmaktadır. Elbette bu tasnifin metinlerin yalnızca temel görünümleri üzerinden yapıldığı unutulmamalı, incelemede detaylandırılan her bir mensur şiirin özgül nitelikleri göz ardı edilmemelidir. Tüm bu görünümler, Melih Cevdet Anday'ın mensur şiirlerinin türlerarasılık bağlamında hem kendi aralarında, hem de Anday'ın diğer eserleriyle ilişkide olduğunu, bunun yanı sıra Pieter Bruegel örneğinde görüldüğü gibi edebiyat dışı türlerle de ilintili olduğunu örnekler niteliktedir. Metinlerin izleksel ve söylemsel özellikleri de bu ilginin çeşitli başlıklar altında incelenmesini mümkün kılar.

3. 4. "SIRADAN İNSAN" BAĞLAMINDA *YILANLAR* VE MELİH CEVDET ANDAY'IN İLK DÖNEM ŞİİRLERİ

Anday'ın çoğu roman ve tiyatrosu, şairin Garip estetiğinden ayrıldığı ve yeni bir şiir/edebiyat kurguladığı döneme rastlar. Bu sebeple Anday'ın yazınsal evriminden önceki dönemini kapsayan şiirleri ile düzyazı eserleri arasında türlerarası ilişkiler kurmak pek mümkün değildir. Ancak Melih Cevdet'in 1946'da yazdığı *Yılanlar* adlı oyunu, şairin henüz otuzlu yaşlarının başını ve 1960 öncesi edebiyat anlayışını karşılar. Bu dönem, şairin "Garip" cephesinden edebiyata baktığı, bu yönüyle de özellikle "sıradan insan"ı konu edindiği bir evredir ve *Yılanlar*'da da bu yönelim varlığını hissettirir. Bu yönüyle *Yılanlar*, özellikle Haydar

karakteri ve muhtelif toplumsal görünümleriyle Anday'ın ilk dönem şiirleriyle ilişkilendirilebilecek bir metindir.

Yılanlar, ana hatlarıyla, yerel seçim öncesi mitinge hazırlanan Rıza Yolbaşı'nın çeşitli sebeplerden dolayı mitinge gidememesi ve hizmetlisi Haydar'ı, halkı bilgilendirmek amacıyla miting alanına göndermesi ile Haydar'ın kendini kürsüde bulması ve hatipliğe soyunması üzerine kurulu bir komedyadır. Bu yönüyle *Yılanlar*; sıradan bir hizmetli olan Haydar'ın yıllar sonra kendini gerçekleştirmesi, miting alanındaki sosyal sınıf çeşitliliği ve yüksek zümrenin "küçük" insana bakışı gibi temaları içeren, toplumsal açıdan zengin malzeme sunan bir metindir. Buradan hareketle metin çeşitli bağlamlarla detaylandırılarak Anday'ın ilk dönem şiirleriyle karşılaştırılmış, metinlerdeki türlerarası ilişkiler izlenmiştir.

Yılanlar'ın kısaca değinilen olay örgüsü, sınıf ayrımını vurgulaması bakımından Anday'ın özellikle ilk dönemlerinde varlığını hissettiren Sosyalist yönelimine işarettir. Garip hareketinin toplumu ve "küçük insan"ı önceleyen anlayışı da düşünüldüğünde, *Yılanlar*'da üst sınıfa mensup Rıza Yolbaşı'na karşıt olarak onun "işçi"si olan Haydar'ın yerleştirilmesi ve Haydar'ın Rıza Yolbaşı'nın işinde ondan daha muktedir olarak kendini gerçekleştirmesi, işçi sınıfının ve sıradan insanın yüceltilmesini, dolayısıyla bir mücadeleyi karşılar. Bu noktada benzer bir örnek olarak Nâzım Hikmet'in *Yusuf ile Menofis* (1967) adlı oyunu, hem oyunun *Yılanlar* ile benzer yapısı hem de Nâzım Hikmet'in Sosyalist ideolojinin Türk edebiyatındaki başat ismi olması sebebiyle zikredilebilir. Zira *Yusuf ile Menofis*'te de Yusuf, kutsal kitapların aksine "mağdur"dan ziyade "zalim" olarak kurgulanır; işçi sınıfından Menofis ise Yusuf'un temsil ettiği değerlere karşıt, ideal bir karakter olarak işlenmiştir ve işçi sınıfını temsil eder. Sosyalizm tabanlı kimi yazarlarda/şairlerde gözlemlenen bu durum, kısmen *Yılanlar* örneğinde olduğu gibi Anday'ın ilk dönem eserlerinde de varlığını hissettirir. Bu noktada iki karşıt kutbun bir arada yer alması, diyalojik bir çeşitlilik sunmaktan ziyade, işçiyi mercek altına almak ve üst sınıfı yermek amacıyla kurgulanmıştır. Nitekim Rıza Yolbaşı'nın karakterden ziyade bir tip olarak sunulması ve metindeki ironinin/komedinin Yolbaşı ailesi üzerinden oluşturulması, Anday'daki bu yönelimi örnekler niteliktedir. Nâzım Hikmet'in Yusuf ile Menofis tiplemeleri için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Yusuf "kutsanmış" bir zalim, Menofis ise çalışkan bir devrimci olarak öne çıkar.[254]

İşçi sınıfına mensup karakterlerin öncelenmesi, Anday özelinde yalnızca bir Sosyalizm propagandası olarak yorumlanmamalıdır. Nitekim Melih Cevdet Anday'ın "politik eser"den

[254] Bu konuda detaylı bilgi için bkz.; Esra Dicle, "Eski Kutsaldan Yeni Kutsala: *Yusuf ile Menofis*", *Ben Yüz Çiçekten Yanayım (Nâzım Hikmet Tiyatrosunda Yenidenyazım Odağında Metinler, Türler, Söylemler*", İmge Kitabevi, Ankara 2020, s. 44-75.

uzak duran edebiyat hayatı, onun edebiyatı düşünceleri aktarmada bir araç olarak kullanmadığına işarettir. Orhan Veli'nin *Garip* (1941) önsözünde belirttiği gibi, Garip hareketi bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmaktan ziyade o sınıfın zevkini aramak ve sanata onu hâkim kılmak hevesiyle öne çıkar:

> "Bugüne kadar burjuvazinin malı olmaktan, yüksek sanayi devrinin başlamasından evvel de dinin ve feodal zümrenin köleliğini yapmaktan başka hiçbir işe yaramamış olan şiirde, bu değişmeyen taraf; *müreffeh sınıfların zevkine hitap etmiş olmak* şeklinde tecelli ediyor. Müreffeh sınıfları yaşamak için çalışmaya ihtiyacı olmayan insanlar teşkil ederler. O insanlar geçmiş devirlerin hâkimidirler. O sınıfı temsil etmiş olan şiir lâyık olduğundan daha büyük bir mükemmelliyete erişmiştir. Ama yeni şiirin istinat edeceği zevk, artık ekalliyeti teşkil eden o sınıfın zevki değil. Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadî bir didişmenin sonunda bulunuyorlar. Her şey gibi, şiir de onların hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir. Bu, mevzuubahis kitlenin istediklerini eski edebiyatların âletleriyle anlatmıya çalışmak demek de değildir. Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, sanata onu hâkim kılmaktır."[255]

Orhan Veli'nin "bir sınıfın zevkini aramak" olarak tanımladığı, sıradan insanın edebiyata sokulması durumu, Anday özelinde de bu yönüyle algılanmalıdır. Anday'ın ideolojik yönelimi, bir sınıf ayrımını vurgulayan ve kimi zaman işçi sınıfını öne çıkaran bir görünüm sunsa da, Anday genel itibariyle söz konusu sınıfın ilgilerini, aşklarını, rutinlerini, yani yaşantısını ve "zevklerini" konu edinir. Bu yönüyle *Yusuf ile Menofis*'ten hareketle değinilen Nâzım Hikmet'in davası ile Melih Cevdet Anday'ın yönelimi bir tutulmamalıdır. Nitekim *Yılanlar* özelinde Haydar, metnin sonunda başarıya ulaşsa da başlarda kendinden emin olmayan, alt sınıfa özgü bir "haddini bilme" davranısına sahiptir. Bu durum da Anday özelinde "sıradan insan"ın gerçekten uzak ve ideal bir görünümle algılanmadığını, olduğu gibi sunulduğunu örnekler.

3. 4. 1. *Yılanlar*'ın Haydar'ı ile Anday'ın "Dayan" ve "Senden Utanıyorum" Şiirlerinde Özne Ortaklığı

Anday, *Yılanlar*'da ve ilk dönem şiirlerinde sıradan insanı çeşitli yönleriyle konu edinir. Bu yönüyle Orhan Veli'nin sıradan insanı sanata hâkim kılmak olarak ifade ettiği Garip anlayışını örnekler. *Yılanlar*'daki Haydar da bu muhtelif görünümleri karşılayan bir sıradan insan olarak öne çıkar. Bu görünümler, Haydar'ın Gülizar ile olan diyaloğu ile, yani bahsi geçen "haddini bilme" davranısını örnekleyen ifadeleriyle başlatılabilir:

[255] Orhan Veli, "Garip", *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul 2021, s. 22.

> "HAYDAR: Nutuk söylemesini bilir misin, dedi bana. Nutuk söylemek kim ben kim? Daha söylenenleri anlamam için on fırın ekmek yemem lazım. *(Soldaki odayı gösterir.)* Üç gündür şu odaya girip çıktıkça kulak veriyorum Gülizar, belli, yüksek sözler. Öyle her babayiğidin anlıyacağı şeyler değil. Mesela güneş diyor, değil mi? Bildiğimiz güneş değil o. Her lafının başka bir manası var."[256]

Haydar'ın bu dışavurumunu kendisiyle denk statüde olan, evin bir diğer hizmetlisi Gülizar'a yapıyor oluşu da dikkate değerdir. Bu gibi "küçük insan"a özgü davranışlarının yanı sıra Haydar, metinde en detaylı işlenen karakterdir. Gülizar'la konuştuğu bölümde geri dönüşlerle Yolbaşı ailesinin yanına ilk geldiği günlerden, çocukluğundan ve buradaki görevinden bahsetmesi; miting alanındaki konuşmasıyla toplumda bir karşılık bulması ve alkışlarla hizmetlisi olduğu eve dönmesiyle Haydar üzerinden bir karakter gelişimi sunulur. Bu noktada Haydar ile Anday'ın kimi şiirleri arasında ortaklık kurmak mümkündür. Anday'ın ilk dönem şiirlerinde öne çıkan nokta, şair-özne ile Melih Cevdet Anday'ın birlikteliğidir. Bazı şiirler günlük hayatta gözlemlenen insanlardan hareketle ve onların konuşturulmasıyla yahut özneleştirilmesiyle kurgulansa da; Anday çoğu şiirinde kendini "sıradan insan" olarak konumlandırır ve bu noktada Anday, şair-özne ve sıradan insan birlikteliği gerçekleşir. Bu yönüyle Anday için sıradan insan, "şiire malzeme edilen" bir tema olmaktan öte, kendi yaşantısını da karşılayan bir gerçektir. Anday'ın doğrudan kendine seslendiği bir örnek olarak "Dayan" şiiri bu yaşantıyı yansıtır niteliktedir:

> "İşte gün başladı
> İşte yeniden gün başladı
> Her şey yeniden başladı
> İşte güneş, işte kolların
> İşte potinlerin, işte urbaların
> İşin gücün yeniden başladı
> Yeniden başladı
> Açlığın, susuzluğun…
> Dayan bre Melih
> Her şey, her şey yeniden başladı."[257]

Şiirde geçen "potin", "urba", "iş güç", "işsizlik", "açlık/susuzluk" gibi ifadeler; sıradan insanı, yani "yaşamak hakkını mütemadî bir didişmenin sonunda"[258] bulanları karşılar. "Dayan bre Melih" dizesi ise, hali hazırda görünür olan Anday ile şair-özne ortaklığını doğrudan vurgular.

[256] Melih Cevdet Anday, *Yılanlar*, *Toplu Oyunlar II*, Everest Yayınları, İstanbul 2022, s. 107.
[257] Melih Cevdet Anday, "Dayan", *Sözcükler*, s. 70.
[258] Orhan Veli, "Garip", a.g.e., s. 22

Şiirde sürekli yinelenen "işte", "yeniden başladı", "gün başladı" gibi ifadeler ise; sıradan insanın tekdüze gündelik hayatını, yani çalışma rutinini/mecburiyetini vurgulayan kullanımlardır. Anday, şair-özne ve sıradan insan birlikteliğini örnekleyen bir diğer şiir ise "Senden Utanıyorum" başlıklı metindir. Şiirde bu sefer Anday doğrudan kendisine seslenmemiş, ancak şair-özne ile Anday birlikteliği benzer görünümlerle hissettirilmiştir:

> "Senden utanıyorum deniz kenarı
> Hep böyle işsiz olduğum
> Böyle parasız kaldığım zamanlar mı
> Ziyaretine geleceğim?
> Bak yarın memuriyete başlıyorum,
> Öbür gün evleneceğim galiba,
> Artık seni bizim evde beklerim
> Deniz kenarı."[259]

Sıradan insanı rahatsız eden "işsizlik" ve "parasızlık", doğa/deniz karşısında bir utanmaya sebep olmuştur. "Memuriyete başlamak" ve "evlenmek" ise yine sıradan insanın en temel gelecek planlarına, "umutlu tasarılarına" örnektir; bu tasarıların gerçekleşmesi halinde "denizi misafir etmek" için gerekli durumlar sağlanmış olacaktır. Gençlik yıllarında üniversite öğrenimini yarıda bırakıp Devlet Demiryolları'nda çalıştığı bilinen Anday'ın memuriyet vurgusu, söz konusu öznesel birlikteliği şairin biyografisi bağlamında da destekler.[260] İki örnekte de görüldüğü üzere, Anday için "sıradan insan" metne ilave bir tema olmaktan ziyade şairce yaşanılan bir gerçeklik olarak öne çıkar. Bu noktada Hakan Sazyek'in "Garip şiirinde sıradan insan yaşayışının üç farklı görünümü/anlatımı" olarak özetlenebilecek tasnifini zikretmek yerinde olacaktır:

> "Garipçilerin ilk evredeki şiirlerinde en çok işledikleri tema, hareketin poetik yapısındaki toplumcu yönelime de uygun olarak, 'sıradan insanların yaşayışı'dır. On yedi şiirde kendini gösteren bu tema, işleniş tarzı açısından kendi içinde de değişik özellikler taşımaktadır. Bunların ilki, temanın 'genel değerlendirmeler' şeklinde işlenmesidir. (…)
>
> İkinci alt yöntem, 'figürle şairin/anlatıcının bir ilişki içinde oluş'u şeklindedir. Bu, Garip şiirinin gerçekçi yapısını pekiştirmenin yanında, figürlerin içinde bulundukları ortamın

[259] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 56

[260] Bu noktada Melih Cevdet Anday'ın 77 yıl sonra ortaya çıkan ilk romanı *Barem Kanunu*'ndan söz etmek yerinde olacaktır. Eyüp Tosun'un *Başkent* gazetesi tefrikalarından hareketle kısa bir bölümüne ulaşabildiği *Barem Kanunu*, 25 yaşındaki Nizamettin'in ilk memuriyetini konu alan ve (…..) Müdürlüğü üzerinden genel memuriyet hayatının sunulduğu bir metindir. 1946 yılında, yani alıntıladığımız "Senden Utanıyorum" adlı şiirin yer aldığı *Rahatı Kaçan Ağaç* kitabıyla aynı sene yayımlanmış olması, sıradan insanın iş-güç ve memuriyet arzusunu örneklemesi bakımından dikkate değerdir: Melih Cevdet Anday, *Barem Kanunu*, haz. Eyüp Tosun, *Everest Yayınları*, İstanbul 2023.

> Garip şairlerince de bizzat paylaşıldığını, dolayısıyla kendilerinin, söz konusu katmanın insanlarına yakınlıklarını vurgulaması bakımından dikkat çekicidir. (…)
>
> Üçüncü alt yöntem ise, şiirin bizzat figür anlatımı ile oluşturulmasıdır. Bu noktada anlatıcının, şairin kendisi olabileceği ihtimali düşünülebilir."[261]

Sazyek'in bu sınıflandırmasından hareketle, Anday'ın "Dayan" ve "Senden Utanıyorum" adlı şiirleri üçüncü alt yöntemi, yani anlatıcı/şair-özne ile şairin birlikteliğini karşılar. Anday'ın diğer metinlerinde farklı "sıradan insan" örneklerinin başarıyla ve olduğu gibi aktarılması ise, "figürle şairin/anlatıcının bir ilişki içinde oluşu"nu, ortak ortamı/yaşantıyı örnekler, denilebilir. *Yılanlar* özelinde Haydar karakterinin işlenişi bu ortaklığa örnektir.

3. 4. 2. *Yılanlar*'da ve Anday'ın İlk Dönem Şiirlerinde Toplumsal Görünüm

Yılanlar'da özellikle Haydar'ın miting alanına gitmesiyle birlikte metne dahil olan Limonatacı, Meraklı Kahveci, Penceredeki İhtiyar Kadın, Penceredeki Çocuk, Anne, Birinci ve İkinci Hırsız vd. tiplemeler; oyuna toplumsal ve çoksesli bir görünüm katar. Anday'ın ilk dönem şiirlerinde ise kimi zaman parkta oturan şair-öznenin gözlemleri, kimi zaman ise öznenin doğrudan toplumun herhangi bir kesiminden (asker vs.) seçildiği kullanımlar; *Yılanlar*'daki sosyal görünümün Anday şiirindeki karşılıklarıdır. Bu karşılaştırmaya geçmeden ve toplumsal görünümün yanı sıra metinlerdeki "sınıf ayrımı"na değinmeden önce *Yılanlar*'ın miting alanına ve sonrasına uzanan olay örgüsünü kısaca özetlemek yerinde olacaktır.

Yılanlar, yerel seçimler için söylevine hazırlanan Rıza Yolbaşı'nın mitinge gitmesinin tehlikeli olacağı üzerine çeşitli söylentilerle şekillenir. İlk olarak Yolbaşı'nın eşi, rüyasında yüzlerce "yılan" gördüğünü ve mitinge gitmemesi gerektiğini belirtir. Haydar da Polis Nuri'den edindiği bilgileri aktarmak ister fakat kendi havasında olan Rıza Yolbaşı Haydar'a pek kulak asmaz. Yakında Yolbaşı'nın kızının nişanlısı Şeref Tancar ise miting alanının yakınlarında saatli bomba tespit edildiği haberiyle gelir. Bu diyalogların kimi bölümlerinde, Yolbaşı ailesinin "alt" sınıfa bakışı okunmaktadır:

> "KIZ: Babam giderse biz de gitmeyecek miyiz anneciğim?
>
> KADIN: Senin ne işin var mitingte? Ayaktakımı içinde ne işin var senin?
>
> (…)
>
> KADIN *(Bir an kocasına baktıktan sonra kararlı bir halde hızla onun yanına gelir.):* Rıza, Rızacığım, bugün evden çıkmayacaksın.
>
> RIZA YOLBAŞI: Bugün evden çıkmayacak mıyım? Ne demek bu?
>
> (…)

[261] Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1996, s. 117-118

KADIN: Hepsi de yılan onların, senin düşmanın hepsi.

RIZA YOLBAŞI: Ben düşmanlarımdan korkmam. Düşmanlarım benden korksun. Hem beni dinlemeye gelenler düşmanım olamaz. Ben onların iyiliği için, halkın iyiliği için çalışıyorum. Beni kaç defa elleri üstünde, omuzlarında taşıdılar, bilmiyor musun?

KADIN: Biliyorum, bilmez olur muyum? Az bile yaptıkları. Sen onlar gibi misin? Sen kibarsın, onlar ayaktakımı. Tabii taşıyacaklar. Ama bugün olmaz işte. Ben o rüyayı gördüm mü görmedim mi?

RIZA YOLBAŞI: Çattık be. *(Karısına)* Yahu gazetelere yazmışlar, bugün Sayın Rıza Yolbaşı konuşacak diye.

KADIN: Ne yapayım, bugün de başkasını bulsunlar. Hep sen, hep sen. Konuşursan cebine para mı girecek sanki? Bir sürü işsiz, serseri toplanmış oraya. Esnaf, bakkal çırağı, boyacı…

(…)

KADIN: Bana, karına inanmıyorsun da başkalarına inanıyorsun. Ben yalancı bir kadın mıyım? Yılan gördüm diyorum sana. Kırk yılda bir kadın sözü dinle.

ŞEREF TANCAR: Allah benzetmesin, tıpkı Roma İmparatoru Jül Sezar gibi. Onun da karısına malum olur ya."[262]

Özellikle Kadın'ın sürekli ayaktakımı vurgusu yapması ve esnaf, bakkal çırağı, boyacı gibi meslekleri hakaret olarak kullanması, sınıf ayrımını vurgulayan kullanımlar olarak öne çıkar. Miting alanına gelenlerin "işsiz" ve "serseri" olarak görülmesi ise politikacı ile halk arasındaki uçurumu örnekler. Yolbaşı yerine Haydar'ın mitinge gidip halkta daha büyük bir karşılık bulması ise Haydar ile halk arasındaki ortaklığı ve toplumun "benzerini alkışlama" davranısını karşılar. Diyaloglarda öne çıkan bir diğer nokta, Jül Sezar referansında da görüldüğü gibi kadının aşağı görülmesidir. Yolbaşı ailesi kadınlarının metinde "Kadın" ve "Kız" adlarıyla sunuluyor olması da onların tipik ve aşağı figürler olarak, yalnızca cinsiyetleriyle anılmasını mümkün kılmıştır. Kadın karakterler arasındaki tek istisna olan Gülizar ise farklı bir bağlamda tartışılacaktır.

Yılanlar'da sıklıkla alıntılanan Yolbaşı'nın nutuk/söylev çalışmaları, Haydar'ın dinleye dinleye bu söylevi ezberlemesine rağmen miting alanında bir noktadan sonra kendi söylemine geçmesi ve Rıza Yolbaşı'nın "Kimi çalışır, kimi nutuk söyler, kimi aç kalır" [263] ifadesi; *İçerdekiler*'de değinilen içerdekiler-dışardakiler ayrımına benzer bir kullanım olarak "nutuk söyleyen (politikacı)-çalışan/aç kalan (halk) karşıtlığı olarak değerlendirilebilir. Bu noktada Orhan Veli'nin "01.08.1946" dipnotlu "Vatan İçin" şiirini hatırlamak yerinde olacaktır:

[262] Melih Cevdet Anday, *Yılanlar*, *Toplu Oyunlar II*, s. 104-123.
[263] Melih Cevdet Anday, *Yılanlar*, *Toplu Oyunlar II*, s. 117.

"VATAN İÇİN
Neler yapmadık şu vatan için!
Kimimiz öldük;
Kimimiz nutuk söyledik."[264]

Orhan Veli'nin vatan için "ölenler" ile "nutuk söyleyenler" üzerinden kurguladığı ironik karşıtlık, *Yılanlar*'da bir nutuk üzerinden gelişen olay örgüsüyle ve Rıza Yolbaşı'nın aşağıdaki ifadeleriyle örtüşür:

> "RIZA YOLBAŞI: Öyle deme karıcığım. Onlar da senin benim gibi insan. Hepimiz bir milletteniz. Hepimiz birbirimize lazımız. Bir millet içinde sınıf sınıf insan vardır. Bunlara da ayrı ayrı görevler düşer. Kimi çalışır, kimi nutuk söyler, kimi aç kalır. Beş parmak bir değil ki."[265]

Orhan Veli ile Melih Cevdet'te ortak bir kullanım olarak öne çıkan bu karşıtlığı, her iki metnin de aynı yılda yazılması sebebiyle kaynağına götürmek pek olası değildir. Ancak bu noktada önemli olan, ikili arasındaki öncelik-sonralık ilişkisinden ziyade, Garip hareketinin iki temsilcisinin "Garip" başlığı altında yayımladıkları manifestoya uygun bir edebî duruş sergiliyor oluşudur. "Nutuk söyleyenler" ironik bir dille eleştirilmiş, "sanata hâkim kılınmak istenen" sınıfın yükü vurgulanmıştır. Bu noktada Anday'ın "Garip Önsözü"ne paralel ifadelerini alıntılamak yerinde olacaktır:

> "Önce cemiyet meseleleri mi? Yoksa sanat meseleleri mi? Bence bugünkü sanatkârın yolu, en ileri, en mükemmel bir teknikle halk adamının sanatını yaratmak yoludur."[266]

Bu yönüyle hem Garip Önsözü'nde hem de Anday'ın ve topluluğun diğer üyelerinin düşünce yazılarında/söyleşilerinde görülen "bir sınıfın zevkini aramak" ve "halk adamının sanatını yaratmak" arzusu, yalnızca bu sınıfın sanata hâkim kılınmasıyla değil, karşıt/üst sınıfın yerilmesiyle de gerçekleşir. "Nutuk söyleyenler"in yerine ölmüşleri, çalışanları ve aç kalmışları öncelemek, onları ihyâ etmek gayreti öne çıkar.

Yılanlar'daki renkli toplumsal görünüm ise özellikle ikinci perdede, miting öncesinde öne çıkar. İkinci perdede çoklu bir görünüm çizilmiş, alanın farklı yerlerindeki diyaloglar ayrı ayrı sahnelere bölünmüştür. Böylece kahve sohbetlerinden penceredeki çocuğa değin muhtelif kareler sunulur:

"MERAKLI: Ne bırakır bu kahve günde?
KAHVECİ: İşte ölmeyecek kadar bir şey. Allah bin bereket versin.

[264] Orhan Veli, *Karşı*, "Vatan İçin", *Bütün Şiirleri*, s. 127.
[265] Melih Cevdet Anday, *Yılanlar*, *Toplu Oyunlar II*, s. 117.
[266] Melih Cevdet Anday, "Yeni Sanatı Nasıl Buluyorsunuz?", *Varlık*, Ekim 1946, *Dakika Atlamadan (Söyleşiler)*, haz. Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2015, s. 21.

MERAKLI: Bir kahve size kaça mal olur?

KAHVECİ: Belli olmaz, geçinip gidiyoruz işte.

MERAKLI: Saklama, saklama. Bugün en iyi vaziyette gene esnaf. Ne çekiyorsa memur çekiyor.

KAHVECİ: Memur musunuz?

MERAKLI: Hayır. *(Kahveci içeri girer.)*

(…)

BİRİNCİ MÜŞTERİ: Yarım saat önce basmış polis.

İKİNCİ MÜŞTERİ: Yarım saat önce ha? Vay canına..

BİRİNCE MÜŞTERİ: Sözde bomba değil de saatmiş. Kavuğuma anlatsınlar onu.

(…)

BİRİNCİ HIRSIZ: Ağabey ne arıyorsun sen burda?

İKİNCİ HIRSIZ: Dolaşıyorum. Sen ne arıyorsun?

BİRİNCİ HIRSIZ: Numara yapma ağabey, aynı işe mi düştük yoksa?

İKİNCİ HIRSIZ: Nerden çıktın karşıma be? Sana rastladım mı benim işlerim düz gitmez. Miting işi seninkisi de değil mi?

(…)

İKİNCİ HIRSIZ: Ulan nutukçuları soymak lazım, hâlâ anlamadın mı? Herifi nasıl olsa omuzlarına alıyorlar, açıkgöz davranıp altına girdik mi tamamdır iş.

BİRİNCİ HIRSIZ: Yaşa be ağabey, sen bizim mesleği ilerletiyorsun be.

İKİNCİ HIRSIZ: İlerlemeye ayak uydurmak lazım oğlum. (…)

(…)

LİMONATACI *(Bardaklarını şıkırdatarak yoldan gelir.):* Hararet söndürüyor. Buz…

(…)

MERAKLI *(Uzaklaşırken):* Amma da adamlar yahu. İnsan merak etmez mi? Kime ne sorsam tersliyor. *(Limonatacı'dan bir limonata içer.)* Mitinglerde işin iştir herhalde. Kaç para çıkarırsın günde?

LİMONATACI: Çok bir şey olmaz beyim. Allah ne verirse.

MERAKLI: Öyle deme. Memurdan iyisindir gene.

LİMONATACI: Memur başka biz başka.

(…)

ŞİŞMAN ADAM *(II. Mitingciye):* Hoparlörü açtırın. *(II. Mitingci Elektrikçi'ye işaret eder. Elektrikçi kürsüye çıkıp hoparlörle oynar.)*

PENCEREDEKİ ÇOCUK: Anne şişkoya bak, şişkoya bak.

ANNE: Ayıp değil mi çocuğum? Öyle mi derler? Şişman amca derler.

PENCEREDEKİ ÇOCUK: Şişman amca, şişman amca. *(Kalabalıkta gülüşmeler.)*

ŞİŞMAN ADAM *(Sinirli, terler):* Çabuk olun efendim."[267]

İkinci perdenin ilk sahnesinden Haydar'ın girdiği on üçüncü sahneye kadar devam eden bu görünümler, nispeten statik olan tiyatro mekânına hızlı geçişler ve değişen tiplemelerle bir hareket katmak için kurgulanmıştır, denilebilir. Bir diğer yönüyle de Kadın tarafından "ayaktakımı" olarak özetlenen topluluğun renkli ve birbirinden ayrı cepheleri görünür kılınmıştır. Bu noktada Anday "halk adamı" olarak yalnızca Haydar ile sınırlı kalmamış, halkı konuşturmak gayretiyle çoksesli, hareketli bir sosyal çevre oluşturmuştur. Nitekim benzer tiplemelerin ve görünümlerin Anday'ın şiirlerinde de zikredildiği görülür. İlk dönem şiirlerinden "Yolculuk"ta yer alan bazı dizeler bu kullanımı örnekler:

"Ah açık bulsam kapılarını evlerin
Aldatılmamış, taze ve beyaz bir gelin

İri memelerinden emzirse kızını
Söylese kalbim unutulan şarkısını

Ve en sonra size bir limanda rastlasam
Bütün bir gece uykusuz kalsam anlatsam

İyi huylu serseriler, taş kırıcılar,
Hırsızlar, gemiciler, fakir şarkıcılar…"[268]

Her iki metinde de toplumun çeşitli kesimlerinden benzer kimseler mevcut olsa da, metinler arasında bir ifade farkı söz konusudur. Hâliyle bir komedi oyunu olan *Yılanlar*'da anne ve çocuk bir gülmece bağlamında konuşturulurken, "Yolculuk"taki anne çocuğunu emziren "aldatılmamış, taze ve beyaz bir gelin" olarak tasvir edilmiştir. *Yılanlar*'da kendi ortamlarında günlük konuşmalar üzerinden sunulan hırsızlar ve "iyi huylu serseriler"e dahil edilebilecek pek çok kimse ise şiir metninde uzun bir yolculuk sonrası "limanda rastlanan" ve bu yönüyle özlenen özneler olarak öne çıkar. Bu durum iki farklı bağlamda tartışılabilir: İlk olarak, "seyirciye yönelik" olmasıyla toplumsal bir tür olan tiyatrodaki ifade ortamı, lirik görünümler sunan ve okurun/seyircinin göz ardı edildiği "Yolculuk" şiirinden farklı bir söylemi içerir. Bir diğer nokta ise Anday'ın türsel tercihlerinde öne çıkar. Şairliği önceleyen bir tiyatro yazarı olarak Anday, hiçbir oyununda manzum tiyatro denemesine girişmemiştir. Bu yönüyle Anday'ın oyunları, "nesir ifade ortamını gerektiren" metinler olarak değerlendirilebilir. Bu

[267] Melih Cevdet Anday, *Yılanlar, Toplu Oyunlar II*, s. 126-133.
[268] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 36.

noktada T. S. Eliot'un "ifade aracı yeterliliği" olarak özetlenebilecek manzum-mensur tiyatro karşılaştırmasını alıntılamak yerinde olacaktır:

> "Nazım sadece tiyatro eserlerinde dramatik şekle dökülmüş güzel bir ifade aracı olarak değil, dramatik ifadenin bir gereği olarak da kendisini kabul ettirmelidir. Bundan şu sonuca varabiliriz: Bir oyunda nesir ifade aracı olarak yeterliyse orada nazma ihtiyaç yoktur. Yine bu hükümden şöyle bir sonuç da çıkarabiliriz: Dikkatini olaylar dizisine kaptırmış, oyundaki karakterlerin arasındaki durumdan heyecanlanmış olan seyirci, zaten ifade ortamının farkına varamayacak kadar başka bir şeyle meşguldür."[269]

Buradan hareketle oyunlarda karakterlerin daha ziyade konuşturulduğu ve kimi örneklerde düşündürüldüğü Anday tiyatrosu, ifade aracı olarak nazma ihtiyaç duymamıştır, denilebilir. Şairin benzer kişi ve temaları şiirlerinde farklı bir görünüm ve söylem türüyle işlemesi ise, hem Anday'ın yazınsal bütünlüğünü, hem de ondaki türsel ayrımları vurgular.

Bu örneklere eklemlenebilecek bir diğer metin, Anday'ın bir park üzerinden yine bir sosyal görünüm sunduğu "Kundura Boyacısına, Kiraz Ağacına, Çingene Kızına Dair" adlı şiiridir:

> "Sabahleyin evden çıkıyorum
> İnsanın işi var gücü var
> Gidip bir parka oturuyorum
>
> Bir boyacı dikiliyor der demez
> Bakar da bakar potinlerime
> Ne bakıyorsun bre
> Keyif benim değil mi?
> Boyatmayacağım işte.
>
> Nesini boyatacaksın, diyor içinden
> Bir yandan da kaşını kaldırarak
> 'Şu yerdeki senin mi ağabey?' diyor.
> Bakıyorum, ayağımın ucunda
> Leş gibi pis bir tarak,
> Alıp tarağı gidiyor.
>
> Derken işsizin, tembelin, haylazın biri
> Karşımdaki sıraya oturuyor

[269] T. S. Eliot, "Şiir ve Tiyatro", *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Paradigma Yayınları, İstanbul 2007, s. 196.

Sadece otursa iyi
Oturmuş bir de düşünüyor.

Ne düşünüyorsun be adam?
‘Ağaçları düşünüyorum, diyor
Ağaçların da yaşadığını düşünüyorum,
Kökler dallar çiçekler…
Kulağımı gövdeye dayıyorum
Ağaçta gürültüler…’

Bakındı düşündüğü şeye
Sen kim ağaç kim efendi
Sen iş bulmaya bak kendine
Önce inzibat, itaat, disiplin
Sonra düşünme.

Herif vurdum duymaz
Boyuna düşünüyor

Bir kadın, diyor
Bir pencere, diyor
Kiraz ağacı, diyor

Hay Allah diyorum
İnsanın işi gücü var
Kalkıp başka parka gidiyorum

Bir çingene kızı çıkıyor bu sefer
Falına bakayım diyor
Senin düşmanların var diyor

At bakalım çingene kızı

—Senin de arkadaşların var diyor At bakalım çingene kızı

At bakalım çingene kızı

—Senin sevgilin var diyor
At bakalım çingene kızı

Derken o işsiz tembel haylaz herif
Gene gelip karşıma oturuyor
Neler de neler düşünüyor
Hem korkmadan sevgiyle düşünüyor

Memleket, diyor
İnsanlar, diyor
Barış, diyor

Adamın ayakları yerde
Başı göklerde
Düşünüyor."[270]

Metinde yine boyacı, Çingene kızı gibi halktan insanı karşılayan figürler, yine sıradan bir mekân olan "park" çevresinde birleştirilmiştir. Bu sosyal görünümün yanı sıra, işsiz güçsüz adam ve şair-öznenin "İnsanın işi var gücü var / Kalkıp başka parka gidiyorum" gibi ironik ifadeleri, "Senden Utanıyorum" başlıklı şiirdeki kullanımlarla benzeşir. "Garip şiirinin duyarlılıkla üzerinde durduğu avare tipler, toplumun aynasıdır. Yaşadıkları dönemi yansıtan Garipçiler açısından büyük şehirlerde özellikle de İstanbul'da sık sık rastlanan derbederler, sarhoşlar hatta evsizler şiirin malzemesi olmalı, şiir evi, kapalı kapılar ardındaki duyguları değil, sokağı anlatmalıdır."[271] *Yılanlar*'da çok yönlü görünümler ve detaylı sahnelerle sunulan miting alanındaki "ayaktakımı" ise, Garip ilkelerinin yalnızca bir şiir metodu olarak değil, tüm edebî türleri kapsayan bir yaklaşım olduğunu örnekler. Bu yönüyle Anday, hem ilk dönem şiirlerinde hem de *Yılanlar*'da olduğu gibi farklı türdeki eserlerinde sokağı ve halkın çeşitli kesimlerini yansıtmak/konuşturmak gayretindedir.

Anday; doğrudan sokağı ve güncel sıradan insanı yansıttığı örneklere ek olarak, tarihsel bir dönemi ve o dönemin insanını karşılayan şiirler de yazmıştır. 19.yy Osmanlı Devleti'nde gerçekleşen Yörük iskânını konu alan "Yörük Mezarlığı" adlı şiiri, bu kullanımlara örnektir:

"Çorakta bir davar sürüsü gibi akpak
Düşünür köye karşı yörük mezarlığı.

[270] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 127-129.
[271] Ali Asker Ova, *Garip Şiir Akımı: İlkelerin Şiire Yansıması*, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ardahan 2016, s. 59

Düşünür eski günleri… iskândan önce
Yörük durmaz göçer, davarı nerde orda
Ha ova kırında, ha yukarı illerde
Düşünür eski günleri… iskândan önce.

Bir gün bırakıverirlerdi bütün işi
Toplanır ateş kenarında konu komşu
Kıl çadırlar sökülürdü sabaha karşı
Bir gün bırakıverirlerdi bütün işi.

Toplanır rençper köylüsü yollar boyuna
Geride kalmanın yaman hüznü ruhunda
Biz yeniliğin ve özgürlüğün peşinde
Toplanır rençper köylüsü yollar boyuna.

Ağlar bu mezarlıkta yörükler her gece
Bıkıp iri yıldızları davar sanmaktan
Düşünür eski günleri… iskândan önce
Geride kalmanın hüznü yamanmış yaman."[272]

19.yy'dan sonra Osmanlı Devleti, asayiş ve devlet otoritesinin temini için iskân politikaları uygular. Aslen göçebe bir yaşam tarzı benimseyen Yörükler de bu politika sonucu yerleşik hayata zorlanan topluluklardandır. Garip hareketinin tavrına uygun olarak Anday, müreffeh sınıfı karşılayan Osmanlı hükümeti yerine "yaşamak hakkını mütemadî bir didişmenin sonunda" bulan Yörükler ile yakınlık kurmuş, şiirine onları hâkim kılmıştır. İskân politikalarına yönelik Dadaloğlu'nun "Hakkımızda devlet etmiş fermanı / Ferman pâdişâhın dağlar bizimdir"[273] dizeleriyle meşhur koşması ve Anday'ın "Karacaoğlan'ın Bir Şiiri Üzerine Çeşitlemeler" başlıklı şiiri de göz önünde bulundurulduğunda; bu durumun divan-halk gelenekleri arasından halk şiirine yakın olan Garip hareketinin estetik yönelimine ve ilkelerine uygun olduğu açıktır. Şiirdeki kullanımlar ise doğrudan Yörüklerin iskân öncesi rutinini karşılayan ifadelerdir. Bu yönüyle güncel sıradan insanın işi-gücü ve tekdüze yaşantısıyla aktarıldığı diğer metinlerle benzeşir. "Kıl çadırlar", "davar", "ateş başı", "rençper köylüsü", "yollar boyuna" gibi ifadeler, Yörüklerin göçebe yaşamını karşılayan ifadelerdir. Metne adını

[272] Melih Cevdet Anday, "Yörük Mezarlığı", *Sözcükler*, s. 58.
[273] Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2019, s. 75.

veren "mezarlık" kullanımı ise, hem temel anlamıyla, hem de göçebe yaşamın karşıtı olarak "yerleşik" bir ortam olmasıyla iskân sonrası içinde bulunulan olumsuz durumu örnekler. Göçebe yaşamlarından edilen Yörükler, mezarlık imajında birleştirilmiş ve "Geride kalmanın hüznü yamanmış yaman" dizesiyle Yörükler için yerleşik hayatın "geride kalmak" olarak algılandığı vurgulanmıştır.

Yılanlar'da sunulan sosyal çevreye koşut olarak incelenen bu üç şiirin yanı sıra, Anday'ın yine sıradan insan sınıfından bir özne seçip yalnızca onu konuşturduğu veya ona odaklandığı metinleri de vardır. Şehit olan bir babanın duvardaki fotoğrafından hareketle bir şehit ailesine odaklanılan "Evlâd-ı Şüheda" adlı şiir, bu metinlere örnektir:

> "Duvardaki çatık kaşlı resim
> Her yana aynı anda bakar
> Sağında dur veya solunda.
> Duvardaki çatık kaşlı resim
> Kardeşti, babaydı eskiden,
> Bu yıl büyükbaba, kayınpeder.
> Kılıcı sandık odasında durur,
> Samur kürkü satıldı
> Şehit babamızdan kalan ne?
> 1600 kuruş üç ayda
> Ve beş paralık posta pulları
> 'Evlâd-ı şühedaya mahsustur.'"[274]

Metinde öne çıkan nokta, Türk şiirinde ve edebiyatında sıklıkla işlenen askerlik/şehitlik temasına ideal bir kahramanlık anlatısı olarak değil, sosyal bir gerçeklik olarak yaklaşılmış olunmasıdır. Benzer bir örnek olarak bir askerin sıradan nöbetine odaklanan "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı" şiirinin son dörtlüğü zikredilebilir:

> "Demir kapı mezarlığın karşısı
> Vakit gecenin ortası
> Dudağımda yemen türküsü
> Nöbette şiir yazılmaz."[275]

Ayrıca "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı" şiiri özelinde bir şair özne-Anday birlikteliğinden söz edilebilir. Özellikle "Nöbette şiir yazılmaz" dizesi, doğrudan 1940'ta Aydın'da askerlik yapan Melih Cevdet'i karşılar.

[274] Melih Cevdet Anday, "Evlâd-ı Şüheda", *Sözcükler*, s. 52.
[275] Melih Cevdet Anday, "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı", *Sözcükler*, s. 43.

Tüm bu görünümlerden hareketle denilebilir ki; Anday'ın Garip ilkelerinden ve estetiğinden ayrılmadan önceki döneminde, hem şiirlerinde hem de *Yılanlar* özelinde düzyazısında halkın odağa alındığı canlı sosyal çevreler oluşturma gayreti görülür. *Yılanlar*'da toplum bir komedi oyununa uygun olarak gülmece ve doğal diyaloglar ile sunulmuş, şiirlerde ise daha rafine kullanımlar tercih edilmiştir. "Yolculuk" ve "Kundura Boyacısına, Kiraz Ağacına, Çingene Kızına Dair" şiirlerinde yaşayan/güncel sıradan insana odaklanılırken "Yörük Mezarlığı" örneğinde mevcut sınıfa yönelik aynı yaklaşım tarihsel bir ilgiyle kurulmuştur. *Yılanlar*'daki miting alanına benzer geniş sosyal çevrelerin sunulduğu bu metinlerin yanı sıra, "Evlâd-ı Şüheda" ve "Kışlanın Ortasına Yağmur Yağdı" gibi şiirlerde daha sınırlı bir odak tercih edilmiş, asker/şehit sınıfı konuşturulmuştur. Bu iki şiir, çoksesli bir sosyal görünüme sahip olmasa da, Anday'ın ve Garip hareketinin önceledığı toplumsal mozaiğin belirli cephelerine dair detaylı bir bakış sunar.

3. 4. 3. Sevgilinin Sınıfsal Konumu Bağlamında Gülizar Örneği ve "Günlerimiz" Şiiri

Haydar, belirtildiği gibi özellikle kendisiyle "bir" düzeyde gördüğü için Gülizar'a karşı daha açık bir karakterdir. "Haddini bilme davranısı" olarak özetlenen duygu durumunu Gülizar'a yansıtabilmesi ve kendi geçmişinden rahatlıkla bahsetmesi, Gülizar'ın ona "kulak veren" ve empati kurabilen bir oyun kişisi olmasındandır. Sınıfsal konum ve aşk/sevgi ilgisi bağlamında Haydar-Gülizar birlikteliğini incelemeden önce Haydar'ın nutuk sahnesini ve halkta bulduğu karşılığı örneklemek yerinde olacaktır. Haydar, Rıza Yolbaşı'nı temsilen sahneye çıkana kadar aynı Haydar'dır. Fakat önce Yolbaşı'nın nutuğuyla başlayıp sonrasında kendi düşüncelerini ifade etmesiyle halkta karşılık bulur ve omuzlar üstünde gezdirilmesiyle sonuçlanan bir karakter gelişimi yaşanır. Bu noktada nutuklar arasındaki farklılığa değinilebilir. Rıza Yolbaşı'nın söylevi süslü ve suni bir laf kalabalığını içerirken, Haydar'ın kendini bulduğu söylem halkın içinden ve samimidir. Ayrıca Haydar'ın miting miting alanında Yolbaşı'nın bizzat yazıp çalıştığı metni değil, sohbet sırasında attığı nutuğu kullanır. Böylece "üst" sınıfın dile getirmediği düşüncelerini açığa vuran bir söylev ortaya çıkar:

> "HAYDAR *(Yutkunur, ellerini arkasına alır):* Önce kafaları değiştirmek lazım. Bu iş de öyle mitingle, elektrikle olmaz. Sopa lazım sopa… *(Alkış, yaşa sesleri. Haydar elini göğsünde kavuşturur.)* (…) Önce kafaları değiştirmek lazım. Hadi okudun yazdın, ne bileyim altın diş taktın, eline de bastonu aldın. Kaç para eder? Kendini adam mı oldum sanıyorsun? İki kelime öğrenmekle Allah mı oldun be? Cebinde istediğin kadar paran olsun, kafanı değiştirmedikten sonra bence beş para bile etmezsin. (…) Bizim ne farkımız

var gâvurlardan? Hiç değil mi? Ama herifler medeni. Bizimkilere de çektin mi sopayı her şey yoluna girer. İşte bu kadar. *(Alkış. Haydar bağırır.)*"[276]

Bu minvalde sert ifadelerle süren bir nutukla Haydar'ın yine de alkış toplaması, "miting" etkinliğine ve topluma yönelik bir eleştiri olarak okunabilir. Fakat Haydar her ne kadar alkış topluyor olsa da halktaki asıl karşılığını kendi söylemine geçtiğinde bulur:

"HAYDAR *(Eliyle halkı susturur):* Peki, peki. Gitmiyorum. Daha söyleyeceğim. Ama deminki gibi değil artık. Bıktım uydurmaktan, anlamadığım şeyleri söylemekten bıktım. *(Bir an durur.)* Dinleyin beni. Ben dokuz yaşımda anasız babasız kaldım. El kapısında büyüdüm. Dayak yedim. Ne yaptımsa emirle yaptım. Hep başkalarının işine koştum. Kendimi bir gün bile adam yerine komadım. (…) Dinleyin beni. Deminden beri söylediklerimi ne ben anlıyorum, ne siz anlıyorsunuz. Bırakalım yüksek sözleri de insanca konuşalım. Nedir o öyle? Güneşler doğuyor, fırınlar yanıyor, karanlıklar yırtılıyor… Kimi aldatıyoruz? Yok mu bizim birbirimize söyleyeceğimiz? *(Bir sessizlik.)* Demin hepinizi umacı gibi görüyordum karşımda. İçimde bir korku vardı. Şimdi ısındım size. Korkmadan, içimden geldiği gibi konuşuyorum. (…) Çok yalnızdım bugüne kadar. Bugün başkalaştım. İçim açıldı. Beni değiştirdiniz. Uşaklıktan kurtardınız. Adam ettiniz. (…) Nutuk söylemek nasıl olurmuş, görsünler. Hem öyle yalan dolan da değil. Acıyarak, ağlayarak da değil. (…) Bana inanın: bizi bizden iyi kimseler bilemez. (…) Alın beni. *(Kalabalığa atılır. İki Hırsız omuzlarlar. Haydar heyecandan kendini yarı yarıya kaybetmiş vaziyettedir. Kalabalığın omuzlarında, bağırışlar, yaşalar arasında güler yüzlü görünür.)*"[277]

Haydar'ın kendi ifadelerinde, doğrudan üst sınıfın yapma nutuklarının eleştirisi görülür. Yüksek sözleri bırakıp "Yok mu bizim birbirimize söyleyeceğimiz?" ifadesi, iki söylem arasındaki geçişi görünür kılar. Tüm bu karakter gelişiminin ardından üçüncü perdenin onuncu sahnesinde Haydar halkın omuzları üstünde eve getirilir. Yolbaşı ailesi bu durumdan rahatsız olurken Gülizar gururlanan taraftır:

"GÜLİZAR: Haydar Efendi geliyor, Haydar Efendi geliyor. Gördünüz mü?

