

KAFKA'DAN COELHO'YA “YAKIN OKUMA”LAR



Türkiye
Edebiyatı



ORHAN SÖYLEMEZ
SAMET AZAP

Araştırma

Anonim
Kafka'dan Coelho'ya
Yakın Okumalar

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69499564

Kafka'dan Coelho'ya "Yakın Okuma"lar:

ISBN 978-625-6494-19-0

Содержание

Orhan Söylemez	5
Samet Azap 6	18
Özet	18
Ütopya'dan distopyaya kuramsal bir bakış	20
Michel Foucault'un özne ve iktidar anlayışı	23
Biz romanında distopyanın görüngü dünyası ya da öznenin yitimi	26
Normatif bir toplum yaratmada "Sayıların Dil"i	28
Büyüsü bozulan zamanın Tepegözü: Velinimet	31
Dispotifler ve öznenin varoluşsal boşluğunda sürü psikolojisinin yeri	35
Meta haline getirilen cinsellik ve aşkın dolayımlayıcı gücü	39
'Biz'den 'ben'e simgesel dönüşüm/ontolojik çözülme	42
Sonuç yerine: Cehenneme dönen ütöpik dünya	45
Kaynaklar	47
Yeliz Akar 9	49
Özet	49
Karanlık güç tarafından yaşamdan koparılan	51
Âşık Abdulla'nın susturulamayan sesi	
Değerlere ait kültür imgesi Âşık Abdulla'nın ve sazının bellek mekânındaki rolü	59

Sonuç	65
Kaynakça	68
Tuba Dalar 11	69
Özet	69
Zahirin ardındaki batın: Coelho'nun Zâhir'i 12	70
Конец ознакомительного фрагмента.	76

Kafka'dan Coelho'ya “Yakın Okuma”lar

Orhan Söylemez “Kafka'dan Coelho'ya Yakın Okumalar”

Mehmet Kaplan *Şiir Tahlilleri 1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* kitabının önsözünde “... hiç bir metin, muayyen bir usûle ve düşünceye göre okunmadıkça, kendiliğinden bize derin bir fikir vermez. Yazılı metin de tabiat gibidir. Sırlarını ancak kendisine hususî sualler sorana açar.” diyor.¹ Göstergebilim profesörü İtalyan yazar Umberto Eco, gerek *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*² gerekse *Yorum ve Aşırı Yorum*³ adlı kitaplarında, eser ve okuyucu arasındaki ilişkiyi irdeler. Anlatıyı bir “orman”a benzeten Eco, anlatı okurlarını da ideal okur, örtük okur, gücül

¹ Mehmet Kaplan *Şiir Tahlilleri 1. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh yayınları, 2002. 17. Basım. s. 9

² Umberto Eco. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* (Deneme) İstanbul: Can yayınları, 2011. 5. Basım, İtalyanca'dan çev. Kemal Atakay.

³ Umberto Eco. *Yorum ve Aşırı Yorum* (İstanbul: Can yayınları, 1997. 2. Basım, İngilizce'den çev. Kemal Atakay)

okur, gerçek okur olarak tanımlamalar. Gerçek okuru “bir metnin gizinin, metnin boşluğu olduğunu anlayan” okur diye tanımlayan Eco, “yorum sürecini ‘anladım’ diyerek bitirenleri de “kaybedenler” olarak kaydeder. Eco, 1984 yılında Columbia Üniversitesi’nde lisansüstü seminerleri verdiği dönemde “bir metni titizlikle incelemenin, ‘yakın okuma’yı uç noktalarına vardırmanın o metnin büyüsunü yok etmediğini” bir kere daha fark eder. (*Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 25) Çünkü dönem ödevleri ilginçtir ve onlardan öğrendiği pek çok şey vardır. İşte elinizdeki bu çalışma da lisansüstü seminerler sonunda dönem ödevleri içinden seçildi. Her bir yazı farklı bakış açılarıyla, farklı “yakın okuma”larla ortaya çıktı. Daha önce Atatürk Kültür Merkezi tarafından 2010 yılında basılan *Cengiz Aytmatov: Tematik İncelemeler* adlı kitap da bu şekilde ortaya çıkmıştı. Oradaki yazılar genç akademisyen adaylarının Aytmatov okumalarına ayrılmıştı. Bu çalışmada ise Yevgeni Zamyatin, Ayn Rand, Elçin, Paulo Coelho, Franz Kafka, Hermann Hesse, Yuri Buyda, Aytmatov gibi önemli yazarların romanları ile İtalyan yazar Dino Buzzati’nin bir hikâyesi “yakın okuma”larla incelendi.

Burada “yakın okuma”dan maksat, bir metni belli bir bakış açısıyla veya yorumlama metoduyla titizlikle okumanın ve incelemenin sonunda belli bir yoruma varılabilmesidir. Hilmi Yavuz da John Berger’in *Görme Biçimleri*’ne özenerek kitabının adını *Okuma Biçimleri* koymuştu. ⁴ Hilmi Yavuz

⁴ Hilmi Yavuz. *Okuma Biçimleri. Varlığın ve Sanatın Dili*. İstanbul: Timaş Yayınları,

“okuma biçimlerinden” maksadının “bir edebî metnin okunma, yorumlanma ve anlamlandırma biçimlerini” kastettiğini belirtiyordu kitabında. Bu kitapta yazıları olan lisansüstü öğrencileri de hiçbir iddiaları olmadan sadece seminer dönem ödevi olarak farklı yöntemlerle “okuma” işini yakından yaptılar, satır aralarına baktılar, bağlantılar kurmayı denediler, yorumladılar ve anlamlandırmaya çalıştılar. Birbirleriyle tartıştılar, eleştirdiler, katkılarda bulundular.

Samet Azap, Michel Foucault’un *Özne ve İktidar*’ına göre Yevgeni Zamyetin’in *Biz* romanında distopya ya da öznenin yitimini yazdı. Michel Foucault “Hepimiz yaşayan ve düşünen özneleriz” diyordu. İdeal bir toplum düzeni insanlarca sorgulandı, sorgulanmaya da devam ediyor. İnsanlardaki bu arayış sonunda ütöpik bir dünya arzusunu beraberinde getirdi. 20. Yüzyılda iki dünya savaşı ile değışen dünya düzeni, özellikle 2. Dünya savaşının getirdiğı değışimler, totaliter rejimlerin baskıları, hayatını kaybeden milyonlarca insanın varlığı insanları umutsuzluğa sürükledi. Eli kalem tutan sosyal bilimciler ve toplum için kafa yoran yazarlar, ütopyanın bir eleştirisi olarak distopik anlatılar kaleme aldılar. Distopik ya da anti-ütöpik anlatıların ilkleri arasında gösterilen Yevgeni Zamyetin’in *Biz* anlatısı da normalleştirilen, sürü haline getirilen bireyler üzerinden bir sistem eleştirisini içerir. Azap, *Biz* anlatısını Michel Foucault’nun *Özne ve İktidar* kitabındaki “özne” ve “iktidar” tanımlamalarından hareketle irdeledi, iktidarın özneye hem

özgürlük hakkı veren hem de boyun eğdiren paradoksal yapısı ile *Biz* anlatısındaki totaliter rejimin efendisi ile numaralarla bireysel kimlikleri silinen kitle arasındaki benzerlikleri ortaya koydu. Kimliksizleştirme politikası ve iktidar ile özne arasındaki ilişki Zamyetin'den sonra kaleme alınan 1984, *Cesur Yeni Dünya*, *Ben* gibi anlatılara da ilham kaynağı olmuştur. *Biz* anlatısı, baskıcı rejimlerin sorgulama yöntemlerine ve sonraki anlatılara kaynaklık etmiştir.

Alev Gültürk, yine aynı baskı düzenini sorgulayan *Ben* romanını “Varoluşçu” felsefenin ışığında “yakın okuma”yla irdeledi. Daha sonra Amerika Birleşik Devletleri'ne siyasî mülteci olarak sığınan yazar Ayn Rand'ın “iyi, kötü, doğru, yanlış birçok kelime biliyorum. Ama bunların içinde kutsal olan bir tane var, o da “ben” sözü üzerine düşünen Gültürk, romanı ‘tüketim toplumuna, insanların üstünlük kurma savaşına, modern dünyanın ezberlettiği tek düze hayata karşı haykıran, başkaldıran ‘ben’in sesi olarak yorumladı.

Güçlü anlatılar karakter yaratma ve geliştirme yeteneğiyle yakından ilintilidir. Ayn Rand'ın *Ben* adlı anlatısı da yarattığı karakterin benlik ve sevme gibi yaşamsal izlerin yok edildiği ilkel bir toplumda “ben olma” yolundaki bireyselliğe ulaşma arzusunu anlatır. *Ben*, bireylerin değil toplumların romanı olarak algılansa da bireyin var olma yolundaki çabasını geçtiği sınavlardan sonra erginlenmesini ve kendini gerçekleştirmesini imler. Bu eser, toplumun ışığı olan bireyin, birey olmasını sağlayan birçok şeyin yok edilmesi, kaldırılması ile insanları mutluluğa ulaştırdığını

düşünen diktatör yönetimlere karşı yazılmıştır. Yazar, herkesin eşit olduğu, herkesin aynı paydada buluşması zorunluluğunu taşıdığı seçme, tercih etme özgürlüğünün bulunmadığı düzene karşıdır.

Faruk Kırıl, öznenin nesneleştirilmesi üzerine düşüncelerini Yuri Buyda'nın *Sıfır Treni* romanı üzerindeki “yakın okuma”sıyla somutlaştırdı. Buyda'nın eserinden alıntılıdığı “Mişa Lando: Burası öldürücü bir yer, demişti bir keresinde.” (Buyda 2001: 19) cümlesiyle mekânın insan üzerindeki etkisini de özetledi.

Benliğin gelişme süreci, sosyal hayata paralel olarak, bireyin tüm hayatı boyunca devam eder. Bu açıdan bakıldığında “benliğin”, sosyal faktörlerin sürekli işlendiği ve neticede davranış biçimlerinin oluşturulduğu bir alan olduğu söylenebilir. Dolayısıyla “benlik” insanların olduğu her alanda tabi olunan grupça şekillendirilir. Sosyal bir varlık olan insan, kendi şekillendirdiği devlet adlı kurumun ideolojisince eğitim alır, bireyselliğini yitirerek herkesleşir. Bu süreç içerisinde birey bazı rejimlerce benliğini tamamlarken bir taraftan da özünden uzaklaşarak kendi kurduğu rejimin kölesi olur. Baskıcı rejimlerde bireyi feda ederek rejimin ayakta kalması temel anlayıştır. Bireyin yok edilişi ile beslenen bu rejimlerde kalkınma, üretim, kazanç ve maddi unsurlar için birey önemsiz bir metadır.

Yuri Buyda'nın *Sıfır Treni* Komünist Sovyet Rusya döneminde yaşananların bir kesitini gözler önüne serer. Bu

kesit, Sovyet Döneminin baskıcı tutumunu, sürgünleri, kısımları, bireyin belleğinin yok edilmesini ve bireylerin, ölümüne faydacı bir anlayışla kullanılmasını ortaya koyar.

Benzer bir roman da Azerbaycan edebiyatının önemli kalemlerinden Elçin'in eseri *Ölüm Hükmü*'dür. Evren Çelenk, eseri "Kaçınılmaz yazgı ve ölüm hükmü" olarak yorumladı. Roman, hangi çağda ve hangi sosyal düzende olursa olsun Yaratıcının verdiği hükmün asla değişmeyeceği temasını işler. İnsanoğlunun kendince kurduğu idare, biçim ve sistemler sosyal ve beşeri nizamlar, kısacası rejimler aslında—ilahî kanunlar göz ardı edildiğinden—bir inkâr, değiştirme ve yok saymadır. Başarıya ulaşması da mümkün değildir. Romanda; hayat, ölüm, Allah'ın varlığı, insanoğlunun zalim yapısı gibi insanla var olagelen ontolojik sorunların sorgulanması eserin felsefi arka planını gösterir.

20. Yüzyıl Azerbaycan'ında özellikle 'Ekim Devrimi' sonrası şekillenmeye başlayan yeni siyasal ve sosyal yapılanma içerisinde yaşanan olayları konu edinen *Ölüm Hükmü*, kahramanların hayat hikâyeleri ve kavşak noktalarında yaşanan kimi zaman trajik, kimi zaman trajikomik bazen de dramatik durumlarını dikkatlere sunar.

Eserlerinde felsefî derinliği olan Elçin'in incelenen ikinci romanı *Mahmut ile Meryem*'dir. Yeliz Akar eseri kültürel değerlerin yaşatıcı yüzü Âşık Abdulla etrafında "yakından" okudu ve eserde insana ve onun oluşturduğu topluma ait sosyopsişik ve sosyo-kültürel dokunun izdüşümlerini aradı ve buldu.

Romanda sosyo-psişik ve sosyo-kültürel oluşumun taşıyıcısı Âşık Abdulla, çalışmanın başat noktasıdır. Nesne ve insan arasındaki ilişkinin önemli bir boyutuna işaret eden Âşık Abdulla, hem sazı ile yaşadığı çağın ruhuna tanıklık eder hem de zamansal ve mekânsal boyutta çözülen değerlere karşı “kendi oluş”u simgeler. Trajik yazgıya mahkûm edilen Âşık Abdulla, Mahmud ve Meryem’in yaşamsal süreçlerinin nasıl sonlandığına işaret ederken, tüm erki elinde bulunduran Gara Beşir’in acımasızca katlettiği sesin bellek mekânındaki etkisi çok ağır olmuştur.

Tuba Dalar, günümüz dünya edebiyatının en çok okunan yazarlarından Paulo Coelho’nun *Zahir* isimli romanında tasavvufî unsurların peşine düştü. “Yakın okuma” neticesinde yazarın “içsel bir yolculuğun üzerine inşa ettiği *Zahir* romanını” aşk, tecelli, vahdet-i vücut, masiva gibi tasavvuf ıstılahları eşliğinde, bireyin kemale erişme sürecini sembolik bir söylemle işlediğini gördü ve yazdı. Mevlana ve onun eseri Mesnevî’den etkilendiğini herkesin bildiği Coelho’nun bu eserindeki yapıyı oluşturan diğer unsurlara zaman zaman değinilse de ağırlıklı olarak vaka birimleri üzerinden söz konusu tasavvuf unsurları ayrıntılarıyla açımlandı.

Ferhat Uzunkaya, yine Coelho’nun bu defa *Hac* romanını René Girard’ın “Üçgen arzu modeli” bağlamında “yakından okudu” ve yorumladı. Coelho’nun *Hac* isimli romanı, kahramanın (Paulo) Pirene dağlarından yola çıkarak Santiago de Compostela’ya kadar uzanan 700 kilometrelik eski ortaçağ hac

yolculuğuna çıkması üzerine kuruludur. Genel olarak “simgesel anlamda yürünen bir yol romanı olan eser, yatay boyutuyla Santiago de Compostela’ya, dikey boyutuyla ise insanın kendi içine yaptığı yolculuğu simgeler.

René Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*’te arzunun öykünmecisi doğasını “üçgen arzu modeli” ile betimler. Buna göre üçgenin köşelerinde arzulanan *nesne*, arzulanan özne ve *arzunun dolayımlayıcısı* vardır. Girard, öznenin özerkliğini ve arzunun kendiliğindenliğini yücelten anlatıları, “romantik yapıt”a bağlı basit anlatı türleri, roman kahramanlarının yüceltilmesini sağlayan ve deşen, aldanış mekanizmalarını gösteren ve böylece arzunun dolayımlanmış niteliğini açığa çıkartan metinleri ise “romansal yapıt”a bağlı anlatılar olarak görür. Bu okumada Uzunkaya, Coelho’nun *Hac* romanını *nesne*, arzulanan özne ve *arzunun dolayımlayıcısı* bağlamında değerlendirdi.

Sevda Geçen, Hermann Hesse’nin *Siddhartha*’sını “yakından okudu” ve tematik bir inceleme ile ruhun labirentlerinde dolaşarak Nirvana’ya yol açtı. İnsanı sorguladı, onun huzur arayışına ışık tuttu. Bu arayış içerisinde insan, kimi zaman ruhun lâbirentlerinde kayboldu, kimi zaman ise rehberlerinin yardımıyla “kendini/ben’ini ve “kendi/ben”inin makro kozmiksel açılımı olan “evren”i tanıyarak töze ulaştı. Bu arayış mücadelesinde bireye yapıtlarıyla yol gösteren Hermann Hesse, eserlerinde idealizmle nihilizm arasında gelgitler yaşayan, sorgulayan, mutlak huzura ulaşmak için sürekli arayış içerisinde

olan bireyin yaşam serüvenini anlatır. Manevi bir susuzluk içerisinde yaşayan roman kahramanı genç Siddhartha'nın “ben”ini yenip “öz ben”ini bulması ve sonsuz mutluluğa/ Nirvana'ya ulaşması” üzerine kurgulanan eser, çağın hırçın ruhlarına ilaç vazifesi görür.

Hamide Aliyazıcıoğlu, Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın “Musiki hikmete dair fendir / Bilene bilmeyene ruşendir / Nice esrarı var idrak edecek / Yer gelir sineleri çak edecek dörtlüğü ile musikiye dikkat çekti. Daha önce çok fazla dikkat edilmeyen, yalnızca “Cemile” hikâyesindeki türküler kültürel kimliğin oluşma ve korunma mekânları olarak ele alındığı yazılar vardı. Aliyazıcıoğlu, “yakın okumaları” ile Cengiz Aytmatov'un eserlerinde musikiyi mercek altına aldı.

Müziğin insanın duygusal ve düşünsel hayatı üzerine olağanüstü tesiri, pek çok düşünürce tanrısal bir etki olarak nitelendirilmiştir. 13. yüzyılın büyük mutasavvıf ve düşünürü Mevlana Celaleddin-i Rumi, müziğe “elest bezmi'nin avazesi” diyerek Allah'ın “bezm-i elest”te insanlara müzik ile seslendiğini, bu sebeple müziğin ruhlara hitap eden kutsal bir dil olduğunu bildirmektedir. “Müzik... herkesin anlayabildiği ve anlayabileceği yegâne dildir.” Hilmi Yavuz bir yazısında Prof. Dr. Tuna Ertem'in bir yazısına atıfla “müzikal roman” kavramından bahsediyor. Romain Roland'ın ilk defa kullandığı bu kavramdan hareketle geleneksel roman ile müzikal roman arasındaki farkı da “geleneksel romanın malzemesi olaylardır, Romain Roland'a göre de müzikal romanın malzemesi ise

duygulardır” tespitini yapıyor.⁵ Aytmatov’un da “Cemile” adlı hikâyesinden başlayarak diğer romanlarında Kırgız müziğinin ezgilerini görmek mümkün olduğuna göre bu bakış açısıyla “yakın okuma” yapmanın ilgi çekeceğini umuyorum.

Bu düşünce, Eski Yunan felsefesinde de görülür. Yunanlılar, müzik sanatını insanlara hediye eden ve onu koruyan bir tanrının varlığına inanırlardı. Müziğin koruyucusu olan bu tanrının adı “Mü” idi. Nitekim “musiki, musika, muzika, müzik” kelimeleri Yunanca kökenlidir ve “perilerin konuştuğu dil” anlamına gelir. Bu durum, eski çağlardan itibaren, doğuda ve batıda müziğe tanrısal özellikler atfedildiğini gösterir. Çinli filozof Konfüçyüs, “Bir kimse müziği elde ederse, kalbini düzeltir. Temiz, nazik, inançlı bir kalp kendiliğinden gelişir. Eğer kalbin içinde müzik oluşmazsa, o zaman yalancılık ve hile girer.” diyerek müziğin bireysel ve toplumsal manevi bir eğitim unsuru olduğunun altını çizer. Türk müziğinin büyük bestekârı Hamamizade İsmail Dede Efendi de “Musiki, ahlak-ı beşeri tasfiye eden bir ilmi şeriftir.” (Musiki, insan ahlakını arındıran kutsal bir ilimdir.) der.

Hamide Aliyazıcıoğlu, geçtiğimiz yüzyılın en önemli yazarlarından biri olan Cengiz Aytmatov’un *Dişi Kurdun Rüyaları*, *Elveda Gülsarı*, *Kassandra Damgası*, *Dağlar Devrildiğinde* romanlarındaki musiki üzerinde durdu ve yazarın musikiye bakışını ortaya koydu.

⁵ Hilmi Yavuz. “Müzik ve roman ilişkisi üzerine bir giriş denemesi,” **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005, s. 90-93.

Franz Kafka'nın *Dönüşüm* anlatısı Kafkaesk denilen türün ortaya çıkmasında büyük role sahiptir. Romanda bir insanın masalsı düzeyde değişiminin, böceğe dönüşümünün sorgulamaya yer bırakmayacak ölçüde gerçekçi paradigmlarla sunulması, eseri klasik bir eser olmaktan öte onu katmanları olan ve her okunduğunda yeni anlamlar çıkarılmasını sağlayan toplumsal ve bireysel varoluşları ya da yıkımları yansıtan canlı bir organizma olarak görmeyi sağlar. Eseri psikofelsefi bakış açısıyla “yakından okuyan” Emrah Gürsu, yazarın “Bir kafes kuş aramaya çıkmış.” sözüyle olaylara tersinden nasıl bakabildiğini göstermiş.

Değişimde başkarakter Gregor Samsa'nın toplumdan kendini soyutlaması ve kendini topluma ait hissetmemesi sonucu böceğe dönüşmesi ve dönüşümden sonra aile için bir kambur halini alması psikolojik ve felsefi açıdan birçok sorunsalı yansıtmaktadır. Eserde başkarakterin yabancılaşma izleği, Kafka'nın yaşamış olduğu bunalımların bir yansıması olarak ortaya çıkar. Bu yabancılaşma Gregor Samsa'nın toplumla bağlarını koparmış bir kişi olarak şizoid karakterinin yansımalarını verir. Aynı zamanda değişim olgusunun boyutları ve bu değişimden sonra nesnelerin karakterlerin gelişimlerine bağlı kalarak yeni boyutlar kazandığı görülür. Bu yönüyle nesnelerin basit bir eşya olmadıkları ve işlevsel yönünün romanın tematik yapısına etkisi açıktır. Sadece psikolojik yönlü değil aynı zamanda felsefi açıdan da romanın katmanları olduğunu gösterir. Bu bakımdan eser dikkatle ve “yakından okunmuş” ve baştan sona kadar esere varoluşçu nihilizmin hâkim olduğu

ortaya çıkmıştır.

Nihayet Recai Ataseven, Andre Gide'in "Bir anlatıyı daha iyi anlatan onun iç anlatısıdır." diyerek İtalyan yazar Dino Buzzati'nin kitabını da ismini veren "Tanrıyı gören köpek" anlatısını Husserl'in fenomenoloji kuramı çerçevesinde fenomenolojik bir bakış açısıyla "yakından okudu" ve yorumladı. Ataseven ayrıca homosemiyotik (açıkça söylenenin dışında) bir okumayla da anlamaya ve anlatmaya çalıştı.

"Tanrıyı gören köpek" sözün görsel gerçeklik karşısındaki anlık yenilgisini, bireyin sıradanlık zehriyle mayaladığı köreltici iksiri ve kendiyle yüzleşmekten soluk soluğa kaçışını yalın bir dille okuyucuya aktaran etkileyici bir anlatıdır. Hikâyenin neredeyse tüm kişileri, tarihsel bir döngü olan sıradanlaşma ve ötekileşme kaygısının neden olduğu kendine dönüş imkânının evrensel aktörleri gibidir.

Edebi anlatılarda, günlük dilin ötesinde anlamsal derinlik içeren sembolik bir dil kullanılır. Okuyucuya çok katmanlı yapısıyla anlamlar dünyası sunan bu sembolik dilin anlaşılmasında farklı eleştiri kuramları ve değerlendirme metotlarından yararlanılır. Bu kuram ve metotlar sayesinde metnin içinde saklı kalan anlamlara ve bu anlamların sosyo-kültürel boyutlarına ulaşılabilir. İşte bu çalışmada da birden çok önemli yazarın eseri farklı bakış açılarıyla ve "yakın okumalarla" irdelendi ve ortaya elinizdeki kitap çıktı.

Lisansüstü çalışmalarının ne kadar önemli olduğunu ve yapılan araştırmaların, incelemelerin, yazılan yorumların

kaybolup gitmeden kayda alınması gerektiğini belirtmeye gerek yok. Bu çalışmada da genç yazarların yorumlarına, üsluplarına pek fazla müdahale etmedim. Düzeltmeler ve eksiltme-artırma gibi küçük tavsiye/önerilerle yazılarını yazmaları için teşvik ettim. Hepsi de genç ve akademik hayatlarının henüz başındalar. Bir ikisi dışında diğerlerinin çalışmaları yayınlanacak ilk yazıları olacak. Onların heyecanlarını kaybetmemeleri benim için çok önemli. Bu kitabın basılması onların bu heyecanını ve akademik çalışmalarındaki gayretlerini artıracığına eminim.

Yazıların bir araya getirilmesinde doktora öğrencim ve asistanım Samet Azap'ın, yüksek lisans öğrencim Ferhat Uzunkaya'nın çok emeği geçti. Eminim kitap yayınlandığında yazısı basılan arkadaşları onlara gereken teşekkürü edeceklerdir. Ben de kendilerine teşekkür ediyorum. Böyle çalışmaları doktora danışmanım Prof. Dr. Edward A. Allworth yapardı. Bizim seminer çalışmalarımız için de böyle bir kitap yapmayı düşünüyordu, fakat gerçekleşmedi. Ondan aldığım bu özelliği ve güzelliği devam ettirmek, ettirebilmek istiyorum. Benden sonrakilere örnek teşkil eder umudunu taşıdığımı da burada belirtmenin iyi olacağına inanıyorum.

Prof. Dr. Orhan Söylemez

Ardahan, 2014

Samet Azap ⁶

“Michel Foucault’un Özne ve İktidar’ına göre Yevgeni Zamyetin’in Biz romanında distopya ya da öznenin yitimi”

*“Hepimiz yaşayan ve düşünen özneleriz”
Michel Foucault*

Özet

İdeal bir toplum düzenin nasıl olmasının gerekliliği insanlarca sorgulanmış bu da insanlarda ütöpik bir dünya arzusunu beraberinde getirmiştir. Ancak 20. Ve 21. Yüzyılda değışen dünya düzeni, yer değıştiren kıtalar, II. Dünya savaşının getirdiğı değışimler, totaliter rejimlerin baskıları, hayatını kaybeden milyonlarca insanın varlığı insanları umutsuzluğa sürüklemiş bu doğrultuda ütopyanın bir eleştirisi olarak distopik anlatılar kaleme alınmıştır. Distopik ya da diğeri bir söyleyişle anti-ütöpik anlatıların en önemlileri arasında gösterilen Yevgeni

⁶ Arş. Gör. Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü TDE anabilim dalı doktora öğrencisi.

Zamyetin'in *Biz* anlatısı da normalleştirilen, sürü haline getirilen bireyler üzerinden bir sistem eleştirisini içerir. *Biz* anlatısı, Michel Foucault'nun *Özne ve İktidar* kitabındaki "özne" ve "iktidar" tanımlamalarından hareketle irdelenmiş, iktidarın özneye hem özgürlük hakkı veren hem de boyun eğdiren paradoksal yapısı ile *Biz* anlatısındaki totaliter rejimin efendisi ile numaralarla bireysel kimlikleri silinen kitle arasındaki benzerlikler ortaya konumaya çalışılmıştır. Çalışmanın özünü içeren kimliksizleştirme politikası ve iktidar ile özne arasındaki ilişki Zamyetin'den sonra kaleme alınan 1984, *Cesur Yeni Dünya*, *Ben* gibi anlatılara da ilham kaynağı olmuştur. *Biz* anlatısı, totaliter rejimlerin sorgulama ve sonraki anlatılara kaynaklık etmesi yönüyle önemlidir.

Açar Sözcükler: Ütopya, distopya, biz, kimliksizleştirme, totaliter rejimler, özne, iktidar, Michel Foucault.

Ütopya'dan distopyaya kuramsal bir bakış

Platon'un *Devlet* adlı eserinde ideal bir devletin nasıl olmasının gerekliliği anlayışı ve Thomas More'un Ütopya'sında ortaya koyduğu ideal toplum düzeni ile ütopya geleneği başlamıştır. More'a göre ütopya bir ulusun en iyi yönetim şeklidir. (More 2009: 9) Thomas More'dan sonra Ütopyaya farklı tanım getiren Gustav Landauer olmuştur. Landauer, 1907 yılında çıkan "Devrim" adlı yazısında, ütopyayı; on altıncı yüzyıldan itibaren Avrupa'da süregelen tarihsel-toplumsal dönüşümlerin itici gücü olarak değerlendirmiştir. (Mannheim 2009: 9)

Landauer'ın ütopya kavramsallaştırılması, Thomas More'un 1516 yılında yazmış olduğu metindeki klasik ütopya kavramsallaştırmasından bir hayli farklılaşır. İkisinin ortak noktası ise, anlamsal içeriklerin benzerlik tartışmasından kaynaklanmaktadır: Şöyle ki, her iki yaklaşımda da ütöpik idealin karşısında, mevcut toplumun baskıcı yönelimleri ve o zamana kadar ki tarihsel süreçte ezilmiş toplumsal sınıfların özgürleşme talepleri konumlandırılmaktadır. (Mannheim 2009: 20)

Bu ideal toplum tanımından da anlaşılacağı üzere, ütopya ezilen kesimin özgürlük talepleri doğrultusunda şekillenmiştir. "Ütopyada, özgürlükten, eşitlik adına vazgeçilmesi ütopyayı totalitaryen bir tasarıya dönüştürmüş bu da ütopyaların, karşı

ütopyasını da beraberinde getirmiştir.” (Yumuşak 2012: 47) Karşı-ütopya, kakatopya, anti ütopya ya da distopya gibi adlarla anılan terim, zamanla birçok anlatı metinde kurgusal olarak ütopyanın eleştirisi olarak ele alınmıştır. Distopik ya da anti-ütopik anlatıların tarihsel seyrine kısaca bakılması gerekir.

Bilinen ilk distopik eser, Tomassa Campenalla’nın (1568-1639) *Güneş Ülkesi*’dir. Campenalla eserin girişinde Platon ve Thomas More’un yapıtlarından etkilendiğini belirtir. Campenalla’dan sonra Francis Bacon’ın (1561-1626) *Yeni Atlantis*’i gelir. Batı’da durum böyleyken Doğu’da Farabi’nin (870-950) *Medinetü’l-Fâzıla* adlı eseri ile İbn-i Tufeyli’nin (1106-1186) *Hayy Bin Yakzan* adlı çalışmaları bu türün ilk örnekleridir. (Yumuşak 2012: 49-50).

20. yüzyıla yaklaşırken değişen dünya düzeni beraberinde insan haklarının ve bireysel özgürlüklerin önem kazanmasına yol açarken totaliter rejimlerin toplumlar nezdinde açtığı tahribat ütopyayı tekrar öne çıkarmıştır. Bülen Somay “her totaliteryen rejim ütopyacıdır” (Somay 2001: 8) derken baskıcı rejimlerin insanları köleleştirme çabasının distopyayı hızlandırdığını söyler. Bu perspektifte bilinenin aksine 20. Yüzyılın ilk distopik anlatıları: “H. G. Wells’in *Gelecek Günlerin Bir Öyküsü* ve *Uyuyan Uyanınca* roman/uzun öyküleri ve E. M. Forster’in “Makine Duruyor” adını taşıyan öyküsüdür.” (Zamyatin 2011: 8) Ancak anti-ütopyanın ilk en başarılı örneği Yevgeni Zamyatin’in *Biz* (1924) romanıdır.⁷ Bundan sonra gelen çalışmaların hemen

⁷ Alıntılar ve sayfa numaraları bu baskıya aittir. (Yevgeni Zamyatin (2011) **Biz**,

hepsi bu romanın yeni bir uyarlamasıdır. Zamyatin'ın *Biz* romanını Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya* (1932) adlı romanı izler. *Biz*'i takip eden ve *Biz*'in birebir kopyası olarak görülen konu ve işleyiş bakımından oldukça benzerlik gösteren Ayn Rand'ın *Ben* (1937) romanı da önemli distopik romanlar arasındadır. *Ben* romanında “biz”den “ben”e uzanan bireyin herkesleşmekten sıyrılarak kendilik bilincini oluşturması, kabuğunu kırması konu edinilir. Ancak en akılda kalan anti-ütöpik ya da diğer bir deyişle distopik roman geleneğinin en yaygın bilinen örneğini George Orwell *1984*'ü (1948) ile vermiştir. Totaliter rejimlerin bir eleştirisi olarak “big brother” (büyük birader) kavramını literatüre sokan roman aslında *Biz*'in yeni bir uyarlamasıdır. Yine bu romanlara ek olarak, Ray Bradbury'nin *Fahrenheit* (1953) adlı romanı bu türün başarılı örnekleri arasında gösterilir.

Michel Foucault'un özne ve iktidar anlayışı

Foucault'un iktidar anlayışı bireyi itaatkâr kılan bir anlayışı telkin eder. İktidar anlayışına Biyo-iktidar kavramını getiren ve bir çerçeveye oturtan Foucault, on yedinci yüzyılın sonundan itibaren Batı toplumlarına hukuksal-söylemsel modelin iktidar göremediği yeni bir iktidar biçiminin hâkim olduğunu söyler. Foucault'ya göre biyo-iktidar yaşama iki ana biçimde müdahale eder: İnsan bedenine bir makine olarak yaklaşan birinci biçimi “disiplinci” bir iktidardır. Foucault'nun ‘bedenin anatomo-politiği’ olarak adlandırdığı bu biçimin amacı, insan bedenini disipline etmek, yeteneklerini geliştirmek, daha verimli ve uysal kılmak ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleştirmektir. Foucault'a göre biyo-iktidar burjuva toplumunun büyük buluşlarından biridir ve kapitalizmin gelişmesinde vazgeçilmez bir unsur olmuştur. Biyo-iktidarın gelişiminin başka önemli bir sonucu da hukuksal yasa sisteminin yerine giderek normların önem kazanmasıdır. Yasa sınırlayıcıdır ve en uç noktada silahı ölümdür. Oysa nesnesi yaşam olan bir iktidarın düzenleyici ve denetleyici mekanizmalara ihtiyacı vardır ve bu düzenleme ve denetleme oluşturduğu normlar yoluyla yapar. Ama bu, yasanın ortadan kalktığı anlamına gelmez. Kısacası yaşam üzerinde odaklanan biyo-iktidar bir normalizasyon toplumu oluşturur, yani insanları normlara uymaya zorlayan, onları normalleştiren

bir toplum. (Foucault 2011: 17-18)

Foucault iktidarın bireyleri pasifize eden anlayışında bireysel özgürlüğü de öne çıkarır. Ona göre Özgürlük iktidarın işleminin koşulu, hatta önkoşuludur. İktidar ile özgürlüğün direnişi birbirinden ayrılamaz. İktidarın olduğu her yerde bir direniş ya da direniş imkânı vardır. Foucault'nun pozitif bir özgürlük anlayışı olduğu görülür. Özgürlük, davranış ve eylem biçimleri önünde engel oluşturan ya da oluşturabilecek etmenlerin yokluğu değil; bu engelleri aşmak için sahip olunan güçlerin kullanımıdır. (Foucault 2011: 21-22)

Foucault'un iktidar anlayışında Polise de önemli iş düşer. Ona göre “polis her şeyi kapsar” (Foucault 2011: 49) ve insanlar üzerinde siyasi iktidarın kullandığı rasyonel bir müdahale biçimi olarak polisin rolü, insanlara biraz daha fazla güzel bir yaşam sunmak ve böylece devleti de biraz daha fazla güçlendirmektir. Bunu yapmanın yolu ise “iletişimi,” yani bireylerin ortak faaliyetlerini (çalışma, üretim, mübadele, yerleşim) denetlemekten geçer.” (Foucault 2011: 50) Sözü edilen iktidar anlayışı, özneye tabi olmanın yanı sıra mücadele imkânı da tanır. Foucault'a göre:

İktidarın karakteristik özelliği, bazı insanların başka insanların davranışlarını az çok bütünüyle (ama asla tamamen ya da zorlamayla değil) belirleyebilmeleridir. Zincire vurulup dövülen bir adam kendisi üzerinde güç uygulanmasına maruz kalmaktadır. Ama bu iktidar değildir. Ne var ki, ölümü tercih ederek ağzını açmamakta ısrar

etmek gibi kesin bir tavır ortaya koyabileceği bir durumda konuşmaya kışkırtılabılmışse eğer, o takdirde belli bir şekilde davranmaya itilmiş demektir. Bu durumda o insanın özgürlüğü iktidara tabi olmuştur. Yönetime boyun eğmiştir. (Foucault 2011: 55)

Foucault'un özneyi silikleştiren ve iktidarı totaliter rejimlerin modernize edilmiş hali olarak gösteren anlayışından hareketle Yevgeni Zamyetin'in *Biz* romanının distopik görüngü dünyası ve belleğin yitimi şeklinde kendini gösteren öznenin boyun eğen görüntüsünü açıklamak mümkündür.

Biz romanında distopyanın görüngü dünyası ya da öznenin yitimi

Biz romanına önsöz yazan Bülent Somay’a göre: “İlk basıldığı yıl olan 1920’de ortada ne Stalin vardı (Yosif Visaryanoviç Çugaşvili daha perde arkasında bekliyordu), ne Moskova mahkemeleri, ne “kollektifleştirme” harekâtı, ne de İspanya iç savaşı. Daha Hitler-Stalin paktı söz konusu değildi, dünya Postdam’da bir kek gibi bölüşülmemişti. Troçki henüz sürgünde değildi, sağ ve esendi ve Kronstand’ı bastırıyordu.” (Zamyatin 2011: 9) Buna rağmen Zamyatin uyarısını yapmış, olacakları sanki önceden biliyor gibi tehlikeye dikkat çekmişti. Ancak bu yayın yüzünden Zamyatin’in başına gelmeyen kalmadı: Yazarlar Birliği’nden çıkarılır, kitaplarının yayımı, oyunlarının sahnelenmesi yasaklanır.

Milattan sonra 26. yüzyılı anlatır *Biz*. Toplumun tümüne egemen olan ‘Tek Devlet’ vardır. İnsanların gündelik, haftalık, aylık, yıllık yaşamlarını çizelgelere ve takvimlere bağlayan, her insan faaliyetini ‘akılcı’ bir biçimde düzenleyen bir devlet. Matematik en büyük erdemdir bu toplumda, insanların adları değil numaraları vardır, insanların kendileri de birer birey değil, birer sayı ya da (üniformadan kısaltarak) birer ‘ünif’tirler. (s. 9)

Kişiler, kavramlar ve simgeler boyutunda değerlendirilecek olan *Biz* romanı Kora (Korkmaz 2005) şemasıyla şu şekilde

gösterilebilir:

“Biz”	Ülkü Değer (Tematik Güç)	Karşı Değer (Karşıt Güç)
Kişiler Düzlemi	D-503, O-90, E-330, R-13, U	Velinimet, S-4711
Kavramlar Düzlemi	Özgürlük, gökyüzü, müzik, aşk, eşitlik, şiiir, şair, bilgi, düşünce, akıl, aile, adalet, çatışma	Tek devlet, tek devlet marşı, sayılar, cinsellik/ cinsel birleşme günü, iki yüzyıl savaşları, ayın, alkol, zehir, ölüm, leke, suç, cinayet, pat- lama
Simgeler Düzlemi	İntegral, yeşil duvar, kadın, müze, palto, kare, antik ev, buda, o'm, öteki gezegen/ öteki, pembe kupon, prometheus, mektup, sarı, tıp merkezi, düş x, y, z, 59. Bulvar, yaşlı kadın Uranüslü, Venüslü, cennet/ yehova, mephi	Kişisel saat, salon 112, zaman tablosu, zil, küp meydanı, müzik üretim evi, demir el, koruyucular bürosu, zar, 2x2, gaz odası, cam, iki boyutlu gölge, sıfır, 360, birlik günü, gaze- te, dünya

Normatif bir toplum yaratmada “Sayıların Dil”i

Roman, kişiler düzleminde Sayılar ve Velinimet üzerinde açıklanabilir. Sayılar normatif bir toplum yaratmada birer kimliksizleştirmenin dışı vurumudur. Rainer Funk’un da dediği gibi: “Egemen kendi beceriksizliğini ve zayıflığını itaatkâra yansıtır ve onu kabul edemediği kendi beceriksiz ben yaşantısının taşıyıcısı haline getirir.” (Funk 2009: 134) Diğer taraftan Foucault’un iktidar tanımından yola çıkılırsa;

... iktidar, bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yasası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan iktidar biçimidir. Özne sözcüğünün iki anlamı vardır: Denetim ve bağımlılık yoluyla başkasına tabi olan özne ve vicdan ya da öz bilgi yoluyla kendi kimliğine bağlanmış olan özne. Sözcüğün her iki anlamı da boyun eğdiren ve tabi kılan bir iktidar biçimi telkin ediyor. (Foucault 2011: 63)

İktidar, kendisine boyun eğecek özne yaratır bu yaratımın en açık görüntüsü bireyleri numaralarla kategorize eden anlayıştır. Romanda, bireylerin isimleri yoktur onlar; “D-503, O-90, E-330, R-13, U, S-4711” gibi sayılar ve harflerle sınıflandırılırlar; “Yaşasın Tek Devlet! Yaşasın sayılar! Yaşasın Velinimet!” (s. 18)

Kimliksizleşen birey için iktidara tabi olmaktan başka seçenek yoktur. Bu, ütöpik mekanlar aslında var olan biçimin somut görüngüsüdür. Foucault bu perspektifte “Ütopyalar, gerçek yeri olmayan mevkilerdir. Bunlar, toplumun gerçek mekânıyla doğrudan ya da tersine dönmüş, genel bir analoji ilişkisini sürdüren mevkilerdir.” (Foucault 2011: 295) derken kökensel olarak ütöpik mekanın gerçekliğini öne sürer.

Sayılar bireylerin kendilik değerlerine karşı bir settir. Ayn Rand’ın *Ben* romanında da kişiler: “Eşitlik 7-2521, Birlik 5-3992, enternasyonal 4-8818” gibi numaralarla kimliksizleştirilir. Anar’ın *Beş Katı Evin Altıncı Katı* adlı romanının “Ak Liman” adlı bölümünde: “Üç yüz otuz üç! Kimseden ses çıkmadı. Sayman yineledi, yüksekten: 333! Birden, daldığı o bulanık sisin içinden, çağrıldığını hissetti. Bebek önlüğü gibi boynundan sarkan, dikdörtgen beyaz yaftaya baktı, üstündeki üç iri sayıyı iyice gördü ve var gücüyle bağırdı: Burda, Namazov Nemet!” (Anar 2001: 1) Anlatının kahramanı Nemet gibi bireylerin nasıl numara ile bir meta haline getirildiği görülür. Reel yaşamda da insanların vatandaşlık kimlik numaraları ya da ilkokuldan beri numaralarla çağrılmaları aynı anlayışın görüngüsü olabilir. “1940 yılında Polonya, Krakow yakınlarında inşa edilen ve çoğunluğunu Yahudilerin oluşturduğu 4 milyondan fazla tutsağın imha edildiği ünlü Nazi Toplama Kampı” Aushwitz deneyimlerinden bahseden Victor Frankl, “Ben 119, 104 numaraydım ve zamanımın çoğunu demiryolu hatları için kazı yaparak ve ray döşeyerek geçiriyordum.” (E.