RIZA YOLBAŞI: Gördük, gördük. İçeri girer girmez bana yolla keratayı.

GÜLİZAR: Aaa… neden böyle söylüyorsunuz? Ahali omuzlarına almış Haydar Efendi'yi.

RIZA YOLBAŞI: Sen üstüne vazife olmayan şeylere karışma, hadi."[278]

Kendisinden habersiz adını kullandığı için Haydar'ı fırçalayan Rıza Yolbaşı, Haydar'ın halkta karşılık bulmasını kendi adını kullanmasına bağlar. Üst sınıfın, alt sınıfın yükselişinin kabullenememesinden alevlenen tartışma sonucunda Yolbaşı, Haydar'a bir tokat atar:

[276] Melih Cevdet Anday, *Yılanlar*, *Toplu Oyunlar II*, s. 140.
[277] A.g.e., s. 142-143.
[278] A.g.e., s. 168.

"HAYDAR: Durun, telefon etmeyin. Ben onları güzellikle dağıtırım. *(Herkes hayret içinde Haydar'a bakar.)*

RIZA YOLBAŞI: Nasıl dağıtacakmışın? Ne demek? Sen bana ne karışıyorsun?

HAYDAR *(Sükûnetle):* Kötü, çirkin bir işe bulaşıyorsunuz.

RIZA YOLBAŞI: Vay… bize de mi lo lo lo…

HAYDAR: Ne suçu var zavallıların? Beni yahut da sizi sevdilerse, sevinçten buralara evinizin kapısına kadar geldilerse suç mu bu?

RIZA YOLBAŞI *(Bir an hiddetten kıpkırmızı olur. Sonra Haydar'a bir tokat yapıştırır.)* Eşek… Bir zaman susma. *(Herkes olduğu yerde Haydar'a bakar. İçeri Gülizar girer.)*"[279]

Tokat sahnesinden sonra Haydar, evin önündeki kalabalığı sakinleştirip dağıttıktan sonra Gülizar'ı da beraberinde götürerek evi terk eder:

"HAYDAR: (…) Hazırla bohçanı Gülizar, gidiyoruz. *(Haydar, bir defa Kız'a baktıktan sonra sakin bir halde çıkar. Gülizar ise, hepsini teker teker süzdükten sonra onu takip eder.)*"[280]

Gülizar, metin boyunca Haydar'ı anlayan ve karakter gelişiminin sonunda onunla gururlanan bir figür olmasıyla diğer karakterlerden ayrılır. Bunun yanı sıra Haydar ile aynı sınıfa mensup olması ve "isim sahibi" tek kadın karakter olmasıyla da önem arz eder. Bu sebepten Haydar, kendini gerçekleştirdikten ve hizmetlisi olduğu evde kabul görmedikten sonra "Hazırla bohçanı gidiyoruz" ifadesiyle Gülizar'la kurduğu birlikteliği ilerletir. Buradan hareketle denilebilir ki romanda öncelenen sıradan insan yalnızca Haydar değil aynı zamanda Gülizar'dır ve elbette bu öncelik bir birliktelik ile bütünlenmiştir. Sevgilinin sınıfsal konumu bağlamında benzer bir örnek Anday'ın "Günlerimiz" adlı şiirinde de mevcuttur. Özellikle şiirin son dizesi olan "Sevgilim sabun kokar" ifadesi, hizmetli Gülizar ile benzeşir:

"*Ve yaşamak*
Geçtiğim yollardan görünen arka balkonlarda
Yıkanmış kadın çamaşırları sallanır
Akşamüstü nehir boyunda buluştuğumuz zaman
Sevgilim sabun kokar."[281]

Aşk teması mevcut sınıfın bulunduğu sosyal çevrenin fonluğunda işlenmiş ve "nehir boyunda buluşulan" ve "sabun kokan" ifadesiyle gündelikçi olduğu sezdirilen sevgilinin sınıfsal konumu vurgulanmıştır.[282] Bu kullanım *Yılanlar* özelinde doğrudan Gülizar ile koşuttur. "Yatmak", "Uyumak", "Kalkmak", "Ve yaşamak" alt başlıklarını içeren "Günlerimiz" şiiri; Anday'ın

[279] Melih Cevdet Anday, *Yılanlar*, *Toplu Oyunlar II*, s. 172.
[280] A.g.e., s. 173.
[281] Melih Cevdet Anday, "Günlerimiz", *Sözcükler*, s. 64-65.
[282] Hakan Sazyek, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, s. 120.

"Senden Utanıyorum" ve "Dayan" şiirlerinde de görülen sıradan insanın günlük rutininin vurgulanmasına örnektir. Ayrıca Haydar'ın Gülizar'a seslenirken kullandığı "hazırla bohçanı" ifadesi de yine sınıfsal durumu karşılayan bir hazırlık olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak *Yılanlar*, yazım tarihi ve şairin dönemsel eğilimi gereğiyle, Anday'ın ilk dönem şiirleriyle belirli noktalarda kesişen nadir düzyazı metinlerindendir. Anday'ın Haydar ile kurduğu öznesel birliktelik, incelenen metinlerde şair-özne ile Anday birliği olarak şiirdeki karşılığını bulmuştur. İkinci alt başlıkta incelenen toplumsal görünüm ise; *Yılanlar*'da "ayaktakımı" olarak genelleyici bir başlıkla nitelenen topluluğun birbirinden ayrı çehreleri ve sosyal bir aradalıklarını vurgular nitelikte çizilmiş, şiirlerde ise güncel veya tarihsel olmak üzere kimi zaman çoklu, kimi zaman ayrı odaklanmalarla aynı duyarlılık takip edilmiştir. *Yılanlar*'da bir güldürü ile sunulan halk, şiirlerde "arzulanan" ve metni çeşitleyen figürler olarak daha lirikal bir yaklaşımla konu edinilmiştir. Elbette bu durum yalnızca yazarın/şairin tercihi olarak değerlendirilmemeli, türsel gerekliliklerin yazarı/şairi yönlendiren "yazı örnekleri" olduğu hatırlanmalıdır. *Yılanlar*'da diğer karakterlerden ve özellikle diğer kadınlardan ayrı, "biricik" bir figür olarak öne çıkan Gülizar; "sıradan insan"ın, yani Haydar'ın sevgilisi olmasıyla öncelenmiştir. Bu da Anday'ın ve Garip hareketinin sıradan insanı sanata hâkim kılmak arzusundan ileri gelmektedir. Garip düsturuna göre sıradan insan yalnızca temel yaşam sorunlarıyla değil, sevgisi ve aşkıyla da söz konusu olmalıdır. Benzer bir kullanım olarak "Günlerimiz" adlı şiirde şair-öznenin sevgilisi, hem öncesinde çizilen mekân hem de "Sevgilim sabun kokar" ifadesiyle yine aynı sınıfın birlikteliğine işaret eder. Son olarak, Haydar'ın nutuğu, "geleceğe yönelik umut" bağlamında Anday'ın "Olsun Da Gör" şiiriyle; toplumsal konuları mesele edinmesi sebebiyle de "Telgrafhane" şiiriyle ilişkilendirilebilir. Ancak bu ilişkiye, fikir ve yönelimler bir ortaklık sunsa da, metinler başlıca değerlendirildiğinde belirgin bir koşutluk yakalanamadığından yalnızca değinilmekle yetinilmiştir. *Yılanlar* ve ilk dönem şiirlerinden hareketle yinelenmesi gereken husus, Anday'da "sıradan insan"ın bir "edebiyat malzemesi" değil, bütünüyle bilinen, "ortak olunan" bir yaşantı birlikteliği olduğudur.

3. 5. *ÖLÜLER KONUŞMAK İSTERLER* OYUNU İLE "KOLLARI BAĞLI ODYSSEUS", "GÖÇEBE DENİZİN ÜSTÜNDE" VE "TEKNENİN ÖLÜMÜ" ŞİİRLERİNDE "SU" İMGESİ

Klasik öğretide *dört unsur* (anâsır-ı erbaa), modern terminolojide ise *maddi elementler* olarak anılan ateş, su, toprak ve hava; maddenin dört hali olarak fiziksel ortamı simgelemenin yanı sıra, hem düşünce temelli felsefî metinleri, hem de muhtelif alanlardaki sanat eserlerini etkileyen, bu yapıtlarda bir yönelim veya temel oluşturma bağlamında yer eden öğelerdir.

Edebiyat özelinde ise yazarların, özellikle de şairlerin metinlerinin ve sanatçı kişiliklerinin bu maddi bileşenlere sahip olduğu; bu yönelimde de bir elementin öne çıktığı gözlemlenir. Öyle ki *maddi bileşenler*, şairlerin şiirsel tasnifinde başvurulması gereken bir yöntem olarak görülür.[283] Nitekim gerek Dünya edebiyatından, gerek Türk edebiyatından kimi şairler; okur ve araştırmacılar tarafından bazı elementlerle ilişkilendirilmiş, onların şiirinde bu unsurun hâkimiyeti genel bir kabul haline gelmiştir. En temel örnekler arasında, Dünya edebiyatından Edgar Allen Poe ile Pablo Neruda'da yoğun bir yönelim olarak öne çıkan "su" elementi; Türk şiirinde ise Ahmet Hâşim ve Şeyh Gâlip'te şiir estetiğinin ve imajlarının temelini oluşturan "ateş" imgesi sayılabilir. Bu yönüyle evrenin özünü oluşturan dört element, şairlerin hem imajlarını çeşitleyen, hem de metinlerinin birtakım simgesel göndermelerle ilişkilendirilmesini sağlayan unsurlar olarak şiir sanatının başat öğeleridir.

"Su" elementi özelinde ise yoğun bir imgesel çeşitlilik görülür. Öyle ki sular, "gerçek hale geçmemiş mevcudiyetlerin evrensel toplamını simgelemekte" olduklarından tüm varlık olasılıklarının haznesi olarak değerlendirilir.[284] Bu noktada ne denli geniş bir çağrışım alanını kapsadığını göstermek bakımından suyun zihin tasarımlarındaki temel karşılıklarını örneklemek yerinde olacaktır. Suyun en temel çağrışımı yolculuktur; ancak Hrıstiyanlıktaki vaftiz geleneğiyle doğumu, pek çok kültürde yer eden cenazenin denize/suya bırakılıp yakılması ile de ölümü karşılar. Bu yönüyle su, diğer çağrışımlarının yanı sıra "yaşam-ölüm-yeniden doğum" sürecini simgeleyen bir unsurdur:

> "Her yaradılışın örnek imgesi, dalgaların ötesinde aniden 'ortaya çıkan' adadır. Bunun tersine, suya dalmak biçimlenme öncesine geri gitmeyi, varoluş öncesinin farklılaşmamış dünyasıyla yeniden bütünleşmeyi simgelemektedir. Sudan çıkma, biçiminin ortaya çıkışının kozmogonik hareketini tekrarlamaktadır; suya dalma ise biçimlerin iptaline eşdeğerdir. İşte bu nedenden ötürü, Sular simgeciliği Ölüm kadar, Yeniden doğumu da içermektedir. Suyla temas her zaman bir yeniden doğumu içermektedir; çünkü bir yandan çözülmenin arkasından bir 'yeni doğum' gelmekte, öte yandan da suya dalma üretken kılmakta ve hayat potansiyelini artırmaktadır."[285]

"Tufan" hadisesi de düşünüldüğünde, suyun dinî ve kültürel bağlamda geniş bir simgesel çeşitliliğe sahip olduğu görülür.

Suyun simgesel kaynaklarını dinî bağlamda tartışan Mircea Eliade'nin yanı sıra, Gaston Bachelard, *Su ve Düşler* adlı eserinde edebî eserlerden ve özellikle şiirden hareketle suyun

[283] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, çev. Zeynep Bengü, Ketebe Yayınları, İstanbul 2023, s. 14.
[284] Mircea Eliade, "Vaftiz, Tufan ve Suya İlişkin Simgecilikler", *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara 1992, s. 181.
[285] Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler*, s. 181-182.

poetik ve psikanalitik varlığını incelemiştir. Metin incelemelerinde detaylıca alıntılanan Bachelard'ın, suyu ölüm, Narsisizm, yolculuk, anne/dişil vd. unsurlarla ilişkilendirdiği görülür. Bu yönüyle özellikle "yansıma" kavramından hareketle su, bir tür "evrensel vatan"[286] olarak tanımlanır. Gerek halk hikayeleri gerekse modern edebiyat da bu evrensel vatanın çeşitli görünümlerini içeren edebî metinlerle doludur. Böylece su üzerinden kurulan bir imgesel çeşitlilik ve aynı zamanda ortak göndermeler söz konusu olmuştur.

Melih Cevdet Anday özelinde ise su, şairin alışılmışın dışında "zaman" algısı ile ilişkilendirilebilir. Zira su, belirtildiği üzere "yaşam-ölüm-yeniden doğum" sürecini karşılayan bir unsurdur. Anday'ın zaman algısı ise hem şimdiyi, hem de mitolojik kullanımlar aracılığıyla geçmişi kuşatan, doğrusal değil "dönen" bir yapı sunar. Böylece Anday, şiirinin temelini oluşturan zaman kullanımını su ile ilişkilendirmiştir, denilebilir. Nitekim özellikle "yolculuk" teması üzerinden ilerleyen "Kolları Bağlı Odysseus", "Göçebe Denizin Üstünde", "Teknenin Ölümü" şiirleri ve "ölülerin son yolculuğu" temasından hareketle "Kharon"[287] ile ilişkilendirilebilecek olan *Ölüler Konuşmak İsterler* oyunu bu ilişkiyi örnekler niteliktedir. İncelememizde bu metinler suyun çeşitli kullanımları bağlamında öncelikle ayrı ayrı tahlil edilmiş, devamında karşılaştırılarak metinler arasındaki türlerarası ilişkiler tespit edilmiştir. Tahlillerde genel olarak Bachelard'ın *Su ve Düşler*'inden istifade edilmiş, çeşitli yan kaynaklarla bu zemin çeşitlendirilmiştir.

3. 5. 1. Kolları Bağlı Odysseus

Kolları Bağlı Odysseus (1962), Anday'ın Garip çizgisinden ayrıldığı dönemi başlatan şiir kitabıdır ve bu yönüyle şairin asıl üzerinde durulan şiir evresinin ilk halkası olarak öne çıkar. Ayrıca Anday'ın sonraki dönemlerinde de şiirinin temelini oluşturan mitolojik unsurlar, ilk olarak *Kolları Bağlı Odysseus* ile görülür. Anday'ın hem kaynaklarını görünür kılmak, hem de gözle görülür bir biçimde değişen şiir anlayışını açıklamak amacıyla yazdığı "Kitaba Ek" bölümü, bu yönüyle Anday'ın yeni şiir serüvenini aydınlatır. İncelemede de gerekli yerlerde Anday'ın "Kitaba Ek"inden yararlanılmıştır.

Özelde "Kolları Bağlı Odysseus", genelde ise Melih Cevdet Anday üzerine mitoloji odaklı pek çok çalışma yapılmıştır. Bu tahlilde metin daha çok "su" imgesi etrafında tartışılmış, gerekli yerlerde mitolojik referanslara değinilmiştir.[288] Bahsedildiği üzere Anday'da görülen

[286] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 81.
[287] Mitolojide yeraltı ülkesinde ölülere Akheron ırmağını geçiren sandalcı. Azra Erhat, "Kharon", *Mitoloji Sözlüğü*, s. 173- 174.
[288] Melih Cevdet Anday'ın metinlerinin mitolojik görünümleri için bkz.; Mert Sezen, *Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Mitolojik Unsurlar*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir 2023;

mitolojik söylem, eskiye ve eskinin eserlerine yönelik nostaljik bir yönelim olarak değil, bir "zaman birleşimi" olarak okunmalıdır. Anday çağdaş edebiyatta evrensel ve klasik kabul edilen destanlardan, mitoslardan yararlanır; günceli onlarla birlikte kurar. Nitekim Melih Cevdet de "Yazılı-Sözlü" başlıklı yazısında destan ve mitoslardan yararlanmasını çağa bağlı bir gereklilik olarak değerlendirir:

> "Demek 'yazı'nın bulunuşundan sonraki sanat ürünleri ile, önceki sanat ürünleri arasında niteliksel, temelli bir ayrım vardır. Öyle ki, yazıya geçirilmeselerdi, koşuk türünde kurulmuş eski masalları bilemeyecektik. Şimdi onların 'Metin' diyebileceğimiz belgeleri var elimizde, yararlanırsak onlardan yararlanacağız. (…) 'Kolları Bağlı Odysseus', 'Troya Önünde Atlar' adlı şiirlerimde de Homeros'un anlatılarından yararlandım. Ama bu, tarihten önceki sözlü edebiyata uzandığım anlamına gelmez. Hele roman sanatının, o eski sözlü dönemden çıktığını ileri sürmek büsbütün aykırı kaçacaktır. Destanları ya da mitosları kullanmak, tümden çağımıza bağlı arayışların, gereksemelerin ürünüdür, bir öykünme değildir."[289]

"Kolları Bağlı Odysseus"ta şiirin temelini oluşturan Odysseus, Homeros'un *İlyada*'sında da önemli bir figür olarak yer alan, fakat daha çok Troya Savaşı sonrası "dönüş yolculuğu" ile *Odysseia*'da detaylandırılan bir karakterdir. Babası Leatres, annesi Antikleia olan ve İthaka adasında doğduğu bilinen Odysseus, yiğitlik ve kahramanlıklarının yanı sıra bilge yönüyle de öne çıkar. Özellikle *İlyada*'da tahta at fikrini ileri sürmesiyle bu yönü görünür kılınmıştır. *Odysseia* özelinde ise savaş sonrası on yıl süren deniz yolculuğu ile işlenir. Bu yönüyle *İlyada* bir olayın (Troya Savaşı), *Odysseia* ise bir kişinin destanıdır.[290] Odysseus'un Anday'ın mitolojik yönelimindeki ilk adres olması şaşırtıcı değildir. Zira Odysseus, aklı ve bilgeliği temsil etmesi sebebiyle Anday'ın "düşünce söylemli" şiiri ile örtüşür. Ayrıca dairesel bir zaman algısına sahip olan Anday'ın bitimsiz bir deniz yolculuğunun baş kahramanına yönelmesi kaçınılmazdır. Bu nitelikleriyle Odysseus, hem kişiliği hem de *şahsi destanı* ile Anday'ın "çağına bağlı arayışları"nı bütünüyle karşılar.

Dört Bölümden oluşan "Kolları Bağlı Odysseus", modern şiirin yapısı gereğince destandaki kadar "anlatı" niteliğiyle öne çıkan bir metin değildir. Ancak yolculuğuyla özdeşleşen Odysseus, Anday'ın şiirinde de su/deniz ve yol görünümlerini çağrıştıran dizelerle yer alır. Nitekim ilk bentten itibaren suya dair poetik açımlamalar yapmak mümkündür:

> "Ağır bir zamandı sürekli ve anısız

Amene Mohammadi, *Melih Cevdet Anday ve Nima Yuşic'in Şiirlerinde Mitoloji*, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2023.

[289] Melih Cevdet Anday, "Yazılı-Sözlü", *Hürriyet Gösteri*, Temmuz 1981, *Suçumuz Edebiyat (Edebiyat Yazıları)*, s. 343-344.

[290] Azra Erhat, "Odysseia"; "Odysseus", *Mitoloji Sözlüğü*, s. 221-225.

Gözden önceki göz içinde yalnız
Somut hayvanlar yürürdü hayvanlarla
Ağaçtan önceki ağaçlar büyürdü
Açardı hasatsız gökyüzünü
Ustan önceki sabah kanlarla
Bulut tapınağında bir yıldız"[291]

İlk olarak "Gözden önceki göz içinde yalnız" dizesi üzerinde durmak yerinde olacaktır. Narsisizm ile ilişkilendirilen ve Ekho ile olan aşk hikayesiyle bilinen Narkissos, pınarın kenarında yalnızca kendi kendini temaşa etmez, aynı zamanda "kendi imgesi bir dünyanın merkezidir."[292] Bu yönüyle yalnızca kendi yansıması üzerinden bir beğeniyi değil, kendi yansıması çevresinde bulunan başka unsurları da gerektirir. Şiirdeki "somut hayvanlar", "ağaçtan önceki ağaçlar", "bulut tapınağı" gibi ifadeler de bu bağlamda düşünülebilecek unsurlardır. Sular içindeki yolculuğuyla bir olayın değil kişinin destanı olan *Odysseia* ve Odysseus üzerinden bir "yansımış dünya" tasarlanır. Nitekim suların "evrensel vatan" oluşu da bu tespiti destekler. Şiirin ilk dizesindeki "Ağır bir zamandı sürekli ve anısız" ifadesi ise, yansıttıkça zenginleşen, zenginleştikçe de ağırlaşan suyu örnekler niteliktedir. "Zenginleşen şey ağırlaşır. Bunca yansıma ve gölgeyle zenginleşmiş su, *ağır* bir *sudur*."[293] Birinci bölümün ikinci kısmındaki "Evreni tostoparlak uyur böcek"[294] dizesi de bu toplu evreni örnekler. Ayrıca bu dize Anday'daki dönen zamanı ve *Raziye* ve *Lirik Şiirler* bölümünde değinilen Bachelard'ın kabuk metaforunu hatırlatır.[295] Su ve yansıma bağlamında önem arz eden bir diğer bölüm "Geyik akarsuları özlediğince / Hem su hem geyiktir akan"[296] ifadesidir. Bachelard'ın "kozmik narsisizm" altında "görünür olanla görmenin birliği" olarak tanımladığı tözsel öykünme, "Kolları Bağlı Odysseus" özelinde geyik öznesini "özlenen akarsu" ile birleştirir. Bachelard'ın bu birliği göstermek amacıyla Shelley'den alıntıladığı ifade, Anday'ın dizeleriyle epey benzeşmesi yönüyle dikkat çekicidir:

> "Görünür olanla görmenin bu pankalist birliğini pek çok şair tarif etmeden yaşamış, hissetmiştir. Bu birlik, tahayyülün temel bir kanunudur. Örneğin *Prometheus unbound*'da şöyle yazar Shelley: '*Bir menekşenin latif gözü masmavi gökyüzüne, ta ki onun rengini alıncaya kadar bakar.*'"[297] (Vurgu tarafımızca yapılmıştır.)

[291] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 149.
[292] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 45.
[293] Gaston Bachelard, a.g.e., s. 87.
[294] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 149.
[295] Gaston Bachelard, "Kabuk", *Mekânın Poetikası*, s. 139-170.
[296] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 149.
[297] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 50-51.

İlk bölümün üçüncü kısmı ise bütünüyle Narkissos ve yansımanın/aksin seyri bağlamında okunabilir:

> "Bildik bakışları ile süzerdi beni
> Aynasında sarılaştığım nehir
> Çekirgelerle büyürdüm üç adımda bir
> Çekirgeler kuru yıldızları yerdi
> Acıkmış bir güneşin öğle dikenleri
> Çıngıraklarla havayı titretir
> Tanrısal uykularımı bilerdi"[298]

İlk iki dize, Bachelard'ın "suların aynası" yorumuyla okunabilir. Suların aynası, "fazlasıyla geometrik" aynaların aksine imgeyi doğallaştırır:

> "Öncelikle, suların aynasının psikolojik faydasını anlamak gerekir: Su, imgemizi *doğallaştırmaya*, mahrem tefekkürümüzün gururuna biraz masumiyet ve doğallık katmaya yarar. Aynalar fazlasıyla medeni, fazla kullanışlı, çok geometrik nesnelerdir; bu aynalar, düşsel hayata kendiliklerinden uyum sağlamak için fazlasıyla belirgin hayal aletleridir. (…) O halde pınarın aynası *açık* bir *tahayyül* için uygundur. Biraz muğlak biraz solgun yansıması bir idealleştirmeyi getirir beraberinde. Narkissos, imgesini yansıtan suyun önünde güzelliğinin *devam ettiğini*, sona ermediğini, tamamlanması gerektiğini hisseder. Camdan aynalar odanın canlı ışığında fazlasıyla durağan bir imge verir."[299]

Buradan hareketle "nehrin aynasında sarılaşmak", doğal ve devam eden/sürekli bir imgedir, denilebilir. Son dizedeki "tanrısal uykularım" ifadesi ise yine Narkissos öyküsü ve narsisizm ile temastadır.

Yedinci bent, özellikle toprak, ateş ve su unsurlarının birlikte yer alması bakımından dikkat çekicidir:

> "Ekşi salkımdan şarabı çıkaran kim
> Toprağı ateşten, ateşi sudan
> Bitkiyle, böcekle, benimle oluşan
> Sonra kitaplarda okuyup öğrendiğim
> Görünmez ışınlar, içiçe yörüngeler
> Bensiz mi yanar, bensiz mi döner
> Yasaların içgüdümdü benim"[300]

[298] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 149.
[299] Gaston Bachelard, a.g.e., s. 42.
[300] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 151.

Su, birçok tözü içine alması bakımından güçlerin birleşme temalarını somutlaştırmada en uygun elementtir.[301] Fakat toprak, ateş ve suyun aynı dizede yer alması; bu imajların üçlü bir birleşme kurduğu anlamına gelmez. Hayali birleşmeler ve tahayyüller, yalnızca iki elementi bir araya getirir:

> "Bir özellik hemen dikkat çeker: Bu hayali birleşmeler sadece iki elementi bir araya getirir, bu asla üç olmaz. Maddi tahayyül suyu toprağa bağlar; suyu zıddı olan ateşe bağlar; toprak ve ateşi birleştirir; buharda ve pusta havayla suyun birleşmesini görür bazen. Ama hiçbir zaman, hiçbir *doğal* imgede su, toprak ve ateşin üçlü birliğinin gerçekleştiğini görmeyiz."[302]

Nitekim "Ekşi salkımdan şarabı çıkaran kim / Toprağı ateşten, ateşi sudan" dizeleri, üç unsura yer verse de hepsini içeren bir imge oluşturmaz; ayrı ayrı ikili birleşmeler kurar. Bachelard'ın da değindiği gibi toprak ateşle, ateş ise zıddı olan suyla ilişkilendirilmiştir. Ekşi salkımdan şarabın çıkması ise su-toprak birlikteliği olarak yorumlanabilir. "Görünmez ışınlar, içiçe yörüngeler / Bensiz mi yanar, bensiz mi döner / Yasaların içgüdümdü benim" dizeleri ise öznenin kendi yansıması üzerine kurduğu evreni çağrıştırır ve bu yönüyle Narkissos'un öyküsüyle örtüşür. Nitekim "Bitkiyle, böcekle, benimle oluşan" ifadesi de bu benlik algısını destekler. Zira hem dizenin okunuşundan, hem de Türkçenin vurgulanan öge kuralından hareketle; "bitkiyle, böcekle, benimle" sıralamasında vurgunun "benimle"de olduğu açıktır.

Dokuzuncu kısım, Anday'ın "Kitaba Ek"te Şeyh Gâlib'in "kaldı" redifli tardiyesinden yararlandığını belirttiği bölümdür. Odysseus'un yolculuğuyla olan ilgisini görünür kılmak açısından önce Gâlib'in tardiyesi alıntılanmış, devamında "Kolları Bağlı Odysseus"un ilgili bölümü incelenmiştir:

> "Dil hayret-i gamla lâl kaldı
> Galib gibi bî mecâl kaldı
> Gönderdiğim arz-ı hal kaldı
> El ân bir ihtimâl kaldı
> İnsâfın o yerde nâmı yok mı"[303]
> "Şimdi ondan ne ki kaldı
> Unutulmuş bir kapı belki kaldı
> Değişmez biçim, arı renk, ölümsüz birlik
> O zorunlu kendiliğindenlik
> Anılarla geldi gitti kaldı

[301] Gaston Bachelard, "Birleşik Sular", *Su ve Düşler*, s. 137.
[302] Gaston Bachelard, a.g.e., s. 139.
[303] Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*, haz. Abdülbâki Gölpınarlı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016, s. 108.

Duyularda bir ürperti kaldı
Artık eski bahçelerde değildik"[304]

Anday'ın Şeyh Gâlib'ten yararlanması yalnızca "kaldı" redifiyle sınırlandırılmamalıdır. Zira *Hüsn ü Aşk*'ta Aşk'ın Kalp diyarına yolculuğu ve eserdeki "ateş denizinde mumdan gemiler" imgesi, Odysseus'un yolculuğuyla benzerlik gösterir. Ayrıca "ateş denizinde mumdan gemiler" imgesinin bu incelemeye konu olan ve Anday'da da örneği görülen elementlerin birleşimini karşılaması, altı çizilmesi gereken bir diğer husustur. Nitekim *Hüsn ü Aşk*'ta Aşk'ın Gayret'in rehberliğinde yolculuğa çıkması ve *Odysseia*'nın on ikinci bölümünde tanrıça Kirke'nin Odysseus ve tayfasına aktardığı "yolculuk tavsiyeleri" arasında da bir ortaklık kurulabilir. *Odysseia*'da bahsi geçen bölüm aşağıdaki gibidir:

"Ulu Kirke dinledi beni, sonra şu sözleri söyledi bana:
-Demek her şey böyle oldu bitti,
şimdi kulak ver sen benim diyeceklerime,
hep hatırıatsın bir tanrı sana bu dediklerimi:
Seirenlere varacaksın sen en önce,
onlar büyüler yakınlarına gelen bütün insanları,
kim yaklaşırsa bilmeden ve dinlerse onları, yandı,
bir daha evinde onu ne karısı karşılar, ne çocukları.
Seirenler onu çayırda çınlayan ezgileriyle büyüler,
çayırın çevresinde kemikler vardır, öbek öbek,
bunlar kemikleridir etleri çürüyen insanların,
büzük büzük durur kemiklerin üstünde deriler.
Durma orada yürü, arkadaşlarının da tıka kulaklarını,
tatlı balmumuyla tıka ki, onların sesini dinlemesinler,
istersen dinle sen, ama bağlasınlar ayakta seni,
hızlı geminin içinde iplerle bağlasınlar
kollarından hacaklarından orta direğe,
ondan sonra dinle Seirenleri doya doya.
Ama dostlarına yalvarır da, dersen ki ne olur iplerimi çözün,
bağlasınlar onlar senin bağlarını bir kat daha sıkı."[305]

"Kolları Bağlı Odysseus"a dönüldüğünde ise, son iki dizede "Duyularda bir ürperti kaldı" ifadesiyle Odysseus'un dönüş sürecindeki ruh hali örneklenmiş, "Artık eski bahçelerde değildik" kullanımıyla ise "yerleşik" olmayan deniz üstündeki yolculuk görünür kılınmıştır. Bu

[304] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 151.
[305] Homeros, *Odysseia*, çev. Azra Erhat – A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul 2008, s. 215.

noktada Bachelard'ın Edgar Allen Poe'dan hareketle değindiği "ağır su" kavramından yararlanmak yerinde olacaktır. Karanlık bir su her zaman daha da kararır, ağır su her zaman daha da ağırlaşır. Bu yönüyle su ve su üzerindeki yolculuk, daima "çöken" bir görünüm sunar:

> "İlk bakışta, Edgar Poe'nun şiirinde şairler tarafından bunca evrensel bir şekilde söylenen suların çeşitliliğine inanabiliriz. Özellikle iki suyu, sevincin ve kederin sularını keşfedebiliriz. Oysa tek bir anı vardır. Ağır su asla hafif bir su haline gelmez, karanlık bir su asla berraklaşmaz. Her zaman tersi olmuştur. Suyun masalı, ölen bir suyun insanı masalıdır."[306]

Bu yönüyle dokuzuncı kısmın tümü ve özellikle "Arık eski bahçelerde değildik" dizesi, hem şiir boyunca kimi görünümlerle hatırlanan Odysseus'un "karadaki" anılarını, hem de gittikçe *ağırlaşan* deniz yolculuğunu vurgular. Nitekim bahsi geçen duyular ve anılar, ilk bölümün son dizelerinde "kurulup kaldırılan sofra" imajıyla yinelenir:

> "Duyular eski ağaçlarım benim
> Her gece bütün kuşlarını yiyen
> Alaca bulaca fener alayı
> Unutup gidilmiş körebelerim
> Bilinçsiz bir inatla yeniden
> Yeniden boyuna yeniden
> Kurup kaldırıyorsunuz bu sofrayı"[307]

Metnin ikinci bölümünde, özellikle "Karşıdan bize gözlerimiz mi bakan?"[308] dizesiyle Anday'ın dairesel zaman algısı öne çıkar. Dördüncü bentte de bu zaman algısının su ile birleştirildiği görülür:

> "İşte o zaman bir akarsu
> Geçtiği yerlerden bir daha geçti
> İsteyerek ikiledi kendini
> Gök bir daha, bulut bir daha
> Saklı bir denizin altında
> Yaprağının altında yaprak
> Göründü görünecek ucu
> Uçan kuş gene uçuyordu
> Kendi gibi olmaya çalışarak"[309]

[306] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 75.
[307] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 152.
[308] "Kolları Bağlı Odysseus", a.g.e., s. 153.
[309] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 154.

"Kendini ikileyen akarsu" ve "kendi gibi olmaya çalışan" diğer unsurlardan hareketle, bu dizelerde suyun canlandırıcı, yeniden hayat verici niteliğinin yer aldığı söylenebilir:

> "Karşımıza hangi dinsel bütün içinde çıkarlarsa çıksınlar, Sular her zaman aynı işlevleri korumaktadırlar: biçimleri çözmekte, ilga etmekte, 'günahları yıkamakta', böylece hem saflaştırıcı, hem de yeniden hayat verici olmaktadırlar. Suların kaderi Yaradılışı öncelemek, ve kendi tarzlarını aşma yeteneğine sahip olmadıklarından, yani *biçim* haline giremediklerinden, Yaradılışı yoketmektir. Sular hayali olanın, tohumların ve gizilliklerin koşulunu aşamazlar. *Biçim* olan her şey Suların üzerinde ortaya çıkar ve Sulardan kopar. Buna karşılık her 'biçim', Sulardan koptuğu, hayali olmaktan çıktığı andan itibaren Zaman'ın ve Hayat'ın yasasına tabi hale gelir; sınırları olur, evrensel oluşuma katılır, tarihe maruz kalır, yozlaşır ve sonunda özü boşalır; ama Sulara devrevi olarak dalarak ve 'kozmogonik' karşılığıyla birlikte 'tufan'ı tekrarlayarak kendini yenileyebilir. Su ile yapılan ayinsel parlatma ve saflaştırmaların amacı, yaradılışın meydana geldiği zamandışı anın geçici olarak (*in ille tempore*) güncelleştirilmesidir; bunlar dünyaların veya 'yeni insan'ın doğumunun simgesel tekrarlarıdır."[310]

Eliade'nin tanımından hareketle, sular; hayali oluşumlar ve *yinelemeler* olabilir/oluşturabilir, ancak bu tekrara biçim kazandıramazlar. Bu yönüyle suların imgesi zamanın ve hayatın yasasından soyutlanmış olduğu için sınırsız, fakat yine bu sebepten biçimsizdir. Nitekim "Kolları Bağlı Odysseus"ta da, dördüncü bentin sonundaki "Kendi gibi olmaya çalışarak" dizesinden hemen sonra "Oysa giden bulut değil, yaprak değildir"[311] dizesi yer alır. Bu kısım, önceki dizelerde kendini *ikilemeye* çalışan ögelerin biçimsizliğini vurgular ve bu yönüyle Eliade'nin tanımıyla örtüşür:

> "Oysa giden bulut değil, yaprak değildir
> Renk bir düşünce gibi büyür çünkü
> Tutamam tutuğum dalda belki elim var
> Bakıp unutmuşum gözlerimi denizde
> Gökyüzü belleğim olur çünkü gittikçe
> Ne duyu, ne görü, sade yıldızlar
> Bütün müyüm, parça mıym, kim bilir?
> Yitmiş gitmişim güneşlerle yüklü
> Yiten güneş değil, toprak değildir."[312]

Nitekim ilk dizedeki kesin vurgunun ardından gelen "Renk bir düşünce gibi büyür çünkü", "Bakıp unutmuşum gözlerimi denizde", "Ne duyu, ne görü, sade yıldızlar", "Bütün müyüm,

[310] Mircea Eliade, a.g.e., s. 182-183.
[311] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 155.
[312] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 155.

parça mıyım, kim bilir?" dizeleri; bütünüyle *biçimsizliği* çağrıştıran *hayali* imgelerdir. "Tutamam tuttuğum dalda belki elim var" ve "Gökyüzü belleğim olur çünkü gittikçe" dizeleri ise bu hayali doğa-insan birlikteliğini karşılayan ifadelerdir. Şair-özne yitip gitmiştir ancak yiten "güneş değil, toprak değil"dir. Sonraki bentin başındaki "bağlantısız bir düzen" vurgusu da bu biçimsiz yansıma yığınını tanımlar niteliktedir:

> "Bağlantısız bir düzende ordan oraya
> Koştukça artıyordu yalnızlığım
> Bir dinothorium'un gözünden baktım
> Kendime -Ne çılgınlık!- yabancı ve uzak
> Denizi köklerinden çıkarmış da
> Sallıyordu gagasında bir martı
> Rüzgâr tüyleniyordu bir kuşta
> Yavaş yavaş yoğunlaşarak
> Gök gürültüsü az sonra ağaçtı."[313]

Denizi "köklerinden çıkarıp sallayan martı" imajı da, hem bu bağlantısız düzeni görünür kılan, hem de mensur şiir incelemelerinde değinildiği gibi Anday'ın sıklıkla başvurduğu "tersyüz etme" tekniğini örnekleyen bir kullanımdır.

İkinci bölümün sekizinci kısmı, gök ve denizin birlikteliğini, yani Odysseus'un *reel* merceğindeki iki temel *çizgiyi* vurgular. Yansımalar, düşler ve çeşitli imajlar gören öznenin görüş alanı, aslında "iki nokta arasında"dır:

> "Kendi kendine geçip giden mavi
> Kanatlı atında dalganın
> Yarıya indirgemiş daireyi
> Sallanın maviler sallanın
> Varabilir misiniz yayın ötesine?
> İki nokta arasında sürekli
> Ve sonsuz bir koşu ki tanrım
> Gökler de yarım, dalgalar da yarım
> Dalgaları gökler tamamlıyor geçtikçe."[314]

Odysseus'un iki nokta arasındaki "sonsuz koşusu", "yarım gökler" ve "yarım dalgalar" ifadeleriyle vurgulanır. "Kendi kendine geçip giden mavi" dizesi ise, öznenin sular üstündeki bu bitimsiz yolculukta edilgen bir hâle evrildiğini örnekler niteliktedir. Nitekim sonraki bentin "Esriktim artık çalkantıdan" dizesiyle başlatılması da öznenin bu evrimini karşılar:

---

[313] A.g.e., s. 155.
[314] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 156.

"Esriktim artık çalkantıdan
Birlikte var olmanın rastlantısı
Aldı götürdü beni bir an
Değişen biçimler içinde…
Artık üçgen yağmurları mı
Gök piramitleri mi içiçe
Değirmi denizler mi istersin yansıyan
Küsuf konilerinde sapsarı
Gel birliğini yeniden kur ey gece!"[315]

"Değişen biçimler içinde…" ifadesi, Eliade'den hareketle değinilen *biçimsizliği* örnekler. "Üçgen yağmurlar" ve "gök piramitleri" ifadelerinde, "iki nokta arası"nı karşılayan gök ve denizin/suyun kullanılması önem arz eder. Bunun yanı sıra "Gel birliğini yeniden kur ey gece!" yakarışı; "üçgen yağmurlar", "gök piramitleri", "değirmi denizler", "küsuf konileri" gibi öznenin *değişen biçimlerden*, yani biçimsizlikten ve dolayısıyla sudan kaçışını karşılar.

İkinci bölümün son dizeleri ise, doğrudan suyun "yenileme" özelliğinin vurgulanması bakımından dikkat çekicidir:

"Ama saat kaç, kim bu başucumdaki?
Saf olayın yenilenmesi mi su?
Ağaçlar gerisin geri eski yerine
Açılarla aralıklar tıptatıp doğru
Ama saat kaç, kim bu başucumdaki?
Kim ölçüyor, soran kim, neye göre?
Düzen sevgisi mi, yoksa korku mu?
Düşünülmeyenden düşünülene?
Ama saat kaç, kim bu başucumdaki?"[316]

"Saf olayın yenilenmesi mi su?" sorusuyla edinilen farkındalığın yanı sıra, "Ama saat kaç, kim bu başucumdaki?" dizesinin yinelenmesi ve sürekli tekrar eden çeşitli sorular/belirsizlikler; Odysseus'un sanrılarını ve gittikçe şaşan dengesini örnekler. Suyun yenileme özelliği ise bu kullanım özelinde bir yeniden doğuşu değil, *hayali* görünüleri ve "yansımalarla çiftleşen unsurları" karşılar: "Su, bu şekilde yansımalarıyla dünyayı, şeyleri çift hale getirir. Hayalciyi de çift yapar, sadece beyhude bir imge gibi değil aynı zamanda onu düşsel yeni bir deneyime

[315] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 157.
[316] a.g.e., s. 157

sokarak yapar bunu."[317] Bu yönüyle "Saf olayın yenilenmesi mi su?" sorusu, hem çalkantıdan dolayı gittikçe esriyen öznenin sanrılarına, hem de yansımalarla ikizleşen unsurlara işarettir.

Üçüncü bölüm, doğada düş'ün ve aklın tezahürlerini bulma fikri üzerinden ilerler ve bu yönüyle Bachelard'ın "bilinçli temaşa" öncesi "düşsel deneyim" vurgusunu hatırlatır:

> "Us iki akımlıdır. Ben doğayı
> Nesneleştirdim ve sayılarını
> Buldum. Şimdi ne olacak idiyse
> Her şey onun zorunu içindedir.
> Ağaca yeşil bakmak lazım
> Yanyana getirmeli yedi rengi
> Sessizliği yoğunlaştırmalı ki
> Yeri katılaştırsın ayaklarım…
> Ey bilinç! Sevgim de, hüznüm de
> Eski bir zamandan gelmedir
> Şimdi saltanatımda yapayalnızım."[318]

"Us iki akımlıdır" ifadesiyle başlayan ve "Ağaca yeşil bakmak lazım", "Yanyana getirmeli yedi rengi" önermeleriyle devam eden dizeler; düşsel deneyimin doğada bulunması olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle akıl, doğa karşısında "kurucu" bir rol oynar:

> "Genellikle, estetik heyecanların psikolojisinin, temaşayı önceleyen maddi gündüşleri alanını da inceleyeceğini zannederiz. Temaşa etmeden önce düşlenir. Her manzara bilinçli bir temaşaya dönüşmeden önce düşsel bir deneyimdir. Sadece ilk önce düşümüzde gördüğümüz manzaralara estetik bir tutkuyla bakabiliriz."[319]

Görüldüğü gibi Bachelard'ın tespitiyle örtüşür bir biçimde "Kolları Bağlı Odysseus"un ilgili bölümü, usu önceleyen ve onu doğa karşısında etken kılan bir yapı sunmaktadır. "Ey bilinç! Sevgim de, hüznüm de / Eski bir zamandan gelmedir / Şimdi saltanatımda yapayalnızım." dizeleri ise bu yönüyle bilinç ve bellek vurgusu yapar; "yapayalnız" olma durumuyla da Odysseus'un yolculuğunun us-doğa birlikteliğini işaret eder. İkinci bentte geçen "Çünkü eski bahçelerde değiliz"[320] ifadesiyle de hem bu yolculuğun altı çizilir, hem de "Artık eski bahçelerde değildik" vurgusu yinelenir. Yine ikinci bentteki "Ayıklamalı evren görütünü / Usa uygun bir düzene koymalı."[321] dizeleri ise doğa karşısında usun kurucu rolünü işaret eden bir kullanımdır. Nitekim bu noktada *biçimsizliği* karşılayan unsurlar da söz konusudur:

---

[317] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 77.
[318] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 158.
[319] Gaston Bachelard, a.g.e., s. 15-16.
[320] "Kolları Bağlı Odysseus", a.g.e., s. 158.
[321] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 158.

"(...)
Eskidendi elmanın ağaçtan düştüğü
Şimdi yalnız 1/2 gt²
Kapsar yıldız kaymalarını
Ayıklamalı evren görütünü
Usa uygun bir düzene koymalı."[322]

Yansımalarla kurulan hayali biçimsizlik vurgusu, üçüncü kısımda da "olağanüstü yabancılıklar" ifadesiyle örneklenir:

"Ben bu ellerimi hiç görmemiştim
Çünkü onlar benim ağaçlarımdı
Şimdi ışığı söndürsem ve
Kalkıp tutsam ağaçlarımı
Ellerim midir, yoksa ellerimin
Adları mı? Çünkü şimdi ben de
Bir ararenk, bir bildiriyim;
İlkyaz, ilkyazın gerçeğinden
Başka nedir? Olağan biçimlerin
Yerce yenilenmelerinden
Olağanüstü yabancılıkları."[323]

Olağan biçimlerin *yenilenmeleri* sonucu ortaya çıkan olağanüstü yabancılıklar, doğrudan suyun *hayali* yapısını karşılar. Bu yansımalar ve ikizleşmeler karşısında da özne ancak bir "ararenk", bir "bildiri" olarak yer etmektedir. Dördüncü kısımdaki "deniz değildir artık o" ifadesi de bu gerçek oluştan uzak görünüyü vurgular:

"Kaç sabah var, yazık, onca güneş var
Sayısızlıkta başım dönünceye kadar
Gördüm denizi, ama ad verdim ona.
Durdurdum. Unutkan kuşlariyle yarın
Deniz değildir artık o, uğultulu
Bir varsayım, arcaique bir duyu…
Çoğul! Tekdüze tür! Sen bir kadınsın
İstediğince kendini tekrarla
Anımayın ey ölümlü anılar!
Evrenin karşı durmasıdır bu

[322] "Kolları Bağlı Odysseus", a.g.e., s. 158.
[323] "Kolları Bağlı Odysseus", a.g.e., s. 159.