Frankl 2000: 19) derken kimliksizleştirmeye maruz kaldığının altını çizer. Frankl ayrıca herkesleşmeye şu şekilde yer verir:

Her sevkியatta belli sayıda tutuklunun gitmesi gerekiyordu. Kimin gideceğı gerçekten önemli değildi, çünkü tutuklulardan her birisi bir numaradan başka bir şey değildi. Toplama kampına girişlerinden bütün belgeleri ve sair bütün eşyaları almıyordu. Bu nedenle her tutuklu, sahte bir isim ve meslek uydurma fırsatına sahipti ve çeşitli nedenlerden ötürü birçoğı bunu yapıyordu. Yetkililerin ilgilendiğı tek şey, tutukluların numaralarıydı. Bu numaralar çoğunlukla vücuda dövmeyle yazılıyordu. Ayrıca giysilerin üzerine de yazılıyordu. (E. Frankl 2000: 17)

Görüldüğü gibi numaralar insanların kimlikleri olup çıkıyordu. Totaliter rejimlerde bireyler tek tek önemli değildir, onlar toplu halde hareket etmesi gereken birer sayıdan ibarettirler. *Biz*'deki D-503, R-13 gibi numaralar bunun göstergesidir. Yine Frankl'ın deyimiyle “Önemli olan tek şey listeydi. İnsan, kelimenin tam anlamıyla bir numara olup çıkıyordu; canlı veya ölü olmasının bir önemi yoktu; bir “numaranın” yaşamının kesinlikle hiçbir anlamı yoktu. Numaranın arkasında olan şey, yaşam, kader, tarih, söz konusu insanın adı, çok daha önemsizdi.” (E. Frankl 2000: 58) *Biz*'de numara paradoksu ile herkesleştirilen, değersizleştirilen, tektipleştirilen özne kendini bir iktidara ait hisseder. Kendilik değerlerini kaybeden özneye boyun eğdiren iktidar biçiminin uygulayıcısı “Velinimet” adlı kart karakterdir.

Büyüsü bozulan zamanın Tepegözü: Velinimet

Engin Geçtan “Değersizlik Duygusu” adlı yazısında “ve kişi kendi yarattığı tanrıyı yine kendisi yok eder. Bir insanı önce yüceltip daha sonra onu devirmeye çalışmak toplumumuz bireylerinde oldukça sık gözlemlenen bir olgudur.” (Geçtan 1996: 76) diyerek Dede Korkut anlatılarında Basat’ın Tepegöz’ü öldürdüğü anlatıdaki Oğuzların kendi tanrılarını yaratıp onu yok etmek istemelerine göndermede bulunur. (Ergin 2004: 15-17) iktidarın kendini tanrılaştırdığı her yerde otomatik olarak kendi teolojisini üretir diyen Milan Kundera da aynı perspektifde düşünür. (Kundera 2009: 117) *Biz* romanında da Zamyatin “Bizim Tanrılarımız burada, yeryüzünde, bizimle, büroda, mutfakta, iş yerinde, tuvalette. Tanrılar bize benzediler, bundan dolayı da biz tanrılaştık. Uzak gezegenlerdeki bilinmeyen okurlarım, size ulaşıp, sizin yaşamınızı da bizimki gibi kutsal ve kusursuz yapacağız.” (s. 70) derken yitık öznenin gittikçe iktidarın boyun eğdiren gücüne yani kendi Tepegözü’ne benzediğini söyler. Dede Korkut anlatısındaki Tevarüs eden kötülük Hitler, Mussolini, Stalin gibi birçok büyüü bozulan zamanların Tepegözlerini yaratmıştır. Foucault bu durumun orijinal olmadığını aslında arketipsel olarak tarihin tekerrüründen bahseder:

Faşizm ve Stalinizmin bizim için bu kadar şaşırtıcı olmasının çeşitli nedenlerinden birisi, tarihsel bakımdan eşsiz olmalarına rağmen, aslında fazla orijinal bir nitelik taşımamalarıdır. İkisi de diğer toplumlarda zaten var olan mekanizmaları kullanıp genişletmişlerdi. Dahası: ikisi de, kendi içsel çılgınlıklarına rağmen, büyük ölçüde siyasi rasyonalitemizin fikir ve araçlarından yararlanmışlardı. (Foucault 2011: 59)

Rainer Funk da yitik özne ve iktidar yani Velinimet gibi insanları normatif bir hale getiren totaliter rejimin kurucuları arasındaki ilişki için şunları söyler:

Karşılıklı duygusal bağımlılık ciddi biçimde tehlikeye girdiğinde denge bozulur ve ben'in öz güçlerine yabancılaşmış olması acı bir biçimde algılanır, o ana kadar bu yabancılaşma düşlerde ve semptomlarda ele vermektedir kendini. Bundan sonra ben yaşantısına atalet, değersizlik, terk edilmişlik, çaresizlik, yalnızlık, utanç ve suçluluk duyguları hâkim olur. Egemenle olan ilişkiye artık bilinç düzleminde bir idealizasyon, hayranlık ve şükran duygusu hâkim değildir, bu duyguların yerini otorite karşısında ve otorite için duyulan korku veya başkaldırma isteği almıştır. (Funk 2009: 134)

Görüldüğü gibi toplumlarda korku ve başkaldırı gibi iki paradoksal eğilim birlikte görülür. Baskın güç karşısında - Biz romanındaki Velinimet ya da 1984'teki "Büyük Birader"- bireyler hayranlıktan isyan noktasına uyanık bir bilinçle varabilir. Bireyin yaşadığı bu "Varoluşsal boşluk, yirminci yüzyılın yaygın

bir olgusudur (...) hiçbir içgüdü ona ne yapacağını söylemez. Hiçbir gelenek ona ne yapması gerektiğini söylemez; bazen neyi arzuladığını bile bilmez. Bunun yerine ya diğer insanların yaptığı şeyleri arzular (uydumculuk) ya da diğer insanların kendisinden yapması istedikleri şeyleri yapar (totalitercilik).” diyen Frankl (2000: 101), otoritenin bireyler karşısındaki bu boşluktan nasıl yararlandıklarının altını çizer. Biz romanında egemen güç Velinimet’tir:

Zamyatin’de Velinimet’in her defasında yeniden oy birliğiyle seçildiği “Oybirliği Günü”nde “Hayır” diyen kararlı bir azınlık vardır. Yenilginin en belirgin olduğu anda bile “hala kentin Batı yakasında çarpışma sürmektedir” ve isyancıların bir kısmı kenti kuşatan “yeşil duvar”ın ötesine kaçmayı başarmışlardır. Velinimet’in isyana karşı savaş aracı “Büyük Ameliyat”tır, yani insanların beynindeki “Düş Gücü Merkezi”nin cerrahi bir müdahaleyle çıkarılması. Zamyatin’in romanı, roman kahramanının ameliyat edilmesiyle biter; bir simgedir bu. Zamyatin geçmiş gelecek tüm Velinimetlere haykırmaktadır: İnsanda düş gücünü yok edecek bir yol bulmadıkça kazanamazsınız. Görecek yılları vardır bunun, ideolojik biçimleri bulunmuş, yetkilendirilmiştir; ama yıl 1988, bu işe kökten bir çözüm bulunamadı. (s. 10)

Velinimet’in bireyin kendilik değerlerini yok eden anlayışına karşı toplumun azınlıkta olan kesmi isyan halindedir. Ancak düşünen insan en tehlikeli insandır. Bu perspektifte “Velinimet”in isyana karşı savaş aracı “Büyük Ameliyat”tır,

yani insanların beynindeki “Düş Gücü Merkezi”nin cerrahi bir müdahaleyle çıkarılmasıdır. “size söyledim, düş gücünü yok etmeliyiz... Düş gücünün kökünü kazımalıyız. Yalnızca ameliyat bunu çözümleyebilir... yalnızca ameliyat...” (s. 87) Düş gücünün bu şekilde yok edilmek istenmesi Cengiz Aytmatov’un *Gün Olur Asra Bedel* romanında işleyip, literatüre soktuğu Mankurt tipine benzer.⁸

Akıl, düşünce mutlak otoritenin köleleştirme anlayışı karşısındaki tek reel güçtür. Saul Newman, Foucault’nun zorbalığa karşı mücadelede bu idealleri destekleyen “aydınlanma”nın siyasal aklına karşı çıktığını ahlak, akıl ve hakikat, ahlaksızlık, akıldışılık ve mutlak iktidarın çarpıtması karşısında panzehir olarak görüldüğünü belirtir. (Newman 2006: 142) Nitekim *Biz* romanının kahramanı, D-503 romanın sonunda “Davayı kazanacağımızdan umutluyum. Dahası, eminim. Çünkü akıl kazanmalıdır” (s. 203) derken ironik bir şekilde akılı öne çıkarırken kazanılan dava olarak iktidara tabi olmayı zorunluluk sayar. Foucault’un Dispotif tanımlaması iktidarın özneyi tabi kılan anlayışının yansımaları olarak ele alınabilir. Dispotifler ile sürü psikolojisi arasındaki ilişki iktidar ile özne arasındaki paradoksal ilişki ile benzerlik gösterir.

⁸ Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. (Aytmatov 1991: 78)

Dispotifler ve öznenin varoluşsal boşluğunda sürü psikolojisinin yeri

Bu kavrama Özne ve İktidar adlı eserinde değinen Foucault, dispotiflerin ortaya çıkışını şu şekilde açıklar:

Şiddetin dışlanmasıyla birlikte bedenın iktidar tarafından kuşatılmasında tüm toplumsal bütüne yayılan yeni ve ince teknikler gerekmiş, bu teknikler Foucault'nun “dispotif” olarak adlandırdığı somut düzenlemeler biçimini almıştır. Dispotif'ler Foucault'ya göre söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari tasarruflar; bilimsel, felsefi, ahlaki önermelerden oluşan heterojen bütünlükler; bu söylemsel ve söylemsel olmayan öğeler arasındaki ilişkilerin oluşturduğu sistemlerdir. (Foucault 2011: 18)

Dispotiflerin çerçevesini bu şekilde çizen Foucault, onların her zaman bir iktidar oyunu içinde yer aldığının altını çizer. Dispotifler özneyi kuşatan düzenlemeleri içerir onu tabi kılmaya yetecek teknikler olarak adlandırılır. *Biz* romanında Zamyatin bu kavramların ne olduğunu şu şekilde açıklar: “Zaman Tablosu, Kişisel Saat, analık Standardı, Yeşil Duvar, Velinimet gibi temel kavramların ne olduğunu bilmiyorsunuzdur. Ama bana bunları açıklamak çok zor, hatta aptalca geliyor. Bu 20. Yüzyılda yaşamış bir yazarın romanında “palto”nun, “apartman”ın ya da “eş”in ne olduğunu açıklamak zorunda kalması gibi bir şey.” (s.

Ancak Dispotifler kendisini en çok iktidarın bir oyunu olarak gösterir: “Dispotif’ler birtakım deneyimler kurup insanları bu deneyimlerin öznesi olarak tanıtarak, onlara kendileriyle ilgili hakikatler dayatır, iktidarın şiddet kullanmadan bedeni kuşatmasını sağlar, onu itaatkâr ve uysal hale getirir.” (Foucault 2011: 19) Bireyi normalleştiren dispotifler onu iktidarın kölesi haline getirir. “Kölelik, insan zincirlenmiş olduğunda değil hareket edebileceği ve hatta kaçabileceği zaman bir iktidar ilişkisidir.” (Foucault 2011: 75) diyen Foucault bireyin kendilik bilinci olmadan iktidar tarafından yavaşça zehirlenerek nasıl köleleştirildiğini söyler. Bu da iktidarın uygulama şekilleri yani dispotif adı verilen ve Althusser’in deyimiyle devletin ideolojik aygıtları vasıtasıyla yapılır. Althusser alt yapı ile üst yapı arasındaki bağ için şunları söyler: “bir yanda, altyapı ya da ekonomik temel (üretici güçler ile üretim ilişkilerinin “birliği”) öte yandaysa, hukuki, siyasal (hukuk ve devlet) ve ideoloji (çeşitli ideolojiler; ahlaki, dinsel, hukuki, siyasal vb.) olmak üzere kendisi de iki “düzey” ya da “kerte” içeren üst-yapı.” (Althusser 2003: 53-54) Bu iki yapı arasındaki ilişki özne ve iktidar arasındaki ilişkiye benzer.

Bireyi kategorize ederek onu bir sürü haline getiren anlayış ne ilktir ne de son olacaktır. Foucault sürü metaforu için: “Çoban sürüsünü bir araya toplar, onlara yol gösterir ve önderlik eder. Ancak çobanın bir araya topladığı dağınık durumdaki bireylerdir. Dağınık durumdaki bireyler çobanın sesini duyunca

bir araya gelirler: “Bir ısıklık çalar, hepsini toplarım.” Buna karşılık sürünün dağılması için çobanın ortadan kaybolması yeterlidir. Başka bir deyişle, çobanın doğrudan varlığı ve hemen harekete geçebilmesi sürünün varlık nedenidir.” (Foucault 2011: 30) diyerek, sürünün varlık nedenini onu güden bir çobanın yani iktidar anlayışının varlığına bağlar. Ünlü Kazak şair Muhtar Şahanov da *Cengiz Han'ın Sırrı* isimli kitabında sürü psikolojisi için: “Hitler, Tıpkı provakatör keçi gibi, kalabalığın saflığını kullanarak, hissiyatı ve milliyetçi duyguları ile oynayarak, insanları kolaylıkla kandırmış onları ölüme sürüklemiştir.” (Şahanov 2002: 29) der. Şahanov iktidarın uygulayıcısını provakatör keçiye benzetir. Şahanov ayrıca, sürü psikolojisi üzerine eserinde şu ilginç anektota yer verir: “Uyanık çobanlar bilir, koyun sürüsünün sorun çıkarmaması için onlara muhakkak bir öncünün gerektiğini sürüye önderlik yapan reis bulunur ise, koyunlar düşünmeksizin, onu takip edecekler. Bu nedenle mezbahalarda daima iyi beslenmiş, tüyleri uzamış provakatör keçiler bulundurulur. Onlara bu özel bakımın nedeni, zavallı koyun sürüsünü ahlaksızca aldatmaları gerek.” (Şahanov 2002: 27) Keçinin rolünü romanda “koruyucular bürosu” üstlenir. Foucault’a göre ise bu rolü iktidarda polis üstlenir.

Zamyatin, *Biz*’de kanıksanmış sürü psikolojisinin normalliğini belirtir: “Velinimet, Makine, küp, Gaz Odası, Koruyucular... bunların hepsi güzel yüce, muhteşem, soylu, kutsanmış, katışıksız, saf. Çünkü bizim özgürlüksüzlüğümüzü koruyorlar” (s. 64) Sürü metaforu romanın bütününde

kendini hissettirir. Özellikle toplu halde yapılan ayinler, kitleler halinde (Birlik Günü'nde) yapılan seçimlerde herkesin yeniden “velinimet”i başkan seçmesi kimsenin bu duruma başkaldırmaması kitlelerin sürüleştigine işaret eder: “Yarın gene (Birlik Günü'nde) Velinimet'imizi seçip, mutluluğumuzun değişmez kalesinin anahtarlarını eline vereceğiz. Bu, doğal olarak eskilerin, sonuçları önceden bilinmeyen, düzensiz seçimlerinden çok farklı. Bir devleti, önceden tam olarak tahmin edilemeyen olasılıklar üzerine kurmaktan daha anlamsız ne olabilir? Ama insanların bunu fark etmesi için yüzyıllar gerekti.” (s. 125) Özneyi sosyal, kültürel ve siyasi yönden itibarsızlaştıran iktidar anlayışı ahlaki yönden de onu sırlandıran kuralların uygulayıcısıdır. Bu bağlamda, romanda öznenin aşk ve cinsellik anlayışları kontrol altına alınmış, bireyin yaşam alanına doğrudan müdahale edilmiştir.