Karşı durması usumuza."[324]

Denizin "varsayım" ve "çoğul" olarak tanımlanmış, ikizleşen ve ikizleştikçe varlığını yitiren, zamanın ve hayatın yasasının dışına çıkan deniz *hayali* görünüler alanına girmiştir. Nitekim arkaik (eskimiş) bir duyu oluşuyla da üzerinde bulunan denizin aktüel varlığını değil, Odysseus'un ussal yolculuğunu niteler. "Anımayın ey ölümlü anılar! / Evrenin karşı durmasıdır bu / Karşı durması usumuza" dizeleri ise yine bellek ve usun irdelendiği bir kullanımdır. Manzara, düşsel deneyime, yani usa karşı durmaktadır. "Anımayın" kullanımı ise, kök ve ek biçimbirimlerinin yeni bir birleşimle sunulması sebebiyle "sözcüksel sapma"ya örnektir.[325]

Su imgesinin öne çıktığı bir diğer kısım, üçüncü bölümün sekizinci bentidir. Yine bellek ve hatıra, deniz çağrışımlarıyla söz konusu edilir:

"Sende martılardan kalma bir şey var
Ellerin gece bir denize yağmur yağandaki
Issızlığı sürdürüyor ellerinde
(İlkel ya da çocuksu hep bir)
Issızlığı ve ululuğu ki
Bilinçsiz özgürlüğün kalıntısıdır belki de
(Kapımayın ey ölümsüz kapılar)
Eski bilgiler saklı belleğinden
Uyandır o gücü uyandırabilirsen
(Usul ya da tutuklu hep bir)
Bilinçli tutsaklığını tekmele."[326]

İlk dize, şiirin ikinci bölümünde geçen "Denizi köklerinden çıkarmış da / Sallıyordu gagasında bir martı" imajını yineler. Diğer dizelerde ise özellikle "bellek", "anı" ve "çocukluk" vurguları dikkat çekicidir. Bu vurguların devamında gelen "doğa-anne" birlikteliği ise, iki benti suyun dişil yönü ve anneyle özdeşleşen yapısıyla yorumlanmasını gerektirir:

"Ey doğa, büyük doğa, güzel ana!
Sen varsın, de bana, gözlerin de var,
Deniz var deniz, onu kim tüketebilir!
Bırakmaz beni tek başıma
Ağacın gövdesine güveniyorum
Arı gün bak işte değişiyorum
Yeniden yaşamağa başlıyor ellerim
Tanrımayın ey ölümsüz tanrılar

[324] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 159.
[325] Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2016, s. 166-173.
[326] "Kolları Bağlı Odysseus", a.g.e.,

Ah güvercin gibi kanatlarım olaydı bir
En kardeş yerlerimi tek başıma
Uçardım ve rahat ederdim."[327]

Zıtlıklarıyla bilinen ateş ve su elementleri, cinsiyet çağrışımlarıyla da birbirlerinden ayrılırlar. Ateş eril bir unsurken, su onun aksine dişil özellikleriyle öne çıkar. Bu dişil özelliklerinin en belirgini ise suyun, "Doğa-Ananın sütü" olarak değerlendirilmesidir.[328] "Deniz var deniz, onu kim tüketebilir!" dizesi de doğa-ananın tükenmeyen sütünü, yani suyu ve denizi işaret eder. Bölümdeki "bırakmaz beni tek başıma" ve "en kardeş yerlerim" gibi ifadeler ise; imgelerin yansımasının temel ilkesi olan evladın anne babaya duyduğu sevgiyi karşılar:

> "Özetleyecek olursak evladın anne babaya duyduğu sevgi, imgelerin yansımasının ilk faal ilkesidir, bu, tahayyülün yansıtan kuvvetidir, imgeleri en emniyetli insani perspektife, anne perspektifine yerleştirmek üzere onları kuşatan tükenmeyen kuvvettir. Elbette başka sevgiler de ilk seven kuvvetlerin üzerine aşılanmaya ve kök salmaya gelecektir. Fakat bunlar ilk duygumuzun tarihi önceliğini asla yok edemeyecektir. Kalbin kronolojisi bozulmaz. Sonradan, bir aşk ve sempati duygusu ne kadar çok metaforik olursa temel duygudan kuvverleri çekip çıkarma ihtiyacı da o kadar çok olacaktır. Bu koşullarda, bir imgeyi *sevmek* her zaman bir sevgiyi *resmetmektir*; bir imgeyi sevmek, eski bir sevgi için bilmeden yeni bir metafor bulmaktır. *Sonsuz* evreni sevmek, anneye duyulan sevginin *ebediyetine* maddi bir anlam, nesnel bir anlam vermektir. Herkes bizi terk ettiği zaman *ıssız* bir manzarayı sevmek ıstırap veren bir yokluğu telafi etmektir, bizi terk etmeyen anneyi hatırlamaktır…"[329]

Bu yönüyle *hayali* görünüler karşısında yabancılaşan Odysseus'un, *ıssız* bir manzara olan deniz yolculuğunda doğa-ana vurgusu yapması, "ıstırap veren bir yokluğu telafi etmek" amacıyladır. Üçüncü bölümün son dizelerinde ise bu ıssız denizin tekrar ölümle birlikte kullanıldığı görülür:

"Hatırlar mısın? Eski kokuları hatırla!
Ben bu çiçekleri dererdim
Hangi çiçekleri? O değil, şarkılardı
Şarkılar vardı can sıkıntısında…
Ağlayan kim? Ben değilim.
Vardığım kupkuru bir kıyı
Deniz kabukları, martı leşleri…
Eskiden ben bu denize girerdim

[327] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 162.
[328] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 180.
[329] Gaston Bachelard, a.g.e., s. 168.

Hangi denize? Ölüm sessizliği
Ve cırlak güneş aydınlığı
İçinde dağa taşa benzemişim."[330]

"Deniz kabukları", "martı leşleri", "ölüm sessizliği" gibi kullanımlar; *durgun* çağrışımlar uyandırması sebebiyle gittikçe *ağırlaşan* suları, yani ölüm-su ilgisini karşılar niteliktedir.

"Kolları Bağlı Odysseus"un dördüncü ve son bölümünde, özellikle bir söylem değişikliği hissedilir. Üç bölüm boyunca *Odysseia*'yı dönüştüren ve destan formundan arındıran Anday, son bölümde *Odysseia*'yı olduğu gibi kullanmasa da destan söylemine geçiş yapar.[331] Bu bölümler, *Odysseia*'dan alıntıladığımız Kirke diyaloğunu da içerir ve belirli farklar dışında destanla, özellikle destan söylemiyle özdeştir:

"Kara gemi Okeanos ırmağının
Akıntısından kurtulup tanrısal
Denizde Ayaye adasına varınca
Onu kumsala çektik ve uykuya
Dalarak tanrısal şafağı bekledik.
(…)
Tanrıçaların en tanrısalı
Güzel belikli Kirke eyitti:
'Sen Odysseus iki ölümlüsün
Hades'i gördün daha yaşarken
Güneş doğmadan neşesiz ülkeyi
Günlerce karanlıkta kaldın
Çünkü İthaca yaşatıyordu seni
Tanrısal denizde ordan oraya
(…)
Sirenleri aştıktan sonra kürekçilerin
İki yol çıkacak karşına birden
Acaba bunlardan hangisi?
Artık onu da sen bileceksin!'"[332]

Bu bölümlerde su ve deniz, yoğun bir imgesel görünüm sunmaz. Daha ziyade destanın ana mekânını özel adlarla birlikte içerir. Nitekim şiirin ilk üç bölümünde suların imgesel açılımlarını birden fazla alanla karşılayan Odysseus'un *hayali* ve *biçimsiz* görünüleri, son

[330] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 162.
[331] *Odysseia* ile "Kolları Bağlı Odysseus"un deniz algısı özelinde karşılaştırılması, ortak ve farklı noktalarının tespiti için bkz.; Cineti Kırgın, *Orhan Veli, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat'ta Deniz Algısı*, Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya 2020.
[332] "Kolları Bağlı Odysseus", a.g.e., s. 164.

bölümün ilk üç kısmında yerini diyaloglara ve anlatıya bırakır. Dördüncü bentle birlikte ise tekrar Odysseus'a odaklanılır. Ancak bu noktada artık sanrılar değil, eylem söz konusudur:

"(…)
Tıkadım kürekçilerin kulaklarını bir bir
Orta direğe bağlattım kendimi
5.
Kürekçilerim hasatsız denizi
Köpürttüler kürekleriyle,
Tez yürüyüşlü gemi gün batarken
Ulaştı Sirenlerin adasına,
Yüreğim kopacak gibiydi
Kanatlanıp uçacak gibiydi, ama
Sirenlerin izi bile yoktu ortada.
Yalnız bir ezgi, ta derinden
Ta içerimden gelen bir ezgi
Başladı yavaş yavaş yükselmeğe;
O yabansı, o büyülü türküleri ben
Söylüyordum sağır gemicilere
Yalnız ben duyuyordum Sirenleri.
Kirke, bilge tanrıça, selam sana!
Sağ salim geçtim kendimi."[333]

Odysseia destanının sözü edilen ancak karşılaşılmayan sirenlerin aksine, Anday'ın şiirinde Odysseus kendi sesi aracılığıyla sirenleri *duyurur*. Olumsuz anlamda büyüleyici, bu yönüyle "öldürücü" olarak tanımlanabilecek sirenler duyulduktan sonra gelen "Kirke, bilge tanrıça, selam sana! / Sağ salim geçtim kendimi." dizeleri; bu yönüyle suyun hem öldürücü, hem de diriltici yönünü vurgular:

> "Yahudi-Hristiyan vaftiz simgeciliğinin, evrensel olarak yaygın su simgeciliğiyle çelişen bir yanının olmadığı açıkça ortadadır. Her şey burada da karşımıza çıkmaktadır: Nuh ve tufanın benzeri sayılamayacak kadar çok gelenekte vardır; sayılamayacak kadar çok gelenek, bir 'insanlığa' ('toplum') son veren bir afetten söz etmektedir; tek bir kişi hariç, ki bu da felâketten sonra yeni bir insanlığın efsanevi atası haline gelecektir. 'Ölüm suları' eski Doğu'nun, Asya'nın ve Okyanusya'nın efsanelerinin nakaratlarından birisidir. Su en mükemmelinden 'öldürücüdür': her biçimi çözer, yok eder. İşte tam da bu nedenden ötürü yaratıcı 'tohumlardan' yana zengindir."[334]

[333] "Kolları Bağlı Odysseus", *Sözcükler*, s. 165.
[334] Mircea Eliade, a.g.e., s. 189.

Bu yönüyle Odysseus'un ölüm sularıyla ve sirenlerin nakaratlarıyla yüzleşmesi, kendisini sağ salim geçmesiyle sonuçlanır.

3. 5. 2. Göçebe Denizin Üstünde

Göçebe Denizin Üstünde (1970), hem kitaba adını veren şiir, hem de içindeki diğer metinlerle Anday'ın "düşünce"yi önceleyen şiir anlayışının ilk örneklerindendir. *Kolları Bağlı Odysseus* ile başlayan dönüşümün, *Göçebe Denizin Üstünde* ile kalıcı olduğu anlaşılmıştır. "Göçebe Denizin Üstünde" bu yönüyle "Kolları Bağlı Odysseus"ta olduğu gibi, düşünce ile şiir söyleminin iç içe geçtiği bir metindir. Her iki metinde de denizin/suyun söz konusu edilmesi ise, bu söylemin suyun imgesel açılımlarıyla okunmasına olanak sağlar. Bu ortaklığın yanı sıra "Göçebe Denizin Üstünde"de daha lirik bir söylemin de öne çıktığı görülür.

Şiirin başlığında denizin "göçebe" olarak adlandırılması, metnin genel çerçevesini yansıtır. Zira "Göçebe Denizin Üstünde", özellikle suyun yansıma niteliğini vurgulayan, çoklu görünümler sunan ve bu yönüyle hareketli bir şiirdir. Nitekim metnin ilk bölümünden itibaren bir unsur çeşitliliği ve bu unsurların birleşimi söz konusudur:

> "Sen, ben ve balkonda saksımız:
> Hamarat Elizabet, işte ilk üçgeni yapının.
>
> Ne eski, ne yeni. Sanki yazgımızın
> En saydam dakikası titriyor
>
> Göçebe denizin üstünde. Farkında değiliz.
> Taşın sesi insan sesine benziyor.
>
> Balkondaki saksı, bir bakıyorsun,
> Bulutun yerini almış. Bulutlar
>
> Atlara dönüşüyor köpük içinde.
> Ve seninle ben konuşuyoruz, önümüzde
>
> Demin kör bir çocuğun baktığı
> Yaşlı mürver ağacını sallayan kırmızı bir kuş.
>
> Sonra bulut gene saksı oluyor, atlar
> Solumaya başlıyorlar, dinleniyoruz, kulaklarımızda

Duvarların çözülmeyen sözleri gibi
Bir mırıltı. Bugünün, bu sabahın."[335]

Metinde öne çıkan bir diğer husus, şair-öznenin bir muhatabının olmasıdır. "Yazgımızın" ifadesiyle özneyle muhatabın birlikteliği vurgulanırken, kimi zaman bu sevgili yitirilmiş bir nesne konumundadır:

"Ve ben sana göçüyorum an an
Göçüp dönüyorum titreşim gibi,

Arıyorum dudaklarının taşını,
Arıyorum, yağmurla yazdığım adını.

Bir yok oluyorsun sen, kendi vadinin
Yarıklarında, bir fışkırıyorsun

Yok olan vadinin üstüne.
Kaç kez yitiyorum ben kendi kendime.

İşte hepsi bu. Ne eski, ne yeni.
Yazgımızın en saydam dakikası sanki."[336]

Anday şiirindeki yitirilmiş unsur görünülerini "yalvaçsız kalmış koy" olarak yorumlayan Orhan Koçak, bu yönelimin "Göçebe Denizin Üstünde"den itibaren bir kayıp nesne yahut yitirilmiş sevgili olarak öne çıktığını belirtir. Ancak Anday'daki doğaya ve doğal nesnelere düşkünlükten hareketle bu durum, "doğanın yarası" olarak da tanımlanacaktır:

> "Yine de bu 'yalvaçsız kalmış köy' motifinde psikolojik açıklamanın yeterli kalacağını düşünüyorum ben. Bir yas çalışması vardır, ama bunu başka motif ve düşüncelerle ilişkilendiren daha geniş bir bağlam da vardır: Doğanın yarası, bir yara veya eksiklik olarak doğa."[337]

Koçak'ın *yitirilmiş bir sevgi* ve *eksiklik olarak doğa* tanımından ve şiirdeki muhatap (sevgili) ile doğa (deniz) ilgisinden hareketle; suyun annelik dışındaki dişil yönü, yani sevgili veya eş oluşu vurgulanmalıdır:

> "Suyu tükenmeyen bir süt haline getiren, Doğa-Ananın sütü yapan bu tözsel değer kazandırması suyu derin bir şekilde dişil olarak niteleyen tek değer kazandırma değildir.

[335] "Göçebe Denizin Üstünde", *Sözcükler*, s. 173.
[336] "Göçebe Denizin Üstünde", a.g.e., s. 173-174.
[337] Orhan Koçak, "Issız Koylar: Anday'da Bir Motifin Oluşumu", *Kopuk Zincir (Modern Şiir Üzerine Denemeler)*, s. 43.

> Her erkeğin hayatında veya en azından her erkeğin düşlediği bir hayatta – ikinci bir kadın belirir: sevgili veya eş. İkinci kadın da doğaya yansıtılacaktır. Anne-manzarası yanında bir de kadın-manzarası yer alacaktır. Şüphesiz iki yansıtılmış tabiatın bazı ortak noktaları olabilir veya birbirleriyle tam üstüste gelebilir. Ama bunların birbirinden ayrıldığı vakalar da mevcuttur."[338]

Bu yönüyle "Göçebe Denizin Üstünde"de erkeğin/şair-öznenin hayatındaki/düşündeki ikinci kadın, yani sevgili söz konusudur. Nitekim şiirin ikinci bölümünde yer alan "Bir düşünüye dönüvermesi sayısız maviliğin"[339] ve "Kabuğunu kıran cinsel su, gerilip gevşeyen"[340] dizeleri; düş-su birlikteliği ile sevgilinin cinsel varlığını vurgulayan kullanımlardır.

İkinci bölümün sonunda ise yine şiirin ilk dizelerinde olduğu gibi suyun yansıtma niteliğini vurgulayan, çoklu unsurlar/görünümler söz konusudur:

> "Yayı güneşin, yıldızlı istiridyelerin
> Bir yanıp bir sönen ilk imgeleri;
>
> Kızaran ve solan kanadı göğün;
> Yeni bir sonsuzluğa çılgınca fışkırıp
>
> Sonra dökülen, ayakları mühürlü yemişler dallarda;
> Ve ayı balığı gibi soluması insanın içine
>
> Dokunan toprak, ağarmış kemiklerle dolu.
> Ne eski, ne yeni. İşte hepsi bu.
>
> Hepsi bu. Sen, ben ve balkonda saksımız
> Ağır simgelerin uçuşmasında yalnız."[341]

Bu noktada "fışkıran gök" ve "dökülen mühürlü yemişler" kullanımları önem arz eder. Nitekim aslında su unsuruyla tam olarak ilintili olmayan gök ve yemişler, suyun özellikleri olan "fışkırmak" ve "dökülmek" eylemleriyle ilişkilendirilmiştir. Bu kullanımlar, metinde suyun kapsayıcı öge olduğunu ve tüm bu görünülerin *sudan şekillendiğini* vurgular niteliktedir. Bunun yanı sıra, bir birleşme sunmasalar da alıntılanan dizelerde dört unsurun ayrı ayrı yer ettiği söylenebilir. "Yanıp sönen" ve "kızaran" ifadeleri ateşi karşılarken "soluma" havayla ilişkilendirilebilir. Toprak elementi ise doğrudan "dokunan toprak, ağarmış kemiklerle dolu"

[338] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 180.
[339] "Göçebe Denizin Üstünde", *Sözcükler*, s. 174.
[340] "Göçebe Denizin Üstünde", a.g.e., s. 174.
[341] "Göçebe Denizin Üstünde", a.g.e., s. 175.

dizesiyle örneklenir. Su ise tüm metinde baskın bir element olarak öne çıkmış, buradaysa değinildiği gibi "fışkırmak" ve "dökülmek" nitelikleriyle yer etmiş bir unsurdur. Ayrıca "yanıp sönen" ifadesi, ateşi karşılamakla beraber, onun zıddı olan suyu da barındırır. Bölümün sonundaki "Hepsi bu. Sen, ben ve balkonda saksımız / Ağır simgelerin uçuşmasında yalnız." dizeleri ise tüm bu görünüleri/yansımaları şair-özne ile sevgilisinde birleştiren ifadelerdir. Bu yönleriyle şair-özne ile sevgilisi, Narkissos ve Ekho'yu hatırlatır. Nitekim üçüncü bölümdeki "Ben tek başıma yansıyorum bütün biçimlere / Ve şaşı diplerine suların."[342] dizeleri de Narkissos ilgisini destekler. Böylece suyun yansıması üzerinden kurulan bir eril-dişil birlikteliği görülür:

> "(…) Narkissos ormanın derinliklerindeki gizli pınara gider. Sadece burada *doğal olarak* iki olduğunu hissederİ kollarını uzatır, kendi imgesine doğru ellerini daldırır, kendi sesine konuşur. Ekho da uzakta değil pınarın kovuğunda yaşayan bir peridir. Ekho sürekli Narkissos'la beraberdir. Ekho kendisidir. Narkissos'un sesine sahiptir. Onun yüzüne sahiptir. Narkissos Ekho'yu büyük bir çığlıkta duymaz. O ân çekici sesinin fısıltısına benzer bir fısıltıda, baştan çıkarıcı sesinde duyar Ekho'yu. Narkissos suyun karşısında kimliğini ve ikiliğini açığa vurur, eril ve dişil güçlerini, özellikle kendi gerçekliğini ve idealini açığa çıkarır."[343]

Bu yönüyle "tek başına bütün biçimlere yansıyan" şair-özne Narkissos'u, şiirde birliktelik kurulan sevgili ise Ekho'yu temsil eder ve "ağır simgelerin uçuşmasında yalnız" dizesi de bu bağlamda yeni bir çağrışım kazanır.

Şiirin dördüncü bölümü, Bachelard'ın "Ophelia Kompleksi" olarak tanımladığı kullanımları karşılar niteliktedir. Shakespeare'in oyunu *Hamlet*'te ırmaktaki ölüm sahnesiyle öne çıkan Ophelia, bu ölümüyle pek çok edebî eserin beslendiği bir figür haline gelmiştir. Böylece Ophelia, özelde ırmak, genelde ise su ile ilişkilendirilen bir kadın olarak suyun simgesel açılımlarından biri konumundadır. İlk olarak Ophelia'nın ölüm sahnesini ve Bachelard'ın "Ophelia Kompleksi" kavramını alıntıladıktan sonra, bu imajın "Göçebe Denizin Üstünde"deki yerini tayin etmek yerinde olacaktır:

> "Bir söğüt var şurada, ırmağın üstüne sarkmış,
> Gümüş yaprakları sularda yansıyan
> Ophelia oraya geldi garip çelenklerle,
> Düğün çiçekleri, sarı yabanotları, papatyalar,
> Bir de o uzun mor çiçeklerden, şu çobanların
> Söylemesi ayıp bir ad verdikleri,

[342] "Göçebe Denizin Üstünde", *Sözcükler*, s. 175.
[343] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 43.

Genç kızların ölü parmağı dediği çiçekler.
Orada, çelenklerini asmak için belki
Tırmanırken söğüdün sarkan dallarına,
Kıskanç bir dal kırılıvermiş
Ve Ophelia düşmüş bütün çiçekleriyle
Gözyaşları içine ırmağın.
Etekleri açılıp yayılmış da sulara
Bir süre kalmış ırmağın üstünde denizkızı gibi
Başına gelenden habersiz,
Ya da sularda yaşamak için yaratılmış gibi,
Türkü söylüyormuş Ophelia
Bölük pörçük eski halk türküleri.
Ama ne kadar sürebilir bu?
Su içip ağırlaşınca etekleri
Kesip zavallıcığın güzelim tatlı sesini
Ölüm çamurlarına batırmışlar Ophelia'yı."[344]

Bachelard'a göre Ophelia, bu öyküsüyle "suda doğmak üzere doğmuş bir varlık" konumundadır ve pek çok eserde bu imajla ilişkilendirilebilecek kullanımlar yer alır:

> "Bu romanlaştırılmış ölümde kazanın, deliliğin ve intiharın rolünü aramak gereksiz gibi geliyor bize. Zaten psikanaliz de kazaya psikolojik rolünü vermeyi öğretmiştir bize. Kim ateşle oynarsa kendini yakmak, başkalarını yakmak istiyordur. Kim hain sularla oynarsa boğulur, boğulmak istiyordur. Öte yandan, edebiyatta deliler, dramla bağdaşacak kadar, dramın kanunlarını takip edecek kadar yeterince akıl -yeterince kararlılık- bulundururlar ellerinde. Eylemin kenarında eylemin birliğine saygı duyarlar. Böylelikle Ophelia bizim için dişil intiharın sembolü olabilecektir. Ophelia gerçekten de suda doğmak üzere doğmuş bir varlıktır, Shakespeare'in dediği gibi 'kendi elementini bulur suda'. Su, genç ve güzel ölümün, çiçeklenmiş ölümün *elementidir*. Bir de yaşamın ve edebiyatın dramlarında su, kibirsiz, intikamsız ölümün, mazoşist intiharın *elementidir*. Su, üzüntülerini sadece *ağlayarak* ifade eden kadının derin, organik sembolüdür ki bu kadınların gözleri çok çabuk 'gözyaşlarına boğulur'. Erkek, dişil bir intiharın önünde bu kasvetli kederi, Laertes gibi, içinde dişiliğe dair ne varsa bunun sayesinde anlar. Gözyaşları tükendiğinde – 'kuruduğunda'- yeniden erkek olur."[345]

[344] William Shakespeare, *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2021, s. 134.
[345] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 120-121.

"Göçebe Denizin Üstünde"de Ophelia Kompleksi, heykeltıraş Henry Moore'un "kıyıda" dişil yönleriyle nitelenen "çakıl taşları" toplaması imajı üzerinden okunabilir:

"Henry Moore çakıl taşları topluyor
Kıyıda, kadın memelerine, incirlere

Benzeyen doğurgan taşlar, ortaları
Delik kiminin, omuzlarında düşleri…

Yürek, biçimlerin acılısı olmadığını
Bilmek içindi."[346]

Kıyıdaki "kadın memelerine benzeyen doğurgan taşlar" ifadesi, doğrudan su ile dişiliğin birleştirildiği bir kullanımdır. "Ortaları delik kiminin, omuzlarında düşleri…" ifadesi ise "genç ve güzel ölümü", yani su elementini karşılar.

Dördüncü bölümün devamında, "göz" üzerinden kurulan bir görme/görülme birlikteliği söz konusudur:

"Göz kendi uyumunun tanrısı,
Dilim dilim ve bütünün tersine

Biçim olan biçim, çınlayan suyu
Şimdinin, yaşamın çalar saati;

Değişimin gizemli direkleri, çığlık,
Hareketin elmas'ı, kadın, isim ve fiil.

Bir köyün ortasına dalan boğa gibi
Sende olan ne varsa kaçırdım.

Güçmüş güç, anlık mavide yaşamak
İki zamanlı baskından sıyrılıp.

Gören göz görülen gözse
Ben başkasıyım."[347]

Yapı itibariyle su ile epey benzerlik gösteren göz, bu yönüyle suyun yansıma niteliğini de içerir. Nitekim şiirde "kendi uyumunun tanrısı" olarak tanımlanması da bu bağlamda "görünür olanla

[346] "Göçebe Denizin Üstünde", *Sözcükler*, s. 176.
[347] "Göçebe Denizin Üstünde", *Sözcükler*, s. 177.

görmenin birliğini"[348] karşılar. "Gören göz görülen gözse / Ben başkasıyım" dizeleri de yine bu çift yönlü ilgiyi destekler ve suların *hayali* oluşunu vurgular. "Bir köyün ortasına dalan boğa gibi / Sende olan ne varsa kaçırdım" dizeleri ise, Koçak'tan hareketle değinilen Anday'daki yitirilmiş sevgili algısını örnekler.

"Göçebe Denizin Üstünde"nin beşinci ve son bölümü; birçok yönden suyun simgesel açılımlarıyla okunabilecek dizeler içerir:

> "Freud bir ağacın bilinç altına oturmuş
> Toprağın düşlerini karıştırıyor.
>
> Bu düşleri aydınlatan gelincikler var.
> Deniz, kuş, yağmur ve rüzgâr.
>
> Düş hareketin sütlü incir yatağından
> Damlayan gecikmiş bir yıldız,
>
> Gecikmiş ya da erken, dünkü günün
> Suyunda birleşen sıçrayan balık;
>
> Gündüzü ters yüz etmiş bir al çalkantı,
> Uyuyan ve uyumayan daracık kuyunun yüzü.
>
> Zamanlar sanki tohumlara saklanmış
> Toprakta gıcırdayan salıncaklar.
>
> Deniz, kuş, yağmur ve rüzgâr
> Ve çarmıha gerilmiş buldum kendimi.
>
> Geçmişle gelecek arasında, düş gibi.
> Ne eski, ne yeni. Sanki düşüncemizin
>
> En saydam dakikası titriyor
> Yok olmuş sularında denizin."[349]

Beşinci bölümde öne çıkan ilk unsur, su ile toprak birleşimidir. İlk dizedeki "toprağın düşlerini karıştıran Freud" imgesi ve toprağın düşlerinin deniz ile "aydınlatılması", bu birleşime örnektir.

[348] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 50.
[349] "Göçebe Denizin Üstünde", *Sözcükler*, s. 178.

Bu noktada, daha çok zıddı olan ateş ile anılan suyun, "yaratılış"taki toprak birlikteliği hatırlanmalıdır:

> "İnsan, hangi çamurdan, hangi kilden yapıldığını hep soracaktır kendi kendine. Zira yaratmak için, toprakla suyun birleştiği bir kil, yoğrulabilir bir madde, müphem bir madde gerekir. Dilbilgisi uzmanlarının kil kelimesinin eril mi dişil mi olduğunu tartışmaları boşuna değildir. Yumuşaklığımız ve katılığımız birbirine zıttır. Kil androjen katılımlar ister. En uygun kil, toprak ve suyu yeterli ölçüde ihtiva ediyor olmalıdır."[350]

"Kil" ve yaratılış örneği üzerinden sunulan su ile toprak birlikteliğinde su, "yapıştırıcı"[351] konumundadır. Bu yönüyle "Göçebe Denizin Üstünde"de "toprağın düşlerini karıştıran" deniz ve yağmur, toprağa *katılan* suyu karşılar. "Gündüzü ters yüz etmiş bir al çalkantı" dizesi ise, tam karşılığı "akis" sözcüğüyle verilebilecek olan suyun yansıma niteliğini vurgular. "Ve çarmıha gerilmiş buldum kendimi" dizesiyle başlayan kısım ise, geçmiş-gelecek karşıtlığı ile suyun iki zamanlı algısına işarettir. Nitekim belirtildiği üzere Anday'ın dairesel zaman algısı, su elementiyle koşuttur. Bu noktada Anday'daki zaman ve su algısının en görünür ortaklığı söz konusudur. "Yok olmuş sularında denizin" dizesi ise *hayali* sulara işarettir. Son olarak, metindeki "çarmıh" ifadesi, Eliade'den hareketle değinilen, suların hem ölüm hem de yeniden doğumu karşılayan çift yönlü çağrışımı üzerinden okunabilecek bir kullanımdır.

3. 5. 3. Teknenin Ölümü

Teknenin Ölümü (1975) kitabına adını veren şiir, Anday'ın deniz ve su üzerinden simgesel açılımlar sunan bir diğer metnidir. Suyun yaşam-ölüm-yeniden doğum zincirinden ölümü merkez alan şiir, bu yönüyle Bachelard'ın "Kharon Kompleksi" olarak adlandırdığı kullanımlarla benzeşir. *Ölüler Konuşmak İsterler* oyununda daha belirgin bir karşılık sunan Kharon, yeraltı ülkesinde ölülere Akheron ırmağını geçiren sandalcıdır ve bu yönüyle gömülemeyen, serseri dolaşan ruhları son yolculuğuna çıkaran mitolojik bir karakterdir.[352] İlk olarak, Bachelard'ın Kharon Kompleksi'ni alıntılamak ve su ile ölümü birleştiren bu zaruri yolculuğun ana hatlarını belirlemek yerinde olacaktır:

> "Cenazeler etrafında toplanmış bütün bilinçsiz değerleri, su üzerinde yapılan yolculuk imgesi aracılığıyla, ilk seviyelerine iade ettiğimizde cehennemdeki nehrin anlamını ve tüm kasvetli deniz yolculuğu efsanelerini de daha iyi anlarız. Zaten aklileştirilmiş âdetler, pekâlâ ölüleri mezara veya ateşe teslim edebilir. Suyun damgasını taşıyan bilinçaltı, mezarın ötesinde, ateşin ötesinde, dalgaların üzerinde bir yola çıkışın hayalini kuracaktır.

[350] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 159.
[351] A.g.e., s. 154.
[352] Azra Erhat, "Kharon", *Mitoloji Sözlüğü*¸s. 173.

> Ruh, toprağı katettikten sonra, ateşin içinden geçtikten sonra su kenarına varacaktır. Derin tahayyül, maddi tahayyül *suyun* ölümden nasibini almasını ister; tahayyülün, ölümdeki yolculuk anlamını koruması için suya ihtiyacı vardır. Bu ândan itibaren anlaşılır ki, böyle ebedi hayaller için bütün ruhlar, cenazenin türü ne olursa olsun, *Kharon'un sandalına* binmek zorundadır."[353]

"Teknenin Ölümü" özelinde Kharon gibi bir rehber veya "insansı" bir cenaze söz konusu olmasa da, bir teknenin ölüm yolculuğunun konu edildiği şiir, Kharon'un, yani rehberin yokluğu üzerinden okunabilir. Bu noktada Bachelard'ın özellikle "cenazenin türü ne olursa olsun" vurgusu ve kurmaca evrende "ruhlarla özdeşleşen", bu sebeple bir kimlik kazanan gemilerin var olması; "Teknenin Ölümü"nü Kharon Kompleksi üzerinden okumayı mümkün kılar. "Bu şekilde eski Breton efsanelerinde sürekli hayalet gemiler, Uçan Hollandalı gibi cehennem gemileri geçer durur. Çoğu zaman da batmış gemiler 'geri gelir' ki bu da geminin ruhlarla bir anlamda birleştiğinin kanıtıdır."[354] Bu ilginin yanı sıra Kharon figürü, "Teknenin Ölümü" ile *Ölüler Konuşmak İsterler* metinlerinin bu kavram üzerinden tartışılmasına olanak sağlar.

"Teknenin Ölümü"nün ilk dizeleri, Bachelard'ın Edgar Allen Poe'nun *Nantucketli Arthur Gordon Pym'in Öyküsü*'nden (1883) hareketle değindiği kan ile su ilgisi üzerinden okunabilir:

> "Kara yakındı önce, hem çok yakın,
> Elimi uzatsam tutardı.
> Yıldızsız teknemdi inip çıkan gece,
> Kurumuş gece, kum, kömür, arduvaz…
> Kara yakındı önce, hem çok yakın,
> Denizleyin inip çıkan önümde
> Bir tanrının atardamarı."[355]

Edgar Allen Poe'da lanetli bir görünüm sunan kan, *değerli bir şiirselliği* karşılar nitelikte de kullanılabilir:

> "Ne var ki değerli bir kan şiirselliğine de yer vardır. Paul Claudel, Edgar Poe'nun şiirinden çok farklı olan bu *canlı kan* şiirselliğini canlandıracaktır. Suyun bu şekilde değer kazanmışlığına bir örnek verelim: 'Her su arzu edilebilir bizim için; üstelik bakir ve mavi denizden de daha fazla böyledir. Su bizim bedenimizle ruhumuz arasındaki şeye, erdem ve akılla dolu insani suyumuza, hararetli koyu kana hitap eder.'"[356]

---

[353] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 113.
[354] Gaston Bachelard, a.g.e., s. 114.
[355] "Teknenin Ölümü", *Sözcükler*, s. 252.
[356] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 91.

Bu noktada Anday, kanı hem ölümü çağrıştıran bir unsur, hem de *canlı kan şiirselliği* bağlamında kullanır. "Denizleyin inip çıkan önümde / Bir tanrının atardamarı." dizelerinde deniz, bu yönüyle hareketli ve *kanlı canlı* bir görünüm sunar. Nitekim bu kanlı canlı görünüm söz konusu iki dizeyle sınırlı değildir; metnin devamında da benzer bir görünüm sunulacaktır: "Doğdum mu? Nasıl? Belki bir tezlik / Yeli kımıldadı, kan gibi."[357] Bir başka örnek olarak "Süt, kan olmak için devinir"[358] dizesi de, kanın/suyun değer kazanmışlığını vurgular niteliktedir. Bu görünümlerden hareketle, Anday şiirinin bütününde belirgin bir kullanım olan suyun, "Teknenin Ölümü" özelinde kana dönüşümüyle *canlılaştırıldığı* söylenebilir. Nitekim bu canlılık, denizin belleğin "en ince *hayvanı*" olarak vurgulandığı dizelerde de söz konusudur:

> "Deniz en ince hayvanı belleğin
> Nerden kalktım, o rıhtım, o çan…
> Bilmiyorum o gök kıyı nereye gitti!
> Bir masal şebboyu çarmıhtaki yaz.
> Deniz en ince hayvanı belleğin
> Bir kuşluk vakti tanrının sevdiği
> Görünür zamanı yaratan."[359]

Bu dizelerde görülen "doğallaştırma" temayülü, Orhan Koçak'ın Anday'da "özerk bir can olarak" beliren doğa tespiti ile yorumlanabilir:

> "Melih Cevdet, herhalde Edip Cansever'le birlikte, doğal nesnelere ve görünümlere en düşkün şairimizdir; ikisinde de insan edimlerinin hammaddesi ya da sahnesi olarak değil, özerk bir can olarak belirir doğa. (…) Soyutlanmış Doğa, kendi parça ve anılarından bağımsız olarak Doğa, nerdeyse bir kavram olarak Doğa, başlı başına bir muhataptır Anday ve Cansever'de. Oktay Rifat'taysa bahçe vardır, dallar ve saatler vardır, hatta gün vardır, ama bir bütün olarak Doğa bir muhatap değildir."[360]

Bu yönüyle denizin ve doğanın kanlı canlı sunulması, Anday'daki doğayı "başlı başına bir muhatap" kabul etme yönelimine örnektir. Bu noktada değinilmesi gereken bir diğer husus, özellikle "Kolları Bağlı Odysseus" ve "Teknenin Ölümü"nde "doğayla başbaşa kalmış" öznenin, onu bir muhatap olarak algılamasıdır.

"Canlı mıydım? O uğursuz kıyıda" dizesiyle başlayan bölüm, özellikle "dipteki ölüler" ifadesiyle Kharon figürüyle bağlantı kurar:

> "Canlı mıydım? O uğursuz kıyıda
> Öldüğüm gün de bilemedim.

[357] "Teknenin Ölümü", *Sözcükler*, s. 253.
[358] "Teknenin Ölümü", a.g.e., s. 253.
[359] "Teknenin Ölümü", a.g.e., s. 252.
[360] Orhan Koçak, "Issız Koylar: Anday'da Bir Motifin Oluşumu, a.g.e., s. 43-44.

Hep o sallantı, o devinim, o avcıl
Bayrak, biraz aş tenceresi, biraz
Küfür, karı kız öyküleri, sonra
Dipteki ölülerin fısıl fısıl
Konuşmalarını dinledim."[361]

"Ölümden nasibini alan su", bu yönüyle "dipteki ölülerin konuşmalarını" içerir. Böylece canlı-ölü karşıtlığıyla bir öbür dünya imgesi sunulur. "Özellikle basit bir sandalcının işlevi edebi bir eserde yer alır almaz Kharon sembolizminden hemen hemen kaçınılmaz surette etkilenir. Sadece basit bir nehri geçiyorsa da bir öbür dünya sembolünü de taşır."[362] Henüz canlı kabul edilebilecek, ancak "rehbersiz" bir ölüm yolculuğunda olan teknenin, ölülerin konuşmalarını işitmesi de bu bağlamda Kharon'un görevini, dolayısıyla "ölümden nasibini almış suları" karşılar.

Metnin devamında; şarap-üzüm, tohum-ekmek, ağaç-çiçek örnekleriyle bir kök/kurucu unsur temellendirmesi söz konusudur. Bu noktada öne çıkan kullanım, şarabın üzüme karşı öncelenmesi ve "ruh" özelinde kurucu unsur olarak görülmesidir. Bu kullanım, tıpkı kan örneğinde görüldüğü gibi sıvıya/suya değer kazandırmaya işarettir:

"Ruh, şarabı gördü üzümden önce
Süt, kan olmak için devinir
Tohum bildi herkesten önce ekmeği
Gün, denizi salıvermeden batmaz.
Ruh, şarabı gördü üzümden önce
Ağaç ne diye kalktı çiçeklendi,
Denize inmesi nedendir?"[363]

Bu noktada tohum, şarap, ağaç gibi kullanımlardan hareketle elementlerin küçültülmüş formlarına da değinmek yerinde olacaktır. "Suyun içindeki çamur suyun tozudur, tıpkı külün ateşin tozu olması gibi. Kül, çamur, toz, duman maddelerini takas edecekleri imgeler verirler durmadan. Elementsel maddeler, bu küçültülmüş formları aracılığıyla birbirleriyle temas halindedir. Bunlar bir bakıma dört elementin dört tozudur."[364] Bu görünümün yanı sıra, "Gün, denizi salıvermeden batmaz" dizesi ise deniz ile göğü, yani iki uçlu manzarayı aynı anda birleştiren bir ifadedir. "Böylece su, bir tür evrensel vatan haline gelir; gökyüzünü, balıklarıyla kaplar. İmgelerin bir simbiyozu, derin suya kuşu, gökyüzüne ise balığı bahşeder."[365] Metnin

[361] "Teknenin Ölümü", *Sözcükler*, s. 253.
[362] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 115.
[363] "Teknenin Ölümü", a.g.e., s. 253.
[364] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 157.
[365] Gaston Bachelard, a.g.e., s. 81.

devamında yer alan "Göğün damarlarını gördüm"[366] dizesi ise hem bu birlikteliği vurgular, hem de "tanrının atardamarı" örneğinde görülen denizin *canlılaştırılması*¸ gökyüzüne de aktarılır. "Aynı ânda temaşa edilen suyun metaforik zenginliği"[367], sonraki dizelerde de vurgulanacaktır:

"Ah yalnızlığın gömük kapıları,
Aysız ayışığı gibiydim,
Geceleyin gece, gündüzleyin gün
Gibi suyun altına vuran yalaz.
Ah yalnızlığın gömük kapıları
Bir yağmuru dinlercesine bütün
Anları içiçe bilirim."[368]

Metnin devamında, deniz-gökyüzü birlikteliğini karşılayan "Geceleyin gece, gündüzleyin gün" dizesine benzer bir kullanım olan "Bizimle demirledi gece" ifadesiyle bu bir aradalık yinelenir:

"Bir tekne her zaman düşüncelidir.
Bizimle demirledi gece.
Karaya çıktı tayfalarım uykulu.
Pruvamda çok acaip bir yıldız
Konmak istercesine gider gelir,
Suları budanmış bir yolculuğu
Sürdürmek isterdi kendince."[369]

Değinildiği gibi, Anday şiirinde doğanın "özerk bir can" olarak algılanması, "Teknenin Ölümü" özelinde deniz üstünde "edilgen" bir yolculuğa mahkum öznenin muhatap arayışındandır. Nitekim bu yönelim, metinde "Yalnızlıktır denizin tek yasası" dizesiyle ifade edilmiştir:

"Yalnızlıktır denizin tek yasası,
Aşkın altın yasasıdır o.
Bir gün kum uyanır, ay gıcırdarsa
Çalınırsa bir gün gömük kapımız
Kalamazsın sabaha inen suda,
Kalk kürek, yola düşmenin sırası,
Aşkın altın yasasıdır o."[370]

Şair-özne konumundaki teknenin "tayfalarım", "pruvam" vurgularında olduğu gibi, küreğine seslenmesi de Kharonsuz, yani rehbersiz ölüm yolculuğundaki öznenin yoldaş arayışı olarak

[366] "Teknenin Ölümü", *Sözcükler*, s. 254.
[367] a.g.e., s. 82.
[368] "Teknenin Ölümü", a.g.e., s. 253.
[369] "Teknenin Ölümü", a.g.e., s. 254.
[370] "Teknenin Ölümü", *Sözcükler*, s. 254.

yorumlanabilir. "(…) Sıradan insan ve şair ya da Delacroix gibi bir ressam, hepsi de hayallerinde, bize 'ölümde yol göstermesi' gereken bir rehber imgesini bulur."[371] "Teknenin Ölümü"nde ise bu rehberin yokluğu, şair-öznenin farklı figürlerle birliktelik kurma gayretine sebep olmuştur. Nitekim teknenin kayalara bindirip parçalanırken yelkenine, küreğine ve rüzgâr gülüne seslenip onlardan yanıt beklemesi de bu sebeptendir:

"Söndüremezdi kimse bu ateşi,
Kıyıdan kesilmiş sularda,
Kara hem yakındı şimdi, hem çok uzak,
Bir yanyanaydım onunla, bir yalnız.
Devirdim bütün yüklediklerimi
Ve demiri uykuda bırakarak
Bindirdim eskil kayalara.

Parçalanıyordum kimse bilmeden,
Ateştim cevizin içinde,
Ve bir gece içinde bilmeden öldüm.
Ey gece, nereden yol bulacağız,
Ey yaralı göğsüme düşen yelken,
Ya sen kürek, solmuş rüzgâr gülüm,
Ya sen ne diyeceksin, söyle!"[372]

Öznenin "yoldaş arayışı"nda olduğu gibi, metnin sonundaki "huzursuz ölümü" de rehbersiz/Kharonsuz oluşuyla ilgilidir:

"Bir yanda parçalanmış teknem durur,
Sert tütünüyle gün bir yanda.
Kara yakındı önce, hem çok yakındı,
Elimi uzatsam tutardı ama
Yalnızlıktır denizin tek yasası,
Bütün ölüler unutulur,
Yaşayanlar kalır tek başlarına.

Akşamleyin kaptan, birkaç gemici
Gelip dizildiler kıyıya.
Tutunacak bir tekne arar gibiydi
Ayağı kayan meltem ve cıgara

[371] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 117.
[372] "Teknenin Ölümü", *Sözcükler*, s. 255.

İçerek konuştular gizli gizli,
Bense dalgın bakıyordum, boşuna
Koparılmış süsendim sanki.

Çalıştılar bir hafta, Ağustosun
Altısında bütün iş bitti.
Kesik baş çapa, iplerim, küreklerim
Kumsalda şaşkın bir yığındır şimdi.
Tüter el ayak, tüter ıslak odun,
Denizin uzaklardan getirdiği
Yabancı, anlamsız bir şeyim."[373]

"Bütün ölüler unutulur, / Yaşayanlar kalır tek başlarına" dizeleri, teknenin ölümünün *bütünüyle* gerçekleşmediğine işarettir. Tekneden kalan "kesik baş çapa", "ipler", "kürekler" vs. ise bu sebepten bir *yığındır*. Şair-özne, cenazesini "Denizin uzaklardan getirdiği / Yabancı, anlamsız bir şeyim." dizeleriyle tasvir eder. Tüm bu görünümler, *eksik bir ölüme*, yani "ölümde yol göstermesi" gereken Kharon'un yokluğuna işarettir. Böylece "cenazenin türü ne olursa olsun", böyle bir ölüm eksik bir ölümdür. Tekne de *gömülemeyen*, *serseri dolaşan ruhlar* gibi yabancı, anlamsız bir şey olarak kıyıya vurmuştur.

3. 5. 4. Ölüler Konuşmak İsterler

Ölüler Konuşmak İsterler (1972), Anday'ın yine gemiyi ve denizi mekân olarak seçtiği tek perdelik oyunudur ve bir vapurun güvertesindeki sekiz karakterin son yolculuklarını konu alır. Anday tiyatrosunun temelini oluşturan absürt diyaloglar, *Ölüler Konuşmak İsterler*'de de yer alır. Karakterler, oyunun adından da anlaşılabileceği gibi dinlemekten ziyade anlatmayı arzular. Böylece sağlıksız diyaloglar ve huzursuz bir yolculuk ortaya çıkar. Bu unsurlara ek olarak; oyunda sürekli diğerlerini uyaran ve bir "vazife" için bu yolculukta olduğunu belirten Cenaze Memuru adlı karakterin yer alması, *Ölüler Konuşmak İsterler*'in bütünüyle Kharon Kompleksi üzerinden okumasını mümkün kılar.

Karakterler arasındaki uyumsuzluk, oyunun açılış sahnesinden itibaren varlığını hissettirir. Herkes kendi meramını anlatmak hevesindedir; söz almayanlar ise olan bitene ilgisizdir:

> "KIZ *(Ayağa kalkar):* Sayın yolcular, beni bir dakika dinlemenizi rica ederim. *(Yanındaki adamı gösterir.)* Bu adamı görüyor musunuz? *(Saçları dökülmüş, orta yaşlı, pos bıyıklı bir adamdır bu. Kız konuşurken elindeki tarakla bıyıklarını tarar.)* Bu adam benim ırzıma

[373] "Teknenin Ölümü", *Sözcükler*, s. 256.

geçti. Evlenme vaadi ile olduğu için, biliyorsunuz, suçtur bu. Kendisini mahkemeye vereceğim, fakat mahkeme masraflarını karşılayacak param yok. Bana yardım etmenizi diliyorum.

(…)

ROZETLİ GENÇ *(Yakasının arkasına sakladığı rozeti gösterir):* Benim var, teşekkür ederim.

CENAZE MEMURU *(Yanına gelen Kız'a):* Para vereyim, fakat bilin ki mahkeme ile hiçbir şey çözülmez. Asıl sorun, yani kötülüğün nedeni başka, unutmayın bu sözümü.

KIZ: Unutmam efendim.

ETYEMEZ *(Tam Kız yanına geldiği sırada ayağa kalkar):* Sayın yolcular! Sevgili yurttaşlarım ve insan kardeşlerim. Çok çekmiş bir arkadaşınız olarak siz büyüklerime yalvarıyorum, hayvan eti yemeyin. (…)

(…)

ŞİŞMAN KADIN *(Önüne gelen Kız'a):* Ne parası bu?

KIZ: Mahkeme masrafı.

ŞİŞMAN KADIN *(Kocasına):* Duydun mu? Mahkeme masrafı istiyor.

KOCA: Evet.

ŞİŞMAN KADIN: Ne diye bizden istiyor? Bizim kiracılardan alsın, ben ev sahibiyim.

(…)

YAŞLI ADAM *(Yerinden fırlar):* Askerliğini yaptın mı sen?"[374]

Tüm karakterlerin kalkıp söylev verdiği bir oyunda, başlangıçta Cenaze Memuru da onlardan biri gibi algılanırken, metin ilerledikçe karakterin rehber/Kharon rolü yavaş yavaş öne çıkar:

"ETYEMEZ: Söz kesmeyelim, söz kesmeyelim.

CENAZE MEMURU: Bir defa sizin bıyığınız yok, karışmayın.

ETYEMEZ: Sizin de yok. *(Cenaze Memuru'nu yenmiş olduğu sevinci ve gurur içinde gülümseyerek etrafındaki yolculara bakar.)*

CENAZE MEMURU: Ben başka, ben cenaze memuruyum. *(Yolculara)* Sizlere söylüyorum, sayın yolcular, ölmeden önce bıyıklarınızı kesin. Çünkü insan eti çürüyor, bıyık çürümüyor."[375]

Cenaze Memuru'nun "vakit daralıyor" uyarıları ve "ölmeden önce" yapılması gerekenlere dair malumatı, uyumsuz diyaloglarıyla *serseri dolaşan ruhları* anımsatan yolculara yönelik rehberliğine işarettir. Nitekim Yaşlı Adam'ın kendisi dahil tüm yolcuları birer asker olarak

[374] Melih Cevdet Anday, *Ölüler Konuşmak İsterler*, *Toplu Oyunlar I (Ölümsüzler)*, Everest Yayınları, İstanbul 2021, s. 121-127.