Meta haline getirilen cinsellik ve aşkın dolayımılayıcı gücü

Cinsellik çocukluktan itibaren özellikle doğu toplumlarında yıkılması zor bir tabu olarak kendini gösterir. Distopik anlatılarda da durum farklı değildir. Yasaklanan, tecrid edilen cinsel yaşam bir tabu olmaktan öteye gidememiştir. *Biz*'de kadınla erkeğin birleşmesi, denetim altında sürdürülen yemek içmek gibi bir gelenek halinde kendini gösterir: “Üç yüzyıl önce Lex Sexualis (cinsellik yasası) ilan edildi. Her sayının bir diğer sayıyı cinsel bir meta olarak kullanma hakkı vardır. O günden sonra cinsellik yalnızca bir teknik oldu. Her sayı Cinsellik Dairesi'nde dikkatle muayene edilir, cinsel hormonları tam tamına belirlenir ve cinsel birleşme günlerini kiminle geçirmek istediğini bildirir ve pembe kuponunu alır. Hepsi bu.” (s. 33) Aynı anlayış, Ayn Rand'ın *Zamyatin*'den 17 yıl sonra yazdığı *Ben* romanında da görülür: “Bizde Birleşme Zamanından başka hiçbir vakit erkekler kadınları düşünemez. Bu birleşme zamanı, yirmi yaşını aşmış bütün erkeklerle on sekiz yaşını aşmış bütün kadınların her ilkbaharda bir gece için şehrin Birleşme Sarayına götürüldükleri vakittir.” (Rand 2000: 23) Cinsellik, böylece anti-ütöpik dünyalarda duygudan, hissiyattan yoksun bir norma bürünür.

Cinselliği bir “meta”ya dönüştüren anlayışı ancak aşkın dönüştürücü gücü kıracaktır. Aşk *Biz*'de çok önemli bir

farkındalık yaratır. “...Birden boynuma sarılı bir kol, dudaklarımda dudaklar... hayır, daha derinlerde bir yerlerde, hala korkunç (...) Dayanılmaz tatlı dudaklar (sanırım likörün tadından) ve ağız dolusu ateşli zehir içime aktı... sonra daha fazla, daha fazla... Dünyadan ayrıldım ve ayrı bir gezegen gibi delice dönerek, bilinmeyen bir yörüngede aşağıya doğru düşmeye başladım.” (s. 60) Romanın başkişisi D-503’ün cinsel hazzı yaşadığı ağız ve dudaklar için Freud: “Sevi bölgesi (erojen bölge) olarak kendini açığa vuran ve bireyin ruhuna sevisel (erotik) istekler yönelten ilk organ, daha doğumdan başlayarak ağızdır. Tüm ruhsal etkinlik başlangıçta bu bölgenin gereksinmesine doyum sağlama ereğine yöneliktir.” der. (Freud 1975: 245) Cinsel haz başkişisi D-503’ü aşka/sevgiye sürükler ve bireyselleşme anlamında farkındalık yaratır:

Bir aynanın önündeydim. Ve yaşamımda ilk kez kendimi apaçık, kesinlikle, bilinçle gördüm. Şaşkınlıkla belirli biri olduğumu fark ettim. İşte karşımda duruyordu: Cetvelle çizilmiş gibi düz siyah kaşlar ve aralarında bir yara gibi dik bir çizgi uykusuz bir gecenin gölgesiyle çevrelenmiş gri çelik gözler... Bu çeliğin ardında ne olduğunu hiç bilmiyormuşum, şu anda ortaya çıktı. Ve oradan kendime baktım. Düz kaşlarıyla bir yabancı, yaşamımda ilk kez karşılaştığım biri. Ve ben, gerçek ben, o değilim. (s. 63)

Aşkın dönüştürücü gücü ile farkındalık yaşayan D-503 mutluluk adlı bir şiir söyler:

“Mutluluk adlı şiir,

Sonsuza kadar âşık iki kere iki
Sonsuza kadar tutkulu dört eder
Dünyanın en tutkulu âşıkları
Ayrılmaz iki kere ki örneği! (s. 68)

Aşkın bu dönüştürücü gücü birçok anlatıda olduğu gibi *Biz*'de de makineleşen bireyin gerçekte yüzleşmesine zemin hazırlar. Zamyetin'i Victor Frankl da destekler. Frankl "Gerçek: İnsanın özleyebileceği nihai ve en yüksek hedef, sevgidir. İnsanın sevgiyle ve sevgi içinde kurtuluşu. Dünyada hiçbir şeyi kalmayan insanın, kısa bir an için de kurtuluşu olsa, sevdiği insana ilişkin düşüncelerle ne kadar mutlu olabileceğini anladım." (E. Frankl 2000: 45) diyerek yok oluşun eşiğine gelen bireyin sevgi ile ayakta kalabileceğini savunur.

‘Biz’den ‘ben’e simgesel dönüşüm/ontolojik çözülme

Simgesel olarak okunduğunda ülkü ve karşı değer olarak Biz’den Ben’ bir değişim bir ontolojik kopuşun söz konusu olduğu görülür. İntegral, yeşil duvar, kadın, müze, palto, kare, antik ev, buda, o’m, öteki gezegen/öteki, pembe kupon, prometheus, mektup, sarı, tıp merkezi, düş, x, y, z, 59. Bulvar, yaşlı kadın, Uranüslü, Venüslü, cennet/yehova, mephi gibi romanda geçen kavramları ülkü değer olarak; kişisel saat, salon 112, zaman tablosu, zil, küp meydanı, müzik üretim evi, demir el, koruyucular bürosu, zar, 2x2, gaz odası, cam, iki boyutlu gölge, sıfır, 360, birlik günü, gazete, dünya gibi kavramlar da karşı değer olarak düşünülebilir. Dikkatle incelenirse kavramlardan ülkü değer olarak alınanların eskiye yani reel dünyaya daha yakın olduğu ve bireyin ontolojik olarak varoluşunu yani tinsel doğuşunu hızlandıran kodlar olduğu görülür. Bu kavramlardan, “buda” kelimesi farkındalığa yeniden doğuşa ve “o’m” sözcüğü budizmin meditasyon söylemi olan “Om Mani Padme Hum” söylemi ile uyanışa bir göndergedir. Yeşil duvar simgesel olarak Berlin duvarı gibi insanlar arasında kurulan duvarlara, yaşlı kadın ve antik ev de gelenekle bağını koparmayan bireylere bir göndergedir. İntegral de özgürlüğe açılan bir kapının simgesel değeridir. “Hayır kardeşlerim... kahrolmasın, İntegral bizim olmalıdır. Gökyüzüne yükseldiğinde içinde Biz olacağız. Çünkü

İntegral'in yapımcısı bizimle birlikte. Duvarları terk etti. Sizlerin aranızda karışmak için buraya benimle birlikte geldi. Yaşasın Yapımcı!" (s. 140) Yine aynı doğrultuda düşünülürse mektup da moderniteye direnen bir figürdür. "Size ondan bir mektup var" dedi... Etrafa bir bakış daha attıktan sonra, mektubu verdi ve gitti. Yalnız kaldım. Hayır... hayır yalnız değildim: Zarfın içinde pembe bir kupon ve hafif güzel bir koku, onunki. Mektubu yollayan oydu; gelecek bana gelecek." (s. 102) Diğer kavramlar da incelendiğinde aynı geleneksel değerlerle karşılaşılır.

Karşı değer olarak ele alınan simgeler incelendiğinde hemen hepsinin distopik gezegenin somut görüngüleri olduğu görülür. Aşkla farkındalık olgusuna kavuşan D-503 yine karşı değerler ile Ben'likten koparak herkesleşir:

Belki de bu boşalma ruhuma eziyet etmekten kurtardı beni. Ve ben yeniden herkes gibi oldum. En azından artık hiç acı duymadan, O'yu Küp'ün basamaklarında seyredebilir, o Gaz Odasının'dayken ona bakabilirim. Ve Operasyon Bölümü'ne adımı verse bile fark etmez, son anımda Velinimet'in cezalandırıcı elini saygıyla öpeceğim. Tek Devlet'le olan ilişkimde cezalandırılmak en doğal hakkım ve bu hakkımdan vazgeçmem. Hiçbir sayı vazgeçmemeli, bu en değerli biricik hakkından vazgeçmeye cüret etmemelidir. (s. 108)

Küp meydanı, Gaz odası gibi cezalandırma figürleri bireyin ontolojik kopuşunu hızlandırır. Gaz odaları reel yaşamda da insanların yok oluşu sürecini hızlandıran totaliter rejimlerin

ceza odalarıdır. Frankl hatıralarını anlatırken: “Gaz odasından kurtulan ve geleneklerin çok küçük bir kısmını oluşturan bizler, gerçeği akşam öğrendik. Bir süredir orada bulunan tutsaklara, meslektaşım ve arkadaşım P’nin nereye gönderilmiş olabileceğini sordum.” (s. 24) diyerek gaz odalarının esir kamplarındaki ceza sisteminin ürünü olduğunu belirtir. Karşıt değer olarak düşünülen diğer unsurlardan iktidarı öven müziği üreten “müzik üretim evi” “demir el” “2x2 paradoksu” gibi kavramlar da ontolojik olarak bireyi “ben”den koparan bir sistemin yapı taşlarıdır. “Biz Tanrı’dan, “ben” ise şeytandan doğdu.” (s. 118) diyen D-503 ötekileşmenin, kimliksizleşmenin açık bir görüngüsünü ortaya koyar. Rainer Funk’un dediği gibi “Ben, ben olduğum ölçüde benim.” (Funk 2009: 11) buradaki ‘ben’lik vurgusu bireyin kendilik değerlerine bir göndergedir.

Sonuç yerine: Cehenneme dönen ütöpik dünya

Biz romanı, özne ve iktidar arasındaki egemen güç, boyun eğen birey diyalektiğini ortaya koyan distopik bir anlatıdır. Ütopyadan distopyaya uzanan anlatıların en önemlilerinden biri olan *Biz* için önsöz yazan Somay: “Rusya’dan kaçan dindar bir aydın olan Nicholas Berdyaev, “ütopya her zaman totaliterdir, totaliterlik her zaman ütopyacıdır” diyordu. Anti ütopyaya bir akın başladı; aynı bayrak altında beş benzemez bir araya geldi. Zamyatin gibi bir devrimci, Berdyaev gibi bir dindar, Orwell gibi bir radikal demokrat, Huxley gibi bir liberal, hepsi anti ütopyacı oldular.” (s. 12) diyerek Zamyatin’in diğerlerine ilham kaynağı olduğunu belirtir. Foucault’un iktidar tanımlamalarından hareketle incelenen romanda iktidarın özneyi boyun eğen bir yapıya dönüştürdüğü görülür. *Biz* romanında Velinimet ile başkışı D-503 ya da diğer numaralar arasında böyle bir ilişki söz konusudur. Bu doğrultuda anlatı metni Foucault’un Özne ve İktidar kitabındaki tanımlamalardan yola çıkılarak incelenmiştir. Farklı çıkarımlara uygun olan romanda eski zamanlar ile modern zamanlar yani ütöpik dünyanın çatışması simgesel değerler etrafında görülmektedir. Ontolojik olarak buradallığını anlamlı kılmak isteyen birey “biz”den “ben”e uzanan süreçte roman boyunca özellikle aşkın dolayımlyıcı etkisiyle birçok farkındalık yaşamıştır.

Ancak roman sonunda o da Velinimet tarafından düşünce ameliyatından kurtulamamıştır. Sonuç olarak *Biz*, totaliter rejimlerin insanlar üzerinde otoriter onarlı birer numara olarak gören anlayışlarına karşı bir eleştiridir. Thomas More'un ütöpik dünyası, Zamyatin'in *Biz*'inde bir cehenneme dönüşmüştür.

Kaynaklar

- ALTHUSSER, Louis (2003), İdeoloji ve Devletin İdeoloji Aygıtları, (Çev: Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.
- ANAR, (2001), **Beş Katlı Evin Altıncı Katı** (Çev: İldeniz Kurtulan), İstanbul: Everest Yayınları.
- AYTMATOV, Cengiz (1991) **Gün Olur Asra Bedel**, (Çev. Refik Özdek) İstanbul: Ötüken Yayınevi
- BACON, Francis (2006), **Yeni Atlantis**, (Çev: Cenk Saraçoğlu), İstanbul: Bordo siyah Klasik Yayınları.
- CAMPENALLA, Tomasso (1996), **Güneş Ülkesi**, (Çev: Vedat Günyol-Haydar Kazan), İstanbul: Sosyal Yayınları.
- E. FRANKL, Victor (2000), İnsanın Anlam Arayışı, (Çev: Selçuk Budak), Ankara: Öteki Yayınevi,
- ERGİN, Muharrem (2004), **Dede Korkut Kitabı I**, Ankara: TDK Yayınları.
- FOUCAULT, Michel (2011), Özne ve İktidar, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- FREUD, Sigmund (1975), **Psikanaliz Nedir ve Beş Konferans**, (Çev: Kâmuran Şipal), İstanbul: Bozak Yayınları.
- FUNK, Rainer (2009), **Ben ve Biz Postmodern İnsanın Psikanalizi**, (Çev: Çağlar Tanyeri), İstanbul: YKY.,
- GEÇTAN, Engin (1996), İnsan Olmak, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- İBN, Tufeyli (2006), **Hayy Bin Yakzan**, (Çev: Babanzade

Reşit. Haz. Mustafa Uluçay), İstanbul: Etkileşim Yayınları.

KORKMAZ, Ramazan, (2005), “Dede Korkut Anlatılarında Alp- Bilge Tipi,” Türk Dili ve Kültürünün En Eski Dönemleri Uluslar arası Bilgi Şöleni, 22-23 Mayıs 2005, Girne Amerikan Üniversitesi, Girne/KKTC.

KUNDERA, Milan (2009), **Roman Sanatı** (Çev: Aysel Bora), İstanbul: Can Yayınları.

MANNHEIM, Karl (2009), İdeoloji ve Ütopya, (Çev: Mehmet Okyayuz), Ankara: De Ki Basım Yayım,

NEWMAN, Saul (2006), **Bakunin’den Lacan’a Anti-Otoriterya-nizm ve İktidarın Altüst Oluşu**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ORWELL, George (2000), **Bin Dokuz Yüz Seksen Dört**, (Çev: Celal Üster) İstanbul: Can Yayınları.