[375] Melih Cevdet Anday, *Ölüler Konuşmak İsterler*, *Toplu Oyunlar I (Ölümsüzler)*, s. 126.

tanımlayıp, gemiyi yürüten, yani "ölüm yolculuğunu yöneten" etken figürü, cenaze memurunu araması da bu bağlamı destekler:

> "YAŞLI ADAM *(Etyemez'e):* Dur asker! *(Yolculara)* Askerlik ne zaman kalktı arkadaşlar? Açık açık soruyorum: Ne zaman kalktı? Siz nesiniz? Biz neciyiz? Hepimiz birer asker. Bu gemiyi yürüten, trenleri işleten, fırınları çalıştıran? Onlar da öyle. Cenaze memurunu çağırın buraya! Gelsin cenaze memuru!
>
> CENAZE MEMURU: Buradayım efendim.
>
> YAŞLI ADAM: Bugün nedir senin görevin?
>
> CENAZE MEMURU: Vapur yolcularını gömmek.
>
> YAŞLI ADAM: Güzel… Nedir bu görevin adı?
>
> CENAZE MEMURU: Affedersiniz efendim, bir noktayı açıklamam lazım. Ben şimdiye kadar toplu ölümlerde görev almamıştım hiç. Kısmet işte, olmadı. Bir gün bir tren kazası olmuştu, tam 307 ölü var, ama aksiliğe bakın ki, ben o gün gripten yatıyordum, yetişemedim. Hep tek cenazelerde bulundum yani. Diyeceğim şu ki, bizim görevimizin iki cephesi vardır, tek cenazeler, toplu cenazeler. Siz hangisini soruyorsunuz?"[376]

Yaşlı Adam'ın cenaze memurunu araması, deniz yolculuğuyla gidilen bir ölümde yol göstermesi gereken figürün gerekliliğine işarettir:

> "Geçici Kharonların, özellikle de istemeden kendilerinin yerini dolduracak birini arayan Kharonların yaşadığı efsaneler de mevcuttur. Halkın sağduyusu denizcilere tanımadıkları bir gemiye binmemelerini salık verir. Bu temkinliliği, ona ait mitosa dayalı anlamını vermek suretiyle vurgulamaktan korkmamak gerekir. Sonuç olarak, deniz romanlarında bol bol yer alan bütün gizemli gemiler birer *ölüler gemisi gibidir*. Bunları romanlarında kullanan yazarın az çok saklı kalmış bir Kharon kompleksine sahip olduğuna emin olabiliriz."[377]

Vapur batmaya başladıktan sonra Cenaze Memuru'nun gemide kaptan dahil hiçbir mürettebatın bulunmadığını vurgulaması da, vapurun yalnızca öldürmek için yol aldığını ve kendisinin yalnızca bu ölümde rehberlik edeceğini tanıtlar:

> "ETYEMEZ: Sular yükseliyor sayın yolcular, söz verin et yemeyeceğinize.
>
> ROZETLİ GENÇ: Yoksa vapur batıyor mu?
>
> ETYEMEZ: Evet.
>
> ROZETLİ GENÇ *(Çok nazik):* Kaptan nerede? Haberi yok mu acaba?
>
> CENAZE MEMURU: Bu vapurun kaptanı yoktur arkadaşlar.
>
> ROZETLİ GENÇ: Lostromo?
>
> CENAZE MEMURU: Lostromo da yoktur.

[376] A.g.e, s. 130.
[377] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 115.

ROZETLİ GENÇ *(Sakin sakin):* Kamarot filan?

CENAZE MEMURU: Hayır."[378]

Geminin battığı bölümde, karakterler geçmişe ve geleceğe yönelik düşünceler, pişmanlıklar ve yazıklamalarda bulunur. Vapurdaki Kız'a evlenme teklifi etmek isteyip cesaret edemeyen Rozetli Genç, Koca ile birlikte yarın gidecekleri sözü düşünen Şişman Kadın ve diğer yolculara "ırz düşmanları" diye söylenen Posbıyık; bu yönleriyle yaşam ile ölüm arasındaki çizginin çeşitli görünümlerini vurgularlar:

"POSBIYIK: Irz düşmanları, batıyoruz.

ŞİŞMAN KADIN *(Kocasına):* Batıyormuşuz.

KOCA: Nereye?

ŞİŞMAN KADIN: Ben ne bileyim? Ayol bizim yarın sözümüz var.

KIZ: Yolcular! Verdiğiniz paralar için sizlere teşekkür ederim. Çok çok teşekkür ederim, evlenme vaadi ile kızları kandırmayın. Çünkü hiçbir kız aptal değildir, kanmış görünür. Bu dünya böyle işte. Tatlı dünya… Güzel dünya… Bense tarakları, hanımellerini, bıyıkları severim. Çok eskiden bıyıklı bir gence vurulmuştum. Hep bıyıklarından öperdim onu. Ne güzel ama değil mi? *(Dalar, düşünür.)* Çok yakışıklıydı… Kaç yıl geçti kimbilir aradan? Yüzünü unutmuşum, yalnız bıyıkları kaldı aklımda.

ETYEMEZ: Batıyoruz! *(Sakindir.)*

ROZETLİ GENÇ: Nasıl pişmanım bilseniz. Evlenme teklif edemedim bir türlü… Neden? Bilmem neden? Acele etmedim işte. Geçti gitti, kaçırdım o fırsatı. Dünyaya bir daha gelirim sandım. Yol daha çook uzun sandım."[379]

Cenaze Memuru ise onları uğurlayan ve "ölüler konuşmak isterler" ifadesinin altını dolduran rehber konumundadır:

"CENAZE MEMURU: Allahaısmarladık yolcular.

(Yolcular 'Nereye? Nereye?' diye bağırırlar.)

CENAZE MEMURU: İşime dönüyorum. Hep yarıda kalır benim gezintilerim. Çünkü her dakika biri ölür bu dünyada, çağırırlar beni. Ciddi ciddi giderim cenazenin arkasından, yanımda ağlaşanlar, hatta bayılanlar olur. Bense ciddiyetimi bozmam hiç. Ağlayanla bir olup ağlamak yakışmaz cenaze memuruna. Derin derin düşünürüm o zaman, niçin ağlayıp bayılıyorlar diye. Aklım almaz. Çünkü ölüler konuşmak isterler. Alışkanlıkla… Ağlamaktan konuşmaya vakit kalmaz ki… *(Elini sallar.)*

(Yolcular, 'Güle güle' diye seslenirler.)

CENAZE MEMURU: Sizlere de güle güle!"[380]

---

[378] Melih Cevdet Anday, *Ölüler Konuşmak İsterler*, *Toplu Oyunlar I (Ölümsüzler)*, s. 136.

[379] A.g.e., s. 137.

[380] Melih Cevdet Anday, *Ölüler Konuşmak İsterler*, *Toplu Oyunlar I (Ölümsüzler)*, s. 137-138.

Yolcuların düşünceli ve endişeli halleri ile Cenaze Memuru'nun ölümün dışında kalarak onları uğurlaması, doğrudan *Kharon'un sandalı* görünümünü sunar. Metin boyunca yavaş yavaş ağırlaşan ve nihayetinde batan vapur, bu yönüyle ölümün sularını karşılar:

> "Ölümle ilgili ağırlığa, yavaşlığa dair ne varsa hepsi Kharon figüründe de vardır. Ruhlarla dolu sandallar her zaman batmanın eşiğindedir. Ölümün ölmekten endişe ettiğinin hissedildiği, boğulanın hâlâ denizde batmaktan endişe ettiği şaşırtıcı bir imge! Ölüm hiç bitmeyen bir yolculuktur, sonsuz tehlikeler perspektifidir. Sandalın aşırı dolmasına sebep olan yük o kadar ağırsa bunun nedeni ruhların kabahatli olmasıdır. Kharon'un sandalı daima cehnneme doğru ilerler. Mutluluğun sandalcısı yoktur."[381]

Bu yönüyle Kharon'un sandalı, "insanın silinmez kederine bağlı kalacak"[382] bir semboldür. Nitekim perdenin sonunda yolcuların boğulurken oyun boyunca öne çıkan özellikleriyle tasvir edilmesi de bu silinmez keder sembolüyle okunabilir:

> "*(Sular daha yükselir. Yolcular sakin sakin birbirlerinin yüzüne bakarlar. Düşünürler. Rozetli Genç, Kız'a bakıp bakıp gülümser, başını sallar iki yana. Şişman Kadın asık bir suratla boşluğa bakar. Kocası iki elinin parmaklarını gösterir seyircilere. Posbıyık, bıyıklarını tarar, Kız herkese gülümser. Perde yavaş yavaş iner.)*"[383]

Cenaze Memuru'nun "Çünkü ölüler konuşmak isterler. Alışkanlıkla…" ifadesi ise, hem başlığın altını dolduran, hem de anlaşmaktan çok anlatmaya meyilli yolcuları özetleyen bir kullanımdır. Böylece oyundaki uyumsuzluk vurgulanır. Cenaze Memuru/Kharon ise, yer yer müdahale etse de vazifesini yaparak ölüleri *konuşturmuş*, ağır ve yavaş bir yolculukla cenazeleri ölüme, ağır sulara *indirmiştir*.

3. 5. 5. Türlerarası İlişkiler Bakımından Metinlerin Karşılaştırılması

Metinlerin karşılaştırılmasında, yalnızca "türlerarasılık" bağlamında sınırlı kalmayıp, söz konusu üç şiirin birbirleriyle olan ilişkilerini de tayin etmek yerinde olacaktır. Böylece hem suyun çeşitli imgesel açılımlarını karşılayan "Kolları Bağlı Odysseus", "Göçebe Denizin Üstünde" ve "Teknenin Ölümü" şiirlerinin hüviyetleri görünür kılınacak, hem de bu metinlerin *Ölüler Konuşmak İsterler* oyunu ile koşutluk sunan türlerarası ilgileri tespit edilecektir. Bu noktada ayrı başlıklar altında detaylıca irdelenen ve yer yer mukayese edilen metinlerin, tekrara düşmeden birbirleriyle ilişkilendirilebilecek yönlerini tartışmak yerinde olacaktır.

İlk olarak, "Kolları Bağlı Odysseus" ve "Teknenin Ölümü"nün; şair-öznenin yalnızlığı ve deniz karşısındaki edilgen konumuyla benzer bir yolculuğu karşılayan metinler olduğu

[381] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 116-117.
[382] A.g.e., s. 117.
[383] Melih Cevdet Anday, *Ölüler Konuşmak İsterler*, *Toplu Oyunlar I (Ölümsüzler)*, s. 138.

açıktır. Özellikle "Teknenin Ölümü"nde geçen "yalnızlıktır denizin tek yasası" ifadesi, bu yönüyle her iki metni de kuşatır niteliktedir. Bu sebepten, her iki metin de, Eliade'nin tabiriyle suların *hayali* ve *biçimsiz* görünüleriyle örülmüştür. Bunun yanı sıra "Kolları Bağlu Odysseus", *Odysseia* destanını temel alan bir metin olması sebebiyle mevcut bir özneyi yeniden işleyen ve bu yönüyle metinlerarası ilgiler de sunan bir şiirdir. Nitekim değinildiği üzere metnin dördüncü bölümünde bir destan ve anlatı formuna geçildiği, *Odysseia*'da yer alan kişi ve mekân adlarının bu bölümde daha sık anıldığı görülür. Ancak bu bölümde de bütünüyle bir alıntının/göndergenin metne sokulduğu söylenemez. "Teknenin Ölümü"nde ise böyle bir "odak metin" söz konusu değildir. Ancak "Kolları Bağlı Odysseus"a koşut bir söylem biçimi olarak, "Teknenin Ölümü"nde de, özellikle teknenin karaya vurup gemicilerin geldiği bölümde tahkiyenin, yani anlatının öne çıktığı görülür. Bu yönüyle her iki metinde de, farklı çıkış noktalarından da olsa bir söylem geçişi söz konusudur. Bireysel sanrılar, suların *hayali* çağrışımlarıyla kurulan "yansıma evren" ve bunların getirdiği biçimsiz tasarılar; metinlerin sonuna doğru yerini tahkiyeye bırakmış, son dizelerle ise eski söyleme dönülmüştür. Bu noktada "Teknenin Ölümü"nde "ağır sular", yani gittikçe ağırlaşan ölüm yolculuğu daha belirgin işlenmiştir, denilebilir. Zira nihayetinde bir destanı esas alan "Kolları Bağlı Odysseus", finalini de ona nispeten bağlı kalarak oluşturmuştur; Odysseus "kendini sağ salim geçer". "Teknenin Ölümü"nde ise şair-özne konumundaki tekne "parçalanmış", kıyıda denizin uzaklardan getirdiği "yabancı" ve "anlamsız bir şey" olarak tanımlanmıştır. Bu yönüyle "daima cehenneme doğru ilerleyen" Kharon'un sandalını ve ağırlaşan ölüm yolculuğunu bütünüyle karşılar.[384]

Kharon kompleksine gelindiğinde ise "Teknenin Ölümü" ile *Ölüler Konuşmak İsterler* metinleri arasında belirgin bir koşutluk söz konusudur. Her ikisi de deniz üzerindeki bir ölüm yolculuğunu konu alırken "Teknenin Ölümü"nde "ölümde yol göstermesi gereken" bir rehber yoktur; *Ölüler Konuşmak İsterler*'de ise Cenaze Memuru bu rolü üstlenir ve Kharon'u temsil eder. Bu ayrımın dışında, iki metin arasında türsel bir farklılık da söz konusudur. Şiirde "kendi seyircisine sırtını dönen"[385] şair-öznenin/şairin, bireysel görünümlerle/sanrılarla örülü ve "yalnız" bir ölüm yolculuğunu yeğlemesi yerinde bir tercihtir. Bir rehberin bulunmuyor oluşu da suların simgesel çağrışımlarını ve öznenin duyumsal çeşitliliğini çoğaltır. *Ölüler Konuşmak İsterler*'de ise daha mutlak bir bağlam (Kharon), *sahnelenmek üzere* temsil edilmiştir. Bu yönüyle bireysel duyumlardan çok toplu bir cenazenin uyumsuz görünümü öne çıkar. Bu uyumsuzluğu yöneten ve ölümle sonlandıran ise Kharon konumundaki Cenaze Memurudur. *Ölüler Konuşmak İsterler*'deki bu türsel farklılığın, "Göçebe Denizin Üstünde" ve "Kolları

[384] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 117.
[385] Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, s. 311.

Bağlı Odysseus"la kıyaslandığında da ortaya çıktığı görülür. Suyun birden fazla çağrışımını işaret eden "Göçebe Denizin Üstünde" ve "Kolları Bağlı Odysseus", bu yönleriyle mutlak bir temsili değil, şiir türünün hüviyeti gereği daha esnek bir zeminde, suyun imgesel görünümleri içerirler. *Ölüler Konuşmak İsterler*'de ise belirgin bir Kharon'un sandalı temsili söz konusudur.

"Göçebe Denizin Üstünde"yi diğer şiirlerden ayıran nokta; "sevgili" konumundaki bir muhatabı içeriyor oluşu ve bu yönüyle daha lirik bir söylemle kurulmuş olmasıdır. Bu yönüyle değinildiği gibi Narkissos ile Ekho'nun öyküsüne işaret eden dizeler içerir. Aynı zamanda bu sevgili figürü, metnin *Ölüler Konuşmak İsterler* ile de ilişkilendirilmesine yol açar. Nitekim *Ölüler Konuşmak İsterler*'de vapur batmadan hemen önce eski sevgilisini hatırlayan Kız ve Kız'a evlenme teklifi etmediği için hayıflanan Rozetli Genç; "Göçebe Denizin Üstünde"de tespit edilen "yitirilmiş sevgili" algısıyla benzeşir. Böylece "Göçebe Denizin Üstünde" ile *Ölüler Konuşmak İsterler*, öznenin/öznelerin muhataplarını/sevgililerini de içeren metinler olmalarına karşın "Kolları Bağlı Odysseus" ile "Göçebe Denizin Üstünde" "yalnızlıktır denizin tek yasası" fikrini esas alır. Ayrıca "Göçebe Denizin Üstünde"de yer alan "Ve içleri oyuk deniz kabukları / Ki, gölge kokarlar bir teknenin alnı gibi."[386] dizeleri "Teknenin Ölümü"nü işaret eden bir kullanımdır. Ancak "Göçebe Denizin Üstünde", "Teknenin Ölümü"nden önce yazıldığı için bunu bir *anıştırma* olarak kabul edilmemeli, Anday'daki "canlı tekne" fikrinin kaynağı olarak değerlendirilmelidir.

Son olarak; incelemelerde temel referans alınan Gaston Bachelard'ın *Su ve Düşler*'de kavramsallaştırdığı, suyun imgesel görünümlerinin Anday'ın eserlerinde öne çıkan başlıklarını sıralamak yerinde olacaktır: Narsisizm ile kurulan yansıma evren ve öznenin kendini evrenin özüne yerleştirme güdüsü, *Ölüler Konuşmak İsterler* hariç tüm metinlerde yer yer görülürken; Narkissos ile Ekho ilişkisinin "Göçebe Denizin Üstünde"de öne çıktığı görülür. Bachelard'ın Edgar Allen Poe'dan hareketle değindiği ağır/ölü sular algısı, hemen hemen dört metinde de varlığını hissettirir. "Kharon Kompleksi" *Ölüler Konuşmak İsterler* ve "Teknenin Ölümü"nde öne çıkarken "Ophelia Kompleksi" yalnızca "Göçebe Denizin Üstünde"de izlenmiştir. Suyun "dişil" yönü "Kolları Bağlı Odysseus"ta annelik vurgusuyla görülürken "Göçebe Denizin Üstünde"de sevgiliyi karşılayan cinsel ifadelerle kullanılır. Bunların dışında Bachelard'ın "Birleşik Sular" başlığı altında topladığı dört elementin geçişkenliği, *Ölüler Konuşmak İsterler* hariç üç şiirde de kimi dizelerde kullanılan bir imge olmuştur.

[386] "Göçebe Denizin Üstünde", *Sözcükler*, s. 176.

3. 6. *İSA'NIN GÜNCESİ* İLE *MÜFETTİŞLER*'DE "TAKİP" VE "SORGULANMA"

Anday'ın kendi adıyla yayımladığı üçüncü romanı olan *İsa'nın Güncesi* (1974), *Gizli Emir*'de öne çıkan soyutlama tekniğinin kullanıldığı bir metindir. Hem kurgu tekniği hem de temalarının nispeten benzer oluşu sebebiyle eleştirmenler tarafından yazarın ikinci romanı *Gizli Emir*'e benzetilen *İsa'nın Güncesi*'ni Anday; "soyutlama tekniğini ileri götürmesi" ve farklı bir temayı öncelemesi sebebiyle *Gizli Emir*'den ayırır:

> "*İsa'nın Güncesi*, sorgulama teması çerçevesinde gelişiyor. *Gizli Emir*'de bekleme temasını ele almıştım. *İsa'nın Güncesi*'nde ise, sorgulama temasını işliyorum. Olay, adı bilinen bir kentte ve ülkede geçmiyor. Hatta kişilerin adını bile bilmiyoruz. Bir küçük memur, bilmediği bir sorundan dolayı sürekli olarak sorguya çekiliyor. Roman işte bu çekirdek çevresinde gelişiyor.
>
> "*İsa'nın Güncesi*'nde soyutlama tekniğini daha da ileri götürdüm. (…) Şunu da belirteyim ki, sorgulama da, bekleme gibi modern bir temadır bence. Bu bakış açısı dolayısıyla belki de böyle bir soyutlamaya ulaştım."[387]

Her ne kadar ortak kullanımlar göze çarpsa da, *İsa'nın Güncesi*'ni tematik anlamda *Gizli Emir*'den ayıran en büyük nokta; *Gizli Emir*'deki "umut" fikridir. *Gizli Emir*'deki bekleyiş, çoğu figürde (eylemsiz de olsa) bir umut ve geleceğe dair bir tasarı fikri yaratır. *İsa'nın Güncesi*'nde ise böyle bir umut söz konusu değildir. Romanın baş kişisi *izlenir*, *sorgulanır* ancak İsa'da herhangi bir beklenti mevcut değildir; edilgen bir figür olarak olanların "saçma"lığını takip eder. Yalnız bu "saçma" fikrinin *Gizli Emir*'de de yer yer öne çıktığı söylenebilir. İki roman arasındaki bir diğer fark ise, *Gizli Emir*'de toplumun çeşitli kesimlerini karşılayan ve daha çok meslekleriyle anılan karakterler; toplu bir beklentinin ve şehrin tümüne yayılmış kaotik bir ortamın içindedirler; bu yönüyle *Gizli Emir* bütüncül/toplumsal bir görünüm sunar. *İsa'nın Güncesi*'nde ise yer yer toplumla ortak yazgılar söz konusu olsa da yaşananlar bireysel bir öyküye yönelir. Metnin günce şeklinde yazılmış olması da anlatım tekniği bakımından İsa'yı *Aylaklar*'ın Muammer'i ve *Meryem Gibi*'nin baş kişisi ile benzer kılar.[388] Bu yönüyle *İsa'nın Güncesi*, kendi adından bile emin olunmayan sıradan bir memurun "uğursuz çelik kasa" ile başlayan ve tüm "kapı"ların kendisine kapanmasıyla son bulan soyut bir sorgulanma romanıdır.

Müfettişler (1974) ise, yalnızca Adam ve Kadın olarak nitelenen bir çiftin evlerini satılığa çıkardıktan sonraki huzursuz bekleyişlerini ve "saçma" sorgulanmalarını konu alan tek

[387] Melih Cevdet Anday, "Anday 'Soyutlama Tekniğini Daha İleri Götürdüm' Diyor", Söyleşiyi Yapan: Refik Durbaş, *Dakika Atlamadan*, s. 101.
[388] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara 2012, s. 250-251.

perdelik bir oyundur. Eve gelen konuklar da yalnızca Müşteri ve Tellal adlarıyla anılır. Bu yönüyle Anday'ın soyutlamanın bir unsuru olarak gördüğü "kişilerin adlarını gizleme" tekniği bu eserde de mevcuttur. Tek mekânın arada bir "perdeyi sıyırıp bakan" çiftin evi olduğu göz önünde bulundurulduğunda, *İsa'nın Güncesi*'nde öne çıkan kapalı mekânlarla da bir ilgi kurulabilir. Her iki metne de temel olan "sorgulanma" havası, kapalı ve boğuk mekânları gerektirmiştir, denilebilir. Sorgu teması, bu çalışmada *Gizli Emir* ile ilişkilendirilen *İçerdekiler*'i hatırlatsa da; *İçerdekiler*'de her bir karakterde ayrı ayrı gözlemlenen "umut" fikri, Tutuklu'nun eşi yerine baldızının gelmesiyle oluşan entrika ve oyunda sürekli bir geçiş olarak öne çıkan iktidar değişikliği; *İçerdekiler*'i *Müfettişler* ve *İsa'nın Güncesi*'nden ziyade *Gizli Emir*'e yaklaştırır. Yine de bu beş metnin dirsek temasında olduğu söylenebilir. *Müfettişler*'de öne çıkan bir diğer husus, Adam'ın yalnızca Tellal ve Müşteri tarafından değil, eşi tarafından da izleniyor, kısıtlanıyor oluşudur. Bu da *Müfettişler*'in Adam'ını İsa ile benzer kılar.

Bahsi geçen ortaklıklar, bu incelemede tek bir başlık altında incelenmiş, "takip" ve "sorgulanma" kavramlarının birbirleriyle ilintili olması sebebiyle başka bir sınıflandırmaya gidilmemiştir. Bu kavramlar izlenirken sorgulanma görünümlerini çeşitleyen, mekânsal unsurlar ve öne çıkan motifler gibi bazı ek bağlamlarla inceleme desteklenmiştir.

İsa'nın Güncesi geriye dönüşlerle İsa'nın çocukluğu ve ilk gençlik yıllarını da kuşatan bir roman olsa da aktüel zaman beş günü kapsar. Bu noktada anlatıcının tüm bu sorgulanma öyküsünü "olay" olarak nitelemesi ve metnin bu vurguyla başlaması, söz konusu temayı öne çıkaran bir ifadedir:

> "Olay bir Çarşamba günü başladı, işyerimdeki yeni çalışma odamda. Bu odaya beni, olayın başladığı günden bir gün önce, salı günü öğleye doğru getirmişlerdi. Hava yağmurluydu, soğuktu; gerçi yapıya girer girmez kalorifer sıcağı vücudumu ısıtmıştı ama yeni çalışma odam dördüncü katta olmasına karşın bana çok karanlık gelmişti; bulutlu havadan ötürü, oturacağım masayı bile zar zor seçmiştim. Boş bir odaya getirilmişim izlenimi uyanmıştı bende."[389]

Pasajdaki yağmur vurgusu önem arz eder. Anday'ın şiirlerinde genellikle "özerk bir can" olarak kullanılan ve *Raziye* örneğinde görüldüğü gibi kimi romanlarında "katıksız" olan karakterle özdeşleştirilen doğa, *İsa'nın Güncesi* özelinde bunaltan ve poetik anlamda "kapalı" mekânı örnekleyen bir kullanımdır. Bu yönüyle takip ve sorgulanma kavramlarını mekânsal düzlemde belirgin kılar:

[389] Melih Cevdet Anday, *İsa'nın Güncesi*, Everest Yayınları, İstanbul 2022, s. 7. (Tüm alıntılar bu baskıdan yapılmış olup diğer referanslarda yalnızca sayfa sayısı belirtilmiştir.)

> "Romanın atmosferini mekânla bağlı olarak tamamlayan kozmik bir unsurdan da bahsetmek gerekir. Bu, durmaksızın yağan yağmurdur. İsa, yağmuru doğayla değil, çevre ve mekânla algılar. Bu da onun simgesel düzeyde arındırıcı, tazeleyici, ferahlatıcı bir anlam iletmediğini; aksine bunaltıcı ve hüzünlendirici bir anlam içerdiğini düşündürür. Yağmur, bireyi doğaya açmaz; doğal olmayana, yapılmışa kapatır. Bu yüzden bunaltır ve hüzünlendirir."[390]

Bu noktada izlenme ve sorgulanmayı somutlaştıran mekân kullanımına örnek olarak, *Müfettişler*'e de değinmek yerinde olacaktır. *Müfettişler* oyunu tek mekânda geçer, o da çiftin evidir. Ancak evde ayrıca bir mekân olarak değerlendirilebilecek olan bir diğer unsur, perdesi sürekli kapalı penceredir. Kadın, Müşteri ve Tellal'a evi pazarlarken evin "güneş alan" penceresini över; ancak metnin tümünde Adam ve Kadın'ın korka korka yanına yaklaştıkları, sürekli kapalı tuttukları bir yerdir:

> "KADIN: Anılarla doludur her yanı. Hazineler saklıdır içinde. Sabahleyin şu pencereyi açtınız mı, odaya güneş dolar. Ama öyle çırçıplak bir güneş değil; ağaçlardan süzülüp geldiği için, yerde, kilimlerin üzerinde parça parça aydınlıklar oynaşır."[391]

Pencere, özünde Adam ve Kadın'ın "günlük doz" belirleyerek "müşteri" kontrolü için yalnızca iki kere açıp baktıkları; bu yönüyle metnin başından itibaren "takip edildiğinden" kuşkulanan Adam ve dolayısıyla Kadın için sakıncalı, kapalı tutulması gereken bir yerdir:

> "ADAM *(Boşluğa bakarak):* Ama biliyorum, müfettişler her şeyi duyar, her şeyi gözler, her şeyi izler ve sonunda yargılarlar insanı. Yeni evimize yalnız başımıza gidebilecek miyiz? (s. 147)"

Pencerenin rolü, Adam ve Kadın'ın pencereden baktıktan sonra olağandışı tavırlar sergilemesiyle somutlaştırılır:

> "ADAM *(Elini perdeye uzatır):* Açayım mı hafifçe?
>
> KADIN *(Telaşla):* Yo yo yo, olmaz. Sen dur! *(Adam sevinçten ellerini ovuşturur.)*
>
> *(Kadın, kendini göstermemeye dikkat ederek perdenin aralığından dışarı bakar ve bakar bakmaz bir çocuk gibi sevinerek ve utanarak bırakır perdeyi.)*
>
> ADAM *(Memnun):* Ben demedim mi? Ordalar.
>
> KADIN: Heyecandan bayılacağım.
>
> ADAM: Tut kendini. Sen ev sahibisin, müşteriye heyecanını belli etmemelisin.
>
> KADIN: Evi çok beğendiler demek ki.
>
> ADAM: Ayrılmıyorlar kapıdan, baksana.
>
> KADIN: Ayrılmıyorlar. Gece gündüz.

---

[390] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, s. 242.

[391] Melih Cevdet Anday, *Müfettişler*, *Toplu Oyunlar I (Ölümsüzler)*, s. 172. (Tüm alıntılar bu baskıdan yapılmış olup diğer referanslarda yalnızca sayfa sayısı belirtilmiştir.)

ADAM: Gece gündüz. (s. 151.)”

Bu bölümde kapıda “gece gündüz” bekleyenlerin sıradan müşteriler olmadıkları vurgulanır, nitekim Müşteri ve Tellal eve girdiklerinde; Kadın’dan fırsat buldukları anda Adam’ı sorgulamaya başlarlar.

İsa’nın Güncesi’nde ise, Adam’da olduğu gibi ilk etapta farkında olunan bir “takip edilme” korkusu yoktur. İsa, çevresinde gördüğü ve sonradan “sorgucular” ile ilişkilendirdiği kimselere “Âdemelması”, “Kuşyüzlü”, “Bıyıksız Fok” gibi lakaplar takar; metnin devamında ise kendini tüm çevresine yayılan bir sorgunun içinde bulacaktır. Nitekim İsa’nın ilk belirgin sorgusunu Âdemelması üstlenecek ve otobüs durağında ona birtakım sorular soracaktır. Evli olmasına rağmen sevgilisiyle görüşen ve birlikte olan İsa’nın, terzilik yapan sevgilisinin apartmanında karşılaştığı Âdemelması, onu durakta tekrar yakalar. Buradan hareketle takip izleniminin ilk olarak Âdemelması ile verildiği söylenebilir:

> “‘Siz yemine inanır mısınız?’ diye sordu bana.
>
> ‘Bilmiyorum,’ dedim kısa kesmek için.
>
> Ne demekmiş ‘Bilmiyorum’, yemine inanmayan Allah’a da inanmazmış, oraya kadar varınca da, sorun bireysel olmaktan çıkar, toplumsal bir nitelik kazanırmış, çünkü bir toplumda bir tek dinsizin bulunması başımızda bir tek bitin bulunmasına benzermiş, bir tek bit deyip de geçemezmişiz, çünkü o bit çoğalırmış, çünkü bitler çiftleşerek değil, kendi kendilerine çoğalırlarmış.
>
> ‘Sizinle bu sorunu tartışmak isterdim,’ dedi. ‘Nerede çalışıyorsunuz?’
>
> ‘İthal Ambarları ve Uluslararası Elektronik Birliği Kuru-mu’nda,’ dedim.
>
> ‘Ne iş yapıyorsunuz orda?’ diye sordu.
>
> ‘Daha bilmiyorum,’ dedim, ‘yarın başlayacağım.’
>
> ‘Siz de tuhaf bir adamsınız, biliyor musunuz?’ dedi. ‘İnsan ertesi gün başlayacağı işin ne olduğunu bilmez mi?’
>
> ‘Beni,’ dedim, ‘eski muhasebe şefim götürdü oraya. Kabul edersiniz ki, daha ilk günden sorgulara başlamak hiç doğru olmaz.’
>
> ‘Ne gibi sorgulara?’ dedi, ve ben daha ağzımı açmadan ekledi:
>
> ‘Siz evli değil misiniz?’
>
> ‘Evliyim,’ dedim.
>
> Çok şaşmış gibi iki elini yana açtı.
>
> ‘Evli bir adam bu saatlere kadar nasıl kalır sokaklarda?’ dedi. ‘Nerede oturuyorsunuz?’
>
> ‘İşte otobüsüm geldi,’ dedim. ‘Bana müsaade.’
>
> Ben otobüse atlarken arkamdan seslendi:
>
> ‘Yeni işinizde şansınız açık olsun!’ (s. 52-53.)

Âdemelması'nın soruları ve diyaloğun sonunda kinayeli bir şekilde "yeni işinizde şansınız açık olsun" demesi, onun sorgu ekibiyle birlikte düşünülmesini mümkün kılar. İsa'nın otobüse bindikten sonra üçüncü kez aynı şoför ile karşılaşması da, takip izlenimini sürdüren bir kullanımdır. İsa'nın son sorgusunun otobüste yapılması da bu "tanıdık yüzleri" mekânsal açıdan destekler niteliktedir.

İsa'nın çelik kasayı açmasıyla birlikte, bir kısır döngü halini alan sorgu süreci başlar. Bu noktada *Müfettişler*'de de benzer bir motif olarak öne çıkan "sırtı gümüş gibi parlayan anahtar" kullanımı dikkate değerdir. Nitekim anahtar, tıpkı çelik kasa gibi bir "kovuşturma sebebi" olarak vurgulanır:

> "ADAM: Sinirlenmemek elde mi? Bir anahtar için, küçük, ikiye katlanan, sırtı gümüş gibi parlayan bir anahtar için kovuşturma açılabilir insan hakkında. Ben gerçi her şeyi itiraf etmeye hazır olduğumu söyledim… (s. 174)"

Birbirlerini içeren, hatta tamamlayan nesneler olarak "kasa" ve "anahtar" motiflerinin iki metinde de yer alması; Anday'ın "sorgulama" temasını somutlaştırmak adına başvurduğu bir kullanımdır. Her iki metin için de bilinçli olarak seçilen ve Anday'ın "modern bir tema" olarak tanımladığı "sorgulama", bu yönüyle nesne görünümlerine de aktarılmıştır, denilebilir.

İsa'nın Güncesi ve *Müfettişler*'de bir kısır döngü halini alan *saçma* sorgulanmanın mitolojik ve kavramsal karşılığına da inmek yerinde olacaktır. Bu noktada *İsa'nın Güncesi*'ni Albert Camus'un *Sisifos Söyleni*'sinden (1942) hareketle okuyan Mehlika Damla'nın makalesi zikredilmelidir.[392] İlk olarak *Odysseia*'da rastlanan Sisifos (Sisyphos), kurnazlığıyla tanrıları bile aldatan bir karakterdir. Kendisine verilen cezalardan, gönderilen cezalandırıcılardan dahi aklı ve kurnazlığıyla sıyrılan Sisifos, öldükten sonra tanrılar tarafından bitimsiz bir cezaya çarptırılır. Tanrılar, Sisifos'u bir kayayı durmamacasına bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm eder. Ancak kaya tepeye gelince yeniden aşağı düşer ve Sisifos bu eylemi sonsuza dek tekrarlar.[393] Albert Camus ise bu anlatıyı kavramsallaştırıp anlamsızlığın (absurde) simgesi olarak tanımlar. Ancak Sisifos, mahkûm edildiği bu çıkar yolu olmayan işkenceye rağmen "çabalayan", "didinen" ve bu yönüyle bütünüyle trajik değil, mutlu olarak tasarlanması gereken bir figürdür.[394] *İsa'nın Güncesi*'nde ise İsa'nın bitimsiz bir sorguya mahkûm edilmesi, bu yönüyle Sisifos'un yazgısıyla örtüşür.[395] Aynı yazgıyı *Müfettişler*'in Adam ve Kadın'ı da paylaşır. Bu noktada ilk olarak iki metnin benzer sorgu sahnelerini ve öne çıkan *saçma*

[392] Mehlika Damla, "Melih Cevdet Anday'ın *İsa'nın Güncesi* Adlı Romanına *Sisifos Söyleni* Etrafında Bir Bakış", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, y. 6, sy. 70, Mayıs 2018, s.a. 531-541.
[393] Azra Erhat, "Sisyphos", *Mitoloji Sözlüğü*, s. 272-273.
[394] Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, s. 141.
[395] Mehlika Damla, "Melih Cevdet Anday'ın *İsa'nın Güncesi* Adlı Romanına *Sisifos Söyleni* Etrafında Bir Bakış".

görünümleri alıntılamak yerinde olacaktır. İsa'nın çelik kasayı açıp yabancı dille yazılmış kağıtları bulduktan sonra sorgulanması, gitgide bir işyeri sorgusundan çıkıp, tıpkı Âdemelması diyaloğunda olduğu gibi İsa'nın hayatının sorgulandığı bir konuşmaya evrilir:

"'Ama o dört kâğıdın içinde ne yazılı olduğunu hatırlamıyor musun,' dedi.

'Okumadım ki,' dedim.

'Hangisini?' diye sordu. 'İngilizce olanını mı, İtalyanca olanını mı? Yoksa…?

Karım da ne çok sorardı bana.

'Söylemiştim ya,' dedim. 'Bilmem yabancı dil.'

'Hangisini bilmiyorsun?' diye sordu. 'İngilizceyi mi, İtalyancayı mı, yoksa…'

'Hiçbirini,' dedim.

'Göreceğiz,' dedi. 'Sonra burda bülbül gibi İngilizce konuşmaya başlarsın karışmam.'

(…)

'Terziye gittim,' dedim. 'Karımın tuvaletini…'

Başkan:

'Karının tuvaletini bırak şimdi,' dedi. 'Haftada kaç gün yatıyorsun terzi ile?'

'Belli olmaz,' dedim. 'Her gidişimde yatarız.'

Başkan:

'Sende şeker yok mu?' diye bağırdı. (s. 133-134)"

Benzer bir şekilde şahsi ve saçma sorulara evrilen bir sorgu *Müfettişler*'de de görülür:

"MÜŞTERİ: İtirafların açık seçik olmalı, anlıyor musun?

ADAM: Her şeyi kabul ediyorum.

TELLAL: İtiraf etmekle kurtulabileceğini mi sanıyorsun?

ADAM: Kurtulmak için itiraf etmiyorum.

MÜŞTERİ: Ya ne için hain?

ADAM: Kurtulmanın ne olduğunu bilmiyorum.

TELLAL: Bilmiyorsun ha? Ya pencereden bakmayı? Pencereden bakmayı da bilmiyor musun?

ADAM: Pencereden değil, perdenin arasından sadece.

MÜŞTERİ: Günde kaç kez bakıyordun? Çabuk söyle!

(…)

TELLAL: Kaç saat uyuyorsun?

ADAM: Dört beş saat.

TELLAL: Dört mü beş mi? Kesin cevap.

ADAM: Bilemeyeceğim.

TELLAL: Alçak.

MÜŞTERİ: İştihan iyi midir?

ADAM: İyidir.

MÜŞTERİ: Namussuz. Sık sık kahkaha ile güler misin? (s. 161-162)"

İsa ve Adam'ı ortak kılan, yalnızca "sorgucular" tarafından değil, eşleri tarafından da sorgulanıyor olmalarıdır. İsa'nın sorgu sırasında eşini hatırlayıp "Karım da ne çok sorardı bana" diye düşünmesinin yanı sıra, aşağıdaki ifadeleri de bu duruma örnektir. Eşinin hakaretleri de yine sorgucuların tavrıyla örtüşür:

> "Karım daha çok odamdaki böcekleri sorardı. Taşlardan, yapraklardan, hatta kitaplardan çıkan böcekleri. Benim onları bilmediğimi görünce de kızardı. Ama onun da böcek filan gördüğü yoktu. Bunun böyle olmasını istiyor, isteğini gerçek yerine koyup bana da kabul ettirmeye uğraşıyordu. Ben, 'Böcek yok,' dedikçe, 'Kahrol inşallah!' diye bağırıyordu. (s. 134)"

Müfettişler'de ise Kadın'ın Adam üzerindeki tahakkümü, perdenin ilk diyaloğundan itibaren varlığını hissettirir:

> "KADIN *(Çok sert):* Kalk ayağa! *(Adam ayağa kalkar.)*
>
> ADAM *(Korku içindedir, kendini bağışlatmak ister gibi masanın altını gösterir):* Ben şuradaydım… Şurada, masanın altında.
>
> KADIN *(Odayı dikkatle inceler):* Masanın altındaydın ya… Gördüm seni.
>
> (…)
>
> KADIN *(Gözlerini açarak bağırır):* Pencereden bakmışın sen.
>
> ADAM *(Korkuyla bekler):* Hayır, bakmadım.
>
> KADIN *(Yumuşar):* Bakmışın bakmışın…
>
> ADAM: Bakmadım.
>
> KADIN *(Somyayı gösterir):* Git, otur oraya.
>
> ADAM *(Gidip somyaya oturur):* Oturdum işte.
>
> KADIN *(Tatlılıkla):* Gazetelerini al eline!
>
> ADAM *(Yerden gazeteleri alır):* Aldım.
>
> KADIN: Başla okumaya! (s. 144)"

Metinler arasındaki bir diğer ortak görünüm, eserlerin bütününde varlığının hissettiren *saçma*'nın doğrudan vurgulandığı sahnelerdir. İsa'nın sorgucular tarafından "hayali" bir iskemle ve iple asıldığı bölüm ile Adam, Kadın, Tellal ve Müşteri'nin birlikte şarkı söyledikleri sahne bu duruma örnektir:

> "(…) Daha gençsin, bekleyebilirsin. Şimdi kardeşim, şunu da söyle: Çocuğun yok değil mi?'
>
> 'Yok,' dedim.
>
> 'İstemiyor musunuz, olmuyor mu?' diye sordu.
>
> 'Olmuyor,' dedim.

‘Senin yüzünden mi, eşinin yüzünden mi?’ diye sordu.

‘Eşime göre benim yüzümden,’ dedim.

Âdemelması:

‘Asalım,’ dedi.

Ne olduğunu anlayamadım; yanımdakilerden biri, öteki yanımdakinin omzuna çıkarak, olmayan bir ipi, olmayan bir çekiç ve çivi ile otobüs durağının tavanına tak tak çiviledi, sonra sanki oracıkta bir iskemle bulmuş gibi:

‘Çık bunun üstüne,’ dedi bana.

Tüylerim ürperdi.

Öteki de yardım eder gibi yaptı çıkmama. Sonra birincisi boynuma ipi geçirir gibi yaptı. Öyle korkmuştum ki:

‘Bu kadarcık bir şey için adam asılır mı?’ dedim kendimi tutamayarak.

Derken Âdemelması vurdu iskemleye. (s. 172-173)”

Bu bölümde dikkat edilmesi gereken nokta, İsa’nın “tüylerim ürperdi” ifadesidir. Metin boyunca başına gelen tüm saçma olay ve sorgulamaları soğukkanlı bir şekilde kabullenen İsa’nın bu ifadeyle ilk defa saçmaya kayıtsız kalamadığı izlenimi uyansa da aslında İsa’nın “tüylerini ürperten” olayın saçmalığı değil, “öyle korkmuştum ki” ifadesinde görüldüğü gibi hayali bir idamın yarattığı ölüm korkusudur. “Bu kadarcık bir şey için adam asılır mı?” serzenişi de bu bağlamı destekler. Bu yönüyle başta aslının dışına çıkmış gibi görünen İsa, sonraki konuşmalarıyla bunun bir farkındalık olmadığını sezdirecektir. “İsa, tıpkı Sisifos’un kaderini kabullenişi gibi, yapılan bütün kısır sorgulamaları kabullenir.”[396] Bu sorgulamalar *mevcut olmayan* bir ip ve iskemleyle gerçekleştirilen *hayali* bir idamla sonuçlansa dahi.

Benzer bir görünüm olarak, *Müfettişler*’de Adam’ın Tellal ve Müşteri tarafından sorgulandıktan hemen sonra, Kadın’ın gelmesiyle hep beraber şarkı söylemeleri; *saçmanın* öne çıkarıldığı bir örnektir:

“*(Birlikte baştan alırlar)*

Bir gemi gider yelkenli

Evim yuvam nerde benim

(Hepsi kahkahalarla gülerek yerlerine otururlar. Yalnızca Adam gülümser bir yüzle ayakta kalır)

KADIN: Biz oturduk, sen de otur cicim.

(Adam oturur) (s. 170-171)”

[396] Mehlika Damla, “Melih Cevdet Anday’ın *İsa’nın Güncesi* Adlı Romanına *Sisifos Söyleni* Etrafında Bir Bakış”, s. 534.

Bu bölümde de Adam'ın edilgen halinin, yalnızca sorguculara karşı değil Kadın'a karşı da söz konusu olduğu vurgulanmaktadır.

İsa'nın Güncesi ile *Müfettişler* arasındaki temel fark, baş karakterlerin saçma karşısındaki tavırları üzerinden okunabilir. İsa, roman boyunca birçok farklı sebepten sorguya çekilir. Bacanağının evindeki yapı ustasına Henrik Ibsen'in oyunundan hareketle "Adınız Solnes mi?" diye sorduktan sonra bunun soruşturulması, ahlaki tutumunun yargılanması, kendi odasında bulunan bir kasayı açtığı için cezalandırılması gibi pek çok olayda İsa; her zaman bir kabulleniş içindedir. Ancak bu kabulleniş yalnızca suçu üstlenmek olarak değil, sorgunun saçmalığına ayak uydurmak olarak anlaşılmalıdır. Kendisini hırpalayan sorguculara "Ensemden tutma, sinirlenirim (s. 168)" cevabını vermesi bile, İsa'nın saçma karşısındaki soğukkanlı tavrını örnekler niteliktedir. Ayrıca başına gelen hiçbir olay, İsa'nın günlük rutinini bozmaz. Eşiyle, bacanağının eşiyle ve sevgilisiyle yatıp takip edildiği, hayali bir idama çarptırıldığı aynı duraktan otobüse binmeye devam eder. Bu yönüyle yazgısını kabullenip *kayayı tepeye yuvarlamaya* devam etmektedir. *Müfettişler*'de ise Adam ve Kadın evlerini sattıktan sonra yazlık bir beldeye gidip olan bitenden, takipten ve sorgulamalardan kurtulacaklarını umarlar:

> "ADAM: Evet, ama artık satıyoruz. Böylece, bütün anıları ile. Deniz kıyısında bir ev alıyoruz, anlıyor musunuz? Hiçbirini götürmeyeceğiz oraya. Orada yeniden başlıyoruz işe. Çünkü ikimiz de suçsuzuz, mutluluğu hak ettik. Bize engel olabilirler mi? Neden olsunlar? Bugüne değin bunca sınamadan geçtik, bunca eziyete, acıya katlandık. Ölümün eşiğinden döndüm ben. Ama alnım ak, başım yukarda…
>
> KADIN: Yirmi metre yürünüz mü kıyı. Kocaman taşlar var kıyıda, deniz bu taşların arasına girip çıkıyor. (s. 174)"

Bu umutlu tasarılarıyla Adam ve Kadın, İsa'da olduğu gibi bir kabullenmeyi karşılamaz. Evi satıp yazlık bir beldeye yerleşmekle yazgılarını kıracak, "sınamalardan" başarıyla geçmiş olacaklardır. Bu yönüyle takip ve sorgu kavramları, Adam ve Kadın için birer sınav, İsa için ise rutindir. Bu yönüyle İsa'nın Sisifos'la ilişkilendirilmesi muhtemeldir. Ancak metinlerin sonuna gelindiğinde üç karakter için de yazgının devam ettiği, hatta başa döndüğü görülür. Böylece İsa'nın yazgısında bilinç, Adam ve Kadın'ınkinde ise mecburiyet öne çıkar. Ancak bu karşılaştırmaya geçmeden önce, *saçma* karşısındaki tavırların yanı sıra metinlerde bu saçmanın mekânsal karşılıklarını örneklemek yerinde olacaktır.