RAND, Ayn (2000), **Ben**, (Çev: Emine Gedik), İstanbul: Tur Yayınevi.

SOMAY, Bülent (2001), “Bülent Somay ile Edebiyat ve Ütopya Üzerine”. Röportajı yapan: Ahmet Sait Akçay, **Parşömen** 3 (2):1-12.

ŞAHANOV, Muhtar (2002), **Cengiz Han’ın Sırrı**, (Çev: Tural Rızayev), İstanbul: Da yayıncılık.

YUMUŞAK, Firdevs Canbaz (2012), “Ütopya, Karşı-Ütopya ve Türk Edebiyatında Ütopya Geleneği,” **Bilig**, Bahar/Sayı 61, 47-70.

ZAMYATİN, Yevgeni (2011), **Biz**, (Çev: Füsün Dilek) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yeliz Akar 9

“Mahmud ile Meryem romanında kültürel değerlerin yaşatıcı yüzü Âşık Abdulla”

Özet

Hikâye, tiyatro ve romanları ile Azeri edebiyatının önemli isimlerinden Elçin; insana ve topluma ait sosyopsişik ve sosyo-kültürel dokunun izdüşümlerini, *Mahmud ile Meryem*¹⁰ adlı romanında aktarır. Romanda sosyo-psişik ve sosyo-kültürel oluşumun taşıyıcısı Âşık Abdulla, çalışmanın başat noktasıdır. Nesne ve insan arasındaki ilişkinin önemli bir boyutuna işaret eden Âşık Abdulla, hem sazı ile yaşadığı çağın ruhuna tanıklık eder hem de zamansal ve mekânsal boyutta çözülen değerlere karşı *kendi oluş'u* simgeler. İki bölümde incelenen çalışmanın birinci bölümünde, trajik yazgıya mahkûm edilen Âşık Abdulla'nın, Mahmud ve Meryem'in yaşamsal

⁹ Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü TDE anabilim dalı doktora öğrencisi.

¹⁰ Alıntılar ve sayfa numaraları bu baskıya aittir. (ELÇİN (2001) **Mahmud ile Meryem**, İstanbul: Everest Yayınları.)

süreçlerinin nasıl sonlandığına; ikinci bölümde ise tüm erki elinde bulunduran Gara Beşir'in acımasızca katlettiği sesin bellek mekânındaki etkisine yer verilecektir.

Açar sözcükler: Elçin, âşık, bellek, saz

Karanlık güç tarafından yaşamdan koparılan Âşık Abdulla'nın susturulamayan sesi

Roman, zaman boyutundaki geri dönüş ile altmış dört yıl öncesinde dönemin hükümdarı Gara Beşir tarafından ölüm hükmü verilen Âşık Sazlı Abdullah'ın yaşadığı olay ile başlar. Gara Beşir oğlunun düğününde Âşık Sazlı Abdullah'tan saz çalmasını ister. Âşık Sazlı Abdullah ise “toyunuzda ben çalmak istesem bile, sazımın telleri ses vermez” (Elçin 2001: 1) diyerek Gara Beşir'in isteğini reddeder. Âşık Abdulla'nın tavrı karşısında oldukça sinirlenen Gara Beşir, âşığı şehrin pazarında herkesin gözü önünde infaz etme kararı alır. Gara Beşir'in buyruğu üzerine Cellât Toppuzguul'un baltası ile başı kesilen Âşık Abdulla'nın saızı, tam bu an'da elinden düşer. Cellâdın baltası, Âşık Abdulla'nın yaşamsal bütünlüğünü bozup gölgelerken aynı zamanda aydınlık bir yüzün *dünyalık zamandan* silinmesine neden olur.

Cellât Toppuzgulu'nun usturadan keskin baltası, âşığın başını gövdesinden ayırınca ve pazar yerini dolduran kalabalığın yüreğinde, ‘Eyvahlar olsun’, iniltisi yükselince, işte o zaman âşığın kütüğe serilen cansız gövdesinin yanına düşen saızı kendiliğinden dile gelmiş ve o güne dek bilinen en hüznü ezgisini çalmış; tabii bunu duyanların da

şaşkınlıktan tüyleri diken diken olmuştı. (s. 2)

Tek bir söz ile yüzyıllık bir kültürel oluşumunun parçalanmasına neden olan Gara Beşir, değersizleşmeye dayalı sorun yumağı oluşturarak Âşık Abdulla'nın yaşam ile kurduğu ilişkiyi ortadan kaldırır. Kendisine söylenileni yapmadığı ve emre itaat etmediği için yaşamdan göç etmek zorunda bırakılan Âşık Abdulla, ben'in ve “dünyanın yıkımlı çehresi(nde)” (Shayegan 2012: 176) sessizliğe gömülür. Sessizliğin ürkütücü etkisini bozan saz, Gence şehrine o günden sonra hüznü bir ezginin gizemli yankısını duyurur. Yankı öylesine güçlüdür ki kendisini işiten herkesi ürküntü içinde bırakır. Sazın sesini duyan Gence şehri, hüznü ezginin Âşık Abdulla'nın çığlığı olduğunu bilir. Bu durum bir bakıma, sazın ölen âşığın ruhunu taşıdığını ve bu yönüyle nesne-insan ilişkisini yansıttığını ortaya koyar.

Saldırgan bir tavır ile bir felaketin oluşumuna neden olan Gara Beşir, Gence şehrinin hafızasından yaşanan acı olayı silemez. Şehrin cellâtları dâhil herkesi derinden ürperten ölüm, geride bir kan gölü bırakır; kan, insani ilişkilerde kirlenmeye yapılan bir göndermedir. Âşık Abdulla'nın kanı gökyüzünün gözyaşları olarak nitelendirilen yağmur ile yeryüzünden silinir. Yağmurun yıkadığı tek şey, âşığın kanıdır; çünkü insanı bunaltan/ boğan sıcaklığın yakıcılığında ve güneşin parıltısında süresiz olarak beliren Âşık Abdulla, sazı ile zamansal akışta amansızca yitime mahkûm edilen her yaşam için yeniden söyler. Abdulla'nın sazı, romanın asıl kişileri olan Mahmud ile Meryem'in hikâyesinde

yansıma bulur. Mahmud ile Meryem, tüm engel ve baskıya rağmen aşkın var edici gücünü koruyarak birbirlerine ruh ve beden olarak erişen iki sevdalıdır; iki sevdalının yaşamsal süreçlerinin ölüm ile sonlanan yazgısı Âşık Abdulla'nın sazi ile birleşir. Sazın Garabağ Beylerbeyliğinin merkezi Gence şehrinde dile gelmesinden altmış dört yıl sonra hükümdar olan Ziyad Han, acımasızca kararları, baskısı, kaba kuvveti ve zenginliği ile tanınan bir ötekidir. Öteki, “bir varlığın kendi otantik cemaati uğruna, diğer varlık alanlarını ihlal edici bir ilerleme ve gelişmeye yönelişi, özgün ve yaratıcı farklılıkların silindiği tekleştirme ediminin de başlangıç noktası” (Korkmaz 2008: 18) oluşturan kişidir. Herkes üzerinde mutlak otorite sahibi Ziyad Han, her türlü güce ve imkâna sahip olmasına rağmen yıllar sonra Tanrı'nın kendisine verdiği oğlu Mahmud karşısında adeta çaresiz kalır. Mahmud'un hasis, hastalıklı, masum ve naif mizacı Ziyad Han'ın bilincindeki oğul imgesinden tamamıyla farklıdır. Ziyad Han'a göre küçüklükten itibaren kırlarda, bayırlarda dolaşan ve kelebek kovalayan Mahmud, Gence halkının hükümdar adayı namzetini taşıyacak biri değildir. Ziyad Han oğlunun kan dökmesini, kılıç kuşanmasını, baş kesmesini ve sadece sesi ile bile yeri ve göğü titretmesini ister. Romanın başkarakteri olan Mahmud ise bu özellikleri taşımamakla beraber duygusal ve kırılgan bir yapıya sahiptir. Mahmud zulmü büyük bir günah olarak gören; aşkı ve sevgiyi kutsal bir değer olarak nitelendiren biridir. Bu değer romanda yankı ve yansıma bulduğu kişi ise, Meryem adında Hristiyan kökenli

genç bir kızdır. Meryem ruh ve bilinç dünyası bakımından Mahmud'un eşidir. Meryem'le ilk karşılaşma, Mahmud'un Gence diyarında gezintiye çıktığı günlerden birinde gerçekleşir. O günden sonra yaz mevsiminin nefes aldırmayan sıcaklığında "toprağın, güneşin, ay aydınlığının, yıldızların" (Elçin 2001: 22) sesini gökyüzünün alacalı renginde söyleyen Âşık Abdulla, Mahmud'un duygu dünyasına tercüman olur.

Meryem'i tanıdıktan sonra ruhunda yeni bir doğumu selamlayan Mahmud, o zamana kadar hiç hissetmediği duyguların tesiri altında kalır. Meryem onun tinsel oluşumunun merkez kişisidir. Meryem'i görür görmez annesi Gemberbanu'ya anlatan Mahmud, yaşayacağı trajik olayların başlangıcını farkında olmadan yapar. Mahmud babası Ziyad Han'a ve annesi Gemberbanu'ya Meryem'i babasından istemelerini söyler. Başlangıçta oğlunun bu isteğine sevinen baba Ziyad Han, karısı Gemberbanu'nun söylemleri üzerine oğluna karşı çıkar. Gemberbanu oğlu adına kaygılanan, endişelenen ve üzülen bir kadın olmasına rağmen anneliğin tüm vasıflarından bihaberdir. Oğlunun mutluluğu için diğer tüm insanları bir kukla olarak gören Gemberbanu, Mahmud'a en büyük kötülüğü yapar. Meryem ve Mahmud'un birleşmesini istemeyen bir diğer kişi ise, Meryem'in babası papazdır. Papaz, Ziyad Han'ın baskı ve zulmünü bildiği için kızının kötü bir sona mahkûm edileceğinden korkar. Romanda baba ve anne imgesi koruyucu, kollayıcı ve kuşatıcı yönlerinden çok; kendi açmazları ile çocuklarının geleceğini kurmaya çalışan kişilerdir.

Tüm engellere rağmen Meryem'den vazgeçmeyen Mahmud, onunla konuşmaya gittiği günlerden birinde baba ve kızın evde olmadığını ve ak keçinin boynuzlarından koparılıp öldürüldüğünü görür. Bu durum karşısında büyük bir şaşkınlık ve acı içinde kalan Mahmud, Meryem'i aramak üzere yolculuğa çıkar. Daha önce içinde bulunduğu pembe rüyadan uyanan Mahmud, aşkın gücüne dayalı bir farkındalık yaşayarak tek düzelikten oluşan sıkıcı ve boğucu kabuğunu kırar. Mahmud sevdiği kız ile buluşmak için bir arayış içinde iken; babası, veziri Bayundur Han tarafından öldürülür. Bayundur Han, kurnaz bir zekâya ve bencil bir kişiliğe sahip yoz biridir. Dünyevi değerleri önceleyen ve riyakâr bir insan olan Bayundur Han, hiç tereddüt etmeden belindeki hançeri ile Ziyad Han'ı bıçaklar. Ziyad Han ölürken elindeki kanı, Bayundur Han'ın yüzüne sürer. Kara akan kan, aslında Bayundur Han'ın vicdanıdır. Ziyad Han'ın ölümünden sonra her şeyini yitirerek insan dışı görünüme bürünen Gemberbanu ise, yalın ayak çöllerde dolaşırken iki aç kurdun kurbanı olur.

Gence'de yaşanan hiçbir olaydan haberi olmayan Mahmud, Meryem'i bulmak için farklı mekânlarda farklı insanlarla iletişime geçer. Gittiği her yerde insanların bilincine ve ruhuna sarıh bir şekilde etki eden öç, intikam ve kin duygularının sonuçlarını gören Mahmud tüm bu yaşananlara rağmen Meryem'i aramaktan vazgeçmez ve onun babası tarafından *kutsal ev* olarak bilinen mekânda saklandığını öğrenir. Papaz, kızını Mahmud'dan korumak için kutsal evde ona sihirli

bir elbise giydirir. Papazın ve Meryem'in yaşadıkları yeri Erzurum'un hükümdarı olan Süleyman Paşa aracılığıyla öğrenen ve Meryem'ine kavuşan Mahmud, büyük bir heyecan içindedir.

Mahmud ile Meryem'in evlilik törenleri hazırlanırken Meryem'e giydirdiği dört düğmeli gelinliğin verdiği rahatlık içinde olan papaz ise, yapılan bu şenlikten ve Mahmud'dan adeta tiksindir. Tül perdenin arkasında toy düğünün bitmesini bekleyen Meryem ise daha ilk andan itibaren bu elbisenin soğukluğunu hisseder. Babası ile kaçarken onun nasıl hisler içinde olduğunu bilen ve sürekli ölmek isteyen Meryem, Mahmud'u görür görmez yaşadığına şükreder. Düğünün bitmesiyle kolları arasında Meryem'in sıcaklığını hisseden Mahmud, onun üzerindeki dört düğmeli giysiyi çıkarmaya çalışır. Üç düğmeyi açtıktan sonra yeniden Meryem'in üstüne yapışan giysi, belli bir süre sonra onu boğmaya başlar. *Kurtar beni* çığlıklarıyla Mahmud'un kulaklarını inleyen Meryem, Mahmud'un kendisini sarması ile iyice boğulur. *Ah* sesi ile çaresizliğini dile getirmeye çalışan Mahmud'un bu feryadı büyük bir ateşe dönüşüp onu yakar. Alevler ile boğuşan ve her tarafı yanan Mahmud'u gören Meryem, ona sarılıp elleriyle ateşi söndürmeye çalışır. Birbirlerine sarılıp yanan iki sevgili az önce hissettikleri soğukluğu üzerlerinden atıp mutluluğun huzuru ile *uçmağa varırlar*. Başkasının istekleri nedeniyle yaşamsal süreçte birbirlerine erişmeleri olanaksızlaşan ve bir açmaza sıkıştırılarak tüm insani hakları elinden alınan iki sevdalının sesi, Âşık Abdullah'ın sazı ile dile gelir. Âşık Abdulla'nın ölümünün üzerinden altmış dört yıl geçer; zamanın

değişimi kötümserliği ve karanlığı yok etmek yerine bu iki olumsuz algıya “tinsel karabasan”dan (Jung 1996: 19) oluşan bir halka daha ekler; Ziyad Han, Gemberbanu ve papaz. Aşkın sıcaklığında birbirine ruhsal olarak akan Mahmud ile Meryem’in trajik bir yazgıya doğru sürüklenmelerine neden olan bu üç ismin, Gara Beşir’den bir farkı yoktur. Gara Beşir, Ziyad Han, Gemberbanu ve papaz, ömürlerinin “suyun sınırında kumdan yapılmış bir çehre” (Shayegan 2012: 39) olduğunu unutarak başkalarını sancılı ve kanlı bir sona mahkûm ederler. Mahmud ile Meryem’in bireyselliklerin ötelenmesi üzerine Erzurum’da eski Mücevir deresi denilen mekânda kararan gökyüzü ve şiddetli esen fırtına ile sesini duyuran saz, insani yitime karşı bitmeyen enerjisi ile tavrı alır.