İsa'nın Güncesi'ndeki mekânsal görünümlerde ilk olarak İthal Ambarları ve Uluslararası Elektronik Birliği Kurumu öne çıkar. Binaya dışardan bakıldığında dokuzuncu kattan sonrası gözükmez ancak içeri girildiğinde kat sayısı ve keşmekeşi artmaktadır. Asansörle kattan kata çıkarken kaybolmamak için ise daima bir rehbere ihtiyaç vardır ve Apoletli Kadın

bu görevi üstlenir. Eğilerek girilen soruşturma odası ve penceresiz odalar ise bu karmaşık görünümü detaylandıran diğer unsurlardır. "Binadaki gizem ve saçmalığın, *Gizli Emir*'de olduğu gibi, simgesel bir anlam taşıdığı söylenebilir. Buraya giren birinin içeridekiler istemediği ve izin vermediği sürece kurtuluşunun mümkün olmadığı gibi bir anlamdır bu. Nitekim İsa da, binaya bir kez girdikten sonra oradan bir daha kurtulamaz."[397] Tüm bu karmaşasıyla İthal Ambarları ve Uluslararası Elektronik Birliği Kurumu, romandaki "düğümlenmiş sorgu" temasını mekânsal boyuta taşıyan bir yapıdır. Saçmanın ve sorgulamanın mekânsal düzleme taşındığı bir diğer görünüm ise İsa'nın bacanağının evidir. İsa'nın bacanağının evi, belediyenin kat çıkma yasağı sebebiyle aşağı doğru genişleyen bir yapıdır. Nitekim Solnes diyaloğu da burada gerçekleşir. "Bu saçma inşaat süreci de İsa'nın burada çalışan işçilerden biriyle giriştiği saçma bir diyalogla soruşturmasına eklenir."[398] Bu yönüyle diğer mekânların yanı sıra İthal Ambarları ve Uluslarası Elektronik Birliği Kurumu ile bacanağın evi, romanın ana teması olan saçma sorguları yansıtan mekânlar olarak öne çıkmaktadır.

Müfettişler'de ise oyunun geçtiği tek mekân olan eve ve genel olarak "ev" kavramına dair çeşitlemeler söz konusudur. Adam ve Kadın için bulundukları ev bir "anı hazinesi" olarak öne çıkar. Bunun yanı sıra Adam'ın "evde tutulan cenazeler"i sebep göstererek değindiği "daralan ev" kullanımı önem arz eder:

> "ADAM: Biz cenazelerimizi hep içerde tutmuşuzdur. Bu yüzden daraldıkça daralıyor koca ev. Yukardaki odalardan biri hep kapalıdır. Bir gün kilitlemiştik nedense, anahtarı kaybettik. Öyle değil mi sevgilim? (s. 173)"

Ayrıca bu ifadede, "anahtar" için kovuşturma açılan Adam'ın cenaze saklama vurgusu dikkat çekicidir. Ancak bu bağlam üzerine gidilmemiş, "çelik kasa"da olduğu gibi anahtar üzerinden belirli bir sorgu gerçekleşmemiştir. Bir diğer önemli kullanım ise Müşteri'nin sorgu ve kovuşturma ile ilişkilendirdiği ev anlayışıdır:

> "MÜŞTERİ: (…) *(Ayağa kalkar.)* Sözgelişi, içinde cinayet işlenmiş olan ev, içinde bir hırsızın bir suçlunun, görevini kötüye kullanmış birinin barındığı ev, bunu size fısıldar gibidir, fısıldarken de başını çevirip içeri bakar, içerdekiler duyuyor mu diye. Ben satıldıktan sonra, içinde geçmiş olanları açıklayan evler gördüm. Ben, satılırken bar bar bağıran, tanıtlar yok ediliyor diye çevreyi uyaran evler gördüm; ben öyle evler gördüm ki, kovuşturmayı kendi başına yapar, iddianameyi hazırlar, suçluyu elinden tutup adalete

[397] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, s. 240-241.
[398] a.g.e., s. 241.

> teslim eder. Ama öyle evler de gördüm ki, kilitlidir ağzı, gözleri anlamsızdır, kara renkli emektar bir halayık gibi bakar insanın yüzüne, bütün soruşturmaları boşa çıkarır. (s. 175)"

Bu ifadelerde özellikle "tanıtlar yok ediliyor" diye uyaran ve "kovuşturmayı kendi başına yapan" evler kullanımları dikkate değerdir. Zira Adam ve Kadın'ın müphem ve sancılı bir süreçten "taşınarak" kurtulacaklarını tasarlamaları bu bağlamda düşünülebilir. Bir diğer nokta ise bu kullanımda "düğümlenmiş sorgu" temasının, doğrudan mekânın çizimiyle değil, sorgucunun ona yüklediği anlam ile aktarılmış olmasıdır. Nitekim bu türsel bir farklılığın gereğidir. Roman türünde kendisi de bir nevi "karakter" olan mekân, *İsa'nın Güncesi*'nde sorguyu ve karmaşayı aktarır biçimde *resmedilmiştir*. *Müfettişler* ise bir tiyatro metni olduğundan, mekânı daha çok dekor bağlamında kullanır. Müşteri'nin eve yüklediği anlamla metnin statik dekoruna hem hareket katılmış, hem de evin olay örgüsündeki yeri tayin edilmiştir. *İsa'nın Güncesi*'nde ise mekâna bir karakterin sözel olarak anlam yüklemesine gerek yoktur. Zira dışardan ve içerden farklı katlara sahip görünen, katlar arası geçişlerde bir rehbere gerek duyulan, penceresiz ve aşağı doğru genişleyen yapılar; saçmayı ve sorgulanmayı hali hazırda yansıtır. Bu yönüyle bir karakterin anlamlandırmasına ihtiyaç duymadan metin içinde kendi anlamını kazanır.

Müfettişler'de taşınılacak ev, Adam ve Kadın tarafından bir kurtarıcı olarak görülür. Adam ve Kadın'ın artık satılığa çıkaramayacakları ve yeni bir yaşama başlayacakları bir eve gideceklerini söylemesinin ardından Tellal'ın "orası belli olmaz" çıkışı, bitimsiz takip ve sorgu düğümünün vurgulandığı bir diyalogtur:

> "KADIN: (…) Çünkü yeni evimizde yeni bir yaşama başlayacağız. Bu da bizim hakkımız. Değil mi sevgilim?
>
> ADAM: Evet, artık satılığa çıkaramayacağımız bir eve gidiyoruz biz. Bunu iyice bilmenizi isteriz.
>
> TELLAL: Orası belli olmaz.
>
> ADAM: Ne demek?
>
> KADIN: Sakin ol sevgilim. *(Tellal'a)* Niçin belli olmazmış efendim?
>
> TELLAL: Çünkü ev gezdirmek benim mesleğim. Başka bir eve taşınıyorsunuz diye ben mesleğimden olacak değilim elbet.
>
> MÜŞTERİ *(Araya girer):* (…) Bir evi satıp başka bir eve geçmekle kimse kurtulamaz.
>
> (…)
>
> ADAM *(Onu duymaz, yeni gelenlere bakar):* Daha ne istiyorsunuz benden? Emekliye ayrılıncaya kadar hiç sorguya çekilmiş değilim. Emekliye ayrıldıktan sonra ise hasta oldum. Bunu herkes biliyor. Artık yeni bir eve taşınmak hakkını da kazanmış bulunuyorum. Korkutmakla bir şey elde edeceğinizi umuyorsanız boşuna. *(Tellal ile Müşteri'nin yanına*

gelir.) Ne biliyorsanız söyleyin! İşte karşınızdayım. *(Ötekiler susarlar.)* Söylesenize! İtiraf etmedim mi? (s. 177)"

İsa'nın aksine içinde bulundukları *çıkmazın* farkında olmayan Adam ve Kadın için, yeni evlerinin "sorgucuların" erişebileceği bir konum olması, umutlu tasarılarına gölge düşürür. Diyaloğun devamında Müşteri ve Tellal'ın "her şeyi satın alabiliriz", "yeni evinizi de satın alabiliriz" tehditleri de bu yıkımı artırır. Ancak Adam ve Kadın, Müşteri ve Tellal'ı evlerinden kovduktan sonra taşınmaya ve kurtuluşa dair umutlu tasarılarını sürdürür:

"ADAM: Müşteriler, tellallar da gelmeyecek kapımıza, değil mi?

KADIN: Gelmeyecek sevgilim.

ADAM: Bizi kimse tanımayacak mı?

KADIN: Tanımayacak.

ADAM *(Göğsünü tutarak bir süre durur. Sonra Kadın'ın yüzüne dikkatle bakarak):* Ya biz? Biz de tanımayacak mıyız kendimizi?

KADIN: Konuşmakla yoruyorsun kendini. Konuşma artık, yat, uyu biraz. Hadi, hah şöyle. (s. 180)"

Sorgu ve saçma karşısındaki tavır farklılıkları belirgin olsa da, Adam ve Kadın'ın mutluluk avuntuları, İsa'nın "Ben köle olarak yönettim beni yönetenleri. (s. 181)" ifadesiyle örtüşür. Aradaki fark, İsa'nın tesellisi geleceğe yönelik bir tasarı değildir. O yazgısının farkındadır ancak yönetenlerin/sorgucuların tahakkümü, onun kendisini yalnızca belirli bir kullanımda da olsa "köle görünümlü efendi" olarak nitelemesine yol açmıştır. "Eşini susarak yönettiği söylenebilir; ama bacanağı karşısında bu cümle, 'köle'nin tesellisi olarak düşünülebilir."[399] Adam ve Kadın ise farkındalıktan uzaktır, hâlâ taşınarak yazgılarını kırabileceklerini düşünürler. Ancak alıntılanan diyalogtan sonraki sahne, hiçbir şeyin değişmediğini, hâlâ aynı *kayanın yuvarlandığını* işaret eder:

"*(Adam yatar, gözlerini kapar. Kadın bir süre onu bekledikten sonra ayaklarının ucuna basarak pencereye gider ve perdenin aralığından dışarı bakar. Baktıktan sonra hemen çekilir, başını Adam'dan yana döndürür. Heyecan içinde gülümsemektedir.)* (s. 180)"

Perde bu görünümle kapanır. İki karakterin de metnin başındaki konumlarında olmaları dikkat çekicidir. Adam, tıpkı Tellal ile Müşteri gelmeden önceki gibi uzanmakta, Kadın da pencereden bakıp *heyecanlanmaktadır*. Böylece Adam ve Kadın, tıpkı İsa gibi Sisifos'un yazgısına ortak olur. Aralarındaki fark ise İsa'nın bunun bilincinde oluşu, Adam ve Kadın'ın ise aynı *güzergâhta* bilmeden gidip geliyor, yahut aynı noktada sabit kalıyor oluşlarıdır. Bu noktada aralarında bir karşılaştırma yapılacak olursa, Camus'un deyimiyle İsa'yı mutlu tasarlamak

[399] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, s. 235.

gerekir. Zira didindiğinin farkındadır. Nitekim onun öyküsü de başa dönen bir görünümle son bulur. Son sorgusu olan ve otobüste gerçekleşen sorgudan sonra tüm kapılar yüzüne kapanır. Sevgilisi evleneceğini söyler, kendi evine gittiğinde de eşinin orda olmadığını, eve yeni sakinlerin yerleştiğini görür. Bacanağının evine gittiğinde ise tanınmaz. Açık tek "kapı" İthal Ambarları ve Uluslararası Elektronik Birliği Kurumu'dur. Nitekim İsa da bunu kabullenerek iş yerine gider ve Kuşyüzlü'nün "Yatağınız yapıldı" ifadesiyle roman sonlanır:

> "(…) Büyük camlı kapıya geldiğimde, karşımda Kuşyüzlü'yü buldum.
> 'Yatağımı yapın,' dedim.
> Çünkü çok yorgundum.
> Kuşyüzlü:
> 'Yatağınız yapıldı,' dedi. (s. 233)"

Böylece tıpkı Adam ve Kadın'da olduğu gibi, İsa da başa dönüp yazgısını sürdürür. Bu yönüyle her iki görünüm de "dağın eteğine" dönen ve "yükünü bulan" Sisifos'u hatırlatır: "Sisifos'u dağın eteğinde bırakıyorum! Kişi yükünü eninde sonunda bulur."[400]

Sisifos fikrinden hareketle Melih Cevdet Anday eserlerindeki mitolojik altyapıyı tartışmak yerinde olacaktır. Anday, özellikle şiir metinlerinde mitolojik karakterleri kullanır ve onların öyküsünü modern anlamda yeniden işler. Bu metinlerde öne çıkan nokta, "Kolları Bağlı Odysseus"ta olduğu gibi şiir türüne özgü olarak söz konusu karakterlerin "duyuş"unu yeniden işlemek gayretidir. "İkaros'un Ölümü" örneğinde ise yine şiirsel bir yaklaşımla Bruegel'in odağı tersine çevrilir; bu yönüyle ironik olan trajik bir ölüme dönüştürülür. Bu ve birçok örnekte görüldüğü gibi, Anday'ın şiir metinlerinde referans aldığı karakterler/öyküler doğrudan adlarıyla anılır ve "antik" çağrışımlarıyla modern düzleme taşınır. Ayrıca mitolojik şiirlerde her zaman öncelenen "duyuş"tur. Odysseus deniz yolculuğunda, İkaros düşüş sırasında *duyurulur*. Bir diğer örnek ise şiir söylemiyle öne çıkan bir roman olarak *Raziye*'de Raziye'nin Pan ile özdeşleştirilmesidir. *İsa'nın Güncesi* ile *Müfettişler*'de ise mitolojik referans "fikrî" açıdan kullanılır. Anday, modern bir tema olarak nitelediği sorgulamayı Sisifos kaynağından hareketle kurgular. Ancak ne Sisifos'un adı zikredilmiş, ne de herhangi bir "antik" görünüm modernleştirilmiştir. Bu tercihin türsel bir ayrımı işaret ettiği açıktır. Anday'ın şiir söylemi; çağrışımı, antik görünümleri, duyuşu ve kimi zaman da "özerk doğa"yı karşılar. *İsa'nın Güncesi* ve *Müfettişler*'de ise bu nitelikler görülmez. *Müfettişler*'de mekân her zaman kapalı ve yapay, *İsa'nın Güncesi*'nde ise "yağmur" özerk bir varlık değil metnin boğucu havasını vurgulayan bir unsurdur. Bu yönüyle Sisifos, Camus'un kavramlaştırdığı yazgısıyla temel alınmış ve yalnızca fikrî zeminde belli belirsiz bir kaynak olarak kullanılmıştır. Anday'ın bir düşünce yazısına konu

[400] Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, s. 141.

olan Camus ve Sisifos üzerine dair yorumları da bu kaynağı belirgin kılar. Ayrıca Sisifos'un öyküsünü "bitmeyen Çin duvarı"na benzetmesi de önem arz eder:

> "Sisyphe kayayı doruğa değin getirecek, kaya da oraya gelince kendi ağırlığı ile yeniden aşağı düşecektir hep ve bu yararsız, umutsuz çabadan daha korkunç bir ceza olmadığını düşünmüşler Tanrılar. Camus, bu masalı yorumlarken, 'Pek de haksız sayılmazlardı' diye ekler.
>
> (…)
>
> "Sisyphe masalsa, Çin duvarı gerçektir. Ama burada masal ile gerçek arasında tuhaf bir benzerlik, benzerlik demeyeyim de, tuhaf bir ilişki ortaya çıkıyor. Şöyle ki, Çin duvarı masala açıldıkça, Sisyphe gerçeğe yaklaşıyor. Anlaşılan eski insanların, anlatımını masalda buldukları şey, sonra sonra masalın gerçeğe yansıması biçimine dönüşüyor. Başka bir deyişle, 'saçma' sayılan ile, 'ussal' olan birbirine yaklaşıyor. Bence sanatta, 'modern' denilen anlayışın gizi burada yatmaktadır."[401]

Çin duvarı ile Sisifos'un yazgısını "saçma" ile "ussal" olanın birliğiyle ifade eden Anday, modern anlayışın gizini de bu noktada bulmaktadır. Böylece *İsa'nın Güncesi* ile *Müfettişler*'deki saçma sorgu düğümü açığa çıkar. İki eserin ve Anday'ın "Çin Duvarı" yazısının yakın tarihlerde yayımlandığı da düşünülünce, bunun bilinçli bir izlek olduğu fikri desteklenir. Ancak işlenişte temel farklar söz konusudur. Roman ile oyundaki öznelerin tavır ve bilinç farklılığının yanı sıra, "sorgu"nun işlenişinde türsel ayrımlar da gözlemlenir. *Müfettişler*, Anday'ın yoğunlaştığı temanın tek perdelik bir *temsilidir*. Bu yönüyle detaylı bir sorgu, yahut yazgı anlatısı değildir. Ancak tıpkı *İsa'nın Güncesi*'nde olduğu gibi sorgu bitiminde sorgucuların "bugünlük yeter", "bu akşamlık bu kadar" gibi kullanımlarıyla bitmez düğüm işaret edilir. Yine de değinildiği gibi modern bir tema olan sorgulamanın yalnızca sınırlı bir kesiti sunulur. *İsa'nın Güncesi*'nde ise İsa'nın yazgısı *suç* görünümünden iş yerine, yani bir nevi *ceza yerine* dönene kadar detaylıca işlenir. Roman türünün düşünce/fikir ile olan yakınlığı düşünüldüğünde bu tercih de anlam kazanır. Zira Anday, sorgulanma teması ile Sisifos fikrini işlemek için *yazı örnekleri* arasından romana ihtiyaç duymuştur. Metnin bir günce oluşu da "kurban"ın farkındalığını ve dönüşümünü aktarmak açısından yerinde bir tercihtir. Nitekim İsa'nın aşağıdaki ifadeleri, metnin iskeletini oluşturan düğümlenmiş sorguyu tanımlar niteliktedir:

> "Yalnızca kendi açısından suçsuz olmak yetmiyordu insana. Durup dinlenmeden bunun savaşını yürütmek gerekiyordu. Çünkü durup dinlenmeden suçlayan bir dünyada yaşıyorduk. (s. 196)"

[401] Melih Cevdet Anday, "Çin Duvarı", *Cumhuriyet*, 19 Ekim 1973; *Yeni Tanrılar*; *Suçumuz Edebiyat (Edebiyat Yazıları)*, s. 323-325.

Bu yönüyle *İsa'nın Güncesi*, İsa'nın günlük rutininden takip ve sorgu sırasındaki duygu durumuna, *yabancılaşma* sürecinden sorgu ve suçlamaya dair düşüncelerine değin geniş bir yelpazeyi kuşatır. *Müfettişler*'de ise aynı tema, bir sorgunun öncesi ve sonrasıyla sunulduğu kısa bir kesitle sahnelenmiştir. Tüm ortaklıklarının yanı sıra aralarındaki en büyük fark bu türsel sınırlardan/sınırsızlıktan kaynaklanmaktadır. Son olarak; İsa, Adam ve Kadın'ın son göründükleri mekânlar da önem arz eder. Zira İsa, saçma dizaynı ve karmaşık yapısıyla bir sorguyu anımsatan İthal Ambarları ve Uluslararası Elektronik Birliği Kurumu'na *dönmüş*, Adam ve Kadın ise takip edildiklerinden kuşku duydukları ve sorgulandıkları, özetle "kurtulmayı arzuladıkları evde" *kalmıştır*.

3. 7. *YARIN BAŞKA KORUDA* İLE *GÜNEŞTE*'DE "ZAMAN"

Pek çok çalışmaya konu olduğu ve bu çalışmada da üzerinde durulduğu gibi "zaman" algısı, Anday şiirinin başat ögelerindendir. Bu yönüyle Anday'da zaman, doğrusal bir akış olarak değil; tartışılan, geçmiş-şimdi-gelecek katmanları arasında dönüştürülen ve dairesel olarak algılanan bir kavramdır. Şiirinde öne çıkan bu zaman algısını Melih Cevdet, *Yarın Başka Koruda* (1974) adlı oyununda da konu edinir. *Yarın Başka Koruda*, on üç yıl önceki anıyı tekrar yaşamak isteyip aynı koruya gelen bir çiftin "geçmiş arayışı" ile diğer karakterlerin "durağan zamanı" üzerinden gelişir. Bu yönüyle Anday'ın şiiriyle ilişkili bir metindir. Bu çalışmada da genellikle *Güneşte*'den (1989) seçilen şiir örnekleri, *Yarın Başka Koruda* ile karşılaştırılarak okunmuş; Anday'daki zaman algısının türlerarası boyutu tartışılmıştır. Bu zaman kullanımını görünür kılmak adına Anday'ın *Güneşte* kitabının dışında kalan kimi şiirleri de yer yer örneklenmiştir.

İlk olarak *Yarın Başka Koruda* oyunundaki zaman algısına değinmek yerinde olacaktır. *Yarın Başka Koruda*, metnin devamında kısmen çatallanan ve farklı temaları da içeren bir yapı sunsa da, genel olarak geçmiş arzusu ve akan zamandaki durağanlık temaları üzerinden okunabilir. On üç yıl önce geldikleri bir pansiyon evine dönüp "geçmişi yeniden yaşamak" isteyen çift, metnin merkezi konumundadır. Geçmişi tekrar yaşamak arzusunun daha çok Kadın'da olduğu, Erkek'in ise ona eşlik ettiği görülür. Kadın'ın Ev Sahibi Kadın'a kendilerini hatırlatmak için kurduğu cümleler, Anday tiyatrosunun temelini oluşturan ve oyunun devamında daha da görünür olacak absürt diyalogların başlangıcıdır:

> "KADIN: Düşünün hadi… Gene böyle bir saatte, ikindi vakti gelmiştik. Ben o zaman yirmi beş yaşındaydım. Saçlarım uzundu, topuzum vardı… Apandisit ameliyatı olmamıştım daha. Hastalık ortaya çıkmamıştı. Hatırladınız mı?
>
> (…)

> "KADIN *(Sevinçli):* Ya… Deliler gibi sevişiyorduk… Gerçi ben o vakit bilmiyordum daha, deliler gibi seviştiğimizi. Çünkü annem ölmemişti. Hatırladınız mı şimdi? Deliler gibi…"[402]

Kadın'ın geçmişi hatırlatma gayreti, Ev Sahibi Kadın dahil çevresindekileri de etkileyecektir. Öyle ki karşılıklı konuşmalar, kişilerin kendi anılarına ve belleklerine odaklanmasıyla durağan bir görünüm halini alır:

> "*(Bundan sonra üçü de, işaret edilen yere kadar, sanki kendi kendilerine hatırlar gibi konuşurlar.)*
>
> EV SAHİBİ KADIN *(Dalar):* Düşünüyorum o günü. Evet hatırlıyorum, kocam öleli yedi yıl olmuştu. Korkunç bir kıştan çıkmıştık. Köpek gibi ulumuştu koru. Evet.
>
> KADIN: Ağlamıştım o gece, hepsini hatırlıyorum. Ne çok mendilim vardı. Mendilleri daima sevmişimdir. Bir de taranmayı severim. Gözlerimi kapıyordum o gece hep. Şarkı dinler gibi.
>
> ERKEK: Boş bir yatak getiriyorum gözümün önüne. Korkunç bir şey. İçinde kimse olmayan bir yatak. Belki de o saate kadar kimsenin yatmadığı. Ölmek için hazırlanmış. (s. 19)

Bu noktadan itibaren, diğer tüm karakterlerin de dahil olduğu bir zaman sorunu söz konusudur. Kadın özelinde ise geçmiş arzusu, yalnızca hatırlamaktan ibaret değildir. Kadın, Erkek'i de güdümleyerek on üç yıl önceki hatıralarını "bütünüyle aynı sırayla" tekrar gerçekleştirmeye çalışır. Odalarına çıkmadan önce koruya gidip adlarını kazıdıkları ağacı bulacak ve geldiklerinde tekrar "geçmiş sırayı" izleyeceklerdir. Bu yönüyle Kadın, "hatırayı restore etmek" arzusundadır, denilebilir. Kadın'ın bu davranışı, mimari/tarihi restorasyon olabileceği gibi, kurmaca düzlemde bireysel bir restore girişiminin de olabileceğini hatırlatır. Haliyle bu restore soyuttur ve eskinin hatırlanıp eylemsel olarak tekrar edilmesiyle gerçekleştirilmek istenir. Bu noktada tarihçi Eric Hobsbawm'ın "Geçmiş Duygusu" yazısında üzerinde durduğu "sembolik arzu" kavramı, bireysel ve soyut restore girişimlerinin açımlanmasında da kullanılabilir. Bağlam dışı gibi görünen tarihsel örnekler, "restore" fikrinin psikolojik altyapısını sunması bakımından eksiltilmemiştir:

> "(…) İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Varşova şehrinin bombardımanlarla bozulmuş olan dokusunu restore etme ya da, buna karşılık, Prag'daki Stalin anıtı gibi özel yenilik işaretlerini yıkma arzusu, kendi içinde belli bir estetik öğeye olanak sunsa bile, sembolik bir arzudur. Gerçekten semboliktir, çünkü insanların fiilen geri getirmeyi diledikleri şeyler, spesifik restorasyon eylemlerine göre (örneğin geçmişin 'büyüklüğü' ya da geçmişteki

[402] Melih Cevdet Anday, *Yarın Başka Koruda*, *Toplu Oyunlar I (Ölümsüzler)*, s. 16-17. (Tüm alıntılar bu baskıdan yapılmış olup diğer referanslarda yalnızca sayfa sayısı belirtilmiştir.)

> ‘özgürlük’ gibi) çok geniş kapsamlı ve belirsiz kalmaktadır. Etkili restorasyon ile sembolik restorasyon arasındaki ilişki belki gerçekten karmaşıktır ve belki iki öğe de her zaman devrededir. Winston Churchill’in ısrarla istediği parlamento binasının restorasyonu, etkili gerekçelerle, yani parlamentoda Britanya politik sisteminin işlemesinde temel yeri olan özel bir politika ve tartışma atmosferini yansıtan bir mimari şemanın korunması olarak haklı görülebilir. Fakat öte yandan, binalar için daha önceki neo-gotik üslûbun tercih edilmesi gibi, güçlü bir sembolik öğeyi, hatta belki (kayıp bir geçmişin küçük ama duygusal açıdan yüklü bir kısmını restore ederek) bir ölçüde bütünü restore eden bir sihirli gücü de akla getirmektedir.” [403]

Hobsbawm’ın tarihi yapılardan hareketle değindiği “kayıp bir geçmişin küçük ama duygusal açıdan yüklü bir kısmını restore” etmek arzusu; *Yarın Başka Koruda*’da da söz konusudur. Kadın’ın anılarını restore etmek isteği mimari bir görünüm sunmasa da, “geçmişin mekânla ilişkilendirilmesi” bakımından “geçmişin büyüklüğünü” ve “özgürlüğünü” karşılar. Aranan büyüklük ve özgürlük, on üç yıl sonra aynı mekânda aynı eylemleri yaparak *yakalanmak* istenmektedir. Bu noktada Anday’ın şiirlerinde de söz konusu olan mekân-zaman birlikteliğine değinmek yerinde olacaktır. Nitekim *Güneşte*’de yer alan “Sona Erdi Her Şey” şiirinin ilk dizeleri, bu birlikteliği örnekler:

> “Kazıdın bir taşa adını
>
> Taş ölünceye dek
> Kimse ölmeyecek”[404]

Taşa kazınmış adın “ölümsüzlüğü” karşılaması, bu yönüyle hem mekân-zaman birlikteliğini karşılar, hem de *Yarın Başka Koruda*’da adlarını kazıdıkları ağacı arayan çifti hatırlatır. Çiftin ağacı bulamaması ve Kız ile Öğrenci tarafından görüldüğü üzere Erkek’in elinde bıçakla başka ağaca adlarını kazımaya çalışırken Kadın’ın onu engellemesiyle ortaya çıkan koşuşturmaca, “kazınmış ad”ın zamandaki sürerliğini vurgulayan görünümlerdir. Ağaçta adlarını bulamadıktan sonra Kadın’ın kendilerini “hiç” olarak tanımlaması da, “Taş ölünceye dek / Kimse ölmeyecek” dizeleriyle koşuttur. Adlarının kazılı olduğu ağaç bulunamamış ve sürerlik/kalıcılık sona ermiştir:

> “KADIN *(Kendi kendine konuşur):* Bizim de bir ağaçta adımız olsaydı, bunca yıl yok olmaktan kurtulurdu. Şimdi biz neyiz? Bir bulut, gelip geçen bir rüzgâr, bir hiç… *(Ağlar.)* (s. 82.)”

---

[403] Eric Hobsbawm, “Geçmiş Duygusu”, *Tarih Üzerine*, çev. Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999, s. 24-25.
[404] “Sona Erdi Her Şey”, *Sözcükler*, s. 505.

Anday'ın "mekânlaşmış zamanı" bir kalıcılık olarak işlemesi, Bachelard'ın "petek" benzetmesi ile okunabilir. Zira Bachelard'a göre mekân, peteklerin gözünde zamanı sıkıştırılmış olarak tutar.[405] Nitekim Anday şiirindeki bu birliktelik, yalnızca "Sona Erdi Her Şey" ile sınırlı değildir. "Bilindiği gibi, uzamla zaman hep karıştırılagelmiş, hep ayrı özlerden geldikleri söylenmiştir. Melih Cevdet Anday'ın şiir evrenindeyse, iki ulamın sürekli olarak bağdaştığını, birbirini çağırdığını, birlikte gittiğini görür, daha da önemlisi, neredeyse aynı özden olduklarını düşünmeye başlarız."[406] Nitekim Tahsin Yücel'in de alıntıladığı, *Göçebe Denizin Üstünde*'de yer alan "Yanyana Her Şey" şiiri de bu mekân-zaman özünü karşılar niteliktedir:

> "Toprağı arala, ellerinle bak,
> Yanyanadır günlerin taneleri,
> Ne önce, ne sonra
>
> Ne önce, ne sonra.
> Üst üste kurmuşlar kentleri
> Sarmışlar masalla."[407]

Bu yönüyle *Yarın Başka Koruda*'da geçmişi mekânla yeniden kurma arzusu, Anday'ın şiirinde mekân-zaman birlikteliğiyle işlenir. Kadın'ın geçmişi harfi harfine tekrarlamak hevesi nispeten hastalıklı bir görünüm sunarken, şiirde bu birlikteliğe doğrusal zamanın ötesinde imajlar yaratmak amacıyla başvurulur. Zamansal görünümleri çeşitleyen bir diğer nokta, Kadın'ın geçmiş takıntısının aksine, Erkek "geleceği hatırlamak" gayretinde oluşudur. Metnin sonunda bir beyin hastalığı geçirdiğini söyleyen Erkek, "hiçbir şeyi iki kere görmemektedir". Böylece Kadın ve Erkek üzerinden zaman algısının değişkenliği vurgulanmış, Ev Sahibi Kadın ve Yaşlı Adam ile de akan zaman içindeki durağanlık temsil edilmiştir. İlk olarak Erkek'in zaman algısını örnekleyen ifadelerini alıntılamak yerinde olacaktır:

> "ERKEK: Ben gerçekte hiçbir şeyi iki kez görmüş değilim. (s. 26)"
>
> "ERKEK: Ben Beyefendi hiç kimseyle iki kez karşılaşmamışımdır. Size tuhaf gelecek ama, herkesin sadece geçmişi hatırlamaya çalışıp geleceğe boş vermesini bir türlü anlayamıyorum. Neden geleceği hatırlamıyoruz? Geçmiş diye bir şey yoktur oysa. (s. 78-79)"
>
> "ERKEK: Bunlar bana ezberletilen anılardır beyefendi. Gerçeği öğrenmek isterseniz, benim bu dünyada hiçbir anım yok. O uyduruyor bunları. (s. 84)"

[405] Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 39.
[406] Tahsin Yücel, "Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Uzam ve Zamanın İzinde", *Melih Cevdet Anday – Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Bilkent Üniversitesi Sempozyum Kitapları – 1, s. 127-140.
[407] "Yanyana Her Şey", *Sözcükler*, s. 185.

Erkek'in zamanın kurucu öğesini "gelecek" olarak görmesi, Anday şiirinde de yer yer görülen bir kullanımdır. Bu noktada özellikle "Troya Önünde Atlar" şiirindeki "Yarın dündür, dünse daha gelmedi"[408] dizesi, geçmiş-gelecek arasında bir nebze daha esnek bir algı sunsa da Erkek'in *temsil ettiği* zaman algısıyla benzeşir. Nitekim Anday, "Troya Önünde Atlar İçin Birkaç Söz" başlıklı yazısında bu geçmiş-gelecek birlikteliğini vurgular:

> "Çalışmalarım, başka sorunlarla da karşılaştırdı beni; geriye, daha geriye baktıkça, tarihsel zaman başka bir biçime giriyor, hatta yok oluyor, ortaya anakronik bir geçmiş, giderek zamansız bir geçmiş bütünü çıkıyordu. Bu geçmiş bir sıra olaylardan kurulu bir zincir değil, bütün bu olayların içiçe girdiği eşzamanlı bir görünüm oluveriyordu artık. *Göçebe Denizin Üstünde* adlı kitabımdaki birtakım şiirlerde de bu zaman sorununa takılmıştım, o zamanki düşüncelerimi daha da geliştirdim, geçmişle gelecek birbirine karışıyordu ve şimdiki zaman şaşırtıcı bir kaypaklık içinde eriyordu."[409]

Bu noktada Anday'ın özellikle "geçmişle gelecek birbirine karışıyordu ve şimdiki zaman şaşırtıcı bir kaypaklık içinde eriyordu" ifadesi önem arz eder. Zira şairin çok yönlü zaman algısının altını çizer. Bu yönüyle Anday şiirinde geçmiş, şimdi ve gelecek arasında dairesel ve iç içe bir görünüm sunan zaman; *Yarın Başka Koruda*'da karakterlerin algısal farklılıklarıyla örneklenmiştir, denilebilir.

Yarın Başka Koruda'da öne çıkan bir diğer nokta, kırmızı çiçekli bardağın kırılması ve eşya-zaman birlikteliğinin vurgulanmasıdır. Bu sahnede yine karakterler arasındaki algısal farklılık görünür kılınmıştır. Kadın tıpkı on üç yıl önceki gibi aynı bardağın çifti kırıldığı için bu durumu "restoresine uygun" bulurken Erkek "hiçbir şeyi iki kez görmüş değilim" vurgusunu yapar. Ev Sahibi Kadın ise "zaman" ile özdeşleştirdiği eşya kırıldığı için üzgündür. Bu yönüyle eşyaya *sıkıştırılmış* durağan bir zaman algısını örnekler:

> "KADIN *(Telaşla):* Ben düşürmedim, kendi kendine düştü. Tıpkı o günkü gibi. O gün de böyle olmamış mıydı?
>
> EV SAHİBİ KADIN: Evet.
>
> KADIN *(Sevinçle):* Çok güzel!
>
> EV SAHİBİ KADIN *(Hafif hafif ağlar):* Bunun da kendi kendine kırılacağını biliyordum.
>
> YAŞLI ADAMIN SESİ *(Yukardan):* Ne oldu? Nedir kırılan?
>
> EV SAHİBİ KADIN *(Hıçkırıklarını tutmaya çalışarak):* Bardak. Bardak kırıldı.
>
> YAŞLI ADAMIN SESİ: Bardak mı? *(Sessizlik.)* Geliyorum. Elinizi sürmeyin bir şeye, ben gelinceye kadar.

[408] "Troya Önünde Atlar", *Sözcükler*, s. 304
[409] "Troya Önünde Atlar İçin Birkaç Söz", *Sözcükler*, s. 308.

KADIN *(Ayaklarının ucuna basarak kırıkların yanından ayrılır):* Kendi kendine kırılan bir bardağı ilk görüyorum. O gün de aynı şeyi söylemiştim.

ERKEK: Ben gerçekte hiçbir şeyi iki kez görmüş değilim. Bunun kırılacağını da hatırladım sadece, o kadar. Her şey sıra ile oluyor. (s. 25-26)"

Ev Sahibi Kadın ve Yaşlı Adam'ın bardakla, yani eşyayla kurdukları ilgi geçen yirmi yıldaki durağan konumlarını işaret eder. Zira Yirmi yıl önce de aynı bardak kırılmış ve bir haftalık konaklamaya gelen Yaşlı Adam pansiyonda temelli kalacağını o gün söylemiştir. Ev Sahibi Kadın ve Yaşlı Adam, o günü tekrar canlandıran bir oyun bile oynayacaklardır. Özellikle de bardak kırıldıktan sonra "geçen zaman" ve bu zamanın içindeki konumları üzerine olan konuşmaları, zaman ile eşya ilgisini örnekler niteliktedir:

"EV SAHİBİ KADIN: (…) *(Ağlar.)* Şimdi neyi bekleyeceğiz? Bekleyecek bir şey kalmadı.

YAŞLI ADAM: Zaman hiç geçmedi ki… Zamanın geçtiği bir uydurmadır. Üzülecek bir şey yok ortada. Biz üstelik beklemekle durdurduk her şeyi, olduğu yerde. İki bardağın kırılması arasındaki süre, gerçek bir süre değil.

EV SAHİBİ KADIN *(Yaşlı Adam'a dik dik bakar, az önceki iyiliği birden yitmiştir, yavaş yavaş sertleşir):* Biliyorum. Bu yüzden yaşlandım ben. Bu süre içinde ne olduysa, hep biz katılmadan oldu, bizi de içine alarak. *(Yaşlı Adam'ın itiraz etmek istediğini görür.)* Hayır, sizi suçluyorum sanmayın, kendimi de suçlamıyorum. Ama ne sizi anlayabiliyorum, ne kendimi. Sanki yokmuşuz gibi. Ve en korkuncu, bütün bu en küçük ayrıntılar içinde yokmuşuz gibi. Bardak kırılıyor, siz yukardan sesleniyorsunuz, merdivenlerde görüyorum sizi, elimi avuçlarınızın içine alıyorsunuz… Ama bunlardan hangisini istedik biz? Hangisini kendimiz yarattık? Bardak bile kendiliğinden kırıldı. Kimse istemeden. Hep istemeden, istemeden. Elimizde olmayarak. Bir şey istense Tanrım, bunu görsem! *(Elleriyle yüzünü kapar.)* Karabasan bu, karabasan! (s. 31.)"

Yaşlı Adam'ın "beklemekle durdurduk her şeyi" ve Ev Sahibi Kadın'ın "hep biz katılmadan oldu, bizi de içine alarak" ifadeleri, *sıkıştırılmış* zamanı, hatta zaman içinde durağan kalmanın sıkışmışlığını vurgular. Bir bardağın çiftinin yirmi yıl sonra yeniden kırılması, Yaşlı Adam ve Ev Sahibi Kadın'ın zaman içindeki "edilgen" konumlarını sorgulamalarına sebep olmuştur. Bu yönüyle kırmızı çiçekli bardak, eşya içinde sıkıştırılmış zamanı örnekler. Aynı eşya-zaman ilgisini Anday şiirinde yoklamak adına *Güneşte*'de yer alan "Eski Şeyler" şiirini incelemek yerinde olacaktır:

"Eski şeyler toplamıştı şurdan burdan
Toplayıp eve taşımıştı, oraya buraya koymuştu,
Sonra da unutmuştu,
Ne bilsin, ya da alışmıştı,
Birinden birini buluveriyordu arasıra,

Buldukça da bilinmedik bir zaman geçmiş gibi
Geliyordu ona."[410]

Geçen zamanın "eski şeyler bulundukça" farkına varılması, *Yarın Başka Koruda*'daki bardak motifiyle özdeştir. Böylece olağan akışta algılanamayan zaman, eşya tarafından *muhafaza* edilir ve ortaya çıkmasıyla (bulunma, kırılma vs.) hem geçen zamanı hissettirir hem de eşyanın ait olduğu zamanı hatırlatır. Nitekim bu farkındalık sonucu, Ev Sahibi Kadın ve Yaşlı Adam'da görüldüğü üzere şimdiki zaman da sorgulanacaktır. "Mahfazanın içinde *unutulmaz* şeyler vardır, bizim için unutulmaz şeyler, ama bunlar, hazinelerimizi sunacağımız kişiler için de unutulmaz şeylerdir. Geçmiş, şimdiki zaman ve bir gelecek yoğunlaşır orada. İşte bu nedenle, mahfaza da hatırlanamaz olanın [*immemorial*] hafızasıdır [*memoire*]."[411] "Eski Şeyler"in devamında da bu eşya ile zaman arasında kurulan bu ilgi sürdürülür:

"Uçları püsküllü perde iplerini gördü bir gün
Kimi pirinç çerçeveli aynalara dolanmış,
Kimi merdiven başlarındaki yeni dünyalara.
Bir gün de oymalı bir tavandaki
Kuş resimlerini gördü,
Sanki hiç görmemişti, şaşılacak şey,
Yaldızlar için de böyle oldu bir ikindi vakti,
Eski kitapların meşin ciltlerindeki yaldızlar için.
Tanıyamıyordu artık hiçbirini.
(…)
Kaba kâğıtlara sarılı teller, çiviler de buldu,
Buldukça üzülüyordu,
Belleğinde hiçbiri kalmamıştı,
Ne ecza dolaplarının çiçekli camları
Ne eski tespihler, çekecekler, boş kolonya şişeleri.
Sonra bir gün çatalları, bıçakları gördü mutfakta,
Tuzluk, çay kavanozu, şeker, un gibi şeyler,
Çorba tabakları, tencere, sürahi, bardak.
Ne çok şey toplamıştı gereksiz yere…
Eski bir saat tıkır tıkır işliyordu."[412]

[410] "Eski Şeyler", *Sözcükler*, s. 492.
[411] Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 116.
[412] "Eski Şeyler", *Sözcükler*, s. 492.

Ev Sahibi Kadın ve Yaşlı Adam'da olduğu gibi, "Eski Şeyler"de de geçen zaman eşya aracılığıyla kavranır: "Buldukça üzülüyordu, / Belleğinde hiçbiri kalmamıştı." Aynı bağlamda "Ne çok şey toplamıştı gereksiz yere… / Eski bir saat tıkır tıkır işliyordu" dizeleri de eşyada biriktirilmiş zamanı karşılar ve akan zaman tıkır tıkır, hissettirmeden işlemektedir. *Yarın Başka Bir Koruda*'da ise benzer bir kullanım olarak Yaşlı Adam'ın kendini durmuş bir duvar saatine benzetmesi bu duruma örnektir:

> "YAŞLI ADAM: Benimse geleceğim yok. Ortada kaldım ben. Durmuş bir duvar saatine benzetirim kendimi. O yüzden olacak, bana bakanlar hep yanılırlar. (s. 79)"

Bu yönüyle Kadın şimdide geçmişi yaşarken Erkek "anısız" ve "belleksiz" olarak geleceği öncelemektedir. Ev Sahibi Kadın ve Yaşlı Adam ise, hem hareketsiz konumları hem de zaman üzerine düşünceleriyle "durmuş duvar saati" teşbihinin muhataplarıdır. Ancak kendi durağanlıkları zamanın akışını engelleyememiştir ve bu durum özellikle "kırmızı çiçekli bardak" motifiyle hissettirilir. Oyunda zaman algısı bakımından farklı bir perspektif sunmayan Madam Rosa ile Orman Bekçisi'nin aksine, şimdiki zamanı karşılayan iki karakter Kız ile Öğrencidir. Kız'ın yirmi yaşında olduğu ve Ev Sahibi Kadın'ın kızı olduğu bilinmektedir. Öğrenci'nin de aşağı yukarı yirmili yaşlarında olduğu tahmin edilebilir. Ancak ikiliyi şimdiki zaman algısında konumlandıran husus yalnızca pansiyonun en genci olmaları değildir. Koruda yeni nişanlanmış çift, Kadın ve Erkek ile söz konusu koşuşturmaca sırasında karşılaşırlar; "ağaçlarını" bulamayan çift, Kız ile Öğrenci'ye "adlarınızı kazıyın ağaçlara" diye çıkışırlar. Bu görünüm de Kadın'ın bulamadığı geçmişini, şimdiki zamanda *yaşayan* daha genç bir çifte tekrarlatmasını karşılar ve yine Kadın'ın restore arzusuyla örtüşür:

> "ÖĞRENCİ: İşin garip yanı, bizi görünce birbirlerini unuttular. 'Adlarınızı kazıyın ağaçlara!' diye bağırmaya başladılar bize.
>
> KIZ: Yeni evliymiş bunlar. Evlenince çıldırmışlar benim anladığım. Kadın, 'Ağacınızı unutmayın, ağacınızı unutmayın,' diye üstümüze yürüdü.
>
> ÖĞRENCİ: Ama daha o zamana kadar bizim ağacımız belli olmamıştı. (s. 43.)"

Gerek bir başkası için "geçmişi şimdide kuran" unsurlar olmaları, gerekse metin boyunca "heyecanlı" ve "ileriye dönük" sorularıyla diğer karakterlerden ayrılan Kız ile Öğrenci, şimdiki zaman algısına sahiptir. Ancak ağaca adlarını kazıma görünümünün yanı sıra, Kız başka bir bölümde de, tıpkı "bardak" motifi gibi geçen zamanı hatırlatan bir figür olarak kullanılır. Nitekim on üç yıl önce geldikleri pansiyondaki küçük kızın yirmi yaşına gelmesine "şaşılacak şey!" yorumunu yapan çiftin, geçen zamanı Kız'ın büyümesi ile tam olarak kavradıkları ve afalladıkları söylenebilir. Nitekim Ev Sahibi Kadın da bu şaşkınlığa ortak olacaktır:

> "EV SAHİBİ KADIN: Büyüdü, yirmi yaşında şimdi.

KADIN *(Çok şaşırmıştır):* Ne kadar büyümüş!

ERKEK *(Çok şaşırmıştır):* Şaşılacak şey! Birdenbire demek. Hiç beklemezdim, ama oluyor işte.

(…)

EV SAHİBİ KADIN: Ya… Sizin kaldığınız odayı verdim ona. Diyeceğim, o da söylüyor kızım için, çok büyüdü diyor. Her gün söylüyor bunu. Öyleki kızım artık büyümekten soğudu, bir soğukluk geldi.

ERKEK: Çok büyümüş demek. Şaşılacak şey!

EV SAHİBİ KADIN: Oysa eskiden çok küçüktü. O kadar küçüktü ki, emeklerdi buralarda. (…) (s. 21-22)"

Bu diyalogta üzerinde durulması gereken nokta, özellikle Erkek'in on üç yıllık bir zamanı "birdenbire demek" ifadesiyle özetlemesidir. Bu kullanım, tıpkı Yaşlı Adam'ın "beklemekle durdurduk her şeyi" ve Ev Sahibi Kadın'ın "Bu süre içinde ne olduysa, hep biz katılmadan oldu, bizi de içine alarak" ifadeleriyle özdeştir ve kaçırılmış, şahit olunamamış zamana işarettir. Aynı zaman algısı Anday'ın "İvedi bir dünya bu" ifadesiyle başlayan "Tekleyen Gece" şiirinde de söz konusudur:

"İvedi bir dünya bu, her şey erken
Ve her şey geç, gün tutulacak biz uyurken

Uyku dardır, yetmez gecenin tahta parmaklığı
Kalbim dikaçı bir arpaydı

Yitecek bir görünüm saklanamaz
Ateş kardır biraz, sabır kan biraz

Saat yedeğe almış belleğimi
Belleğim nakarat bostanı gibi

Yetersiz bu dünya el ayak için
Varolmak için, varolmamak için

Ay doğarken kırmızıdır düşünce
Batarken de öyle, nar gibi bir söylence

Geçmiş zamanı tanımaz ölüler

Ölüm başka bir yoldan gider."[413]

Şiirde özellikle "Saat yedeğe almış belleğimi" dizesi, *Yarın Başka Koruda*'da öne çıkan kaçırılmış ve "dahil olunamamış" zaman algısıyla koşuttur. Nitekim şiirin ilk iki dizesi olan "İvedi bir dünya bu, her şey erken / Ve her şey geç, gün tutulacak biz uyurken" ifadeleri de bu bağlamı vurgular. Tıpkı *Yarın Başka Koruda*'da olduğu gibi neyin "erken" neyin "geç" olduğu kavranamadan gün tutulmuş ve özne "uyur" vaziyette olduğundan *şahitlik edememiştir*. Zaman karşısındaki aynı edilgen konum, Anday'ın "Nerde" şiirinde de mevcuttur. Özellikle *Yarın Başka Koruda*'da olduğu gibi geçen zamanın küçük bir kızın büyümesi ile vurgulanması da, iki metnin ortaklığı açısından önem arz eden bir kullanımdır. Küçük kız ve incir büyümüştür, ancak özne geçen zaman içinde erincini yitirmiştir.

"Küçük bir kız gördümdü çok eskiden
Annesinin dizi dibinde,
Bir de incir diktiydim hasta iken,
Üç yapraklı mı, dört yapraklı mı ne.

Küçük kız da büyüdü, o incir de,
Ama yüreğimin erinci nerde?
(…)
Geç kaldığım da oldu belki
Laternaları dinlerkene,
Periler yeryüzüne indirmiş geceyi,
Çerağlar içinde yanmış gökkubbe.

Gökkubbeyi de bilirim, perileri de,
Ama yüreğimin erinci nerde?"[414]

Yarın Başka Koruda'da farklı perspektiflerle farklılaşan zaman algısının yanı sıra, zamanın tersyüz edildiği bir kullanım da öne çıkar. Orman Bekçisi, belirsiz bir katilin işlediği belirsiz bir cinayetten söz eder ve pansiyondakileri sorgular. Tüm bu sonuçsuz arayışın sonunda metin, Madam Rosa'nın hasta oda arkadaşının ölümüyle biter:

"ORMAN BEKÇİSİ *(Hepsini süzdükten sonra):* Siz azılı bir katilin kaçtığını nerden biliyorsunuz?
YAŞLI ADAM: Biz mi?
ORMAN BEKÇİSİ: Hepiniz. Sizi alalım sözgelişi, siz nerden biliyorsunuz?

[413] "Tekleyen Gece", *Sözcükler*, s. 500.
[414] "Nerde", *Sözcükler*, s. 508.

YAŞLI ADAM: Bunu herkes biliyor artık Bay Orman Bekçisi.

ORMAN BEKÇİSİ: Nasıl olur? Katil daha kaçmadı ki…

EV SAHİBİ KADIN: Kaçmamış mı? Neden kaçmıyor?

ORMAN BEKÇİSİ: Kaçan eden yok efendim.

EV SAHİBİ KADIN: Ormanı aramıyorlar mı?

ORMAN BEKÇİSİ: Evet, arıyorlar. Çünkü genelge geldi, belki kaçabilir diyor. Kaçarsa nereye kaçar, nereye saklanır? Öncen düşünmek gerek. Tedbir olarak evleri, ormanı arıyoruz. Uyanık bir orman bekçisi başka türlü yapamaz. Ben iki kez takdirname almış bir orman bekçisiyim. *(Hepsini süzer.)* Anlaşıldı mı?

(…)

YAŞLI ADAM: İşte Madam Rosa! *(Neşeyle güler.)* Buyurun Madam, buyurun!

(Madam Rosa'nın hıçkırıkları.)

EV SAHİBİ KADIN: Ne oldu Madam Rosa?

MADAM ROSA: Benim arkadaş.. öldü.

(Sessizlik.)

PERDE (s. 96)"

Bir cinayet üzerine gelişen sorguların henüz yeni gerçekleşmiş bir ölümle *kapatılması*, Anday'ın "Nedensel bağlantıya inanç kör inançtır."[415] anlayışıyla açıklanabilir. Bir öncelik sonralık veya neden-sonuç ilgisi aranmadan, söz konusu cinayetin onunla bağdaşmayacak bir ölümle sonuçlandırılması, aynı zamanda "doğrusal zamanın tersyüz edilmesi"ne örnektir. Bu yönüyle Anday, diğer zaman kullanımlarına bu görünümü de eklemlemiş ve esnek zaman algısını örneklemiştir. Zira bir öncelik-sonralık ilişkisi gerektiren nedenselliğin reddi, doğrusal zamanın da yadsınmasını mümkün kılmıştır. Nitekim her bir karakterin algısında başkalaşan zaman kavramının metnin sonunda tersyüz edilmesi de bu bağlamda düşünülebilir. "Zamanın belleğimizdeki imgesi, yani her bir insanın sahip olduğu zaman tasarımı, bir yandan zamanı temsil eden ve iletişimde zamanı kullanan sosyal kurumlaşmaların gelişmişlik düzeyine bağımlılık gösterirken bir yandan da tek tek kişilerin çocukluklarından itibaren zaman ile kurdukları bireysel ilişkilerce belirlenir."[416] Bu yönüyle "ortak bir hareket noktası" olan zaman, algısal düzlemde kişiden kişiye farklılık göstermektedir. *Yarın Başka Koruda*'da ise bu ayrım karakterlerin zaman akışındaki konumlanmalarıyla karşılanmıştır. Bu çeşitlilik ve karakterler arası uyuşmazlık, Anday'ın "Güneşte" şiiri üzerinden de okunabilir:

"Çünkü saatler dardır, her şeyi almaz

Güneşte çözülür ve kayarlar bir yana.

[415] "Gündüzün Geceyarısı", *Sözcükler*, s. 477.

[416] Norbert Elias, *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, s. 18.

(…)
Çünkü dardır saatler, sığmaz biraraya
(…)
Çünkü saatler dardır, sığdırılmaz,
Güneşte her şey çözülür gider bir yana."[417]

Yarın Başka Koruda'da farklı perspektifler üzerinden sunulan zaman algısındaki değişkenlik, "an"ların ayrımına örnektir. "Güneşte" şiirinde de vurgulanan, bu biricik anların/saatlerin her şeyi almayışı, yani sığdırılamayışıdır.

Tüm bu görünümler, *Yarın Başka Koruda* ile Anday şiirinin "zaman" kavramını önceledeğini kanıtlar. Ancak *Yarın Başka Koruda*'da, bir tiyatro metni olması sebebiyle "temsil" öne çıkar. Geçmiş zamanı Kadın, geleceği ise Erkek karşılarken Kız ile Öğrenci şimdiki zamanı temsil etmektedir. Yaşlı Adam ile Ev Sahibi Kadın ise akan zaman içinde durağan bir konumdadır ve "eylemsizlik" fikrini vurgular. Anday, oyununda mutlak karşılıklarla sunduğu zamanın algısal çeşitliliğini şiirinde belli belirsiz geçişlerle kullanır. "(…) Anday şiiri, kronolojik olarak ele alındığında Zaman tasarımları kimi dönemlere ayrılabilir ve bu dönemler izlenerek farklı Zaman tasarımları ortaya çıkarılabilir. Saptanan bu Zaman tasarımları, şiirsel süreçten öte, şiirde kullanılan Zaman kavramını ortaya koymayı amaçladığı için felsefî bir içerik taşır (…)."[418] Armağan'ın "felsefî içerik" olarak değerlendirdiği Anday'ın zaman algısı, türün gerekliliklerine göre oyunda ve şiirde farklı çehrelere bürünmüştür. *Yarın Başka Koruda*'daki belirgin temsiller, şiirde de aynı çeşitliliği karşılar fakat karakterler arası geçişlerle sunulan çoklu perspektifin yerini tek bir perspektif, yani şair-öznenin/Anday'ın çoklu ve dairesel zaman algısı almıştır. Böylece ayrı bakışların farklı zaman algısı *Yarın Başka Koruda*'da bir uyumsuzlukla ve absürt diyaloglarla sonuçlanmış, şiirde ise şair-öznenin değişken algısı zamansal bir çeşitlilik sağlamıştır.

3. 8. *AYLAKLAR* İLE *DİKKAT KÖPEK VAR*'DA "EYLEMSİZLİK"

Aylaklar (1965), kısa bir bölümüne ulaşılan ve ancak 2023'te yayımlanan *Barem Kanunu* (1946) hariç tutulursa Anday'ın kendi adıyla yayımladığı ilk romanıdır. Ancak *Aylaklar*, yalnızca ilk olmasıyla değil, metnin özgül nitelikleriyle de Anday'ın diğer romanlarından ayrılır. Nitekim *Gizli Emir* ve *İsa'nın Güncesi*'nde görülen isimsiz karakterler, belirsiz mekân ve zaman tasarımlarına karşın *Aylaklar*'da böyle bir soyutlama tekniği mevcut değildir. Lirik ve şiirsel bir anlatı olarak tanımlanabilecek olan *Raziye*'den ise tematik

[417] "Güneşte", *Sözcükler*, s. 498.
[418] Yalçın Armağan, *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman*, Yüksek Lisans Tezi, s. 85.

farklılıklarıyla ayrılır. Buradan hareketle, *Gizli Emir* ve *İsa'nın Güncesi* Melih Cevdet Anday'ın romancılığının temel hüviyetlerini karşılayan metinler olarak, *Raziye* ise bir "şair romanı" olarak nitelendirilebilir. *Aylaklar* ise Anday'ın diğer romanlarıyla, hatta şiiri başta olmak üzere diğer türdeki eserleriyle de pek ilintili olmayan bir metindir. Bu sebepten ilk olarak *Aylaklar*'a türlerarası ilişkiler bağlamında bir zemin oluşturmak yerinde olacaktır.

Aylaklar'da, Meşrutiyet'ten sonraki toplumsal dönüşüm Abdülhamid'in eczacıbaşısı Şükrü Paşa'dan kalma bir konak üzerinden işlenir. Şükrü Paşa'nın kızı Leman Hanım'ın konağı ayakta tutma gayreti ve mirasyedi torunların/ahbapların eylemsizliği, metnin temelini oluşturur. Bu yönüyle ilk olarak Anday'ın bazı Garip dönemi şiirlerinde görülen ve bu çalışmada da örneklenen "işsizlik" konulu, daha doğru tabirle işsizliği de içeren şiirleriyle ilişkilendirilebileceği düşünülse de, bu metinler arasında detaylandırılabilecek bir ilgi bulunmamaktadır. Zira Anday'ın ilk dönem şiirlerinde özne yahut odaklanılan insan tipi sıradan insanı karşılarken *Aylaklar*'da üst sınıfa mensup bir ailenin çöküşü söz konusudur. Ayrıca bu şiirlere konu olan işsizlik, sıradan insanın güncel ve "aşılması gereken" dertlerini karşılayan bir kullanımdır. *Aylaklar*'da ise bir meşgalesizlik ve "flanör düşünce" yergisi öne çıkar.[419] *Aylaklar* ile ilişki kurulması muhtemel olan bir diğer örnek ise Anday'ın Ivan Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar* (1862) romanından aynı adla uyarladığı tiyatro metnidir. Ancak Anday'ın *Babalar ve Oğullar*'ını uyarlama olarak değerlendirmek pek doğru olmayacaktır; zira olay örgüsünden diyaloglara kadar Turgenyev'in metnine sadıktır. Bu yönüyle *Babalar ve Oğullar* (1981), Anday'ın düşünce yazılarında sıkça bahsettiği ve çevirmenliğini de üstlendiği Turgenyev'in romanının yalnızca sadeleştirilmiş ve sahneye/tiyatroya aktarılmış formudur, denilebilir. Oyun, her ne kadar özgün bir metin olmadığından türlerarası ilişkiler bağlamında değerlendirilmeyecek olsa da; gerek kuşak çatışmasını konu alan yapıları gerekse karakter benzerliği bakımından Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar*'ı ile *Aylaklar* arasındaki ilgi açıktır ve bu çalışmanın kapsamını aşsa da farklı bir çalışmada "karşılaştırmalı edebiyat" disipliniyle incelenebilir. *Aylaklar*'ın Anday'ın romancılığında önemli bir nokta olması sebebiyle bu "ilişki kurulamayan ortaklıklar"dan sebep eser inceleme dışında bırakılmamış, tek perdelik bir oyun olan ve "eylemsizlik" fikri üzerinden okunabilen *Dikkat Köpek Var* (1972) ile karşılaştırılmıştır. Zira *Dikkat Köpek Var*, *Aylaklar* kadar hacimli bir anlatı olmasa da *Aylaklar*'da yer alan kuşak çatışması, kabullenme, eylemsizlik-hareket karşıtlığı gibi ortak temaları içerir. Soyutlama tekniğini öne çıkarması Anday'ın düzyasısındaki başkalaşmayı örneklerken, simgesel

[419] Melike Kılıç, *Türk Romanında Flanör Düşüncenin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam ve Aylaklar*, Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017.

temsilleriyle de türlerarası karşıtlıklar sunar. Bu yönüyle *Aylaklar* ile *Dikkat Köpek Var*, türlerarası ilişkiler bağlamında gerekli malzemeyi sunan metinlerdir.

İki metnin karşılaştırılmasında ilk olarak figürlere odaklanmak yerinde olacaktır. *Aylaklar*'da üç ayrı nesil, Şükrü Paşa'nın köşkünde birlikte yaşarlar. Köşkte, Leman Hanım'ın idare ettiği ve paranın nereden geldiğinin diğer karakterler tarafından sorgulanmadığı bir "sürüp gitme" durumu söz konusudur. "Aylaklığı finanse eden Leman Hanım, herkesin düşünme yeteneğine el koymuş gibidir. Bu yüzden konaktaki hiç kimse, konağın maddî olarak nasıl idare edildiğini sormaz; bu durumun nereye kadar gideceğiyle ilgili bir kaygı duymaz."[420] Leman Hanım'ın eşi Davut Bey ise sorumluluktan kaçan, düştükleri durumun ayırdına varamayan ve ütopik tasarılarıyla/hayalleriyle yaşayan bir figürdür. Bu ütopik tasarılarıyla *Meryem Gibi* (1991) romanındaki Melda'nın babasıyla benzeşir. Aynı şekilde Melda'nın annesi de otoriter tavrıyla Leman Hanım'ı hatırlatır. Bu benzerlik *Meryem Gibi*'nin kahraman-anlatıcısı Melda'nın ifadeleriyle görünür kılınabilir:

> "Babamın her şeyden, evinden, yurdundan, bütün sorumluluklarından kaçma tabiatı ile annemin sebatkâr, gözü pek, kendine güvenen tabiatı yan yana konursa, ailemizin tablosu daha iyi ortaya çıkar. Ben anneme hayrandım, ama babamı seviyordum."[421]

İki romanda da görülen anne-baba figürleri, Anday'ın söyleşilerinde bahsettiği kendi anne ve babasıyla bire bir örtüşür. Bu yönüyle söz konusu karakterlerin Anday özelinde yazar merkezli bir kompleksi karşıladığı söylenebilir. Melih Cevdet'in kendi babasının sorumsuzluğunu vurgulaması, hatta onu sevmediğinin not edilmesini istemesi; annesini ise "Annem olmasaydı biz üç kardeş ölürdük" ifadeleriyle anması, *Aylaklar* ve *Meryem Gibi*'deki aile görünümünü hatırlatır:

> "'Babam sonradan olma avukat. Zengin bir ailenin şımarık oğlu…'
>
> Durdu. Ya da ben durdum. Yani not almayı durdurdum…
>
> 'Lütfen yazın' dedi. 'Babamı hiç sevmiyorum.' Ve, açıkladı:
>
> 'Ailesinin sürekli destekleyeceğine güvendiği için hiç sorumluluk duymamış… İstediği tüm okullarda okumuş: Saint Joseph, Galatasaray, Harbiye… Çok sonradan anladım ki, o babam artık büyük ailesinden yardım almıyordu. Büyükbabam, büyük amcalar onu yalnız bırakalım da sorumluluğunu öğrensin demişler… Çocukluk anılarımdan bilirim ki, babam bu sorumluluğu idrak edemedi'.
>
> (…)
>
> '(…) Annem olmasaydı biz üç kardeş ölürdük. Sağlam çıkan annem oldu. Şımarık paşazadeye katlandı. O yoksullukta bizi o büyüttü… Annem, bedence ve ruhça çok sağlam

[420] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, s. 165.
[421] Melih Cevdet Anday, *Meryem Gibi*, Simavi Yayınları, İstanbul 1991, s. 22.

bir kadındı. Otoriterdi. Bu haliyle babamın gelgeçliğini ve sorumsuzluğunu dengeledi, ailemizin temel direği oldu.'"[422]

Görüldüğü üzere Anday'ın bazı romanlarında işlediği anne ve baba figürü, kendi ailesini büyük ölçüde karşılayan kullanımlardır. Romandaki bir diğer figür ise, Leman Hanım'ın torunu Muammer'dir. Muammer, ilk bölümde çok etkin olmasa da özellikle ikinci bölümün onun günlüğü olarak kurgulanması sebebiyle öne çıkar. Bu günlük kurgusu da anlatım tekniği bakımından yine *Meryem Gibi* ile *Aylaklar*'ı koşut kılan bir unsurdur. Diğer karakterler arasında sayılabilecek olan Şükrü, Galip Bey, Dündar Bey, Mürşide ve Nesime ise farklı özellikler taşıyan figürler olsalar da "eylemsiz" oluşlarıyla aynı tercihte birleşirler. Bu beşli arasından yalnızca Nesime'nin mevcut durumun farkında olduğu ve değişimi/kurtuluşu "tasarladığı" söylenebilir. Muammer ise, egzistansiyalizm (varoluşçuluk) ile okunabilecek bir farkındalığa ermesi ve başarısız da olsa harekete geçmesiyle diğer karakterlerden ayrılır. Dündar Bey ile Şükrü ise romandaki kuşak çatışmasının iki kutbunu oluşturan figürlerdir. Bu noktada Leman Hanım'ın Muammer'le olan diyaloğunda konaktaki üç nesli de değerlendiren ifadeleri dikkate değerdir:

"'Sen kim oluyorsun?' dedi ona. 'Sen kim, karar vermek kim? Bu işi üzerime almasam, sen de teyzen gibi evde kalırsın, anladın mı? Biz öyle değildik, bizim nesil atılgandı, cesurdu, yaşamayı severdi. Bak bana bir defa da ibret al! Bu yaşımda senden daha canlıyım. Davut Bey'e bak, yüz bulsa benden, dünyaya delik açmaya kalkar. Dündar Bey'i görmüyor musunuz? Eski tabancasını bulsa, ihtilal çıkaracak. Bir de bizden sonrakilere bakın canım! Şu Galip'in mıymıntılığına bakın! Şu Mürşide'nin sersemliğine bakın! Biri para biriktirmeyi düşünür, öteki rakı içip kapı dinlemeyi… Sizin kuşağa gelince, siz şimdi kuşak diyorsunuz ya, bir filozofluktur gidiyor sizde, hindi gibi düşünüp duruyorsunuz. Sen Muammer, yılgınlığı yakıştırmışsın kendine… Şükrü'yü severim, ama doğrusu o da çokça kurnazdır ha… Çıkarını çok iyi bilir, ona göre kullanır herkesi… Elinizi bir işe sürmeden dünyaya fetva vermek istiyorsunuz siz.'"[423]

Leman Hanım'ın değerlendirmesi yerinde tespitler içermesine karşın tartışmaya açıktır. Zira "atılgan" olarak tanımladığı kendi neslinin diğer iki temsilcisi, *canlılıktan* epey uzaktır. Dündar Bey ihtilâl anılarını anlatıp İttihatçı komutanlara dair görüşler sunmaktan öteye gitmez. Bu yönüyle ihtilal, Dündar Bey özelinde bir hareketi içermez; "zevk-i tahattur"dan ibarettir. Davut Bey ise günü kaçırmaktadır ve ancak geleceğe dair tasarılarıyla *oyalanır*. Dündar Bey geçmişte,

[422] Melih Cevdet Anday, "Zaman Okyanusunda Yolculuk", Söyleşiyi yapan: Zeynep Oral, *Milliyet Sanat*, 15 Ağustos 1988, *Dakika Atlamadan*, s. 310-313.

[423] Melih Cevdet Anday, *Aylaklar*, Everest Yayınları, İstanbul 2018, s. 102. (Tüm alıntılar bu baskıdan yapılmış olup diğer referanslarda yalnızca sayfa sayısı belirtilmiştir.)

Davut Bey ise ulaşılamayan bir gelecekte yaşar. Leman Hanım'ın ikinci nesli temsil eden Mürşide ve Galip Bey ile ilgili tespiti yerindedir. Muammer'in teyzesi Mürşide sarhoş olup konağın nabzını tutmakla yetinirken, babası Galip ise eşi ölmesine rağmen damat olarak konakta kalmış ve Leman Hanım'dan aldığı harçlıkları biriktirerek bir apartman dairesi satın almıştır. Üçüncü nesli niteleyen ifadeler ise "hiçbir şeye el sürmemek" bakımından üçünü de karşılarken "dünyaya fetva vermek hevesi" yalnızca Şükrü için söylenebilir. Muammer ve Nesime'nin böyle bir arzusu yoktur; her ikisi de konaktan sıyrılıp "yüklerinden" kurtulmayı kurarlar. Nitekim Muammer'in Nesime'yi "Sanırım bu evde en yakınım odur (s. 195)" ifadesiyle diğerlerinden ayırması da ikili arasındaki benzerliği vurgular. Şükrü ise nihilizme yakın fikirleri ve bilmiş tavırlayırla öne çıkan, bu yönüyle "hiçbir şeye elini sürmeden fetva vermek" hevesinde olan bir karakterdir. Leman Hanım'ın değerlendirmesinde bir diğer dikkate değer nokta ise kuşak temsillerinin konaktakilerle sınırlandırılmış olmasıdır. Bu da Anday'ın burjuva eleştirisi olarak yorumlanabilir. Nitekim metnin sürekli kapalı mekânlarda geçmesi ve karakterlerin durağan konumu, paşazadeler ile ahbaplarının sosyal hayattan kopuk yaşantılarını vurgular. Leman Hanım'ın esnafın kazancını ve "söz sahibi olmalarını" yadırgaması da bu toplumdan soyutlanmış burjuva sınıfının sınırlı algısını örnekler: "Terbiyesizlere bakın! Bakkallar, kasaplar söz sahibi oluyor artık… Ah babacığım, başını kaldır da dünyanın halini gör… (s. 104). Leman Hanım'ın tüm bu değerlendirmesinde ve "sınıflandırmasında" *figüral karakterleştirme* söz konusudur. Anlatıbilimde figüral karakterleştirme, *anlatıcının karakterleştirmesi*nin aksine karakterize eden özne rolünü anlatıcının değil, bir başka karakterin üstlendiği bir tekniktir.[424] Ayrıca Leman Hanım'ın figüral karakterleştirmesinde, açık ve kapalı olmak üzere tasnif edilen bir başka ayrımın "açık karakterleştirme" metodu mevcuttur:

> "Açık karakterleştirmeler genellikle bir karakteri tanımlayan, kategorize eden, nitelendiren ve değerlendiren betimleyici ifadelerdir. Bu ifadeler, karakterin iç ve dış özelliklerine, belirli alışkanlıklarına vb. atıf yapabilir. Vurgulanması gereken bir diğer önemli nokta da açık karakterleştirmenin çoğunlukla açık ve net betimlemelere ('Yeşil gözlü, soluk benizli bir adamdı.', 'Evdeyken son derece sakin dışarıda ise fazlasıyla hırçın ve saldırgandı.') dayanmakla birlikte, daha kapalı, imaya dayalı biçimlerde de ('Kimsenin yanına yaklaşmak istemeyeceği türden bir insandı.') karşımıza çıkabilir."[425]

Böylece üç nesil, yani tüm önemli roman karakterleri Leman Hanım üzerinden değerlendirildiği için figüral anlatım, Leman Hanım'ın bu değerlendirmesindeki ifadeleri göz önünde bulundurulduğunda ise açık anlatım örneklenmiştir. "Ancak bu tip ifadelerin otomatik olarak

[424] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 152-153.
[425] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 153.

doğru ve güvenilir bilgiler sağlamayacağı mutlaka göz önünde bulundurulmalı ve dolayısıyla bu bilgiler, hemen okurun zihnindeki karakter profiliyle birleştirilmeye çalışılmamalıdır."[426] Bu yönüyle anlatıcının doğrudan Leman Hanım'a "gizlendiği" düşünülmemeli, "karakterin" karakterizasyonundaki *güvenilirliği* tartışılmalıdır. Fakat figüral anlatımın önemi de burada yatar; zira karakterizasyonun güvenilirliği su götürür olsa da figüral anlatımı üstlenen karakterin değerlendirmeleri, Leman Hanım örneğinde olduğu gibi kendisi hakkında da fikir vermektedir:

> "*Figüral karakterleştirme*deki güvenilirlik meselesine gelince, bir karakterin kendisiyle ya da bir başka karakterle ilgili değerlendirmelerinin güvenilirliği, esasen *pragmatik* koşullara, yani karakterleştirmenin *bağlam*ına bağlıdır. Ayrıca başka bir karakterle ilgili söylenen her açık ifade, aynı zamanda *kapalı bir figüral oto-karakterleştirme*dir; çünkü bir figürün bir başka karakterle ilgili değerlendirmeleri, söz konusu figürle, yani bu değerlendirmeleri yapan karakterle ilgili çıkarımlar yapmamızı sağlar."[427]

Leman Hanım'ın değerlendirmesi de bu bağlamda *kapalı bir figüral-oto karakterleştirme* içerir. Zira hem yetişmesinde yahut yaşayışında söz sahibi olduğu kimseleri kendi etkisi yokmuş gibi eleştirmesi, hem de değerlendirmesini konakla sınırlandırdığı ve diğer sınıfları hor gördüğü için "ele verdiği" soyutlanmışlık; okurun/araştırmacının Leman Hanım'la ilgili bir çıkarım yapmasını sağlar. Özellikle "aylakların" hemen hepsinde görülen bu soyutlanmışlığa değinmek yerinde olacaktır. Zira romanın omurgasını oluşturan bu kapalı yaşam, durağan konak hayatının ve "hazır yiyicilerin" eylemsizliğinin temel sebebidir. Nitekim Melike Kılıç, *Aylaklar*'ı flanör düşünceye hem yakın hem de uzak olarak değerlendirirken de bu soyutlanmışlığı vurgular. Kılıç'ın tezine göre roman karakterleri, uğraşsız olmaları sebebiyle flanör tipine yakınken "seyir hâlinde" olmamalarıyla onlardan ayrılır. Zira flanör tipi, modernizmle birlikte Paris'te ortaya çıkan ve şehrin içinde bir nedene bağlı olmadan *gezinen* entelektüel kimseleri karşılayan bir kullanımdır.[428] Şükrü Paşa konağının sakinleri ise flanörler gibi aylaktırlar ancak gezintiye bile erinirler. Bu yönüyle *Aylaklar* özelinde eylemsizlik, yalnızca uğraşsızlığı değil, fiziksel bir hareketsizliği de karşılayan bir temadır. Nitekim söz konusu "aylakların" seyri bile zihinsel yahut içsel olarak gerçekleşir.[429] Dündar Bey geçmişe, Davut Bey tasarılarına *yürür*; ancak bu yürüyüş eylemsiz bir gezintidir. Genç kuşağın çoğu temsilcisi ise gitmeyi yalnızca bir fikir olarak benimsemiş, zihnî yürüyüşle yetinmişlerdir:

---

[426] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 154.
[427] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 154.
[428] Melike Kılıç, *Türk Romanında Flanör Düşüncenin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam ve Aylaklar*.
[429] Melike Kılıç, *Türk Romanında Flanör Düşüncenin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam ve Aylaklar*.

> "Roman kahramanlarının genç kuşak olarak nitelendirdiğimiz tüm kahramanları hep bir gitme fikrinin peşindedirler. İdeallerini bir kenara koyup eve kapanan Ayla hariç olmak üzere; Şükrü, Muammer ve Nesime bir yere bağlı kalmamayı ve sürekli gitmeyi düşünürler. Nesime eşinden ve sevgilisinden ayrılarak konağa gelmiştir fakat buradan da kurtulmanın yollarını aramaktadır; sonuç olarak konaktan gitmenin de bir yolunu bulmuştur. Bu yönüyle Nesime, gitmeyi en çok düşünen fakat uygulamaya da geçirerek kaçmak konusunda en çok tecrübe yaşayan karakterdir. Şükrü ise bir yere bağlı kalmamanın temsilidir. Bir yere gelir ya da 83 birine bağlanırken dahi ondan kopacağını biliriz, bu sayede onun zihnî yürüyüşlerine çoğu kez şahitlik ederiz.
>
> Muammer'in zihin dünyasındaki eylemleri ise romanın bel kemiğini oluşturur. Romanın ikinci bölümü Muammer'in kurtulma ve gitme fikirlerinden oluşur. Eylemsiz bir şekilde yalnızca gitmeyi, kurtulmayı uzun uzadıya düşünüşü zihin dünyasındaki seyrine tekabül eder."[430]

Bu yönüyle *Aylaklar*'ın eylemsizliği, hem meşgalesizliği hem de fiziksel durağanlığı karşılar. Nitekim en temel özelliği yürümek olan flanör tipinin bu *hareketine* bile muktedir değildirler. "Aylaklar, roman boyunca Leman Hanım'dan çalarak yaşarlar. Onların varlığı, çalmak için bile çalışmaya gerek kalmayan böyle bir hırsızlığa bağlıdır. Buna 'parazit/asalak' hayatı da denilebilir."[431]

Dikkat Köpek Var ise eylemsizlik fikriyle *Aylaklar*'a yakınken, tek perdelik bir tiyatro olmasıyla bu eylemsizliğin aktarımında daha sembolik bir anlatımı örneklemesiyle ondan ayrılır. Nitekim evin yeni sahipleri "eve taşındıklarından beri orada olan" "Dikkat köpek var" levhasının metnin sonunda ters çevrilmesiyle yön değiştiren olay örgüsü, eylemsizliğin durağanlığını ve eylemin etkisini vurgulayan sembolik bir kullanımdır. Ancak bu tahlile geçmeden önce *Dikkat Köpek Var* oyununun da figürlerini görünür kılmak yerinde olacaktır.

Dikkat Köpek Var; Anday'ın sık sık üzerinde durduğu soyutlama tekniğine uygun olarak Delikanlı, Kız, Adam, Kadın ve Doktor adlarıyla anılan beş karakterden oluşur. Oyun, Delikanlı'nın levhanın asılı olduğu bahçe kapısından çıkan Kız'a evlenme teklif etmesiyle başlar. "Eylemden kaçınma" olarak değerlendirilebilecek olan ilk davranışlar, Delikanlı'yı, Kız'ın babasına, babasının ise eşine yönlendirmesinde görülür:

> "DELİKANLI *(Ayağa kalkar):* Affedersiniz efendim!
>
> (…)
>
> DELİKANLI: Benimle evlenir misiniz?
>
> KIZ *(Düşünür, sonra kesin):* Bunu babamla konuşun.

[430] Melike Kılıç, *Türk Romanında Flanör Düşüncenin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam ve Aylaklar*, s. 82-83.
[431] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, s. 166.

(Ciddi, yürür gider. Delikanlı sırasına oturur, kitabını okumaya koyulur. Az sonra demir parmaklıklı kapı açılır, orta yaşlı, gözlüklü çantalı bir adam çıkar, Delikanlı'nın önünden geçer.)

DELİKANLI: Affedersiniz efendim,

(…)

DELİKANLI: Demin buradan genç bir hanım çıktı, kendisine evlenme teklif ettim. 'Babamla konuşun' dedi. Siz o hanımın babası mısınız?

ADAM: Evet.

DELİKANLI: Kızınızla evlenebilir miyim?

ADAM: Kesin bir şey söyleyemem… *(Biraz düşündükten sonra)* Bunu karımla konuşun, daha iyi.

(…)

DELİKANLI: Kızınızla evlenebilir miyim?

KADIN: Kızım, babamla konuşun dediğine göre neden babasına sormadınız?

DELİKANLI: Babasına sordum, sizinle konuşmamı söyledi.

KADIN: Bana sormanızı mı söyledi? Çok tuhaf doğrusu.

DELİKANLI: Demek size çok saygısı var."[432]

Kız'ın ailesinin eylemsizliğinin aksine, Delikanlı ailenin ve "levhalı evin" rutinini bozan bir figür olarak öne çıkar. Metnin sonunda levhayı ters çevirme işlevini Delikanlı'nın üstlenmesi de bu sebeptendir. Ayrıca Delikanlı, kendini tanıtırken "işsizliğini", "gezginliğini" ve kitap okuma alışkanlığını vurgulamasıyla flanör tipine yaklaşır:

> "DELİKANLI: Hayır. Ben işsizim, onun için gündüzleri bol bol dolaşabiliyorum. Elime bir kitap alıp hoşlandığım bir yerde oturuyorum. Bugün de yolum buraya düştü. Çok güzel bir yer doğrusu… Bu yol, bu ağaçlar, bu parmaklıklı kapı, bahçeniz… *(Kadın, korkuyla demir parmaklıklı kapıya bakar.)* Oturdum. Sonra kızınız çıktı. Görür görmez hoşlandım. Birden evlenme düşüncesi geçti aklımdan. Çok tuhaf değil mi? *(Kadına bakıp gülümser.)* Fırsatı kaçırmayayım dedim. *(Durur.)* İyi etmedim mi? (s. 103.)"

Bu yönüyle Delikanlı, seyir halinde olmasıyla *Aylaklar*'ın karakterlerinden ayrılır. Olağan akışın seyrinde diğerlerine "aykırı" bir görünüm çizmesi ve kitleyi harekete geçirmesi gereken bir figür olması da Delikanlı'yı flanör tipine yaklaştıran unsurlardır:

> "*Flâneur*'ün kişiliğinde aydın, pazara çıkmıştır. Niyetinin pazarı görmek olduğunu söylerse de, aslında niyeti kendisine bir alıcı bulmaktır. Henüz koruyuculara sahip olduğu, ama

[432] Melih Cevdet Anday, *Dikkat Köpek Var, Toplu Oyunlar I (Ölümsüzler)*, s. 101-102. (Tüm alıntılar bu baskıdan yapılmış olup diğer referanslarda yalnızca sayfa sayısı belirtilmiştir.)

pazarla da tanışmaya koyulduğu bu geçiş döneminde aydın, *boheme* olarak belirginleşir. Ekonomik konumunun belirsizliğine koşut olarak, politik işlevi de belirsizdir."[433]

Walter Benjamin'in Charles Baudelaire'den hareketle açıkladığı flanör tipi; ekonomik konumunun ve politik işlevinin belirsizliğiyle Delikanlı ile özdeşleşen bir tanımdır. "Alıcı bulmak" niyeti ise Delikanlı'nın evlilik teklifiyle, eve ve aileye dair sorgulamalarıyla örtüşür niteliktedir. Oyundaki bir diğer figür olan Doktor ise rutinle *uyutulmuş* olan aileden ve bu rutini *kıran* Delikanlı'dan, rutini sürdüren bir otorite olmasıyla ayrılır. Nitekim Delikanlı'ya "git burdan", "düzeni bozma" gibi uyarılarda bulunması, onun hâkim rolünü vurgulayan kullanımlardır. Ayrıca Doktor ile Delikanlı'nın karşılaşmasında yine sembolik bir anlatım olarak "maske" motifinin kullanıldığı görülür. Doktor, maskesini çıkardığında altından bir maske daha, bir köpek maskesi çıkacaktır. Bu yönüyle metne adını veren "levha" motifinin Doktor ile özdeşleştiği görülür. Kadın ve Adam tarafından aslında bahçede köpek olmadığının vurgulanması ve Doktor'un "havlaya havlaya" bahçeden içeri girmesi de bu özdeşliği destekler niteliktedir:

"DELİKANLI: Maskeni çıkar şeytan!
DOKTOR: Peki *(Maskesini çıkarır, altından başka bir maske, bir köpek maskesi çıkar.)* İşte çıkardım. Dikkat!
DELİKANLI: Köpek!
DOKTOR: Git burdan, düzeni bozma! İçerde hastam var.
DELİKANLI: Sen bana karışamazsın.
DOKTOR: Bu evin sahibi benim.
DELİKANLI: Yolun da sahibi değilsin ya…
DOKTOR: Kız dönmeden git diyorum sana.
DELİKANLI: Gitmiyorum.
DOKTOR *(Havlamaya başlar):* Hav hav hav…
DELİKANLI *(Geriler):* Gitmiyorum.
(Doktor havlaya havlaya bahçeden içeri girer) (s. 114)"

Bu noktada Delikanlı'nın "Yolun da sahibi değilsin ya" çıkışı, yine flanör düşünceye uygun bir kullanım olarak değerlendirilebilir. Ayrıca *Dikkat Köpek Var*'daki rutinliğin yine bir mekâna, yalnız bahçe kapısı görünen eve bağlanması dikkat çekicidir. Bu yönüyle *Dikkat Köpek Var*, *Aylaklar* ile mekânsal bir ortaklık kurmaktadır. "Durağanlık" bağlamında bu ilgiye değinmek yerinde olacaktır.

[433] Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 2002, s. 93.

Her iki metinde de mevcut sıkışmışlığın belirli mekânlar üzerinden sunulduğu görülür. *Aylaklar*'da Şükrü Paşa'nın konağı bir "aylaklık mekânı"[434] olarak öne çıkarken, *Dikkat Köpek Var*'da ise Adam, Kadın ve Kız'ın evi; Doktor tarafından sürdürülmek istenen oyalanma halini karşılar. *Aylaklar*'da anlatıcının Şükrü Paşa Konağı'nı "eskidikçe sönen" bir görünümle tasvir etmesi, bu mekâna sinmiş eylemsizliği örnekler niteliktedir:

> "Şükrü Paşa Konağı eskidikçe içindeki yaşayış da sönüyordu. Eskiden bu zemin kattaki odaların hepsinde hizmetçiler, uşaklar otururdu. Yukarı katlara çıkan merdivenlerde ayak sesleri eksik olmazdı. Salonlar, sofalar, odalar şimdiki gibi ıssız değildi. O kalabalık ısıtıyordu sanki köşkü. Gençlik, neşe, umut, sevgi, aşk dolup taşardı her yandan, şarkılar, çalgılar duyulurdu.(…) Hadi bağdadi çürüyor, hadi eşya eskiyor, para azalıyor, insanlar ölüyor, yaşlanıyor, fakat sevgiler, aşklar ne oluyor, nereye gidiyordu? Eksiklikten, parasızlıktan onlara ne idi? Bir yoksul evini bile cennete çeviren sevişme, hangi uğursuzluk yüzünden bu köşke yüz çevirmişti? (s. 68-69)"

Anlatıcının ifadeleri, karakterleri saran eylemsizlik ve yozlaşmanın konağa da sirayet ettiğini vurgular. *Dikkat Köpek Var*'da ise, bir tiyatro metni olması sebebiyle bu denli bir mekân tasviri mevcut değildir. Ancak çeşitli görünümler ve diyaloglardan hareketle evin durağanlığı örneklenebilir. Evin öne çıkan ilk özelliği şâibeli levhasıdır. Şâibelidir çünkü Kadın, bahçede köpek olmadığını ve levhanın eve taşındıklarında orada olduğunu belirtir; Adam ise eşinin bahçede koca bir köpek beslediğinden yakınır ve ev sahibi ile anlaşmalarında bu levhanın bir madde olarak yer aldığını belirtir. Doktorun köpek maskesi takması ve havlaması ise durumu daha da bulanıklaştırır. Ancak levha her ne sebepten asılı olursa olsun, ev sakinleri tarafından "değiştirilemez" durumdadır ve bu bir sürgite sebep olur. Ayrıca "Dikkat köpek var" levhası, dışarıya karşı bir tehdit içerir ve tıpkı *Aylaklar*'da olduğu gibi evi dışarıdan soyutlar. Nitekim Adam da Delikanlı ile diyaloğunda levhanın "dışarı" ile etkileşimi kısıtladığını vurgular:

> "ADAM: (…) Ama eşim, ille herkes onun hastalığı ile uğraşsın, başka bir şeyle ilgilenmesin diye kızımızın evlenmesini istemiyor. İstemiyor işte. Bunun için de koca bir köpek besliyor bahçede. E.. bahçede böyle bir köpek dururken de kim gelir kızımı istemeye? (s. 106)"

Bu yönüyle "Dikkat köpek var" levhası, evi dışarıya karşı "muhafaza eden" ve durağan bir süreç oluşturan bir motiftir. Aslında yürüyebilmesine rağmen yatalak olduğu belirtilen Kadın da bu yönüyle "mahfuz" bir figür konumundadır:

> "DELİKANLI: Evet. Sizden biraz sonra Hanımefendi çıktılar dışarı…

[434] Melike Kılıç, *Türk Romanında Flanör Düşüncenin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam ve Aylaklar*.

ADAM *(Büyük bir şaşkınlık içinde):* Öyle mi? Oysa bugün dışarı çıkmayacağını söylemişti bana, çünkü karım yatalaktır.

DELİKANLI: Çıkmaya karar vermiş olacak.

ADAM: Böyle bir karardan benim haberim yok. Doktoru da bilmiyor. Çok şaşırtıcı bir şey doğrusu. Düşünün, kırk yıllık karım, kırk yıllık yatalak karım, birden ayağa kalkmaya karar veriyor, yalnız ayağa kalkmaya değil, sokağa çıkmaya karar veriyor ve bundan bana hiç söz etmiyor. (s. 105)"

Tüm bu görünümler, *Aylaklar* ve *Dikkat Köpek Var* özelinde mekânın "fosilleşmiş" işlevini vurgular. "Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. Bilinçdışı orada geçirir gününü. Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar."[435] Bachelard'ın daha çok "bir hatırayı saklı tutmak" olarak yorumlanabilecek olumlu mekân vurgusu, *Aylaklar* ve *Dikkat Köpek Var* özelinde olumsuz bir görünümdedir. *Aylaklar*'da Şükrü Paşa Konağı, güzel hatıralar barındırmasına rağmen, tıpkı Dündar Bey'in ihtilâl anıları gibi içerisindekilerle beraber fosilleşmiştir. *Dikkat Köpek Var*'da ise bağımlı kılınan bir ev öne çıkar; bahçe kapısındaki "uyarıcı levha" ise bu alanı "yabancılardan" korumakta, rutini sürdürmektedir. *Aylaklar*'da konağın yıkılması, *Dikkat Köpek Var*'da ise levhanın tersine çevrilmesi bu uyuşturucu konfor alanlarının bozumuna işarettir.

Bahsi geçen konağın yıkımı ve levhanın ters çevrilmesi olayları, metinlerdeki eylemsizliği kıran görünümlerdir. Ancak *Aylaklar*'da bu bir zorunluluk taşırken, *Dikkat Köpek Var*'da bilinçli bir hareket söz konusudur. Bu yönüyle "aylaklar" her zamanki gibi edilgen ve konfor alanlarından "atılmış" durumda, Delikanlı ise rutinin kırılmasında etken bir konumdadır. Bu noktada Delikanlı'nın aykırılığına benzer bir görünüm olarak Muammer'in sancılı sürecine değinmek yerinde olacaktır.

Romanın ilk bölümünde silik bir görünüm çizen Muammer, ikinci bölümde "harekete geçen" bir karakter olarak öne çıkar. İlk bölümde Şükrü'nün gölgesinde kalması, Ayla ile evlenmesinde bile Şükrü ile Leman Hanım'ın onu iteklemesi, artık bir genç adam olmasına rağmen konak hayatının ona ancak "evin torunu" rolünü vermesi; Muammer'in içine kapalı bir figür olmasına yol açan etkenlerdir. Bu etkenlerle ilintili olmakla beraber, Muammer'i harekete geçiren, ona bir farkındalık kazandıran diğer olaylara da değinilebilir: İlk olarak, babası Galip Bey'in ölümü ve biriktirdiği paralarla bir apartman dairesi aldığını söylemesi, konağın dışına çıkılmasında önemli bir halkadır. Ayrıca Muammer'in "piç" olduğu ile ilgili söylentiler ve Galip Bey'in ölümünden önce Muammer'le ilk defa bir baba-oğul diyaloğu kurması, ona *didinmek*

[435] Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 39.

için sebep veren hadiselerdir. Ancak en önemli nokta, icra memurunun konağı tahliye için yeni sahibine teslime gelmesi ve ailenin bütün bütün konaktan ayrılıp Galip Bey'den kalan daireye geçmeleridir. Ailesini ve ahbaplarını "babasından kalma" ve bu sebepten söz sahibi olduğu bir eve *taşıyan* Muammer, bir sorumluluk duygusu içine girip eylemsizlikten kurtulmak için çabalayacaktır. Ancak bu farkındalık, ilk olarak yalnızca bir "korku" görünümündedir; eyleme geçmesi bu korkudan sonra gerçekleşir:

> "Çok güç işler bunlar. Hem başlamak hem de başlamamak istiyorum. Başlamaktan korkuyorum çünkü. Belli bir yargıya varsam ne olacak? Arkasından hemen bir eyleme geçmek, bir şeyler yapmak gerekecek. İşte korkum bundan. Eylem kadar korkutan bir şey yok beni. Sözgelişi: şu soruya bir karşılık bulmalıyım: Mürşide teyzemin, Ayla ile Şükrü arasında bir ilişki var sanması beni bağlar mı, bağlamaz mı? (s. 170-171)"

Muammer'deki harekete geçme korkusu, eşi Ayla ile Şükrü'nün şüpheli ilişkileri konusunda bile "bekleyip görmek" ve ortaya çıkınca "rahata kavuşmak" fikrine yol açar: "Bir an önce Ayla ile Şükrü arasında bir ilişki başlamalı ve açığa çıkmalı ki rahata kavuşayım. (s. 177)" Ancak Muammer, bu "eylemsiz farkındalığını" zamanla bir harekete çevirmesi gerektiğini fark edecek ve bu yönüyle diğer roman karakterlerinden ayrılacaktır: "Beni ancak bir eylem, bir atılış, bir kahramanlık kurtarabilirdi. (s. 195)" Böylece Muammer, yalnızca kara kara düşünmekten ibaret olmayan, insanları eylemleriyle tanımlayan varoluşçuluğa erişir. Nitekim Muammer'in atılımı, Jean-Paul Sartre'ın "varoluşçu insan" tanımıyla örtüşen bir harekettir:

> "Eylemsizlik, yangeldimcilik, 'Ben yapmazsam, elbet bir yapan çıkar! Benim yapamadığımı başkaları yapabilir!' diyen kimselerin davranışıdır. Size anlattığım öğreti (varoluşçuluk) ise tam tersidir bunun: Çünkü o, 'Ancak eylem içinde, iş içinde gerçeklik vardır' der. Hatta daha da ileri gider: 'İnsan kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendini yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin (fiillerinin) toplamından ibarettir!' diye ekler."[436]

Bu noktada varoluşçuluğun uygulanmasında Muammer'in neden romandaki en uygun karakter olduğu üzerinde durulmalıdır. Varoluşçuluk, özü önemsemez ve insanın ancak gerçekleştirdikleri ile varlık kazandığını öne sürer. Bu yönüyle potansiyel yahut doğuştan gelen avantajlar/dezavantajlar, insanın tanımında bir etken değildir. İnsan ancak kendini gerçekleştirdiği, yazgısına yön verdiği sürece bir varlık konumuna erişecektir. "Varoluşçuya göre insan daha önce tanımlanamaz, belirlenemez; hiçbir şey değildir o zaman. Ancak sonradan bir şey olacaktır ve kendini nasıl yaparsa öyle olacaktır."[437] Muammer'in özündeki bulanıklık

[436] Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk (Existentialisme)*, çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul 1985, s. 79-80.
[437] Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk (Existentialisme)*, s. 63-64.

da onu ancak eylemle var olacağı fikrine iter. Zira Muammer, bir paşa torunudur ve bu onun için bir statü kaynağıdır. Ancak her ne kadar annesi Pakize'den gelme bir paşa soyu olsa da piç olduğuna dair söylentiler, onun özüne "rahatsız edici bir kimlik" yerleştirir. Bu iki karşıt kimliğin/özün içinde *bunalan* Muammer ise, kendini gerçekleştirme motivasyonuna erişecek, harekete geçecek ve "konak artığı" çevresinden kurtulma arzusu duyacaktır. Nitekim Sartre'ın "Cehennem başkalarıdır" sözünü alıntılaması da hem varoluşçuluğun bilincinde olduğunu, hem de çevresine karşı hangi cephede olduğunu gösterir (s. 221). Muammer'in kendini diğerleriyle kıyaslayıp, *bunaltısından* eylemine kadar geçen zamanı özetlemesi de; bilinçli bir varoluş sürecini karşılar:

> "Oysa işe yaramayan bir tabanca… Tabanca değildir o. Ben de insan değilim. Bir hayal içinde yaşadım bugüne kadar. Herkes gibi, yani bizim evdekiler gibi. Bir hayal içinde… Sonra birtakım gürültüler oluyor, uyanıyoruz, şaşırıyoruz, rahatsız oluyoruz. En kötüsü, yaşamaktan soğuyoruz. Yaşamaktan soğumamak için tek çare, daha güzel bir dünya düşünmektir. O dünyayı özlemek ve o dünya için savaşmaktır. Bu laflar yakışmıyor benim ağzıma. Gerçi kendimi tanımaya başladığımdan memnunum, ama bu kadarla kalırsam eskisinden gülünç olurum. (s. 196-197)"

Bu yönüyle Muammer, harekete geçmesinin yanı sıra, yaşadığı dönüşümün bilincinde olmasıyla da diğer karakterlerden ayrılır. Nitekim Nesime'de de bir "kaçış" ve eylem görülür, ancak bu varoluşsal bir süreç değildir. Nesime, içerisinde bulunduğu yaşamın aykırı olduğunun farkındadır; bu sebeple basit ve nispeten olağan bir "yaşama arzusu" içindedir. Liseyi bitirmek yahut evlenmek gibi tasarıları bu bağlamda düşünülebilir. Ancak Muammer'de olduğu gibi bir karakter gelişimi söz konusu değildir. "Nesime, edilgen bir figür olarak belirir; çünkü anlatılan esas olarak onun hikâyesi değildir. O başkalarının hikâyesine, hayatına, mekânına sığınmış biridir ve böyle olduğu için de kendini güvende hissettirecek arayışlar içindedir."[438]

Dikkat Köpek Var'da ise nispeten Muammer'in rolünü üstlenen karakter Delikanlı'dır. Ancak oyun özelinde odaklanılan Delikanlı'nın yalnızca kendini gerçekleştirmesi yahut kendi sorumluluğu değil, aynı zamanda başkalarına, Kız'a ve Kız'ın ailesine karşı olan sorumluluğudur. Bu noktada Delikanlı, Sartre'ın "öznelerarası" kavramıyla örtüşen bir hareket içindedir ve Muammer ile aralarında varoluşçu düşünce bağlamında bir ortaklık daha söz konusudur. İlk olarak Sartre'ın varoluşçu insanın "başkalarına" bakışını açıklayan ifadelerini alıntılayıp Delikanlı'nın eylemleri üzerinden bu duyarlığı görünür kılmak yerinde olacaktır:

> "Gelgelelim biz, 'düşünüyorum' deyince, -Descartes'la Kant'ın felsefesine aykırı olarak-, kendimizi 'başkası'nın karşısına çıkarmış, kendimizle birlikte 'başkası'nı da anlatmış

[438] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, s. 155.