Gök gürelemiş, her yana kapkara kar yağmış, yer sarsılmış. Mücevir deresi orta yerinden yarılmış. Bu çevrenin insanların dediklerine bakılırsa, kimi zaman, bu eski türbenin önünde bir saz belirir, kendiliğinden çalarmış ve bir zamanlar yaşayan Sazlı Abdulla adlı bir halk âşığı varmış, bu saz derler ki onun sazıymış. (s. 212)

Âşık Sazlı Abdulla’nın ölümü esnasında bir başkaldırı içinde olan doğanın yıllar sonra aynı şekilde tepki vermesi ve sazın yeryüzünde duyulan tınısı ile birleşmesi tesadüfî değildir. Bu bir bakıma, kötücül kadere mahkûm edilen ve tükenişe doğru sürüklenen insanların yaşadığı zaman ve mekân ne olursa olsun kültürel bellekten gelen sesin konuşan tek güç olduğunu gösterir. Aynı zamanda yüzyıla yakın bir süre sonra bile değer

kaybetmeden aşğın sazı ile etkin olması kesilen tek noktanın beden olduğunu ortaya koyar. Yazar bu düşünceyi romanın başlangıç ve bitiş vakalarında Âşık Abdulla ve sazına yer vererek yansıtır; bu yönüyle âşık, ışığını kaybetme tehdidine maruz kalan insanın karanlığa gömülen dünyasına karşı aydınlığı; sazı ise, yapay engellerle susturulmaya çalışılan insanların sesini simgeler.

Değerlere ait kültür imgesi Âşık Abdulla'nın ve sazının bellek mekânındaki rolü

Zamansal ve mekânsal değişim sürecinde “kolektif hafıza halesine” (Shayegan 2012: 13) bütünlük kazandıran ve süreğenlilik sağlayan kültür, bir toplumun belleksel oluşumunu besleyen önemli bir unsurdur. Romanda kültürel belleğin kişiler düzleminde simgeleyicisi olan Âşık Abdulla, bireysel ve toplumsal alanda *kendi oluş'a* ait tüm kazanımların imgesel arka planıdır. Aynı zamanda geleneksel değer dünyasındaki yapıcı ve kurucu gücü yaşama taşıyarak koruyucu bir ritüelin kendisi olan Âşık Abdulla, derin, köklü ve düşünsel bir söylemin aktarıcısıdır. Yaşadığı çağın ruhunu ahenkli bir duyuş ve seziş kabiliyeti ile armonileştiren âşık, yaşamsal uyumundan koparılma tehlikesi ile karşı karşıya kalan her insanı yeni bir düzene davet eder.

Düzenin temel çağırıcı simgesi, sazdır. Saz, sadece basit bir nesnenin bilinçteki izdüşümü değildir; ses ile ilişki içine girerek realitenin hiçleyen ve boşluğa iten kuşatması altında bunalan insanın duygusal ve düşünsel tarafını sağaltan bir güce sahiptir. Duyumsandığı andan itibaren oluşturduğu etki ile aşkın olana açılma olanağı veren saz, verili ‘olan’ın sıradanlığından insanı uzaklaştırır. Sazı ile Gence şehrinde yaşayan insanların kültürel düzlemdeki kimliksel göndergesi olan Âşık Abdulla, insani

bir ihtirasın girdabında yaşama hakkını kaybeder. “Yaşamak Tanrısal bir aydınlık iken” (Korkmaz 2002: 92) bu aydınlıktan uzaklaştırılarak yeryüzünün bir parçası olmasına izin verilmeyen Abdulla, tek başına egemen olma istemine sahip Gara Beşir tarafından hunharca katledilir:

Kimliklerini iktidarla ve onun sembolleriyle özdeşleşmeye dayandıran bireyler, insan oluşlarının zeminini yitirirler ve böylece kendilerini algılayış biçimleri, güce dayalı bir toplumsal sistemin sürekliliğini sağlamaya hizmet eder hale gelir. (Gruen 2012: 14)

Kendi emirlerine itaat etmeyen bir insanın özgürlüğünü elinden alarak güçlü bir erişim alanını tıkayan Gara Beşir, basit bir endişenin oluşturduğu çıkmaz ile belleksel kazanımdan gelen akışı durdurur. Böylece belleksel kazanımın yaşama aktarımını engelleyerek *ilk oluş*’u baskılar. Oysa zamansal ve mekânsal boyutta var olma amacı güden her insan için ilk oluş, anlamlı ve değerlidir. Bu anlam ve değerden bihaber olan Gara Beşir, *ben* duygusunu önceleyerek tüm olumsuzlukları kuşanır. Adının *gara* yani kara sıfatı ile anılması, dipsiz bir kuyunun içinde varoluşsal ışıktan yoksun kalan insana işaret eder. Işıktan yoksunluk, başkasının varlık alanını tehdit eden bir üstünlük duygusu oluşturarak asıl olana geniş bir perspektiften bakma ve düşünme yetisini yok eder. Bu yetiden uzak olan Gara Beşir, kibir duygusunun girdabında kalır ve insani oluşumun masumiyetini lekeler. Gara Beşir’in kör noktası, sanatçı duyarlılığına sahip Âşık Abdulla’yı herkesliğe sıkıştırıp bireysel haklarını ihlal etmesidir.

İhlal duygusunun oluşturduğu karanlık öylesine kendisini esir alır ki bu olumsuzlanan yanı ile yüzleşmek yerine ruhuna bulaşan intikam düşüncesini eylemselleştirir. Gara Beşir’in ruhuna sinen zulmün psikolojik bir zemini vardır: “Ben sevisi” ve otorite kaygısı. Bu iki duygunun içinde yok oluşa çekilerek yanılısma yaşayan Beşir, toplumsal ve bireysel bilincin de yara almasına neden olur. Gara Beşir ile aynı düzlemde buluşan insanlar, evrenin düzenini deforme ederek kayıp bir neslin oluşumuna neden olurlar.

Gara Beşir’in isteğini kabul etmeyen şık Abdulla, sergilediği tavır ile olumsuz olana karşı duruşu sergiler. Karşı duruşun başat göstergesi, “toyunuzda ben çalmak istesem bile sazımın telleri ses vermez” şeklindeki sözleri ile verilir. Bu bir bakıma aşığın kendiliğe işaret eden bir tepkimeye veya özgü bir davranış biçimine sahip olduğunu ortaya koyar; böyle bir algıda konumlanan insan, tüm tükeniş süreçlerine karşı durdurulamazlığı, susturulmaz-lığı ve kararlılığı tanıtlar. Parçalayıcı ve yutucu gerçek karşısında korkmadan kılıç gibi duran ve değerlerini muhafaza etme savaşı veren şık Abdulla, yaşam sahnesinden göklere çekilir. Yok sayıcı bir yönelim tarafından kuşatıldığı anda söylediği sözler ile fiziksel sona srklense de kendiliğe ait olanı iğfal etmez; çünkü o, toplumun ve insanın var olma algısında koruyucu bir ivmedir.

Âşık Abdulla, geçmişin şimdi’ye enjekte ettiği ruhsal bir enerjiye işlevsellik katar. Aynı zamanda şık, oluşum sağladığı değerler ile insana bir duyuyş ve seziş kabiliyeti kazandırır.

Bu kabiliyeti etkinleştiren başat gösterge, telleri ses vermeyen sazdır. İkişerli ve üçerli tel gruplarından oluşan saz, sesin tınısını ritmin dokusu ile işleyen bir alettir. Sesin insan bilincinde ve ruhunda yarattığı uyarımlar/çağrışımlara biçim veren saz, dışsal dünyayı içselleştirerek yeniden kurar. Birbiri ardına koşarak giden zaman sürecinde kozmosun etkisini duyurarak bir duygu yoğunluğunun gelişimini besler ve yaşanmışlıklara yakinen tanıklık eder. Âşık Abdulla'nın tahripkâr bir algı tarafından ötelenmesi üzerine telleri ses vermez; bu durum âşığın bir duyurusu olan sazın Gara Beşir ile iletişimsel bir bağ kurmak istemediğini ve tıpkı Abdulla gibi tavır aldığını gösterir. Zamanın yutucu özelliğı karşısında Âşık Abdulla'nın unutulmadan hafızalarda yer edinmesini sağlayan ve bu yönüyle bir duyarlılık taşıyan saz, “deneyimsel bir bellek” (Korkmaz 2008: 34) olan Âşık Abdulla'yı geleceğe aktarır.

Âşık Abdulla'nın devamlaştırıcısı olan saz, insan ve nesne arasındaki gizemli bir beraberliğı/aidiyeti simgeler; nk saz ile âşık arasında ortak bir paylaşım alanı vardır. Bu paylaşım alanı, kesin algılamalarla görülmeyen ve bilinmeyen ama derinden hissedilen bir duygudan beslenir. Onun bir sonraki nesle bedensel değil ruhsal olarak aktığını ve bir etki bıraktığını gösteren saz, sesin/sözün gizilindeki anlamı evrene açar. Böylece kimliksel boyutta büyük bir zenginliğin dokusunu örerek insanı maddeselleşen her şeyden arındırır ve güçlü bir maneviyatı inşa eder. Gara Beşir'in kültürel değer dünyasında oluşturduğu olumsuz etki sonrası yere düşen ve Gence şehrine hüzünlü ezgiyi

söyleyen saz, adeta yaşanan olayın acısını aktarır.

Sazın çalınışı öyle etkiliymiş ki, öğleüstünün kızgın sıcağı ansızın çekilmiş ve gökyüzünü küme küme kara bulutlar kaplamıştı. Şimşekler çakmış, yağmur boşanmış, insanlar güçlükle koşuşup bir yerlere sığınmışlar ve yağmur bir süre daha yeğinliğini sürdürmüştü. (s. 2)

Âşık Abdulla'nın yaşamdan alınmasına ince bir yakarışla dokunan sazın çalışına, doğanın umuttan yoksun kara bulutları, şimşekleri ve şiddetli bir şekilde yağan yağmuru eşlik eder. Coşkun bir ırmak gibi doğanın kızgın sesine karışan saz, aşkın ruhunun isyanını dile getirerek onun özünü taşıdığına işaret eder. Doğanın var olan görüntüsünden katman oluşturarak kendini aksettiren saz, varoluşsal bir tükeniş tepki göstermeyen topluluğa karşı bir sitemin de aktarımını olanaklaştıran Âşık Abdulla'ya dönüşür. Umarsızca susturulan Âşık ile özdeşleşme içinde olan saz, etkili sesi ile insanlığa bir mesaj verir; bireysel ve toplumsal bellekten silinmeye çalışılan değerlerimizin yok sayılmasına karşı herkesin ortak bir tavrı olmalıdır. Bu tavrı gösterecek bir bilinç düzeyine sahip olmayan her toplum, geçmişin çizgisinden geleceğe bakamaz.

Kızgın sıcağın altında isyan ve haykırış içinde olan saz, sesin akustik değerinden çok aşkın konuşmasıdır. Sazın ezgiye dönüşen hali ile evrende yer alması, aşkın yaşayan yüzünü simgeler. Baş gövdesinden ayrılarak Gence şehrinin pazar meydanında yaşamı sonlanan Âşık Abdulla, sazın ve doğanın sığınağına çekilerek koruma altına alınır. Bu durum anlatıda şu

sözlerle ifade edilir;

Halk âşığı, Sazlı Abdulla'nın sazı, kendiliğinden uzun bir süre çalmış, sonunda yağmur dinmiş ve sazın da sesi kesilmişti. Halk yeniden pazara dönmüştü ki, ortalıkta ne saz vardı, ne âşığın bedeni, ne de başı. (s. 2)

Kolektif bilincin önemli bir halkasını oluşturan âşığın sazı ile özdeşleşme içinde olduğunu yazarın “Sazlı Abdulla” ifadesi ile net bir biçimde görebiliriz. Herkesin gözü önünde geri döndürülemeyen bir akışa doğru sürüklenen âşık, sazı ile beraber göklere çekilir; bu noktada doğa, kaotik bir ortamdan çıkmasına yardım ederek ona güvenli bir zemin sunar. “Onun benliğini tamamen yok etmek ve silmekle tehdit eden bir tecavüz” (Laing 2012: 75) karşısında aldığı tavır ile yaşamı sonlandırılan Sazlı Abdulla, yeryüzünde zamansal ve mekânsal boyutta kendini konumlandıracak bir alanın olmadığını gösterir.

Sonuç

İnsanı anlatma ve böylece ebedileştirme düşüncesini dilin sınırsız zenginliği kullanarak gerçekleştiren Elçin, bireyselden evrensele genişleyen anlatım çizgisiyle Azeri edebiyatında yer alır. İnsanı varoluşsal problemleri ile anlatılarına taşıyan Elçin, *Mahmud ile Meryem* adlı romanında kültürel hafızada önemli bir rol edinen Âşık Abdulla'nın sesini aktarır.

On altıncı yüzyılda dönemin hükümdarı Gara Beşir'in oğlunun düğününde saz çalmak üzere çağırılan Âşık Abdulla, Gara Beşir'in istemini reddeder. Reddedilme duygusu ile kör bir ihtirasın kısılcacında kalan Gara Beşir, Âşık Abdulla'yı Gence şehrinin meydanında Cellât Toppuzgul'un aracılığıyla öldürür. Yaşamsal sürecimizin başkasının insiyatifi üzerine kurulu olması insanın en büyük trajedisidir. *Ben* hükmü ile etkinliği sonlandırılarak yaşama hakkı elinden alınan Âşık Abdulla, bireysel ve toplumsal bellekte yaşatıcı bir nüvenin oluşumuna işlerlik sağlar. Her insan bu nüvenin verdiği güce tutunarak bir 'oluş'a bağlanır. Bu 'oluş'un akışını şimdi düzleminde durduran ve geleneksel bir anlatı biçimine karşı tehdit ağını ören Gara Beşir, karanlık bir noktada durur. Bu karanlığa karşı bir duruş sergilemeyen ve tek bir kişinin otoritesine bağlı alınan kararın insani boyutunu irdelemeyen toplum, sessiz kalmayı tercih eder. Hem Gara Beşir'in tavrı hem de toplumun tercihi bellek yıkımına neden olur. Bellek yıkımı, kökensel tutunma

noktalarını yitirerek büyüsi bozulmuş kitlesel yığınlar oluşturur; bu yığınların olumsuz ‘olan’a bir tepki biçimleri yoktur.