> oluyoruz. Giderek, başkası da bizim kadar kesinlik kazanıyor. Böylece, 'cogito' ile dolaysızca kendini kavrayan insan, aynı zamanda başkalarını da bulmuş, kavramış oluyor; başkalarını kendi varoluşunun nedeni, koşulu olarak görüyor. Anlıyor ki, başkaları kendini zeki, kötü, kıskanç saymayınca gerçekten zeki, kötü, kıskanç olamıyor; ama sayınca da sahiden öyle oluyor. Yani, kendisiyle ilgili bir gerçeğe varması için başkalarından geçmesi gerekiyor.
>
> Demek ki 'başkası' hem varoluşum, hem de kendimi bilişim için gerekli. (…) Bundan sonra, 'özneler-arası' adını vereceğimiz bir evren buluyoruz karşımızda. İşte bu evren içindedir ki insan kendinin ve başkalarının ne olduğunu anlıyor."[439]

Sartre'ın öznelerarası olarak tanımladığı kavram, insanın kendini gerçekleştirdiğini ispat için buna başkalarının şahit olması gerekliliği olarak yorumlanabilir. Nitekim Delikanlı'nın Kız'ı kazanmak için tersine çevirdiği levhayı "bugünü kendimden yana çevirmek" olarak nitelemesi de bu bağlamda düşünülebilir:

> "DELİKANLI: Bugünü kendimden yana çevirmek elimde benim. Nasıl mı? Bakın! *(Gider!, 'Dikkat köpek var!' levhasını tersine çevirir)* İşte bu kadar kolay.
>
> *(Kız koşa koşa gelir. Delikanlı'yı görünce bir an duralar. Sonra onun boynuna atılır, sarılırlar, böyle sarmaş dolaş sallanırlar kendi çevrelerinde.)* (s. 115)"

Delikanlı'da Muammer örneğinde olduğu gibi uzun süreye yayılan bir karakter gelişimi olmasa da, Delikanlı'nın değişimi ve eylem içinde oluşu Doktor tarafından vurgulanır. Doktor'un bunu bir "suç" sayması ise aile üzerinde kurduğu tahakkümü Delikanlı'ya da uygulama gayreti olarak yorumlanabilir:

> "DOKTOR: Hayır, ondan değil. Siz iyi bir insandınız, sonra hileci oldunuz. İşsizdiniz, iş aramaya kalktınız. Kitap okuyordunuz, âşık oldunuz. Bir insan bu kadar değişirse elbet ona hileci derler. (s. 113)"

Bu noktada *Dikkat Köpek Var*'daki figürlerin "eylemsizlik" karşısındaki konumlarını vurgulamak yerinde olacaktır. Değinildiği gibi Kız, Kadın ve Adam; "rutine maruz kalan" bir görünüm çizerler; Delikanlı ise bu rutini kıracak eylemi gerçekleştiren figürdür. Doktor ise aileyi tahakküm altına alan ve Delikanlı'ya direnen figür konumundadır. Delikanlı'nın "Beni bu levha ile korkutamazsınız. (s. 114)" çıkışı da bu bağlamda düşünülebilir. Burada Doktor ile *Aylaklar*'ın Leman Hanım'ı arasında bir ilgi kurmak mümkündür. Zira Leman Hanım, konak sakinlerinin aylaklığını besleyen bir figür olmasının yanı sıra, bütünüyle sorumlu olmasa da yetiştirilmesinde yahut hayatında söz sahibi olduğu karakterlerin geleceğini de olumsuz etkilemiştir. Eşi Davut Bey'in ütopik hayallerine rağmen onun her ihtiyacını karşılaması, Davut

[439] Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk (Existentialisme)*, s. 85.

Bey'e bir konfor alanı oluşturur ve karakteri gerçek hayattan koparır. Benzer bir şekilde kızlarının yetiştirilmesinde de uygun bir yol izlemediği açıktır. Pakize'yi Galip Bey ile evlendirme teşebbüsü sonrası Pakize buna boyun eğmiş, ancak dans öğretmeni kör derviş ile yatmış ve Muammer'in babasının belirsizliği bu olayla patlak vermiştir. Pakize'nin lohusa yatağındaki şüpheli ölümü de intihar söylentilerini beraberinde getirmiştir. Büyük kızı Mürşide ise konağın ve paşa soylarının kökenine dair hatıraları ezberleyerek büyütüldüğü için yaşamadığı bir geçmişin insanı gibi davranmaya başlamıştır.[440] Teyze oğlundan hamile kaldıktan sonra Leman Hanım'ın onu kürtaj ettirmesi de Mürşide'yi alkole ve hastalıklı bir yaşama iter. Muammer ise sinik ve hayattan kopuk bir çocuk olarak yetiştirilmiş ve bu süreç karakterin romanın sonundaki farkındalığına, ancak yine de çıkar yol bulamayışına sebep olmuştur. Tüm bu örnekler, bütünüyle Leman Hanım'a atfedilemeyecek olsa da Leman Hanım'ın karakterler üzerindeki etkisi açıktır. Bir "asalet" gereği saydığı otoritesi, ele aldığı hiçbir figürde başarıyla sonuçlanmamıştır. Bu yönüyle Leman Hanım, çevresindekileri bastıran ve onları geliştirmekten ziyade yalnızca onlara "gölge eden" bir figür olarak tanımlanabilir:

> "Beslediği aylaklarla aslında her şeyin yok olmasını hazırlayan odur. Aylakların hepsi, Leman Hanım'ın yönetimine kendini bırakmıştır. Fakat onun yönetim biçimi akla değil, hayale ve fanteziye dayanır. Böyle olduğu için de yüklü bir borç bırakarak ölür. Böylece ardında kalanların hayatını idare etmeyi sürdürür. Bu idare de, yaşadığı günlerde olduğu gibi parçalanmaya, dağılmaya yol açar, bir arada tutmaya değil. Böyle bakıldığında romanın en etkin ve etkili figürünün Leman Hanım olduğunu söylemek gerekir."[441]

Tüm bu etkisiyle Leman Hanım, Şükrü Paşa Konağı'nın vücut bulmuş halidir demek yanlış olmaz. Nitekim sonları da benzer olacaktır. Konağa el konulunca Leman Hanım hasta yatağına düşmüş, yıkım haberini aldığında ise ölmüştür. Bu noktada Muammer'in günlüğünde konağın yıkımının "canı çıkmış insan"a benzetilmesi ile Leman Hanım'ın ölümünün "gerçek konağımız şimdi yıkılmıştı" ifadesiyle yer alması, bu bağlamı kanıtlar niteliktedir:

> "İçinden insanları ve eşyaları alınmış ev canı çıkmış bir insana benziyor. Gerçekten de köşkün pencere boşlukları, açık kalmış ölü gözleri gibi bilinmeyen bir yöne bakıyorlardı.
> (…)
> "Ertesi sabah sessiz sedasız öldü. Bizim gerçek konağımız işte şimdi yıkılmıştı. Güneş sistemine benziyordu evimiz, ortada anneannem duruyordu, biz hepimiz, biraz yakın, biraz uzak, onun çevresinde dönüp duruyorduk. Onun çekim gücü bizi döndürüyordu. O ortadan çekiliverince bütün sistem kendiliğinden dağılıverecekti. (s. 206-209)"

[440] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, s. 143.
[441] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, s. 144.

Konağın yıkımındaki insansı vurgu ile Leman Hanım'ın ölümündeki mekânsal birliktelik, "aylaklık mekânı" ile "aylaklığı finanse eden"i bütünleyen bir kullanımdır. Leman Hanım'ın güneş sistemine benzetilmesi ise, her bir figürün hayatındaki etkisini görünür kılar. Onun ölümü, eylemsizce oyalanan karakterlere "bir işin ucundan tutmak" gereğini hatırlatmış ve alışılmadık bir görev yüklemiştir.

İki metni ortak kılan bir diğer unsur da kuşak çatışmasıdır. *Aylaklar*'da doğrudan nesillerin değerlendirilmesi ve üç nesillik ortak yaşamın yol açtığı karşıtlık detaylıca sunulurken, *Dikkat Köpek Var*'da bu görünüm belirli diyaloglar aracılığıyla örneklenir. Delikanlı ile Adam'ın diyaloğu bu bağlamda tartışılabilir:

> "ADAM *(Elindeki paketi yere koyar, Delikanlı'nın yanına gider, onu sıraya oturtur, kendi de yanına oturur):* Ağlamayın, ağlamayın! Her şey düzelir, her iş yoluna girer.
>
> DELİKANLI: Yalan söylüyorsunuz bana, aldatıyorsunuz beni. Her iş yoluna girermiş! Hiç de girmez, oyalama bu, başka bir şey değil. *(Burnunu çeker.)*
>
> ADAM: Bu yaşta bu ne umutsuzluk!
>
> DELİKANLI: Bu yaşta umutsuz olmayacağım da hangi yaşta olacağım? Söyler misiniz bana? Sizin yaşınızda mı? *(Adam derin derin düşünür.)* Sizin yaşınızda umutsuzluğa düşeceksem, umutsuzluktan kurtuluş yok demektir. Gencim diye kendimi aldatayım mı?
>
> ADAM: Kendinizi aldatmazsanız mutlu olamazsınız. Karımı örnek alın, o da hastalığında buluyor mutluluğu.
>
> DELİKANLI *(Gözlerini siler, ağlaması durmuştur):* Yanlış bir görüş bu. İnanmam, inanamam. Mutluluk bir aldanma olamaz. Kötü bir şeyden iyi bir şey çıkmaz da ondan.
>
> ADAM: Ben tartışmayı sevmem. Bu sözleri de size, bir tartışma kapısı açalım diye söylemedim. Aklıma öyle geldi. Yarın görüşürsek tam tersini de söyleyebilirim. Konuşmak oyalanmaktan başka bir şey değildir.
>
> DELİKANLI: Size isyan ediyorum. (s. 107)"

Adam'ın "aldanma" güzellemesi ile konuşmayı oyalanmaktan ibaret saymasına karşın Delikanlı'nın "söz geçirme" teşebbüsü; insan varoluşunun temelini oluşturan "kendini kandırma" ile "çaba" karşıtlığını/döngüsünü örnekler:

> "Yüzyıllar boyu birçok düşünür insan varoluşunun dinamiğinin aldanma olduğunu ifade etmiştir. Bunun onaylanacak bir durum mu yoksa yakınılacak bir durum mu sorusunun cevabı ise, çabanın mı yoksa kendini kandırmanın mı ağır bastığına bağlıdır. Unutkan mahluklar olarak, geçmiş umutlarımızın saçmalığını örtbas eder ve daha cazip ham hayallerin ardına düşeriz. İşte insan varoluşu diye bilinen şey de, kendini unutuşun bu sonu gelmez döngüsüdür."[442]

[442] Terry Eagleton, *İyimser Olmayan Umut*, s. 66

Bu kendini kandırarak oyalanma fikri, *Aylaklar*'da da hemen hemen bütün karakterlerde gözlemlenir. Ancak Muammer'in Dündar Bey ile tartışırken doğrudan "aksiyondan kaçmak" gerektiğini vurgulaması, Delikanlı ile Adam'ın diyaloğuna benzer bir kullanımdır. Aralarındaki tek fark, *Dikkat Köpek Var*'daki diyaloğun aksine oyalanmayı ve "geçici rahatlığı" genç nesli temsil eden Muammer'in benimsemiş olmasıdır:

> "Davut Bey, 'Affedersin ama Muammer,' diye lafa karışıyordu. 'Öyle ise neden Hukuk Fakültesi'ne yazıldın? Şunu anlatır mısın bana?'
>
> 'Gitmesem de olur da onun için. Üniversiteye gitmekle gitmemek arasında bir ayrım yoktur.'
>
> 'Öyle ise gitme.'
>
> 'Belki o daha iyi olur. Çünkü gitmek ne olsa bir aksiyondur. Aksiyondan kaçtığımız ölçüde yaşamanın saçmalığına uygulanırız ki, bu bize geçici bir rahatlık verir.' (s. 65)"

Bu diyaloğun ardından Dündar Bey'in "Siz yüz yıllık bir çürümenin sonucusunuz (s. 65)." ifadesi de dikkate değerdir. Zira bu diyaloğun yaşandığı üniversite yıllarında aksiyondan kaçmayı gerekli bulan Muammer, romanın aktüel zamanının sonunda bu durumundan duyduğu rahatsızlığı ve çürümüşlüğü günlüğüne yansıtacaktır. Roman boyunca Şükrü'nün de Dündar Bey ile benzer tartışmalara girdiği görülür. Bu noktada öne çıkan husus, ikinci neslin kuşak çatışmasında da "seyirci" konumunu sürdürüyor oluşudur. Zira Mürşide ve Galip Bey'in bu gibi tartışmalardan uzak bir *çürümeyi* karşıladıkları, kuşak çatışmasının daha çok Dündar Bey, Davut Bey ve Leman Hanım ile Şükrü ve Muammer cepheleri arasında gerçekleştiği görülür.

Son olarak, iki metni "eylemsizliğin sonucu" bağlamında karşılaştırmak yerinde olacaktır. Zira çeşitli yönleriyle benzerlik gösteren *Aylaklar* ve *Dikkar Köpek Var*, finalleriyle birbirinden ayrılır; *Aylaklar*'da daha trajik bir son söz konusudur. İlk nesli temsil eden figürler birer birer ölmüştür. Davut Bey ve Dündar Bey'in ölümünde de, tıpkı Leman Hanım'da olduğu gibi karakterlerin mekânsal aidiyeti vurgulanmıştır: "Dündar Bey hastaneden başka yerde ölemezdi. Kimsesizdi o. Davut Bey de çocuk bahçesinde öldü. (s. 261)" Roman boyunca kimsesiz bir sığıntı olarak yaşayan Dündar Bey, ölümle de bir hastaneye "misafir" olduğu süreçte karşılaşmıştır. Gerçek hayata dahil olamayıp ütopik tasarılarıyla oyalanan Davut Bey ise elbette çocuk parkında ölecektir. İkinci bölümün kahraman-anlatıcısı Muammer'in, ilk neslin temsilcileri arasından özellikle Dündar Bey'in ölümüyle ilgili ifadeleri, Muammer özelinde kuşak çatışmasının yerini bir olgunluğun aldığını göstermesi bakımından dikkate değerdir:

> "Bir gün, tanınmadan, ünlü olmadan, bu dünyadan gelip geçmiş insanların da heykellerini dikmek gerekirse, bence Dündar Bey onlardan biri olacaktır. (s. 253)"

Bu noktada diğer karakterlerin de final görünümüne gitmeden önce, Muammer'in Dündar Bey'i "heykelleşmeye lâyık" görmesinden hareketle, Leman Hanım bahsinde değinilen *Aylaklar*'daki karakterleştirme teknikleri üzerinde durmak yerinde olacaktır. Zira *Aylaklar*, çift yönlü bir karakterleştirmeyi içerir; birçok karakterin üstlendiği figüral karakterleştirmenin yanı sıra, anlatıcının karakterleştirmesi de öne çıkar. Bu durum, "öykünün farklı bölümlerinin çeşitli odaklayıcıların gözünden sunulması"[443] anlamına gelen "değişen odaklanma"[444] ile açıklanabilir. Nitekim romanın ilk bölümü bir hâkim anlatıcı tarafından aktarılmış, ikinci bölümde ise günlük tekniğiyle bu rolü Muammer üstlenmiş ve bir kahraman-anlatıcı örneği sunulmuştur. Ancak *Aylaklar*'daki karakterleştirme, yalnızca anlatıcı değişikliğinden kaynaklanmaz. Zira herkesin birbirini "yük" görmesi ve tartışmalarda dahi karakterizasyona başvurulması, çoğu karakterin figüral karakterleştirmeye katılımını sağlar. Bu katılıma birkaç örnek daha vermek yerinde olacaktır. Nesime'nin evden ayrılmadan önceki "Muammer tanımı" bu bağlamda düşünülebilir. Son neslin temsilcilerinden Nesime, yeni kurulan bir tiyatroyla anlaşıp aktör olarak çalışacağını, Şükrü'nün de sonradan geleceğini söyler ve evden ayrılır. Nesime ile aralarında bir ilişki bulunmasına rağmen yine harekete geçemeyen Muammer, böylece çevresindeki "ona en yakın olan" karakteri de yitirir. Yukarıda değinildiği gibi Nesime'nin "basit yaşama arzusu" ile Muammer'in varoluşçuluğa varan derin sorgulamaları arasındaki fark; Nesime tarafından da vurgulanır ve bir figüral karakterleştirme örneği sunulur:

> "Nesime, 'Seni sevdim Muammer,' diye devam etti. 'Ama benim sevgim büyük bir sevgi değildir. Yaşamaya yetecek kadar severim ben. Daha çoğuna kabiliyetim yoktur. Seni sürüklerdim, götürürdüm belki, ama sonra başa çıkamazdım seninle. İnsanüstü dertlerin, kaygıların var senin. Basit değilsin benim gibi.' (s. 262)"

Metnin sonuna doğru Ayla ile Muammer'in tartışmasında da benzer bir durum söz konusudur. Ayla, hakarete varan ifadelere başvursa da yine kendisiyle ilgili de *çıkarımda* bulunabilecek bir Muammer tanımı yapar:

> "'Sen bir maskarasın,' dedi, 'bıktım artık senin bu zıpırlığından… Evlenecek insan değilmişsin, bir kadının sorumluluğunu üzerine alacak güç yokmuş sende. Baban, anneannen, büyükbaban öldükten sonra büsbütün korkmaya başladın. Çünkü süt çocuğu gibi yaşamaya alıştırmışlar seni. Yalnız kalınca da, tabii, kurtuluşu ölümde arayacaktın. Ama yapamazsın, bunu bil, sen korkaksın şekerim, hiçbir şey yapamazsın. Git başımdan!' (s. 264)"

[443] Manfred Jahn, *Anlatıbilim (Anlatı Teorisi El Kitabı)*, s. 24.
[444] Manfred Jahn, a.g.e., s. 24.

Bir başka örnek olarak, tıpkı Leman Hanım'da görüldüğü gibi Şükrü'nün de "fetva verircesine" yaptığı karakter değerlendirmesi dikkate değerdir:

> "'Uyumuş, ölmüş, bitmiş insanlarsınız siz,' derdi onlara bağıra bağıra. 'Dünya nereye gidiyor, siz nerde kalmışsınız! Lütfen söyleyin Davut Bey, siz ne iş yaparsınız? Yuşa Tepesi'ne Fatih Sultan Mehmet'in heykelini diktiniz diyelim. Ne olacak bundan? Siz heykeltıraş mısınız? (…) Ya sen Muammer? Sen ne yapıyorsun bu dünyada? Avukat oldun, ama avukatlıktan nefret ettiğini söyleyerek eve kapandın. Seni gören yeni bir atılım hazırlıyor sanır. Oysa sen gözlerini kapıyorsun, bir şey görmek istemiyorsun, bir peygamber edası ile susuyorsun. (…) Mürşide Hanım'ın içkiden başka bir bildiği yok, içmese uyku bile uyuyamayacak. (…) Ya Nesime Hanım! Başından bir sevda macerası geçti diye hayatı anladığını sanıyor, kurumundan yanına varılmıyor. (…) Dündar Beyefendi, senin anılarından başka ne var ortada? Sen bugünü yaşamıyorsun ki… O sevmediğin, yerin dibine geçirdiğin yakın geçmiş yok mu, işte yalnız o seni ayakta tutan. İçinizde uyuşukluktan kurtulmak isteyen bir Ayla var, o da bula bula seramik çalışmayı buldu. (…) Çünkü Galip Bey'in tek zevki, yenilgi zevkidir, yenildikçe mutlu oluyor o…' (s. 19-20)"

Çoğaltılabilecek tüm bu görünümler, *Aylaklar*'da birçok karakterin figüral karakterleştirmeye katılımını örnekler niteliktedir. Ayrıca "kapalı karakterleştirme" örnekleri sunulsa da çoğu karakterizasyonun "açık karakterleştirme" başlığına dahil olduğu görülür. Bu kullanım, romanın tematik kimliğiyle örtüşür. Zira uğraşsız ve "diğerlerini" yük olarak gören karakterlerin, *kendilerini farklı kılmak amacıyla* çevresini yermesi yahut bir üst-akıl olarak değerlendirmesi olağandır. Bu sebeple *Aylaklar*'da "karakterin kendini ele vermesi"[445] olarak tanımlanan kapalı karakterleştirmeden ziyade, karakterlerin birbirlerine doğrudan belirli özellikler atfettiği açık karakterleştirme öne çıkar. Bu noktada romanın ilk bölümünde anlatıcının vurguladığı Şükrü'nün tavır değişkenliği, "figüral karakterleştirme" ile "aylakların" uyumunu özetler niteliktedir:

> "Yalnız Şükrü bu söylevleri çekerken odada kim var, kim yok, ona çok dikkat ederdi. Sadece orada bulunmayanların arkasından atardı tutardı demek değildir bu; kimi zaman orada bulunan bir kişiyi gözüne kestirir, ona yüklenirdi, böylece de sözünü sakınmayan bir adam izlenimi uyandırırdı. Sonra dergi işi bozuldu mu, tutumunu değiştirirdi, alaya başlardı artık. (s. 20)"

Görüldüğü üzere Şükrü'nün "dergi uğraşı", onun kendisini diğerlerinden farklı bir konuma yerleştirip nutuk atmasına olanak sağlar; ancak bu iş bozulunca tutumu değişecektir. Şükrü'nün bu değişimi, tıpkı "diğerlerini baba evine taşıyınca" farklılaşan Muammer'e benzer. Nitekim

[445] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s.153.

Muammer'in çalışma hayatına atılması ve partiye üye olması da "kendini ayırmak" gerektiği fikriyle gerçekleşir. Ancak başarısız olacak ve eski iş ortağı Eşfak'tan aldığı tabanca ile intihar etmeye çalışıp bir "eylem" içerisinde olmayı tasarlayacaktır:

> "'Yeni bir umutsuzluk dalgası. Ve artık bunun altından kalkamayacağım. Yazıhaneyi bıraktım, partiden de istifa ettim. Benim içimde hiçbir inanç yok. İnsanları da, memleketimi de sevmiyorum. (…) Kendimi oyaladım, aldattım, fakat korkunç gerçek ağır bastı sonunda. (…) Ailemi suçlamaktan da bir kazancım olmaz, bununla kendimi aldatmaya kalkmayacağım.
>
> 'Tabancayı bulmalı. İşte bu kadar!' (s. 263)"

Ayla, tabancayı Şükrü'ye vermiştir ve bu son olayla beraber Muammer'in "Ayla bunaltısı" son raddeye varır; Ayla Şükrü'ye tokat attıktan sonra Muammer Ayla'yı öldüresiye dövüp Şükrü'nün odasına girer. Ancak Muammer'in başarısızlığı bu bir dizi tabanca girişiminde de vurgulanır. Zira Şükrü'ye onu vuracağını söyleyip tabancayı aldıktan sonra isabet ettiremeyecek, Ayla tabancayı elinden aldıktan sonra ise boğuşmasına rağmen geri alamayacaktır. Ayla ve Şükrü'yü evinden kovar ve konakta Mürşide teyzesi ile yalnız kalır. Kendisiyle birlikte olmak istediği her halinden anlaşılan Mürşide'den kaçacak ve böylece tüm karakterler dağılacaktır. Muammer, cebindeki bir lirayla Tepebaşı'nda bir otel odasında olduğunu, yani romanın son görünümünü günlüğüne kaydeder. Böylece işsiz ve uğraşsız bir asalak hayatı yaşayan "aylaklar", birbirlerini yük görmekten kurtulmuş ancak kendini gerçekleştirmek zorluğuyla yüzleşmişlerdir. Özellikle Muammer'in son görünümü, kendi günlüğünde de bu "atılım" için tasarladığı bir *bırakılmışlık*tır: "Zibidi gibi ortada tek başıma kalırım. Ne adam olduğum işte o zaman anlaşılır. İlk adım ve kendi adımım. Bunu unutmayacağım (s. 196)" Her ne kadar bu trajik bir son olsa da, çoğu karakter için bir özgürleşmeyi karşılar. Nitekim varoluşçuluğun *bırakılmışlık* vurgusu, edimlerinde özgür bir insanı karşılar niteliktedir ve bu yönüyle özellikle Muammer'in süreciyle örtüşür:

> "Bu demektir ki insan, kendi başına bırakılmıştır. Ne içinde dayanacak bir destek vardır, ne de dışında tutanacak bir dal. Artık hiçbir özür, dayanak bulamayacaktır yaptıklarına. Varoluş özden önce gelince, verilmiş ve donmuş bir insandan söz edilemez elbet. Önceden belirlenmiş, donmuş bir doğa açıklanamaz çünkü. Başka bir deyişle, gerekircilik (deter minisime), kadercilik yoktur burada, kişioğlu özgürdür, insan özgürlüktür."[446]

Ancak diğerlerinden farklı olarak yaşamadığı bir geçmişin insanı olmaya zorlanan Mürşide'nin bırakılmışlığı bir "kendi başınalığı" değil, terk edilmeyi karşılar.

[446] Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk (Existentialisme)*, s. 71.

Dikkat Köpek Var'da ise *Aylaklar*'da olduğu gibi trajik ve bu denli "işlenmiş" bir son söz konusu değildir. Rutinin kırılması için levhanın ters çevrilmesi yeterli olacaktır. Bu mekânsal ilgi, *Aylaklar*'daki konağın yıkımı yahut konak hayatının bitimi ile benzerdir. Levhayla birlikte "günü kendinden yana çeviren" Delikanlı ise Muammer'in aksine "sonuç veren" bir eylemde bulunmuştur. Nitekim levha bölümünden sonraki sahnede, "ulaşılamayan" bir konumda olan Kız'ın Delikanlı ile kavuşmasıyla metin sonlanır:

> "KIZ *(Bir iki adım geri çekilip):* Bekledin beni demek!
> DELİKANLI: Bekledim.
> KIZ: Ne kadar bekledin? Çok mu bekledin? Benden umut kesmedin mi?
> DELİKANLI: Hiç bilmiyorum. Hep buradaydım ben. Hep bekliyorum.
> KIZ *(Sevinç içinde Delikanlı'nın boynuna atılır yeniden):* Sevgilim!
> DELİKANLI *(İki eliyle Kız'ın yüzünü tutar):* Bakayım yüzüne!
> KIZ: Bak, iyice bak!
> DELİKANLI: Evet, sensin! Yanılmamışım.
> KIZ: Çok mutluyum.
> DELİKANLI: Ben de… Ben de… (s. 115)"

Bu son sahnede öne çıkan bir diğer nokta, metin boyunca gözlemlenen absürt diyalogların yerini romantik ve anlaşılır ifadelerin almasıdır. Diyalogların yanı sıra sahne görüntüsü de nispeten olağan bir forma bürünür. Zira "meçhul köpek", maske sahnesi ve Doktor'un havlayarak bahçeden içeri girmesi gibi absürt görüntülerin yerini Delikanlı ile Kız'ı görünce ağlayıp cebinden çıkardığı mendili sallayan Kadın almıştır. Bu bölümde Adam ve Doktor'un "heykel gibi" ifadesiyle tasvir edilmesi de bir söz konusu dönüşümlerden biridir. Ancak her ne kadar "eylemsizlik" ile "hareket" karşıtlığı olarak ele alınsa da, levhanın ters çevrilmesinin etkisi nedensellik bağlamında sağlam bir zemine oturtulamayabilir. Bu noktada *açık nedensellik* ile *kapalı nedensellik* farkını vurgulamak yerinde olacaktır. Tzvetan Todorov'un örnek cümleleri kullanılacak olursa, "Jean bir taş atar. Pencere kırılır" ifadesi kapalı nedenselliği karşılarken "Pencere kırılır *çünkü* Jean bir taş atar" açık nedenselliğe örnektir.[447] *Dikkat Köpek Var*'da da ilk örneğin karşıladığı kapalı nedenselliği çağrıştıran bir görünüm söz konusudur. Zira levhanın ters çevrilmesi günü Delikanlı'dan yana çevirmiş ve hem diyalog hem de sahne görünümü bağlamında birçok başkalaşmaya *sebep olmamış*, onları *beraberinde getirmiştir*. Bu yönüyle "Delikanlı levhayı ters çevirir. Kız'la kavuşur" ifadesi, *Dikkat Köpek Var*'ı bu nedensellik ilgisi bağlamında karşılayan bir kullanım olacaktır. Ayrıca çalışma boyunca yer yer

[447] Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, s. 83.

zikredilen, Anday'ın "Nedensel bağlantıya inanç kör inançtır."[448] ifadesi de bu oyun özelinde ayrıca anlam kazanır. Bu örtük nedensellik söz konusu olduğunda da "okurun oluşturuculuğu" devreye girer:

> "Bir anlatı nedensel bir düzen uyarınca örgütleniyor ancak örtük bir nedensellik taşıyorsa, potansiyel okuyucuyu anlatıcının yapmaktan kaçındığı şeyi tamamlamaya zorluyor demektir. Bu nedensellik yapıtın algılanması açısından önemli olduğu ölçüde, okuyucu onu yapıt çerçevesinde oluşturmak durumundadır; bu durumda okuyucu, karşıt durumda başına gelenin aksine, yapıt tarafından çok daha fazla belirlenir: Anlatıyı yeniden oluşturma görevi okuyucuya düşer. Her kitabın belli bir miktar nedensellik gerektirdiği söylenebilir; anlatıcı ve okuyucu bu nedenselliği sağlarlar ve sarfettikleri çabalar birbirine karşıt olarak artar veya azalır."[449]

Dikkat Köpek Var özelinde ise bu okuru devreye sokan örtük nedensellik (levha motifi), bu çalışmada rutinin/eylemsizliğin kırıldığı bir görünüm olarak yorumlanmış, Delikanlı da bu hareketi gerçekleştiren figür olarak konumlandırılmıştır. Bu yönüyle Delikanlı, Sartre'ın deyimiyle kendi gerçeğine varmak için başkalarından geçmiştir.[450] "Özgürlük" için gereken öznelerarasılık da bu eylemle tamamlanır.

Son tahlilde *Aylaklar* ile *Dikkat Köpek Var*'ın koşut/karşıt yönleri, türlerarası ilişkiler bağlamında aşağıdaki gibi özetlenebilir: Her iki metin de eylemsizlik temasını önceler ancak işleniş bakımından aralarında çeşitli farklar mevcuttur. *Aylaklar*'da eylemsiz karakterler bir çürümeyi karşılar ve metnin sonundaki özgürlük "edim yoluyla kazanılmış" bir özgürlük değil, bırakılmışlığın sebep olduğu bir tek başınalıktır. *Dikkat Köpek Var*'da ise Delikanlı, kendi edimiyle bu özgürlüğü kazanır ve aynı zamanda kazandırır. *Aylaklar*'daki "figüral karakterleştirme", birbirlerinden başka "uğraşı" olmayan karakterlerin sızlanmalarını karşılar; ancak bu sızlanmalar bütünüyle yersiz değildir. Zira figürler birbirlerinden kimi yönleriyle ayrılsa da, "diğerlerini" yermek/değerlendirmek için kullandıkları ifadeler kendilerini de karşılar niteliktedir. *Dikkat Köpek Var*'da ise böyle bir karakterleştirme mevcut değildir. Bu sebepten "figür" kavramının *Dikkat Köpek Var* için daha uygun olduğu söylenebilir. Zira Kadın, Adam ve Kız rutin içerisinde uyutulmuş kimseleri, Doktor bu kimseler üzerindeki tahakkümü, Delikanlı ise bu tahakkümün yıkımını *temsil eden* figürlerdir. Ayrıca *Aylaklar*'ın ilk bölümünde "aylaklar"dan ayrı ve "okur"a daha yakın bir hâkim anlatıcının bulunması, söz konusu karakterlerin bulundukları durumun olağandışılığını hissettirir. Nitekim Muammer'in anlatıcı rolünü ancak kendi varoluşsal süreci ve dönüşümü sonrasında üstlenmesi de bu bağlamda

[448] Melih Cevdet Anday, *Sözcükler*, s. 477.
[449] Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, s. 83.
[450] Jean-Paul Sartre, *Varoluşçuluk (Existentialisme)*, s. 85.

düşünülebilir; "ayrı bir göz" hüviyeti kazandığı için kahraman-anlatıcı rolüne bürünür. *Dikkat Köpek Var*'da ise ne figürler birbirlerini tanımlar ne de metnin türü gereği onlardan ayrı bir anlatıcı söz konusudur. Böylece absürt, yalnızca okurun uğraşıyla kavranır ve sembolik kullanımlar öne çıkar. Nitekim *Aylaklar*'daki açık karakterleştirmenin aksine *Dikkat Köpek Var*'daki örtük/kapalı nedensellik de bu farkın sonucudur. Son olarak Muammer ile Delikanlı ilgisine de tekrar değinmek yerinde olacaktır. Anday'ın *Gizli Emir* ve *İsa'nın Güncesi*'nde de işlediği eylemsizlik, *Aylaklar* ve *Dikkat Köpek Var* özelinde diğer iki romanın aksine bireysel bir odaklanmaya evrilir ve bu tema iki yönlü işlenir. *Dikkat Köpek Var*'da flanör olarak değerlendirilebilecek bir aykırı figür üzerinden eylemin etkisi vurgulanmış, *Aylaklar*'da ise içinde bulunduğu rutinden kurtulmaya çalışıp başarısız ama yine de özgür olan bir karakter öncelenmiştir. Her ne kadar romanın ilk bölümü "Muammer'in öyküsünü" geciktirse de, Anday'ın kendi romanını tanımlarken kullandığı "Bunların arasında bunalan bir gencin ön plana çıkarak, baş rolü oynadığı görülüyordu."[451] ifadesi, "odaklanılan" karakterin Muammer olduğunu vurgular niteliktedir. Burada şu yorumu yapmak da yanlış olmayacaktır: *Aylaklar*'da eylemsizliğin doğurduğu varoluşsal süreci karşılayan Muammer'in öyküsünü, "aylaklar" ile gereğinden fazla oyalandığı için yeterince öne çıkaramayan Anday, bu temayı *İsa'nın Güncesi* ve *Gizli Emir*'de detaylandırmıştır. Bu sebeple *Aylaklar*, romanın büyük bir kısmını oluşturan ilk bölümüyle Anday'ın diğer roman ve eserlerinden ayrılırken Muammer'in öyküsüyle Anday'ın sonraki romanlarını müjdeler niteliktedir.

3. 9. "MURAT TEK" İLE MELİH CEVDET ANDAY ORTAKLIĞINA BİR ÖRNEK: *MERYEM GİBİ* VE *MİKADO'NUN ÇÖPLERİ*'NDE METİNLERARASILIK

Çalışmanın muhtelif bölümlerinde değinildiği gibi Melih Cevdet Anday, "Murat Tek" müstear adıyla dört roman yayımlamıştır. 1950'li yıllardan itibaren tefrika yoluyla okura sunulan bu eserler; sırasıyla *Meryem Gibi* (1991), *Birbirimizi Anlayamayız* (1992), *Zifaftan Önce* (2007) ve *Bir Gecede Üç Erkek* (2007) adlarıyla kitaplaşmıştır.[452] Daha çok kadın-erkek ilişkisini temel alan, entrikaya dayalı bir olay örgüsüyle şekillenen ve "popüler roman" olarak değerlendirilebilecek bu metinler, Anday'ın türlerarası kimliğine bütünüyle dahil edilmemeli yahut bu konuda ihtiyatlı davranılmalıdır. Zira bu romanlar Anday'ın kaleminden çıkmış olsa da onun 1950'lerin başında, yani işsiz kaldığı bir dönemde piyasanın beklentisini karşılamak ve para kazanmak amacıyla belirli bir "yazma tarzı"nı esas alarak ürettiği metinlerdir:

[451] Melih Cevdet Anday, "Anday 'Soyutlama Tekniğini Daha İleri Götürdüm' Diyor", Söyleşiyi Yapan: Refik Durbaş, *Dakika Atlamadan*, s. 100.

[452] Arif Damar ile birlikte yazdığı *Yağmurlu Sokak* (1991) ve yarım kalmış romanı *Dullar Çıkmazı* da bu seriye eklenebilir.

> "*Popüler tefrika* diye değerlendirdiğimiz bu romanlarını, Anday, belirli bir *yazma tarzı* içinde kalarak piyasanın beklentileri doğrultusunda *üretmiştir*. Sanat endişesi taşımadığı gibi fazla özenmediği de anlaşılan bu romanlarında, kendi deyimiyle 'fantezilerini korkusuzca işlemiştir'. Bu fantezilerin popüler tefrikanın klişeleriyle beslendiği bellidir. (…) Bununla birlikte, kendi adıyla yayımladığı, dolayısıyla romancı olarak kabul görmek istediği *edebî romanları*na popüler tefrikalarından bazı unsurlar almıştır. Bunlar yapı, tema ve anlatıma bağlı unsurlardır."[453]

Doğan'ın da vurguladığı gibi Anday'ın romancı kimliğini yansıtmayan bu metinler, kimi özellikleriyle onun "edebî romanlarına" eklemlenmiştir. "*Aylaklar* ile *Dikkat Köpek Var*'da Eylemsizlik" bölümünde değinildiği gibi *Meryem Gibi* ile *Aylaklar* arasındaki koşutluk da bu bağlamda düşünülebilir. Ancak *Meryem Gibi*, yalnızca Anday'ın edebî romanlarını değil, özellikle "karakter benzerliği/ortaklığı" bakımından *Mikado'nun Çöpleri* (1970) adlı tiyatro metnini de beslemiştir. Bu noktada da türlerarası ilişkiler devreye girer. *Meryem Gibi*'nin, romanın kahraman-anlatıcısı Melda'nın günlüğü olarak kurgulanması ve *Mikado'nun Çöpleri*'nin de Kadın ve Erkek adlarıyla anılan karakterlerin karşılıklı diyaloğuna ve öyküleme yoluyla bir "yaşantı aktarımı"na dayanıyor oluşu da iki metnin metinlerarasılık çerçevesinde okunmasını mümkün kılar. Zira Melda'nın öyküsü ile Kadın'ın öyküsü örtüşmektedir. Bu sebeple *Meryem Gibi* ile *Mikado'nun Çöpleri* bu başlık altında incelenmeye uygun görülmüş, iki metnin türlerarası ilgileri metinlerarasılık bağlamında tartışılmıştır.

Metinlerarasılık, "iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliktelik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı"[454] olarak tanımlanır. Metinlerarasılık, çoğunlukla "başka yazarların" yapıtlarının çeşitli düzlemlerde *malzeme* olarak kullanılmasıdır[455] ve edebî metinlerin tümüyle ilişkilendirilebilecek olsa da daha ziyade postmodern anlatının kimliğine dahil olmuş, postmodern anlatıyla birlikte bilinçli bir teknik olarak kullanılmıştır. Ancak metinlerarası ilişkiler, yalnızca başka yazarlarla kurulan birliktelikle veya postmodern anlatıyla sınırlandırılamaz. Zira postmodern olsun ya da olmasın, her metin başka metinler "aracılığıyla" ve onlardan ayrılan özgül değeriyle meydana gelir. Metinlerarasılık kavramını ortaya atan Julia Kristeva'nın tanımı da bu dönüşüm sürecini ve metinlerarasılığın sınırlandırılamaz yapısını vurgular niteliktedir: "Her metin bir alıntılar mozayiği üzerine kuruludur, her metin, bir başka metnin sindirilmesi (absoroption) ve dönüşümüdür (transformation)."[456] "Başka yazarlar" bahsine gelindiğinde ise, yazar ve şairlerin

[453] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, s. 302.
[454] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 83.
[455] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, Everest Yayınları, İstanbul 2021, s. 158.
[456] Gürsel Aytaç, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul 1999, s. 136.

yalnızca dışa dönük bir etkilenme ve dönüştürme sürecinde oldukları söylenemez. Her yazar kendi metinleriyle de ilişkisini sürdürür ve bu ilişki metinlerarasılık düzleminde özellikle "anıştırma", "yansıtma" ve "yeniden-yazma" aracılığıyla sunulur. *Meryem Gibi* ile *Mikado'nun Çöpleri* arasındaki ilişki de bu bağlamda düşünülebilir. Postmodern bir yazar olmayan ancak şiir, roman ve tiyatrolarında yer yer metinlerarasılıktan istifade eden Anday, iki eseri arasında da bu çeşit bir bağlantı kurmuştur. Metinlerin farklı türlere ait oluşu da bu bağlamı çeşitler. Zira türün olduğu her yerde metin, türlerarası ilişkilerin olduğu her yerde de metinlerarası ilişkiler söz konusudur.

3. 9. 1. "Yeniden Yazma" ve Değiştirmeler

"Metinlerarası imgeler" başlığında yer alan "yeniden yazma" yöntemi, edebî tür ortaklığı gözetilmeksizin bir metnin açık ya da kapalı, bütünüyle veya kısmî olarak başka bir metinde yinelenmesi olarak tanımlanır:

> "Şu ya da bu metinlerarası yönteme göre başka metinlerden alınarak yeni bir metinde benzeşik bir bütün oluşturacak biçimde düzenlenen ayrışık parçalar bir yeniden-yazma etkinliği başlatırlar. Yeniden-yazma genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren, açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlanır."[457]

Ancak yeniden-yazma, yalnız başka yazarlara ait metinlerin kullanımıyla sınırlı değildir. Yazar; değiştirmek, derinleştirmek veya düzeltmek amacıyla kendi metnini de yeniden yazabilir. Bu kullanım ise "öz-yeniden-yazma" olarak adlandırılır.[458] *Meryem Gibi* ile *Mikado'nun Çöpleri*'nde de bu kullanım söz konusudur ancak *Mikado'nun Çöpleri*'nin *Meryem Gibi*'yi düzeltmek veya derinleştirmek amacıyla yazıldığı söylenemez. İki metnin "benzeşik bir biçim oluşturacak biçimde düzenlenen ayrışık parçalar" içerdiği söylenebilir. Zira *Meryem Gibi*'nin olay örgüsünü oluşturan hadise, *Mikado'nun Çöpleri*'ni bütünüyle kuşatmaz, yalnızca metinde yer alır. Ancak iki metin arasında ciddi bir ortak kullanım söz konusudur.

Meryem Gibi'de, çocuğunun babasının kim olduğundan "emin olamayan" Melda'nın öyküsü konu edinilir. Roman günlük/günce formunda yazılmış ve anlatımı kahraman-anlatıcı Melda üstlenmiştir. Geri dönüş tekniğiyle Melda'nın çocukluğundan "bırakılmışlık" durumuna kadar tüm süreç işlenir. *Mikado'nun Çöpleri*'nde ise karlı bir gece vakti sokakta kalan Kadın'ı evine davet eden Erkek ile ikilinin birlikte geçirdikleri gece söz konusudur. *Mikado'nun Çöpleri*'nde ikilinin karşılıklı diyaloğu, yer yer "çift anlatıcılı" hikâye aktarımına dönüşür. Bu

[457] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 236.
[458] Kubilay Aktulum, a.g.e., s. 241.

yönüyle Kadın'ın da Melda'ya yakın bir konumda bulunduğu söylenebilir. İkili arasındaki "uydurma" ve "güvenilmez" anlatımlar, Kadın özelinde Melda'nın öyküsüyle bağlantılıdır. Ayrıca bu "güvenilmez" öyküler Melda ile Kadın'ın söylemleri arasındaki değiştirmeleri de karşılar.

İlk olarak Melda ile Kadın arasındaki "çocuk" ortaklığına değinmek yerinde olacaktır. Zira her iki metinde de yer alan "Meryem" motifi, babası belirsiz çocuğa atfen kullanılır. *Meryem Gibi*'nin açılış cümlesi de bu bağlamı vurgular:

> "Her çocuğun babası vardır, yalnız bir babası vardır. Benim çocuğumunsa ya hiç babası yok ya da iki babası var.
>
> Durum gülünç görünüyor, ama benim için hiç de öyle değil. Belki de bütün gülünç durumların altında bir acılık yatmaktadır."[459]

Mikado'nun Çöpleri'nde de ikilinin hikâye anlatmaya başladıkları bölümde Kadın'ın aktardığı öykü, *Meryem Gibi*'nin devamında işlenen olay örgüsüyle örtüşür:

> "KADIN: Ben de anlayamadım. İlk kocamla evli iken, ikinci kocam olacak adamla seviştim, gebe kaldım. İlk kocamın çocuğu olmuyordu. Gebe kalınca ayrıldım elbet. Öteki ile evlendim. Bu sefer ikinci kocam nedense doktora gidiyor, muayene oluyor, doktor diyor ki, 'senin çocuğun olmaz' diyor. Bu haber üzerine hemen kavgaya başlamadı benimle, başka doktorlara da gitti. Hepsi aynı sözü söyleyince geldi eve, 'Bana başkasının çocuğunu yutturuyorsun!' diye bağırdı. Çocuk ilk kocamdan olsaymış kabul edermiş, ama araya üçüncü bir erkeğin karışmış olması deli ediyormuş onu. Ne tuhaf… Kovdu evden beni. Hem de gece yarısı, kar kıyamette."[460]

Kadın'ın öyküsünü dinledikten sonra Erkek'in cevabı, metin boyunca ikili arasında sıklıkla yinelenen güvenilmez anlatımı örnekler niteliktedir:

> "ERKEK: Çok güzel bir hikâye! Demek kocanın teyzesinin evinden kaçmadın sen bu gece. Kocan kovdu seni, ha?
>
> KADIN *(Sakin):* Evet.
>
> ERKEK *(İçer):* Çocuğun babası yok ortada.
>
> KADIN: Yok.
>
> ERKEK *(Bir süre dolaşır, sonra Kadın'ın önünde durur):* Sakın benden olmasın bu çocuk?
>
> KADIN: Gene inanmadın, değil mi?
>
> ERKEK: İnandım ama babasını arıyorum. Her çocuğa bir baba lazım. (s. 225)"

[459] Melih Cevdet Anday, *Meryem Gibi*, Simavi Yayınları, İstanbul 1991, s. 5. (Tüm alıntılar bu baskıdan yapılmış olup bundan sonraki referanslarda yalnızca sayfa sayısı belirtilmiştir.)

[460] Melih Cevdet Anday, *Mikado'nun Çöpleri*, *Toplu Oyunlar I (Ölümsüzler)*, Everest Yayınları, İstanbul 2021, s. 225. (Tüm alıntılar bu baskıdan yapılmış olup bundan sonraki referanslarda yalnızca sayfa sayısı belirtilmiştir.)

Erkek'in "Her çocuğa bir baba lazım" ifadesi, *Meryem Gibi*'nin açılış cümlesiyle ve Melda'nın çocuğuna "baba arayışı" süreciyle örtüşür. Ancak iki hikâye arasında belirli farklılıklar mevcuttur. Bu noktada gerek *Mikado'nun Çöpleri*'nin genel diyalog akışından gerekse Kadın'ın başkalaşan öyküsünden hareketle bir "güvenilmez anlatıcı"nın söz konusu olduğu söylenebilir. İlk olarak Kadın'ın öyküsünün *Meryem Gibi* ile örtüşen ve ondan ayrılan noktalarını tespit etmek yerinde olacaktır.

Meryem Gibi'de Melda, annesinin tahakkümünden kurtulmak amacıyla, evlerinin bir odasında kiracı olan üniversite öğrencisi Necmi ile birlikte kaçar. Necmi ile resmî bir evlilikleri bulunmasa da ikili, karı-koca gibi yaşarlar. Melda'nın, Necmi ile evlilik hayatı sürerken ortak arkadaşları Ahmet ile birlikte olması ve çocuğun babasının kim olduğu karışıklığı, Kadın'ın öyküsüyle benzer görünümdedir. Ancak Kadın'ın "ilk kocamın çocuğu olmuyordu" ifadesi, Melda'nın öyküsüyle karşılaştırıldığında doğru değildir. Ancak gerek Kadın'ın gerek Melda'nın kendi öykülerini bir başkasına aktarırken çeşitli değiştirmeler yaptığı ve karşısındakinin konumuna göre onu yatıştırdığı yahut kendini aklamaya çalıştığı görülür. Melda'nın Ahmet'e kocasının "erkekliği olmadığını" söyleyerek sevgilisi Ahmet'i yatıştırması da buna benzer bir kullanımdır:

> "Kaşlarımı çatıp başımı öte yana çeviriyordum. Kocamla da yatarak âşığımı aldattığım için kendimi namussuz gibi görüyordum. Birinden biri de beni ikiye parçalamaktan kurtarmak için bir iş yapmıyordu. Ben zayıf, ben zavallı, hangisi isterse onunla oluyordum. Böylece daha çok mu tatmin ediliyordum? Bilmiyorum. Bildiğim bir şey varsa, ikiye bölünmekten hoşlanmadığımdır. İkisinden birine bağlanmak, hep onun olmak, tabiatıma daha uygun düşerdi. Çaresizce idare ediyordum. Ahmet'e:
>
> — Necmi'den o kadar korkma, dedim.
>
> Gözlerinin içi parladı. Kocamın kudretsizliğini söylemek istediğimi anlamıştı, bu yalanımı yutuyordu, çünkü yutmak istiyordu. (s. 130)"

Nitekim *Mikado'nun Çöpleri*'nde de "ilk kocamın çocuğu olmuyordu" ifadesini metnin devamında yalanlayan Kadın, asıl sorunun yine ilk kocasının erkeklik problemi olduğunu söyler. Ahalinin dedikodusu sebebiyle Kadın'ı bir bağ evine götürüp ona gecekondudan aldığı çocuğu "doğuruyormuş numarası yaptıran" ilk koca hadisesi, yine "uydurma" bir anlatımdır ve Erkek de bunu fark eder:

> "ERKEK: Bana bak, alay mı ediyorsun benimle?
>
> KADIN: Ne alayı?
>
> ERKEK: İkinci kocana gebe olarak değil, çocuklu gittin öyleyse.
>
> KADIN: Anlamadım.
>
> (…)

ERKEK *(Bağırır):* Bu çocuk senin doğurduğun çocuk mu, gecekondulardan aldığınız çocuk mu?

KADIN: Hangi çocuk?

ERKEK: İçerdeki çocuk.

KADIN: Çocuk değil ki o.

ERKEK: Çocuk değil mi?

KADIN: Değil ya… Taş bebek. İnanmazsan git bak! (s. 235-236)"

Mikado'nun Çöpleri ile *Meryem Gibi*'deki bu tutarsız anlatımlar sebebiyle Kadın ve Melda, "kutsal bâkire Meryem"in ironik görünümleri olarak değerlendirilebilir. Zira Melda'da bir kutsallık veya bâkirelik söz konusu değildir ve muhtemelen Necmi'den hamile kalmıştır. Buna rağmen Anday'ın romana "Meryem Gibi" adını vermesi, Melda'nın Meryem'e kutsal bâkireliğiyle değil, babası meçhul bir çocuğun annesi olmasıyla "benzediğini" vurgular. "Bu, ilâhî olanın dünyevîleştirilerek ironik bir biçimde yorumlanmasıdır; dolayısıyla seküler bir tavırdır."[461] *Mikado'nun Çöpleri*'nde ise aynı ironik "yakıştırmanın", Kadın'ın "hikâyelerini" tutarsız bulan Erkek tarafından yapıldığı görülür:

"ERKEK: Anlatacaksın, bütün adilikler çıkacak ortaya. Meryem ana rolü oynamakla bitmez bu iş. Ne dedi sana kocan? 'Çocuğu bir yere bırakırsan gel, seni kabul ederim' demedi mi? (s. 226)"

Melda ile Kadın, öykülerinin ortaklığı ve "ironik Meryem" yakıştırmasına maruz kalmalarıyla benzer olsalar da aralarında "güvenilirlik" bakımından temel bir fark mevcuttur. Her iki figürde de diğer karakterlere yalan söyleme temayülü görülür ancak "okur" odağından Melda güvenilir, Kadın ise güvenilmezdir. Zira Melda'nın "günlüğüne" karşı dürüst olması beklenir. Nitekim "başkalarına" söylediği yalanların doğrusunu günlüğüyle, dolayısıyla okurla paylaşır. Ancak Kadın, okur tarafından yalnızca "bir başkasıyla kurduğu diyalog üzerinden" gözlemlenir. Metnin *saçma*yı ve tutarsız anlatımları içeren yapısı da göz önünde bulundurulduğunda bu durum Kadın'ın bir "güvenilmez anlatıcı" olarak nitelenmesini mümkün kılar. Zira bir diğer güvenilmez anlatıcı Erkek ile birlikte birbirlerine "uydurma", "değiştirilmiş" ve "güvenilmez" hikâyeler anlattıklarından; Kadın'ı da metnin içindeki "çerçeve anlatıların anlatıcısı" olarak değerlendirmek gerekir. Bu noktada "güvenilmez anlatıcı" kavramını açıklamak yerinde olacaktır. Anlatıya dayalı metinler, yazardan ayrı bir anlatıcı aracılığıyla okura sunulduğundan "Eğer bir anlatıcı yanlış aktarım, değerlendirme, yorumlama vb. ya da eksik aktarım, değerlendirme, yorumlama vb. yapıyorsa bu anlatıcı 'güvenilmez'dir; tersi söz konusuysa

[461] Mehmet Can Doğan, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, s. 92.

güvenilirdir."[462] Bu tarz anlatıcının hâkim olduğu metinlerde ise, tıpkı *Mikado'nun Çöpleri*'nde olduğu gibi anlatılan şeyden ziyade "anlatma" eylemine odaklanıldığı görülür.[463] Bu bağlamda Kadın ile Melda'nın öyküsü, bir ve ortak bir hikâye olarak değerlendirildiğinde yukarıdaki görünümlerde olduğu gibi Kadın'ın "yanlış" ve "eksik" aktarımları ortaya çıkar. Nitekim ikinci kocası tarafından gece yarısı "kar kıyamette" evden kovulması da bu yanlış aktarımlardan biridir. *Meryem Gibi*'de Ahmet, muayene sonrası çocuğu olmayacağını anlamış ancak Melda'yı kapı dışarı etmemiş, kendisi evden ayrılmıştır:

> "— Ben gidiyorum dedi.
>
> — Seni tutmuyorum, diye cevap verdim. Ama benim çıkmam daha doğru olur.
>
> — Bu gece nereye gideceksin? dedi.
>
> Aşağılık. Yüzüne tükürmek istedim.
>
> — O halde yarın evine dönersin, dedim. Bu gece burada misafir kalırım.
>
> Cevap vermeden çıktı gitti.
>
> İçeri koştum, uyandırmadan çocuğumun yüzünü ışığa çevirdim. Baktım, baktım. Necmi'ye de, Ahmet'e de benzetemedim. Yavaşça öptüm.
>
> Demek bu çocuk Necmi'dendi. (s. 175)"

Meryem Gibi'deki bu hadisenin *Mikado'nun Çöpleri*'nde Kadın tarafından değiştirilmesi ise olaya trajik bir görünüm kazandırmak amacıyla yapılmıştır, denilebilir. Zira Kadın'ın eve ilk girdiklerinde Erkek'in kayıtsız tavrından rahatsız olduğu ve neden sokakta kaldığı sorulmadığı için rahatsız olduğu görülür. Bu sebeple kocası tarafından kapıya konma hikâyesi, Kadın'ın sokakta kalma sebebini muhatabına "anlamlı" gösterme gayreti olarak okunabilir. Nitekim Kadın'ın Erkek'e serzenişi ve bir soruya "uydurma" da olsa cevap vermek gerektiğini hissetmesi bu bağlamı destekler:

> "KADIN: Herhangi bir soru. Karşınızdakini güç durumdan kurtaracak uydurma bir soru. Paranızı mı çaldırdınız diye sorabilirdiniz sözgelişi. Ben de bir şeyler söylerdim. Belki saklardım gerçeği, bir şey uydururdum. Siz hiçbir şey sormayınca… Nasıl anlatayım… Sokakta kalmamın anlamı kalktı ortadan, bir kedi yavrusu durumuna düşüverdim. Tuttunuz ensesinden kediyi, sıcak odanıza getirdiniz. Sokak ortasında kalan bir kedinin ne hikâyesi olur? Tek başınıza gelmiş gibiydiniz eve. Kendi kendinize konuşur gibiydiniz. Ayakkabılarınızı çıkardınız, çoraplarınızı, kravatınızı çıkardınız. (s. 200)"

Kadın'ın bu rahatsızlığını, metnin devamında "bir konu oldum" ifadesiyle özetlemesi ise hem *Mikado'nun Çöpleri*'ni hem de *Meryem Gibi*'yi karşılar niteliktedir. Zira "sokaktan misafir

[462] Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, s. 121.
[463] Bahar Dervişcemaloğlu, a.g.e., s. 121.

edilen" Kadın, Erkek'in evinde yalnızca hikâyeleriyle var olmuş, *Meryem Gibi*'de de Melda, iki erkek için de bir konu olarak "geride bırakılmıştır":

> "KADIN: (…) Çünkü bir insandım yalnız başıma iken, buraya gelince bir konu oldum. Siliniverdim. Bir hiç yapıp çıkardınız beni. Vücudum bile küçüldü sanki, küçüldü, küçüldü, kilimin altına girecek kadar, pire kadar küçüldüm. (s. 202)"

"Kadın"ın bu "silik" konumu, her iki metinde de görülen "kocalardan yakınma" bölümleri üzerinden de okunabilir:

> "KADIN *(Kendi kendine konuşur gibi):* İkisi de sevmiyormuş beni. Çocuk için bir kadın yüzüstü bırakılır mı? *(İçer.)* Birinden biri benimseyebilirdi çocuğu. *(Erkek'e)* Peki, ikinci kocam doktora gitmeseydi anlayacak mıydı sanki? Anlamayacaktı. Ben de bilmediğime göre gençinip gidecektik. İnsan kızıyor biliyor musun? Ben mecbur muyum çocuğumun babasını bulmaya? (s. 225)"
>
> "Belki de bir suçlu arıyorum. Kendime bile çaktırmadan bu suçlunun başkası olmasını istiyorum. Babam, annem yahut da Necmi, Ahmet. Ne aykırı bir sonuçtur ki, bugün Ahmet de, Necmi de beni suçlu buluyorlar, çevirdiğim dalaverelerle onlara kötülük ettiğimi, kendimi de bir çıkmaza soktuğumu düşünüyorlar, cezasını buldu diyorlar. (s. 149)"

Melda'nın içinde bulunduğu durumu "aykırı bir sonuç", kendisini ise başkalarının gözünde "cezasını bulan" olarak nitelemesi dikkate değerdir. Zira *Mikado'nun Çöpleri*'nde de Erkek, Kadın'ı bir "sonuç" olarak tanımlar. Necmi, Ahmet, bağ evinde Kadın'a çocuk getiren adam, özetle Kadın'ın ve Melda'nın hikâyesine dahil olan kim varsa "kadın"ı geride bırakmış, "kadın" da bu *sonucu* somutlaştıran çocuğuyla birlikte ortada kalmıştır:

> "ERKEK: (…) Sen nesin biliyor musun? Rasgele bir yersin, olayların itişip kakışması içinde bir an dengelenivermiş bir yer. Hiç büyütme kendini.
>
> (…)
>
> ERKEK: (…) Bir sonuçsun sen, sonucun alacağı öç yoktur.
>
> (…)
>
> ERKEK: (…) Bak şu denize! Bir yığın dalganın çarpışmasından bir düzlük oluvermiş orta yerde, gördün mü? Sakin, uyuyor. Kendini yok edemez. Ortadan kalkmak onun elinde değil. (s. 256)"

Erkek'in Kadın'ı ve Kadın'ın *sonucunu* denize benzetmesi, beşinci bölümde özellikle "Göçebe Denizin Üstünde" üzerinden irdelenen suyun dişil yönünü vurgular. Üstelik "bakirelerin suya daldırıldığı ritüeller"[464] de düşünüldüğünde, *Meryem Gibi* ile *Mikado'nun Çöpleri*'ndeki "ironik Meryem" yakıştırması detaylanır ve Erkek'in deniz benzetmesi farklı bir anlam kazanır.

[464] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler*, s. 184.

İki metni metinlerarası düzlemde buluşturan bir diğer görünüm, okul arkadaşlarıyla yapılan genç kızlık dedikodularıdır. *Meryem Gibi*'de Melda, henüz okul çağındayken arkadaşlarının "erkeklere dair" hikâyelerini dinlemiş ve geri kalmamak için Necmi'ye "çektiği numaraları" arkadaşlarına anlatmıştır. Melda'nın bu hikâye alışverişini özetleyen ifadesi dikkate değerdir:

> "Karşımızdakilere çevrilen donuk bakışlarımızın estirdiği saflık altında, en cüretli, en sınır bilmez, en şehvetli, en aç isteklerin yattığını düşünmek bizi güldürürdü. İşte arkadaşlarla aramızdaki bütün şakaların odak noktası buydu. Birbirimizle 'açılmamış taze' oyunu oynar, alay için, gözü kapalı kız çocukları gibi konuşurduk. Ufak bir cahilliğimiz büyük alaylara yol açardı. Birbirimizle cesaret, atılganlık, pişkinlik yarışına çıkardık. Olduğumuzdan daha istekli, daha gözü pek görünmeye çalışırdık. (s. 57-58)"

Melda'nın "açılmamış taze oyunu" ifadesi, yine "Meryem" motifine göndermedir. *Mikado'nun Çöpleri*'nde ise metnin sonuna doğru uyuyakalan Kadın, rüyasında kendine "hikâyeler anlatan" okul arkadaşlarını görür. Bu yönüyle tıpkı Melda gibi, bir *sonuç* olduğu haliyle eskiye dönmüştür:

> "KADIN: Bir düş gördüm. Yatağa yatmışım, okul arkadaşlarım çevremi almışlar, hepsi birer hikâye anlatıyordu. Ama ne güzel hikâyeler… Bitmesin istiyordum. Karalar giymiş bir adam da elimden çekip duruyor, 'Oldu artık bitti, yürü!' diyor. Arkadaşlarım acıyorlardı bana, 'Bitmedi ki…' diyorlardı. (s. 258)"

Karalar giymiş adamın hikâyeleri yarıda kesip "Oldu artık bitti, yürü" diyerek Kadın'ı çekiştirmesi, "açılmamış taze oyunu"nun kadın özelindeki neticesi olarak yorumlanabilir. Böylece iki metnin yine birbirini tamamladığı görülür.

Tüm bu görünümler, *Meryem Gibi* ile *Mikado'nun Çöpleri* arasında ciddi bir ortaklık olduğunu kanıtlar niteliktedir. Ancak iki metin arasındaki "yeniden-yazma" ilgisi, değinildiği gibi bir metnin detaylandırılmasını veya ufak değişiklerle yeniden kurgulanmasını karşılamaz. *Meryem Gibi*'de "fantezilerini korkusuzca işleyen" Anday, bir yönüyle yine fanteziye dayanan, yazı tura sonucu sevişmeye yahut "anlatmaya" karar verilen *Mikado'nun Çöpleri*'ne Melda'nın öyküsünü dahil etmiştir. Bu sebeple iki metin, "yazar" özelinde bütünüyle bir "yeniden-yazma" işlemini karşılamasa da "anlatıcı" özelinde "yeniden-anlatma" söz konusudur, denilebilir. Bir hikâye anlatıcı olarak Kadın'ın Melda'nın öyküsünü bütünüyle kullanması ve değiştirmesi; bu bağlamda "yeniden-anlatma" olarak adlandırılabilir ve bu yönüyle iki metin arasındaki ilişki, "yeniden-yazma" işleminin yöntemlerinden biri olan "anıştırma"nın ötesindedir. Zira "anıştırma", daha çok "söylem" ve "sözcük" üzerindeki oyunları karşılar.[465] *Meryem Gibi* ile

[465] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, s. 114.

Mikado'nun Çöpleri'nde ise daha geniş bir ortaklık söz konusudur. Üstelik *Meryem Gibi*'nin Melda'nın çocuğuyla yalnız kaldığı bölümle bitmesi ile *Mikado'nun Çöpleri*'nin "sokakta kalan çocuklu Kadın" görünümüyle başlaması, iki metne yeniden-yazma bağlamında bir öncelik-sonralık ilişkisi katar. Ayrıca ikisinin de çocuğu kızdır. Böylece denilebilir ki Anday, "özenmeden" yazdığı popüler romanlarından birini, Melda karakteriyle beraber *Mikado'nun Çöpleri*'ne *dahil etmiş*, değişen edebiyat anlayışı ve soyutlama tekniği sebebiyle onu Kadın olarak ansa da yeni üslubuyla Melda'yı konuşturmaya devam etmiştir. Melda'nın günlüğünü dolduran yaşantının *Mikado'nun Çöpleri*'nde o denli detaylanmaması ise Kadın'ın ifadeleri üzerinden okunabilir:

> "KADIN: Bir şey kalmadı mı? Ne yazık! Hani anlatacaktı? Bu kadar mıydı bizim yaşantımız? Tek bir geceyi bile doldurmadı demek. Oysa ne çok sanıyordum ben. (s. 253-254)"

SONUÇ

Çalışma boyunca izlenen yöntemin sonuçları tayin edildiğinde, eserlerin eşleştirilerek incelenmesinin Melih Cevdet Anday'ın türlerarası kimliğinin tespitinde birden çok yarar sağladığı görülür. Zira bu yöntemle çeşitli araştırma disiplinlerinden yararlanılmış, türlerarasılığın melez yapısına uygun bir yaklaşım sunulmuştur. Ayrıca Anday'ın yazınsal evrimi sebebiyle, tüm eserlerin bir potada eritilmesinin yol açacağı toptancı değerlendirmeden kaçınılmış, birbirlerini daha çok "ilgilendiren" eserlerin ayrı başlıklar altında incelenmesiyle eser ortaklıkları ve tür farklılıkları/geçişleri detaylandırılmıştır. Elbette tüm bu başlıklar, ayrı birer makale görünümünde olsa da birbirlerini besleyen ve nihayetinde bütün bir edebiyatın farklı cephelerini görünür kılan müşterek parçalardır. Son tahlilde bu parçaları geniş bir perspektiften görünür kılmak ve tezi bütünlemek yerinde olacaktır.

İlk karşılaştırmaya konu olan *Raziye* ile *Lirik Şiirler*, *Raziye* türü gereği daha kapsamlı olsa da tematik olarak ortak, söylem özellikleri bakımından ise "söyleyen"e göre yer yer farklılıklar gösteren metinler olarak değerlendirilebilir. İki metnin ayrımında özellikle *Raziye*'deki Dayı figürünün odak nokta olduğu görülür. Zira geneli bir aşk söylencesi olarak tanımlanabilecek olan *Raziye*, hem şiir diliyle hem de *Lirik Şiirler*'in genel imajlarıyla örtüşür ancak Dayı figürünün otoriter konumu, hem söylem özelliklerini çeşitler hem de metnin yazınsal işlevini *Lirik Şiirler*'den ayırır. Zira *Raziye*, her ne kadar Yeğen ile Raziye merkezli olsa da söz konusu *dörtgenin* diğer bileşenlerini temsil eden Dayı ve köy halkı olay örgüsünü oluşturmuş, metnin romantik söylemini dengeleyerek düşünce temelli tertipli bir roman kurgusu sağlamıştır. *Lirik Şiirler*'de ise şair-öznenin diğer bileşenlerden soyutlandığı ve muhatabına "lirik şiir"in "büyük an"larından seslendiği görülür.

İkinci bölüme konu olan *Gizli Emir* ile *İçerdekiler* ise hem sosyolojik ortaklıkları hem de "umut" temasını öncelemeleriyle koşut metinlerdir. Ayrıca soyutlama tekniği de her iki metnin temelini oluşturur. Ancak *Gizli Emir*'de topluma bütünüyle odaklanılmış, *İçerdekiler*'de ise "direnen" unsur Tutuklu ile Kız üzerinden değişen figürler aracılığıyla karşılanmıştır. *İçerdekiler*'i *Gizli Emir*'den ayıran bir diğer unsur da iktidar geçişidir. *Gizli Emir*'de mutlak iktidar AYOT'tur ve halk ancak ona karşı *konumlanabilir*. Ancak *İçerdekiler*'de bu konumlanma üç karakter arasında gidip gelir. Roman ile tiyatronun temel farklarından biri olan mekân kullanımı da iki metni ayıran unsurlardan biridir. *İçerdekiler*'de tüm bu iktidar geçişi, sorgu, umut ve bekleyiş bir sorgu odasıyla sınırlıyken *Gizli Emir*'de hareketli, yer yer soyut ve kaotik bir mekân oluşturulmuştur. Ancak algısal düzlemde her iki metnin mekânı da "kapalı"dır. Tutuklu'nun metnin sonunda kendini "dışardakiler gibi" hissedip huzur bulması ile Aktör

Bilâl'in gökyüzünü "umutsuzluğun olmadığı yer" olarak nitelemesi de bu kapalı mekânlardan kaçış arzusunu simgeleyen bir ortaklık olarak önem arz eder.

Anday'ın, doğrudan melez bir türü karşılayan mensur şiirleri, Melih Cevdet özelinde bir türlerarası kesişim noktası olarak öne çıkar. Zira Anday'daki düşünce söylemi ile şiir söylemi birlikteliğinin en okunaklı olduğu zemin mensur şiirleridir. Türün literatürdeki sınırlarını zorlayan Anday, kimi zaman düşünsel ifadelere boğulmuş, kimi zaman şiirsel bir nesir formu yakalamış, kimi örneklerde ise bu iki görünümü biçimsel düzlemde kaynaştırarak ortaklaşa sunmuştur. Bu yönüyle mensur şiir, Melih Cevdet özelinde ve türlerin yazarı şekillendirmesi bağlamında en "sınırsız" tür olarak değerlendirilebilir. Zira özellikle "Öğle Uykusundan Uyanırken"de görüldüğü gibi Anday, mensur şiir türünde oldukça geniş bir hareket alanı bulmuş, iç içe geçmiş söylemini bu metinlere dolaysızca aksettirmiştir. Metindeki "Araf" vurgusu ve çoğu mensur şiirinde görülen "karşıtlık" ilişkisi ile "tersyüz etme" temayülü de bu kesişimi vurgular niteliktedir.

Yılanlar, Anday'ın Garip dönemi şiiriyle pek ilişki kurulamayan düzyazı eserlerinin çoğunun aksine istisna bir örnektir ve dolayısıyla Anday'ın ilk dönem şiirlerini çalışmaya dahil eder. Garip hareketinin temel yaklaşımı olan "küçük insan" farkındalığı, *Yılanlar*'ın Haydar'ı ile Anday özelinde tiyatroya taşınmıştır. Bu şiirleri ve *Yılanlar*'ı önemli kılan nokta, odaklanılan insan tipinin "yukarıdan" bir bakışla değil, sevgilisinden günlük dertlerine değin bütünüyle geniş bir zaviyeden yansıtma gayretini örnekliyor oluşudur. Anday'ın kimi zaman farklı bir şair-özneyi seçerek, kimi zaman ise kendi yaşantısından hareketle şiirine yansıttığı sıradan insan öznesi; *Yılanlar* özelinde de benzer bir görünüm sunar. Anday'ın henüz absürt tiyatroya yönelmediği bir dönemde yazılması sebebiyle de *Yılanlar* sade diyalog ve görünümler içerir; bu yönüyle ilk dönem şiirleriyle biçimsel olarak da bir ortaklık kurar. Garip şiirinin küçük insanın zevkini edebiyata taşıma gayreti, döneminde Anday'ın oyun yazarlığına da yansımıştır, denilebilir.

Melih Cevdet Anday şiirinin köşe taşları olan "Kolları Bağlı Odysseus", "Teknenin Ölümü" ve "Göçebe Denizin Üstünde" metinleri; su imgesi bağlamında hem birbirleriyle hem de *Ölüler Konuşmak İsterler* adlı oyunla ciddi bir alışverişi örnekler. *Su ve Düşler*'in esas alındığı bu karşılaştırmada, Bachelard'ın suyun edebî eserlerdeki kullanımına dair çoğu tasnifini bu metinlerin de karşıladığı görülür. Üslup ve söylem özellikleri bakımından şiirler benzer görünümdedir. Ancak "Göçebe Denizin Üstünde"de diğer şiirlerin aksine öznenin yalnız yolculuğu değil, muhatabın da söz konusu olduğu bir birliktelik işlenmiş ve nispeten lirik bir söylem kullanılmıştır. *Ölüler Konuşmak İsterler* ile "Teknenin Ölümü" ise Kharon Kompleksinin farklı cephelerini görünür kılar ve bağlamı çeşitler. Şiirlerde görülen düşünsel

söylemin, *Ölüler Konuşmak İsterler*'de çoksesli bir ölüm yolculuğu temsiline evrildiği görülür ve türlerarası ilişkiler bu metin üzerinden detaylanır. "Kolları Bağlı Odysseus"ta ise, öznenin suyun *hayali* görünüleri karşısındaki konumu işlenir ve bir diğer önemli nokta olarak *Odysseia* ile *Hüsn ü Aşk*'tan hareketle bu yolculuk metinlerarası düzleme taşınır.

İsa'nın Güncesi ile *Müfettişler* ise, absürt bir sorgulanma ve takip görünümünü içermeleriyle birbirlerine koşut metinlerdir. Ayrıca *Sisifos Söyleni* bağlamında bir makaleye konu olan *İsa'nın Güncesi*'ne, *Müfettişler* de bu bağlamda dahil edilmiştir. Sürekli bir sorgulanmayı içerdiklerinden her iki metin de özellikle "sorgulayanlar" özelinde söylem olarak da benzeşir. Ancak İsa'nın günlüğü romanı detaylandırmış ve karakterin sorgu dışı bilinç durumunu yansıtmıştır. *Müfettişler*'de ise tür gereği daha dolaysız bir söylem öne çıkar ve karakterin düşüncelerini detaylandıran günlük gibi bir "aracı" yoktur. İki metnin kullanılan motifler özelinde de birbirini tamamladığı görülür. Zira İsa'nın sorgulanmasına bir "çelik kasa", Adam ve Kadın'ın sorgulanmasına ise bir "anahtar" sebep olmuştur.

Yarın Başka Koruda ile *Güneşte* karşılaştırmasında, Anday şiirinin başat ögesi olan "zaman" kavramının tiyatrosundaki işleniş farklılığı tayin edilir. Bu incelemede öne çıkan en önemli nokta, Anday'ın şiirlerinde değişken ifadelerle sunulan zaman algısının *Yarın Başka Koruda*'da farklı karakterler tarafından *kuşanılması* ve onlar aracılığıyla *temsil* edilmesidir. Böylece Anday şiirinin zaman yükü, *Yarın Başka Koruda*'da figürlere pay edilmiştir, denilebilir. Zira geçmiş zamanı Kadın, gelecek zamanı Erkek ve şimdiki zamanı Kız temsil eder. Yaşlı Adam ve Ev Sahibi Kadın ise akan zaman içindeki durağanlığı karşılarlar. Anday şiirinde, özellikle mitolojik karakterlerin modern düzleme taşınması, doğrusal zamanın reddi ve Brueghel'den hareketle "bir aradalığa öykünme" olarak karşılaşılan zaman algısı; *Yarın Başka Koruda*'da şiirinin aksine estetik bir dairesel döngüyü değil, bu karşıt algıya sahip figürlerin konuşturulmasıyla bir kargaşayı örnekler. Böylece Anday, zaman algısını absürd tiyatro anlayışına uydurmuştur, denilebilir.

Aylaklar ile *Dikkat Köpek Var* eylemsizlik fikrini farklı biçimlerde içeren metinlerdir. *Aylaklar*'da bir sosyal çürüme ve eylemsizliğin özgür ama trajik sonu konu edinilirken *Dikkat Köpek Var*'da bu denli yoğun bir final yoktur; eylemin etkisi vurgulanmakla yetinilmiş, metnin kısa temsillerine uygun bir son kurgulanmıştır. Bu bağlamda iki metnin türsel ayrımı olarak değerlendirilebilecek görünümleri ise *Aylaklar*'da detaylı bir anlatının öne çıkması, *Dikkat Köpek Var*'da ise benzer temanın sembolik kullanımlarla sunulmasıdır. İki metinde de varoluşçuluğa dair vurguların olması da bir diğer ortaklık olarak zikredilebilir. Ancak *Aylaklar*'da özellikle Muammer üzerinden bu varoluş süreci detaylıca işlenirken *Dikkat Köpek Var*'da figürlerin varoluşçuluğa uzak mı yakın mı oldukları diyalog ve davranışlarıyla

örneklenir. Ayrıca *Aylaklar*'ın, ilk bölümüyle Anday'ın romancılığından ve edebiyatından farklı bir görünümde olduğu ancak ikinci bölümüyle *Gizli Emir* ile *İsa'nın Güncesi*'ni yazacak Anday'ın habercisi olduğu görülür. *Aylaklar*'ın özellikle ilk bölümünde öne çıkan "figüral anlatım" ise, birbirlerinden başka uğraşı olmayan karakterlerin sızlanmalarını görünür kılması bakımından dikkat çekicidir.

Dokuzuncu ve son karşılaştırmada ise *Meryem Gibi*'nin *Mikado'nun Çöpleri* ile ilişkilendirilmesi, Melih Cevdet'in "Murat Tek" müstear adıyla eserlerini yayımladığı farklı bir yazınsal süreci çalışmaya dahil eder. İki metin arasındaki metinlerarası ilişkiler, *Mikado'nun Çöpleri*'nin *Meryem Gibi*'nin "yeniden-anlatım"ını içerdiğine işarettir. Metinlerin temel farkı, Anday'ın "popüler roman" olarak değerlendirilebilecek *Meryem Gibi*'de Melda'nın öyküsünün trajisine ve entrikasına odaklanması; *Mikado'nun Çöpleri*'nde ise "anlatma"nın kendisinin öncelenmesidir. *Meryem Gibi*'de Melda'nın günlüğünden olayların "aslı" anlaşılmakta, ancak *Mikado'nun Çöpleri*'nde Kadın yalnızca diyalog üzerinden gözlemlendiğinden "uydurma" hikâyelerin gerçekliği tespit edilememektedir. Bu elbette türsel bir farkın gereğidir ve "yeniden-yazma" bağlamında kök metin *Meryem Gibi* olduğundan, *Mikado'nun Çöpleri*'nde Kadın'ın anlattıkları bu metinle karşılaştırılarak incelenmiş, böylece metinlerarası "değiştirmeler" tespit edilmiştir. Kadın'ın diyaloğunun bir "anlatı", Kadın'ın ise "güvenilmez anlatıcı" olarak değerlendirilmesi de bu sebeptendir.

Tüm bu karşılaştırmalar, Anday'ın türlerarası kimliğinin detaylı bir haritasını sunar niteliktedir. Daha önce de belirtildiği ve metin eşleştirmelerinden de anlaşılacağı gibi, Anday'ın tiyatrosu türlerarası ilişkiler bakımından üç türün ortasında yer alır. Zira hem şiiriyle hem de romanıyla temastadır. Anday şiirindeki "diyalojik eksiklik" de bu bağlamda düşünülebilir. Zira özellikle *Yarın Başka Koruda* ile *Ölüler Konuşmak İsterler* örneklerinde görüldüğü gibi Anday, şiirinde "tüm sesini yüklendiği" yahut şair-özneye yüklediği unsurları tiyatro metinlerinde parçalar ve bu çoklu görünümü karakter temsilleriyle işler. Tüm metinlerini "şiirden hareketle" yahut "şiire doğru" kuran bir yazar olduğunu ifade etmesine rağmen manzum tiyatroya ve tiyatro üzerinden bir şiirsel söyleme yönelmeyişi de bu sebeptendir. Kendi ifadeleri bu "kullanım değeri paylaşımı"nı açıklar niteliktedir: "Bence her yazar, çeşitli türler denemeli, böylece birini ötekiyle arındırmış olur."[466] Buradan hareketle Anday'ın "yazma" eylemini türlere göre şekillendirdiği, türün kullanım değerini önceleyiği ve bu bağlamda türün gerekliliklerine göre "arındığı" söylenebilir. Ancak her ne kadar türler yazarı şekillendiriyor olsa da, tüm metinler aynı kaynaktan, yani Anday'dan çıkmaktadır ve bu "ortak ama farklı"

[466] Melih Cevdet Anday, "Şiir Üzerine", Söyleşiyi yapan: Zeynep Oral, *Milliyet Sanat*, 16 Mart 1973, *Dakika Atlamadan (Söyleşiler)*, s. 97.

kullanımlar türlerarası ilişkileri doğurur. "Ben şiirden oyuna, oyundan romana geçmeyi, yazı tekniğindeki punto ve biçim değişikliğine benzetirim"[467] diyen Anday da bu ana kaynağın farklı görünümlerini vurgular. Anday'ın roman ve tiyatroları ise, özellikle soyutlama tekniğini kullanmaları ve benzer konuları işlemeleri bakımından koşutturlar. Ancak romanlarda özellikle *Aylaklar*, *İsa'nın Güncesi* ve *Meryem Gibi*'de olduğu gibi "günlük" aracılığıyla sunulan detaylı duygu aktarımı tiyatrolarda mevcut değildir. Bu yönüyle Anday'ın oyunları, "duyan" ve "hisseden" karakterleri değil "konuşan" ve "eylem içinde olan" figürleri içerir. *Raziye* ise tüm metinlerden ayrı bir konumda düşünülmelidir. Zira *Raziye*, Anday'ın ilk ve son "şair romanı" olarak öne çıkar. Bu yönüyle Anday'ın şiiri ile romanı arasındaki kopukluğu giderir. Anday şiiri; mitolojik referanslardan doğa algısına, zaman kurgusundan şiir ve düşünce söylemi birlikteliğine değin tüm hususiyetiyle *Raziye* üzerinden okunabilir. Hatta bir göçebe ve Çingene olan Raziye karakterinin anlam yüklü tasviri, Anday'ın Garip şiiri etkisindeki "küçük insan" zevkini edebiyata yansıtmak gayretini dahi karşılar niteliktedir.

Çalışmamızda; şiir, tiyatro ve roman türündeki eserleri önemsense dahi birbirinden ayrı nitelikler taşıdıkları düşünülen ve bu sebeple çoğu çalışmada ayrı ayrı incelenen Melih Cevdet Anday edebiyatının türlerarası geçişleri, karşılaştırmalı bir yöntem ile sunulmuştur. Böylece Anday'ın "Türler sonradan yaratılmıştır. Bu da bana cesaret verdi." ifadesi uygulamalı olarak doğrulanmıştır.

[467] Melih Cevdet Anday, a.g.y., a.g.e., s. 96.

KAYNAKÇA

1. İncelenen Eserler

Anday, Melih Cevdet, *Aylaklar*, Everest Yayınları, İstanbul 2018.

Anday, Melih Cevdet, *Barem Kanunu*, haz. Eyüp Tosun, *Everest Yayınları*, İstanbul 2023.

Anday, Melih Cevdet, *Bir Defterden*, Everest Yayınları, İstanbul 2019.

Anday, Melih Cevdet, *Dakika Atlamadan (Söyleşiler)*, haz. Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2015.

Anday, Melih Cevdet, *Gizli Emir*, Everest Yayınları, İstanbul 2018.

Anday, Melih Cevdet, *İsa'nın Güncesi*, Everest Yayınları, İstanbul 2022.

Anday, Melih Cevdet, *Meryem Gibi*, Simavi Yayınları, İstanbul 1991.

Anday, Melih Cevdet, *Raziye*, Everest Yayınları, İstanbul 2022.

Anday, Melih Cevdet, *Sözcükler (Bütün Şiirleri)*, Everest Yayınları, İstanbul 2021.

Anday, Melih Cevdet, *Suçumuz Edebiyat (Edebiyat Yazıları)*, haz. Yalçın Armağan, Everest Yayınları, İstanbul 2017.

Anday, Melih Cevdet, *Toplu Oyunlar I (Ölümsüzler)*, Everest Yayınları, İstanbul 2021.

Anday, Melih Cevdet, *Toplu Oyunlar II*, Everest Yayınları, İstanbul 2022.

2. Referans Kaynaklar

2. 1. Kitap, Tez ve Sözlükler

Aksan, Doğan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2016.

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki Yayınevi, Ankara 2000.

Aristoteles, *Poetika*, çev. Samih Rifat, Can Yayınları, İstanbul 2021.

Armağan, Yalçın, *Melih Cevdet Anday Şiirinde Zaman*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara 2003.

Ayhan, Ece, *Bütün Yort Savul'lar! (Toplu Şiirler)*, YKY, İstanbul 2021.

Aytaç, Gürsel, *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul 1999.

Bachelard, Gaston, *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul 2020.

Bachelard, Gaston, *Su ve Düşler*, çev. Zeynep Bengü, Ketebe Yayınları, İstanbul 2023.

Bahtin, Mihail M., *Söylem Türleri*, çev. Okan N. Çiftci, Metis Yayınları, İstanbul 2021.

Baudelaire, Charles, *Paris Sıkıntısı*¸ çev. Tahsin Yücel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2021.

Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2020.

Benjamin, Walter, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 2002.

Budak, Sıla Can, *Melih Cevdet Anday'ın İçerdekiler Oyununun Stanislavski Yöntemi ile İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir 2021.

Camus, Albert, *Sisifos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul 2023.

Çetişli, İsmail, *Servet-i Fünûn'da Mensûr Şiir*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ 1986.

Derrida, Jacques, *Şiir Nedir?*, çev. Ahmet Sarı-M. Abdullah Arslan, Babil Yayınları, İstanbul 2002.

Dervişcemaloğlu, Bahar, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2016.

Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2016.

Dicle, Esra, *Ben Yüz Çiçekten Yanayım (Nâzım Hikmet Tiyatrosunda Yenidenyazım Odağında Metinler, Türler, Söylemler)*, İmge Kitabevi, Ankara 2020.

Dilçin, Cem, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2019.

Doğan, Mehmet Can, *Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı*, Kurgan Edebiyat Yayınları, Ankara 2012.

Eagleton, Terry, *İyimser Olmayan Umut*, çev. Emine Ayhan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.

Eagleton, Terry, *Şiir Nasıl Okunur?*, çev. Kaya Genç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, Everest Yayınları, İstanbul 2021.

Eliade, Mircea, *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Gece Yayınları, Ankara 1992.

Elias, Norbert, *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.

Eliot, T. S., *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Paradigma Yayınları, İstanbul 2007.

Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 2022.

Foucault, Michel, *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden - Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2021.

Frye, Northrop, *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2021.

Gökçe, Yeşim, *Melih Cevdet Anday Tiyatrosunda Şiirsel Adalet*, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara 2004.

Göktürk, Akşit, *Okuma Uğraşı*, YKY, İstanbul 1997.

Güneş, Mehmet, *Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*, Hece Yayınları, Ankara 2016.

Homeros, *Odysseia*, çev. Azra Erhat – A. Kadir, Can Yayınları, İstanbul 2008.

Jahn, Manfred, *Anlatıbilim (Anlatı Teorisi El Kitabı)*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020.

Kanık, Orhan Veli, *Bütün Şiirleri*, YKY, İstanbul 2021.

Karahan, Ali, *Aynanın İki Yüzü (Cahit Sıtkı Tarancı'nın Şiir ve Hikâyelerinde Türlerarası İlişkiler)*, Çizgi Kitabevi, İstanbul 2022.

Kılıç, Melike, *Türk Romanında Flanör Düşüncenin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam ve Aylaklar*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2017.

Lukacs, Georg, *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul 2019.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul 2018.

Moretti, Franco, *Mucizevi Göstergeler (Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine)*, çev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul 2005.

Narlı, Mehmet, *Şiir ve Mekân (Cumhuriyet Dönemi '1920-1950' Türk Şiirinde Şiir-Mekân İlişkisi)*, Akçağ Yayınları, Ankara 2014.

Okay, M. Orhan, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2022.

Ova, Ali Asker, *Garip Şiir Akımı: İlkelerin Şiire Yansıması*, Yüksek Lisans Tezi, Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ardahan 2016.

Özata Dirlikyapan, Jale, *Tür Kuramı Temel Metinler*, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2018.

Özdemir, Emin, *Yazınsal Türler*, Bilgi Yayınevi, İstanbul 2017.

Özmeral, Özgür, *Cemal Süreya Şiirinde Kadın ve Erotizm*, İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2006.

Paz, Octavio, *Yay ve Lir 1 (Şiir Nedir?)*, çev. Ömer Saruhanlıoğlu, Armoni Yayınları.

Sartre, Jean-Paul, *Varoluşçuluk (Existentialisme)*, çev. Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul 1985.

Sazyek, Hakan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1996.

Shakespeare, William, *Hamlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2021.

Şeyh Galib, *Hüsn ü Aşk*, haz. Abdülbâki Gölpınarlı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2016.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Edebiyat Dersleri*, haz. Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2018.

Todorov, Tzvetan, *Edebiyat Kavramı*, çev. Necmettin Sevil, Sel Yayıncılık, İstanbul 2011.

Todorov, Tzvetan, *Fantastik (Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım)*, çev. Nedret Öztokat Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Todorov, Tzvetan, *Poetikaya Giriş*, çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul 2018.

Todorov, Tzvetan, *Yazın Kuramı (Rus Biçimcilerinin Metinleri)*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İstanbul 2021.

Tüzer, İbrahim - Hüküm, Muhammed, *Edebiyat Sosyolojisi (Edebiyata Sosyolojiden Bakmak)*, Akçağ Yayınları, Ankara 2019.

Uygur, Selda, *Türlerarası İlişkiler Açısından Ziya Osman Saba'nın Şiir ve Öyküleri*, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2005.

Valery, Paul, *Şiir Sanatı*, çev. Ahmet Ölmez, Ketebe Yayınları, İstanbul 2020.

Wellek, Rene - Warren, Austin, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ö. Faruk Huyugüzel Dergâh Yayınları, İstanbul 2021.

Koçak, Orhan, *Kopuk Zincir (Modern Şiir Üzerine Denemeler)*, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

2. 2. Makale, Madde ve Kitap Bölümleri

Armağan, Yalçın, "Anday Şiirinde Zaman'ı 'Yok'lamak", *Melih Cevdet Anday – Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Bilkent Üniversitesi Sempozyum Kitapları – 1, Alkım Yayınevi, İstanbul 2004.

Chandler, Daniel, "Tür Kuramına Giriş", çev. Jale Özata Dirlikyapan, *Tür Kuramı Temel Metinler*, Ed. Jale Özata Dirlikyapan, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2018, s. 15-50.

Çağın, Sabahattin, "Efsaneden Edebiyata: Kadınların Yeniden İnşası", *Çingeneler Edebiyata Girince*, haz. Şerife Çağın-Özlem Nemutlu, Dergâh Yayınları, İstanbul 2021, s. 127-148.

Damla, Mehlika, "Melih Cevdet Anday'ın *İsa'nın Güncesi* Adlı Romanına *Sisifos Söyleni* Etrafında Bir Bakış", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, y. 6, sy. 70, Mayıs 2018, s.a. 531-541.

Dimock, Wai Chee, "Bilgi Alanları Olarak Türler", çev. Ebru Akçay, *Tür Kuramı Temel Metinler*, ed. Jale Özata Dirlikyapan, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2018, s. 83-107.

Durmuş, Mitat, "Anday Şiirinde Nesnenin Yadsınması ve Anlamın İtilmesi İzleğinin Poetik Söyleme Dönüşümü", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 2010.

Durmuş, Mitat, "Melih Cevdet Anday'ın Şiirlerinde Bireysel Öznenin Belleksel Varoluşu Bağlamında *Zaman* İzleği", *Türkoloji Dergisi*, c. XIV, S. 2, Ankara 2003.

Durmuş, Mitat, "Yaşamsal ve Metinler Arası Bağlamda Melih Cevdet Anday Şiirinin Kaynakları", *Turkish Studies*, v. 4, 1-II Winter 2009.

Frow, John, "Yeniden Üretilebilenler, Yönergeler ve İhtiyacınız Olan Her Şey: Tür Teorisinin Bugünü", çev. Oğuzhan Yeşiltuna, *Tür Kuramı Temel Metinler*, ed. Jale Özata Dirlikyapan, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2018, s. 51-67.

Hazer, Gülsemin, "Ontolojik Tahlil Metoduyla Ahmet Muhip Dıranas'ın 'Yaşarken' Şiirinin İncelenmesi", *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı: 41, Mart-Nisan 2014, s. 1-14.

Hobsbawm, Eric, "Geçmiş Duygusu", *Tarih Üzerine*, çev. Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara 1999, s. 17-38.

Kacıroğlu, Murat, "*Tatar Çölü* ve *Gizli Emir* Romanlarında Bir Varoluş Biçimi Olarak Umut ve Umutsuzluk Paradoksu", *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, Haziran 2015, sy. 1, s.a. 35-50.

Kemerci, Saime, "*İçerdekiler*'de İktidar: Devlet, Aydın, Toplum", *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 2023, sy. 4, s.a. 37-41.

Koçak, Orhan, "Anday'da Duygu ve Resim", *Kopuk Zincir (Modern Şiir Üzerine Denemeler)*, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Koçak, Orhan, "Issız Koylar: Anday'da Bir Motifin Oluşumu", *Kopuk Zincir (Modern Şiir Üzerine Denemeler)*, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Korkmaz, Ramazan, "Romanda Mekânın Poetiği", *Romanda Mekân (Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler)*, ed. Ramazan Korkmaz-Veysel Şahin, Akçağ Yayınları, Ankara 2017.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, "Paul Valéry", *Edebiyat Üzerine Makaleler*, haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul 2020, s. 467-475.

Tinyanov, Yuri, "Yazınsal Evrim Üstüne", Tzvetan Todorov, *Yazın Kuramı (Rus Biçimcilerinin Metinleri)*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, YKY, İstanbul 2021, s. 112-129.

Tunç, Gökhan, "Kaos Teorisi ve Behçet Necatigil'in 'Karışık Tarife' Şiiri", *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul 2022.

Tunç, Gökhan, "Palimpsest ve Melih Cevdet Anday'ın 'İkaros'un Ölümü' Adlı Şiiri", *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*, Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul 2022, s. 74-81.

Vural Arslan, Ebru, "Melih Cevdet Anday'ın *Raziye* Adlı Romanında İdealize Edilmiş Yaşamın Eleştirisi ve Yıkımı", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Temmuz-Aralık 2017, s. 17-32.

Yalçın, Mehmet, "Melih Cevdet Anday'ın Düşünce Şiiri ve Şiir Düşüncesi", *Melih Cevdet Anday – Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Bilkent Üniversitesi Sempozyum Kitapları – 1, Alkım Yayınevi, İstanbul 2004.

Yücel, Tahsin, "Melih Cevdet Anday'ın Şiirinde Uzam ve Zamanın İzinde", *Melih Cevdet Anday – Bütün Yüzyılları Yaşadım*, Bilkent Üniversitesi Sempozyum Kitapları – 1, Alkım Yayınevi, İstanbul 2004.

2. 3. Görsel ve Dijital Kaynaklar

Brueghel, Pieter, *Landschap met de Val van Icarus (İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara)*, 1558. Erişim Tarihi: 29.05.2024

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Bruegel%2C_Pieter_de_Oude_-_De_val_van_icarus_-_hi_res.jpg

Brueghel, Pieter, *De kinderspelen (Çocuk Oyunları)*, 1560. Erişim Tarihi: 29.05.2024

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e5/Pieter_Bruegel_d._%C3%84._041b.jpg/1280px-Pieter_Bruegel_d._%C3%84._041b.jpg