Tepki biçimi, simgeler düzleminde anlam aktarıcı bir öge olan sazın inlemesi ile yankı ve yansıma bulur. Saz, bir anlatı geleneğinin merkezinde önem ve değer kazanan bir nesne olmakla birlikte Âşık Abdulla’nın elinden düştüğü ‘an’da Gence şehrine kızgın tabiatın eşliğinde hüznü bir ezgi söyleyerek ruhsal bir simge olduğunu da gösterir. Bu yönüyle saz, fiziksel tükenişe sürüklenen âşığın kökensel olarak değerlerinden koparılamayacağını ve yaşama karşı yeniden söyleyebileceğini ortaya koyar.

Sazın nesneden öte bir güç olduğunu imleyen bir diğer nokta, zamanın yıpratıcı etkisine karşı direnen bir tınısının olmasıdır. Geçmişin ve ‘şimdi’nin hafızasında yer alan Abdulla’nın sazı, altmış dört yıl sonra birbirine sevdalı iki insanın Mahmud ile Meryem’in acı bir sonla biten öyküsünde dile gelir. Yaşamsal süreçte insanı anlatan her olaya ince bir yakarıyla dokunan saz, yürekte oluşum kazanan söylemleri sese dönüştürür. Bu ses aracılığıyla yazar, geçmiş-şimdi-gelecek düzleminde yapay engellerin çıkmazına ve kötülüğün dokusuna sıkıştırılmaya çalışılan değerlerin tüm baskıya rağmen ölmezliğini metne taşır.

Aynı zamanda yazar, Âşık Abdulla’ı metnin içine saklayarak altmış dört yıl hatta bir yüzyıl sonraki zaman düzlemine aktarır. Böylece üzerinde yaşanan toprağın ve coğrafyanın binlerce yıllık öyküsünü ‘şimdi’ye ulaştıran ozanları/âşıkları/sesleri/nefesleri; teorilere/kurallara/kaidelere boğmanın doğru

bir tavır olmadığını ortaya koyar. Çünkü herkesin kendine özgü bir anlamı vardır; bu anlam alanı, kendiliğe ait değer ve düşüncelerle biçimlenir.

Kaynakça

- ELÇİN (2001) **Mahmud ile Meryem**, İstanbul: Everest Yayınları.
- GRUEN (2012) **Empatinin Yitimi**, (Çev. İknur İgan), İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- JUNG, C. Gustav (1996) **Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi**, (Çev. Engin Büyükinâl), İstanbul: Say Yayınları.
- KORKMAZ, Ramazan (2008) **Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri**, Ankara: Grafiker Yayınları.
- KORKMAZ, Ramazan (2002) **İkarosun Yeni Yüzü** Cahit Sıtkı Tarancı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- LAİNG, R. D. (2012) **Bölünmüş Benlik**, (Çev. Ergün Akça)İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- SHAYEGAN, Daryush (2012) **Yaralı Bilinç**, (Çev., Haldun Bayrı), İstanbul, Metis Yayınları.
- SİMMELE, Georg (2009) **Bireysellik ve Kültür**, (Çev., Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yayınları.

Tuba Dalar ¹¹

“Paulo Coelho’nun *Zahir* romanında tasavvufî unsurlar”

Özet

Bu çalışmada Paulo Coelho’nun *Zahir* isimli romanı üzerinde durulacaktır. İçsel bir yolculuğun üzerine inşa edilen *Zahir* romanı, aşk, tecelli, vahdet-i vücud, masiva gibi tasavvuf istilahları eşliğinde, bireyin kemale erişme sürecini sembolik bir söylemle işler. Zaman zaman yapıyı oluşturan diğer unsurlara değinilse de ağırlıklı olarak vaka birimleri üzerinden ilerleyecek olan bu incelemede, söz konusu tasavvuf unsurları ayrıntılarıyla açıklanacaktır.

Açar sözcükler: Yolculuk, tasavvuf, aşk, vahdet-i vücud, tecelli, insan-ı kâmil.

¹¹ Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü TDE anabilim dalı doktora öğrencisi.

Zahirin ardındaki batın:

Coelho'nun Zâhir'i ¹²

Arapça bir sözcük olan “zahir,” “dış, dışa ait, zuhur eden, ortaya çıkan, görünen” anlamlarında kullanılır. İsminden de anlaşılacağı üzere eser, okuyucusuna günlük hayat tezahürlerinden söz eder. Lakin yaşananlar o kadar da olağan değildir. Yazar, günlük yaşantımızda otomata bağladığımız ve hakkında hiçbir şey düşünme gereği duymadığımız söz ve eylemlerimiz üzerine ziyadesiyle düşünür. İçsel bir yolculuğu tüm ayrıntılarıyla anlatan yazar, eseri “ben özgürüm,” “Hans’ın sorusu,” “Ariadne’nin ipliği,” “İthaka’ya dönüş” olarak dört bölüme ayırmıştır.

Kahraman bakış açısı anlatılan eserin ilk bölümü, roman boyunca adı bilinmeyen ünlü bir yazarın vak’a zamanına kadarki hayat öyküsünden kesitler verir. Aslında isimsiz bir kahraman olarak karşılaşılan bu ünlü yazar, evrende kendine nokta kadar yer edinememiş bir varlıktır, öyle ki romanın sonuna kadar gerçek ismi geçmeyen yazar, yolculuğunun sonunda Dos’un kutsaması nihayetinde bir isme bürünür ve evrende yer sahibi olur. Eserin başkahramanı isimsiz yazar, bir polis tutanağında geçer. Ünlü yazarın otuz yaşında savaş muhabirliği yapan

¹² Alıntılar ve sayfa numaraları bu baskıya aittir. (Paulo Coelho (2005), **Zahir**, İstanbul: Can Yayınları.)

karısı ansızın ortadan kaybolur. Karısının ortadan kaybolması üzerine tüm şüpheli gözler yazarın üzerine döner ve bir dizi soruşturmadan sonra polis ona özgür olduğunu söyler. Ünlü yazar sadakat abidesi bir eş değildir. Nitekim eşinin kaybolması üzerine şüpheler onun üzerinde yoğunlaşıp gözaltına alındığında, eşi Esther'in kaybolduğu gün ve gece birlikte olduğu, eşinin arkadaşı olan kadın, gelip polise somut deliller sunarak yazarın serbest bırakılmasını sağlar. Komiser “Sadece sıkıcı bir gün geçirdiğiniz için mi bir başkasıyla yattınız?” (s. 22) diye sorduğunda yazar “yapacak daha ilginç bir şey yok, kadın heyecan arıyor bense macera, hepsi bu. Ertesi gün her ikiniz de hiçbir şey olmamış gibi davranıyorsunuz ve yaşam devam ediyor” (s. 22) cevabını verir. Bir yazar değil de, mühendis olmasını isteyen ailesiyle mücadele ederek bir nalbur dükkânında işe giren yazar, çocukluğundan bu yana en büyük mücadelesini özgürlüğü için verir. Üç kez evlenip üç eşinden de ayrılmış olan yazarın:

Ben böyle her şeyle kavga ederken duydum ki diğer insanlar özgürlükten bahsediyor ve bu biricik haklarını savundukça ailelerinin isteklerine daha fazla boyun eğiyorlar, yaşamlarının geri kalanını birlikte geçirmeye söz verdikleri insanlarla evliliklerine, ekonomiye, yaptıkları diyetlere, yarım kalmış projelere, ‘hayır’ ya da ‘bitti’ demeyi bir türlü beceremedikleri sevgililerine, hiç sevmedikleri insanlarla öğle yemeği yemeye mecbur oldukları hafta sonlarına esir oluyorlar. (s. 24)

Şeklinde ifade ettiği cümlelerinden ruh özgürlüğüne ne denli önem verdiğini görmekteyiz. Nitekim o, özgürlüğün bedelinin en az köleliğin bedeli kadar yüksek olduğunu bilmektedir.

Yazdığı her satırdan özgürlüğüne çok önem verdiği anlaşılan yazar, eşinin ortadan kaybolması üzerine birçok fikir üretir. Kaçırılma, kaza, iş görüşmesi gibi olasılıkların üzerinde düşünür; ancak sonunda Esther'in kendisini terk ettiğine kanaat getirir. Başına gelecekleri düşünür; bir süre acı çekecek, hayata küsecek, sürekli eşini düşünecek, gördüğü her kadını ona benzetecektir. Bu durum haftalar, aylar hatta yıllar sürebilir. “Ta ki bir sabah uyandığımda başka bir şey düşündüğümü fark edene kadar” (s. 30) diye düşünen yazar, yaşayacağı acılara kendini hazırlar ve “birisi gittiğinde gider, çünkü bir diğeri gelmek üzeredir” (s. 30) düşüncesiyle aşkı yeniden bulacağı günün hayalini kurar.

Romanda vak'a zamanı Esther'in ansızın ortadan kaybolmasıyla başlar, Esther kaybolduğunda on yıllık evlidir ve bu uzun süreç hakkında okuyucu hiçbir şey bilmez. Hem yazarın Esther'den önceki yaşamını hem de evlilik sürecini, yazarın üç yıla yakın bir süre alan kendini sorgulama anlarında, vak'a zamanda yaşanan “geri kırılma” (flashback) (Sağlık 2002: 131) sayesinde öğrenilir.

Hayatta birçok zorluğun üstesinden gelen ve başta ailesine kafa tutmakla başlayıp birçok kimseye direnen, birçok şeyle savaştan yazar, kitap yazmayı istediği halde bunu denemekten korkup, şarkı sözleri yazmakla yetinir;

Gerçek olan param olduğu, ilişkilerim olduğuydu, sahip

olmadığım şey ise bir kitap yazacak kadar cesaretti. Hayallerim şimdi daha bir elle tutulur hale gelmişti, ama eğer dener de başaramazsam, yaşamımın geri kalanının neye benzeyeceğini bilmiyordum; işte bu nedenle bir hayali besleyerek yaşamak, sonunda hiçbir şey elde edememe olasılığıyla yüzleşmekten daha iyiydi. (s. 32)

O, yarım kalmışlıkların, yarınlara ertelenmişliklerin insanıdır. Yazarlık hayali de dâhil olmak üzere her şeyi erteler. Sevmeyi erteler, sadakati erteler, dinlemeyi ve paylaşmayı erteler. Hülasa yaşamı manalı kılan ne varsa hepsini erteler. Adrenalinden öte anlamlı gördüğü bir değer yoktur. O, “Ben serüven ve bilinmeyenin peşinden koşarken, kadınlar daima denge ve sadakat arıyorlardı.” (s. 33) felsefesinde iken; Esther onu sevdiğinden emindir. Öyle ki yazar, Esther’i de diğer kadınlarla birlikte kategorize edip, anlaşılmadıklarını ve yollarını ayırmaları gerektiğini düşünürken Esther ona bir İspanya bileti alır ve uzun bir seyahate çıkıp hep ertelediği kitabını yazmasını söyler. Çünkü Esther, eşinin, kitabını yazmadığı sürece tüm ömrünü evlenip boşanmakla geçireceğini düşünmektedir. Madrid’e yerleşen yazar, orada da sadakatinden uzaktır. Nitekim “Hala evli olmak ve daima onun kollarına dönebileceğimi bilmek ama bu arada yeryüzündeki tüm özgürlüklerin tadını çıkarmak çok rahatlatıcı.” (s. 38) düşüncesindedir. Aylarca Madrid’de eğlenmekten tek satır yazamayan yazar, eşi Madrid’e kendisini bir aylığına ziyarete geldiğinde enteresan bir şekilde ondan ilham alıp yazmaya başlar. Taslaklar oluşur ve birlikte Fransa’ya geri

dönerler. Bir sabah Esther, yazılanları alır ve matbaada çalışan bir arkadaşına götürür. Kitap basılır ve altı aya gibi kısa bir sürede birinci baskısı tükenir. Ve böylece yazar, asla cesaret edemeyeceği yazarlık hayaline Esther’in sayesinde kavuşur.

Bir yayıncı bir gün yazara “iyilik bankası”ndan söz eder. Dünyadaki en güçlü banka olduğunu ve yaşamın her alanında bulunabileceği anlatır. Bu bankaya hiçbir karşılık beklemeden iyilik yatırdığında o iyilikler bir gün gelip onu bulacaktır. Bunu yapmadığı sürece belirli bir noktada yaşam ters dönmeye başlayacaktır.

Yarı yolu geçmiş olursun ama tümünü değil, yarı mutlu ve yarı kederli hissedersin, ne hüsrana uğrarsın ne de tam anlamıyla başarılı olursun. Ne üşürsün ne de terlersin, ılıksındır ve bazı kutsal kitaplarda bir vaizin dediği gibi: ılık şeyler damak zevkini tatmin etmez. (s. 47)

İyilik gerçekten de geri gelip dönen bir şeydir, balık bilmezse Halik bilir ama muhakkak her zaman bir bilen olur. Bir Çerkez atasözünün de dediği gibi “kalbinde iyilik olmayana iyilik gelmez” Ve yarım yönlerimizi, eksikliklerimizi tamamlayan, hamlıklarımızı olgunlaştıran bir şeydir iyilik. Bize değişik açılarla bakan yüzlerce aynaya tebessüm etmek gibidir; yansır, yayılır ve çoğalır...

“Mutluluk nedir?” sorusuna verilebilecek birçok yanıtın olduğu muhakkaktır. Mutluluk tanımı elbette kişinin hayata baktığı noktaya göre şekillenecektir. Bir bebek için anne kucağında olmak, bir âşık için sevgilinin yanında olmak, bir

asker için terhis olmak, bir öğrenci için mezun olmak, işsiz için iş bulmak... Yaşam ihtiyacımız olan şeyleri, hayallerimizi, uğruna uğraştığımız ideallerimizi bir gün bize sunar sunmaya da, bir zaman geldiğinde aslında huzursuzluğumuzun halen devam ettiği trajedisi gözümüzden kaçmaz. Belki, pozitif olmak, başarılı olmak ve iyi hissetmek için Polyana bakmak, beyin gücünü geliştiren kişisel gelişim kitapları okumak, bize kendimizi bir noktaya kadar iyi hissettirecektir. Ve belki de bizim geçici sevinme duygusuyla karıştırdığımız mutluluk, sevinçten çok huzurla eşanlamlıdır. Huzur gönül rahatlığıdır ve “Kalpler ancak Allah’ı anmakla mutmain olur.” (Ra’d/28) Nitekim Esther’in mutlu olmak için her şeyi vardır görünürde. İsteddiği işi yapar, iyi kazanır; ünlü bir yazar ile evlidir. Görünürde her şey tamdır, lakin o mutlu değildir. İçinde boğulduğunu hissettiği mutsuzluk, onu evinden uzaklara göndermekle kalmayıp, yaşamından, sahip olduğu her şeyden çok uzaklara gönderir. Bir gün savaş muhabirliği yapmak için savaş bölgesine gitmeye karar verir, aslında bu bir kariyer hevesinden öte kocasından, hayatından hatta kendinden kaçıştır:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.